بسم الله الرحمن الرحيم

شیوه‌نامه نگارش مقاله

نشریه علمی- ترویجی «پـژوهـش هنـــر»

۱. موضوعات مقالات در زمینه‌های پژوهش در هنر مانند نوشتارهای پژوهشی در حوزه‌های هنرهای تجسمی، هنر در معماری، شهرسازی، مرمت، طراحی صنعتی و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در عرصه هنر می‌باشد.
۲. مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه‌ای دیگر یا مجموعه مقالات همایش‌ها چاپ شده و یا همزمان برای مجله دیگری ارائه شده باشند.
۳. مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین‌نگارش این زبان باشند.
۴. تأیید نهایی مقالات برای چاپ در نشریه، پس از تأیید داوران، با هیأت تحریریه نشریه است.
۵. مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله به‌عهده نویسنده یا نویسندگان است.
۶. نشریه در پذیرش، رد یا ویرایش محتوای مقاله‌ها آزاد است. مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهند شد.
۷. استفاده از مقاله‌های چاپ شده در این نشریه، با ذکر منبع بلامانع می‌باشد.
۸. مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (Research Papers) باشند.
۹. نشریه از پذیرش ترجمه، گزارش و یادداشت علمی معذور است.
۱۰. جهت ارسال مقاله به سامانه الکترونیکی نشریه به آدرس http://ph.aui.ac.ir مراجعه و نسبت به ثبت مقاله اقدام فرمایید.
۱۱. ارسال نامه درخواست چاپ و تأییدیه استاد راهنما- نویسنده همکار، همراه مقاله الزامی است (قابل دریافت از بخش "برای نویسندگان" و نیز صفحه ارسال مقاله در سامانه نشریه).
۱۲. مقاله‌ها باید ساختار علمی- پژوهشی داشته و به‌ترتیب دارای بخش‌های زیر باشند:

- **مشخصات نویسنده/نویسندگان:** این صفحه باید بدون شماره، شامل عنوان کامل مقاله (عنوان مقاله باید کاملاً گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد)، نام و نام‌خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، همراه رتبه‌علمی، نام مؤسسه یا محل اشتغال، نشانی، شماره تماس و پست الکترونیکی باشد.
- **چکیده فارسی:** حداقل ۲۵۰ و حداکثر ۳۰۰ کلمه، (باید به‌تنهایی بیان کنندهٔ تمام مقاله، شامل: بیان مسأله، سؤال پژوهش، اهداف و روش تحقیق، مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد) با ذکر عنوان مقاله و کلیدواژه (سه تا پنج کلمه) در یک صفحه جداگانه تنظیم گردد.
- **مقدمه:** شامل طرح موضوع (بیان مسأله، پرسش یا فرضیه، هدف یا اهداف پژوهش، ضرورت یا اهمیت پژوهش) باشد.
- **پیشینه تحقیق**
- **روش تحقیق**
- **متن مقاله:** شامل مبانی نظری، مطالعات و بررسی‌ها، یافته‌ها و نتیجه‌گیری تحقیق باشد.
- **نتیجه تحقیق:** باید به‌گونه‌ای منطقی و مستدل (همراه با جمع‌بندی موارد طرح شده) و شامل پاسخ به سؤال تحقیق در قالب ارایه یافته‌های تحقیق باشد.
- سپاس‌گزاری از همکاری و راهنمایی کسانی که در تدوین مقاله نقش داشته‌اند (در صورت تمایل).
- **پی‌نوشت:** شامل برابر نهادهای لاتین و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله است، که به‌ترتیب با شماره در متن و به‌صورت پی‌نوشت در انتهای مقاله درج گردد.
- **منابع و مآخذ:** به‌ترتیب حروف الفبا برحسب نام‌خانوادگی نویسنده مرتب گردد (فارسی و لاتین).
- **بخش انگلیسی:** شامل دو صفحه که در پایان مقاله پس از منابع می‌آید و شامل مشخصات نویسندگان و ترجمهٔ کاملی از چکیده فارسی است.

۱۳. **متن مقاله:** در حداکثر ۱۵ صفحه یک‌رو (با تمام اطلاعات: عکس، متن، نقشه و تصاویر)، در هر صفحه ۳۲ سطر، با قلم B-Nazanin اندازه ۱۲ وTimes New Roman اندازه ۱۱ تنظیم گردد.
۱۴. کلیه صفحات به‌جز صفحه مشخصات نویسنده/نویسندگان باید به‌ترتیب شماره‌گذاری شده باشند.
۱۵. حداقل تعداد ضروری تصویر، نمودار و جدول در مقاله حائز اهمیت است که باید با کیفیت مناسب (تصاویر با دقت 300 dpi و با فرمتjpg)، ذکر منبع و تعیین محل مناسب باشد.

- عنوان جدول در بالا و مأخذ جدول در زیر جدول، سمت چپ آورده شود؛ عنوان تصویر در پایین و مأخذ، در زیر عنوان درج گردد.

۱۶. **شیوه تنظیم منابع (فارسی و لاتین):**

- در متن مقاله: (نام‌خانوادگی نویسنده، سال انتشار: صفحه)
- در فهرست منابع پایان مقاله:

کتاب: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار). **عنوان کتاب**. جلد. نام مترجم یا مصحح، محل انتشار: نام ناشر.
مقاله: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. **عنوان نشریه**. دوره یا سال(شماره نشریه)، شماره صفحه‌های مقاله در نشریه.
سند اینترنتی: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (تاریخ). عنوان سند. *آدرس اینترنتی* به‌طور کامل. بازیابی شده در تاریخ.

۱۷. مقالات فاقد شرایط مذکور، از فرایند بررسی خارج خواهند شد.
۱۸. جهت آگاهی بیشتر برای تنظیم مقاله، به شیوه‌نگارش مشروح که از بخش "برای نویسندگان" در سامانه نشریه قابل دریافت است، مراجعه کنید.

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
دانشگاه هنر اصفهان
سال پنجم، شماره نهم، بهار و تابستان ۱۳۹۴

صاحب امتیاز: دانشگاه هنر اصفهان
مدیر مسئول: فرهنگ مظفر
سردبیر: مهدی حسینی

هیأت تحریریه (به‌ترتیب حروف الفبا):
پروین پرتویی
دانشیار دانشگاه هنر تهران
اصغر جوانی
دانشیار دانشگاه هنر اصفهان
عیسی حجت
دانشیار دانشگاه هنر تهران
مهدی حسینی
استاد دانشگاه هنر تهران
جلال‌الدین سلطان‌کاشفی
دانشیار دانشگاه هنر تهران
محمد مسعود
دانشیار دانشگاه هنر اصفهان
افسانه ناظری
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
علی یاران
دانشیار وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

مدیر اجرایی: بهاره نویدزاده
مدیر داخلی: شهربانو کاملی

طراح سرلوحه: حمید فرهمند بروجنی
طراح جلد: افسانه ناظری
گرافیست: سام آزرم
ویراستار فارسی: بهاره عباسی‌عبدلی
ویراستار انگلیسی: احسان گل‌احمر
صفحه‌آرا: سمیه فارغ

قیمت: ۱۲۰،۰۰۰ ریال

نشانی: اصفهان، چهارباغ پائین، بین چهارراه تختی و میدان شهدا، کوچه پردیس (۳۱)، پلاک۱۷، کدپستی: ۸۱۴۸۶-۳۳۶۶۱
حوزه معاونت پژوهشی دانشگاه هنر اصفهان
دفتر نشریه «**پژوهش هنر**».
تلفن: ۰۳۱-۳۴۴۶۰۳۲۸, ۳۴۴۶۰۷۵۵
نمابر: ۰۳۱-۳۴۴۶۰۹۰۹
E-mail: p.honar@aui.ac.ir
Website: *http://ph.aui.ac.ir*
ISSN: 2345-3834

داوران و همکاران این شماره

دکتر محمدرضا آزاده فر
دکتر علیرضا اژدری
سحر اتحاد محکم
دکتر محمود بالانده
دکتر اسماعیل بنی اردلان
دکتر مرضیه پیراوی ونک
دکتر اصغر جوانی
دکتر مهدی حسینی
دکتر وحید چوپانکاره
فرهاد خسروی بیژائم
دکتر محمد رزاقی
لادن رهبری
دکتر نادر شایگان فر
دکتر مهرنوش شفیعی سرارودی
دکتر محمد شهبازی
دکتر حمیدرضا قلیچ خانی
دکتر بهار مختاریان
دکتر فرنام مرادی نژاد

همکار نشریه
ناصر جعفرنیا

مقالات مندرج لزوماً دیدگاه نشریه پژوهش هنر نیست و مسئولیت مقالات برعهده نویسندگان محترم است.
استفاده از مطالب و کلیه تصاویر نشریه پژوهش هنر با ذکر منبع، بلامانع است.

نشریه «پژوهش هنر» بر اساس مجوز شماره ۳/۱۵۵۸۶۷ مورخ ۹۱/۰۷/۲۶ از کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور وزارت علوم، تحقیقات و فناوری دارای درجه علمی- ترویجی است و در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی (ISC) به نشانی *www.ricest.ac.ir*، پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID) به نشانی *www.sid.ir*، بانک اطلاعات نشریات کشور به آدرس *www.magiran.com* و در پایگاه مجلات تخصصی Noormags **به نشانی** www.noormags.ir **نمایه می‌شود.**

پروانه انتشار نشریه «پژوهش‌هنر» از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی مجوز شماره ۹۱/۱۹۵۲۱ مورخ ۹۱/۷/۹ صادر شده‌است.

موضوعات مقالات در زمینه‌های پژوهش در هنر مانند نوشتارهای پژوهشی در حوزه‌های هنرهای تجسمی، هنر در معماری، شهرسازی، مرمت، طراحی صنعتی و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در عرصه هنر است.
لطفا جهت مطالعه مقالات حاوی تصاویر رنگی و با کیفیت بالاتر به پایگاه اینترنتی نشریه مراجعه نمایید.

فهرست

- **بررسی مضامین و فضای تصویری چاپ سنگی مصور و نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوره قاجار** ۱
  مهین سهرابی، عفت آقابابائیان
- **ردپای ارواح صخره‌ایی بومیان استرالیا بر آثار هنرمندان مدرن اروپا و دیوارنگاره‌های شهری معاصر استرالیا** ۱۵
  زهرا بانکی‌زاده، کورس سامانیان
- **مطالعه تطبیقی ساختار دو چلیپای خط از میرعمادالحسنی سیفی قزوینی و محمداسعدالیساری** ۲۷
  مهرنوش شفیعی سرارودی، نورالدین کرمی
- **واکاوی مضامین اگزیستانسیالیستی در سینمای اینگمار برگمان** ۳۷
  محمدجواد صافیان، مریم طالبی
- **بررسی تأثیر موسیقی بر میزان شادمانی و سلامت روان** ۴۷
  مرضیه عروتی‌عزیز
- **سنجش رضایت مخاطبان از به‌کارگیری نقوش ایرانی در تولید مبلمان منزل برمبنای مدل رضایت‌سنجی کانسی** ۵۹
  رضا پاسیان‌خَمَری، حسن رجبعلی، محمدرضا رونده
- **مطالعه تطبیقی نقوش گچ‌بری‌های مکشوفه از شهر تاریخی سیمره با نمونه‌های مسجد جامع نائین** ۷۱
  سیدهاشم حسینی، یونس یوسفوند، فرشاد میری
- **بررسی جایگاه فن‌آوری و تأثیر آن در آفرینش آثار هنری دیجیتال** ۸۷
  رعنا غفوری ساربانقلی، عباس اکبری
- **چکیده انگلیسی مقالات**

دریافت مقاله:۹۳/۱۰/۱۵
پذیرش مقاله: ۹۳/۱۲/۲۰

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال پنجم، شماره نهم، بهار و تابستان ۱۳۹۴

بررسی مضامین و فضای تصویری چاپ سنگی مصور و نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوره قاجار

مهین سهرابی* عفت آقابابائیان**

چکیده

چاپ سنگی مصور و نقاشی قهوه‌خانه‌ای، از گونه‌های هنری عصر قاجار هستند که حاصل تحولات سیاسی و اجتماعی و خروج هنرمندان از انحصار دربار و ورود هنر و آثار هنری بین عامه مردم است. مصورسازی این‌بار مطابق با شیوه و امکانات هنری جدید و همچون همیشه در پیوند با ادبیات کلاسیک فارسی رخ نموده است. درون‌مایهٔ آنها مضامین مذهبی، حماسی و گاه داستان‌های عاشقانه بوده که ذوق و اعتقادات عامه مردم را به شکل تصویری به‌نمایش گذارده است.

نوشتار پیش‌رو به‌منظور شناخت ویژگی‌های تصویری چاپ سنگی مصور و نقاشی قهوه‌خانه‌ای و درک رابطهٔ آنها، به روش مقایسه تطبیقی و رویکردی تحلیلی، مضامین و فضای تصویری نمونه‌هایی از آثار موجود را بررسی کرده است. همچنین، به دنبال پاسخ‌دهی به این پرسش‌ها است: وجوه افتراق و اشتراک بین این دو نوع تصویرگری و جنبه‌های تأثیر و تأثری میان آنها چیست.

تلاش این مقاله برای مطالعه تطبیقی مضامین و تصاویر منقوش در چاپ سنگی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای دوره قاجار و چگونگی تأثیرپذیری نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای از آثار چاپ سنگی، بدانجا رسیده که منابع الهام نقاشان قهوه‌خانه‌ای و چاپ سنگی در دوره قاجار مشترک است و رواج و گسترش نسخ چاپ سنگی ازجمله عواملی است که موجب گسترش هنرهای تصویری در نیمه حکومت قاجار شده است. زیرا آثار چاپ سنگی به‌آسانی دراختیار سایر هنرمندان قرار می‌گرفته و بسیاری از هنرها همچون هنر نقاشی قهوه‌خانه‌ای را باوجود متفاوت‌بودن سبک، شیوه اجرا و ابزار تکنیکی‌شان، به‌لحاظ قرابت محتوایی موضوعات و درنتیجه عناصر تصویری مشترک، تحت تأثیر خود قرار داده است. تصاویر نسخ چاپ سنگی و نقاشی‌های موردمقایسه، نمونه‌های بارزی هستند که آشکارا تأثیرپذیری‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای را از روش‌های تصویرسازی آثار چاپ سنگی اثبات می‌کند. این پژوهش ازلحاظ ماهیت و روش، توصیفی- تحلیلی است و روش گردآوری اطلاعات آن، کتابخانه‌ای- اسنادی (تصویری) و مشاهده‌ای بوده است.

کلیدواژگان: مضامین و فضای تصویری، چاپ سنگی مصور، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، هنر قاجار.

---

* استادیار، پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران.
** کارشناس‌ارشد صنایع دستی، دانشگاه الزهرا (س)، تهران. efataghababaeian@yahoo.com

مقدمه

هنر تصویرگری ایران با ادبیات فارسی و مضامین مذهبی، پیوندی ناگسستنی دارد و براساس متون ارزشمند زبان فارسی و موضوعات ملی و مذهبی به‌وجود آمده است؛ حال‌آنکه بستر اعتلای یکدیگر را نیز فراهم آورده‌اند. چاپ سنگی مصور، حاصل ورود صنعت چاپ به ایران (۱۲۴۰ه.ق.) در دوره فتحعلی شاه قاجار است که موجب شد نسل جدیدی از نقاشان و تصویرگران به امکانات جدیدی دست یابند و از پدیده خط و خصوصیات بصری آن استفاده کنند. بدین طریق، فضایی بصری با ارزش‌های ساختاری جدید در تصاویری که لابه‌لای صفحات کتاب‌های چاپ سنگی است، پدید آمد و البته، همان راهی را که از گذشته به شکل سنتی در عرصه‌های هنر تصویری جاری بود، ادامه داد. اوج و ترقی این صنعت در سال‌های ۷۰-۸۰ قرن نوزدهم بود ازاین‌رو، به مصورسازی کتاب‌های ایرانی با مضامین رزمی، بزمی و مذهبی حیاتی دوباره بخشیده شد.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای، درست در جایی که ادبیات کلاسیک فارسی غنا، تنوع، عمق و محتوای خود را ازدست داد، در اواخر دوره قاجار همزمان با نهضت مشروطه، اعلام موجودیت کرد تا باردیگر کلام را به نقاشی پیوند زند. این نوع نقاشی روایی با تکنیک رنگ و روغن بر بستر بوم است که براساس سنت‌های مردمی و دینی، با اثرپذیری از نقاشی طبیعت‌گرایانه مرسوم آن زمان، به‌دست هنرمندانی مکتب‌ندیده پدید آمد. ضمن‌اینکه، پدیده‌ای جدیدتر از سایر قالب‌های عامیانه بود. در این شیوه، هنرمند اسلوب‌ها و وسایل بیانی متداول را در پرده‌ها برحسب سلیقه و روش خاص خود به‌کار می‌گیرد. این موضوع پرده‌هاست که محل نصب آنها را تعیین می‌کند. ازآنجاکه کتاب‌های چاپ سنگی در دسترس و برای عوام تهیه می‌شده و همچنین، نقاشی قهوه‌خانه‌ای خاستگاه مردمی داشته و هنرمندان آن با عامه مردم ارتباطی بی‌واسطه داشته‌اند، ارتباط میان چاپ سنگی مصور و نقاشی قهوه‌خانه‌ای ازحیث مضامین، اجزا و عناصر، تصویری مشترکی را برقرار می‌سازد. ازجمله کاربرد این تصاویر، استفاده از آنها به‌منظور تهیه الگو برای نقاشی قهوه‌خانه‌ای این دوران بوده که در مقاله پیش‌رو به آن توجه شده است. بنابراین، کنکاش در این زمینه می‌تواند به شناسائی مواردی منجر شود که نقاشان قهوه‌خانه‌ای در آثار خود از آنها الهام گرفته‌اند.

پیشینه پژوهش

درباره چاپ سنگی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای و آثار آنها تاکنون کتاب‌ها و مقالات بسیاری نوشته شده و در هریک به نکات ویژه‌ای اشاره شده است. در این زمینه می‌توان به «بررسی کتاب‌های چاپ سنگی مصور دوره قاجار» از *حسینی‌راد* و *خان‌سالار* (۱۳۸۴)، «فرشته و دیو در آثار چاپ سنگی» از *موسوی* و *خزائی* (۱۳۸۹) اشاره نمود. علاوه بر موضوعاتی که بیان شد، به ارتباط هنر چاپ سنگی با دیگر هنرها همچون هنر نقاشی در «تأثیر تصاویر چاپ سنگی بر نقاشی معاصر ایران» از *مرادی‌شورچه* و *افشاری* (۱۳۸۷) توجه شده است. بااین‌همه، تاکنون در پژوهش‌های انجام‌شده، تأثیرپذیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای از آثار چاپ سنگی مصور بررسی نشده است.

روش پژوهش

مقاله حاضر، حاصل پژوهشی است که با رویکردی تطبیقی و به روش توصیفی- تحلیلی، مضامین و قراردادهای تصویری و علاوه‌بر آن جنبه‌های ساختاری و کارکردی نمونه‌هایی از آثار موجود چاپ سنگی مصور و نقاشی قهوه‌خانه‌ای را بررسی کرده است. از این طریق، به نقاط افتراق و اشتراک این دسته از آثار پی‌برده و رابطه تأثیرگذاری و تأثیرپذیری بین آنها را شناسایی می‌کند.

این پژوهش، به‌دنبال پاسخ‌گوئی به این سؤال است: درصورت تأثیرپذیری نقاشان قهوه‌خانه‌ای از تصاویر چاپ سنگی، این تأثیرات چه زمینه‌ها و وجوه افتراق و اشتراکی را دربرمی‌گیرد. برای تکمیل داده‌ها، از روش جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و اسنادی (اسناد تصویری) استفاده شده است. این روند با شناسائی مضامین و ویژگی‌های تصویرسازی چاپ سنگی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای آغاز شده و پس از مقایسه آن با تنظیم جدول تطبیقی نمونه‌های موجود، سرانجام یافته است.

ویژگی‌های مضمونی و قراردادهای تصویرگری چاپ سنگی مصور و نقاشی قهوه‌خانه‌ای

چاپ سنگی[۱] و نقاشی قهوه‌خانه‌ای، همچون نگارگری ایرانی، پیوند بسیار نزدیکی با ادبیات فارسی داشته و این گرایش در تصویرسازی کتاب‌های چاپ سنگی[۲] و نقاشی قهوه‌خانه‌ای ادامه یافته است. بنابراین، همچون نگارگری سه قالب: رزمی، بزمی و مذهبی منبع الهام آنهاست. هرچند تنوع موضوعی میان کتاب‌های مصور چاپ سنگی، به‌سبب نیاز جامعه، بسیار چشمگیرتر است و شامل مجموعه عظیمی از ادبیات کلاسیک و عامیانه مردم کوچه و بازار، کتاب‌های درسی و مکتب‌خانه‌ای، سفرنامه‌ها و ... می‌شود که در تصویرسازی‌های آنها، همنوازی میان متن و تصویر مدنظر تصویرگر وجود دارد.

«نقاشان قهوه‌خانه‌ای[۳] شرحی از موضوعات اصلی نقاشی‌های خود را که شامل داستان‌های شاهنامه و خمسه نظامی و وقایع

کربلا، قصص قرآن و حکایت‌های عامیانه هستند را از زبان نقال، تعزیه‌خوان، مداح و روضه‌خوان می‌شنیدند و چنانکه در ذهن مردم کوچه و بازار نیز همین برداشت وجود داشت به‌تصویر می‌کشیدند.» (نجم، ۱۳۹۰: ۳۲۸) ازهمین‌رو، نقاشان در به‌نقش‌درآوردن مضامین و موضوع‌ها معمولاً از یک آرمان جمعی و یک قالب فرهنگ سنتی باتوجه‌به امکانات نقاشی قهوه‌خانه‌ای و پاسخ‌گویی به نیاز توده مردم و پاسداری از الگوهای رفتاری و نظام‌های دینی- عقیدتی مردم در جامعه سنتی که در آن زندگی می‌کردند، پیروی می‌نموده‌اند. در حوزه چاپ سنگی مصور، شاهنامه فردوسی[۴] که از پرخواستارترین کتاب‌های ادبیات فارسی است، بیش از هر کتاب دیگری در دوران چاپ سنگی به طبع رسیده است.

به‌طورکلی، انتخاب حکایت‌ها و اوج داستان‌ها برای خلق تصاویر در کتاب‌های چاپ سنگی، متأثر از نسخ خطی مصورشده در نگارگری بوده است. همچنان که در نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز تصاویر باتوجه‌به زمینه و تکنیک کاری تکرار می‌شده است.

موضوعات مشترک در چاپ سنگی مصور با نقاشی قهوه‌خانه‌ای

- حماسی (ملی و مذهبی)

موضوعات حماسی، بیشتر مرتبط به شاهنامه فردوسی؛ نبرد تن‌به‌تن میان دو جنگجو و دو پهلوان، نبرد میان دو سپاه، لشکرکشی‌ها و صف‌آرایی‌ها است. همچون: کشته‌شدن دیوسپید و سهراب به‌دست رستم، نبرد رستم و اشکبوس و کشته‌شدن اشکبوس به‌دست رستم، بازرفتن رستم به جنگ و کشته‌شدن افراسیاب، نشاندن خسرو بر تخت شاهی به‌دست کاووس، گرفتارشدن خاقان و شکست‌خوردن تورانیان.

موضوعات مذهبی، بیشتر مربوط به واقعه عاشورا و حوادث مرتبط به آن می‌شود. همچنین، داستان‌های حمله حیدری و کشته‌شدن ماردبن‌سدیف به‌دست حضرت عباس (جدول ۱).

- تغزلی

این‌گونه موضوعات مختص به منابعی مانند شاهنامه فردوسی، در بخش‌هایی مثل داستان بیژن و منیژه و داستان رستم و تهمینه است. همین‌طور خمسه نظامی با ماجراهای لیلی و مجنون. برای نمونه تصاویر مجنون در بیابان، گذشتن سیاوش از آتش یا بهرام گور و آزاده و بهرام و گل‌اندام (جدول ۲).

- داستان‌ها و عقاید عامیانه

در بعضی از تابلوهای بارگاه سلیمان (ع)، این‌گونه موضوعات وجود دارد؛ در برخی از این آثار شخصیتی مانند رستم روی تختی مجلل در بارگاه حضرت سلیمان ترسیم شده است.

این اثر می‌تواند نمونه‌ای کامل از تأثیر عقاید عامیانه برکار مصورسازی چاپ سنگی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای باشد، زیرا حضور رستم در این مکان از عقاید عامیانه مردم نشأت گرفته است (جدول ۳).

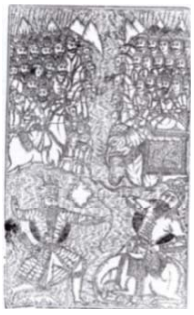
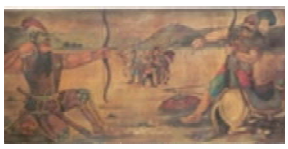
ویژگی‌های ساختاری تصویرگری نسخه‌های چاپ سنگی

در دوره قاجار، اصول نگارگری از طریق نگرش نقاشان به تصاویر چاپ سنگی راه یافت. چراکه از اواخر صفویه هنرمندان درباری در جامعه حضور یافته و میان جامعه و دربار تعاملاتی پدید آمد. پیرو ویژگی‌ها و اصول هنر، نگارگر درباری هم به درون جامعه راه یافت. از طرفی هنرمندان اولیه چاپ سنگی، همان هنرمندان درباری بودند که به کتابخانه دربار و نسخه‌های خطی مصور دسترسی داشتند و توانستند از شیوه تصویرگری نگارگران تقلید کنند. هرچند هنرمند چاپ سنگی بینش کافی برای ایجاد فضای معنوی، ملکوتی و مثالی در قالب تصویر را همچون هنرمند نگارگر نداشت، اما به‌سبب قراردادهای تصویری تداوم‌یافته که هماهنگ با باطن او بود، توانست به تقلید بپردازد. این تقلید تا جایی ادامه یافت که برخلاف سنت‌های غربی زمان، هنرمند تمایلی به بازنمایی طبیعت نداشت و همچنان بر مفاهیم ذهنی نمادین تأکید کرده است. لذا فضای نگاره‌ها در تصاویر چاپ سنگی، خیال‌انگیز است و همچنان اشاره به زمان و مکان خاصی ندارد. هنرمند پایبند سطح دوبعدی کاغذ است و عمق کاذبی به آن نمی‌بخشد. تصاویر انسانی منطبق‌بر خصوصیات چهره‌نگاری قراردادی و عام نقاشی قاجاراند و همواره، جسمی‌سازی و مادیت مطرح است. علاوه‌براین، اصول نگارگری برای پیروی‌کردن و بخش‌بندی فضای تصویر نمونه بوده است. همچنین خط زیبا و جادادن ماهرانه متن در صفحه، بخشی مهم از تأثیرگذاری هنری را سبب می‌شده است.

