پژوهش‌های هنرهای تجسمی
دانشگاه هنر تهران
دوفصلنامهٔ علمی
دورهٔ ۲، شماره ۲، پائیز و زمستان ۱۴۰۳

کاربرد هنرهای تجسمی در آگاهی به مخاطب درباره سرطان‌های کولورکتال
سمیه ارنی، شهرام منوچهری
تحلیل فرایند ارتباطی موزه‌های هنر معاصر هوشمند با مخاطب «با تأکید بر فناوری واقعیت افزوده (AR)»
محمد زرابی
بیان مفهوم کلام با تغییرات هارمونی در کرال‌های یوهان سباستین باخ
منصور صبا، نوشین
بررسی نابهنگامی در نقاشی نوگرای ایران؛ مطالعه موردی احمد اسفندیاری
مریم صدقی فرد، فرشته سادات فریمانی
جلوه سنت فراخوانی مردم تالش، پیوندی فرهنگی با طبیعت
منیژه جهانشاهی
تحلیلی بر بازنمایی شیوه مدیریت بحران در ایران در سریال نون خ ۲
مهدی برزگر
جلوه‌هایی از اسطوره در هنر؛ بررسی برخی ظروف آیینی در مراسم پساخوانی
عبدالطیف بهور
مطالعه‌ای در شناخت سازهای ایلام نو
مهشید فرهانی
تحلیل گفتمان نوازندگان و سازندگان ساز نی یا محوریت نوآوری در دهه‌های هشتاد و نود شمسی در ایران؛ مطالعه موردی «نی شش‌دانگ» حسین عمومی
سجاد پورقباد، سید پوریا نصیری
بازنمایی تصویر دشمن در نقوش برجستهٔ سنگی بهرام دوم ساسانی و آشوربانیپال دوم
لیلا زارعبر، ندا احوان اقدم، تارا حجتی
تاریخ‌نگاری، آشنایی‌زدایی و تحلیل گفتمان عکس‌های شخصی در دوره معاصر
امید مسعودی فر، حامد مسعودی فر
سه نمونه از آوازهای کار زنان دشت مُغان (طایفه‌ی مغانلو) متون آوازی و بازسازی باورهای کهن
مریم فرسو، سونا خانی

بسم الله الرحمن الرحیم

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳

دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۱-۲۳۴

اعضای هیأت تحریریه

صاحب امتیاز: دانشگاه گیلان

مدیر مسئول:

حسین عابددوست (دانشیار ارتباط تصویری، دانشگاه گیلان)

سردبیر:

نرگس ذاکر جعفری (دانشیار موسیقی، دانشگاه گیلان)

مدیر اجرایی:

محمد زریابی (کاندیدای دکتری پژوهش هنر، دانشگاه شاهد)

اعضای هیأت تحریریه:

ناصر فکوهی (استاد انسان‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران)

حمیدرضا شعیری (استاد زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس)

بهمن نامور مطلق (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی)

ساسان فاطمی (استاد موسیقی، پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران)

ابوالقاسم دادور (استاد پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا)

احمد رضی (استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان)

سید غلامرضا اسلامی (استادمعماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)

محمدباقر قهرمانی (دانشیار هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)

نرگس ذاکر جعفری (دانشیار موسیقی، دانشگاه گیلان)

اعضای هیأت تحریریه بین‌المللی:

رینهارد کوپیتز (استاد دانشگاه هانوفر)

رایموند فوگلز(استاد، دانشگاه هیلدسهایم)

ویراستار انگلیسی:

اردلان افلاکی (استادیار معماری، دانشگاه گیلان)

عاطفه شاد (کارشناسی‌ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه تهران)

طراح جلد و صفحه‌آرا:

محمد زریابی (کاندیدای دکتری پژوهش هنر، دانشگاه شاهد)

آدرس پستی نشریه:

رشت، بزرگراه خلیج فارس، کیلومتر ۶ جاده قزوین، دانشگاه گیلان، دانشکده هنر و معماری، دبیرخانه، مجلهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، کد پستی: ۴۱۹۹۶۱۳۷۷۶.

نویسندگان و پژوهشگران محترم می‌توانند برای ارتباط با مدیر نشریه از طریق ایمیل lra@guilan.ac.ir و یا interdisciplinaryresearchofart@gmail.com اقدام نمایند.

نشریه «پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر» با همکاری «**انجمن علوم و فناوری بسته‌بندی ایران**» منتشر می‌شود.

دوفصلنامهٔ «علمی پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر» در ویرایش مقالات آزاد است.

مسئولیت مطالب بر عهدهٔ نویسنده(گان) محترم است.

استفاده از مطالب و تصاویر مجله با ذکر مأخذ، بلامانع است.

فهرست

کاربرد هنرهای تجسمی در آگاهی به مخاطب درباره سرطان‌های کولورکتال..... ۱

سمیه زارعی؛ شهرام منوچهری

تحلیل فرایند ارتباطی موزه‌های هنر معاصر هوشمند با مخاطب «با تأکید بر فناوری واقعیت افزوده (AR)»..... ۱۹

محمد زریابی

بیان مفهوم کلام با تغییرات هارمونی در کرال‌های یوهان سباستین باخ..... ۳۹

منصور حبیب دوست

بررسی نابهنگامی در نقاشی نوگرای ایران؛ مطالعه موردی احمد اسفندیاری..... ۵۷

مرتضی صدیقی‌فرد؛ فرشته سادات فروغی

خِلِه: سنت فراخوانی مردم تالش، پیوندی فرهنگی با طبیعت ۷۵

میترا جهاندیده

تحلیلی بر بازنمایی شیوه مدیریت بحران در ایران در سریال نون خ ۲..... ۹۳

مهدی برنافر

جلوه‌هایی از اسطوره در هنر: بررسی برخی ظروف آیینی در مراسم یسناخوانی..... ۱۱۹

صبا لطیف پور

مطالعه‌ای در شناخت سازهای ایلامِ نو..... ۱۳۹

مهشید فراهانی

تحلیل گفتمان نوازندگان و سازندگان ساز نی با محوریت نوآوری در دهه‌های هشتاد و نود شمسی در ایران: مطالعه موردی «نی شش‌دانگ» حسین عمومی..... ۱۵۳

سجاد پورقناد؛ سید پوریا نصیری

بازنمایی تصویر دشمن در نقوش برجستهٔ سنگی بهرام دوم ساسانی و آشوربانیپال دوم ۱۷۳

امیرعلی ثمن

تاریخ‌نگاری، آشنایی‌زدایی و تحلیل گفتمان عکس‌های شخصی در دوره معاصر..... ۱۹۵

امید مسعودی فر؛ حامد مسعودی فر

سه نمونه از آوازهای کارِ زنان دشت مُغان (طایفهٔ مغانلو) متون آوازی و بازسازی باورهای کهن..... ۲۱۷

مریم قرسو؛ سونا خانی

نشریه «**پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر**» یکی از نشریات انتشارات دانشگاه گیلان است که تحت مسئولیت علمی سردبیر و هیئت تحریریه منتشر می‌شود. پروانه انتشار مجله **پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر** از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی مجوز شماره ۹۱۳۰۶ مورخ ۲۷/۱۰/۱۴۰۰ صادر شده است.

ira.guilan.ac.ir

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

A The Use of Visual Arts in Raising Awareness among the Audience About Colorectal Cancers

Somayeh Zarei[1], Shahram Manoochehry[2*]

[1.] Doctoral student of Art Research, Faculty of Arts, Department of Art Research & History, University of Tarbiat Modares, Tehran, Iran

[2.] Associate Professor, Department of General Surgery. Faculty of medicine, Department of Medical Sciences, University of Baqiyatallah, Tehran, Iran

* Corresponding Author, shahram.manoochehry@yahoo.com

ARTICLE INFO

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 2, PP, 1-18
Receive Date: 07 December 2024
Revise Date: 15 December 2024
Accept Date: 20 December 2024
Publish Date: 20 December 2024

Original Article

KEYWORDS: Body awareness; Visual Arts; Colorectal; Audience; Art and Medicine

ABSTRACT

Introduction: The prevalence of colorectal diseases, including colorectal cancer, is increasing day by day, and the average age of onset is decreasing. Raising public awareness to prevent and recognize this disease significantly impacts and reduces the morbidity and mortality of affected individuals. One way to raise awareness is to represent the concept of the disease through works of art, especially visual arts such as painting, sculpture, photography, and installation. Medicine and art share common goals in some areas, such as anatomy, where both artists and physicians seek to understand the body's anatomy. Just as Renaissance artists like da Vinci and Michelangelo played a role in the development of anatomy with their experiences, and since then, the proportions of the human body have become important in art academies; art can be used as a tool to inform the public about internal body anatomy and the recognition of diseases such as colorectal cancer. Therefore, this research emphasizes the concept of a conscious body, assuming the content of a work of art about understanding body anatomy with the goal of recognizing a type of disease for the audience, it leads to prevention and addresses the relationship between form content and the transmission of health messages in works of art. With the question of how awareness of colorectal cancer is represented through works of art, with the goal of correctly conveying health-oriented messages and awareness about internal organs and colorectal cancer, in the stages of conducting the research, the disease under study is first introduced, then the representation of the concepts of the disease through painting, sculpture, installation, and photography is described and analyzed.

Background: The use of fine arts in medicine has a long history; however, there are still gaps in the awareness and connection between art and medicine. Most interdisciplinary research has been conducted in the field of art therapy or the use of creative arts in medical education. However, no independent research has been conducted on the use of visual arts in medicine to raise public awareness with an emphasis on the disease.

Research Methodology: This is a qualitative, descriptive-analytical study with an interdisciplinary approach between art and medicine, focusing on the central phenomenon of internal body anatomy related to colorectal cancers. Data collection includes field notes based on observation, interviews, visual and textual data, and library research. Realistic images taken after surgery are used as exemplary samples for description and analysis in artworks, in raising public awareness, and in emphasizing thematic analyses. The statistical population consists of patients with colorectal cancer, and purposive sampling is used by selecting desirable samples from images taken after surgeries that have the potential to convey the message of body awareness through works of art.

Cite this article:
Zarei, S. and Manoochehry, S. (2024). The Use of Visual Arts in Raising Awareness among the Audience About Colorectal Cancers. Interdisciplinary Researches of Art, 2(2), 1-18. doi: 10.22124/ira.2024.29189.1041

Discussion and Analysis: Cancer, as a complex issue, has led to the discovery of new methods for diagnosis and treatment with advancements in technology and medical science. However, awareness of this disease is not sufficient. The concepts of this disease can be represented in various forms within the visual arts, including painting, sculpture, and photography. These artworks, as a means of communication, convey the concept of the disease to the audience; therefore, the representation of the form and content of colorectal cancer in artworks is the artist's manipulation of objects, events, and situations in a physical, real, mental, imaginative, thematic (title of a work), painting (for narrative and description), sculpture or visual arts (plastic) in three-dimensional space, construction of structures (construction) from various materials, and photographic media in the realm of information. In this research, the emphasis is on the content of the selected images, what they aim to show, and as a visual message for understanding internal organs and cancer that can be used in visual arts and other artworks. Medical trainers can use visual arts for various purposes as a tool such as strengthening trainees' skills in observation, description, critical thinking, and communication. Painting, sculpture, and installation can also be a medium for representing internal organs. Artists, alongside physicians, can create artworks with medical themes about specific diseases with the aim of combating public ignorance of diseases that can be reduced by prevention. Statistical and medical data, along with artworks, have a greater impact on persuading the audience and are a better tool for awareness and prevention. Of course, artworks must be a representation of correct reality, and this can be achieved through communication with colorectal physicians and surgeons, which is the subject of this research, and direct communication with patients who have had these experiences. Ultimately, it can be concluded that all forms of art have the ability to positively influence the viewer's perspective and attention in conveying messages about disease and health.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

کاربرد هنرهای تجسمی در آگاهی به مخاطب درباره سرطان‌های کولورکتال

سمیه زارعی[۱]، **شهرام منوچهری**[۲*]

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

۲. دانشیار بخش جراحی عمومی، دانشکده پزشکی، دانشگاه علوم پزشکی بقیه الله، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: shahram.manoochehry@yahoo.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳
دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۱-۱۸
تاریخ دریافت: ۱۷ آذر ۱۴۰۳
تاریخ بازنگری: ۲۵ آذر ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۳۰ آذر ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۳۰ آذر ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: بدن آگاهی، هنرهای تجسمی، کولورکتال، مخاطب، هنر و پزشکی

چکیده

سلامت در جامعه، روندی در حال تغییر است که پیوسته باید موردتوجه قرار گیرد و دنبال راهکاری برای بهبود وضعیت سلامت جامعه بود. سرطان‌های کولورکتال (CRC) از سرطان‌های شایع در بین مردان و زنان است، شیوع این بیماری در حال افزایش و میانگین سن بروز آن کاهش یافته و بار اقتصادی و اجتماعی آن در حال حاضر سنگین و رو به شدت‌یافتن است، بنابراین آگاهی‌دادن به مردم برای پیشگیری و شناخت این نوع بیماری، مراحل تشخیص، عوارض ناشی از درگیرشدن و آسیب‌های مبتلا شدن به آن برای بیمار و خانواده او، می‌تواند مؤثر باشد. یکی از راهکارهای آگاهی‌دادن، بازنمایی مفهوم این روند بیماری از طریق آثار هنری است. هنر در پزشکی می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای آموزش سلامت و انتقال پیام آموزشی و توضیحی به مخاطب موردتوجه باشد. بیماران دارای سرطان کولورکتال، قصه‌های دراماتیکی دارند که داستان آن‌ها، می‌تواند سوژه مناسبی برای آثار هنری ازجمله هنرهای تجسمی باشد که ضمن آگاه‌سازی و آموزش، می‌تواند به خلق صحنه‌های احساسی ماندگار منجر شود. علاوه‌بر آن آگاهی مخاطب از آناتومی بدن خود می‌تواند عاملی برای پیشگیری و مراقبت باشد. به‌همین منظور در این پژوهش به این پرسش پاسخ داده می‌شود که آگاهی از سرطان‌های کولورکتال از طریق آثار هنری چگونه بازنمایی می‌شود؟ با این هدف که؛ انتقال پیام‌های سلامت‌محور و آگاهی دربارهٔ این نوع بیماری به‌شکل درستی ارائه شود. این پژوهش کیفی، روش تحقیق توصیفی. تحلیلی با رویکرد میان‌رشته‌ای و گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای، مشاهده و مصاحبه است. محتوی این بیماری، درگیرشدن بیمار، نوع جراحی توسط جراح کولورکتال، تصاویر واقع‌گرایانه، به‌عنوان نمونهٔ مثالی جهت توصیف و تحلیل در آثار هنری استفاده شده است. درنهایت این نتیجه حاصل می‌شود که هرگونه از آثار هنری توانایی تأثیر مثبت در نگاه مخاطب و توجه بیننده در انتقال پیام دربارهٔ بیماری و سلامت دارند.

ارجاع به این مقاله: زارعی، سمیه و منوچهری، شهرام . (۱۴۰۳). کاربرد هنرهای تجسمی در آگاهی به مخاطب درباره سرطان‌های کولورکتال. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۲)،۱- ۱۸. doi: 10.22124/ira.2024.29189.1041

مقدمه

در رابطهٔ پزشکی و هنر، یونانیان در اطلاق واژهٔ هنر، هر عمل نیازمند به مهارت را هنر می‌دانستند و به این معنا پزشکی نیز هنر بود (Carrol, 2018, 36). از طرفی پزشکی و هنر هدف مشترک دارند، هر دو آنچه طبیعت نمی‌تواند به پایان برساند را برای رسیدن به ایدئال و خلاقیت تکمیل می‌کنند و محوریت هر دو «توجه» است. توجه پزشک به بیمار و توجه هنرمند به طبیعت است. هنر و پزشکی هر دو نیاز به جست‌وجو و کاوش دارند؛ به همین دلیل پزشکی را هنر می‌نامند (Downie, 2000, 172). یکی از رابطه‌های پزشکی و هنر، علم تشریح بوده که پزشک و هنرمند به شناخت بدن انسان توجه می‌کرده‌اند. هنرمندان رنسانس برای مطالعات تشریحی خود از روی بدن انسان نقاشی می‌کردند. از طرفی وزالیوس[1] پدر علم تشریح نیز تمامی بدن را تشریح و حتی رودهٔ کوچک را سانتی‌متر به سانتی‌متر آزمایش می‌کرد و مشاهدات او توسط همکارش نقاشی می‌شد و به‌صورت باسمه درمی‌آورد (Fentzmeyer, 1987, 147). نوآوری‌های تکنولوژیک و اکتشافات علمی نیز بازنمایی هنری مانند عکاسی را به‌وجود آورد و توانستند چشم‌انداز تازه‌ای به‌روی پژوهش‌های زیباشناختی بگشایند (Guter, 2016, 150). یکی از مباحث تعامل هنر و پزشکی این است که هنر به‌عنوان ابزاری برای آگاهی‌دادن دربارهٔ آناتومی داخلی بدن و شناخت نوع بیماری مرتبط با آن اعضاء به مخاطب استفاده کرد. سرطان‌های کولورکتال به‌عنوان یک معضل و سومین عامل مرگ‌ومیر در ایران و در مقیاس جهانی، چهارمین عامل مرگ‌ومیر شناخته می‌شود (Razavi et al, 2024, 711) بنابراین برای پیشگیری، معالجه و مراقبت لازم است افراد آگاهی لازم نسبت به این بیماری داشته باشند. به‌همین منظور در این پژوهش پرسش این است که آگاهی از سرطان‌های کولورکتال از طریق آثار هنری چگونه بازنمایی می‌شود؟ با این هدف که؛ انتقال پیام‌های سلامت‌محور و آگاهی دربارهٔ اندام‌های داخلی بدن و سرطان کولورکتال به شکل درستی ارائه شود. در مراحل انجام پژوهش ابتدا بیماری موردمطالعه معرفی می‌شود و سپس بازنمایی از طریق آثار هنری مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، چیدمان و عکس توصیف و تحلیل می‌شوند. این پژوهش دارای ماهیت کیفی، روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی با رویکرد میان‌رشته‌ای است. گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای، مشاهده، مصاحبه و میدانی است. تصاویر میدانی از طریق مشاهدهٔ بیماران در اتاق عمل بعد از جراحی و برداشت بافت‌های سرطانی عکس‌برداری شدند که برای تحلیل مضمون بیماری‌های کولورکتال، به‌عنوان نمونه‌های مثالی در نظر گرفته‌شده‌اند.

مبانی نظری

آگاهی به‌طور ضمنی بر تعدادی مفهوم متفاوت دلالت دارد. بلاک[2] چهار نوع آگاهی را از هم متمایز می‌کند: آگاهی پدیداری، خودآگاهی (Ghiyathvand, 2011, 157)، آگاهی نظارتی و آگاهی دسترسی (Shahmoradi, 2011, 7). یکی دیگر از مفاهیم آگاهی، مفهوم بدن‌آگاهی است که بر دو پرسش مهم تمرکز دارد: بدن‌آگاهی ما چه تفاوتی با دیگر اشیاء دارد؟ عمل و بازنمودهای ذهنی بدن چه نقش‌هایی در بدن‌آگاهی دارند؟ فیلسوفان به بدن‌آگاهی توجه نسبتاً اندکی مبذول داشته‌اند، اما پدیدارشناسان به نحوی درخور توجهی استثناء هستند. بررسی بدن به‌تازگی نیز در عصب‌شناسی شناختی رواج یافته است (De Vénimon, 2013, 5). نظریه‌های بدن‌آگاهی شامل رهیافت‌های

بازنمودگرایانه و رهیافت حسی حرکتی است. هر دو رهیافت اهمیت ویژه‌ای برای بدن‌آگاهی قائل هستند و هر دو به اختلال‌های مرضی، عمل و مکان‌مندی تجربه‌های بدنی علاقه‌مندند. رهیافت بازنمودگرایانه ریشه در فلسفهٔ تحلیل دارد اما رهیافت حسی عمدتاً در سنت پدیدارشناسی ریشه دارد. رهیافت اول بازنمودهای ذهنی را هستهٔ بدن‌آگاهی فرض می‌کند و رهیافت دوم اهمیت تعامل با جهان را برجسته می‌کند (Ibid, 16). ازآنجاکه بسیاری از آثار هنری بازنمایی یا بازآوری از طبیعت یا واقعیت هستند (Ramin, 2010, 189)، بازنمایی به‌شکل یک رابطهٔ هدفمند در نظر گرفته می‌شود و در این رابطه هم وجود هنرمند که اثر را خلق می‌کند و هم مخاطب که اثر را می‌فهمد، ضروری هستند (Guter, 2016, 38)؛ بنابراین در این پژوهش تأکید بر مفهوم بدن‌آگاهی بازنمودگرایانه است. با این فرض که محتوای اثر هنری دربارهٔ مفهوم سلامت، شناخت آناتومی بدن، نوع بیماری و پیشگیری دربارهٔ سرطان کولورکتال باشد، رابطهٔ بین فرم و محتوا و پیامی که با بیان هنری در آثار مختلف به مخاطب انتقال می‌یابد، آگاهی از بدن را در معرض نمایش تماشاگر و بیننده قرار دهد.

در تصویرسازی تشریحی، در طول زمان هنرمندان و دانشمندان روشی را برای نمایش بدن و نحوه تصور آن بررسی کرده‌اند. سنت تصویرسازی تشریحی امروز نیز ادامه دارد، اما «نقاشان پزشکی» به‌جای «هنرمندان نقاش» با تشریح‌گران همکاری می‌کنند و تصاویری برای انتشار آثار تهیه می‌کنند. ازاین‌رو، هنر و آناتومی به‌شدت با مؤسسات پزشکی پیوند دارد (Kadyss, 2004, 32). هنرمندان دوران رنسانس به‌خصوص پولایوئولو[۳] و لئوناردو داوینچی[۴] با تجربیات خود در تحول علم کالبدشناسی نقش داشتند و از آن زمان، مطالعه صور و تناسبات کالبد انسان در آکادمی‌های هنری اهمیت یافت (Pakbaz, 2020, 498). داوینچی برای آنکه به اسرار بدن آدمی پی ببرد، بیش از سی جسد انسان را تشریح کرد (Gombrich, 2020, 284). میکلانژ[۵] هنرمند فلورانسی نیز دربارهٔ کالبدشناسی انسان به پژوهش مستقیم پرداخت و اجساد را تشریح می‌کرد (Ibid, 295). برگه‌ای از دست‌نوشته‌های لئوناردو داوینچی حاوی نقاشی از دستگاه گوارش شامل معده، طحال، کبد، آپاندیس، سکوم[۶] با قلم و جوهر، حاوی یادداشتی دربارهٔ روده بزرگ حدود ۱٫۸ متر، رودهٔ کوچک حدود ۷٫۵ متر و همچنین دوازدهه[۷]، ژژونوم[۸] و ایلئوم[۹] که به‌صورت طرح‌واره به تصویر کشیده درشکل ۱ قابل‌مشاهده است.

شکل ۱. *برگه‌ای از دست‌نوشته لئوناردو داوینچی*، نقاشی دستگاه گوارش. ۱۵۰۸ م. (URL 1)

در تعریف هنرهای تجسمی؛ آن دسته از هنرهایی که در وهلهٔ نخست با چشم مشاهده می‌شوند و در مواردی با حس لامسه نیز ارتباط دارند را هنرهای بصری[۱۰] گویند و انواع بسیار متفاوتی ازجمله نقاشی، طراحی، گرافیک، چاپ و عکاسی را شامل می‌شود. برخی از هنرهای بصری مانند مجسمه‌سازی، معماری و به‌طورکلی آثار هنری واجد سه بعد را هنرهای تجسمی یا پلاستیک[۱۱] می‌نامند (Pakbaz, 2020, 797). امروزه با کشف ابزارهای فناوری جدید مانند عکاسی و پرتوایکس روش‌های جدیدی برای دیدن بدن ممکن شد. به‌این‌ترتیب، هنرمندان امروزه دیگر به نقاشی و شکل اشاره نمی‌کنند بلکه به بدن اشاره می‌کنند. در سال‌های اخیر نیز بدن به‌عنوان حامل هویت، جنسیت، نژاد و یا طبقهٔ اجتماعی دوباره وارد شیوه‌های گفتمانی شده است. هرچند قرن‌های زیادی است که انسان‌ها به‌دنبال درک پیچیدگی‌های بدن، به هر دو روش هنری و آناتومیک بوده‌اند. در بررسی مقایسه‌ای هنر و پزشکی در طول زمان، هنرمندان و پزشکان به روش‌های پیشرفته برای تصویرسازی و درک ساختار و کارکردهای بدن داخلی پرداخته‌اند.

امروزه نیز، با پیشرفت فناوری و علم و با پیشرفت سریع علوم قانونی و پزشکی، تعدادی از هنرمندان معاصر به این امر می‌پردازند (Kadyss, 2004, 33)؛ بنابراین آنچه در این پژوهش مطرح می‌شود آگاهی به مخاطب دربارهٔ شناخت اعضای داخلی و بیماری مربوط به آن دربارهٔ یک مورد خاص از بیماری است که تماشاگر با دیدن آثار هنری به‌طور ساده برای او قابل‌درک و شناخت باشد. به‌همین منظور تصاویر واقعی از اتاق عمل گرفته‌شده که انتخاب این آثار

با کمک افراد بیمار درگیر بیماری به‌صورت هدفمند انتخاب‌شده است و بازنمایی آن‌ها در آثار هنری است؛ با این فرض که بیشترین تأثیر را بر مخاطب برای آگاهی و شناخت داشته باشند.

پیشینه پژوهش

استفاده از هنرهای زیبا در پزشکی سابقهٔ طولانی دارد. مطالعات متعددی در زمینهٔ مزایای هنر در پزشکی انجام شده است؛ بااین‌حال هنوز هم شکاف‌هایی در دانش آگاهی دادن و ارتباط هنر و پزشکی وجود دارد. مطالعاتی به مهارت‌های مشاهدهٔ عینی و توانایی ذهنی خود برای تفسیر حالات چهره بیماران قبل و بعد از استفاده از هنر پرداختند. تحقیقاتی نیز مزایای مداخلات هنرهای زیبا را در بهبود ذهن آگاهی، شناسایی داستان بیمار و آگاهی عاطفی در میان شرکت‌کنندگان نشان دادند. پژوهش‌های انجام‌شده درزمینهٔ سرطان‌های کولورکتال نیز، بیشتر با موضوعاتی مانند بار اقتصادی این بیماری بر روی خانواده، تأثیر داروهای شیمیایی و گیاهی، شاخص‌ها و ویژگی‌های اپیدمیولوژیک، خطر نسبی مرگ و بقا، مدیریت، پیشگیری، تشخیص زودهنگام و مدل پیشگیرانهٔ سلامت را بررسی کردند. نمونه‌هایی از تحقیقات گذشته درزمینهٔ سرطان‌های کولورکتال بدین‌شرح است:

کیهان فاتحی، فریماه رحیمی و رضا رضایتمند (۲۰۲۳) در مقاله‌ای با عنوان «بار اقتصادی سرطان کولورکتال: مطالعه مرور حیطه‌ای» سرطان کولورکتال را به‌عنوان سومین سرطان شایع جهان معرفی کردند که در سال ۲۰۲۰ نزدیک به دو میلیون نفر در سراسر دنیا به این نوع سرطان مبتلا شدند. همچنین افزایش میزان بروز این بیماری را از منظر اقتصادی بررسی کردند که در صورت عدم پیشگیری، هزینه‌های جبران‌ناپذیری در تشخیص و درمان باید پرداخت. سید مهدی جلالی، ایراندخت کرد جزی و سید علی جلالی (۲۰۰۴) در مقاله‌ای با عنوان «ویژگی‌های اپیدمیولوژیک سرطان کولورکتال در یک دوره ۲۰ ساله (۱۳۶۰-۸۰) در افراد مراجعه‌کننده به بیمارستان امام خمینی تهران» ۹۰۰ بیمار موردبررسی قرار گرفت. آنها به این نتایج دست یافتند که با توجه به عامل جنسیت، این بیماری در بین زنان، پس از سرطان ریه و پستان رتبهٔ سوم را ازنظر شیوع دارد و در بین مردان پس از سرطان ریه و پروستات قرار می‌گیرد. سرطان کولون تا سال ۱۹۹۲ م/ ۱۳۷۱ ش. به مدت ۴۰ سال ثابت بود. در این پژوهش مشاهده‌شده است که از سال ۱۳۶۰ تا ۱۳۸۰ بیش از ۲۵% بیماران سن زیر ۴۰ سال درگیر این نوع سرطان شدند و این نشان‌دهندهٔ جوان‌بودن بیماران ایرانی است.

پژوهش‌هایی نیز رابطهٔ پزشکی و هنر را موردبررسی قراردادند. النی جمیتو[۱۲] (۲۰۱۱) در مقاله‌ای با عنوان «دارو برای هنر؟ یک مطالعه فلسفی در مورد رابطه پزشکی، هنر و علم» به بررسی رابطهٔ پزشکی و هنر از طریق رویکرد نظری و نقش پزشک در کارایی هنر می‌پردازد. تعریف پزشکی، به‌عنوان یک هنر یا علم در این پژوهش موردبحث است و جراحی‌های زیبایی تناسخ سنت اورلان را مورد مطالعه قرار می‌دهد و ارتباط مستقیم بین پزشکی و هنرهای تجسمی را بیان می‌کند. آرنو کی کوماگای[۱۳] (۲۰۱۲) در مقاله‌ای با عنوان «رویکردی فلسفی برای استفاده از هنرهای خلاقانه در آموزش پزشکی» بیان می‌دارد که مربیان پزشکی از هنرهای تجسمی برای تقویت مهارت کارآموزان استفاده کرده‌اند. هنر را به‌عنوان وسیله‌ای برای تأمل در معنای بیماری و ماهیت پزشکی می‌داند. همچنین اشاره دارد که در دانشکده

پزشکی دانشگاه میشیگان، خلق آثار هنری، بر اساس داستان‌هایی که بیماران از زندگی خود می‌گویند، صورت می‌گیرد. این آثار به‌عنوان شاهد عینی برای یادگیری، تعامل و درک ضمنی مورداستفاده است. همچنین مبانی نظری و اطلاعات عملی دربارهٔ ادغام علوم انسانی و هنر ارائه می‌دهد که به پزشکان در آموزش کمک می‌کند.

دارل ایوانز[۱۴] و لارنس توبل[۱۵] (۲۰۱۴) در پژوهشی با عنوان «هنر، آناتومی و پزشکی: آیا هنر در آموزش پزشکی جایی دارد؟» برای نشان‌دادن اینکه هنر می‌تواند برای آموزش مهارت‌های مشاهده‌ای در دانشجویان پزشکی استفاده شود، در یک دورهٔ ۸ هفته‌ای هنر در پزشکی به دانشجویان سال اول در دانشکده پزشکی ارائه شد. بازخورد دانشجویان نشان داد که ارتباط قوی بین هنر و پزشکی وجود دارد و اینکه هنر می‌تواند در آموزش پزشکی نقش داشته باشد و به‌طور خاص از طریق تجزیه‌وتحلیل هنر برای توسعه مثبت مهارت‌های مشاهده‌ای ممکن است برای گنجاندن در برنامه‌های درسی پزشکی آناتومی و مراقبت‌های بهداشتی توجه جدی داده شود. ضرورت پژوهش حاضر این است که آگاهی‌دادن به مخاطب اعم از مخاطب خاص مانند دانشجویان و دانش‌آموزان و مخاطب عام مانند مردم عادی در خصوص شناخت آناتومی داخلی بدن و یک نوع از بیماری مربوط به آن یعنی سرطان کولورکتال خواهد بود. این آگاهی‌دادن از طریق بازنمایی شکلی و محتوایی در آثار هنری صورت می‌گیرد که در پژوهش‌های پیشین کمتر موردتوجه قرارگرفته است.

روش پژوهش

این تحقیق کیفی با هدف کشف ارتباط بین هنر و پزشکی در آگاهی‌دادن به مخاطب، بر تحلیل‌های مضمونی تأکید دارد. روش توصیفی. تحلیلی با رویکرد میان‌رشته‌ای، پدیدهٔ مرکزی موردمطالعه موضوع آناتومی داخلی بدن مرتبط با سرطان‌های کولورکتال است. گردآوری داده‌ها، یادداشت‌های میدانی مبتنی‌بر مشاهده، مصاحبه، داده‌های تصویری، متنی و کتابخانه‌ای است. برخی تصاویر بعد از عمل جراحی ثبت شدند، مصادیق آن‌ها شامل عکس و اشیا بوده و فرمت اطلاعات گردآوری‌شده به‌صورت عکس و اشیاء فیزیکی است. نمونه‌گیری هدفمند از نوع موارد مطلوب برای توصیف موردهایی که معرف موقعیت بیماری کولورکتال هستند. سعی شده است از بین تصاویر ثبت‌شده نمونه‌های هدفمند انتخاب شود که مکمل داده‌های متنی و برای تحلیل مضامینی باشد که بیان آن‌ها در قالب کلمه دشوار است.

سرطان کولورکتال

سرطان‌های کولورکتال از رشد غیرقابل‌کنترل سلول‌های اپیتلیال[۱۶] در لایه‌های کولون[۱۷] و رکتوم[۱۸] دستگاه گوارش ایجاد می‌شود. این بیماری سومین سرطان شایع و یکی از دلایل اصلی مرگ‌ومیر ناشی از سرطان در جهان است. شیوع این بیماری در ایران طی دورهٔ ۲۵ ساله افزایش یافت (Razavi et al, 2023, 711). بیماری سرطان روده بزرگ، بیماری خاموشی است که باید جدی گرفته شود. این بیماری به‌دلیل رشد غیرطبیعی سلول‌ها اتفاق می‌افتد که می‌توانند به بافت‌های دیگر بدن حمله کنند یا در آن‌ها تکثیر یابند. سرطان کولورکتال اغلب از تجمع خوش‌خیم و

توده‌ای شکل سلول‌های جداره روده که اصطلاحاً پولیپ[۱۹] نامیده می‌شوند، منشأ می‌گیرند. بررسی و غربال‌گری[۲۰] منظم، به‌منظور پیشگیری از تبدیل پولیپ‌های روده به سرطان، توسط متخصصین توصیه می‌شود. این سرطان شامل چهار مرحله است: مرحله اول، سطح مخاطی رودهٔ بزرگ را گرفتار کرده و محدود به دیوارهٔ کولون یا رکتوم است. مرحله دوم تودهٔ سرطانی، از سطح مخاطی و جدار کولون و رکتوم خارج‌شده ولی هنوز غدد لنفاوی نزدیک محل ابتلا را گرفتار نکرده است. در مرحله سوم تومور به غدد لنفاوی نزدیک، انتشار پیدا کرده ولی نقاط دوردست را هنوز مبتلا نکرده است. مرحلهٔ چهارم: سرطان به نقاط دوردست متاستاز[۲۱] داده و امکان ابتلا و گرفتاری ارگان‌هایی مثل کبد و ریه وجود دارد. درمان جراحی در مراحل اولیه، اگر اندازهٔ سرطان کوچک و محدود به مخاط بوده و تهاجم به بافت‌های اطراف نداشته باشد، روش‌های کمتر تهاجمی برای درمان آن انتخاب می‌شود. این روش‌ها شامل موارد زیر است: برداشتن پولیپ‌ها به‌وسیلهٔ کولونسکوپی، رزکسیون[۲۲]، کولکتومی[۲۳]، شیمی‌درمانی[۲۴] و رادیوتراپی. درمان تسکینی نیز، رویکردی است که باعث کاهش آلام و استرس بیمار به‌منظور افزایش کیفیت زندگی او می‌شود. برای نیل به این هدف همکاری گروه پزشکی، پرستاری و ارتباط مستمر و صمیمی و جدی آن‌ها با بیمار و خانواده وی مهم و حیاتی است. روش‌های کمک‌کننده دیگر به خود بیمار شامل ورزش، موسیقی، رقص، هنر، تمرین‌های ریلکسیشن و کاهش استرس و مدیتیشن است (Manoochehry, 2020, Dec.23). ضمن آشنایی با این نوع بیماری، نمونه‌ای از جراحی برداشتن روده بزرگ و امنتوم[۲۵] به‌علت سرطان روده در شکل ۲ قابل‌مشاهده است.

شکل ۲. برداشتن روده بزرگ و امنتوم، با برش ۱۰ سانتی روی شکم

بازنمایی فرم و محتوای سرطان کولورکتال در آثار هنری

وقتی به بدن توجه می‌شود، از موقعیت و حرکت اعضاء و جوارح می‌توان از درد و احساس خود مطلع شد. البته ممکن است توصیف آنچه احساس می‌شود مشکل باشد (De Vénimon, 2013, 6). بدن را می‌توان برخلاف دیگر اشیای فیزیکی، از طریق حواس بیرونی و درونی ادراک کرد. این دوگانگی دسترسی به بدن در بهترین شکل در چیزی بیان می‌شود که به پدیدهٔ لمس‌کننده (لمس از درون) و لمس‌شونده (لمس از بیرون) معروف است؛ اما اطلاعات

ما از «بدن آگاهی» از درون ضعیف است مگر در مواردی که احساس درد باشد. در برخی موارد نیز ممکن است فرد اعصاب حس پیرامونی او قطع باشد و نتواند سیگنال‌های مربوط به لامسه و حس عمقی را دریافت کنند و تا حدودی فاقد بدن آگاهی از درون است (Ibid, 7-8). ازآنجاکه ثابت‌شده است با ایجاد تغییر در نحوهٔ زندگی، می‌توان از شیوع بیماری سرطان کولورکتال تا حد زیادی کاست و بار بیماری را در سطح ملی کاهش داد (Jalali, Kordjazi & Jalali, 2004, 728). یکی از راه‌های کاهش این بیماری، آگاهی‌داشتن برای پیشگیری است که بازنمایی اطلاعات مربوط به آن از طریق آثار هنری در قالب‌های مختلف امکان‌پذیر است. «صورت و فعالیتی که برای یک کار هنری انجام می‌شود از یک رسانه به رسانهٔ دیگر متفاوت است. قالب‌های متفاوتی چون نقاشی، مجسمه، عکس، فیلم، کتاب، رقص و تئاتر می‌تواند باشد» (Ramin, 2010, 359) و در نحوهٔ بازنمایی، متناسب با رسانهٔ هنری، انتقال معنا صورت می‌گیرد (Guter, 2016, 189). کارمایهٔ هنرمند اشیا، رویداد و موقعیت است که به‌صورت عینی، واقعی، ذهنی، تصوری، موضوع (عنوان یک اثر)، نقاشی (برای روایت و توصیف)، مجسمه‌سازی یا هنرهای تجسمی (پلاستیک) در فضای سه‌بعدی، ساخت سازه (کونستروکسیون) از مواد مختلف، عکاسی رسانه‌ای در عرصهٔ اطلاعات است.

خلق فضای جدید؛ فرم به‌مثابهٔ کالبد

مجسمه‌سازی نرم یا هنر نرم[۲۶]؛ اصطلاحی برای توصیف اشیای سه‌بعدی است که با موادی مانند پارچه، طناب، لاستیک، وینیل، چرم، نمد و مقوا ساخته می‌شود. شماری از مجسمه‌سازان دهه‌های اخیر مواد نرم و سخت را باهم تلفیق کرده‌اند (Pakbaz, 2020, 637). برای آگاهی و شناخت از رودهٔ بزرگ می‌توان فرم به‌مثابهٔ کالبد یا شکل مشهود در فضا (دوبعدی یا سه‌بعدی) را از طریق مجسمه‌سازی (سازه‌های بادی) خلق کرد. این سازه‌ها هم قابل‌مشاهده هستند، هم می‌توان آن‌ها را لمس کرد. «بافت[۲۷] عنصری است که از طریق دیدن، احساس لمس‌کردن را در بیننده برمی‌انگیزد. بافت‌ها بر چهار نوع واقعی، ساختگی، انتزاعی و ابداعی هستند. بافت واقعی کیفیتی است در رویهٔ شیء که از طریق حس لامسه تجربه می‌شود. این نوع بافت، به حوزهٔ مجسمه‌سازی تعلق دارد» (Pakbaz, 2020, 115). با ساخت این سازه‌ها می‌توان با اثر هنری تماس داشت. تماس، شکل مادی است که پیام در آن جای می‌گیرد و به مخاطب یا گیرنده می‌رسد (Ahmadi, 2008, 446). حس لامسه از سرچشمه‌های بدن آگاهی است و به‌واسطهٔ گیرنده‌های مکانیکی پوستی کار می‌کند. این حس اطلاعاتی دربارهٔ جهان بیرون (شکل اشیای لمس‌کننده) و هم دربارهٔ درون بدن (شکل اشیای لمس‌شده) و فشار روی بخش خاصی از پوست همراه دارد (De Vénimon, 2013, 10). همچنین در اقدامات جراحی، نیز جراح از طریق حس لامسه، سفتی و نرمی بافت‌ها را حس و مختصات آن‌ها را شناسایی می‌کند. تومورهایی که در زیر بافت‌ها قرار دارند، ممکن است با تصویربرداری‌های پیشرفته قابل‌شناسایی نباشند اما با حس لامسه می‌توان آن‌ها را کشف کرد. با این فرض که مجسمه‌های پلاستیکی یا سازه‌های بادی از حس بنیادی لمس باشند، بازنمایی روده و ساختار مربوط به نوع بیماری با پولیپ‌ها و تومورهای درون و بیرون آن به کمک مجسمهٔ پلاستیکی یا سازهٔ بادی که با روده واقعی یک ریخت

است، مخاطب با دیدن و لمس آن می‌تواند ارتباط بگیرد و میل به دانستن اطلاعاتی دربارهٔ آن داشته باشد (تصاویر ۳ و ۴).

شکل ۳. سازه بادی، بدن‌آگاهی از اندام درونی، سرطان: پیشگیری با سفر در روده بزرگ. (URL 2)

شکل ۴. سازه بادی، بدن‌آگاهی از اندام درونی، راه‌رفتن در روده بزرگ برای آموزش. (URL 3).

آثاری که با هدف خاص قرارگیری یا نمایش در حوزهٔ عمومی معمولاً در فضای خارج و در دسترس همگان طراحی و اجرا می‌شوند، می‌تواند اصطلاحی عام برای هنر همگانی[۲۸] در نظر گرفت، این هنر با شهر و شهروندان پیوند دارد و علاوه‌برسازه‌های معماری و نقاشی می‌توان طیف انواع مجسمه را در برگیرد. حال این آثار ممکن است ناپایدار یا ماندگار باشد. این هنر خلاقیت هنری صرف نیست، نوعی تولید فرهنگی و اجتماعی مبتنی‌بر نیازهای مادی و معنوی شهروندان است (Pakbaz, 2020, 798)، بنابراین این سازه‌ها یا مجسمه‌های پلاستیکی مشابه می‌توانند به‌عنوان نوعی هنر همگانی برای آگاهی شهروندان از نوع بیماری و آناتومی داخلی بدن ساخته شود.

چیدمان[۲۹]، اشیاء سه‌بعدی از آناتومی داخلی بدن

چیدمان یا اینستالیشن؛ اصطلاحی عام به‌معنای آراستن اشیاء در یک نمایشگاه، آویختن نقاشی‌ها بر دیوار، چیدن مجسمه‌ها و مانند آن، اما در معنای خاص، اثری است منحصربه‌فرد در اندازه بزرگ، در فضایی معین غالباً داخل گالری و در مدت‌زمان معین قرار می‌گیرد. اثری است که در زمان و فضا تجربه می‌شود و رابطه‌ای دوسویه با بیننده دارد. سابقهٔ این هنر به برخی آثار مارسل دوشان، فوتوریست‌ها، دادائیست‌ها و سورئالیست‌ها بازمی‌گردد (Pakbaz, 2020, 105).

یکی از هنرمندان این‌گونه از آثار هنری، آنت مسیجر[۳۰] (متولد ۱۹۴۳ م) است؛ آثار او ما را به اعماق حفرهٔ بدن انسان می‌برد، اشکالی آشنا اما به‌طرز عجیبی جذاب مانند استالاکتیت[۳۱] آویزان از اندام‌های بزرگ بدن هستند، با پارچه‌های نرم و پرشده از پنبه و پشم در رنگ‌های مختلف دیده می‌شوند. این اشیاء ساده مانند اسباب‌بازی‌های پارچه‌ای پرشده هستند که کلاس‌های علوم مدرسه را یادآوری می‌کنند. از اینکه از صنایع‌دستی و مواد داخلی پشم و پنبه استفاده می‌کند، ارتباط واضحی باهنرهای دستی زنانه ازجمله سوزن‌دوزی برقرار می‌کند. همان‌طور که در قرن نوزدهم میلادی، سوزن‌دوزی و زنانگی کاملاً درهم‌آمیخته شد. بر اساس این استنباط، گویی جذاب‌ترین کار توسط

منفعل‌ترین و زنانه‌ترین زنان تولیدشده است و اجسام را تقریباً به‌هم دوخته‌اند و از نخ‌های پشم آنگورای تیره آویزان کردند. چراغ‌هایی جداگانه در داخل دستگاه آویزان هستند شکل‌های آن‌ها را روشن و آشکار می‌کند و مانند پروب‌های[۳۲] پزشکان، یکی را از دیگری مشخص می‌شود و تماشاگر را تشویق می‌کند اعضای بدن را به‌دقت بررسی کند (Rozsika, 1984, 11). حس لمس در بدن و آناتومی آنت مسیجر، یک عنصر کلیدی است. او مخاطب را به درون بدن دعوت می‌کند و به‌علت حس لمس، بینندگان در اثر غرق‌شده و با آن در تعامل هستند (Kadyss, 2004, 27). مسیجر نمایش خود را بر استاندارد پزشکی آناتومی که در قرن بیستم تأسیس شد و بر اساس مدل آناتومیکی دکتر هنری گری[۳۳] بنا کرد (Ibid, 28). از طرفی در این چیدمان با بهره‌برداری از موادی مانند پنبه، پشم و پارچه، آن‌ها را به مواد باارزش بالاتری تبدیل کرد و با تبدیل آن‌ها به ارگان‌های داخلی بدن و آوردن به فضای عمومی به‌نظر می‌رسد بازی‌های کودکی را به دنیای بزرگ‌سالان وارد کرد که این می‌تواند جذابیت و توجه به اندام داخلی را افزایش دهد.

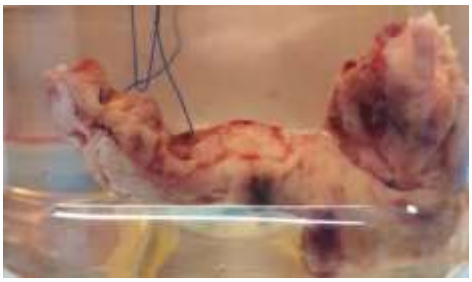
شکل ۵. چیدمان نفوذ به آناتومی داخلی بدن، آنت مسیجر، فرانسه.
(Özkendirci, 2018, 219)

شکل ۶. تصویر واقعی، برداشت کامل روده بزرگ مبتلا به سرطان

بنابراین ترکیب یک مدل آناتومیکی سه‌بعدی آویزان از عناصر داخلی بدن می‌تواند توصیفی نمادین از اجزای بدن را نشان دهد و نمایشی از یک تجربه کاملاً بصری است که در ذهن مخاطب می‌ماند. این نفوذ به درون از طریق آشنایی واقعی نیست، بلکه از بازنمایی‌های بصری استفاده می‌شود. می‌توان برای ساخت این آثار از عناصر و رنگ‌های به‌کاررفته واقعی در پزشکی استفاده کرد. همان‌طور که در شکل ۶ آمده یک نمایش از درون انسان که توسط پزشک جراح قابل‌لمس است و تماشاگر با دیدن آن مادیت بدن خود را به یاد می‌آورد و از طریق بینایی به‌صورت ذهنی آن را لمس می‌کند؛ اما در شکل ۵ بازنمایی از این حوزهٔ واقعی سعی شده است تماشاگر با حس لامسه آن را تجربه کند. ممکن است این درک از ساختار بدن در این اثر نوآورانه نباشد اما در ارائهٔ ارگان‌های داخلی بدن به‌صورت سه‌بعدی و تصادفی در فضای نمایشگاه دارای جذابیت و موردتوجه بیننده است.

فرم به‌مثابهٔ نوع یا سنخ (نقاشی)

نقاشی، رسانه و هنری بازنمودی است. به این معنا که ارزش‌های هنری یا زیبایی‌شناختی یک تابلو، دست‌کم تااندازه‌ای از ویژگی‌های بازنمودی منشأ می‌گیرد (Currie, 2008, 93). شباهت بر پایه یک ریختی جزئی، در بازنمایی هنری و علمی مورداستفاده قرار می‌گیرد. در برخورد با یک نقاشی، همهٔ اجزای آن به‌جز یک بخش را به‌خوبی درک می‌کنیم و پی می‌بریم که بخش‌های موردنظر چه چیزی را بازنمایی می‌کنند (Yaghmaei& Sheikh Rezaei, 2012, 122). با این فرض که نقاشی بیشتر برآمده از حس سطحی بینایی است، از طریق بازنمایی اشیاء می‌توان اطلاعاتی موثق دربارهٔ شیء به‌دست آورد که مستقیماً در دسترس نیست. نقاشی به‌عنوان یکی از رسانه‌هایی است که می‌تواند در علم پزشکی برای شناخت اولیه از وجود بیماری به مخاطب استفاده کرد. نمونه بافت جراحی پرولاپس[۳۴] رکتوم در شکل ۷ قابل‌مشاهده است. این تصویر، عکسی واقع‌گرایانه از نمونه بافت جراحی‌شده است که فرم آن توجه مخاطب را برمی‌انگیزد. اگر آن را به‌مثابهٔ شیء در نظر بگیریم که نقاشی شود، بازنمایی آن حاوی اطلاعاتی درباره بافت و حقیقت شیء می‌دهد. شیء بازنمایی‌شده، در حقیقت بافتی سرطانی است که در بدن یک انسان وجود دارد و به‌عنوان اثر هنری در دید مخاطب قرار می‌گیرد تا توجه او را برانگیزد (شکل ۷).



شکل ۷. نمایش بافت به‌صورت مجازی در عکاسی، نمونه بافت جراحی پرولاپس رکتوم و رکتوسل یا استاپلر PPH

بافت از عناصر بصری است که می‌تواند به‌صورت مجازی یا حقیقی به نمایش گذاشته شود (Moghbeli, 2016, 20). برای شناخت از تأثیر دیدن عکس یا نقاشی بر بدن‌آگاهی، نگارندگان در پرسش از کسانی که تحت عمل جراحی بیماری‌های کولورکتال قرار گرفتند مخصوصاً کسانی که رودهٔ بزرگ آن‌ها به‌صورت کامل درآورده شد، با دیدن نمونه عکس‌های گرفته‌شده از اتاق عمل، برخی افراد احساس می‌کردند هنوز آن عضو در بدن‌شان وجود دارد، برخی نیز این حس را داشتند که چیزی از درون آن‌ها کم شده است و برخی از فقدان آن اندام غبطه خوردند. این احساسات با اطلاعات لمسی و بصری با دیدن این تصاویر بیان شد. وقتی به این بافت جداشده از بدن نگاه می‌کردند، احساس لمس آن را داشتند. این تصاویر به افراد سالم نیز نشان داده شد و اکثر افراد تحمل دیدن آن تصاویر را نداشتند؛ علی‌رغم اینکه اطلاعات آن‌ها از اندام‌های داخلی بدن ضعیف و با این‌گونه سرطان نیز ناآشنا نبودند اما سعی در شناخت بیشتر نداشتند. حال اگر این تصاویر پزشکی همراه با توضیحی درباره آن اندام و نوع بیماری سرطان، به اثر هنری تبدیل شود در بدن آگاهی و پیشگیری از بیماری بیشتر کمک می‌کند. نمایش بافت به‌صورت مجازی در عکاسی از بافت جراحی در شکل ۷ آمده است.

عکس؛ بازنمون طبیعی شیء

عکاسی از هنرهای تجسمی مدرن[۳۵] است (Moghbeli, 2016, 43). عکس نیز مانند نقاشی، بازنمایی رسانه‌ای و هنری است. البته عکس، بازنمود طبیعی یا نشانهٔ طبیعی اشیاست و رابطهٔ موضوع با عکس در مقایسه با نقاشی نزدیک‌تر است (Currie, 2008, 127). نقاشی در واقع‌گرایانه‌ترین شکل، به‌لحاظ معرفت‌شناختی غیر شفاف است (Guter, 2016, 139)؛ اما عکس واقعیت را چنان منعکس می‌کند که نقاشی هرگز به پایش نمی‌رسد. عکس به محتوایش وابسته است و اطلاعات را به مخاطب انتقال می‌دهد (Ibid, 149). همچنین از عکس می‌توان در رسانه‌های دیگر مانند نقاشی، اینستالیشن (چیدمان)[۳۶]، ویدئو یا در خلق آثار دیگر استفاده کرد (Pakbaz, 2020, 105). در بازنمایی علمی و هنری بازنما، هدف و رابطهٔ بازنمایی وجود دارد (Yaghmaei & Sheikh Rezaei, 2012, 117). بازنما، حاوی اطلاعاتی درباره هدف است و رابطهٔ بازنمایی عینی است (Ibid, 120). بر این اساس در تصاویر ۸ الی ۱۰ عکس‌ها، منبع بازنمایی از نمونه بافت‌هایی هستند که بعد از عمل جراح‌های کولورکتال توسط نگارندگان برداشته شد و حاوی اطلاعاتی دربارهٔ سرطان‌های کولورکتال هستند. توضیحات در زیر عکس دربارهٔ بیماری و خود عکس نشان‌دهندهٔ بافت‌های جراحی است که برای مخاطب بازنمایی می‌شود. آنچه در این تصاویر مهم است، محتوای اطلاعاتی است که در دسترس مخاطب قرار می‌گیرد تا از این بیماری آگاه شود.

البته از طرفی نیز باید به این نکته توجه داشت که رسانه‌های تصویری مانند عکس، هم‌زمان با رشد علوم و تکنولوژی به امری اجتناب‌ناپذیر در هنر معاصر تبدیل شد. ما اکنون در عصر فرا رسانه‌ای زندگی می‌کنیم و اصولاً نوع رسانه‌ای که برای بیان هنر به‌کار می‌رود چندان مهم نیست و شاهد چرخش به‌سوی عکاسی و ویدئو هستیم (Ghaidi-Heidar, 2005, 133). یک تصویر هر پایه‌ای که داشته باشد، ازجمله پایه‌های ذهنی، اساساً به یک فرم و ماده‌ای ثابت قابل تشبیه است (Shairi, 2014, 43)؛ بنابراین تصویر به‌وسیلهٔ شمایل خود تعریف می‌شود و می‌تواند تفاسیری تجسمی یا انتزاعی را در برگیرد. حال این مسئله مطرح است که آیا تصویر، تصویری از اشیاء است یا تصویری از رابطهٔ ما با اشیاء؟ آیا تصاویری از اشیاء وجود دارد یا فقط تصاویر روابط آن؟ در دنیایی از روابط، چه وضعیتی را می‌توان به تصویر اختصاص داد؟ (Ibid, 46). به‌نظر می‌رسد آنچه در تصاویر برای بدن‌آگاهی، از درون جسم مهم است هم رابطهٔ ما با تصاویر به‌عنوان بازنمایی از شیء واقعی یعنی بافت‌های داخلی بدن و هم روابط بین آن تصویر با مضمون که نشان‌دهندهٔ نوع بیماری است.

شکل ۸. نمونه بافت جراحی، سرطان روده بزرگ در بیمار ۹۱ ساله

شکل ۹. نمونه بافت جراحی، سرطان سیگموئید، برش ۷ سانتی‌متری

شکل ۱۰. نمونهٔ بافت تومور بزرگ انسدادی، خم طحالی با چسبندگی به طحال، لوزالمعده، کلیه و دوازدهه، بیمار ۳۹ ساله

تحلیل یافته‌ها

تصاویر میدانی گرفته‌شده از اتاق عمل، به‌عنوان «مؤلفه‌های مجازی مانند شکل‌های خاص و نشانه‌های قابل‌تشخیص با ویژگی‌های عینی که شامل بخشی از بافت هستند» (Shairi, 2014, 158) در نظر گرفته‌شده‌اند. همان‌طور که هنرمندان هنر مفهومی، نمود کار آن‌ها معنایی است تا تصویری، نمایش معنا یا داشتن یک مفهوم معنایی در هنر آن‌ها مهم است، حتی وقتی از یک تصویر بازنمایی‌شده استفاده می‌کنند. در کاربرد هنر در پزشکی نیز تأکید بر محتوای عکس و اینکه چه چیزی را می‌خواهد نشان دهد و این عکس‌ها به‌عنوان یک پیام تصویری برای شناخت از اندام داخلی بدن و شناخت بیماری سرطان می‌تواند در هنرهای تجسمی و دیگر آثار هنری به‌کار روند. مربیان پزشکی از هنرهای تجسمی برای اهداف مختلف ابزاری مانند تقویت مهارت کارآموزان در مشاهده، توصیف، تفکر انتقادی و ارتباط می‌توانند استفاده کنند. از طرفی کالبدشناسی، موردتوجه پزشکان و هنرمندان بود و نمونه‌های زیادی از نقاشی در علم تشریح وجود دارد. قالب‌های متفاوت هنری نیز می‌توانند رسانه‌ای برای بازنمایی اندام‌های داخلی بدن برای آگاه‌شدن از آن‌ها و بیماری سرطان کولورکتال باشند. همان‌طور که پزشکی مستلزم مدیریت بدن است، هنرمندان نیز در روش‌های بازنمایی و ابزار تولید دانش به تجسم و هویت بدن علاقه دارند. هنرمندان می‌توانند در کنار پزشکان باهدف مبارزه با ناآگاهی افراد جامعه نسبت به بیماری‌هایی که با پیشگیری می‌توان از تعداد مبتلاشدن به بیماری کاهش داد، به بازنمایی آثاری با مضامین پزشکی دربارهٔ بیماری خاص روی آورند. اگر این آثار حس لامسه و مشارکت در اثر را در برگیرد شاید مؤثرتر باشد. داده‌های آماری و پزشکی در کنار آثار هنری تأثیر بیشتری برای اقناع مخاطب دارد و ابزار بهتری برای آگاهی و پیشگیری خواهد بود. البته آثار هنری باید بازنمایی از واقعیت صحیحی باشد و این امر از طریق ارتباط با پزشکان و جراحان کولورکتال که موضوع بحث پژوهش حاضر است امکان‌پذیر خواهد بود و ارتباط مستقیم با بیمارانی که این تجربیات را داشتند. همان‌طور که در این پژوهش از بیماران دارای سرطان‌های کولورکتال پرسیده شد و اکثریت آن‌ها بعد از درگیرشدن به بیماری متوجه بدن‌آگاهی اندام‌های داخلی و بیماری مرتبط به آن شدند.

نمودار۱. بدن‌آگاهی از آناتومی درونی با شناخت سرطان کولورکتال، طریق ادراک بدن توسط حس لامسه در آثار هنری

نتیجه‌گیری

سرطان، به‌عنوان یک معضل و سومین عامل مرگ‌ومیر در ایران بعد از بیماری‌های قلبی و تصادفات شناخته می‌شود. با پیشرفت تکنولوژی و علم پزشکی شیوه‌های جدیدی برای تشخیص و درمان سرطان کشف شده است، اما آگاهی ما از سرطان به‌خصوص سرطان کولورکتال به‌اندازهٔ کافی نیست، علی‌رغم اینکه این بیماری، امروزه مردان و زنان زیادی را مبتلا کرده و میزان سن درگیری نیز کاهش‌یافته است. بافت‌برداری از قسمت‌های مختلف دستگاه گوارش در حین درگیرشدن به سرطان کولورکتال یا برداشتن کامل روده، درمان‌هایی برای این بیماری ازجمله شیمی‌درمانی، پرتودرمانی و درمان هدفمند، عوامل ابتلا، نحوهٔ جراحی، اقدام بیمار برای درمان از مراحل اولیه تا جراحی و مراقبت‌های بعد از عمل، گذاشتن کیسهٔ استومی هرکدام روایتی است که نیاز به آموزش، آگاهی، همدلی و پیشگیری دارد. یکی از راهکارهایی که می‌توان این بیماری را به مردم شناخت و آگاهی را در دسترس قرار داد، آثار هنری است که به‌عنوان رسانه‌های مختلف و با توجه به ذائقهٔ مخاطب می‌توان در اختیارشان قرارداد. در نقاشی شیء، صحنه یا رویدادی را می‌توان بازنمایی کرد. شیء می‌تواند تومورها، رودهٔ بزرگ یا کیسه‌های استومی باشد. به‌وسیلهٔ نقاشی، نمی‌توان واقعیت را مشاهده کرد، بلکه می‌توان به‌عنوان جذب مخاطب برای مراحل اولیه و توجه او به بودن این بیماری استفاده کرد؛ اما عکس، به موضوعش وابسته است و تصاویری از روده بزرگ و تومورهای سرطانی را به‌عنوان هدف بازنمایی، با عکس قابل‌استفاده است. ازآنجاکه دیدن، یکی از فعالیت‌های خلاقانهٔ ذهن است، مخاطب با دیدن این عکس‌ها می‌تواند به درکی از واقعیت و وجود این بیماری برسد. در مجسمه‌سازی نیز می‌توان بافت‌های نرمی مانند سازه‌های بادی و چیدمان‌های پارچه‌ای از روده و دیگر دستگاه گوارش ساخت که هم شباهت به آن اندام‌ها داشته باشند و هم قابل‌لمس و تماس توسط مخاطب به‌خصوص قشر کودک و نوجوان باشند. درست است با زبان گفتار و نوشتار می‌توان دربارهٔ بیماری به مخاطب یا خواننده اطلاعات داد و او را آگاه کرد

اما این زبان، فاقد کیفیت هنری است. هنرهای تجسمی این قابلیت را دارند که به‌عنوان رسانه ارتباطی، تفهیم را میسر کنند. حال این‌گونه آثار بازنمایی‌شده را می‌توان در فضاهای شهری مانند مترو، آگهی‌نماها، موزه‌ها، مراکز آموزشی ـ درمانی، بیمارستان‌ها، مدارس، دانشگاه‌ها و در رسانه‌های مختلف به نمایش گذاشت تا در دسترس مخاطبان بیشتر جهت آگاهی قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Andreas Vesalius
2. Block
3. Antonio del Pollaiolo
4. Leonardo Davinci
5. Michelangelo Buonarroti
6. Cecum
7. Duodenum
8. Jejunum
9. Ileum
10. Visual arts
11. plastic arts
12. Eleni Gemtou
13. Arno K Kumagai
14. Darrell J.R. Evans
15. Lawrence T.O. Bell
16. Epithelial
17. colon
18. rectum
19. Polyp

پولیپ‌های روده معمولاً کوچک بوده علائم بالینی ندارند و یا علائم مختصر و غیر محسوس ایجاد می‌کنند (منوچهری، ۱۳۹۹).

۲۰. غربالگری در افراد معمولی جامعه از سن ۵۰ سالگی شروع می‌شود. البته در کسانی که سابقهٔ فامیلی مثبت دارند، شروع غربالگری از ٤٥ سالگی توصیه می‌شود (منوچهری، ۱۳۹۹).

21. Metastasis
22. Bowel resection

برداشتن به‌وسیلهٔ آندوسکوپی، جراحی با روش کمتر تهاجمی

23. Colectomy

در این روش جراح قسمتی از رودهٔ بزرگ مبتلابه سرطان را به‌طور کامل برمی‌دارد. جراح اطمینان کامل پیدا می‌کند که بقیهٔ رودهٔ بزرگ عاری از تومور و سرطان بوده و می‌تواند مجدداً دو انتهای روده را به هم پیوند بزند یا آناستوموز کند.

۲۴. باهدف از بین‌بردن و انهدام سلول‌های سرطانی موجود در بافت‌های اطراف و غدد لنفاوی

25. Omentum
26. soft sculpture
27. Texture
28. public art
29. installiation
30. Annette Messager
31. stalactite
32. Probes
33. Henry Gray
34. Prolapse

فروافتادگی؛ افتادگی عضو یا بخشی از بدن از محل طبیعی خود براثر ضعف بافت‌های نگه‌دارنده را گویند.

35. Modern Visual arts
36. Installation

References

Ahmadi, B.(2008). Truth and Beauty; Lectures on the Philosophy of Art. Tehran: Markaz. (In Persian)
Carrol, N. (2018). Philosophy of Art: acontemporary introduction (S. Tabatabai, Trans.). Tehran: Farhangestan - e Honar. (In Persian)
Currie, G. (2008). Image and mind: film, philosophy and cognitive science (M. Shahba, Trans.). Tehran: mehr-niosha. (In Persian)
De Vénimon, F.(2013). Body of Consciousness (M. Khodadadi, Trans). Tehran: qoqnoos. https://taaghche.com/book/116222/. (In Persian)
Downie, R. S. (2000). The Healing Arts: An Oxford, accessed 14 Dec. 2024. 171-215 https://doi.org/10.1093/oso/9780192632579.003.0005.
Fatehi K, Rahimi F, Rezayatmand R. (2023) Economic Burden of Colorectal Cancer: A Scoping Review. Payavard. 17 (1) :70-85. (In Persian)
Fentzmeyer. G. (1987). Five thousand years of medicine (S. Agah, Trans.).Tehran: elmifarhangi. (In Persian)
Ghaidi Heidar, Z. (2005). New Media in Late 20th Century Arts: Virtual World and Simulacra in Postmodern Art. Binab, 9: 124- 129.
URL - https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/175238. (In Persian)
Ghiyathvand, M.(2011). The four meanings of consciousness. Mind Quarterly, 12 (45): 147- 174. (In Persian)
Gombrich, E. (2020). The Story of Art (A. Ramin, Trans.). Tehran: nashre ney. (In Persian)
Guter, E.(2016). Aesthetics A-Z (M.R. Abolghasemi, Trans.). Tehran: nashre mahi. (In Persian)
Hamidreza, S.(2014). Image semantic sign analysis (S. Kariminejad & Others, Trans). Tehran:E. (In Persian)
Jalali S.M, Kordjazi, I. & Jalali S.M.(2004). Epidemiological Characteristics of Colorectal Cancer in Patients Referred to Imam Khomeini Hospital During (1981-2001). RJMS; 11 (43):723-729.
URL: http://rjms.iums.ac.ir/article-1-16-fa.html. (In Persian)
Kadyss, S. (2004). Annette Messager's Penetration: from having a body to being a body. Department of Art History and Communication Studies, Degree: Doctor of Philosophy, McGill University, Canada. https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/bz60cw77s.
Manoochehry, Sh.(2020). Symptoms and treatment of colon and rectal (colorectal) cancer. [Video file]. Retrieved 2020, Dec.23 from https://www.aparat.com/v/Gc3Kj. (In Persian)
Moghbeli, A.(2016). Analysis and criticism of paintings. Tehran: Payam Noor University. (In Persian)
Özkendirci, B. (2018). Çağdaş sanat malzemesi olarak iplik. Sanat ve Tasarım Dergisi, 8 (1), 208-224. https://hdl.handle.net/11421/10097.
Pakbaz, R. (2020). Encyclopedia of Art.One Volume. Tehran: Farhang Moaser. (In Persian)
Ramin, A. (2010). Fundamentals of the Sociology of Art. Tehran: Nashre Ney. (In Persian)
Razavi, S.Z., Saboohi, Z., Zamani, A., Atarod, M.H., Asadzadeh, M.J., & Taheri -Kharameh, Z. (2024). Correlates of early diagnosis of colorectal cancer: A cross -sectional study. Journal of the Iranian Institute for Health Sciences Research, 22 (6): 709- 718. (In Persian)
Rozsika P. (1984). The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine. London: Women's Press.
Shairi, H. R. (2014). Image semantic sign analysis (A. Asdanjad & Others, Trans.). Tehran: Elm. (In Persian)
Shahmoradi, A. (2011). Consciousness as Representation: A Look at the Book Ten Problems of Consciousness, Philosophy Month Book, 49: 6-11. (In Persian)
Yaghmaei, A. T., & Sheikh Rezaei, H. (2012). Scientific representation. Philosophy of Science, 1: 115- 134. (In Persian)
URL 1: https://www.rct.uk/collection/919031/recto-the-gastrointestinal-tract-and-the-bladder-verso-the-gastrointestinal-tract
URL 2: https://www.estrepublicain.fr/sante/2022/03/09/cancer-la-prevention-par-un-voyage-dans-un-intestin-geant
URL 3: https://communitynewspapers.com/cutler-bay/giant-walk-through-colon-to-teach-colorectal-awareness

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Analysis of the communication process of smart contemporary art museums with the audience "Emphasizing Augmented Reality"

Mohammad Zaryabi[1]*

[1.] Ph.D Candidate of Research of Arts, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran

* Corresponding Author, zaryabi@shahed.ac.ir

ARTICLE INFO

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 2, PP, 19-38
Receive Date: 12 November 2024
Revise Date: 24 November 2024
Accept Date: 08 December 2024
Publish Date: 08 December 2024

Original Article

KEYWORDS:
Communication Process; Smart Contemporary Art Museums; Audience; Augmented Reality (AR)

ABSTRACT

Introduction: Today, museums are assessed through plans, visitor loyalty, diversity, public attractiveness, and quality. Different dimensions of aesthetics, remembrance, and idiosyncratic in-visit experiences are imperative in the communication process with visitors. In light of recent technological developments, technological features are also discussed for museums as competitive advantages satisfying their objectives and ideals.

Research purpose and question: The present research analyzed the communication of smart contemporary art museums with addressees based on Jacobson's communication theory and explained approaches to promoting communication and attaining more desirable efficiency. The question raised in this research was, what policies can be made to develop and exalt every sextet function of Jacobson's communication theory and meet the needs of contemporary art museums?

Method: The present research was a library study, given the collection of theoretical sources and empirical background, followed by a note-taking approach. The data were analyzed by qualitative content analysis according to Roman Jacobson's communication theory.

Conclusion: This study examined the communication of contemporary art museums with audiences and applied Jacobson's communication theory for its purpose. To promote and improve communication and achieve more desirable communication efficiency, the researcher suggests taking the following factors into consideration:

1. Expressive function: Investing in new technologies and electronic devices, promoting infrastructural strategies and procedures, training employees, and developing effective strategies evaluating the implementation of new technologies, along with exhibitions, programs, and experiences, to attain the museum's goals and values.

2. Conative function: Attempting to make visitors closer to displays, considering them as active elements in the museum by employing Augmented Reality (AR) technology, and creating interactive properties project implementation and technology convergence in different virtual audio and visual contributions.

3. Referential function: Heeding social, cultural, and technological aspects as indispensable identity characteristics in the environment and designing AR-based programs. Notably, minuteness in this issue makes the presented software transfer the tangible and intangible assets of the region, country, and given contemporary art museum.

Cite this article:
Zaryabi, M. (2024). Analysis of the communication process of smart contemporary art museums with the audience "Emphasizing Augmented Reality". Interdisciplinary Researches of Art, 2(2), 19-38. doi: 10.22124/ira.2024.28958.1037

4. Poetic (Aesthetic) function: Attending to recreational aspects and visual attractiveness, e.g., robust graphical media content, animation, and video, and strengthening visitors' feelings of presence in designing and running the AR software of the museum.

5. Metalingual function: Enriching visitors' experiences by providing high-quality audio and visuals in AR environments and replacing lost senses for special communities, such as the deaf and blind, in designing and implementing the software.

6. Phatic function: Moving toward digital transformations and satisfying basic needs, e.g., the country's internet and lack of respective software and expert human force, and engaging in operational research in different technology domains, like AR. Considering the factors above, smartization with maximum efficiency makes the communication of contemporary art museums with addressees more effective and influential through visitor stimulation and the provision of useful and effective experiences.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

تحلیل فرایند ارتباطی موزه‌های هنر معاصر هوشمند با مخاطب «با تأکید بر فناوری واقعیت افزوده (AR)»

محمد زریابی[1]

۱. کاندیدای دکتری تخصصی پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: zaryabi@shahed.ac.ir

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳
دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۱۹-۳۸
تاریخ دریافت: ۲۲ آبان ۱۴۰۳
تاریخ بازنگری: ۰۴ آذر ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۸ آذر ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۱۸ آذر ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: فرایند ارتباط، موزه‌های هنر معاصر هوشمند، مخاطب، واقعیت افزوده

چکیده

موزه‌ها امروزه با برنامه‌ها، وفاداری بازدیدکنندگان، تنوع و جذابیت برای عموم و نیز کیفیت ارزیابی می‌شوند. در فرایند ارتباط با بازدیدکننده، ابعاد گوناگون زیبایی‌شناسی، یادآوری، تجربه منحصربه‌فرد حین بازدید حائز اهمیت است. در نتیجهٔ تحولات تکنولوژیک سال‌های اخیر، در زمینهٔ موزه‌ها نیز ویژگی‌های فناورانه به‌عنوان مزیت رقابتی در جهت مرتفع‌ساختن اهداف و آرمان‌های موزه‌ها مطرح می‌شوند. در این راستا هدف پژوهش حاضر تحلیل فرایند ارتباطی موزه‌های هنر معاصر هوشمند با مخاطب براساس نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن و تبیین راهکارهایی برای ارتقای مقولهٔ ارتباط و به‌تبع آن تأثیرگذاری مطلوب‌تر است. پرسشی که در این پژوهش مطرح می‌شود این است که در جهت رشد و اعتلای هر یک از کارکردهای شش‌گانهٔ نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن و پاسخگویی به نیازهای موزه‌های هنر معاصر، چه تدابیری را می‌توان اتخاذ نمود. روش پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای از طریق فیش‌برداری است. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها کیفی است. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد در جهت رشد و اعتلای هر کدام از نقش‌های شش‌گانهٔ نظریهٔ یاکوبسن و پاسخگویی به اعم نیازهای فرایند ارتباط، تدابیری را می‌توان به‌کار بست که بدین شرح است: ۱. پیاده‌سازی زیرساخت فناوری‌های جدید در کنار نمایشگاه‌ها، برنامه‌ها و تجربه‌ها؛ ۲. تلاش درجهت ایجاد ویژگی‌های تعاملی و به‌کارگیری بازدیدکننده به‌عنوان عنصر فعال در حین بازدید؛ ۳. لحاظ زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و تکنولوژیکی در محیط برنامه مبتنی‌بر واقعیت افزوده؛ ۴. توجه به جنبهٔ سرگرمی و جذابیت بصری چون محتوای رسانه‌ای گرافیکی، انیمیشن و ویدئو در طراحی و اجرای AR؛ ۵. تقویت و جایگزینی حس‌های از دست رفته خصوصاً برای اقشار خاص؛ ۶. رفع نیازهای بستر اینترنت، سخت‌افزار، نیروی انسانی متخصص و پژوهش‌های عملیاتی در حوزه واقعیت‌افزوده.

ارجاع به این مقاله: زریابی، محمد. (۱۴۰۳). تحلیل فرایند ارتباطی موزه‌های هنر معاصر هوشمند با مخاطب «با تأکید بر فناوری واقعیت افزوده (AR)». پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۲)، ۱۹-۳۸. doi: 10.22124/ira.2024.28958.1037

مقدمه

فرهنگ در متداول‌ترین معنی خود مجموعه‌ای از تمامی توانایی‌های اکتسابی یک جامعه در طول تاریخ است که البته تمام توانایی‌ها و شناخت‌های مادی و انباشت‌های معنوی را دربرمی‌گیرد (Fakouhi, 2023, 79). حال، موزه‌ها به‌عنوان نهادهای فرهنگی، ذخایر اطلاعاتی بسیار گرانبها، مکان‌هایی برای حفظ خاطرات مادی و غیرمادی و نیز به‌عنوان شواهدی از پیوند تاریخی انسان و مکان مطرح هستند (Inzerillo, 2013, 11؛ Paliokas et al , 2020, 2). به‌واقع نقش حیاتی موزه‌ها در جوامع بشری نقشی بدیع، ماندگار و مروج ناب‌ترین پدیده‌های فرهنگی است (Mohammadiyan & Asgari Dehabadi, 2012). موزه‌ها فعالیت‌های مردمی، فراگیر و چندصدایی برای گفت‌وگوی انتقادی دربارهٔ گذشته و آینده هستند. آن‌ها با تصدیق و پرداختن به تضادها و چالش‌های حال حاضر، مصنوعات و نمونه‌هایی را برای جامعه به امانت نگاه می‌دارند و از خاطرات متنوع برای نسل‌های آینده محافظت می‌کنند. موزه‌ها که پیش‌تر فقط مسئولیت مجموعه‌های خود را برعهده داشتند؛ امروزه براساس اشتراک‌گذاری اجتماعی عمل می‌نمایند. هدف آن‌ها ادغام با جامعه از طریق رویکرد ارتباط‌محور با بازدیدکننده است (Güner & Erim Gülaçtı, 2020, 678- 679). در حقیقت موزه‌های پیشین ـ از جمله مجموعه موزه‌های شخصی و خصوصی پیش از افتتاح اولین موزه عمومی در طول قرن ۱۸ و نیز اولین موزه عمومی یعنی موزه لوور تا سال‌های اخیر ـ تنها مکانی برای جمع‌آوری و نگهداری آثار هنری بودند و اشیاء را در قفسه‌ها و پشت شیشه‌ها نمایش می‌دادند که معمولاً اجازه تماس فیزیکی با اشیاء موزه را به بازدیدکنندگان نمی‌دادند و تجربه‌ای راکد را برای وی به‌وجود می‌آوردند. مازاد بر این، تفسیر نمایشگاه‌ها برای بازدیدکننده بسیار سخت بود و در نتیجه برای بسیاری از آنان بازدید از موزه صرفاً جنبهٔ سرگرمی و نه کسب دانش داشت (Moradi & Sharifi, 2018, 2). برای دستیابی به حوزه‌ها و اهداف جدید، هدف اصلی موزه‌ها در حال حاضر، فراگیر بودن برای همهٔ اقشار جامعه است (Karayilanoglu, 2019, 2). در واقع موزه‌ها اکنون دوره‌ای را می‌گذرانند که صرفاً با منابع‌شان شناسایی نمی‌شوند؛ بلکه ارزیابی آن‌ها با برنامه‌ها، ظرفیت وفاداری، تنوع، جذابیت برای عموم و نیز کیفیت، ارزیابی می‌شود (Fernandes & Casteleiro-Pitrez, 2023, 1). بدین‌ترتیب توجه به ابعاد گوناگون زیبایی‌شناختی، کنجکاوی، یادگیری، جامعه‌پذیری، تفریح، مشارکت، یادآوری، تجربه منحصربه‌فرد و تجربه حسی و بصری به‌عنوان نیازهای اصلی موزه‌های امروزی شایان توجه است (Mohammadiyan & Asgari Dehabadi, 2012, 43؛ Audrey Chanakira et al, 2023, 107؛ Fernandes & Casteleiro-Pitrez, 2023, 1). آنچه روشن است، اهتمام به موزه‌ها (به‌عنوان بخشی مهم از صنعت گردشگری) به‌مثابهٔ نهادهایی نیرومند که گنجینه‌های فرهنگی و ذخایر دانش محسوب می‌شوند، از منظر اثرگذاری در تولید ناخالص داخلی شهرها و کشورها و تأثیر مستقیم در توسعه اقتصادی نیز حائز اهمیت محسوب می‌شود (Shahverdi et al, 2023, 23). از طرفی نقش هنر در رشد انسان به‌خوبی آشکار شده است (Kljun et al, 2018, 339) و موزه‌های هنری با نمایش انواعی از هنرهای تجسمی و تزئینی معمولاً بازدیدکنندگان زیادی را به سمت خود می‌کشانند (Mohammadiyan & Asgari Dehabadi, 2012, 26). در تعریفی کلی موزه‌های هنری می‌توانند آثار فرهنگی ملموسی مانند نقاشی‌ها، خوشنویسی‌ها، معماری و دارایی‌های ناملموس مانند داستان‌های تاریخی

فولکلور و آداب و رسوم فرهنگی را در خود جای دهند (Wang & Zhu, 2022, 7). در باب موزه‌های هنری آنچنان که هاوسن می‌نگارد، تماشای یک اثر هنری و لذت‌بردن از آن، مقایسه آثار هنر، هنرمندان، سبک‌ها و روندهای مختلف، به مخاطب موزه اجازه می‌دهد تا مهارت‌های تفکر، تحلیل و ارزیابی خود را توسعه دهد (Poce et al, 2019, 2). هرچند امروزه در نتیجهٔ یک‌سری تحولات تکنولوژیکی در قرن بیست‌ویکم، تولید و مصرف فعالیت‌های فرهنگی و هنری به‌طور همزمان دگرگون شده است؛ موزه‌های هنری به‌عنوان مؤسساتی پیشگام از روش‌های معاصر برای ارائهٔ یک تجربه موزه‌ای مؤثر در انتقال فرهنگ و نمایش آثار هنری استفاده می‌کنند (Karayilanoglu & Arabacıoğlu, 2020, 423). براساس آنچه ذکر آن آمد، پژوهش حاضر به تحلیل فرایند ارتباطی موزه‌های هنر معاصر هوشمند با مخاطب با تأکید بر فناوری واقعیت افزوده (AR) می‌پردازد. در این راستا از نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن به‌عنوان یکی از کامل‌ترین مدل‌های ارتباطی بهره گرفته شده است. پرسشی که در این پژوهش مطرح می‌شود این است که در جهت رشد و اعتلای هر یک از کارکردهای شش‌گانهٔ نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن و پاسخگویی به نیازهای موزه‌های هنر معاصر، چه تدابیری را می‌توان اتخاذ نمود. ضرورت دارد سیاستگذاران و مدیران فرهنگی نگاه ویژه‌ای به فناوری‌های جدید از جمله واقعیت افزوده (AR) در محیط موزه‌های هنر معاصر و چگونگی ارتباط هرچه بهتر و مطلوب‌تر آن برطبق ارزیابی از دیدگاه‌های متعدد و تجزیه و تحلیل روش‌ها برای حل چالش‌ها و ارائهٔ راهکارها از طرق گوناگون صورت پذیرد.

پیشینهٔ پژوهش

مواردی را به‌عنوان پیشینهٔ پژوهش حاضر می‌توان ذکر کرد. گونر و ایرم گولاچی (۲۰۲۰) در مقالهٔ «رابطهٔ بین نقش‌های اجتماعی موزه‌های هنر معاصر و دیجیتالی‌شدن» نتیجه می‌گیرد که نقش‌های اجتماعی که موزه‌های هنر معاصر بر عهده می‌گیرند، مانند نقش‌های مشارکتی، فراگیر، مردمی و چند صدایی، ارتباط نزدیکی با دیجیتالی‌شدن نهادها دارند و دیجیتالی‌شدن به‌عنوان یک پیشرانه برای این نقش‌ها عمل می‌کند. شاهوردی و همکاران (۱۴۰۲) در مقالهٔ «شناسایی ابعاد تأثیرگذاری فناوری واقعیت افزوده در گردشگری و موزه با تأکید بر رویکرد گردشگر به مثابهٔ یادگیرنده» ابعاد اثرگذاری واقعیت افزوده در گردشگری را در هفت بُعد دسته‌بندی می‌کنند که عبارتنداز: تجربهٔ بازدید، فرهنگ گردشگری، تعامل گردشگر، بُعد زیبایی‌شناختی گردشگری، ارزش آموزشی برای گردشگر، مدل بازاریابی حوزهٔ گردشگری و موزه‌ها و بهبود کیفیت گردشگری برای بازدیدکنندگان کم‌توان. آدری چاناکیرا و همکاران (۲۰۲۳) در مقالهٔ «مطالعهٔ کاربردی تأثیر واقعیت افزوده بر تجربهٔ موزه: تمرکز بر موزه‌های نامیبیا» نتیجه حاصل می‌کند که واقعیت افزوده تجربه، دانش و یادگیری موزه و همچنین ارتباط عاطفی بازدیدکننده موزه هنگام استفاده از اپلیکیشن گوشی تلفن همراه را در مقایسه با تجربه سنتی موزه افزایش می‌دهد. ایسلک و بیکن (۲۰۲۳) در مقالهٔ «تعیین دیدگاه‌ها در مورد اثربخشی کاربردهای واقعیت افزوده در موزه‌ها» نتیجه می‌گیرد که در موزه‌هایی که از فناوری واقعیت افزوده استفاده می‌کنند، تجربیات واقع‌بینانه‌تری موجود است و بازدیدکنندگان احساس می‌کنند که در نمایشگاه‌ها نظاره‌گر فضایی مستند و واقعی‌تری هستند. فرناندز و کاستلیرو پیترز (۲۰۲۳) در مقالهٔ «واقعیت

افزوده در موزه‌های پرتغال: یک پایه مطالعه نظری در مورد دیدگاه متخصصان موزه، فن‌آوری چندوجهی و تعامل» نتیجه حاصل می‌کنند که مزیت اصلی تجربیات واقعیت افزوده (AR) برای متخصصان موزه، جذب گردشگران و چالش و محدودیت اصلی، تداخل و حواس‌پرتی است که می‌تواند توجه بازدیدکننده را از مصنوعات موزه بگیرد. جونگ و همکاران (۲۰۱۶) در مقالهٔ «اثرات واقعیت مجازی و واقعیت افزوده بر تجربیات بازدیدکننده در موزه) نتیجه می‌گیرند که علاوه بر تجربهٔ زیبایی‌شناختی و اقتصادی، فناوری‌های واقعیت مجازی (VR) و واقعیت افزوده (AR) تجربه قابل توجهی به بازدیدکننده ارائه می‌دهند که در نتیجه باعث می‌شود گردشگران قصد بازدید مجدد از جاذبه بازدیدشده را داشته باشند. ناجی بزرگ و درویشی (۲۰۲۲) در مقالهٔ «نقش واقعیت افزوده در گرافیک دیزاین مسیریابی پایانه‌های فروشگاهی» نتیجه حاصل می‌کنند که استفاده از واقعیت افزوده در طراحی گرافیک مسیریابی فرودگاه‌ها سبب تسهیل و تسریع مسیریابی، خوانش بیشتر فضا، بهبود ارائهٔ خدمات، کاهش اضطراب و تعامل بیشتر مسافران با محیط فرودگاه می‌شود. با توجه به مطالعهٔ پیشینه، پژوهش مستقلی درخصوص تحلیل فرایند ارتباطی موزه‌های هنر معاصر هوشمند با مخاطب با تأکید بر فناوری واقعیت افزوده (AR) انجام نپذیرفته و نگارنده پژوهشی در این خصوص مشاهده نکرده است.

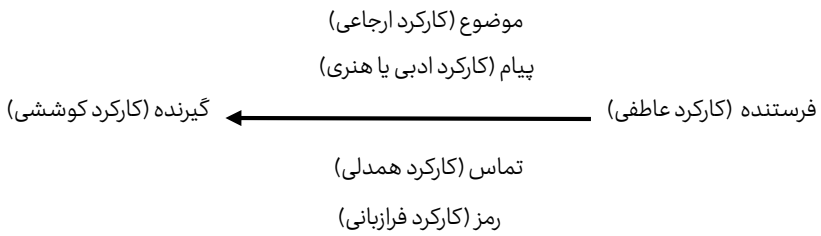
روش‌شناسی پژوهش

هدف از هر پژوهش علمی، شناخت مجهولات و یا شناسایی پاسخ مسائل و راه‌حل مشکلات است. شناخت می‌تواند براساس روش‌های مختلفی انجام شود. همهٔ این روش‌ها برای انسان به شناخت‌هایی ختم می‌شود که ابهامات او را برطرف می‌کنند. در حقیقت شناخت به‌معنی پی‌بردن به ابهامات است (Gorji, 2009, 15). به تعبیری پژوهش را می‌توان تجزیه و تحلیل نظام‌مند اطلاعات برای پاسخ‌گویی به پرسش‌های علمی دانست به‌طوری که به نوآوری انجامد (Razi, 2017, 4). حال، روش این پژوهش که ناظر به شیوهٔ کار در مجموعهٔ مراحل تحقیق بوده و با توجه به نوع مسئله و هدف پژوهش انتخاب شده، روش توصیفی. تحلیلی است. پیرو گزینش این روش، پژوهش حاضر در تلاش است با ارائهٔ تصویری روشن از فرایند ارتباطی موزه‌های هنر معاصر هوشمند با مخاطب، به شناخت بهتر و درک صحیح از این پدیده حائز اهمیت در موزه‌های امروزی نائل آید. این پژوهش به لحاظ گردآوری منابع نظری و پیشینهٔ تجربی، مطالعه‌ای کتابخانه‌ای به روش فیش‌برداری است. روش تجزیه و تحلیل پژوهش نیز براساس تحلیل محتوایی و کیفی برطبق نظریهٔ ارتباطی رومن یاکوبسن بوده است. به‌طورکلی، فرایند پژوهش حاضر شامل شکل‌گیری سؤال‌ها و شیوه‌ها، گردآوری داده‌ها، تحلیل داده‌ها به شیوهٔ استقرایی و تفسیر پژوهشگر از معنای داده‌هاست (Cresswell, 2021, 35).

چارچوب نظری پژوهش

عملکرد اساسی زبان به‌عنوان یک ابزار ارتباطی مطرح است و زبان یک سیستم بیان است که برای یک هدف ارتباطی خاص خدمت می‌کند. بنابراین زبان‌شناسی عملکردی، نظریه‌ای زبانی‌ست که در مطالعه تحقق عملکرد ارتباطی زبان، تخصص دارد (Wang, & Zhu, 2020, 215). حال، برخی اندیشمندان کوشیده‌اند چارچوب و طرح‌های به نسبت

عامی برای دسته‌بندی اهداف به‌کارگیری زبان توسط انسان‌ها دست یابند (Halidi & Hasan, 2014, 71). به‌طورکلی مدل‌ها در زندگی انسان عملکردهای بسیاری دارند. آن‌ها به مردم اجازه می‌دهند الگوها را در پدیده‌ها تشخیص دهند. آن‌ها به‌عنوان راهنماهای پیش‌بینی‌کننده یا برنامه‌هایی برای انجام اقدامات عمل می‌کنند. به‌نوعی از نظر نشانه‌شناختی، فعال بودن، ساختن مدل‌هاست (Limon, 2018, 372- 373). در زمینهٔ طرح‌واره‌های ارتباطی، رومن یاکوبسن به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین فرمالیست‌های روسی و از پایه‌گذاران «حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو» و «انجمن زبان‌شناسی پراگ»، اندیشمندی مطرح است (Nojoumian, 2018, 111؛Riley, 2014, 208). رومن یاکوبسن مدل ارتباطی خود را در مقالهٔ معروفی به‌نام «زبان‌شناسی و شعرشناسی» (۱۹۶۰) ارائه کرد. یاکوبسن در این طرح‌واره از پیشنهادهای قبلی مربوط به عملکردهای زبان یا گفتار فردی و نقش‌های پیام‌ها، به‌ویژه مطرح شده توسط بولر، ساپیر، اوگدن، ریچاردز، مارتی، مالینوفسکی، تارسکی و فرمالیست‌های روسی و نیز موکاوسفسکی، بهره‌مند شد. اصطلاح «عملکرد» یاکوبسن نیز از نوشته‌های تینیانوف در اواخر ۱۹۲۰ ناشی می‌شود و می‌تواند بدین شرح توصیف گردد: عملکرد هر عامل همبستگی آن با عوامل دیگر با اصل ساختاری کل است (Linask, 2018, 519). در حالی که مدل ارتباطی یاکوبسن در حال حاضر به‌عنوان یک مدل ارتباط زبانی تصور می‌شود، می‌توان زمینه‌های مناسبی را برای بررسی کاربرد مدل در طیف متنوعی از سایر سیستم‌های نشانه‌ای فراهم نمود (Limon, 2018, 379). به نظر رومن یاکوبسن، هر گونه ارتباط شامل شش عنصر یا نقش است (نمودار ۱) که با یکدیگر هر رویداد یا کنش را می‌سازند (Martin & Ringham, 2017, 41).



نمودار۱. مدل مفهومی پژوهش: شش عنصر تشکیل‌دهندهٔ الگوی ارتباطی یاکوبسن و کارکردهای‌شان (Jacobson, 2018, 113- 116)

مدل ارائه‌شدهٔ یاکوبسن را می‌توان در این پژوهش برای بررسی و تحلیل فرایند ارتباط میان موزه‌های هنر معاصر هوشمند با مخاطب به‌کار بست و درخصوص هرکدام از نقش‌های این مدل، راهکارهایی برای پیشرفت و ارتقای همان جنبهٔ مطرح‌شده تبیین نمود. در خصوص فرستنده و گیرنده در فرایند مطروحه میان دو قطب موزه‌های هنر معاصر هوشمند و مخاطب، لازم به اشاره است که این فرایند رابطه‌ای دوطرفه بوده و هر دو قطب سیستم‌های هوشمند موزه و مخاطب گاه در جایگاه فرستنده و گاه در جایگاه گیرنده، ایفای نقش می‌نمایند. در واقع هر دو قطب می‌توانند به‌عنوان سوژه‌ای اندیشمند ارسال‌کنندهٔ پیامی دارای معنا و با قابلیت تحلیل به گیرنده (یا گیرندگان) باشند و متقابلاً پیامی مشخص را دریافت کنند. در مواردی به‌مانند ارائهٔ اطلاعات از جانب سیستم‌های هوشمند

موزه‌های هنر معاصر، این نظام نقش فرستنده را ایفا می‌کند و در مواردی چون درخواست کنش‌ها، اقدامات و سؤالات از سیستم‌ها، بازدیدکنندگان موزه نقش فرستنده را ایفا می‌نمایند. سومین عنصر طرح‌وارهٔ ارتباطی یاکوبسن، عنصر پیام است. پیام برای توصیف هر نوع اطلاعات فرهنگی که از طریق رمزگان منتقل می‌شود، به‌کار می‌رود. به‌نوعی به پیام وجه معنایی و نهایی فرایند ارتباط نیز اطلاق می‌شود که فرستنده از طریق آن با گیرنده ارتباط برقرار می‌کند (Azimifard, 2012, 44). زمینه، چهارمین عنصر در مدل ارتباطی حاضر است. اصطلاح زمینه یا بافت برای نامیدن متنی که پیش از واحد دلالت‌گر خاص یا همراه آن بیاید استفاده می‌شود و معنایش به آن بستگی دارد. به‌تعبیری هر پیام در زمینه‌ای ویژه فرستاده می‌شود که به موقعیت‌های نشانه‌شناسی، تاریخی ـ اجتماعی، روان‌شناسی، فلسفی، اخلاقی و به‌اختصار به افق دلالت‌های فرهنگی ویژه‌ای وابسته است (Yazdani, 2012, 210؛ Martin & Ringham, 2017, 47). رمزگان به‌عنوان پنجمین عنصر طرح‌واره ارائه‌شده را ف. دو سوسور نخستین‌بار در معنای زبان به‌کار برده است. رمزگان مجموعه‌ای از نشانه‌هایی است که موجب ارتباط فرستنده و گیرنده می‌شود. پیام برای آنکه به‌درستی منتقل شود، باید حاوی رمزگانی باشد که هم فرستنده و نیز گیرنده آن را درک کنند (Azimifard, 2012, 87؛ Oswald, 2012, 53). در حقیقت بانی ارتباط بین سیستم‌های هوشمند موزه‌های هنر معاصر و مخاطبان، فارغ از جذابیت‌های دیداری و شنیداری، نوعی جاذبه ذهنی و فکری ناشی از گشوده‌شدن رمز نهفته در متن است. این رمزگشایی وقتی توسط بازدیدکنندهٔ موزه امکان‌پذیر است که اطلاعات ارائه‌شده بین نظام واقعیت افزوده طراحی‌شده در موزه و بازدیدکننده دارای رمزگان تقریباً مشترکی باشند (Zaryabi & Abeddoust, 2022, 14). عنصر آخر طرح‌وارهٔ ارتباطی رومن یاکوبسن، تماس است. مجرای ارتباطی در واقع وجهی حسی است که توسط یک رسانه به‌کار می‌رود. جنبه‌های فنی رسانه‌ها، مجراها را کنترل می‌کنند و محدودهٔ رمزگان مناسب خود را تعیین می‌کنند (Azimifard, 2012, 162). به اعتقاد رومن یاکوبسن، هرکدام از این شش عنصر، کارکرد متفاوتی دارند (عاطفی، ارجاعی، ترغیبی، ادبی، فرازبانی و همدلی). هرچند یاکوبسن هر پیام را صرفاً در قالب یکی از شش نقش محدود نمی‌سازد؛ بلکه معتقد است که هر پیام کلامی می‌تواند از چند نقش زبان برخوردار باشد، ولی به یکی از این نقش‌ها گرایش بیش‌تری داشته باشد (Jacobson, 2018, 119). با توجه به آنچه ذکر شد، در ادامه به شرح برخی اصطلاحات پرداخت خواهد شد.

واقعیت افزوده (AR): واقعیت افزوده به‌تنهایی یک فناوری نیست؛ بلکه ترکیبی از فناوری‌های گوناگون به‌حساب می‌آید. این حوزه میان‌رشته‌ای و پیچیده از فناوری‌های ارتباطات و اطلاعات کمک می‌گیرد تا دنیای واقعی را با اطلاعاتی در قالب‌های گوناگون غنی‌تر سازد. واقعیت افزوده امروزه در زمینه‌های مختلف چون آموزش، پزشکی، سرگرمی، تبلیغات، نگهداری و تعمیر، برنامه‌های مسیریابی، صنعت و نیز گردشگری مورد توجه قرار گرفته و کاربرد دارد (Carmigniani et al, 2011, 342؛ Shahverdi et al, 2023, 25؛ Naji Bozorg & Darvishi, 2022, 62). اولین ظهور واقعیت افزوده (AR) به دههٔ ۱۹۵۰ م. بازمی‌گردد. زمانی که مورتون هایلیگ، فیلمبردار سینما آن‌را فعالیتی می‌دانست که می‌تواند تماشاگر را با در نظر گرفتن حواس به شیوه‌ای مؤثر به فعالیت روی صحنه بکشاند (Carmigniani et al, 2011, 342). سال‌ها بعد در سال ۱۹۹۲، کودل و میزل، حوزه واقعیت افزوده را در پروژه تعمیر

و نگهداری هواپیماهای بوئینگ پیشنهاد کردند که پس از آن مفهوم AR توجه مردم را به خود جلب کرد (Wang, & Zhu, 2022, 7). اولین بازی AR گوشی تلفن همراه نیز با نام AR Quake توسط بروس توماس در سال ۲۰۰۰ توسعه یافت (Carmigniani et al, 2011, 342). به‌طورکلی، هدف واقعیت افزوده ساده‌سازی زندگی کاربر با آوردن اطلاعات مجازی نه‌تنها به محیط زندگی او؛ بلکه برای هر گونه دید غیرمستقیم از محیط واقعی است. AR درک کاربر از دنیای واقعی و تعامل با آن را افزایش می‌دهد. واقعیت افزوده مکملی برای واقعیت و نه جایگزین آن به‌حساب می‌آید. در حقیقت درحالی‌که واقعیت مجازی (VR) شبیه‌سازی یک تجربه ادراکی کاملاً تولیدشده توسط رایانه را ارائه می‌دهد، دستگاه‌ها و برنامه‌های واقعیت افزوده (AR) از نوع شفاف هستند. زیرا به سوژه اجازه می‌دهند با استفاده از داده‌های دیجیتالی صحنه را ببیند و چنین صحنه‌ای وارد حوزهٔ او می‌شود. دید دوباره در هر حرکتی که وی انجام می‌دهد، در یک ادغام کامل از منظره واقعی و اشیاء مجازی روی می‌دهد (Panciroli et al, 2018, 2). این مهم یعنی امکان تعامل در آن واحد در زمان واقعی میان مخاطب انسانی، اشیاء واقعی و نیز اطلاعات مجازی (Abbasinia et al, 2018, 2). افزون‌براین واقعیت افزوده به‌طور بالقوه می‌تواند بر همهٔ حواس اعمال شود و علاوه‌بر بینایی قادر است بویایی، لامسه و شنوایی را نیز درگیر کند. ارتباط کارآمد با کاربر از طریق ارائه‌های چندرسانه‌ای، تکنیک طبیعی و شهودی و هزینه‌های نگهداری و خرید کم هزینه برای این فناوری، از دیگر مزایای قابل ذکر است (Carmigniani et al, 2011, 342- 343). در خصوص شیوهٔ عملکرد نرم‌افزارهای واقعیت افزوده، آن‌ها را می‌توان به دو دسته ۱) واقعیت افزوده بر پایهٔ نشانگر و ۲) واقعیت افزوده بدون نشانگر که براساس موقعیت بر پایهٔ GPS (سیستم موقعیت‌یاب جهانی) کار می‌کند، تقسیم کرد (Moradi & Sharifi, 2018, 6؛ Ding, 2017, 1). در کل واقعیت افزوده (AR) یک مفهوم پیشرفته‌تر نسبت به واقعیت مجازی (VR) است، اما همچنان به موازات تحقیقات در خصوص VR در حال پیشرفت است (Karayilanoglu & Arabacıoğlu, 2020, 432). پیرو همین مسئله، در مقالهٔ حاضر به تحلیل فرایند ارتباطی سیستم‌های هوشمند واقعیت افزوده موزه‌های هنر معاصر با مخاطب پرداخته خواهد شد.

موزه هوشمند: موزه‌ها امروزه روش‌های نوآورانه و کارکردهای جدیدی را برای مشاهده و تأمل بر آثار به نمایش گذاشته شده، ارائه می‌دهند (Fernandes & Casteleiro-Pitrez, 2023, 1). موزه‌شناسی قرن ۲۱ نیز از مشارکت با تأکید بر ارتباطات حمایت می‌کند. هدف موزه‌های هنر معاصر اکنون ارائه و اشتراک‌گذاری اطلاعات چندگانه و تعاملی به‌جای انتقال اطلاعات یک طرفه است (Karayilanoglu & Arabacıoğlu, 2020, 436). به تعبیری، با استفاده از فناوری‌های جدید و دیجیتال در موزه‌های هنر معاصر، می‌توان شاهد تغییر ویژگی‌های آثار هنری، طراحی سالن‌های نمایشگاهی، روابط موزه و کاربر و نیز به‌طورکلی تجربه‌ای نو از موزه بود. به اختصار می‌توان فناوری‌های هوشمند در موزه‌های هنر معاصر را در راستای افزایش «جامعیت» در این محیط دانست (Karayilanoglu, 2019, 1). موزه‌های هنر معاصر هوشمند، فناوری‌های دیجیتال مکمل را برای آنکه با حواس انسان تعامل داشته باشند، با هم ترکیب می‌کنند تا «تجربه» را ارتقاء دهند و «انتقال اطلاعات» را تسهیل کنند (Karayilanoglu & Arabacıoğlu, 2020, 436). فناوری‌های رایج در موزه‌های هنر معاصر را می‌توان در دو دسته فناوری‌های دیجیتال تعاملی «غیرفعال» و

فناوری‌های دیجیتال تعاملی «فعال» طبقه‌بندی کرد. دسته اول شامل سیستم‌های نقشه‌برداری طرح‌ریزی، سیستم‌های صوتی، نمایشگرهای دیجیتال و حسگرها هستند. دسته دوم که نیاز به مشارکت فعال دارند در شش عنوان ۱. نمایشگرهای لمسی؛ ۲. کدهای پاسخ سریع (QR)؛ ۳. واقعیت مجازی؛ ۴. واقعیت افزوده؛ ۵. واقعیت ترکیبی؛ ۶. پیاده‌سازی هوش مصنوعی، قابل طرح هستند (Ibid, 427- 429). در این میان موزه‌ها می‌توانند قالب‌های نمایشگاهی جدید ایجاد کنند، معنای فرهنگی، زیبایی‌شناختی یا تاریخی خود را تقویت کنند، بازتاب‌ها و درک عمیق‌تری دربارهٔ مجموعه‌هایشان ایجاد کرده و ارائه‌های جذاب‌تر، آموزنده‌تر و سرگرم‌کننده‌تر را از طریق واقعیت افزوده (AR) به عنوان رکنی از فناوری‌های دیجیتال تعاملی «فعال» ایجاد نمایند (Fernandes & Casteleiro-Pitrez, 2023, 18). بهره‌گیری از فناوری AR در موزه‌ها در حال حاضر با سبک‌های مختلف آغاز شده و به‌عنوان یک نیاز و فرصت برای موزه‌ها، به سرعت در حال افزایش است (Karatay & Karatay, 2015, 201؛ Karayilanoglu & Arabacıoğlu, 2020, 432 ؛ Islek & Bicen, 2023, 381). اینک در مسیر همگرایی با تلفن همراه، واقعیت افزوده به ابزاری قابل‌حمل برای یادگیری مبتنی بر اکتشاف تبدیل شده است که می‌تواند اطلاعات در دسترس کاربران را هنگام بازدید از فضاهای گالری، تعامل با اشیاء واقعی یا حتی کاوش در تأسیسات در فضای باز، افزایش دهد (Ding, 2017, 1). هرچند بایست توجه داشت که استفاده از رویکرد بین‌رشته‌ای هنگام توسعه تجربیات AR در موزه‌ها بسیار مهم است. این رویکرد مستلزم نیاز به همکاری و تبادل دانش بین رشته‌های مختلف مورد نیاز برای ایجاد تجربیات واقعیت افزوده و خود موزه است که امکان در نظر گرفتن هزینه، قابلیت استفاده، دسترسی، ماندگاری و سایر مسائل مربوط به طراحی و فرایند توسعه را فراهم می‌سازد (Fernandes & Casteleiro-Pitrez, 2023, 21). در مجموع انواع سیستم‌های واقعیت افزوده در موزه‌ها را می‌توان در هفت دسته طبقه‌بندی کرد: ۱. مبتنی بر نشانه (تصویر)؛ ۲. مبتنی بر مکان؛ ۳. مبتنی بر نشانه (نماد و کیوآرکُد)؛ ۴. مبتنی بر وب؛ ۵. مبتنی بر عینک هوشمند؛ ۶. مبتنی بر بازی؛ ۷. ترکیبی (به‌کارگیری دو نوع سیستم واقعیت افزوده به صورت همزمان) (Shahverdi et al, 2023, 33). این انواع گوناگون واقعیت افزوده برای انواع مختلف تعاملات ذیل حوزه‌های زیر در موزه‌های هنر معاصر قابل کاربرد است: ۱. راهنما و اکتشافات فضای باز؛ ۲. میانجی‌گری تفسیری؛ ۳. هنر و مجسمه‌سازی رسانه‌های جدید؛ ۴. نمایشگاه‌های مجازی (Karatay & Karatay, 2015, 207). با توجه به آنچه ذکر آن آمد مقالهٔ حاضر در تلاش است به تحلیل فرایند ارتباطی موزه‌های هنر معاصر هوشمند با مخاطب پردازد.

نتایج و بحث

نقش بیانگر (عاطفی): در الگوی ارتباطی رومن یاکوبسن نقش بیانگر یا عاطفی وقتی در ارتباط حکم‌فرماست که ارتباط بر فرستندهٔ پیام متمرکز بوده و خواستار توجه به احساسات، باورها و عواطف او باشد (Martin & Ringham, 2017, 162؛ Azimifard, 2012, 203). این برداشت از احساسات و نگرش فرستنده می‌تواند صادقانه باشد یا فرستنده وانمود کند که چنین است (Jacobson, 2018, 114؛ Linask, 2018, 522). در حقیقت یک موزهٔ

هنر معاصر برای برقراری ارتباط با اهداف برند و در نهایت غنی‌سازی هویت و نیز تثبیت موقعیت و تمایز خود، از این کارکرد بهره می‌گیرد (Kotler, 2016, URL). یک موزه خواستار آن است که شخصیت و هویت قابل اعتمادی را از خود ارائه دهد، احساسات و ایده‌هایی را بیان کند که به‌نوبهٔ خود به مخاطبان و بازدیدکنندگان امکان دهد از راه احساسی و ایدئولوژیکی بدان پاسخ دهند. پر واضح است، هویت ارائه‌شده بایست باعث درجه‌ای از واکنش عاطفی در بازدیدکننده شود (Limon, 2018, 385). حال، پیتر سنکه در کتاب «رقص تغییر» به‌درستی بیان داشته است که سازمان‌ها و جوامعی که توان تغییر مناسب را نداشته باشند، نسبت به سایر مجموعه‌های مشابه ضعیف می‌شوند یا از بین می‌روند. در این میان نقش انقلاب صنعتی چهارم و تحولات دیجیتال به جهت پیشرفت شرکت‌ها در بستر هوشمندسازی، نقش و تأثیرات بسیار فزاینده‌ای ایجاد می‌کند (Hibetolehpour & Mehralizadeh, 2023, 1). موزه‌ها نیز در بطن این تحولات به‌عنوان سازمان‌های مبتنی‌بر اطلاعات، شایان‌توجه هستند. اطلاعات دیجیتالی‌شده و ارتباطات اطلاعاتی، موزه‌های هنر معاصر را موظف به پیروی از فرایندهای دیجیتالی کرده است. در این فرایند، همگرایی فناوری عامل دیگری است که دیجیتالی‌شدن موزه‌های هنر معاصر را سرعت می‌بخشد (Güner & Erim Gülaçtı, 2020, 677). آنچه روشن است، هر موزه با بازارها و جوامع مختلفی روبه‌روست که این مسئله موزه را در زمرهٔ سازمان‌های بسیار پیچیده و متنوع قرار می‌دهد که مخاطبان و افراد بسیاری را شامل می‌شوند که مدیران و کارکنان باید در برابر آنان پاسخگو باشند (Mohammadiyan & Asgari Dehabadi, 2012, 4). عواملی که قدرت موزه‌های هنر معاصر را افزایش می‌دهد این است که موزه‌ها فرصت‌های ارتباطی رو در رو و غنی ایجاد کنند. موزه‌ها مسئول ایجاد این ارتباطات و منابع خود هستند (Güner & Erim Gülaçtı, 2020, 678). موزه‌ها بایست با توجه به نقش اجتماعی گسترده، دید خود را نسبت به بازدیدکنندگان گسترش دهند تا با استفاده از ابزارها و تکنیک‌های جدید و تعاملی، بیانگری نموده و توجه عموم مردم را به خود جلب کنند (Rezaei & Amrai, 2020, 2). بایستهٔ توجه است که اقتصادهای نئولیبرالی که با تأثیرات جهانی‌شدن از دههٔ ۱۹۸۰ توسعه یافته‌اند، هنر را به ابزار سرمایه‌گذاری تبدیل کرده‌اند. مؤسسات هنر معاصر به عنصری از قدرت در مقیاس بین‌المللی تبدیل شده‌اند. یکی از عواملی که این وضعیت را فراهم کرده است، تغییرات فناوری ارتباطات و اطلاعات (ICT) و گسترش سریع اینترنت است (Güner & Erim Gülaçtı, 2020, 680). در نتیجهٔ این تحولات، تولید و مصرف فعالیت‌های فرهنگی و هنری به‌طور همزمان دگرگون شده است. موزه‌های هنر، در سیر تحولات به‌عنوان مؤسساتی پیشرو از روش‌های معاصر برای ارائهٔ یک تجربهٔ موزه‌ای مؤثر در انتقال فرهنگ و نمایش آثار هنری استفاده می‌کنند (Karayilanoglu & Arabacıoğlu, 2020, 423). این در حالی است که هر فناوری نوین به مزیتی رقابتی در موزه‌های هنر معاصر تبدیل شده است (Shahverdi et al, 2023, 23). طیف گسترده‌ای از فناوری‌های دیجیتال امروزه در محیط‌های موزه قابل استفاده است که از این بین می‌توان به شبیه‌سازهای چندرسانه‌ای و ارائه‌های موجود در اینترنت نام برد. اگرچه فناوری دیجیتالی به‌طور گسترده در موزه‌ها گنجانده شده‌اند، اما بیشتر تمرکزشان برای ارائهٔ اطلاعات دیجیتال نسبت به «تجربیات تعاملی» است (Moradi & Sharifi, 2018, 2). پذیرش فناوری‌های دیجیتال برای پشتیبانی از تجربیات تعاملی و یادگیری شخصی در بافت‌های موزه می‌تواند روند

برجسته‌ای را برای این نهادهای فرهنگی نمایان سازد. موزه‌ها می‌توانند اطلاعات بیشتری را از طریق برنامه‌های تلفن همراه ارائه دهند و حس کنجکاوی و تعامل با نمایشگاه‌ها و مجموعه‌ها را افزایش دهند (Poce et al, 2019, 2؛ Ding, 2017, 1). البته موزه‌ها علاوه‌بر سرمایه‌گذاری در فن‌آوری‌های جدید و دستگاه‌های الکترونیکی، باید استراتژی‌ها و رویه‌های مربوط به زیرساخت‌ها، آموزش کارکنان و استراتژی‌های ارزیابی را برای پیاده‌سازی مؤثر فناوری‌های جدید در فضاهای خود طراحی کنند تا بتوانند به خوبی بیانگری نمایند (Fernandes & Casteleiro-Pitrez, 2023, 17). در مجموع موزه‌ها با نمایشگاه‌ها، برنامه‌ها، تجربه‌ها، خدمات و تجهیزاتی که ارائه می‌دهند در صدد بازنمود ارزش‌ها و اهداف خود و برانگیختن مشتریان هستند. بدیهی‌ست که ارائهٔ محیطی چندرسانه‌ای که به بازدیدکننده اجازه می‌دهد تا با استفاده از حواس چندگانه به طور همزمان با آثار هنری ارتباط برقرار کند، تجربه‌ای رضایت‌بخش را برای وی به همراه خواهد داشت (Karayilanoglu & Arabacıoğlu, 2020, 424). پیرو آنچه در بالا ذکر شد فناوری‌های چون واقعیت افزوده (AR) می‌تواند به‌عنوان کمک‌های ارتباطی و انگیزشی عمل کند. با این حال تعادل بین محتوا و فناوری برای اثربخشی آن بسیار مهم است (Fernandes & Casteleiro-Pitrez, 2023, 18). برنامه‌های واقعیت افزوده فقط ابزارهایی برای اطلاعات و تعامل نیستند؛ بلکه پلتفرم‌های آموزشی هستند که مشاهدات را تشویق می‌کنند، جرقه‌ای برای گفتگو و برانگیختن تخیل می‌زنند (Ding, 2017, 6). از آنجاکه بیشترین دریافت انسان از محیط، وابسته به درک بصری است طراح گرافیک با استفاده از واقعیت افزوده، به‌عنوان یک رسانهٔ تعاملی برای جلب نظر مخاطب، عناصر، فرم و فضا را به روش غیرمعمول ترکیب می‌کند و با تنوع‌بخشیدن و شفاف‌سازی ارتباط موزه‌های هنر معاصر با جامعه در کنار مسئولان ذی‌ربط و متخصصان بینارشته‌ای هنرهای چندرسانه‌ای به تعیین هویت و رسمیت بخشیدن هرچه بهتر موزه‌های هنر معاصر کمک کنند.

نقش تأثیرگذار (ترغیبی): از آنجاکه هدف هرگونه فرایند ارتباطی ایجاد واکنش در گیرندهٔ پیام است، این کارکرد رابطهٔ بین پیام و گیرنده را نشان می‌دهد (Azimifard, 2012, 201). در واقع فرستنده در اینجا با ارسال پیامی، گیرنده را نسبت به چیز یا چیزهایی آگاه یا آمادهٔ پذیرش می‌کند (Pahlavan, 2011, 13). نشانه‌شناسان برای پیام‌های معطوف به مخاطب، عملکردی مفهومی قائل هستند (Linask, 2018, 522) که می‌تواند عقل گیرنده یا احساس او را آماج خود قرار دهد (Guiraud, 2020, 55). به طبع، در یک موزهٔ هنر معاصر نیز هدف «تأثیرگذاشتن بر رفتار» بازدیدکنندهٔ موزه است تا وی تحت‌تأثیر قرار گرفته و مشارکت وی را جلب نماید (Chandler, 2017, 260). حال تجربه بازدیدکننده از موزه‌های هنر معاصر با عوامل متعددی مانند حواس فعال، طول تجربه و وضعیت عاطفی بازدیدکننده و نیز هیجان و کسب لذت حین بازدید از محیط ارتباط معناداری را داراست (Karayilanoglu & Arabacıoğlu, 2020, 424؛ Rezaei & Amrai, 2020, 5). آنچه روشن است امروزه به‌کارگیری از فناوری‌های دیجیتال و فناوری‌های چندرسانه‌ای در عصر ارتباطات تأثیر به‌سزایی را می‌تواند در افزایش تعداد بازدیدکنندگان از موزه داشته باشد (Abbasinia et al, 2018, 1- 2؛ Güner & Erim Gülaçtı, 2020, 677). همچنین قابل تأکید است که اینک مردم به‌طور فزاینده‌ای به ابزارهای فناوری وابسته هستند (Paliokas et al , 2020, 1). در همین راستا هدف از رویکردهای نوین بازدید محور، افزایش علاقهٔ بازدیدکنندگان نسبت به مجموعه‌ها و به تصویرکشیدن

اطلاعات مربوط به مجموعه‌ها با وضوح بیشتر است (Islek & Bicen, 2023, 379). این در حالی است که در اکثر موارد، تجربه انسان از آثار هنری در گالری‌ها و موزه‌ها به‌عنوان ناظران غیرفعال است که منجر به عدم تأثیرگذاری مطلوب بر مخاطب می‌شود (Kljun et al, 2018, 329). تجربهٔ بازدید از موزه بایست اکنون بر نزدیک‌کردن بازدیدکننده به آنچه در معرض نمایش متمرکز شود. بازدیدکننده باید به‌عنوان یک عنصر فعال در نظر گرفته شود که نمایشگاه‌ها را در حین حرکت در مسیر خود تفسیر کند (Fernandes & Casteleiro-Pitrez, 2023, 1). در این میان فناوری واقعیت افزوده (AR) با فراهم‌آوردن سطح بالایی از تجربهٔ زیبایی‌شناسی و منتقل‌کنندهٔ دانشی معتبر در طول بازدید، شایان توجه است. موزه‌ها با ارائهٔ برنامه‌های واقعیت افزوده، بازدیدکنندگان را قادر می‌سازند تا اطلاعات مربوط به آثار هنری نمایش داده شده را خودشان کشف کنند و هنگام بررسی جزئیات یک اثر، از نمای زنده دوربین لذت ببرند. بازدیدکنندگان نه‌تنها با بررسی برچسب‌ها و متون روی دیوارهای گالری، اطلاعات اولیه‌ای از آثار هنری نمایش داده شده یا خود نمایشگاه را به‌دست می‌آورند؛ بلکه لایه‌هایی بالاتر از اطلاعات را کسب می‌کنند. هنگامی‌که اطلاعات بیشتر به‌طور شفاف ارائه می‌شود، گفت‌وگو بین بازدیدکنندگان آسان‌تر می‌شود و همچنین ارتباط قوی بین موزه و بازدیدکننده آن ایجاد می‌شود (Ding, 2017, 2). این تسهیل دسترسی و ایجاد ویژگی‌های تعاملی در اجرای پروژه‌ها و مزایای همگرایی فناوری در انواع مشارکت‌های مجازی بصری و صوتی، عاملی است که مشارکت و تجربیات منحصربه‌فرد را ایجاد کرده، به مخاطب انگیزه می‌دهد و تفکر انتقادی را در آنان توسعه می‌دهد (Fernandes & Casteleiro-Pitrez, 2023, 18؛ Güner & Erim Gülaçtı, 2020, 681). واقعیت افزوده به‌دلیل تعاملی بودن و غلبه «فرایند» بر «رضامندی» حاصل از بازدید، جذابیت بسیار خوبی برای افراد جوان‌تر ارائه می‌دهد. همچنین فراگیری بازدید از موزه برای کودکان و معلولان را منجر خواهد شد (Mahdizadeh, 2022, 321؛ Fernandes & Casteleiro-Pitrez, 2023, 1؛ Karayilanoglu, 2019, 5). علاوه‌براین پژوهش‌ها نشان می‌دهند که فناوری واقعیت افزوده تداخل و حواس‌پرتی بازدیدکننده را حین بازدید رفع نموده (Fernandes & Casteleiro-Pitrez, 2023, 21) و ارتباطی عاطفی را با موزه هنگام بازدید نسبت به تجربه موزه سنتی سبب می‌شود (Audrey Chanakira et al, 2023, 104؛ Jung et al, 2016, 632). در مجموع واقعیت افزوده (AR) می‌تواند به سبب دانش عمیق‌تر، داستان‌سرایی و تعاملی‌کردن تجربه بازدید، افزایش سطح کنجکاوی و یادگیری و مناسب بودن برای اقشار خاص جامعه منجر به ارتقای لذت و هیجان بازدیدکنندگان از موزه‌های هنر معاصر شود و بُعد زیبایی‌شناسی محیط را تقویت نماید و در نهایت به ارتقای رضایت بازدیدکنندگان از موزه‌های هنر معاصر منجر شود.

نقش ارجاعی: کارکرد ارجاعی شالودهٔ هرگونه ارتباطی است که رابطهٔ بین پیام و موضوعی را که پیام بدان اشاره دارد، نشان می‌دهد. این کارکرد اطلاعات حقیقی، قابل مشاهده و اثبات‌پذیر در باب مرجع را نمایان می‌سازد (Guiraud, 2020, 54؛ Martin & Ringham, 2017, 161؛ Azimifard, 2012, 201). کارکرد ارجاعی و کارکرد عاطفی را به عنوان رقیب و شالوده‌های امر ارتباط به حساب می‌آورند؛ به‌شکلی که از «کارکردهای دوگانهٔ زبان» سخن به میان می‌آید. کارکرد ارجاعی کارکردی عینی و شناختی و کارکرد عاطفی کارکردی ذهنی و احساسی یاد می‌شود (Guiraud, 2020, 55). در موزه‌های هنر معاصر، انتقال اطلاعات در فرایند ارتباطی معطوف به موضوع (زمینه / بافت) و نقش ارجاعی

است. امروزه معناسازی و تولید و اشاعه تصاویر و نشانه‌های رسانه‌ای، این پدیده را به مهم‌ترین متغیر شکل‌گیری تصورات ذهنی و تحولات نوظهور عینی بدل ساخته است (Mahdizadeh, 2022, 11). موزه‌ها به‌عنوان یک رسانه نقش اساسی را در یاری‌رسانیدن به جامعه برای کشف و درک فرهنگ و تاریخ آن به‌طور معتبر ایفا می‌کنند (Wang, & Zhu, 2022, 7؛ Fernandes & Casteleiro-Pitrez, 2023, 18). حال، ارتباط با محیط و درک آن براساس دانش و اطلاعاتی که مخاطب در مواجهه با فضاها و عملکرد آن‌ها دارد که از نتایج تماس انسان با محیط است، از بابت آن‌که باعث می‌شود احساسات و عواطف روانی خود مانند حس هویت‌مندی، غرور، شادی، تنفر و غیره را با محیط برقرار کند، حائز اهمیت است (Naji Bozorg & Darvishi, 2022,62). آنچه روشن است، در پرتو رشد روزافزون فناوری در قرن بیست‌ویکم، الگوهای تولید و مصرف فرهنگی متنوع شده و فضاهای فرهنگی متحول شده است. موزه‌ها که اصلی‌ترین مکان برای ارائهٔ حافظهٔ اجتماعی و تولیدات فرهنگی به جامعه به‌حساب می‌آیند، در حال تطبیق با عصر دیجیتال هستند (Karayilanoglu, 2019, 1). نیاز به تجسم مجدد موزه‌ها بخشی از زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و تکنولوژیکی به‌حساب می‌آید که به سرعت در حال تغییر است (Audrey Chanakira et al, 2023, 107). در شرایط حاضر موزه‌ها به‌عنوان حافظ و اشاعه‌دهندهٔ میراث مادی و ناملموس انسانی بایست با توجه به «عصر فرهنگ هوشمند» (Paliokas et al , 2020, 1)، به دگرگونی دیجیتالی و خروج از حالت ایستا و ثابت مجموعه‌ها که باعث بار شناختی بیشتر و تجربه ضعیف‌تر بازدیدکنندگان می‌شد، تدقیق نمایند (Wang & Zhu, 2022, 1). نکتهٔ حائز اهمیت دیگر که به کارکرد حاضر و زمینه بازمی‌گردد، دسترسی جهانی و پلتفرم‌های دیجیتال مختلف است که دسترسی جوامع مختلف را به موزه‌ها و رویدادهای هنری فراهم می‌سازد و همچنین هنرهای کشورها و هویت‌های گوناگون را بیشتر نمایان می‌سازد (Güner & Erim Gülaçtı, 2020, 677). مازاد بر این برنامه‌های مبتنی‌بر واقعیت افزوده گوشی تلفن همراه با ویژگی‌های ضروری هویتی می‌تواند حامل و انتقال‌دهنده‌ای مهم برای دارایی‌های ملموس و نیز دارایی‌های ناملموس موزه‌های هنر معاصر چون اطلاعات زمینه‌ای و اندیشه‌های فرهنگی باشد (Wang & Zhu, 2022, 19).

کارکرد هنری یا زیبایی‌شناختی: یاکوبسن این کارکرد را به‌صورت رابطهٔ پیام و خودش تعریف می‌کند (Guiraud, 2020, 56). در واقع پیام‌هایی که به گونه‌ای خاص متوجه به خود باشند؛ یعنی کارکرد آن‌ها ارائهٔ اطلاعاتی دربارهٔ خودشان باشد، معطوف به این کارکرد هستند (Ahmadi, 2021, 141). در این نقش پیام به حدی جذابیت دارد که توجه به آن جلب می‌شود (Azimifard, 2012, 203). ذیل نقش حاضر ذکر این نکته ضروری است که در بسیاری از اوقات بین نقش عاطفی و نقش هنری تنش به‌وجود می‌آید (Pahlavan, 2011, 103). والتر بنیامین می‌نگارد که بازتولید در حد امکانات فنی باعث تغییرات قابل‌توجهی در معنای آثار هنری می‌شود (Karayilanoglu & Arabacıoğlu, 2020, 425). با توجه به اینکه موزه‌ها از نظر منابع غنی هستند؛ اما نمایش‌های آن‌ها نمی‌توانند پاسخگوی نیازهای فرهنگی مردم باشند، باید تحول دیجیتالی موزه‌ها انجام شود؛ زیرا فناوری‌های جدید می‌توانند فضای نمایش چندبعدی را برای نمایشگاه‌ها فراهم کنند و نیازهای گردشگری عمیق‌تر کاربران را برآورده سازند (Wang, & Zhu, 2022, 1). علاوه‌براین، فناوری‌های ارتباطی دیجیتال به یک ابزار هنری و حتی یک روش تبدیل

شده و فرایند دیجیتالی‌سازی موزه‌های هنر معاصر را الزامی ساخته است (Güner & Erim Gülaçtı, 2020, 682). ابزارهای دیجیتال با امکان بازتولید و دستکاری تصویر رویکرد نوینی به اثر هنری و شناخت بهتر آن را پیش‌رو قرار داده است (Panciroli et al, 2018, 2). آنچه روشن شده است، فناوری به اهداف ترویجی و تعاملی آموزشی موزه‌ها یاری می‌رساند و با ایجاد پلی میان حال و گذشته آن‌ها را به یکدیگر متصل نموده و یادگیری و درگیرشدن بازدیدکننده با محیط را مؤثرتر و مفاهیم و مضامین جدید را معرفی می‌کند (Fernandes & Casteleiro-Pitrez, 2023, 12). در این میان فعالیت‌هایی مانند بازی، می‌تواند به تجربه‌ای غنی‌تر، آموزشی و سرگرم‌کننده در محیط موزه‌های هنر معاصر کمک کند (Kljun et al, 2018, 338). تجربه سرگرمی قوی‌ترین پیشرانهٔ تجربه توریستی از مکان است (Jung et al, 2016, 632). واقعیت افزوده در همین راستا به‌وجود آمده و تسهیل درک موقعیت و مشارکت فعال بازدیدکننده را به همراه دارد. هرچند نبایست تنها به جنبهٔ سرگرمی و جذابیت بصری این فناوری اکتفا کرد (Shahverdi et al, 2023, 32). برنامه‌های واقعیت افزوده موزه‌های هنر معاصر، با تقویت حس حضور به بازدیدکنندگان این امکان را می‌دهند تا از طریق روشی جذاب و آموزنده، اطلاعاتی دربارهٔ آثار هنری به دست آورند. همچنین به بازدیدکننده انگیزه می‌دهد تا جزئیات نمایش داده‌شده را کشف کند و فراتر از خود اثر فکر کند (Ding, 2017, 2). مازادبراین فناوری واقعیت افزوده (AR) به محتوای رسانه‌ای غنی مانند گرافیک، انیمیشن و ویدئو اجازه می‌دهد تا در محیط‌های واقعی لایه‌بندی شوند و راهی برای موزه‌ها فراهم می‌کند تا مجموعه‌ها را پویا کند (Ibid, 1). توانایی انیمیشن‌ها علاوه‌بر اینکه می‌تواند به هیجان واقعیت افزوده بیافزاید؛ بلکه می‌تواند اهداف آموزشی را مرتفع سازد (Carmigniani et al, 2011, 344). در مجموع می‌توان اشاره نمود که فناوری واقعیت افزوده با برجسته‌کردن ویژگی‌های متنی، اشیاء واقعی و مجازی را ترکیب نموده و به تبع ویژگی‌های منحصر به خود موجب ارتقای حوزهٔ کارکرد هنری و زیبایی‌شناختی فرایند ارتباطی موزه با بازدیدکننده خواهد شد.

نقش فرازبانی: یاکوبسن کارکرد یک پیام کلامی را که به رمزگان مرتبط می‌شود، فرازبانی می‌خواند و به پیروی از او می‌توان کارکرد پیام یا تصویری را که به رمزگان تصویری مرتبط می‌شود «فراتصویری» نامید (Ahmadi, 2021, 141). وقتی نیاز باشد تا موزه‌های هنر معاصر از مشترک‌بودن رمزگان با بازدیدکنندگان خود اطمینان حاصل کنند، ارتباط به سمت رمزگان جهت می‌گیرد و نقش درون زبانی/ تصویری خواهد شد (Jacobson, 2018, 115). اساسی‌ترین جنبهٔ فناوری اطلاعات و ارتباطات «دیجیتالی‌شدن» است که به‌واسطهٔ آن همهٔ متون (معنای نمادین در همهٔ اشکال رمزگذاری‌شده و ثبت‌شده) به رمز دوتایی (دوگانه) قابل تحلیل است (Mahdizadeh, 2022, 320). فناوری‌های تعاملی دیجیتال، سیستم‌های حسی هستند که محدودیت‌های ناشی از ارگونومی انسانی را حذف می‌کنند. این سیستم‌ها رویکردی نوآورانه دارند. در نتیجه آن‌ها تجربیات فضایی غیرمعمول و تعاملی را ارائه می‌دهند. در حقیقت، آثار هنری تعاملی با تجربیات چندلایه می‌توانند ارائه شوند (Karayilanoglu & Arabacıoğlu, 2020, 425). حال در این میان، واقعیت افزوده (AR) به‌عنوان یکی از مهم‌ترین فناوری‌های قابل بهره‌گیری در محیط موزه‌های هنر معاصر مطرح است. واقعیت افزوده آثار هنری فیزیکی و مکان‌ها را که در آن به نمایش گذاشته می‌شود، تغییر نمی‌دهند؛ بلکه آن را به‌صورت دیجیتالی با نسخه‌ها و تفسیرهای شخصی‌سازی‌شده تقویت می‌کند (Kljun et al,

2018, 329) این اطلاعات به‌صورت تصویر، صوت، متن و حتی به‌شکل سه‌بعدی قابل طراحی و توسعه است. پیرو این مطلب، برای غنی‌سازی تجربهٔ گردشگران و در نهایت جذب آن‌ها به بازدید مجدد از مقاصد، باید تمرکز بر حضور اجتماعی بازدیدکنندگان و تجربهٔ آن‌ها در محیط‌های واقعیت افزوده باشد. به‌طور دقیق‌تر، برای ارائهٔ کیفیت بالای وضوح یا صدا، بایست محیط‌های واقعیت افزوده معتبری را فراهم کرد که بازدیدکنندگان موزه‌های هنر معاصر بتوانند به‌طور کامل در آن غوطه‌ور شوند (Jung et al, 2016, 633). همچنین واقعیت افزوده امکان تقویت حواس از دست رفته را برای برخی از کاربران به ارمغان می‌آورد. همچنین واقعیت افزوده امکان تقویت حواس از دست‌رفته را برای برخی از کاربران به ارمغان می‌آورد و یا به‌عنوان وسیلهٔ جایگزین حس استفاده شود. مثلاً کاربران ناشنوا می‌توانند نشانه‌های بصری دریافت کنند که سیگنال‌های صوتی از دست‌رفته را به آن‌ها اطلاع می‌دهد و کاربران نابینا می‌توانند نشانه‌های صوتی دریافت کنند که آن‌ها را از رویدادهای بصری ناشناخته مطلع می‌سازد (Carmigniani et al, 2011, 370).

نقش همدلی یا سخن‌گشا: پیام‌هایی که عمدتاً برای برقراری ارتباط یا ادامه یا قطع آن، بازبینی کار مجرای ارتباطی، جلب توجه مخاطب یا اطمینان از ادامهٔ توجه وی به‌کار روند. این مجموعه از پیام‌ها با جهت‌گیری به سمت مجرای ارتباطی تولید می‌شوند و یا آنچنان که مالینوفسکی ذکر می‌کند، از نقش همدلی برخوردارند (Jacobson, 2018, 115). در حقیقت در موزه‌های هنر معاصر پیام به یاری علامت‌هایی خاص و از مجراهای گوناگون و در اشکال مختلف تماس بین فرستنده و گیرنده انتقال می‌یابد (Pahlevan, 2011, 53). ذکر این نکته حائز اهمیت است که سویه‌ای از پیام مرتبط به شکل تماس می‌شود؛ ولی کمتر پیامی به گونه‌ای انحصاری متوجه شکل تماس است (Ahmadi, 2021, 141). در باب این کارکرد بایست اشاره کرد که فناوری با طبیعتی که به سرعت در حال تحول است، جایگاهی ضروری در زندگی افراد و جوامع ایجاد نموده است (Karatay & Karatay, 2015, 201). امروزه، فناوری‌های چندرسانه‌ای حاوی نمودهای نوین و پیچیده‌ای هستند. ادعا بر این است که چنین رسانه‌هایی از یک سو گسستی معرفت‌شناسانه را در حوزهٔ مطالعات رسانه و ارتباطات متذکر و از سوی دیگر نقطهٔ اتکایی را برای درک جهان پیش‌رو موجب می‌شوند (Mohseni Ahoei, 2010, 44). جان ون دایک، ظرفیت‌های ارتباطی رسانه‌های جدید را در مقایسه با سایر اشکال ارتباطی چنین بر می‌شمارد: ۱. سرعت؛ ۲. دامنهٔ دسترسی؛ ۳. ظرفیت ذخیره؛ ۴. دقت؛ ۵. گزینش‌گری؛ ۶. تعامل؛ ۷. غنای تحریک؛ ۸. پیچیدگی؛ ۹. حفاظت از حریم خصوصی (Mahdizadeh, 2022, 328). در عصر دیجیتال با خصوصیات ذکر شده در بالا سازه‌های موزه نیز از فضاهای آئینی به فضاهایی برای تجربه تبدیل شده‌اند. این روند دگرگونی را هم در جلوه‌های معماری و هم در جلوه‌های اجتماعی موزه بروز می‌کند (Karayilanoglu, 2019, 1). هرچند با توجه به انتظارات بالای فناوری در محیط موزه، استفاده از آن در این فضاها همچنان نیاز به کاوش و تأمل بیشتری دارد (Fernandes & Casteleiro-Pitrez, 2023, 2). پیشرفت‌های اخیر در دستگاه‌های تلفن همراه مانند وضوح بالای صفحهٔ نمایش، پهنای باند بالای شبکه تلفن همراه و افزایش قدرت پردازش، توسعه‌دهندگان را بر آن داشته تا برنامه‌های کاربردی مناسبی را جهت دریافت اطلاعات و همچنین بازدید دیجیتال پیاده‌سازی کنند (Abbasinia et al, 2018, 1؛ Paliokas et al , 2020, 3). در این بین برنامه‌های واقعیت

افزوده در موزه‌های هنر معاصر می‌توانند به راحتی توسط تلفن‌های همراه یا تبلت که به‌طور گسترده در زندگی روزمره مورد استفاده قرار می‌گیرند، به کار روند و با صفحهٔ نمایش خود فضاهای اطراف را به صحنه‌ای برای لایه‌های اضافی بی‌پایان اطلاعات تبدیل کنند (Ding, 2017, 2؛ Karayilanoglu & Arabacıoğlu, 2020, 422). هرچند کشور ایران در انقلاب‌های صنعتی پیشین و انقلاب صنعتی چهارم نتوانسته از فرصت‌های پیش‌آمده برای رشد و توسعه خود و همچنین اثرگذاری در حوزهٔ تحولات دیجیتال از قبیل برنامه‌های واقعیت افزوده استفاده کند، باید توجه داشت که هم‌اکنون نیاز به بسترها و زیرساخت‌های اساسی جهت ورود سیستم‌های هوشمند ضرورت دارد و کمبودهایی همچون اینترنت کشور، کمبود سخت‌افزار در حوزه‌های مختلف فناوری دیجیتال از جمله حوزهٔ واقعیت افزوده، کمبود نیروی انسانی متخصص در زمین تکنولوژی‌ها و فناوری‌های انقلاب صنعتی چهارم، عدم تعریف پروژه‌های مطالعاتی، ترس از دست دادن سرمایه و نیروی انسانی در زمینهٔ حاضر شایان توجه است (Hibetolehpour & Mehralizadeh, 2023, 11).

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر فرایند ارتباطی موزه‌های هنر معاصر با مخاطب مورد تحلیل قرار گرفت. در این راستا از نظریهٔ ارتباطی رومن یاکوبسن بهره گرفته شد. به‌منظور ارتقاء و بهبود مقولهٔ ارتباط و به‌تبع آن اثرگذاری مطلوب‌تر فرایند ارتباطی مطروحه و نیز پاسخگویی به نیازهای موجود پیشنهاد می‌شود به موارد ذیل توجه شایانی صورت پذیرد: **۱. نقش عاطفی:** سرمایه‌گذاری در فناوری‌های جدید و دستگاه‌های الکترونیکی، ارتقای استراتژی‌ها و رویه‌های مربوط به زیرساخت‌ها، آموزش کارکنان و نیز استراتژی‌های ارزیابی پیاده‌سازی مؤثر فناوری‌های جدید در کنار نمایشگاه‌ها، برنامه‌ها و تجربه‌ها که در جهت اهداف و ارزش‌های موزه صورت می‌پذیرد؛ **۲. نقش تأثیرگذار:** تلاش در جهت هرچه نزدیک‌تر کردن بازدیدکننده به آنچه در معرض نمایش است و تلقی او به‌عنوان یک عنصر فعال در موزه با بهره‌گیری از فناوری واقعیت افزوده. همچنین ایجاد ویژگی‌های تعاملی در اجرای پروژه‌ها و همگرایی فناوری در انواع مشارکت‌های مجازیِ بصری و صوتی؛ **۳. نقش ارجاعی:** لحاظ زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و تکنولوژیکی به‌عنوان ویژگی‌های ضروری هویتی در محیط و نیز برنامه مبتنی‌بر واقعیت افزوده طراحی‌شده. تدقیق در این مهم باعث می‌شود نرم‌افزار ارائه‌شده انتقال‌دهندهٔ دارایی‌های ملموس و ناملموس منطقه، کشور و همچنین موزه هنرهای معاصر مفروض باشد؛ **۴. نقش هنری:** توجه به جنبهٔ سرگرمی و جذابیت بصری چون محتوای رسانه‌ای قوی گرافیکی، انیمیشن و ویدئو در کنار تقویت حس حضور بازدیدکننده در طراحی و اجرای نرم‌افزار واقعیت افزوده موزه؛ **۵. نقش فرازبانی:** غنی‌سازی تجربه بازدیدکنندگان با ارائهٔ کیفیت بالای وضوح و صوت در محیط‌های واقعیت افزوده و نیز تقویت و جایگزینی حس‌های از دست‌رفته برای اقشار خاص مانند نابینایان و ناشنوایان در طراحی و اجرای نرم‌افزار؛ **۶. نقش همدلی:** گام‌برداشتن در جهت تحولات دیجیتال و رفع نیازهایی بنیادین چون اینترنت کشور، کمبود سخت‌افزارهای مرتبط، نیروی انسانی متخصص و پژوهش‌های عملیاتی در حوزه‌های مختلف فناوری چون واقعیت افزوده. فرایند ارتباطی موزه‌های هنر معاصر با مخاطب در راستای هوشمندسازی با بیشینهٔ کارایی با لحاظ موارد

فوق می‌توانند کارآمدتر و اثرگذارتر عمل نموده و بازدیدکننده را نخست تحریک به بازدید کرده و نیز در روند بازدید تجربه‌ای مفید و مؤثر را برای وی سبب می‌شوند.

References

Abbasinia, S.; Bahram Shotorban, B.; Rouhi, S. (2018). Improving the process of tourists visiting museums using augmented reality technology (case study: Constitutional House of Tabriz), the first international smart city conference; Challenges and strategies, 1-8. (In Persian)

Ahmadi, B. (2021). From Pictorial signs to text; Toward the semiotics of visual communication.Tehran: Nashr-e Markaz. (In Persian)

Audrey Chanakira, T.; Happonen, A. & Hasheela, V. (2023). An Applied Study of the Impact of Augmented Reality on Museum Experience: A Focus on Museums in Namibia, In book: Research Highlighs in Science and Technology, London :BP International. DOI: 10.9734/bpi/rhst/v8/5976C

Azimifard, F. (2012). A Descriptive Dictionary of Semiotics, Tehran: Scientific Publications. (In Persian)

Carmigniani, J.; Furht, B.; Anisetti, M.; Ceravolo,P.; Damiani, E.; & Ivkovic, M. (2011). Augmented reality technologies, systems and applications, Multimedia Tools and Applications, (51), 341 – 377.

Chandler, D. (2017). The Basics Semiotics, translated by Mehdi Parsa. Tehran: Soore Mehr Publications. (In Persian)

Cresswell, J. W. (2021). Research plan; Quantitative, qualitative & Mixed Methods Approaches (A. Kiamanesh & M. Danaye Tous, Trans.).Tehran: Jahād-e Dāneshgāhi. (In Persian)

Ding, M. (2017). Augmented Reality in Museums, Pittsburgh: Arts Management & Technology Laboratory.

Fakouhi, N. (2023). Modern culture and media. Tehran: Hamshahri publication. (In Persian)

Fernandes, N. & Casteleiro-Pitrez, J. (2023). Augmented Reality in Portuguese Museums: A Grounded Theory Study on the Museum Professionals' Perspectives, Multimodal Technol. Interact, (87). 1 – 24. DOI: 10.3390/mti7090087

Gorji, E. & Barkhordari, S. (2009). Basics of Research Methodology in Social Sciences, Tehran: Saless Publication. (In Persian)

Guiraud, P. (2020). Semiotics, translated by Mohammad Nabavi, Tehran: Agah Publishing House. (In Persian)

Güner, A. & Erim Gülaçtı, İ. (2020). The relationship between social roles of contemporary art museums and digitalization, 10th International Symposium on Graphic Engineering and Design, 677 – 683. DOI: 10.24867/GRID-2020-p77

Halidi, M. & Hasan, R. (2014). language, context and text; Dimensions of language from the perspective of social semiotics, Tehran: Siahroud Publications. (In Persian)

Hibetolehpour, Z. & Mehralizadeh, Y. (2023). Intelligentization of industries in the shadow of the effects of the fourth industrial revolution and digital transformation, the first national conference of the Internet of Things with a focus on industry and agriculture, 1-12. (In Persian)

Inzerillo, L. (2013). Augmented Reality: Past, Present, Future, The Engineering Reality of Virtual Reality, (2013), 1 – 15. DOI: 10.1117/12.2001833

Islek, D., Bicen, H. (2023). Determining Views on the Effectivity of Augmented Reality Applications in Museums, BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience, 14(3), 379 - 393. DOI: 10.18662/brain/14.3/480

Jacobsen, R. (2018). linguistics and poetics in the book of semiotics; Key articles, translated by Koroush Safavi, selected and edited by Amir Ali Najoumian, Tehran: Marvarid Publications. (In Persian)

Jung, T.; Dieck, M. C. T.; Lee, H. & Chung, N. (2016). Effects of Virtual Reality and Augmented Reality on Visitor Experiences in Museum, Information and Communication Technologies in Tourism 2016, 621 – 635. DOI: 10.1007/978-3-319-28231-2_45

Karatay, A. & Karatay, A. (2015). Museum Technologies and Designing the Information with Augmented Reality, International Fine Arts Symposium (IFAS), 201 – 209.

Karayilanoglu, G. & Arabacıoğlu, B. C. (2020). Digital Interactive Experiences in Contemporary Art Museums, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, 10(4), 423 – 440. DOI: 10.7456/11004100/007

Karayilanoglu, G. (2019). Digital Transformation in Contemporary Art Museums with The Example of Barcelona Museum of Contomorary Art, 5th International Conference on New Trends in Architecture and Interior Design, 1 – 5.

Kotler, P. (2016). Branding: From Purpose to Beneficence, <https://www.marketingjournal.org/brand-purpose-to-beneficence-philip-kotler/> accsses Date: 2023/02/05

Kljun, M.; Čopič Pucihar, K & Coulton, P. (2018). User Engagement Continuum: Art Engagement and Exploration with Augmented Reality, In book: Book cover Augmented Reality Art, Berlin: Springer. DOI: 10.1007/978-3-030-96863-2_18

Limon, M. (2018). Packing in Meaning: Applying Jakobson's Model of Communication to Packaging Design, The American Journal of Semiotics, (34), 371-398. DOI: 10.5840/ajs201931448

Linask, L. (2018). Differentiation of language functions during language acquisition based on Roman Jakobson's communication model. Sign Systems Studies, (46)4, 517- 537. DOI: 10.12697/SSS.2018.46.4.06

Martin, B. & Ringham, F. (2017). Descriptive dictionary of semiotics (M. Montazerqaem & Z. Asadi, Trans.). Tehran: Logos Publishing. (In Persian)

Mahdizadeh, S. M. (2022). media theories; Common thoughts and critical views. Tehran: Hamshahri Publications. (In Persian)

Mohammadiyan, M. & Asgari Dehabadi, H. (2012). Museum marketing; Strategies and Techniques. Tehran: Ketab Mehraban Publications. (In Persian)

Mohseni Ahoei, I. (2010). New media and the new: computer game or playable media in the book of computer games; Collection of articles. Tehran: Hamshahri Publications. (In Persian)

Moradi, F. & Sharifi, A. (2018). Designing a smart virtual museum system using virtual reality and augmented reality. the 5th International Computer Games Conference; Opportunities and Challenges, 1-10. (In Persian)

Naji Bozorg, H. & Darvishi, M. (2022). The Role of Augmented Reality in Graphic Design of Shopping Terminals Navigation, Interdisciplinary Studies in Visual Arts, 1(1), 61-77. DOI: 10.22034/jisva.2022.333857.1011 (In Persian)

Nojoumian, A. (2018). Semiotics. Tehran: Marvarid Publications. (In Persian)

Oswald, L. R. (2012). Marketing Semiotics; Sign, Strategies, and Brand Value. Newyork: Oxford University Press.

Pahlavan, F. (2011). An Introduction to Analysis of the Visual Elements of Logo. Tehran: Tehran University of Art Pub. (In Persian)

Paliokas, I.; Patenidis, A.T.; Mitsopoulou, E.E.; Tsita, C.; Pehlivanides, G.; Karyati, E.; Tsafaras, S.; Stathopoulos, E.A.; Kokkalas, A.; Diplaris, S.; et al. (2020). A Gamified Augmented Reality Application for Digital Heritage and Tourism, Applied Sciences, 10(21), 1 – 18. DOI: 10.3390/app10217868

Panciroli, K.; Macauda, A. & Russo, V. (2018). Educating about Art by Augmented Reality: New Didactic Mediation Perspectives at School and in Museums, Proceedings, 9(1), 1 – 11. DOI: 10.3390/proceedings1091107.

Poce, A.; Amenduni, F.; De Medio, C.; Valente, M. Rosaria Re, M. (2019). Adopting Augmented Reality to Engage Higher Education Students in a Museum University Collection: the Experience at Roma Tre University, Information, 10(12), 1 – 11. DOI: 10.3390/info10120373

Razi, A. (2017). Research methods and skills in literature and reference studies.Tehran: Fatemi Publications. (In Persian)

Rezaei, F. & Amrai, B. (2020). Improving User Experience Using Multimedia Technologies in Design Museum, 6th International Conference on Computer Games; Opportunities and Challenges, 1-7. (In Persian)

Riley, H. (2014). Channels of vision and the poetics of drawing: Strategies for teaching, Arts and Humanities in Higher Education, 13(3), 201 – 206. DOI: 10.1177/1474022213492442

Shahverdi, R., Vahidi Asl, M., Moradkhah, S., & Alikhani, P. (2023). Identify The Dimensions of The Impact of Augmented Reality Technology In Tourism And Museums: Emphasizing The "Tourist As Learner" Approach. Journal of Tourism and Development, 12(3), 23-42. doi: 10.22034/jtd.2022.345153.2623

Wang, C. & Zhu, Y. (2022). A Survey of Museum Applied Research Based on Mobile Augmented Reality, Computational Intelligence and Neuroscience, 2022 Aug 17, 1 – 22. DOI: 10.1155/2022/2926241

Wang, M. (2020). Linguistic Semiotics. Singapore: Peking University & Springer Nature Singapore Pte Ltd.

Yazdani, A. (2012). Typography semiotics in Ardibehesht 3 book: selected articles of the third research call for graphic design. Tehran: Ketab Aban Publications. (In Persian)

Zaryabi, M., & Abeddoust, H. (2022). Interpreting the Communication Process Between Teachers & Students in the Packaging Design Courses Based on Jacobson's Theory. Packaging Science and Art, 13(50), 1-16. DOR: 20.1001.1.22286675.1401.13.50.1.2 (In Persian)

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Expressing the Concept of Words with Harmony Changes in Chorales of Johann Sebastian Bach

Mansoor Habibdoost[1]*

[1.] Department of Music, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran

* Corresponding Author, habibdoost.muse@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 2, PP, 39-56
Receive Date: 07 September 2024
Revise Date: 28 September 2024
Accept Date: 09 October 2024
Publish Date: 09 October 2024

Original Article

KEYWORDS: Choral; Christian Hymn; Johann Sebastian Bach; Harmony; Expression of Concept

ABSTRACT

Introduction: Choral is a Christian hymn in German for choir that was formed after the Protestant Reformation in order to bring a clear and understandable connection with the religious word to the listeners. While the early chorales were monophonic, from the Baroque period onwards, various composers such as Johann Sebastian Bach composed chorales for four vocal lines. In his chorales, by using different rhythms of vocal lines, harmony could move towards the desired chords at any moment and create various types of musical moods. This is historically natural in writing chorales; The early chorales were generally made based on well-known melodies of the time or especially old hymns common in the Catholic Church. In setting these samples with the new German text, first, the melisma related to their Latin word was removed so that they could more easily match the syllables of the latest word in German. Then it was necessary to coordinate their peak and trough about the concept of the new word. Of course, these relatively simple musical measures had other aspects, which can even be considered as a reflection of the composing techniques of German Meistersinger; Therefore, the linking of words and musical elements has always been a subject of interest in chorales since its earliest samples.

Research Questions: The remarkable point in Bach's chorales is that they generally last less than a minute, but in most of them, the harmony changes both in terms of chord progression and modulation are relatively strange and high. That is, while it seems that according to the aesthetic principles of baroque music, the listener should generally face the monotony of musical mood or that, the flow of music does not undergo serious changes, the question is why are the harmony changes and as a result, the changes of musical mood relatively high in most of his chorales, and does it sometimes seem even without justification?

Research Hypothesis: Choral from the beginning to the end is generally without rest and accompanied by words, and while it was formed with the purpose of a clear and understandable connection with the religious word, then it is the concept of the words that changes the harmony and consequently causes significant changes in musical mood. On the other hand, baroque music theorists considered harmony changes as a kind of musical figure and used them for interpreting words in music; For example, the constant change of tonality was a perfect symbol of the instability of faith. Of course, in Bach's chorales, harmony changes become doubly important because the restriction of using various rhythms, which is related to the clarity of religious words, puts forward the chords and their progression as the main basis for expressing the concept of words in music. He uses them along with the curve or linear movement of the main melody in the soprano voice, which is generally taken from the old hymns. In this way, at the same time that he applies the historical memory of meaning hidden in them to interpret the words, uses his harmony to express the concept better.

Cite this article:
Habibdoost, M. (2024). Expressing the Concept of Words with Harmony Changes in Chorales of Johann Sebastian Bach. Interdisciplinary Researches of Art, 2(2), 39-56. doi: 10.22124/ira.2024.28397.1029

Research Literature: Research resources about expressing the concept of words with harmony changes in chorales are very limited, and there are only a few materials about the topic. The closest subject is a musical figure, which is a term equivalent to sign in linguistics and has been discussed in some resources. This term is studied in connection with the doctrine of the affections in the Baroque period and expresses the relationship between music and words, especially literature. A musical figure is a sound sign in the context of music that implies a non-sound sign or the same meaning outside of music. The idea of baroque music theorists has been that music has a significant expressive quality, and a musical figure could lead to a relatively conscious understanding of it; For example, in Bach's Passions, slow and long chords, which were generally played after the singing of Christ, and also used in the Venetian operas of the time, as a musical figure expressed death, the other world, ghosts, or a disaster. Or in a piece about "The Ten Commandments of Prophet Moses", a melody was presented 10 times without the slightest change; This 10 times present as a figure expressed the piece's theme. There are many cases of using musical figures in his works. The symbolic connection of numbers in music is one of the important aspects of the musical figure, and it is not surprising that he was aware of Kabbalah numerology, which is related to the mysticism of Judaism (Old Testament), and used it to make his music an imitation of God's holy creation.

Research Method: By examining a specific collection of Bach's chorales, which are numbered from 250 to 438 in the collection of works, and extracting interesting points from the accompaniment of harmony with words, the result of the research could be achieved and determined. Accordingly, through an extensive and case-by-case search in the collection of aforementioned chorales, the author has found examples with a special use of harmony in expressing the concept of words in music, some of which, about the volume of the article are presented here to determine the results.

Research Results: The harmony changes in Bach's chorales are generally related to the concept of words. The conclusion is reached that in his chorales, he uses special and sometimes unpredictable harmony changes in a special way to express death, joy, worship, and other themes, and reveal even some ambiguities in the words. On the other hand, Bach's chorales are presented as a basis for learning advanced harmony practicing various chordal changes, and creating possible innovations in composition, and he has even taken advantage of choral writing as a method to teach composition to his students, which is still seen in some harmony teaching treatises.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

بیان مفهوم کلام با تغییرات هارمونی در کرال‌های یوهان سباستین باخ

منصور حبیب‌دوست[1]

۱. عضو هیأت علمی گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

* نویسنده مسئول: habibdoost.muse@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳
دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۳۹-۵۶
تاریخ دریافت: ۱۷ شهریور ۱۴۰۳
تاریخ بازنگری: ۰۷ مهر ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۸ مهر ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۱۸ مهر ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: کرال، سرود مسیحی، یوهان سباستین باخ، هارمونی، بیان مفهوم

چکیده

کرال، سرود مسیحی به زبان آلمانی برای گروه آوازی است که به‌دنبال اصلاحات پروتستانی شکل گرفت تا بتواند ارتباط واضح و قابل‌فهم با کلام دینی را برای شنوندگان به‌همراه آورد. در حالی‌که کرال‌های اولیه تک‌صدایی بودند اما از دورهٔ باروک به بعد، آهنگسازان مختلف مانند یوهان سباستین باخ کرال‌هایی برای چهار خط صدایی ساختند. در کرال‌های باخ با استفاده از ریتم متفاوت خط‌های صدایی، هارمونی در هر لحظه می‌تواند به‌سمت آکوردهای موردنظر پیش رود و انواع مختلفی از حالت موسیقی را ایجاد کند. موضوع قابل‌توجه این است که کرال‌های باخ عموماً کمتر از یک دقیقه به‌طول می‌کشند ولی در اکثر آنها تغییرات هارمونی چه از نظر پی‌آیی آکوردها و چه از نظر مدولاسیون نسبتاً عجیب و زیاد هستند؛ یعنی درحالی‌که به‌نظر می‌رسد شنونده متناسب با مبانی زیبایی‌شناسی موسیقی باروک باید عموماً با یکنواختی حالت موسیقی روبه‌رو شود یا اینکه جریان موسیقی دچار تغییرات جدی نشود اما سؤال اینجا است که چرا در اکثر کرال‌های باخ تغییرات هارمونی و به‌تبع آن تغییر حالت موسیقی نسبتاً زیاد است و گاهی حتی بدون توجیه به‌نظر می‌آید؟ البته پاسخ می‌تواند در عنوان کرال‌ها و به‌خصوص کلام همراه با موسیقی باشد؛ چراکه کرال از ابتدا تا انتهای خود عموماً بدون سکوت مشخص و با ادای کلمات همراه است، درحالی‌که با هدف ارتباط واضح و قابل‌فهم با کلام دینی شکل گرفته است. پس این مفهوم کلام است که تغییرات هارمونی و به‌تبع آن تغییر قابل‌توجه حالت موسیقی را به‌بار می‌آورد. بر این اساس با روش تحلیل تعداد مشخصی از کرال‌های باخ که در مجموعهٔ آثار او از ۲۵۰ تا ۴۳۸ شماره‌گذاری شده‌اند و استخراج نکات جالب‌توجه از همراهی هارمونی با کلام، می‌توان به نتیجهٔ پژوهش دست یافت و مشخص کرد که تغییرات هارمونی در کرال‌های باخ عموماً در ارتباط با مفهوم کلام است؛ در حقیقت این نتیجه به‌دست می‌آید که باخ در کرال‌های خود، برای بیان مفهوم خاص و قابل‌توجهٔ کلام دینی از تغییرات خاص و گاه غیرقابل پیش‌بینی در هارمونی استفاده می‌کند تا با تغییر حالت موسیقی هرچه بیشتر به انتقال آن مفهوم یاری رساند.

ارجاع به این مقاله: حبیب دوست، منصور. (۱۴۰۳). بیان مفهوم کلام با تغییرات هارمونی در کرال‌های یوهان سباستین باخ. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۲)، ۳۹-۵۶. doi: 10.22124/ira.2024.28397.1029

بیان مسئله

کرال یک سرود مسیحی کوتاه و در ارتباط مستقیم با اصلاحات پروتستانی[۱] است. در نگاه مارتین لوتر[۲]، از بانیان این اصلاحات مذهبی، آیین باید بر ارتباط مستقیم و بی‌واسطهٔ فرد با خدا تأکید داشته و بر استفاده از زبان خود او برای کلامی واضح و قابل‌فهم استوار باشد. در این راستا لوتر جمع‌آوری مجموعه‌ای از کرال‌ها به زبان آلمانی را در پیش گرفت که سه مجموعهٔ اول از آنها در سال ۱۵۲۴ یعنی دورهٔ رنسانس به‌چاپ رسید. این کرال‌ها ابتدا به‌صورت سرود تک‌صدایی خوانده می‌شدند و برای‌اینکه افراد راحت‌تر بتوانند آنها را اجرا کنند، عموماً برای هر هجای متن یک نت به‌کار می‌رفت که سرایش و به‌یاد سپردن آن آسان بود. از طرف دیگر، این کرال‌ها عموماً بر اساس ملودی‌های شناخته‌شدهٔ زمان و یا سرودهای قدیمی رایج در کلیسای کاتولیک ساخته می‌شدند، ضمن اینکه گاهی ارگ‌نواز کلیسا پیش از خواندن کرال، ملودی آن را در قالب قطعه‌ای به نام پرلود کرال[۳] می‌نواخت تا موجب یادآوری ذهنی برای خوانندگان و شنوندگان شود (Kamien, 2004, 266-268) و زمینه را برای اجرای آواز فراهم کند.

البته به‌سختی می‌توان کرال‌های اولیه را از لحاظ متن و موسیقی با نمونه‌های قدیمی خود در کلیسای کاتولیک که به زبان لاتین بودند، منطبق دانست. در تنظیم این نمونه‌ها با متن جدید آلمانی، ابتدا تزیینات[۴] مربوط به کلام لاتین از ملودی حذف می‌شد تا راحت‌تر با هجاهای کلام جدید به زبان آلمانی منطبق شود؛ این تزیینات که به‌صورت اجرای تعدادی از نت‌ها روی یک هجای مصوت بودند به تزیین واژهٔ هاله‌لویا[۵] در آوازهای گریگوری برمی‌گشتند و شور و شعف معنوی را نشان می‌دادند (Koechlin, 2007, Vol. 1, 157). سپس لازم بود تا اوج و حضیض ملودی در ارتباط با مفهوم متن جدید آلمانی هماهنگ شود. البته این اقدامات موسیقایی نسبتاً ساده که در جهت انطباق موسیقی قدیمی با مفهوم کلام جدید صورت می‌گرفت، جنبه‌های دیگری هم داشت که حتی می‌توان آنها را بازتابی از تکنیک‌های آهنگسازی خوانندگان دوره‌گرد آلمانی[۶] دانست؛ مثلاً در بسیاری از کرال‌های تک‌صدایی اولیه، استفاده از مُد یونین نشان از ایمان، مُد دورین و هیپودورین علامت خردورزی، و مُد فریژین بیان‌گر توبه بود (Marshall and Leaver, 2001). بنابراین ارتباط‌دادن کلام و عناصر موسیقی از اولین نمونه‌های کرال همواره مورد توجه بوده است.

کرال تک‌صدایی از دورهٔ باروک به بعد به‌عنوان ملودی ثابت[۷] در بالاترین صدا از یک قطعهٔ چهارصدایی به‌کار رفت که با استفاده از بافت هارمونی ساخته می‌شد. در حقیقت کرال در دورهٔ باروک عموماً همان کرال اولیه بود که قبلاً به‌صورت تک‌صدایی خوانده می‌شد ولی حالا در بالاترین صدا از یک قطعهٔ چهارصدایی قرار می‌گرفت. با این‌حال در این دوره گاهی کرال‌های جدید هم می‌ساختند که متن آن توسط شاعران زبده و موسیقی آن توسط موسیقی‌دانان حرفه‌ای از جمله یوهان سباستین باخ[۸] نوشته می‌شد که برای اشاره به او عموماً تنها از نام خانوادگی‌اش استفاده می‌شود. بر این اساس کرال در دورهٔ باروک به‌تدریج از یک گونهٔ موسیقی نسبتاً مردمی که صرفاً در جهت اهداف کلیسای پروتستان بود، به‌سمت نوعی از موسیقی هنری با پیچیدگی‌های ساختاری رفت (Ibid, 2001)؛ بر این اساس کرال‌های جدید نیاز به روش سازماندهی جدید برای ارتباط‌دادن کلام و عناصر موسیقی داشت که بررسی آن

در قالب نقش هارمونی به‌عنوان مهم‌ترین ابزار بیانی، موضوع جالب‌توجه و مسئلهٔ مورد بحث در کرال‌های باخ به‌عنوان آهنگساز شاخص در دورهٔ باروک است که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

مبانی نظری

۱. چیستی کرال

کرال در برداشت عام، به هر سرود شامل چهار خط صدایی برای گروه آوازی یا کُر مختلط زن و مرد اشاره دارد که عموماً بدون سکوت و به‌صورت جریانی از کلام عموماً مذهبی است (Spasbin, 2010, 250). اگرچه خوانندگان کرال عموماً در هر لحظه واژه‌های یکسان از یک متن ثابت را می‌خوانند تا کلام مذهبی به‌صورت واضح درک شود اما از لحاظ ساختاری، هر کرال حول یک ملودی اصلی در بالاترین خط صدایی یعنی سوپرانو شکل می‌گیرد که اغلب از حافظهٔ تاریخی و مذهبی به‌دست آمده (Ibid, 308)، هرچند ممکن است مثلاً از لحاظ ریتم دچار تغییرات اندکی شده‌باشد تا به‌خوبی در میزان‌بندی جای گیرد یا آن‌گونه که در کرال‌های باخ دیده می‌شود، دچار تغییرات مدال شده‌باشد تا بهتر بتواند در قالب هارمونی خاصی سازمان یابد. این ملودی اصلی گاهی ملودی ثابت هم نامیده می‌شود که منظور از ثابت، تغییرناپذیری ماهیت آن در گذر زمان است.

برای شناخت بهتر کرال، توجه به جایگاه آن در انواع موسیقی مذهبی مانند کانتات[۹] هم مهم است؛ این مجموعهٔ موسیقایی با هدف تقویت نکات نهفته در موعظهٔ پیشوای روحانی و برای گروه آوازی، تک‌خوان، ارگ‌نواز و ارکستر کوچک ساخته می‌شد (Kamien, 2004, 268) و به‌نظر می‌رسد که یک کرال به‌دلیل طول زمانی کوتاه و حدوداً یک دقیقه‌ای، اصولاً بخشی از این مجموعهٔ موسیقایی طولانی‌تر بوده است؛ از این‌رو مثلاً تعدادی از کرال‌های باخ که در میان آثار او از ۲۵۰ تا ۴۳۸ شماره‌گذاری شده‌اند[۱۰]، عموماً آنهایی هستند که در میان کانتات‌های او جای نمی‌گیرند و به‌صورت تکی باقی مانده‌اند؛ انتشار آنها شامل ۱۸۸ کرال در سال ۱۸۹۲ توسط انجمن باخ[۱۱] صورت گرفت. از نظر این انجمن نیازی نبود تا کرال‌های موجود در کانتات‌ها به‌صورت جدا شماره‌گذاری و منتشر شوند که ناشران بعدی هم این نکته را در نظر گرفتند (Sanford Terry, 2009, X-XII). این ۱۸۸ کرال به‌صورت بستری مناسب برای بررسی ارتباط مفهوم کلام با تغییرات هارمونی باقی می‌مانند چراکه هر کدام بدون یک زمینهٔ موسیقایی مانند کانتات هستند و تنها از لحاظ عناصر سازندهٔ خود قابل‌درک و تفسیر هستند و از این‌رو مبنای پژوهش در این مقاله قرار گرفته‌اند.

اگرچه فرم‌های موسیقایی مختلفی از اوایل دورهٔ باروک به‌وجود آمدند که حاصل تکامل دستاوردهای آهنگسازان دوره‌های قبل بودند، اما فرم کرال چه از نظر طول عبارت‌های چندضربی تا چندمیزانی و چه در کلیت خود کاملاً مبتنی بر کلام است (Sartorius, 2004)؛ مثلاً در بسیاری از کرال‌ها، تکرار یک یا چند عبارت در قالب دو نیم‌ساختار A و B فرم AB را می‌سازد، به‌طوری‌که اگرچه فرم قدیمی‌تر AB همراه با اصطلاح دا کاپو[۱۲] به‌معنی از آغاز، در این دوره به‌صورت فرم ABA در می‌آید و شاخص می‌شود (Kamien, 2004, 233)، اما روند موعظه‌گرانهٔ کلام یک کرال

نمی‌توانست بازگشت موسیقی به آغاز در قالب فرم ABA را بپذیرد چون با تکامل‌یافتن معنای متن و رسیدن به نتیجهٔ متعالی در انتهای آن تضاد داشت. درحقیقت لازم بود تا موسیقی همراه با کلام پایانی کرال به‌صورتی متفاوت از ابتدای آن باشد. از طرف دیگر کاربرد میزان‌نمای ۴/۴ در اکثر کرال‌ها آن هم بدون توجهٔ خاص به تأکیدات ضرب اول و سوم میزان (Marshall, 1970, 205) به‌خوبی نشان می‌دهد که ساختار ریتم و تأکیدات موسیقی کرال مبتنی‌بر عبارت‌های کلام شکل می‌گیرد نه الگوی میزان و عناصر مهم فرم موسیقی در دورهٔ باروک.

۲. باخ و آثارش

باخ از پدرش ویولن و از یکی از برادرانش کلاوسن (یا هارپسیکورد) و ارگ، و از هر دو آهنگسازی آموخت (Cande, 2002, 40). با این‌حال کلاوسن را به‌عنوان ساز اصلی خود برگزید که با ماهیت گسسته و به‌اصطلاح ریاضی‌وار موسیقی او هماهنگ‌تر است (Christensen and Schnabel, 2010) چراکه شدت صدایی کلاوسن به‌صورت انتخابی و در ترازهای مختلف به‌دست می‌آید و مثلاً مانند ویولن حالت پیوستهٔ کرشندو ندارد. همچنین رنگ صدایی کلاوسن چنین است که در صورت وجود چند ردیف شستی، به‌صورت گسسته و عموماً تا ۳ رنگ می‌تواند کمی تغییر یابد. ماهیت ریاضی‌وار موضوعی قابل‌بحث در موسیقی باخ است و باید توجه داشت که این صفت بیشتر به‌دلیل ساختارهای تکرارشونده و درهم‌تنیدهٔ موسیقی او است. برای تجسم این‌گونه ساختارها می‌توان از مفهوم ریزساخت‌های مبتنی بر تکرار موتیف استفاده کرد که خود سازندهٔ ساخت‌های میانی منجر به ابرساخت‌های تکرارشونده می‌شوند. در حقیقت ماهیت ریاضی‌وار، صفت گفتمان موسیقی باخ است تا جایی‌که به‌نظر می‌رسد به‌دلیل توجهٔ بیش از حد به آن، آثاری بغرنج به‌ازای نابودی احساس ساخته است (Burrows, 2011, 115).

موسیقی باخ در دورهٔ خودش عموماً با بی‌تفاوتی روبه‌رو شد چراکه نسبت به گرایش‌های نوین بی‌علاقه و به‌اصطلاح سنت‌گرایانه بود تا اینکه موسیقی‌شناس آلمانی، یوهان نیکلاس فورکل[۱۳] در سال ۱۸۰۲ آثار و زندگی او را موردمطالعه قرار داد و فلیکس مندلسون[۱۴] آهنگساز، در سال ۱۸۲۹ برداشت جدیدی از پاسیون سنت ماتیو[۱۵] از او را به‌اجرا در آورد و به‌تدریج موسیقی باخ مطرح شد. این تولد دوباره به‌خصوص از تلاش کسانی سرچشمه می‌گیرد که برای احیای تفکرات لوتر در اصلاحات پروتستانی، گنجینهٔ عظیم کرال‌هایی را احیاء کردند که نیرو و حیات فرهنگ آلمان را شکل می‌دادند؛ از این رهگذر کرال‌های باخ مورد توجهٔ بسیار قرار گرفت (Paso, 1985) و ظرفیت‌های موسیقایی آن در بیان مفهوم کلام، جایگاه او را به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین آهنگسازان دورهٔ باروک تقویت کرد.

اما نکتهٔ موردتوجه در تحلیل آثار باخ این است که شاید به‌علت کم‌بودن اطلاعات از زندگی شخصی و فاصلهٔ تاریخی نسبتاً زیاد از زمان حال، نگاه ساختارگرا همواره نگاه مسلط بر آنها بوده است. این نگاه متأثر از زبان‌شناسی سوسوری در تلاش است تا قاعده‌هایی را بررسی کند که عناصر موسیقایی با آنها انسجام گرفته‌اند (Ahmadi, 2010, 226)؛ ساختارگرایی تا حدی با نگاه فرمالیستی در تضاد است که اصولاً به آرای فلسفی کانت در زمینهٔ زیبایی‌شناسی برمی‌گردد (Ibid, 288). اما هر دوی آنها آثار هنری را مبتنی بر نگاه هم‌زمانی[۱۶] و بدون توجهٔ خاص به اهمیت تاریخ پیدایش و گذر زمانی اثر مورد بررسی قرار می‌دهند. این نگاه در بررسی کرال‌های باخ، تحلیل‌گر را از

توجه به فیگور موسیقایی[۱۷] دور نگه می‌دارد که روشی رایج در دورهٔ باروک برای انتقال مفاهیم مختلف در موسیقی بوده است. این روش تفسیر معنای متن با استفاده از عناصر موسیقی مانند شدت صدایی، جهت حرکت ملودی و از جمله تغییرات هارمونی را به‌همراه داشته است که به‌عنوان موضوع این مقاله باید به آن توجه شود و در غیر این صورت پژوهشی ناقص را موجب خواهد شد.

۳. ویژگی کرال‌های باخ

باخ علاقهٔ زیادی به نوشتن کرال داشت تا جایی که در اراتوریو[۱۸] که از انواع موسیقی مذهبی و روایت‌گر داستانی مذهبی است، علاوه‌بر رسیتاتیف و آریا از کرال نیز بهره می‌گرفت تا بر لحظات اوج داستان تأکید بگذارد (Bennett, 2005, 55). این علاقه از چندگانگی حالت موسیقی در کرال هم نشأت می‌گیرد؛ به‌طوری‌که یگانگی حالت قطعهٔ موسیقی به‌عنوان شاخص موسیقی باروک بیش از هر چیز با پیوستگی و یکنواختی ریتم، ملودی و هارمونی به‌دست می‌آمد اما در کرال به‌دلیل تقابل مفاهیم متن در ارتباط با دوگانهٔ تقابلی خدا و شیطان، چنین یکنواختی بی‌معنی بود. از این‌رو باخ چندگانگی حالت موسیقی در کرال را مجالی برای دست‌یابی به پی‌آیی‌های آکوردی جدید و متفاوت می‌دید و مانند نوعی تمرین برای دست‌یابی به ابتکارت هارمونی از آن بهره می‌برد.

درحقیقت همراه با صفت موسیقی ریاضی‌وار، سبک شخصی باخ متنوع و حاصل آمیزش سه منبع موسیقایی از کنسرتوهای ایتالیایی و رقص‌های فرانسوی تا آیین پروتستان بود (Kamien, 2004, 257). او از آنها در کنار هر منبع در دسترس دیگر استفاده می‌کرد (Cande, 2002, 43)؛ مثلاً در اوراتوریوی کریسمس، ملودی حضرت مریم (ع) قبلاً در ملودی لالایی برای هرکول شنیده شده‌بود (Long, 2003) ولی آنچه برای باخ اهمیت داشت، نه ملودی نو بلکه تکنیک آهنگسازی نو بود که این رفتار با مهندسی چیدمان‌گری صداها یعنی اساس آهنگسازی در تعریف امروزی منطبق است (Habibdoost, 2014, 35). از این‌رو کرال‌های باخ مانند بسیاری از دیگر آثارش با تکنیک آهنگسازی برتر خود از کرال‌های آهنگسازان آن زمان مانند گراپنِر[۱۹] و تلمان[۲۰] متمایز می‌شود؛ کرال‌های او برخلاف آنها برای اجرا سخت‌تر بود چون تکنیک آهنگسازی بالاتری داشت و عموماً توسط خوانندگان حرفه‌ای خوانده می‌شد (Wolff & others, 2001).

نگاه تکنیکی و تمرینی در آهنگسازی کرال‌های باخ به‌گونه‌ای است که به‌نظر می‌رسد او در قالب ساخت کرال چهارصدایی به‌دنبال آموزش قواعد آهنگسازی به شاگردانش نیز بوده است؛ تا جایی‌که مثلاً در یک تحقیق برای ساخت برنامهٔ نرم‌افزاری تولید کرال به سبک باخ، حدود ۳۵۰ قاعدهٔ تولید کرال استخراج شده است (Ebcioglu, 163). در یکی از این قواعد، به نظر می‌رسد که باخ ابتدا دو صدای بیرونی کرال یعنی سوپرانو و باس را کامل می‌کرد و سپس به دو صدای میانی یعنی تنور و آلتو می‌پرداخت (Marshall, 1970, 200) تا به این ترتیب ابتدا به صداهای بیرونی که در بافت هارمونی بیشتر شنیده می‌شوند، با دقت بیشتری سازمان دهد و سپس صداهای درونی را به‌سمت هارمونی مناسب براند. این قاعده در کنار سایر قواعد نوشتن کرال، به‌عنوان روش آموزش آهنگسازی

توسط پسر او کارل فیلیپ امانوئل[۲۱] و همچنین برخی آهنگسازان بعدی تا به امروز ادامه یافته (Wolff & others, 2001) و در برخی از رسالات آموزش هارمونی نیز موردتوجه قرار گرفته است.

تقریباً تمام کرال‌های باخ در سال‌های ۱۷۳۰ تا ۱۷۵۰ در کتابچهٔ آوازهای مذهبی لایپزیک[۲۲] پذیرفته شده‌بودند؛ به‌طوری‌که در سال ۱۷۶۵ و پس از مرگ او اولین مجموعه شامل ۱۰۰ کرال با یادداشت پسرش، کارل فیلیپ امانوئل منتشر شد. در این مجموعه، کرال‌ها روی حامل مضاعف و برای راحتی اجرا روی ارگ و سایر سازهای شستی‌دار نوشته شده‌بودند درحالی‌که خود باخ آنها را روی چهار خط حامل و برای گروه آوازی می‌نوشت. در مجموعهٔ دیگری شامل ۹۶ کرال که در سال ۱۷۸۴ توسط برایتکوپف[۲۳] منتشر شد، کارل فیلیپ امانوئل تصدیق کرد که این مجموعه از اشتباهات گذشته مبرا است و کرال‌های نامعتبر از آن حذف شده‌اند تا جایی‌که می‌توان با اطمینان، کرال‌ها را متعلق به باخ دانست (Sanford Terry, 2009, I-VIII). مجموعه‌های مختلف دیگری نیز منتشر شدند، تا اینکه انجمن باخ در سال ۱۸۵۰ تأسیس شد و آثار مختلف او ازجمله کرال‌ها را با بررسی و تحقیق بسیار شماره‌گذاری و چاپ کرد (Paso, 1985). این درحالی است که در زمان حیات او تنها مجموعهٔ اندکی از آثارش چاپ شده (Brockway and Weinstock, 1972, 28) و بقیه به‌صورت دستنویس‌های پراکنده باقی مانده‌بودند.

منظور اینکه برای بررسی کرال‌های باخ باید به‌مفهوم اصالت[۲۴] آنها هم توجه کرد. در زیبایی‌شناسی، اصالت اثر با بی‌همتا بودن آن در زمان تولید مشخص می‌شود که از این بابت کرال‌های باخ حتی تا به امروز هم از بسیاری لحاظ بی‌همتا مانده‌اند. از طرف دیگر اصالت در مباحث موسیقی با واژهٔ متن اصیل[۲۵] هم مطرح می‌شود که منظور از آن نسخه‌ای از یک قطعهٔ موسیقی است که کمترین ویرایش روی آن انجام شده و می‌تواند به نیت اصلی آهنگساز نزدیک‌تر باشد (Ahmadi, 2010, 48). این درحالی است که اصالت متن کرال‌های باخ حتی در انتشار نسخه‌های اولیه به‌سال ۱۸۵۰ که توسط پیتر[۲۶] انجام شده نیز موردنظر بوده است. کلمات کرال‌ها در این نسخه، چاپ دوبارهٔ انتشارهای قبلی نیست بلکه بر اساس دست‌نویس‌های باخ و یا دیگر دست‌نویس‌های معتبر پایه‌ریزی شده است (Sanford Terry, 2009, IX). از این‌رو اصالت مجموعهٔ کرال‌های باخ بارها تأیید شده و با اطمینان می‌توان اهمیت کلام و ارتباط آن با تغییرات هارمونی که موضوع مقالهٔ حاضر است را در آنها بررسی کرد.

پیشینه پژوهش

نزدیک‌ترین موضوع در ارتباط با مقالهٔ حاضر، فیگور موسیقایی است که اصطلاحی معادل نشانه در مباحث زبان‌شناسی است و در برخی منابع به آن پرداخته شده است. این اصطلاح در ارتباط با تئوری اثرگذاری در دورهٔ باروک بررسی می‌شود و بیان‌گر ارتباط موسیقی با کلام و به‌طور خاص ادبیات است. فیگور موسیقایی عبارت است از یک دال صوتی در بستر موسیقی که به یک مدلول فراصوتی یا همان معنا در بیرون از موسیقی دلالت می‌کند. رسیدن به مفهوم در موسیقی بر اساس نشانه‌های صدایی نیازمند شناختن ساختار جهت تفسیر و استنباط معنا است (Habibdoost, 2014, 100-101). در کنار توجه به ساختار، نیت روایی آهنگساز و دریافت توالی روایت او از فیگورهای موسیقایی به‌کاررفته هم به‌عنوان یک الزام تاریخی برای تحلیل کرال‌های باخ لازم است (Netier, 2014)

که به‌نظر می‌رسد در بسیاری موارد چنین روایتی با حس امروزی عموماً درک نمی‌شود و چگونگی توالی آن از میان رفته است تا جایی‌که از کرال‌های او همچون سایر قطعاتش تنها نوعی سازماندهی تکرارشونده به گوش می‌رسد (Long, 2003)؛ یعنی همان صفت موسیقی ریاضی‌وار شاخص کرال‌های او نیز است.

ذهنیت نظریه‌پردازان موسیقی باروک این بوده است که موسیقی کیفیت بیان‌گرانهٔ قابل‌توجهی دارد و فیگور موسیقایی می‌تواند به برداشتی نسبتاً آگاهانه از آن منجر شود؛ مثلاً در پاسیون‌های باخ عموماً پس از آواز مسیح، آکوردهای آرام و طولانی نواخته می‌شدند که در اپراهای ونیزی آن روزگار هم کاربرد داشتند و به‌عنوان فیگوری برای به‌تصویرکشیدن مرگ، جهان دیگر، ارواح و یا یک فاجعه به‌کار می‌رفتند (Long, 2003) و مهم اینکه برای شنوندگان آن دوره مفهومی قابل‌درک بودند. یا هندل[۲۷] برای تأکید بر مفهوم متن، جریان موسیقی با بافت کنترپوان را به پی‌آیِ آکوردها در بافت هارمونی تبدیل می‌کرد (Kamien, 2004, 284-285) که در حقیقت فیگوری برای آگاهی‌دادن به شنوندگان بود تا توجهٔ بیشتری به موسیقی داشته باشند و آن‌چنان که اشاره شد آنها این مفهوم را نسبتاً درک می‌کردند.

موارد استفاده از فیگور موسیقایی در آثار باخ بسیار است؛ مثلاً در قطعه‌ای برای ارگ با موضوع «هنگام هبوط حضرت آدم (ع)»، مار فریبنده با پیچ‌وتاب خط‌های صدایی میانی و هبوط با پرش‌های پایین‌رونده در خط صدایی باس به گوش می‌رسد. یا در قطعه‌ای راجع به «ده فرمان حضرت موسی (ع)»، ملودی بدون کم‌ترین تغییر ده بار ارائه می‌شود (Kamien, 2004, 258) تا ارجاع به موضوع قطعه باشد. همچنین می‌توان انتظار داشت در کرالی که مفهوم «از قعر به‌سوی خدا فریاد برآوردن» را در خود دارد، ملودی به‌صورتی متناسب در فواصل بالارونده پیش رود یا اینکه احساس درد و غم در کلام، با حرکت بغرنج کروماتیک به‌خصوص کروماتیک پایین‌رونده در محدودهٔ فاصلهٔ چهارم به‌صدا در آید (Long, 2003). حتی میزان‌نما یکی از مواردی است که باخ گاهی آن را به‌عنوان نوعی فیگور به‌کار می‌برد؛ مثلاً میزان‌نمای سه‌چهار (۳/۴) موردی نادر در کرال‌های او است و عموماً تحسین و شادی بسیار قابل‌توجه را بیان می‌کند (Broyles, 1968, 79) چرا که عدد سه مفهوم تثلیث مقدس یگانه در باور مسیحیت را به‌همراه دارد.

در حقیقت ارتباط نمادین اعداد در موسیقی یکی از جلوه‌های فیگور موسیقایی است و عجیب نیست که باخ از عددشناسی کابالایی که مربوط به عرفان یهودیت (عهد عتیق) است، آگاه بود و در موسیقی خود از آن استفاده می‌کرد. وی برای نشان‌دادن ایمان خود به مسیح به ۴۳ نت معادل واژهٔ اعتقاد[۲۸] نیاز داشت یا در برخی از آثار برای امضای حروف اول اسم خود[۲۹] به ۴۱ نت اشاره کرده است. این اعداد نمادین، فیگور موسیقایی را بر یک اعتقاد مذهبی هم استوار می‌کنند که آفرینش خداوند را بر مبنای قراردادها و الگوهای عددی بیان می‌کند و باخ با کاربرد آنها سعی داشت تا موسیقی خود را به‌صورت تقلیدی از آفرینش مقدس خداوند به‌گوش برساند (Long, 2003).

تقلید که مبحثی قدیمی در شناخت فلسفهٔ ساخت آثار هنری است و در این زمینه گاهی با واژهٔ بازنمایی[۳۰] به آن اشاره می‌شود، سه کلیدواژهٔ بنیادین دارد که عبارت هستند از بود، نمود، و بازنمود؛ بود یا جهان بیرون، خود حقیقت است و انسان با ادراک اولیه و شکل‌دهی مفاهیم ابتدایی با آن همراه می‌شود، درحالی‌که نمود با نظم‌یافتن و ایجاد

مفاهیم پیشرفته‌تر بر اساس فرهنگ و پیش‌فهم‌ها در ذهن انسان به‌وجود می‌آید و جهان درون است. در سطحی دیگر بازنمود قرار دارد که به شکل‌گیری نشانه‌ها و بازنمایی جهان بیرون بر اساس جهان درون با کمک ابزارهای بیانی مانند زبان و هنر می‌رسد (Karamollahi and Hasani, 2017). با این‌حال دریافت متأخر از بازنمایی، آن را تنها یک نسخه‌برداری از جهان بیرون یا حقیقت نمی‌داند و از این‌رو در مقابل آرای فلاسفهٔ قدیم قرار دارد؛ مثلاً اگرچه زیبایی‌شناسی هنر باروک مبتنی‌بر چنین نسخه‌برداری است اما به‌نظر گادامر[۳۱] تجربهٔ هنر خود نوعی تجربهٔ اصیل حقیقت است و حتی می‌تواند به دریافت بهتر حقیقت دنیای بیرون یاری رساند (Grondin, 2003, 5). به‌نظر او هنر از فرایند ساخت سازندهٔ آن جدا است و حقیقت هنر بدون توجه به جهان بیرون و دورن درک می‌شود (Gadamer, 2006, 110). بر این اساس موسیقی باخ اگرچه تقلیدی از آفرینش مقدس خداوند یا دنیای بیرون است اما در عین‌حال می‌تواند همچون بیان حقیقی مفاهیمی مانند نیایش باشد که نمود فیزیکی در دنیای بیرون ندارند و به‌عنوان حقیقتی اصیل به‌گوش می‌رسند.

روش پژوهش

این مقاله بستر پژوهشی و تحلیلی دارد و بر اساس بررسی انجام‌گرفته توسط نگارنده روی کرال‌های باخ که در مجموعهٔ آثار او از ۲۵۰ تا ۴۳۸ شماره‌گذاری شده‌اند، به نتایج جدیدی می‌رسد. بر این اساس ضمن معرفی ویژگی آثار باخ به‌صورت کلی و به‌صورت جزیی در زمینهٔ کرال‌ها، پیشینهٔ پژوهش راجع به بیان مفهوم کلام در موسیقی با هدف تحلیلی و به‌منظور نزدیک‌ساختن ذهن خواننده به موضوع مقاله بیان می‌شود و مورد بررسی قرار می‌گیرد. البته مطالب در این زمینه نسبتاً کمیاب است و این موضوع آنچنان در ادبیات تحقیق وجود ندارد، به‌طوری‌که اکثر تحلیل‌ها از کرال‌های باخ به‌صورت ساختارگرا هستند و صرفاً به مطالعهٔ پی‌آیِ آکوردی و چگونگی تنالیته و مدولاسیون پرداخته‌اند که نشان از صفت ریاضی‌وار موسیقی او است.

از جنبهٔ پژوهشی، نگارنده با جستجوی گسترده و موردی در مجموعهٔ کرال‌های پیش‌گفته، نمونه‌هایی با کاربرد خاص هارمونی در جهت بیان مفهوم کلام را یافته است که متناسب با حجم مقاله، برخی از آنها به‌عنوان نمونه در اینجا ارائه می‌شوند تا موضوع موردنظر مشخص شود. چنین جست‌وجویی بافت موسیقی و هارمونی کرال را به‌خصوص از منظر تغییرات ناگهانی و غیرقابل پیش‌بینی مورد توجه قرار داده است تا چگونگی ارتباط آنها با مفهوم و معنای کلام مورد پژوهش قرار گیرد.