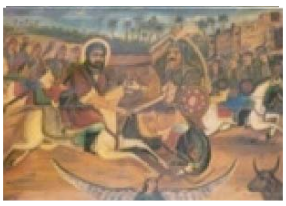
درخصوص نوع خط در چاپ سنگی آمده است که: «بهره‌گیری از خط‌های گوناگون برای ادبیات گوناگون، همچنان که در کتاب‌های دست‌نوشته بود، در چاپ سنگی نیز ادامه داشت. ادبیات مربوط به اسلام با خط نسخ، ولی ادبیات غیرمذهبی به نستعلیق و ادبیات آموزشی تنها به خط شکسته نوشته می‌شده است.» (پاولونا شچگلوا، ۱۳۸۸: ۲۳۳)

در چاپ سنگی، معمولاً اندازه نقاشی کوچک و متناسب با قطع کتاب است که قابلیت تکثیر مشابه را دارد. در کتاب‌های چاپ سنگی به‌سبب محدودیت تکنیکی، عنصر فراگیر در تصاویر، خط و گاه نقطه بود و غالباً سیاه و سفید چاپ می‌شد. «در آثار تصویری کتب چاپ سنگی مسأله مهم حاکمیت

جدول ۱. مقایسه تطبیقی تصویرگری موضوعات حماسی (ملی و مذهبی) در نسخ چاپ سنگی با نقاشی قهوه‌خانه‌ای

مضمون تصاویر	نمونه چاپ سنگی	تصویرگر، عنوان و تاریخ کتاب	نمونه نقاشی قهوه‌خانه‌ای	تصویرگر و تاریخ اثر
کشته‌شدن دیو سپید به‌دست رستم	 	علی‌قلی خویی، شاهنامه فردوسی، ۶۷- ۱۲۶۵ ه.ق. نامشخص، رستم نامه، ه.ق. ۱۲۷۹	 	قولرآقاسی، ۱۳۳۳ گهلان و گیس‌بانو، قولر آقاسی، ۱۳۲۹
کشته‌شدن سهراب به‌دست رستم		علی‌قلی خویی، شاهنامه فردوسی، ۶۷- ۱۲۶۵ ه.ق.		قولرآقاسی، بدون تاریخ
نبرد رستم و اشکبوس		علی‌قلی خویی، شاهنامه فردوسی، ۶۷- ۱۲۶۵ ه.ق.		حسن اسماعیل‌زاده، بدون تاریخ

ادامه جدول ۱. مقایسه تطبیقی تصویرگری موضوعات حماسی (ملی و مذهبی) در نسخ چاپ سنگی با نقاشی قهوه‌خانه‌ای

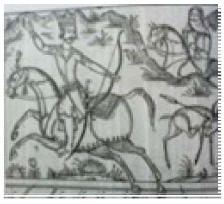
مضمون تصاویر	نمونه چاپ سنگی	تصویرگر، عنوان و تاریخ کتاب	نمونه نقاشی قهوه‌خانه‌ای	تصویرگر و تاریخ اثر
کشته‌شدن افراسیاب با اصابت تیر به چشمان او به‌دست رستم		علی‌قلی خویی، شاهنامه فردوسی، ۶۷- ۱۲۶۵ ه.ق.		محمد مدبر، بدون تاریخ
کشته‌شدن ماردبن‌سدیف به‌دست حضرت عباس و نقش فرشتگان		نامشخص، حمله حیدری، ۱۲۸۲ ه.ق.		امیرحسین قائم‌مقامی، بدون تاریخ
شکست‌خوردن تورانیان، افتادن خاقان از فیل به‌دست رستم		علی‌قلی خویی، شاهنامه فردوسی، ۶۷- ۱۲۶۵ ه.ق.		امیرحسین قائم‌مقامی، بدون تاریخ قولر آقاسی،۱۳۲۵

(نگارنده)

عنصر خط است، هرچند خط در آثار گذشتگان نیز به‌عنوان عنصر مهم مطرح بوده، لیکن در اینجا به‌علت محدودیت‌های تکنیکی در ایجاد برخی حالت‌های بصری، بار عناصر دیگر ازقبیل رنگ و بافت را نیز برعهده گرفته است. در جایی خط به‌تنهایی به‌عنوان عامل جداکننده شکل‌ها از یکدیگر است و جای دیگر در ترکیب با نقطه‌چین‌ها و ضرباهنگ‌ها ابزار بصری ایجاد کرده است. گاهی نیز نقاش با تکثیر و تراکم خط‌ها جنسیت، تیرگی- روشنی و پلان‌بندی در تصویر و پویایی را در تصویر به بهترین نحوی نشان داده است. این خط و تعامل بسیار مهمی در تقابل انرژی‌های ایستا در تصویر هستند. نوع طراحی، استفاده از تنوع خط و تغییر در ضخامت خطوط تحرک زیادی را در تصاویر موجب شده خطوط به سطوحی محکم می‌پیوندند و سبب می‌شود که ساختار اصلی کار استحکام لازم را دارا باشد و درحقیقت تصویرساز با استفاده بجا و ترکیب و تعادل فضای پر و خالی و ایجاد گفتگوی بصری، میان خطوط و سطوح تصاویری جذاب و دیدنی آفرینند. در بعضی مواقع تنوع و ریتم خطوط سبب شده است تا انرژی بصری زیادی در فضای تصویر ایجاد شود.» (حسینی‌راد و خان‌سالار، ۱۳۸۴: ۸۴)

هنرمندان چاپ سنگی به‌نوعی ویژه مسئله رنگ و نور را در کار خود مطرح ساخته‌اند، چنانکه «عدم توجه به سایه‌روشن و منبع نور به‌راحتی دیده می‌شود. از تکنیک پرداز برای نشان‌دادن فضا کمک می‌گرفتند. هیچ‌گاه سایه به‌شکل کاملاً سیاه دیده نمی‌شود. نور از مقابل به‌گونه‌ای تخت به‌چشم می‌خورد، در این تصاویر سایه‌روشن بر روی چین‌وشکن لباس‌ها، پرده‌ها و اشیا با هاشورهایی مشخص شده‌اند که این هاشورها با پهنی یکسانی کنار کلاه‌ها و عمامه، گردن، بازو، پاها، ظروف، درخت‌ها و... را مشخص کرده‌اند و اساساً به‌سبب محدودیت‌های تکنیکی و عدم کاربرد رنگ به‌منظور جداکردن طرح اصلی از زمینه به‌کار گرفته شده‌اند و نمای کلی

جدول ۲. مقایسه تطبیقی تصویرگری با موضوعات تغزلی در نسخ چاپ سنگی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای

مضمون تصاویر	نمونه چاپ سنگی	تصویرگر، عنوان و تاریخ کتاب	نمونه نقاشی قهوه‌خانه‌ای	تصویرگر و تاریخ اثر
گذشتن سیاوش از آتش		علی‌قلی خویی، شاهنامه فردوسی، ۶۷- ۱۲۶۵ ه.ق.		قولر آقاسی، ۱۳۱۱
مجنون در بیابان		علی‌قلی خویی، خمسه نظامی، ۱۲۶۴ ه.ق.		قولر آقاسی، ۱۳۳۰
بهرام و گل‌اندام		علی‌قلی خویی، خمسه نظامی، ۱۲۶۴ه.ق.		قولر آقاسی، بدون تاریخ

(نگارنده)

جدول ۳. مقایسه تطبیقی تصویرگری با موضوعات عامیانه در نسخ چاپ سنگی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای

مضمون تصاویر	نمونه چاپ سنگی	تصویرگر، عنوان و تاریخ کتاب	نمونه نقاشی قهوه‌خانه‌ای	تصویرگر و تاریخ اثر
نشاندن کاووس خسرو را بر تخت شاهی و حضور رستم		علی‌قلی خویی، شاهنامه فردوسی، ۶۷- ۱۲۶۵ ه.ق.		محمد مدبر، بدون تاریخ
بارگاه سلیمان با حضور رستم		علی‌قلی خویی، عجایب‌المخلوقات ۱۲۶۴ه.ق.		عباس بلوکی‌فر، بدون تاریخ

(نگارنده)

از شکل و فرم را نمایش می‌دهند. زاویه تابش نور در هیچ‌یک از تصاویر به‌طور طبیعت‌گرایانه رعایت نشده است.» (همان)

اجرای تزئینات کاملاً عاری از تأثیرات غرب نیست و استفاده از لباس‌های اروپایی و اشیای فرنگی مانند صندلی و پرده و گلدان گل به‌شیوه اروپایی است.

روش هنری نقاش چاپ سنگی همانند نگارگر مغایر با ناتورالیسم است. پرهیز از عمق‌نمایی طبیعت‌گرایانه در تصاویر چاپ سنگی‌شده، وفاداری نقاش را به ارزش‌های تصویری و تجسمی و سنت‌های هنر تصویری ایران، به‌خوبی نشان می‌دهد. بی‌توجهی به بازنمایی و تقلید صرف از طبیعت، همانند گذشته نقاش چاپ سنگی را درپی چکیده‌نگاری برده است. چنانکه تجسم عناصر و نمایش آن به روش ساده‌سازی، تکرار منظم، قرینه‌سازی، تغییر تناسبات و اغراق صوری در کار تصویرسازی انجامیده است. نمونه این را در تصاویر «شاهنامه علی‌قلی» به‌وضوح می‌توان دید.

چاپ سنگی دارای اصول، قواعد و نظام زیباشناختی خاصی است که مهم‌ترین اصل آن، فضاسازی به‌منظور بیان ویژگی‌های بینشی در قالب تصویر است؛ تجسم عالم مثالی. «ازاین‌رو شیوه فضاسازی چندساحتی را به این منظور به‌کار می‌گیرد. در فضاسازی چندساحتی، فضای سه‌بعدی کاذب نیست، یعنی از قواعد پرسپکتیو و دید تک‌نقطه‌ای پیروی نمی‌کند و مکان‌های متصل به یکدیگر و پشت سرهم را از جلو به عقب نشان نمی‌دهد، بلکه ساختاری متشکل از ترازهای پیوسته یا ناپیوسته، که از پائین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابند نموداری است از مجموعه نماهایی که همزمان از روبرو و از بالا دیده شده‌اند» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۶۰۰)

از اصول زیباشناختی مصورسازی کتاب‌ها در صنعت چاپ سنگی مصور، اصل ارتباط درونی تصویر و متن است. این ارتباط در کتاب‌ها فقط به‌واسطه خط وجود دارد و خود به‌تنهایی، در سراسر صفحات خودنمایی می‌کند و دخالت عناصری چون رنگ را در کنار خود ندارد.

اساس ترکیب‌بندی در نگاره‌های سنتی ایران و تداوم آن در نقاشی‌های چاپ سنگی، ترکیب‌بندی غیرمتمرکز و ترکیب‌بندی منتشر است. بدین‌معنی که در این تصاویر نقطه‌عطف جایی ندارد و عناصر گوناگون، انسان، طبیعت و اشیا در چندین نقطه اثر پراکنده می‌شوند و هرکدام به‌نوبه خود، در ساختار کلی اثر نقش تعیین‌کننده‌ای دارند. اساساً در ترکیب‌بندی تصاویر چاپ سنگی، فضای مثبت و منفی مشاهده نمی‌شود. بدین‌دلیل که به انرژی بصری کمتر توجه شده و بخش‌هایی از فضای تصویر که خالی مانده، با نقوش تزئینی و یا گلدان، پرده‌های گلی، صراحی و ظروف میوه پر شده است.

در چاپ سنگی، تصاویر اغلب به‌شکل گزینشی از فضای اصلیِ موضوع داستان هستند و کمتر دیده می‌شود که درکنار موضوع اصلی، موضوعات فرعی مختلف وجود داشته باشد. هدف از ایجاد تصاویر چاپ سنگی، نمایش یک نقاشی روایی نیست بلکه به‌تصویرکشیدن جوهر و عصاره مضمونی داستان است.

بنابر نظر *شایسته‌فر* (۱۳۸۷)، این نسخه‌ها دارای سرلوح عنوان و جدول‌بندی بوده‌اند. تاریخ چاپ و اطلاعات کتاب‌شناسی انتهای کتاب آورده می‌شده و تصاویر این نسخه‌ها بدون رنگ بوده است. حتی تذهیب آنها به‌صورت خط‌های ساده سیاه کشیده می‌شد. در برخی از نسخه‌ها، جدول‌کشی یا نوشتن عنوان با دست و به رنگ قرمز انجام شده است. برخی از کتاب‌ها بعد از چاپ، با دست رنگ می‌شده، درنتیجه از ریزه‌کاری‌ها و پرکاری‌های نگارگری ایران که اساس کار مصوران کتاب‌های نفیس بود، دور شده است.

«قرارگیری هر پیکره درمقابل پیکره‌های دیگر به‌طوری که قسمتی از پیکره زیرین را پوشانده حس پلان‌بندی و جلو و عقب‌بودن را منتقل می‌سازد و یا در پاره‌ای از تصاویر تناسب اندام‌ها درمقابل یکدیگر به‌صورتی است که شخصیت‌های اصلی که داستان برمبنای اصول آنها پی‌ریزی شده، در مرکز تصویر بزرگ‌تر و جلوتر از بقیه ترسیم شده و پیکره‌های دیگر که معمولاً نمایش لشکر و پیکره‌های فرعی است در بالای تصویر و در پس‌زمینه به اندازه‌ای کوچک‌تر قرار گرفته‌اند.» (حسینی‌راد و خان‌سالار، ۱۳۸۴: ۸۴)

ویژگی‌های ساختاری تصویرگری نقاشی قهوه‌خانه‌ای

نقاشی قهوه‌خانه‌ای را می‌توان هنری شکل‌گرفته به‌دست نقاشانی بی‌ریا و پاک‌دل توصیف کرد؛ فارغ از سبک‌ها و گرایش‌های هنری گوناگون، مهم‌ترین دغدغه آنها بیرون‌کشیدن آرمان‌ها و اسطوره‌های مردمی از دل تاریخ و بازسازی آنها در قالب تابلوهای نقاشی است. با نقاشی قهوه‌خانه‌ای، هنر تصویرسازی به میان مردم عادی آمد و از انحصار طبقات اشرافی جامعه خارج شد. در بستر بوم‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای عنصر فراگیر، رنگ است. رنگ از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و کم و بیش از شگردهای برجسته‌نمایی و ژرف‌نمایی به‌واسطه به‌کارگیری رنگ برای نشان‌دادن فضا کمک گرفته می‌شود؛ نور و سایه تا حدودی در آن دیده می‌شود و عنصر خط برای جداسازی سطوح و نقوش عناصر، با تکنیک قلم گیری، در آن مشهود است.

اندازه نقاشی‌ها غالباً بزرگ، ولی قابل حمل است. بااین‌حال، قابلیت تکثیر به‌شکل کاملاً مشابه و یکسان را ندارد. «در تابلوها رگه‌های گذار از مینیاتور به‌چشم می‌خورد که نقاش، آگاه یا

ناخودآگاه، به سویش گرائیده است. همچنان که نقال در اوج نقالی از چاشنی شعر کمک می‌گیرد، نقاش خیالی‌ساز نیز گاه نقطه‌ای و حالتی به ظرافت و نازک خیالی مینیاتور پیدا می‌کند و این نخستین رگه‌های وسواس نقاشان قهوه‌خانه‌ای است، نوعی مهارکردن بی‌پروایی چرخش دست‌ها. درواقع نقاشی قهوه‌خانه‌ای ترکیبی است از تمام عناصر شناخته‌شده نگارگری، از نقاشی دوبعدی و مینیاتور گرفته تا اکسپرسیونی عرفان‌گرایانه و خیالی‌سازی، حتی سورئالیسم. گوهر اصلی برای آنها بیان روایت تصویری داستان و موضوع است. به‌کارگیری شیوه‌های مختلف و حتی تأثیرپذیری‌ها، همه و همه محملی است برای رسیدن به این هدف.» (نجم، ۱۳۹۰: ۳۳۷)

در این روش از نقاشی، ضمن اینکه از روش‌های غربی به‌شکل شاخص فردی استفاده می‌شود، نوعی واقع‌نمایی در آنها وجود دارد. همچنین، در کاربرد پرسپکتیو و رنگ‌گذاری و فضاسازی دقیقاً همانند غربی‌ها نیستند. چراکه هنرمندان نقاش غربی از منظری ثابت به موضوع نگاه می‌کنند و سپس فضا را تجسم می بخشند. حال‌آنکه در چاپ سنگی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای چنانچه از نظر گذشت، طراح از چند ساحت به فضا نگریسته و درنهایت آن را تصویر می‌نماید. نقاشان قهوه‌خانه‌ای، طبیعت‌سازی را عیب می‌شمرند و ازاین‌رو، نام خیالی‌نگار بر خود گذاشته‌اند. البته محمد مدبر و شاگردانش به‌دلیل تأثیر از مکتب *کمال‌الملک* بیشتر از شیوه طبیعت‌سازی به‌خصوص در مناظر بهره می‌برند؛ نفوذنکردن نقوش و تزئینات اروپایی و غربی درون این نقاشی‌ها، بدان‌ها اصالت می‌بخشد.

«نقاش قهوه‌خانه‌ای از میان اصناف برخاسته بود و اغلب حرفه دیگری همچون کاشی‌کاری، گچبری، نقاشی ساختمان و غیره داشت. او بنا به ایمان و علاقه خود و از طریق تجربی فن پرده‌ی رنگ‌روغنی را آموخته بود و اسلوب‌ها و وسایل بیانی متداول را برحسب سلیقه و روش خاص خود به‌کار می‌گرفت. پایبندی به روایتگری هیچ‌گاه او را از خیال‌پردازی و تمثیل‌سازی بازنمی‌داشت. در صحن‌ها گرچه کم و بیش شگردهای برجسته‌نمایی و ژرف‌نمایی را به‌کار می‌برد، رعایت مناظر و مرایا به هیچ شمرده شده است و نه از سر بی‌حوصلگی و ندانستن، او شیفته آشکاری تفکر و الهام خویش است. می‌کوشد تا در کنار خلق زیبایی‌های برون، چونان انسانی متفکر، درون را نیز بکاود. صحنه‌ها را با شیوه و اسلوبی آزاد و بدون رجوع مستقیم به مدل به تصویر می‌کشید. خود نقاشان، عنوان خیالی‌سازی را برای آثارشان برگزیده بودند تا از نقاشانی که به واقعیت عینی می‌پرداختند، متمایز باشند.» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۵۸۷) نقاش قهوه‌خانه‌ای، هدفش صراحت و سادگی بیان و اثرگذاری هرچه بیشتر بر مخاطب بود. ازهمین‌رو غالباً نام اشخاص را در کنار تصویرشان می‌نوشت، شخصیت اصلی را بزرگ‌تر از اشخاص فرعی نشان می‌داد یا از قراردادهای تصویری معینی برای تأکید بر جنبه‌های مثبت یا منفی شخصیت‌ها استفاده می‌کرد.

در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، عناصر اصلی در مرکز ترکیب‌بندی بودند و بسیاری خطوط نیروی فرعی و کم‌اهمیت در اطراف، که نشانگر مجالس و رویدادهای فرعی بود. صحنه‌ها و مجالس فرعی اغلب در اطراف فضای تصویری کم‌اهمیت‌تر چیره می‌شد که اتفاقات و صحنه‌های بسیار متنوعی از وقایع مذهبی به‌ویژه رویدادهای عاشورا و تاسوعا را بدون رعایت وحدت زمانی و مکانی و اصول و قواعد بازنمایی طبیعی، به‌تصویر می‌کشید. این نقاشان «آدم‌ها را کوتاه‌تر و چهره‌ها را بزرگ‌تر می‌نمایاندند.» (مرادی‌شورچه و افشاری، ۱۳۸۷ :۳۴)

درمجموع می‌توان گفت در این سبک، نقاشی حالت روایی داشته و نقال روایات را برای افراد کم‌سواد همراه با حرکات نمایشی، شرح می‌داده است.

نقش‌مایه‌ها و قراردادهای تصویرگری مشترک در چاپ سنگی مصور و نقاشی قهوه‌خانه‌ای

تصاویر چاپ سنگی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای، طی سالیان متمادی از نقش‌مایه‌های قراردادی بهره جسته‌اند. برای نمونه، نگارگران شاهنامه فردوسی، غالباً رستم تهمتن را با زره ببرِ بیان بر تن و کلاهی به‌شکل سر دیو، نمایش داده‌اند یا نحوه نمایش مجنون در خمسه نظامی، همواره به‌صورت مردی با شانه‌های پهن و بسیار لاغر تصویر شده است به‌طوری‌که، استخوان‌های دنده او هم دیده می‌شود. همچنین، از تصاویر انسانی در دو وجه اولیا و اشقیا و تصویرهای دیگری همچون فرشته، موجودات افسانه‌ای مثل دیو، اژدها، حیواناتی ازقبیل اسب- که در فرهنگ ایرانی همواره حیوانی ارزشمند و مقدس بوده است- فیل و گاهی شتر استفاده شده است (جدول ۴).

این‌گونه نقوش همواره در چاپ سنگی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای تکرار شده و گاه حیوانات در القای معانی، نقش کلیدی داشته‌اند. اساساً ریشه و بنیان نقوش در این سبک‌ها، همان صورخیال است که در شعر با قالب‌های متفاوت تشبیه و استعاره وجود داشته است.

«نگارگر ایرانی توانست صورخیال در شعر فارسی را با هنر نقاشی خود منطبق کند و همان توصیفات و تشبیهات که شاعران از انسان، طبیعت، اشیا در شعر خود می‌آورند، نقاش نیز می‌کوشد معادل تصویری این زبان استعاری را بیابد و به‌کاربرد. پس نگارگران که فهرستی از نقش‌مایه‌های قراردادی بر پایه مضمون‌های ادبیات حماسی و غنایی گردآورده‌اند؛ و آن را با مختصر تغییراتی طی سال‌ها به‌کار گرفتند.» (پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۹۵)

تصاویر خیالی در چاپ سنگی مصور و نقاشی قهوه‌خانه‌ای

در این نوع تصویرسازی‌ها، فرشتگان اغلب بدنی کامل داشته و در قالب پیکر انسانی ولی با بال هستند و بر سرشان تاجی است (جدول ۴). موقعیت این تصویرها معمولاً به‌گونه‌ای است که پائین‌تنه آنها در قسمت بالای کادر و آسمان‌ها قرار دارد یا توسط کادر پائین قطع شده است (جدول ۱).

دیوها و موجودات عجیب و غریب؛ به‌گونه‌ای زشت‌رو و در هیأت و اندامی انسانی هستند و قادرند از اعضای بدنشان مانند انسان‌ها استفاده کنند اما جثه‌ای عظیم‌تر از انسان دارند با قدرت بدنی و توانمندی در ماهیچه‌های بدنشان، همواره با سبیل و ریش، گوش‌های پهن و گاهی دراز، سطح بدنشان خال‌خال بوده و در آن نقطه‌های منظم و کنار هم به‌صورت یکسان در سطح بدن پراکنده‌شده دیده می‌شود که باعث شده خال‌ها در بعضی جنبه تزئینی پیدا کند. دُمی بسان شیر دارند. شاخ عضو دیگر بدنشان است. همچنین، ناخن‌ها و چنگال‌هایی بلند و درنده در آنها دیده می‌شود. علاوه‌بر این‌ها، دیوها در نقاشی قهوه‌خانه‌ای رنگ‌آمیزی خاص دارند، معمولاً به رنگ‌های زرد، قهوه‌ای روشن و تیره، خاکستری، سیاه و سبز هستند به‌ویژه در پرده بارگاه سلیمان (جدول‌های ۱، ۳ و ۴).

تصویر انسان در چاپ سنگی مصور و نقاشی قهوه‌خانه‌ای

در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نخستین ویژگی حفظ اصالت در نقاشی چهره‌هاست به‌صورتی‌که حتی در ساختن مجلس‌های بزم و رزم نیز نقاش منتهای دقت خود را در زمینه ترسیم چهره‌ها به‌کار می‌گیرد. این ویژگی از آنجا ناشی می‌شود که حالت و حرکت در این نوع نقاشی بسیار محدود است و در هر تابلو وجود چهره‌هاست که می‌تواند سوژه موردنظر نقاش را به بیننده انتقال دهد. همچنین، نقاش قهوه‌خانه‌ای روایتگر صمیمی و صادقی است که به‌طور آگاهانه یا ناخودآگاه علایق یا نفرت آدم‌هایی را که متعلق به چهره‌ها هستند، در سیمای شخصیت‌های تابلو می‌ریزد. برای نمونه، در تابلوی رستم و سهراب، چهره رستم بیشترین فضا را اشغال کرده است و این علاقه نقاش را به شخصیت قهرمانی رستم نشان می‌دهد. درحالی‌که در یک تابلوی مذهبی، سیمای معاندین و اشقیا را با زشت‌ترین شکل ممکن به تصویر می‌کشند. در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، هیچ‌گونه محدودیتی ازلحاظ سوژه وجود ندارد و دست نقاش به‌طور کامل در ترسیم آنچه دلخواه‌اش است، باز. «صورت‌ها در اندازه یکسان، تک و بی‌نشان نیستند. برخی صورت‌ها بزرگ و برخی دیگر متوسط یا کوچک رسم می‌شوند. مانند صورت بزرگ امام حسین و حضرت علی‌اکبر و حضرت عباس در سمت راست پرده کشته‌شدن ماردبن‌سدیف که ماردبن‌سدیف در سمت چپ، که خود نوعی اشاره پنهان به صفوف اولیا و اشقیا است.»[۵] (اردلان، ۱۳۸۶: ۱۶)

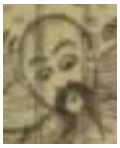
چهره اشقیا در هر دو شیوه هنری با رنگ‌های کبود و سیاه و تیره و چشمانی درشت و وحشتناک، ابروانی گره‌خورده و تیز و اکثراً با دهانی باز و درحال فریادکشیدن، سبیل‌های بلند و کشیده و اغلب بدون ریش و مو، تصویر می‌شود. به‌گونه‌ای‌که شرارت، شقاوت و بی‌رحمی آنها ملموس است. اولیا در پشت سر هاله‌ای قدسی دارند و چهره‌های آنها با حجابی پوشیده شده که غالباً سفید است. به‌ویژه در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اولیا از صفاتی رحمانی، نگاهی معصوم، چهره‌هایی روشن با چشمانی درشت و ابروانی پرپشت و کمانی برخوردارند. آنچنان‌که مشخصه بارز چهره‌پردازی نقاشان ایران در دوره قاجار است و با القای حس اطمینان و ایمان و معمولاً نزدیک و شبیه به‌هم کشیده می‌شود؛ تأکید بر نشان‌دادن حجاب بیرونی و درونی برای اولیا و فضای آشفته و کراهت‌بار برای اشقیا با کمک چیدمان صورت‌ها و فضای کلی نقاشی‌ها (جدول ۴).

در چهره رستم، حالات احساسی دیده می‌شود؛ سبیل‌ها بلند و کشیده، ابروان درهم و گره‌خورده و ریش او به دونیم تقسیم شده است. کلاه رستم شبیه سر دیو است که در تصاویر چاپ سنگی دارای حالاتی شبیه چهره‌های انسانی و متنوع است. این چهره‌ها، در نقاشی قهوه‌خانه‌ای علاوه‌بر تنوع، حالت بهت، حیرت و تعجب را نیز به انسان منتقل می‌کنند (جدول ۱).

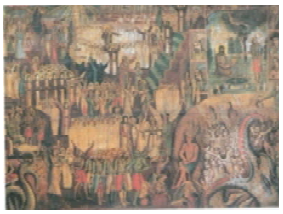
به‌طورکلی در کاربرد تصویر انسان در تصاویر چاپ سنگی، توجه کمتری نسبت به نمایش احساسات ساده و فضایل اخلاقی با ویژگی‌های جسمانی یا جنبه‌های روان‌شناسانه حکایات شده است. در این زمینه، *علی‌قلی خویی*[۶] در تصویرسازی دقیق از جزئیات حالات انسان چه در صورت و چه در حرکات، صاحب‌سبک است. برخی حالات احساسی مانند مرگ، درد و رنج و ترس یا خشم با استفاده از حرکات بدن و با تعدادی نشانه‌ها در تصاویر القا می‌شود. برای نمونه، حیرت و سردرگمی سوژه را با قراردادن انگشت نشانه راست درمقابل دهان و لب نشان می‌دهد که البته نشانه انگشت حیرت در نگاره‌ها نیز بارها دیده می‌شود.

با دقت در تصاویر چاپ سنگی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای، تأکید روی پیکره انسان کاملاً قابل درک است. توجهی که به نمایش آنها همراه با جزئیات شده است، در پرداختن به طبیعت دیده نمی‌شود. طبیعت محل عمل انسان است، ازاین‌رو توجه هنرمند دوره قاجار بیشتر به انسان و شخصیت‌های انسانی بوده است.

جدول ۴. تطبیق عناصر بصری مشترک تصاویر نسخ چاپ سنگی مصور با نقاشی قهوه‌خانه‌ای

عناصر تصویری	نمونه چاپ سنگی	تصویرگر، عنوان و تاریخ کتاب	نمونه نقاشی قهوه‌خانه‌ای	تصویرگر و تاریخ اثر
اولیا و فرشتگان		(حمله حیدری)، ۱۲۸۲ه.ق.		مشخصاتی از پرده روز محشر، محمد مدبر، ۱۳۱۵
اشقیا و اولیا		(حمله حیدری)، ۱۲۸۲ه.ق.		مصیبت کربلا، محمد مدبر، ۱۳۲۵
دیو		نامشخص، رستم‌نامه، ۱۲۷۹ه.ق.		مشخصاتی از پرده روز محشر، محمد مدبر،۱۳۱۵

ادامه جدول ۴. تطبیق عناصر بصری مشترک تصاویر نسخ چاپ سنگی مصور با نقاشی قهوه‌خانه‌ای

عناصر تصویری	نمونه چاپ سنگی	تصویرگر، عنوان و تاریخ کتاب	نمونه نقاشی قهوه‌خانه‌ای	تصویرگر و تاریخ اثر
اژدها		نامشخص، رستم‌نامه،۱۲۷۹ ه.ق.		روز محشر، محمد مدبر،۱۳۱۵ روز محشر، محمد مدبر، بدون تاریخ

(نگارنده)

ویژگی‌های کارکردی چاپ سنگی

نقاش چاپ سنگی غالباً هنرمندی غیردرباری و مستقل بوده و در عرصه وسیع عمل تولید هنری، تحت تأثیر هیچ نیروی بیرونی نبوده است. بنابراین می‌توانست خلاقیت فردی و تبحر خود را به‌راحتی به نمایش گذارد. بخش اعظم کتاب‌های چاپ سنگی عموماً در چاپ‌خانه‌هایی تهیه می‌شد که وابستگی به دربار نداشتند درنتیجه، مطابق سلیقه دربار هم نبوده است و عامه مردم از آن منتفع می‌شده‌اند. ازاین‌رو، کار نقاش چاپ سنگی که با حال و هوای زندگی درباری آشنا نیست، هنری عامی و مردم‌پسند است؛ هم به‌لحاظ ساخت ساده و هم به‌لحاظ محتوا مردمی است. همچون کاشی‌کاری یا گچ‌بری‌ها که در معرض دید همگان بود، در آشناساختن توده مردم با الگوهای شمایل‌سازی، سهمی بسیار مؤثر داشت و بیش از پیش زمینه برقراری ارتباط عامه مردم را با این الگوها فراهم کرد. البته تحقق این امر به‌سبب شمارگان بسیار کتاب‌های چاپ سنگی مصوری بود که انتشار می‌یافت و پیرو آن، دراختیار افراد بیشتری قرار می‌گرفت چراکه پیش از آن، نقاشی ایرانی هنری خصوصی بود.

صنعت چاپ سنگی نقش بسیار مهمی در ارائه موضوعات و مضامین تثبیت‌گشته در ادب فارسی داشت. با قرارگرفتن در دست عامه مردم سبب گسترش و نشر فرهنگ و هنر در تمامی طبقات اجتماع شد و مردم را نسبت به عصر خویش آگاه‌تر و هوشیارتر گردانید. به‌طوری‌که تأثیرات این افزایش سطح فرهنگ عمومی در شکل‌گیری انقلاب مشروطه بسیار مؤثر بود.

ویژگی‌های کارکردی نقاشی قهوه‌خانه‌ای

این گروه نقاشی‌ها که با نقاشی مکتب قهوه‌خانه ارتباطی نزدیک داشته است، پرده‌های تصویری- مذهبی بوده‌اند که در مراکز تجمع مردم در شهرها و کمتر روستاها، روزهای خاص مذهبی آویخته و نقال‌ها برای تماشاگران، آنها را با آب‌وتاب بسیار همراه با حرکات نمایشی جذاب، شرح می‌دادند. پرده‌های درویشی و قهوه‌خانه‌ای برای اوقات فراغت به‌وجود آمده‌اند بنابراین، محل اجرا و عرضه این آثار برای گذران اوقات فراغت مردم است. «اگر نتوان به‌جرأت خاستگاه نقاشی قهوه‌خانه‌ای را در خود قهوه‌خانه دانست، اما بدون تردید محل بارورشدن و تکامل آن قهوه‌خانه بوده است.» (چلیپا و همکاران، ۱۳۸۴: ۷۸)

پرده‌های درویشی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای اغلب بر سردر و دیوار حسینیه‌ها، تکیه‌ها، بازارچه‌ها، سقاخانه‌ها و زورخانه‌ها و حمام‌ها، نصب و آویخته می‌شدند و این، موضوع پرده بود که جایگاه آن را تعیین می‌کرد. این پرده‌ها متحرک و سیار بودند و بدین‌سبب، مستقل‌اند و وابسته به معماری نبودند. مخاطب آنها نیز عوام بودند.

نتیجه‌گیری

چاپ سنگی مصور و نقاشی قهوه‌خانه‌ای، هردو در زمره آثار برتر و ماندگار نقاشی ایران‌اند و سه قالب حماسی، مذهبی و بزمی که در نگارگری وجود دارد، همچنان در تصویرسازی کتاب‌های چاپ سنگی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای دوران قاجار به‌نمایش درآمده‌اند. ضمن‌اینکه، هرکدام با کیفیات ویژه‌ای دراختیار عامه مردم بوده است. باتوجه‌به اینکه چاپ سنگی خود، الهام‌گیری از شیوه‌های مصورسازی نسخ خطی را نمایان می‌سازد، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نیز با رویکردی که همواره نسبت به سنت داشته برای رسیدن به مطلوب خود، به شیوه‌های گوناگون از منابع عظیم تصویری چاپ سنگی و نقاشی قاجار تأثیر پذیرفته و بهره برده است. مهم‌ترین عامل بهره‌گیری از تصاویر چاپ سنگی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای قرابت محتوایی و مضامین، موضوعات آنها و به‌تبع نقش‌مایه‌های تصویری مشترک ازجمله تصاویر انسانی، فرشتگان، دیو و اژدها است که نقاش قهوه‌خانه‌ای براساس دیدگاه و نگرش شخصی با بیان خاص خود، بدان‌ها پرداخته و حیاتی دوباره به آنها بخشیده است. می‌توان گفت، بیشترین وجه اشتراک این دو حوزه در زمینه نقاشی‌هایی با موضوعات حماسی و مذهبی است که ریشه در سنت‌های دیرینه هنر ایران دارند. حال‌آنکه به فراخور سبک کار و اجرا، تفاوت‌هایی جزئی نیز با یکدیگر دارند.

علاوه‌براین‌ها، مطالعه ویژگی‌های بصری، ساختاری و کارکردی آنها بیانگر وجوه مشترکی است، که مهم‌ترین آنها به‌لحاظ بصری، غیرواقع‌گرابودن تصاویر است. به‌عبارتی، خیال‌برانگیزبودن و عدم‌بازنمایی طبیعت، وجود مفاهیم ذهنی نمادین، مجسم‌نساختن مکان و زمان خاص در نگاره‌هایی که فاقد پرسپکتیو و اندازه واقعی آدم‌ها، صورت‌ها و موجودات پرده است و صرفاً تأکید بر مفاهیم و کاربردها، مشخصه‌های مشترک هر دو شیوه هنری موردبحث است.

از سوی دیگر به‌لحاظ ساختاری، تأکید بر پیکره انسان و بزرگ‌نمائی شخصیت‌های اصلی و برجستهٔ موضوع تصویر، صراحت و سادگی بیان حالات ایشان، تقابل انرژی‌های ایستا در تصویر، فضاسازی چندساحتی و رعایت‌نکردن پرسپکتیو، ترکیب‌بندی غیرمتمرکز و منتشر، به‌کارگیری عنصر خط و نقطه برای جداسازی سطوح و نقوش عناصر و القای نور و سایه با کمک تکثیر و تراکم خط‌ها، جنسیت، تیرگی- روشنی متفاوت آنها و همچنین پلان‌بندی ویژه که موجب پویایی در تصویر می‌شود؛ از دیگر موارد مشترکی است که در هر دو شیوه هنری به‌کار رفته است.

ازمنظر کارکرد مسئله مهم، مردمی‌شدن هنر است که توسط این دو شیوه امکان‌پذیر گشته است. در دسترس عام بودن و گستردگی تصاویر درواقع، پاسداری از الگوهای رفتاری و نظام‌های دینی و عقیدتی مردم در جامعه سنتی بوده که تحقق آن مدیون هنرمندان چاپ سنگی مصور و نقاشی قهوه‌خانه‌ای است.

سپاس‌گزاری

ضمن گرامی‌داشت نام و خاطر زنده‌یاد دکتر مهرانگیز مظاهری که کلام ایشان منجر به ایجاد جرقه‌های اولیه و شروع این مقاله گشت، کمال تشکر و قدردانی خود را از دکتر مهین سهرابی می‌نمایم. چنانکه پیشبرد و تدوین مقاله پیش‌رو را مرهون محبت‌ها و راهنمائی‌های بی‌دریغ ایشان هستم.

پی‌نوشت

۱. «چاپ سنگی نوعی چاپ بوده که به‌جای حروف با ابزارهای کنده‌کاری بر لوحه فلزی از سنگ استفاده می‌شده و براساس خاصیت مخلوط‌نشدن و دفع متقابل آب و روغن صورت می‌گرفته است.» (مسعودی، ۱۳۸۵: ۸۷) «چاپ سنگی نخستین‌بار توسط آلویس سنفلندر نمایش‌نامه‌نویس اهل پراگ مقیم مونیخ در سال ۱۷۹۸م اختراع شد.» (همان) «... که در ایران در سال ۱۲۴۰ه./ ۱۸۲۱ م در زمان فتحعلی‌شاه قاجار و به‌کوشش عباس‌میرزا و نخستین چاپ‌خانه سنگی در سال ۱۲۴۸ه./۳۳-۱۸۳۲م. به سرپرستی میرزاصالح شیرازی در تبریز آغاز به کار کرد. نخستین فعالیت چاپ تبریز با چاپ قرآن به سال ۱۲۴۸ه./ ۳۳-۱۸۳۲م. آغاز گشته است. این سال را آغاز چاپ سنگی در ایران می‌دانند. پس از چاپ قرآن مجید چاپ کتاب زادالمعاد در ذالحجه ۱۸۳۶/۱۲۵۱م. به پایان رسید.» (پاولونا شچگلوا، ۱۳۸۸، ۴۷) «صنعت چاپ سنگی مدت ۷۰ سال یگانه روش چاپ در ایران به‌شمار می‌آمد و تا اواخر دوره قاجار هرچه در ایران به‌چاپ می‌رسید، به شیوه چاپ سنگی بود. به‌طوری که چاپ سربی باوجود قدمت ورود چاپ به ایران به دلایل، عشق و علاقه مردم ایران نسبت به هنر خوش‌نویسی و خطاطی که در کتابت نسخ خطی به‌کار می‌رفت و به‌کارگیری تصویر و تصویرسازی در نسخ چاپ سنگی موجب مقبولیت آن و دشواری کار با ماشین‌های چاپ سربی که موجب بروز غلط‌های فراوان چاپی می‌شد. از طرف دیگر خراب‌شدن دستگاه‌ها و عدم امکان تعمیر آنها سبب شدکه چاپ سربی به فراموشی سپرده شود و به تعویق افتاد.» (همان: ۷۶) به‌کارگیری تصویر و تصویرسازی در نسخ چاپ سنگی نیز یکی دیگر از عوامل ماندگاری و مقبولیت این شیوه چاپ بر چاپ سربی است. شکوفایی چاپ سنگی کتاب در ایران در سال‌های ۸۰-۷۰ سده ۱۹م. و نخستین دهه سده ۲۰م. بود. در این دوره همه نشریات چاپ سنگی بودند. از آغاز دهه دوم سده ۲۰م. چاپ سنگی افت می‌یابد و به‌تدریج کیفیت تصاویر چاپ سنگی کتاب‌ها نازل‌تر می‌شود و این به‌سبب پیدایش رویدادهای سیاسی شدید و پیشی‌گرفتن چاپ حروفی است.» (همان: ۱۰۶)

۲. «نخستین کتاب مصوری که به شیوه چاپ سنگی به طبع رسید، لیلی و مجنون مکتبی شیرازی است که در سال ۱۲۵۹ه.ق. به چاپ رسیده است و دارای ۴ تصویر است. خمسه نظامی نسخه معروف چاپ سنگی در سال ۱۲۶۴ه.ق. به صناعت محمد رضا و کتابت علی تفرشی به چاپ رسیده است که بیش از سی مجلس تصویر دارد. تصویرگری آن توسط علی‌قلی خویی از نقاشان به‌نام دوره ناصری انجام شده است.» (بوزری، ۱۳۸۵: ۷۶) چاپ سنگی مصور رستم‌نامه به قطع ۵×۱۷/۵، به کتابت صادق الگلپایگانی، ۱۲۷۹ ه.ق، به خط نستعلیق و صحافی جدید، مقوایی روکش کالینگور و فاقد شماره‌گذاری صفحه است.» «منظومه حماسی حمله حیدری در زمره اولین کتب مصور چاپ سنگی است. یکی از چاپ‌های نفیس این کتاب را که احتمالاً جزو اولین چاپ‌های آن است، علی‌قلی تصویر کرده است. از دیگر هنرمندانی که بعدها تصویرسازی این منظومه را انجام داده‌اند میرزا غلام‌رضای کرمانی، علی‌خان نقاش، میرزاهاشم خوانساری و میرزا نصرالله هستند.» (شایسته‌فر، ۱۳۸۷: ۱۱) یک نمونه از این نسخه در کتابخانه ملی تهران به کتابت نصرالله تفرشی در سال ۱۲۸۲ه.ق. در چاپخانه کربلایی محمدقلی و محمدحسین تهرانی به قطع ۲۸×۲۰ سانتی‌متر به خط نستعلیق، جلد مقوایی روکش تیماج قهوه‌ای و فاقد شماره‌گذاری صفحه موجود است.

۳. «حسین قوللر آغاسی مرشد و پیشکسوت همه نقاشان قهوه‌خانه‌ای و بدعت‌گذار مکتب نقاشی قهوه‌خانه به روزگار خویش بود.» (سیف، ۱۳۶۹: ۲۳) محمد مدبر چشم و چراغ این نقاشی بود؛ سرمایه و آبروی نقاشی قهوه‌خانه (همان:۴۳) و از شاگردانی که عاشقانه پای در راه این نقاشی نهاده بودند عباس بلوکی‌فر، حسین اسماعیل‌زاده، فتح‌الله قوللر، حسین همدانی، امیرحسین قائم مقامی و سایرین (همان: ۶۱- ۶۵).

۴. «کهن‌ترین چاپ سنگی این منظومه شاهنامه در ایران، که ما شناخته‌ایم، در ۶۷-۱۲۶۵ه./۵۱-۱۸۴۹م. انجام شده است. آن را محمدحسین کاشانی کتابفروش انجام داد و تجدید چاپ بمبئ از ۱۲۶۲ه./۱۸۴۶م. بود که توسط علی‌قلی خویی مصور شده است.» (پاولونا شچگلوا، ۱۳۸۸: ۲۴۱) بانی و ناشر آن محمدمهدی اصفهانی و کاتب آن رضا حسینی شیرازی بود (صمدی، ۱۳۸۸: ۲۶- ۳۰).

۵. «مکان پرده تجرید عالم فانی تا باقی است که همواره با اعتقاد پرده‌خوان و مخاطبان به حقیقت وقایع و صور آن به عالم واقع گسترش می‌یابد که می‌تواند در حال فانی و در پایان باقی باشد. در پرده به‌طور عمده قسمت بالا ساحت اولیا و قسمت پائین جایگاه اشقیا است. صور و اماکن مقدس در چیدمان به راست و صور و اماکن شر به چپ تمایل دارند به‌گونه‌ای که جهنم در پائین‌ترین و چپ‌ترین جای پرده نقاشی می‌شود. بیشترین نشانه‌های معرفی مکان‌ها در پرده با واسطه صورت‌ها است، مخصوصاً اماکنی که در آنها شیء یا چیزی غیر از صورت‌ها یافت نمی‌شود. از این جهت مکان امری اعتباری و عرضی است. وسعت مکان به فضاهای داخلی و خارجی کشیده می‌شود اما بیشترین فضاها متعلق به فضاهای خارجی و بیرونی است. در همین فضاها کمتر جای خالی یافت می‌شود زیرا مکان مفهومی برای حضور صورت‌هاست.» (اردلان، ۱۳۸۶: ۱۲) «تصاویر پرده فاقد دورنما، (پرسپکتیو) است، اندازه واقعی آدم‌ها، صورت‌ها و موجودات پرده را مفاهیم و کاربردها مشخص می‌کند نه نگاه واقع‌گرا. رنگ‌ها در پرده مفاهیم خاصی را بازگو می‌کنند؛ مثلاً رنگ سبز اولیا و رنگ قرمز از آن اشقیا ست.» (همان: ۵)

۶. «میرزاعلی‌قلی خویی از پرکارترین تصویرگران کتب چاپی عهد قاجار بود. ایرج افشار، میرزاعلی‌قلی خویی را صورتگر مجلس‌ساز و محمدعلی کریم‌زاده تبریزی او را نقاش ساده‌کار و خوش‌دست خوانده و ویلم فلور او را پیشرو هنرمندانی می‌داند که تمام همت خود را مصروف کتاب‌های چاپی دوران اولیه قاجار نموده‌اند. بنابه اظهار اولریش مارزلف بیشتر شیروخورشیدهای سرلوح روزنامه وقایع اتفاقیه در سال‌های اول به‌دلیل شباهت زیاد آن با شیروخورشید تصویرشده در سرلوح جلد اول کتاب روضۀالصفای میرخواند نسخه چاپی ۷۴-۱۲۷۰ق به قلم میرزاعلی‌قلی خویی است. اگرچه میرزاعلی‌قلی خویی تنها تصویرگر کتب چاپی عصر خود نبود ولی پرکارترین‌شان بود و تأثیر زیادی بر همکاران هم‌عصرش همچون میرزاهادی و میرزاسیفا... خوانساری گذاشت.» (صمدی، ۱۳۸۸: ۲۶-۳۰)

منابع و مآخذ

- اردلان، حمیدرضا (۱۳۸۶). **مرشدان پرده‌خوان ایران- دفتر ۲۸**. ترجمه نقی صباغ‌همدانی، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- بوزری، علی (۱۳۸۵). نگاهی به طراحی سرلوح در کتب چاپی دوره قاجار، **کتاب ماه کلیات**. سال نهم، (۱۰۳، ۱۰۴ و ۱۰۵)، ۴۰-۴۵.
- پاولونا شچگلوا، الیمپیادا (۱۳۸۸). **تاریخ چاپ سنگی در ایران**. ترجمه پروین منزوی، تهران: معین.
- پاکباز، روئین (۱۳۷۸). **دایره‌المعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک**. چاپ اول، تهران: فرهنگ معاصر.
- سیف، هادی (۱۳۶۹). **نقاشی قهوه‌خانه**. چاپ اول، تهران: میراث فرهنگی، موزه رضا عباسی.
- چلیپا، کاظم؛ گودرزی، مصطفی و شیرازی، علی‌اصغر (۱۳۹۰). تأملاتی درباره موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای. **فصلنامه نگره**، سال ششم، (۱۸)، ۶۹-۸۱.
- حسینی‌راد، عبدالمجید و خان‌سالار، زهرا (۱۳۸۴). بررسی کتاب‌های چاپ سنگی مصور دوره قاجار، **هنرهای زیبا**. سال هفتم، (۲۳)، ۸۶-۷۷.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۷). جایگاه امام‌علی در نسخه خطی حمله حیدری، **دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی**. سال پنجم، (۸)، ۷-۲۴.
- صمدی، هاجر و لاله‌ای، نعمت (۱۳۸۸). **تصاویر شاهنامه فردوسی به روایت میرزا علی‌قلی خویی**. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- مرادی‌شورچه، مهدی و افشاری، مرتضی (۱۳۸۷). تأثیر تصاویر چاپ سنگی بر نقاشی معاصر ایران، **فصلنامه تحلیلی- پژوهشی نگره**. (۷)، ۳۱-۴۹.
- مسعودی، اکرم (۱۳۸۵). نگاهی به کتاب چاپ سنگی. **کتاب ماه کلیات**. سال نهم، (۱۰۳ و ۱۰۵)، ۴۸- ۵۱.
- موسوی، طاهر و خزائی، محمد (۱۳۸۹). فرشته و دیو در آثار چاپ سنگی قاجاری، **کتاب ماه هنر**. (۱۳۹)، ۴۰-۴۳.
- نجم، سهیلا (۱۳۹۰). **هنر نقالی در ایران**. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.

- Bruyn, L. D., Moelants, D., & Leman, M. (2012 January) **An Embodied Approach to Testing Musical Empathy in Participants With an Autism Spectrum Disorder**. 4 (1), 28-36.
- Carr, A. (2004). **Positive Psychology**. London: Routledge.
- Danavold, P. A. (1997). **Happiness, Hop, and Optimism**, California State University, Northridge.
- DeMarco, J., Alexander, J. L., Nehrenz, G., & Gallagher, L. (2012). **The benefit of music for the reduction of stress and anxiety in patients undergoing elective cosmetic surgery**. Music and Medicine, 4(1), 44-48.
- Hovey, S. A. (2013**). The Effects of Musical Activity on the Self-Esteem and Self-Efficacy of Patients With Schizophrenia**, A Cultural Study in West Bengal, India. School of Music, University of Leeds, Corsham, UK . Music and Medicine January 2013 5: NP1-NP4.
- Maratos, A.; Crawford, M. J. & Procter, S. (2011). **Music therapy for depression: it seems to work, but how?** Journal: The British Journal of Psychiatry Vol. 199 (2011) pages 92-93**.**
- McCraty, R.; Barrios-Choplin, B.; Atkinson, M. & Tomasino, D. (1998). The effects of different types of music on mood, tension, and mental clarity.Altern Ther Health Med. 1998 Jan;4(1):75-84.
- Talwar, N.; Crawford, M. J.; Maratos, A.; Nur, U.; Mcdermott, O. & Procter, S. (2006). Music Therapy for in-patients with schizophrenia.Br J Psychiatry. 2006 Nov;189:405-9.
- Veenhoven. R, (1984). **Happiness and Individual Characteristics**. Boston: Kluwer Academic.
- Seligman, M. E. P (2002). **Authentic Happiness: Using the New Positive Psychology to Realize your Potential for Lasting Fulfillment**. New York: Free Press/Simon and Schuster.

دریافت مقاله: ۹۳/۱۰/۲۱
پذیرش مقاله: ۹۳/۱۲/۲۰

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال پنجم، شماره نهم، بهار و تابستان ۱۳۹۴

ردپای ارواح صخره‌ایی بومیان استرالیا بر آثار هنرمندان مدرن اروپا و دیوارنگاره‌های شهری معاصر استرالیا

زهرا بانکی‌زاده* کورس سامانیان**

چکیده

در این مقاله، سعی بر آن است که به بررسی تأثیر احتمالی ارواح صخره‌ایی بومیان استرالیا بر هنرمندان مدرن اروپا در اوائل قرن بیستم و دیوارنگاره‌های شهری استرالیا در اوائل قرن بیست‌ویکم پرداخته شود. هدف اصلی، بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌هایی است که بین این نقوش صخره‌ای و هنر مدرن وجود دارد. در اینجا، با مروری بر پژوهش‌های انجام‌گرفته روی هنر صخره‌ایی بومیان، این سؤال‌ها مطرح می‌شود که این صخره‌نگاری‌ها تأثیری بر خلاقیت و نوآوری هنرمندان مدرن و دیوارنگاران شهری معاصر در استرالیا گذاشته‌اند و آیا این هنرمندان قادر به درک و شناخت محتوای آئینی و مذهبی چنین آثاری بوده‌اند. بدین‌منظور، به بررسی نقوش صخره‌ای بومیان استرالیا و بررسی تطبیقی آن با دیوارنگاره‌های شهری معاصر استرالیا و آثار هنرمندان مدرن اروپا، پرداخته شد. نقوش صخره‌ایی بومیان استرالیا، براساس باورهای اساطیری و رسوم آئینی- مذهبی عصر رؤیاها پدید آمده است. عصر رؤیاها، به زمانی اشاره می‌نماید که دنیا به‌وسیله ارواح نیایی و با انفجار انرژی پدید آمد. نیاکان حین آفرینش جهان، تصویر ارواح صخره‌ایی را در دل صخره‌ها پدید آوردند. بومیان، در زمان‌های مختلف با انجام مراسم آئینی به احیای مجدد انرژی اولیه نیاکان صخره‌ایی خود می‌پردازند. هنرمندان دیوارنگار شهری، ارتباط عمیقی بین خود و هنرمندان گمنامی یافتند که هزاران سال پیش روی صخره‌ها، ارواح نیایی خود را به‌تصویر می‌کشیدند. ارواح صخره‌ایی ون‌جی‌نا، یکی از موضوعات اصلی آنها بود. آنان علاوه‌بر برداشت‌های کلی و صوری، دست به خلاقیت و نوآوری زده و ارواح صخره‌ایی را به‌گونه‌ایی نوین ارائه نمودند. آثار هنرمندان مدرن اروپا نیز، شباهت‌های صوری آشکاری با نقوش صخره‌ای بومیان استرالیا دارد. برای نمونه، ارواح صخره‌ای ماآم و نقاشی‌های اشعه‌ایکسی در آثار هنرمندانی مانند پیکاسو، کله، ویفردو لام و میرو دیده می‌شود هرچند شواهد قاطع و محکمی بر اثبات این ادعا وجود ندارد. بنابر شواهد متعدد، هنرمندان مدرن اروپایی که در نیمهٔ اول سده بیستم از الگوهای کهن کلاسیک خسته شده بودند در جستجوی راهی تازه و بیانی نو به احیای الگوهای هنری کهن پرداختند. این‌چنین برمی‌آید که نقوش صخره‌ای بومیان استرالیا، می‌توانسته یکی از زمینه‌های بروز خلاقیت برای آنها باشد. درباره یافته‌ها و نتایج این پژوهش، نقوش صخره‌ای بومیان، دیوارنگاره‌های شهری استرالیا و آثار هنرمندان مدرن اروپا هرچند شباهت‌های صوری متعددی با یکدیگر دارند اما به‌دلیل اختلاف زمانی، مکانی و دیدگاه‌های متفاوت آئینی- مذهبی با یکدیگر کاملاً متفاوت‌اند. روش پژوهش حاضر، تحلیلی- توصیفی و شیوه گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است.

کلیدواژگان: بومیان استرالیا، ارواح صخره‌ایی، هنرمندان مدرن، دیوارنگاره‌های شهری.

---

* کارشناس‌ارشد پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س). as_bankizadeh@yahoo.com
** استادیار، گروه مطالعات موزه و مرمت اشیا، دانشگاه هنر تهران.

مقدمه

در سرتاسر دنیا، هزاران پناهگاه صخره‌ایی، کوه و تخته‌سنگ به گونه‌های مختلف نقر شده‌اند. این علامت‌ها، میلیون‌ها سال پیش پدید آمده و فقط تعداد کمی از آنها باقی مانده‌اند. این شکل‌ها شامل تصاویر انسان‌ها، حیوانات، اشیا، شکل‌های آبستره،[۱] دوایر متحدالمرکز، زیکزاک و ... هستند که اگرچه معانی دقیق و مشخصی برای ما ندارند بااین‌وجود، محرک همیشگی بشر بوده‌اند تا جهان را بیارایند. مطالعات قوم‌شناسی، انگیزۀ اصلی به‌تصویرکشیده‌شدن این نقوش را بر ما آشکار ساخته‌اند. برخی از این تصاویر، جنبه آموزشی و اخلاقی داشته‌اند برخی دیگر صرفاً جهت ارتباط، روایت موضوعی خاص، به‌عنوان تفریح یا به‌منظور انجام مراسم آئینی ترسیم شده‌اند. حکاکی‌های صخره‌ایی، کهن‌ترین سنت هنری ماقبل تاریخ در استرالیا محسوب می‌شوند. *برنی دنزکر*[۲] در تعریف عصر رؤیاها و ارتباط آن با ارواح صخره‌ای، می‌گوید: منبع الهام هنرمندان بومی در ارائه این تصاویر، اساساً برگرفته از علائم و نمادهای عصر رؤیا است. استفاده از این تصاویر، براساس سیستم دقیقی از قوانین فرهنگی، خانوادگی و تمایز بین مفاهیم مقدس و دنیوی است. همچنین هریک از قبایل، دارای رؤیاهای خاص و تصاویر مربوط به خودشان هستند که استفاده از آنها برای قبایل دیگر غدغن شده است؛ این تصاویر سری- مقدس بوده که افراد بیگانه حق دیدن‌شان را ندارند (Birnie Danzker, 1994:45-55).

براساس مطالعات قوم‌شناسی، هنرهای بومی و بدوی در اوائل قرن بیستم، زمینه ایجاد خلاقیت و نوآوری را برای هنرمندان مدرن فراهم آوردند. هرچند به‌نظر می‌رسد که جنبه آئینی و مذهبی هنر این اقوام، مدنظر هنرمندان مدرن نبوده است. براین‌اساس، در پژوهش حاضر سعی شده تا به جستجوی بازتاب ارواح صخره‌ای بومیان استرالیا در آثار هنرمندان مدرن اروپا در اوائل سده بیستم و دیوارنگاره‌های شهری استرالیا در ابتدای سده بیست‌ویکم پرداخته شود. هدف اصلی، بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های نقوش صخره‌ایی با آثار هنرمندان یادشده است. بدین‌منظور، اجمالاً به توصیف و تفسیر برخی از واژه‌ها و مفاهیم معنوی مرتبط با هنر بومیان، ازجمله عصر رؤیاها، مراسم آئینی، انواع ارواح صخره‌ای و نحوۀ شکل‌گیری آنها از یک‌سو و بررسی ارتباط احتمالی این ارواح با مفاهیم موجود در آثار هنرمندان مدرن و دیوارنگاره‌های شهری معاصر در استرالیا، از سوی دیگر پرداخته شده است. به‌منظور بررسی آثار هنرمندان اوائل قرن بیستم، *پل کله*،[۳] *پیکاسو*،[۴] *خوان میرو*[۵] و *ویفردو لام*[۶] و برای مطالعه هنر قرن بیست‌ویکم، دیوارنگاره‌های شهری استرالیا بررسی شدند. شایان یادآوری است، در این جستجو، سؤالاتی مطرح شده که به‌طور مختصر در بخش نتیجه‌گیری پاسخ داده خواهد شد:

- استفادۀ هنرمندان مدرن از ارواح صخره‌ای در دیوارنگاره‌های شهری استرالیا و یا کاربرد نقوش مشابه توسط هنرمندان مدرن، از همان بینشی سرچشمه می‌گیرد که در ارواح صخره‌ای بومیان دیده می‌شود یا از بستر فرهنگی و دیدگاه‌های اعتقادی متفاوت ناشی می‌شود.