یافته‌ها و بحث

۱. کاربرد هارمونی در جهت تفسیر متن

نظریه‌پردازان موسیقی باروک تغییرات هارمونی را به‌عنوان نوعی فیگور موسیقایی در نظر داشتند و از آن برای تفسیر موسیقایی کلام بهره می‌بردند؛ مثلاً تغییر مداوم تنالیته، نمادی کامل از ناپایداری ایمان را به گوش می‌رساند. البته در کرال‌های باخ، تغییرات هارمونی اهمیت دوچندان می‌یابد چراکه محدودیت استفاده از ریتم‌های متنوع که در

ارتباط با شفاف‌بودن کلام دینی است، آکوردها و پی‌آیی آنها را به‌عنوان پایهٔ اصلی تفسیر متن مطرح می‌سازد که باخ از آنها در کنار انحنا یا حرکت خطی ملودی اصلی در صدای سوپرانو که عموماً از آوازهای قدیمی گرفته شده‌بود، بهره می‌برد (Broyles, 1968, 67-78). به این‌ترتیب در عین‌حال که از حافظهٔ تاریخی یا بار معنایی نهفته در آوازهای قدیمی برای تفسیر مفهوم متن استفاده می‌کرد، هارمونی خاص خود را برای بیان بهتر آن به‌کار می‌گرفت.

پیچیدگی هارمونی ویژگی بسیاری از کرال‌های باخ است که عموماً تقابل موجود در کلام را مطرح می‌سازد در حالی‌که مفهوم تعامل موجود در کلام، با سادگی هارمونی بیان می‌شود. همچنین خوبی با حرکت رو به بالای هارمونی همراه است در حالی‌که بدی با عکس آن. ترس و تشویش مرگ در برداشت کلی آن با کادانس‌های نامتعارف در هارمونی به گوش می‌رسد و مفهوم صلیب‌شدن در دیدگاه مسیحیت، به‌صورت مستقیم یا تلویحی با حرکت مخالف و تدریجی خط‌های صداهایی نسبت به یکدیگر یا گاهی تقاطع و عبور آنها از هم تفسیر می‌شود که پیچیدگی خاص هارمونی را به‌بار می‌آورد. سنکوپ تدریجی در ریتم آکوردها شوق یا گاهی ضعف را نشان می‌دهد و حرکت از هارمونی پیچیده به ساده ممکن است مفهوم رخت بربستن از زمین را بنمایاند (Ibid, 72-83).

از طرف دیگر، باخ استاد بی‌مانند کنترپوان بود و با تکنیک بی‌نظیر خود، در برخی قطعات از ۹ خط صدایی کنترپوان استفاده می‌کرد (Koechlin, 2007, Vol. 3, 34). بنابراین عجیب نیست که در کرال‌ها با وجود تسلط بافت هارمونی، خط‌های صدایی تضاد ریتم جالب‌توجهی دارند و تا حدی نسبت به یکدیگر کیفیت کنترپوان نشان می‌دهند. باخ با چنین تضادی، امکان هدایت هارمونی به‌سمت آکوردهای مختلف را فراهم می‌کند و درحقیقت در کرال‌های او، تنها ملودی اصلی ساختار هارمونی را بر پی‌آیی آکوردها تحمیل نمی‌کند، بلکه خط‌های صدایی دیگر یعنی آلتو، تنور و باس با تضاد ریتم خود این امکان را از لحاظ تکنیک آهنگسازی فراهم می‌کنند تا هارمونی را به‌جهت بیان مفهوم کلام به سمت‌وسوی مورد نظر برانند. با این توضیحات، در ادامه نمونه‌هایی از تغییرات هارمونی در کرال‌ها معرفی می‌شوند که با هدف بیان مفهوم کلام به‌کار رفته‌اند. لازم به‌ذکر است که علامت فرماتا در کرال‌های باخ می‌تواند معادل دولاخط در استفادهٔ معمول باشد (Sanford Terry, 2009, i) و یک وقفه بین عبارت‌ها همراه با مجالی برای نفس‌گیری خوانندگان را نشان می‌دهد.

۲. نمونهٔ تفسیر بدبختی در مقابل نیایش

شکل۱. بخشی از کرال شماره ۲۵۱ (URL 1)

از اواسط کرال شماره ۲۵۱ تا انتهای آن که در شکل ۱ دیده می‌شود، با این دو عبارت به زبان آلمانی مواجه می‌شویم: «خدا، که هر بدبختی با او آرام می‌گیرد ـ برای او است نیایش و شکوه![۳۲]» با بررسی هارمونی مشخص می‌شود که در وصل عبارت اول به دوم یعنی در ضرب سوم به چهارم از میزان اول خط دوم، فضای موسیقی به‌صورت ناگهانی از تنالیتهٔ لا مینور به‌سمت سل ماژور می‌رود و از فضای گرفتهٔ مینور به فضای باز ماژور تبدیل می‌شود که با حرکت از واژهٔ بدبختی[۳۳] به‌سوی مفاهیم نیایش و شکوه خداوند در عبارت دوم همراه است. این یکی از آشکارترین نمونه‌های استفاده از تغییرات هارمونی برای بیان مفهوم کلام است که با حرکت از گام مینور با حالت موسیقی غم‌آلود به‌سمت گام ماژور با حالت موسیقی شادی‌آور همراه می‌شود و نمونه‌های برعکس آن هم با کاربردی متقابل، در کرال‌های باخ به‌کار رفته است.

۳. نمونهٔ تفسیر مرگ و شادی

شکل ۲. بخشی از کرال شماره ۲۶۷ (URL 1)

در کرال شماره ۲۶۷ با کلامی که از خط سوم شروع و در شکل ۲ دیده می‌شود، با دو عبارت زیر مواجه می‌شویم: «ترس، زخم، تاول، صلیب و مرگ، ـ و می‌گوید: می‌خواهم به شادی تحمل کنم[۳۴]». بررسی هارمونی نشان می‌دهد که روی واژهٔ مرگ[۳۵] و در اشاره به مرگ حضرت عیسی (ع) در باور مسیحیت، فاصلهٔ سوم بزرگ به‌جای کوچک در آکورد درجهٔ اول گام مینور می‌آید که در هارمونی با عنوان سوم پیکاردی نامیده می‌شود. در حقیقت با اینکه در آنجا تنالیته ر مینور است اما عبارت روی آکورد ر ماژور توقف می‌کند. این شاد شدن فضای موسیقی که حاصل احساس آکورد ر ماژور است، با عبارت بعدی و شادی حاصل از تحمل صلیب توسط حضرت عیسی (ع)، در تنالیتهٔ ماژور ادامه می‌یابد. چنین استفاده‌ای از فاصلهٔ سوم بزرگ سابقه‌ای قابل‌توجه در موسیقی این دوره دارد و یکی از ابزارهای مهم تفسیر کلام مذهبی است که همواره نوعی غافل‌گیری را با خود دارد و در حقیقت علیهٔ باور عمومی و عادی از یک مفهوم بر می‌خیزد؛ یعنی مثلاً درحالی‌که در اینجا انتظار می‌رود تا مرگ موجب ناراحتی باشد اما برعکس آن احساس می‌شود چرا که مرگ حضرت عیسی (ع) در باور مسیحیت نهایتا شادی‌آور است (Broyles, 1968, 75).

۴. نمونهٔ تفسیر موسیقایی از متن مبهم

شکل ۳. بخشی از کرال شماره ۲۷۵ (URL 1)

در کرال شماره ۲۷۵ دو عبارت آخر که در شکل ۳ دیده می‌شوند، به آسانی قابل‌درک نیستند. در اینجا نمونهٔ جالب‌توجهی از بیان مفهوم کلام مشاهده می‌شود. در حقیقت متن آلمانی کرال[۳۶] به‌آسانی قابل‌درک و طبیعتاً قابل‌ترجمه نیست و در انطباقی که با کتابچهٔ معتبر مذهبی سَنفورد تِری به زبان انگلیسی[۳۷] هم صورت گرفت، مشخص شد که متن انگلیسی نیز دارای چنین ابهامی است و از این‌رو تنها با استنباط کلی متن می‌توان رسیدن از التهاب به آرامش را درک کرد. در اینجا برای ایجاد خشنودی حاصل از آرامش پس از آشفتگی حاصل از التهاب، با تغییر تنالیتهٔ دور از لا مینور به سل مینور که با ریتم تندی نسبت به کل کرال صورت می‌گیرد و همچنین افزایش شمار نت‌های کروماتیک ملاحظه می‌شود. این کروماتیسم که به‌خوبی خود را در قالب هارمونی و تغییر تنالیته تا صرفاً یک حرکت ملودی به گوش می‌رساند (Broyles, 1968, 81)، موجب افزایش آشفتگی می‌شود اما با توقف روی آکورد آخرین آرام می‌گیرد. لازم به اشاره است که چنین تغییر تنالیته با اختلاف چندین علامت تغییردهنده بین گام‌ها از لا مینور به سل مینور در مجموعهٔ کرال‌های باخ نسبتاً نادر و بسیار قابل‌توجه است.

۵. نمونهٔ تفسیر پرستش و شادی

شکل ۴. بخشی از کرال شماره ۲۷۷ (URL 1)

در خطی از کرال شماره ۲۷۷ که در شکل ۴ دیده می‌شود، با این عبارت مشاهده می‌شود: «پرستش خدایمان با خوشحالی دلچسب[۳۸]». بررسی هارمونی نشان می‌دهد که باخ در موردی نسبتاً نادر در مجموعهٔ کرال‌ها، از پی‌آیِ سه آکورد با خصلت دومینانتی استفاده می‌کند تا هیجان و حرکت ناشی از وصل آنها به یکدیگر و توقف بر روی آکورد آخر با مفهوم دلچسب پرستش خدا هماهنگ شود. در حقیقت این پی‌آیی که به‌صورت نوعی حرکت پله‌ای سریع احساس می‌شود، نمودی از مفهوم تغییریافتن پله‌ای در حرکت به‌سمت خدا تا رسیدن به آن است و مرحله‌ای‌بودن تکامل روحی و پذیرش تغییرات قابل‌توجهٔ آن را به‌صورت آشکار به گوش می‌رساند.

۶. نمونهٔ تفسیر مرگ و از هم گسیختگی

شکل ۵. بخشی از کرال شماره ۲۸۲ (URL 1)

دو عبارت اول و دوم کرال شماره ۲۸۲ که در شکل ۵ دیده می‌شوند، عبارت هستند از: «مسیح، زندگی من است، مردن پیروزی من است؛[۳۹]» هارمونی باخ در اینجا دچار ازهم‌گسیختگی می‌شود. او به‌صورتی نادر و بسیار قابل‌توجه در مجموعهٔ کرال‌ها، یعنی با تغییر بافت موسیقی از هارمونی به کنترپوان، ورود تدریجی خط‌های صدایی روی واژهٔ مرگ[۴۰] را به‌گوش می‌رساند تا به‌صورت نمادین، تمام آحاد انسانی که در قالب چهار خط صدایی زن و مرد در گروه آوازی وجود دارند، به‌صورت جداگانه به‌سوی مرگ خویش بروند. این استفاده با بیان جمعی زندگی در عبارت اول و پیروزی در انتهای عبارت دوم که به‌صورت هارمونی بیان شده‌اند، در تضاد است. در حقیقت باخ سعی کرده تا پیوستگی صدایی حاصل از مسیح به‌عنوان اساس زندگی را با مرگی که به‌سوی او رهنمون می‌شود و در حقیقت پیروزی است، به‌صورت یکپارچگی هارمونی به‌گوش برساند و آن را در مقابل ازهم‌گسیختگی حاصل از لحظهٔ مرگ قرار دهد که با جداشدن خط‌های صدایی کنترپوان مشابهت دارد.

نتیجه‌گیری

باخ در کرال‌های خود علاوه‌بر استفاده از روش‌های رایج در دورهٔ باروک برای بیان مفهوم کلام که شامل توجه به انحنا و حرکت خطی ملودی است، از تغییرات هارمونی به‌صورتی خاص استفاده می‌کند تا مرگ، شادی، پرستش و موضوعات دیگر را بیان کند و آشکار سازد؛ مثلاً در کرالی از او تغییر تنالیتهٔ دور از لا مینور به سل مینور با ریتم تندی نسبت به کل کرال صورت می‌گیرد و همچنین افزایش شمار نت‌های کروماتیک روی می‌دهد که در مجموعهٔ کرال‌ها نسبتاً نادر و بسیار قابل‌توجه است. هدف باخ از چنین تغییراتی در حالت موسیقی این است که با افزایش آشفتگی به توقف روی آکورد آخرین برسد و آرامش حاصل از آن را به‌گوش برساند تا بتواند به تفسیر موسیقایی از متن مبهم یا به‌عبارت دیگر بازنمایی از حقیقت اصیل نهفته در آن بپردازد. از طرف دیگر کرال‌های باخ به‌عنوان زمینه‌ای برای فراگیری هارمونی پیشرفته و تمرین انواع تغییرات آکوردی و ایجاد نوآوری‌های ممکن در پی‌آیی آنها مطرح می‌شوند و حتی باخ از نوشتن کرال به‌عنوان روشی برای آموزش آهنگسازی به شاگردان خود استفاده می‌کند که تا به امروز هم در برخی رسالات آموزش هارمونی دیده می‌شود.

در کرال‌های باخ متناسب با زیبایی‌شناسی موسیقی باروک گاهی تضاد و تقابل حالت موسیقی بین دو کلمهٔ مجاور در متن شنیده می‌شود و این تغییرات قابل‌توجهٔ هارمونی است که مثلاً با کنارهم قراردادن دو آکورد متضاد به‌خوبی چنین موضوعی را ممکن می‌سازد؛ یعنی مفاهیمی همچون بدبختی و شکوه در قالب تضاد یک آکورد مینور در کنار یک آکورد ماژور نمود می‌یابند یا با تغییر ناگهانی تنالیته از انتهای یک عبارت به ابتدای عبارت بعدی همراه می‌شوند تا بیان مفهوم کلام بهتر صورت گیرد. پس آنچه مسلم است تغییرات هارمونی و به‌تبع آن تغییر حالت موسیقی در کرال‌های باخ عموماً به‌جهت بیان مفهوم کلام به‌کار رفته و از این جهت توجیه دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Reformation
2. Martin Luther (10 November 1483 – 18 February 1546)
3. Chorale prelude
4. Melisma
5. Hallelujah
6. Meistersinger
7. Cantus Firmus
8. Johann Sebastian Bach (31 March 1685 – 28 July 1750)
9. Cantata
10. BWV 250 - BWV 438
11. Bachgesellschaft
12. da capo
13. Johann Nikolaus Forkel (22 February 1749 – 20 March 1818)
14. Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy (3 February 1809 – 4 November 1847)
15. Matthew Passion
16. Synchronic
17. Musical Figure
18. Oratorio
19. Christoph Graupner (13 January 1683 – 10 May 1760)
20. Georg Philipp Telemann (24 March 1681 – 25 June 1767)
21. Carl Philipp Emanuel Bach (8 March 1714 – 14 December 1788)
22. Leipzig Hymn-book
23. Breitkopf
24. Authenticity
25. Urtext
26. Peter
27. George Frideric Handel (23 February 1685 – 14 April 1759)
28. Credo
29. JSB
30. Representation
31. Hans-Georg Gadamer (11 February 1900 – 13 March 2002)
32. dem Gott, der allen Jammer stillt - gebt unserm Gott die Ehre!
33. der Jammer
34. Angst, Wunden, Striemen, Kreuz und Tod, - und spricht: Ich wills gern leiden.
35. der Tod
36. steure den Feinden: ihre Blutgedichte - mache zu nichte
37. Our foes, disperse them, all their shouts of vict’ry - Do Thou quench swiftly! (Sanford Terry, 2009, 47)
38. Got loben und ihm dankbar sein
39. Christus, der ist mein Leben, - Sterben ist mein Gewinn;
40. das Sterben

References

Ahmadi, B. (2010). Musicology: An Analytic Companion. Tehran: Nashr-e Markaz. (In Persian)

Bennett, R. (2005). History of Music. (P. Roshan, Trans.). Tehran: Mahoor Institute of Culture and Arts. (In Persian)

Brockway, W. & Weinstock, H. (1972). Men of Music. (M. Forough, Trans.). Tehran: Nashr-e Roudaki in Corporation with Negah. (In Persian)

Broyles, M. E. (1968). Text Interpretation in Johann Sebastian Bach's Four-Part Chorales. Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap, 22(1/4), 64-85.

Burrows, J. (2011). A Companion to Classical Music, (R. Rezaei, Trans.). Tehran: Farhang-Moaser. (In Persian)

Cande, R. de (2002). Dictionnaire des Musiciens, (Sh. Shashaani, Trans.). Tehran: Nashr-e Rah-e Mana in Corporation with Donya. (In Persian)

Christensen, P. & Schnabel, M. O. (2010). Spatial Polyphony of Virtual Architecture Based on the Music of Johann Sebastian Bach, (Nashmil Moshtaq, Trans.). Magham-e Musighaie, (1), 295-301. (In Persian)

Ebcioglu, K. (1990). An Expert System for Harmonizing Chorales in the Style of J. S. Bach. The Journal of Logic Programming, 8 (1/2), 145-185.

Gadamer, H. G. (2006). Truth and Method. (J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans.). London: Continuum.

Grondin, J. (2003). The Philosophy of Gadamer. (K. Plant , Trans.) Montreal: McGill-Queens University Press.

Habibdoost, M. (2014). The Concepts of Music. Rasht: Bolour. (In Persian)

Kamien, R. (2004). Music: An Appreciation. (H. Yassini, Trans.). Tehran: Nashr-e Cheshmeh. (In Persian)

Karamollahi, K. & Hasani, M. (2017). Theoretical Foundations of the Concept of Representation with Emphasis on Epistemological Dimensions. Marefat-e Farhangi Ejtemaie, (32), 45-68. (In Persian)

Koechlin, Ch. (2007). Traite de l'orchestration (en quatre volumes). (M. Elhamian, Trans.). Tehran: Nashr-e Daneshgah-e Honar. (In Persian)

Long, P. H. (2003). Allegory and Symbolism in Music. (A. Afrashi, Trans.). Binab (1), 248-263. (In Persian)

Marshall, R. L. (1970). How J. S. Bach Composed Four-Part Chorales. The Musical Quarterly, 56(2), 198-220.

Marshall, R. L. & Leaver, R. A. (2001). Chorale. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edit: Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan.

Netier, J. J. (2014). Can We Talk about Narration in Music. (A. Esmaili, Trans.). Mahoor, (66), 143-166. (In Persian)

Paso, A. (1985). Johann Sebastian Bach between Memory and Prophecy. (?, Trans.). Payam-e UNESCO, (180), 17-19. (In Persian)

Sanford Terry, C. (2009). The Four-Part Chorales of J. S. Bach (Facsimile of 1929 edition). London: Travis & Emery Music Bookshop.

Sartorius, M. (2004). Baroque Music. (N. Choobineh, Trans.). Art, (59), 143-155. (In Persian)

Spasbin, I. V. (2010). Musical Form. (M. Ebrahimi, Trans.). Tehran: Nashr-e Hamavaz. (In Persian)

Wolff, Ch., Emery, W., Wollny, P., Leisinger, U. & Roe, S. (2001). Bach. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edit: Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan.

URL 1: https://bach-cantatas.com/Scores/IndexScores7.htm

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Investigating Anachronism in Modern Iranian painting; A case study of Ahmad Esfandiari

Morteza Sedighifard[1], Fereshte sadat Foroughi[2*]

[1.] Department of Photography, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran

[2.] M.A graduated in Painting, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran

* Corresponding Author, morteza.sedighifard@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 2, PP, 57-74
Receive Date: 23 September 2024
Revise Date: 01 November 2024
Accept Date: 05 November 2024
Publish Date: 05 November 2024

Original Article

KEYWORDS:
Anachronism; Modern Art; Contemporary; Modernity; Ahmad Esfandiari

ABSTRACT

Abstract: The evolution of modern Iranian art reflects a profound interplay between tradition and modernity, a relationship particularly emphasized in the concept of anachronism. In Iranian contemporary art, this theme underscores the distinct tensions and resolutions within artworks that traverse cultural and historical boundaries. Focusing on Ahmad Esfandiari's work, this study delves into how Iranian artists' engagement with modernist aesthetics has simultaneously reflected anachronistic attributes, thereby influencing the expression of modern identity. Using a descriptive-analytical approach, we analyze Esfandiari's art in the broader context of Iranian society's complex journey through modernity and tradition.

Theoretical Background: Modern Iranian art, shaped significantly by interactions with Western aesthetics, developed through the gradual adoption of formal elements of modernist art without necessarily internalizing its philosophical foundations. This anachronism is inherent in the works of artists who, while embracing Western techniques, sought to express local themes deeply rooted in Iranian culture and heritage. Such a clash between external form and internal substance marks a significant departure from Western art, which often aligns form with content in pursuit of contemporary relevance. Iranian modernist painters, including Esfandiari, therefore exemplify an "untimely" art form—one that embodies modernist visual styles but is imbued with culturally and historically resonant symbols and themes.

Objectives and Research Questions: This research aims to explore the extent to which Iranian modernist paintings, particularly those by Esfandiari, embody anachronistic characteristics. Key questions include: How do Esfandiari's paintings reflect the tensions between Iran's pre-modern heritage and modernist aesthetics?
In what ways does his work offer insights into the broader cultural implications of modernity within Iran?
What role does anachronism play in shaping the identity of modern Iranian art?

Hypotheses: We hypothesize that Ahmad Esfandiari's work demonstrates a nuanced form of modernist expression that is both time-bound and timeless. Through selective incorporation of traditional elements within a modernist framework, Esfandiari and his contemporaries articulate a form of modernity that is distinctively Iranian—rooted in history yet responsive to contemporary realities. This hypothesis suggests that Iranian modernist art represents a hybrid identity that is neither fully traditional nor entirely modern.

Cite this article:
Sedighifard, M. and Foroughi, F. S. (2024). Investigating Anachronism in Modern Iranian painting; A case study of Ahmad Esfandiari. Interdisciplinary Researches of Art, 2(2), 57-74. doi: 10.22124/ira.2024.28528.1033

Data Collection: This study employs a qualitative approach, using library and archival resources to review existing literature on Iranian modernist art and anachronism. Key sources include seminal texts on Iranian modernity, art theory, and cultural criticism, alongside specific analyses of Esfandiari's work and interviews with art historians. Primary artworks were also examined to provide contextual and interpretive insights into the visual and thematic components of Esfandiari's pieces.

Analysis and Discussion: Introduction to Modernity and Iranian Art The integration of modernity into Iranian society introduced numerous cultural, political, and artistic shifts, reshaping the foundational elements of Iranian identity. Art became a significant vehicle for grappling with these transformations, as artists sought ways to reconcile their cultural heritage with the allure of Western-style progress and expression. Esfandiari's art, emerging within this historical framework, reflects the broader societal endeavor to reconcile inherited artistic traditions with the new possibilities introduced by modernist techniques.

Anachronism in Iranian Modern Art Anachronism in Iranian modern art is characterized by the conscious choice to utilize traditional subject matter, motifs, and aesthetic principles in ways that reflect contemporary social issues and individual expression. Esfandiari's works, for instance, often depict rural scenes or folk subjects but are imbued with the stylistic influences of movements such as Impressionism and Expressionism. This selective blending of old and new elements not only preserves cultural memory but also reinterprets it, bringing past narratives into present concerns.

Case Study: Ahmad Esfandiari Esfandiari's paintings, like "The Gleaners" and "The Shrine," serve as representative examples of Iranian modernist art's anachronistic quality. His use of traditional rural themes speaks to an Iranian ethos, yet his adaptation of Western styles such as Impressionism represents a departure from classical Persian art. "The Gleaners," for example, captures the vibrancy of rural life, with bold colors and strong forms reminiscent of Post-Impressionism. However, the underlying subject—a collective of laborers working together in the field—speaks to themes of community, tradition, and resilience that resonate deeply with Iran's cultural heritage. Similarly, "The Shrine" portrays a funeral scene with mourners, blending Esfandiari's influences from both Western modernism and Persian symbolism, creating a work that embodies both individual artistic exploration and cultural nostalgia. The Role of the State and Sociopolitical Context The Iranian state's ambivalent support for modernist art during Esfandiari's era further contributed to the anachronistic nature of the art. While the state initially encouraged Western-style modernization, its lack of sustained support left artists like Esfandiari navigating between unsupported innovation and a deep-seated cultural conservatism. This precarious position amplified the sense of untimeliness in their work, as their artistic language remained stranded between a yearning for modern expression and a commitment to traditional values.

Conclusion and Insights: The anachronism within Esfandiari's work and that of his contemporaries reflects the broader cultural and existential tensions within Iran's engagement with modernity. Iranian modernist artists, in their quest for a new visual language, inadvertently preserved elements of their traditional past, which simultaneously served as a constraint and an inspiration. Esfandiari's art encapsulates this duality, where attempts to innovate through form and technique remain bound by a cultural framework that resists complete transformation. This study concludes that Iranian modernist art should be viewed as a unique hybrid, one that reflects both the enduring legacy of Persian cultural identity and the inevitable influence of Western modernity.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

دانشگاه گیلان

بررسی نابهنگامی در نقاشی نوگرای ایران؛ مطالعه موردی احمد اسفندیاری

مرتضی صدیقی‌فرد[1]، فرشته سادات فروغی[2]*

۱. عضو هیأت علمی گروه عکاسی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران

۲. کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: morteza.sedighifard@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳
دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۵۷-۷۴
تاریخ دریافت: ۰۲ مهر ۱۴۰۳
تاریخ بازنگری: ۱۱ آبان ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۵ آبان ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۱۵ آبان ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: نابهنگامی، هنر نوگرا، معاصریت، مدرنیته، احمد اسفندیاری

چکیده

هنر معاصر پس از گذار از اوج فرمالیسم، همواره به‌دنبال بیان موضوعی جدید و اندیشه‌پردازی بوده است. هنرمند به شناسایی و نمایشی از حقیقت در صوری متفاوت روی می‌آورد و در پی تلاش برای معاصر بودن است؛ اما معاصریت او، در نابهنگامی ابداع هنری نهفته است. او با مشاهده و پذیرش تاریکی‌های زمانه خود، آنها را می‌شکافد و حل آن را با نوعی دگرگونی شکلی و ارتباط با دیگر زمان‌ها، بر پایه نوعی اضطرار پاسخ می‌دهد. این نابهنگامی، کمک به بازشناسی راه‌حل‌هایی که از دل تاریکی‌ها درآمده‌اند و هیچ‌وقت نمی‌توانند به ما برسند، اما پیوسته به سوی‌مان می‌آیند را می‌دهد. با ورود مدرنیته به ایران، دگرگونی و تحول رویدادهای هنری و اندیشه‌ای مختلف پدیدار شد. تضاد بین هنر سنتی و مدرنیته، باعث کشاکش بین آنها شد و هنر نوگرا چنین شکل گرفت و به طنین روزگار خود پرداخت. اما این طنین، به تجلی نابهنگامی در آثار هنر نوگرا ختم شد. پژوهش حاضر به بررسی مفهوم نابهنگامی در نقاشی نوگرای ایران، با تمرکز بر آثار احمد اسفندیاری، می‌پردازد. هدف اصلی تحقیق آن است که چگونگی تلاقی عناصر سنتی و مدرنیستی در نقاشی‌های نوگرای ایرانی و تاثیر آن بر هویت معاصر هنری ایران را واکاوی کند. سؤالات تحقیق عبارت‌اند از: چگونه مفهوم نابهنگامی در آثار احمد اسفندیاری و دیگر هنرمندان نوگرای ایرانی به‌کار رفته است؟ تا چه میزان این آثار توانسته‌اند هم‌زمان بیانگر مضامین بومی و حامل ویژگی‌های مدرنیستی باشند؟ و چه ارتباطی میان نابهنگامی هنری و بحران هویت فرهنگی در ایران معاصر وجود دارد؟ این پژوهش با رویکرد توصیفی . تحلیلی و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که با ورود مدرنیته به ایران، هنرمندان نوگرا ضمن استفاده از سبک‌ها و تکنیک‌های مدرن، کوشیده‌اند تا به بازنمایی عناصر بومی بپردازند. این تلاش برای همزیستی بین گذشته و حال به نوعی نابهنگامی هنری انجامیده که بازتاب‌دهنده دوگانگی‌های فرهنگی و هویتی جامعه ایرانی است. آثار احمد اسفندیاری به‌عنوان نمونه‌ای از این روند، تلفیقی از سبک‌های مدرن و مضامین سنتی را نشان می‌دهند که در عین حال نوآوری و وفاداری به فرهنگ بومی را منعکس می‌کنند.

ارجاع به این مقاله: صدیقی‌فرد، مرتضی و فروغی، فرشته سادات . (۱۴۰۳). بررسی نابهنگامی در نقاشی نوگرای ایران؛ مطالعه موردی احمد اسفندیاری. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۲)، ۵۷- ۷۴. doi: 10.22124/ira.2024.28528.1033

بیان مسئله

انسان از زمان خلقت خود تاکنون همواره در پی جستن و درک جهان خود بوده که در پی آن دوران مختلف عقل را از سر گذرانیده است و از دیرباز میان هنر و عقل یک ارتباط موثق مفهومی وجود داشته است. اگر عقل نسبتش را با حقیقت معین کرده‌باشد، هنر نیز نسبتش را با حقیقت معلوم و مشخص می‌کند. هنر در حوزه نظری و آفرینش و خلاقیت هنری با دیدگاه عقلانی (فلسفی) ارتباط برقرار می‌کند؛ چراکه هنر پیوسته به‌دنبال طرح مسئله و ایده‌پردازی است. هنرمند به شناخت و بازنمایی حقیقت در اشکال و صورت‌های مختلف می‌پردازد. اما آنچه او و آفرینش هنری او را نابهنگام جلوه می‌دهد، در معاصریت اوست. او کسی است که کجی و ناراستی‌های عصر خویش را می‌بینند و می‌پذیرد و با پذیرش کجی‌ها و ناراستی‌های زمانه خویش در شکافتن مشکلات، حل آن را با تغییر شکل‌دهی و مرتبط‌ساختن آن با دیگر زمان‌ها، بر پایه نوعی ضرورت به آنها پاسخ می‌دهد. این نابهنگامی امکان بازشناسی راه‌حل‌های برآمده از پریشانی زمانه خود را می‌دهد که بدون آنکه هرگز بتواند به ما بپیوندد، پیوسته به‌سوی ما در حرکت است. معاصر بودن یعنی وقت‌شناس قراری بودن که ناگزیر از دست می‌رود که لازم است مسیرهایی را به‌سوی آینده بگشاید. ازاین‌جهت مفاهیمی چون انتظار، هشدار، آگاهی، نوید، ترس و امید، ارتباط پیوسته با نابهنگامی دارند.

نفوذ مدرنیته در ایران، کارکردهای طبیعی و تاریخی آن را دگرگون کرد، هنر نیز از نفوذ آن در امان نماند و با کشاکش میان سنت و مدرنیته، برای بروز خلاقیت خود، با چالشی بین این دو روبه‌رو شد. پس به بازتاب زمانه خود روی آورد. اما در این بازتاب، به نابهنگامی آثار نقاشی انجامید. براین‌اساس، مقاله توصیفی ـ تحلیلی پیشِ‌رو با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی به بررسی مفهوم نابهنگامی در نقاشی نوگرای ایران، با تمرکز بر آثار احمد اسفندیاری می‌پردازد. هدف اصلی تحقیق آن است که چگونگی تلاقی عناصر سنتی و مدرنیستی در نقاشی‌های نوگرای ایرانی و تأثیر آن بر هویت معاصر هنری ایران را واکاوی کند. سؤالات تحقیق عبارت‌اند از: چگونه مفهوم نابهنگامی در آثار احمد اسفندیاری و دیگر هنرمندان نوگرای ایرانی به‌کار رفته است؟ تا چه میزان این آثار توانسته‌اند هم‌زمان بیانگر مضامین بومی و حامل ویژگی‌های مدرنیستی باشند؟ و چه ارتباطی میان نابهنگامی هنری و بحران هویت فرهنگی در ایران معاصر وجود دارد؟

پیشینه پژوهش

در پایان‌نامه *نقد و بررسی نابهنگامی در نقاشی معاصر ایران (مطالعه موردی آثار دهه ۸۰ ه.ش)* (Alimohammadi Ardakani & Safarnejad, 2015)، به‌روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی شکاف از کشاکش بین سنت و مدرنیته در بستر تاریخی و تحولات نقاشی در جهان معاصر ایران و در ایران در دهه ۸۰ شمسی می‌پردازد. این پژوهش به تحلیل آسیب‌شناسانه در حوزه فرهنگ و هنر و مؤلفه‌های نابهنگامی پرداخته است. پژوهش در نتیجه‌گیری خود در بررسی آثار نقاشی ایران مبتنی بر عدم ارتباط و امتداد آن با نقاشی نوگرای ایران که درکی غلط از دوران پست‌مدرن و جغرافیای سیاسی خاورمیانه داشتند است، می‌پردازد و نقاشی این دوران را به‌عنوان هنری موضوع گرا، نمایشی و

مصرفی با تأخیر زمانی، خود را با هنر مصرفی غرب همراه می‌کند. در ادامه نتیجه‌گیری، کشورها در مواجهه با مدرنیته غربی دچار بحران شده و نابهنگامی جزو ذات فرهنگی و اجتماعی آنها به‌عنوان یکی از معضلات اصلی به شمار می‌رود که این جوامع با آن روبرو هستند. ازاین‌جهت، بررسی آن در حوزه‌های فرهنگ و هنر را ضروری می‌داند.

در پایان‌نامه‌ای دیگر با عنوان *تحلیل گسترش بهره‌گیری از مفهوم نابهنگامی در آثار نقاشان دهه ۸۰ ایران* (Hosseinian Amirkhiz & Alimohammadi Ardakani, 2018) به مطالعه نابهنگامی و بهره‌گیری از فضاهای چندگانه و رویکردهای گوناگون آن و بررسی ویژگی این آثار از جمله بیان‌های هم‌زمان پیکره‌نما و انتزاعی که به‌سوی ابهام، کنایه و گسست در نقاشی معاصر ایران در دهه ۸۰ می‌پردازد. همچنین شرایط زیر متنی آثار هنرمندان را موردمطالعه قرار می‌دهد. نتیجه آن شد که با روش‌ها و مواد مختلف و با بهره‌گیری از قوه تخیل و ایجاد فضاهایی نوظهور، قوانین واقعیت را دگرگون کرده و آن را در معرض نمایش مخاطب قرار دادند. تفاوت این پایان‌نامه، در تحلیل نابهنگامی فضاهای چندگانه و ویژگی‌های آثار در دهه ۸۰ شمسی است.

به‌عنوان پیشینه‌ای دیگر می‌توان به مقاله «بررسی وجه نوگرایی در نقاشی معاصر ایران (۱۳۲۰-۱۳۵۷) ه.ش» (Shad Ghazvini, 2011) اشاره کرد. در این مقاله نقاشی ایران در دهه‌های۲۰ تا ۵۰ خورشیدی به رهاوردهای متفاوتی با سنت گذشته پیدا کرد. این رهاوردها بیشتر در جهت شناخت جدید در تکنیک و اجرا بود. هنرمند در تمام سطوح نوگرا کمتر به مسائل اجتماعی، تحولات فرهنگی، رموز هنر ملی، مذهبی و سنتی توجه داشت و بیش از آن، دلباخته اجرا به شیوه آوانگارد غرب بود. عدم توجه به خاستگاه‌ها و نیازهای فرهنگی و هنری جامعه ایرانی یکی از دلایل بزرگ شکست هنر معاصر ایران در این دوران است. کم‌توجهی به معیارهای زیرساختی و بخش نظری در باب آفرینش آثار و همینطور شناخت کم از روند شکل‌گیری سبک‌های هنری مدرن از عوامل دیگری است که نقاشی نوگرای معاصر ایران را دچار سستی و خلأ محتوایی کرد. یکی از ضروریات خلق اثر هنری نوآوری است. بدون دستیابی به نوآوری، امکان خلق اثری فرهنگ‌ساز و پایدار ممکن نیست. در نقاشی معاصر ایران این منظر لحاظ نشده است و هنرمند بیشتر بر گرایش‌های نو در صورت اثر و شیوه اجرا توجه داشت و به نوآوری در محتوا کمتر پرداخت. این امر یکی دیگر از علت‌های شکست نقاشی معاصر ایران در شکوفایی و ارتقای سطح و اندیشه فرهنگی و هنری جامعه بود. تفاوت آن با این پژوهش، در بررسی نقاشی نوگرا به جنبه‌های ضرورت نوآوری و نوگرایی در نقاشی نوگرا، و تفاوت آن‌ها در بسترهای سنت‌های هنری ایران می‌پردازد.

مقاله «تحلیلی بر روند نقاشی نوگرا در دوسالانه‌های نقاشی تهران از ۱۳۳۷ تا ۱۳۴۵» (Shad Ghazvini, 2011) از دیگر نوشته‌های معتبر است. در این پنج بی‌ینال هنرمندان و جامعه هنری کشور کمتر برای شناخت هنر نوگرا تلاش کردند، در نتیجه ضرورت شکل‌گیری نقاشی نوگرا در ابهام باقی ماند. هنرمند با آگاهی از ارزش‌ها و معیارهای زیباشناسانه زمانه‌ی خود می‌تواند به آفرینش هنری بپردازد، اما این وجه نیز موردتوجه نقاشان نوگرا قرار نگرفت. هنر نقاشی نوگرا بیشتر فرمایشی بود و فقط از سوی حکومت وقت و سیاست‌های خارجه پشتیبانی شد. به همین علت پس از تغییر حکومت نتوانست پشتوانه هنر کشور قلمداد شود و همسو با خاستگاه‌های فرهنگی و هنری

جامعه حرکت کند و تنها هنرمندانی که با تکیه به سنت‌های هنری، پلی میان گذشته و زمان معاصرشان زدند، حرکتی پویا و سازنده در نقاشی نوگرا ایجاد کردند.

در مقاله علمی دیگر به قلم (Bahramighasr & Shokri, 2021) با عنوان «بازنمود نیهیلیسم نیچه‌ای در هنر مدرن و نسبت آن با آثار نقاشی نوگرای نسل اول ایران با تأکید بر آثار جلیل ضیاءپور» که در مجله علمی ره پویه هنر به چاپ رسیده است. مدرنیته و نهیلیسم پیوندی ناگسستنی با یکدیگر دارند. با اینکه نهیلیسم در متن هنر مدرن جاری است؛ اما آشکارا حضور آن در جلوه‌های آغازین هنر نوگرای ایران نمی‌توان مشاهده کرد. مقاله حاضر پیرامون پرسش چرایی عدم انعکاس وجوه نیهیلیستی مدرنیسم در نقاشی نوگرای نسل اول ایران با تأکید بر آثار جلیل ضیاءپور شکل‌گرفته است. براین‌اساس پژوهش کیفی پیشه رو با استناد به منابع معتبر می‌کوشد تا ضمن تبیین نسبت مدرنیته و جنبش‌های پیشرو هنری قرن بیستم مانند دادائیسم با نیهیلیسم نیچه‌ای به تحلیل چگونگی ورود مدرنیسم هنری به ایران و تأثیر آن بر نقاشی نوگرای ایران بپردازد این مقاله می‌کوشد تا نشان دهد اگرچه ضیاءپور و دیگر نقاشان نوگرای نسل اول ایران تحت‌تأثیر مدرنیته و پیامدهای آن بوده اند اما درعمل علاقه مند به دادن انعکاس مفاهیم هنر غرب نبودند و ضیاءپور از این مطلب که فرم در هنر مدرن وابسته به محتوی است غافل بوده است و تلاش نموده فرم را از محتوی جدا و بومی‌سازی کند. او به‌اشتباه می‌پنداشته که با تقلید از فرم مدرن می‌توان تفکر جدیدی نسبت به هنر ایجاد نمود. تفاوت این مقاله با پایان‌نامه پیش‌رو در آن است که از دیدگاه فلسفی به بازنمود نهیلیسم و رابطه‌اش با مدرنیته و عدم بازتاب وجوه نهیلیسم مدرنیسم در نقاشی نوگرای نسل اول، به‌ویژه بر آثار جلیل ضیاءپور پرداخته است.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی. تحلیلی و با رویکرد کیفی انجام گرفته است. ابزار گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای بوده و از ابزار پویشگری نوین جهت استفاده از منابع الکترونیکی استفاده شده است. جامعه آماری پژوهشی حاضر، از میان هنرمندان نوگرا، احمد اسفندیاری را به‌عنوان مورد مطالعاتی انتخاب کرده و از میان آثار او به‌صورت هدفمند، دست به تحلیل می‌زند.

یافته‌ها و بحث

نسبت مدرنیته و جامعه ایرانی

مدرنیته تنها واقعیتی مربوط به جهش‌های فنی، علمی و سیاسی بعد از قرن ۱۶ نیست، بلکه بازی نشانه‌ها، آداب‌ورسوم و فرهنگ‌هایی نیز محسوب می‌شود که این تغییرات ساختاری را به سطح مناسک و جایگاه اجتماعی برمی‌گرداند (Baudrillard, 2014, 22). هنگامی ایران مدرنیته را پذیرا شد که نه ورودش از بیرون و نه در چگونگی جاگیری در بستر خود، دخالتی نداشت. به‌عبارت‌دیگر، مدرنیته در شکل‌گیری وضعیت نوین ایران بدون دخالت ایرنیان تأثیرگذار بود. به‌این‌ترتیب ایرانی‌بودن را دچار مسئله کرد و به‌واسطه حضور غرب، پرسش از چیستی هویت

تاریخی و تمدنی مطرح شد. این شرایط رابطه ایرانیان را با گذشته‌شان دچار آشفتگی کرد و سبب شد که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، دچار هویت بحرانی شوند که نه ایرانی به‌معنای پیشین و تاریخی آن بود و نه هویتی شبیه به انسان غربی یافت. این‌گونه شد که وقتی انسان معاصر ایرانی، جوانب بزرگی از خود را از دست داد، ناخواسته انگیزه بازگشت به خود یا ریشه‌ها در وی پدید آمد. با این‌همه اذعان داشت که تعلقات ذهنی و تاریخی ما به‌تدریج صورت‌های تازه‌ای در خود می‌یابد و واقعیت‌های جدید غلتان و در نوسان به‌سوی مسیری جدید که کمتر بومی و هرچه بیشتر جهانی است، شکل می‌گیرند (Hodashtian, 2002, 172).

مدرنیته با لفظ تجدد پا به عرصه اندیشه‌ای و فرهنگی ایران گذاشت. تجدد به دو روش به سرزمین‌های دیگر منتقل شد؛ نخست برتری نظامی و اقتصادی به اروپا امکان این را داد تا در بعضی از قاره‌ها وضع استعماری به‌وجود آورد و آن سرزمین را به تصرف نظامی درآورد و با ایجاد سازمان اداری خارجی و مستقر شدن گروهی از مردم کشورهای اروپایی در آن سرزمین، تبلیغ دین مسیحیت و نشر زبان اروپایی به‌عنوان زبان رسمی و به‌کاربردن این زبان به‌صورت کمابیش انحصاری در نظام آموزش و در نهایت استعمار اقتصادی آن کشور به استعمار بپردازد. اما اروپا با چند کشور بزرگ از جمله روسیه، ژاپن، عثمانی و ایران از راهی دیگر درآمد. نیروی نظامی خود را به آنها نشان داد و با جنگ‌های ناحیه‌ای آن را وادار به پذیرش برتری خود و بستن قراردادهای تحمیلی کرد. نفوذ مسالمت‌آمیز باعث وابستگی اقتصادی این کشورها به اروپا شد؛ ولی در مقابل این کشورها زبان ملی خود را حفظ کردند و سرزمین‌شان به تصرف آنها در نیامد. دخالت غرب موجب پیدایش نوعی خودآگاهی در میان گروهی کوچک از روشنفکران و زمامداران قدیمی شد که این روشنفکران به اندیشه ریشه‌یابی درد افتادند (Behnam, 1996, 5).

متفکران ایرانی تلاش کردند به عمق تفکر غربی دست یابند. تفکر غربی سیری را پیموده که جهت تفکر آن را از دیانت به امور دنیوی سوق داده است، پس تمدن‌های آسیایی نیز به‌سبب اینکه دچار این وسوسه شده‌اند، به‌تدریج همین سیر نزولی را پیمودند. تقدیر تاریخی تمدن‌های آسیایی، حاصل غفلتی مضاعف است که از ارتباط مستقیم با عدم آگاهی از تقدیر تاریخی غرب و ماهیت سنت دارد. ازاین‌جهت این غفلت موجب توهمی دوچندان می‌شود؛ از یک‌جهت می‌پندارد که اهمیت تفکر غربی را می‌شناسد و آن را مهار می‌کند و از میان آن می‌تواند عناصری همسو با میراث فرهنگی خود برگزیند. از جهتی دیگر، می‌پندارد هویت فرهنگی خود را حفظ می‌کند. اما شواهد نشان می‌دهد که تاکنون یکی فدای دیگری شده است. در واقع این خاطره قومی تمدن‌های آسیایی است که تاب مقاومت در برابر معارضه‌جویی تفکر غربی را نداشته است و به غرب‌زدگی و بیگانگی از خود می‌انجامد (Shayegan, 2021, 202).

مدرنیزاسیون با تغییرات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی در جامعه سنتی ایران آغاز شد و به تغییراتی همه‌جانبه در آن انجامید. فرهنگ ایرانی، فرهنگی اشراقی است که با نگرش عرفانی به جهان می‌نگرد. چنین نگرشی مانع شناخت جوهر تحول فرهنگ غرب می‌شود. فرهنگی که بر پایه علت‌باوری و قانون‌مندی جهان، به کمک عقل به نظم و قانون اجتماعی دست می‌یافت و همه‌چیز را در پرتو عقل و تجربه به آزمون می‌گرفت (Ajoudani, 2021,

28). مسئله اساسی آن است که مدرنیته از طریق نفوذ اقتصادی، فرهنگی و بالاخره تکنولوژیک به کشورهایی نظیر ایران، دینامیسم ذاتی و برگشت‌ناپذیر تاریخی خود را به دینامیسم درونی آن کشورها تحمیل می‌کند. مدرنیته شرایطی را در ایران ایجاد کرد که امکان هیچ‌گونه بازگشت تاریخی به ریشه‌ها دیگر وجود ندارد. این امر ما را در بحران هویتی پایدار رها کرد (Hodashtian, 2002, 174).

اگر تأسیس مدرسه دارالفنون ۱۲۳۰، وزارت پست و تلگراف ۱۲۵۶، چاپ و انتشار روزنامه رسمی اطلاع و ایران و ترجمه کتاب‌های غربی مانند گفتارهای دکارت، اصول نیوتن، زندگینامه از چهره‌های سرشناس جهانی مانند ناپلئون و ورود دوربین عکاسی به دربار ناصرالدین‌شاه را به‌عنوان اولین رگه‌های مدرنیته در ایران به‌شمار نیاوریم، انقلاب مشروطه را می‌توان اولین جنبش ایرانیان برای ورود به دنیای مدرنیته دانست. ریشه‌های انقلاب مشروطه به سده ۱۹، به‌ویژه از هنگام نفوذ تدریجی غرب در کشور بازمی‌گردد. «در ایران با گسترش نفوذ سیاسی دولت‌های روس و انگلیس و با به غارت رفتن سرمایه‌های ملی و با وابسته‌شدن حکومت‌های قاجاری به کشورهای بیگانه، اندیشهٔ استقلال سیاسی و اجتماعی و نهضت‌های ضداستعماری و ضداستبدادی، در پرتو هوشیاری ملی، رشد و گسترش یافت و به تحولات بنیادی فرهنگی نیز منجر شد. دگرگونی‌هایی که به‌تدریج و در گذشت سال‌ها به انقلاب مشروطه و پیدایی فرهنگی نسبتاً یکپارچه و هماهنگ منجر شد» (Ajoudani, 2021, 57).

انقلاب مشروطه به‌نوعی نشانه ورود ایران به قرن بیستم است. به‌عقیده عده‌ای، این انقلاب پیروزی اندیشه‌های نویی بود که در قانون اساسی آن سال بازتاب یافت. اما از سوی دیگر نشانه جدایی میان روحانیون و روشنفکران غیرمذهبی در خصوص ارزش‌های مدرن نیز بود و وضعیتی که تا ۷۰ سال بعد ادامه یافت (Jahanbegloo, 2000, 11).

اندیشه‌های متفکران نوگرای ایرانی که از غرب برداشت کرده‌بودند، کسانی همچون میرزا ملکم‌خان، عبدالرحیم تبریزی معروف به طالبوف، فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی بودند. «اما بسیاری از روحانیون این افکار را شیطانی و مردود می‌شمردند. بسیاری از پیروان مدرنیته در آن روز معتقد بودند که یگانه راه جامعه ایرانی برپایی دولت مشروطه و اروپایی‌شدن ایران است» (Ibid, 19). «آنها نه‌تنها به خلق ادبیات جدید سیاسی مشروطه دست یافتند، بلکه نمونه‌های ارزنده نثر جدید فارسی را هم به‌وجود آوردند. نخستین سرمشق‌های شیوه جدید در زبان و ادبیات فارسی است: شیوه انشایی که با منشیانه‌نویسی‌های دوره قاجار از اساس متفاوت است» (Ajoudani, 2021, 74).

روشنفکران ایران با آموزش‌های مدرن غربی و بدون درنظرگرفتن شرایط بومی و سنتی ایران، تلاش در به‌کاربست مدرنیته در ایران داشتند. ازآنجایی‌که تطبیق سنت و مدرنیته که در اصل و ریشه تفکر با هم متفاوت هستند و دو امر متفاوت از هم به‌شمار می‌آیند، بازتاب‌های آنها امری متضاد و نابهنگام به خود می‌گیرد. «بدین‌گونه رابطه وجدان سنتی ایرانی که تفکر دینی در تکمیل آن نقش زیادی داشته است، با مدرنیته همواره رابطه از بیرون بوده است و در عوض آن به‌نوعی سازگاری ساختاری و اندامی و جوهری باروح مدرن بینجامد، بیشتر یک سلسله همنشینی‌های

غیرطبیعی و متناقض بوده است؛ بنابراین جای تعجب نیست که جامعه ایرانی معاصر خود را در میان دو فرهنگ متضاد و یا به‌عقیده برخی از تحلیل‌گران وضعیت ایران، شاید میان سه فرهنگ متضاد گرفتار می‌بیند: غرب مدرن، اسلامی شیعه و ناسیونالیسم ایرانی[1] بنابراین ما با وجدانی رودررورییم که میان سنت و مدرنیته دوپاره شده است. سنتی که گرفتار ابهام شده است و دیگر قابلیت اجرا ندارد و مدرنیته که هنوز مدرن نیست؛ یعنی در ساختار روانی فرد و جامعه درونی و نهادی نشده است و حضور آن را صرفاً در اشکال مختلف مُد و گاه به‌صورت دنیایی دیگر حس می‌کند که در سطح فنون قابل‌فهم و جذب است نه در سطح تفکر و تعقل. حال این وجدان سنتی ایرانی است که دربرابر جریان جهانی‌شدن امور احساس می‌کند که راه را اشتباه رفته است و لذا برای دفاع از ارزش‌های بنیادی خود و ادامه حیات دست به تلاشی مذبوحانه می‌زند و در همان حال می‌کوشد تا مسئولیت ضعف‌های خود را به گردن دیگران اندازد (Jahanbegloo, 2000, 25).

در چنین شرایطی که هیچ‌چیزی بر جای خود نبود، هجوم غافل‌گیرانه مدنیت غربی همه‌چیز را دستخوش تحول می‌کرد، روشنفکران ایرانی در تناقضی گرفتار بودند. از یک‌سو مدینه فاضله آنها برای ایجاد ایرانی جدید و آزاد، مدنیت غربی بود؛ اما از سوی دیگر، با استعمار و دخالت در کشورهایی چون ایران، استقلال آنها را دچار خدشه کرد. «روشنفکر از یک‌سو، با پذیرفتن فرهنگ غربی، متجدد و نوخواه بود و از سوی دیگر، در مبارزه با استعمار، در پی احیای اغراق‌آمیز افتخارات کهنی بود که با واقعیت موجود جامعه و واقعیت‌های تازه هم‌خوانی نداشت. این شرایط، اغراق و ملاحظه سیاسی و اجتماعی آشکارا دشمن واقع‌بینی بود. در دامن همین اغراق‌ها و ملاحظه‌ها بود که حقیقت مخدوش می‌شد و کج‌فهمی و بدفهمی جای روشن‌بینی و روشنگری را می‌گرفت و کار عاقبت به ریا و دورویی سیاسی هم می‌کشید» (Ajoudani, 2021, 118). شکل‌گیری گفتمان ناسیونالیستی در سدهٔ نوزدهم با غیردینی‌شدن و مدرن‌شدن همراه بود. «ظهور ناسیونالیسم به‌معنای تعریف مجدد مبانی هویت و مشروعیت قدرت است. ملت در مقام اساس هویت فردی و جمعی و نیز به‌عنوان خاستگاه مشروعیت سیاسی باید جانشین امت (جامعه دینی) شود» (Ibid, 32).

«جنگ جهانی اول و تحولات سیاسی در قفقاز و قلمرو عثمانی به نقش روشنفکران ایرانی در روند غربی‌شدن کشور جهت تازه‌ای بخشید. اما جریان واقعی غربی‌شدن ایران با حکومت رضاشاه و اعزام دانشجو به فرانسه و آلمان آغاز شد و مدرن‌سازی اجباری و از بالا به‌وسیله رضاشاه جایگزین مدرن‌سازی داوطلبانه و نخبه‌گرایانه عصر قاجار شد. با این‌همه رضاشاه، با تأکید بر ارزش‌های ملی و ماقبل اسلامی ایران در برابر مطالبات سیاسی و فرهنگی علمای شیعه، ناخواسته راه برای مدرنیتهٔ ابزاری و تکنولوژیک هموار ساخت. باآنکه دیکتاتوری رضاشاه و انتخاب‌های سیاسی و فرهنگی مستبدانه‌اش نتوانستند مانع طرح اندیشه‌های غربی در محافل روشنفکری ایران شوند» (Jahanbegloo, 2000, 22). هدف رضاشاه، ایجاد دولت مرکزی و متمرکز بود. او همه مخالفان را خود را سرکوب کرد و مهم‌ترین رهاورد ایدئولوژیک وی، تأکید بر نظم، انضباط و قدرت دولت بود (Abrahamian, 2014, 76). اما ایرانی‌ها مدرن شدند بدون‌آنکه به‌شکل مدرن بیندیشند. به‌جای آنکه شناخت پدید آید، همه امور بدل به تقلید شد. مسلماً

مدرنیته به آداب و عادات راه یافت؛ اما فرایندهای عقلانی‌سازی و فردیت همچنان ناقص و ناتمام ماندند. عقل مدرن به‌صورتی‌که فلج‌گونه فقط در بُعد ابزاری و فنی خود به ایران راه یافت و سیاست‌های مدرن‌سازی، با پیشبرد در گسترش عقل انتقادی و خودمختاری فردی همراه نبودند. نتیجه اینکه جامعه به‌ازای ایجاد مشروعیت خود بر مبنای عمل و انتخاب آزاد و خودمختار افراد، به شخصیت‌های فرهمندگونه و نهادهای برتری‌طلب و سلطه‌جو پناه برد و اندیشه انتقادی در حاشیه اجتماع قرار گرفت (Jahanbegloo, 2000, 23). این مسیر به‌سوی غرب‌زدگی تکنیکی رفت؛ که به‌تعبیر شایگان، غرب‌زدگی، ناآگاهی از ماهیت واقعی تمدن غرب است. این ناآگاهی سبب می‌شود که ظاهر امر را با خود امر اشتباه کنیم و مظاهر تمدن غربی را به کارایی شگفت محصولات تکنیکی‌اش محدود کنیم و از اندیشه‌های که در پس این پیشرفت جریان دارد غافل بمانیم. این امر موجب می‌شود که کارآموزی ما منحصراً در حصار کاربندی علوم عملی صورت گیرد و نه در راه‌یافتن به کانونی که این علوم از آن ساطع می‌شود. ما باید با خاطره قومی خود ارتباط داشته باشیم؛ زیرا این خاطر و گنجینه‌های آن در معرض نیستی قرار دارند. اگر پیشینیان گنجینه‌های معنوی را تجربه و بی‌واسطه در می‌یافتند موجب باززایی مداومش می‌شدند، چراغ امانت را به یکدیگر می‌سپردند و به پاسداری تذکر و تفکر، سوخت آن را فراهم می‌کردند (Shayegan, 2020, 54).

در غرب با سه بعد اصلی فردگرایی، فردگرایی سیاسی، فردگرایی اقتصادی، فردگرایی اخلاقی روبه‌رو هستیم. اما در ایران فردگرایی، به‌معنای رفتار و شیوه خودخواهانه و غیرمسئولانه فهمیده شده و به اجرا درآمده است و با آرمان مدرن آزادی فاصله دارد. «در وجه ایرانی مدرنیته دوره‌های وجود داشته‌اند که در آنها جامعه کوشیده است تا درباره رابطه‌اش با جهان، با تاریخ و با فرد دیگر به گونه متفاوت فکر کند و آن را به‌گونه‌ای متفاوت بنا نماید. به‌این‌ترتیب به‌دنبال ضربه ناشی از تماس با اروپا و نفوذ شیوه معرفت غربی، برای ایران قرن نوزدهم یک‌رشته آزمون وجدان در خصوص موقعیت سیاسی و سوق‌الجیشی و نیز سنت‌های فرهنگی آغاز می‌شود. نهضت مدرنیسم در ایران پی به این حقیقت می‌برد که مادام که نگاه ایرانی به جهان از گشودن درها به‌روی تمدن مدرن و ورود به جریان جهان مدرن امتناع کند، برای احیای دوباره هویت ایرانی هیچ تلاش جدی و ارزشمندی نمی‌توان کرد. به‌دنبال این آزمون روحی، گفت‌وگوی مفید اما منقطع میان روشنفکران ایرانی و تمدن غربی در گرفت که به خلق آثار فرهنگی و هنری با گرایش مدرن در ایران انجامید» (Jahanbegloo, 2000, 12).

انسانی که دیگر نه به سنت تعلق دارد و نه به دنیای جدید مدرنیته، دچار بی‌هویتی می‌شود و در این مرحله دچار توهم مضاعفی شده و دو وجه منفی غرب‌زدگی و بیگانگی را از خود بروز می‌دهد و دوره فترت پدید می‌آید. دوره فترت هم دوره بیگانگی است، بیگانگی ازآن‌جهت که شیفتگی ما به غرب و فلج ذهنی ما در مقابل فرآورده‌های خیره‌کننده آن، تذکری که مستلزم تفکر سنتی بوده و ما را، به قول حکمای اسلامی، به مشکات انوار نبوت راهبر بوده است، از میان می‌برد؛ ازاین‌رو، راه ما هم به کانون تفکر غربی بسته است و هم به کانون تجلّیات خاطره قومی. تقدیر تاریخی ما این است که نه این را داریم و نه آن را. زیرا حاصل یک توهم مضاعف شده‌ایم؛ گمان می‌کنیم که هم غرب را مهار می‌کنیم و هم هویت خود را نگه می‌داریم. اما شواهد نشان می‌دهد که دیگر نه تابع دنیاست نه آخرت و در نتیجه،

همه‌چیز را انکار می‌کند و سرانجام منکر انکار نیز می‌شود. «در دوره فترت همچنان که تفکر محمل و موضوعی ندارد و هنر بی‌جایگاه است و رفتارها به‌سبب برخوردهای متفاوت هنری فرهنگی و تاریخی دچار ناهنجاری‌های بسیار می‌شوند، معنای ذات انسان هم تغییر می‌کند. فاصله متفکرانه‌ای که غرب نسبت به سقوط معنوی خود گرفته است و با آن سیر تحول فکری خود را از نو ارزیابی می‌کند و همه‌چیز را از نو مورد سؤال قرار می‌دهد، در ما پدید نیامده است و ما نه توانستیم نسبت به میراث گذشته خود فاصله متفکرانه بگیریم و نسبت به کانون تفکر غرب. تفکر علمی برای ما هم‌اندازه با تخیل این خواهد بود که عرفان با توضیحات علمی مخدوش. فاصله ضروری که مسائل را در دورنمای هوشیاری نو می‌بیند، و آرا در بستر دگرگونی تاریخی‌شان، زائده فکر انتقادی، مستقل، شکاک و پویاست که می‌کوشد از پیش‌داوری‌ها و تعصبات ناشی از اعتقادات مسلکی بپرهیزد، تا چگونگی ماهیت امور روشن گردد. چنین فاصله را ما هنوز نپیموده‌ایم و در نتیجه، بینش لازم را نداریم و نمی‌توانیم مسائل را جدا از عواطف خود دریابیم. ازآنجاکه میراث گذشته خود را ناآگاهانه مزاحم پیشرفت خود می‌دانیم و در ضمن مغرور و معروض آن نیز هستیم نسبت به آن یک وضع مبهم و دوگانه داریم: یعنی پیوسته بین عشق و نفرت و مهر و کین نوسان می‌کنیم. تداخل مدام این دو سطح فکری در یکدیگر و عدم تمییز میان ارزش‌هایی که مترتّب بر این دو سطح هستند و نیز ندانستن اینکه این دو سطح آگاهی متضاد، دو حوزه فرهنگی و تاریخی متفاوت هستند که نمی‌توانند با هم سنخیت داشته باشند، موجب می‌شود که بر اثر برخوردهای ناهنجار این دو حوزه فرهنگی، رفتارهای ناهنجار و اَبسورد و تفکری بی محمل پدید آید» (Shayegan, 2020, 124-129).

هنر نابهنگام

معنی واژۀ نابهنگام در لغت‌نامه دهخدا چنین آمده است: «نه به‌وقت. نه به‌وقت خود. نه بهنگام. نه به‌وقت سزاوار. بی‌وقت. بی‌موقع. نه به‌جای خود. نه به آنجا که باید. بی‌مورد. بی‌جا» (Dehkhoda, 2006, 2901). مراد از هنر نابهنگام، هنری است که جایگاه خود را درک نکرده و بی‌مورد است. به‌تعبیری دیگر، آثاری که از لحاظ تاریخی و تحولات نقاشی در جهان معاصر، متناسب و همسو با زمانه خود آفریده نشده‌اند. جایگاه در هنر، جلوه‌گاه یا عرصه‌ای است که حقیقت از آن به دید هنرمند درمی‌آید و این امر مرتبط با سایر پدیده‌های آن کلیتی است که دستگاه یک فرهنگ را می‌سازند. پس از مدرنیته، جایگاه هنر غرب نیز از منشأ پیشین خود که اصلی دینی و اسطوره‌ای داشت جدا گشت و به‌سوی نیست‌انگاری مدرنیست و مفاهیم سوبژکتیو انسان‌مدارنه رفت. جایگاه هنر غربی همچنان‌که در زمینه تفکر، بت‌های ذهنی (خاطره قومی) زدوده شد، جهان نیز مبدل به شیء گردید و ماده و جسمانیت اهمیت و تشرفی خاصی یافت. فروافتادن جایگاه هنر اروپایی از عالم مجردات به دنیای ناخودآگاه و تنزل حقیقت به عینیت اشیاء و در نتیجه تسلط تکنیک، در سراسر زمین، حاصل همان روش تغییر تفکر غربی است (Shayegan, 2020, 107). اما در هنر شرقی، (ایرانی) جایگاه هنر عالم مجردات است نه عالم محسوسات و شکفتگی، از خودبرآمدگی و تجلّی‌ای است که در هنرهای سنتی نقش می‌گیرد. با این اوصاف، رخنه‌ای که میان

فرهنگ و سنت ایرانی با مدرنیته غربی شکل می‌گیرد، موجب ناسازگاری بین این دو می‌شود. آثار خلق‌شده در این تناقض، موجب نابهنگامی در نقاشی ایران می‌شود.

نقاشی نوگرای ایرانی و نابهنگامی

نقاشی نوگرای ایرانی، جریانی بود که در خلال شکل‌گیری مدرنیته ناقص ایرانی پدیدار شد. آثار هنرمندان این جریان هنری، از سویی با پیشینهٔ سنتی خود و از سویی‌دیگر با مدرنیته در تضاد و ناهماهنگی بودند. هنر ایران دوره سختی و انحلال صور و ازهم‌پاشیدگی نظام‌های فرهنگی خود را سپری می‌کرد. ازاین‌جهت، امور می‌توانستند طور دیگری هم باشند بدان معناست که امور معلق‌اند و در جای خود نیستند در جای خود نبودن یعنی محمل و مصداقی نداشتن. مصداق‌نداشتن یعنی بی‌سنخیت بودن؛ بنابراین اموری که ما را فراگرفته‌اند با ما سنخیت ندارند. به‌عبارت‌دیگر با ما سازگار نیستند. سازگار نیستند؛ چون ما ماهیت این عناصر بیگانه را در نمی‌یابیم و درنیافتن یعنی خود را در بن‌بست احساس‌کردن. نه فقط این عناصر بیگانه را در دوروبر ما همچون علف هرز می‌رویند دیگر نمی‌شناسیم؛ بلکه محیطی که روزگاری مسکن معروف‌مان بود بیگانه‌ایم. ما راه نفوذ به فضای آشنای خود نیز به بن‌بست رسیده‌ایم (Shayegan, 2020, 86).

شاید اولین ضربه به هنر ایران زیرورو شدن بینشی بود که ایرانیان از فضا داشتند. این فضا مظهر تجلی روح فیّاض و خلّاق خاطره قوم ایرانی بود. متلاشی‌شدن فضای ایرانی و ازبین‌رفتن محیط‌زیست ذهنی عواقب بسیار ناهنجاری دارد. زیرا فضای تمثیلی هنر ایرانی، صرف‌نظر از این که در آثار هنری خالق ابعادی بود که با نحوه دید و زندگی ما دمساز بود و متفکران هماهنگ، خود وسیله ارتباط با مأوای تفکّر خاطره قومی بود. این فضا سبب شد که ایرانی دنیایی داشته باشد و فضای دلش را راهی به فضای کل باشد و تخیل خلّاق که همان قوه ادراک باطنی است، از یک‌سو با دنیایی مثالی متفکران مرتبط باشد و از سوی دیگر تجلی آن در آثار آیینی و زندگی نیز دیده شود. متلاشی‌شدن این فضا باعث شد پیوند ما با خاطره قومی بریده شود و از منابع اندیشه بی‌بهره شویم، از سویی دیگر، فضای تفکرانگیز هنر ایرانی که بازتاب همان اندیشه‌ها بود ازهم‌پاشیده شود و در نتیجه «جایگاه هنرمان که از مشکات انوار غیب پرتو می‌گرفت، زیروزبر شود و چون جایگاه نوی جایگزین آن نشد و هیچ کانونی آن را دیگربار تغذیه نکرد، هنری پدید آمد که هیچ جایگاهی ندارد (Ibid, 2020, 109-110).

به‌تعبیر شایگان، در یک دوره فترت هستیم؛ در مرحلهٔ «نه هنوز» از هر دو سو. به این جهت است که شاعرمان نه حافظ است و نه ریلکه، و نه الیوت، نقاش‌مان نه بهزاد است نه ماتیس و نه پیکاسو و متفکرمان نه ملاصدرا است، نه نیچه و نه هایدگر (Shayegan, 2021, 82). او به‌دنبال هویت خاص خود می‌گردد. دوره فترت؛ از غرب‌زدگی و ازخودبیگانگی ایجاد می‌شود. «دوره فترت هم دوره بیگانگی است؛ بیگانگی از آن‌جهت که شیفتگی ما به غرب و فلج ذهنی ما در مقابل فراورده‌های خیره‌کننده آن، به مشکات انوار نبوت راهبر بوده است، از میان می‌برد، ازاین‌رو، راه ما هم به کانون تفکر غربی بسته است و هم به کانون تجلیات خاطره قومی. تقدیر تاریخی ما این است که نه این را داریم و نه آن را. دوران فترت غرب، یک مرحله بیمارگونه آگاهی است که دیگر نه تابع دنیاست نه آخرت، و در نتیجه،

همه‌چیز را انکار می‌کند و سرانجام منکر انکار هم می‌شود. دوره فترت ما نیز مرحله برزخی نه این نه آن است، اما «نه این و نه آن» ما حاصل یک توهم مضاعف است. به اعتباری می‌توان گفت که این بی‌خیالی خوش‌بینانه ناشی از خامی ماست، هنوز به هوشیاری بیمارگونه وجدان غربی نرسیده‌ایم توهم مضاعف که در اصل غفلت از این‌وآن است، موجب می‌شود که عقب‌ماندگی ما نسبت به غرب، عقب‌ماندگی تاریخی حتی در قلمرو آگاهی باشد» (Ibid, 81).

فاصله زمانی که یک اندیشه از شکل‌گیری‌اش در غرب و تا رسیدن به دست ما طی می‌کند یکی دیگر از انواع عوامل بروز هنر نابهنگام است. «شرقی ارزش‌های غربی را به عاریت می‌گیرد؛ چون خود فاقد ارزش‌سازی است. اما چون بین آفرینش یک مکتب فکری و زمان انتقالش به ما، ناگزیر وقفه‌ای حاصل شده است و این وقفه هم اجتناب‌ناپذیر است، بنابراین، اغلب ارزش‌های دست‌دوم را می‌گیریم؛ ارزش‌هایی را که در قلمرو خود، یعنی در زمینه‌ای که در آن روییده‌اند دیگر چندان اعتباری ندارند. نفوذ تدریجی این ارزش‌ها به‌شکل یورش دستگاه‌های ایدئولوژیک در ذیل «ایسم»ها به جهان ما و اینکه هنوز خواه‌ناخواه ته‌مانده بسیاری از مقولات فکری فرسودهٔ گذشته هنوز در ذهن ما شناورند، مجنونی پدید می‌آورد که به‌معنای راستین کلمه آش درهم‌جوش است» (Shayegan, 2020, 99).

جنبش نوگرایی هنر ایران با تأسیس هنرکده هنرهای زیبا آغاز گردید. این هنرکده زمینه‌ای تازه برای آشنایی با تحولات جدید هنر غرب فراهم آورد. در این هنرکده دو شیوه تدریس متفاوت و به‌موازات هم به‌کار برده می‌شد: آموزش طبیعت‌گرایانه کمال‌الملکی و آموزش بر اساس الگوی مدرسه بوزار فرانسه. در این فضای آشفته و آموزش های متناقض، خلاقیت‌های هنری و نوجویی در برخی از هنرجویان رشد و پایه‌ریزی شد. برخی با نفی قالب‌های رسمی، الگوهای مطلوب خود را در آثار رئالیست‌های روسی و امپرسیونیسم یافتند. علت این تقلید وجود زمینه نامساعد آفرینش‌های هنری، نارسایی‌های فرهنگی و فقدان عناصر اجتماعی بود. اما در نهایت، آثار به کوشش‌های امپرسیونیستی منجر شد.

شکل۱. *خوشه‌چینان*. احمد اسفندیاری (۱۳۲۳). رنگ‌روغن روی بوم، ۶۶×۴۵ سانتی‌متر (Emadadian, 2010, 33)

به‌عنوان نمونه، هنرمند نوگرای ایرانی احمد اسفندیاری در تابلوی خوشه‌چینان، به ثبت صحنه واقعی با روشی نوین می‌پردازد. ابتدا بیننده در پلان جلو و میانی با تصویری از چند گاو و فیگوری خم‌شده، درختانی سبز و زمینی روشن و

زنده در زیر پای آنها روبه‌رو می‌شود و در پلان بالا فیگورهایی دیگر قرار دارند. اما درحقیقت این درختان سبز هستند که نگاه را بر روی آنها برمی‌گردانند. فیگورها در حال خوشه‌چینی هستند و خرمن‌های گندمی که در سمت راست پلان اول قرار دارند، رنگ زرد خرمن‌ها و سبزی درختان و برداشت محصول، نشان از میانه فصل تابستان دارد که هنگام درو است. گاوها در حال خوردن علوفه باقیمانده بر روی مزرعه هستند. آسمان نیمه‌ابری با رنگ خاکستری روشن و ابرهایی به رنگ لیمویی خیلی روشن در هم ادغام شده‌اند. افقی گنگ از تپه‌ها و درختان که در نگاه بعدی دیده می‌شوند. کنتراست پایین تیرگی و روشنی بر این تابلو حاکم است. استفاده از تونالیته‌های رنگ‌های زرد، اُکر و لیمویی در پلان جلو و تضادش با رنگ قهوه‌ای گاوها به جلوه بیشتر اثر کمک کرده است. رنگ‌ها هرچه از پلان جلو عقب‌تر می‌روند، روشن‌تر شده و در نهایت در افق دوردست به خاکستری‌های رنگی روشن تبدیل می‌شوند. فیگورهای پلان میانی از طریق ترکیبات رنگی و عدم جزئیات در آنها از یکدیگر متمایز می‌شوند. هنرمند در این تابلو، از منظر تکنیکی به بررسی آموزش‌های آکادمیک خود که در زمینه امپرسیونیست آموخته است، می‌پردازد. از سوی دیگر محتوای اثر او توجه به زندگی روستایی و فرهنگ کار و تلاش و یگانگی با جهان هستی دارد.

نقاشان نوگرای ایران، با تأثیرپذیری از فضای امپرسیونیستی، به نقاشی از طبیعت در فضای باز و تجربه‌های آن در طبیعت و زندگی مردم روی آوردند و اما رویکردهای تجربی آنان با نوعی احتیاط و دوراندیشی صورت گرفت. اما در این آثار می‌توان تأثیرات مکتب کمال‌الملکی و عدم دریافت عمیق و شناخت ویژگی‌های سبک امپرسیونیسم را به‌وضوح مشاهده کرد. آنان به تقلید ظاهری فرم و قالب هنری مدرن غربی و در محتوا ذهن‌گرایی ایرانی پرداختند و در این راه با دو گروه پیروان کمال‌الملک و نگارگران ایرانی مواجهه بودند. ازاین‌جهت جدال آنها تا ۱۳۳۲ ادامه داشت.

نوگرایان نه ظاهر کارشان پیچیده‌تر از نقاشی‌های کمال‌الملکی است و نه پیچیده‌تر از نگارگری‌های قدیمی و به‌سبب سادگی کارشان درک نمی‌شوند. از سویی دیگر به‌علت کارکردن فردی و پراکنده‌بودن و عدم تشکیل گروهی منسجم و همکاری باهم، به هنری خلاق دست نیافتند. این سبب سردرگمی آنان شد. پس جریان نقاشی نوگرا گاهی به انتزاع مطلق کشیده می‌شد و گاهی به تزیین منجر می‌شد و گاه نیز در دنیای خیالی سیر می‌کرد. در جریان بومی‌سازی نقاشی نوگرا، آثار خود را با دو رویکرد خلق کرد. گروهی به نمادها و نشانه‌های بومی و رسوم تصویری توجه بیشتری داشتند و هنرمندانی دیگر، به تجربیات هنری خود به دستاوردهای جهانی نظر داشتند. در نتیجه با همین دیدگاه و نوع بهره‌گیری، هنرمندان را در وضعیت آشفته و در آمیزه‌ای متناقض در چگونگی نمایش فرهنگ سنتی، در قالب هنر مدرن غربی قرار داد و بر اثر این تناقض مفهومی و صوری، آنان را از باریک‌بینی فنی و تجربه‌های تجسمی خاص هنر غربی باز می‌داشت و در آخر هنرمند نوگرا خود را از طبیعت‌گرایی رها ساخت اما نتوانست کامل به وادی خیال‌پردازی وارد شود و تنها به‌صورت ظاهر کار توجه نمود و به اهداف آوانگارد غربی نیز آگاهی نیافت.

در شکل۲، اسفندیاری با به‌کارگیری تعریفی نو از واقعیت نمایش مراسم آیینی تدفین، عقاید و باورهای مرسوم را در چشم‌اندازی غیرشهری به تصویر می‌کشد. در پلان اول نگاه، از پیکره‌های خمیده و خموش، به رنگ نارنجی مقبره

کشیده شده، اما بر جماعت خمیده برمی‌گردد (چون مقصد آنجا نیست). حالت پیکره‌ها تصنعی و قراردادی نیست. حالت غم و خمودگی‌شان بر آنها نمودار است. تابوت نیز به‌نشانه مرگ و نیستی است که بر شانه‌های زندگان دیده می‌شود. حرکت و پویش آنها از سمت چپ تابلو به راست قابل‌مشاهده است. در پلان دوم، تک درختی خموده که به‌سمت راست متمایل است، سبب اتصال پلان جلو و پس‌زمینه می‌شود. در سمت راست پس‌زمینه تابلو، امامزاده‌ای قرار دارد.

شکل۲. *زیارتگاه*. احمد اسفندیاری (۱۳۳۸). رنگ‌روغن روی بوم. ۵۰×۶۰ (Emadadian, 2010, 45)

این تابلو به بازتاب تأثیرات امپرسیونیسم و در نظر بعد، به طنین روابط انسانی و همدلی میان آدمیان، در یک مراسم می‌پردازد. در اینجا نقاش به یادآوری مرگ در ورای هستی و حقیقت آن در طول زندگانی معنوی آدمی و تضاد آن با زندگی مادی می‌رساند. اگرچه از نظر فرم به‌سوی تلاشی غربی رفته، اما نتوانسته خود را از محتوای بومی جدا کند و حتی پلان‌بندی به‌نحوی است که مرکزیت با امر دینی است.

در بررسی و تحلیل آثار منتخب احمد اسفندیاری، می‌توان نتیجه گرفت که وی مانند دیگر نوگرایان، غالب موضوعاتش برخاسته از فرهنگ سنتی ایران بود. او در دانشکده، بیشترین تأثیرپذیری را از استادان فرانسوی گرفت؛ بنابراین سبک‌هایی چون امپرسیونیسم، پست‌امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم و فوتوریسم را به‌خوبی می‌شناخت. او با تأثیرپذیری از تابلوهای ماتیس و نگارگری ایرانی، با به‌کاربردن خطوط رنگین، محکم و کناره‌نما به نمایش اشیاء و فیگورها پرداخت. در دوره بعدی کارش، با حذف جزئیات، عناصر تابلو را به سطوح ساده تبدیل می‌کرد و در مقابل بیشتر به رنگ می‌پرداخت. حتی سطح منفی زمینه تابلو را به خطوط و سطوحی به رنگ‌های آبی و سبز که یادآور کاشی‌کاری‌ها و معرق‌کاری‌های مساجد اصفهان بودند، تقسیم می‌کرد؛ بنابراین تابلو به پویایی خاص می‌رسد که شبیه به کارهای فوتوریسم می‌شد. با این‌همه، پرداخت او صرفاً در شکل و صورت به آثار هنرمندان غربی نزدیک بود. هنرمندان نوگرا با فاصله‌گرفتن از فرهنگ و سنن اصیل هنری خود و با دیدگاهی سطحی به هنر غرب، از جایگاه خود دور شدند. نوگرایان شناختی کامل از آثار نگارگران قدیمی و نقاشان قاجاری نداشتند.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر در پاسخ به این سؤال که نمود نابهنگامی در آثار هنرمندان نوگرای ایران به چه صورت است، به بررسی وضعیت شکل‌گیری جریان هنر نوگرا پرداخت و پس از تحلیل آثار برگزیدهٔ هدف‌مند از احمد اسفندیاری، چنین نتیجه گرفت که آغاز جنبش نوگرایی در ایران که با تأسیس هنرکده هنرهای زیبا بود، به‌دلیل وجود مدرسین غربی، توجه و تأثیرپذیری از هنر مدرن غربی را رقم زد که نمود آن فقط در قالب و تکنیک بود و مضمون و اندیشه غربی موردتوجه نوگرایان واقع نشد؛ بنابراین آثارشان به تقلید ظاهری در فرم و قالب هنر مدرن بود و در محتوا نمی‌توانست به گسست برسد. نقاشی نوگرا در جریان تحول خود از طبیعت‌گرایی بسیار فاصله گرفت و بر تجربیات ذهنی شکل گرفت و به روش‌های مختلف آن را نشان داد. حکومت در دهه ۳۰ و پس از آن در دهه ۴۰، توجه ویژه به موضوع هویت ملی و فرهنگی می‌کند؛ بنابراین هنرمندان به نمایش فرهنگ سنتی در قالب هنر مدرن غربی که ترکیبی ناهمگون بود، روی آوردند. به این‌جهت، استفاده از نقوش و عناصر ایرانی گاهی شدید و گاهی کم می‌شد. دو مضمون در آثار نقاشی نوگرا را می‌توان مشاهده کرد. نخست در دهه ۲۰ و ۳۰ موضوعات سنتی و ایرانی و در دهه ۳۰ تا ۴۵ گرایش‌ها از تنوع و گوناگونی بیشتری برخوردار می‌شوند و هنرمندان با بهره‌گیری از خوشنویسی و نقش‌مایه‌های هنر ایرانی و مواد و مصالح ایرانی موردتوجه آنان قرار می‌گیرد. اگرچه هنرمندان نوگرا به موضوعات بومی و سنتی روی آوردند، اما این انتخاب موضوع، در تقابل با بافت شهری و زندگی آنها بود. در حقیقت فضای ذهنی هنرمندان میان خاطره‌های زندگی در معماری و بافت تاریخی گذشته و با درهم آمیختن آن با تجربه‌های زندگی شهری مدرن بود. در حقیقت، هنرمند نوگرا با نگریستن به گذشته تاریخی‌اش، موضوع کلام خود را گزینش و آن را در شکاف بستر زمانی خود، در قالب امری مدرن و نابهنگام به‌نمایش می‌گذارد.

پی‌نوشت

۱. ناسیونالیسم ایرانی: ملی‌گرایی در میان مردمان ایرانی و کسانی که هویت ملی ایرانی دارند. این مفهوم شامل ارج‌نهی به نمادها و عوامل همبستگی ملی و کوشش در به ارمغان‌آوردن آن است. بنا به‌عقیده متفکران معاصر، رویکرد ناسیونالیسم باستان‌گرا خود ماحصل اندیشه نیهیلیستی غرب مدرن است که در دوران پهلوی بنا به اقتضائات سیاسی ایجاد شد.

References

Abrahamian, E. (2014). A History of Modern Iran. Translated by Mohammad Ebrahim Fattahi. Tehran: Nashr-e Ney. (In Persian)

Afhami, R., and Sharifi Mehrjardi, A. K. (2010). Painting and Painters of the Qajar Period. Mah-e Honar, (148), 24–33. (In Persian)

Afshar-Mohajer, K. (2012). Iranian Artists and Modernism. Tehran: University of Tehran. (In Persian)

Ajoudani, M. (2021). Death or Modernity. Tehran: Akhtar. (In Persian)

Alimohammadi Ardakani, J. & Safarnejad, P. (2015). Criticism and study of anachronism in contemporary Iranian painting (case study: paintings from the 1980s). Master's thesis in painting, University of Science and Culture, Faculty of Art and Architecture.

Bahramighasr, B. & Shokri, M. (2021). The Representation of Nietzschean Nihilism in Modern Art and its Relation to the Iranian first Generation of Innovative Painters, Concerning Djalil Ziapoor's Works. Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi, 4(1), 19-25. doi: 10.22034/ra.2021.525371.1022

Baudrillard, J. (2014). Subjects and Simulations: Between Baudrillard and Lacoue-Labarthe (A. O'Byrne, Ed.). Lexington Books. (In Persian)

Behnam, J. (1996). Iranians and the Thought of Modernity. Tehran: Farzan Publications. (In Persian)

Dehkhoda, A. K. (2006). Dictionary. Tehran: University of Tehran. (In Persian)

Emadadian, Y. (2010). Pioneers of Iranian Modern Art: Ahmad Esfandiari. Tehran: Institute for Contemporary Visual Arts Development. (In Persian)

Hodashtian, A. (2002). Modernity, Globalization and Iran. Tehran: Chapakhsh. (In Persian)

Jahanbegloo, R. (1995). Modernity: From Concept to Reality. Quarterly Journal of Cultural and Social Dialogue, (10), 44–55. (In Persian)

Jahanbegloo, R. (1997). The Moderns. Tehran: Markaz. (In Persian)

Jahanbegloo, R. (2000). Iran and Modernity. Tehran: Goftegoo. (In Persian)

Jahani Siyahroudi, M. (2022). A Study of Critical Thought in Iranian Modernist Painting Focusing on the Primary Elements of Visual Language. Scientific Quarterly of Art and Aesthetics Studies, (3), 59–73. (In Persian)

Morizi-Nezhad, H. (2005). Contemporary Iranian Painters: Ahmad Esfandiari. Tandis Magazine, (6), 4-4. (In Persian)

Shad Ghazvini , P. (2011). A Study of Modernism in Contemporary Iranian Painting (1320-1357 AH). Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal, 3(1), 1-74. doi: 10.22051/jjh.2013.16

Shad Ghazvini, P. (2010). An analysis of the trend of modernist painting in the Tehran Painting Biennials from 1958 to 1966, Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal, 1(2), 47-56.

Shayegan, D. (2021) Asia Against the West. Tehran: Farzan. (In Persian)

Shayegan, D. (2020). Mental Idols and Eternal Memory. Tehran: Farzan. (In Persian)

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، دوره ۲، شماره ۲، پائیز و زمستان ۱۴۰۳

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Khele: The Calling Tradition of the Talesh People as a Cultural Bridge in Their Soundscape

Mitra Jahandideh[1]*

[1.] PhD Candidate, ANU School of Music, ANU College of Arts and Social Sciences, Australian National University, Canberra, Australia

* Corresponding Author, mitra.jahandideh@anu.edu.au

ARTICLE INFO

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 2, PP, 75-92
Receive Date: 19 September 2024
Revise Date: 05 November 2024
Accept Date: 06 November 2024
Publish Date: 06 November 2024

Original Article

KEYWORDS: Talesh-a Khele; Calling tradition; ethnographic ensemble; Place; Memory; Sound

ABSTRACT

Background: Talesh-a-Khele is a calling tradition of the Talesh people in Iran, rooted in the geographic and occupational demands of farming, ranching, and maritime life. Taleshi women and men use khele to communicate with each other or their animals and to deter wild animals. Beyond its practical functions, khele is also performed to express personal emotions in response to the natural environment.

Objectives: In this study, I explore the significance of khele in the everyday life of the Talesh people. By analyzing various performance practices of khele, I aim to examine how this traditional call reflects local lifestyle and cultural values, expresses emotions, and aids in understanding the formation of meaning through sound. Additionally, I investigate how khele embodies shared meanings within the community and reveals the link between memory construction, sound, and place.

In the literature review section of this article, I introduce "calling tradition" as a broad umbrella term for outdoor communicative calls. This approach aims to recognize diverse calling practices across communities, deepen our understanding of these traditions, and offer a more inclusive perspective to academic discourse (Jahandideh 2023).

Methodology: To address my research questions, I developed an ethnographic ensemble as my methodological approach. The ensemble involved twelve months of ethnographic fieldwork, including observational ethnography (Barz and Cooley 2008), netnography (Kozinets 2020), soundscape recording (Schafer 1977), both individual (Stone and Stone 1981; Foddy 1993; Kvale 1996; Babbie 2014) and walking interviews (Aduonum 2021; Evans and Jones 2011) in the living and working environments of the Talesh people in Iran from 2021 to 2022.

Result: This study examined how khele engages with the everyday and occupational life of the Talesh people, reflecting their lifestyle and cultural values, and serves as a means of emotional expression. I identified and analyzed three practices of khele: practical khele for communicating with people, practical khele for communicating with animals, and emotional khele for expressing personal feelings. I emphasized that khele is a significant communicative medium in the Talesh region. Participants' memories reveal how khele intertwines with daily life, connecting to lifestyle, social relationships, and culture. Childhood memories show that khele has long been used to gather friends, foster neighbourly bonds, and build togetherness.

Khele also facilitates family communication across countryside distances, helping closeness and coordination. The act of responding to khele forms a sense of being connected and a shared experience, enhancing a collective identity. This communal bond builds a supportive environment where individuals feel a shared responsibility for each other's well-being.

Cite this article:
Jahandideh, M. (2024). Khele: The Calling Tradition of the Talesh People as a Cultural Bridge in Their Soundscape. Interdisciplinary Researches of Art, 2(2), 75-92. doi: 10.22124/ira.2024.28496.1032

I explored the cultural practices of the rural Talesh community and their relationship with animals. I found that khele serves as both a form of communication and an expression of affection towards animals. Additionally, its use to scare off wild animals highlights the community's practical understanding of animal behaviour. The Talesh rural community relies on its cultural practices and traditional knowledge to manage conflicts arising from interactions with the natural world. These actions create a sense of belonging and control over their environment.

Furthermore, I explained that in some cases, khele is an inner voice that encourages individuals to express emotions related to their surroundings or memories of rural life. The research participants' accounts show how khele captures the emotional and cultural spirit of Taleshi life, helping individuals express themselves, preserve cultural heritage, and stay connected with their community and surroundings through the performance of khele.

Conclusion: My research shows how khele helped me study the process of memory construction for the Talesh people and its engagement with place and sound. For my research participants, khele is more than just communication; it represents cultural identity, social relationships, and emotional connections to the past and present. The performance of khele reflects happiness, gratitude, and customs related to appreciating nature. Khele acts as a vessel of memories tied to childhood, neighbourhood, togetherness, and social gatherings, strengthening bonds and connecting people with the natural environment. It evokes the Taleshi lifestyle and revives family and childhood memories, holding significant cultural value.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

خِلِه: سنت فراخوانی مردم تالش، پیوندی فرهنگی با طبیعت

میترا جهاندیده[1]

۱. دانشجوی دکتری اتنوموزیکولوژی، دانشگاه ملی استرالیا، کنبرا، استرالیا

* نویسنده مسئول: mitra.jahandideh@anu.edu.au

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳
دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۷۵-۹۲
تاریخ دریافت: ۲۹ شهریور ۱۴۰۳
تاریخ بازنگری: ۱۵ آبان ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۶ آبان ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۱۶ آبان ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: تالشه‌خله، سنت فراخوانی، اتنوگرافی، زندگی روستایی، صدا

چکیده

تالشه‌خله، سنت فراخوانی مردم تالش بوده که منشأ شکل‌گیری آن محیط جغرافیایی و نیاز شغلی دامداران و کشاورزان تالش است. اهالی محلی برای برقراری ارتباط با افراد یا حیوانات اهلی، دور کردن حیوانات وحشی، همچنین مرور خاطرات گذشته و بیان احساسات شخصی در واکنش به محیط اطراف به اجرای خله می‌پردازند. در این مطالعه، نویسنده به بررسی اهمیت خله در زندگی روزمرهٔ روستاییان تالش می‌پردازد و نگاهی بر این موضوع دارد که یک سنت فراخوانی چگونه ارزش‌های فرهنگی‌محلی را بازتاب می‌دهد و به شکل‌گیری معانی از طریق صدا کمک می‌کند. داده‌های این پژوهش با استفاده از دوازده ماه تحقیق میدانی در سال‌های ۱۴۰۰ و ۱۴۰۱ شامل اتنوگرافی، نت‌نوگرافی، ضبط صدای محیطی، مصاحبه فردی و مصاحبه در حین پیاده‌روی جمع‌آوری شده است. طراحی این روش‌شناسی این امکان را برای نویسنده فراهم آورده تا با تمرکز بر تالشه‌خله به بررسی نقش آن در ساختن معانی، خاطرات، روابط اجتماعی و تعامل با محیط بپردازد. یافته‌های این پژوهش با معرفی سه شیوهٔ اجرایی خله در فضای باز (خله به‌منظور برقراری ارتباط با افراد و حیوانات، نیز به‌منظور بیان احساسات شخصی) نشان می‌دهد که این آوای فراخوانی نه‌تنها ابزاری برای برقراری ارتباط است، بلکه بازتابی از هویت تالش، پیوندهای اجتماعی و ارتباط با طبیعت است. خله حس هویت جمعی و مسئولیت‌پذیری را درون جامعه روستایی تالش تقویت می‌کند و در عین‌حال نشان از محبت به حیوانات و ابتکار جامعه محلی در یافتن راه‌حل‌های کاربردی برای غلبه بر چالش‌های محیطی دارد. علاوه‌بر این، خله وسیله‌ای است برای بیان احساساتی که روح زندگی روستایی تالش را به تصویر می‌کشد و به حفظ خاطرات و سنت‌ها کمک می‌کند.

ارجاع به این مقاله: جهاندیده, میترا . (۱۴۰۳). خِلِه: سنت فراخوانی مردم تالش، پیوندی فرهنگی با طبیعت. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر, ۲(۲), ۷۵- ۹۲. doi: 10.22124/ira.2024.28496.1032

بیان مسئله

در این مطالعه، تمرکز نویسنده بر روی «تالِشَه‌خِلِه[۱]»، سنت فراخوانی ساکنان بومی تالش است. خله دارای فرمی آوازی، متشکل از یک یا چند سیلاب، آوایی‌ست برآمده از دل طبیعت که اجرای آن نمایانگر دریافت اجراکننده از صدای طبیعتِ سرسبز و کوهستانی منطقه تالش است (Jahandideh, 2019). منشأ شکل‌گیری این آوای فراخوانی، محیط جغرافیایی و نیاز شغلی آن دسته از مردمان تالش است که روزانه در مزارع کشاورزی، مراتع دامی و دریا مشغول به‌کار بوده‌اند. با نگاهی کلی می‌توان منطقهٔ تالش را از نظر جغرافیایی و شغلی به چهار دسته تقسیم کرد: نواحی ساحلی، دشت‌ها، دامنه‌های کوه‌ها و نواحی کوهستانی. در مناطق شرقی یا ساحلی، شغل اصلی تالشان ماهی‌گیری و کشاورزی است. بخش غربی یا کوهستانی تالش به‌منظور دام‌داری تابستانی مورد استفاده قرار می‌گیرد. از دامنه‌های کوه‌ها به‌عنوان مراتع زمستانی و از دشت‌ها برای کشاورزی استفاده می‌شود[۲]. در تمامی این مناطق، زنان و مردان تالش به‌منظور برقراری ارتباط با یکدیگر، دام‌ها، ترساندن حیوانات وحشی، یا بروز احساسات به اجرای خله می‌پردازند. در این مطالعه نویسنده با معرفی انواع خله، به پاسخ این سؤال‌ها می‌پردازد: خله چگونه با زندگی روزمره روستاییان تالش مرتبط است؟ و خله چگونه به ما کمک می‌کند که درک بهتری از شکل‌گیری معانی از طریق صدا به‌دست آوریم؟

مبانی نظری

به گفتهٔ کیسی[۳] (Casey, 1996)، فهم یا شناخت یک «مکان[۴]»، تنها با حضور در آن به هدف احساس و درک آن امکان‌پذیر است. نکتهٔ قابل‌توجه دیگر این است که شناخت مکان پس از ادراک آن به‌وجود نمی‌آید، بلکه بخشی از فرایند ادراک آن است. از نظر کیسی، ادراک، حسی چندگانه است و به تجربهٔ تمام بدن مرتبط می‌شود. او ادراک را امری ترکیبی می‌داند، یعنی «تشکیل شده از» ساختارهای اجتماعی و فرهنگی که به عمق ادراک نفوذ می‌کنند. به این دلیل او معتقد است که مکان باید به‌عنوان یک «رویداد» در نظر گرفته شود تا یک «شیء[۶]». یک مکانِ خاص، ویژگی‌های افراد حاضر در آن را به‌خود می‌گیرد و این ویژگی‌ها را در «توصیف‌شدن» و «شکل‌گرفتنِ» خود به نمایش می‌گذارد. به‌این‌ترتیب، یک مکانِ خاص، خصوصیات رویدادهایی که در آن اتفاق می‌افتند را بیان می‌کند. به‌عبارت دیگر، مکان‌ها نه تنها «هستند»، بلکه «اتفاق می‌افتند».