- آیا تأثیر ارواح صخره‌ای بومیان بر هنرمندان مدرن اروپا و دیوارنگاران شهری استرالیا، مستقیم و انکارناپذیر بوده یا احتمالی و غیرمستقیم.

پیشینه پژوهش

آنچه اهمیت و ضرورت نگارش این تحقیق را روشن می‌سازد، نبود منابع لازم در زمینه ارتباط ارواح صخره‌ای بومیان استرالیا با هنر معاصر است. در این زمینه، فقط *کوپکا*[۷] (۱۳۶۱) در "عصر رؤیاها"، اشاره مختصری به ارتباط ارواح صخره‌ای ماآم با آثار هنرمندان مدرن دارد. *ویلیام روبین* (۱۹۸۴)[۸] در "بدوی‌گرایی در قرن بیستم"، هنر افریقا، اقیانوسیه، پلینزی و ... را معرفی می‌نماید و به بررسی تأثیر هنرمندان مدرن از این آثار می‌پردازد اما اشاره مستقیمی به هنر بومیان استرالیا ندارد. *فردریک و اکنر*[۹] (۲۰۰۹) نیز در "ون‌جی‌نا، دیوارنگاری و میراث فرهنگی"، به ارائه تصاویر عکاسی‌شده از ون‌جی‌نا روی دیوارهای شهر و متروها دست زده‌اند. *فکوهی* (۱۳۹۲) در "انسان‌شناسی هنر"، به برداشت هنرمندانی چون پیکاسو از هنر قوم‌نگاری اشاره می‌نماید. *گاردنر*[۱۰] (۱۳۹۲) در "هنر درگذر زمان"، سرچشمه‌های هنر نوین را در هنرهای بومی و بدوی می‌داند. برخی منابع دیگر که تنها به معرفی هنر بومیان استرالیا پرداخته‌اند، عبارت‌اند از: *حسنوند* (۱۳۷۹) در "هنر بومیان استرالیا" نقاشی‌های اشعه‌ایکسی بومیان و تفسیر چند اسطوره را بررسی کرده است. *مورفی*[۱۱] (۱۹۹۸) در "هنر بومی"، به معرفی هنر بومیان، اعتقادات آئینی آنها و انواع ارواح صخره‌ای پرداخته است. بنابر این، در تحقیق پیش‌رو براساس منابع ذکرشده در پیشینه و دیگر منابع کتابخانه‌ای و مقالات، به بررسی معانی نمادین و اساطیری ارواح صخره‌ای بومیان اقدام شد. سپس به‌منظور ارتباط آنها با آثار هنرمندان مدرن اروپا و دیوارنگاره‌های معاصر استرالیا، نمونه‌های تصویری مشابه یافت و به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها به‌صورت تطبیقی پرداخته شده است. درواقع این تحقیق، در جستجوی یافتن ارتباط بین اعتقادات و باورهای اولیۀ انسان و بازتاب آنها در آثار هنری مدرن است.

روش پژوهش

روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی است. گردآوری منابع به روش کتابخانه‌ایی با بهره‌گیری از منابع مکتوب، تصویری و دیجیتال از طریق بررسی تصویری انجام و شباهت‌ها و تفاوت‌های صوری و درونی آنها بررسی و تحلیل شده است. بدین‌منظور، ۹ تصویر از ارواح صخره‌ایی، ۶ تصویر از هنرمندان مدرن اروپا و ۳ تصویر از دیوارنگاره‌های شهری استرالیا بررسی شده است.

عصر رؤیا[۱۲]ها و جستجوی ارتباط آن با اعتقادات بومیان

برای بومیان استرالیا دو نوع واقعیت وجود دارد: نخست، زندگی روزمره و دنیای اطراف آنهاست و دوم، عصر رؤیاهاست. این واژه را بومی‌ها برای تشریح موضوعات طبیعی، روحانی، دستورات اخلاقی و نظم گیتی استفاده می‌کنند که مربوط به زمان پیدایش عالم هستی و شروع زندگی است. همچنین، دربردارنده تفسیری کلی از عقاید بومی‌ها درباره طبیعت دنیاست (Morphy, 1998: 67). عصر رؤیا، لحظه‌ایی است که دنیا به‌وسیله ارواح نیایی و با انفجار انرژی پدید آمد. بومی‌ها با انجام مراسم آئینی، رقص، آواز و جادوگری می‌توانند به جرقهٔ اولیه‌ایی که زمین را زنده کرد، دست یابند. داستان‌های عصر رؤیا از موجودات روحی و تغییر شکل آنها به شکل‌های مختلف موجود در طبیعت، سخن می‌گویند.

در بیشتر سیستم‌های اعتقادی بومیان، نظر براین است که قبل از به‌وجودآمدن بشر روی زمین، جهان آفریده شد. زمین درابتدا یک دشت هموار بود، موجودات نیایی از داخل زمین بیرون آمده و شکل کنونی دنیا را پدید آوردند. این موجودات، اشکال پیچیده‌ایی داشته و توانایی تغییر شکل نیز داشتند. آنها بعضاً به‌شکل موجوداتی چون کانگورو، شترمرغ، ساریق یا کاترپیلار بودند. این موجودات، به هر شکلی که بودند درمعرض فشارها و اجبارهای زندگی مادی و روزمره نبودند. اگر به‌شکل تخته‌سنگ بودند، می‌توانستند بدوند، اگر درخت بودند، می‌توانستند راه بروند و اگر ماهی بودند، می‌توانستند روی زمین یا زیر سطح آن حرکت کنند. هریک از اعمال موجودات نیایی، پیامد خاصی بر شکل چشم‌اندازها داشت. محل‌های بیرون‌آمدنشان از زمین، تبدیل به گودال آب یا مدخل غار شد. از محل عبور آنها نهرهایی جریان یافت و از محلی که ابزار حفاری خود را فروکردند، درختان روئیدند. آنها مانند انسان‌های معمولی اما با معیارهای مهم‌تری زیستند و اعمالشان نیز پیامدهای وسیع‌تری دربرداشت (Birnie Danzker, 1994: 54-64).

نیاکان هنگام سفر و عبور از قبایل مختلف، فرهنگ این جوامع و جغرافیای سرزمین‌شان را شکل دادند. آنان کوه‌ها، صخره‌ها، چشمه‌های آب و گیاهان مختلف را آفریدند. بدین‌ترتیب، این توتم‌های[۱۳] خاموش که هریک دارای وجودی روحی و معنوی بودند، می‌توانستند ملایم و بی‌خطر یا بدخواه و بدنهاد باشند. بااین‌وجود، احترام به آنها واجب بود و درصورت غفلت از رسوم و سنت‌ها، واکنش آنها وحشتناک بود. بدین‌شکل، بومیان با طبیعت اطراف و اجزای مختلف آن پیوند همیشگی یافتند. اساطیر عصر رؤیاها، دنیا را با این اصطلاحات تفسیر و ارتباط درونی بشر را به‌صورت نمادین بیان می‌کنند (Morphy, 1998: 67). هنر بومیان استرالیا، نشان‌دهنده پیوستگی و ارتباط این مردم با سرزمین‌شان است. هنر آنها همیشه در آرزوی حفظ عصر رؤیاها و استمرار آن بوده است.

نحوه شکل‌گیری ارواح صخره‌ایی بومیان استرالیا

هنر، جزء لاینفک فرهنگ و زندگی بومیان استرالیا محسوب می‌شود. حکاکی‌های صخره‌ایی، کهن‌ترین سنت هنری ماقبل تاریخ در استرالیا به‌شمار می‌روند. بومی‌ها تقریباً در هرجا که منبع آب شیرین و صخره‌ایی مناسب می‌یافتند، به حکاکی و کنده‌کاری مشغول می‌شدند. در آن زمان هنرمندان، تصویر اشیایی که ذهنشان را به‌خود مشغول کرده بود، مانند شکل‌های نمادین مراسم آئینی، روی سطوح صخره‌ها حکاکی می‌کردند.

بومیان معتقدند که بسیاری از نقوش اساطیری را بومی‌ها نکشیده‌اند بلکه به‌دست ارواحی کشیده شده که نقاشی‌ها نشان می‌دهند. بسیاری از انواع هنر بومی، با اهداف جادویی به‌وجود آمده‌اند. نوع خاصی از این هنر در ارتباط با افزایش گونه‌های طبیعی است، براین اساس، آنها معتقدند که یک طراحی چه به تنهایی یا در رابطه با برخی از فعالیت‌ها و مراسم عبادی، روح لاینفک موجود در موضوعش را رهایی می‌بخشد. این جنبه به‌دلیل نزدیکی‌اش به مذهب، مذهبی- جادویی[۱۴] نامیده شده است. نظر براین است که برخی از موجودات توتمی، در پایان سفر خلاقه‌شان خود را به رؤیا بدل نموده و تصویرشان را به‌صورت نقاشی بر پهنهٔ یک صخره یا دیوار باقی گذارده‌اند. بنابر عقیدهٔ محلی، لمس‌کردن این نقاشی‌ها روح پنهان آنها را آزاد می‌کند و بدین‌وسیله، آن نوع ویژه افزایش می‌یابد. درادامه، به معرفی ارواح صخره‌ای بومیان استرالیا می‌پردازیم که عبارت‌اند از: ارواح می‌می، ماآم یا ماماندی، نقاشی اشعه‌ایکسی، بردشاو، ورلوورلو و ون‌جی‌نا.

- ارواح می‌می[۱۵]

ارواح، موضوع مورد علاقهٔ نقاشانی است که روی پوست درخت یا دیوار صخره‌ها نقاشی می‌کنند و معمولی‌ترین آنها

می‌می، نامیده می‌شود. این ارواح از گروهی از اشباح محجوب و شکننده تشکیل شده که خود را میان صخره‌ها و زیر زمین از انظار پنهان نگه می‌دارند. آنها گروهی از اشباح بی‌آزار و کم‌رویی هستند که فقط به کودکان خودشان را نشان می‌دهند و از بزرگسالان، نه‌تنها به دلیل کم‌رویی، بلکه به مناسبت نااستواری جسم، خود را پنهان می‌کنند. به‌طوری‌که بومیان می‌گویند: «آنها باید خود را پنهان نگه دارند و در غارها و در زیر زمین زندگی کنند، زیرا چنان ضعیف‌اند که باد فوراً گردنشان را می‌شکند.» (کوپکا، ۱۳۶۱: ۱۲) به‌علاوه، آنها مانند سایر مردم، زندگی می‌کنند. در تصویر ۱ روح مذکر، حامل سپری است که به شانه‌اش آویخته است. در تصویر ۲ چهار روح، در اوج گفتگو با یکدیگر هستند. نکتهٔ استثنایی در اینجاست که نقاش، جنس روح‌ها را مشخص نساخته است. این ارواح غالباً بی‌آزارند که ممکن است گاهی صدمه وارد کنند. در این تصویر، نقوش روی بدن ارواح احتمالاً نشان‌دهنده نقوش قبیله‌ایی است که بومیان در مراسم آئینی خاص از آنها استفاده می‌کنند. این نقوش خاص هر قبیله بوده و قبایل دیگر حق استفاده از آن را ندارند. در تصویر ۳، جنگ میان ارواح نشان داده شده است؛ دو روح جنگجو که جای استخوان‌های شکسته‌شان متورم نشان داده شده، روی یکدیگر افتاده‌اند و سومین روح، بالا سمت چپ، پاهایش خم شده است.

- ارواح ماآم[16] یا ماماندی[17]

ارواح خطرناکی به‌نام ماآم وجود دارند که چون از آسایش در سرزمین مردگان محروم‌اند، همیشه در میان زندگان به‌سر می‌برند و برای آنها مزاحمت ایجاد می‌کنند (تصویر ۴). نقاشان برای نشان‌دادن قدرت فوق‌العادهٔ این ارواح، آنها را با دست و پاهای متعدد به‌تصویر می‌کشند (کوپکا، ۱۳۶۱: ۱۲ و ۱۳).

- ارواح بِردشاو[18]

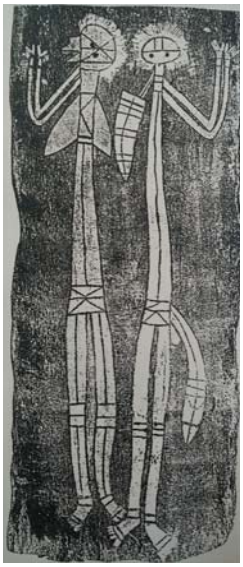
قدمت این تصاویر به حدود ۶۰۰۰ سال پیش برمی‌گردد و ویژگی‌های مشترکی با سنن پویای سرزمین آرنهایم[19] دارند. این آثار شامل پیکره‌های ظریف انسانی به رنگ اخرای قرمز است. آنها اغلب در فضا شناور بوده یا در حالت رقص، خلسه و بیهوشی هستند. اعضا و جوارح این موجودات، باریک و دراز بوده و معمولاً اسلحه یا وسایل تشریفاتی دردست دارند (Morphy, 1998: 55- 56).

- ارواح ورلوورلو[20]

با موجودات شیاد و تمرین‌های جادوگری ارتباط دارند و غالباً رویدادی غیرطبیعی تفسیر می‌شوند. اینها پیکره‌های کوچکی هستند که با اخرای قرمز، رنگ شده و بیشتر در شکاف غارها و مسیر ارواح ون‌جی‌نا قرار می‌گیرند یا به‌طور جداگانه، در محل‌های مخصوصی نقاشی می‌شوند.

نقاشی‌های اشعه‌ایکسی[21]

در حدود ۳۰۰۰ سال پیش، موتیف‌های اشعه‌ایکسی در نقاشی دیوار غارها، صخره‌ها و تنه درختان تبدیل به سبکی بسیار برجسته شدند (تصویر ۵). این موتیف‌ها، به سبک و شیوهٔ برخی از نقاشی‌های بومیان استرالیا اشاره می‌نمایند. بومیان، بیشتر ارواح صخره‌ایی خود یا تصویر نیاکانشان را به این شیوه روی صخره‌ها یا پوست درختان می‌کشیدند.



تصویر ۱. دو روح، نقاشی روی پوست درخت، ۱۹۱۴ (کوپکا، ۱۳۶۱: ۱۰)

تصویر ۲. ارواح چهارگانهٔ صخره‌ها، ناماتبارا، ۱۹۶۳ (کوپکا، ۱۳۶۱: ۱۱)

تصویر ۳. جنگ میان ارواح صخره‌ها، ایرودلا، ۱۹۶۳ (کوپکا، ۱۳۶۱: ۱۱)

در هنر اشعه‌ایکس، اعضای درونی بدن انسان‌ها و حیوانات نشان داده شده است. این هنر یک شیوهٔ قراردادی، برای نشان‌دادن مفهوم تکامل نزد هنرمندان بومی است یا آشکارنمودن اینکه در درون انسان یا حیوان، مسائلی بیشتر از ظاهر بیرونی آنها وجود دارد. هنرمند در این‌گونه مواقع، صرفاً به استفاده از خطوط محیطی، راضی نبوده و قصد دارد آنچه را موجب زنده‌تر نشان‌دادن موضوعش می‌شود، عیان سازد (حسنوند، ۱۳۷۹: ۳۶).

جستجوی بازتاب ارواح صخره‌ایی بومیان استرالیا بر آثار هنرمندان مدرن

پل کله: نقاشان بومی استرالیا، با ساده‌ترکردن و ترکیب مجدد اشکال طبیعی، به قدرت ترسیمی و نمادینی از علائم تصویری دست می‌یابند که نقاشان جدید در موارد متعددی از آنها بهره می‌گیرند. این ارادهٔ عبور از ظاهر اشیا، شباهت به هنر مکاشفه‌ای و رؤیایی هنرمندانی مانند پل کله دارد که می‌خواست به‌جای منعکس‌کردن ظاهر اشیا به درون آنها نفوذ کند (کوپکا، ۱۳۶۱: ۱۱)، (تصویر ۶).

پل کله، در این راستا از ناب‌ترین دستاوردهای اکسپرسیونیسم و کوبیسم بهره می‌گیرد تا این نکته را اثبات کند که حقایقی مرموز و پنهان، درپس دنیای عینی پیرامون ما وجود دارد. وی به بازآفرینی جهان برون نمی‌پردازد اما خود را ملزم به گفتگو با طبیعت می‌داند. در اینجا نگاه او بر ظاهر طبیعت، محدود نمی‌شود بلکه به عمق می‌رود و رمزهای صوری را از اشیا و ساختارهای طبیعی بیرون می‌کشد. پل کله برآن است که شکاف میان خود و جهان را به‌گونه‌ای آرمان‌گرایانه پر کند. «من جویای نقطه‌ای در دوردست در سرچشمه

تصویر ۴. روح ماآم
(Morphy, 1998: 14)

آفرینش هستم و در آنجا فرمولی را برای انسان، حیوان، گیاه ... و تمامی نیروهای چرخهٔ حیات پیش‌بینی می‌کنم.» (پاکباز، ۱۳۶۹: ۵۱۲) او با کشیدن شکل‌ها و نمادهای بدوی، کوشید راه‌هایی به ژرفای طبیعت آدمی بگشاید. کله مانند کارل گوستاو یونگ به‌نظر می‌رسد، وجود شعوری جمعی را که در نشانه‌های باستانی و الگوهایی که به روزگار پیش از تاریخ و در هنر مردمان بدوی به‌چشم می‌خورد، پذیرفته باشد (پاکباز،۱۳۶۹ :۵۱۲- ۵۱۴).

همان‌طور که در تصویر ۶ مشاهده می‌کنیم، پل کله براساس برداشتی بدوی‌گونه، علاوه‌بر نشان‌دادن خطوط محیطی بدن، امعا و احشای بدن را نیز نشان می‌دهد و با بهره‌گیری از فرم‌های مربع و مستطیل شکل در پس‌زمینه، سعی می‌کند مفهومی از فضا را ایجاد کند. در اینجا برخلاف نقاش بومی استرالیا که اصراری بر ارائه فضا در نقاشی‌های صخره‌ایی خود ندارد، فضاسازی و احساسی از وجود عمق و بعد نشان داده شده است. در تصویر ۷ نیز، پل کله به ظاهر بیرونی تصویر اعتنایی ندارد و با استفاده از خطوطی با ضخامت‌های مختلف و رنگ‌های نسبتاً گرم، تلاش می‌کند حال و هوای درونی تصویر را ارائه نماید. *پاکباز* در توصیف آثار کله می‌گوید: «رنگ وهم‌آمیز، خشونت بدوی چهره و نحوه ارائه آن، ترسی مشابه ترس مذهبی به تماشاگر القا می‌کند. وی در حضور یک توتم صاحب قدرت جادویی ایستاده است و ازآنجاکه این موضوع، مبهم و مرموز است سرچشمه‌اش را در امور مذهبی می‌پنداریم و این تصوری است که بشر از آغاز تاریخ داشته است.» (همان: ۵۱۴)

وجه مشترک دیگر آثار کله با هنر بومیان، استفاده از رنگ‌های مشابه است. در آثار بومیان استرالیا به‌طور کلی چهار رنگ ویژه وجود دارد: اخرای قرمز (آجری)، اخرای زرد (خردلی)، سیاه (آبنوس) و سفید (سفیدآب). معمولاً بومیان، این رنگ‌ها را از خاک‌های طبیعی و زغال به‌دست می‌آوردند. آنها رنگ‌ها را سائیده و به‌منظور ایجاد پرده‌رنگ‌های مختلف از ترکیب رنگ‌دانه‌ها بهره می‌جویند(stubbs, 1974:48). این

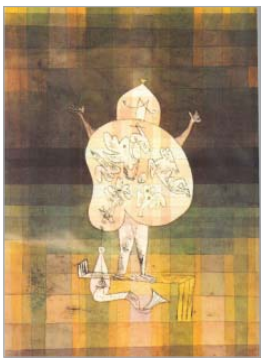
تصویر ۵. کانگوروها، ۱۹۷۸، رنگدانه طبیعی روی پوست درخت
(Morphy, 1998: 164)

رنگ‌ها در مراسم آئینی خاص، برای رنگ‌کردن بدن یا در نقاشی‌های صخره‌ایی یا پوست‌درختی کاربرد دارند. همچنین، رنگ‌های باصطلاح گرمی هستند که نشان‌دهنده محیط گرم و خشک بیابان‌های استرالیاست.

پیکاسو: طی دوران فعالیت هنری خود، سبک‌های متعددی را تجربه کرد. رمانتیک‌گرایی تولوزلترک، کلاسیک‌گرایی انگر، نیروی خشن و زمخت پیکره‌های افریقایی، نفوذ سزان به درون حقیقت ساختاری و یافته‌های *فروید*[۲۲] را بازشناخت و به استقبال آنها رفت (پاکباز، ۵۰۶:۱۳۶۹- ۵۰۸). دهۀ دوم قرن بیستم، مقارن با تغییری ژرف در جهان‌بینی انسان غربی و گرایشی عام به بی‌تابی و تشویش است. آثار این دورۀ پیکاسو، حاکی از ورود هنرمند به دنیای کنایه‌های تصویری است. دل‌مشغولی تازۀ او ابداع صوری خیالی است که حالت‌های روانی را بیان می‌کند. در این زمان، خصلت بیانگری در نقاشی‌های‌اش قوت گرفته بود. آثار این دورۀ او، آمیزشی از خط‌های منحنی پیچان با شکل‌های زاویه‌دار نوک تیز بود که جلوه‌های مهیجی در آثارش به‌وجود می‌آورد. براین‌اساس، آثار پیکاسو تلفیقی از تجربیات گوناگون اوست اما آنچه در اینجا موردنظر ماست، تجربۀ ملاقات او از موزه تروکادرو[۲۳] و آشنایی وی با هنر بدوی افریقاست. دراین‌راستا، بعید به‌نظر نمی‌رسد که پیکاسو با آثار صخره‌ای بومیان استرالیا نیز آشنا شده باشد زیرا برخی از چهره‌های او که بسیار ساده گردیده و تنها جنبه‌های عمده و اساسی آنها نشان داده شده، شباهت انکارناپذیری با ارواح صخره‌ای بومیان استرالیا دارند (تصویرهای ۸ و ۲). در هر دو تصویر، گفتگو و ارتباط میان ارواح با یکدیگر نشان داده شده است.

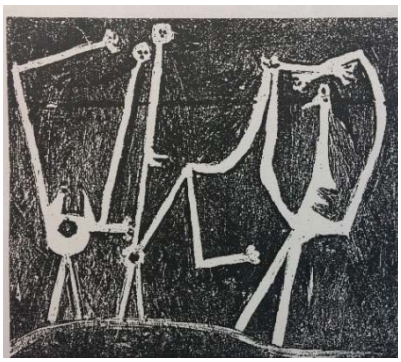
ویفردو لام: نقاش کوبایی، در پاریس تحت حمایت پیکاسو و سبک افریقایی آثارش قرار گرفت و سپس به جمع سوررئالیست‌ها پیوست. از کودکی به‌دلیل آداب و رسوم خانوادگی، شاهد قربانی‌شدن حیوانات در مراسم آئینی خاص بود و از نیروهای طبیعی چون جنگل و ارواح، در آثار خود بهره می‌گرفت. سپس با افریقا و اشیای سنتی افریقایی که در تشریفات جادویی- آئینی استفاده می‌شد، آشنا شد اما هرگز محتوای درونی و معنوی این فرهنگ‌ها را مطالعه نکرد. «من این شکل‌ها را به‌طور فی‌البداهه کشف نمودم. آنها مانند خاطره نیاکان در من زنده شدند.» (Rousseau, 1948:591) برای لام، طبیعت جنگل و شاخ و برگ درختان که از ویژگی‌های مناظر کوباست، جذابیت چشمگیری داشت. چنین فضاهایی برای او ارائه بدوی‌گونۀ بشر هماهنگ با طبیعت است. *میشل لریز*،[۲۴] شاعر سوررئالیست درباره لام و ارتباط نزدیک او با جادو و نقوش بدوی بارها نوشته و بیان می‌کند که ارتباط شخصی او با اشیای بدوی ریشه در کودکی و ارتباطش با مادر خدایش[۲۵] دارد که جادوگری حرفه‌ای بود و در کوبا و جزایر کاریبین معروف و سرشناس بود (Leiris,1972:7) .

بااین‌وجود، در برخی از آثار این نقاش کوبایی، تأثیراتی از ارواح صخره‌ایی دیده می‌شود (تصویرهای ۹ و ۱۰). در تصویر ۹، چهره نیمه‌اسب و نیمه‌زن، همان عشق به خط و جستجوی نمادگرایی ارواح صخره‌ایی بومیان دیده می‌شود (کوپکا، ۱۳۶۱: ۲۲). در این تصاویر، ارتباط اشکال مختلف به‌گونه‌ایی نمادین ارائه شده است. با مقایسه تصویر ۹، اثر لام با تصویر ۳، شباهت‌های آشکاری بین آن دو دیده می‌شود. در این تصاویر، جنگ بین ارواح و آدم‌نماهای لام به‌خوبی نشان داده شده است. مسئله اصلی در هر دو، نبود عمق و بعد است، گویی موجودات در فضا معلق‌اند. وجوه شباهت میان دو تصویر بدین قرار است: روش آرایش موها، نحوۀ ارائه انگشتان دست و پا، ویژگی‌های چهره‌ها که عبارت‌اند از: صورت‌های دایره‌ایی شکل و اجزای ساده صورت، دست و پاهای متعدد که هریک به طرفی اشاره می‌کنند و پیکره‌های معلق در فضا به‌صورت ایستاده یا نشسته بر زمین. بدن روشن این اشکال در تضاد با فضای تیره پشت است که باعث وضوح بیشتر آنها شده است.



تصویر ۶. پل کله، ۱۹۲۳، آبرنگ
(Rubin, 1984: 494)

تصویر ۷. پل کله، ۱۹۳۳
(Rubin, 1984: 484)



تصویر ۸. چهره‌ها، پیکاسو، ۱۹۲۹
(Ferrier, 2001: 111)

خوان میرو: هنرمند اسپانیایی، در آثار اولیه‌اش شیوه‌ای خاص برای رازپردازی خویش برگزید. در دنیایی که او می‌آفرید، مجموعه‌ای از پیکره‌ها، شکل‌های انتزاعی و علائم ناهمگون، در ترکیبی غریب و آشفته به حالت تعلیق درمی‌آمدند. سپس به آفریدن پیکره‌هایی هیولایی روی آورد. شکل‌های انتزاعی او بعضاً چهره یا پیکره انسانی داشتند (پاکباز، ۱۳۶۹: ۵۸۵). آثار میرو، نشان‌دهندهٔ ارتباط قوی با نقوش غارهای ماقبل تاریخ است که علاقهٔ فراوانی به آنها داشت. تأثیر این نقوش بر میرو اغلب در ارائه اندام‌هایی است که دارای خطوط منحنی بوده و نمایشی از اشکال ساده‌شده هستند. در برخی از آثار وی مانند ارواح صخره‌ایی بومیان استرالیا، موجوداتی درحال ارتباط روزمره، جدال یا حرکت در خلاء با بدن‌های ورم‌کرده و دست و پاهای متعدد نشان داده شده‌اند. تفاوت عمدهٔ این نمونه از آثار میرو با آثار بومیان، بستر نقاشی آنهاست. وی آثار خود را روی بوم یا به‌صورت سه‌بعدی با بریده‌های چوب ارائه می‌کند درحالی‌که بومیان استرالیا، آثارشان را روی صخره‌ها یا پوست درختان اجرا می‌کنند.