کیسی (Casey, 1996) در مورد نحوهٔ نفوذ فرهنگ در یک مکان و امتزاج محلی فرهنگ معتقد است که «تجسم‌بخشیدن[۵]» به‌معنای «ایجاد تصویری از ذهن در یک جسم»، پیش‌نیازی برای توسعه فرهنگ در مکان است. از نظر او، این «بدن‌ها» هستند که فرهنگ را به مکان‌ها وارد می‌کنند. ذهن‌ها و بدن‌ها علاوه‌بر دستیابی به ادراک مکان، دانش مکان را نیز می‌سازند. طی این فرایند ادراکی ـ اقدامی، ذهن و بدن عمل «شناختن» را انجام می‌دهند. فرهنگ با آنچه که ذهن و بدن می‌شناسند و سپس بر اساس آن اقدام می‌کنند، درهم تنیده است؛ چراکه مکان با فرهنگ آمیخته و شکل گرفته است. بنابراین، «ذهن و بدن» که عامل «شناخت و به‌انجام رساندن» هستند، نقشی محوری در دستیابی یک مکان به ویژگی فرهنگی‌اش دارند.

بر اساس اظهارات کیسی (1996)، «ادراک مکان» را می‌توان بدین‌شکل خلاصه کرد: شناختن، حس‌کردن، درک‌کردن از دیدگاه افراد حاضر، و بررسی ارزش‌ها و ساختارهای اجتماعی و فرهنگی حاکم بر آن مکان. حال‌آنکه این مطالعه، بر روی شناخت بستر مکانی که خله در آن «شکل گرفته است»، «حضور دارد»، «اجرا می‌شود»، و همچنین توسط اهالی محلی «درک»، «حس» و «تجربه» می‌شود، تمرکز دارد. این زاویهٔ دیدِ شناختی، به نویسنده کمک می‌کند تا بتواند بر اساس ادراک اهالی محلی، ساختارها و ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی که خله در آن شکل گرفته است را شناسایی کند.

این نکته نیز حائز اهمیت است که مکانی که افراد در آن زندگی می‌کنند، برای آن‌ها حامل معانی است و دانش و خاطرات آن‌ها در آن شکل می‌گیرد (Bradley and Mackinlay, 2007). به‌عبارتی دیگر، مکان‌ها از طریق تجربه‌ها، احساسات و دانشِ اهالی، جان می‌گیرند، فرآیندی که باسّو[۶] آن را «هم‌جان‌بخشی[۷]» می‌نامد. به این معنا که مکان‌ها نیز با جان‌بخشیدن و تعریف افراد از طریق ویژگی‌های خاص آن مکان، عملی متقابل را انجام می‌دهند (Bradley and Mackinlay, 2007, 79). بنابراین، زمانی‌که فردی ملودی‌ای می‌خواند یا درباره مکانی صحبت می‌کند، نوعی تعامل رخ می‌دهد که رابطه میان فرد و مکان را نشان می‌دهد که در نتیجهٔ آن، فرایند هم‌جان‌بخشی اتفاق می‌افتد.

برادلی و مکینلی (Ibid) در تعریف خود از «خاطره[۸]» معتقدند که خاطره، مفهومی فراتر از «به‌یاد آوردن گذشته[۹]» دارد؛ خاطره پیوندی‌ست که هرآنچه به افراد و احساسات آنها مرتبط است را به یکدیگر وصل می‌کند. این نگاه، ماهیتی پویا و در حال تکامل را به خاطره می‌دهد، که منجر به پیونددادن افراد به خود، دیگران، تاریخ و سرزمین‌شان می‌شود. برادلی و مکینلی همچنین معتقدند که مکان نه‌تنها هویت یک قوم را می‌سازد، بلکه بخش اساسی نظام هستی‌شناسی آن‌هاست که چارچوب‌های معرفت‌شناسی آن‌ها را تشکیل می‌دهد. در نتیجه، در نظر گرفتن روابط و تعاملات افراد با مکان، سرزمین، تعلقات‌شان و خاطرات و احساساتی که در آنجا شکل گرفته است، به ما کمک می‌کند که درک بهتری از چگونگی ساخته‌شدن معانی از طریق صداها به‌دست بیاوریم.

این توضیحات خود نشان می‌دهند که «خله» در فرآیند ساخته‌شدن خاطرات در تعامل با مکان و صداها برای روستاییان و عشایر کوچ‌نشین تالش نقش بسیار مهمی داشته است. همان‌طور که در قسمت یافته‌های این مطالعه به تفصیل اشاره خواهد شد، برای شرکت‌کنندگان این تحقیق، خله چیزی بیشتر از یک وسیلهٔ ارتباطی است. در حقیقت خله نمایانگر هویت فرهنگی، روابط اجتماعی، و پیوندهای عاطفی آنها با گذشته و حال است. اجرای خله نه‌تنها نشان از شادی و رضایت‌مندی دارد، بلکه نشان از آداب و رسوم قدردانی از طبیعت نیز دارد. خله انعکاس‌دهندهٔ خاطرات کودکی، حُسن همسایگی، باهم‌بودن‌ها و دورهمی‌های اجتماعی است. خله تقویت‌کنندهٔ روابط محلی و پیوند اهالی روستا با طبیعت است. خله یادآور سبک زندگی قدیم روستایی تالش و خاطرات خانوادگی و کودکی است. از این‌روست که این سنت فراخوانی برای اهالی تالش اهمیت زیادی دارد.

پیشینه پژوهش

در بررسی پیشینهٔ پژوهش بر روی فرم‌های ارتباطی که به‌منظور فراخواندن افراد یا حیوانات در فضای باز اجرا می‌شوند، نویسنده شاهد مطالعات مختلفی در قوم‌موسیقی‌شناسی و مردم‌شناسی بوده است که این فرم‌ها یا سنت‌های اجرایی را در فرهنگ‌های مختلف جهان بررسی کرده‌اند؛ مانند «اوا بیگلوکا[۱۰]» در میان مردم گمبوگل، «کنگگپ[۱۱]» در منطقه یوپنو/نانکینا[۱۲] در پاپوآ گینه‌نو[۱۳]، «یودلینگ[۱۴]» در کوهستان‌های آلپ در اروپا، «کولنینگ[۱۵]» در اسکاندیناوی، و «کوغاین[۱۶]» در میان دامداران سوئیس. در برخی از مطالعات این فرم‌های اجرایی که توسط محققین بومی و غیربومی انجام شده است، از اصطلاح «یودل» یا «یودلینگ»، آوای ارتباطی اروپایی که دامداران در کوه‌های آلپ از آن استفاده می‌کنند، برای نام‌بردن سنت‌های ارتباطی در دیگر فرهنگ‌ها استفاده شده است. این مسئله نشان از نگاه غالب اروپامحور در مطالعات مربوط به این سنت‌ها دارد. برای مثال پووکیتینگن در مطالعات آوای ارتباطی اهالی هولی در پاپوآ گینه‌نو در کتاب خود (Pugh-Kitingan, 1992) این فرم‌ها را تحت‌عنوان «هولی یودلینگ» معرفی می‌کند، این در حالی‌ست که وی در اثر خود اشاره می‌کند که اهالی محلی برای هریک از فرم‌های ارتباطی خود (مانند انفرادی، گروهی یا سازی) واژهٔ محلی مختص به آن را به‌کار می‌برند. فورنس (Fürniss, 2021) نیز در مطالعه خود بر روی فرم‌های ارتباطی مربوط به آفریقا با ارجاع به مطالعات توماس و همکارانش (Thomas & Others, 2005) و بریسون (Brisson, 2010) می‌گوید یودلینگ در زبان آکا[۱۷] yèí or yèngè و در زبان باکا yélī, yéyī or ndándó نامیده می‌شود. اومسادزه (Lomsadze, 2021) نیز در مطالعهٔ خود به معرفی کریمنچولی[۱۸] در موسیقی پلی‌فونیک گرجستان می‌پردازد و آن را به‌عنوان «پدیدهٔ یودلینگ[۱۹]» معرفی می‌کند. وِی (Wey, 2021) محقق دیگری‌ست که دلیل استفادهٔ فراگیر از اصطلاح یودلینگ برای معرفی فرم‌های ارتباطی در مناطق مختلف دنیا را، داشتن تکنیک اجرایی کم‌وبیش مشابه می‌داند و اشاره می‌کند که این فرم‌های اجرایی در هریک از مناطق مختلف اروپا نیز نام محلی مختص به خود را دارند.

با هدف اصلاح این شیوهٔ نامگذاری، به‌رسمیت‌شناختن اسامی و فرم‌های فراخوانی محلی مربوط به هر منطقه و از بین‌بردن نگاه غالب اروپامحور در این حوزهٔ مطالعاتی، نویسنده نیاز به معرفی یک اصطلاح فراگیر برای نمایندگی این فرم‌های اجرایی را احساس می‌کند. به‌همین‌منظور در این مقاله از اصطلاح «سنت‌های فراخوانی[۲۰]» استفاده شده است. این اصطلاح ظرفیتی را ایجاد می‌کند تا نام‌های محلی مربوط به هریک از این فرم‌های اجرایی با آن همراه و شنیده شود، مانند «تالشه‌خله: سنت فراخوانی مردم تالش». در نتیجه، اسامی و فرم‌های اجرایی با نگاهی بومی مطالعه و به‌رسمیت شناخته می‌شوند و سایهٔ یک نگاه اروپامحور در بررسی آنها برداشته می‌شود. همچنین این اصلاح می‌تواند نمایندهٔ یک گفتمان علمی جدید، «سنت‌های فراخوانی» باشد. این امر، منجر به بیشتر دیده‌شدن این فرم‌های اجرایی، مطالعه و به‌دست‌آوردن درک عمیق‌تری از آن‌ها در گفتمان‌های آکادمیک می‌شود (Jahandideh, 2023).

همچنین در بررسی مکتوبات مربوط به سنت‌های فراخوانی، نویسنده به این نتیجه رسیده است که برخی از این سنت‌ها در مناطق مختلف دنیا از نظر تاریخی، تشابهاتی دارند. بعضی از این فرم‌های ارتباطی که ابتدا در فضای باز اجرا می‌شدند، با گذشت زمان تغییر شکل داده و معنا، کاربرد و بستر اجرایی جدیدی یافته‌اند. با توجه‌به این تغییرات، نویسنده این سنت‌ها را به دو دسته تقسیم می‌کند: سنت‌های فراخوانی قدیمی[۲۱] و سنت‌های فراخوانی تغییریافته[۲۲]. به‌طور تاریخی، اجرای سنت‌های فراخوانی قدیمی در وهلهٔ اول اهداف کاربردی، مانند انتقال پیام یا سیگنال به افراد و حیوانات داشته‌اند. این سنت‌ها همچنین نقش‌های تفریحی و نمادین مانند اعلام مرگ یا ازدواج را داشته‌اند (Gende 2010; Ivarsdotter 2004; Vissel 2002; Niles 1992; Pugh-Kitingan 1992). با گذشت زمان، برخی از این سنت‌ها تغییر شکل داده‌اند و معنا و بستر اجرایی جدیدی یافته‌اند. به‌عنوان مثال، برخی از آن‌ها وارد گردهمایی‌های اجتماعی، خانوادگی و اجراهای موسیقی شده‌اند و به‌عنوان وسیله‌ای برای سرگرمی مردم، انتقال حس نوستالژیک و انعکاس ارزش‌های فرهنگی تبدیل شده‌اند (Toelken 1995; Thompson 1996; Fahmy 2016; Wise, 2016). همچنین با گذشت زمان برخی از این سنت‌ها به نمادهای ملی یا منطقه‌ای تبدیل شده‌اند (Smith 1994; Ling 1997). به‌طورکلی پژوهش‌های حاضر با محوریت سنت‌های فراخوانی، به بررسی کاربرد، تکنیک‌های اجرایی، زیبایی‌شناسی، صوت‌شناسی و تحولات این سنت‌ها پرداخته‌اند. این پژوهش‌ها همچنین نقش این سنت‌ها را در گفتمان‌های هویت، ملیت و قومیت بررسی کرده‌اند (Jahandideh 2023). پژوهش حاضر با هدف گسترش مطالعات سنت‌های فراخوانی به این مسئله می‌پردازد که بررسی تالشه‌خله چگونه کمک می‌کند تا درک عمیق‌تری از شکل‌گیری معانی از طریق صدا به‌دست آوریم[۲۳].

روش پژوهش

به‌منظور پاسخ‌دادن به سؤالات پژوهش حاضر، نویسنده روش تحقیق ویژه‌ای را طراحی کرده و آن را «مجموعه‌ی اتنوگرافی[۲۴]» نامیده است. روش تحقیق حاضر دربرگیرندهٔ دوازده ماه کار میدانی شامل اتنوگرافی مشاهده‌ای[۲۵] (Barz and Cooley, 2008)، نت‌نوگرافی[۲۶] (Kozinets, 2020)، ضبط صدای محیطی[۲۷] (Schafer, 1977) و مصاحبه‌های فردی[۲۸] (Stone and Stone, 1981; Foddy 1993; Kvale, 1996; Babbie, 2014) و مصاحبه‌های در حین پیاده‌روی[۲۹] (Evans and Jones, 2011; Aduonum, 2021) در محل زندگی و کار روستاییان و عشایر کوچ‌نشین تالش است. فعالیت‌های پژوهش حاضر، در سال‌های ۱۴۰۰ و ۱۴۰۱، در شهر تالش و روستاها و ییلاقات آن و مطابق با دستورالعمل‌های بهداشتی مقامات محلی برای کنترل کرونا انجام شده است. از آنجا که بخشی از مصاحبه‌های فردی این مطالعه در دوران کرونا آغاز شد، نویسنده آن‌ها را به‌صورت تلفنی و تصویری از طریق واتس‌اپ انجام داده است.

یافته‌ها و بحث

خله کاربردی: برای برقراری ارتباط با افراد

با استناد به گفتهٔ شرکت‌کنندگان در تحقیق حاضر، «خله» وسیله‌ای ارتباطی برای صدازدن یا ارسال پیام در بین اهالی محلی، در فواصل دور و موقعیت‌های معمول یا اضطراری است. برای مثال یک مادر برای فراخواندن فرزند خود از خله استفاده می‌کند، یک کشاورز در حین کار با اجرای خله پیام خود را به اعضای خانواده یا همکارانش می‌رساند، یا یک چوپان برای ارسال پیام در شرایط معمول یا درخواست کمک در شرایط اضطراری مانند حمله حیوان وحشی، برای ترساندن و فراری‌دادن حیوان، آگاه‌کردن دیگران از حضور یا حملهٔ حیوان یا درخواست کمک از آن‌ها به اجرای خله می‌پردازد.

هنگام برقراری ارتباط به‌واسطهٔ اجرای «خله»، فرستنده با صدازدن نام گیرنده، مانند «شهرام» و ترکیب آن با اصواتی مانند «اووووی» ارتباط را آغاز می‌کند. در اصل فرستندهٔ پیام از این ترکیب «شهرام+اووووی» به‌عنوان یک علامت برای فراخواندن فرد مدنظر خود استفاده می‌کند. در پاسخ، گیرنده ممکن است با اصواتی چون «اوی» یا «هویآ» به فرستنده پاسخ دهد، که به‌معنای آمادگی او برای دریافت پیام و برقرارشدن ارتباط است. پس از جلب توجه گیرندهٔ پیام، مکالمه از طریق ارسال پیام‌های کوتاه ادامه می‌یابد (تصویر ۱).

تصویر۱. این ویدیو بخشی از «مصاحبه در حال پیاده‌روی» نویسنده در تابستان ۱۴۰۱ با جناب آرایش است. در اینجا، جناب آرایش هر دو بخش «خله»، یعنی فراخوانی و پاسخ برای درخواست کمک را اجرا می‌کنند.

فراخوان: شهرام، شهرام هاووآآآ، هووووو!

پاسخ: اوهوییییاااا!

فراخوان: بَلآ آمَیه، بَلآ آمَیه، بَلآ آمَیه، هوییییاا! [یک حیوان وحشی آمده!]

پاسخ: های بوممَه، های بوممَه! [حتما می‌آیم!]

نگارنده در حین بازدیدهای میدانی خود از مناطق مختلف روستایی و ییلاقات، این فرصت را داشت که حضور و تأثیر خله در زندگی روستاییان این مناطق را مشاهده کند. برای مثال در یک روز بارانی در ییلاق بیلی با نزدیک‌شدن ابرها به منطقه، صدای خله به مرور بیشتر و بیشتر به گوش می‌رسید. اهالی ییلاق با استفاده از قدرت ارتباطی خله، خود را برای باران پیش‌رو آماده می‌کردند. با توجه به اطلاعات شرکت‌کنندگان تحقیق، اجرای خله پیش از بارش باران نقش مهمی در ارسال پیام و توصیه‌های مورد نیاز در آمادگی قبل از بارندگی برای اهالی دارد. آن‌ها از طریق این سنت فراخوانی، هماهنگی‌های لازم را برای مراقبت از دام‌ها و تهیه لوازم ضروری انجام می‌دهند.

نگارنده در سفر میدانی دیگر به ییلاقات کردَچال و ورگَ‌دره در مناطق کوهستانی تالش، از نزدیک شاهد فعالیت‌های دامداری آقای زحمتکش، از چوپانان منطقه، و خانوادهٔ ایشان بوده است (تصویر ۲). در طول این بازدید، صدای خله از چوپانان همسایه، چراگاه‌ها و تپه‌های دوردست به‌گوش می‌رسید. در گفت‌وگویی که به‌صورت «مصاحبه در محل[۳۰]» انجام شد، آقای زحمتکش اظهار داشتند که زندگی در ییلاقات با صداهای معنادار انسانی و محیطی درهم تنیده شده است. ایشان با تأکید بر اهمیت خله در زندگی چوپانی تصریح داشتند:

«ارتباط در فاصله‌های دور به وسیلهٔ خله به ما کمک می‌کند تا در انجام کارهای روزانه راحت‌تر با یکدیگر کار کنیم [...] این نوع ارتباط‌ها، در مواقع اضطراری مهم‌تر هستند [...]. مثل وقتی که باید به سرعت با مواردی مثل حمله حیوان‌های وحشی روبه‌رو بشیم [...]، به کسی که آسیب دیده کمک کنیم [...]، وقتی که تجهیزات‌مان خراب شدند [...] یا وقتی‌که با تغییرات ناگهانی آب‌وهوا روبه‌رو هستیم» (مصاحبه شخصی، تابستان ۱۴۰۱).

استفاده از خله به‌عنوان ابزار ارتباطی در میان چوپانانِ مناطق ییلاقی تالش، منجر به تقویت ارتباط بین آنها، همسایگان و دام‌ها شده است. این مسئله همچنین ایمنی و رفاه ساکنین و دام‌ها را تضمین می‌کند. ارتباط تقویت‌شده به واسطهٔ خله، یک حس مسئولیت جمعی و کمک متقابل را درون جامعهٔ چوپانی تالش به‌وجود آورده که خود منجر به شکل‌گیری نوعی همبستگی علی‌رغم پراکندگی مکانی چوپان‌ها در ییلاقات اطراف شده است.

تصویر ۲. مصاحبه در محل پیرامون صداهای معنادار انسانی و محیطی در ییلاقات تالش، کردَچال

خانم فروزان امینی پیرهراتی از دیگر شرکت‌کنندگان تحقیق، خاطرات بسیاری از اجرا و شنیدن خله در دوران کودکی خود در روستای پیرهرات دارد. او همسایه مسن‌شان را، که حدوداً ۶۰۰ متر دورتر از آنها زندگی می‌کرد، به‌یاد می‌آورد که برای صدا زدن نوه‌هایش از خله استفاده می‌کرد. همچنین خاطرات شنیدن خلهٔ مادر همسر خود را برای صحبت‌کردن با خواهرش که سمت دیگر رودخانه زندگی می‌کرد، به‌یاد می‌آورد (تصویر ۳). در ادامهٔ گفت‌وگو، خانم امینی پیرهراتی تجربه‌های خود را در اجرای خله برای فراخواندن دوستانش با هدف رفتن به نانوایی یا دورهم جمع‌شدن با من به اشتراک گذاشت. او به یاد داشت که در آن روزها، زنان برای قرارهای کاری یا تفریحی خود از خله برای صدازدن یکدیگر، ارسال پیام یا گردهم‌آمدن استفاده می‌کردند. برای او «خله [...] یعنی کودکی، همسایگی، باهم‌بودن» (مصاحبه شخصی، بهار ۱۴۰۰).

تصویر ۳. مرور تجربه‌های مربوط به خله در ییلاق بَندَرَمی با خانم فروزان امینی‌پیرهراتی، تالش

یکی دیگر از شرکت‌کنندگان تحقیق، آقای علاء افندی امینی، روزهای کودکی خود را در ییلاق بَندَرَمی به‌یاد می‌آورد که پدربزرگ‌شان پیام‌های کوتاه را با استفاده از خله برای برادرانش در ییلاقات مجاور، حدود دو کیلومتر آن طرف‌تر، ارسال می‌کردند. آقای افندی امینی نیز زمانی که با دوستانش برای تفریح یا جمع‌آوری هیزم به جنگل می‌رفتند، با هدف سرگرمی، صدا زدن یکدیگر یا درخواست کمک، خله می‌کردند. او معتقد است با وجود این‌که خله امروزه در بسیاری از مناطق، کاربرد عملی خود را از دست داده، اما همچنان جوهره و طراوت اولیه خود را حفظ کرده است. وی تأکید داشت که شیرینی و لذت اجرای خله همیشه برای یک فرد تالش باقی می‌ماند. برای آقای افندی امینی، شنیدن خله، تداعی‌کنندهٔ سبک زندگی قدیمی و روستایی تالش است و خاطرات خانوادگی و کودکی‌شان را زنده می‌کند که برای ایشان بسیار اهمیت دارد. شرکت‌کننده دیگر این پژوهش، آقای شهرام آزموده نیز با مرور خاطرات خود به اهمیت نقش خله در زندگی روزمره روستایی تالش اشاره کردند. ایشان به یاد داشتند که:

«حوالی ییلاق چارسو، دو تا خانم که هر دو از خانواده‌ی دامدار بودن [...] در فاصلهٔ سیصد تا چهارصد متر از هم [...] از طریق خله با یکدیگر صحبت می‌کردند [...] «زری زری اووو» دیگری جواب می‌داد «هووو» [...] «گاوها رو دوشیدید[۳۱]»، آنها از این طریق بایکدیگر ارتباط برقرار می‌کردند» (مصاحبه شخصی، زمستان ۱۴۰۰).

ایشان در ادامهٔ توضیحات خود به این مسئله پرداختند که خله چگونه منجر به تقویت حس همسایگی و باهم‌بودن در میان اهالی شده است. یکی دیگر از افراد حاضر در تحقیق، خانم ژاله امینی، نیز اظهار داشتند که:

وقتی ماه رمضان می‌شد، پدر و مادرم برای سحری بیدار می‌شدند [...] از آنها می‌خواستیم که ما را هم بیدار کنند [...] یادم میاد وقتی در مسجد محل اذان می‌گفتند، چون مسجد بالای روستا بود و ما پایین بودیم، بعضی اهالی برای اطمینان از بیدارشدن فامیل یا همسایه خودشان، همدیگر را با خله صدا می‌زدند مثلاً می‌گفتند «بیدارید؟» و دیگری جواب می‌داد «بله» (مصاحبه شخصی، تابستان ۱۴۰۰).

این خاطرات در مورد خله، نشان می‌دهد چرا شرکت‌کننده دیگر، آقای فرشاد امینی، معتقد است:

«جایی که خله اجرا می‌شود، یک پیوند اجتماعی از قبل شکل گرفته است. تعامل فرد با خله در بستر این روابط اجتماعی اتفاق می‌افتد. این روابط در خلاء رخ نمی‌دهد، بلکه بر اساس مجموعه‌ای از روابط قبلی، بازآفرینی می‌شوند و ادامه پیدا می‌کنند. به این دلیل است که خله برای من نشان دهندهٔ یک حس همسایگی‌ست» (مصاحبه شخصی، بهار ۱۴۰۰).

موارد ذکرشده، اهمیت خله را به‌عنوان یک رسانه ارتباطی در زندگی روزمره در مناطق روستایی و ییلاقات تالش نشان می‌دهد. همچنین خاطرات شرکت‌کنندگان تحقیق، ارتباط خله با سبک زندگی، روابط اجتماعی و فرهنگ زندگی روستایی تالش را نمایان می‌سازد. خاطرات کودکی شرکت‌کنندگان نشان می‌دهد که چگونه از خله برای جمع‌شدن‌ها و دورهمی‌های دوستانه استفاده می‌شده و حس همبستگی و باهم‌بودن را تقویت می‌کرده است. خله همچنین امکان برقراری ارتباط بین اعضای خانواده در ییلاقات مجاور را فراهم می‌آورده و مانند پل ارتباطی برای به اشتراک‌گذاشتن اخبار، برنامه‌ریزی دید و بازدیدها و هماهنگی کارهای روزانه در فواصل دور عمل می‌کرده است. «عمل پاسخ به خله» درواقع منجر به ایجاد احساسِ «داشتن پیوند اجتماعی» و «تجربهٔ مشترک» می‌شود. این حس، «هویت جمعی» را در بین روستاییان تالش تقویت می‌کند. حال‌آنکه «پیوند اجتماعی مشترکِ» حاصل، منجر به تقویت یک «محیط حمایت‌گر» می‌شود که در آن تک‌تک افراد احساس «مسئولیت متقابل برای حمایت یکدیگر» را دارند.

استفاده از خله در زمینه‌های مختلف، نشان‌دهنده تطبیق‌پذیری و انعطاف‌پذیری آن به‌عنوان یک ابزار فرهنگی در جامعه روستایی تالش است. این سنت فراخوانی امکان برقراری ارتباط مؤثر در میان اهالی را فراهم می‌سازد و نمایانگر درک و ارتباط مشترک بین آنهاست. خله پیوند ملموسی است که با بالابردن ارتباط و وحدت اهالی، روح زندگی اجتماعی را تقویت می‌کند. عمل ارتباطِ مبتنی‌بر خله، آن وجه از پویایی زندگی روستایی را آشکار می‌سازد که سنت‌ها، جغرافیا و استراتژی‌های ارتباطی را به‌هم پیوند می‌دهد. خله نشان‌دهندهٔ ابتکار جامعه محلی در یافتن راه‌حل‌های عملی برای غلبه بر چالش‌های جغرافیایی است.

خله کاربردی: برای برقراری ارتباط با حیوانات

یکی دیگر از کاربردهای خله در مناطق روستایی و ییلاقات تالش، استفاده از آن به‌عنوان وسیله‌ای برای ارتباط بین انسان و حیوان است. مشاهدهٔ زندگی روزمرهٔ روستایی در این مناطق و اظهارات شرکت‌کنندگان، نشان می‌دهد که حیوانات به‌ویژه گاو، گاومیش و اسب در میان جامعهٔ محلی جایگاه مهمی دارند. گاومیش‌ها در انجام اموری چون شخم‌زدن زمین، حمل بار و سفر در فصل‌های کوچ استفاده می‌شدند و نقش برجسته‌ای در زندگی مردم تالش داشته‌اند. ماده‌گاوها به‌دلیل توانایی آن‌ها در تولیدمثل همواره ارزش زیادی داشته‌اند و به آن‌ها «نَنَ» (مادر) گفته می‌شود. اسب‌ها نیز به‌دلیل حمل‌ونقل وسایل و بار و همچنین استفاده از آنها در مسابقات و فعالیت‌های تفریحی اهمیت زیادی در زندگی اهالی این مناطق دارند.

با توجه به اظهارات شرکت‌کنندگان در میان دامداران و روستاییان تالش، ابراز محبت به گاوها از طریق اجرای خله امری مرسوم است. با شنیدن صدای گاو در حیاط خانه، آنها با عبارات محبت‌آمیز مانند «جان!» در قالب اجرای یک «جواب خله» به حیوان پاسخ می‌دهند. این عمل، ارتباط و محبت انسان و حیوان را در جامعه روستایی تالش نشان می‌دهد، و خود یکی از دلایل تقویت پیوند بین آنها و دام‌هایشان است. خانم منیژه امینی در صحبت‌های خود به زیبایی به این نکته اشاره می‌کند:

«رابطهٔ من با گاوها[ی خودم] آنقدر دوستانه بود که اطرافیان می‌گفتند گاوها با تو حرف می‌زنند و تو را دوست دارند [...] مثلاً وقتی یکی از آن‌ها را با «خله» از حیاط بالایی صدا می‌کردم، از فاصلهٔ دور جواب می‌داد. با جواب‌دادن می‌خواست بگوید «من اینجا هستم» یا «صدای من را می‌شنوی؟». به‌نظر من این محبت هست. گاوها هم مثل انسان‌ها به محبت نیاز دارند (مصاحبه شخصی، تابستان ۱۴۰۰).

یکی دیگر از شرکت‌کنندگان، آقای شهرام بدیعی، به این نکته اشاره می‌کند که اهالی محلی برای هرکدام از گاوهای خود اسم مشخصی می‌گذاشتند. مثلاً برای یک گاو سیاه رنگ «خندله» به‌معنای «تمشکی» یا برای یک گاو زرد «زرگا» به‌معنای «گاو زرد» را انتخاب می‌کردند. اهالی محلی برای برقرارکردن ارتباط با گاوها مثل صدازدن یا ابراز محبت کردن به آنها، این اسامی را در قالب یک خله اجرا می‌کردند. گاوها با خله صاحبان خود آشنا بودند و با شنیدن آن با ما-ما کردن به صاحب خود پاسخ می‌دادند یا به سمت آن‌ها می‌آمدند.

اظهارات شرکت‌کنندگان در مورد این آداب و رسوم محلی جامعه‌ی روستایی و عشایری تالش، نشان‌دهندهٔ نقش، اهمیت و رابطهٔ آن‌ها با حیوانات است. این اظهارات همچنین نشان می‌دهد «خله» چگونه به‌عنوان یک وسیلهٔ ارتباطی و ابراز محبت، نقش مهمی در تقویت پیوند بین اهالی و حیوانات دارد و همچنین نشان‌دهندهٔ خلاقیت، سازگاری و هم‌زیستی اهالی محلی با حیوانات است.

خله احساسی: اجرایی فردی برای بیان احساسات شخصی

در برخی موارد، «خله» صدای درونیِ اجراکننده است که به‌واسطهٔ آن، احساسات خود را در پاسخ به محیط اطراف ابراز می‌کند، یا خاطرات زندگی روستایی خود را مرور می‌کند. به‌عنوان مثال، هنگام قدم‌زدن در جنگل، این امکان وجود دارد که فرد تحت‌تأثیر حضور خود در طبیعت، به‌صورت خودجوش به اجرای «خله» بپردازد، تا با این عمل، احساسات خود مانند شادی یا هیجان را بیان کند. نگارنده در گفت‌وگویی که با آقای انور مهاجری‌ناو داشته است، ایشان کلام خود را با یک دستون تالشی[۳۲] آغاز کردند که چنین فضایی را به‌تصویر می‌کشد. دستون با این جمله «دره‌ها ساکت‌اند» شروع می‌شود. ایشان اظهار داشتند که این جمله به یک «احساس اشتیاق» اشاره دارد و این دستون، بهار تالش را که با طبیعت رنگارنگ و درختان سرسبز همراه است، به‌تصویر می‌کشد. در حین خواندن دستون، گویی ایشان خود را در زمان و مکانی خاص، مانند قدم‌زدن در میان کوه‌ها و دره‌ها، تصور می‌کنند: «دره‌ها ساکت‌اند

و کوه‌ها بلند، گاوها و گاومیش‌ها در دره‌ها یکدیگر را صدا می‌زنند». آقای مهاجری‌ناو این‌گونه ادامه می‌دهند که در این لحظه، شاعر و شاید هم خواننده، مخاطب را دعوت می‌کند تا با شنیدن «بگذارید صدایی به دره‌های عمیق و ساکت برسد»، خله‌ای اجرا کند. و اظهار داشتند که:

«به‌عنوان یک تالش، می‌توانم این دره‌ها را در مه، و کوه‌ها را در سکوت تصور کنم [...] در این فضا، شاعر یا خواننده مخاطب را به اجرای خله تشویق می‌کند و از آن‌ها می‌خواهد، بگذارند دره‌ها صدای آشنای آن‌ها را بشنوند [...] این دستون من را به روزهای دور می‌برد [...] که شاهد بودم [...] با شروع کوچ تابستانی، خله طبیعت تالش را با صدای مردم زنده می‌کرد» (مصاحبه شخصی، تابستان ۱۴۰۰).

دیگر شرکت‌کنندگان نیز تجربیات خود را در مورد لحظات احساسی و خاطراتی که آن‌ها را به اجرای «خله» ترغیب کرده است، به اشتراک گذاشته‌اند. این خاطرات اغلب حول رویدادهای مهم و معنادار زندگی شکل گرفته‌اند، مانند لحظاتی که با خانواده، دوستان یا عزیزان سپری شده است. در این موارد، «خله» گذری به زندگی گذشته افراد است. آقای فرشاد امینی «خله احساسی» را شیوه‌ای شنیداری برای به‌یادآوردن گذشته می‌دانند و اظهار می‌دارند که:

«ما از راه‌های مختلف به خاطرات خوب‌مان بازمی‌گردیم، به‌صورت دیداری یا شنیداری. به عکس‌ها نگاه می‌کنیم یا به آهنگ‌های خاصی گوش می‌دهیم که می‌توانند آن ارتباط‌ها را به‌وجود بیاورند. ما به ابزارهای خاصی نیاز داریم تا به آن خاطرات بازگردیم. «خله» را می‌توان به‌عنوان یکی از این ابزارهای شنیداری در نظر گرفت، که بُرد آن کمی بیشتر از یک گفت‌وگوی حضوری است، به‌جای چند متر، چند صد متر بُرد دارد» (مصاحبه شخصی، بهار ۱۴۰۰).

ایشان ادامه می‌دهند که:

«علی‌رغم تمام فراز و نشیب‌ها در زندگی گذشتهٔ ما، لحظاتی هستند که دوست داریم به آن‌ها بازگردیم، و نمی‌توانیم. در چنین شرایطی احتمالاً حس افسوس به ما دست می‌دهد. [در این لحظه‌ها] به خاطراتی برمی‌گردیم که لزوماً همه تکرارشدنی نیستند و ما به روش‌های مختلف، به آن‌ها رجوع می‌کنیم تا آنها را زنده نگه داریم. «خله» می‌تواند وسیله‌ای برای رجوع به چنین خاطراتی باشد» (مصاحبه شخصی، بهار ۱۴۰۰).

تصویر ٤. خله‌ی احساسی - اجراکننده‌ی خله: توفیق انصاری، تصویر: توماج جهاندیده‌امینجان

شرکت‌کنندگان ساکن روستای سیابیل یا آن‌هایی که تجربهٔ زندگی در این روستا را داشتند، خاطرات خود از لحظاتی که اهالی روستا در اوقات فراغت به گردش در جنگل یا کوه اطراف روستا می‌رفتند را با نویسنده به اشتراک گذاشته‌اند. این گردش‌ها اغلب با اجرای خله یا خواندن آوازهای تالشی همراه هستند. هدف از اجرای خله در چنین مواقعی فراتر از سرگرمی و برای برقراری «ارتباط مجدد با گذشته» است. این «وصل‌شدن به گذشته» نه‌تنها برای اجراکننده خله، بلکه برای اطرافیان و حتی افرادی که از فاصله دورتر آن‌را می‌شنوند، حاصل می‌شود. در برخی موارد این احساسِ حاصل از «وصل‌شدن به گذشته» منجر به همراهی شنونده با خواننده می‌شد. آقای فرشاد امینی معتقدند که اجرای خله در چنین شرایطی «راهی برای ورود به دنیای مشترک با علایق مشابه برای مردم محلی است» (مصاحبه شخصی، بهار ۱۴۰۰).

در مصاحبهٔ دیگر با آقای باقر گلزاد، ایشان بر اساس تجربیات شخصی خود از زاویهٔ دیگر به توضیح خلهٔ احساسی پرداختند. آقای گلزاد تجربهٔ زیادی در دام‌پروری دارند و در حال‌حاضر به کشاورزی مشغول هستند و معتقدند که اجرای خلهٔ یک چوپان می‌تواند نشان‌دهندهٔ شادی و قدردانی او نیز باشد. ایشان به این نکته اشاره می‌کنند که چوپان‌ها با طبیعت حرکت می‌کنند. وقتی دام‌های خود را برای چرا به مرتع می‌برند، هر لحظه که به زمین نگاه می‌کنند، هزاران گیاه و علف را می‌بینند. آنها از دیدن رنگ‌ها و عطر گل‌ها و سبزه‌ها لذت می‌برند و قدردان آن هستند. از آنجاکه تمام ثروت چوپان، گلهٔ اوست، وقتی می‌بیند که دام‌ها علف می‌خورند، شیر خوبی می‌دهند و وزن می‌گیرند، خوشحال می‌شود و نفس عمیقی می‌کشد و خدا را شکر می‌کند. آن لحظه‌ای که دام‌ها غذایشان را می‌خورند و آرام می‌گیرند، چوپان نیز خوشحال و آسوده‌خاطر شروع به خواندن یک آواز تالشی یا اجرای خله می‌کند. برای چوپان، این عمل، رسمی برای جشن‌گرفتن خوشبختی و به‌جا آوردن آداب چوپانی است.

به‌طورکلی، خله سنتی دیرینه در زندگی روزمرهٔ جامعه روستایی و عشایر کوچ‌نشین تالش است که با آداب و رسوم اجتماعی و فرهنگی آن عجین شده است. این آوای فراخوانی وسیله‌ای برای ابراز فردی، انتقال احساسات و مرور خاطرات است. خاطراتی که الهام‌بخش اجرای خله هستند، معمولاً با رویدادهای مهم زندگی افراد مرتبط‌اند. این مسئله خله را به محملی برای رجوع و حفظ این خاطرات تبدیل کرده است. نکتهٔ دیگر این که اهمیت خله فراتر از گذراندن زمان است، بلکه مسیری برای بیان احساسات و بازگشت به گذشته، هم برای اجراکننده و هم برای شنونده است. همچنین در برخی زمینه‌ها، خله به تقویت یک روحیهٔ جمعی کمک می‌کند و تجربیات مشترکی ایجاد می‌کند که منجر به تقویت پیوند جامعهٔ محلی می‌شود (Jahandideh, 2024).

نتیجه‌گیری

تحقیقات نویسنده بر روی تالشه‌خله منتج به بررسی ارتباط بین اهالی محلی با یکدیگر، محیط و صدای اطراف شده است. خله، به‌عنوان رابط شخص با محیط، که بُعد زمان و مکان شاخصهٔ آن است، در زندگی روزمره و زندگی جمعی و همچنین در ایجاد حس امنیت و آسایش به اهالی روستایی تالش کمک کرده است. حال آن‌که این جنس روابط لزوماً ثابت نیستند، بلکه وابسته به میزان حضور و نگه‌داری افراد از آن، به‌طور مدام تغییر می‌کنند (Atkinson,

2013). نکته قابل‌تأمل این است که ارتباطات بین افراد و محیطِ آن‌ها، در یک شالودهٔ فرهنگی بنا شده است. این شالوده به آنها کمک می‌کند تا از این جنس روابط نگه‌داری کنند. با حفاظت از این جنس روابط، افراد یک حس تعلق را درون خود تثبیت می‌کنند. با در نظر گرفتن این فرایند، خله منجر به تثبیت یک حس تعلق به مکان و زمانی که افراد در آن خله اجرا می‌کنند و همچنین یک حس امنیت و آسایش برای آن‌ها می‌شود. ثتبیت این احساسات بر اثر حضور فرد در آن موقعیت و تکرار آن، منجر به برانگیخته‌شدن احساسات درونی فرد می‌شود که این مسئله دلیل ظاهرشدن خله در بسترهای اجرایی متفاوت است.

حضور خله در زندگی روزمرهٔ اهالی روستایی تالش ازجمله قبل از بارش باران، در هنگام نگه‌داری و چرای دام‌ها، به‌منظور گذراندن زمان و همچنین به‌عنوان ابزاری برای بیان احساسات شخصی یا مرور خاطرات زندگی روستایی، نشان از اهمیت، انعطاف و سازگاری این سنت فراخوانی با زندگی روستایی مردم تالش دارد. خله همچنین نشان‌دهندهٔ ابتکار جامعهٔ روستایی تالش در خلق ابزاری‌ست که از کلام فراتر رفته و از قدرت صدا برای برقراری ارتباط به‌جهت مدیریت فواصل و چالش‌های جغرافیایی استفاده کرده است. به‌طور کلی، یافته‌های تحقیق حاضر نشان می‌دهد که خله علاوه‌بر اینکه یک وسیلهٔ کاربردی برای انتقال پیام است، پُل و پیوندی فرهنگی برای وصل‌کردن اهالی محلی به یکدیگر، محیط اطراف و دام‌هایشان نیز است. همچنین این مطالعه نشان می‌دهد که خله چگونه حس باهم‌بودن را در میان اهالی محلی ایجاد کرده و منجر به تقویت پیوندهای اجتماعی شده است.

تقدیر و تشکر

در اینجا از تمامی شرکت‌کنندگان و اهالی منطقه که سخاوتمندانه زمان خود را به این تحقیق اختصاص دادند، کمال تشکر را دارم. همچنین از دکتر مک‌کانل به خاطر راهنمایی‌ها و حمایت‌های بی‌دریغ آکادمیک‌شان در طول تحقیق تشکر می‌کنم. از خانم نگین افندی‌امینی که از اولین روزهای حضور من در سال ۱۳۹۲ در منطقه مرا صمیمانه همراهی کردند سپاسگزارم. همچنین از کوتوم، به خاطر حمایت‌های مداوم در طول تحقیقاتم کمال تشکر را دارم. هدف‌گذاری کوتوم در تعمیق همکاری‌های محلی و ارتباط مؤثر با پژوهشگران به‌منظور دست‌یابی به درک عمیق‌تری از فرهنگ تالش، در این سال‌ها دسترسی به منطقه و انجام این تحقیق را برای من تسهیل نمود.

پی‌نوشت‌ها

۱. در نواحی شمالی تالش «خله» را «هله کارده» می‌نامند. همچنین قابل ذکر است که در مناطق مختلف ایران سنت‌های فراخوانی با فرم‌های مختلف و با نام مشخص یا بدون نام وجود دارد، که تحقیق حاضر ظرفیت بررسی آنها را مورد توجه محققین قرار می‌دهد.

۲. دسته‌بندی مشاغل در مناطق ذکر شده بر اساس مشاهدات میدانی نویسنده است و مشاغل اهالی محلی محدود به شغل‌های نام برده نمی‌شود.

3. Casey

4. Place

5. Embodiment

6. Basso

7. Interanimation

8. memory

9. past recollection

10. Owa baiglkwa

11. Konggap

12. Yupno/Nankina region

13. The Gembogl people, Papua New Guinea

14. Yodelling

15. Kulning

16. Kuhreihen

17. Aka

18. Krimanchuli

19. Yodeling phenomenon

20. Calling traditions

21. Traditional calls

22. Transformed calls

۲۳. تمرکز این مقاله تنها بر روی خله در بستر اولیه است. نویسنده در پایان‌نامهٔ دکتری خود به تفصیل به مطالعهٔ تغییر معانی و بسترهای اجرایی تالشه‌خله پرداخته است.

24. Ethnographic ensemble

25. Observational ethnography

26. Netnography

27. Soundscape recording

28. Individual interview

29. Walking interview

30. In-Place-Interview

۳۱. جمله‌های مربوط به مکالمات خله در میان اهالی تنها به زبان تالشی انجام می‌شوند. دلیل بیان برخی از آن‌ها در نقل‌قول‌ها به زبان فارسی، این است که نویسنده مصاحبه‌ها را به زبان فارسی انجام داده است.

۳۲. آقای انور مهاجری‌ناو این دستون (آواز تالشی) را به زبان تالشی خواندند و آن را به فارسی ترجمه کردند:

دَرَه‌یه ساکتین، کوپه بلندین

زمین سَبزه، داره نی رنگ بَه رنگین

مالون ونگه، تِنی خِلهای ویچاکن

دولهٔ دَرهیه بَلکم سَس آز سُن

دره‌ها ساکتند و کوه‌ها بلند

زمین سبز است و درختان رنگارنگ

دام‌ها بانگ بر آوردند تو هم خله‌ای سر بده

تا دره‌های عمیق هم صدایی بشنوند

References

Aduonum, A. O. (2021). Walking as fieldwork method in ethnomusicology. Ethnomusicology, 65(2), 221-258.

Atkinson, S. (2013). Beyond components of wellbeing: The effects of relational and situated assemblage. Topoi, 32(2), 137–144.

Babbie, E. R. (2014). The basics of social research (6th ed.). Belmont, CA: Wadsworth, Cengage Learning

Barz, G. F., & Cooley, T. J. (Eds.). (2008). Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology. New York: Oxford University Press.

Bradley, J., & Mackinlay, E. (2007). Singing the land, singing the family: Song, place and spirituality amongst the Yanyuwa. In F. Richards (Ed.), The soundscapes of Australia: Music, place and spirituality (73–91). Aldershot: Ashgate.

Brisson, R. (2010). Petit dictionnaire baka-français. Paris: L'Harmattan.

Casey, E. S. (1996). How to get from space to place in a very short stretch of time. In S. Feld & K. H. Basso (Eds.), Senses of place (13–52). Santa Fe: School of American Research Press.

Evans, J., & Jones, P. (2011). The walking interview: Methodology, mobility and place. Applied Geography, 31(2), 849–858.

Fahmy, Z. (2016). An earwitness to history: Street hawkers and their calls in early 20th century Egypt. International Journal of Middle East Studies, 48(1), 129–134.

Foddy, W. (1993). Constructing questions for interviews. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Fürniss, S. (2021). Diyei and yeli: Yodeling in two musical cultures of Central Africa. AAWM Music and Nature, 1, 68-98.

Gende, E. (2010). Owa: Bush messages or signals in the form of music. In D. Niles (Ed.), Kulele 4: Occasional papers on Pacific music and dance (105–110). Verlag: Institute of Papua New Guinea Studies.

Ivarsdotter, A. (2004). And the cattle follow her, for they know her voice… On communication between women and cattle in Scandinavian pastures. Proceedings of the Conference at the Swedish Institute in Rome, 12, 146–149.

Jahandideh, M. (2024). The cultural significance of khele: Memory, social connections, and environmental perception among the Talesh people of Iran. In Hingehört! Der Sound des Anthropozäns – Listen! The sound of the Anthropocene: Alltag–Kultur–Wissenschaft. Beiträge zur Europäischen Ethnologie/Volkskunde. 11, 253–269.

Jahandideh, M. (2023). Khele: The sign of the Talesh people's awareness of nature and its sounds. AAWM Music and Nature, 2, 30–50.

Jahandideh, M. (2019). Talesh-a Khele. Talesh Monthly, 129, 10-12. (In Persian)

Kvale, S. (1996). Interviews: An introduction to qualitative research interviewing. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

Kozinets, R. V. (2020). Netnography: The essential guide to qualitative social media research (3rd ed.). London: Sage Publications Ltd.

Ling, J. (1997). History of European folk music. Rochester: University of Rochester Press.

Lomsadze, T. (2021). Krimanchuli: A yodeling phenomenon in Georgian traditional polyphonic music. AAWM Music and Nature, 1, 133–146.

Niles, D. (1992). Konggap, kap and tambaran: Music of the Yupno/Nankina area in relation to neighbouring groups II. In J. Wassmann & J. Jiirg (Eds.), ABSCHIED VON DER VERGANGENHEIT: Ethnologische Berichte aus dem Finisterre-Gebirge in Papua New Guinea (149–183). Berlin: D. Reimer.

Pugh-Kitingan, J. (1992). Huli yodelling and instrumental performance. In W. A. Bebbington & R. Gustavson (Eds.), Sound and reason: Music and essays in honour of Gordon D. Spearritt (61–108). Lucia: University of Queensland.

Schafer, R. M. (Ed.). (1977). Five village soundscapes. Vancouver: A. R. C. Publications.

Schafer, R. M. (1977). The tuning of the world. Toronto: McClelland and Stewart.

Smith, G. (1994). Australian country music and the hillbilly yodel. Popular Music, 13(3), 297–311.

Stone, R. M., & Stone, V. L. (1981). Feedback, event and analysis: Research media in the study of music events. Ethnomusicology, 25, 215–226.

Thomas, J. M. C., Bahuchet, S., Epelboin, A., & Fürniss, S. (Eds.). (2005). Encyclopédie des Pygmées Aka: Techniques, langage et société des chasseurs-cueilleurs de la forêt centrafricaine (Sud-Centrafrique et Nord-Congo) (Vols. 1–16). Paris, Louvain: Peeters.

Thompson, C. L. (1996). Yodeling of the Indiana Swiss Amish. Anthropological Linguistics, 38(3), 495–520.

Toelken, B. (1995). Morning dew and roses: Nuance, metaphor, and meaning in folksongs. Chicago: University of Illinois Press.

Vissel, A. (2002). Estonian herding songs from the perspective of ethnic relations. The World of Music, 44(3), 79–105.

Wey, Y. (2021). Introduction to AAWM Music and Nature – Volume 1: On the analysis of yodeling traditions. AAWM Music and Nature, 1, 1–10.

Wise, T. (2016). Yodeling and meaning in American music. Jackson: University Press of Mississippi.

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

An analysis of the representation of the crisis management method in Iran in the Noon Khe 2 series

Mahdi Bornafar[1]*

[1.] Assistant Professor, Department of Urban Planning, Faculty of Architecture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran

* Corresponding Author, mahdi.bornafar@guilan.ac.ir

ARTICLE INFO

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 2, PP, 93-118
Receive Date: 15 September 2024
Revise Date: 06 November 2024
Accept Date: 19 November 2024
Publish Date: 19 November 2024

Original Article

KEYWORDS: Crisis Management; Representation; TV series; Noon Khe 2

ABSTRACT

Background: Many TV series are produced to be shown on national TV channels. TV series can represent the current conditions in society or criticize existing problems. The influence of presence and the form of message transmission on television is such that it can attract the audience with all kinds of tricks and methods, and in this way, it is the most influential and effective factor in the transformation of public awareness and identity. On the other hand, due to its geographically vulnerable situation, Iran is one of the countries that has always been involved in losses and casualties caused by natural disasters. However, this issue has only been represented in a few TV series. In this research, the second season of the Noon Khe series, which deals with the representation of the Kermanshah earthquake in 2017, is studied as a case study to investigate the way that the crisis management process is represented in this series. In the fall of 2017, a severe earthquake with a magnitude of 7.3 on the Richter scale occurred near Azgole and 35 km north of the cities of Sarpol Zahab and Qasr Shirin in Kermanshah province, as a result of which about 600 people lost their lives, about 10,000 were injured, and about 70,000 were displaced. People became homeless. In the second season of the Noon Khe series, the subject of the Kermanshah earthquake is discussed humorously and reflects the problems that arise for the earthquake victims. In this research, by placing the subject of the second season of the Noon Khe series, the researcher relies on the themes and elements related to the crisis management process.

Objectives: The main question of this research is how the crisis management process is depicted in the second season of the Noon Khe series. The purpose of this article is to investigate the representation of the steps and process of post-earthquake crisis management and its critical view in the Nun Khe 2 series.

Method: The research employs a descriptive research method along with content analysis. The data analysis is qualitative in nature. Data collection is conducted through archival methods and film analysis tools. In this study, every scene from the series was observed and analyzed. Visual signs were extracted, and information was gathered accordingly.

Result: Crisis management consists of three main phases: before the disaster (which involves prevention and preparedness), during the disaster (which focuses on coping with the crisis), and after the disaster (which includes rescue and relief efforts, temporary shelter, temporary accommodation, and rehabilitation). Analyzing the Noon Khe 2 series in the context of the crisis management cycle reveals that this series primarily emphasizes themes related to the aftermath of the earthquake, particularly concerning temporary accommodation.

Cite this article:
Bornafar, M. (2024). An analysis of the representation of the crisis management method in Iran in the Noon Khe 2 series. Interdisciplinary Researches of Art, 2(2), 93-118. doi: 10.22124/ira.2024.28469.1031

Conclusion: The series highlights the challenges faced by earthquake victims, including temporary housing, mental and psychological issues, health problems, the spread of infectious diseases, and, importantly, the unfulfilled promises of officials. To convey these issues effectively, the series employs humorous language and intertwines a main storyline with sub-stories to engage the audience. In the end, it is suggested that considering the huge capacity of television series to represent the situation and convey concepts to the general audience, as well as considering Iran's vulnerability to crises caused by various natural and human disasters, more series should be made with the subject of natural and human disasters. Also, the representation, criticism, and analysis of various measures related to the crisis management cycle, along with the use of educational points in the form of monologue or dialogue (such as what was shown in the second season of the Noon Khe series), can lead to an increase in public awareness regarding this issue. In addition, since a large part of the officials of the country are also viewers of television programs, criticizing the managerial-executive performance in the form of making series based on reality, humor, or fictional stories based on the planned topics, can lead to the improvement of their performance in future crises.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

تحلیلی بر بازنمایی شیوه مدیریت بحران در ایران در سریال نون خ ۲

مهدی برنافر[۱]

۱. استادیار گروه شهرسازی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

* نویسنده مسئول: mahdi.bornafar@guilan.ac.ir

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳
دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۹۳-۱۱۸
تاریخ دریافت: ۲۵ شهریور ۱۴۰۳
تاریخ بازنگری: ۱۶ آبان ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۲۹ آبان ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۲۹ آبان ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: مدیریت بحران، بازنمایی، سریال تلویزیونی، نون خ ۲

چکیده

هرساله سریال‌های تلویزیونی زیادی برای نمایش در رسانه ملی ساخته می‌شوند که در این میان سریال‌های طنز از استقبال بیشتری برخوردار هستند. سریال‌ها می‌توانند بازنمایی‌کنندهٔ شرایط موجود در جامعه باشند یا به نقد مشکلات موجود بپردازند. از سوی دیگر، کشور ایران به‌دلیل قرارگیری در موقعیت جغرافیایی آسیب‌پذیر، یکی از کشورهایی است که همواره با خسارات و تلفات ناشی از وقوع بحران‌های طبیعی درگیر بوده است. با این‌حال این موضوع تنها در تعداد معدودی از سریال‌های تلویزیونی بازنمایی شده است. در این پژوهش فصل دوم سریال نون خ که به بازنمایی موضوع زلزله سال ۱۳۹۶ کرمانشاه می‌پردازد، به‌عنوان نمونه موردی جهت بررسی نحوه بازنمایی فرایند مدیریت بحران در این سریال مورد مطالعه قرار می‌گیرد. از نظر فرایندی، مدیریت بحران شامل سه فاز اصلی پیش از وقوع سانحه (پیشگیری و آمادگی در برابر بحران)، حین وقوع سانحه (مقابله) و پس از وقوع سانحه (شامل امداد و نجات، سرپناه موقت، اسکان موقت و بازسازی و بازتوانی) است. تحلیل سریال نون خ ۲ بر اساس چرخه مدیریت بحران نشان می‌دهد که در این سریال بازنمایی مضامین مرتبط با مدیریت بحران، متمرکز بر فاز پس از وقوع سانحه و خصوصاً مرحله اسکان موقت است. در این راستا سریال به بازنمایی مسائل و مشکلات زلزله‌زدگان در قالب شیوه اسکان موقت، مشکلات روحی و روانی آسیب‌دیدگان، مسائل بهداشتی و شیوع بیماری‌های واگیردار و از همه مهمتر وعده‌های مسئولین می‌پردازد. برای بازنمایی این مسایل سریال از زبان طنز، انتخاب یک خط داستانی اصلی به‌عنوان درون‌مایه و همچنین خرده‌داستان‌ها برای همراه نگهداشتن مخاطب خود استفاده می‌کند.

ارجاع به این مقاله: برنافر، مهدی . (۱۴۰۳). تحلیلی بر بازنمایی شیوه مدیریت بحران در ایران در سریال نون خ ۲. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۲)، ۹۳- ۱۱۸. doi: 10.22124/ira.2024.28469.1031

مقدمه

یکی از کارکردهای اساسی رسانه‌ها، بازنمایی واقعیت‌های جهان خارج برای مخاطبان است. رسانه‌های ارتباطی ادراك، فهم، هراس و دغدغه‌های ما نسبت به طبیعت را شکل می‌دهند. بنابراین، باورها و دانش ما درباره محیط‌زیست و شیوه‌هایی که به آن معنا می‌بخشیم، آن را می‌نگریم، درك می‌کنیم، به آن ارزش می‌بخشیم و با آن مرتبط می‌شویم چه به‌عنوان فرد و چه به‌عنوان بخشی از یک فرهنگ و جامعه، به‌واسطه رسانه‌ها برساخته می‌شود (Montazer Qaem & Erfani Hosein Pour, 2017, 154). تلویزیون به‌عنوان پرنفوذترین و پرطرفدارترین رسانه در قرن بیستم و تا به اینجای قرن بیست‌ویکم، از این قاعده مستثنی نیست. در میان برنامه‌های تلویزیونی، سریال‌های داستانی سهم زیادی را به خود اختصاص داده‌اند و مطابق مطالعه مؤسسه ملی پژوهش افکار عمومی، بیشترین سهم را در پرکردن اوقات فراغت خانواده‌های ایرانی دارند (Brojerdi alavi et al., 2019, 192).

به‌طور معمول تلویزیون ازطریق پوشش خبری بحران‌ها، نقد و بررسی مسائل مختلف پس از وقوع بحران، به تولید برنامه می‌پردازد. علاوه‌بر این با ساخت و پخش برنامه‌های مستند و تیزرهای آموزشی. مناسبتی درخصوص حوادث طبیعی یا انسانی و تولید سریال به حوزه مدیریت بحران وارد شده است.

ایران یکی از کشورهایی است که همواره حوادث طبیعی و انسانی مختلفی در آن رخ می‌دهند که شدت آنها سبب خسارات زیاد جانی و مالی و وقوع بحران‌های منطقه‌ای یا ملی می‌گردد. از این‌رو جزو کشورهای با مرگ‌ومیر و زیان اقتصادی بالا در حوادث طبقه‌بندی می‌گردد (Arnold et al., 2005). در کشور ایران، زلزله به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین حوادث طبیعی مخرب و بحران‌آفرین در تمامی دوران‌ها شناخته می‌شود. از نظر ساختار جغرافیایی، ایران در یکی از مناطق زلزله‌خیز زمین قرار دارد (Fattahi et al., 2009) و اکثر سکونتگاه‌های آن نیز در مناطق پرخطر واقع شده‌اند (Azimi & Asgary, 2013, 2). از این‌رو موضوع مدیریت بحران، یکی از مباحث مهم ملی تلقی می‌شود و نقش تلویزیون در بازنمایی مدیریت‌بحران زلزله در برنامه‌های مختلفی که برای نمایش در آن ساخته می‌شود، غیرقابل انکار است.

سریال نون خ یکی از سریال‌های پربیننده چند سال اخیر تلویزیون است که توانسته در فرهنگ عامه مردم نیز جا باز کند. در پاییز ۱۳۹۶ زلزله شدیدی با بزرگی ۷/۳ ریشتر در نزدیکی ازگله و در ۳۵ کیلومتری شمال شهرهای سرپل‌ذهاب و قصرشیرین در استان کرمانشاه به‌وقوع پیوست که در اثر این زلزله حدود ۶۰۰ نفر جان خود را از دست‌داده و قریب ۱۰۰۰۰نفر مجروح و حدود ۷۰۰۰۰ نفر بی‌خانمان شدند (Ahmadi & Bazargan, 2018). در فصل دوم این سریال، با زبان طنز به موضوع زلزله کرمانشاه پرداخته می‌شود و مسائلی که برای زلزله‌زده‌ها ایجاد می‌شود را منعکس می‌کند. در این پژوهش با سوژه قراردادن فصل دوم سریال نون خ، تکیه محقق بر مضامین و عناصر مرتبط با فرایند مدیریت بحران قرار دارد. از آنجایی‌که این سریال از معدود سریال‌های تلویزیونی است که به مسائل ناشی از زلزله البته به‌زبان طنز می‌پردازد، تشریح ابعاد مختلف این بازنمایی، می‌تواند بیانگر سهم رسانه ملی در پرداختن به مسایل زلزله‌زدگان باشد.

سؤال اصلی این پژوهش این است که فرایند مدیریت بحران در فصل دوم سریال نون خ چگونه به‌تصویر کشیده شده است؟ دلایلی که برای انتخاب این مجموعه وجود دارد عبارتنداز: پرداختن به مسئله زلزله کرمانشاه مدت کوتاهی پس از وقوع آن، ساخته‌شدن فیلم توسط فردی از قومیت و جغرافیای منطقه، انتخاب قالب سریال تلویزیونی و در نتیجه دیده‌شدن آن توسط تعداد زیادی از افراد جامعه. بر این مبنا هدف این مقاله، بررسی نحوه بازنمایی مراحل و فرایند مدیریت بحران پس از زلزله و نوع نگاه نقادانه آن در سریال نون خ است.

پیشینه پژوهش

فیلم‌ها و سریال‌ها علاوه‌بر پرکردن اوقات فراغت افراد، دارای تأثیرات زیادی روی بینش و نگرش افراد هستند. علاوه‌بر این، فیلم‌ها به‌عنوان یکی از ابزارهای ارتقای سطح دانش به‌شمار می‌روند (Rezazadeh & Farahmandian, 2010, 79). از این‌رو پژوهش‌های بسیاری بر روی محتوا یا اثرات فیلم و سریال‌های مختلف، متمرکز شده‌اند. با این‌حال پژوهش‌هایی که به‌نوعی به ارتباط فیلم و سریال با حوزه مدیریت بحران مرتبط می‌شوند بسیارمحدود هستند که در ادامه به دو نمونه جدید اشاره می‌شود:

دورموش در پژوهش خود موضوع مدیریت سوانح طبیعی در سینما را در فیلم ۲۰۱۲ به‌عنوان نمونه موردی بررسی می‌کند و نتیجه می‌گیرد گفتارها و تصاویر موجود در فیلم نشان می‌دهد آگاهی قبلی دولت از وقوع فاجعه بزرگ، آن را قادر می‌سازد تا با کمک ابزارهای فناورانه، زمان و چگونگی وقوع بلایا را محاسبه کرده و برنامه‌هایی را برای حفظ تداوم چرخه حیات اجرا کند. آنها تداوم چرخه حیات را با ساخت کشتی‌های بزرگی که در برابر اثرات مخرب بلایا مقاومت می‌کردند، تضمین کردند. لذا وی بر بازنمایی نقش دولت در مراحل مختلف مدیریت سوانح در این فیلم تاکید می‌کند (Durmuş, 2023, 77).

فرامرزیانی و فرجی (Faramarziani & Faraji, 2023) با هدف تحلیل‌محتوای بحران زیست‌محیطی دریاچه ارومیه در سریال‌های رسانه ملی با استفاده از نظریه‌های «تأثیر پیام‌های ارتباطی»، «سه‌گانه یادگیری اجتماعی و جامعه‌پذیری»، «برجسته‌سازی» و نظریه «چارچوب‌سازی» با محوریت برساخت معنا، سریال «دریا» را مورد تحلیل قرار می‌دهند. ایشان در پژوهش خود نشان داده‌اند که در سریال «دریا»، بحران زیست‌محیطی دریاچه ارومیه، اثرات اجتماعی و اقتصادی آشکاری را بر جوامع پیرامون حوضه آبریز تحمیل کرده که پدیده‌های بیکاری، مهاجرت، افزایش جرم، ازبین‌رفتن کشاورزی، تعطیلی کشتی‌رانی و صنعت گردشگردی ازجمله آنهاست. سریال «دریا»، دو مقوله «مدیریت منابع آب» و «اصلاح روند توسعه نامتوازن کشاورزی» را به‌عنوان راهکارهای گذر از بحران، ارائه و آینده احیای دریاچه ارومیه را امیدبخش ترسیم می‌کند. در این سریال، انسان مهم‌ترین عامل اثرگذار در پدیدآمدن بحران زیست‌محیطی دریاچه ارومیه تصویر شده، اما این عامل، بدون طرح مسئله یا پرداختن به معضل اقدامات کلان‌سیستم تنها به مسئله اقدامات انسان به‌مثابه کشاورز در سطح خُرد بسنده می‌کند.

از این‌رو محدود بودن پژوهش‌های موجود درخصوص بازنمایی مدیریت بحران در فیلم و سریال می‌تواند به‌عنوان یک موضوع قابل تامل برای انجام پژوهش علمی جدید در این حوزه مطرح گردد.

مبانی نظری پژوهش

تلویزیون به‌عنوان یک رسانه

رسانه به‌عنوان یکی از نهادهای نظام اجتماعی و بخشی از نظام سیاسی هرکشوری تلقی می‌شود (Hosnidokht et al., 2003). نظریه‌پردازان رسانه سه کارکرد اساسی برای رسانه‌ها ذکر کرده‌اند: نظارت بر محیط، همبستگی اجتماعی در واکنش به محیط و انتقال میراث فرهنگی از یک نسل به نسل دیگر (Abdi & Khaniki, 2021). متون تلویزیونی با به‌کارگیری واژگان، تصاویر و صدا معناهایی را می‌سازند که به رویدادها و پدیده‌ها از زوایه‌ای خاص نگاه می‌کند. درواقع این متون، حوادث و وقایع اجتماعی و سیاسی را بر مبنای اهدافی خاص تفسیر و بازآفرینی می‌کنند (Alimohammadi, 2020, 5).

نفوذ حضور و شکل انتقال پیام در تلویزیون به‌گونه‌ای است که می‌تواند مخاطب را با انواع شگردها و روش‌ها به‌سمت خود جلب کند و به‌این‌ترتیب در نحوه دگرگونی آگاهی عمومی و هویت، پرنفوذترین و مؤثرترین عامل باشد (Abdi & Khaniki, 2021, 49). سریال‌های طنز تلويزيوني، از شيوه‌های اصلي بازنمايی زندگي روزمره به‌شمار مي‌آيند، چون نه‌تنها منبع اصلي اطلاعات هستند، بلكه نقش خطيري در شكل‌دادن به پندارهاي افراد دربارۀ جهان پيراموني‌شان دارند (Namvar & Bornasi, 2021, 174). محتوای تلویزیون، پیام‌های نمادینی هستند که معنا را سازماندهی می‌کنند. این معناها ذهنیت افراد را شکل می‌دهند و مردم به‌واسطه معنای پیام‌های رسانه‌ای نسبت به رویدادها تحولات محیط زندگی خود حساس می‌شوند و بدان می‌نگرند (Abdi & Khaniki, 2021, 49).

از آنجایی‌که آثار هنری خلق‌شده از طریق ادراکات زیباشناختی و بصری برای انتقال پیام مفید هستند، می‌توانند به‌طور مؤثری برای افزایش آگاهی اجتماعی استفاده شوند (Durmuş, 2023, 66). رسانه در دنیای امروز نمی‌تواند صرفاً به فراگیر بودن خود ببالد، بلکه رسانه‌های امروز به‌دنبال ارتباط‌های گروهی هستند تا تأثیر پیام آنان تخصصی‌تر و بیشتر نزدیک به مطلوب‌نظر آنان باشد (Hosnidokht et al., 2003, 93). رسانه‌ها همواره به افراد می‌آموزند و دانش آنها را شکل می‌دهند (Beyad et al., 2019). در نتیجه طبیعی است که مخاطب خود را در گروه‌های سنی، جمعیتی و فرهنگی خاصی جست‌وجو می‌کنند و تلاش می‌کنند تا برنامه‌های خود را متناسب با دیدگاه‌ها، عقاید و فرهنگ مخاطبان به نمایش بگذارند (Hosnidokht et al., 2003, 93).

بازنمایی

بازنمایی استفاده از زبان برای بیان چیزهای معنادار درباره جهان پیرامون و همچنین بخشی از فرایندی است که به‌واسطۀ آن، معنا بین افراد یک فرهنگ تولید و مبادله می‌شود (Namvar & Bornasi, 2021, 155). فرایندی که رسانه به ما اجازه تفسیر جهان یا واقعیت خارج را می‌دهد، بازنمایی نامیده می‌شود. بازنمایی رسانه‌ای، ساختی است

که رسانه‌های جمعی از جنبه‌های مختلف واقعیتی مثل افراد، مکان‌ها، اشخاص و دیگر مفاهیم مجرد ایجاد می‌کنند (Namvar & Bornasi, 2021, 156). بازنمایی کارکرد اصلی رسانه است و آنها واقعیات جهان پیرامون را برای مخاطبان، بیان، معنا و تفسیر می‌کنند (Beyad et al., 2019, 50).

برخی پژوهشگران، نظریه بازنمایی را به دو گونهٔ متفاوت تقسیم می‌کنند. اول نظریه انعکاسی که معتقد است دوربین واقعیت را منعکس می‌کند و دوم نظریه ارادی که بر اراده و نیات پنهانی تصاویر تأکید داشته و معتقد است دوربین واقعیت را منعکس نمی‌کند، بلکه نمایشی از واقعیت است (Beyad et al., 2019, 50). استوارت هال معتقد است که پدیده‌ها فی‌النفسه دارای معنا نیستند، بلکه معنای پدیده‌ها، محصول چگونگی بازنمایی آنهاست (Hall, 1997, 2). رسانه‌ها تنها بازتاب‌دهنده عینی وقایع نیستند بلکه آنها را به‌صورت کُد و نشانه درمی‌آورند (Ibid., 72). تمامی متون رسانه‌اي از فیلترها و صافی‌هاي متفاوتی رد می‌شوند و آنچه که ارائه می‌دهند با آنچه در جهان خارج حادث است، داراي فاصله هستند. در این شکاف و فاصله است که بسیاري از اعمال‌نظرهاي سوگیرانه شکل می‌گیرد و آنها را از بیان رئالیستی موضوع خود دور می‌کنند که به‌شکل قابل‌تأملی همراه با اغماض و جهت‌گیري و چارچوب‌بندي رسانه‌اي به‌تصویر کشیده شده است (Jafari & Mozafari, 2013, 147). طی فرایند بازنمایی، وجهی از واقعیت انتخاب و وجوه دیگر نادیده انگاشته می‌شود (Beyad et al., 2019, 50).

در تحلیل محیط کالبدی فیلم‌ها، نشانه‌شناسی، روش و ابزاری است که در سه سطح برای درک فیلم مطرح می‌شود: ۱-معنایی که از عناصر فضا، نظم و ساختار حاکم بین آنها قابل‌دریافت است؛ ۲-معنایی که از ارزش‌های زمینه‌ای بستر طراحی صحنه نشأت می‌گیرد؛ ۳- معنایی که از ایدئولوژی حاکم بر تفکر سازنده فیلم در قالب معماری برمی‌خیزد. معنای اول، از عناصر کالبدی محیط، قابل‌استخراج است و جنبهٔ عینی پررنگ‌تری دارد. معانی مراحل بعد را می‌توان معانی ضمنی خواند که در حقیقت رموز و اسرار معماری، قابل‌بررسی هستند (Mehrabi et al., 2023, 31). از نظر جان فیسک، در متن تلویزیونی، واقعیت پیشاپیش رمزگذاری شده و فقط به‌وسیله رمزگان فرهنگ است که می‌توان واقعیت را درک نمود. در رویکرد نشانه‌شناسی فیسک، تحلیل متن در سه مرحله صورت می‌گیرد که هر سطح دارای نوع رمزگان خاص است: ۱. توصیف کلی متن رسانه‌ای؛ ۲. انتخاب سکانس‌های دارای بیشترین بار ایدئولوژیک؛ ۳. تحلیل نشانه‌شناختی سکانس‌های منتخب، برای کشف و تبیین ایدئولوژی ضمنی در آنها (Namvar & Bornasi, 2021, 161). این سه سطح رمزگان به‌شیوه‌اي منسجم با یکدیگر ادغام مي‌شوند و به‌وحدت مي‌رسند و معنا را تولید و تقویت مي‌کنند (Fisk, 2011, 128; Namvar & Bornasi, 2021, 161).

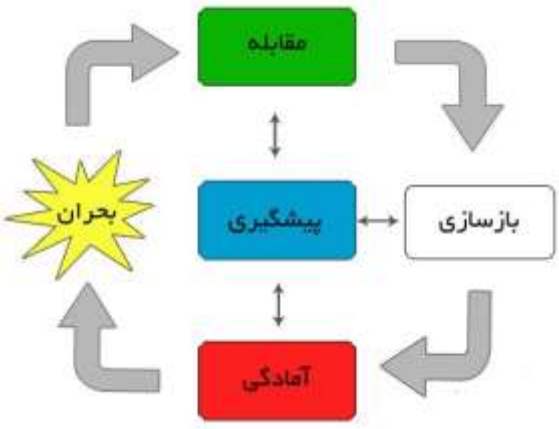
مدیریت بحران

بحران هرگونه آشفتگی است که در مؤلفه‌های کالبدی، اجتماعی، اقتصادی و زیست‌محیطی یک جامعه پدید آمده و از توان پذیرش جامعه آسیب‌دیده بالاتر باشد. بحران ازنظر برنامه توسعه سازمان ملل، عبارت است از وقفه کامل یا قسمتی از فعالیت جامعه یا گروه، به‌همراه ضایعات جانی، خسارت‌های مادی و آسیب‌های محیطی که جامعه با امکانات موجود کنونی قادر به جبران آن نباشد (UNDP, 2002, 34). در بحران عموماً نوع، محل وقوع، نوع آسیب،

میزان آسیب، شعاع تأثیر، زمان آسیب موردتوجه قرار می‌گیرد. معمولاً بحران‌ها در یکی از سطوح محلی، استانی، منطقه‌ای، ملی، فراملی یا جهانی رخ می‌دهند.

مدیریت بحران عبارت است از ایجاد آمادگي و فراهم‌نمودن تمهیدات لازم براي رویارویي با بحران و به‌حداقل رساندن آثار تخریبي آن (Saleh & Hosseini, 2004, 7). مدیریت بحران، مدیریت منابع و مسئولیت‌ها برای مقابله با تمام جنبه‌های انسانی سوانح است (Durmuş, 2023, 66). رابطه بحران با مدیریت بحران عبارت است از بهینه‌سازی شرایط برای مقابله با بحران و به‌حداقل رساندن خسارات ناشی از بحران (Razani, 2008, 4). از نظر تامسون مراحل عملیاتی مدیریت بحران به ۵ مرحله پیش‌بینی، حادثه، امداد و نجات، عادی‌سازی و بازسازی تقسیم می‌گردد. در تمام این مراحل نقش ارزیابی و نظارت حائز اهمیت است (Thompson & et al. 2006, 46). برنامه توسعه سازمان ملل، نیز چرخه عملیات مدیریت جامع بحران را در مناطق مستعد به سه بخش قبل از بحران (آمادگی و کاهش خسارت)، بحران و بعد از بحران (امداد و نجات، عادی‌سازی و بازسازی) تقسیم می‌نماید (UNDP, 2002, 18). درابک و هواتمر مدیریت بحران را به چهار مرحله کاهش اثر فاجعه، آمادگی، واکنش و بازسازی تقسیم کرده‌اند (Darbek & Huatmer, 2004).

برای مدیریت یک بحران، سازمان‌های رسانه‌ای نیز در کنار سایر سازمان‌ها و مسئولان دارای نقش خاصی هستند. البته نوع فعالیت رسانه‌ها چندان روشن نیست، زیرا توقعات و انتظارات مردم از رسانه‌ها گاهی بیشتر از ظرفیت‌های ذاتی آن رسانه یا شرایط و امکانات موجود در محیط است (khojasteh Bagherzadeh, 2020, 49). سیاست‌های اجرایی رسانه‌ها را از چند منظر می‌توان تقسیم کرد. نقش رسانه‌ها در مدیریت و کنترل هر بحران، خصوصاً بلایای طبیعی شامل سه مرحله اساسی است: الف) قبل از وقوع بحران که مرحله آموزش و اطلاع‌رسانی برای پیشگیری از خطر و بحران است. ب) در هنگام بحران که در این مرحله انواع اقدامات رسانه‌ای برای کمک به کنترل و مدیریت بحران است تا آثار زیانبار صدمات ناشی از بلایای طبیعی به حداقل برسد. پ) پس از بحران یا مرحله پشتیبانی و اصلاح و دلجویی از آسیب دیدگان (Ibid.).



شکل ۱. فرایند مدیریت بحران (Hoseini, 2008, 36)

روش پژوهش

از آنجایی‌که این پژوهش به تحلیل بازنمایی مدیریت بحران زلزله در فصل دوم سریال نون خ می‌پردازد، از نظر هدف در زمره پژوهش‌های کاربردی طبقه‌بندی می‌شود. اساس کار بر انتخاب مضامینی قرار دارد که به‌طور مستقیم به این مسئله می‌پردازند؛ لذا این پژوهش به‌دنبال شناسایی بازنمایی لایه‌های پنهان اثر نیست و به دلالت‌های روشن و صریح می‌پردازد. نمونه مورد بررسی در این پژوهش نیز تنها فصل دوم سریال نون خ است. در این پژوهش واحدهای تحلیل عبارتند از: شخصیت، صحنه و سکانس‌های سریال. روش گردآوری داده‌ها، آرشیوی و با استفاده از ابزار تحلیل فیلم است و روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها نیز کیفی و روش تحقیق به‌کاررفته در پژوهش، تحقیق توصیفی و بر مبنای شیوه تحلیل محتواست. در این پژوهش کل صحنه‌های سریال مورد مشاهده و بررسی قرار گرفته و پس از استخراج نشانه‌های تصویری، اطلاعات گردآوری شده است. تعدادی از صحنه حاوی بازنمایی موضوع مدیریت بحران است که متناسب با ساختار این مقاله تصاویری آنها به‌عنوان مصداق آورده شده است.

یافته‌های پژوهش

مجموعه نون خ

نون خ نام یک مجموعه تلویزیونی طنز ایرانی به کارگردانی سعید آقاخانی، تهیه‌کنندگی مهدی فرجی و نویسندگی امیر وفایی است. تاکنون ۵ فصل از این مجموعه ساخته شده است؛ که در سال‌های ۱۳۹۸، ۱۳۹۹، ۱۴۰۰، ۱۴۰۲ و ۱۴۰۳ از شبکه یک سیمای جمهوری اسلامی ایران (و بعداً شبکه‌های تماشا، آی‌فیلم و دیگر شبکه‌های محلی) پخش شده‌اند. عنوان نون خ برگرفته از سرواژه نام شخصیت اصلی داستان، نورالدین خانزاده با بازی سعید آقاخانی است. این سریال در مناطقی از کرمانشاه، کردستان، ایلام، تهران، کرمان و سیستان و بلوچستان تولید شده و فضای این مناطق را به تصویر کشیده است.

جدول ۱. مشخصات فصل‌ها و زمان پخش مجموعه نون خ

فصل	قسمت‌ها	روی آنتن رفته	
		اولین بار	آخرین بار
۱	۱۵	۱ فروردین ۱۳۹۸	۱۶ فروردین ۱۳۹۸
۲	۱۴	۲۲ فروردین ۱۳۹۹	۶ اردیبهشت ۱۳۹۹
۳	۱۶	۳۰ اسفند ۱۳۹۹	۱۷ فروردین ۱۴۰۰
۴	۲۱	۱ فروردین ۱۴۰۲	۶ اردیبهشت ۱۴۰۲
۵	۲۴	۱۵ فروردین ۱۴۰۳	۱۷ اردیبهشت ۱۴۰۳

فصل دوم مجموعه تلویزیونی نون خ از ۲۲ فروردین تا ۴ اردیبهشت ۱۳۹۹، روی آنتن تلویزیون رفت. در ابتدا قرار بود فصل دوم سریال نون خ برای ماه رمضان تولید شود و بر همین اساس بنا بود این سریال شامل۳۰ قسمت باشد. با این حال به دلیل شیوع بیماری کرونا در اواخر سال ۱۳۹۸ تنها ۱۴ قسمت از این سریال تولید و پخش شد و داستان سریال عملاً نیمه‌تمام باقی ماند. همچنین با اینکه قرار بود این سریال با شروع ماه رمضان پخش شود، اما حدود ۱۷ روز قبل از آغاز ماه رمضان پخش شد. فصل دوم این مجموعه توانست نظر مثبت مخاطبان و منتقدین زیادی را به خود جلب کند و به یکی از سریال‌های پربیننده تبدیل شود. علاوه‌بر این بسیاری از سکانس‌های این سریال به‌دلیل دست‌مایه قراردادن مسائل روز، در فضاهای مجازی دست‌به‌دست می‌شدند. درواقع یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های مجموعه نون خ پرداختن به موضوعات و سوژه‌های روز کشور در قالب طنز آشکار یا پنهان بود. در فصل دوم سریال مهم‌ترین موضوعی که داستان بر بستر آن ادامه می‌یابد، موضوع وقوع زلزله در استان کرمانشاه است.

خلاصه داستان فصل دوم

در این فصل بر خرده‌قصه‌ها تأکید شده است و هریک یا دو قسمت با یک داستانک پیش می‌رود (تسویه بدهی نورالدین با طلبکارهایش، جشنواره انار، رخ‌دادن زلزله، برگشتن خلیل ـ پسرعموی نورالدین ـ و غیره). داستان این فصل از جایی شروع می‌شود که نورالدین در حال پرداخت بدهی‌هایش است. در طول داستان به‌تدریج جریان زلزله حوالی کرمانشاه و سرپل‌ذهاب که طی آن خسارت‌های جانی و مالی فراوانی برای مردم این مناطق به‌همراه داشت، با بیان طنز روایت می‌شود. گروه تولید این سریال بستر قصه‌های فصل دو را در نواحی زلزله‌زده قرار دادند؛ برای مثال منزل نورالدین خانزاده و برخی نقش‌های اصلی داستان در نقاط زلزله‌زده کرمانشاه قراردارد و لوکیشن داستان نیز خانه‌های ویران‌شده است. در مجموع یک روایت اصلی‌تر در داستان وجود دارد که همان زندگی در فرایند وقوع یک بحران طبیعی (از پیش از سانحه تا پس از آن) را در بر می‌گیرد.

شخصیت‌های محوری این فصل عبارتند از: نورالدین (نقش مثبت و راهبری‌کننده)، خلیل (نقش منفی)، کیوان (دوست قدیمی و همراهی‌کننده نوری)، روژان (دختر بزرگ نورالدین)، شیرین (دختر کوچک نورالدین)، مهیار (شوهر روژان)، روناک (خواهرزاده نورالدین)، سلمان و فریبرز (خواستگاران شیرین)، کاووس، ادریس، پژمان، وحید، اوس غلام، نازنین، شفیع، فریده. در ادامه به تحلیل سریال بر اساس مراحل چرخه مدیریت بحران و شیوه بازنمایی آن در سریال پرداخته خواهد شد.

فاز اول: پیش از وقوع سانحه

در مرحله پیش از وقوع سانحه، زندگی در حالت طبیعی جریان دارد، نورالدین در حال پرداخت بدهی‌های خود است که با مشکلاتی که مهیار شوهر دختر او (روژان) برای خانواده پیش می‌آورد، روبه‌رو می‌شود. در عین‌حال او و دوستانش در حال تدارک برگزاری جشن انار هستند. این مرحله روایتگر زندگی روزمره است. در منطقه‌ای که سابقه

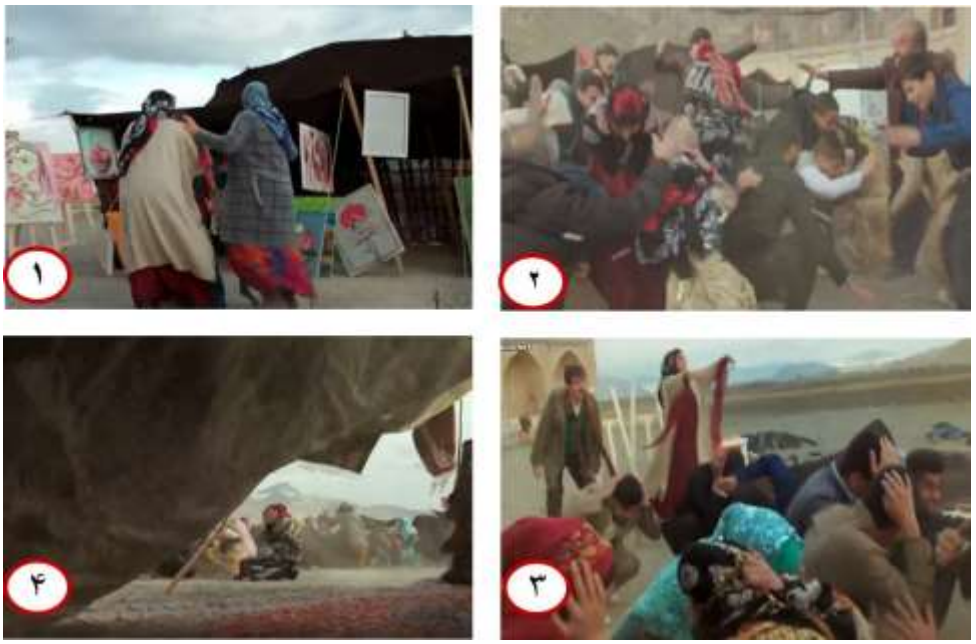
وقوع حوداث مختلفی نظیر جنگ و زلزله وجود دارد، کماکان تدارک خاصی برای زمان سانحه وجود ندارد و اساساً احتمال وقوع بحران جدیدی در مخیله مردم و مسئولین جای ندارد. در واقع این بازنمایی خود نقدی است بر روزمرگی مردم و مسئولین در طول سال و غافل‌گیرشدن آنها در زمان وقوع حوادثی ناگهانی. فاز اول از قسمت اول تا قسمت چهارم را در بر می‌گیرد.

جدول۲. نحوه بازنمایی فاز پیش از وقوع سانحه در سریال نون خ ۲

فاز اول	تعداد قسمت	روند داستانی	نوع برخورد با موضوع مدیریت بحران
پیش از وقوع سانحه	از قسمت اول تا قسمت ۴	بازنمایی اتفاقات روزمره زندگی انسان‌های عادی	برخورد انفعالی و عدم توجه به موضوعات مرتبط با پیشگیری و آمادگی در برابر سانحه

فاز دوم: زمان وقوع سانحه

در قسمت پنجم سریال شاهد بازنمایی حادثه زلزله هستیم. زمان وقوع سانحه، نورالدین، خانواده و دوستان وی در جشن انار حضور دارند که با وقوع زلزله غافل‌گیر می‌شوند. لوکشین سریال یکی از بناهای تاریخی شهر کرمانشاه انتخاب شده است. زلزله درست به‌نحوی بازنمایی شده است تا کسی که بار اول این سریال را می‌بیند انتظار وقوع آن را نداشته‌باشد. در واقع پیونددادن وقوع ناگهانی سانحه با خرده‌داستان در جریان (جشنواره انار و پیداکردن دایی شفیع در وانت یخچال‌دار) نشان‌دهندهٔ این است که در بستر وقوع طبیعی زندگی روزمره، ممکن است یک حادثه ناگهانی مانند زلزله رخ دهد که می‌تواند منجر به غافل‌گیری افراد شود (شکل ۲).



شکل۲. نماهایی از زمان وقوع سانحه در سریال (قسمت ۵)

در ادامه هریک از افراد به‌دنبال پناهگاهی برای خود می‌گردند و این خود نشان‌دهندهٔ عدم آگاهی و آموزش افراد برای حفظ جان خود در زمان وقوع یک بحران است. فعال‌ترین نقش در این مرحله را روژان دختر بزرگ نورالدین نشان می‌دهد (گرچه بسیار اندک) که به همراهان خود در پناه‌گرفتن در فضای باز کمک می‌کند و سایرین عملاً مقهور شرایط می‌شوند. گرچه این صحنه بدون آسیب جانی به‌پایان می‌رسد اما در انتهای سکانس فروافتادن چادر برپاشده نوعی بازنمایی وقوع خسارات مالی برای اعضای حاضر در صحنه (در واقع کسانی که داستان حول محور ایشان می‌گردد) را دلالت می‌کند. جنبه دیگر بازنمایی‌شده این است که حضور در فضای باز در زمان وقوع زلزله می‌تواند از خسارات جانی جلوگیری کند. در مجموع سکانس مربوط به وقوع زلزله خیلی طولانی نیست و این بازنمایی زمانی کمتر از یک دقیقه از سریال را به خود اختصاص می‌دهد. چنین به‌نظر می‌رسد که نگارنده داستان صرفاً به‌دنبال ایجاد نوعی اتصال میان مرحله قبل با مرحله بعد به‌عنوان بخش اصلی داستان است.

جدول۳. نحوه بازنمایی فاز وقوع سانحه در سریال نون خ ۲

فاز دوم	تعداد قسمت	روند داستانی	نوع برخورد با موضوع مدیریت بحران
وقوع سانحه	قسمت ۵	بازنمایی وقوع ناگهانی زلزله در طول روال طبیعی زندگی روزمره	برخورد انفعالی و عدم آگاهی نسبت به شیوه واکنش در زمان وقوع سانحه

فاز سوم: پس از وقوع سانحه

اصلی‌ترین بخش مجموعه بر پس از وقوع سانحه و حوادث مربوط به آن متمرکز است. نویسنده با تیزهوشی مسائل دیگری را نیز به داستان اضافه کرده است تا از کسالت‌بارشدن داستان اصلی اجتناب کند (البته اقتضای یک سریال تلویزیونی نیز داشتن خرده‌روایت‌های جذاب و اتفاقات گذرا در کنار یک خط اصلی داستانی است).

اولین سکانس پس از وقوع زلزله، به بازنمایی خسارات مادی و کالبدی زلزله می‌پردازد. این سکانس ابتدا از نماهای نزدیک برداشت شده است. پس از اشاره به بناهای تخریب‌شده، به نمایش زندگی پرندگان و ماکیان و دام‌ها می‌پردازد که نشان‌دهندهٔ ادامه حیات پس از سانحه است (شکل ۳). پس از آن افراد وارد صحنه می‌شوند و شروع به اطلاع‌یابی از یکدیگر و همیاری برای نجات افراد زیر آوار می‌کنند. در خلال این اتفاقات، فیلمساز از شوخی‌های کوچکی برای کاهش تلخی فضای فیلم استفاده می‌کند (مثل استفاده از سوژه یخ‌زدن دایی شفیع). در ادامه موضوعات مرتبط با مدیریت بحران پس از سانحه در قالب محورهای نقد شده در سریال مورد تحلیل قرار می‌گیرند.

شکل۳. نمایی از لحظات اولیه پس از وقوع سانحه در سریال (قسمت ۵) با مفهوم جریان داشتن زندگی پس از بحران

در ادامه قسمت ششم درحالی‌که روستاییان درگیر جروبحث هستند، یکی از افراد محلی اطلاع می‌دهد که ادریس زیر آوار مانده؛ که استعاره از این موضوع است که پس از وقوع بحران نیز کماکان افراد درگیر مسائل روزمره و بی‌اهمیت هستند و به مسائل مهم‌تر واکنش نشان نمی‌دهند. در همین حین به موضوع ناامن‌بودن خانه ادریس و لزوم مقاوم‌سازی آن قبل از سانحه در قالب دیالوگ‌هایی پرداخته می‌شود که اشاره به موضوعات مهم مرتبط با کاهش خطرات پیش از زلزله دارد. این سکانس را می‌توان نوعی آموزش عمومی غیرمستقیم تلقی نمود.

شکل۴. نمایی از امدادرسانی پس از وقوع سانحه در سریال نون خ ۲ (قسمت ۵)

نکته دیگر مطرح‌شدن موضوع حضور و غیاب پس از زلزله است که برای شناسایی آسیب‌دیدگان و تلفات پس از بحران ضروری است. در ادامه موضوع نجات آقایوسف از زیر آوار پیش می‌آید. این صحنه نیز حاوی چند نکته آموزشی است. اول اینکه یوسف برای آوردن یک‌سری لوازم وارد خانه شده زیر آوار می‌ماند که از سوی اهالی مذمت می‌شود. نکته دیگر درباره نحوه نجات یوسف از زیر آوار است که طبق گفت‌وگوی میان کیوان و شیرین مطرح می‌شود و اینکه نباید حرکتی انجام گیرد که به فرد زیرآوار صدمه بیشتری وارد شود (شکل ۴). بازنمایی شرایط اولیه پس از وقوع زلزله، حدود ۱۵ دقیقه از قسمت پنجم سریال را شامل می‌شود اما در بطن خود اشارات زیادی به‌نحوه برخورد با شرایط پس از زلزله را بر دارد که خصوصاً برای ساکنان نواحی روستایی می‌تواند آموزنده باشد.

جدول۴. نحوه بازنمایی فاز پس از وقوع سانحه در سریال نون خ ۲

فاز دوم	تعداد قسمت	روند داستانی	نوع برخورد با موضوع مدیریت بحران
وقوع سانحه	قسمت ۵	بازنمایی خسارات زلزله و نحوه انطباق زندگی افراد با شرایط پس از وقوع سانحه	نشان‌دادن مشکلات گوناگون پس از وقوع زلزله بازنمایی کاستی‌ها و عدم آگاهی نسبت به شیوه انطباق با شرایط پس از وقوع سانحه

فاز چهارم: اسکان پس از سانحه

بازنمایی اسکان موقت

پس از وقوع سانحه در قسمت ۵ سریال به اسکان موقت حادثه‌دیدگان اشاره دارد. همان‌طور که در مبانی نظری اشاره شد از نظر فنی، پس از وقوع یک بحران، ابتدا مسئله سرپناه فوری مطرح می‌شود و پس از آن اسکان موقت برای کسانی که منازل خود را از دست داده‌اند اهمیت پیدا می‌کند. فاز بعدی نیز مرحله بازسازی پس از سانحه است.

در ابتدا نورالدین در میان دوستان خود سخنرانی می‌کند و از ایشان می‌خواهد کسانی که منزلشان آسیب ندیده به کسانی که منزل خود را در زلزله از دست داده‌اند، کمک کنند. همچنین پس از آن درخصوص ماهیت زلزله برای دوستان خود سخنرانی می‌کند تا ترس آنها نسبت به پس‌لرزه‌ها کاهش یابد (ازجنبه طنز ماجرا همچنین ماهیت پس‌لرزه را با هوای موجود در آبمیوه پاکتی پس از خالی‌شدن آبمیوه مقایسه می‌کند). پس از آن کیوان به مقاوم‌نمودن خانه خود با تیرآهن اشاره می‌کند و اهالی برای اسکان به منزل وی می‌روند (شکل ۵). تا این بخش از داستان، مسئله سرپناه فوری پس از سانحه مطرح است و تقریباً شرایط روانی افراد به وضعیت پایدار رسیده و اضطراب و تشویش روانی ایشان کاهش می‌یابد. اگرچه تا پایان این قسمت، پس‌لرزه‌ها به‌صورت مداوم ادامه دارند. در کنار دیالوگ‌هایی که رد و بدل می‌شوند، اشاره‌هایی نیز از سوی دایی شفیع به‌نحوه مقاوم‌سازی ساختمان‌ها در

ژاپن می‌شود. در پایان به‌دلیل وقوع چندین پس‌لرزه، نورالدین پیشنهاد می‌کند که برای اطمینان بیشتر شب را در فضای باز اسکان یابند.

شکل۵. نماهایی از حضور در خانه مقاوم‌سازی‌شده کیوان پس از وقوع سانحه در سریال (قسمت ۵)

در قسمت ششم موضوع اسکان موقت در فضای باز برای در امان‌ماندن از خطر زلزله مطرح می‌شود. از اینجا با موضوع اسکان موقت به‌عنوان یک فرایند و مرحله قبل از بازسازی روبه‌رو هستیم (شکل ۶). در این قسمت، اهالی روستا وسائل خود را برداشته به حاشیه رودخانه برای اسکان می‌روند تا در سیاه‌چادر مستقر شوند. نورالدین برای انتخاب مکان اسکان این نکته را ذکر می‌کند که دامنه کوه است تا سرما و باد کمتر باشد. یکی دیگر از ساکنان نیز به نزدیک‌بودن به آب (رودخانه) اشاره می‌کند.

شکل۶. نماهایی از برپایی سیاه‌چادر برای اسکان موقت (قسمت ۶ و۷)

گرچه بستر ادامه سریال بر مسائل و مشکلاتی که در این مرحله رخ می‌دهند استوار می‌شود و به دلایلی که پیشتر توضیح داده شد، در نقد همین شرایط اسکان موقت به پایان می‌رسد و مجال ورود به فاز بازسازی حادث نمی‌شود.

نقد ساخت و ساز توسط افراد غیرمتخصص

پس از برپایی سیاه‌چادر اهالی کنار آتش نشسته‌اند که با مشاهده اوس‌غلام (بنّای ده)، به این نکته اشاره می‌کنند که تمام خانه‌های ساخته‌شده توسط وی تخریب شده است. اوس غلام نماد شخصی است که بدون دانش فنی اقدام به انجام عملیات ساختمانی می‌کند. در ادامه نیز سازه‌ای که اوس‌غلام برای خودش در حال ساختن است با یک تکانِ دستِ مهیار فرو می‌ریزد. همچنین در قسمت بعدی اوس‌غلام اقدام به نصب تیرک آنتن تلویزیون می‌کند که به‌دلیل غیرمقاوم بودن روی سر فریبرز سقوط می‌کند. ساخت زلزله‌سنج با قوطی خالی توسط مهیار برای اخطاردادن پس‌لرزه ازجمله دیگر نکات قابل‌اشاره است (شکل ۷).

شکل۷. نماهایی از ساخت سازه‌های غیرمقاوم توسط اوس غلام و ساخت زلزله‌سنج توسط مهیار در سریال (قسمت ۶ و ۷)

بازنمایی احتمال وقوع سوانح ثانوی

در قسمت نهم شاهد وقوع طوفان هستیم که منجر به واردآمدن خساراتی به محل اسکان موقت می‌شود. این موضوع نشان می‌دهد که پس از وقوع یک بحران، کماکان امکان بروز بحران‌های دیگری که موجب تشدید خسارات شوند وجود دارد و نباید از آنها غافل شد.

بازنمایی نحوه تأمین امنیت مناطق زلزله‌زده

یکی از موضوعاتی که پس از وقوع سانحه اهمیت اساسی دارد برقراری امنیت منطقه است. در سریال نیز تأمین امنیت توسط نیروهای انتظامی ازطریق ایجاد محدودیت تردد در مناطق سانحه‌دیده و همچنین نقش ایشان در

حل‌وفصل دعاوی میان افراد، به‌خوبی بازنمایی شده است. در ادامه قسمت ششم به مسائل امنیتی و امدادرسانی پس از سانحه پرداخته می‌شود.

شکل۸. نماهایی از برقراری منع تردد برای تأمین امنیت منطقه زلزله‌زده (قسمت ۶)

برقراری منع تردد برای تأمین امنیت منطقه زلزله‌زده یکی از مواردی است که باید در برنامه‌های امدادرسانی پس از سانحه مدنظر قرار گیرد. این امر برای تأمین امنیت ساکنین منطقه ضروری است. علاوه‌برآن از بروز مسائلی نظیر سرقت و بزهکاری‌های دیگر نیز می‌کاهد. مطالعات نشان داده‌اند که بروز مشکلاتی در تأمین امنیت منطقه بم پس از زلزله سال ۱۳۸۳، یکی از مواردی بود که موجب سوءاستفاده افراد غیربومی از امکانات تهیه‌شده برای زلزله‌زدگان شده و همچنین میزان وقوع سرقت در منطقه را تشدید کرد. در این سکانس حضور خلیل و فرزند نوزادش را در منطقه شاهد هستیم که پس از جدایی از همسرش تصمیم به بازگشت به محل زندگی قبلی خود گرفته است (شکل ۸).

بازنمایی مشکلات روانی ناشی از بحران برای سانحه‌دیدگان

از قسمت هفتم مسائل مختلف مربوط به اسکان موقت، زندگی در چادر، گرفتن چادر از هلال‌احمر برای اسکان، بازگشت خلیل به روستای تخریب‌شده خود و مسائل روانی که برای وی پیش می‌آید، مطرح می‌شوند. یکی از مهم‌ترین مسائلی که پس از وقوع سانحه اتفاق می‌افتد، بروز یا تشدید مشکلات روحی و روانی فردی یا جمعی است. این مسائل ممکن است برای یک فرد عادی یا فردی که خود دارای مشکلات پیشین است، رخ دهد.

شکل۹. نماهایی از حضور خلیل در خانه پدری تخریب‌شده در زلزله و تجسم چای‌نوشیدن از دست مادر (قسمت ۷)

خلیل (پسرعموی نورالدین) اصلی‌ترین کاراکتری است که با مشکلات روحی و روانی درگیر می‌شود. خلیل که از همسر خود جدا شده و نوزادی نیز به‌همراه دارد، پس از وقوع سانحه به محل زندگی خود باز می‌گردد. درگیرشدن خلیل با مشکلات جدید، فشار روانی واردشده بر وی را تشدید می‌کند. زمانی که خلیل به روستا و خانه مادری خود که کاملاً تخریب شده باز می‌گردد، تجسم لالایی‌خواندن مادر در خانه ویران‌شده به بازنمایی این مسائل می‌پردازد. علاوه‌بر مشکلات روحی، خلیل در مواقع احساس ضعف در مواجهه با نورالدین از عبارت «من مادر ندارم» برای بیان ضعف خود یا برای گرفتن امتیاز، استفاده می‌کند. در واقع خلیل نمایانگر شرایط روحی و روانی افراد پس از وقوع حادثه است که البته در قالب طنز شخصیت‌پردازی شده است (شکل ۹). امری که بیشتر از همه موجب تشدید مشکلات ذهنی حادثه‌دیدگان می‌شود، بلاتکلیف‌بودن پس از سانحه است؛ در واقع به قول عمو کاووس در قسمت هفتم «از همه اینا بدتر بلاتکلیفه که ما توش گیر کردیم...».

نقد بهداشتی

شیوع بیماری‌های واگیر پس از بحران یکی از مهم‌ترین مسائل بهداشتی است که حایز اهمیت است. در این سریال شخصیت پژمان کاراکتری است که همواره توصیه‌های بهداشتی به سایر افراد می‌کند. برای مثال کم‌بودن سرویس بهداشتی برای افراد (قسمت هفتم دقیقه ۱۹)، انتقال بیماری ازطریق دمپایی خیس، دست‌ندادن با دست خیس برای جلوگیری از انتقال بیماری (قسمت هفتم دقیقه ۳۲)، از نکاتی است که پژمان به آنها اشاره می‌کند.

مهم‌ترین مشکل بهداشتی در سریال که در قالب یک بیماری واگیر برای افراد روستا رخ می‌دهد، بیماری پوستی و ریزش موی مردان است (قسمت دوازدهم دقیقه ۱۷) که برای این منظور مجبور می‌شوند به مرکز درمانی مراجعه

کنند. نقش رهبری نورالدین در اینجا نیز ملموس است. نورالدین در اینجا توصیه می‌کند کسانی که بیماری ندارند قرنطینه شوند و بقیه به درمانگاه مراجعه کنند (شکل ۱۰).

شکل۱۰. نماهایی از مراجعه اهالی ده به درمانگاه برای درمان بیماری واگیردار پوستی (قسمت ۱۲)

نقد ناکارآمدی مدیران دولتی در مدیریت بحران

از قسمت هفتم مسئله پاسخ‌گویی مسئولین مطرح می‌شود، ابتدا مقرر می‌شود که یک نماینده برای خود انتخاب کنند. سکانس پایانی قست هفتم نیز در حالی‌که مردان روستا در سیاه‌چادر نشسته‌اند، موضوع پاسخ‌گویی مسئولین معطوف به نقد سامانه‌های تلفنی دستگاه‌های اجرایی می‌شود.

استفاده مسئولین از وعده‌های تبلیغاتی یکی از اصلی‌ترین نقدهای وارده بر عملکرد مسئولین است. قسمت هشتم به این مساله می‌پردازد. نورالدین و همراهان قرار می‌شود دنبال مسئولی بروند که بتواند به ایشان کمک کند. اولین مسئول در سخنرانی می‌گوید: «به اتفاق کلیه همکاران درصدد هستیم تا منشور امور زلزله‌زدگان را تدوین کنیم، در قالب یک فایل ۵۰۰ صفحه‌ای پی‌دی‌اف ...». بعد یکی از افراد می‌گوید: «ما پی‌دی‌اف نمی‌خوایم پتو می‌خوایم...». البته این مسئول در سخنرانی خود در میان هم‌روستایی‌های نوری درخصوص کانکس‌هایی که قرار است بدهد وعده می‌دهد و از ایشان می‌خواهد یک نفر را به‌عنوان نماینده برای پیگیری سهمیه بفرستند. در آخر هم مسئول با گرفتن عکس از جمع خارج می‌شود (شکل ۱۱).

در قسمت نهم نیز یکی دیگر از افراد به‌عنوان وزیر جوان (که فرد سالمندی است) در محدوده حضور می‌یابد. نوه وی از اهالی می‌خواهد تا در انتخابات شورایاری به وی رأی دهند تا مشکلات زلزله‌زدگان را به فرصت تبدیل کند که مورد انتقاد کیوان واقع می‌شود. همچنین در قسمت یازدهم مسئول دیگری در جمع مردم حضور می‌یابد و وعده

منزل مسکونی می‌دهد. درنهایت تلاش نورالدین و دوستان برای یافتن مسئول پاسخگو با شکست روبه‌رو می‌شود.

شکل۱۱. نماهایی از سخنرانی مسئولین مختلف در سریال (قسمت‌های ۸ و ۱۱)

شاید بهترین سکانسی که به نقد شیوه برخورد مسئولین با زلزله می‌پردازد، سکانس کمک‌رسانی به خانواده روستای مجاور باشد (قسمت سیزدهم). در اواخر ماجرا قرار می‌شود تا نورالدین و دوستانش نقش مسئول را بازی کنند تا از این طریق بتوانند کمک‌های یک خانواده همدانی را به خویشاوندان کرمانشاهی خود که در زلزله آسیب دیده‌اند برسانند (این دو خانواده با یکدیگر قهر هستند).

شکل۱۲. نماهایی از نورالدین در نقش مسئول

اهدای بخاری برقی به زلزله‌زدگان، نمود کمک‌هایی است که بدون توجه به شرایط واقعی برای آنها فرستاده می‌شود. در اینجا فرد مقابل می‌گوید: «ما اینجا تو چادر برق مگه داریم که بخاری برقی به کارمان بیاد؟» بعد در ادامه می‌گوید: «ما اینجا بیشترین چیزی که به کارمان می‌آید پتو است». انتقاد پدری که دختر خود را در زلزله از دست داده و نقد زنی که نسبت به عملکرد مسئولین انتقاد دارد در قالب عبارت «یعنی چی هر کی میاد میگه در فرصت مقتضی، پس کی می‌رسه این فرصت؟» از دیگر نقدهای عملکرد مسئولین هستند. زیباترین بازنمایی جدایی مردم و مسئولین در زمان وقوع سوانح در میزانسن این سکانس در این است که مردم در یک سمت و نورالدین و خلیل (که نقش مسئول را بازی می‌کنند) در سمت دیگری ایستاده‌اند و میان آنها یک خندق به‌عنوان جداکننده وجود دارد (شکل ۱۲). تمامی این موارد نشان‌دهنده این است که بین بینش و روش مسئولین در برخورد با بحران و دغدغه‌ها و نیازهای واقعی مردم آسیب‌دیده تفاوت بسیاری وجود دارد. امری که به زیبایی در قالب طنز و استعاره بازنمایی شده است.

همبستگی اجتماعی

یکی دیگر از موضوعاتی که در سریال به زیبایی بازنمایی شده، تقویت همبستگی اجتماعی پس از وقوع بحران در میان مردم است. زندگی‌کردن در کنار یکدیگر در سیاه‌چادر و تلاش برای حل مشکلات، اصرار یکی از اهالی برای کشتن تنها خروس خود جهت تهیه غذا برای دیگران، آوردن نان توسط فریبرز از تهران، فرستادن کمک‌های مردمی از سوی خانواده همدانی برای خویشاوند کرمانشاهی، ازجمله بازنمایی‌های مربوط به همبستگی اجتماعی را شامل می‌شود (شکل ۱۳).

شکل۱۳. نماهایی از هبستگی اجتماعی پس از زلزله (قسمت های ۶، ۸، ۱۱)

همچنین اگرچه سریال با محوریت نقش نورالدین ساخته شده و نقش اول داستان محسوب می‌شود؛ اما نورالدین همواره نقشی فعال و تأثیرگذار دارد. در طول سریال نقش نورالدین به‌عنوان رهبر گروه به‌خوبی بازنمایی می‌شود. در اولین صحنه بازنمایی پس از بحران، نورالدین پس از نجات ادریس (قسمت ۵)، برای مردم منطقه خود شروع به سخنرانی درخصوص زلزله، دعا برای آسیب‌دیدگان و لزوم حفظ آرامش و همکاری در شرایط بحرانی می‌کند. در ادامه نیز نورالدین همواره نقش دلالت‌گری، رهبری و مرکزیت برای اهالی را دارد. ازاین‌رو سریال نشان می‌دهد که فرد در جامعه خود باید همواره نقشی مثبت و فعال را بازی کند.

جدول ۵. نحوه بازنمایی فاز پس از وقوع سانحه در سریال نون خ ۲

فاز دوم	تعداد قسمت	روند داستانی	نوع برخورد با موضوع مدیریت بحران
وقوع سانحه	قسمت ۵	بازنمایی خسارات زلزله و نحوه انطباق زندگی افراد با شرایط پس از وقوع سانحه	نشان‌دادن مشکلات گوناگون پس از وقوع زلزله بازنمایی کاستی‌ها و عدم آگاهی نسبت به‌شیوه انطباق با شرایط پس از وقوع سانحه

نتیجه‌گیری

ایران یکی از کشورهایی است که هرساله با انواع مختلفی از بحران‌های طبیعی یا انسانی روبه‌رو می‌شود که در این میان زلزله، سیل، آتش‌سوزی، طوفان و خشکسالی ازجمله مهم‌ترین بحران‌های پرتکرار در کشور هستند. گرچه حوزه دانشگاهی و اجرایی کشور همواره در حال پژوهش و تولید محتوای علمی، تدوین طرح‌های فنی و ضوابط و مقررات و همچنین برگزاری دوره‌های آموزشی مرتبط با مدیریت بحران هستند؛ لیکن هیچ بخشی به اندازه رسانه‌های عمومی قابلیت انتقال مفاهیم آموزشی را به مردم ندارد. تلویزیون به‌عنوان یک رسانه فراگیر می‌تواند با تولید و پخش برنامه‌های مختلف، در زمینه موضوعات مهم روز منعکس‌کننده وضعیت موجود یا منتقد آن باشد. علاوه‌بر این بسیاری از برنامه‌های تلویزیونی حاوی مضامین آموزشی بوده و نکاتی را به‌صورت آشکار یا پنهان به مخاطب خود انتقال می‌دهند.

ساخت سریال یکی از حوزه‌هایی است که علاوه‌بر پُرکردن اوقات فراغت افراد، در بازنمایی وضعیت جامعه و همچنین انتقال مفاهیم مورد نظر برنامه‌ساز به مخاطب عمومی مؤثر است. در این پژوهش با انتخاب فصل دوم سریال نون خ نشان داده‌شد که گرچه این مجموعه اساساً یک سریال طنز محسوب می‌شود (وحتی گاهی ممکن است به هجو یا استهزا نیز بیانجامد)؛ با این‌حال توانسته به‌صورت کاملاً قابل‌قبولی فرایند مدیریت بحران در زلزله و پس از آن را در کشور به زبانی طنز و البته کاملاً ساده‌سازی‌شده (مینیمال) منعکس کند. گرچه در این مقاله نشان داده‌شد که تمرکز فیلمساز بر بازنمایی مرحله پس از وقوع سانحه با تمرکز بر اسکان موقت پس از سانحه بوده است؛ اما شاید چنانچه نیمه‌تمام ماندن فیلم‌برداری به‌سبب بروز کرونا در کشور اتفاق نمی‌افتاد، ادامه داستان

به‌گونه‌ای دیگر رقم می‌خورد و می‌توانست مسائل و مشکلات دیگری را نیز در رابطه با مدیریت بحران خصوصاً در مرحله بازسازی پس از سانحه ترسیم کند.

جدول ۶. نحوه بازنمایی فرایند مدیریت بحران در سریال نون خ ۲

چرخه وقوع بحران	فازهای مدیریت بحران	نحوه انعکاس در سریال نون خ	هدف فیلمساز	بازنمود تصویری
قبل از سانحه	پیشگیری	-	بی توجهی به مراحل پیشگیری و آمادگی در برابر سانحه در ایران	جریان زندگی عادی و طبیعی مردم
	آمادگی	-		
حین سانحه	مقابله	برخورد ارتجالی و سطحی	نشان‌دادن عدم آمادگی در برابر وقوع بحران در جامعه	غافل‌گیرشدن اهالی در جشنواره انار بر اثر وقوع زلزله
پس از وقوع سانحه	امداد	برخورد نقادانه ولی سطحی و گذرا	نقد شیوه‌های امدادرسانی پس از وقوع بحران نقدهایی بر ضرورت مقاوم‌سازی ساختمان‌ها در برابر زلزله	امدادرسانی روستاییان به یکدیگر
اسکان پس از سانحه	اسکان موقت	بازنمایی جزییات مختلف مرحله اسکان موقت	نقد نحوه مواجهه مسئولین با مشکلات پس از وقوع بحران و همچنین انتقال نکات آموزشی به مخاطب درخصوص نحوه عمل پس از وقوع بحران	بیشترین بازنمایی را دارد که در تحلیل به آنها اشاره شد.
	بازسازی و بازتوانی	-	به دلیل توقف ساخت ادامه فیلم مرحله بازسازی صرفا در حد وعده‌های مسئولین بازنمایی شده است.	وعده مسئول برای تحویل ۳۰ واحد مسکونی به اهالی در قسمت یازدهم سریال

در پایان پیشنهاد می‌شود با توجه به ظرفیت عظیم سریال‌های تلویزیونی در بازنمایی و انتقال مفاهیم به مخاطب عمومی و همچنین با توجه به آسیب‌پذیری ایران در برابر بحران‌های ناشی از حوادث مختلف طبیعی و انسانی، سریال‌های بیشتری با موضوعیت حوادث طبیعی و انسانی ساخته شوند. همچنین بازنمایی، نقد و تحلیل اقدامات مختلف مربوط به چرخه مدیریت بحران در کنار استفاده از نکات آموزشی در قالب مونولوگ یا دیالوگ (مانند آنچه در فصل دوم سریال نون خ نشان داده‌شد)، می‌تواند منجر به افزایش آگاهی عمومی در رابطه با این موضوع شود. مضافاً ازآنجاکه بخش زیادی از مسئولین کشور نیز بیننده برنامه‌های تلویزیونی هستند، نقد عملکرد مدیریتی .

اجرایی در قالب ساخت سریال‌های مبتنی‌بر واقعیت، طنز یا داستانی، می‌تواند منجر به بهبود عملکرد ایشان در بحران‌های آتی گردد.

References

Abdi, S., & Khaniki, H. (2021). Local media and national identity kurdistan local tv: case study. Interdisciplinary Studies in Media and Culture, 11(1), 45-73. doi: 10.30465/ismc.2021.33882.2303. (In Persian)

Ahmadi, A. & Bazargan Hejazi, Sh. (2018). Kermanshah earthquake; Lessons learned. Journal of Injury and Violence Research. 10(1). 1-2. http://dx.doi.org/10.5249/jivr.v10i1.1049. (In Persian)

Alimohammadi, M. (2020). Representation of the discourse of Islamic Revolution in TV series (case study: Beautiful Revolution). Rasaneh, 31 (1), 5-26. (In Persian)

Arnold, M., Dilley, M., Deichmann, U., Chen, R., & Lerner Lam, A. (2005). Natural disaster hotspots: A global risk analysis (Synthesis Report). International Bank for Reconstruction and Development, the World Bank and Columbia University.

Azimi N., & Asgary, A. (2013). Rural residents and choice of building earthquake-resistant house: results of a choice experiment study, Environmental Hazards, 1-18. DOI:10.1080/17477891.2013.777893. (In Persian)

Beyad, Z., Mohammadi, S. B., & Moayed hekmat, N. (2019). An Examination and Comparison of Social Issues in Documentary Films during 1340-1380: Before and After the Revolution of 1979. Interdisciplinary Studies in Media and Culture, 9(1), 43-64. doi: 10.30465/ismc.2019.4433. (In Persian)

brojerdi alavi, M., karami ghahi, M. T., & shakerinejad, M. (2019). A Survey on Chastity Indices of Chadori Women in IRIB TV Series. Journal of Culture-Communication Studies, 20(45), 31-56. doi: 10.22083/jccs.2019.169208.2698. (In Persian)

Darbek, T. A. & Huatmer, G. J. (2004). Crisis management. Principles and practical guidance of local governments. (R. Pourkhordmand, Trans.). Publication of Tehran urban Planning and Studies Center and Urban Processing and Planning Company. (In Persian)

Durmuş, T. (2023). The management of natural disasters in cinema: The movie “2012”. International Journal of Turkish Educational Sciences, 11 (20), 64-95. https://doi.org/10.46778/goputeb.1247935.

Faramarziani, S., & faraji, S. (2023). Representation of Environmental Crisis of Urmia Lake in Television Series (Case Study: Darya Series). Quarterly Scientific Journal of Audio-Visual Media, 17(47), 103-130. doi: 10.22085/javm.2023.402461.2082. (In Persian)

Fattahi, M., Nazari, H., Bateman, M. D., Meyer, B., Sebrier, M., Talebian, M., & Ghorashi, M. (2009). Refining the OSL age of the last earthquake on the Deshir fault, central Iran. Quaternary Geochronology, 5(2), 286–292. (In Persian)

Fisk, J. (2011). Television Culture. (M. Broumand, Trans.). Arghanoon, 19: 125-142. (In Persian)

Hall, S. (1997). The Work of Representation, In Cultural Representation and Signifying Practice. London: Sage Publication.

Hoseini, M. (2008). Management of Crisis. Tehran: Nashre Shahr.

Hosnidokht, S., Zargar, S. M., Nemati anaraki, D., & Rashidi, E. (2023). Presenting A Trustworthy News News Media Model in Crisis Situations Using Foundational Data Theory and Structural Equation Modeling (Case Study: Covid-19 Crisis). Interdisciplinary Studies in Media and Culture, 13(1), 89-113. doi: 10.30465/ismc.2023.44194.2687 (In Persian)

Jafari, A., & Mozafari, A. (2013). Representation of middle-class life in Iranian cinema (The typology of "A separation"). Quarterly Scientific Journal of Audio-Visual Media, 9(21), 127-150. (In Persian)

Khojasteh Bagherzadeh, H. (2020). The Main Media Policies during Crisis of Resulted Natural Disaster. Interdisciplinary Studies in Media and Culture, 10(1), 43-78. doi: 10.30465/ismc.2020.5236. (In Persian)

Mehrabi, M., Mokhtabad Emerie, S. M., & Ghoddusifar, S. H. (2023). Semiotic Reading of "Ran" and "Tokyo Story" With an Emphasis on Architectural Dimensions. Quarterly Scientific Journal of Audio-Visual Media, 17(46), 58-31. doi: 10.22085/javm.2023.341404.1927. (In Persian)

Montazer Qaem, M., & Erfani Hosein Pour, R. (2017). Media and Environment: An Introduction to Environmental Communication. Interdisciplinary Studies in Media and Culture, 6(2), 145-170. (In Persian)

Namvar, Z. & Bornasi, A. (2021). Semiotic Analysis of "Noon. Khe "TV Comedy Serial. Rasaneh, 32(2), 153-180. doi: 10.22034/bmsp.2021.136846. (In Persian)

Razani, A. (2008). Crisis management of accidents and disasters in cities. Monthly councils. 27: 4-7. (In Persian)

Rezazadeh, R., & Farahmndian, H. (2010). Reflection of urban space in modern Iranian cinema. Journal of Fine Arts: Architecture & Urban Planning, 2(42), 13-24. (In Persian)

Saleh, F. & Hosseini, M. (2004). Seismic safety, environmental issues, disaster management and neighborhood self-help. The practical conference of neighborhood development of Tehran's sustainable development perspective. Tehran Municipality. (In Persian)

Thompson S., Altay N., Green, W. G. and Lapetina, J. (2006), Improving disaster response efforts with decision support systems, international Journal of Emergency Management Vol. 3, No. 4, 250-263. https://doi.org/10.1504/IJEM.2006.011295.

UNDP (2002). An overview of disaster management. UN. Disaster management Training program.

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، دوره ۲، شماره ۲، پائیز و زمستان ۱۴۰۳

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Manifestations of Myth in Art: An Investigation of Ritual Tools and Vessels in the Yasna Ceremony

Saba Latifpour*

[1.] Assistant Professor, Department of Art History, Art Research Institute, Academy of Arts, Tehran, Iran

* Corresponding Author, sabalatifpour@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 2, PP, 119-138
Receive Date: 30 October 2024
Revise Date: 24 November 2024
Accept Date: 08 December 2024
Publish Date: 08 December 2024

Original Article

KEYWORDS: Yasna Ritual; Mythology; Ritual Objects; Cosmic Order

ABSTRACT

Background: Comprehending the thought processes of people from earlier periods has become a significant concern for modern humans. By exploring the mindset of ancient humans and understanding the differences, similarities, and trajectories of their lives and beliefs, we can also unravel many of the complexities that reside within contemporary human nature. This objective has fueled archaeological research and the study of ancient cultures, which have garnered substantial attention today. Since "art," in its universal definition, has served as one of the primary means for humans to express their inner desires and beliefs from the earliest times until now, studying artistic works is one of the best ways to understand ancient thought. Additionally, ancient humans developed beliefs, rituals, myths, and customs to seek peace and connect with the world's complexities—a process that continues today. This research aims to explore and introduce the thoughts of people who once lived in this country by focusing on three key areas: religious beliefs, myths, and artistic works. Numerous intellectual movements have emerged globally that connect myth and ritual, culminating in the establishment of the "Myth and Ritual School" in 20th-century Europe, where scholars engaged in discussions and exchanges on these topics.

A significant part of the available information about Zoroastrianism and its doctrines relies on secondary sources, such as accounts by non-Zoroastrian writers in Greek, Latin, Syriac, Armenian, Arabic, or even Persian. Direct reference to the Avesta and the actual practice of religious rituals is comparatively rare. Thus, first-hand examination of texts, customs, and rituals holds special importance. In line with this approach, the present study aims to explore the ideas and beliefs underlying sacred tools and vessels used in Zoroastrian rituals by analyzing their shapes, forms, and artistic manifestations. The focus will be on the Yasna ceremony, which continues to be performed in Iran. However, given the scarcity of resources on the subject, attention will also be directed toward Yasna rituals held by Parsees in India, as well as those previously performed in Iran.

Method: The methods employed include observation, study, and mythological, ritualistic, and artistic analysis. The observation or fieldwork section focuses on examining the Yasna recitation rituals in Tehran, Iran. This category also includes capturing images and conducting interviews with the Mobeds (Zoroastrian priests) who perform the ceremonies, carried out by the author. In the library research section, we have explored the intellectual background that contributed to the formation of the current Avesta recitation rituals and the tools used within them. Finally, the analytical section seeks to uncover the myths embedded behind the appearance of ritual vessels and tools.

Cite this article:
Latifpour, S. (2024). Manifestations of Myth in Art: An Investigation of Ritual Tools and Vessels in the Yasna Ceremony. Interdisciplinary Researches of Art, 2(2), 119-138. doi: 10.22124/ira.2024.28829.1034

Conclusion: According to the Myth and Ritual Theory, the rituals of any ancient society play a crucial role in expressing the myths, thoughts, and worldviews of its people. By applying this theory to Zoroastrian religion and rituals, it becomes possible to explore and draw conclusions about this particular mindset. Zoroastrian rituals, especially their liturgical ceremonies, are highly meticulous and demanding, requiring specific tools, vessels, actions, and prayers for their proper execution.

One way to approach the profound essence of Zoroastrian thought is by studying the ritual vessels and instruments. Although it may seem unusual at first glance, each item used in Zoroastrian rituals, as well as every ritual act associated with them, has a mythological background. In summary, they represent a symbolic form of a greater truth and even assist in establishing cosmic order.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

جلوه‌هایی از اسطوره در هنر: بررسی برخی ظروف آیینی در مراسم یسناخوانی

صبا لطیف پور[1]

۱. استادیار گروه تاریخ هنر، پژوهشکده هنر، فرهنگستان هنر، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: sabalatifpour@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳
دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۱۱۹-۱۳۸
تاریخ دریافت: ۰۹ آبان ۱۴۰۳
تاریخ بازنگری: ۰۴ آذر ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۸ آذر ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۱۸ آذر ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: یسناخوانی، آیین، اسطوره، ابزار آیینی، نظم کیهانی

چکیده

با در نظر گرفتن این امر که هنر در طول تاریخ همواره یکی از قالب‌هایی بوده که بشر تفکرات خود را از طریق آن منعکس می‌ساخته است، یکی از راه‌های شناخت اندیشه‌های انسان در دوره‌های گذشته بررسی آثار هنری برجای‌مانده است. آثار هنری کاربردی یا به‌عبارتی ابزارهایی با جلوه‌های هنری از مفیدترین سوژه‌های بررسی برای تدقیق در اندیشه بشر در طول تاریخ هستند. هدف پژوهش حاضر درک اندیشه‌های اساطیری دین زرتشتی از طریق بررسی ظروف مورد استفاده در آیین یسناخوانی است که یکی از مهم‌ترین آداب دینی جمعی زرتشتیان به‌شمار می‌آید. پرسش‌های پژوهش عبارتند از اینکه ابزار آیینی در مراسم خوانش یسنا چه اندیشه‌های اساطیری را برای ما آشکار می‌کنند؛ و اینکه چگونه می‌توان از پس نمودهای عینی اندیشه‌ها در مراسم مذکور به باورهای نهفته در آنها پی برد. روش‌های مورد استفاده عبارتند از مطالعه میدانی: شرکت در مراسم خواندن اوستا، تهیه عکس از ابزارها و مصاحبه با موبدان برگزارکننده مراسم؛ مطالعه کتابخانه‌ای: بررسی پیشینه باورهای زرتشتی، شناخت اساطیر زرتشتی؛ و در نهایت بررسی تحلیلی برای شناخت شیوه‌های جلوهٔ اسطوره‌ها و باورها در ابزار آیینی است که در متن مقاله پس از معرفی هر کدام از ابزار آیینی آمده است. با بررسی‌های انجام‌شده امکان درک اسطوره‌های جاری در اندیشه پیروان آیین زرتشتی از ابتدای شکل‌گیری این دین و آیین‌هایش از طریق مطالعه ظروف مذکور تا حد زیادی ممکن شد. از یافته‌های تحقیقی می‌توان به این اشاره کرد که زرتشتیان چگونه در آیینی که آن را راهی برای کمک به برقراری نظم جهانی می‌دانسته‌اند، عناصری را گنجانده‌اند که در راستای هدف برگزاری آن مراسم، یعنی همان برقراری نظم کیهانی باشد. آیین‌های زرتشتی و به‌خصوص آیین‌های نیایشی آن، آیین‌هایی بسیار پرزحمت و دقیق‌اند و به ابزار و آلات و ظروف و اعمال و نیایش‌های خاصی برای برگزاری آنها نیاز است. شاید در نگاه اول عجیب به‌نظر برسد اما هرکدام از قطعات موجود در آیین‌های زرتشتی و نیز هریک از اعمال آیینی مرتبط با آنها از پیشینه‌ای اساطیری برخوردار است و درواقع شکلی نمادین از حقیقتی عظیم‌تر محسوب می‌شود.

ارجاع به این مقاله: لطیف پور، صبا. (۱۴۰۳). جلوه‌هایی از اسطوره در هنر: بررسی برخی ظروف آیینی در مراسم یسناخوانی. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۲)، ۱۳۸-۱۱۹. doi: 10.22124/ira.2024.28829.1034

بیان مسئله

درک اندیشه‌های انسان‌های دوره‌های پیشین یکی از دغدغه‌های بشر امروزی است. با راهیابی به شیوه تفکر انسان کهن و درک تفاوت‌ها، شباهت‌ها و خط سیر زندگانی و باورهای اوست که می‌توانیم بسیاری از پیچیدگی‌های درونی بشر امروزی را نیز درک کنیم. در این راستا است که تحقیقات و مطالعات باستان‌شناسی و فرهنگ‌های باستانی شکل گرفته و امروزه بسیار مورد توجه واقع شده است. از آنجا که «هنر» در تعریف جهانی آن از ابتدا تا به امروز اصلی‌ترین راه برای انسان جهت ابراز امیال و باورهای درونی‌اش بوده، یکی از بهترین راه‌های شناخت اندیشه‌های وی مطالعه آثار هنری است. گذشته از آن، انسان در دوران کهن، برای رسیدن به آرامش و یافتن رابطه پیچیدگی‌های جهان، باورها، آیین‌ها، اسطوره‌ها و آداب ویژه خود را خلق کرد و ادامه این روند تا کنون نیز قابل مشاهده است. در تحقیق پیش‌رو با استفاده از این سه مقوله مهم، یعنی باورهای آیینی، اساطیر و آثار هنری، تلاش بر این است بخشی از اندیشه‌های مردمانی که پیشتر در این سرزمین می‌زیسته‌اند شناخته و شناسانده شود. در این راستا و در برقرار ساختن ارتباط میان دو مبحث اسطوره و آیین، جنبش‌های زیادی در جهان اتفاق افتاده است، تا جایی‌که مکتبی تحت‌عنوان «مکتب اسطوره و آیین» در قرن بیستم در اروپا شکل گرفت و اندیشمندان مختلفی پیرامون این قضیه به بحث و تبادل نظر پرداختند. بخش زیادی از اطلاعاتی که درباره دین زرتشت و آرای او بر آن تکیه شده و در مطالعات مورد استفاده قرار می‌گیرند، برگرفته از منابع ثانوی هستند؛ مانند گزارش‌های نویسندگان غیرزرتشتی به زبان‌های یونانی، لاتین، سریانی، ارمنی، عربی یا حتی فارسی و کمتر به متن اوستا و برگزاری آیین‌های دینی به‌طور مستقیم پرداخته می‌شود. در چنین فضایی بررسی دست‌اول متون، آداب و آیین‌ها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در همین راستا در مطالعه حاضر تلاش بر این است تا به‌طور خاص با استفاده از اشکال، فرم‌ها و جلوه‌های هنری ظروف آیینی که در مراسم زرتشتیان کاربرد دارند، به اندیشه‌ها و باورهایی که موجب شکل‌گیری آنها شده‌اند نزدیک شد. تکیه بر آیینی از خواندن یسنا است که امروزه در ایران برگزار می‌شود، اما به‌سبب کمبود منابع در این زمینه آیین‌های یسناخوانی در هند و نیز آدابی که پیشتر در ایران برگزار می‌شده‌اند نیز مد نظر قرار می‌گیرند.

مبانی نظری و پیشینه پژوهش

اساس مطالعهٔ حاضر بر این اندیشه استوار است که ظروف آیینی زرتشتی، و به‌طور خاص ظروف مورد استفاده در آیین خواندن یسنا، هریک بیانگر اسطوره‌ای هستند که می‌توان آن را ورای ظاهر ساده یا پیچیدهٔ آنها جست‌وجو کرد. اندیشه‌های مردم دوران باستان نزد ما انسان‌های قرن حاضر تا حد زیادی ناشناخته است و ناشناخته باقی خواهد ماند و هر نظریه‌ای که در این زمینه طرح شود، حدس و گمان بوده و راهی برای اثبات و یا رد قطعی آن وجود ندارد.

اصل نظریه ارتباط تنگاتنگ اسطوره‌ها و آیین‌ها با یکدیگر تحت‌عنوان «مکتب اسطوره و آیین» نزد تاریخ‌شناسان شناخته شده است. این مکتب به دو جنبش تقریباً همزمان در بریتانیا و اسکالندیناوی گفته می‌شود که در ربع

دوم قرن بیستم در این دو منطقه شکل گرفتند. جنبش اول بزرگ‌تر و شناخته‌شده‌تر بوده و با نام «هوک»[۱] از دانشگاه لندن پیوند خورده است. این تفکرات نو درنتیجهٔ شناخت تازه‌ای از ابعاد آیینی زندگی مردمان دوران باستان و نیز خوانده‌شدن تعدادی از متون تازه‌کشف‌شده، حاصل شد. این جنبش از همان زمان، به‌سبب تلاشی که برای نشان‌دادن نقش فراگیر و اساسی آیین‌ها و اعمال آیینی در جوامع باستانی و اثبات جدایی‌ناپذیری آداب آیینی از زندگی مردم باستان داشت، به‌درستی «مکتب اسطوره و آیین» نام گرفت. ادیان باستانی خاورمیانه در این مکتب اهمیت زیادی دارند، زیرا بسیاری از کاربردهای یافته‌های آن از طریق مطالعهٔ دست‌نوشته‌های عبری عهد جدید به‌دست آمده بود. مطابق ایدهٔ نظریه‌پردازان «مکتب اسطوره و آیین»، مراسم و واژگانی که آن را همراهی می‌کنند، هستهٔ اصلی خودآگاهی یک جامعهٔ باستانی را تشکیل می‌دهد. در شکل‌گیری مکتب اسطوره و آیین، عوامل متعددی مؤثر بودند، از جمله گردآمدن اطلاعات در مورد مراسم دینی توسط قوم‌شناس و انسان‌شناس معروف جیمز فریزر[۲] که در کتاب‌های چندجلدی خود (The Golden Bough, 12 vols., 1911-1915) به شرح و معرفی آنها پرداخت و داده‌های تطبیقی گسترده‌ای فراهم آورد. مطالعات تخصصی در مورد جنبه‌های اجتماعی و روانشناختی جامعهٔ باستانی یهود، به‌ویژه اثر محقق دانمارکی پدرسون[۳] (Israel, Its /Life and Culture, 2 vols., 1926-1940) تأثیرات بسیاری در بریتانیا و اسکاندیناوی بر جای گذاشت. تأثیر دانشمندانی چون مانهاردت[۴] آلمانی و مطالعات وی بر اعمال آیینی و ارتباط آن با کشاورزی و سال کشاورزی؛ و نیز گرونبک[۵] دانمارکی و تأثیرات عمیق او بر شکل‌گیری این مکتب و مطالعه دینامیسم و قدرت زندگی آیینی با اعمال آیینی چندلایه را نیز نباید از نظر دور داشت. هر دو شاخهٔ این مکتب از اثر هرمان گونکل[۶] بنیانگذار اصلی شیوهٔ شکل‌گیری نقد[۷] سرچشمه گرفتند. او یک متخصص *عهد عتیق* بود که کارش بر پایه مطالعه روی *عهد عتیق* در مراسم آیینی خاور نزدیک باستان قرار داشت، اما زیگموند موونیکل[۸] نروژی نخستین کسی بود که درک گونکل از داده‌های آیینی را در یک رشته مطالعات (Psalmen-Studien, 4 vols. 1921-1925) به‌کار برد. «آیین و اسطوره» در بریتانیا در مقطعی اتفاق افتاد که در آن دانشمندان در حین استقلال نسبی از یکدیگر، به همکاری و تبادل اطلاعات با یکدیگر می‌پرداختند. نیروی محرکهٔ این مکتب هوک استاد قدیمی مطالعات «عهد عتیق» در دانشگاه لندن بود. او سری مطالعاتی را تألیف کرد که حاصل بیست‌وپنج سالی بود که با همکارانش در جست‌وجوی ارتباط میان اعمال آیینی و کلماتی بود که حین آیین‌ها خوانده می‌شدند، یا به‌عبارتی همان اساطیر، یا «سرودهای آیینی» مراسم عبادی[۹]. نخستین آثار در این زمینه اسطوره و آیین[۱۰] و لابیرنت[۱۱] بودند که به‌ترتیب در سال‌های ۱۹۳۳ و ۱۹۳۵ به چاپ رسیدند. موضوع دو کتاب مذکور آیین‌های مردمان بین‌النهرین، مصر، آناتولی و کنعان باستان است که به اسطوره و آیین‌های مربوط به قوم یهود باستان و اوایل دوران مسیحیت نیز می‌پردازد. سومین جلد تحت‌عنوان اسطوره، آیین و سلطنت[۱۲] دربردارندهٔ مقاله‌ای از راولی[۱۳] بود تحت‌عنوان «آیین و پیامبران عبری»[۱۴]. برندون[۱۵]، از اندیشمندان این حوزه، انتقادات زیادی به این مکتب وارد کرد و به مغایرت‌هایی در نوشته‌های حتی خودش پرداخت. یکی از دغدغه‌های اصلی مکتب بریتانیایی پرداختن به این نکته بود که اعمال آیینی و بن‌مایه‌های اساطیر و حماسه‌های خاور نزدیک باستان ریشه در کتب مقدس عبری دارند. مثلاً بازسازی جشن سال نو یهودی باستان و گمان‌های نهفته در پس آن: ازبرخوانی

داستان آفرینش؛ تحقیر و کشتن آیینی شاه؛ نزول شاه به دنیای زیر زمین؛ رستاخیز از مرگ و تجدید تاجگذاری؛ ازدواج مقدس پادشاه و همسرش، به‌عنوان زوج مقدس؛ بازسازی کیهان و نظم جهانی؛ و از برخوانی قانون مقدس. در شاخهٔ اسکاندیناوی که دانشمندان آن کمتر از متخصصان مکتب بریتانیایی با یکدیگر مشارکت داشتند نیز مقدار زیادی از دورنمای فکری خود را از اثر هرمان گونمک[۱۶] و نخستین آثار موینکل برگرفتند. دیگر آثاری که بر مکتب اسکاندیناوی تأثیر مهمی بر جای گذاشتند عبارت بودند از *شموت*[۱۷] ۱-۱۵ اثر پدرسون که نویسنده در آن فصول مذکور از کتاب مقدس را به عنوان متنی برای همراهی با جشن پسح[۱۸] در سرزمین یهود قدیم می‌شناسد. اثر دانشمند سوئدی نیبرگ[۱۹] به نام *کتاب* هوشع نبی[۲۰] نیز تأثیر فراوانی بر مکتب اسکاندیناوی بر جای گذاشت. این اندیشمند مطالعات بسیار مفیدی نیز در زمینه ایران‌شناسی داشت و آثار مهمش همچنان مورد استفاده پژوهشگران است. نیبرگ در *مطالعاتی بر کتاب هوشع* نبی (۱۹۳۵) در این مورد به بحث پرداخته است که *کتاب هوشع نبی* احتمالاً تا زمان تبعید بابلیان به‌صورت شفاهی حفظ شده بود، وی همچنین معتقد به سنت شفاهی در خاور نزدیک باستان بود. نیبرگ در مورد اهمیت جامعهٔ یهود باستان در حفظ گفتار بزرگان و استفاده مجدد از آن در آیین و فرهنگ سخن گفت، او نیز مانند پدرسن بدگمانی خود را نسبت به رویکرد «کتاب‌زدهٔ» محققان اروپای غربی و امریکای شمالی بیان می‌کرد. تطبیق نیبرگ میان آیین‌های عبری با اعمال آیینی اعراب نخستین نیز در آثار بعدی اندیشمندان این وادی بسیار مفید واقع شد. در ادامه آلفرد هالدار[۲۱] به بررسی ارتباط میان پیامبران باستانی و آیین‌ها پرداخت و به این نتیجه رسید که گرچه پیامبران اغلب منتقد آداب و آیین‌های زمان خود بوده‌اند، اما خود محصول این آیین‌ها به‌شمار می‌روند. آگن بنتسن[۲۲] در یکی از تأثیرگذارترین نوشته‌های خود به نام «شاه و مسیح» (King and Messiah, 1955) به این موضوع پرداخت که نوشته‌های آخرالزمانی نمود آیین پادشاهی، تأثیر خود را تا هنگامی‌که مسیح‌باوری اسرائیلی گسترش یافت نیز ادامه داد. ریچارد ریتسنشتین[۲۳] در سال ۱۹۷۸ کار مشابهی در مورد آیین‌ها و آداب ادیان هلنیستی انجام داد، مطالعه او بر ارزیابی «*عهد جدید*» بر اساس بازتاب اعمال آیینی متمرکز بود. فرانک لزلی کراس[۲۴] نیز تفسیر مفصلی بر «نخستین نامه پیتر» در ۱۹۵۴ نوشت. ایوان انگنل[۲۵] و زیگموند موینکل به طرق کاملاً متفاوتی مکتب اسطوره و آیین را در اسکاندیناوی به مرحله جدیدی رساندند. انگنل طرفدار شدید آیین شاه‌محور یا آیینی بود که در آن شاه نقش مرکزی را بر عهده دارد. اغراق احتمالی او در مورد صحت سنت شفاهی سبب شد تا واکنش‌هایی بر ضد کل مکتب شکل بگیرد. مثلاً مارتین نوت[۲۶] در مقاله‌ای تحت‌عنوان «خدا، شاه و ملت» (1966) نقش شاه در آیین یهودی را به‌کلی زیر سؤال برد. موینکل در اثر سترگ خود[۲۷] (1955) در مورد موعودگرایی اسرائیلی انتقادی را نسبت به آثار مکتب اسطوره و آیین در هر دو شاخهٔ بریتانیایی و اسکاندیناویایی مطرح کرد. در همان زمان جئو ویدنگرن[۲۸] مطالعات تخصصی خود را در مورد ارتباط اسطوره و آیین با استناد به چشم‌انداز مکتب اسطوره و آیین ادامه داد و روشن ساخت این نظرگاه در بیشتر مواقع از آزمون زمان سربلند بیرون آمده است. با وجود ضعف‌هایی که در این نگرش وجود داشت و دانشمندانی چون هنری فرانکفورت، مارتین نوت و بسیاری دیگر به آن اشاره کرده‌اند، نتیجهٔ کار اندیشمندان مکتب اسطوره و آیین در مجموع مثبت بود. مکتب اسطوره و آیین نقد مؤثری بر طرح تطورگرایانه مطالعات ادیان ارایه کرد؛ و به این مسئله

پی برد که باید آداب و آیین‌های حقیقی یک دین را نیز دست‌کم به اندازهٔ میراث نوشتاری آن جدی گرفت؛ رویکرد تطبیقی آن پا بر جا ماند و تبدیل به یکی از مشخصه‌های اصلی مطالعات ادیان شد؛ به گسترش دید اندیشمندان در زمینه مطالعات تاریخی، تطبیقی، ساختاری و روشمند ادیان گشت؛ متخصصانی با پیش‌زمینه‌های بسیار مختلفی را برای پیشبرد یک کار تیمی یا همکاری‌های دورادور بر روی مسائل پیچیدهٔ متعدد گرد هم آورد تا تفسیرهای خلاقانه و جامعی برای ویژگی‌های اصلی دین، به‌ویژه ادیان ناحیه شرق مدیترانه و بین‌النهرین، ارایه دهند (Harrelson, 1995, 282-285).

مقایسه متون در مطالعات دینی نیز در مکتب اسطوره و آیین از اهمیت خاصی برخوردار است. مقایسه متن نه‌تنها به محققان کمک می‌کند تا اعمال آیینی را بهتر درک کنند، بلکه این قابلیت را نیز دارد که آنان را قادر به درک مفهوم متن به‌عنوان یک اثر ادبی سازد. درست است که داستان آفرینش با اعمال آیینی ارتباط نزدیک دارد، اما خارج از آن نیز استفاده خود را دارا است. دعاها و سرودهای بزرگ جهان باستان متون آیینی هستند که به این جهت مورد استفاده قرار می‌گیرند که اجتماع در بازسازی و از نو بناکردن جهان خود مشارکت داشته باشد، اما حیات مستقل خود را نیز دارند. این متونِ آیینی، درک، چشم‌انداز و جهان‌بینی مردم دوران باستان را به ما شناسانده و حقایق اصلی که زندگی اجتماعی آن مردم بدان وابسته بوده را روشن می‌سازد.

روش پژوهش

شیوه‌های مورد استفاده شامل مشاهده، مطالعه، بررسی و تحلیل‌های اسطوره‌شناختی، آیینی و هنری است. در بخش مشاهده که بخشی از مطالعهٔ میدانی است، به بررسی آداب خواندن یسنا در تهران پرداخته شده است. تهیه تصاویر و مصاحبه با موبدان برگزارکننده مراسم توسط نگارنده نیز در این زیرگروه قرار می‌گیرد. در بخش مطالعات کتابخانه‌ای به شناخت پیشینه تفکراتی پرداخته شده است که سبب‌ساز شکل‌گیری آیین فعلی خواندن اوستا و ابزارهایی شده‌اند که در آن مورد استفاده قرار می‌گیرند. در نهایت در بخش تحلیلی تلاش شده است به اسطوره‌های نهفته در پس ظواهر ظروف و ابزارهای آیینی نزدیک شد.

یافته‌ها و بحث

آیین خواندن یسنا

هنگامی‌که از ابزار و آلات مراسم دینی زرتشتی سخن می‌رود، جا دارد به این نکته اشاره شود که ابزار اصلی آیین‌های زرتشتی کلمات هستند. مراسم زرتشتی اتفاقاتی گفتاری‌اند که عمدتاً شامل متون از برخوانده‌شدنی هستند. آداب زرتشتی با محوریت ازبرخوانی متون مقدس بدین‌سبب طراحی شده‌اند که به آفرینش نیک، گسترش آن و برقراری نظم در جهان یاری رسانند. در اغلب این آیین‌ها متن اوستا خوانده می‌شود و اعمالی آیینی طی برخوانی آن انجام می‌گیرد. بر زبان آوردن متن مقدس از اهمیت خاصی در دین زرتشتی برخوردار است. اساساً در ایران کهن سنت شفاهی حاکم بوده و کلمات از ارزش خاصی برخوردار بوده‌اند. این سنت شفاهی تا بدانجا نفوذ داشته که زرتشتیان

سالیان سال متن کتاب دینی خود یعنی اوستا را به‌صورت شفاهی انتقال داده و از نوشتن آن پرهیز کرده‌اند. متن این کتاب تنها زمانی به نگارش در آمد که دیگر حفظ‌کردن آن برای موبدان دشوار شده بود و بیم آن می‌رفت که متن به‌طورکلی از دست برود. امروزه در مراسم، متن اوستا از روی کتاب خوانده می‌شود و اعمال آیینی همزمان با آن انجام می‌گیرد. چگونگی، نحوه و زمان انجام اعمال آیینی مذکور طی مراسم در نوشته‌هایی به نام «نیرنگ»، گاه در لابه‌لای متن اوستا و گاه در کتابچه‌ای جداگانه، برای راهنمایی موبدان آمده است. آدابی که به یسناخوانی یا یزشن معروف است، آیینی است که در آن بخش یسنا از متن اوستا خوانده می‌شود. این آیین با قدمت چندهزارساله، همچنان در ایران و هند در حال اجرا است، اما اجرای آن نسبت به گذشته بسیار محدود شده است. همچنین بسیاری از جنبه‌های آن ساده‌سازی شده است، اما خوشبختانه ظروف و ابزار آیینی که در این مقاله بررسی شده‌اند، همچنان مورد استفاده هستند. در ایران تا زمان ساسانیان دینداران زرتشتی آیین مورد نظر را بدون تغییر حفظ کردند و حتی موبدان حواشی و سخت‌گیری‌هایی در مورد نحوهٔ اجرا به آن افزودند. اما با استقرار اسلام به‌عنوان دین رسمی کشور و افزایش فشارهای اجتماعی و اقتصادی بر زرتشتیان، آیین‌های آنان رو به‌اختصار رفت. پس از مهاجرت پارسیان به هند، تقابل میان زرتشتی‌گری و آیین هندو به‌علت تفاوت‌های ذاتی که با هم داشتند، بسیار زیاد بود. در زمان جدید با توجه به تغییراتی که هر دو دین به خود دیده‌اند و نیز افزایش انعطاف‌پذیری در آنها، این تضاد به‌شدت سابق نیست (Hartman, 1980, 12-14). اما آیین‌های دینی زرتشتی در ایران و هند اشکالی تا حدودی متفاوت به خود گرفته‌اند. شیوه‌های متفاوت اجرای آیین دینی در ایران و هند احتمالاً یک ظهور جدید بوده و بازتاب اصلاحات دینی اجراشده توسط استعمار در هند و ملی‌گرایی در ایران است (Ringer, 2011; Stusberg, 2012). به‌طور خلاصه می‌توان گفت آنچه به‌عنوان آیین یسناخوانی شناخته می‌شود و در ایران و هند نیز مشترک است، مراسمی با خواندن یسنا با ترتیبی خاص و انجام آداب نیایشی خاص حین برخوانی است.

شکل ۱. برگزاری مراسم یسناخوانی و اجرای اعمال آیینی، عکس: نگارنده

ظروف و ابزار مورد استفاده در آیین یسناخوانی و نمادشناسی اساطیری آنها

شیوه تقسیم‌بندی ظروف و ابزار در مطالعهٔ حاضر بر اساس جنس ابزار است. به دو جهت این شیوه انتخاب شده است. یکی اینکه نسبت به دیگر شیوه‌های تقسیم‌بندی جامع‌تر است و دوم اینکه هر عنصر یا ماده در اندیشه زرتشتی و اساطیر پنهان در پس آن معنا و مفهوم خاص خود را دارد و با این طبقه‌بندی می‌توان در هر بخش به بررسی ضمنی معانی اساطیری این عناصر نیز پرداخت. پس ابزار آلات و ظروف آیینی بدین‌ترتیب دسته‌بندی شده‌اند:

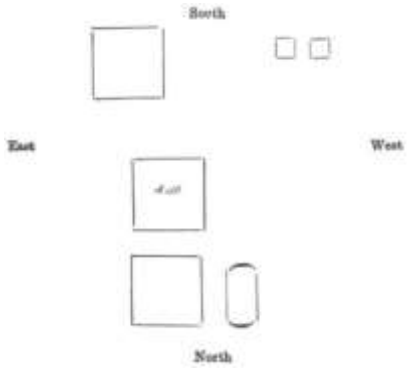
۱) ابزار سنگی ۲) ابزار فلزی ۳) ابزار آلی ۴) آتش

معرفی یکایک ابزارآلاتی که در مراسم خواندن یسنا به‌کار می‌روند و در پی آن بررسی آیینی. اساطیری آنها در یک مقاله نمی‌گنجد. در نتیجه تلاش می‌شود با معرفی مهم‌ترین ابزار دارای مفاهیم نمادین دیدی کلی به‌دست داد. آیین یسناخوانی با اندیشه مهمی که در پس آن قرار دارد یعنی برقراری نظم جهانی، یکی از مهم‌ترین و مفصل‌ترین آداب زرتشتی است، مراسم جزییات بسیاری دارد و ابزارهای بسیاری در آن به‌کار می‌روند؛ بنابراین پرداختن به تمامی آنها و کاربردهایشان بسیار مطول خواهد شد. درنتیجه تحت همین تقسیم‌بندی اصلی به‌صورتی خلاصه به بررسی آنها پرداخته می‌شود.

۱. ابزار سنگی

ابزار سنگی مورد استفاده در آیین‌های دینی زرتشتی، «خوان» نامیده می‌شوند. تمامی لوازمی که در طول مراسم مورد استفاده قرار می‌گیرند روی آنها پهن می‌شوند. این همان واژه‌ای است که در فارسی امروز «خوان» به معنی سفره از آن باقی مانده است. «خوان» از سنگ معمولی یا سنگ مرمر بریده می‌شود.

«آلات (نو) خوان»[۲۹] یا «آلات گاه»؛ تخته برای ابزار: این همان خوان اصلی است، چراکه به‌عنوان میز، سفره یا خوانی به‌کار می‌رود که موبد تمام ظروف مربوط به فدیه، جام‌ها و دیگر ابزار را روی آن قرار می‌دهد.



شکل ۲. جایگاه برگزاری مراسم (Modi, 1937)

آلات نو خوان یا آلات گاه نماد زمین است و به‌عبارتی زمین در مراسم به‌صورت این میز سنگی حضور می‌یابد که باید چهارگوش باشد زیرا زمین به‌صورت چهارگوش تصور می‌شده است. برخی مانند بویس نیز معتقدند کل پاوی یا زمین مستطیل‌شکل پاکی که مراسم در آن انجام می‌شود، نماد زمین است (Boyce, 1998, 88-89)، اما نکته حائز اهمیت آن است که زمین در این مراسم به‌صورت چهارگوشی سنگی حاضر است.

۲. ابزار فلزی

۱-۲. ماهروی: ماهروی، از دو پایهٔ فلزی با بلندی حدود ۲۰ سانتی‌متر تشکیل شده است، علت اینکه این پایه‌ها این‌گونه نامیده می‌شوند شباهت آنها به هلال ماه است، آنها همیشه به‌صورت جفت به‌کار رفته و در مقابل هم قرار داده می‌شوند. این پایه‌ها «برسمدان» نیز نامیده می‌شوند؛ زیرا شاخه‌های برسم روی آنها قرار می‌گیرد. این دو پایهٔ فلزی در دادستان دینیگ (فصل ۴۷، بند ۱۴) (Māh-ruyo (Dadestan, 1882 نامیده شده‌اند. آنها همیشه فلزی هستند و «اورویس» یا تخته‌سنگ یزشنگاه یا محل برگزاری نیایش دینی یا خواندن یسنا محل اصلی قرارگرفتن آنها است. همان‌گونه که از نام آن پیداست، ماه در قالب این دو هلال فلزی یا ماهروی در مراسم حضور دارد.

اساطیر متعددی به ماه مرتبطند. ماه نماد باروری است، داستان‌های آفرینش گیاهی و آفرینش جانوری با ماه گره خورده‌اند. ماه نمادی از آب، باران و حاصلخیزی است و با رویش و سرسبزی و ایزدان و ایزدبانوان باروری در ارتباط است. ماه به‌سبب شباهتش به شاخ گاو با این حیوان مقدس در دین زرتشتی مرتبط دانسته شده است.

ماه نماد نوزایی و زندگی دوباره نیز است. به‌سبب اینکه ماه هر شب تغییرشکل داده و به‌تدریج به‌سمت هلال‌شدن یا ماه کامل شدن می‌رود، انسان باستانی روایت‌های متفاوتی برای این پر و خالی شدن ماه در ذهن خود ساخت که تقریباً همگی با نوزایی و در بسیاری از موارد با رستاخیز مرتبط بودند. ماه همچنین به‌سبب دور از دسترس بودن و رنگش نماد پاکی دانسته می‌شد. ماه با فرهمندی و دانایی نیز در ارتباط است. ماه در نبود اصلی‌ترین منبع روشنایی یعنی خورشید به زمین و آفریدگان نور می‌تاباند و به‌همین سبب نزد زرتشتیان که در نظرگاهشان نور ارزش بسیاری دارد عنصری محترم به شمار می‌رود.

شکل ۳. ماهروی یا برسم‌دان (URL 1)

شکل ۴. هلال ماه (URL 2)

۲-۲. هاون و دسته هاون: یکی از آیین‌های بسیار مهم در دین زرتشتی که خود بخشی اصلی از بسیاری از آیین‌ها را تشکیل می‌دهد، آماده‌سازی و بزرگداشت «هوم» است. هاونی که شاخه‌های گیاه در آن کوبیده میشود، مهم‌ترین بخش آلات آیینی مربوط به هوم را تشکیل می‌دهد. این وسیله «هاونیم» یا «هاون» نامیده می‌شود. در وندیداد نیز به آن اشاره شده است (فرگرد ۱۴، بند ۸). این وسیله مطابق *اوستا* (وندیداد ۱۴ بند ۱۰ و یسنا ۲۲ بند ۲ و ویسپرد ۱۰، ۲) ممکن است از سنگ یا آهن ساخته شده‌باشد اما امروزه «هاونیم» فلزی در مراسم مورد استفاده قرار می‌گیرد.

«دسته» یا «لالو» یا «لالا» وسیله‌ای است که با آن ساقه‌های هوم را در هاون می‌کوبند. همین وسیله است که موبد در مراسم تهیه هوم، با کوبیدن آن به «هاونیم» صدای زنگ مانندی ایجاد می‌کند. هاون و دستهٔ هاون که امروزه فلزی هستند، در گذشته اغلب از سنگ ساخته می‌شده‌اند.

شکل ۵. هاون و دسته هاون سنگی قدیمی (Modi, 1937)

شکل ۶. هاون و دسته هاون فلزی امروزی عکس: نگارنده

دربارهٔ هاون در این مراسم و آدابی که با استفاده از آن اجرا می‌شود اساطیر بسیاری شکل گرفته است. ضربه‌زدن به هاون فلزی ضمن ساییدن و صاف‌کردن هوم، یادآور پندار، گفتار و کردار است که اخلاق دیانت زرتشت بر پایهٔ آن بنا

شده است. دادستان دینیگ در این‌باره می‌گوید: «هاون فلزی که در حین فشردن هوم به آن ضربه زده می‌شود و صدای آن که همراه با واژه‌های *اوستا* برمی‌خیزد، یادآور پندارها، گفتارها و کردارها در مورد آمدن این فرستادگان به دنیا است» (Modi, 1937, 312- 313).

نبرد علیه دئوه‌ها در ایران و اسوره‌ها در هند با ضربه‌زدن به هاون یا به‌صدا درآوردن زنگ پیش می‌رود (Duchesne-Guillemin, 2006, 140- 141). در ایران طنین صدای کوبیدن دستهٔ هاون به هاون و نیز صدای زنگی که در آتشکده قرار دارد و در خلال مراسم هرچند وقت یك‌بار به‌صدا در می‌آید، پندارها و گفتارها و کردارهای بد را دور می‌کند. به‌عبارت دیگر موبد با کوبیدن دسته‌هاون به هاون، به‌شکل نمایشی وارد نبرد میان نیکی و بدی می‌شود و با هر ضربه، انگره مینیو را فرو می‌کوبد (Settegast, 2005, 67). در هند همچنین باور بر این است که هنگامی‌که گیاه سومه با سنگ در هاون کوبیده می‌شود صدای بلند هاون و سنگ باعث دورشدن اثرات شیطانی میشود (Macdonell & Keith, 1967, Vol 2, 475). در هند و در مراسم نیایش هندی که هاون‌ها روی زمین قرار داده می‌شود، زیر آنها چاله‌هایی در زمین کنده می‌شود تا طنین صدای کوبیدن را چند برابر کند.

۳-۲. برسم[۳۰]: برسم بخش مهمی از ابزار آیینی را تشکیل می‌دهد. در مراسم جدید، برسم فلزی جایگزین برسمِ گیاهی کهن شده است. به‌همین دلیل آن را ذیل ابزار فلزی طبقه‌بندی می‌کنیم، اما اگر می‌خواستیم مطابق روش اصلی و کهن به دسته‌بندی بپردازیم، بهتر می‌بود تا برسم را ذیل ابزار آلی بیاوریم. ریشه واژه که از بالیدن و رشد کردن می‌آید نشان می‌دهد که برسم‌های اولیه از جنس گیاه بوده‌اند، در خود اوستا نیز تأکید شده است که برسم باید از جنس نباتات باشد. نوشته‌ها و توصیفات نویسندگان کهن نیز این مطلب را برای ما بار دیگر روشن می‌سازد. نویسندگانی مانند استرابو[۳۱] به برسم و شاعرانی مانند فردوسی به مراسم اشاره کرده‌اند و حتی در «عهد عتیق» نیز از آن صحبت شده است.

برسم که شامل شاخه‌های گیاهان بوده، کاربرد خاصی در مراسم داشته است. ظاهراً از ریختن و گستردن برسم بر روی زمین به‌عنوان درست‌کردن جایگاهی برای فدیه‌ها در مراسم استفاده می‌شده است. ریشهٔ چنین استفاده آیینی از برسم به زمان آریاییان باز می‌گردد. بنابراین می‌توان گفت سبزه‌هایی که زیر قربانی می‌انداختند، ابتدایی‌ترین گونهٔ برسم است که اکنون نقش آن تغییرشکل داده و حضور آن با کاربرد دیگری در مراسم حفظ شده است.

برسم شاخه‌های کوچک درخت خاصی است که در مراسم آیینی استفاده می‌شود. در کتاب‌های متأخر آمده است که این شاخه‌ها ممکن است از درخت انار یا درختی که به درخت «چینی»[۳۲] معروف است، چیده شود. اما خود *اوستا* هیچ درخت خاصی را مشخص نمی‌کند، تنها به‌طورکلی اشاره می‌کند که برسم باید از درخت به دست بیاید (یسنا، ۲۵، بند ۳). متن پهلوی *شایست ناشایست* نیز بدون مشخص‌کردن درخت، می‌گوید شاخه‌های درخت مخصوص باید مورد استفاده قرار گیرد. اما امروزه به‌جای ترکه‌های درخت، سیم‌های فلزی به‌کار می‌رود که معمولاً از جنس برنج و گاهی از نقره است. بلندی آنها حدود ۲۰ سانتی‌متر و قطر آنها حدود ۳ میلی‌متر است. هرکدام از این سیم‌ها،

«تائه»[۳۳] و در فارسی «تائی»[۳۴] نامیده می‌شود. به‌نظر می‌رسد رواج استفاده از سیم‌های فلزی در هزار سال اخیر رخ داده است، چرا که در *دادستان دینیگ* (فصل ۴۷، بند ۱۷) (Dadestan, 1882). نیز همچنان از ترکه‌های گیاهی سخن به میان آمده است. تعداد ترکه‌های برسم در مراسم مختلف متفاوت است و می‌تواند از ۳ تا ۳۳ ترکه باشد (مصاحبه با موبد فیروزگری).

مراسم اصلی و کهن آماده‌سازی برسم دو مرحله داشته است: اول گردآوری برسم و دوم بستنِ آن. امروزه و با جایگزین‌شدن سیم‌های فلزی به‌جای شاخه‌های گیاهی، هر دوی این اعمال در یک مرحله خلاصه شده است.

شکل ۷. برسم فلزی بر برسمدان (URL 1)

می‌توان گفت برسم نماد آفرینش گیاهی است. در مراسم، آب مقدس یا آب «زئوثره» روی برسم ریخته می‌شود. این آبِ پاک نماد باران است که از طریق آن، جهان هدیهٔ آب را از خداوند دریافت می‌کند. بنابراین ریخته‌شدن «زوهر» که نماد باران است در مراسم بر روی «برسم» که نماد گیاه است، به‌صورت نمادین بارور شدن جهان گیاهی با باران را تداعی می‌کند. زئوثره یا زوهر به‌گونه‌ای روی برسم ریخته می‌شود که تماس آنها کامل باشد و بدین‌ترتیب باروری کل آفرینش گیاهان و باروری خاك تضمین می‌شود. اجراکنندهٔ مراسم باید به‌طور مداوم در طول مراسم به برسم نگاه کند و کل آفرینش را در ذهن خود تصور نماید. این ستایش خداوند برای آفرینش، قدرت اهریمن و دیوان را در هم می‌شکند. در دینکرد می‌خوانیم که این‌گونه ستودن آفریدگار در روز نبرد، به سربازان نیروی خوبی می‌دهد و مانند یک نیزهٔ خوب هدف‌گیری شده است (Dinkard, 1911) (دینکرد ۸، فصل ۲۶، بند ۲۴). پس همان‌گونه که گفته‌شد، برسم نماد آفرینش اهورامزدا است. شاخه‌ها یا سیم‌های جداگانهٔ برسم نشانگر این هستند که آفرینش شامل بخش‌های مختلفی است. ایویاونگهن که شاخه‌ها یا سیم‌های برسم را به‌هم می‌بندد، نشانگر وحدت یا اتحاد میان این بخش‌ها است. به‌نظر می‌رسد مفهومِ آن چنین باشد که تمام طبیعت یکی است و ما نیز با آن یکی هستیم؛ همان‌گونه که در تفسیر پهلویِ آن (یسن ۹، بند ۲۶) واژهٔ «یگانگی»[۳۵] مشاهده می‌شود. هنگامی‌که ایویاونگهن به دور شاخه‌ها یا سیم‌های جداگانهٔ برسم بسته می‌شود تا آنها را به‌صورت یک دسته در آورد، حقیقتِ یگانگی آفرینش و یگانگی طبیعت را بیان می‌کند.

۲. ابزار آلی

منظور از ابزار آلی در این مقاله آن دسته از اشیایی است که ریشهٔ آلی (حیوانی یا گیاهی) دارند. هرچند این تقسیم‌بندی امروزه در علوم طبیعی کمتر به‌کار می‌رود، اما در این مبحث به‌سبب نگاهی که به جنس ابزار آیینی در راستای درک اساطیر مربوط به آن ابزار وجود دارد، به‌کار گرفته شده است.

۱-۳. درون و فرَسَست یا نان‌های مقدس: درون امروزه به نان مقدسی گفته می‌شود که در مراسم آیینی پخته می‌شود. در پهلوی یا فارسی میانه واژهٔ drōn تنها به نان گندم ور نیامده یا فتیر به شکل دایره‌های نازك گفته می‌شود. اما احتمالاً پیشتر دلالت بر انواع دیگری از خوراکی‌ها از جمله بخشی از گوشت قربانی نیز داشته است. مطابق آنچه امروزه در دین زرتشتی جای دارد درون، نان صاف و گردی است که از خمیر فتیر و کرهٔ صاف‌کرده درست می‌شود و یکی از ملزومات مراسم یسنا، ویسپرد، وندیداد و باج است. برای مراسم یسنا، ویسپرد و وندیداد یك نان لازم است. برای دیگر مراسم تعداد متفاوتی ممکن است مورد نیاز باشد.

دربارهٔ نوع درست‌کردن نان‌های درون و فرسست (نان‌های آیینی زرتشتی) از زمان کاشتن دانهٔ آنها تا زمان پخت و همچنین دربارهٔ شیوهٔ به‌کار بردن آنها در مراسم، در *روایت پهلوی* (Pahlavi Rivayat, 2011) (فصل ۵۸) به تفصیل توضیح داده شده است. نان برای ایرانیان قدیم غذای اصلی و مایهٔ حیات بوده است. برای آنان «خوردن» با «نان خوردن» برابر بوده و همین امر سبب شده است که آن تقدس قدیم در مورد نان در میان مسلمانان ایران امروز نیز باقی بماند.

درون یا نان مقدسی که در مراسم آیینی زرتشتی پخته و کمی از آن خورده یا به اصطلاح چاشت می‌شود (Pahlavi Rivayat, 2011) (فصل ۵۶، بند ۱) به تقلید از جهان ساخته شده و مانند جهان گرد است می‌رود (Duchesne-Guillemin, 2006, 143). همان‌گونه که مشاهده می‌شود نمادگرایی این عنصر در متون پهلوی نیز تصریح شده است، در *روایت پهلوی* دربارهٔ درون یا نان گرد مقدس آمده است که: درون به همانندی گیتی نهاده شده و گردی آن همانند گردی گیتی است و کنارهٔ آن کوه البرز است. سوراخ میان درون به‌منزلهٔ انسان و ستاره و گیاه است (Pahlavi Rivayat, 2011) (فصل ۵۶، بند ۱). همچنین در مورد درون در *روایات داراب هرمزدیار* آمده است که درون به‌معنای کیهان و کنارهٔ درون به‌معنای کوه البرز است که دور تا دور جهان کشیده شده است. این کناره‌ها را هم به کناره‌های جهان یعنی کوه البرز همانند کرده‌اند و هم به حدومرز هر چیز در جهان.

نان دیگری نیز در این مراسم وجود دارد که فرسست یا نان بدون نام است. در *روایت پهلوی* دربارهٔ فرسست، نان مقدس بدون نام، آمده است: سبب جدا نهادن فرسست (که متعلق به اهوره‌مزدا است) از درون این است که باید اهورامزدا را جدا از امشاسپندان و ایزدان ستود (فصل ۵۶، بند ۳). سبب کناره‌نکردن فرَسَست این است که هر چیز و هر کس را کناره است، اما اهورامزدا بی‌کناره است (فصل ۵۶، بند ۴). پس می‌بینیم که نمادگرایی این دو نان کاملاً با هم متفاوت است.

۲-۳. «گوشدا»: به‌معنی محصولی از گاو نیک‌آفریده که می‌تواند به‌معنی گوشت یا شیر باشد. گوشدایی که امروزه کاربرد دارد، کرۀ صاف‌شده است و در مراسم به‌طور آیینی همراه درون است. قسمت کوچکی از آن روی درون قرار داده می‌شود و موبد به‌عنوان چاشنی تکه‌ای از آن را می‌خورد. در مراسم امروزین معمولاً گوشدا که نمادی از قلمرو حیوانی است، به‌شکل تکه‌ای از گوشت قربانی حضور ندارد؛ اما احتمالاً پیشتر، زمانی‌که «یشت با گوسفند» رواج داشته، چنین بوده و اکنون کره جایگزین آن شده است.

گوشدا نمادی از رود اساطیری ایرانی یا همان چکاد دایتی است که در میانه جهان قرار دارد، که خود نماد جهان هستی دانسته می‌شود. چکاد دایتی به‌سبب ارتباطش با مفهوم باستانی کوه البرز منجر به این ایده شده که محور تعادل روحانی متعلق به رَشَن، خدای عدالت، است.

۳-۳. هوم: واژۀ اوستایی haoma (سنسکریت soma، پهلوی hōm و فارسی هوم) از ریشۀ آریایی باستان $\sqrt[*]{\text{hu}}$ و سنسکریت $\sqrt{\text{su}}$ به‌معنی کوبیدن و فشردن می‌آید. در شرایط مطلوبی که گیاهی که به‌عنوان هوم به‌کار می‌رود در محوطۀ آتشکده موجود باشد، گیاه پس از پاکسازی در مراسم مورد استفاده قرار گیرد، شاخه‌های گیاه موجود در آتشکده، پس از شسته‌شدن و چیده‌شدن برای مدت حداقل ۱۳ ماه و ۱۳ روز کنار گذاشته می‌شود و پس از آن به‌مدت چندین سال می‌توان از آنها استفاده کرد. در *وندیداد* (فرگرد ۶ ، بند ۴۲ و ۴۳) به شستن شاخه‌های کثیف هوم سفارش شده است اما امروزه برای اطمینان بیشتر، تمامی شاخه‌هایی که قرار است در مراسم مورد استفاده قرار گیرد را می‌شویند. مراسم تهیه هوم بسیار پرزحمت است و باید با دقت خاصی انجام گیرد. لوازمی از جمله «هوم»، «میزد»، «درون»، «زئوثره»، «برسم»، «گوشدا»، «اوروارم»، «اسم/ائسمه» و «بوی» در تهیه هوم کاربرد دارند. هوم نقش بسیار مهمی در تمامی آیین‌های زرتشتی اعم از آیین‌های نیایشی و آیین‌های مربوط به زندگی مردمی دارد. زرتشتیان به قدرت و نیروی موجود در این نوشیدنی اعتقاد فراوانی دارند. نوشیدن آن برای افراد غیرزرتشتی جایز نیست. عقیده بر این است که نوشیدن آن بیماران را شفا می‌دهد و به بدن راستی و نیرو می‌بخشد. هوم طبق روش کاملاً پیچیده و دقیقی، همراه با خواندن بخش‌های مشخصی از اوستا تهیه می‌شود. آخرین مراسمی که در رابطه با هوم در چنین مراسمی اجرا می‌شود، نوشیدن آن است.

هوم خدای تندرستی و نیرو است. ایزد هوم به محصولات و فرزندان برکت می‌بخشد. در مورد اینکه کدامین گیاه ریشه اصلی گیاهی بوده است که در سرزمین ایران و در میان قوم زرتشتی اولیه از آن نوشیدنی هوم تهیه می‌شده است، اختلاف نظرهای فروانی وجود دارد. حتی امروزه هم بر سر درست‌کردن این نوشیدنی مقدس اتفاق نظری میان موبدان در سراسر جامعه زرتشتی نیست. حتی گیاه مورد استفاده از حدود صد یا پنجاه سال گذشته تا کنون در ایران و حتی در یک آتشکده به‌خصوص تغییر ماهیت داده است. یکی از خواص هوم را غلبه بر دشمنی‌ها دانسته‌اند (Baldick, 2006, 129). فشردن آیینی گیاه هوم با پدیده‌های آسمانی مانند تابش خورشید و بارش باران پیوستگی دارد (Amouzgar, 2002, 33). فشردن گیاه هوم نوعی قربانی غیرخونین محسوب می‌شود. داستان‌ها و اساطیر و روایت‌های بسیاری حول گیاه هوم و همچنین ایزد هوم شکل گرفته است. معادل هندی ایزد/گیاه هوم، خدای/گیاه

سومه[۳۶] است. هوم نماد آفرینش گیاهی است (Boyce, 1988, 88). آیین هوم با قدمت طولانی که به دوران هندی ـ ایرانی و حتی هندی ـ اروپایی باز می‌گردد، یکی از مهم‌ترین آیین‌ها نزد این قوم کهن است. آیین هوم بعدها به یک بخش ضروری در آیین‌های زرتشتی بدل شد؛ آیینی که چنانکه پیداست در ابتدا مورد انتقاد شخص زرتشت بوده است.

۴-۳. **«ایویاونگهن» یا برگ درخت خرما:** ایویاونگهن یک تکه از برگ درخت خرما است که به‌صورت رشته‌هایی در می‌آید تا به دور برسم پیچیده شود. به‌دلیل اهمیت ویژهٔ درخت خرما در مراسم، هر آتشکده معمولاً باید یک یا چند درخت خرما در حیاط خود داشته باشد. یکی از این کاربردها تهیه ایویاونگهن است. موبد انتهای خشک‌شدهٔ برگ را می‌بُرد و دور می‌اندازد، سپس خود برگ را می‌برد، آن را در ظرف قرار می‌دهد، به یزشنگاه می‌برد و آن را به شش قسمت باریک‌تر تقسیم می‌کند. ابتدا آنها را به دو گروه سه‌تایی تقسیم می‌کند، سپس آنها را به‌صورت یک رشته به‌هم پیچیده و هر دو انتهای آن را گره می‌زند. آنگاه آن را در ظرف فلزیِ پاکی قرار می‌دهد تا بعداً برای بستن برسم از آن استفاده کند.

شکل ۸. ایویاونگهن یا برگ درخت خرما که برای استفاده در مراسم چیده شده است، عکس: نگارنده

داستان‌ها و اسطوره‌هایی دربارهٔ درخت خرما در ایران باستان وجود دارد که آن را با بی‌مرگی و پادشاهی مرتبط می‌کند. چنین باورهایی میان دیگر اقوام مانند مصری‌ها، کلدانی‌ها و عبری‌ها، مسیحیان، اعراب و دیگران نیز دربارهٔ شکل نمادین درخت خرما وجود دارد. درضمن ایویاونگهن را نماد یگانگی دانسته‌اند که سبب به‌هم پیوستگی اجزای طبیعت می‌شود (برای توضیح بیشتر نک بخش برسم).

۲. آتش

در تمامی مراسم دینی زرتشتی و در تمامی نیایشگاه‌های آن آتش حضوری دائمی دارد، از آن جمله در مراسم خواندن یسنا. برای انجام مراسمی مانند یسنا، ویسپرد و وندیداد، می‌توان از هر نوع آتش خانگی (آتش معمول و نه تقدیس‌شده) استفاده کرد اما همهٔ آتشگاه‌ها آتشی را به این منظور، شب و روز در یزشنگاه فروزان نگاه می‌دارند. برخی آتش را نمادی از حضور یکی از هفت آفرینش اصلی یعنی همان آتش دانسته‌اند (Boyce, 1998, 88-89) و برخی دیگر آن را نماد خورشید شناخته‌اند که همواره به‌شکل نمادین در صحنه اجرای مراسم آیینی حضور دارد.

هنگامی‌که خورشید یعنی منبع اصلی نور و گرما حضور نداشته باشد، دیگر نمودهای آن را جایگزینش می‌سازند؛ آتشی که در آتشدان گرد و دایره‌ای شکل نگاهداری می‌شود و تلاش می‌شود تا همواره روشن و پاک بماند را می‌توان نماد درست و کاملی از خورشید زندگی‌بخش در اساطیر زرتشتی دانست.

آتش در فرهنگ‌های بسیاری نماد خورشید به‌شمار می‌آید و این امر مختص فرهنگ زرتشتی نیست، از آن جمله می‌توان به اساطیر یونان و نیز فرهنگ‌های بومی امریکای شمالی اشاره کرد. در اغلب فرهنگ‌ها و اساطیر باستانی دو عنصر خورشید و آتش به‌عنوان نماد انرژی و زندگی به‌هم پیوند خورده‌اند. بازنمایی آن در فرهنگ‌های معاصر نیز مشاهده می‌شود. احترام زرتشتیان به آتش آشکارا ریشه در آیین هند و ایرانی اجاق دارد، زیرا در هند نیز این احترام به آتش یا اگنی را به همین صورت وجود دارد. ارزش و اهمیتی که زرتشتیان برای آتش به‌عنوان یک نماد قائل بودند سبب شد در دوره‌های بعد مسلمانان آنان را به پرستش آتش متهم کنند.

شکل ۹. آتشدان و آتش در میان آن، عکس: نگارنده

نتیجه‌گیری

نتیجهٔ کلی که می‌توان از مقاله فوق حاصل کرد آن است که انسان از عهد باستان همواره در تلاش بوده تا اندیشه‌های خود را به‌نوعی در جهان اطرافش جلوه‌گر سازد و در همین راستا، به‌ویژه در موارد پر اهمیتی مانند آداب و آیین‌ها، به نمود دادن و تجسد بخشیدن به باورهای خود اقدام کرده است. یکی از مواردی که در این شمار می‌توان بررسی کرد، آلات یا ابزارهای آیینی است. نمونه‌ای که در این مقاله مطالعه شد، آیین یسناخوانی در دین زرتشتی بود. زرتشتیان بر این باورند که آیین‌هایی که برگزار می‌کنند و به‌طورکلی اعمال آنها بر جهان در بُعد مادی و غیرمادی اثرگذار است. یکی از این موارد آیین‌های خواندن اوستا از جمله یسناخوانی است که می‌تواند به برقراری نظم جهانی کمک کند. در مقاله به بررسی این نکته پرداخته‌شد که چگونه این غایت دینی و اساطیر و باورهای شکل‌دهندهٔ آن، در اعمال آیینی که انجام می‌پذیرد و ابزار و آلات و ظروفی که حین این اعمال مورد استفاده قرار می‌گیرند، جلوه‌گر شده است؛ و به‌عبارتی چگونه جلوه‌ای مادی از آن باورها در قالب آثاری هنری که در اینجا ابزار و آلات آیینی هستند قابل مشاهده است.

پی‌نوشت‌ها:

1. S. H. Hooke
2. James G. Frazer
3. Johannes Pederson
4. Vilhelm Mannhardt
5. Vilhelm Grönbech
6. Hermann Gunkel
7. Criticism
8. Sigmond Mowinckel
9. libretto
10. Myth and Ritual
11. Labyrinth
12. Myth, Ritual and Kingship
13. H. H. Rowley
14. Ritual and the Hebrew Prophets
15. S. G. F. Brandon
16. Hermann Gunmek
17. Exodus
18. Passover
19. H. S. Nyberg
20. Book of Hosea
21. Alfred Haldar
22. Aagen Bentzen
23. Reitzenstein
24. Frank Leslie Cross
25. Engnell
26. Martin Noth
27. He that Cometh
28. Geo Widengren
29. Ālāt (no) xwān
30. barsam/barsom
31. Strabo

32. čini

33. tāē

34. tāī

35. ēwkardagīh

36. Soma

References:

Amouzgar, J. (2002). Mythological History of Iran. Tehran: Samt. (In Persian)

Baldick, J. (2006). Maiondaean (Zoroasrian) religion; Religions of Asia, Taoist, Mazdaean (Zoroastrian), Hindu, Sikh And Jain religions (A. Govahi, Trans.). Vol. 3. Tehran: Daftar Nashr-e Farhang-e Eslami. (In Persian)

Boyce, M. (1998). Summary of the History of Zoroastrianism (H. Sanati Zadeh, Trans.). Tehran: Safi Alishah.

Dadestan. (1882). Dadestan-i Denig ('Religious Decisions') (E. W. West, Trans.). from Sacred Books of the East, volume 18, London: Oxford University Press.

Dinkard (1911). Dinkard (Denkard). Edited by D. M. Madan, 2 Vols. Bombay.

Harrelson, W. (1995). Myth and Ritual School. The Encyclopedia of Religion. M. Eliade, Edition. Vol. 9, New York.

Hartman, S.(1980). Parsism, The Religion of Zoroaster, Leiden.

Macdonell, A. A. & Keith, A. B. (1967).Vedic Index of Names and Subjects, Delhi.

Modi, J. J. (1937). The Religious Ceremonies and Customs of the Parsees. Bombay.

Pahlavi Rivayat. (2011). Pahlavi Rivayat (M. Mirfakhraie, Trans). Tehran: Institude for Cultural Studies and Research. (In Persian)

Ringer , M .M. (2011). Pious Citizens: Reforming Zoroastrianism in India and Iran, Syracuse, N.Y.

Settegast, M.(2005). When Zarathustra Spoke: the Reformation of Neolithic Culture and Religion. Costa Mesa, California.

Stausberg , M. (2012). From Power to Powerlessness: Zoroastrianism in Iranian History. Religious Minorities in the Middle East: Domination, Self-Empowerment, Accommodation, Leiden and Boston, 171-93.

URL 1: avesta.org

URL 2: freeimages.org

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، دوره ۲، شماره ۲، پائیز و زمستان ۱۴۰۳

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

A Study of the Musical Instruments of Neo-Ilamite

Mahshid Farahani *

[1.] Center of study manuscript cultures at University of Hamburg, Hamburg, Germany

* Corresponding Author, farahanimahshid@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 2, PP, 139-152
Receive Date: 01 December 2024
Revise Date: 05 December 2024
Accept Date: 08 December 2024
Publish Date: 08 December 2024

Original Article

KEYWORDS: Elamite harp; long-necked lute; Elamite music; history of music

ABSTRACT

Abstract: Research on ancient Elamite music is scarce, with significant studies such as Sepideh Khaksar's thesis titled "A Musicological Approach to the Ancient Remains and Music of Ancient Elam" (Khaksar, 2008) and Javier Alvarez-Mon's "Royal Elamite Orchestra of Madaktu" (Alvarez-Mon, 2017) being among the few available. Previous studies on Elamite music span from the 3rd millennium BCE to the 1st millennium BCE without a clear chronological distinction. This research, however, focuses on the music of Elam within a more specific time frame. These two key studies delve into Elamite music and its nuances, providing the framework for this article's exploration.

Studying the history of music in different periods helps us understand the cultural evolution of musical practices and the reasons behind the transformations in musical trends over time. The history of Iranian music can be divided into two broad categories: the pre-Islamic and Islamic periods. The pre-Islamic period itself can be subdivided into 1. The Elamite period and 2. The post-Elamite period. While significant studies on the history of Islamic-era music have been conducted recently, pre-Islamic studies mostly focus on the periods following Elam, particularly the Sassanian era. Unfortunately, research into Elamite music, which significantly influenced subsequent musical periods, has been overlooked.

Elamite music must be studied through archaeological and ancient remains. These remains provide insights into the instrumentation and performance contexts, but the actual musical systems of Elam remain elusive. Unlike neighboring Mesopotamian civilizations, where numerous texts about music are preserved, no such texts exist in Elamite cuneiform inscriptions. This lack of documentation may be attributed to the persistent wars between the Elamites and their neighbors, leading to political instability, and most Elamite cuneiform inscriptions are devoted to warfare, divine worship, and economic matters.

Considering these challenges, this article aims to explore the musical instruments used in Elam between 1200 and 500 BCE, the final period of Elamite civilization, to shed light on the region's musical practices.

History of Elam: Human settlement in southwestern Iran dates back to approximately 8000 BCE. The fertile land and climatic conditions of the region encouraged early settlement. Over time, these settlements grew, leading to the development of cities. However, due to limited archaeological evidence, the cultural history of this period remains difficult to reconstruct. The mid-4th millennium BCE marks the beginning of urbanization in Elam. By the early 3rd millennium BCE, the region entered the historical period with the development of writing and the formation of cities.

Elam consisted of two primary regions: Susa and Anshan. Various rulers controlled one or both of these regions. The civilization reached its peak in the 3rd millennium BCE, during which the Elamites invented the Elamite script and cylinder seals, initiating the formation of centralized states. The heart of Elam was the city of Susa, which housed both the governmental center and trade hubs with neighboring civilizations.

Elamite history can be divided into two major periods: prehistory (4000–2900 BCE) and history (2900–640 BCE). Elam's historical phase began with the advent of writing and lasted until the collapse of the last Elamite king, Humban-Haltash, who was defeated by the Assyrian king Ashurbanipal in 640 BCE.

Cite this article:
Farahani, M. (2024). A Study of the Musical Instruments of Neo-Ilamite. Interdisciplinary Researches of Art, 2(2), 139-152. doi: 10.22124/ira.2024.29130.1038

Archaeological Findings Depicting Musical Instruments: Ancient artifacts from the 1st millennium BCE, featuring musical instruments, are more diverse compared to earlier periods. Among these are bronze vessels, sculptures from the Kolda Farah site, and drinking vessels, all adorned with depictions of musicians.

The Bronze Cup of Arjan: A notable artifact discovered in 1982 in Arjan, near Behbahan, is a bronze cup that contains engravings of different scenes, one of which depicts a celebratory victory feast with musicians. In one of the engraved bands, two harpists and a lyre player can be identified, accompanied by dancers. This cup is currently housed in the National Museum of Iran.

The Kolda Farah Rock Carvings: The Kolda Farah site near Ahvaz contains several rock carvings that depict religious ceremonies and royal audiences, including scenes with musicians. In one of these, three musicians are shown playing instruments in front of a king during a sacrificial ritual. The instruments depicted include harps and other stringed instruments.

Bronze Drinking Cups from Lorestan: These cups, found in Lorestan, feature depictions of musicians playing a lyre and a long-necked lute at royal feasts. These artifacts date from the 6th century BCE and are currently held in the Museum of Fine Arts in Lyon and the Louvre Museum in Paris.

Musical Instruments Identified: Based on the aforementioned archaeological finds, the musical instruments identified in Elamite art include:

Chang
Long-necked lute
Lyre
Wind instruments

Analysis of Musical Instruments:

The Harp: Several artifacts, including the Arjan Cup, Lorestan bronze goblets, and the Kolda Farah rock carvings, depict harps. The harps shown in these artifacts have a bent shape, although the precise number of strings remains unclear due to the stylized nature of the depictions, these instruments were likely portable and relatively light, making them suitable for both performance and transport.
The Long-necked Lute: The bronze drinking cups found in Lorestan depict musicians playing a long-necked lute, a stringed instrument common in the ancient Near East. The lute's detailed representation of the cups suggests it was a prominent instrument in Elamite music.

Lyres: Lyres are also depicted in several artifacts, including the Kolda Farah carvings. These instruments are shown being played by musicians at royal events and religious ceremonies, indicating their importance in Elamite culture.