بنابر آنچه درباره آثار هنرمندان مدرن و ارتباط آنها با هنرهای بومی و بدوی بیان شد، توجه به زبان مشترک و جهانی هنر، دارای اهمیت است. در این خصوص، به‌طور صریح نمی‌توان اذعان داشت که هنرمندان مدرن، تأثیر مستقیم و آشکاری از نقوش صخره‌ای گرفته‌اند اما شواهد نشان می‌دهد که آنها از وجود این نقوش آگاهی داشته و در مواردی، زمینه‌های بروز خلاقیت و نوآوری ایشان را فراهم کرده است. براساس پژوهش‌های *لوی استروس*[۲۶] درباره اقوام بومی و بدوی، آنچه هنرمند مدرن را به برداشت و رونگاری از این آثار وامی‌دارد، این است که کارکرد ذهن پیشرفته انسان معاصر با کارکرد ذهن اقوام بدوی یکسان است. انسان مدرن، سوای همهٔ پیشرفت‌های فنی و تکنولوژیکی، به‌دنبال سادگی نخستین است. در اینجا بررسی ارتباط ذهن و احساس هنرمندان مدرن با بومیان استرالیا و ارتباط تصویری این دو، شایان توجه است.

ارواح ون‌جی‌نا[۲۷]

ارواح نیاکان مردم بومی کیمبرلی[۲۸] هستند که تصویرشان بر دیوار غارها، صخره‌ها و پناهگاه‌های صخره‌ایی کشیده شده است. این ارواح که با زندگی اجتماعی و روحانی بومیان پیوند یافته، به ۱۵۰۰ سال پیش مربوط می‌شوند. بومیان عقیده دارند که این موجودات به‌منظور خلق ویژگی‌های مختلف چشم‌انداز، پدید آمده‌اند. آنها همیشه در سفر بودند اما برخی اوقات، متوقف شده و تصویر خود را با دقت روی سطوح صخره‌ها کشیده‌اند (Ryan & Ackerman, 1993: 10)، (تصویرهای ۱۳-۱۵).

ون‌جی‌ناها اسامی مختلفی دارند. آنها بیشتر شبیه به‌هم هستند، هرچند بعضاً دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی هستند که از هم متمایزشان می‌کند. آنها پیکره‌هایی شبیه به انسان دارند، طولشان بیش از هفت‌متر است. دارای بینی و چشم متصل به‌هم هستند و سرهایشان اغلب با هالهٔ هلالی شکلی که اطراف آن نقطه یا خطوط مشعشع دارد، پوشیده شده است. «این اشکال نعل‌مانند، اغلب جدا از کاسهٔ سر، نشان داده می‌شوند. خطوط شعاعی اطراف سر برخی از پیکره‌ها به‌نظر می‌رسد که تداعی‌کننده نور باشد و یا با ابرهایی که این موجودات از آن نشأت می‌گیرند ارتباط دارند. برخی عقیده دارند هاله‌هایی که هنرمندان از آغاز دوران مسیحیت دور سر افراد مقدس می‌کشیدند، از این تصاویر نشأت گرفته‌اند.» (Stubbs, 1974: 58)

این ارواح دهان ندارند زیرا نیازی به غذاخوردن و حرف‌زدن ن‌دارند و چشم‌های تیره‌شان به‌طور خیره از

تصویر ۹. ویفردو لام، ۱۹۴۷
(Rubin, 1984: 584)

تصویر ۱۰. نقاشی با تیزاب، ویفردو لام
(کوپکا، ۱۳۶۱: ۱۱)

تصویر ۱۱. استرالیا
(morphy, 1998:19)

صورت سفیدشان بیرون زده است. آنها اغلب شکلی شبیه تخم‌مرغ، روی سینه‌هاشان دارند که نشان‌دهنده گودی استخوان سینه است (تصویر ۱۶). ون‌جی‌ناها معمولاً با اخرای قرمز، زرد یا سیاه بر زمینه سفید، درحالت ایستاده یا افقی به‌صورت تکی یا گروهی کشیده شده‌اند (Blundell and Woolagoodja, 2005: 23).

جستجوی بازتاب ارواح صخره‌ای ون‌جی‌نا بر دیوارنگاره‌های شهری[۲۹]

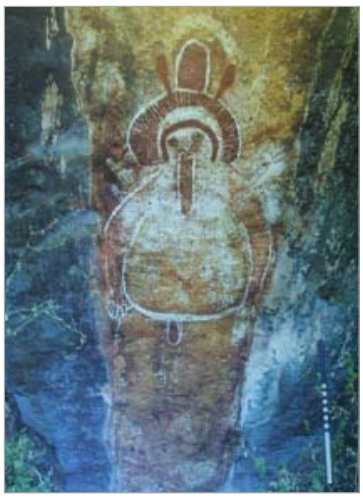
در سال ۲۰۰۶، هنرمندان معاصر استرالیا تصاویر ارواح ون‌جی‌نا را روی دیوارهای خیابان‌های پرت[۳۰] در استرالیا، به‌تصویر کشیدند. این تصاویر، هزاران کیلومتر دورتر از زادگاه اصلی‌شان، کیمبرلی، روی دیوارها، پارکینگ‌ها، شاه‌راه‌ها، زباله‌دان‌ها، آپارتمان‌ها، درختان و گذرگاه‌ها نمودار شدند (تصویر ۱۶). این نقوش به شیوه‌های مختلفی مانند چاپ، تکنیک‌های آزاد و هنر زمینی[۳۱] اجرا شدند. روش ارائه آنها به‌صورت صخره‌نگاری‌های کاملاً سنتی تا روش‌های نوین، برای نمونه ارائه ون‌جی‌نا درحال راندن ماشینی به رنگ صورتی، به‌اجرا درآمدند.

اخیراً هنرمندان استرالیایی، تأثیر فراوانی از ون‌جی‌ناهای صخره‌ایی گرفته‌اند. تصاویری که طبق نظر بومیان استرالیا بیانگر قوانین نیاکان، داستان‌های زندگی و اعتقادات فرهنگی بومیان است. این تذکر لازم است که بسیاری از استرالیایی‌ها، اعم از بومی و غیربومی، با این تصاویر که موضوع جالبی در نمایشگاه‌های نقاشی معاصر به‌شمار می‌روند یا به‌صورت هنر کارگذاری[۳۲] در مراسم گشایش بازی‌های المپیک سیدنی استفاده می‌شوند، آشنا بودند. اما بدون شک، اطلاعی از زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و جهانی آنها نداشته‌اند (Grey & etl., 2002: 54- 64)، (تصویر ۱۷).

ویژگی خاص ون‌جی‌ناهای معاصر، در نوع پوشش سر و اشعه‌های دور آن و چشم‌های بزرگشان است که به آنها ظاهری بهت‌زده می‌دهد. البته به‌سختی می‌توان دریافت که این ویژگی‌ها را هنرمندان به‌عمد ایجاد کرده‌اند یا نه. به‌هرحال، این تصاویر تلمیح زیبایی به آثار هنرمندان ریسک‌پذیر و گمنامی دارد که روی صخره‌ها، نقاشی می‌کردند. همچنین به طبیعت مرموز و شیاد ارواحی مانند می‌می‌ها اشاره می‌نماید که در دل صخره‌های استرالیای شمالی زندگی می‌کنند.

دیوارنگاران شهری استرالیا، ویژگی کلی آثار خود را از ون‌جی‌ناهای صخره‌ایی بومیان گرفته‌اند. بااین‌وجود، یکی از تفاوت‌های مهم آنها این است که ون‌جی‌ناهای پرت، به‌صورت

تصویر ۱۲. خوان میرو، مرد و زن
(Rubin, 1984: 585)



تصویر ۱۳. ون‌جی‌نا، اخرای قرمز و گل سفید، استرالیا
(Stubbs, 1974: 19)

تصویر ۱۴. ون‌جی‌نا، ارواح باران
(Allan and Fergus, 1999: 28)

تصویر ۱۵. ون‌جی‌نا
(Morphy, 1998: 60)

تمام‌قد ارائه نشده‌اند. هنرمندان معاصر در این زمینه دست به خلاقیت زده و آنها را به شیوه‌های مختلفی ارائه نموده‌اند. برای نمونه، در یک نقاشی دیواری، سر ون‌جی‌نا با بدنی سیاه به صلیب کشیده شده و سرپوش او به‌صورت یک تاج ارائه شده که نمادی برای عیسی‌مسیح است (تصویر ۱۸). این نماد معنوی، با قدرت حیات‌بخش ون‌جی‌ناها درمی‌آمیزد و مفهومی از رنج، رستگاری و روحانیت را به ذهن تداعی می‌کند (Frederick and O'Connor, 2009: 167).

تصویر ۱۶. ون‌جی‌نا بر دیوارهای شهر
(Frederick and O'Conner, 2009: 153)

تصویر ۱۷. ون‌جی‌نا بر دیوار یک ویرانه
(Frederick and O'Conner, 2009: 179)

تصویر ۱۸. ون‌جی‌نای مصلوب
(Frederick and O'Conner, 2009: 177)

نتیجه‌گیری

براساس بررسی‌هایی که در این مقاله درباره مطالعه ارواح صخره‌ایی بومیان استرالیا بر هنر معاصر و دیوارنگاره‌های شهری معاصر در استرالیا انجام گرفت، چنین برمی‌آید که:

نقوش ارواح صخره‌ای بومیان استرالیا برگرفته از اعتقادات آئینی بومیان و اساطیر عصر رؤیاهاست که به‌منظور ارتباط با نیاکان اساطیری آنها پدید آمده‌اند. در فرهنگ‌های بومی، انسان‌ها در آغوش طبیعت زندگی می‌کنند و برای اینکه روابطی هماهنگ، میان خود، نیاکان و کائنات ایجاد کنند، به اعمال گوناگون روحانی و جادویی متوسل می‌شوند. به‌همین دلیل، بخش اعظم هنر آنها مذهبی است. هنر نزد این اقوام، هدفی فراتر از تزئین داشته و در بیشتر مواقع به بقا، امنیت و ثبات گروه کمک می‌کند. بنابراین، نگاه بومیان استرالیا به نقوش صخره‌ای، مبتنی‌بر ارزش‌های مذهبی- آئینی و قومی- قبیله‌ای است نه به‌منظور تفنن یا خلق آثار هنری زیبا. هنرمندان بومی به حفظ سنت‌ها بیشتر علاقه نشان می‌دهند تا به ایجاد تحولات ذوقی و هنری، زیرا دیدگاه آنها باطنی و رمزپردازانه است نه رویکردی صوری و ظاهری. جذابیت این نقوش، مدیون اغراق در نمایش صورت و دفرمه‌کردن بدن با خطوط منحنی است که نمونه‌ای از سبک‌های اکسپرسیونیستی این اقوام به‌شمار می‌رود. چهره‌ها و اندام این ارواح، برگرفته از موجوداتی اسطوره‌ای و فوق طبیعی است که با الهام از تخیلی قوی به‌وجود آمده‌اند.

هنرمندان اروپایی در اوائل قرن بیستم به‌دنبال یافتن بیانی نو، جذب هنر کشورهایی چون ایران، ژاپن و هنر سده‌های میانه و همچنین هنرهای بومی و بدوی شدند. آنها به‌دلیل محدودیت سبک‌های شناخته‌شده خود، درصدد شکستن این قالب‌ها برآمدند و با ساده‌کردن اشکال طبیعی و دوری از تکنیک‌های سنتی بازنمایی، زمینه‌ای برای بروز خلاقیت و نوآوری فراهم آوردند. هنرمندان در این زمینه، به رونگاری صرف نپرداختند بلکه هنر این اقوام، زمینه را برای آزمایشگری‌های جدید آنها گشود. براساس شواهد تاریخی، بسیاری از هنرمندان

ازجمله پیکاسو، تحت تأثیر مستقیم هنر افریقا قرار گرفتند اما در زمینه برداشت او و سایر هنرمندان موردنظر در این پژوهش از هنر بومیان استرالیا، شواهد صریح و مشخصی وجود ندارد. بنابراین، به شباهت‌های بصری این آثار با یکدیگر اکتفا نمودیم. در این خصوص، ارواح صخره‌ایی بومیان استرالیا، می‌توانسته یکی از زمینه‌های بروز خلاقیت در آثار این هنرمندان باشد که با خلاقیت فردی آنها و همچنین جو حاکم زمانِ زیست هنرمند و پس‌زمینه‌های نژادیشان ترکیب شده و شکلی جدید به خود گرفت. ازاین‌رو، هنرمندان دیوارنگار شهری استرالیا، از ارواح صخره‌ایی ون‌جی‌نا تأثیر مستقیم گرفتند و آنها را به‌گونه‌ایی نوین، به‌صورت مصلوب یا سوار بر اتومبیل ارائه نمودند. این تصاویر روی دیوارهای شهر، به‌صورت نیم‌تنه یا گروهی با نوشته‌هایی چاپ شده درکنار آنها، ارائه شد. ارائه تصاویر ون‌جی‌نا روی دیوارهای شهری، پدیده‌ایی خارق‌العاده و محل تلاقی هنر گذشته و امروز بود. شایان ذکر است که هنرمندان مدرن و دیوارنگاران شهری استرالیا به‌دلیل تفاوت نژادی، فرهنگی، زمانی و مکانی قادر به شناخت محتوای آئینی و مذهبی این آثار نبودند.

در پایان، در پاسخ به سؤالات مطرح‌شده در این پژوهش، وجوه اشتراک و افتراق هنر صخره‌ای با آثار هنرمندان مدرن و دیوارنگاره‌های شهری، می‌توان اینگونه بیان کرد:

ازجمله وجوه اشتراک این آثار، دفرمه‌کردن و اغراق در تناسبات، استفاده از رنگ‌های غیرواقعی به‌ویژه رنگ‌های گرم و ارائه آثار نیمه‌انتزاعی و نیمه‌فیگوراتیو است. وجوه افتراق این آثار شامل: تفاوت‌های فرهنگی و زمانی- مکانی، نژادی، اعتقادی، آئینی و مذهبی، تفاوت‌های ناشی از جو حاکم زمانه و گرایشات منحصربه‌فرد هنرمند و تفاوت هدف هنرمندان در ایجاد تصاویر دفرمه و انتزاعی است.

پی‌نوشت

۱. آثاری رها از تقید به بازنمایی دنیای مشهود و مبتنی‌بر به کارگیری عناصری چون خط، سطح و حجم.

2. Birnie Danzker
3. Paul klee
4. Pablo Picasso
5. Joan Mirro
6. Wifredo Lam
7. Karl Kupca
8. William Rubin
9. Ursula Frederick& Sue O’Conner
10. Helen Gardner
11. Howard Morphy
12. Dream Time or Tjukurrpa

۱۳. Totem؛ جانور، گیاه یا شیئی که نشانه اجدادی و روابط خویشاوندی قبیله‌ایی معین است و افراد همان قبیله آن را ستایش می‌کنند و احترام می‌گذارند. همچنین، نمود نیروی نگهبان قبیله شمرده می‌شود (مرزبان و معروف، ۱۳۷۱: ۳۰۷).

14. Magico Religion
15. Mimi
16. Moam
17. Mamandi
18. Bradshow
19. Arenham land
20. Wurluwurlu
21. X- Ray Painting
22. Sigmund Schlomo Freud (1856-1939)

23. Trocadro
24. Michel Leiris
25. god mother
26. Claude Lévi-Strauss (1908-2009)
27. Wandjina
28. Kimberly
29. City Graffiti
30. Perth
31. Ground Art
32. Installation

منابع و مآخذ

- پاکباز، رویین (۱۳۶۹). **در جستجوی زبان نو**. تهران: نگاه.
- حسنوند، محمدکاظم (۱۳۷۹). هنر بومیان استرالیا، **هنرهای زیبا**. سال بیستم، (۲۲۳)، ۲۳-۴۲.
- فکوهی، ناصر (۱۳۹۲). **انسان‌شناسی هنر**. تهران: ثالث.
- کوپکا، کارل (۱۳۶۱). عصر رؤیاها، **پیام یونسکو**. سال یازدهم، (۱۲۰)، ۹-۱۲.
- گاردنر، هلن (۱۳۹۲). **هنر در گذر زمان**. ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: نگاه.
- مرزبان، پرویز و معروف، حبیب (۱۳۷۱). **فرهنگ مصور هنرهای تجسمی**. تهران: سروش.

- Allan, T. & Fergus, F. (1999*). **Journeys through Dream Time***. London: Duncan Bird Publishers.
- Birnie Danzker, jo- Anne. (1994). **Dreaming Tjukurrpa**. Munich.Newyork: Prestel.
- Blundell, V. and Woolagoodja, D. (2005.). **Keeping the Wandjinas Fresh: Sam Woolagoodja and the Enduring Power of Lalai**. Fremantle: Fremantle Arts Centre Press.
- Ferrier, J. L. (2001). **Picasso.** Paris: Terrail.
- Frederick, U. and O'Conner, S. (2009).Wandjina, Graffiti and Heritage: The Power and Politics of Enduring Imagery. **Humanities Research** Vol XV.No. 2. 153- 183.
- Grey, j. *Journals of Two Expeditions of Discovery in North- West and Western Australia during years 1837, 38 and 39*. **London**. vol. 2, pp. 54–64.
- Leiris, M. (1972). **Wifredo Lam**. New York: Abrams.
- Morphy, H. (1998). **Aboriginal Art.** Singapore: Phaidon.
- Rubin, William. ed (1984*), Primitivism in 20th Century Art*, 2 vols .New York :Museum of Modern Art.
- Rousseau, jean- jacques (1948), **Wifredo Lam-peintre cubain**, Presence africaine 4. P591
- Ryan, J. and Ackerman, K. (1993*).* **Images of Power: Aboriginal Art of Kimberley**. Melbourne: National Gallery of Victoria.
- Stubbs, D. (1974). **Prehistoric Art of Australia**. Hongkong: Charles Scribner's Sons.

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال پنجم، شماره نهم، بهار و تابستان ۱۳۹۴

دریافت مقاله:۹۳/۹/۲۶
پذیرش مقاله: ۹۳/۱۲/۲۰

مطالعه تطبیقی ساختار دو چلیپای خط از میرعمادالحسنی سیفی قزوینی و محمداسعدالیساری

مهرنوش شفیعی سرارودی* نورالدین کرمی**

چکیده

میرعمادالحسنی از بزرگان خط و خوش‌نویسی ایران است که توانسته خط نستعلیق ایران را به اوج و کمال برساند، به‌نحوی‌که او را بزرگ‌ترین نستعلیق‌نویس تاریخ خوش‌نویسی می‌دانند. محمداسعدالیساری خوش‌نویس معروف ترک، یکی از بسیار هنرمندانی است که تحت تأثیر این هنرمند ایرانی بوده؛ آثاری که خلق کرده قرابت بسیار نزدیکی به آثار وی دارد به‌طوری‌که گاه، در تشخیص آثار آنان اشتباه رخ می‌دهد. در بررسی برخی از آثار محمداسعدالیساری به‌نظر می‌رسد که کپی کاملی از آثار میرعماد صورت گرفته باشد. ازاین‌رو در این مقاله، دو اثر چلیپا از این هنرمندان را موردِبررسی قرار می‌دهیم که شباهت بسیاری به‌هم دارند؛ سعی برآن است که قواعد به‌کاررفته در نگارش این دو اثر باتوجه‌به شواهد ظاهری استخراج و وجوه افتراق و اشتراک آنها مشخص شود. ازآنجایی‌که در یک اثر چلیپا قواعد و نکات مهمی در ساختار و هندسه آن نهفته است، شناخت این هندسه می‌تواند استخراج اطلاعات صحیح از خط نستعلیق و چلیپا را بر ما میسر سازد. در این روند، با مقایسه این دو اثر به نحوه نگارش دو استاد پرداخته و باتوجه‌به اختلاف زمانی دو اثر و شیوه اجرا، به تفاوت‌ها و شباهت‌های موجود بین آنها اشاره می‌گردد. نکات به‌دست‌آمده در مرحله نتیجه‌گیری، می‌تواند برای هنرمندان خوش‌نویس راه‌گشا و سودمند باشد. این تحقیق از نوع تحقیقات کاربردی بوده و با روش توصیفی انجام پذیرفته است. یافته‌اندوزی به شیوه کتابخانه‌ای و تجزیه و تحلیل آن کیفی و غیرنقلی است.

کلیدواژگان: خوش‌نویسی، چلیپا، ساختار خط، ترکیب، هندسه خط، میرعمادالحسنی سیفی قزوینی، محمداسعدالیساری.

* استادیار صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان. mehrnooshshafie@yahoo.com
** کارشناس‌ارشد صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

چلیپا،[۱] یکی از انواع ترکیب‌ها در خوش‌نویسی ایرانی است که نکات و مطالب خاص و چشمگیری از هنر خوش‌نویسی و ساختار آن را ارائه می‌دهد. برخی از این چلیپاها از طریق استادان به شیوه‌ای خاص و منحصربه‌فرد خلق می‌شده درصورتی‌که در بعضی موارد دیگر، سعی می‌شده اثر با شباهت بسیار به اثر استاد و حتی پیروی محض از استادان دوران‌های مختلف، خلق شود. با مطالعه این آثار، اطلاعات مفید و ارزشمندی در زمینه ساختار این هنر حاصل می‌شود که با درنظرگرفتن هندسه خط[۲] که جزو مستندترین مدارک پژوهش درباره یک اثر خوش‌نویسی است، می‌توان به‌صورت ریزبینانه‌ای تفاوت‌ها، شباهت‌ها و نکات ارزنده‌ای در این زمینه به‌دست آورد.

درطول تاریخ، نوابغی بوده‌اند که علاوه‌بر شناخت و تسلط کامل بر هنر خوش‌نویسی، توانسته‌اند آثار فاخری به یادگار گذارند؛ همچون میرعمادالحسنی و محمدالیساری. در این تحقیق، علاوه‌بر معرفی این دو هنرمند به بررسی ساختار و مقایسه یکی از آثار چلیپای آنها خواهیم پرداخت. بنابر آنچه بیان شد، سؤال‌هایی که مطرح می‌شود: چگونه پیروانی چون محمداسعد توانسته‌اند مشابه استاد میرعمادالحسنی قلم بدوانند. میزان شباهت‌ها و تفاوت‌ها در بازتولید یک اثرچلیپا به چه صورت خواهد بود. چه ویژگی‌های هندسی از خط میرعماد باعث شده که آثار وی، همچنان بین هنرمندان محبوبیت داشته باشد.

چنین برمی‌آید که گرچه پیروان میرعماد تاحدودی توانسته‌اند ساختار خط خود را به استادشان نزدیک سازند، ولی ویژگی نگارش استاد منحصربه‌فرد بوده و شاگردان او در رسیدن به قدرت و توانایی ایشان ناتوان‌تر به‌نظر می‌رسند. بااین‌همه، سال‌ها بعد از فوت میرعماد، هنرمندی با معلولیت جسمانی در کشور ترکیه که از شاگردان ولی‌الدین افندی است، ظهور می‌کند و دنیای هنر خوش‌نویسی را با نگارش خود بهت زده می‌کند. وی از پیروان میرعماد است به‌صورتی‌که تشخیص خط او در نگاه اول نسبت به خط میرعماد میسر نیست؛ وی توانسته هنر خود را به استاد الحسنی قزوینی تا حد زیادی مشابه سازد.

این مقاله سعی برآن دارد که در ساختار دو چلیپا، مواردی تخصصی را با نگاهی نو در ساختار ریاضیات و هندسه خوش‌نویسی بررسی کند. این نگاه می‌تواند برای دیگر هنرمندان خوش‌نویس به‌صورت آزمایشی و آموزشی، راهگشا باشد برای این که، هنرجویان بدانند در اجرای یک الگوی خوب خوش‌نویسی از استادان این هنر، چه اصول کلیدی و اساسی وجود دارد که می‌بایست به آنها توجه نمود.

از طرفی، دستاورد این پژوهش که از منظر ریاضیات و هندسه است، روشی منطقی و محض را ارائه می‌دهد که برای هنرجویان و هنرمندان قابل پذیرش و درک است. علت انتخاب نمونه در این تحقیق، ابتدا این است که اساس کار میرعماد الگویی برای خوش‌نویسان است و همچنین چلیپا، دارای ساختار و ویژگی‌های خاص و منحصربه‌فردی است. تحلیل آثار این هنرمندان به روش غیرنقلی بوده و مطالب از دیدگاهی متفاوت با نقل‌قول‌های تاریخی بررسی شده است.

روند مقاله حاضر به‌گونه‌ای است که نخست، معرفی اجمالی این دو هنرمند انجام شده سپس، با کنارهم قراردادن دو اثر چلیپای مشابه، به وجوه اختلاف و شباهت بین آنها پرداخته شده است. پس از آن، ازلحاظ ساختار، هندسه خط و ترکیب بررسی شده‌اند.

پیشینه پژوهش

در زمینه بررسی آثار بزرگان و سبک‌های خوش‌نویسی، کتاب‌ها و مقالات بسیاری وجود دارد که نشان از اهمیت این هنر در تاریخ ایران و کشورهای اسلامی دارد. ازجمله این تحقیقات، می‌توان به چنین نمونه‌هایی اشاره نمود:

مقاله: *جباری* (۱۳۸۷)، "تکوین و تطور خط نستعلیق در سده هشتم و نهم هجری قمری"، *شیرعلی* و *محمدحسن شهررضا* (۱۳۸۷)، "تفکیک انسان از ماشین به کمک خط نستعلیق" را نگاشته‌اند. *قطاع* به‌ترتیب در سال‌های (۱۳۸۳) و (۱۳۸۰)، "مبانی زیبایی‌شناسی در شیوه میرعماد" و "تحلیلی بر کرسی خط نستعلیق شیوه میرعماد" را به نگارش درآورده است. همچنین، *هاشمی‌نژاد* (۱۳۸۴)، "معرفی یکی از قدیمی‌ترین کتیبه‌ها به خط نستعلیق" و *رضوی‌فرد* (۱۳۹۰)، "آسیب‌شناسی هنر خوش‌نویسی معاصر با تکیه بر خط نستعلیق" را نوشته‌اند. افزون‌بر این‌ها، مقالات بسیار دیگری در حوزه‌های تاریخی و فنی این هنر نگاشته شده است.

کتاب: *مصطفی عالی‌افندی* (۱۳۶۹)؛ "مناقب هنروران"، *میرزاحبیب اصفهانی* (۱۳۶۹)؛ "تذکره خط و خطاطان"، *مهدی بیانی* (۱۳۴۰)؛ "احوال و آثار خوش‌نویسان"، *حمیدرضا قلیچ‌خانی* (۱۳۷۳)؛ "فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوش‌نویسی و هنرهای وابسته"، *آنه‌ماری شمیل*[۳] (۱۳۸۲)؛"خوش‌نویسی و فرهنگ اسلامی" و *محمود طاووسی* (۱۳۶۶)؛ "گنجینه هنر خط و تذهیب" را به تألیف درآورده‌اند. در هریک از منابع مذکور، در زمینه خوش‌نویسی و احوال و زندگانی و آثار بزرگان مطالبی ارائه شده است. اما متأسفانه تاکنون تحقیقی ازمنظر هندسه و ساختار خط و چلیپا انجام نشده، لذا لزوم و اهمیت این‌دست از تحقیقات نمایان است.

مروری بر زندگی و آثار میرعمادالحسنی سیفی قزوینی

از مشهورترین خوش‌نویسان تاریخ هنر ایران است. وی توانست پایه خط نستعلیق را چنان مستحکم نماید که تمام صاحب‌نظران خطوط اسلامی، آن را عروس خطوط بنامند (بیانی، ۱۳۴۰: ۱۲۱).

میرعماد از سادات سیفی حسنی و با کنیه قزوینی است که در سال ۹۶۱ ه.ق. در شهر قزوین متولد شد. عموم تذکره‌نویسان او را میرعماد می‌خوانند و واضح است که در زمان حیات، به این نام معروف بوده است. میرعماد به‌دلیل اینکه پیرو مسلک حامی خود، *عمادالملک*،[۴] بود، لقب عماد را برخود نهاد. وی در خط نستعلیق دستی توانا داشت. خط میر ازنظر حُسن، بی‌مانند بوده آنچنان‌که، برخی خط او را بر خط *میرعلی هروی*[۵] ترجیح می‌دادند. میرعماد در ۸ سالگی شروع به آموزش خط نمود (قلیچ‌خانی، ۱۳۷۳ :۱۲۲)؛ ابتدا در شهر قزوین شاگرد *عیسی رنگ‌کار*[۶] بود و بعد به مسلک شاگردان *مالک دیلمی*[۷] درآمد. بعدها شهرت *ملامحمدحسین تبریزی*[۸] را شنید و به تبریز سفر کرد و شب و روز به مشق خط پرداخت. بیشتر تذکره‌نویسان عقیده دارند که میر از روی خط *باباشاه اصفهانی*[۹] و میرعلی مشق می‌کرده است (اصفهانی، ۱۳۶۹: ۶۹).