Conclusion: While the Elamites did not leave behind written texts about their music, archaeological evidence provides a glimpse into their musical practices. The depictions of harps, long-necked lutes, and lyres on various artifacts suggest a rich musical tradition. Despite the challenges posed by the absence of written music or detailed descriptions, these findings offer valuable insights into the role of music in ancient Elam, especially in religious and royal contexts. Further research into these artifacts can help us understand the broader cultural and social functions of music in the ancient Elamite civilization.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

مطالعه‌ای در شناخت سازهای ایلامِ نو

مهشید فراهانی[1]

۱. دانشجوی مرکز مطالعات فرهنگ‌های دستنویس دانشگاه هامبورگ، هامبورگ، آلمان

* نویسنده مسئول: farahanimahshid@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳
دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۱۳۹-۱۵۲
تاریخ دریافت: ۱۱ آذر ۱۴۰۳
تاریخ بازنگری: ۱۵ آذر ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۸ آذر ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۱۸ آذر ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: چنگ ایلامی، لوت دسته بلند، موسیقی ایلامی، تاریخ موسیقی

چکیده

بخشی از ریشه‌های موسیقی ایران را در طول تاریخ باید در غرب ایران و در تمدن ایلام جست‌وجو کرد. برای شناخت این موسیقی لازم است هر آنچه نشانی از موسیقی ایلامی بر خود دارد مورد مطالعه قرارگیرد. از دوره‌های تاریخی مختلف ایلام ساز کاملی به‌دست نیامده است تا بر اساس آن بتوان به مطالعه موسیقی این منطقه پرداخت. در میان الواح ایلامی نیز متنی در مورد موسیقی وجود ندارد. برای مطالعه موسیقی ایلام باید به بررسی آثار باستانی و نقوش برجسته‌ای پرداخت که روی آنها نقشی از ساز ترسیم شده‌است. نقوش برجسته کول‌فرح، جام ارجان و جام‌های برنزی به‌دست‌آمده از لرستان مهم‌ترین منابع مطالعاتی در موسیقی این دوره‌اند. این آثار باستای اطلاعاتی در مورد سازهای چنگ‌های افقی و عمودی و همچنین لوت دسته‌بلند در خود دارند. تعداد تارهای نقش‌شده روی سازها، شیوه دست‌گرفتن ساز و جزئیات نقش‌شده در بدنه ساز می‌تواند دید بهتری از صنعت ساخت ساز در این دوره به‌دست دهد. مطالعه موسیقی این دوره از آن جهت اهمیت دارد که با ورود آریایی‌ها به این منطقه و ایجاد نخستین امپراتوری، باعث گسترش موسیقی و سازهای این حوزه در تمام فلات ایران شدند. بررسی وضعیت موسیقیِ دوره تاریخیِ منتهی به حضور آریایی‌ها در ایران می‌تواند در شناسایی وضعیت موسیقی فلات ایران در دوره‌های بعدی نقش مهمی داشته باشد. در این مقاله سعی بر آن است تا با توجه و بررسی آثار باستانی که تاکنون به‌دست آمده، نمایی از موسیقی آخرین دوره حضور ایلامی‌ها در تاریخ نشان دهد.

ارجاع به این مقاله: فراهانی، مهشید. (۱۴۰۳). مطالعه‌ای در شناخت سازهای ایلامِ نو. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۲)، ۱۳۹-۱۵۲. doi: 10.22124/ira.2024.29130.1038

مقدمه

بررسی تاریخ موسیقی دوره‌های مختلف به درک روند حرکت فرهنگ موسیقایی و درک چرایی تغییرات راه‌یافته به موسیقی در دوره‌های مختلف کمک می‌کند. برای مطالعه تاریخ موسیقی ایران ابتدا می‌توان تاریخ را به دو بخش کلی شامل دوره پیش از اسلام و دوره اسلامی تقسیم نمود. مطالعه تاریخ موسیقی پیش از اسلام خود داری دو تقسیم‌بندی زمانی است: دوره ایلامی و دوره پس از ایلامی.

در مورد تاریخ دوره‌های اسلامی در سال‌های اخیر مطالعات مهم و ارزنده‌ای انجام شده است. این مطالعات در مورد دوره پیش از اسلام عمدتاً متوجه دوره‌های پس از ایلامی و به‌خصوص دوره ساسانی است و متأسفانه پژوهش در مورد موسیقی ایلامی که ریشه‌های موسیقی دوره‌های بعد را در خود دارد از نظرها دور مانده است. موسیقی ایلام را باید بر اساس شواهد باستانی و آثار باستانی به‌دست‌آمده مطالعه کرد. این آثار تنها در مورد سازشناسی و موقعیت‌های اجرای موسیقی در این منطقه اطلاعاتی به‌دست می‌دهند و همچنان سیستم‌های موسیقی ایلامی در تاریکی باقی می‌ماند. در میان بی‌شمار الواح گلی به خط میخی ایلامی هیچ متنی در مورد موسیقی و یا اجرای آن وجود ندارد. حال آنکه در تمدن همسایه، بین‌النهرین، تعداد زیادی لوح به خط اکدی و سومری در مورد موسیقی وجود دارد. یکی از دلایل عدم وجود متون موسیقایی در ایلام شاید به‌دلیل نبردهای پی‌درپی اقوام ایلامی با همسایگان‌شان باشد که در مجموع باعث عدم ثبات پایدار سیاسی در منطقه بوده و بیشتر متون میخی ایلامی به شرح نبردها و نیایش ایزدان و البته متون اقتصادی اختصاص یافته است. با توجه با آنچه گفته شد موسیقی و سازشناسی ایلام را می‌بایست از میان آثار باستانی در ایلام و تمدن‌های همجوار آن کشف کرد. این مقاله سعی دارد با بررسی سازهای موسیقی رایج در ایلام در بازه زمانی ۱۲۰۰ تا ۵۰۰ پیش از میلاد یعنی آخرین دوره حضور فرهنگ ایلامی در تاریخ، وضعیت موسیقی این منطقه را مطالعه نماید.

پیشینه پژوهش

در مورد موسیقی در ایلام باستان پژوهش‌های اندکی وجود دارد. از میان این پژوهش‌ها می‌توان به پایان نامه سپیده خاکسار با عنوان رویکردی باستان‌موسیقی‌شناسانه بر بقایای باستانی و موسیقایی دوره ایلام باستان (Khaksar,2008) و ارکستر سلطنتی ایلامی از ماداکتو نوشته خاویر آلوارزمون (Alvarez-Mon & Wicks,2018) اشاره کرد. در پژوهش‌های پیشین موسیقی ایلام باستان از هزاره سوم تا هزاره اول پیش از میلاد و بدون تفکیک زمانی انجام شده‌است ولی در پژوهش حاضر تلاش شده تا موسیقی ایلام در یک بازه زمانی مشخص بررسی شود. این دو پژوهش موسیقی ایلام باستان را مورد نظر قرار داده و به جزئیات آن پرداخته‌اند.

روش پژوهش

این پژوهش به شیوه توصیفی ـ تحلیلی انجام شده‌است. منابع تصویری از موزه‌های صاحب اثر گرفته شده و در موارد در دسترس مثل کنده‌کاری‌های کول‌فره با حضور در محل تصویر برداری انجام شده است. منابع مکتوب با مراجعه به سند در کتاب‌های مرجع گردآوری شده و اطلاعات لازم از آنها برای این مقاله استخراج شده است.

تاریخ ایلام

سکونت در جنوب غرب ایران از حدود ۸۰۰۰ سال پیش از میلاد وجود داشته است. شرایط اقلیمی و جغرافیایی به‌خصوص خاک حاصل‌خیز این منطقه بشر را برای سکونت در این منطقه ترغیب می‌کرد. گروه‌های انسانی به‌تدریج وارد این منطقه شدند و استقراری طولانی را در این منطقه پایه‌گذاری کردند. این سکونت و درپی آن ازدیاد جمعیت دلیلی شد بر دسته‌بندی کارها و نخستین شهرها در این منطقه ایجاد شدند. بررسی عناصر فرهنگی این دوره به‌دلیل کمبود مدارک با دشواری روبه‌روست. علاوه‌بر کم‌بودن مدارک، مغشوش‌بودن آنها نیز بر این درهم‌پیچیدگی می‌افزاید. اواسط هزاره چهارم پ. م آغاز دوره شهرنشینی در ایلام است. جنوب غرب ایران از اوایل هزاره سوم پ.م با روند تدریجی خط و کتابت و پیدایش شهرها به عنوان دو شاخص مهم، وارد دوران تاریخی شده است (Talaei, 2014, 24).

ایلام شامل دو منطقه شوش و انزان بوده است. برخی حکومت‌ها بر هر دو منطقه مسلط بوده‌اند و برخی تنها بر یکی از این دو فرمانروایی داشتند. انزان یا انشان بخش شرقی و نیمه‌کوهستانی ایلام و شوش، دشتی در شرق رود دجله بوده است. تمدن و فرهنگ ایلام در نهایت گسترش خود شامل بخش‌های وسیعی از مناطق جنوب غرب ایران می‌شده‌است. در عین‌حال در مناطق پیرامونی جنوب غرب از جمله کرمان، فارس و لرستان آثار و شواهد نفوذ تمدن ایلام یافت شده است. به‌لحاظ چشم‌اندازهای محیطی مناطق تحت‌نفوذ به دو منطقه جلگه‌ای مثل خوزستان و کوهستانی مثل لرستان تقسیم می‌شود. اوج گسترش تمدن و فرهنگ خوزستان در هزاره سوم پ.م همزمان با تشکیل حکومت ایلامی‌ها بوده است. در این زمان ساکنان خوزستان موفق به ابداع خط ایلامی و مهر استوانه‌ای شده‌بودند و متعاقب آن، دست به تشکیل حکومت‌های متمرکز فراگیر زدند. مرکز ثقل و کانون اصلی ایلام شهر شوش بود. در این شهر علاوه‌بر مرکز حکومتی، محل‌های تجارت و مبادله کالا با تمدن‌های همجوار وجود داشته است (Ibid., 25).

تاریخ ایلام به دو دوره پیش از تاریخ و تاریخی تقسیم می‌شود. دوره پیش از تاریخ از حدود ۴۰۰۰ پ.م تا ۲۹۰۰ پ.م را شامل می‌شود که زمانی است که ایلام وارد دوره کتاب و ثبت نوشتاری شده است. دوره تاریخی از آغاز دوره نوشتار در ایلام آغاز و تا ۷۴۲۰ پ. م که شیرازه حکومت آخرین پادشاه ایلامی، هوبان هالتاش، به دست آشوربانیپال از هم پاشیده‌شد، ادامه می‌یابد.

از دوره‌های آغازین سکونت در این منطقه اطلاعات کمی در دست است. بر اساس آثار باستانی یافت‌شده بشر ساکن در ایلام پیش از شکل‌گیری اولین سلسله حکومتی، کشاورزانی بوده‌اند که ایزدبانوهای متعددی را پرستش می‌کرده‌اند. از نظر آمیه ایلامیان حیات را آفریدهٔ ایزدبانویی می‌دانسته‌اند که ایزدی همسر او بوده و در عین‌حال شوهر و فرزند او محسوب می‌شده است. امکان دارد که رسم انتساب به مادر، که در نزد ایلامی‌ها معمول بوده، در اصل از همین موضوع ناشی شده‌باشد (Amieh, 2010, 70).

تاریخ‌نگاری دوره‌های تمدنی ایلام را به روش‌های مختلف می‌توان نشان داد. گروهی از پژوهشگران تاریخ ایلام را به سه دوره تقسیم می‌کنند: ایلام کهن۱۶۰۰-۲۱۰۰ پ.م، ایلام میانی ۱۶۰۰- ۱۰۰۰ پ.م و ایلام نو ۱۰۰۰-۷۴۳ پ.م.

در سال ۷۴۲ پ.م شاه هومبان – تَهرَه در ایلام بر تخت نشست و فرمانروایی نو ایلامی آغاز شد که دوره بسیار کوتاهی بود. این فرمانروایی جدیدِ ایلام تنها اندکی بیش از یک سده دوام آورد. مشخصه تاریخ این فرمانروایی از یک طرف جنگ ایلام با آشور، سرور جدید بین‌النهرین، است که اعتلای آن دشمنی دیرینه ایلام و بابل را به هم‌پیمانی‌ای نزدیک بدل کرد و از طرف دیگر ظهور مادها در فلات ایران (Hintz, 2010, 157). در این روزگار ایلام آنچنان ضعیف شده بود که با لشکرکشی آشوربانیپال در حدود سال ۶۴۰ به‌دست دولت آشور افتاد. آشوربانیپال (۶۳۳-۶۶۸ پ.م) که بابل را فتح کرده‌بود ایلام را نیز تحت تابعیت در آورد و هوبان هالتاش شاه این مملکت را از سلطنت خلع کرد.

آریاییان در ۲۵۰۰ پیش از میلاد به فلات ایران مهاجرت کردند. آنها دو گروه شده، یک گروه از راه جنوب شرقی به شبه‌قاره هند رفتند. گروه دیگری در شمال غرب ایران پیشروی کردند و طی قرن‌های بعد در نجد ایران پیشروی کردند. در سال ۶۲۹ پ.م آشوربانیپال درگذشت و قدرت آشور نیز رو به افول گذاشت. پادشاه ماد به آشور حمله کرد و در سال ۶۱۲ نینوا را به تصرف خود درآورد. آشور میان هم‌پیمانان تقسیم شد و ایلام به بابل رسید. سپس در زمان کورش بزرگ سراسر ایلام در شاهنشاهی هخامنشی ادغام شد و عملاً کشوری به‌نام ایلام دیگر از میان رفت.

معرفی آثار باستانی با نقش ساز

آثار باستانی کشف‌شده در نیمه اول هزاره اول پیش از میلاد که بر روی آن‌ها ساز دیده می‌شود و متعلق به محدوده تحت نفوذ ایلامی‌ها هستند، نسبت به آثار کشف‌شده از همین منطقه در دوره‌های قبل از تنوع بیشتری برخوردارند. آثار مکشوفه این دوره زمانی که بر روی خود نقشی از ساز دارند به این قرار است: جام برنزی ارجان، نقوش برجسته منطقه کول‌فره در ایذه و دو جام نوشیدنی. در این نوشته ابتدا به معرفی آثار پرداخته می‌شود و سپس سازهای منقوش بر آن‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد.

جام برنزی ارجان

در سال ۱۳۶۱ طی خاک‌برداری سازمان آب و برق خوزستان در ارجان واقع در ده کیلومتری شمال بهبهان دخمه‌ای مربوط به اقوام ایلامی کشف شد که اشیاء بسیار نفیس و گرانبهایی که از داخل آن به‌دست آمد (Saraf,1980, 4).

از جمله این اشیا جامی برنزی است که داخل آن در چهار نوار دایره شکل هم مرکز صحنه‌های مختلفی حکاکی شده است و در هرکدام از این نوارها گوشه‌هایی از جشن پیروزی حاکم را به‌تصویر کشیده است.

در نوار چهارم این ساز صحنه‌هایی از یک جشن تصویر شده که عده‌ای با حرکات نمایشی ورزشی و عده‌ای نوازنده همراه با سازهای‌شان دیده می‌شوند. این بخش دارای آسیب‌دیدگی فراوانی است و نقوش آن به‌سختی مشخص است. در این بخش دو نوازنده چنگ و یک نوازنده لیر به‌روشنی دیده می‌شوند و می‌توان یک لوت دسته‌بلند را نیز تصور نمود. جنس این جام از مفرغ، ارتفاع آن ۹/۵ سانتیمتر و قطر دهانه آن ۵/۴۳ سانتی‌متر است که در موزه ایران باستان نگهداری می شود (شکل ۱).

شکل۱. جام ارجان و نقاشی نوار مربوط به موسیقی (دسترسی از طریق موزه ایران باستان)

نقوش برجسته کول‌فره[1]

در اطراف شهر ایذه (منطقه‌ای به‌نام کول‌فره) در نزدیکی اهواز، استان خوزستان، نقش‌برجسته‌هایی از اجرای مراسم مذهبی بر روی سنگ‌های کوه به‌جا مانده است. در این منطقه شش صحنه از مراسم مذهبی و بارعام شاهی ترسیم شده است که در سه صحنه از این مراسم نوازندگانی مشاهده می‌شوند. چهار صحنه مربوط به مراسم قربانی و نیایش است که در دو صحنه آن نوازندگان رسم شده‌اند و دو صحنه نیز مربوط به بارعام حاکم است که در یکی از آن‌ها نوازندگان حضور دارند.

در یک صحنه که مراسم قربانی برای خدایان را حکایت می‌کند در جلوی شاه سه نوازنده به نواختن موسیقی مشغولند. این نقش‌برجسته مربوط به هانی پسر تاهی حکمران آپاپیر در دوره شوتروک ناهونته دوم (۷۱۶-۶۹۹ پ.م) است (Saraf, 2013, 20) (شکل ۲).

صحنه دیگری که موضوع آن حمل یک مجسمه بر دوش چهار نفر ایلامی است، علاوه‌برشاه و نیایشگران، نوازندگان چنگ نیز حضور دارند. در این صحنه سه نوازنده چنگ و یک نفر که با دستان رو به بالا در پیشاپیش نوازندگان حرکت می‌کند دیده می‌شود (شکل ۳). تاریخ این نقش‌برجسته را به دوره ایلام نو یعنی حدود قرن هشتم پیش از میلاد نسبت می‌دهند. در صحنه سوم که موضوع آن بارعام شاه است تعداد زیادی از ایلامی‌ها به سوی شاه در

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، دوره ۲، شماره ۲، پائیز و زمستان ۱۴۰۳

حرکتند که در میان آن‌ها شش نوازنده چنگ در دو گروه دیده می‌شود (شکل ٤). این نقوش در سمت چپ بالای یک تخته‌سنگ نقش شده است.

شکل ۲. اولین صحنه اجرای موسیقی در کول‌فره

شکل ۳. صحنه دوم اجرای موسیقی در کول‌فره

شکل ٤. صحنه سوم اجرای موسیقی در کول‌فره

ساغرهای برنزی

بر یک جام برنزی که در یک مجموعه خصوصی نگهداری می‌شود در یک ضیافت شاهانه یک نوازنده چنگ نیز حضور دارد (شکل ٥). بر روی یک ساغر برنزی دیگر یک نوازنده لوت دسته‌بلند دیده می‌شود (شکل ٦). این ساغر که ارتفاع آن ۱۱ سانتی‌متر است در موزه هنر لیون فرانسه نگهداری می‌شود و یک نمونه مشابه آن در موزه لوور قرار دارد. این دو ساغر برنزی در لرستان کشف شده‌اند.

شکل **٥.** جام برنزی لرستان (Saraf, 1980)

شکل ٦. جام برنزی لرستان (موزه هنر لیون فرانسه)

بر اساس نمونه‌های مکشوف در این دوره، سازهای موجود را می‌توان به‌صورت زیر نام برد: چنگ، لوت دسته‌بلند، لیر، ساز بادی.

بررسی ساختمان سازها

۱. چنگ‌ها

در میان آثار باستانی ذکرشده سه اثر وجود دارد که بر روی آن‌ها نقش چنگ دیده می‌شود: جام ارجان، ساغر برنزی لرستان و نقش برجسته کول‌فره.

۱-۱. چنگ جام ارجان

در گروه موسیقی جام ارجان دو عدد چنگ نقش شده است. تشدیدگر این چنگ‌های سرخمیده در بالا قرار گرفته است و به گروه چنگ‌های عمودی تعلق دارند. به‌دلیل اینکه در این نقوش به جزییات توجه نشده است نمی‌توان در مورد ساختمان چنگ و تعداد تارهای آن به‌روشنی نظر داد. آنچه از این نقوش می‌توان دریافت این است که چنگ مورد استفاده در این دوره زمانی، چنگی کوچک و با وزنی سبک بوده که به‌راحتی قابل حمل باشد. برای حمل ساز می‌توان دو وضعیت را تصور نمود. ممکن است ساز با یک دست نگه داشته و با دست دیگری نواخته می‌شده و یا ساز به دوش نوازنده آویزان می‌شده و نوازنده با دو دست ساز را می‌نواخته است. در هر دو صورت وزن ساز باید می‌بایست به اندازه‌ای باشد که به‌راحتی حمل شود و خللی در نوازندگی ایجاد نکند. در نمونه‌های موجود چگونگی حمل ساز توسط نوازنده مشخص نشده است.

۱-۲. چنگ ساغر برنزی

بر یک ساغر برنزی که در مجموعه خصوصی نگهداری می‌شود یک ضیافت شاهانه تصویرشده است و در پشت‌سر شاه چنگ نوازی دیده می‌شود. این چنگ نیز از نوع چنگ‌های سرخمیده است. با توجه به‌اینکه نمایش جزییات در این ساغر برنزی با دقت بسیاری صورت گرفته و حتی نقوش لباس انسان‌ها و آرایش موها با ظرافت کامل ترسیم شده است می‌توان به جزییات ارائه‌شده بر روی ساز اعتماد کرد. چنگ تصویرشده در این ساغر نیز با رعایت کامل جزییات نقش شده و چنگی با ۱۱ تار نشان می‌دهد که تشدیدگر آن در بالا قرار داشته و با دو دست نواخته می‌شده است. در این چنگ بر روی تشدیدگر سطحی احتمالاً چوبی وجود دارد که تارها بر روی آن بسته شده و تشدیدگر بی‌واسطه به سیم‌گیر متصل شده است. نحوه اتصال تارها به میله سیم‌گیر مشخص نیست. نوازنده در حالت ایستاده به نواختن مشغول است و هر دو دست وی بر یک طرف ساز قرار دارد (شکل ۷).

شکل ۷. تصویر جام برنزی لرستان و جزییات چنگ

۱ – ۳. چنگ‌های کول‌فره

چنگ‌ها در کول‌فره در سه صحنه ترسیم شده‌اند. صحنه اول مراسم قربانی در حضور شاه که یک با تشدیدگر در بالا و یک چنگ با تشدیدگر در پایین دیده می‌شوند. چنگی که در دست نوازنده اول بوده از یك زاویه حاد تشکیل شده است. تشدیگر ضلع بالایی این زاویه را تشکیل داده، تارها به‌صورت عمودی از این ضلع به‌سمت ضلع دیگر رفته به دور آن پیچیده شده‌اند، سپس اضافه تارها در زیر ضلع سیم‌گیر به‌صورت مثلث شکلی به‌هم گره خورده و از سیم‌گیر آویزان شده‌اند. بر روی این چنگ ١٤ تار دیده می‌شود (شکل ۸).

چنگ نوازنده دوم به‌دلیل ساییدگی کتیبه از وضوح کامل برخوردار نیست اما از آنچه به‌جا مانده چنگی به‌چشم می‌آید که به‌صورت افقی در دست نوازنده قرار گرفته است. بر روی این ساز نیز ۹ تار قابل تشخیص است که تارها همانند چنگ قبلی در زیر ساز به‌هم گره خورده‌اند و معلقند (شکل ۹). از این نمونه چنگ در تمدن بین‌النهرین بسیار دیده شده است و در آن منطقه به‌طور گسترده‌ای در میان آثار باستانی و کنده‌کاری‌های آشوری وجود دارد و احتمالاً تحت‌تأثیر فرهنگ بین‌النهرین وارد فرهنگ موسیقی ایلام شده است (شکل ۱۰). در فرهنگ موسیقایی آشوری این چنگ با مضراب نواخته می‌شده است، به‌دلیل خرابی و عدم وضوح نقش‌برجسته کول‌فره امکان رویت مضراب در دست نوازنده این چنگ وجود ندارد. نام نوازندگان و ساز آن‌ها روی لباس‌شان به خط میخی ایلامی نوشته است اما شوربختانه اثر در این بخش دچار آسیب‌دیدگی است و خواندن نام سازها ممکن نیست. آنچه از نوشته این بخش به‌جا مانده به شرح زیر است:

نفر سوم : u SUNKIR-su - … … ..-mi-ra به‌معنی: من سونکیر شو ... . زننده. (ra علامت فاعلی به‌معنی زننده است.

نفر دوم: ISu-mu-mu . . . nah به‌معنی من سوممو . . . (کتیه خراب شده است و معنی کلمه آخر مشخص نیست).

نفر اول: u ISu- un-ki- . . . ak. .ak به معنی من سونکیر . . . (کتیه خراب شده است و معنی کلمه آخر مشخص نیست) (مصاحبه با دکتر عبدالمجید ارفعی).

شکل ۸. چنگ کول‌فره

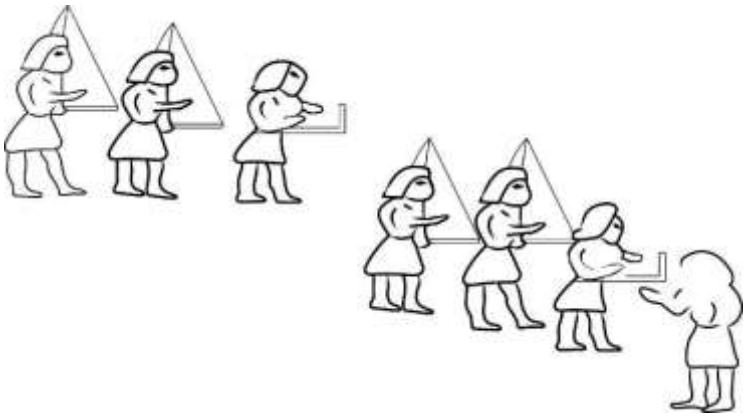
شکل ۹. چنگ کول‌فره

شکل ۱۰. چنگ نوازان آشوری (موزه بریتانیا)

در صحنه دوم نیز که یك مراسم مذهبی را نشان می‌دهد، گروه نوازندگان در حال نواختن چنگ و احتمالاً خواندن سرودهای مذهبی هستند. چنگی که در دست این نوازندگان است همانند چنگی است که در نقش پیشین نیز نقش شده‌است. به‌دلیل فرسایش شدید، جزییات این نقوش از بین رفته و آنچه قابل‌دیدن است چنگ راست‌گوشه‌ای را نشان می‌دهد که تارهای آن در زیر ساز به‌هم گره خورده و آویزان شده‌اند. نوازنده ایستاده ساز می‌نوازد. فردی در جلوی این گروه با دستان رو به بالا احتمالاً در حال نیایش و یا خواندن سرودی مذهبی است (شکل ۱۱).

صحنه سومی که در این نقوش با نوازندگان تزیین شده، نمایش بار عام شاه است که مردم گروه گروه به طرف محل دیدار در حرکتند و شش نوازنده چنگ که در دو گروه سه نفره ترسیم شده‌اند نیز به‌سوی محل موردنظر می‌روند. هر گروه شامل دو نوازنده چنگ راست‌گوشه عمودی و یک نوازنده با چنگ افقی است. روبه‌روی این دو دسته یک نفر ایستاده است که نقش او احتمالاً خواننده و یا هماهنگ‌کننده گروه باشد. این چنگ‌ها نیز از نوع چنگ‌های راست‌گوشه با تشدیدگر در بالا هستند. در این سازها برخلاف دو چنگ قبل ذکرشده در این نقوش ادامه تارها در زیر ساز دیده نمی‌شود. این چنگ‌ها نیز به‌دلیل فرسایش فاقد جزییات هستند (شکل ۱۲).

شکل ۱۱. چنگ کول‌فره



شکل ۱۲. جزییات صحنه سوم اجرای موسیقی

۲. لوت دسته‌بلند

بر روی ساغر برنزی مکشوف از لرستان به‌وضوح نقش یک لوت دسته‌بلند دیده می‌شود. این نمونه که در موزه هنر لیون نگه‌داری می‌شود نیمه هزاره اول بین سال‌های ٥٤٠ تا ٦١٢ قبل از میلاد تاریخ‌گذاری شده است. احتمالاً این نمونه تنها مورد کشف‌شده از این نوع لوت دسته‌بلند در این دوره است. در این ساغر نوازنده لوت همراه با آتشدان پادشاه که می‌تواند نمایانگر یک مراسم مذهبی در حضور شاه باشد نشان داده شده است. در هزاره دوم قبل از میلاد نمونه‌های بسیار زیادی از پیکرک‌های سفالی در دست است که لوت‌های دسته‌کوتاه و دسته‌بلند در دست دارند. با توجه به وضع ظاهری این پیکرک‌ها که عریان هستند و با توجه به نشانه‌های موجود بر پیکرک‌ها به‌نظر می‌رسد کارکرد آئینی داشته‌اند (Farahani, 2019). در اینجا نوازنده با لباس کامل ترسیم شده است و با توجه به وجود آتشدان و شاه می‌توان این ساز را در مراسمی مذهبی با حضور شاه متصور شد. از انتهای دسته ساز دو ریسمان که آویزان است که انتهای آن تزئین شده و نشان‌دهنده وجود دو تار بر روی این ساز است. دسته نیز تا روی کاسه امتداد دارد. کاسه ساز بسیار کوچک است و نوازنده کاسه را بر روی سینه قرار داده‌است (شکل ۱۳).

شکل ۱۳. بازنمایی لوت دسته‌بلند در ساغر برنزی

نمونه دیگری که احتمال می‌رود لوت دسته‌بلندی باشد بر روی جام ارجان دیده می‌شود. در بین گروه نوازندگان جام ارجان در جلوی نوازندگان در کنار ساز بادی شخصی با یک وسیله شبیه لوت دسته‌بلند دیده می‌شود که به‌دلیل فرسوده‌شدن جام وضوح کامل ندارد اما با توجه به‌اینکه در گروه موسیقی قرار دارد و با توجه به نمونه ذکرشده بر روی ساغر برنزی که وجود این ساز را در این دوره تاریخی در ایلام ثابت می‌کند می‌توان او را نوازنده لوت دسته‌بلند پنداشت (شکل ١٤).

۳. لیر

بر روی جام ارجان به‌دنبال گروه موسیقی، یک نوازنده لیر دیده می‌شود (شکل ۱۵). لیرها عموماً به حوزه تمدنی بین‌النهرین تعلق دارند که بر اساس یافته‌های باستان‌شناسی از سه هزار قبل از میلاد به‌صورت لیرهای گاوشکل در موسیقی این منطقه ایفای نقش می‌کنند. لیر در تمدن‌های ساکن در ایران باستان و به‌خصوص فرهنگ ایلام کمتر دیده می‌شوند. شمایل نقش‌شده از ساز کاسه گردی در پایین را نشان می‌دهد که تارها بر این کاسه عمود کشیده شده‌اند. لیر تصویرشده در این جام به لیرهای رایج در حوزه تمدنی قبرس و هیتی شباهت دارد و به‌نظر می‌رسد نوازندگان این ساز میهمان یا اسیران جنگی باشند (Farahani, 2017).

شکل ١٤. لوت دسته‌بلند جام ارجان

شکل ۱۵. لیر در جام ارجان

با توجه به کمبود مدارک و بر اساس تعداد کم آثار نمی‌توان در مورد موقعیت و جایگاه سازها و نوازندگان نتیجه‌گیری قطعی نمود. آنچه از مطالب گفته‌شده می‌توان دریافت حضور چنگ را در مراسم رسمی مشخص می‌سازد. چه این مراسم یک ضیافت شاهانه باشد و چه یک بار عام و یا یک مراسم مذهبی. آئینی. به‌هرحال به‌نظر می‌رسد چنگ در این فرهنگ دارای نقش ویژه‌ای در مراسم رسمی بوده است. وجود چنگ‌هایی با ۹ و ۱۱ تار در این دوره (به‌شرط اعتماد بر تعداد دقیق تارها که توسط تصویرگر ترسیم شده است) اشاره به اجرای موسیقی در محدوده‌ای صوتی متنوعی است. همچنین گروه‌نوازی‌ها حکایت از دانش فواصل و دانش تنظیم ملودی برای سازهای گروه موسیقی دارد. حضور لوت دسته‌بلند نیز در این دوره میراث لوت‌های دسته بلند هزاره دوم است که نشانه‌های آن را در دست پیکرک‌های ایلامی که به‌تعداد زیاد یافت شده‌اند می‌توان دید.

نتیجه‌گیری

تمدن ایلام از جهات بسیاری دارای اهمیت است. اول آنکه حکومت ایلام کهن‌ترین حکومت شناخته‌شده در فلات ایران بوده و با وجود این حکومت است که آرام‌آرام هنر رسمی و درباری دیده می‌شود. هنر رسمی این دوره از آن جهت اهمیت دارد که به‌سبب جایگاه رفیعش در نظر حاکمان به‌صورت نقوش بر اجسام و اماکن نقش می‌شده است و امکان بررسی و تحلیل آن‌ها را در این دوره به دست می‌دهد. از سوی دیگر محل قرارگیری این حکومت در کنار تمدن بین‌النهرین از دلایل دیگر اهمیت آن است؛ از آن‌جا که حلقه واسط بین این تمدن و تمدن‌های نجد ایران بوده‌است. این حکومت دارای مشخصه‌های هنری و فرهنگی خاص خود بوده است و همسایگی‌اش با تمدن بین‌النهرین و تأثیرپذیری آن‌ها از هم باعث از بین‌رفتن شاخصه‌های هنر ایلامی نشده است، هرچند گاهی این شاخصه‌های هنری کمرنگ شده اما پس از یک دوره بازسازی دوباره سر برآورده‌اند. جنبه دیگر اهمیت بررسی این دوره آن است که حکومت ایلام یک گذار از دوره حکومت‌های کهن به امپراتوری‌های بزرگ و انتقال هنر و فرهنگ بومی منطقه به حاکمان تازه‌رسیده پارسی است؛ چنان‌که در تمدن هخامنشی وجوه بارز این انتقال فرهنگی دیده می‌شود. ساز چنگ مهم‌ترین ساز در بین آلات موسیقایی در دوره‌های بعد از ایلامی است. این ساز در میان آثار اشکانی و ساسانی و هم چنین در متون، اشعار و نگاره‌های دوره اسلامی نیز حضور دارد و میراثی از موسیقی ایلامی است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. کلیه تصاویر این بخش توسط نگارنده در اردیبهشت ۱۳۸٤ عکاسی شده است.

References

Álvarez-Mon, J. & Wicks, Y. (2018). The Elamite world. Routledge, Taylor & Francis Group. https://doi.org/10.4324/9781315658032.

Amieh, P. (2010). History of Ilam (Sh. Bayani, Trans.). Tehran: University Press. (In Persian)

Farahani, M. (2017). Study of Lutes Engraved on Pottery Figurines of Ancient Ilam. Fine Arts Journal, 24 (2), 17-24. (In Persian)

Farahani, M. (2019). A study of the carved instruments in the Arjan jar. Mahur Quarterly. 77, 33-54. (In Persian)

Khaksar, S. (2008). An archeological approach to musicological and archaeological remains of the ancient Elamite period. University of Tehran. (In Persian)

Saraf, M. R. (1980). The Bronze Cup of Kidin-e-Hutran Discovered by Arjan Behbahan. Athar Magazine. 17, 4-61. (In Persian)

Saraf, M. R. (2013). Elamite reliefs. Tehran: Samt Publications. (In Persian)

Talaei, H. (2014). Seal in Iran. From the Beginning to the Early Islamic Era. Tehran: Samt Publications. Tehran. (In Persian)

Hintz, W. (2010). Shahriari Ilam (P. Rajab, Trans.).Tehran: Mahi Publishing House. (In Persian)

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

A Discourse Analysis of the Evolving Perception of Ney Players and Makers Regarding Innovation from 2000 to 2020 in Iran

Sadjad Pourghanad [1]* ; Seyed Pouria Nasiri [2]

1. M.A., Department of Ethnomusicology, Faculty of Music, Iran University of Art, Tehran, Iran
2. M.A., Department of Music Composition, Faculty of Music, Iran University of Art, Tehran, Iran

* Corresponding Author, sadjad.p@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 2, PP, 153-172
Receive Date: 05 December 2024
Revise Date: 07 December 2024
Accept Date: 08 December 2024
Publish Date: 08 December 2024

Original Article

KEYWORDS: Discourse Analysis in Iranian Music; Innovation in Ney Instrument; Iranian Music Discourses; Hossein Omoomi

ABSTRACT

Background: Accepting or rejecting innovations and changes in the arts, particularly in music, has always been a challenge that can shape new directions for the future. To understand the challenges and opportunities ahead, it is essential to analyze the current perspectives of the expert community alongside the historical trends in their attitudes toward innovation. This highlights the importance of research such as that conducted here. Full Range Iranian Ney, also called “Ney-e Shesh Dang" in Farsi, is one of the designs to improve the technique of the Ney, introduced by Hossein Omoomi. Hossein Omoomi addressed the issue raised by Hossein Dehlavi of the lack of regular performance of the songs and Hossein Omoomi addressed the installation of a key inspired by Western wind instruments.

Objectives: This study aims to classify Iranian musical discourses into distinct generations by elucidating the perspectives of Ney producers and musicians (performers) regarding the innovation of this instrument within historical contexts. Furthermore, it aims to identify influential discourses and assess the prospects of embracing changes in the design of the Ney instrument. Among the inquiries in this study are: 1) What are the commonalities among Iranian music's Ney players, and from what discourses do they originate? 2) Which discourses within the community of Ney players can be categorized chronologically by generation? 3) What are the trends that have gained popularity over time and Which one has the dominant role? 4) What logic in the modern era is predicated on the tendency to win?

Method: This research employs a quantitative research and analytical method. Data collection involves both library research and empirical studies. In the quantitative section, the researchers surveyed Ney producers who had a reputation in the Ney-playing community, as well as musicians who had recorded and performed a great deal of music, and therefore had a national reputation for presenting works with Ney. After completing the survey, 24 professional Ney performers and makers were introduced to the full-range Ney. To gauge the level of acceptance of the instrument, the researchers used three items - agree (yes), abstain, and oppose (no).

Literature review: Based on past research, three dominant discourses, including "International classical music discourse,” “Iranian classical music discourse,” and "Iranian traditional music discourse,” and one sub-discourse, known as “Sub-discourse of modernity based on Iranian musical tradition,” have been identified within the cultural music community in Iran, which categorizes Ney players and instrument makers within these discourses. The three opinions of instrument players about inventions and modifications to their instruments have not yet been the subject of any research. As evident from searches in scientific article databases, research on a similar topic to this study, namely the opinions of musicians regarding innovation and changes in a musical instrument, has not been documented so far.

Results: This research indicates that first-generation, second-generation, and third-generation Ney players exhibit a discernible behavioral shift. The first-generation representative, Hasan Kasaei, is not particularly interested in changing the Ney, and second-generation musicians are generally opposed to altering the instrument's structure. However, third-generation musicians are very interested in changing the Ney and are particularly drawn to the Hossein Omoomi design. In addition to this, some members of the group feel that these changes are insufficient, while others propose more changes, like "Ney with more keys" and "metal Ney with full keys design," among other ideas.

Cite this article:
Pourghanad, S. and Nasiri, S. P. (2024). A Discourse Analysis of the Evolving Perception of Ney Players and Makers Regarding Innovation from 2000 to 2020 in Iran. Interdisciplinary Researches of Art, 2(2), 153-172. doi: 10.22124/ira.2024.29171.1039

Conclusion: In conclusion, most first and second-generation musicians are more in line with the "sub-discourse of modernity based on the tradition of Iranian music" than with the discourse of "traditional Iranian music" when it comes to "presenting their musical works" by examining their perspectives and performances at the same time. However, their views are based on the discussion of "traditional Iranian music" when it comes to the substitution of instruments. Hossein Omoomi is the only one among them who genuinely seeks change. The evolution has been on Iranian instruments (Ney, Tombak, and Daf) and can be considered representative of the Vaziri school or the discourse of "Iranian classical music." Hasan Kasaei, a representative of the first generation, along with Abdul Naqi Afsharnia and Jamshid Andalibi from the second generation, are the only other individuals whose views align with "the small discourse of modernity based on the tradition of Iranian music."

The primary factor influencing the opinions of successive generations of Iranian Ney instrument players is the hegemony of discourses and the musicians' adherence to the dominant discourse of each decade. In the decades that followed, the "Iranian classical music" discourse (Vaziri school) replaced the dominant discourse of the second generation, "traditional Iranian music," which was hostile to innovation and change in any area of Iranian music, including instrumentation. The musicians of Iran's third generation have carried on with this strategy up to this point. It is impossible to overlook the role that academic institutions, conservatories, cultural and artistic hubs, orchestras, and national policy-making organizations like the Ministry of Culture and Arts and the Iranian National Radio and Television play in the political system when it comes to developing, strengthening, learning, or changing discourses.

Ultimately, what is discernible at this point is the resolve of the third generation of Ney instrument musicians and instructors regarding the necessity of enhancing this instrument's structure. The third generation, in contrast to the preceding generations, is concerned with the advancement of music rather than the unquestionable preservation of Iranian music's generalities and specifics. This generation eliminates current barriers and flaws while upholding Iranian music's positive aspects. Future research can benefit from the diverse perspectives of Ney musicians and producers that were captured in this study.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

دانشگاه گیلان

تحلیل گفتمان نوازندگان و سازندگان ساز نی با محوریت نوآوری در دهه‌های هشتاد و نود شمسی در ایران: مطالعه موردی «نی شش‌دانگ» حسین عمومی

سجاد پورقناد[1*]، **سید پوریا نصیری**[2]

۱. کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی، گروه آموزشی اتنوموزیکولوژی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

۲. کارشناسی ارشد، گروه آموزشی آهنگسازی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: sadjad.p@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳

دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۱۵۳-۱۷۲

تاریخ دریافت: ۱۵ آذر ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری: ۱۷ آذر ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش: ۱۸ آذر ۱۴۰۳

تاریخ انتشار: ۱۸ آذر ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: ابداع در ساز نی، گفتمان‌های موسیقی ایرانی، تحلیل گفتمان در موسیقی، حسین عمومی

چکیده

این پژوهش با تحلیل نظریات نوازندگان و سازندگان ساز نی در مواجهه با تغییرات حسین عمومی بر روی ساز که با نام «نی شش‌دانگ» شناخته می‌شود، به تحول دیدگاه در جامعه نی‌نوازان ایران و دسته‌بندی گفتمانی آنان با محوریت مقولهٔ ابداع در ساز پرداخته شده است. روش پژوهش پیمایشی. توصیفی بوده و ابزار گردآوری اطلاعات شامل پرسش‌نامه و منابع اسنادی است. از جمله پرسش‌های این پژوهش عبارتند از: ۱- چه گرایش‌هایی در میان نی‌نوازانِ ایرانی در ارتباط با مقولهٔ ابداع و نوآوری در نی وجود دارد و هرکدام زادهٔ چه گفتمان‌هایی هستند؟ ۲- چه گفتمان‌هایی از نظر زمانی قابل دسته‌بندیِ نسلی، در جامعهٔ نی‌نوازان است؟ ۳- کدام گرایش‌ها در بستر زمان رواج بیشتری داشته‌اند و کدام گرایش را در زمان حال می‌توان، گرایش غالب دانست؟ و ۴- گرایش پیروز در عصر حاضر، وابسته به چه منطق‌هایی است؟ هدف این پژوهش، شرح اجمالی تغییرات حسین عمومی بر روی ساز نی و واکاوی گرایش نوازندگان نی به اجرا با «نی شش‌دانگ» و مقولهٔ «ابداع» در نسل‌های مختلف با توجه به هژمونی گفتمان‌های موسیقی کلاسیک ایران است که در این راستا نظر برخی از نوازندگان و سازندگان خبره که شامل ۲۴ نفر است، مورد ارزیابی قرار گرفته است. عطف به مطالعات پیشین، سه گرایش گفتمانی و یک خرده‌گفتمان در جامعه فرهنگی موسیقی ایران شناسایی شده است که براین اساس، نوازندگان و سازندگان نی در این گفتمان‌ها قابل رده‌بندی هستند. منطق این طبقه‌بندی، هژمونی و هم‌زمانی گفتمان‌ها از نظر تاریخی با دوران زیست و فعالیت نوازندگان و سازندگان نی و بر مبنای نوع نگاه آنان به موضوع ابداع و تغییر در این ساز است. براساس یافته‌ها، تفاوت‌های نسلی، ارتباط مستقیمی با هژمونی گفتمانی زمانهٔ نوازندگان نی داشته و تغییرات بر روی ساز، برخلاف نسل قدیم، برای نسل سوم قابل‌قبول است. بررسی کلیدواژه‌های موجود در گفته‌های دو نسل از نوازندگان نشان داد، تغییر محسوسِ گفتمانی در میان نسل‌های دوم و سوم قابل شناسایی است و گفتمانِ فرادست امروز در ارتباط با ابداع در ساز نی، گفتمانِ «موسیقی کلاسیک ایرانی» است.

ارجاع به این مقاله: پورقناد، سجاد و نصیری، سید پوریا. (۱۴۰۳). تحلیل گفتمان نوازندگان و سازندگان ساز نی با محوریت نوآوری در دهه‌های هشتاد و نود شمسی در ایران: مطالعه موردی «نی شش‌دانگ» حسین عمومی. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۲)، ۱۷۲-۱۵۳. doi: 10.22124/ira.2024.29171.1039

مقدمه و بیان مسئله

رد یا پذیرش ابداع و تغییر در هنر و مشخصاً موسیقی، همواره با چالش‌هایی همراه بوده که نتیجه آن، شکل‌گیری مسیرهای متفاوتی در آینده بوده است. از این‌رو فهم چالش‌های پیش‌رو و نگرش به آینده در گرو تحلیل نگاه حاضر جامعه متخصص و هم‌چنین پیگیری روند تاریخی نگرش آنان نسبت به مقوله ابداع است که اهمیت پژوهش‌هایی مانند پژوهش حاضر را برجسته می‌کند. «نی‌شش‌دانگ» یکی از طرح‌ها برای ارتقای تکنیکی ساز نی بوده که توسط حسین عمومی معرفی شده است. نظر به مشکلِ عدمِ اجرای منظم و متوالی نغمه‌ها که از طرف حسین دهلوی مطرح شد، حسین عمومی با تعبیه یک کلید که ملهم از سازهای بادی غربی بوده است نسبت به رفع ایراد مذکور پرداخته و نخستین‌بار طرح خود را در جشن پایان سال تحصیلی هنرستان موسیقی ملی در سال ۱۳۴۴ از طریق اجرای تک‌نوازی معرفی می‌کند (Saba, 2010) و در سال‌های بعد و در همکاری با ارکستر سازهای ملی وزارت فرهنگ و هنر به سرپرستی فرامرز پایور به شناساندن بیش از پیش این ساز می‌پردازد که این امر تا امروز ادامه یافته است.

واکنش‌های صورت‌گرفته به «نی شش‌دانگ» و در واقع، ابداع صورت‌گرفته بر روی ساز نی را می‌توان به سه گروه موافقین، مخالفین و ممتنعین تقسیم کرد که گروه سوم شامل افرادیست که علی‌رغم تأیید تلویحی تغییرات روی ساز نی، از نواختن یا معرفی آن ساز سر باز زده‌اند. بدین‌منظور، نظر ۲۴ تن از نوازندگان و سازندگان نی گردآوری شده و به‌عنوان ابزار تحلیل مورد استفاده قرار گرفته است. ازجمله دلایل انتخاب «نی شش‌دانگ» به‌عنوان مطالعه موردی و از جمله محدودیت‌های این پژوهش می‌توان به عدم امکان بررسی نی‌های تغییریافته دیگر اشاره کرد؛ چراکه این نی، تنها نیِ مدرن آشنا برای نوازندگان و سازندگان بود.

بخشی از مصاحبه‌شوندگان با این تصور که کلیدِ بزرگی روی نی قرار می‌گیرد و این ساز از نظر ظاهری تغییر عمده‌ای می‌کند، چندان موافق این تغییر نبودند؛ درحالی‌که اولاً، تمام نی‌های شش‌دانگ کلیددار نیستند و کلید تنها مخصوص نی‌های بلند است و ثانیاً، کلیدِ طراحی‌شده توسط حسین عمومی دو نوع است که نوع دوم آن در بخش پشت یا زیرین سازِ نی تعبیه شده است و از مقابل دیده نمی‌شود. اگرچه این طرح تا به امروز چندان دیده نشده است.

این پژوهش با تبیین نگاه نوازندگان و سازندگان ساز نی نسبت به نوآوری در این ساز در بستر تاریخ، به شناسایی ارتباط چرخش دیدگاه اهالی فن در ارتباط با مسئله ابداع و نوآوری در ساز نی با گفتمان‌های موسیقی ایران و طبقه‌بندی آنان به نسل‌های مختلف می‌پردازد. قابل‌ذکر است که مراد از «موسیقی ایران»، به‌طور عام موسیقی‌هایی‌ست که از نظر مُدال شباهتی به موسیقی دستگاهی دارند. هم‌چنین، «گفتمان» شیوه‌ای خاص برای سخن‌گفتن درباره جهان و فهم آن یا فهم یکی از وجوه آن است (Jørgensen, & Phillips, 2002, 18)

از جمله پرسش‌های این پژوهش عبارتند از: ۱) چه گرایش‌هایی در میان نی‌نوازانِ موسیقی ایران در باب مقولهٔ ابداع و نوآوری در ساز وجود دارد و هرکدام زاده چه گفتمان‌هایی هستند؟، ۲) چه گفتمان‌هایی از نظر زمانی قابل

دسته‌بندیِ نسلی، در جامعهٔ نی‌نوازان است؟، ۳) کدام گرایش‌ها در بستر زمان رواج بیشتری داشته‌اند و کدام گرایش را در زمان حال می‌توان گرایشِ پیروز دانست؟ و ۴) گرایش پیروز در عصر حاضر، وابسته به چه منطق‌هایی است؟

هدف اصلی این پژوهش را می‌توان تبیین آراء و نظریات نوازندگان و سازندگان نی و طبقه‌بندی گفتمانی آن‌ها در بستر جامعه موسیقی ایران دانست و ازجمله اهداف فرعی می‌توان به مواردی چون: ۱) بررسی و شناسایی گفتمان‌های تأثیرگذار بر آراء نوازندگان و سازندگانِ سازِ نی، ۲) دسته‌بندی نسلی نی‌نوازان ایران بر اساس پیروی آنان از گفتمان‌های موجود در موسیقی ایران و ۳) شناسایی چشم‌انداز استقبال از تغییرات در طراحیِ سازِ نی و گفتمان غالب امروز در زمینه نوآوری در ساز نی، اشاره کرد.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهشی پیرامون آراء متخصصین و نوازندگان یک ساز ایرانی با محوریت ابداع و تغییرات در ساختار ساز به ثبت نرسیده است. اگرچه مستندات گوناگونی از نظرات منتقدین هنری و نوازندگان درباره تغییرات در ساز وجود دارد که با موضوع این پژوهش ارتباط نزدیکی ندارد. اما، ازجمله پژوهش‌هایی که با نگاه تحلیل گفتمان در حوزه موسیقی در ایران انجام پذیرفته‌اند می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

حسین سروی در پایان‌نامه خود با عنوان تحلیل گفتمان‌های موسیقی در ایران معاصر (۱۲۸۵-۱۳۸۵) به نقش عوامل سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی در شکل‌گیری گفتمان‌های موسیقی در ایران در بازه زمانی صدساله شامل سال‌های ۱۲۸۵ تا ۱۳۸۵ پرداخته است. در این پژوهش با نگاهی تبارشناسانه و تاریخی به زمینه‌ها و علل شکل‌گیری گفتمان‌های موسیقی ایران معاصر پرداخته شده است (Sarvi, 2009).

مقاله «بررسی گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر (۱۳۸۵- ۱۲۸۵)» با بررسی عوامل مستقیم و غیرمستقیم در شکل‌گیری و تکوین دو گفتمان تجددگرا و نوسنت‌گرا در موسیقی ایران پرداخته است. ازجمله این عوامل در نظر پژوهش‌گر می‌توان به تأسیس رادیو، مراودات فرهنگی با غرب، تأسیس محافل تحصیلی موسیقی نظیر هنرستان موسیقی ملی و غیره اشاره کرد (Fazeli & Sarvi, 2014).

موضوع مقاله «تحلیل محتوای گفتمان رایج موسیقی سنتی و موسیقی رپ»، تحلیل محتوای گفتمان رایج موسیقی رپ و موسیقی موسیقی در بازهٔ ده‌ساله در ایران بوده است. این پژوهش بر اساس منطق زبان‌شناسی سوسوری و بر پایهٔ دوگانه دال و مدلولی او، به بررسی نمونه‌هایی تصادفی از آثار محمّدرضا شجریان به‌عنوان نماینده موسیقی سنتی و آثار یاسر بختیاری (یاس) در مقام نماینده موسیقی رپ پرداخته است. بر اساس نتایج پرداختن به ارزش‌های اخلاقی در هر دو ژانر مشترکاً کمترین اهمیت را داشته و سهم پرداختن به محتوای اجتماعی در موسیقی رپ به مراتب از موسیقی سنتی ایران بیشتر است (Akbari, Shahmansoori & Miresmailei, 2015).

روش پژوهش

روش تحقیق غالب در این پژوهش پیمایشی بوده که جمع‌آوری اطلاعات در آن از طریق پرسش‌نامه آنلاین به‌عنوان متداول‌ترین ابزار گردآوری اطلاعات در روش پیمایشی استفاده شده است. هم‌چنین منابع اسنادی شامل پایان‌نامه‌ها و مقالات نیز مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در بخشِ کمّی، موسیقی‌دان‌هایی که دارای آثار ضبط‌شده و کنسرتی متعدد بوده‌اند و از این طریق دارای شهرتی ملی در ارائه آثاری با ساز نی هستند و همچنین بخشی از سازندگان سازِ نی که اشتهاری در جامعه نی‌نوازان دارند، مورد پرسش قرار گرفته‌اند. جامعهٔ موردنظر این پژوهش شامل نی‌نوازان و صنعتگران این ساز است که حجم نمونه در این مطالعه شامل ۲۴ تن می‌شود. در نظرسنجی این تحقیق، سازِ نی شش‌دانگ به ۲۴ تن از نوازندگان و سازندگان حرفه‌ای نی معرفی شد و میزان استقبال از این سازها در سه گویهٔ الف) موافق (آری) ب) ممتنع پ) مخالف (خیر)، ثبت و توضیحات اختیاری آن‌ها، مورد ارزیابی قرار گرفت.

یافته‌ها و بحث

نگاهی به تاریخچه و ساختار «نی هفت‌بند» و «نی‌شش‌دانگ» و مقایسه ساختاری دو ساز

«نی هفت‌بند»، در دسته سازهای هواصدا قرار می‌گیرد و یکی از قدیمی‌ترین سازهای بادی ایرانی است که بیش از صد سال است در موسیقی شهری ایران مورد استفاده قرار گرفته است. نی هفت‌بند دارای هفت گره، شش سوراخ و هفت بند است که پنج سوراخ آن در جلوی ساز و یکی نیز در پشت ساز قرار دارد. علت قرارگیری سوراخ ششم در پشت ساز را می‌توان سهولت مهار ساز توسط انگشت شست دانست. از لحاظ اندازه، این ساز به‌صورت‌های مختلفی، طبق الگوهایی که به‌مرور زمان به‌وسیله نوازندگان کشف شده، ساخته می‌شود. تعداد این الگوها ۱۳ عدد است که از الگوی «دو»کوک یعنی بلندترین نی شروع و به‌صورت فواصل کروماتیک تا اکتاو بعد یعنی نی «دو»کوک کوچک که کوتاه‌ترین نی است، ساخته می‌شود (Najafi Maleki, 2007).

در کوک‌های مختلف نی‌های «هفت‌بند»، اجرای منظم نغمه‌ها امکان‌پذیر نیست؛ بدین‌صورت که نتی که به فاصلهٔ‌سوم از کوک نی یا فاصله هفتم از نت دسته‌بسته این ساز در نظر گرفته شود، در ساختار نغمات این ساز وجود ندارد (Atraei & Darvishi, 2021). برای مثال بر روی «نیِ هفت‌بندِ» سل (یا با استاندارد بین‌المللی، نیِ دو یا اوت) سوراخی برای گرفتن نغمهٔ «سی»، «سی‌بمل» و «سی‌کرن» وجود ندارد، چراکه این سوراخ باید در بند هشتمِ نی تعبیه می‌شده است و انگشتان انسان آنقدر بلند نیست که این سوراخ را بگیرد. این مشکل منجربه صرف‌نظر کردن از سوراخ‌کردن بند هشتم نی شده است که نتیجهٔ آن حضور و تثبیت نی به‌صورت هفت‌بند است. بر این اساس اجرای متوالی نغمات در این ساز با چالش همراه است.

«نی شش‌دانگ» دارای ساختاری مشابه با «نی هفت‌بند» است. بنابر گفته حسین عمومی در همایش «نگرشی نو به ساختار ساز نی» و مستندات نوشتاری آلبوم «آثاری از ابوالحسن صبا»، او به پیشنهاد حسین دهلوی برای برطرف‌کردنِ نقص پیش‌گفته، نی را به‌صورت هشت بند با یک سوراخ اضافه طراحی می‌کند و برای بسته‌شدن سوراخِ مربوط به نغمهٔ «سی»، یک کلید روی ساز تعبیه می‌کند (Najafi Maleki, 2004; Saba, 2010). نوازندهٔ نی با وجود این سوراخ قادر است نغمه‌ای را اجرا کند که حلقه اتصال بین صدای اول (بم) و دوم (اوج) نی است؛ هرچند دشواری اجرای نغمه‌های «سی‌بمل» و «سی‌بکار»، نوازنده را مجبور به اجرای این دو نغمه در اکتاوهای بالاتر یا پائین‌تر می‌کند. این مسئله برای نغمهٔ «سی‌کرن» به‌مراتب بیشتر بوده و نوازنده عملاً امکان اجرای آن را به هیچ شکل ندارد. این مسئله موجب می‌شود که نوازنده در گروه‌نوازی، قسمتی از یک پاساژ یا یک گام را در صدای اول یا دوم و قسمت دیگر آن را در صدای سوم (غیث) بزند و بالعکس؛ در صورتی که سایر سازها برای اجرای یک پاساژ از نت‌های متوالی استفاده کرده و این جهش نتی از لحاظ قواعد ملودیک و هارمونیک، گاهاً موجب شنیدن فواصل نامطبوع در ارکستر می‌شود (Najafi Maleki, 2004).

در «نی شش‌دانگ»، به‌واسطهٔ اضافه‌شدن نغمهٔ «سی»، رجیسترهای نی دچار دگرگونی می‌شوند. صداهای شاخص نی شش‌دانگ یا «کلیددار» دو نوع است: ۱) صدای اول یا «بم» و ۲) صدای دوم یا همان «بم نرم». این صدا بر اساس طبقه‌بندی‌ای که سابقاً به‌دلیل عدم وجود نغمهٔ «سی» وجود نداشته است و معمولاً در گذشته، «بم نرم» را جزو سه منطقهٔ صوتی اصلی قرار نمی‌دادند، با تغییراتی که در ساختمان نی از سال‌ها پیش توسط حسین عمومی در نی به‌وجود آمده و نغمهٔ «سی» به نی افزوده شده، باید صدای اوج و غیث را در امتداد بم نرم قرار دهیم. صدای بم صدایی است با حجم صوتی بالا نسبت به اصوات دیگر نی اعم از اینکه به صورت لبی نواخته شود یا دندانی (Najafi Maleki, 2007). جدا از این وسعت، صدای نی شش‌دانگ می‌تواند یک پرده بیشتر از نی هفت‌بند باشد. علاوه‌براین، حسین عمومی در بند آخر نی مکانیزمی قرار داده که می‌توان از طریق آن نغمهٔ دست‌بستهٔ نی را تغییر داد. پس از ابتکارِ حسین عمومی در تعبیه کلید بر روی نی و معرفی نی شش‌دانگ از طریق اجرای تکنوازی و همنوازی در طول سال‌های فعالیت هنری او، به‌نوعی ایراد ذکرشده برطرف شده و نمونه‌های متعدد اجرایی نیز به ثبت و ضبط رسیده است.

حسین عمومی برای معرفی رسمی این ساز در کنار دیگر ابداع‌اش، «تنبک کوکی»، برنامه‌ای را در تاریخ ۱۳۷۸/۷/۲۸ و در تالار رودکی برگزار کرد. پس از پنج سال در تاریخ ۱۳۸۳/۶/۲۰ در آمفی تئاتر سازمان میراث فرهنگی کشور، همایشی دیگر با دعوت مجله آن‌لاین گفتگوی هارمونیک (URL 1) با حضور حسین عمومی برگزار شد و دو مورد از پیشنهادات این نوازنده درباره سازهای نی و تنبک به نمایش گذاشته شد. در این جلسه که با حضور حسین دهلوی (پیشنهاددهندهٔ طرح نی کلیددار یا شش‌دانگ)، بهمن پورقناد (نوازنده فاگوت) و ابراهیم نظری (نوازنده فلوت) برگزار شد، حسین عمومی تاریخچهٔ استفاده از «نی‌شش‌دانگ» در گروه‌نوازی را مربوط به اولین کنسرت‌هایش با گروه سازهای ملی وزارت فرهنگ و هنر به سرپرستی فرامرز پایور اعلام کرد. او هم‌چنین به معرفی تنبک کوکی و

مکانیسم تغییر کوک در این تنبک به‌وسیله سیم‌هایی که با یک اهرم حرکت می‌کرد، پرداخت. پس از برگزاری این نشست، به پیشنهاد دانشگاه هنر و همچنین کنسرواتوار تهران، همین برنامه در این مراکز نیز به همراه اجرای زنده با سازهای جدید، تکرار شد (Ibid).

گفتمان‌های موسیقی ایران

تحولات موسیقی منجر به شکل‌گیری گفتمان مختلفی در گذر زمان می‌شوند. تغییرات در فرهنگ موسیقی غالباً بر اساس درك آن فرهنگ از موسیقی، تحول در ساختار اجتماعی و هم‌چنین بر پایه نیاز درونی سیستم موسیقایی به تغییر احساس می‌شود، صورت می‌گیرد (Nettl, 1983). به‌طورکلی می‌توان گفتمان‌های موجود در موسیقی ایران را بر اساس تبارشناسی موسیقی ایرانی به شرح جدول ۱ دانست (Pourghannad, 2018, 51).

جدول۱. گفتمان‌های موسیقی ایران

زمان	گفتمان‌ها			
از ابتدای پهلوی اول تا دهه سی شمسی	گفتمان موسیقی کلاسیک بین‌المللی (مین‌باشیان)		گفتمان موسیقی کلاسیک ایرانی (وزیری)	
دهه سی تا دهه پنجاه شمسی	گفتمان موسیقی کلاسیک بین‌المللی		گفتمان موسیقی کلاسیک ایرانی	گفتمان موسیقی سنتی ایرانی (صفوت و برومند)
دهه پنجاه شمسی تا کنون	گفتمان موسیقی کلاسیک بین‌المللی	گفتمان موسیقی کلاسیک ایرانی	گفتمان موسیقی سنتی ایرانی	خرده‌گفتمان‌های تجدد بر اساس سنت موسیقی ایرانی

نگاه به مقوله «ابداع» در نظر گفتمان‌های موسیقی ایران

از آن‌جایی که بحث ابداع ساختار جدید برای سازِ نی موضوع اصلی این پژوهش است، لازم است تا نظرات هریک از سه گفتمان اصلی پیرامون بحث ابداع ذکر شود. دیدگاه اصلی گفتمان «موسیقی کلاسیک بین‌المللی» در این حوزه، الزام تثبیت کلیات و جزئیات موسیقی دستگاهی و نفی پیشرفت در آن است (Pourghannad, 2018, 51). این موضوع تا آنجا قابل بسط است که حتی رسمیّت موسیقی دستگاهی مورد پذیرش نیست که مصداق آن را می‌توان در حذف برنامه‌های موسیقی ایرانی از هنرستان موسیقی (مدرسه موسیقی سابق) در زمان مدیریت غلامحسین مین‌باشیان جست (Sarvi, 2009, 104).

در گفتمانِ «موسیقی کلاسیک ایرانی» که علینقی وزیری آن را نمایندگی می‌کند، موسیقی ایرانی همانند موسیقی کلاسیک غربی قابلیت تغییر و تحول در محتوای موسیقایی و ابراز و آلات آن را دارد. گفتمان «موسیقی کلاسیک بین‌المللی» چنین نظری را در مورد موسیقی دستگاهی ایران ندارد و آن را در دسته موسیقی‌های «سنتی» یا «فولک» طبقه‌بندی می‌کند. گفتمان «موسیقی سنتی ایرانی»، «موسیقی دستگاهی ایران» را مبرا از هرگونه تغییر می‌دانند و آن را تکامل‌یافته و بدون نیاز به تغییرات اساسی می‌پندارد (Pourghannad, 2018, 80).

در آخر خرده‌گفتمانِ «تجدد بر اساس سنت موسیقی ایرانی» که سنتزی از مکتب وزیری و جنبش احیاء بود در سال‌های پس از انقلاب پدیدار می‌شود. این خرده‌گفتمان با تحولاتی در موسیقی ایرانی بر اساس چارچوب سنت‌های قاجاری (و در دهه ۸۰ شمسی بر اساس سنت‌های موسیقی تیموری) موافق بود. اولین نسل نمایندگان این گفتمان بیشتر از هنرآموختگانی بودند که هم در هنرستان موسیقی ملی و هم در مرکز حفظ و اشاعه یا دانشگاه تهران تحصیل کرده بودند. درواقع در پی تغییر نظر عوامل گفتمان موسیقی سنتی و گرایش به گفتمان مکتب وزیری، خرده‌گفتمان نوظهور تجدد بر اساس سنت موسیقی ایرانی به‌وجود می‌آید که نمودی از «جداشدگی» در این گفتمان است (Ibid., 135).

هژمونی گفتمان‌ها

علی‌رغم هم‌زمانی گفتمان‌های مختلف در بازه‌های زمانی گوناگون، چیرگی و هژمونی گفتمان‌های پیش‌گفته در طی زمان تحت تأثیر شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی و البته بر اساس سیاست‌گذاری مسئولان فرهنگی و هنری کشور با تغییر همراه بوده است. در سال ۱۳۱۷ و به فرمان رضا شاه پهلوی، برنامه راه‌اندازی «اداره موسیقی کشور» در وزارت فرهنگ تحت ریاست غلام‌حسین مین‌باشیان داده شد. این برنامه با محتوایی شش‌بندی، حاکی از نگاه مطلق به موسیقی غربی دنیای معاصر آن زمان بوده است. بدین‌ترتیب گفتمانی که در دوران سال‌های ۱۳۱۳ تا ۱۳۲۰ بیشترین هوادار و تأثیرگذاری را در میان متخصصان موسیقی داشت، گفتمان موسیقی کلاسیک بین‌المللی (هواداران مین‌باشیان) بوده است. با این حال، هواداران گفتمان وزیری نیز اندیشه‌های او را در همین سال‌ها دنبال می‌کردند (Pourghannad, 2018, 139).

پس از انقلاب ۱۳۵۷ و نفی وابستگی و تأثیرپذیری از غرب بر اساس ایدئولوژی‌های نظام سیاسی جدید ایران، هم‌گرایی دانش‌آموختگان مرکز حفظ و اشاعه موسیقی سنتی ایران و برخی از دانش‌آموختگان دانشگاه تهران و نتیجتاً پدیدار شدنِ خرده‌گفتمان «تجدد بر اساس سنت موسیقی ایرانی»، این گفتمانِ سنت‌گرا را به گفتمان غالب جامعه ایران بدل نکرد، بلکه در سال‌های پس از انقلاب شاهد استحاله این گفتمان در مکتبِ وزیری (گفتمان موسیقی کلاسیک ایرانی) بوده‌ایم. هرچند گفتمان «موسیقی سنتی ایرانی» همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد ولی در واقع گفتمان غالب در موسیقی دستگاهی امروز ایران را ـ که مصادف با حضور نسل سوم نوازندگان نی است – می‌توان گفتمان وزیری دانست (Ibid., 155).

در تحلیل سه گفتمان اصلی، لازم است از گفتمانِ «موسیقی کلاسیک بین‌المللی» صرف‌نظر کرد، چراکه اعضای این گفتمان، برخلاف دو گفتمانِ «موسیقی کلاسیک ایرانی» و «موسیقی سنتی ایرانی» حضوری در موسیقی دستگاهی ایران ندارند. در جدول ۲، تحلیل تفسیری گفتمان‌های اصلی موسیقی ایران شرح داده شده است (Ibid., 129).

جدول ۲. تحلیل تفسیر اولیه و ثانویهٔ گفتمان‌های موسیقی ایران

		گفتمان موسیقی کلاسیک ایرانی (به نمایندگی وزیری)	**گفتمان موسیقی سنتی ایرانی (به نمایندگی صفوت و برومند)**
تفسیر اولیه زمینه گفتمانی		این گفتمان بعد از اولین سخنرانی‌های انتقادی علی‌نقی وزیری در سال ۱۳۰٤ با عنوان «در عالم صنعت» شکل گرفت و در سال‌های بعد دو گفتمان مخالف پیدا کرد که ادعا داشتند، روش وزیری غرب‌زده و التقاطی است. وزیری موسیقی ایرانی را مرتبط با موسیقی غرب و به گفته خودش، «پدر موسیقی غربی» می‌دانست.	ظهور جدی این گفتمان را می‌توان از اولین سخنرانی‌های موزیکولوگ‌های غربی در ایران در سال ۱۳۲۸ شناسایی کرد. گفتمانی که موسیقی دستگاهی ایرانی را «موسیقی مردمی» (یا فولک) می دانست و عنوان آن را به «موسیقی سنتی ایرانی» تغییر داد. تثبیت این گفتمان به زمان افتتاح گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران در سال ۱۳٤٥ و افتتاح «مرکز حفظ و اشاعه موسیقی سنتی» در سال ۱۳٤۷ بازمی‌گردد.
تفسیر ثانویه	**دال مرکزی**	موسیقی کلاسیک با هویت ایرانی	بازگشت به خویشتن (بازگشت به سنت های موسیقی قاجاری)
	دال‌های سرگردان	هویت ایرانی - موسیقی دستگاهی ایرانی - موسیقی ایرانیِ- موسیقی چندصدایی ایرانی - تجدد در فرهنگ و موسیقی ایرانی	هویت ایرانی - موسیقی دستگاهی ایرانی - موسیقی ایرانی
	مفصل‌بندی	رابطه هویت ایرانی با تکنیک‌های آهنگسازی (با اولویت شنوندهٔ موسیقی ایرانی و در درجهٔ بعدی مخاطبان بین المللی)	رابطه موسیقی ایرانی امروز با اصالت فراموش شده آن (با نگاه به موسیقی قاجار)
	لحظه‌ها/ وقته‌ها	استفاده از دستاوردهای موسیقی غرب برای ارتقاء موسیقی دستگاهی و رسیدن به شیوه‌ای ملی برای آموزش آکادمیک موسیقی - به‌کارگیری فواصل مخصوص موسیقی ایرانی در چندصدایی - استفاده از سازهای ایرانی در موسیقی چندصدایی - تغییر ساختار و ارتقاء کیفیت سازهای ملی ایران	احیای آموزش سینه به سینه - احتراز از تقلید از غرب - سعی در تثبیت شکل سازهای ایرانی و حفظِ سنت سازسازیِ «قدما»

	اسم‌سازی	موسیقی آکادمیک ایرانی – سازهای ابداعی (اصلاحی یا نوین)	ردیف‌نوازی در مقام ستون و شالوده موسیقی ایرانی - بداهه نوازی در مقام غایت موسیقی ایرانی - موسیقی سنتی ایران - حفاظت از اصالت سازهای ایرانی

ارتباط نسل‌های نوازندگان نی و گفتمان‌های موسیقی ایران

در این بخش به تحلیل نتایج کمّی و کیفی پرداخته شده است. به‌منظور تجزیه‌وتحلیل داده‌ها، ابتدا داده‌های آماری استخراج شده و بر اساس دو گفتمانِ «موسیقی سنتی ایرانی» و «موسیقی کلاسیک ایرانی» (مکتب وزیری) مورد ارزیابی قرار گرفته است. قابل ذکر است که در این پژوهش، جامعه مورد مطالعه، وابسته به دو جریان گفتمانیِ «موسیقی سنتی ایرانی» و «موسیقی کلاسیک ایرانی» (مکتب وزیری) تشخیص داده‌شد و به‌همین دلیل نیازی به بررسی دیگر گفتمان‌ها نبود. در این میان «شاخصِ» نسلی نیز مورد ارزیابی قرار گرفته است. سؤالات طرح شده شامل هفت سؤال به شرح زیر است:

۱. اصولاً با تغییر بر روی ساختار سازهای ایرانی و غیر ایرانی موافق هستید؟ پاسخ سه گزینه‌ای الف) موافق (آری) ب) ممتنع پ) مخالف (خیر).

۲. نظرتان در مورد اعمال تغییرات بر روی ساختار سازهای ایرانی چیست؟ پاسخ سه گزینه‌ای الف) موافق (آری) ب) ممتنع پ) مخالف (خیر) (پاسخ تشریحی).

۳. آیا تغییر بر روی تمام سازهای ایرانی را مجاز می‌بینید یا تنها در مورد سازهای خاصی تغییرات را می‌پذیرید؟ پاسخ سه گزینه‌ای الف) موافق (آری) ب) ممتنع پ) مخالف (خیر).

۴. تغییراتی که حسین عمومی روی ساز نی داده را دیده‌اید؟ پاسخ دو گزینه‌ای الف) موافق (آری) ب) مخالف (خیر).

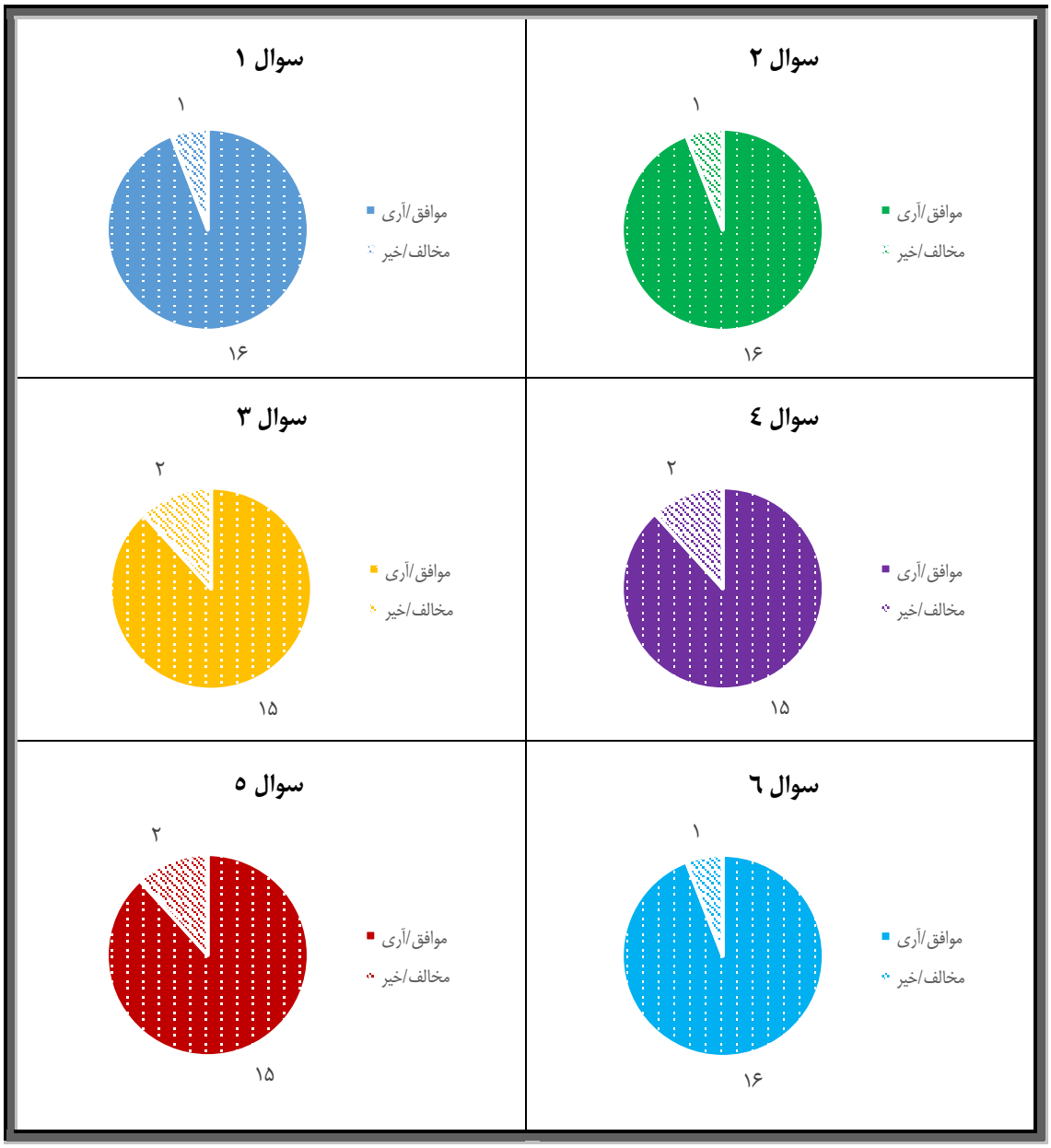
۵. با ساز ابداعی حسین عمومی نوازندگی کرده‌اید؟ پاسخ دو گزینه‌ای الف) موافق (آری) ب) مخالف (خیر).

۶. محاسن و معایب این تغییرات را در چه می‌بینید و به طور کلی با این طرح موافق هستید یا مخالف؟ (پاسخ تشریحی و دو گزینه‌ای الف) موافق (آری) ب) مخالف (خیر).

۷. آیا پیشنهاد دیگری برای تغییر در ساختار و عملکرد ساز نی دارید؟ (پاسخ تشریحی).

قابل‌ذکر است که در نظرسنجی، بخشی برای پاسخ تشریحی در نظر گرفته شده است تا چنانچه نوازنده‌ای تنها با طرح نیِ‌شش‌دانگ موافق نبود ولی با طراحیِ نوینِ دیگری موافق بود، نظر او به‌عنوان هواداران تغییر روی سازهای

ملی ایران ثبت شود و همین‌طور نقد او بر طرح حسین عمومی نیز مشخص گردد. نمودارهای شکل (۱)، شامل فراوانی پاسخ به سؤالات به تفکیک پاسخ‌دهندگان نسل سوم است.



شکل ۱. فراوانی پاسخ به سؤالات پرسش‌نامه در میان نوازندگان نسل سوم نی بر حسب تعداد نفرات

بخشی از این مصاحبه که به‌صورت حضوری با نوازندگان نسل دوم انجام گرفته، حدود ۱۸ سال پیش انجام شده و بخش دوم تحقیقات که مربوط به سال‌های اخیر است، همراه با مصاحبهٔ با نسل سوم نوازندگان این ساز بوده است. در طی ۱۸ سال گذشته، حسن کسایی و حسن ناهید فوت کرده‌اند. بر اساس مصاحبه‌های انجام‌شده با نسل

دوم، هیچ‌کدام نظر کاملاً منفی به تغییرِ طراحیِ نی نداشتند و بعضی از آنها در بخش توضیحات مطالبی را عنوان کردند که نتایج آن به شرح زیر است:

ا. به‌طور کلی دو طیف از نظرات را می‌توان چکیدهٔ توضیحات نوازندگان دانست. اول، تغییرات اگر در جهت رفع محدودیت‌های ساز و نیازهای نوازندگان باشد قابل‌قبول است، منتهی منوط‌به آنکه بر پایهٔ سلیقه و نظر شخصی نبوده و نظرات جمعی درنظر گرفته شود. این جمع باید متشکل از متخصصان فیزیک صوت، طراحان صنعتی، نوازندگان، آهنگسازان و غیره باشد. دوم، سازهای ایرانی باتوجه به گذر زمان و تغییر در سلیقهٔ موسیقایی مردم و ارتباط نزدیک ملل، نیازمند تغییر در جهت برآورده‌کردن نیازها و انتظارات جدید کنونی‌ست.

ب. دو تن از مصاحبه‌شوندگان به دلایلی همچون صدای ضعیف نی هفت‌بند، وسعت صدایی کم و مشکل کوک اشاره کردند و همچنین دو نفر به دور ماندن این ساز از تکامل و استفاده از متریال‌های قدیمی اشاره کردند که لازم است با شرایط روز تغییر کند. یک مصاحبه‌شونده نیز به ادامه‌داربودن جریان تغییرات ساز اشاره کرد و اذعان داشت که ذات تحول در ساز مربوط به دورهٔ خاصی نبوده و در بستر زمان ادامه خواهد داشت.

پ. سه مصاحبه‌شونده به بهینه‌سازی سازهای ایرانی اشاره کردند و تغییر را در مسیر بهبود سونوریتهٔ ساز صحیح دانستند.

ت. یکی از نوازندگان تجربهٔ نی شش‌دانگ را مثبت ارزیابی کرد ولی دیدِ جامعهٔ نی‌نوازان در دهه‌های گذشته را متعصبانه و مخالف تغییر معرفی کرد.

ث. استفاده از تکنیک کشیدن لب برای افزایش فرکانس می‌تواند جایگزینی برای عملکرد کلید باشد.

ج. یکی از نوازندگان عنوان کرد که با سازی شبیه به نی شش‌دانگ نوازندگی کرده است. از نظر ایشان، نوازندگی با این ساز موجب ارتقاء هوش نوازنده و همچنین موجب افزایش امکانات ساز برای اجرای قطعات مشکل‌تر در رژیسترها و مناطق صوتی بوده است.

چ. یکی از پاسخ‌دهندگان که خود از معرفین این ساز بود بیان کرد:

«اول، هر الگویی محاسن و معایبی خاص خود را بسته به الگوی ساز دارد، برای مثال در الگوی جناب عمومی وصل صداها و اجرای پاساژها راحت‌تر و سریع‌تر است و الگوی انگشت گذاری به‌هم نمی‌ریزد و نوازنده سریع‌تر به هدف می رسد؛ برعکس الگوی ساز نه و ده سوراخ که کاملاً انگشت‌گذاری به‌هم می‌ریزد. دوم، به نظر من این تغییرات تا حدودی راهگشا بوده و تغییرات مثبتی به‌شمار می‌آیند، ولی کامل نبوده و پاسخگوی بسیاری از نیازها نیست. مثلاً نمی‌توان درعین‌حال هم سی‌بمل داشت هم سی‌کرن یا اینکه بعضی از تکنیک‌های بسیار ساده مانند تریل و تکیه و غیره مثلاً روی نت لا در صدای بم قابل اجرا نیستند. در نواختن بعضی از پاساژها در وصل صدای بم به اوج احتمالاً مشکل خواهیم داشت و نواقصی از این قبیل. سوم، تعداد و نوع کلیدها هم باید طبق استاندارد جهانی انجام شود،

نه برحسب هر چیزی که ما خودمان صلاح می‌دانیم. همچنین از طرفی صدا در این ساز در داخل دهان تولید می‌شود و لوله نی فقط حجم‌دهنده و تشدید کننده صداست؛ حتی تغییر صدا هم داخل دهان اتفاق می‌افتد».

ح. یک نوازنده اعتقاد داشت که افزایش وسعت و به‌هم‌پیوستگی نغمه‌ها از نکات مثبت این ساز است.

خ. یک نوازندهٔ باسابقه از نسل سوم اعتقاد داشت که مکانیزم تولید صدا مهم‌ترین رکن در نی هفت‌بند ایرانی‌ست و این مهم با کلیدگذاری خدشه‌دار نمی‌شود.

د. یک سازنده نی که خود طرح‌های دیگری برای نی داده است بیان کرد که: «شاید حتی بهتر باشد از نیِ طرح دکتر عمومی صرف نظر شود و طرح‌های دیگری که کلید بیشتری دارند بر روی متریال‌های دیگری مانند فلز اجرا شوند. بهتر است نی‌هایی ساخته شود که در اندازه‌های بلند، کلیدهای متعددی داشته باشند و در نی‌های کوتاه‌تر به‌جای کلید، یک برگشت یو شکل (U) گذاشته شود تا انگشت به سوراخ مربوط به نغمهٔ «سی» برسد».

ذ. یک نوازنده و سازنده نی بر این باور بود که نی حسین عمومی بهترین طرح میان طرح‌های جدید کنونی است که البته برای صدادهی نی هم باید اندیشید تا مشکلات صدادهی و تداخل آن مشکلات با تولید فواصل دقیق برای نی برطرف شود.

ر. یک سازنده نی گفت: «کار باید توسط یک تیم مهندس مکانیک، تیم نوازنده و یک حامی قوی مالی انجام شود».

ز. یک سازنده و نوازنده نی گفت: «متریال‌های دیگر نیز تست شود».

بر اساس آنچه که از نظر تاریخی گفته‌شد و همچنین نظرات و نتایج استخراج‌شده از پیمایش صورت‌گرفته از نوازندگان و سازندگان نی در این پژوهش، می‌توان نسل‌ها را به شرح زیر به سه نسل دسته‌بندی کرد. نسل اول، نوازندگانی مشهور دههٔ نخست تا پنجاه، نسل دوم، نوازندگانی مشهور دههٔ پنجاه تا هفتاد، و نسل سوم، نوازندگانی مشهور دههٔ هفتاد تا امروز.

جدول ۳. طبقه‌بندی نسلی نوازندگان نی در ایران

گروه‌بندی مبتنی بر نسل	نام نوازنده
نسل اول	حسن کسایی
نسل دوم	محمد موسوی، حسن ناهید، محمدعلی کیانی‌نژاد، عبدالنقی افشارنیا، بهزاد فروهری و جمشید عندلیبی

نسل سوم	اسحاق چگینی، علی نجفی ملکی، رسول سیدمحمدی، محمد شجاعی، سیامک جهانگیری، علی حسینی، علیرضا قاسمی، قاسم علوی، پاشا هنجنی، سجاد محرابی، بهروز متین‌نژاد، کاوه سروریان، امیر کزازی، علی سلطانیان، سعید جعفرزاده و رسول صادقی

دوران تحصیل و زیست نسلِ نخست هم‌زمان با دو گفتمان «موسیقی کلاسیک بین‌المللی» و «موسیقی کلاسیک ایرانی» است. از سویی، عطف به نقل از حسین عمومی (مبدع نیِ شش‌دانگ)، حسن کسایی از تغییرات مذکور استقبال کرده است. این استقبال را با توجه به گفتمان‌های دوران فعالیت تخصصی او می‌توان به پیروی از گفتمان «موسیقی کلاسیک ایرانی» نسبت داد. البته در سال‌های بعد کسایی نظری متفاوت با نظر قبلی خود مطرح کرده و ساختِ کلید برای ساز نی را رد می‌کند. این نظر را هم می‌توان تحت‌تأثیر گفتمانِ زمانهٔ خودش طبیعی دانست که همان گفتمان «موسیقی سنتی ایران» بود (Honar Online, 2016). به‌عبارتی چرایی این تغییر در نسل اول را می‌توان، گذار از نگرش «تجددگرایی» به «سنت‌گرایی»، حداقل به صورت مقطعی، دانست. اگرچه در قیاس با نسل دوم که بیشتر مقیّد به آرمان‌های این گفتمان بودند، نگاهی ممتنع‌گونه دارند. شاید این رویکرد را بتوان به نوعی قرارگیری در دوراهی میان گفتمان‌های «موسیقی کلاسیک ایرانی» و «موسیقی سنتی ایران» در نظر گرفت. در هر حال، نقش گفتمان‌ها در این چرخش نسبی قابل چشم‌پوشی نیست.

نوازندگان نسل دوم در این پژوهش شامل حسن ناهید، محمد موسوی، بهزاد فروهری و محمدعلی کیانی‌نژاد در گروه مخالفانِ نیِ شش‌دانگ و عبدالنقی افشارنیا و جمشید عندلیبی به‌عنوان گروهی که نظری ممتنع دارند، می‌شوند. با توجه به اینکه موسوی و کیانی‌نژاد هر دو در مرکز حفظ و اشاعه موسیقی سنتی عضویت داشته و این مرکز، مهم‌ترین مروّجِ گفتمان «موسیقی سنتی ایرانی» بود، طبیعی است که هر دو از مخالفان نوآوری بر روی ساز نی باشند. کیانی‌نژاد هم‌چنین ضمن تأیید نوآوری مشروط به حفظ چارچوب‌های سنت، افزودن کلید به نی و هرگونه تغییر در ساختمان ساز را به شدت رد کرده است (Ibid).

حسن ناهید که هیچ‌گاه عضو مرکز حفظ و اشاعه موسیقی سنتی نبوده و با اهالی مکتب وزیری یا «موسیقی کلاسیک ایرانی» و هم گفتمان مقابل او یعنی «موسیقی سنتی ایرانی» نیز همکاری داشته است، از نظر فکری به گفتمان «موسیقی سنتی ایرانی» نزدیک‌تر بوده و ایده‌های آنها را سرلوحه رویکرد خود قرار داده است (Nasehpoor, 2005; Mehr News Agency, 2004). ناهید از یک سو بر اساس پاسخ‌های ارائه‌شده در این پژوهش و از سوی دیگر عطف به مخالفت صریح با تغییرات در ساز نی، پیرو همین گفتمان دانسته می‌شود (Najafi & Poueghannad, 2004).

در خلال صحبت‌های نوازندگان نسل دوم، نمونه‌های بی‌شماری از نقل‌قول‌هایی می‌توان یافت که در آنها به جایگاه خلاقیت در ارائه محتوای موسیقی ایرانی در عین حفظ سنت‌های گذشتگان اشاره می‌شود. این عقیده مستقیماً

خصوصیت‌های خرده‌گفتمان «تجدد بر اساس سنت موسیقی ایرانی» را نشان می‌دهد. در این گفتمان، فضایی خاکستری میان دو گفتمانِ مخالفِ «موسیقی سنتی ایرانی» و «موسیقی کلاسیک ایرانی» به‌وجود می‌آید که سنّت را از گفتمان اول و تجدد را از گفتمان دوم وام گرفته و البته تاحدی مرز بین وفاداری به سنت‌های موسیقی ایرانی در این گفتمان نیز مبهم و ناروشن است.

عمومِ نوازندگانِ نسل دومِ نی وقتی صحبت از ابداع در ساختمان ساز پیش می‌آید، سرسختانه مواضعی در راستای «گفتمان موسیقی سنتی ایرانی» دارند، ولی وقتی به مسئله خلاقیت در خلق موسیقی می‌پردازند، مواضعی میانه‌روتر و نزدیک به خرده‌گفتمان «تجدد بر اساس سنت موسیقی ایرانی» دارند. برای مثال به مصاحبه‌ای با حسن ناهید می‌پردازیم: «در کنسرت‌هایی که در سایر کشورها به اجرا پرداخته‌ام، نوازندگانی که با سازهای بادی آشنا هستند، از سادگی نی حیرت می‌کردند و لذت میبردند. اگر ما در ساز نی دگرگونی ایجاد کنیم، سازی شبیه فلوت ناقص می‌شود» (Mehr News Agency, 2004).

البته این گفتهٔ ناهید بی‌پاسخ نماند:

«در این میان شایعاتی هم به‌وجود آمده که گذاشتن کلید روی نی، این ساز را به یک فلوت ناقص تبدیل می‌کند! این دیدگاه بسیار غیرحرفه‌ای و غلط است؛ چراکه اگر برای تمام نت‌های نی هم کلید بگذاریم این ساز با دندان نواخته می‌شود و بالاخره رنگ صدایی نی تولید می‌شود! البته شاید دلیل مطرح‌کردن چنین مسائل غیر علمی، علاقه بعضی از اساتید به ساز تخصصی‌شان باشد که این علاقه حالت تعصب پیدا کرده و ساز را از وسیله موسیقی به هدف موسیقیدان تبدیل کرده است» (Najafi & Poueghannad, 2004).

در عین‌حال ناهید وقتی از ارزش هنری پرویز مشکاتیان می‌گوید، مستقیماً به خلاقیت او اشاره می‌کند: «آقای مشکاتیان، نوازنده‌ای بسیار قوی و آهنگ‌سازی باذوق بود. جایگاه او در موسیقی ملی ایران ممتاز و والاست. او آهنگ‌ساز و نغمه‌پردازی خلاق و خوش‌فکر بود» (The centre fo the great Islamic encyclopedia, 2017). یا محمدعلی کیانی‌نژاد که مخالف سرسخت تغییر در ساز نی است و می‌گوید: «برخی‌ها به‌جای اینکه بروند و تکنیک نوازندگی را درست کنند، می‌روند ساز را عوض می‌کنند» (Honar Online, 2016). در ادامه با کنایه‌ای به معرفی نیِ شش‌دانگ حسین عمومی در آمریکا (محل زندگی و تدریس کنونی عمومی) می‌گوید:

«جالب اینکه برخی‌ها فکر می‌کنند خارجی‌ها آدم‌های گیجی هستند؛ بنابراین می‌روند و ساختار یک ساز را عوض می‌کنند و در سازی مانند نی سوراخ اضافه می‌کنند. در کشوری مانند آمریکا فضا به سمتی رفته که آن‌ها دوست دارند با ساز نی آشنایی بیشتری پیدا کنند آن وقت برخی‌ها می‌روند و کلید و سوراخ به نی اضافه می‌کنند. باور کنید زنده یاد کسایی هم بلد بود از این کارها کند اما چرا دست به چنین اقدامی نزد؟ چون می‌دانست ساز ایرانی شناسنامه‌ای ارزشمند و به حد کفایت وجوه فنی بالایی دارد که می‌توان بهترین نغمات را از این ساز تولید کرد» (Ibid).

در همین سخنرانی، کیانی‌نژاد صریحاً می‌گوید:

«من به‌هیچ‌عنوان با نوآوری مخالفتی ندارم اما بر این باورم موسیقی سنتی چارچوب دارد که ما به‌جای ساز درست کردن و تغییر در ساختار آن می‌توانیم به ارتقای کیفیت چوب آن ساز بیندیشیم. به هرترتیب ما باید برای موسیقی اصیل ایرانی شناسنامه درست کنیم چون موسیقی اصیل ایرانی درحال فراموش‌شدن است... میان این نسل ما باید آگاه باشیم که موسیقی‌دان خلاق به این راحتی‌ها دست‌یافتنی نیست و حالا دیگر وقت آن رسیده که به فکر درست‌کردن ماجرا باشیم» (Ibid).

اینکه کیانی‌نژاد از اصطلاح «موسیقی سنتی» به‌جای «موسیقی دستگاهی» یا «موسیقی کلاسیک ایرانی» استفاده می‌کند اتفاقی نیست، چراکه دقیقاً در جملاتی که می‌آورد نشان می‌دهد که این موسیقی را جزو دسته کلاسیک (که در آن خلاقیت چه در تولید اثر و چه ارتقاء کیفیت سازها، مهم‌ترین نقش را بازی می‌کند) نمی‌داند ولی در عین‌حال می‌گوید با نوآوری مخالفتی ندارد. آثار ضبط‌شده از او هم نشان می‌دهد که این ادعا بی‌دلیل نیست؛ او جزو اولین هنرمندانی بوده است که در آلبوم «دف و نی» برای این ساز چندصدایی نوشته است. پس می‌شود این‌طور نتیجه گرفت که او نیز مانند حسن ناهید در اجرای موسیقی چارچوب خشک و صلبی ندارد و انتظارِ حفظِ کمال و تمام سنت‌ها (همچون انتظاری که از مجریان موسیقی مردمی می‌رود) را از مجریان موسیقی دستگاهی ندارد.