میرعماد برای تعلیم خط نزد محمدحسین *تبریزی* می‌رفت تا اینکه روزی پس از ممارست و مشق خط‌های بی‌شمار، قطعه‌ای نوشت و به نزد استاد خود برد. زمانی‌که محمدحسین تبریزی آن را دید به میر گفت: اگر چنین توانی، بنویس! و گرنه قلم فروگذار و هنگامی‌که میرعماد به استاد گفت که خود نوشته است، وی میر را بوسید و به اوگفت که تو از امروز از استادانی (همان: ۷۰).

در سال ۱۰۲۷ ه.ق.، شاه عباس صفوی وی را به پیروی از مذهب تسنن متهم و دستور قتل او را صادر کرد. در آخرین شب ماه رجب همان سال در راه حمام به قتل رسید (منشی، ۱۳۶۴: ۹۲). *میرزا ابوتراب اصفهانی*[۱۰] جنازه او را در دروازه طوقچی دفن نمود اما مانع ساختن مقبره برای او شدند. فرزندان و یاران او را طرد کردند و همگی به هند و روم پناه بردند. خاندان وی همگی درخط سرآمد بودند (فضائلی،۱۳۶۲: ۸۰).

مروری بر زندگی محمداسعد الیساری

از خوش‌نویسان معروف کشور ترکیه، در تحریر انواع خطوط مهارت داشته است. وی در سال ۱۱۷۵ ه.ق. در شهر استانبول دیده به جهان گشود.

گفته می‌شود که او در سرزمین خود در این فن درخشان‌تر از خورشید بوده و از ایشان خطوطی به خط تعلیق، نستعلیق و ثلث جلی دیده شده است. جسمی معلول و ناتوان داشت به این دلیل، به ایشان لقب الیساری داده‌اند و این بدین معناست که وی در خوش‌نویسی با دست چپ کتابت می‌کرده است. وضعیت ظاهری‌اش بدین‌صورت بود که سمت راست بدنش کاملاً فلج بوده و سمت چپ رعشه و لرزش داشته است و اطرافیان او را جابه‌جا می‌کردند. محمداسعد، راهی نو را در خط نستعلیق در سرزمین عثمانی به وجود آورد (السباعی الحسینی، ۱۴۲۲: ۱۳۱).

محمداسعد برای یادگیری خط نزد استاد *ولی‌الدین افندی*[۱۱] -که در آن عهد بزرگ‌ترین پیرو میرعماد در سرزمین عثمانی بود، رفت. گفته شده که وقتی استاد به خطش نگاه کرد و وضعیت جسمانی محمد را دید حیرت‌زده شد و افسوس خورد که چرا پیش از این، نزدش تعلیم ندیده است. به‌همین دلیل درباره او بیان داشته که: «همانا خداوند این مرد را به زمین نازل کرده، تا غرور ما را بشکند» (URL 1) محمداسعد مدتی در محضر ولی‌الدین افندی شاگردی نمود، ولی‌الدین نیز از پیروان مشهور میرعماد بوده است. پس از استادش، محمداسعد نیز سعی در کتابت با الگوبرداری از میرعماد داشت. اما محمداسعد الیساری به‌رغم ویژگی‌های جسمانی‌اش، بنابه گفته ولی‌الدین افندی، بسیار بهتر از ولی‌الدین توانسته چون میرعماد کتابت کند (السباعی الحسینی، ۱۴۲۲).

محمداسعد را معلم خط سرزمین عثمانی می‌شناسند و شهرت او در این سرزمین به‌دلیل توانایی‌اش در خوش‌نویسی، علی‌رغم جسم ناتوانش بود. به‌طوری‌که تاکنون در آن سرزمین، کسی به قدرت خط محمداسعد الیساری در تاریخ کشور ترکیه نیامده است. سرانجام در تاریخ ۱۱ رجب سال ۱۲۱۳ ه.ق. در سن ۳۸ سالگی درگذشت. محل دفنش سر راه جاده الفاتح در شهر استانبول است (همان: ۱۳۳).

بررسی تطبیقی دو چلیپا از میرعماد و محمداسعد الیساری

چلیپا، یکی از انواع فرم‌های موجود در ترکیب‌بندی خوش‌نویسی ایرانی است که به‌صورت مورب و دوتایی در صفحه قرار می‌گیرد و دارای انواع مختلفی است. این نوع از ترکیب‌بندی، سال‌هاست که بین هنرمندان خوش‌نویس متداول است. به‌طوری‌که نسل به نسل، خوش‌نویسان از استادان خود این نوع نگارش را فرامی‌گیرند و یکی از اساس‌های مهارت در خوش‌نویسی، نگارش صحیح آن به‌دست خوش‌نویس است (URL 1).

درادامه، یک چلیپا از میرعماد الحسنی که در سال ۱۰۱۰ ه.ق. نوشته شده و چلیپای مشابه با آن را که محمداسعد الیساری از روی خط میر عماد در سال۱۱۹۳ ه.ق. نوشته، انتخاب کرده‌ایم.

باوجود تفاوت زمانی و مکانی دو اثر و همچنین وضعیت جسمانی متفاوت دو هنرمند، این دو چلیپا را به‌لحاظ شباهت‌ها و تفاوت‌ها بررسی می‌کنیم (تصویرهای ۱ و ۲).

با کنارهم قراردادن دو چلیپا، تفاوتی ظاهری بین چلیپای میرعماد و محمداسعد الیساری مشاهده نمی‌کنیم و فقط از نگارش اسم هنرمند همراه با تاریخی که در پائین چلیپا دیده می‌شود، می‌توان فهمید که این دو چلیپا را دو هنرمند متفاوت نگاشته‌اند.

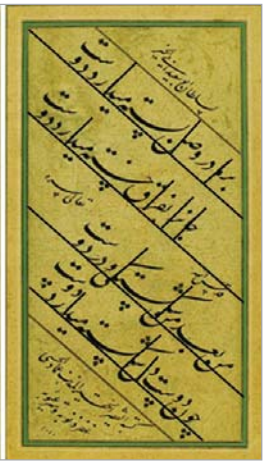
با بررسی و پژوهش عمیق بر نوع نوشتن آنها و حالت‌های مختلف خط، تفاوت‌هایی بین این آثار دیده می‌شود که درادامه به آنها خواهیم پرداخت. در روند بررسی این چلیپاها، دو مطلب مدنظر قرار می‌گیرند: ۱. مقایسه نحوه نوشتن حروف و کلمات ۲. مقایسه ترکیب‌بندی آنها.

- مطالعه و مقایسه نحوه نوشتن حروف و کلمات

برای سهولت در مطالعه این مقایسه، جدولی تهیه شد. در این جدول، فرم ظاهری کلمات اصلی دو چلیپا باتوجه‌به نگارش میرعماد با دست راست و نگارش محمداسعد با دست چپ، درکنار یکدیگر قرار داده شده‌اند (تصویر ۳).

از بررسی جدول‌های مذکور، چنین برمی‌آید که:

- در ابتدای شروع چلیپا، میرعماد کلمه "برما" را، دو و نیم‌نقطه بالاتر از سطر ابتدایی چلیپا قرار داده، درصورتی‌که محمداسعد،کمتر از یک نقطه کلمه "برما" را بالاتر از سطر چلیپای خود قرار داده است.
- زاویه الف متصل در چلیپای خط میر عماد ۸۳ درجه ولی در چلیپای خط محمداسعد ۸۰ درجه است.
- در نوشتن کلمه "در" میرعماد، مرکز حرف دال را در میان کرسی خط قبلی چلیپا قرار داده و با این حرکت، توانسته رابطه‌ای منطقی با کلمه بعدی، "وصل"، برقرار نماید و ترکیب را روی سطر بکشاند. ولی محمداسعد برای این کار، حرف دال را بازتر و بزرگ‌تر نوشته است که ارتباطی با بقیه سطرها داشته باشد.
- در مقایسه دوایر (حروف با فرم دایره) در سطرهای ۳ و ۴ این دو چلیپا، نکته درخور توجه این است که بین سه دایره اول در خط محمداسعد، اختلاف سطح وجود دارد و به اندازه سه‌چهارم نقطه، نسبت به کرسی موجود، پائین رفته است. به‌طوری‌که کلمه بعدی، "شکستگی"، یک نقطه دیگر در همان سطر نسبت به دایره قبلی پائین‌تر رفته است. در کل ترکیب‌بندی مشاهده می‌کنیم که دایره موجود در کلمه "شکستگی" یعنی "ی"، در ترکیب خط محمداسعد یک نقطه پائین‌تر از دایره همان کلمه در خط میرعماد است.
- در هرکدام از دو چلیپا سه سرکش وجود دارد. سرکش‌های به‌کاررفته در چلیپای میرعماد موازی باهم قرار گرفته‌اند که نشان‌دهنده نظم و ارتباط دقیق کلمات با همدیگر و دقت بالای نگارش میرعماد است. ولی در خط محمداسعد، سرکش‌ها باهم موازی نیستند و این خود، در زیبایی بصری این اثر مؤثر است. در تصویر ۴، زاویه سرکش‌ها با رنگ سیاه مشخص شده است.
- نوشتن حروف صل در قلم میرعماد حالتی ایستاتر و عمودتر دارد. ولی در قلم محمداسعد، حالت نوشتن و اتصال حرف لام با شیب بیشتری است و حالت افتادگی بیشتری دارد.
- در نوشتن تمامی حروف کشیده‌ای که در چلیپای میرعماد مشاهده می‌شود، این نکته جالب توجه وجود دارد که همه حروف کشیده‌های موجود در چلیپای ایشان به میزان سه‌چهارم نقطه از کشیده‌های چلیپای محمداسعد کوتاه‌تر هستند. ازطرفی با مقایسه قوس کشیده‌ها، به این نتیجه می‌توان رسید که کشیده‌های موجود در اثر محمداسعد با حالت خمیدگی بیشتری نسبت به خط میرعماد نوشته شده‌اند.
- با مقایسه دوایر به‌کاررفته در خط این دو استاد، ملاحظه می‌شود که شیب دوایر در حرفی مثل قاف در خط میرعماد با شیب بیشتری شروع می‌شود ولی در خط محمداسعد، شیب شروع کمتراست. همچنین، میرعماد برای بر قراری ارتباط بین حروف ر و قاف در کلمه "بفراق"، این شیب را بیشتر قرار داده که ازلحاظ بصری بر زیبایی ترکیب در چلیپا افزوده است.
- بررسی و مطابقت دو کلمه کشیده "بسته و خسته" در بیت اول چلیپا و نیز دو کشیده "شکستگی و شکسته"



تصویر ۱. چلیپا، اثر میرعماد (نگارندگان)

تصویر ۲. چلیپا، اثر محمداسعد الیساری (نگارندگان)

	میرعماد	محمد اسعد
بر	بر	بر
ما	ما	ما
شکسته	شکسته	شکسته
زاویه قلم گذاری	شصت درجه	شصت و دو درجه
فاصله حروف	قریب به یک نقطه	قریب به یک نقطه
جانرا	جانرا	جانرا
بعد	بعد	بعد

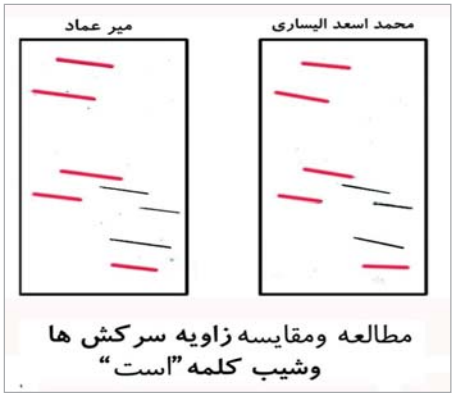
	میرعماد	محمد اسعد
شکستگی	شکستگی	شکستگی
دل	دل	دل
چون	چون	چون
و	و	و
در	در	در
نقطه	•	•
شیب چلیپا	پنجاه ویک درجه	چهل و نه درجه

	میرعماد	محمد اسعد
من	من	من
وصل	وصل	وصل
بفراق	بفراق	بفراق
بسته	بسته	بسته
دوست	دوست	دوست
خسته	خسته	خسته
میدارد	میدارد	میدارد

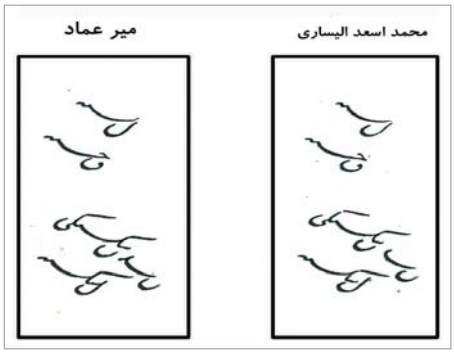
تصویر ۳. فرم ظاهری کلمات اصلی دو چلیپا (نگارندگان)

در بیت دوم آن، در خط میرعماد، این نکته ظریف را نشان می‌دهد که اندازه کشیده‌ها، دوبه‌دو به یک اندازه هستند. ولی در خط محمداسعد به‌صورتی است که کشیده بالایی، یعنی کلمه "بسته" نسبت به کلمه "خسته" و نیز کلمه "شکستگی" نسبت به کلمه "شکسته"، به اندازه دوسوم نقطه بزرگ‌تر از کلمات میرعماد است. این امر، خود نوعی حرکت بصری در خط ایشان ایجاد کرده که می‌توان آن را با استواری و صلابت استاد میرعماد مقایسه کرد. (تصویر ۵).

- دربررسی سواد و بیاض آثار دو استاد، مشاهده می‌شود که سه‌نقطه‌های ترکیبی موجود در مصراع آخر، در خط میرعماد زیر کلمه "دوست" دوم آمده و به موازات ت در کلمه دوست، در انتها به‌کار رفته است. درحالی‌که در خط محمداسعد، مقداری متمایل‌تر به راست و بالاتر، نسبت به خط میرعماد قرار گرفته است.
- کلمه "دوست" در هریک از چلیپاها پنج‌بار تکرار شده است. پس از محاسبه و مقایسه زاویه قرارگرفتن اتصال در حروف ست، این نتیجه دریافت گردید که شیب هرکدام از این پنج اتصال در خط میرعماد موازی بوده و همه با هم به یک حالت نوشته شده‌اند. چنین حالتی در سطر چهارم چلیپای محمداسعد با اندکی تغییر جهت در شیب کلمه و انحراف نسبت به دیگر ست‌ها دیده می‌شود (تصویر ۴).



تصویر ۴. مطالعه و مقایسه زاویه سرکش‌ها که به رنگ سیاه و شیب کلمه "دوست" که بارنگ قرمز مشخص شده است (نگارندگان)

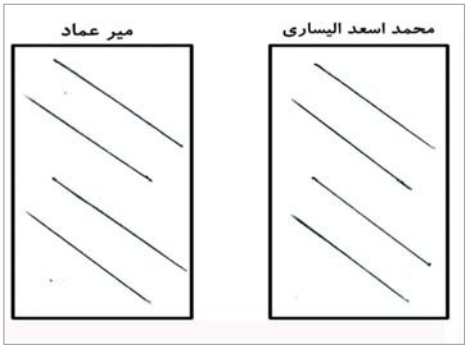


تصویر ۵. مطالعه و مقایسه دوایر و کشیده‌ها (نگارندگان)

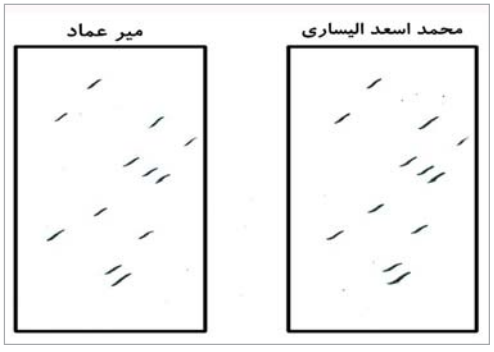
مقایسه ترکیب‌بندی دو چلیپا

پس از بررسی چگونگی نگارش حروف و کلمات در بخش قبل، در این قسمت نحوه قرارگرفتن آنها کنار یکدیگر و همچنین نسبت فواصل آنها با سطر، کادر و دیگر حروف و کلمات مطالعه و مقایسه می‌شود:

- نسبت قرارگرفتن نقطه‌های موجود در حروف و کلمات، یکی از جلوه‌های جالب در نگارش محمداسعد است. بااینکه چلیپای وی از خط میرعماد الگوبرداری شده است، این مسأله نوعی پوشش در پنهان‌نمودن اختلاف ظاهری این دو اثر محسوب می‌شود. ازآنجایی‌که فواصل حروف و کلمات در خط محمداسعد تغییر کرده است، جایگاه نقطه‌ها نیز به نسبت، دارای اختلاف در فواصل‌اند.
- نحوه قراردادن نقطه‌ها، با حالت بسیار زیرکانه‌ای در ترکیب است که در مشاهده ابتدایی نمی‌توان تفاوت‌ها را یافت. علت این قضیه را در نحوه صحیح قرارگرفتن نقطه‌ها نسبت به حروف بایستی جست‌وجو کرد. بدین معنی که هرچند تفاوت چلیپای محمداسعد ازلحاظ حروف و کلمات با خط میرعماد قابل تأمل است ولی نسبت نقطه‌گذاری آنها، دقیق و منطبق با خط میرعماد است.
- با مقایسه بین اندازه سطر در چلیپای میرعماد، نسبت اندازه سطر اول میرعماد، به میزان دو نقطه بیشتر از اندازه سطر اول در چلیپای محمداسعد است (تصویر ۶).
- فاصله چهار سطر در چلیپای میرعماد، به‌ترتیب بین سطر ۱ و ۲؛ ۱۴ نقطه، بین سطر ۲ و ۳؛ ۱۶نقطه و بین سطر ۳ و ۴، ۱۷/۲ نقطه است. درصورتی‌که در چلیپای محمداسعد، بین سطر ۱ و ۲؛ ۱۷/۲نقطه، بین سطر ۲ و ۳؛ ۱۵/۲ نقطه و بین سطر ۳ و ۴؛ ۱۴ نقطه فاصله قرارگرفته است.
- تعداد خط‌کرسی به‌کاررفته در چلیپای میرعماد، ۲۴ خط‌کرسی و در چلیپای محمداسعد، ۲۳ خط‌کرسی است (تصویر ۹).
- زیر هر حرف کشیده چلیپا یک سه نقطه ترکیبی در کنار دایره قرار گرفته است که ترکیب‌بندی‌ها را منسجم‌تر و متعادل‌تر می‌کند.
- در کلمه "جانرا" حرف را در ابتدای ترکیب محمداسعد، دو و نیم‌نقطه و در ترکیب میرعماد، ۲ نقطه بالاتر از سطر قرار دارد.
- نسبت الف‌های متصل و منفصل در خط میرعماد، در سطر اول و دوم ۳ به ۴ و در سطر دوم و سوم ۲ به ۳ است. این حالت، خود تناسب هندسی روبه‌رشد دقیقی را می‌طلبد؛ در نوع انتخاب مکان الف‌ها میرعماد، ترکیب و تناسبی کم‌نظیر را به‌کاربرده است، محمد اسعد نیز در این امر توانسته همچون میرعماد موفق عمل کند (تصویر ۷).
- فاصله طولانی‌ترین الف‌ها ازهم در ترکیب میرعماد ۱۶ نقطه، ولی در خط محمداسعد ۱۵/۲ نقطه است که اختلاف فاصله‌ای بیش از نیم‌نقطه دارد. این مسئله، می‌تواند نشان‌دهنده آن باشد که محمداسعد با جمع‌تر نوشتن الف‌ها، سعی در جمع‌کردن ترکیب و شباهت اثر خود با استاد خویش را داشته است.
- مطالعه این دو چلیپا، نکته مهمی را در ترکیب‌بندی‌شان آشکار می‌سازد و آن هم اینکه، چلیپا به‌نحوی ترسیم گردیده که قبل از هرکشیده، دایره‌ای وجودداشته باشد. چنین حالتی درکل اثر صادق است و نشان‌دهنده فهم درست و شناخت بالای استاد در چیدمان دوایر و کشیده‌ها درکنار هم و با نظم خاص است.
- در الف‌های متصل در خط محمداسعد، زاویه قلم نسبت به خط میرعماد، مقدار بیشتری متمایل به سمت راست است (تصویر ۸).
- خط آخر چلیپا در خط‌کشی اولیه میرعماد، کمی کج‌تر از بقیه خطوط رسم شده است. تطبیق این خطوط با خط جدول‌کشی کادر در زیر چلیپا و همچنین خط‌کرسی



تصویر ۶. مطالعه و مقایسه زاویه چلیپاها (نگارندگان)



تصویر ۷. زاویه الف‌ها و فواصل آنها (نگارندگان)

تصویر ۸. شیب الف‌های متصل و منفصل (URL 1)

تحتانی دو دایره سطر آخر، شناخت بالای میرعماد را در ساختار چیدمان چلیپا به‌دلیل ارتباط با کادر و جدول‌کشی نشان می‌دهد. ازسویی محمداسعد در ترکیب‌بندی خود کاملاً خطوط را منظم و موازی قرار داده است و همه سطور چلیپای وی کاملاً موازی است (تصویر ۹).

- شیب چلیپا در خط میرعماد ۴۱/۴۲ درجه است، ولی این شیب در خط محمداسعد به ۳۹/۷ درجه، تغییر یافته است (تصویر ۴).
- زاویه و شیب ایجادشده نسبت به خط زمینه چلیپا در الف منفصل در خط میرعماد ۸۵/۵ درجه، ولی در خط محمداسعد ۸۰ درجه است (تصویر ۱۰).
- زاویه قلم‌گذاری در نگارش حروف و کلمات خط میرعماد ۵۹/۵ درجه، ولی این زاویه در خط محمداسعد ۶۲/۵ درجه است (جدول ۱).

تصویر ۹. کرسی‌ها (URL 1)

تصویر ۱۰. زوایای شیب قلم، زاویه قلم، سرکش (URL 1)

جدول ۱. مقایسه ساختار چلیپای میرعماد با چلیپای محمداسعد

	میرعماد	محمداسعد
شیب و زاویه الف منفصل	۸۵/۵ درجه	۸۰ درجه
شیب و زاویه الف متصل	۸۳ درجه	۸۰ درجه
شیب سرکش	۳۴ درجه	متغیر است
شیب چلیپا	۴۱/۲ درجه	۳۹/۷ درجه
زاویه قلم‌گذاری	۵۹ درجه	۶۲/۵ درجه
میزان گودی در کشیده‌ها	به نسبت نقطه بیشتر	به نسبت نقطه کمتر
بلندای کشیده‌ها	به نسبت نقطه بلندتر	به نسبت نقطه کوتاه‌تر
فاصله طولانی‌ترین الف‌ها	۱۶ نقطه	۱۵/۲ نقطه
ارتفاع شروع چلیپا نسبت به سطر	۲ و یک‌چهارم نقطه	۱ و سه‌چهارم نقطه

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

بررسی آثار میرعماد، نشان‌دهنده آن است که او الگوی مشخص و یگانه‌ای را برای اکثر خوش‌نویسان ایران‌زمین به یادگار گذاشته است. در نحوه نگارش میرعماد و دیگر پیروانش و همچنین، مقایسه آنها با همدیگر می‌توان به مطالب جدیدی در زمینه هندسه‌های موجود در خوش‌نویسی ازلحاظ ترکیب‌بندی و چگونگی استقرار حروف و کلمات و نسبت آنها با همدیگر، زاویه‌های اجرا، نحوه قرارگیری و میزان کشیده‌ها و دوایر هر حرف یا کلمه در ترکیب‌بندی، دست یافت. این مسئله می‌تواند برای هنرمندان خوش‌نویس ازلحاظ آموزشی و آزمایشی و الگوبرداری صحیح از استادان، مفید و راه‌گشا باشد. نحوه نگارش اغلب استادان نشان می‌دهد که اکثر آنها میرعماد را الگو قرار داده‌اند و خط هر خوش‌نویس هرآنچه به ایشان نزدیک‌تر باشد، قوی‌تر و باصلابت‌تر است. علت این پدیده را در شناخت بالای ایشان از ارتفاع شروع مناسب در اجرا و فاصله‌های صحیح، میزان گودی کشیده‌ها و اندازه آنها، زاویه قلم‌گذاری و شیب چلیپای مناسب و حتی در جزئی‌ترین مسائل همچون شیب سرکش‌ها و الف‌های منفصل و متصل و حتی نقطه‌های موجود در حروف و کلمات، می‌توان دریافت. این امر، نشان می‌دهد که راز ماندگاری هنر میرعماد پس از سال‌ها نظم و دقت طبع و ظرافت در نگارش براساس این هندسه، ساختار و نحوه چیدمان حروف و کلمات، است. از بین پیروان ایشان، محمداسعد سعی داشته است که دقیقاً همانند استاد عمل کند، به‌نسبت موفق هم بوده است؛ اما این بررسی نشان داد که اغلب اختلافات این دو هنرمند ناشی از زاویه قلم‌گذاری ایشان است. علاوه‌بر زاویه قلم‌گذاری تراش قلم، نحوه قلم‌گیری در دست و شرایط جسمانی حاکم بر هنرمند، هرکدام می‌تواند عامل به‌وجودآمدن تفاوت‌های بسیاری گردد. نوع نگارش و نحوه اجرا و چیدمان حروف و استخراج اطلاعاتی در این زمینه، از دیگر دست‌آوردهای مهم این مقاله است. در جدول ۲، نتیجه‌گیری حاصل از مقایسه ساختار دو چلیپا به‌اختصار آورده شده است.

پی‌نوشت

۱. یکی از انواع ترکیب‌ها در نگارش خط‌های ایرانی است. دراصطلاح لغوی به‌معنی کج و مورب و متقاطع است که به‌صورت دوتایی و مورب با زوایای مختلفی اجرا می‌شود. این خط، دارای انواع مختلفی است که دارای پیام واحدی است (قلیچ‌خانی، ۱۳۷۳).

۲. ساختار ریاضیات‌گونه، چارچوب و زیرساخت خط است که به‌وسیله آن می‌توان ویژگی و چگونگی نگارش هنرمند را در خلق اثر بیان کرد (بیانی، ۱۳۴۰: ۶۶).

3. Annemarie Schimmel

۴. از مشاهیر و بزرگان عهد صفوی بوده است (بیانی، ۱۳۴۰: ۶۶).

۵. از بزرگان و استادان بی‌نظیر در طول تاریخ خط نستعلیق که خود واضع قواعدی نو و ارزشمند در این خط است (همان: ۸۱).

۶. از خوش‌نویسان پیش‌کسوت و هم‌دوره با میرعماد است.

۷. از خوش‌نویسان پیش‌کسوت و هم‌دوره با میرعماد که این خط را زیبا می‌نگاشته است.

۸. از خوش‌نویسان پیش‌کسوت و هم‌دوره با میرعماد که در تبریز زندگی می‌کرد.

۹. از نقاشان و خوش‌نویسان پیش‌کسوت و هم‌دوره با میرعماد است (همان: ۵۶).

۱۰. از شاگردان و خوش‌نویسان هم‌دوره میرعماد بوده که در محضر ایشان مشق می‌نموده است.

۱۱. لقب افندی را مردم ترک به کسی می‌دهند که در کار خود به مقام والایی رسیده باشد (السباعی الحسینی، ۱۴۲۲: ۷۱).

منابع و مآخذ

- اصفهانی، میرزاحبیب (۱۳۶۹). **تذکره خط و خطاطان**. تهران: مستوفی.
- السباعی الحسینی، مصطفی (۱۴۲۲). الیقین فی معرفه بعض انواع الخطوط و ذکر بعض الخطاطین، **نشریه الذخائر**. (۹)، ۱۰۵- ۱۳۴.
- بیانی، مهدی (۱۳۴۰). **سیر احوال و آثار خوش‌نویسان**. تهران: علمی.
- جباری، صداقت (۱۳۸۷). تکوین و تطور خط نستعلیق در سده هشتم و نهم هجری قمری، **هنرهای زیبا**. (۳۳)، ۷۷– ۸۴.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). **لغت‌نامه**. تهران: منوچهری.
- رضوی‌فرد، حسین (۱۳۹۰). آسیب‌شناسی هنر خوش‌نویسی معاصر با تکیه بر خط نستعلیق، **کتاب ماه هنر**. (۱۵۵)، ۱۲۰- ۱۲۷.
- شمیل، آنه‌ماری (۱۳۸۲). **خوش‌نویسی و فرهنگ اسلامی**. ترجمه اسدالله آزاد، مشهد: به‌نشر.
- شهررضا، شیرعلی و محمدحسن (۱۳۸۶). تفکیک انسان از ماشین به کمک خط نستعلیق، **مجله مهندسی برق و مهندسی کامپیوتر ایران**. دوره ۵، (۲)، ۱۰۹ -۱۱۴.
- طاووسی، محمود (۱۳۶۶)، **گنجینه هنر خط و تذهیب: گزیده‌ای از آثار خوش‌نویسان و تذهیب‌کاران پیشین ایران**. شیراز: نوید.
- عالی‌افندی، مصطفی (۱۳۶۹). **مناقب هنروران**. ترجمه و تحشیه توفیق ه سبحانی، تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما).
- فضائلی، حبیب‌الله (۱۳۶۲). **تعلیم خط**. تهران: سروش.
- قطاع، محمدمهدی (۱۳۸۳). مبانی زیبایی‌شناسی در شیوه میرعماد، **کتاب ماه هنر**. (۶۹)، ۱۰۴- ۱۰۵.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۷۳). **فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوش‌نویسی و هنرهای وابسته**. تهران: شادرنگ.
- منشی، اسکندربیگ (۱۳۶۴). **تاریخ عالم‌آرای عباسی**. تهران: طلوع.
- منشی قمی، قاضی احمدبن‌حسین (۱۳۶۲). **گلستان هنر**. به‌تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.
- قطاع، محمدمهدی (۱۳۸۰). تحلیلی بر کرسی خط نستعلیق شیوه میرعماد، **فرهنگ اصفهان**. (۲)، ۸۲-۸۷.
- هاشمی‌نژاد، علیرضا (۱۳۸۴). معرفی یکی از قدیمی‌ترین کتیبه‌ها به خط نستعلیق، **مطالعات ایرانی**. (۷)، ۲۴۵- ۲۵۹.