محمد موسوی نیز مانند حسن ناهید تاکید زیادی بر سادگی نی دارد:

«نی، سازی است که ما دخل و تصرفی در آن نکرده‌ایم و تنها روی آن ۶ سوراخ و ۷ بند داریم. برای همین بیشترین نزدیکی و الفت را در میان دیگر سازها با نوازنده دارد. از آنجا که انسان هیچ دخالتی در ترکیب طبیعی نی ندارد، رابطه مستقیم با نی برقرار می‌کند و هیچ تقلبی نمی‌توان در آن کرد» (Jam-e Jam Online, 2009).

و در عین‌حال به خلاقیت هم اعتقاد دارد: «همان‌طور که در کنسرت سال گذشته هم دیدید، از نی ۸ نوای همزمان در می‌آوردم و کار به‌قدری تنوع داشت که جای خالی خواننده خیلی محسوس نبود» (Ibid).

نکته‌ای که یادآوری آن مهم است اعتقاد به نوآوری در سطوح مختلف در امر نواختن و ساختن موسیقی در نسل اول و دوم با قدرت و ضعف‌های متفاوت است. مثلاً حسن کسایی می‌گوید:

«نزدیک به چهل سال است که روی صندلی اتاق خانه‌ام، در گوشه ای آرام، اما بی‌قرار نشسته‌ام. لحظه‌ای از اندیشیدن بر روی موسیقی، و ساختن و نواختن غافل نمانده‌ام. سه سال پیش هم مقداری از ردیف موسیقی ایران را با نی نواختم: این‌که می‌گویم «مقداری» به این جهت است که کل ردیف، نوازنده را از خلاقیت و ذوق و ابتکار بازمی‌دارد» (Iranian students' news agency, 2011).

نسل سوم دربردارنده نوازندگانی‌ست که پس از انقلاب به فعالیت تخصصی موسیقی روی آورده‌اند. نتایج این پژوهش مبیّن آن است که تقریباً تمامی نوازندگان نسل سوم با بحث ابداع و تغییر در ساز نی موافق هستند. با

نگاهی مجدد به بحث ابداع در نزد گفتمان‌های موسیقی ایرانی و ضدّیت گفتمان‌های «موسیقی سنتی ایران» (گفتمان غالب نسل دوم) و از طرفی، هژمونیِ گفتمانِ «موسیقی کلاسیک ایرانی» وزیری که مدافع ابداع و تغییر است، نظرات همگن نسل سوم و تفاوت عمده آن را با نظرات دو نسل پیشین، می‌توان مجدداً متأثر از گفتمان‌های موسیقی ایران و تغییر هژمونی آنان دانست.

نتیجه‌گیری

همان‌گونه که ذکر شد، این پژوهش با مطالعه موردی بر «نی شش‌دانگِ» حسین عمومی به‌عنوان یکی از نمونه‌های ابداع در سازهای موسیقی ایران، به واکاوی تغییرات نگرش نوازندگان نسبت به مقوله ابداع و تغییر در ساز پرداخت. این پژوهش ضمن معرفی و توصیف «نی شش‌دانگ» به‌عنوان یکی از اهداف خود، به تبیین نظرات نوازندگان و سازندگان برجستهٔ ساز نی و طبقه‌بندی گفتمانی آنان در سه نسل پرداخت. بر این اساس، تغییر رفتار محسوسی در نوازندگان نی نسل اول، نوازندگان نسل دوم و نوازندگان نسل سوم مشاهده می‌شود. حسن کسایی نمایندهٔ نسل اول، تمایل زیادی به تغییر در ساز نی ندارد. نوازندگان نسل دوم نوازندگانِ نی، عموماً مخالف هر تغییری در ساختمانِ نی هستند ولی در نسل سوم تمایل به طرح‌های جدیدِ نی و مخصوصاً طرح حسین عمومی زیاد دیده می‌شود و حتی در کنار این گروه، عده‌ای دیگر این تغییرات را ناکافی می‌دانند و بعضی دیگر طرح‌هایی با تغییرات بیشتری مانندِ «نی با کلیدهای بیشتر» و «نی فلزی تمام کلید» و... را پیشنهاد می‌کنند. نتیجتاً می‌توان سه گرایش ممتنع، مخالف و موافق را در ارتباط با مسئله ابداع در ساز نی نام برد. با مطالعه نظرات و در عین‌حال عملکرد نوازندگانِ نامبردهٔ نسل اول و دوم می‌توان نتیجه گرفت که بیشتر آنها در زمینهٔ ارائه آثارِ موسیقاییِ خود نزدیکی بیشتری با خرده‌گفتمان «تجدد بر اساس سنت موسیقی ایرانی» را دارند تا گفتمان «موسیقی سنتی ایرانی» ولی وقتی صحبت از تغییرِ سازها می‌شود، نظرات آنها مرتبط با گفتمانِ «موسیقی سنتی ایرانی» است. تنها حسن کسایی (نمایندهٔ نسل اول)، عبدالنقی افشارنیا و جمشید عندلیبی (از نسل دوم) هستند که نظرشان ارتباط با خرده‌گفتمان «تجدد بر اساس سنت موسیقی ایرانی» دارد و در این میان تنها حسین عمومی‌ست که با جدیت به‌دنبال تغییر و تحول روی سازهای ایرانی (نی، تنبک و دف) بوده است و می‌تواند نماینده مکتب وزیری یا همان گفتمان «موسیقی کلاسیک ایرانی»، با شالودهٔ فکری مدافع ابداع و نوآوری، به‌حساب آید. هژمونی گفتمان‌ها و پیروی موسیقی‌دانان دهه‌های مختلف، عامل اصلی تغییر نظرات و آراء نسل‌های گوناگون نوازندگی ساز نی در ایران است. گفتمان «موسیقی سنتی ایران» که گفتمانِ عمدهٔ نسل دوم بوده است و رویکردی مخالف با تغییر و ابداع در تمامی ابعاد موسیقی ایران و ازجمله سازسازی داشته است، جای خود را در دهه‌هایِ بعد به گفتمانِ «موسیقی کلاسیک ایرانی» (مکتب وزیری) داده است که این رویکرد توسط نوازندگانِ نسلِ سوم ایران تا کنون ادامه دارد. در این میان نقش مراکز آکادمیک، هنرستان‌ها، مراکز فرهنگی و هنری، ارکسترها، مراکز سیاست‌گذار کلان کشوری نظیر وزارت فرهنگ و هنر، رادیو و تلویزیون ملی ایران و غیره در نظام سیاسی در ایجاد، رشد، فراگیری، تضعیف و یا استحاله گفتمان‌ها غیر قابل چشم‌پوشی است. در آخر آن چیزی که در این زمان قابل استنتاج است، عزم نوازندگان و اساتید نسل

سومِ سازِ نی بر لزوم بهبود ساختاری این ساز است. به‌عبارتی نسل سوم برخلاف نسل‌های پیشین دغدغه خود برای پیشرفت موسیقی را نه حفظ بی‌چون و چرای کلیّات و جزئیات موسیقی ایرانی، که رفع موانع و نقص‌های موجود در عین پایبندی به نقاط قوت موسیقی ایران می‌داند که این دیدگاه منطبق با گفتمان وزیری بوده و بر این اساس، اهمیّت مقولهٔ ابداع حاکی از پیروزی این گفتمان در میان جامعه نی‌نوازان در عصر حاضر است.

References

Akbari, Z., Shahmansoori, B. & Miresmailei, B. (2015). A Content Analysis of Common Discourse of Traditional Music and Rap Music. Journal of Media Studies, 10(30), 63-69. (In Persian)

Atraei, A. & Darvishi, M. R. (2021). Iranian Music Instruments. Tehran: Mahoor. (In Persian)

Fazeli, N., & Sarvi, H. (2014). A study of modernist and neo-traditionalist discourses of Music in contemporary Iran (1906-2006). Journal of social sciences, 20(63), 244-291. (In Persian)

Honar online. (2016). Mohammad Ali Kiyaninejad: Please don't joke with Iranian traditional music. Retrieved February 2, 2023, from https://honaronline.ir/fa/tiny/news-91357. (In Persian)

Iranian students' news agency. (2011). Maestro Seyed Hassan Kasaei's message for the "Radif Music for Ney" music album. Retrieved from https://www.isna.ir/news/8910-11469. (In Persian)

Jam-e Jam Online. (2009). With maestro Mohammad Mousavi, professional Ney player: Few people pay attention to the Ney. Retrieved from https://jamejamonline.ir/fa/news/300737. (In Persian)

Jørgensen, M., & Phillips, L. J. (2002). Discourse analysis as theory and method. SAGE Publications Ltd, https://doi.org/10.4135/9781849208871.

Mehr news agency. (2004). The Ney Festival is a rare and great event in music. Retrieved from https://mehrnews.com/xXtc. (In Persian)

Najafi Maleki, A. & Pourghannad, S. (2004). The Ney, means or goal!. Retrieved from http://www.harmonytalk.com/id/505/. (In Persian)

Najafi Maleki, A,. (2004). A report from the conference "A new perspective on the structure of the Ney". Retrieved August 18, 2022, from http://www.harmonytalk.com/id/589. (In Persian)

Najafi Maleki, A. (2007). Playing the Ney. Retrieved August 18, 2022, from http://www.harmonytalk.com/id/1030. (In Persian)

Nasehpoor, P. (2005). Ney and Hassan Nahid from Nasehpour's point of view. Retrieved August 18, 2022, from http://www.harmonytalk.com/id/183. (In Persian)

Nettl, Bruno. (1983). The study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts. Illinois and Chicago: University of Illinois press.

Pourghannad, S. (2018). A study of polyphonic discourses in the socio-cultural context of the Iranian music. Master's thesis. Tehran University of Art, Tehran, Iran. (In Persian)

Saba, A. (2010). Works by ostad Abolhassan Saba. Compact disk. Tehran: Mahoor. (In Persian)

Sarvi, H. (2009). Analysis of musical discourses in contemporary Iran (1906-2006). Master's thesis. Allame Tabataba'i University, Tehran, Iran. (In Persian)

The centre fo the great Islamic encyclopedia. (2017). Interview with Hassan Nahid: I sacrificed myself for the sake of "Ney". Retrieved August 18, 2022, from https://www.cgie.org.ir/fa/news/155357. (In Persian)

URL1: HarmonyTalk.com

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، دوره ۲، شماره ۲، پائیز و زمستان ۱۴۰۳

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Representation of the Image of the Enemy in the Stone Reliefs of Bahram II Sassanid and Ashurbanipal II

Ilnaz Rahbar[1*], Neda Akhavanaghdam[2], Tara Hodjati[3]

[1.] Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

[2.] Associate Professor at The Institute of Art's Studies and Academic Research, Tehran, Iran

[3.] Master of Art Studies, Science and Research Branch, Islamic Azad University,Tehran, Iran

* Corresponding Author, ilnazrahbar@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 2, PP, 173-194
Receive Date: 10 November 2024
Revise Date: 14 December 2024
Accept Date: 17 December 2024
Publish Date: 17 December 2024

Original Article

KEYWORDS: Image of the Enemy; Assyrian art; Sassanid art; Stone Relief; Bahram II; Ashurbanipal II

ABSTRACT

Introduction: This article presents a comparative study of how the enemy is portrayed as human beings in stone reliefs depicting the victories of Bahram II over the Kushans, representing the civilization of ancient Iran, and Ashurbanipal II over the Elamites of Mesopotamian civilization. The research focuses on examining the similarities and differences in the representation of the enemy as depicted in human form within these stone reliefs. The purpose of this study is to gain a deeper understanding of wars and how they are represented in artworks, while identifying common signs and symbols present in the two pieces. The image of the enemy in the form of a human being in both artworks is presented as murdered, captured, and wounded. In the stone relief which is attributed to Bahram II, victory over enemies is depicted more symbolic. The king is in the center of the image and the enemies and other motifs are placed in the margins. In the stone relief of Ashurbanipal II the war scene and victory over enemies are more realistic and the motifs are depicted with more details. The purpose of art in these two artworks is to exhibit the power of the kings and intimidate the enemies.

Problem Statement: In this text, stone reliefs of the victory of Bahram II over Kushans and the victory of Ashurbanipal II over Elamites have been described. The opinions of researchers were also mentioned. The effect of Assyrian art on Sassanid art in these artworks is obvious and that is the reason that we have chosen these two stone reliefs. Presenting the image of the enemy in the stone reliefs and responding to the question of the similarities and differences of the image of the enemy between the two cultures is the problem statement of this research.

Background: Numerous studies have been conducted on the artworks of ancient Iran and Mesopotamia, but so far no research has been done on depicting images of enemies in the form of human beings. Generally, the motifs of these artworks have been divided into different contents, such as religious and nonreligious themes. According to these researches, the Impact of Mesopotamian art on the art of ancient Iran is obvious. The artists use these Mesopotamian art elements which coordinate with Iranian art consciously (Rezaeenia, 2008). An enemy is also mentioned as the origin of evil in all the texts (Mirfakhrai, 2012).

Cite this article:
Rahbar, I. , Akhavanaghdam, N. and Hodjati, T. (2024). Representation of the Image of the Enemy in the Stone Reliefs of Bahram II Sassanid and Ashurbanipal II. Interdisciplinary Researches of Art, 2(2), 173-194. doi: 10.22124/ira.2024.28928.1036

Methods: The research is descriptive-analytical and comparative. The method of data collection is library-based. The method of data analysis is qualitative. Features and general characteristics of the artworks have been examined according to the images.

Result: In Sassanid and Assyrian dynasties motifs in artworks are used for displaying degraded enemies. We see some mutual motifs like a line of prisoners and the severed heads of the enemies in these artworks. As artists have always been influenced by each other at all times and places, different tribes who gained power in Mesopotamia have also been affected by each other. Moreover, the impact of the art of Assyria on the art of Sassanid is obvious. Dynamism, realism, and violence in Assyrian art are more eminent than the art of Sassanid. In the art of both civilizations Depicted figures do not correspond to reality.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

دانشگاه گیلان

بازنمایی تصویر دشمن در نقوش برجستهٔ سنگی بهرام دوم ساسانی و آشوربانیپال دوم

ایلناز رهبر[1*]، ندا اخوان اقدم[2]، تارا حجتی[3]

۱. استادیار گروه هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران

۲. دانشیار پژوهشکده هنر، فرهنگستان هنر، تهران، ایران

۳. کارشناس‌ارشد پژوهش‌هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: ilnazrahbar@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳
دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۱۷۳-۱۹۴
تاریخ دریافت: ۲۰ آبان ۱۴۰۳
تاریخ بازنگری: ۲۴ آذر ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۲۷ آذر ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۲۷ آذر ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: تصویر دشمن، هنر ساسانی، هنر آشور، نقش‌برجسته، بهرام دوم، آشوربانیپال دوم

چکیده

این پژوهش به بررسی و مطالعهٔ تطبیقی تصویر دشمن انسانی در نقوش‌برجستهٔ سنگی پیروزی بهرام دوم ساسانی بر کوشانی‌ها از تمدن ایران باستان و پیروزی آشوربانیپال بر عیلامی‌ها از تمدن بین‌النهرین می‌پردازد. در بررسی دو نقش‌برجسته یکی از دورهٔ ساسانیان و دیگری از دورهٔ آشور سعی شده است نقاط اشتراک و افتراق در این دو اثر نمایش داده شوند. هدف از این پژوهش آشنایی با جنگ‌ها، نحوهٔ بازنمایی آنها و یافتن نمادها و نشانه‌های مشترک بین دو نقش‌برجسته است. دشمنان منقوش در این دو نقش‌برجسته در حالت‌های کشته، اسیر، زخمی و به‌تسلیم درآمده دیده می‌شوند. در نقش‌برجستهٔ بهرام دوم ساسانی که پیروزی بر دشمن را به‌صورت نمادین نشان می‌دهد، پادشاه در مرکز صحنه و دشمنان و سایر نقوش در حاشیهٔ اثر دیده می‌شوند. در نقش‌برجستهٔ منتسب به آشوربانیپال صحنهٔ جنگ و پیروزی بر دشمن واقع‌گرایانه و با جزئیات به‌تصویر کشیده شده است. با توجه به موضوع تحقیق می‌توان این سؤال را مطرح کرد: شباهت‌ها و تفاوت‌های بازنمایی تصویر دشمن در دو نقش‌برجسته منتسب به بهرام دوم ساسانی و آشوربانیپال دوم کدام‌اند؟ نحوهٔ بازنمایی دشمن در دو نقش‌برجسته ساسانی و آشور و بررسی تفاوت و شباهت‌های بین دو فرهنگ مذکور مسئله این پژوهش است. نتیجه نشان می‌دهد که هدف هنر و هنرمند در آثار مورد بررسی نشان‌دادن عظمت و قدرت پادشاهان و مرعوب‌کردن دشمنان است. در هنر هر دو دوره از قراردادهای تصویری برای پَست نشان‌دادن دشمن استفاده شده است. در بررسی آثار، نقوش و قراردادهای تصویری مشترک مانند صف اسرا و سرهای بریدهٔ دشمنان در هر دو دوره ساسانی و آشور مشاهده می‌شوند. پویایی، واقع‌گرایی و خشونت اعمال‌شده نسبت به دشمن در هنر آشور بیشتر از هنر ساسانی است؛ با این‌حال در هنر هر دو دوره وقایع منقوش در آثار هنری عیناً منطبق با واقعیت نیستند. در این پژوهش از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی، تطبیقی و تاریخی استفاده شده است.

ارجاع به این مقاله: رهبر، ایلناز، اخوان اقدم، ندا و حجتی، تارا. (۱۴۰۳). بازنمایی تصویر دشمن در نقوش‌برجستهٔ سنگی بهرام دوم ساسانی و آشوربانیپال دوم. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۲)، ۱۹۴-۱۷۳. doi: 10.22124/ira.2024.28928.1036

مقدمه و بیان مسئله

تمدن‌های ایران باستان و بین‌النهرین قدمتی هزاران ساله دارند و رمز بقای آنها جنگ‌ها و تلاشی است که برای دفع دشمن به‌کار برده‌اند. کشتن و اسیر کردن دشمن توسط فرمانروایان در هنر دوران کهن اهمیت بسیار داشته است. در این نوشتار نقش‌برجستهٔ پیروزی بهرام دوم ساسانی (۲۷۴- ۲۹۳ م.) بر کوشانی‌ها از تمدن ایران باستان و پیروزی آشوربانیپال دوم (۶۶۸- ۶۲۷ ق.م) بر عیلامی‌ها، که به نابودی عیلام انجامید، از تمدن بین‌النهرین بررسی می‌شود. دستیابی به نحوهٔ بازنمایی دشمن در دو نقش‌برجستهٔ ساسانی و آشور مسئلهٔ مورد نظر پژوهش حاضر است و اینکه از این منظر چه تفاوت و شباهتی بین دو فرهنگ مذکور وجود دارد.

هدف تحقیق آشنایی با دو اثر هنری ساسانی و آشور و شناخت نقاط مشترک، شباهت‌ها و تفاوت‌های این آثار، توصیف آثار هنری، آشنایی با جنگ‌ها و نحوهٔ بازنمایی آنها و شناخت نمادها و نشانه‌های مشترک در هر دو سلسله است. ایران و بین‌النهرین دو تمدن هم‌جوار بودند و تأثیرپذیری آثار هنری ایران باستان در تصویر نمودن دشمن در هیبت انسان از هنر بین‌النهرین مشهود است و این امر ضرورت انجام این پژوهش را نشان می‌دهد. این پژوهش در پیِ یافتن پاسخ این پرسش است که شباهت‌ها و تفاوت‌های بازنمایی تصویر دشمن در دو اثر هنری ساسانی و آشور کدام‌اند؟ فرضیهٔ این پژوهش بر آن است که بازنمایی دشمن در هر دو اثر هنری برای نشان‌دادن قدرت پادشاه است. نمایش قدرت به‌شکل نبرد با دشمن انسانی و غلبه بر دشمن دیده می‌شود. از تفاوت‌های بازنمایی دشمن در هنر دو سلسله این است که نقش‌برجستهٔ ساسانی خیلی ساده‌تر پیروزی پادشاه در جنگ و غلبه بر دشمن را بازنمایی کرده است درحالی‌که در نقش‌برجستهٔ آشور، صحنهٔ جنگ با جزئیات بیشتری وجود دارد.

در این پژوهش ابتدا به توصیف نقوش‌برجستهٔ سنگی بهرام دوم ساسانی و پیروزی آشوربانیپال دوم بر عیلامی‌ها، که به جنگ تیلتوبا[1] مشهور است، پرداخته می‌شود. عقاید محققین در مورد هویت دشمنان نیز مطرح می‌شود. در ادامه نحوهٔ نمایش پیروزی در دو نقش‌برجسته ساسانی و آشور بررسی می‌شود؛ سپس به تصویر دشمن به‌صورت کشته، اسیر، زخمی و خشونت اعمال‌شده نسبت به دشمن پرداخته می‌شود و به شباهت‌ها و تفاوت‌های تصویر دشمن در دو نقش‌برجستهٔ ساسانی و آشور اشاره می‌گردد.

پیشینهٔ پژوهش

تا کنون پژوهش‌های زیادی در خصوص آثار هنری به‌دست‌آمده از ایران باستان و بین‌النهرین انجام شده است. تعداد زیادی تحقیق و نوشته در این زمینه وجود دارد، اما پژوهشی مبتنی‌بر بازنمایی تصویر دشمن در این آثار انجام نگرفته است. در ارتباط با این موضوع می‌توان به مقالات و کتب زیر اشاره کرد:

محبی (Mohebi, 2011) در مقالهٔ «فتح و پیروزی و تجلی آن در نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ایران باستان» به نقش‌برجسته‌های ایران باستان که مضمون پیروزی بر دشمن را دربردارند پرداخته و به نمادهایی مانند تصویرشدن دشمن زیر پای فاتحان، نمایش اسیران و مرکز توجه‌بودن پادشاه که برای نمایش مفهوم پیروزی به‌کار رفته‌اند اشاره

کرده است. در این مقاله نتیجه گرفته شده که این نمادهای تصویری به‌منظور نشان‌دادن پیروزی که دستاورد نهایی است به‌کار رفته‌اند. رضایی‌نیا (Rezaeenia,2008) در مقالهٔ «بازتاب هنر، سیاست و مذهب ایرانی در نقوش‌برجستهٔ صخره‌ای دوران اشکانی و ساسانی» به تأثیرپذیری نقوش‌برجستهٔ ایران از بین‌النهرین اشاره کرده و منشأ نقوش‌برجسته در ایران را به دورهٔ لولوبی‌ها نسبت می‌دهد. این مقاله به اهمیت نقوش‌برجسته از لحاظ اطلاعات مذهبی، سیاسی، فرهنگی و هنری که به بیننده منتقل می‌کنند اشاره کرده است. نویسنده نتیجه می‌گیرد هدف نهایی از ساخت این آثار جنبهٔ تبلیغی بوده و هنرمندان آگاهانه از عناصر هنری بیگانه که با فرهنگ ایرانی هم‌خوانی داشته بهره گرفته‌اند.

میرفخرایی (Mirfakhrai, 2012) در مقالهٔ «تصویر دشمن؛ استعاره‌ها و اسطوره‌ها» به تعریف متون باز، بسته و اقناعی پرداخته و اشاره کرده که برای معرفی دشمن و تصویری از او از متون اقناعی استفاده می‌شود. با تکرار استعاره‌ها معنای نمادین و در نهایت اسطوره به‌وجود می‌آید. در نتیجه با معرفی دشمن به‌عنوان «دیگری» دشمن به‌عنوان منشأ شر، دشمن خدایان و همیشه مغلوب معرفی می‌گردد.

مجیدزاده (Majidzadeh, 2014) درکتاب *تاریخ و تمدن بین‌النهرین* به تعداد زیادی از آثار هنری از جمله نقوش‌برجسته، مجسمه‌ها، پلاک‌ها، ظروف تزئینی و مهرهایی که در آنها صحنهٔ جنگ یا صحنهٔ پیروزی پادشاه بر دشمن وجود دارد با جزئیات بیشتر، اشاره داشته است. نویسنده به آثار هنری آشور نیز اشاره می‌کند و جزئیات حالات افراد مثل کشتن، سوزاندن و به بند کشیدن دشمنان را توصیف می‌کند. موسوی‌حاجی و سرفراز (Mousavi Haji & Sarfaraz, 2018) در کتاب *نقش‌برجسته‌های ساسانی* تمام نقوش‌برجستهٔ دورهٔ ساسانی را بررسی کرده و آنها را به گروه‌هایی با مضامین مذهبی، غیرمذهبی و ترکیبی تقسیم کرده‌اند. مضامین غیرمذهبی نیز متشکل از نبردهای سواره، صحنهٔ پیروزی، صحنهٔ خانوادگی، پادشاه و درباریان، نبرد با حیوانات و شکار شاهی هستند. در این میان تصویر دشمن انسانی در نبردهای سواره، صحنه‌های پیروزی و موضوعات ترکیبی که تاجستانی پادشاهان از خدایان و پیروزی بر دشمن را نشان می‌دهند دیده می‌شود. این کتاب به توصیف آثار و تعابیر محققین در مورد نقوش پرداخته و با تطبیق تاج پادشاهان منقوش با سکه‌های ساسانی سعی در شناسایی هویت آنها داشته است.

روش پژوهش

در این پژوهش از روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی و تاریخی ـ تطبیقی با رویکردی کیفی استفاده شده است. بدین‌صورت که ابتدا با هدف شناخت تصویر دشمن در آثار هنری به خصوصیات کلی و ویژگی‌های آثار پرداخته شده است و با کمک تصاویر که چگونگی به‌نمایش درآمدن تصویر دشمن را نشان می‌دهد به بررسی آثار پرداخته می‌شود. برای انجام بررسی، دو نقش‌برجستهٔ سنگی بهرام دوم ساسانی و پیروزی آشوربانیپال دوم بر عیلامی‌ها انتخاب شده‌اند. روش جمع‌آوری اطلاعات نیز به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای بوده است.

یافته‌ها و بحث

نقش‌برجسته

نقش‌برجسته از حکاکی اشکال برجسته بر سطحی محدود ایجاد می‌شود. نقوش‌برجستهٔ سنگی در دورهٔ باستان اهمیت زیادی داشتند. ایرانی‌ها در دورهٔ لولوبی[۲]ها متأثر از اقوام بین‌النهرین نقوش‌برجسته ایجاد کردند (Porada, 2012, 35). نقوش‌برجسته در دوران باستان نمایانگر وقایع تاریخی آن زمان و منابعی ارزشمند برای آگاهی از تاریخ باستان و تحولات هنری هستند. نقوش‌برجسته بیانگر گرایشات مذهبی، شیوهٔ هنری متداول در هر دوره، سیاست و فرهنگ مردم آن دوره هستند. این آثار اکثراً به‌منظور نمایش عظمت و اقتدار پادشاهان و نشان دادن این توانایی به دشمنان به‌وجود آمده‌اند (Lukonin, 2014, 28).

نقش‌برجستهٔ بهرام دوم در تنگ چوگان بیشاپور

در سلسلهٔ ساسانیان و از زمان اردشیر بابکان (۲۲۴- ۲۴۰ م) ایران در مرزهای شرقی درگیری‌هایی به‌ویژه با کوشانی‌ها داشت. اردشیر کوشید این درگیری‌ها را کم کند و بسیاری از کشورها در شرق تابع ایران شدند و حاکمان تحت امر دولت مرکزی این بخش‌ها را اداره می‌کردند. در زمان بهرام دوم، هرمز دوم حاکم این ایالت شرقی بود که بر علیه شاه شورش کرد و شاه تصمیم به سرکوب او گرفت. این نقش‌برجسته (شکل ۱) که در تنگ چوگان بیشاپور قرار دارد این واقعه را نشان می‌دهد (Lukonin, 2014, 316). گذرگاه باریکی که تنگ چوگان نام دارد در درّهٔ شهر بیشاپور، واقع در منطقه فارس، که در زمان ساسانیان از اهمیت فراوانی برخوردار بود واقع شده است. نام این مکان برگرفته از ورزش چوگان است که در میان پادشاهان ساسانی رواج داشت. بیشاپور به دستور شاپور اول ساسانی بنا شده است (Mousavi Haji & Sarfaraz, 2018, 10). این اثر به سه بخش عمده تقسیم شده است. در سمت راست نقش‌برجسته دو ردیف، در وسط صحنه مرکزی و در سمت چپ دو ردیف دیگر قرار دارند.

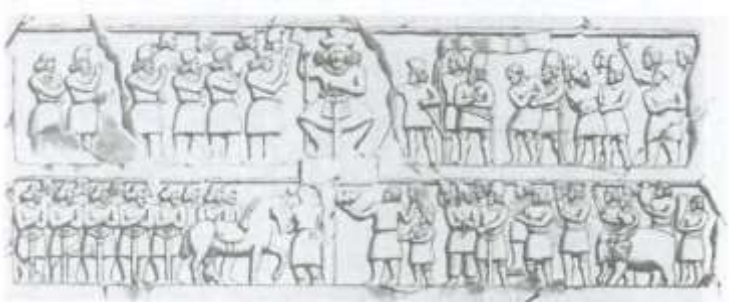
در ردیف بالای سمت راست فردی دست به‌سینه ایستاده است و کلاه نوک‌تیزی به سر دارد. در پس‌زمینه این ردیف تعدادی پارسی که یکی از آنها شمشیری را برعکس در دست گرفته و دو نفر دیگر که با توجه به شکل کلاه‌شان باید پارسی باشند دیده می‌شوند. یکی از این پارس‌ها دستان اسیری را که بالاتنهٔ عریان دارد از پشت گرفته است. اسیر که مو ندارد ولی ریشش بلند است صورتش را به‌طرف این فرد برگردانده است. یک اسیر دیگر به جلو خم شده و فرد پارسی دستان او را طوری گرفته که به‌شکل ضربدر مقابل بدنش قرار گرفته‌اند. یک فرد پارسی با کلاه استوانه‌ای و نواری که بر سر بسته به‌حالت دست‌بسته ایستاده و شمشیری بر کمر دارد. او یک دستش را بر شمشیر گذاشته و با توجه به نوع کلاهش باید از بزرگان ساسانی باشد (Ghirshman, 2000, 119-121).

در ردیف دوم سمت راست نقش‌برجسته افراد مختلفی دیده می‌شوند. در این قسمت به‌ترتیب افرادی احتمالاً برسم و کوزه به‌دست دارند که به طبقهٔ روحانیان نسبت داده می‌شوند؛ یک فرد شمشیری در دست دارد؛ افرادی که بالاتنهٔ آنها پیداست و فردی سوار بر فیل دیده می‌شوند. پیشاپیش آنها فردی با کتابی در دست منتسب به

طبقهٔ روحانیان دیده می‌شود. تعدادی از پارسیان سر سربازان کوشانی را در دست دارند؛ از جمله سر فردی که کلاه کوشانیان را بر سر دارد و او را پسر بزرگ فرد عالی‌رتبهٔ کوشانی می‌دانند که سرش در جلوی این ردیف دیده می‌شود. آنها این سرهای بریده را نزد شاه می‌برند. یک سرباز پارسی هم اسیری را که بالاتنه‌اش عریان و دست‌هایش بسته است نزد شاه می‌آورد. پیشاپیش این افراد، کودکی ملتمسانه دستانش را به‌جانب مردی دراز کرده که ظاهراً سر پدر کودک را حمل می‌کند. پدر این کودک که موهای بلند دارد احتمالاً از بزرگان کوشانی است (Ghirshman, 2000, 121-124). البته باید اذعان کرد که نمی‌توان به‌طور دقیق گفت که سر آن شخص، پدر کودک است زیرا هیچ کتیبه‌ای که این را ثابت کند وجود ندارد.

بهرام دوم که به‌دلیل اهمیتش بزرگ‌تر از سایر نقش‌ها به تصویر کشیده شده در وسط صحنه در حالی‌که یک دستش بر قبضهٔ شمشیر قرار دارد و با دست دیگر تبر یا پرچمی را در دست گرفته در مرکز نقش‌برجسته دیده می‌شود. پادشاه ریش و موی بلند مجعد دارد؛ گردنبندی بر گردنش است و تاجی هم روی سر او قرار دارد (Mousavi Haji & Sarfaraz, 2018, 133-134). در مورد هویت بهرام دوم نظرات مختلفی وجود دارد که برخی ناقض برخی دیگرند. برخی از محققین از جمله واندنبرگ (Vanden Berg, 1969, 56-57) و هرمان و کرتس (Herrmann et al, 2017) پادشاه را به شاپور دوم (۳۰۹- ۳۷۹ م.) نسبت می‌دهند. از دلایل این ادعا پیروزی شاپور دوم در برابر کوشانی‌ها (Ghirshman, 1991, 185) و وجود صحنه‌های دلخراش و هماهنگی آن با خلق و خوی این پادشاه است (Ghirshman, 2000, 127-129). بعضی به‌دلیل حالت به‌تصویر کشیده‌شدن شاه او را خسرو انوشیروان (۵۳۱- ۵۷۹ م.) در جنگ با رومیان و هنگام دریافت خراج می‌دانند. برخی نظریه اول را به این دلیل نقض می‌کنند که معتقدند تاریخ این اثر با زمان حکومت شاپور دوم متفاوت است و نظریه دوم را به این دلیل نقض می‌کنند که اسراء در این نقش‌برجسته دست‌بسته تصویر شده‌اند پس نمی‌توانند خراجی تقدیم کنند (Mousavi Haji & Sarfaraz, 2018, 138-139).

افراد در سمت چپ و در ردیف بالا یک دست را به‌علامت احترام مقابل صورت‌شان گرفته (Shapour Shahbazi, 2009, 210) و دست دیگر را روی شمشیر نهاده‌اند. یکی از این افراد کلاه مسطح کوتاهی دارد؛ تعدادی کلاه استوانه‌ای‌شکل و بعضی هم کلاه نوک‌تیز که به جلو خم شده بر سر دارند و عده‌ای بدون کلاه نقش شده‌اند. آخرین فرد این ردیف کلاه گرد کوتاهی بر سر دارد. در ردیف پایین سمت چپ، فردی اسب شاه را به حضور می‌آورد و افرادی دست به سینه و به‌حالت احترام (Ibid, 211) با مو و ریش بلند پشت سر این فرد نقش شده‌اند. این افراد به‌غیر از سه نفر که فقط قسمتی از بدن آنها نقش شده شمشیر بر کمر دارند (Ghirshman, 2000, 124-126).



شکل۱. طرحی از پیروزی بهرام دوم بر کوشانی‌ها در بیشاپور (Mousavi Haji & Sarfaraz, 2018, 223)

نقش‌برجستهٔ پیروزی آشوربانیپال دوم بر عیلامی‌ها (جنگ تیلتوبا)

این نقش‌برجسته (شکل ۲) صحنه‌هایی از حملهٔ آشوربانیپال[۳]، پادشاه آشور[۴]، به عیلام را نشان می‌دهد. این جنگ درکنار رود اولای[۵] در منطقه‌ای پر از درختان نخل به‌وقوع پیوست و تیلتوبا نام گرفت. نقوش این اثر پراکنده هستند و نظمی ندارند. حملهٔ آشوری‌ها از سمت چپ شروع شده و عیلامی‌ها به دفاع مشغولند و در نهایت بیشتر آنها کشته شده و به رودخانه افتاده‌اند. در اینجا به توصیف نقوش قسمت‌هایی از این اثر هنری پرداخته می‌شود.

شکل۲. صحنهٔ جنگ آشوربانیپال علیه «ت‌اومان»، پادشاه عیلام در ساحل رود اولای، سنگ مرمر، نقش‌برجسته از کاخ جنوب غربی سناخریب در نینوا، بلندی ۱/۹۸ متر، لندن (موزه بریتانیا، شماره موزه ۱۲٤۸۰۱) (URL1)

قسمت اول جنگ تیلتوبا

در این بخش (شکل ۳) مردان، زنان و کودکان اسیر عیلامی و آشوری‌هایی که مسئولیت مراقبت از آنها را دارند، در حال حرکتند (Majidzadeh, 2014, 222). مردان عیلامی با پای برهنه، مو و ریش بلند، سربند و پیراهن بلندی که حاشیه‌های آن با نوارهایی تزئین شده و زنان هم با پای برهنه، موی بلند، سربند و پیراهن بلندی که لبهٔ آن تزئین

شده دیده می‌شوند. در ردیف بالا از سمت راست، که بخشی از آن آسیب دیده، نه زن در حالی‌که دستانشان را به‌حالت نیایش مقابل بدنشان گرفته‌اند و چهار کودک که دستانشان در دست آنهاست به‌چشم می‌خورد. جلوی آنها سرباز آشوری درحالی‌که خنجری بر کمر دارد با بالا بردن چوب در حال هدایت مردان عیلامی دیده می‌شود. در ردیف پایین، از سمت راست یک سرباز آشوری با کمانی در دست و تیردانی بر پشت نظاره‌گر اسرای پیش روست. هفت زن درحالی‌که دستانشان را مقابل بدنشان گرفته‌اند و دو کودک در جلوی صف در حالی‌که دستشان در دست آنهاست در حرکتند. پیش روی آنها یک آشوری مسلح با بالا بردن چوب در حال مراقبت از صف مقابل است. زنی که جلوی سرباز تصویر شده سرش را به‌سمت او برگردانده و سه زن و دو کودک با همان حالت پیشین دیده می‌شوند. جلوی آنها سرباز آشوری مسلح دیگری دیده می‌شود که در حال هدایت گروهی از مردان عیلامی است. عیلامی‌ها دستشان را مقابل بدنشان گرفته‌اند.

شکل۳. بخشی از شکل ۲، اسرای عیلامی (موزه بریتانیا، شماره موزه ۱۲۴۸۰۱) (URL1)

قسمت دوم جنگ تیلتوبا

اجساد عیلامی درحالی‌که تیرهایی به آنها اصابت نموده، اسب‌ها، کمان‌ها و تیردان‌ها به‌صورت پراکنده، شناور درآب در این بخش (شکل ۴) دیده می‌شوند (Majidzadeh, 2014, 223). در حاشیهٔ رودخانه آشوری‌ها که برخی مسلح به تیر و کمان و برخی سپر و نیزه هستند در حال نبرد و هدایت دشمنان به‌سمت رودخانه تصویر شده‌اند. دو آشوری مسلح به تیر و کمان درحالی‌که یکی از آنها پیاده و بالاتر دیده می‌شود و دیگری سوار بر اسب به جلو می‌تازد تیری را به‌سمت دشمنان هدف گرفته‌اند. یکی از دشمنان زیر پای این اسب تصویر شده است. دو سرباز آشوری با فرو نمودن نیزه به بدن دشمنان در حال انداختن آنها به رودخانه هستند (Frankfort, 1996, 183) . پنج عیلامی در رودخانه در میان سلاح‌های آشوری، ماهی‌ها و عقرب‌ها شناورند (Bahrani, 2017, 246). دو نفر از آنها دستانشان را به‌نشانهٔ تسلیم بالا گرفته‌اند و رویشان را به‌طرف آشوری‌ها برگردانده‌اند. یکی از آنها که یک تیر به گردن و تیر دیگری به پشتش اصابت نموده در حالت وارونه دیده می‌شود. دشمنی درحالی‌که نسبت به سایرین دورتر از حاشیهٔ رودخانه است طوری تصویر شده که سرش رو به بالا و یکی از دستانش کنار بدنش قرار دارد. دشمن دیگر که در لبهٔ رودخانه تصویر شده، بر اثر ضربهٔ نیزهٔ سرباز آشوری، در حال سقوط به رودخانه نمایش داده شده است.

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، دوره ۲، شماره ۲، پائیز و زمستان ۱۴۰۳

شکل۴. بخشی از شکل۲، اجساد عیلامی‌در رود اولای (موزه بریتانیا، شماره موزه ۱۲۴۸۰۱) (URL 1)

قسمت سوم جنگ تیلتوبا

در اینجا در شش بخش از بالا به پایین و از سمت راست به چپ به شرح نقوش (شکل ۵) پرداخته می‌شود. در اولین بخش این اثر عیلامی‌های کشته‌شده و تعدادی درخت نخل و کرکس‌هایی در حال بلعیدن قسمت‌هایی از بدن اجساد دیده می‌شوند (Frankfort, 1996, 184). با توجه به ظاهرشدن کرکس در نقوش پیشین بین‌النهرین می‌توان گفت این پرنده در هنر بین‌النهرین نمادی از مرگ است. در این اثر پوشش تمام عیلامی‌ها، غیر از پوشش پادشاهشان، مشابه است. آنها با پای برهنه، پیراهنی که تا زانو می‌رسد، کمربند و سربندی به دور سر نقش شده‌اند. آنها موی بلند دارند و برخی از آنها با ریش و برخی بدون ریش هستند (Collon,1995,150). در این قسمت، سه عیلامی کشته‌شده تصویر شده‌اند. اولین عیلامی از سمت راست، به پشت تصویر شده و یکی از دستانش بالای سرش قرار دارد؛ همچنین دو کرکس روی صورت و پای او دیده می‌شوند. نفر دوم نیز به پشت بر زمین افتاده و تیرهایی به گلو و بدنش اصابت نموده‌اند؛ همچنین کرکسی روی صورت او دیده می‌شود. نفر سوم به‌صورت بر زمین افتاده و تیرهایی به پشت و بازویش برخورد نموده و دستانش در امتداد بدنش قرار دارند.

در بخش دوم که در ردیف پایین‌تر به نمایش درآمده، جسد سه عیلامی دیده می‌شود. عیلامی اول به صورت بر زمین افتاده و کرکسی روی بدنش دیده می‌شود. نفر دوم هم به صورت بر زمین افتاده و دو تیر به بدنش برخورد نموده و دستانش بالای سرش قرار دارند. قسمتی از بدن عیلامی سوم درحالی‌که یکی از دستانش جلوی بدنش خم شده در گوشهٔ تصویر مشخص است. در قسمت سوم، نقوش عیلامی‌ها و آشوری‌ها و درختان نخل دیده می‌شوند. عیلامی‌ها از نظر ظاهری مثل نقوش قبل هستند و آشوری‌ها با ریش و موی بلند، کلاه نوک‌تیز و پیراهنی که تا زانو می‌رسد دیده می‌شوند. قسمت بالای پیراهن آنها طرح‌دار و زره‌مانند است و پایین پیراهن آنها نوارهای تزئینی به‌صورت عمودی و افقی دیده می‌شود. در گوشه سمت راست، بالاتنهٔ عیلامی که به صورت بر زمین افتاده، دیده می‌شود. جلوی او سرباز آشوری به جلو خم شده و در حال بریدن سر عیلامی با یک خنجر است که به صورت بر زمین افتاده و با دست دیگر موهای او را به‌چنگ گرفته است. او کمانی بر دوش و تیردانی آویخته بر پشت دارد. عیلامی

مذکور که به شاه عیلام، «ت‌اومان[۶]» نسبت داده می‌شود از نظر پوشش با بقیه عیلامی‌ها متفاوت است. دو نوار تزئینی به صورت افقی و عمودی در قسمت میانی و پایین پیراهن بلند او دیده می‌شوند. یکی از دستان او بالای سر و به سمت کمانی که بر زمین افتاده دراز شده و دیگری در امتداد بدنش قرار دارد. پیش پای او جسد بی‌سر پسرش دیده می‌شود (Bahrani, 2017, 247).

سپس خط زمینه‌ای سمت چپ این قسمت تصویر شده است. فرد عیلامی که به «تمریتو[۷]»، پسر شاه عیلام، نسبت داده می‌شود بر زمین زانو زده است. پشت سر او سرباز آشوری در حال فرود آوردن گرز بر سر او تصویر شده است (Frankfort, 1996, 185- 186). دو سرباز آشوری دیگر که یکی از آنها در پس‌زمینه نقش شده در حالت ایستاده به سمت مخالف دیده می‌شوند. پیشاپیش این دو نفر، «ت‌اومان»، پادشاه عیلام، بار دیگر درحالی‌که تیری به شکمش اصابت نموده، یک زانو را بر زمین نهاده و یک دستش را به جلو دراز کرده است. او تنها عیلامی است که کلاه بر سر دارد و پوششی متفاوت از بقیه دارد (Collon,1995, 150). کنار او فرد عیلامی که به «تمریتو»، پسر پادشاه، نسبت داده می‌شود بار دیگر به‌تصویر کشیده شده است. او ایستاده و تیردانی بر پشت دارد و تیری در کمان نهاده و نقطه‌ای را هدف گرفته و در حال آخرین تلاش برای ایستادگی در برابر آشوری‌ها دیده می‌شود (Bahrani, 2017, 247). آشوری‌ها که برخی مسلح به تیر و کمانند و برخی سپر و نیزه در دست دارند در حال حرکت از سمت چپ به راست دیده می‌شوند. در کتیبه‌ای منتسب به این نقش‌برجسته که سمت راست این صحنه حک شده، این‌گونه آمده است: «ت- اومان، پادشاه عیلام در جنگی سهمگین مجروح شده بود که فرزندش تمریتو، دست او را گرفت و برای نجات جان خود و پدر گریختند و در بیشه‌زاری پنهان شدند. (اما) من به یاری آشور و ایشتار آنها را کشتم و سر از بدنشان جدا ساختم» (Majidzadeh, 2014, 223).

در بخش چهارم در سمت راست، بالاتنهٔ سرباز آشوری با کلاه نوک‌تیز مشخص است. او در حال برداشتن کلاه، کمان و تیردان «ت‌اومان»، شاه عیلام، است. در این بخش کمان‌ها، تیردان‌ها و اجساد عیلامی به صورت پراکنده تصویر شده‌اند (Majidzadeh, 2014, 223). در سمت چپ اثر که با درختی از بخش قبل جدا می‌شود، سرباز آشوری که تیردانی به پشت و کمانی بر دوش دارد تصویر شده است. او در یک دست خنجر و در دست دیگر سر «ت‌اومان» (Bahrani, 2017, 247) را گرفته است. سه نفر از کشته‌شدگان عیلامی، تیردان‌ها و کمان‌های آنها، یک عیلامی که به جلو خم شده و درختان نخل در برابر او دیده می‌شوند.

در قسمت پنجم، اجساد عیلامی بر زمین افتاده‌اند. برخی از آنها تمام بدنشان و برخی قسمتی از بدنشان پیداست. عیلامی‌هایی که چهره‌شان مشخص است همگی به صورت بر زمین افتاده‌اند و تیرهایی به بدنشان اصابت کرده است. در بخش آخر، آشوری‌ها از سمت چپ حمله کرده‌اند و عیلامی‌ها در حال دفاع دیده می‌شوند. در سمت راست بخشی از بدن سرباز آشوری دیده می‌شود که نیزه به دست، آمادهٔ حمله است. پشت سر او سرباز عیلامی، تیری در کمان نهاده و نقطه‌ای را هدف گرفته است. سرباز آشوری دیگر که سوار بر اسب است و نیزه در دست دارد مقابل او دیده می‌شود. پشت سر اسب، اجساد عیلامی بر زمین افتاده‌اند.

شکل۵. بخشی از شکل ۲، پراکنده‌بودن اجساد عیلامی، تیردان‌ها و کمان‌هایشان (Parrot, 2007, 60)

قسمت چهارم جنگ تیلتوبا

در این قسمت (شکل ۶) صحنه‌های دیگری از جنگ تیلتوبا به‌نمایش درآمده‌اند. در این بخش عیلامی‌هایی که بر اثر اصابت تیرهای آشوری‌ها کشته شده‌اند در رود اولای دیده می‌شوند. ظاهر عیلامی‌ها غیر از پادشاهشان، «ت‌اومان»، مشابه است. پادشاه عیلامی مانند اکثر عیلامی‌های منقوش بینی عقابی و گونه‌های برجسته دارد. او با ریش و موهایی که تا پشت سرش می‌رسد، پیراهنی که تا مچ پا می‌رسد و حاشیه‌های تزئین‌شده دارد، کلاهی که از آن پر بلندی آویخته شده و چکمه‌هایش از سایر عیلامی‌ها متمایز شده است. سایر عیلامی‌ها پیراهنی که تا زانو می‌رسد به تن و کمربندی بر کمر دارند. عیلامی‌ها با موی کوتاه، ریش مجعد، سربند و پای برهنه از آشوری‌ها متمایز می‌شوند (Collins, 2006, 3- 4). اسب‌ها و سلاح‌های آنها مثل تیردان‌ها و کمان‌هایشان هم در آب شناورند. درختان نخل به‌صورت پراکنده در تصویر به‌نمایش درآمده‌اند.

در بخش بالای اثر، «ت‌اومان» و پسرش، سوار بر ارابه‌ای که از میان جنگل می‌گذرد، قصد فرار از میدان جنگ را دارند؛ سپس ارابهٔ عیلامی، که چرخ آن مشخص است، واژگون شده و افراد سوار بر آن از جمله پادشاه عیلام، «ت‌اومان»، که تیری هم به پشتش اصابت نموده و پسرش در حالی‌که همگی دستانشان بالای سرشان قرار دارد در حال سقوط تصویر شده‌اند. کلاه «ت‌اومان» هم به‌صورت معلق دیده می‌شود. لباس شاه عیلام دارای نوارهای تزئینی عمودی و افقی است و تنها عیلامی است که کلاه بر سر دارد. در گوشهٔ تصویر اجساد عیلامی دیده می‌شوند (Collon, 1995, 150).

در بخش دوم، فرد عیلامی که کمانی بر دوش دارد و به «تمریتو»، پسر «ت‌اومان» نسبت داده می‌شود ظاهر شده است. او یک دستش را به جلو دراز کرده و با دست دیگر در حال کمک به عیلامی دیگری است که به «ت‌اومان»، پدرش که زخمی شده، نسبت داده می‌شود. «ت‌اومان» درحالی‌که خم شده به‌کمک پسرش قصد فرار از مهلکه را دارد. پشت سر آنها جسد عیلامی دیگری نقش شده که تیری به پهلویش اصابت نموده، یکی از دستانش به جلو خم شده و دست دیگرش بالای سرش قرار دارد. پشت سر او عیلامی کشته‌شدهٔ دیگری دیده می‌شود

(Majidzadeh, 2014, 223). در بخش زیرین اثر، سربازان آشوری و اجساد عیلامی به‌صورت پراکنده دیده می‌شوند.

شکل۶. بخشی از شکل۲، واژگونی پادشاه عیلامی و همراهانش از ارابه (Collon, 1995, 147)

قسمت پنجم جنگ تیلتوبا

در این بخش (شکل ۷) قتل‌عام عیلامی‌ها در فضایی پوشیده از درختان نخل تصویر شده است. سرباز آشوری درحالی‌که در یک دست سر بریده‌شدهٔ دشمن که به «ت‌اومان» نسبت داده می‌شود و در دست دیگر خنجری را گرفته دیده می‌شود (Majidzadeh, 2014, 223). پیش پای او اجساد دو دشمن بر زمین افتاده‌اند. یکی از آنها درحالی‌که صورتش از نیم‌رخ و بدنش از تمام‌رخ پیداست و یک دستش در امتداد بدن و دست دیگر او بالای سرش قرار دارند، به رو و نفر دوم درحالی‌که دستانش در امتداد بدنش قرار دارند به پشت بر زمین افتاده‌اند. جلوی آنها دشمنی نشسته بر زمین، درحالی‌که تیری به دستش برخورد نموده، رویش را به‌طرف سرباز آشوری برگردانده است. او به داماد «ت‌اومان»، «اورتاک[۸]»، نسبت داده می‌شود (Collins, 2006, 2) که از سرباز آشوری می‌خواهد هر چه زودتر او را بکشد تا به اسارت درنیاید (Bahrani, 2017, 246- 247). سرباز آشوری نیز درحالی‌که نیزهٔ بلندی را به‌طور عمودی در دستانش نگه داشته نظاره‌گر اوست. پشت سر او، یک اسب، جسدی که قسمتی از بدن او پیداست و فرد عیلامی که به جلو خم شده دیده می‌شوند. عیلامی مذکور در اثر ضربهٔ نیزه‌ای که به پشتش برخورد کرده در حال افتادن است.

شکل ۷. بخشی از شکل۲، عیلامی‌های کشته و زخمی که در میان زخمی‌ها اورتاک نیز دیده می‌شود (موزه بریتانیا، شماره موزه ۱۲۴۸۰۱) (URL 1)

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، دوره ۲، شماره ۲، پائیز و زمستان ۱۴۰۳

قسمت ششم جنگ تیلتوبا

در این بخش (شکل ۸) دو سرباز آشوری، سرهای بریدهٔ دشمنان و اجساد بدون سر دیده می‌شوند. سربازان آشوری مو و ریش بلند دارند و کلاهخود نوک‌تیز، پیراهنی تزئین‌شده که تا زانو می‌رسد، زره و چکمه پوشیده‌اند. سرهای دشمنان با مو و ریش بلند و سربند نمایش داده شده‌اند. در سمت راست اثر، سرباز آشوری درحالی‌که خنجری بر کمر دارد با یک دست نیزهٔ بلندی را گرفته و با دست دیگر سر بریدهٔ دشمن را در دست دارد. سرباز، موهای دشمن عیلامی را به‌چنگ گرفته است. جلوی او سرباز دیگر درحالی‌که کمان و تیردانی بر دوش دارد، با یک دست نیزه را گرفته و با دست دیگر سر دشمن دیگر را با همان حالت پیشین در دست دارد. سر بریده‌شده که با چشمان بسته نقش شده متعلق به پادشاه عیلام است (Collins, 2006, 4). سرهای بریده‌شدهٔ دشمنان دیگر و بدن‌های بدون سر که نیزه‌هایی بر بدنشان فرو رفته پیش پای آنها افتاده‌اند. یکی از اجساد بدون سر به پهلو بر زمین افتاده و یک دستش در امتداد بدن و دست دیگر او به‌حالت خمیده کنار بدنش قرار دارد. جسد دیگری در پس‌زمینه در حالتی که دستانش را بالا گرفته دیده می‌شود. سمت چپ این بخش سرهای بریدهٔ دشمنان روی هم دیده می‌شوند.

شکل ۸. بخشی از شکل۲، سرهای بریدهٔ عیلامی‌ها (موزه بریتانیا، شماره موزه ۱۲۴۸۰۱) (URL 1)

مطالعهٔ تطبیقی تصویر دشمن در نقوش‌برجستهٔ بهرام دوم ساسانی و آشوربانیپال دوم

شاخصه‌های تطبیق عبارت از نقوش پیروزی، دشمنان کشته‌شده، اسیر، زخمی و خشونتی است که نسبت به آنها اعمال شده است. ابتدا نحوهٔ نمایش پیروزی در دو اثر هنری مذکور بررسی می‌شود. سپس به تصویر دشمن به‌صورت کشته، اسیر و زخمی در دو اثر هنری پرداخته می‌شود و خشونت اعمال‌شده نسبت به دشمن مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این دو نقش‌برجسته به شباهت‌ها و تفاوت‌های تصویر دشمن اشاره می‌گردد.

مطالعهٔ تطبیقی نقش پیروزی بر دشمنان

آثار هنری ایران باستان که مضمون پیروزی بر دشمن را دربردارند فاتحان را در مرکز صحنه و بزرگ‌تر از سایر نقوش نشان می‌دهند و پادشاهان فاتح مسلح هستند (Mohebi et al, 2014) که این امر در نقش‌برجستهٔ منتسب به بهرام دوم ساسانی (شکل ۱) نیز نمود پیدا کرده است. دشمنان در نقش‌برجستهٔ بهرام دوم ساسانی نقش فرعی

دارند. نمایش اسرا نمادی است که در به‌تصویر کشیدن مضمون پیروزی به‌کار می‌رود. هنر ایران باستان هنری نمادین است. دشمنان در این نقش‌برجسته از طریق چهره و یا نوشته شناسایی نمی‌شوند و هویت آنها از طریق پوشش سر و لباسشان قابل تشخیص است. با تکرار الگوهایی مانند سرهای بریدهٔ دشمنان و فرماندهان آنها، نمایش اسرا و حالت قرارگیری دست دشمنان مفاهیمی به‌وجود می‌آید که بیننده با دیدن تصاویر منظور هنرمند را از ترسیم نقوش درمی‌یابد.

در نقش‌برجستهٔ منتسب به آشوربانیپال دوم (شکل ۲) واقع‌گرایی و روایت وقایع رخ‌داده در جنگ مشهود است و سپاه آشور و تجهیزات جنگی نیز به همراه پادشاه در پیروزی نقش دارند. در نقش‌برجستهٔ منتسب به آشوربانیپال، به تصویر کشیدن شهر تسخیرشدهٔ دشمن نیز نشانه‌ای از پیروزی است. در این نقش‌برجسته تصویر اسرا نشانهٔ پیروزی بر دشمن است (شکل ۳). عامل دیگری که برای نشان‌دادن پیروزی در این اثر دیده می‌شود استفادهٔ مکرر از تصویر دشمنان و لشکرکشی سپاه آشور به سرزمین دشمن است. در نقش‌برجستهٔ منتسب به آشوربانیپال که وقایع جنگ در برابر چشمان بیننده نمایش داده شده هیچ‌کدام از افراد زخمی و کشته‌شده آشوری نیستند و این امر اعتقاد آشوری‌ها به قدرت تصاویر را نشان می‌دهد. باور آنها بر این بود که ثبت تصاویر دشمنان مغلوب باعث رعب و وحشت دشمنان شده و از آن پس دشمنان جرأت قد علم کردن نخواهند داشت (Gombrich, 2016, 60).

در هر دو تمدن پیروزی بر دشمنان نشان‌دهندهٔ عظمت و قدرت سیاسی پادشاهان و تبلیغی برای آنهاست. تصویر اسرا در دو نقش‌برجستهٔ ساسانی و آشور دیده می‌شوند که تأکیدی بر پیروزی پادشاه است. نقش‌برجستهٔ منتسب به آشوربانیپال علاوه‌بر نقوش از کتیبه نیز برای معرفی دشمن استفاده شده است درحالی‌که در نقش‌برجستهٔ ساسانی کتیبه وجود ندارد. در نقش‌برجستهٔ آشوری تأکید بر پادشاه فاتح است که در مرکز و بزرگتر از سایر نقوش مشاهده می‌شود، در صورتیکه در نقش‌برجستهٔ آشوری پادشاه مغلوب عیلامی چهار بار به تصویر کشیده شده و نقطهٔ تمرکز بر دشمن مغلوب است.

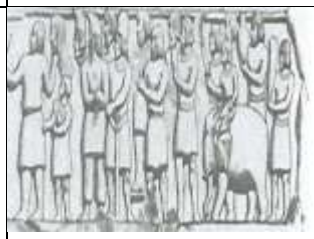
مطالعهٔ تطبیقی تصاویر دشمنان کشته‌شده

سرهای بریدهٔ دشمنان در نقش‌برجستهٔ منتسب به بهرام دوم ساسانی (شکل۱) به‌چشم می‌خورند. در نقش‌برجستهٔ بهرام دوم در بیشاپور که پیروزی بر کوشانی‌ها را نشان می‌دهد سرهای بریدهٔ دشمنانی دیده می‌شود که به بلندپایگان سپاه دشمن نسبت داده شده‌اند. در نقش‌برجستهٔ آشوربانیپال دوم (شکل۲) که حمله به شهر عیلامی را نمایش می‌دهد دشمنان با پوشش سر و لباس قوم خود دیده می‌شوند. در این نقش‌برجسته دشمنان کشته‌شده در رودخانه شناورند (شکل ۴). در جنگ تیلتوبا که منجر به نابودی عیلام گردید اجساد به‌صورت پراکنده درحالی‌که تیرهایی به بدنشان اصابت نموده در فضا پراکنده‌اند. کرکس‌ها در این اثر تصویر شده‌اند و در حال بلعیدن اجساد دشمن هستند (شکل ۵). سرهای بریده‌شدهٔ دشمنان نیز تصویر شده‌اند که در میان سرهای بریده‌شده، سر «ت‌اومان»، پادشاه عیلام، با چشمان بسته از سرهای بریده شدهٔ دیگر متمایز شده است (شکل

۸). هم‌چنین بدن بدون سر دشمنان و پسر پادشاه، «تمریتو»، نیز در نقش‌برجسته دیده می‌شود (اشکال ۵ و ۸). نمایش سرهای بریدهٔ فرماندهان سپاه دشمن نشانهٔ پیروزی قطعی فاتحان است و فاتحان سرهای بریدهٔ دشمنان را به عنوان نشان پیروزی با خود حمل می‌کنند.

کرکس به‌عنوان نماد مرگ در آثار هنری بین‌النهرین ظاهر شده و در سنگ‌یادمان کرکس‌ها از دورهٔ سومر قدیم (۳۵۰۰- ۲۳۳۴ ق‌م)، نقش‌برجسته‌ای از آشورنصیرپال[۹] (۸۸۳- ۸۵۹ ق‌م) و جنگ تیلتوبا وجود دارد.

جدول۱. مطالعهٔ تطبیقی تصاویر دشمنان کشته‌شده

نقش‌برجستهٔ بهرام دوم ساسانی	نقش‌برجستهٔ آشوربانیپال		
			
سرهای بریده دشمنان	سرهای بریده دشمنان	اجساد عیلامی در رود اولای	دشمنان کشته‌شده که در فضا پراکنده‌اند و کرکس‌ها در حال بلعیدن بدن آنها هستند

مطالعهٔ تطبیقی تصاویر دشمنان اسیرشده

دشمنان اسیرشده در نقش‌برجستهٔ بهرام دوم در بیشاپور دیده می‌شوند. در نقش‌برجستهٔ بهرام دوم در بیشاپور که پیروزی او بر کوشانی‌ها را نشان می‌دهد، اسرا با بالاتنهٔ عریان ودست‌بسته توسط ساسانی‌ها به حضور پادشاه آورده می‌شوند و در میان آنها یک کودک نیز مشاهده می‌شود که دستانش را به نشانهٔ درخواست ترحم به سمت سرباز پارسی دراز کرده است (شکل ۱). در جنگ تیلتوبا اسرا با پوشش قوم خود و پای برهنه در یک صف تحت نظارت سربازان آشوری به جلو هدایت می‌شوند و در میان آنها زنان و کودکان نیز دیده می‌شوند. زنان اسیرشده دستانشان را به نشانهٔ عبادت روی هم نهاده‌اند (شکل ۳). اسرا در هنر دو تمدن در حاشیه و با مقیاسی کوچک‌تر نسبت به سایر نقوش تصویر شده‌اند. در هر دو نقش‌برجسته اسرا در یک صف دیده می‌شوند. به‌نظر می‌رسد نیمه‌برهنگی اسرا، نمادی برای پست‌کردن دشمنان است. در نقش‌برجستهٔ ساسانی اسرا رو به سمت پادشاه دارند و به پادشاه ادای احترام می‌کنند.

جدول ۲. مطالعهٔ تطبیقی تصاویر دشمنان اسیرشده

نقش‌برجستهٔ بهرام دوم ساسانی	نقش‌برجستهٔ آشوربانیپال
اسرای کوشانی که توسط ساسانی‌ها نزد بهرام دوم آورده می‌شوند	اسرای عیلامی

مطالعهٔ تطبیقی تصاویر دشمنان زخمی

به‌دلیل ایستا بودن بیشتر نقوش در هنر دورهٔ ایران باستان دشمنان زخمی به‌ندرت در آثار این دوره دیده می‌شوند. در میان آثار این تمدن نمونهٔ دشمنان زخمی را می‌توان در آثاری که نبردهای سوارهٔ جنگجویان ساسانی را به‌تصویر کشیده‌اند مشاهد نمود، زیرا آثار با مضمون نبرد سواره پویایی بیشتری نسبت به سایر آثار هنر ایران باستان دارند.

در میان آثار هنری آشور، نقش‌مایهٔ دشمن زخمی بیشتر به‌چشم می‌خورد. در نقش‌برجستهٔ آشوربانیپال در جنگ با عیلامی‌ها دشمنان در حالی‌که تیرهایی به بدنشان برخورد نموده تصویر شده‌اند (اشکال ۴، ۵، ۶ و ۷). دشمنان زخمی در این نقش‌برجسته با پوشش قوم خود دیده می‌شوند. «ت-اومان»، پادشاه عیلام، که مجروح شده، در حالی به‌تصویر کشیده شده که بر زمین زانو زده و همراه فرزندش «تمریتو» قصد فرار از مهلکه را دارد (شکل ۵). در صحنه‌ای دیگر «اورتکو»، درحالی‌که زخمی است، سرش را با تضرع به‌سمت سرباز آشوری برگردانده است (شکل ۷). به‌طورکلی تصویر دشمنان زخمی در نقوشی که حالت ایستا ندارند و پویا هستند وجود دارد. دشمنان زخمی در آثاری ظاهر می‌شوند که پویایی و حرکت در آنها وجود دارد.

مطالعهٔ تطبیقی به تصویر درآوردن خشونت اعمال‌شده

در آثار هنری ایران باستان به ندرت خشونت نسبت‌به دشمنان دیده می‌شود و فقط در نقش‌برجستهٔ بهرام دوم در بیشاپور سرهای بریده‌شدهٔ دشمنان در دستان ساسانی‌ها دیده می‌شوند که نزد پادشاه آورده می‌شوند (شکل ۱). در این نقش‌برجسته اسرای نیمه‌برهنه توسط ساسانی‌ها به سمت پادشاه در حرکتند. خشونت در نقش‌برجستهٔ پیروزی آشوربانیپال بر عیلامی‌ها مشهود است (اشکال ۳، ۴، ۵، ۶، ۷ و ۸). در این اثر که حمله به سرزمین دشمنان را نشان می‌دهد آشوری‌ها که مسلح هستند در حال حمله به دشمنان دیده می‌شوند. نادعلی در مقاله‌ای به رفتار خوبی که آشوری‌ها نسبت به پناهجویان دشمن روا می‌داشتند اشاره کرده که برخلاف رفتاری است که با اسرا داشته‌اند (NadAli, 2007). در آثار هنری ساسانی خشونت کمتری نسبت‌به دشمنان اعمال شده

است. در آثار هنری ساسانی مضمون پیروزی در نبردهای سواره نمایش داده شده و افتادن دشمن زیر پای پادشاه هم نماد دیگری از پیروزی است که ریشه در سنگ‌نگارهٔ بیستون، کهن‌ترین اثر زمان داریوش بزرگ هخامنشی (۵۲۲۰- ۴۸۶ ق.م) (زادهٔ ۵۵۳- درگذشتهٔ ۴۸۹ ق.م) و پیش از آن پیروزی آنوبانی‌نی[۱۰] (۲۳۰۰ ق‌م)، پادشاه لولوبی‌ها، در سرپل‌ذهاب داشته است. نقش‌برجستهٔ بهرام دوم که در آن سرهای بریده‌شده و اسرای دست‌بسته به حضور شاه آورده می‌شوند تنها اثر هنری ساسانی است که نشانگر خشونت است؛ درحالی‌که خشونت در آثار هنری بین‌النهرین به‌خصوص آشور چشم‌گیر است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش ابتدا به توصیف دو نقش‌برجستهٔ سنگی سلسله‌های ساسانی و آشور که در آنها تصویر دشمن دیده می‌شود پرداخته شد. در نقش‌برجستهٔ بهرام دوم ساسانی که سرکوب شورش کوشانی‌ها را نشان می‌دهد، روحانیان زرتشتی، پارس‌ها و سربازانی که اسراء و سرهای بریدهٔ دشمنان را به‌حضور پادشاه می‌آورند در سمت راست اثر دیده می‌شوند. پادشاه که هویت او مورد بحث محققین است در مرکز صحنه و در مقیاسی بزرگ‌تر از سایر نقوش تصویر شده و بزرگان پارسی در حال ادای احترام به پادشاه در سمت چپ نقش‌برجسته دیده می‌شوند.

نقش‌برجستهٔ منتسب به آشوربانیپال که پیروزی آشور بر عیلام را نشان می‌دهد به‌دلیل مقیاس بزرگی که دارد در چندین بخش بررسی گردید. در این اثر هنری اسرای عیلامی، سربازان آشوری، دشمنانی که به همراه تجهیزات جنگی در رودخانه شناورند، دشمنان زخمی، اجساد پراکندهٔ دشمنان در فضا و کرکس‌هایی که در حال بلعیدن اجساد هستند دیده می‌شوند. تصویر پادشاه عیلام که با پوشش خود از سایر عیلامی‌ها قابل تشخیص است و پسر او مکرراً در نقش‌برجسته نمایش داده شده است. دلیل به‌تصویر درآمدن پادشاه عیلامی و و فرزندش که مغلوب شده‌اند، تأکید آشوری‌ها بر نمایش دشمن شکست‌خورده است. آنها در حال سقوط از ارابه و درحالی‌که توسط آشوری‌ها گرفتار شده‌اند دیده می‌شوند. تصویر اجساد بدون سر دشمنان و سرهای بریده، درحالی‌که پادشاه عیلام با چشمان بسته از بقیهٔ سرهای بریدهٔ عیلامی‌ها متمایز شده، در نقش‌برجسته نمایش داده شده است. نیروهای طبیعی مانند رودخانه و پوشش گیاهی منطقه که باعث سرنگونی ارابه‌های عیلامی شده‌اند نیز در پیروزی آشوری‌ها نقش مؤثری داشته‌اند. دقت در نقوش دو اثر هنری اطلاعاتی را در مورد ظاهر دشمن، ویژگی‌های چهره و پوشش او و حالت قرارگیری‌اش، امکانات سپاه آن زمان، هویت پادشاه هر دوره و چگونگی نمایش شاه و همچنین طرز رفتار و خشونت اعمال شده نسبت به دشمن ارائه می‌نماید. نکته شایان ذکر در مورد اهمیت هنر و کار هنرمند اطلاعاتی است که در یک قاب کوچک در مورد پوشش گیاهی و طبیعت شهر تسخیرشدهٔ عیلامی به بیننده داده می‌شود.

شاخص‌های تطبیق شامل نقوش پیروزی، دشمنان کشته، اسیر، زخمی و خشونتی بود که فاتحان نسبت به دشمن روا می‌داشتند. نمایش قدرت به شکل نبرد با دشمن انسانی و غلبه بر دشمن دیده می‌شود. از تفاوت‌های بازنمایی دشمن در هنر دو دوره این است که نقش‌برجستهٔ ساسانی خیلی ساده‌تر پیروزی پادشاه در جنگ و غلبه بر دشمن را بازنمایی کرده درحالی‌که در نقش‌برجستهٔ آشور، صحنهٔ جنگ با جزئیات بیشتری وجود دارد.

نقش پیروزی در نقش‌برجستهٔ ساسانی به‌صورت نمادین و در نقش‌برجستهٔ آشور به‌صورت واقع‌گرایانه دیده می‌شود. در نقش‌برجستهٔ منتسب به بهرام دوم ساسانی اکثر نقوش نمادین هستند و بسیاری از افراد از نشانه‌هایی که در پوشش آنها وجود دارد شناسایی می‌شوند. در نقش‌برجستهٔ مربوط به آشور از نمادگرایی کاسته شده و نقوش واقع‌گرایانه‌تر هستند. در این دو نقش‌برجسته آشوری‌ها روایت پیروزی بر دشمن را با جزئیات تصویری و نوشتاری در کتیبه‌ها شرح داده‌اند درحالی‌که در هنر ساسانی این گونه نبوده است. استفاده از نقوشی مثل مسلح نشان‌دادن پادشاه، اسرا و قرارگیری دشمنان در مقیاسی کوچک و در حاشیه آثار دو نقش‌برجسته نمادهایی برای نشان‌دادن پیروزی هستند. در هر دو اثر هنری وقایع به‌تصویر کشیده شده کاملاً منطبق با واقعیت نیستند و هدف نشان‌دادن قدرت پادشاه و تبلیغ برای پادشاه بوده است.

نقش دشمنان کشته‌شده در هر دو اثر هنری به‌صورت تصویر سر بریدهٔ دشمنان، پادشاهان و بزرگان آنها دیده می‌شود که نشان‌دهندهٔ پیروزی کامل بر دشمن است. کرکس در هنر بین‌النهرین نماد مرگ است و کرکس‌ها در این نقش‌برجسته در حال بلعیدن اجساد دشمن دیده می‌شوند. در نقش دشمنان اسیرشده در هر دو اثر هنری صفی از اسرا دیده می‌شود. تصویر سرهای بریده‌شدهٔ دشمنان و صفی از دشمنان اسیر شده از شباهت‌های نمایش دشمن در دو اثر هنری است. به‌دلیل پویا بودن نقوش در نقش‌برجستهٔ آشوری دشمنان زخمی در این اثر بیشتر ظاهر شده‌اند. خشونت اعمال‌شده نسبت به دشمنان در نقش‌برجستهٔ آشوری بیشتر است. در آثار هنری دو سلسله دشمنان به‌عنوان مظهر شر و شکست‌خورده معرفی شده‌اند و از قراردادهای تصویری برای حقیر نشان دادن آنها استفاده شده است. تمام این ویژگی‌ها به طرز تفکر مردم آن سلسله و فرهنگ آنها برمی‌گردد. با توجه‌به اینکه هنر ساسانی درباری و نمادین است، ساسانی‌ها در هنر خود پادشاه را مرکز توجه قرار داده و به تجلیل از مقام شاه می‌پردازند، درحالی‌که آشوری‌ها در جنگ‌ها رفتار بی‌رحمانه‌ای نسبت به دشمن روا می‌داشتند و همین امر در آثار هنری آنها نیز نمایان است. در هر دو نقش‌برجسته گزارش تصویری از جنگ و نمایش قدرت سیاسی پادشاهان فاتح به‌چشم می‌خورد. هدف از حکاکی این دو نقش‌برجسته روایت یک رویداد تاریخی بوده و کاربرد زینتی ندارد.

پی‌نوشت

1. Til-Tuba

نام آخرین جنگ آشور و عیلام که منجر به نابودی عیلام گردید (Majidzadeh, 2014, 222).

2. Lullubi

اقوام کوه‌نشین که در سال‌های (۲۱۰۰- ۱۶۰۰ ق.م.) در غرب ایران بودند و کنار جادهٔ اصلی بین ایران و بین‌النهرین می‌زیستند.

3. Ashurbanipal

4. Assur

5. Ulai

6. Teumman

7. Tammaritu

8. Urtak

9. Ashurnasirpal

اولین پادشاه دورهٔ آشور نو

10. Anubanini

پادشاه ایرانی در دورهٔ لولوبی‌ها که نقش‌برجستهٔ منتسب به او در سرپل‌ذهاب معروف‌ترین اثر در دورهٔ لولوبی‌ها است (Porada, 2012, 35).

References

Bahrani, Z. (2017). Mesopotamia: Ancient Art and Architecture. London: Thames and Hudson.

Collins, P. (2006).The Development of Individual Enemy in Assyrian Art. The University of the Chicago Press, 25 (3), 1- 8.

Collon, D. (1995). Ancient Near Eastern Art. London: British Museum Press.

Frankfort, H. (1996).The Art and Architecture of the Ancient Orient. Yale University Press.

Ghirshman, R. (1991). Persian Art: The Parthians and Sassanians (B. Farahvash, Trans.). Tehran: Elmi Farhangi Publication. (In Persian)

Ghirshman, R. (2000). Bishapur (A. Karimi, Trans.). Tehran: Cultiral Heritage and Tourism Research Institue Publication. (In Persian)

Gombrich, E. (2016). The STORY of Art (A. Ramin, Trans.). Tehran: Ney Publication. (In Persian)

Herrmann, G. & Curtis, V.S. (2002). SASANIAN ROCK RELIEFS. (Retrieved 16 August 2017)

Lukonin, V. G. (2014). Civilization of Sasanian Iran (E. Reza, Trans.). Tehran: Elmi Farhangi Publication. (In Persian)

Majidzadeh, Y. (2014). History and Civilization of Mesopotamia. The Third Volume. Tehran: Academic Publishing Center. (In Persian)

Mirfakhrai, T. (2012). Image of the Enemy, Metaphors and Myths. Journal of Science News, 1 (1), 71-92. (In Persian)

Mohebi, H. (2011). Conquest and Victory and Its Manifestation in the Rock Reliefs of Ancient Iran. Book of Art Magazine, (151), 12- 21. (In Persian)

Mohebi, H., Hatam, G. A. & Ashuri, T. (2014). Behaviorism of the Human Body in Sasanian Rock Reliefs. Isfahan Art University Publication, 4 (7), 15- 32. (In Persian)

Mousavi Haji, R. & Sarfaraz, A. A. (2018). Sassanian Rock Reliefs. Tehran: Samt Publication. (In Persian)

NadAli, D. (2007). Ashrbanipal against Elam (Figurative Pattern and Architectural Location of the Elamite Wars. Sapienza University of Rome, 57- 91.

Parrot, A. (2007). Assur. Paris: Gallimard.

Porada, E. (2012). The Art of Ancient Iran (Y. Majidzadeh, Trans.). Tehran: University of Tehran Publication. (In Persian)

Rezaeenia, A. (2007). The Course of Artistic Evolution of Rock Reliefs in Iran. Golestan Art, (10), 87- 104. (In Persian)

Rezaeenia, A. (2008). The Reflection of Iranian Art, Politics, and Religion in Rock Reliefs (Parthian and Sassanids Period). National Studies Journal, 9 (36), 21- 44. (In Persian)

Shapour Shahbazi, A. (2009). Fingering (A. Khatibi, Trans.). Farhangistan (Cultural Writing), (2), 209- 214. (In Persian)

Vanden Berg, L. (1969). Archeology of Ancient Iran (A.Behnam, Trans). Tehran: University of Tehran Publication. (In Persian)

URL1: https//media-britishmuseum.org/Repository/Documents/2014-11/12-16/cc4b14c9-1f80-447d-b843-a3e1010904d3/mid-00111334-001-jpg (access date: 7/8/2024)

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، دوره ۲، شماره ۲، پائیز و زمستان ۱۴۰۳

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Historiography, De-familiarization and Discourse Analysis of Personal Photos in the Contemporary Period

Omid Massoudifar[1*], Hamed Masoodifar[2]

[1.] Faculty member, Payame Noor University

[2.] MSc in Political science

* Corresponding Author, omassoudifar@pnu.ac.ir

A R T I C L E I N F O

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 2, PP, 195-216
Receive Date: 05 December 2024
Revise Date: 09 December 2024
Accept Date: 17 December 2024
Publish Date: 17 December 2024

Original Article

KEYWORDS:
Photography; De-familiarization; Discourse analysis; Inter-textually; Fairclough

A B S T R A C T

Introduction: Since the arrival of the photography industry in Iran, this technique has become one of the most important platforms for conveying meaning to the audience. The widespread use of photos in administrative affairs in society and people's interest in recording personal moments has led to the expansion of personal photography over the course of 180 years. Every picture is a text and you can use text criticism techniques for it and examine it Inter-textually with other texts. The photo is not neutral and has meaning. By analyzing the discourse, it is possible to read and reveal the obvious and hidden meanings of the photo, as well as the ideology hidden in it, and the reproduction of the discourse in the photo, especially social and family photos. The hermeneutics of text criticism can also be used in the interpretation of the photo. In this research, the analytical aspects of personal photos and personal memorabilia in recent decades have been discussed from the perspective of history, de-familiarization and discourse analysis.

Research Objective: The problem of the research is to investigate how the hidden historical elements, discourse and ideology are revealed in the photographs, and used de-familiarization and analysis of the discourse for photo analysis. An attempt has been made to investigate how personal and family photos can be a platform for analyzing the history and time of photos and how to look beyond seeing a personal photo and compare it in historical and literary inter-textually and discourse analysis, historical elements. He recovered that period and revealed the hidden discourse and ideas in the photo, and then analyzed the content and discourse according to the historical context and documents.

Research Methodology: In this research, a number of personnel and personal photos in the contemporary period were examined with the method of qualitative and documentary research after using de-familiarization and Fairclough's discourse analysis method.

Results: The results of the research showed that elements of people's photos that were mentioned about personal photos (clothing, make-up, etc.) can also be used to extract the history of memorial and family photos. De-familiarization methods in photographic images (especially advertising and industrial photography) include the following: a) Shifting b) Reversal c) exaggeration and highlighting d) Composition e) Using visual Figures such as allusion, paradox, metaphor, and symbol. With the following assumptions, one should analyze the discourse of the photo and look at the photo and the photographer: 1- The attitude of the audience and the viewer of the photo depends on his life in the world. 2- The dimensions of photo analysis are layered 3- The whole picture should be seen as a meaningful whole, which meaning is transferred to the picture either from inside the picture or outside it or both. 4- Sources of power (cultural,

Cite this article:
Massoudifar, O. and Masoodifar, H. (2024). Historiography, De-familiarization and Discourse Analysis of Personal Photos in the Contemporary Period. Interdisciplinary Researches of Art, 2(2), 195-216. doi: 10.22124/ira.2024.29172.1040

social, political, etc.) arising from the subjects of the photo or the context of the photo, or the environment of the photo can be traced in the images. 5-No photo is neutral. 6- Worldview, ideology and photographer's work (photographer's signature) can be recognized in most cases in the photo openly or secretly. Today, the majority of people in society are busy taking photos of themselves; others, and the surrounding environment with their smartphone cameras, or watching the photographed images, but these photos can be used to understand the time and its discourses. Each photo carries its meaning to the present and the future and reflects a discourse. De-familiarization of the photograph of Nader Shah's tomb in this research with the method of suspending familiar concepts made the concepts hidden in the photograph such as the rise and fall of Farah Izadi to be investigated and revealed. by analyzing the formal elements of the photo subjects, it is possible to analyze the historical period of the photo and analyze the physical elements around the subject to the environmental changes during the period and analyze the discourse of the form and content of personal and family photos to the ideology and hidden discourse in the context and Photo time achieved. In fact, every photo is a historical text that can be read and reviewed by going to its hidden layers. Norman Fairclough uses three levels in discourse analysis: description, interpretation, and explanation. The level of interpretation includes the processes that cause the production and consumption of images. In this section, interpretive hermeneutics can also be used. However, the level of explanation is the discourse meaning and the social context that creates the image and reproduces it. In the photo analyzed in this research to analyze the discourse (Soldier and his brother) at the level of interpretation of the concepts of inter-textually and hermeneutics, it can be seen that it marks the beginning of the modern period in Iran's administrative history, but intergenerational support and love has also continued. At the explanatory level, the photo of the soldier and his brother reveals the discourse of compulsory service and its reproduction.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

تاریخ‌نگاری، آشنایی‌زدایی و تحلیل گفتمان عکس‌های شخصی در دوره معاصر

امید مسعودی فر[1*]، حامد مسعودی فر[2]

۱. عضو هیات علمی دانشگاه پیام نور

۲. دانش آموخته کارشناسی ارشد علوم سیاسی

* نویسنده مسئول: omassoudifar@pnu.ac.ir

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳
دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۱۹۵-۲۱۶
تاریخ دریافت: ۱۵ آذر ۱۴۰۳
تاریخ بازنگری: ۱۹ آذر ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۲۷ آذر ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۲۷ آذر ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: عکاسی، آشنایی‌زدایی، تحلیل گفتمان، بینامتنیت، فرکلاف

چکیده

از ورود صنعت عکاسی به ایران، این فن به یکی از مهم‌ترین بسترهای انتقال معنا به مخاطب تبدیل شده است. فراگیر شدن استفاده از عکس در امور اداری در جامعه و علاقه مردم به ثبت لحظات شخصی باعث گسترش عکاسی شخصی در طی ۱۸۰ سال شده است. هر عکس یک متن است و می‌توان فنون نقد متن را برای آن به‌کار برد و در بینامتنیت با متون دیگر بررسی نمود. عکس خنثی نیست و بارِ معنایی دارد . با تحلیل گفتمان می‌توان معانی آشکار و پنهان عکس و همچنین ایدئولوژی نهان‌شده در آن و بازتولید گفتمان موجود در عکس به‌خصوص عکس‌های اجتماعی و خانوادگی را بازخوانی و آشکار نمود. در تفسیر عکس نیز همچنین از هرمنوتیک نقد متن می‌توان بهره گرفت. مسئله پژوهش حاضر، بررسی چگونگی آشکار شدن عناصر تاریخی، گفتمان و ایدئولوژی پنهان در عکس‌ها با روش آشنایی‌زدایی و تحلیل گفتمان است. در این پژوهش با روش تحقیق کیفی و اسنادی، تعدادی عکس‌های پرسنلی و شخصی در دوره معاصر بعد از آشنایی‌زدایی با روش تحلیل گفتمان فرکلاف بررسی می‌شوند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد با تجزیه عناصر فرمی سوژه‌های عکس می‌توان به دوره تاریخی عکس و تحلیل عناصر کالبدی اطراف سوژه به تغییرات محیطی در طی دوره و تحلیل گفتمان فرم و محتوای عکس‌های شخصی و خانوادگی به تاریخ دوره، ایدئولوژی و گفتمان پنهان در زمینه و زمانه عکس دست یافت. درحقیقت هر عکس یک متن تاریخی است که با گذر به لایه‌های پنهان آن می‌توان لابه‌لای سطور آن را خواند و بازبینی نمود.

ارجاع به این مقاله: مسعودی فر، امید و مسعودی فر، حامد . (۱۴۰۳). تاریخ‌نگاری، آشنایی‌زدایی و تحلیل گفتمان عکس‌های شخصی در دوره معاصر. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۲)، ۲۱۶-۱۹۵. doi: 10.22124/ira.2024.29172.1040

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، دوره ۲، شماره ۲، پائیز و زمستان ۱۴۰۳

مقدمه

نخستین عکس‌ها به‌صورت فنّاوری داگرئوتیپ[1] در دوره محمدشاه (۱۸۴۲ میلادی/۱۲۲۱ هجری شمسی) تولید شد. سپس سیاحان در مسافرت‌های خود به عکاسی مبادرت می‌ورزیدند. با پیشرفت عکاسی و ورود دوربین‌های جدید در عهد ناصرالدین‌شاه و اهتمام و علاقه او به امر عکاسی، منجربه تأسیس عکاسخانه مبارکه همایونی و نیز تدریس عکاسی در مدرسه دارالفنون شد. تصاویر متعددی از مناظر و افراد گرفته شد که امروزه بخشی از میراث فرهنگی ایران است. ناصرالدین‌شاه خود عکاس نسبتاً ماهری شده‌بود که نماد آن توضیحات عکس‌ها و به‌ویژه عبارت «خودمان انداختیم» به‌خط خودش در کنار عکس‌ها است (شکل ۱).

شکل ۱. عکس سلفی ناصرالدین‌شاه و زنان در تالار آینه کاخ گلستان به‌همراه دستخط پادشاه (Tahmasebpour,2008,35)

در عکاسخانه مبارکه همایونی منحصراً از رجال حکومتی تصویر تهیه می‌شد و نخستین عکاسخانه برای عموم مردم دستور ناصرالدین‌شاه و به‌سرپرستی عباسعلی بیک (از شاگردان آقا رضا عکاس‌باشی) در فروردین ۱۲۴۸ هجری شمسی در خیابان جباخانه (خیابان باب همایون کنونی) تهران تأسیس شد (Tahmasebpour,2008,40-50).

در روزنامه دولت علیه ایران که به‌سال ۱۲۸۵ هجری قمری منتشرشده، اعلانی درباره تأسیس این عکاسخانه عمومی به‌شرح زیر آمده است:

«چون اغلب مردم زیاده از حد مایل و راغب هستند که عکس خود را بیاندازند و در عکاسخانهٔ مبارکهٔ دولتی همه‌کس نمی‌توانست برود و عکس خود را بیاندازد، عکاسباشی عباسعلی‌بیگ آدم خود را، که مدت‌ها در زیر دست او بوده و تربیت شده و در عکاسی کمال مهارت را پیداکرده بود، قرار گذاشت در خیابان جباخانهٔ مبارکه حجره‌ای ترتیب واسباب عکاسی آماده نماید تا هر کس را میل انداختن عکس خود باشد، در آنجا رفته عکس بیاندازد و قیمت آن هم موقوف به بزرگ و کوچکی عکس است: عکس بزرگ یکی چهار هزار دینار است تا دوازده عدد. پس‌ازآن، هر کس زیادتر طالب باشد، یکی سه هزار دینار است، عکس کوچک یکی دوهزار دینار است تا دوازده عدد. بعدازآن هر کس زیادتر بخواهد، یکی سی شاهی است.» از این تاریخ به بعد، گشایش عکاسخانه‌ها در تهران و سایر شهرهای بزرگ ایران مانند اصفهان، مشهد، شیراز، تبریز و رشت رو به‌فزونی بوده است چنانکه اعتمادالسلطنه در کتاب *المآثر والآثار* که تاریخ چهل سال فعالیت‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی دوران ناصری را در بردارد، تعداد عکاس‌خانه‌ها و اساتید عکاسی را در تهران و سایر بلاد ایران بسیار زیاد و خارج از حد شمارش، نوشته است (Ibid, 66 -17).

اما تا زمان مشروطیت عکاسیی شخصی و خانوادگی بیشتر به معاریف، درباریان، خانواده‌های سرشناس، نظامیان (آن‌هم بیشتر در دارالخلافه تهران) منحصر بود و بعد از مشروطیت است که طبقات مختلف مردم نیز برای عکس‌گرفتن به عکاسخانه‌ها مراجعه می‌کردند. آنتوان سوریوگین، روسی‌خان، ژول ریشار، فرانسیس کارلهیان، ارنست هولتزر، مسیو پاپاریان، لوییجی مونتابونه، ژاک دمورگان و آلبرت هوتز از دیگر غیرایرانیانی هستند که طی سال‌های اولیه ورود عکاسی به ایران تصاویر بسیاری با موضوعات مختلف از زندگی اجتماعی و مناظر و معماری ایران آفریدند و بعضاً به آموزش عکاسی پرداختند. از دهه ۱۳۳۰ شمسی به‌بعد با ورود دوربین‌های روسی و آلمانی کوچک، خرید دوربین شخصی توسط افراد گسترش یافت. از نمونه‌های کلاسیک این دوربین‌ها می‌توان به دوربین لوبیتل ۲ روسی در دهه چهل شمسی اشاره کرد (شکل ۲).

شکل ۲. دوربین دو ابژکتیو(دوچشمی) لوبیتل روسی (آرشیو نگارنده)

اما در دهه‌های پنجاه و شصت شمسی با ورود دوربین‌های ۱۳۵ میلی‌متری ژاپنی و روسی (مانند کانن، نیکون، زنیط، یاشیکا) استفاده نگاتیوهای رنگی گسترش یافت. تا اواخر دهه چهل و اوایل پنجاه شمسی اکثریت عکس‌های عمومی مردم در فرمت سیاه‌وسفید بودند. با گسترش فیلم‌های نگاتیو رنگی و لابراتوارهای چاپ، عکس رنگی وفور پیدا کرد اما همچنان تا دهه ۷۰ تصویربرداری سیاه و سفید (به‌ویژه برای عکس‌های پرسنلی مربوط به امور اداری) فراوانی و غلبه دارد. در اواسط دهه هشتاد دیجیتالیزه‌شدن امر عکاسی فراگیر شده و آرشیوهای نگاتیوی سابق جای خود را به فایل‌های دیجیتالی دادند و ورود دستگاه‌های پیشرفته چاپ ، امر تولید عکس و چاپ و تکثیر آن را بسیار سریع‌تر کرد. امروزه فراگیرشدن این امر تا بدانجاست که اکثریت افراد جامعه با دوربین‌های گوشی‌های هوشمند به عکاسی از خود و دیگران و محیط اطراف مشغول و یا مشغول تماشای تصاویر عکاسی‌شده هستند. در این پژوهش به جنبه‌های تحلیلی عکس‌های پرسنلی و یادگاری شخصی در دهه‌های اخیر از منظر تاریخی، آشنایی‌زدایی و تحلیل گفتمان پرداخته‌شده است.

سؤال پژوهش

در این تحقیق تلاش می‌شود تا این مسئله بررسی گردد که چگونه عکس‌های شخصی و خانوادگی می‌تواند بستری برای تحلیل تاریخ و زمانه عکس باشد و آیا می‌توان از ورای دیدن یک عکس شخصی و مقایسه آن در بینامتنیت تاریخی و ادبی و تحلیل گفتمان، عناصر تاریخی آن دوره را بازیابی کرد و گفتمان و ایده‌های پنهان در عکس را آشکار کرد؟

روش پژوهش

این نوشتار بر اساس روش تحلیل کیفی به‌ویژه تحلیل محتوا و تحلیل گفتمان فرکلاف ساختاریافته و منابع براساس بررسی کتابخانه‌ای و اسنادی جمع‌آوری شده‌اند. تمامی عکس‌های مورداستفاده از آرشیو شخصی نگارندگان است.

پیشینه پژوهش

مبحث آشنایی‌زدایی در تصویرسازی تبلیغاتی توسط معنوی و دباغیان (2014) در پژوهش «رویکرد آشنایی‌زدایی در فرآیند ارتباط تصویری حوزه تصویرسازی تبلیغاتی» بررسی شد و نشان دادند که آشنایی‌زدایی با بهره از زبان غیرمستقیم، در برقراری ارتباط بصری با مخاطب مؤثر است. اسماعیلی (2019) مؤلفه‌های زمان و مکان در آشنایی‌زدایی را مورد کاوش قرارداد و نتیجه گرفت که آشنایی‌زدایی از مکان تنها محدود به نامتعارف‌بودن مکان ارائه اثر نیست و با اضافه‌کردن نقاط گریز متعدد و بررسی اثر از وجوه مختلف، همچنین ایجاد تغییر در مختصات مکان نیز امکان‌پذیر است. فاضلی و همکاران (2017) در مقاله عکس، گفتمان، فرهنگ به موضوع گفتمان در عکس پرداختند و ثابت کردند که بدنهٔ کنونی عکاسی ایران در گفتمانی فرهنگی احاطه‌شده و این گفتمان در رابطه‌ای

دیالکتیکی با گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی تاریخش قرار دارد. واعظ و همکاران (2021) عکس ظل‌السلطان را بر اساس روش ژیلین رز را در مقاله‌ای تحلیل تطبیقی انجام داده و نشان دادند هنر و گفتمان سیاست در این عکس در تقابل باهم قرارگرفته‌اند و به غلبه هنر بر سیاست اشاره دارد. امیرابراهیمی خرمشهر و همکاران (2023) در مقاله‌ای به تحلیل گفتمان فوکویی عکاسی از فرودستان پرداخته و نشان دادند که عکاسی به‌عنوان یک آپاراتوس ایده محور، چگونه فرودستی را بازنمایی می‌کند. ایمان‌پور (2017) در کتاب *افول عکاسی* مباحث مربوط به تولید، مصرف، درک عکس وضعیت عکاسی در ایران را به‌نقد کشید. دیانت وهمکاران (2024) در پژوهش تحلیل محتوای عنصر آشنایی‌زدایی در عکس‌های معطوف به زندگی روزمره به موضوع آشنایی‌زدایی در عکس توجه کرده و نشان دادند امر روزمره نقشی مهم و اساسی در ایجاد معنا و تبدیل آن به اثری هنری ایجاد می‌کند. خزایی و اسماعیلی (2019) مفهوم آشنایی‌زدایی در پوسترهای گرافیکی را موردتوجه قراردادند و نشان دادند تکنیک هم‌جوشی پرکاربردترین آرایه بصری در آثار گرافیکی موردمطالعه خود بوده است.