12. URL 1. http://albm.mobda3.net (شبکه المبدعین)

(بازیابی‌شده در تاریخ: ۵ مرداد ۱۳۹۰)

13. URL 2. http://siyahmashgh88.blogfa.com

(بازیابی‌شده در تاریخ: ۵ مرداد ۱۳۹۰)

دریافت مقاله:۹۳/۷/۲۵
پذیرش مقاله: ۹۳/۱۲/۲۰

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال پنجم، شماره نهم، بهار و تابستان ۱۳۹۴

واکاوی مضامین اگزیستانسیالیستی در سینمای اینگمار برگمان

محمدجواد صافیان* مریم طالبی**

چکیده

فلسفه اگزیستانس، به فلسفه‌هایی اطلاق می‌شود که موضوع آنها هستی خاص انسانی و مسائل‌شان دغدغه‌های انسانی به‌خصوص انسان مدرن است. مباحثی ازقبیل رنج، بی‌خانمانی، تنهایی، مرگ و اختیار از اساسی‌ترین مطالب موردتأمل فیلسوفان اگزیستانس است. این فلسفه، به‌تدریج به حوزه فیلم و سینما نفوذ پیدا کرد و منجر به ساخت فیلم‌هایی با محتوای فلسفی شد که می‌توان به آثار برگمان فیلم‌ساز سوئدی اشاره نمود. براین اساس، پرسش مطرح پژوهش حاضر این است که برگمان چگونه در آثارش از اندیشه فیلسوفان اگزیستانس تأثیر پذیرفته است. هدف، اثبات حضور مضامین اگزیستانسیالیستی در آثار برگمان و شرح و تفسیر این مضامین در پرتوی اندیشه فیلسوفان اگزیستانس است. روش به‌کاررفته هم، تحلیلی- تطبیقی و شیوه گردآوری اطلاعات، استفاده از منابع کتابخانه‌ای است. نتایج این مقاله بیانگر این است که مضامینی اگزیستانسیالیستی مانند شک و ایمان، سکوت خدا، ارتباط با دیگری، مرگ و ترس‌آگاهی، نقد کلیسا و مسئولیت، در آثار برگمان مشهود است که نمایانگر تأثیرپذیری برگمان از اندیشه فیلسوفان اگزیستانس است.

کلیدواژگان: فلسفه، فیلم، اگزیستانس، اینگمار برگمان، ترس‌آگاهی.

* دانشیار، دانشکده ادبیات، گروه فلسفه، دانشگاه اصفهان.
** کارشناس‌ارشد فلسفه غرب، دانشکده ادبیات، دانشگاه اصفهان. talebi.nastaran@yahoo.com

مقدمه

وضعیت بشر معاصر مدت‌هاست که تبدیل به امری اندیشه‌انگیز گردیده است. قرن هجدهم میلادی، دوره پیشرفت و خوش‌بینی به آینده بود و چنین پنداشته می‌شد که با پیشرفت بیشتر علم و تکنولوژی حاصل از آن، به‌زودی درمان همه دردها و کلید همه مشکلات پیدا خواهد شد. در قرن نوزدهم، با روی‌دادن انقلاب صنعتی چهره شهرها تغییر کرد، سبک زندگی مردمان دگرگون گشت و ارتباط بین شهرها سریع‌تر گردید و درنهایت، بشر غربی به قدرتی بی‌سابقه و شگرف رسید. در این میان، به‌تدریج این احساس پیش آمد که معنای زندگی ازبین رفته و جزم‌ها و اعتقادات قدیم اعتبار خود را از دست داده‌اند. انسان درعین برخورداری از امکانات گویی هستی خود را به فراموشی سپرده و نزد وی همه ارزش‌ها بی‌ارزش گردید و دیگر، لطف و عنایت خدا را احساس نمی‌کرد. بنابراین، این پرسش‌ها مطرح گردید که اصلاً معنای زندگی چیست. به زندگی، آدمی معنا می‌بخشد یا خدا. اصلاً خدایی هست، اگر هست در کجا و چگونه می‌توان او را یافت. مرگ نهایت پوچی است یا بین آن و زندگی، نسبتی برقرار است. این پرسش‌ها و نظایر آنها مضمون اندیشه و تأمل فیلسوفانی است که به آنها عنوان عام و البته مبهم فیلسوفان اگزیستانس اطلاق شده است. ازجمله آنها می‌توان به *کی‌یرکه گور*،[۱] *هایدگر*،[۲] *نیچه*،[۳] *مارسل*،[۴] *سارتر*[۵] و *یاسپرس*[۶] اشاره کرد. در این میان، مضامین مطرح نزد فیلسوفان اگزیستانس دست‌مایه آثار سینمایی برخی از سینماگران اندیشمند همچون برگمان شد. حال آنچه در این راستا مهم است: برگمان به کدامین مضامین اگزیستانسیالیستی توجه کرده است، چگونه مضامین اگزیستانسیالیستی را در قالب تصویر به‌نمایش کشیده است، دیدگاه فیلسوفان اگزیستانس درخصوص این مضامین چیست و برگمان چه رویکردی نسبت به این مضامین داشته است. فیلم و سینما تاحدی بر اندیشه‌ها، عقاید و نگرش‌های انسان‌ها اثر گذاشته است که حتی می‌توان گفت، فلسفه زندگی انسان‌ها تحت تأثیر فیلم و سینما شکل می‌گیرد، تغییر می‌کند و اصلاح و تخریب می‌شود. بنابراین، ساخت و تحلیل این‌گونه آثار در پرتو اندیشه فیلسوفان اگزیستانس، ما را درجهت رسیدن به سینمایی مبتنی‌بر اندیشیدن به هستی انسان و وضعیت وی در جهان یاری می‌کند. همچنین، می‌تواند به بالابردن توانایی درک و تحلیل مخاطبان درجهت دریافت پیام‌های مضمر در فیلم کمک کند. بنابر آنچه بیان شد هدف از این پژوهش، اثبات مضامین اگزیستانسیالیستی در آثار برگمان و شرح و تفسیر این مضامین در پرتو اندیشه فیلسوفان اگزیستانس است.

پیشینه پژوهش

کتاب‌ها و مقالات منتشرشده درباره اندیشه‌های برگمان، رویکردی هنری دارند که ازجمله می‌توان به "اینگمار برگمان و سینمایش هزارتوی رویا- حقیقت" از *فراستی* (۱۳۷۹) اشاره نمود. وی در این اثر، نگاه و رویکردی سینمایی به آثار برگمان دارد و از منظر یک راوی سینمایی به روایت آثار برگمان پرداخته است. *ضیابخش* و *مختابادمرئی* (۱۳۸۹)، در "معنابخشی عبادی نور طبیعی در فضاهای معماری دو فیلم نور زمستانی برگمان و داریوش مهرجویی" به بررسی معنای نور در نور زمستانی پرداخته و از تحلیل مفاهیم اگزیستانسیالیستی موجود در آثار برگمان خودداری کرده‌اند. *رضوی* (۱۳۸۷) در "بازنمایی اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی در سینمای مدرن، فیلم به‌مثابه اندیشه"، تنها یکی از مضامین اگزیستانس یعنی مرگ را در دو فیلم مهر هفتم و توت‌فرنگی‌های وحشی تحلیل و بررسی کرده است. حال باتوجه‌به حضور چندین مؤلفه فلسفه اگزیستانس ازجمله مرگ، ایمان، ارتباط با دیگری و سکوت خدا در فیلم‌های برگمان، بر خود لازم دانستیم که به بررسی و تحلیل این مؤلفه‌ها در پرتو اندیشه فیلسوفان اگزیستانس بپردازیم.

روش پژوهش

مقاله حاضر، مبتنی‌بر شیوه تحلیلی- تطبیقی با روش گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای، همراه با بهره‌گیری از منابع مکتوب در زمینه فلسفه اگزیستانس و برگمان، نگاشته شده است. بدین‌صورت‌که، نخست از میان آثار برگمان فیلم‌هایی با محتوای فلسفی گزینش شد. حاصل این گزینش فیلم‌های مهر هفتم، توت‌فرنگی‌های وحشی، شرم، سکوت و نور زمستانی بود. پس از آن، با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، مضامین اگزیستانسیالیستی موجود در فیلم‌ها با دیدگاه‌های فیلسوفان اگزیستانس تطبیق، تحلیل و بررسی شد.

شک و ایمان

برگمان در نیمی از فیلم‌هایش به‌دنبال مفهوم خدا و ایمان به اوست. وی ایمان را گمشده‌ای می‌داند که انسان پیوسته درپی یافتن آن است زیرا باور دارد که به خدا محتاج است. برگمان در آثارش برای رسیدن به خدا و ایمان به او از روزنه شک و تردید عبور می‌کند. در مهر هفتم، شاهد شک و تردید شوالیه در وجود خدا هستیم با این اوصاف، او هم مانند کی‌یرکه گور رستگاری را در رسیدن به ایمان و خدا می‌داند. در مکالمه شوالیه با مرگ می‌بینیم که برگمان به بیان پرسش‌هایی درباره خدا و ایمان می‌پردازد: چرا خدا خودش را

در هاله نیمه مه‌آلود خیال‌ها و رؤیاها پنهان کرده است. چرا نمی‌توانم خداوند را در درونم نابود کنم. چرا باوجودی که هنوز نفرینش می‌کنم، در درونم زندگی می‌کند. می‌خواهم اطمینان داشته باشم نه اعتقاد و حدسیات.

این پرسش‌ها تردید و بی‌یقینی شوالیه را نشان می‌دهد. همان‌طورکه می‌بینیم، شوالیه به وجود خدا ایمان دارد اما معتقد است که خدا سکوت کرده است. در نور زمستانی، برگمان شک و تردید به وجود خدا را در یکی از عاملان کلیسا، توماس، به‌تصویر می‌کشد. در گفتگوی توماس و الگوت (خادم کلیسا)، الگوت سخنان جالبی درباره رنج حقیقی مسیح می‌گوید: «ازجمله: دوزخ همان بهشت بی‌خداست و بی‌خدایی محصول ناتوانی در دوست‌داشتن و ناتوانی در بازگشتن به خود است. او پس از خواندن انجیل مقدس به این نتیجه رسیده است که رنج مسیح به‌دلیل رنج جسمانی نبوده است بلکه مسیح قبل از مرگ دچار شک عمیقی شده و تصور کرده که با سکوت خدا مواجه شده، این درست همان تصوری است که کشیش هنگام گفتگو با یوناس (ماهی‌گیر) با آن مواجه می‌شود. الگوت با سخنانش به توماس می‌آموزد که شک پدیده‌ای انسانی است و نباید به ناامیدی تبدیل شود. این تجلی مسیح در لحظه شک، مایه بصیرت توماس می‌شود» (ضیابخش و مختابادمرئی، ۱۳۸۹:۶۳). باتوجه‌به فیلم‌های مهر هفتم و نور زمستانی، ملاحظه می‌کنیم که برگمان شک را لازمه رسیدن به یقین می‌داند که یادآور این سخن کی‌یرکه گور است: «هرچه تردید و بی‌یقینی بیشتر باشد- هرچه خطرکردن مؤمن در اعتقادآوردن بزرگ‌ترباشد- ایمان عظیم‌تر است» (کی‌یرکه گور به‌نقل از اندرسون، ۱۳۸۵: ۱۱۰).

سکوت خدا

سکوت خدا، یکی از دغدغه‌های فکری بشر امروز ازجمله برگمان است که عده‌ای از انسان‌ها را دچار یاس و ناامیدی کرده است. برگمان در بسیاری از آثارش همچون فیلم‌های سکوت، شرم و نور زمستانی، سکوت خدا را به‌تصویر می‌کشد. در شرم، شاهد آشفتگی *یان* بعد از شنیدن صدای ناقوس کلیسا در اواسط هفته هستیم که این حالت به سکوت خداوند اشاره دارد. در سکوت هم، جامعه‌ای نشان داده شده که خدا در آن جایگاهی ندارد و از زندگی و قلب انسان‌ها رخت بربسته است. انسان‌های چنین جامعه‌ای، از نداشتن امید در زندگی‌شان رنج می‌برند و از شرایط موجود ناراضی‌اند. آنها با پناه‌بردن به امور واهی درپی غلبه بر این ناامیدی هستند. خدا و پیرو آن امید در قلب *آنا* و *استر*، مرده است. آنها با روی‌آوردن به الکل و بی‌بندوباری درصدد مخفی‌کردن این فقدان هستند. گابریل مارسل در "انسان مسئله‌گون" به توصیف این شرایط پرداخته است: «اگر تحول تاریخی و اجتماعی را از دو قرن پیش به این‌سو ملاحظه کنیم به‌نظر می‌رسد که انسان مرجع الهی‌اش را ازدست داده است انسان دیگر با خدایی که خودش مخلوق و تصویر اوست روبه‌رو نیست» (مارسل، ۱۳۸۸:۲۲). در نور زمستانی، شخصیت‌های حاضر بهره‌ای از ایمان حقیقی ندارند و درصدد حفظ اندک رابطه ضروری با خداوند هستند. آنان افرادی‌اند که توانایی درک خداوند را ازدست داده‌اند و این، موجب شده چنین ایده‌ای در ذهنشان شکل بگیرد که خدا سکوت کرده است. شرایطی را که برگمان در نور زمستانی به‌تصویر می‌کشد، مشابه شرایطی است که نیچه در مرگ خدا توصیف می‌کند. نور زمستانی برگمان، انگاره‌ای از مرگ خدای نیچه است. نیچه درخصوص بحران فکری سخن گفته است و آن را متعلق به انسان امروز می‌داند؛ بحرانی که نیچه از آن سخن می‌گوید بحران نیست‌انگاری[۷] است. نیست‌انگاری، بی‌ارزش‌شدن ارزش‌های حاکم بر زندگی انسان‌هاست که دراثر افول ایمان به خدا ظاهر می‌شود. از نظر نیچه، خدا در زندگی بشر امروز جایگاهی ندارد. وی معتقد است، خدا از زندگی بشر رخت بربسته و ایمان به خدا، مبنایش را ازدست داده است. ایمان به خدا مبنای ارزش‌هایی بوده که بشر غربی در پرتو آنها زندگی می‌کرده است. اما با مرگ خدا، ارزش‌ها و باورها مبنای خود را ازدست می‌دهند و از اعتبار می‌افتند. بدین‌ترتیب، نهیلیسم آغاز می‌شود. نیچه تمثیل مرگ خدا را در کتاب "حکمت شادان" این‌چنین آغاز می‌کند: «آیا داستان آن دیوانه را شنیده‌ایدکه با چراغ در روز روشن و در ملأعام به‌دنبال خدا بود و مدام فریاد می‌زد خدا را می‌جویم خدا را می‌جویم اما فریاد او موجب خنده بسیار شد چون درمیان جمع عده بسیاری به خدا ایمان نداشتند. از آن جمع یکی گفت آیا او گم شده است؟ و دیگری گفت آیا او کودکی گم‌کرده راه است؟ آیا او مسافر است یا مهاجرت کرده؟ دیوانه درمیان جمع پرید و به آن خیره نگاه کرد، سپس فریاد زد من هم اینک به شما خواهم گفت که خدا کجا رفته است. من و شما یعنی ما او را کشتیم ...کارد ما خون مقدس‌ترین و مقتدرترین چیزی را که دنیا تا همین امروز داشت، ریخت.» (نیچه، ۱۳۸۵: ۱۹۲ و ۱۹۳) نیچه با تأسف، مرگ خدا را اعلام می‌نماید و در سوگ خدا مرثیه‌سرایی می‌کند. اما او خواستار مرگ مطلق خدا نیست بلکه در آرزوی مرگ خدای مسیحیت است. سارتر هم، همچون برگمان به پدیدارشناسی که به سکوت خدا توجه دارد، می‌پردازد. «او معتقد است که خدایی وجود ندارد واضعی برای ارزش‌ها نیست و انسان به‌زعم آزادی‌اش سعی به آفرینش ارزش‌ها با عشق دارد. گرچه عشق محتوم است که ناکام بماند.» (فراستی، ۱۳۹۰: ۳۳۳ و ۳۳۴) با این

اوصاف، برگمان به نجات و رستگاری امیدوار است و باور دارد که خدا سکوت می‌کند تا ما به لزوم وجود و حضورش ایمان بیاوریم. سکوت خدا به این معنا نیست که انسان را فراموش کرده و به حال خود واگذاشته است.

ارتباط با دیگری

مفهوم ارتباط با دیگری، نزد برگمان از اهمیت والایی برخوردار است. او در اکثر فیلم‌هایش بر ضرورت ارتباط با دیگری تأکید می‌کند. ازطرفی، فیلسوفان اگزیستانس هم این موضوع را بررسی کرده‌اند. آنان معتقدند که محیط انسان، تنها متشکل از اشیای پیرامونش نیست بلکه انسان در ارتباط و تعامل با انسان‌های دیگر زندگی می‌کند. وجود انسان دارای خصلت اجتماعی است و بدون دیگران، نمی‌تواند وجود داشته باشد. در فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی، پروفسور بورگ مردی اهل علم است که از تعامل با دیگران به بهانه عیب‌جویی آنها خودداری می‌کند. وی هیچ‌گونه رابطه عاطفی و صمیمانه با همسر و فرزندش نداشته است و تنها به نیازهای جسمانی افراد توجه می‌کند و از نیازهای عاطفی و روحی انسان‌ها غافل است. پروفسور بورگ باوجود پیشرفت در زمینه علم، زندگی خود را رضایت‌بخش نمی‌داند و دکترای افتخاری خود را دکترای حماقتش می‌نامد. در این اثر، برگمان شخصیت‌های فیلم را ازمنظر ارتباط با دیگری تحلیل و بررسی می‌کند. *اوالد* فرزند پروفسور، شخصیتی مشابه شخصیت پدرش دارد. مانند پدرش نسبت به همسرش بی‌اعتناست و از او خواستار سقط جنین است. *اوالد* می‌گوید: «زندگی در این دنیا عبث است و مسخره است که بخواهیم دنیا را از قربانی‌های بیشتری پرکنیم مسخره است که باور کنیم آنها زندگی بهتری نسبت به ما خواهند داشت.» (فراستی، ۱۳۷۹: ۲۴۸) «ماریانه برخلاف همسر بورگ از انسانی‌ترین و پراحساس‌ترین شخصیت‌های فیلم است. او بسیار حساس است می‌گرید و تنفرش را از ایوالد ابراز می‌کند او اوالد را ترک می‌کند ولی بعد به عشقش نسبت به او آگاه می‌شود و بازمی‌گردد. او درطول سفر به لوند توجه و عشق‌ورزیدن را به بورگ می‌آموزد» (فراستی، ۱۳۹۰:۱۶۵). مادر ایزاک، شخصیتی سرد و بی‌تفاوت نسبت به دیگران دارد که باوجود فرزندان و نوه‌های بسیار انسانی تنهاست. این تنهایی، مجازات بی‌توجهی او به دیگران است. احساس سرمای وی باوجود روشن‌بودن بخاری‌ها به رابطه صمیمانه تداشتن وی با دیگران اشاره دارد.

در نور زمستانی هم، برگمان اعتراض خود را به فقدان ارتباط با دیگری در کالبد شخصیت‌های توماس و مارتا ابراز می‌کند. *توماس* دربرابر ابراز عشق *مارتا* سرد و بی‌تفاوت است زیرا با مرگ همسرش زندگی برای او بی‌معناست و تا جایی پیش می‌رود که درمی‌یابد، ایمانش به خدا برهیچ مبنایی استوار نبوده است. یاسپرس درباره ضرورت ارتباط با دیگری می‌گوید: «انسان نمی‌تواند ارتباطی با دیگران نداشته باشد و نمی‌تواند به تنهایی و در اعتزال زندگی کند، آدمی برای اینکه خودش باشد نیازمند داشتن ارتباط و معاشرت با من‌های دیگر و با هست‌های دیگر و با آزاد و مختارهای دیگر است» (یاسپرس به‌نقل از روژه و همکاران، ۱۳۷۲: ۱۵۷). مارسل هم مشارکت را در رسیدن به زندگی اصیل، بیش از آزادی انزواجویانه ضروری می‌داند (کین سم، ۱۳۷۷: ۴). بنابر نظر وی، من مستقل از دیگران وجود ندارد و بخش مهمی از زندگی انسان را نسبت او با انسان‌ها و خدا تشکیل می‌دهد. مارسل بیان می‌کند که انسان باید خودش را دردسترس دیگری قرار دهد. شخصی که خود را دردسترس دیگران قرار نمی‌دهد، به خودش سرگرم است و وجودش برای دیگران وجودی بسته است. درحالی‌که، وجود اصیل انسان درگرو بازبودن هستی‌اش نهفته است. انسان برای آنکه رویکردی واضح به هستی داشته باشد، باید در جستجوی راه‌هایی باشد که از طریق آنها به ساحت ارتباطات کاملاً انسانی وارد شود.

در شرم، *اوا* و *یان* همان عشاق سارتر هستند که در کالبد عشق درپی محدودکردن آزادی یکدیگرند. سارتر در کتاب "هستی و نیستی" درخصوص عشق می‌گوید: «تعارض مفهوم اصلی روابط ما با دیگران است... عشق یک صحنه تعارض است. هر عاشق تا وقتی که می‌خواهد دیگری دوستش بدارد قهراً این عشق حالتی از اسارت یعنی همه‌چیز خود را دراختیار معشوق گذاشته و هر دو طرف حالت آزادی خود را ازدست می‌دهند و آنچه را که یکی از دیگری می‌خواهد، دیگری هم به همان نسبت خواستار اسارت اوست.» (سارتر، ۱۳۸۹: ۲۵۳-۲۴۰) هیچ‌گونه امنیت و فراغت خاطری در عشق یافت نمی‌شود. عشق نمی‌تواند بر پایه امنیت مطلق بنا شود. وی عشق را که صورت آرمانی آن وحدت دو آزادی است در عمل، جنگ آزادی‌ها می‌داند و معتقد است که درنهایت، به یکی از این دو تبدیل می‌شود: دگرآزاری یا خودآزاری (احمدی،۱۳۸۴: ۲۲۰).

در شرم، *یان* فردی خودخواه و ترسو است که در ابتدای فیلم وی را کاملاً تحت سلطه و نفوذ *ایوا* می‌یابیم. *یان* به‌علت نداشتن توانایی فرزنددارشدن، دائم درپی جلب رضایت ایواست تا بدین‌وسیله، عدم توانایی خود را با تبعیت بی‌چون و چرا پنهان کند. او آزادی و خواست خود را فدای آزادی و خواست *ایوا* می‌کند (خودآزار). درمقابل، *ایوا* زنی قدرتمند و مهربان است که زن‌بودن خود را درگرو مادربودنش می‌داند. در ابتدای فیلم با گذشتن از خواست خود (داشتن فرزند)، تظاهر به

راضی‌مندی از زندگی می‌نماید (خودآزار). در ادامه فیلم، اعتراض خود را به نداشتن فرزند با خیانت به *یان* ابراز می‌کند (دگرآزار). *یان*، با آگاهی از خیانت *ایوا*، نسبت به او سرد و بی تفاوت می‌شود که این بی‌تفاوتی را از صحنه زمین‌خوردن *ایوا* و بی‌توجهی *یان* به این رخداد، می‌توان استباط کرد (دگرآزار).

نیچه هم درخصوص عشق دیدگاهی تقریباً مشابه سارتر دارد. وی عشق را نوعی خودخواهی می‌داند و در "حکمت شادان" دراین‌باره می‌گوید: «کسی که دوست دارد می‌خواهد مالک منحصربه‌فرد طرف مقابل باشد، می‌خواهد تسلطی مطلق بر روح و بر جسم او داشته باشد ... می‌خواهد همه رقبای دیگر را تضعیف و محروم کند و بسان فاتح بی‌باک و استعمارگر خودخواه مبدل به اژدهای محافظ گنج خویش شود... از این نوع عشق، معنا و مفهوم عشق متضاد است با خودخواهی برداشت شده است؛ درحالی‌که عشق شاید طبیعی‌ترین و خودجوش‌ترین تجلی خودخواهی انسان باشد.» (نیچه، ۷۶:۱۳۷۷)

در سکوت، برگمان در پرتو مفهوم سکوت خدا به بررسی روابط انسان‌ها با یکدیگر می‌پردازد. در این فیلم، با سکوت خداوند روابط انسان‌ها تا مرز حیوان‌بودن سقوط می‌کند. عاطفه و صمیمیت در روابط انسانی ازمیان می‌رود و خودخواهی جای آن را می‌گیرد؛ این را می‌توان از روابط *انا* و *استر* دریافت. *آنا* از *استر* بیزار است و نسبت به بیماری او بی‌تفاوت و انتظار مرگ او را می‌کشد. علت این بیزاری را می‌توانیم در گذشته او جستجو کنیم، زمانی که *آنا* تحت سلطه پدر و بعد از مرگ پدر تحت سلطه *استر* بوده است. *آنا* بیماری *استر* را زمینه مساعدی برای انتقام‌گرفتن از او می‌داند. وی با مشغول‌شدن به اموری که *استر* از انجام آنها به‌عنوان یک زن عاجز است، سعی در برانگیختن حس حقارت در استر دارد. برگمان در سکوت، کامل‌ترین توجه را به مشکل رابطه متقابل بین بزرگسال و کودک معطوف می‌کند. *یوهان* به‌دنبال مهر و محبت مادرش است اما با بی‌توجهی او روبه‌رو می‌شود. *فرزند* به این وضعیت اعتراض دارد و اعتراض خود را با کشیدن نقاشی و نمایشی عروسکی اعلام می‌کند. به‌دنبال توجه مادرش به مردان، با گرفتن اسلحه به‌سوی آنها و کشتن نمادینشان درپی انتقام است. *یوهان* با بوسیدن مکرر *آنا* درپی جلب توجه اوست. «او رابطه‌ای فکری با *استر* و رابطه‌ای جسمانی و عاطفی با *آنا* مادرش دارد. همان‌طورکه در فیلم می‌بینیم، *استر* به *یوهان* تکه کاغذی می‌دهد که روی آن دو کلمه به زبان مردم تیموکا نوشته شده است. در راه بازگشت به خانه پدری، *یوهان* دو کلمه را می‌خواند: قلب و دست. قلبی برای دوست‌داشتن و دستی برای درازکردن به‌سوی دیگران. این همان دو چیزی است که این پسر در زندگی نکبت‌بار مادر و خاله‌اش، کوچک‌ترین نشانه‌ای از آن را ندیده است ولی این امید ضمنی وجود دارد که این پسربچه از اتفاقاتی که برای این دو زن افتاده است درس عبرت بگیرد» (فراستی، ۱۳۰:۱۳۷۹). آنچه از فیلم‌های برگمان برمی‌آید، ضرورت ارتباط با دیگری است که در تمامی مراحل زندگی اعم از ارتباط با خدا و رسیدن به ایمان، نقش بسزایی دارد.

مرگ و ترس‌آگاهی[۸]

مرگ، یکی از مشغله‌های ذهنی برگمان است. او تصویر مرگ را همه عمر با خود دارد و آن را یکی از قطعی‌ترین رویدادهای زندگی بشر می‌داند. در فیلم مهر هفتم، شوالیه و همراهش *یونز* را می‌بینیم که کنار ساحل خوابیده‌اند، شوالیه از خواب برمی‌خیزد و با خدا مناجات می‌کند که ناگهان مرگ بر او وارد می‌شود. در مواجهه شوالیه با مرگ، مرگ هم ترس شوالیه را نشان می‌دهد و هم امکان معرفت او را. زیرا کنش‌های مرگ به انکشاف خدا یا نیستی منجر خواهد شد (Hubner،2007:52). «تنهابودن شوالیه در اولین برخوردش با مرگ و عدم حضور ندیم از تنهابودن شوالیه در تکاپویش برای یافتن خداست» (فراستی،۲۴۴:۱۳۷۹). بدین‌ترتیب، نخستین مکالمه مرگ با شوالیه آغاز می‌شود:

شوالیه: کیستی؟

مرگ: من مرگم.