توصیف و استخراج دوره تاریخی و فرهنگی از عکس

با دیدن عکس به‌خصوص عکس‌های پرتره و یادگاری افراد نخستین امری که به‌ذهن متبادر می‌شود شناسایی سوژه عکس است. این فرد کیست؟ نسبت ما با سوژه چگونه است: آشنا یا ناآشنا؟ اما چگونه این تصویر می‌تواند به‌عنوان سند تاریخی موردبحث و استخراج قرار گیرد؟

۱- عکس‌های پرسنلی

۱-۱ چهره فرد

نوع پیرایش در عکس‌های پرسنلی چهره، خود نشانی از دوره تاریخی دارد؛ عناصری مانند مدل مو، میزان خط ریش، مدل سیبیل و ریش در آقایان و نوع حجاب در بانوان. به‌عنوان‌مثال در برخی جوانان مذکر دهه ۱۳۵۰ مدل مو بلند و بعضاً مجعدی (فر) و بلندی مو بر روی گوش‌ها رواج داشت که این امر در عکس‌های آن دوره دیده می‌شود.

۱- ۲ زاویه عکاسی

معمولاً در عکس‌های پرسنلی در دو جهت تمام‌رخ و سه‌رخ عکس‌ها برداشته می‌شود که امروزه برای کارهای رسمی (کارت‌های شناسایی، گذرنامه و امثال آن) فقط عکس‌های تمام‌رخ معمولاً موردپذیرش است اما درگذشته عکس‌های سه‌رخ نیز مرسوم بوده است. ضمناً در دهه پنجاه برخی عکاسی‌ها، تصاویری سه‌رخ که سوژه کلاهی بر سر (معمولاً شاپو) و یا سیگاری روشن (به‌تقلید از بعضی هنرپیشه‌های سینما آن دوره) در دست داشت می‌گرفتند.

۱-۳ پوشاک

عناصری از لباس مانند نوع یقه پیراهن، نوع حجاب، نوع کراوات و غیره نیز می‌تواند بازتابی از تاریخ دوره را داشته باشد مثلاً در دهه‌های ۵۰ و اوایل دهه ۶۰ در مدل یقه پیراهن مردان، یقه‌های بلند به‌وفور دیده می‌شود و یا

کراوات‌های باریک در پوشش رسمی آقایان در دهه ۳۰ و ۴۰ شمسی مثال‌هایی از این نوع هستند. همچنین در البسه افراد نظامی، فرم لباس، سردوشی‌ها و درجات و علائم ، آرم‌ها، نوع کلاه، عناصر مهم و مستند تاریخی محسوب می‌شوند.

۱-۴ نوع کاغذ عکس و ماندگاری آن

معمولاً کاغذ اکثریت عکس‌ها درگذشته بعد از گذشت مدت زیاد (حداقل ده سال) به‌آرامی تغییر رنگ داده و کاغذ متمایل به زرد می‌شد که براساس میزان این تغییر رنگ می‌توان به عمر عکس پی برد.

۱-۵ نوع چاپ کادر عکس

به‌عنوان‌مثال در دهه ۳۰، برش‌های کناری اکثر عکس‌های چاپ‌شده دارای دندانه و کنگره بود.

۱-۶ رنگی یا سیاه‌وسفید بودن عکس

استفاده از عکس‌های رنگی پرسنلی از اوایل دهه ۷۰ گسترش یافت و دیگر عکس‌های سیاه‌وسفید برای امور پرسنلی کمتر استفاده شد (شکل ۲).

۱-۷ پشت زمینه عکس

در عکس‌های سیاه‌وسفید پشت زمینه عکس‌های پرسنلی کاملاً روشن بود اما با گسترش عکس‌های پرسنلی رنگی از پشت زمینه‌های دارای رنگ و طرح نیز استفاده می‌شد اما از اواخر دهه ۸۰ فقط عکس‌های رنگی پرسنلی موردقبول اکثر ادارات قرار می‌گرفت که معمولاً تمام‌رخ و زمینه سفید بودند (شکل ۳).

شکل ۳. نمونه‌ای از ۷ دهه عکاسی پرتره پرسنلی (آرشیو نگارنده)

۲- عکس‌های یادگاری و خانوادگی

عناصری از عکس افراد که در مورد عکس‌های پرسنلی ذکر شد (لباس، آرایش و غیره) در استخراج تاریخ عکس‌های یادگاری و خانوادگی نیز می‌تواند مورداستفاده قرار گیرد؛ علاوه‌بر آن می‌توان موارد ذیل را هم ذکر کرد. این عکس‌های

یادگاری معمولاً توسط خود افراد (اکثراً آماتور) به‌وسیله دوربین‌های دستی یا عکاسان سیار حاضر در اماکن تاریخی ـ تفریحی ثبت می‌شد.

۱-۲ مکان

مکان پیش‌زمینه عکس عنصر مهمی است: نوع چیدمان اتاق، معماری فضا، محیط عمومی عکس (خیابان، مکان تاریخی، مکان عمومی، طبیعت و تفرج‌گاه) بیانگر زمان تاریخی هستند؛ چه‌بسا مکان‌هایی که دیگر وجود فیزیکی ندارند و یا تغییر ماهیت و هویت داده‌اند اما در عکس‌ها جاودانه شده‌اند. مثال بارز یک نمونه از این نوع را می‌توان عکس میدان آزادی مشهد به‌همراه نماد[۲] میدان (پارک ملت) ذکر کرد. عکس‌های یادگاری افراد تا اوایل دهه ۸۰ در آن نقطه دیده می‌شد و امروزه به‌جای آن میدان و نماد آن، زیرگذر و روگذر و اتوبان را مشاهده می‌شود.

۲-۲ اشیاء و عناصر فیزیکی

اشیاء و عناصر جدا از سوژه‌ها خود بیانگر زمان هستند مانند وسایل نقلیه، تابلوی مغازه‌ها و اماکن، تیرهای برق، آسفالت یا خاکی بودن خیابان، ابعاد و عرض معابر، نوع درب منازل، نما ساختمان‌ها، تابلوی اسامی معابر و خیابان‌ها.

۳- عکس‌های عمومی

این عکس‌ها که معمولاً توسط افراد حرفه‌ای برای مقاصد مطبوعاتی، تجاری و تبلیغاتی ثبت می‌شود، حاوی اجزا و نکات بسیاری برای استخراج مواد تاریخی هستند. علاوه‌بر عناصری که در بخش اشیاء فیزیکی در زیر عنوان عکس‌های یادگاری و خانوادگی گفته شد، دورنمای محیط فضای عکس، نوع البسه افراد حاضر، نوع گردهمایی‌ها و مراسم (خصوصی، عمومی، مذهبی و غیره)، نوع معماری ساختمان‌ها و مکان‌ها در عکس از عناصر مهم برای استخراج دوره تاریخی و فرهنگی و تغییرات هستند. برای مثال می‌توان به اتوبوس‌های دوطبقه (تا دهه ۷۰)، تاکسی‌های پیکان نارنجی (تا دهه ۹۰) در عکس‌هایی که مکان در شهر تهران است و یا فراوانی دوچرخه در معابر شهری تا دهه ۷۰ اشاره کرد. نوع و مدل وسایل نقلیه نیز می‌توان بیانگر دوره تاریخی باشد. این نکته یادآور سخن رولان بارت (۱۹۸۰-۱۹۱۵ میلادی) فیلسوف و نشانه‌شناس فرانسوی است: «هر عکس گواهینامه یک حضور است» (Barthes,2005, 108).

آشنایی‌زدایی از تصاویر

آشنایی‌زدایی[۳] را نخستین‌بار ویکتور اشکلوفسکی از فرمالیست‌های روسی در مقاله معروفش با عنوان «هنر به‌مثابه تمهید» به‌کار برد (Selden & Widdowson, 2005, 47-52).

درک ما از پدیده‌ها و متن (در اینجا عکس) به‌تدریج جنبه عادت روزمره می‌گیرد و بر اساس الگوهای تکراری درک قبلی پیش می‌رود و اندک‌اندک بسیاری از نکات و زوایای متن در اثر همین عادت دیده نمی‌شود اما با آشنایی‌زدایی

متن دوباره در ذهن به‌صورتی تازه متولد می‌شود. این تکنیک یعنی غریبه‌کردن مفاهیم عادی‌شده برای مخاطب است که تا بتوان به آن‌ها تازگی و شگفتی دوباره بخشید و از درک مجدد آن‌ها لذت بیشتری برد. این امر باعث تأخیرافتادن ادراک معنای متن و تصویر توسط مخاطب می‌شود تا التذاذ از درک زیبایی ماندگارتر شود (Taslimi, 2010, 41-50).

در این روش می‌توان مفاهیم آشنا برای مخاطب را در تعلیق نگه داشت تا مفاهیم پنهان‌شده را بازیابی کرد. چون بنای ذهن و قوه دیداری ما بنا بر عادت است، لذا معمول برحسب عادت به تصاویر نگریسته می‌شود و به‌دقت به تصاویر نگاه نمی‌شود. بنابراین تصاویر باید با آشنایی‌زدایی مجدداً کشف شوند. هدف در آشنایی‌زدایی، روشن‌کردن فوری و معنا نیست بلکه آفرینش حس و معنای تازه است. پدیدآورنده اثر، روش‌هایی را به‌کار می‌برد که جهان متن و تصویر را به‌چشم مخاطبان بیگانه بنمایاند.

روش‌های آشنایی‌زدایی در تصاویر عکاسی (به‌ویژه عکاسی تبلیغاتی و صنعتی) موارد ذیل را شامل می‌شود:

الف) جابه‌جایی: تغییر زاویه دید، تغییر مکان، تغییر رنگ در هنگام چاپ عکس، مونتاژ عکس‌ها به‌جای یکدیگر؛

ب) معکوس‌کردن: از اولین شگردها در تاریخ عکاسی است. با معکوس‌کردن زاویه دوربین یا تکنیک‌های زمان چاپ، تصاویری خارق عادت تولید می‌شود مانند وارونگی افراد یا ساختمان‌ها در عکس؛

ج) غلو و برجسته‌کردن یک سوژه در میان سوژه‌های دیگر عکس و بعضاً اغراق سوژه؛

د) ترکیب: در عکاسی تبلیغاتی بسیار به‌کار می‌رود مثلاً تصویر یک ماشین در کنار رودخانه؛

ه) استفاده از آرایه‌های بصری مانند ایهام، پارادوکس، کنایه، استعاره ، نماد، تشبیه (Manavirad & Anbardabaghian, 2014, 28).

به‌عنوان‌مثال تصویری از پیکره نادرشاه بر بالای ساختمان آرامگاهش در شهر مشهد را با نگاه آشنایی‌زدایی بررسی می‌شود (شکل ۴).

شکل۴. مجسمه نادرشاه افشار در بالای ساختمان آرامگاهش (آرشیو نگارنده)

این تصویر به‌صورت ضد نور(سایه‌نما) که منبع نور در پشت سوژه است و سوژه به‌شکل سایه در عکس ثبت شده است و با جهت از پایین به بالا به‌طوری‌که پشت مجسمه به‌سمت مخاطب است گرفته شده است. این نوع تکنیک یکی از روش‌های انتقال حالت‌های عاطفی (ابهت، شک، اندوه و غیره) به بیننده است. ممکن است مخاطب با دیدن این نوع عکس‌ها به درک درست و واضحی از سوژه نرسد، اما بخش تیره و سیاه تصویر و کنتراست آن با نور زمینه باعث قدرت تخیل مخاطب می‌شود. همچنین زاویه عکاسی از پایین به بالا است که به‌کارگیری این زاویه معمولاً ابهت و بزرگی سوژه را در عکس به ذهن بیننده متبادر می‌سازد.

اینجا بینامتنیت نیز مطرح است. در اسطوره‌های ایرانی و ادبیات فارسی مفهومی به‌نام فره ایزدی وجود دارد که موهبتی است که از آسمان به حاکمان اعاده می‌شود و آن‌ها درنبرد ها و حکمرانی بر دشمنان پیروز هستند و این تا زمانی است که حاکم داد و عدالت را پیشه سازد (Ahmadvand et al, 2016, 3- 29).

ز من بگسلد فره ایزدی گر آیم بکژی و راه بدی (Ferdowsi, 2016)

کلمه فره از کلم خور یا خورنه اوستایی به‌معنای خورشید و نور خورشید مشتق شده که در تطور آوایی تبدیل به فر شده است. در حجاری‌های دوره ساسانی، نماد فره ایزدی بر بالای سر شاه ساسانی نقش شده است (Hajimoradkhani, 2010, 25-30).

نادرشاه افشار پیروزی‌های فراوانی به‌دست آورد (از فتح هند تا پیروزی بر عثمانی‌ها). برطبق منطق اسطوره‌ای می‌توان آن را نشان «فره» دانست اما در آخر عمر به‌علت بدبینی و نا عدالتی، فره را از دست داد و درنهایت به دست سرداران خود کشته شد. همچنین در مفاهیم عرفانی ادبیات فارسی این فره تبدیل به نور می‌شود:

من چگونه هوش دارم پیش و پس چون نباشد نور یارم پیش و پس (Molavi, 1997)

در آیین درویشی و صوفیه تبرزین از نمادهای صوفیه است (Khalaji et al., 2022, 30-45). یکی از نمادهای نادرشاه در نگاره‌های مربوط به نبردهای او، تبرزینش است که در جنگ‌های تن‌به‌تن به‌همراه شمشیر به‌کار می‌برده است. پس تبرزین می‌تواند هم نماد قدرت جسمانی باشد و هم قدرت معنوی.

حال اگر با توضیحات بالا بتوان مجدد به تصویر مجسمه نادر نگریست و از آن آشنایی‌زدایی کرد، پیروزی و اقتدار نادر در اثر فره ایزدی که در عکس نمادش خورشید است به‌صورت ضد نور پشت تبرزین ترکیب‌بندی شده است. بخش تاریک مجسمه را می‌توان افولی از قدرت نادر در آخر فرمانروایی او دانست.

امروزه با استفاده از نرم‌افزارهای مدرن عکاسی و گرافیکی مانند فتوشاپ، تری‌دی مکس، ایندیزاین و امثال آن بسیار سهل‌تر انجام می‌شود اما درگذشته این امور به‌صورت فیزیکی (به‌خصوص ترکیب) و یا هنگام چاپ به‌وسیله آگراندیسمان و گذاشتن نگاتیوها و فیلترهای نوری بر روی‌هم انجام می‌گرفت. به‌عنوان‌مثال تصاویر افراد در کنار تصاویر منقش به ضریح مطهر و بارگاه حضرت امام رضا(ع) که توسط عکاسی‌های مستقر در نزدیک حرم مطهر انجام می‌گرفت به‌عنوان نماد و یادگاری از سفر به مشهد و زیارت مضجع شریف آن حضرت به‌شمار می‌رفت.

شکل ۵. تکنیک ترکیب: عکاسی با پس‌زمینه پرده نقاشی حرم مطهر، دهه ۴۰ (آرشیو شخصی نگارنده)

تحلیل گفتمان

مبحث تحلیل گفتمان از نیمه دوم قرن بیستم با مباحث ادبی و متنی شروع شد و با گسترش ساختارگرایی و پساساختارگرایی به‌خصوص به‌کارگیری نظریات میشل فوکو فیلسوف فرانسوی (دیرینه شناسی و تبار شناسی) جایگاه مهمی در تحلیل‌های کیفی علوم انسانی پیدا نمود. تحلیل گفتمان تنها به نوشتار ادبی منحصر نماند و کلیه محتواهای دیداری و شنیداری را شامل شد (عکس، فیلم، موسیقی، سخنرانی و غیره). لذا در مبحث عکاسی نیز تصویر ، متن محسوب شده و می‌توان آن را تحلیل گفتمان نمود. تحلیل گفتمان درواقع تحلیل متن و درک معناهای آشکار و نهان آن است. در تحلیل گفتمان نه‌تنها به معنای ظاهری اجزای متن توجه می‌شود بلکه فراتر از آن، شرایط و موقعیت مکانی، زمانی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی که متن مورد ارزیابی و تحلیل قرار می‌گیرد (Jorgensen & Philips, 2010, 109- 161).

کارشناسان تحلیل گفتمان انتقادی معتقدند که تولید، فهم، خوانش و تحلیل متون به عواملی همچون بافت تولید متن (در اینجا عکس) تحت نگرش‌های فلسفی، تاریخی، سیاسی، جامعه‌شناختی، ایدئولوژیکی وابسته است. اردبیلی (فلسفه پژوه) معتقد است هر متن (در اینجا عکس) نوعی پرتاب بوده که ممکن است نتیجه غیرقابل‌پیش‌بینی داشته باشد و آنچه بنا است سخن گوید خود متن است و متن ذاتاً نیرو است و این ذات معطوف به دیگری است و به متن فاعلیت می‌بخشد و آن را تبدیل به سوژه می‌کند. متن نه‌تنها از مخاطب متأثر می‌شود و معنا می‌گیرد بلکه می‌تواند او را متأثر کند و معنا ببخشد (Ardebili, 2020, 9- 29).

مفروضات برای کاربرد تحلیل گفتمان در عکاسی

با فرض‌های ذیل به مبحث تحلیل گفتمان در عکس (به‌ویژه عکس‌های اجتماعی و خبری) باید نگریست:

۱- نحوه نگرش مخاطب و بیننده عکس بسته به زیست جهان اوست.

۲- ابعاد تحلیل عکس لایه‌لایه است.

۳- کل عکس را باید به‌عنوان یک کل معنادار نگریست که این معنا یا از درون عکس یا برون آن و یا هردو به عکس احاله می‌گردد.

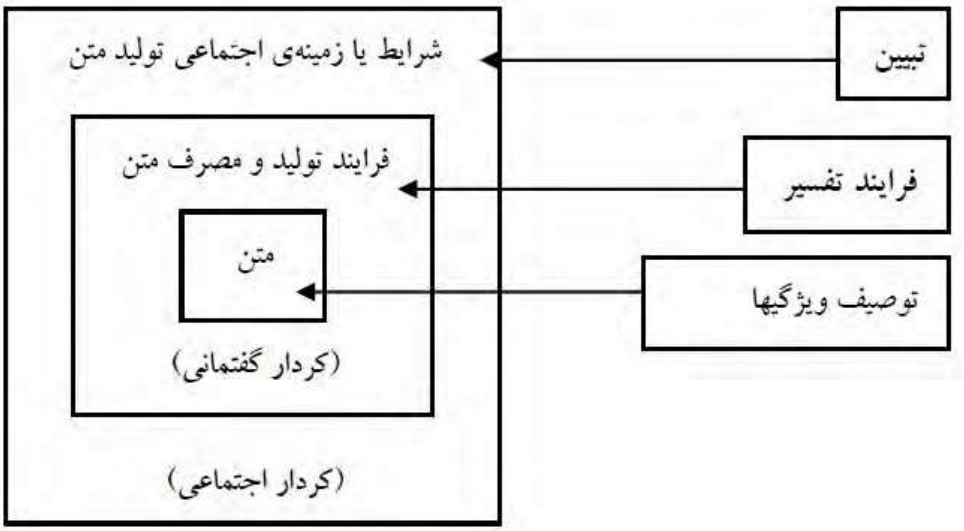
٤- منابع قدرت (فرهنگی، اجتماعی، سیاسی) ناشی از سوژه‌های عکس یا بافت عکس یا محیط عکس را می‌توان در تصاویر ردیابی کرد.

۵- هیچ عکسی خنثی و بی‌طرف نیست.

٦- جهان‌بینی، ایدئولوژی و اثر عکاس (امضاء عکاس) در اغلب موارد در عکس به‌طور آشکار یا نهان، قابل‌تشخیص است.

برای تحلیل گفتمان در علوم انسانی معمولاً از روش‌های فوکو، ون دایک، فرکلاف، لاکلاو و موفه استفاده می‌شود که در این نوشتار روش نورمن فرکلاف برای تحلیل تاریخی عکس مورد مداقه قرار می‌گیرد.

نورمن فرکلاف، تحلیل گفتمان را در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین بررسی می‌کند (Mohseni, 2012, 75). در این روش، متن (در اینجا بخوانید عکس) در درجه نخست دارای کلیتی بوده که بدان وابسته است. در داخل متن مجموعه‌ای از عوامل درونی متن و بیرونی فرامتن (بافت اجتماعی و فرهنگی) وجود دارند که آن کلیت را شکل می‌دهند. این دو گروه عوامل (درون‌متنی و فرامتنی در تعامل باهم هستند و بر هم مؤثرند (Fairclough, 2019, 93 -65). عکس را نمی‌توان در خلأ فهم یا تحلیل کرد. هر عکسی را باید در رابطه با شبکه‌های سایر عکس‌ها و در رابطه با بستر اجتماعی فهم کرد.



شکل٦. مدل شماتیک تحلیل گفتمان فرکلاف (Mohseni, 2012,75)

سطح توصیف: شامل تحلیل ساختار عکس، نکات فنی و انضمامی است.

سطح تفسیر: تحلیل گفتمان و فرایندهایی که باعث تولید و مصرف عکس می‌شود. در این بخش از هرمنوتیک تفسیری هم می‌توان بهره برد.

سطح تبیین : عکس در چه گفتمانی و بافت اجتماعی به‌وجود آمده است و چه گفتمانی را بازتولید یا ساختاربندی مجدد (توافق یا تضاد) می‌کند؛ به‌قول بارت: «از عکس به بعد، گذشته به قطعیت اکنون است» (Barthes, 2005,33).

الف) عکس‌های پرسنلی

در سطح توصیف، همان نکاتی که در عنوان استخراج تاریخی نگاشته شد، در نظر گرفته می‌شود اما در سطح تفسیر هرچه به دوره متأخر نزدیک شده، دیگر از ژست‌های خاص (سه‌رخ، نیم‌رخ) و زمینه‌های طرح‌دار کمتر اثری دیده می‌شود و عکس‌ها تمام‌رخ و زمینه روشن هستند. این مسئله را می‌توان به مهم‌شدن تطبیق عکس با خود فرد در فرایندهای تشخیص چهره دانست که خود نشان از نگرانی از وقوع جرائمی چون جعل هویت به‌وسیله کاربرد عکس و جعل عکس دارد. اما در سطح تبیین می‌توان به این نکته توجه کرد که دیگر این فرد نیست که خود تصمیم‌گیرنده ژست عکس پرسنلی است بلکه نهاد و ساختار است که تعیین می‌کند سوژه عکس چه حالتی داشته باشد.

ب) عکس‌های یادگاری و خانوادگی

این نوع تصاویر ماده خوبی برای تحلیل گفتمان هستند. در سطح توصیف می‌توان لباس، نحوه ژست‌گرفتن افراد و پس‌زمینه عکس را برای تحلیل گفتمان بررسی کرد. در برهه‌هایی نحوه ایستادن یا نشستن افراد در عکس متأثر از نحوه ایستادن هنرپیشه‌های معروف بوده است (سطح تفسیر). عکس‌های مناسبتی نیز در سطح تفسیر می‌تواند موردمطالعه قرار گیرد. در سطح تبیین، اکثریت عکس‌هایی که در محیط عمومی و جامعه گرفته شده می‌توان نشانه‌های فرهنگی را در پس‌زمینه عکس که منظری از بافت اجتماعی است (اعم از معماری، پوشش، مکان، زمان و غیره) ملاحظه کرد که بر سوژه‌های عکس مؤثر است و عکس مجدداً گفتمان موجود و مستقر را بازتولید می‌کند. در این بخش برای نمونه عکسی با قدمت ۹۶ سال از نخستین دوره خدمت وظیفه اجباری بر اساس روش فرکلاف موردبررسی قرار می‌گیرد.

شکل ۷. سرباز و برادرش (آرشیو شخصی نگارنده)

این عکس (شکل ۷) در سال ۱۳۰۸ هجری شمسی در عکاسخانه‌ای در شهر مشهد گرفته‌شده است. افراد حاضر در عکس دو برادر هستند که یکی از آن‌ها مشغول گذراندن سربازی در آن زمان است. سرباز واقع در عکس جد مادری نگارنده مقاله است.

ب -۱ سطح اول تحلیل گفتمان: توصیف

عکس سیاه‌وسفید است. طبق رسم زمانه، از پرده‌ای منقش برای پیش‌زمینه عکس استفاده شده است. در عکس صندلی نیز برای نشستن استفاده شده است (هنوز هم در عکس‌های خانوادگی آتلیه‌ای این نحوه استفاده و نشستن مرسوم است). بر اساس روایت همسر سرباز (جده نگارنده)، سرباز فوق‌الذکر در دسته توپخانه خدمت می‌کرده است. روایت تولید این عکس بر این اساس بوده که هنگامی‌که سربازی اجباری می‌شود، سرباز مربوطه جزو اولین گروهی بوده که به‌اجبار از بجنورد به مشهد برای خدمت سربازی اعزام می‌شوند و در آن دوره سفر بین این دو شهر نزدیک به دو سه تا پنج روز با وسایلی چون گاری و استر طول می‌کشیده است و ازآنجایی‌که کوچک‌ترین فرزند پسر خانواده بوده مادرش دچار دلتنگی فراوان شده و بیمار می‌گردد. برادرش (سوژه نشسته در عکس) طی سفری به محل خدمت برادرش از سلامت او مطمئن شده و این عکس به‌عنوان شاهدی بر این امر است تا به مادر سرباز نشان دهند که فرزند سربازش سالم است تا رفع بیماری شود (خاطرات شفاهی نگارنده).

ب- ۲سطح دوم تحلیل گفتمان : تفسیر

در این سطح از نشانه‌شناسی، بینامتنیت و هرمنوتیک استفاده می‌شود. برادر بزرگ‌تر با چهره‌ای مطمئن حالت نشسته دارد و پایی بر روی پای دیگر که خود نشانی از اطمینان و نیز سبک جدید در پوزیشن‌بندی سوژه‌ها در عکس و دورانی جدید است (که در عکس‌های دوره قاجار کمتر دیده می‌شود) دارد و برادر کوچک‌تر با لباس رزم جدید (نه مانند لباس‌های دوره قاجار) همچون سربازی قبراق (همانند مراسم صبح‌گاه سربازی) ایستاده است که خود نشان از تشکیل ارتش مدرن است. برادر بزرگ‌تر دست برادر کوچک‌تر را در دست دارد که این دست در دست داشتن در تصاویر نشانه مهر، محبت و حمایت است (شکل ۸).

شکل ۸. دست در دست (آرشیو شخصی نگارنده)

در اینجا برای تحلیل از بینامتنیت استفاده می‌شود. دست در دست داشتن نشانه مهر، محبت و حمایت است که با تبارشناسی آن در نمادهای به‌جا مانده، به متنی (در اینجا نماد حجاری‌شده) برخورده که بافاصله زمانی نزدیک به ۲۴۰۰ سال این نشانه همچنان دیده می‌شود و در حجاری‌های تخت‌جمشید به‌ویژه در کاخ سه‌در و نیز پلکان‌ها که توصیف بار عام و مراسم‌های آن دوره است ، این دست در دست داشتن دیده می‌شود (تصاویر ۹ و ۱۰).

شکل‌های ۹ و ۱۰. حجاری در تخت جمشید (آرشیو شخصی نگارنده)

در سطح هرمنوتیک می‌توان گفت سربازی‌رفتن نشانی از بزرگ‌شدن و وارد جامعه شدن و گذر از مرحله نوجوانی و قبول بار مسئولیت است؛ اما در خانواده بزرگ هرمی در قرن پیش تاکنون همچنان چتر حمایتی نسل قبل برقرار است.

ب-۳ سطح سوم تحلیل گفتمان: تبیین

در اینجا بر اساس دو قانون که در ابتدای قرن پیش تصویب شده‌بودند به تبیین و تحلیل گفتمان موجود در عکس اقدام می‌شود:

در ششم دی‌ماه ۱۳۰۷ قانون «متحدالشکل نمودن البسه اتباع ایران در داخل مملکت» به تصویب مجلس شورای ملی وقت می‌رسد که هدف آن این بود کلیه افراد ذکور کشور که به‌موجب مشاغل دولتی لباس مخصوص ندارند، در معابر و محیط عمومی لباس یک‌شکل بپوشند. متمردان از قانون جریمه و بعضاً حبس می‌شدند. هیأت وزرا در ۳ بهمن ۱۳۰۷ نظام‌نامه آن را تصویب و ابلاغ کرد. اجرای قانون از سال ۱۳۰۸ هجری شمسی آغاز شد. گروه‌های معاف از قانون باید اجازه‌نامه دولتی داشتند. از همان شروع اجرای قانون مخالفت‌ها آغاز شد و حکومت نیز شدت نشان می‌داد. تا قبل از این قانون مردان بر اساس طبقه، شغل، ایل و طایفه، جغرافیای محل زندگی، آب‌وهوا، میزان درآمد و رسومات خانوادگی و طایفه‌ای لباس‌های متنوعی می‌پوشیدند. اقشار و پیشه‌وران شهری در دوره قاجار و تا قبل از تصویب این قانون لباسشان معمولاً به‌شرح زیر بود:

کلاه مخروطی بدون لبه (میان شاهزادگان و اروپادیدگان نیز به تقلید، کلاه سیلندری نیز مرسوم بود)، شلوار که شامل زیرجامه‌ای بود که از پارچه ابریشمی و نخی درست می‌شد. اغلب مردانی که در شهر زندگی می‌کردند، رنگ سفید و مردهای روستایی رنگ آبی می‌پوشیدند. یک نوع لباس پارچه‌ای، بین لباس مردان بسیار مشهور بود که ارخالق نام داشت و زیر قبا پوشیده می‌شد.

کمرچین نیز کتی مخصوصی بود که روی ارخالق می‌پوشیدند. جنس آن از پارچه چلوار رنگی، ابریشم‌هایی با گل‌های طلایی و یا از مخمل خوش‌رنگ بود. نوع آن بسته به فصل سال و سردی و گرمی هوا یا موقعیت اجتماعی افراد داشت. جلوی آن عیناً شبیه به ارخالق کاملاً باز بود به‌طوری‌که پیراهن شخصی به‌خوبی در زیر آن آشکار می‌شد. کمر چین دارای یقه مستطیلی شکل لایه‌دار بود و دارای دو شکاف یا دهانه جیب در هر طرف بود که این جیب‌ها علاوه‌بر جیب‌هایی که مربوط به ارخالق بود، خود دارای جیب‌هایی در طرفین بود و جیب بغلی هم‌جهت قراردادن اشیاء قیمتی مانند ساعت زنجیردار، پول، مهر و غیره بود. قبا را روی ارخالق تن می‌کردند. قبا همیشه رنگ یکدستی داشت، سبز، زرد، آبی، بنفش، قرمز و غیره از جنس قدک مخصوص داخلی یا ابریشم یزد و کاشان موسوم به تافته تهیه می‌شد. قبا تا روی زانو می‌رسید. شال کمر، مهم‌ترین بخش لباس مردان را تشکیل می‌داد. اکثر طبقات اجتماع مانند روحانی‌ها، بازاری‌ها، بازرگان‌ها یا مردهای عادی این شال را دور کمر خود داشتند.

با تصویب قانون متحدالشکل نمودن البسه و نظام‌نامه اجرای آن(۱۳۰۷ هجری شمسی)، لباس مصوب برای حضور در جامعه به شرح زیر تعیین شد که ٤ ماده نخست آن به شرح زیر است:

در تعریف و تحدید لباس متحدالشکل:

ماده ۱- لباس متحدالشکل که موسوم به لباس پهلوی خواهد بود، عبارت است از کلاه پهلوی و اقسام لباس کوتاه اعم از نیم‌تنه (یقه عربی یا یقه‌برگردان) و پیراهن و غیره و شلوار اعم از بلند یا کوتاه یا مچ پیچ‌دار.

ماده ۲- پوشیدن لباس دیگر جز آنچه در ماده ۱ ذکرشده است و همچنین بستن شال ممنوع است.

ماده ۳- برای ساکنین شهرها بالاپوش معمولی عبارت است از اقسام پالتو ولی بالاپوش‌های دیگر که برای حفظ از سرما تا در موقع مسافرت استعمال می‌شود از این قاعده مستثنی است.

ماده ۴- کلاه پهلوی باید متحدالشکل و بدون علائم ممیزه باشد و استعمال کلاه از اجناسی که رنگ آن‌ها زننده باشد ممنوع است (Manzorajdad, 2001, 12).

با توجه به اجرای قانون بار دیگر به‌عکس نگریسته می‌شود:

تمامی اجزاء لباس متحدالشکل در فرد نشسته بر روی صندلی قابل‌مشاهده است. این خود نشان از اجبار از بالا حکومت با هدف یکسان‌کردن ظاهر مردان به‌منظور اتحاد ملی به‌وسیله یکدست‌کردن لباس با حذف عناصر تنوع فرهنگی، تاریخی در لباس مردان بدون توجه به تاریخ و فرهنگ ایران است. ادامه این سیاست درنهایت منجر به بروز مخالفت‌ها شد که نماد آن فاجعه کشتار خونین مسجد گوهرشاد مشهد توسط عوامل حکومتی بود و درنهایت این سیاست به شکست انجامید. لازم به ذکر است طبق مصوبه‌ای در سال ۱۳۱٤ شمسی کلاه‌شاپو جایگزین کلاه پهلوی گردید.

با نگاه‌کردن به‌عکس این تغییر گفتمان فرهنگی را می‌توان مشاهده کرد. که در دو جهت پوشش و کارکرد (سربازی) خود را در آن دوره بازتولید می‌کند. در ١٦ خرداد ۱۳۰٤ نخستین قانون سربازی تحت‌عنوان قانون خدمت نظام اجباری مشتمل بر ٣٦ ماده به‌تصویب مجلس شورای ملی آن زمان رسید که اجرا آن برعهده وزارتین جنگ و داخله قرار داده شد. در ماده اول این قانون آمده است:

ماده اول: از تاریخ تصویب این قانون کلیه اتباع ذکور دولت ایران اعم از سکنه شهرها و قصبات و قراء و ایالات و متوقفین در خارج از ایران از اول‌سن ۲۱سالگی مکلف به خدمت سربازی می‌باشند مگر در مواردی که بر طبق این قانون مستثنی شده باشند.

چنانچه مشاهده می‌شود در عکس، سربازی بر اساس این قانون به خدمت وظیفه اجباری پرداخته است و از این دوره گفتمان سربازی اجباری که به‌طور مخفف اجباری می‌گفتند وارد جامعه می‌شود و سرمنشأ تغییرات

جامعه‌شناختی فراوان می‌گردد و تمامی افراد ذکور و خانواده‌های آنان تحت‌تأثیر مستقیم اجرای این قانون قرار می‌گیرند که بر فرهنگ و روابط اجتماعی بسیار تأثیر می‌گذارد.

نتیجه‌گیری

در طی ۱۸۰ سال، عکاسی از امری خاص و نادر به امری عمومی تبدیل شد. این فن در طی این مدت همچون سند تاریخی در روایت و تحلیل گذشته به‌کار می‌آید و امروزه به‌عنوان رکنی از صنعت رسانه و تبلیغات و سرگرمی به‌شمار می‌رود. اما محصولات این فن فقط کالایی برای استفاده نیستند؛ بلکه بستری چندلایه برای نگاه و تحلیل در زمان و مکان به افراد و جامعه به‌کار می‌روند. عکس خنثی نیست و دارای بار معنایی و گفتمانی است. هر عکس بار معنایی خود را به زمان حال و آینده می‌برد و منعکس‌کننده گفتمانی است. آشنایی‌زدایی از عکس مقبره نادر شاه در این پژوهش با روش تعلیق مفاهیم آشنا، باعث شد مفاهیم پنهان‌شده در عکس مانند ظهور و افول فره ایزدی مورد بررسی و آشکار شود. عکس متنی است که باید سطور و بین سطور آن را خواند و تفسیر کردکه در این پژوهش با روش تحلیل گفتمان فرکلاف عکسی شخصی متعلق به حدود صدسال پیش (۱۳۰۷ شمسی)، تحلیل شد و نظام معنایی اجتماعی پوشش و قانون نظام‌وظیفه آن دوران و همچنین ایدئولوژی پنهان در آن آشکار گردید. با گسترش شبکه‌های اجتماعی در بستر اینترنت، هنوز نیز عکس در انتقال مفاهیم در ارتباطات عصر جدید، حرف نخست را می‌زند. با آشنایی‌زدایی و تحلیل گفتمان می‌توان عناصر، مفاهیم و نظام‌های معنایی تاریخی عکس‌ها را بازیابی کرد و گفتمان‌های پنهان زمانه تولید عکس یا گفتمان و ایدئولوژی مدنظر عکاس را آشکار نمود.

پی‌نوشت

۱. نخستین شیوه عکاسی که بر روی صفحه ای نقره‌ای بود و غیرقابل تکثیر و چاپ مجدد بود.

2. Element

3. De-familiarization

References

Ahmadvand, S , Nozari, M.H. & Jebraeli, N. (2016). Understanding the Transformation and Evolution of the Farah-Ezadi Myth from the Sassanid Era to the Islamic Era. Social history researches journals,6: 1-32. (In Persian)

Amirebrahimi khramshahr, F, Moghimnejadhoseini, S.M. & Moridi, M. (2023). Discourse Analysis of Subordination: Photographic Representation of subordination in Iran from the 1350s to the 1390s. Sociology of art and literature journal, 15: 53-73. (In Persian)

Ardebili, M.M. (2020). Throws of Philosophy. Tehran: Ghognoos Publication. (In Persian)

Barthes, R. (2005). La chambre Claire, Note sur la photographie, (N. Motaref, Trans.). Tehran: Cheshmeh publication. (In Persian)

Dyanat, F, Mohamadi rad, A. & Shayganfar, N. (2024). Analyzing the content of de-familiarization element in photos aimed at everyday life. Theoretical foundations of visual arts journal, 1:137-128. (In Persian)

Esmaeli, E. (2019). Analysis of time and place components in de-familiarization of graphic design works. Peykareh journal, 18: 36-47. (In Persian)

Fairclough, N. (2019). Critical discourse analysis (R. Ghsemi, Trans.). Tehran: andishe ehsan. (In Persian)

Fazeli, N, Zeinsalehin, H. (2017). Photo, Discourse, Culture Subtitle: Historical analysis of the discursive functions of photos in Iran. Interdisciplinary studies in media and culture Journal, 1: 36-65. (In Persian)

Ferdowsi, A. (2016). Shahnameh. Tehran: Sokhan. (In Persian)

Jorgensen, M, & Phillips, J. (2010) Discourse Analysis as Theory and Method (H. jalili, Trans.). Tehran: Ney. (In Persian)

Hajimoradkhani, N. (2010). Farah Izadi. Roshd journal, 95: 28-34. (In Persian)

Imanpour, S. (2017). The Decline of Photography. Mashhad: Imanpour. (In Persian)

Kahazaee, M. & Esmaeli, E. (2019). Understanding the concept of de-familiarization in Michel Batory's posters. Peykareh Journal, 16: 14-28. (In Persian)

Khalaji, M, Najafi, A. & Mafi, F. (2022). Dervish Metal ax. Iran archeology journal, 12: 28-50. (In Persian)

Manavi Rad, M & Anbardabaghian, S.(2014). The De-familiarization Approach in the process of visual communication in the field of advertising imagery, Fine Arts Journal, 16:25-36. (In Persian)

Manzorajdad, M. (2001). Politics and Cloths. Tehran: National archive. (In Persian)

Mohseni, M.(2012). Fairclough Critical Discourse analysis Method. Marefat farhangi Journal, 11: 63-86. (In Persian)

Molavi, J. (1997). Masnawi Molavi. Tehran: Ministry of culture publication organization. (In Persian)

Selden, R & Widdowson, P. (2005). A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory (A. Mokhber, Trans.). Tehran: Tarhe no. (In Persian)

Tahmasebpour, M. (2008). Naseriildinshah Photographer king, about Photography History. Tehran: Tarikh Iran. (In Persian)

Tasilmi, A. (2010). Critique of Literature. Tehran: Akhtaran. (In Persian)

Vaez, A, Motarjemzadeh, M & Moghimnejad, S.M. (2021). Discourse constructions of the painting of the maids (Velasquez) and the photo of Abdul Khaliq Khan (Zal al-Sultan) in the framework of the discourse analysis of Jilin Rose. Biannual scientific journal of art research, 29: 11-21. (In Persian)

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، دوره ۲، شماره ۲، پائیز و زمستان ۱۴۰۳

University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Three Examples of Woman Songs from Moghan Plain (Moghanlu Clan) Vocal Texts and the Reconstruction of Ancient Beliefs

Maryam Gharasou[1*], Sona Khani[2]

[1.] Assistant Professor of Music Department, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

[2.] Master of Ethnomusicology, Art University, Tehran, Iran

* Corresponding Author, maryam.gharasou@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 2, PP, 217-234
Receive Date: 31 October 2024
Revise Date: 16 December 2024
Accept Date: 20 December 2024
Publish Date: 20 December 2024

Original Article

KEYWORDS: Work song; Moghan; Samanu cooking; lullaby; animism

ABSTRACT

Introduction: The subject of this study is three examples of work songs in the women's community among the people of Moghan. Moghan Plain is an extensive green area in the north of Azerbaijan. By being present in the tribal society and the possibilities of people's life in the body of rural life, women make the difficulty of daily tasks easier with music and draw a narrative of their local environment in it, which we examine and analyze here as a text in a human and ethnic context.

Research Methodology: Our research method combines fieldwork and library study. The fieldwork was carried out in two consecutive weeks in the Moghan area. We talked with some local experts about women's music, especially in the section related to the songs of the work.

Research purpose and question: So far, no research has been done on women's music and singing in Moghan, and everything that has been written about the Moghan people is mostly related to historical issues, language, culture, and myths. Here we introduce the main sources because one of the questions of the present study which are related to the antiquity of the beliefs and rituals of the Turks, and this is something that we should talk about by relying on authentic historical documents.

Analysis and Discussion: Three examples of songs performed in work situations by the women of Moghan are introduced here. The first is an example of a lullaby performed by a woman in the interior of the house in the form of a solo song. The second example is singing that women sing outside the house while waving Mashk, and the third example is singing especially for women during the performance of the ritual of Samanu Pazan in the reception of Nowruz, which is performed by a soloist accompanied by other women. All three examples are performed in a two- or three-tone context and with a simple melodic circulation. The content and text of these songs evoke themes that will be studied during this research along with the study of musical structure.

Each song consists of short, recurring melodic figures, which can have a variety of variations in proportion to the different poems. The performance tone of each piece can vary according to the performance position and the physical movement related to the work. The content of the reading texts is precisely related to the work that is being done, and in the simplest case, it can be a description of the situation – the difficulty or the ease and beauty of doing the work, praying for good and blessings and health. Our revelation beyond the text of the songs of the work in the Moghan in this study is a novel subject that we will discuss in detail in future studies.

Cite this article:
Gharasou, M. and Khani, S. (2024). Three Examples of Woman Songs from Moghan Plain (Moghanlu Clan) Vocal Texts and the Reconstruction of Ancient Beliefs. Interdisciplinary Researches of Art, 2(2), 217-234. doi: 10.22124/ira.2024.28848.1035

These three pieces of music are each sung at specific times and during work. One of the important points in the study of work songs is that we do not call every type of music a work song, and the work song is a song that is related to the performance context and the theme of the song, and in studying these cases, we will see that all three examples studied contain themes related to the work that is being done.

Conclusion: Here we will see that there are several similar and common characteristics in them. First, these songs are sung in a two-tone and three-tone context. So we can define their nature within the scope of the discourse of songs. The second issue is the importance of tempo and its relationship with body movements when singing songs. The more movement and faster the work is required, the faster the tempo of the musical performance will be, and these two, i.e. the movement of the body and the tone of the performance of singing and music, are directly related to each other. The third point is related to the themes discussed in the lyrics of the work.

In these cases, we can see that all three songs evoke issues related to the work in progress. Wishing the child good health and well-being in singing lullabies, or creating a sense of security in the child, is one of the prominent themes in lullabies. But about the song of Mashk and the song that is sung while cooking Samanu, an important point becomes clear. While singing, the singer speaks to the material of his work: He tells the milk that it must be turned into oil and asks Samanu to bring them blessings and happiness. This view can be rooted in the animistic view, which is one of the very ancient views in pre-religious thoughts, and it is something that can be considered a fact in the studies of ancient cultures in proving the antiquity of ritual beliefs among these peoples.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

دانشگاه گیلان

سه نمونه از آوازهای کارِ زنان دشت مُغان (طایفهٔ مغانلو) متون آوازی و بازسازی باورهای کهن

مریم قرسو[1*]، **سونا خانی**[2]

۱. استادیار گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

۲. کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: maryam.gharasou@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳

دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۲۱۷-۲۳۴

تاریخ دریافت: ۱۰ آبان ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری: ۲۶ آذر ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش: ۳۰ آذر ۱۴۰۳

تاریخ انتشار: ۳۰ آذر ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: آواز کار، مُغان، پخت سمنو، لالایی ،جان‌پنداری

چکیده

موضوع این پژوهش بررسی سه نمونه از آوازهای کار در جامعهٔ زنان در میان مردم دشت مُغان است. دشت مُغان منطقه‌ای سرسبز و گسترده در شمال آذربایجان است. زنان با حضور در جامعهٔ طوایفی و امکانات زندگی مردمی در بدنهٔ زندگی روستایی دشواری کارهای روزانه را با موسیقی سهل‌تر کرده و روایتی از زیستِ بومی خود را در آن ترسیم می‌کنند که در این پژوهش، این امر موسیقایی به‌مثابه یک متن در بستری انسانی و قومی مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد. تا کنون پژوهشی دربارهٔ موسیقی و آوازِ زنان در دشت مُغان انجام نشده و هر آنچه دربارهٔ مردم مغان نوشته شده است، بیشتر به موضوعات تاریخی، زبان، فرهنگ و اسطوره‌ها ارتباط پیدا می‌کند. یکی از پرسش‌های پژوهش حاضر، به قدمت باورها و آئین‌های ترکان بازمی‌گردد و این امری است که می‌بایست با تکیه بر اسناد معتبر تاریخی از آن بررسی کرد. در مقالهٔ حاضر سه نمونه از آوازهای اجراشده در موقعیت‌های کاری توسط زنان دشت مُغان معرفی می‌شوند. نخستین مورد یک نمونه لالایی است که توسط زنی در فضای اندرونی خانه و به‌صورت تک‌خوانی اجرا می‌شود. نمونهٔ دوم آوازی است که زنان در فضای بیرون از خانه و هنگام تکان‌دادن مشک می‌خوانند و نمونهٔ سوم آوازخواندن مخصوص زنان در هنگام اجرای آئین سمنوپزان در استقبال نوروز است که توسط یک تک‌خوان و با همراهی زنان دیگر اجرا می‌شود. هر سه نمونه در بستر دو یا سه نغمه‌ای و با گردش ملودی ساده اجرا می‌شوند. محتوا و متن این آوازها متبادرکنندهٔ مضامینی هستند که در طی این پژوهش در کنار مطالعهٔ ساختار موسیقایی مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

ارجاع به این مقاله: قرسو، مریم و خانی، سونا. (۱۴۰۳). سه نمونه از آوازهای کارِ زنان دشت مُغان (طایفهٔ مغانلو) متون آوازی و بازسازی باورهای کهن. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۲)، ۲۱۷-۲۳۴. doi: 10.22124/ira.2024.28848.1035

مقدمه

دشت مُغان، سرزمینی جلگه‌ای در شمال غرب ایران و شمالی‌ترین قسمت استان اردبیل است که در مرزبندی‌های امروزین، به دو نیم شده و در دو سویِ رود ارس قرار گرفته است. موسیقی مُغان مانند دیگر ترکان ایران دربرگیرندهٔ طیفی وسیع از گونه‌های مختلف موسیقایی مانند موسیقی عاشیقی، موسیقی موغامی، انواع موسیقی کار و شادمانی و سوگ است. مردم دشت مُغان کشاورزان و دامداران متبحری هستند که سرزمین آنها را از دیرباز تا کنون به مولدی قابل اعتماد در تأمین محصولات مختلف دامی و کشاورزی تبدیل کرده است.

شکل ۱. منطقهٔ دشت مغان در شمال استان اردبیل

هرچند امروزه بسیاری از کارها با کمک ابزار و ماشین‌های صنعتی انجام می‌شود اما در گذشته‌ای نه‌چندان دور، به‌بار آوردن آذوقه مختص زنان و مردانی بود که با کارهای دشوار دست‌وپنجه نرم می‌کردند و درست در همین شیوهٔ کار و زمانی‌که هنوز دست انسان‌ها سرنوشت و قوت روزانه را فراهم می‌کرد، موسیقی حضوری تمام‌عیار و اجتناب‌ناپذیر در بسیاری از موقعیت‌های کاری داشت. در میان تمامی اقوام جهان، استفاده از هنر ـ در اینجا هنر موسیقی ـ در کنار حرفه‌های دشوار، راهی برای سهل‌کردن کار به‌واسطهٔ بستری همراه با لذت‌بردن از امرِ زیبا، ایجاد هماهنگی، تلقین و ترسیم فضایی آرام و یا ایجادِ هماهنگی و مانند آن به‌شمار می‌آید.

قصد از انجام این پژوهش، تحلیل سه نمونه از موسیقی مربوط به کارهای زنان در دشت مُغان، بررسی ساختار موسیقایی و محتوایی آنها و شناخت ویژگی‌های اصلی موسیقی کار در این منطقه است. در رویارویی نگارندگان با مضامین مربوط به موسیقی کارهای زنانه در مُغان، موضوع دیگری نیز روشن شد که بی‌واسطه، به بازسازی فرهنگ و باورهای قومی از ورای متون موسیقایی مربوط می‌شود که در بدنهٔ متن و در تحلیل‌های مربوط به هر نمونه، به این موضوع اشاره خواهیم شد.

روش تحقیق

روش تحقیق ترکیبی از کار میدانی و مطالعهٔ کتابخانه‌ای بوده است. کار میدانی در دو هفتهٔ پیاپی در منطقهٔ دشت مُغان انجام شد. در این دو هفته با چند آگاه محلی در مورد موسیقی زنان به‌ویژه در بخش مربوط به آوازهای کار گفت‌وگو شد. خانوادهٔ میرزاپور (حدود ۶۰ تا ۷۰ ساله) داده‌های بسیاری را در مورد موسیقی منطقه و حیات موسیقایی در اختیار نگارندگان قرار دادند و در بخش اجرا، تنها کسی که متن و موسیقی آوازهای کار را به یاد داشت و حاضر به اجرای آنها بود، خانم گول‌باجی بودند. در زمانی‌که مصاحبه‌ها در تابستان ۱۴۰۱ انجام شد، گول‌باجی نود ساله بود و در پاییز ۱۴۰۳، یعنی زمان نگارش این مقاله، زمانی‌که برای کنترل برخی داده‌ها به میدان پژوهش سفر کردیم، خبردار شدیم که ایشان به رحمت خداوند رفته‌اند و بنابراین تنها منبع آگاه و راوی موسیقی زنان، از حدود یک قرن پیش تا کنون از دنیا رفته است. در حین انجام کار هرگز ضبط صدا یا تصویر و یا حتی مشاهده به‌صورت مخفیانه انجام نشده است و همیشه قبل از هر اقدامی، افراد به‌روشنی در جریان کار قرار گرفتند.

پیشینهٔ پژوهش

تا کنون پژوهش مستقیمی دربارهٔ موسیقی و آوازِ زنان در دشت مُغان انجام نشده و هر آنچه دربارهٔ مردمان مغان نوشته شده است بیشتر به موضوعات تاریخی، زبان، فرهنگ و اسطوره‌ها ارتباط پیدا می‌کند.

قدیمی‌ترین نوشتهٔ موجود در مورد زبان و تاریخ آذربایجان نوشتهٔ احمد کسروی (Kasravi, 1925) با عنوان *آذری یا زبان باستان آذربایجان* است که در این کتاب کسروی ایده‌ای را طرح می‌کند که بسیار مورد مناقشه واقع شده و درستیِ نظریهٔ او بسیار مورد بحث قرار گرفته است. او معتقد است که زبان مردم دیرین این منطقه زبان آذری بوده که با تسلط ترکان مهاجر با زبان ترکی جایگزین شده است. *تاریخ آذربایجان* (Azizzadeh, 1963) اثر دیگری است که در آن به تاریخ، جغرافیا، فرهنگ و ویژگی‌های اجتماعی و اقتصادی مردمان دشت مُغان پرداخته می‌شود. رئیس‌نیا زهتابی کتابی با عنوان تاریخ دیرین ترکان در ایران منتشر کرد (Raees Nia Zahtabi, 1991) که در آن به بررسی تاریخ اقوام ترک در ایران و نقش آنها در تاریخ و تمدن منطقه پرداخته شده است و زهتابی در این کتاب ایدهٔ کسروی را مردود دانسته و نشان می‌دهد که ریشهٔ حضور ترکان در ایران به تمدن‌های کهنِ این منطقه بازمی‌گردد.[۱] انتقادات بسیاری از هر دو سو به این دو پژوهشگر وارد شده است. به‌هرروی بازسازی تاریخ همواره در فضایی مه‌آلود قرار دارد که هر کشف جدید باستان‌شناختی می‌تواند ایدهٔ تازه‌ای را مطرح کند. این مسئله ارتباطی به موضوع پژوهش حاضر ندارد و بنابراین هیچ‌کدام ازین دو رویکرد در اینجا مورد بررسی قرار نمی‌گیرند و آنچه اهمیت دارد این است که تمامی پژوهش‌های انجام‌شده در مورد تاریخ آذربایجان، ثابت می‌کند که فرهنگ ساکنانِ حوزهٔ آذربایجان به دوران باستان بازمی‌گردد و این نکته‌ای است که در بررسی باورهای پیشادینی و بازنموده‌شدن این امر در آوازهای کار در این تحقیق اهمیت پیدا می‌کند.

مُغان در گسترهٔ تاریخ (Ghalam, 1997) منبع دیگری است که علاوه‌بر اشاراتی به فرهنگ ترک‌ها، به بنیان‌های زبان ترکی نیز اشاره می‌کند. کتاب *کوچ‌نشینان دشت مُغان (ایل شاهسون) و جغرافیای دشت مُغان* (Ghasemi, 1998) به‌طور کلی تبارشناسی اقوام ساکن دشت مُغان و فرهنگ آنها را مطالعه می‌کند. در کتابی دیگر با عنوان *تاریخ عشایر و ایلات مُغان* به زندگی کوچ‌نشینان دشت مُغان (Esmaeil pour, 1999)، جغرافیایی انسانیِ آنها، پدیدهٔ عشایری و کوچ منظم فصلی دسته‌های مختلف در این منطقه می‌پردازد. نویسنده در بخش‌هایی به شیوهٔ زندگی در مُغان و کتب مختلف اشاراتی کرده است که تصویری جامع از معیشت و شیوهٔ زندگی مردمان مُغان ارائه می‌دهد. منبع دیگر کتابی با عنوان *مبانی جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی ایلات و عشایر* (Tabibi, 2010) است که به مبانی جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی ایلات و عشایر می‌پردازد. در این اثر ویژگی‌ها و مشخصات جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی ایلات و عشایر مختلف ایران ذیل پنج بخش به تفصیل بیان شده است. سابقهٔ تاریخی، تعاریف و مفاهیم در نظام عشایری، شناسایی جغرافیایی، ساختار اجتماعی و سلسله‌مراتب قدرت، اقتصاد و شیوه معشیت، خانواده و خویشاوندی، آیین‌های مربوط به زایش، مرگ و سوگواری، زبان و ادبیات جشن و اعیاد دین اعتقادات و باورها از موضوعاتی مهمی هستند که مؤلف در این کتاب آنها را توصیف می‌کند. این کتاب یکی از مهم‌ترین منابعی است که توجه را به قدمت باورهای مردمان مُغان جلب می‌کند. منابع بسیار زیاد و مهم دیگری به زبان ترکی نوشته شده که متأسفانه با توجه به فارس‌زبان بودنِ نگارندگان، امکان استفاده وجود نداشته است.

تاریخچه‌ای کوتاه از مردمان مُغان

طایفهٔ اصلی مردمان مُغان از طوایف ترک ساکن آذربایجان هستند که در دوران مختلف اتحادیه‌های مختلفی را شکل دادند و دولت‌های حاکم همواره در برابر آنها قرار گرفته و برای کاستنِ قدرتِ همبستگی این اقوام، آنها را از هم جدا می‌کردند. در دوران صفوی، یکی از طوایفِ قِزِلباش (ستون اصلی نظام سیاسی و نظامی صفویان)، طایفهٔ مُغان بودند که در طی چند دهه، بخشی از آنها به مناطق غربی و بخش دیگر به مناطق شمالی آذربایجان کوچانده شدند و تیره‌های مُغانلو و دُغانلو جزو همین طوایف هستند که پس از جابه‌جایی‌های متعدد، در دشت مُغانِ امروزین و در جنوب اَرس، در بخش ایرانی ساکن شدند. امروزه طایفهٔ مُغانلو از طوایف بومی مُغان و از هفت اویماق (قوم و قبیله) تشکیل شده است. به‌روایتِ حاجی‌حیدرنیای صادقی یکی از بزرگان طایفهٔ مُغان، در زمان ناصرالدین‌شاه، این سرزمین، زیر نظرِ شخصی معروف به امیرنظام بولگیسی در دو سوی رود ارس به دو نیم تقسیم شده است. هر طایفه‌ای ریش‌سفید و بزرگ مخصوص به خود را داشته و به چند تیره تقسیم می‌شد. برای مثال حاج احمد نیکخواه ریش‌سفیدِ تیرهٔ خرده‌پای است و این تیره از تقسیمات طایفه‌ایِ طایفهٔ مُغانلو به‌شمار می‌آید (Ghalam, 1997; Ghasemi, 1998). شکل ۲، عکسی از رؤسای طایفهٔ خرده‌پای است (گفت‌وگوی شخصی با علیرضا میرزاپور مغانلو، ۱۴۰۲).

شکل ۲. رؤسای طایفهٔ خرده‌پای، ۱۳۵۰ شمسی، منزل حاج ایمان‌وردی

معرفی موقعیت‌های آواز خواندن زنان در دشتِ مُغان (طایفهٔ مُغانلو)

موسیقی و آوازها یا موسیقیِ کار، نوعی موسیقی وابسته به موقعیتی خاص در کار کردن است که به‌واسطهٔ مضامین مطرح‌شده، با آن موقعیتِ کاریِ مشخص، پیوند می‌خورد. مضامین خوانده‌شده در هنگام کار معمولاً غیرروایی است اما در مواردی ممکن است در متن آن، به رویدادی تاریخی یا شخصیت یا بخشی از یک داستان تاریخی نیز اشاره شود. خواندن یا اجرای انواع موسیقی در زمانِ کار، به‌معنای پیوند آن موسیقی با موقعیت کاری نیست و تنها به آن دست موسیقی‌هایی، موسیقی یا آواز کار می‌گوییم که مستقیماً با موضوع و رفتارِ فیزیکی آن کارِ مشخص در ارتباط باشد. در این تحقیق ارتباط محتوا با بستر اجرایی را در بررسی مضامینِ سه نمونهٔ مورد بررسی، نشان داده خواهد شد. آواز خواندن در هنگام کار، یک رفتار موسیقایی به‌شمار می‌آید که تاریخ بسیار دیرینی در فرهنگ‌های مردمی دارد. هرچند به‌طور معمول آوازهای کار، کارکردهای مشخصی دارند اما با بررسی وجوه دیگر مانند مضامین و موضوعات مطرح‌شده در متن برخی از این آوازها ملاحظه می‌شود که بعضی از آنها راوی فرهنگ شفاهی و نکات مهمی در شناخت فرهنگ روزمرهٔ این مردم هستند.

در زندگی طوایف مُغان، وظایف زنان و مردان به‌شکلی محسوس از یکدیگر تفکیک می‌شود. نقش اصلی مردان فراهم‌کردن مواد غذایی و کشاورزی و نقش زنان در پرستاری از کودکان، پخت‌وپز و آماده‌کردن خوراک تعریف می‌شود. به این ترتیب فعالیت اصلی زنان در دو حوزهٔ نگهداری از فرزندان و آماده‌سازی غذا، دو موقعیت کاری مهم به‌شمار می‌آیند که در هر دو، موسیقی نقش کاربردی و کارکردهای مهمی دارد.

ترانه‌ها و آوازهای کار در نزدِ زنانِ دشت مُغان را می‌توان در دو بخش مورد بررسی قرار داد: بخش نخست ترانه‌ها و آوازهایی است که در حین انجام کارهایی در درون خانه مانند لالایی‌خواندن اجرا می‌شوند. بخش دوم آوازها و ترانه‌هایی هستند که به کارهای بیرون از خانه مانند دامداری و رفتارهای مرتبط با آن (شیردوشی، مشک‌زنی و غیره) و کار در مزارع مربوط هستند. برخی از این موارد چه در محیط خانه و چه در بیرون از خانه، گاه می‌توانند با ساز دایره

همراهی شوند. از منظر فرهنگ‌شناسی و انسان‌شناسی فرهنگی، آوازهای خوانده‌شده در حین کار، نوعی رفتار موسیقایی بوده که می‌توان آنها را به‌عنوان بخشی از فرهنگ موسیقایی یا به‌عبارت دیگر یکی از ویژگی‌های حیات موسیقایی این مردمان مورد بررسی قرار داد. در اینجا آوازهای کار از سه وجه، بررسی می‌شوند: ساختار موسیقایی، مضامین مطرح‌شده و همچنین کارکرد آنها در حین انجام کار.

ویژگی‌های موسیقایی

از نظر موسیقایی، آوازهای کار، بسته‌به موقعیت اجرایی در دو شکل موسیقایی اجرا می‌شوند: تک‌خوانی، دوخوانی یا گروهی. در شکل اجرای دو نفری یا گروهی، آوازخواندن می‌تواند به‌صورت همزمان (هم‌خوانی) یا به صورت سؤال و جوابی اجرا شود. این امر یعنی انتخاب اجرای فردی یا گروهی، به موقعیت اجرا و کارکردِ موردنظر از اجرای آواز هنگام کار بستگی دارد. برای مثال انتظار می‌رود که لالایی‌خواندن به آرام‌شدنِ کودک بیانجامد و یا آواز خواندن در حین شیردوشیدن از حیوانات علاوه‌بر لذتِ آوازخواندن، حیوان را نیز در فضای صوتی آرامی قرار دهد که معمولاً ـ طبق باور مردمان ـ با آرام‌بودن حیوان شیر بیشتری نیز دوشیده می‌شود؛ بنابراین این دو آواز به‌صورت تک‌خوانی اجرا می‌شوند. درحالی‌که در کارهای گروهی، کارکردی که انتظار می‌رود از ورای برخی آوازها محقق شود، ایجاد هماهنگی در حرکات یا رفتارهای گروهی است. شکل خواندن و تک‌خوانی یا گروهی‌خواندن آوازهای کار در میان زنان مُغان نیز از همین قاعده پیروی کرده و در نمونه‌های مورد بررسی در یک مورد تک‌خوانی، در مورد دیگر به صورت دوخوانی و در مورد سوم مشارکت در اجرای موسیقی به‌صورت گروهی است.

آوازهای کار معمولاً از ملودی‌های ساده، کوتاه و تکرارشونده تشکیل می‌شوند که در تطابق با شعر دگره‌های متفاوتی در آنها شکل می‌گیرند. در بسیاری از نمونه‌ها ملودی آوازهای کار به‌صورت روایی یا گفت-آوازی خوانده می‌شود یا در بدنهٔ آن یک فیگور کوتاه ملودیک اجرا می‌شود. بنابراین بسته‌به تبحر و صدای خواننده، ملودی‌ها می‌توانند فراز و فرودهای تغزلی و ملودیک‌تری داشته باشند. البته باید به این مسئله توجه کرد که گسترهٔ صوتیِ آوازهای کار ـ به‌ویژه در حوزهٔ مطالعاتیِ ما ـ به یک گسترهٔ دو نغمه‌ای[۲] و سه نغمه‌ای[۳] محدود می‌شود؛ خصلتی که به‌واسطهٔ آن لزومی به ورود به حوزهٔ تحلیل و گردش ملودی در شکل بسیط آن وجود نخواهد داشت. برخی پژوهشگران معتقدند که این ویژگی، این دست نغمات را در مرزی بینِ موسیقی و گفت-آواز قرار می‌دهد که در نهایت این امر با تعریف ما از امرِ موسیقایی در معنای زیبایی‌شناسانهٔ آن ارتباط پیدا می‌کند.

دو خصیصهٔ مهم در متن آوازهای کار می‌توانند زمان‌بندی اجرای موسیقی را در آنها مشخص کنند: موقعیت اجرا و متنِ آواز. موقعیت اجرا، موضوعی است که با مسئلهٔ بدنمندیِ یک حرفه در پیوند قرار می‌گیرد. برای مثال در آوازهای مشک‌زنی، سرعتِ خوانشِ آواز، طبیعتاً ارتباط مستقیم و بسیار بدیهی با سرعت حرکت دادن مَشک و حرکتِ بدن خواننده دارد. در لالایی نیز مسئلهٔ سرعت خواندن به حرکت گهواره، حرکت بدن مادر در زمان در آغوش‌گرفتن و یا

حتی به خواب رفتن یا نرفتن کودک ارتباط مستقیم دارد. بنابراین در خوانش تمامی آوازهای کار، بسته به حالت و بسترِ اجرایی، سرعت خوانش می‌تواند متغیّر باشد.

در بیشتر نمونه‌هایی که به‌صورت تک‌خوانی اجرا می‌شوند، به تبعیت از شعر، ملودی اجرا شده و با یک توقف به دور یا بیت بعدی متصل می‌شود. در نمونه‌های گروهی می‌تواند حالت سؤال و جوابی داشته و یا به‌صورت گروهی اجرا شود. حالت سؤال و جوابی، می‌تواند بین تک‌خوان و گروه و یا دو گروه از حاضرین باشد.

مضمون

یکی از نکات بسیار مهمی که در متن سه نمونهٔ مورد بررسی مشاهده می‌شود، این است که در آوازهای کار، مضامین مطرح‌شده در متن آوازها، حامل بسیاری از دیدگاه‌های فرهنگی، اعتقادی و باورهای عمیقی هستند که در بین مردمان مُغان درونی شده و حفظ شده است. مریام در مطالعهٔ انسان‌شناسانهٔ موسیقی، بازسازی تاریخ و فرهنگ را یکی از مهم‌ترین کاربردهای مطالعات موسیقی‌شناسان می‌داند. مردمان مُغان از اقوام کهن هستند و به‌همین ترتیب باورها و دیدگاه آنها به جهان نیز مبتنی‌بر مبانیِ برآمده از همین جهان‌بینی قدیمی خواهد بود. متن آوازهای کار، ابزاری هستند که می‌توان ریشه‌های اعتقادات باستانی را در این فرهنگ بازیابی کرد. به‌عبارت دیگر در متن برخی آوازهای این مردمان باورهایی هویدا می‌شوند که به‌تدریج به آنها اشاره خواهیم کرد و این چیزی خواهد بود که می‌توان از آن به‌عنوان یکی از نشانه‌های قدمت اندیشه و باورهای این قوم یاد کرد.

متن شعرها و بافت اجرایی، همواره رابطهٔ مستقیمی داشته و می‌توان گفت مکمل هم بوده است و نمی‌توان آن‌ها را از هم جدا کرد. اهمیت متن و اشعار در گفت‌وگو و کار میدانی نیز به‌روشنی قابل مشاهده است. گول‌باجی در بسیاری از گفت‌وگوهای مستقیماً به اهمیتِ حفظ‌کردن شعرهای دوبیتی یا بایاتلارها در فرهنگ تربیتی روزگار جوانی خود اشاره می‌کرد؛ درحالی‌که هیچ‌گاه بر خوانشِ درست یا آواز تأکیدی نداشت؛ گویی فرض بر این بود که زنان به‌شکل طبیعی و شفاهی خوانش آوازها در حین کار را یاد می‌گیرند. در بسیاری از پژوهش‌های مربوط به فرهنگ‌های باستانی، مشاهده می‌شود که بسیاری از روایاتِ تاریخی و رفتارهای فرهنگی و مردمیِ اقوام و طوایفِ جهان، بر دوش داستان‌ها و روایات حمل می‌شده است؛ امری که در آوازهای کارِ مورد بررسی در این حوزهٔ فرهنگی به‌روشنی قابل مشاهده است. البته از آنجا که بستر آموزشی و انتقال این متون و مضامین بر بستری از فرهنگ شفاهی قرار می‌گرفته، بدون تردید در هر اجرا، متأثر از روایتِ فردی، دگره‌های متفاوتی خلق می‌شده است و بنابراین طیفی گسترده از روایات می‌تواند وجود داشته باشد که قائم به روایات فردی بوده و روایت منحصربهفردی به‌شمار می‌آید. به‌همین دلیل و با آگاهی از این تنوع روایی، در این تحقیق صرفاً به نسخهٔ آگاه محلی خود، یعنی گول‌باجی ارجاع داده می‌شود.

بخش دیگری از مضامین مربوط به آوازهای کار به‌عنوان آوازهای غیرروایتی شامل موضوعاتی است که به مسائل روزمره مربوط است. بخشی از متون خوانده‌شده در زمان کار شامل توصیفاتی از شرایط و موقعیت، در هنگام کار،

دعا برای برکت بیشتر و یا توصیف‌های مربوط به بیان دشواری‌ها کار است. برای مثال، متن بسیاری از آوازهایی که هنگام دوشیدنِ شیر حیوانات خوانده می‌شود به وصف زیبایی حیوان و دعا و تقاضای شیرِ بیشتر است. یا به‌عنوان مثالی دیگر، لالایی‌خواندن در فرهنگ‌های مختلف می‌تواند دارای مضامین متفاوت و متنوعی باشد. برای مثال در متن لالایی‌های مردم غرب و جنوب غرب ایران رد پای مشهودی از روایت‌های تاریخی، نبودن پدران و جنگ دیده می‌شود؛ درحالی‌که در مناطقی که از لحاظ اجتماعی در ثبات بیشتری بوده‌اند این مضامین می‌توانند گویای شیوهٔ زندگی، عشق، شادی، آرزوی سلامتی و برومندی برای طفل و توصیف زیبایی‌های کودک باشد. بانو شهناز امین‌پور از زنان سالمند و مطلع از آوازهای دشت مُغان دربارهٔ ترانه‌ها و آوازهای کار زنان در دشت مُغان می‌گوید: هیچ زنی در دشت مُغان وجود نداشت که موقع خواباندن کودکانش و یا هنگام کار، آواز نخوانده باشد، حتی اگر شعری در حافظه و صدایی برای خواندن نداشت، حداقل با زنان دیگر هم‌خوانی کرده است. مریام دربارهٔ اهمیت متن آوازها و مطالعه و تحلیل آن‌ها می‌گوید شکل‌گیری متن ترانه‌ها و زبان ـ به‌ویژه در آوازهای کار ـ با یکدیگر ارتباط متقابل دارند و زبانِ این متن‌ها نیز فرم‌های خاص خود را دارد. پس باید انتظار داشت که زبان متن‌های به آواز خوانده شده، با دلالت‌های خاصی همراه باشد (Merriam, 2017, 234). در نمونه‌های مورد بررسی در این مقاله نیز، خواهیم دید که متن یا به اصطلاح راویان شعرهای خوانده‌شده بسیار متنوع بوده و دربرگیرندهٔ مضامین متعددی است. درحالی‌که همین متون بر بسترهای ملودیک بسیار ساده و موجز سوار شده و بدنهٔ اصلی آواز را شکل می‌دهند.

در اینجا سه نمونه از آوازهای کار زنان در حوزهٔ فرهنگی دشت مُغان معرفی می‌شود. نخستین نمونه یک لالایی است؛ آوازی که توسط یک زن و به‌صورت تک‌خوانی و در فضای اندرونی خانه اجرا می‌شود. نمونهٔ دوم یک آواز مربوط به موقعیت مشک‌زنی است که باز هم به‌صورت تک‌خوانی، اما در فضای بیرون از خانه اجرا می‌شود. نمونهٔ سوم، آوازی است که در هنگام پخت سمنو، در فضای بیرون از خانه و به‌صورت جمعی اجرا می‌شود.

آواز لالایی

هرچند امروزه با ورود ابزار جدید و با تغییراتی که در سبک زندگی مردم به‌وجود آمده، در فضاهای شهری و در نسل جوان کمتر زنی پیدا می‌شود که برای فرزندش لالایی بخواند یا اصولاً یک نمونه از لالایی‌های قدیمی را به‌یاد داشته باشد، اما در میدان مطالعاتی نگارندگان هنوز هستند زنان سالخورده‌ای که برای فرزندان خود لالایی خوانده و نغماتی از روایت‌های قدیمی را به‌یاد دارند. جمیله میرزاپور مُغانلو، یکی از آگاهان محلی، می‌گوید هرآنچه امروز در یاد دارد را به‌شکل شفاهی و در روزگار جوانی و کودکیِ خود از مادر و مادربزرگش شنیده است. او کارکرد اصلی لالایی‌ها را نغمه‌ای برای آرام‌کردن کودک می‌داند. خانم مغانلو بیشتر ملودی‌ها را از قبلاً شنیده و آواز و متن آنها را از قدیم آموخته است اما طبق اظهار ایشان در گذشته، زنانی هم بوده‌اند که خودشان شعر و آهنگ ملودیِ لالایی را می‌سرودند و تصنیف می‌کردند. یکی از نکات مهمی که خانم مغانلو در رابطه با مضمون لالایی‌ها به آن اشاره می‌کند شیوهٔ اجرا و محتوای متن لالایی‌هایی است که در گذشته خوانده می‌شده‌اند. طبق گفته‌های ایشان، برخی لالایی‌ها

به‌صورت دوخوانی توسط مادر و مادربزرگ اجرا می‌شده است؛ به این‌ترتیب که بالای سر یا کنار گهوارهٔ کودک نشسته و بیت یا بخشی از لالایی را مادر می‌خوانده و بعد از او مادربزرگ بیت یا بخش دیگر را اجرا می‌کرده است. در اینجا مضمون آوازهای مادر حول موضوعاتی مانند توصیف زیبایی کودک بوده درحالی‌که مضامین خوانده‌شده توسط مادربزرگ به مضامینی مربوط به دوران جوانی و آیندهٔ کودک مربوط می‌شده است. مغانلو متن کامل این لالایی را به‌یاد ندارد و تنها یکی دو بیت را برای ما می‌خواند. این نمونه از لالایی‌هایی است که در دوران جوانی خود (حدود ۷۰ سال پیش) در حافظهٔ او مانده است. متن این لالایی فضایی آرام و زیبا را در ذهن کودک متجسم می‌کند و با وعدهٔ حمایت، فضای ذهنی امنی را در ناخودآگاه کودک ترسیم می‌کند.

لای لای همه چیزم لای لای

تو بخواب، شیرینِ شیرین

من از تو نگهداری می‌کنم

همیشه برایت لای‌لای می‌خوانم

کاروان پشت سرت می‌آید

در بالشتت گل‌ها تمام شده‌اند

اما در تشکت بنفشه روییده است

لای لای عزیزم لای لای[۴]

شکل ۳. آوانگاری آواز لالایی

آواز لالایی به‌صورت پیوسته خوانده می‌شود و از یک فیگور. ملودی بسیار کوتاه در دو بخش کوتاه و بلند (چنگ و سیاه) تشکیل شده است. حرکت ملودی در این قطعه به‌صورت یک موج کوتاه با حرکت پایین‌رونده و بالارونده است و می‌تواند یک سیکل کوتاه ملودی را شکل بدهد. در نمونه‌های دیگر لالایی‌ها نیز مانند همین نمونه، به‌ندرت از فواصل گسسته استفاده می‌شود. همان‌طور که مشاهده می‌شود حرکت ملودی در نمونهٔ مورد بررسی، با فواصل پیوسته، ملودی کوتاه و تکرارشونده، با تندای کم، صدایی آرام و در محدودهٔ صوتیِ پایین خوانده می‌شود؛ ویژگی‌هایی که فضای ذهنیِ آرام و بدون تنشی را برای کودک ایجاد می‌کند. در اینجا هرچند کودک، مخاطب لالایی به‌شمار می‌آید اما بخش کوچکی از ذهن مجری نیز در این رفتار موسیقایی آرام می‌گیرد؛ گویا مادر یا مادربزرگ وظیفهٔ خود را در دعاکردن و بیان آرزوی سعادت به انجام می‌رسانند.

آواز مشک‌زنی

مشک یکی از وسایل دست‌سازی است که در گذر زمان به سنتی پابرجا و مرسوم در میان مردمان عشایر تبدیل شد و عشایر از این طریق امرار معاش کرده و می‌کنند. مشک از پوست گوسفند یا بز درست می‌شود که عشایر و دامداران برای نگهداری آب، دوغ، روغن و حتی میوه‌جات و سبزیجات هم از آن استفاده می‌کنند و نحوهٔ درست‌کردن آن در عین کاری جذاب و البته بسیار دشوار است. عناصر مختلف بسیاری از محصولات لبنی با تکان‌های پیوسته و مکرر از یکدیگر جدا می‌شوند و مشک ابزاری برای انجام این حرکت‌های تکراری است. مشک بر روی یک پایه ـ که معمولاً چارچوبی مثلثی‌شکل دارد آویزان شده و زن یک سر مشک را گرفته و صدها بار آن را با ضرب‌آهنگی مشخص تکان می‌دهد. این کار تکراری و دشوار ممکن است ساعتی به‌طول بیانجامد و معمولاً زنان این کار را انجام می‌دهند و در حین تکان‌دادن مشک در این بازهٔ زمانی طولانی، آوازی را زمزمه می‌کنند. این کار هم از یکنواختی کار می‌کاهد و هم روایتی از انجام کار را بیان می‌کند. متن آوازهایی که در زمان تکان‌دادن مشک یا به‌اصطلاح مشک‌زنی خوانده می‌شود، کاملاً و مستقیماً به موضوع کار بستگی داشته و توصیفی از خود انجام کار است. به‌عبارت دیگر روایت یا شرح‌حالی است از رویدادی که در حال انجام است. یکی از محصولات به‌دست‌آمده از عملِ زدنِ مشک، کره، پنیر و روغن است که در شعرهای خواند شده در این موقعیت، به آن اشاره می‌شود.

با تکان‌تکان دادن روغن بشی

هر کسی از این بخورد خوشبخت باشد

لیوانت پر از کره باشد

کیسه ات پر از پنیر باشد[۵]

یکی از موضوعات بسیار جالبی که در آوازهای کار نظر نگارندگان این تحقیق را به خود جلب کرده، نگاه مبتنی‌بر نوعی اندیشهٔ جان‌پندارانه و گفت‌وگو با اشیاء و اجسام و مواد مختلف است. در این بخش از آواز مشک‌زنی، خواننده با شیر و مشک خود صحبت می‌کند، او را موجودی جاندار تصور کرده و با او صحبت می‌کند. به شیر اعلام می‌کند که به‌زودی روغن خواهد شد، برای آن کسی که از این مادهٔ جدید بخورد آرزوی سلامتی کرده و برای دیگرانی که از بخش دیگر محصول استفاده می‌کنند آرزوی برکت می‌کند. به‌این‌ترتیب جهانی در این بین مصور می‌شود که هرچند در نگاه نخست بسیار ساده است اما می‌بینیم که در عین‌حال متأثر از یک جهان‌بینی اندیشمند و اجتماعی است. بدنهٔ این دیدگاه گسترده و در عین‌حال ساده در یک قالب ملودیک کوتاه و تکرارشونده جا داده می‌شود.

شکل ٤. آوانگاری آواز مشک‌زنی

در آوانگاری این نمونه مشاهده می‌شود که حرکت نغمگی این آواز نیز مانند نمونه لالاییِ در این تحقیق، متشکل از یک فیگور بسیار کوتاه است که می‌تواند با متن‌های متفاوت و متعدد در وصف شرایط کار بارها و بارها به‌صورت قافیه‌مند و با دگره‌های مختلف اجرا شود. برخی از این شعرها متعلق به ادبیات شفاهی و قدیمی مردمان مُغان است. البته این موضوع هیچ محدودیتی را برای خواننده ایجاد نکرده و هریک از راویان و مجریان می‌توانند در حین اجرای آن ابیاتی را نیز به‌صورت بداهه به آن اضافه کنند. مانند نمونهٔ قبلی، در اینجا نیز آوازی با ملودی بسیار کوتاه، تکرارشونده و اجراشده با فواصل پیوسته مانند یک موج سینوسی کوتاه مواجه هستیم که کارکردِ اصلی آن، نه برای مخاطب این آواز، بلکه برای مجری آن بوده و به او کمک می‌کند تا یکنواختی کار بر او سهل‌تر شود.

آواز سمنو

نمونه آواز دیگری که در زمان کار در یک موقعیت آیینی خوانده می‌شود، آوازی است که با عنوان آواز سمنوپزی شناخته می‌شود. سمنوپزی یا سَمنک‌پزی یکی از آداب و رسوم نوروزی است که از آمدن بهار خبر می‌دهد. سمنوپزان معمولاً حدود یک هفته مانده به نوروز شروع می‌شود و طی مراسمی تا پایان سال ادامه پیدا می‌کند. براساس باورهای قدیمی افرادی که در مراسم سمنوپزان شرکت می‌کنند باید چشم و دل و جانشان پاک باشد. زنان به مجلس سمنوپختن رفته، در ابتدا در کنار یکدیگر نماز می‌خوانند و مقدمات را آغاز می‌کنند. بزرگ‌ترین زن

مجلس که بزرگ همه به‌شمار می‌آید، خوانندهٔ اصلی است و جمع حاضران که شامل بزرگان خانواده‌های دیگر هستند و حدوداً بین پنج تا ده نفر می‌توانند باشند، جواب‌های کوتاهی را در تأیید متن خوانده‌شده، تبریک و مبارک باد، حمد ثنای پروردگار و مژدهٔ بهار به‌صورت کوتاه و گفتاری ادا می‌کنند. هرچند حاضرانِ گروه، نقش موسیقایی ندارند اما خواندن آواز سمنوپزان بدون حضور آنها کامل نشده و باید حتماً حضور داشته باشند. بعد از اینکه مراسم پخت سمنو به‌پایان رسید سمنو بین افراد پخش می‌شود. رسم بر این است که درون هر ظرف سمنو، یک بادام به نیت خوش یمنی و برکت برای اهل خانه می‌اندازند.

بر خلاف آواز مشک‌زنی که به‌تنهایی و توسط یک زنِ تنها خوانده می‌شود و لالایی که می‌تواند توسط مادر یا مادربزرگ به‌تنهایی یا به‌طور همزمان و پیاپی اجرا شود، آواز پخت سمنو می‌بایست با حضور و همراهی موسیقایی حاضرین یا همسرایان خوانده شود. هیچ مردی نباید در این مجلس حضور داشته باشد. این امر شاید در ابتدا امری مرتبط با عرف یا باورهای اسلامی دانسته شود اما از دیدگاه نشانه‌ای، از آنجا که گندم با ذاتِ زایش و زنانگی در ارتباط است و سمنو نمادی از باروری به‌شمار می‌آید، بنابراین در این نوزایی گندم در چند قدمی سال نویی که می‌آید مردان نمی‌توانند حضور داشته‌باشند. این نکته از لحاظ نمادهای اسطوره‌ای قابل تأمل و بررسی است. بخش کوتاهی از متن اصلی، که بزرگ‌ترین فردِ این جمعِ زنانه باید آن را بخواند ازین قرار است:

سمنو من را نگه دار

سالی یک بار درستت می‌کنم

سمنو با خوشحالی آمدم

از راه دور آمدم

سمنو وقتی می‌آید تابستان می‌شود

تابستان می‌شود همراه با آواز

ای سمنو من را نگه دار

سالی یکبار درستت می‌کنم[۶]

در بین جملات آوازی، حاضرین دیگر درحالی‌که در بالای سر دیگ سمنو ایستاده‌اند جملات کوتاهی مانند موارد زیر را گاه به گاه و البته مکرراً تکرار می‌کنند:

این عید بر شما مبارک باشد

این عید پربرکت باشد

ای سمنو ما را حاجت روا کن

این عید بر طایفهٔ ما مبارک باشد[۷]

شکل ۵. آوانگاری، آواز سمنو

در این آواز نیز با یک عبارت ملودیک کوتاه و تکرارشونده و متشکل از فواصل پیوسته روبه‌رو هستیم که با شعرهای متفاوت تغییراتی در آن ایجاد می‌شود. نکتهٔ مهم دیگری که در آخر باید به آن اشاره کرد این است که در این سه نمونهٔ مورد بررسی، گسترهٔ صوتی قطعاتِ خوانده‌شده بسیار محدود بوده و معمولاً دارای دو یا سه نغمه است و در حوزهٔ نوعی موسیقی از جنس گفت-آوازی قرار داریم که ساختار و بدنهٔ ملودی شکل پیچیده‌ای به خود نمی‌گیرد؛ ویژگی‌ای که تأکیدی دیگر بر اهمیت متن و ثانویه بودنِ پردازش ملودی می‌گذارد.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش سه نمونه از آوازهای مربوط به موقعیت‌های کاری زنان در دشت مُغان مطالعه شد. اهمیت این کار علاوه‌بر معرفی این آوازهای ناشناخته از جهت معرفی میراث فرهنگی ناملموسِ این قوم، در شناخت و طرح دو موضوع است. نخست درک ویژگی‌های ساختار موسیقایی در سه نمونه از آوازهای کار که در اینجا به دسته‌بندی آنها می‌پردازیم:

آوازهای کار زنان در طوایف دشت مُغان، در دو موقعیت داخل و خارج از فضای خانه اجرا می‌شوند. این آوازها به دو شکل تک‌خوانی یا گروهی (دو نفر یا بیشتر) به‌صورت همخوانی یا سؤال و جوابی خوانده می‌شوند. ویژگی اصلی موسیقی آوازهای کار دارا بودن کلامی متناسب و مستقیماً در ارتباط با شرایط کار است. هر آواز متشکل از فیگورهای

ملودیک کوتاه و تکرارشونده است که در تناسب با شعرهای مختلفی که بر آن مللودی سوار می‌شود می‌تواند دگره‌های متنوعی داشته باشد. تُندای اجرای هر قطعه در تناسب با موقعیت اجرا و حرکتِ فیزیکی مربوط به کار می‌تواند متغیّر باشد. مضمون متون خوانده‌شده دقیقاً به کاری که در حال انجام است ارتباط پیدا می‌کند و در ساده‌ترین حالت می‌تواند توصیف شرایط دشواری یا سهولت و زیباییِ انجام کار، دعای خیر و برکت و سلامتی باشد. در متن برخی آوازهای کار، خواننده یا راوی با ابزار کارِ خود صحبت می‌کند. مَشکِ شیر را به صبوری، لیوان را به پر بودن و سمنو را به شفاعت و بذل برکت دعوت می‌کند و این امری است که در مطالعات عمیق فرهنگی علاوه‌بر آنکه نشانگر قدمت باورهای یک قوم و تاریخ کهن آنها بوده، نشان از اندیشه و باورهای جان‌پندارانه در کُنهِ باور این مردم است. این تحقیق و همین موضوع یعنی بازتاب اندیشه‌های کهن و مرتبط با اندیشه‌جان‌گرایانه در اشعار موسیقی می‌تواند مقدمه‌ای بر تحقیقات بسیار گسترده‌تر در موسیقی و فرهنگ شفاهی تمام اقوام از جمله قوم مورد بررسی و مطالعهٔ این مقاله، یعنی ساکنان دشت مُغان باشد.

پی‌نوشت

۱. هکاتیوس میلتی تاریخ‌نگار یونانی، از قومی باستانی و ساکن اراضی ارس با نام «میک»ها نام می‌برد و بسیاری از پژوهشگران معتقدند که این قوم همان طوایفی هستند که بعدها مغان نامیده شدند. در تاریخ هرودوت نیز ازین قوم با نام «موخوی» یاد شده است (Reza, 2001, 166).

2. biphonic

3. triphonic

۴. لای لای اویم اشیگیم لای لای	lay lay evim eshigim lay lay
سن یات شیرین یوخودا	san yat shirin yuxuda
منده کچوگون لای لای	manda kochogun lay lay
لای لای چالام همیشه	lay lay chalam hamisha
کاروان گدر یمیشه	karvan gedar yemisha
یاسوغوندا گول بیتیب	yasugunda gul bitib
دوشگونده بنوشه	doshagonda banusha
لای لای کوزوم لای لای	lay lay kozum lay lay
۵. چاخیلا چاخیلا یاق اولسون	caxila caxila yahq olson

سنی یین ساغ اولسون	sani yiyan saq olson
بارداغی دولو کره اولسون	bardaqi dolo kara olson
توربا‌سی دولو شور اولسون	torbasi dolo shor olson

۶. سمنو ساخلا منی	samano saxla mani
ایلده گوردرم سنی	ilda gordaram sani
سمنی سازانا گلمیشم	samani sazana galmisham
اوزانا اوزانا گلمیشم	uzana uzana galmisham
سمنی گلنده یاز اولار	samani galanda yaz olor
یاز اولار آواز اولار	yaz olor avaz olor
ای سمنی ساخلا منی	ey samani saxla mani
ایلده گوردرم سنی	ilda gordaram sani

۷. بو بایرام بیزه مبارک اولسون

بو بایرام برکتلی اولسون

سمنو بیزیی حاجت روا ائلیه

بو بایرام بیزیم طایفه میزه مبارک اولسون

References

Azizzadeh, M. N. (1963). History of the Moghan Plain. Tehran: Institute for Contemporary History Studies.

Esmaeil pour, J. (1999). Azerbaijani Tribes and Moghan Tribes. Tabriz: Fakhteh.

Ghasemi, A. (1998). The Nomads of the Moghan Plain (Shahsaun Tribe) and the Geography of the Moghan Plain. Tehran: Ahad Ghasemi.

Ghalami, A. (1997). Moghan in the History. Tehran: Farshad.

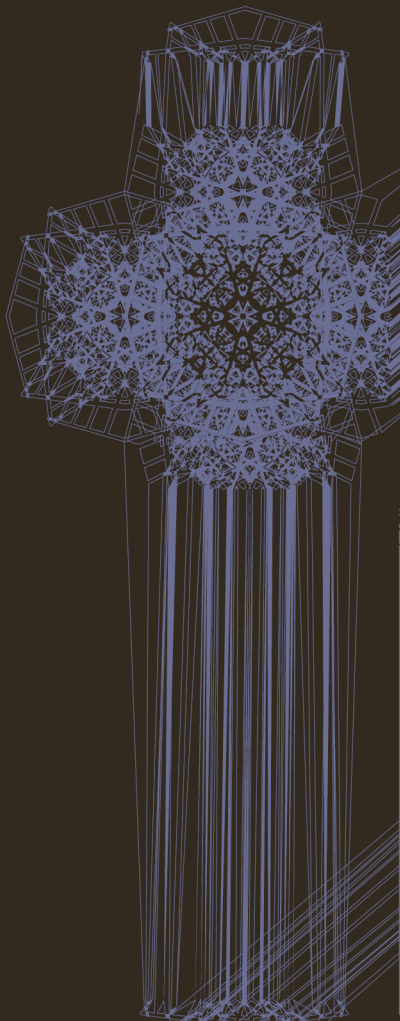
Kasravi, A. (1925). Azeri or ancient Azerbaijani Language. Tehran: Hezar Kerman.

Merriam, A. p. (2017). The Anthropology of Music (M. Gharasou, Trans.). Tehran: Mahour.

Raees Nia Zahtabi, M. T. (1991).Ancient History of the Turks of Iran. Tehran: Akhtar.

Reza, E. (2001). Aran from ancient times to the beginning of the Mongol era. Tehran: Ministry of Foreign Affairs Publication.

Tabibi, H. (2010). Fundamentals of Sociology and Anthropology of Tribes and Nomads. Tehran: University of Tehran.



Journal of Interdisciplinary Research of Art

University of Guilan

Volume 2, **Issue** 2, **Fall/Winter** 2024/2025

The Use of Visual Arts in Raising Awareness among the Audience About Colorectal Cancers
Somayeh Zarei; Shahram Manoochehry

Analysis of the communication process of smart contemporary art museums with the audience Emphasizing Augmented Reality
Mohammad Zaryabi

Expressing the Concept of Words with Harmony Changes in Chorales of Johann Sebastian Bach
Mansoor Hashoboost

Investigating Anachronism in Modern Iranian painting; A case study of Ahmad Esfandiari
Morteza Sedighifard; Fereshte sadat Foroughi

Khele: The Calling Tradition of the Talesh People as a Cultural Bridge in Their Soundscape
Mina Jafarzadeh

An analysis of the representation of the crisis management method in Iran in the Noon Khe 2 series
Mahdi Bornafar

Manifestations of Myth in Art: An Investigation of Ritual Tools and Vessels in the Yasna Ceremony
Saba Latifpour

A Study of the Musical Instruments of Neo-Ilamite
Mahmud Farahani

A Discourse Analysis of the Evolving Perception of Ney Players and Makers Regarding Innovation from 2000 to 2020 in Iran
Sadjad Pourghanad; Seyed Pouria Nasiri

Representation of the Image of the Enemy in the Stone Reliefs of Bahram II Sassanid and Ashurbanipal II
Imar Rahbar; Neda Akhavanaghdam; Tara Hodjati

Historiography, De-familiarization and Discourse Analysis of Personal Photos in the Contemporary Period
Omid Massoudifar; Hamed Massoudifar

Three examples of the songs of the women of the Moghan plain (Moghanlu clan) Vocal Texts and the Reconstruction of Ancient Beliefs
Maryam Gharasou; Sana Khani