شوالیه: آمده‌ای مرا ببری؟

مرگ: من مدت‌هاست همراه تو هستم.

شوالیه: می‌دانم.

مرگ: آماده‌ای؟

شوالیه: تنم می‌ترسد اما خودم نه.

این، همان موقعیتی است که هایدگر آن را ترس‌آگاهی می‌نامد. ترس‌آگاهی به‌طور غیرمستقیم دازاین[۹] را به یاد نحوه بودن اصیل می‌اندازد. در این موقعیت، فرد آگاه می‌شود که هستی‌اش، رو به مرگ است. شوالیه، دازاین اصیلی است که به مرگ‌آگاهی رسیده است. او از مرگ نمی‌ترسد بلکه دربرابر مرگ دچار ترس‌آگاهی شده است. فیلسوفان اگزیستانس ترس‌آگاهی را یکی از مهم‌ترین حالات انسان می‌دانند. آنها معتقدند که ترس‌آگاهی با ترس متفاوت است نباید آنها را با یکدیگر اشتباه بگیریم. «ترس مربوط به امری است قابل اشاره و درموردی معین، اما ترس‌آگاهی منشأ خارجی ندارد و مربوط به امری است مجمل و مبهم و نامتعین» (مستعان،۱۱۱:۱۳۸۶). ترس، ناشی از ناتوانی است اما ترس‌آگاهی ازنظر فیلسوفان اگزیستانس لحظه انتخاب است. هایدگر بیان می‌کند که

ترس‌آگاهی تجربه مرگ نیست بلکه توجه به تناهی است. بنابراین، ترس‌آگاهی شوالیه ناشی از ترس از یک پدیده در جهان نیست بلکه ترس‌آگاهی او ناشی از رویارویی با نیستی است.

شوالیه پیش از آنکه با مرگ روبه‌رو شود و به ترس‌آگاهی برسد، در زندگی روزمره و هم‌رایی با همگان غرق شده بود که نمونه آن ده‌سال نبرد در جنگ‌های صلیبی بوده است. شوالیه به پیروی از همگان به جنگ‌های ده‌ساله صلیبی رفته بود بدون آنکه از خود بپرسد چرا به جنگ می‌رود. او نمونه تعبیر داسمنِ[۱۰]هایدگر است که برای اشاره به انسان‌هایی به‌کار می‌رود که غرق در زندگی روزمره‌اند و تابع عقل جمعی هستند. در قسمتی از فیلم مهر هفتم شاهد مکالمه *اسکات* و مرگ هستیم که نمودی از شخصیت قانون‌گریز، شهوت‌ران، سیری‌ناپذیر و بی‌هدف است و برای درامان‌ماندن از حیوانات وحشی به بالای درختی می‌رود. ناگهان متوجه می‌شود مرگ درحال قطع‌کردن درخت زندگی اوست. وقتی‌که علت را جویا می‌شود، مرگ می‌گوید: اجلش فرارسیده است.

مرگ: درختت را برای این اره می‌کنم چون اجلت فرارسیده است.

اسکات: اصلاً حرفش را نزن وقت ندارم، باید در نمایش شرکت کنم.

مرگ: نمایش به‌علت فوت برگزار نمی‌شود.

اسکات: خانواده‌ام... راه فراری برای هنرپیشه‌ها وجود ندارد، سوراخ فراری.

مکالمه اسکات و مرگ، این دیدگاه هایدگر را یادآوری می‌کند؛ مرگ امکانی است که نه‌تنها بر تمام امکان‌های دیگر تسلط دارد بلکه حادث‌بودن آنها را هم آشکار می‌کند. براساس دیدگاه وی، اسکات دارای وجودی غیراصیل است زیرا یک وجود اصیل می‌پذیرد که هستی‌اش رو به مرگ است بدون آنکه به غلبه بر آن امیدوار باشد. زمانی که مرگ، درخت زندگی اسکات را قطع می‌کند، حضور سنجاب می‌تواند به این دیدگاه هایدگر اشاره نماید که وی مرگ را امری ویژه انسان می‌دانست. هایدگر معتقد بود که جانوران توانایی مرگ را ندارند بلکه آنها نابود می‌شوند زیرا وی توانایی اندیشیدن به مرگ را با ناتوانی مرگ یکی می‌داند. سکانسی از فیلم مهر هفتم به گفتگوی افراد حاضر در مهمان‌سرا راجع به مرگ می‌پردازد که این افراد با گریزی به امور روزمره، سعی می‌کنند مرگ را فراموش کنند.

- طاعون همه‌جا منتشر شده و مردم مثل پشه‌ها می‌میرند.
- من نمی‌توانم چیزی بفروشم.
- روز معاد است و پیشگویی‌های ترسناک ... .
- بخور بنوش و شاد باش. این سکانس یادآور این دیدگاه هایدگر است که انسان برای گریز از ترس‌آگاهی به بهانه‌های متعددی ازجمله وجود غیراصیل متوسل می‌شود تا مرگ خود را ازیاد ببرد.

در سکانس آخر مهر هفتم، هنگامی که مرگ وارد قلعه می‌شود هریک از افراد به‌گونه‌ای نسبت به آن واکنش نشان می‌دهند. *کارین*، همسر شوالیه به خواندن آیاتی از کتاب آخرالزمان یوحنا مشغول می‌شود. با خواندن این دعا، اعتقاد خود را به مرگ و بعد از آن تأیید می‌کند. او تصویری از عشق حقیقی است که در ملاقات با شوالیه این عشق را می‌توان ملاحظه کرد. عشقی که پس از سال‌ها ازبین نرفته است. شوالیه همچنان منتظر شنیدن پاسخی ازسوی خداست و می‌گوید: خداوندگارا از درون خود تو را صدا می‌زنیم، به ما رحمت آر، چراکه ما ناچیزیم و می‌ترسیم و نادانیم. *یونز* همچنان اعتراض دارد و بر توانایی انسان روی زمین تأکید می‌کند. او به ماورا اعتقادی ندارد و به هیچ‌وجه به آن نمی‌اندیشد. بهشت و جهنم برایش بی‌معنی‌اند. «رویارویی یونز با مرگ دیدگاه‌های سارتر و کامو درباره مرگ را به‌یاد می‌آورد آنها مرگ را بزرگ‌ترین جزء نامفهوم وجود و آخرین برهان بر عبث‌بودن انسان می‌دانند» (رضوی، ۳۳۴:۱۳۸۷). ازنظر سارتر «مرگ هیچ اهمیت خاصی ندارد– فقط واپسین امر عبث است و عبث‌بودن آن کمتر یا بیشتر از خود زندگی نیست.» (مک‌کواری، ۲۰۱:۱۳۷۷) آهنگر و همسرش بیانگر وجه عامی از زندگی عادی انسان است. آهنگر، انسانی احمق و زودباور است و همسرش زنی خیانت‌کار و دورو. آنها نماینده افرادی هستند که غرق در روزمرگی‌اند و هایدگر آنها را هرکس و کی‌یرکه گور، همگان[۱۱] می‌خواند. آنها دازاین‌های غیراصیلی هستند که از مسئولیت اندیشیدن به هستی گریخته‌اند و آنچه از مرگ و زندگی می‌دانند، چیزهایی است که کشیشان گفته‌اند. شخصیت‌های این دو یادآور دیدگاه باور نادرست سارتر است؛ او بیان می‌کند که بیشتر انسان‌ها چون می‌دانند که باید مسئولیت انتخاب‌های خودشان را بپذیرند، ترجیح می‌دهند دیگران این گزینش را برایشان انجام دهند. آخرین فردی که رویاروی مرگ می‌ایستد، دخترکی جوان است که دربرابر مرگ زانو می‌زند و می‌گوید: به آخر رسید. او مرگ را پذیرفته است و می‌داند که هستی‌اش رو به مرگ است. مطابق دیدگاه هایدگر، می‌توان گفت او وجودی اصیل است که به فراخوان وجدانش پاسخ می‌دهد و با زندگی به‌دلیل مردن راضی است بدون آنکه بر چیرگی بر آن امیدوار باشد.

در فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی، پروفسور *بورگ* پس از معرفی خود به تعریف کابوس شب گذشته‌اش می‌پردازد. وی در خواب

می‌بیند که در خیابان خلوتی که پنجره‌های ساختمان‌هایش کاملاً پوشیده و ساعت دیواریِ مغازه عینک‌فروشی عقربه ندارد، درحال قدم‌زدن است. به ساعت خود نگاه می‌کند که متوجه می‌شود آن هم عقربه ندارد و زمان را گم کرده است. *بورگ* درادامه راه، رهگذری را مشاهده می‌کند که درمقابل او راه می‌رود. وقتی به رهگذر نزدیک می‌شود و او را لمس می‌کند، رهگذر فرومی‌ریزد و چیزی جز غبار و قطرات خون از وی باقی نمی‌ماند. ترس شدیدی سراسر وجود بورگ را فرامی‌گیرد. در این هنگام به کالسکه حامل جنازه برخورد می‌کند که ناگهان چرخ کالسکه از جا کنده می‌شود، چرخ‌زنان به طرف او می‌آید، به دیواری برخورد می‌کند و چرخ درهم می‌شکند. تابوت از روی کالسکه می‌افتد و خرد می‌شود. *بورگ* هراسان به جنازه نزدیک می‌شود و در بهت و ناباوری متوجه می‌شود که جنازه، جنازه خود اوست. شکستن چرخ کالسکه به این امر اشاره می‌نماید که چرخ زمان برای پروفسور متوقف شده است. این مفهوم، زمانمندبودن وجود انسان است که فیلسوفان اگزیستانس آن را بررسی کرده‌اند. آنها معتقدند که انسان موجودی زمانمند و متناهی است که در جریان روزمرگی تناهی‌بودن هستی‌اش را فراموش می‌کند. هایدگر دراین خصوص می‌گوید: «هست‌بودن {قیام ظهوری داشتن} بالاخره همان زمانمندشدن است ... زمانمندی مخصوص هستی انسان یعنی یک نحوه انسانی وجود و بودن است.» (روژه و همکاران، ۲۹۹:۱۳۷۲) هنگامی که *بورگ* در خواب با جنازه خود روبه‌رو می‌شود، ترس‌آگاهی را تجربه می‌کند. این کابوس آغازگر تحولی عظیم در زندگی‌اش می‌شود. او در می‌یابد که هستی‌اش روبه مرگ است. این حالت را هایدگر خودآگاهی[۱۲] دازاین می‌نامد. او بیان می‌کند در این حالت دازاین از توهمات و امنیت‌های کاذبی که زندگی روزمره به وی تحمیل کرده است، رها می‌شود.

نقد کلیسا

برگمان، دیانت و کلیسا را از یکدیگر متمایز می‌داند. وی مخالفتی با دیانت ندارد بلکه مخالفت او، با کلیساست. برگمان معتقد است که تزویر و دورویی کلیسا باعث شده است که جامعه اعتقادش را به خدا ازدست دهد. در مهر هفتم با اعتراض به سیستم کلیسا معتقد است، کلیسا برای انسان امروزی پاسخ قانع‌کننده‌ای ندارد و نمی‌تواند به انسان اطمینان دهد. در این فیلم، کشیش خطاب به مردم می‌گوید:

خداوند ما را مجازات می‌کند. ای کسانی که چون حیوانات نادان سردرهم می‌لولید... ممکن است این ساعت، آخرین ساعت عمرتان باشد. مرگ در پشت شما ایستاده است... ای احمق‌ها آیا می‌دانید به‌زودی خواهید مرد... خداوندا بر پستی و حقارت ما رحم کن.

این سکانس، اعتراض برگمان به سیستم کلیسا را نشان می‌دهد و یادآور دیدگاه نیچه و کی‌یرکه گور در انتقاد از کلیسا است. نیچه، اخلاق بردگان را درمقابل اخلاق سروران قرار می‌دهد. وی اخلاق مسیحی را نمونه‌ای از اخلاق بردگان می‌داند. در این نوع از اخلاق، هرچه انسان حقیرتر باشد برتر است. این اخلاق، تحقیرکننده انسان است و موجب می‌شود که انسان از رسالت واقعی خود که آفرینش ارزش‌هاست بازماند و بودن را به‌جای شدن برگزیند. در صحنه‌ای از مهر هفتم کشیش *روال* شوالیه را تحریک می‌کند تا در جنگ صلیبی شرکت کند؛ جنگی که از دیدگاه یونز آن‌قدر احمقانه است که فقط یک خیال‌پرداز می‌تواند نقشه‌اش را بکشد. و حالا متوجه می‌شود که ده‌سال از عمرشان تلف شده است.

یونز: تازه سوراخ دعا را پیدا کرده‌ای نه؟ چون حالا عوض کشیش دزد از آب درآمده‌ای.

سخنان *یونز*، گفته‌های لحظه‌های آخر حیات کی‌یرکه گور را یادآوری می‌کند که می‌گفت: «کلیسا و کشیش‌ها آخرین بقایای سرمایه مقدس ایمان را برباد داده‌اند. کلیسا تماشاخانه شده است ... عبادات کلیسا و شعائر آن کریه‌تر از کفر جلی و دزدی است. اربابان کلیسا خدا را احمق تلقی کرده‌اند، هرگاه کشیشی دیدید، فریاد کنید: دزد دزد» (مستعان، ۷۵:۱۳۸۶). ازنظر برگمان هم، کشیش دزد است چه به مال مردم بزند و چه از سر وظیفه و بی‌اعتقادیش به اندیشه و ایمان مردم دستبرد بزند.

مسئولیت

تعهد و مسئولیت انسان دربرابر انتخاب‌هایش و تأثیر آنها بر زندگی و منش دیگران، یکی دیگر از مباحث موردتوجه برگمان است که در اکثر آثارش آن را به مخاطبانش گوشزد می‌کند. در فیلم شرم، انتخاب و گزینش *اوا* برای خیانت به *یان* نه‌تنها مسیر زندگی اوا را متحول می‌کند بلکه بر شخصیت آینده *یان* هم تأثیرگذار است. با خیانت *اوا*، تمام ارزش‌های انسانی در *یان* از بین می‌رود و موجودی بدون ادراک می‌گردد. *یان* که درابتدا فردی ترسو و دل‌رحم بود و حتی از کشتن مرغ‌ها هم برنمی‌آمد بعد از خیانت *اوا*، *یاکوبی* را به‌علت انتقام از بین می‌برد. پس از این کار، آنچنان قسی‌القلب می‌شود که با رفتاری کاملاً غیرانسانی سربازی را به‌دلیل چکمه‌هایش می‌کشد.

سارتر هر فردی را مسئول تمام افراد بشر می‌داند. وی معتقد است، هر انسانی آزاد است از میان گزینه‌های گوناگونی که پیش روی خود دارد یکی را انتخاب کند. درواقع او با این انتخاب، خود را متعهد کرده است زیرا آن گزینه را با نهایت

آزادی انتخاب می‌کند و این انتخاب، نه‌تنها مسیر زندگی او را متحول می‌کند بلکه بر زندگی دیگران هم تأثیر می‌گذارد. سارتر درخصوص متعهدبودن انسان دربرابر انتخاب‌هایش در کتاب "اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر" می‌گوید: «بشر در انتخاب خود آزاد است، منظور این است که هریک از ما با آزادی وجود خود را انتخاب می‌کند. فرد بشر با انتخاب خود همه آدمیان را انتخاب می‌کند و درواقع هریک از اعمال ما آدمیان با آفریدن بشری که ما می‌خواهیم آن‌گونه باشیم درعین‌حال تصویری از بشر می‌سازد که به عقیده ما بشر به‌طور کلی باید آنچنان باشد» (سارتر، ۱۳۸۹: ۳۱ و ۳۲).

نتیجه‌گیری

پس از بررسی مطالب پژوهش حاضر، چنین به‌دست آمد که برگمان هم مانند کی‌یرکه گور شک را روزنه‌ای به‌سوی ایمان می‌داند و باور دارد که ایمان با شک همراه است. وی همچون مارسل و یاسپرس بر ضرورت ارتباط با دیگری تأکید دارد به‌گونه‌ای‌که ارتباط با دیگری را لازمه ارتباط با خدا می‌داند. درخصوص مرگ و ترس‌آگاهی این دیدگاه هایدگر، مبنی‌بر اینکه هستی انسان، رو به مرگ است و ترس‌آگاهی انسان را نسبت به مرگ آگاه می‌کند و سبب می‌شود تا انتخاب‌های شایسته‌ای داشته باشد، قابل توجه است. ردپای سکوت خدا را در آثار برگمان و اندیشه نیچه و اعتراض به کلیسا را در اندیشه برگمان و کی‌یرکه گور می‌توان یافت. درباره مسئولیت، برگمان هم مانند سارتر باور دارد که هر فرد دربرابر انتخاب‌هایش مسئول است و انتخاب‌های او بر زندگی دیگران بی‌تأثیر نیست. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که در اندیشه برگمان و فیلسوفان اگزیستانس می‌توان شباهت‌هایی یافت و ادعا کرد که برگمان در آثارش تحت تأثیر فیلسوفان اگزیستانس بوده است. وی مضامین اگزیستانسیالیستی را به زبان سینما بیان کرده و موفق شده است آنها را برای مخاطبان عام سینما مفهوم گرداند. درنهایت، انجام این پژوهش بیانگر این بود که می‌توان با ساخت فیلم‌هایی با محتوای فلسفی، سینمایی مبتنی‌بر اندیشه را بنیاد نهاد و با بهره‌گیری از روش موجود در این پژوهش، سایر آثار فیلم‌سازان مدرن را تجزیه و تحلیل کرد. همچنین، پیام‌های مضمر در آنها را برای مخاطبان آشکار و آنها را به اندیشیدن در هستی خویش دعوت کرد.

پی‌نوشت

1. Soren kierkegaard
2. Martin Heidegger (1889-1976)
3. Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844- 1900)
4. *Gabriel* Honoré *Marcel*
5. Jean-Paul Charles Aymard Sartre (1905-1980)
6. Karl Jaspers
7. Nihilism
8. Angst
9. Dasein
10. Dasman؛ نزد هایدگر فقط مخصوص انسان است و در عالم بودن.
11. Public
12. Self-Knowledge

منابع و مآخذ

- احمدی، بابک (۱۳۸۴). **سارتر که می‌نوشت**. چاپ اول، تهران: سعدی.
- اندرسون، سوزان‌لی (۱۳۸۵). **فلسفه کی‌یرکه گور**. ترجمه خشایار دیهیمی، چاپ اول، تهران: طرح نو.
- سارتر، ژان‌پل (۱۳۸۹). **هستی و نیستی**. ترجمه عنایت‌الله شکیباپور، چاپ اول، تهران: دنیای کتاب.
- _____. **اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر**. ترجمه مصطفی رحیمی، تهران: نیلوفر.
- ضیابخش، ندا و مختابادمرئی، سیدمصطفی (۱۳۸۹). معنابخشی عبادی نور طبیعی در فضاهای معماری دو فیلم نور زمستانی برگمن و داریوش مهرجویی، **نشریه هنرهای زیبا، هنرهای نمایش و موسیقی**. (۴۲)، ۵۹-۷۰.
- رضوی، مهسا (۱۳۸۷). بازنمایی اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی در سینمای مدرن- فیلم به‌مثابه اندیشه، **فصلنامه هنر**، (۷۵)، ۳۱۲-۳۴۱.
- فراستی، مسعود (۱۳۷۹). **اینگمار برگمان و سینمایش هزارتوی رویا- حقیقت**. تهران: فرهنگ کاوش.
- _____ (۱۳۹۰). **رویا-پناهگاه اینگمار برگمان و سینمایش**. چاپ اول، تهران: ساقی.
- کین، سم (۱۳۷۵). **گابریل مارسل**. ترجمه مصطفی ملکیان، چاپ اول، تهران: گروس.
- مارسل، گابریل (۱۳۸۸). **انسان مسئله‌گون**. ترجمه بیتا شمسینی، تهران: ققنوس.
- مستعان، مهتاب (۱۳۸۶). **سورن کی‌یرکه گور: متفکر عارف‌پیشه**. چاپ اول، آبادان: پرسش.
- مک‌کواری، جان (۱۳۷۷). **فلسفه وجودی**. ترجمه سعید حنایی کاشانی، چاپ اول، تهران: هرمس.
- نیچه، فردریش ویلهلم (۱۳۷۷). **حکمت شادان**. ترجمه جمال آل‌احمد، سعید کامران و حامد فولادوند، چاپ اول، تهران: نیل.
- _____ (۱۳۸۵). **حکمت شادان**. ترجمه جمال آل‌احمد، سعید کامران و حامد فولادوند، تهران: جامی.
- ورنو، روژه؛ وال، ژان و دیگران (۱۳۷۲). **پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست‌بودن**. ترجمه یحیی مهدوی، چاپ اول، تهران: خوارزمی.

- Hubnev, L. (2007).**The Films of Ingmar Bergman: Illusions of Light and Darkness**: Palgrave Macmillan.

دریافت مقاله:۹۳/۰۴/۰۳
پذیرش مقاله: ۹۳/۱۲/۲۰

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال پنجم، شماره نهم، بهار و تابستان ۱۳۹۴

بررسی تأثیر موسیقی بر میزان شادمانی و سلامت روان

مرضیه عروتی‌عزیز*

چکیده

هدف از انجام این تحقیق، بررسی تأثیر پایدار موسیقی بر سلامت روان و ارزیابی استفاده همزمان از موسیقی و سایر روش‌های درمانی برای افزایش سلامت روان است. پژوهش حاضر در زمره پژوهش‌های علّی- مقایسه‌ای قرار می‌گیرد که برای تجزیه و تحلیل داده‌ها از روش‌های آماری t مستقل، تحلیل واریانس یک‌راهه و همبستگی پیرسون استفاده شد. جامعه آماری آن، شامل هنرمندان عرصه موسیقی (خوانندگان، نوازندگان و آهنگ‌سازان) و مردم عادی بود. بدین‌منظور، به روش تصادفی ساده از بین هنرستان‌های موسیقی دختران و پسران تهران و واحد موسیقی صداوسیما، ۸۷ هنرمند و ۷۰ نفر از بین افراد عادی، نمونه مردم عادی از بین اقشار مختلف جامعه، انتخاب شدند. به‌منظور گردآوری داده‌ها، از دو پرسش‌نامه سلامت روان (GHQ) و شادمانی (آکسفورد و آرگایل) استفاده شد. نتایج این پژوهش نشان داد، موسیقی و سبک موسیقی بر میزان شادمانی تأثیر دارد. بین شادمانی و سلامت روان همبستگی و رابطه وجود داشت اما موسیقی و سبک آن بر میزان سلامت روان تأثیر معناداری نداشت. بنابراین، موسیقی می‌تواند علاوه‌بر تأثیر کوتاه‌مدت، آثار بلندمدت هم داشته باشد و باعث افزایش میزان شادمانی بین مردم و پیرو آن، باعث افزایش سلامت روان آنها شود.

کلیدواژگان: شادکامی، سلامت روان، موسیقی.

* دانشجوی دکتری روان‌شناسی عمومی، دانشگاه الزهرا (س)، تهران. Sorena.oa.110@ gmail .com

مقدمه

به‌ظاهر، شادی یکی از هیجانات خوشایند اصلی است که با مجموعه‌ای از کلمات مثبت مانند نشاط، خوشی و مسرت مترادف است. شادمانی در لغت به‌معنای حالتی از وجود شادی، رضایت و خوشی است که میل و رغبت حیوانی را شامل نمی‌شود. احساسی است که همه ما خواهان آن هستیم، ولی متأسفانه تعداد کمی به آن دست می‌یابیم.

نشانه مشخص چنین احساسی، قدردانی، آرامش درونی، احساس رضایت و علاقه به دیگران است. به‌طورکلی، شادمانی امریست فطری، که شما را قادر می‌سازد تا اطلاعات را به‌گونه‌ای جدید و خلاق دیده و به‌جای درگیرشدن با پستی و بلندی‌های زندگی از آن لذت ببرید. دیدگاه‌های موجود درباره شادمانی درطول زمان تغییر یافته و هربار عقاید متفاوتی درباره آن بیان شده است. برای نمونه، ارسطو معتقد بود حداقل سه نوع شادی وجود دارد: در اولین و نازل‌ترین سطح آن در نظر مردم عادی لذت، شادی به همراه دارد، در سطحی بالاتر و در نظر خواص شادی به‌معنای عملکرد خوب است و درنهایت، شادی در بالاترین سطح خود براثر زندگی متفکرانه ایجاد می‌شود (آیزنک، ۱۳۷۵).

به‌همین‌ترتیب، طی سالیان متمادی دیدگاه‌های متفاوتی درباره شادی و شادمانی بیان شده تا امروز که رویکرد جدیدی در روان‌شناسی با نام روان‌شناسی مثبت‌گرا به‌وجود آمده و شادمانی، یکی از اصول مهم در این رویکرد است. کارشناسان و دانشمندان باور دارند که کار، بازی، ورزش، موسیقی، شعر و هنردرمانی از بهترین وسایل تربیتی و ایجاد تغییر در انسان محسوب می‌شوند.

موسیقی، یکی از راه‌های ایجاد شادی است؛ مطمئناً موسیقی می‌تواند خلق مثبت ایجاد کند چراکه یکی از مؤثرترین روش‌های ایجاد خلق مثبت، در آزمایشگاه شناخته شده است. موسیقی، هنری است که از تنظیم و ترکیب اصوات به‌وجود می‌آید و زیبایی آن برحسب اثری که در ذهن شنونده ایجاد می‌کند، سنجیده می‌شود. یکی از اثرات مشغول‌شدن به هنری مانند موسیقی برای انسان ایجاد آرامش و کاهش هیجانات نامطلوب است زیرا تمرکزی که هنگام انجام کارهای هنری ازجمله موسیقی ایجاد می‌شود، باعث کاهش اضطراب در افراد می‌گردد (جبل‌عاملی، ۱۳۷۹).

درباره سابقه تم‌های موسیقی، نخستین‌بار افلاطون فیلسوف بزرگ یونانی اثر موسیقی را بر انسان در کتاب جمهور خود به‌طور منسجم بیان کرد. وی موسیقی را وسیله تحرک، ورزش، نشاط جامعه و تزکیه نفس دانسته است (افلاطون به‌نقل از زاده‌محمدی، ۱۳۸۱).

امروزه از موسیقی در درمان بیماری‌های مختلف جسمی و روحی استفاده می‌شود. از آن جمله می‌توان به افسردگی، اضطراب، تپش قلب، بی‌خوابی، بیماری آلزایمر،[1] عقب‌ماندگی، مشکلات تغذیه‌ای، افزایش اعتماد به نفس و بهبود وضعیت سالمندان اشاره نمود.

فرایند شادی بر سلامتی تأثیر می‌گذارد و خلق شاداب و سرزنده، سیستم ایمنی بدن را فعال می‌کند. موسیقی یکی از عوامل ایجاد شادی بین افراد مختلف است.

تأثیر شادمانی و موسیقی بر سلامتی امریست به‌ظاهر روشن ولی آیا در واقع هم این‌گونه است. یافته‌های *ادوارد اسکات*[2] و دیگر محققان تنوع و دامنه گسترده رویدادهایی را که می‌توانند موجب خوشی و شادی گردند، نشان داده است. بزرگ‌ترین شادی‌ها ممکن است مربوط به گوش دادن موسیقی، انجام اعمال مذهبی و عشق ورزی باشند. وجه اشتراک همه این رویدادها این است که نماینگر ارضای میلی نیرومند هستند و برآورده‌ساختن هر میل نیرومندی معمولاً شادی و رضایت را به همراه دارد (اسکات به‌نقل از آیزنک، ۱۳۷۵).

سومین عاملی که طی این پژوهش بررسی شده، سلامت روان است که عبارت است از: مجموعه‌ای از عوامل که در پیشگیری از ایجاد یا پیشرفت روند وخامت اختلالات شناختی و رفتاری در انسان نقش مؤثری دارند (شاملو، ۱۳۹۱).

درپایان، هدف از انجام این پژوهش بررسی این موضوع است که آیا همان‌طورکه به‌نظر می‌رسد و مطالعات جوامع غربی نشان می‌دهد، در جامعه ما هم بین شادمانی، موسیقی و سلامت روان رابطه وجود دارد یا نه. بررسی این مطلب در پژوهش حاضر، با عنوان بررسی تأثیرموسیقی بر میزان شادمانی و سلامت روان تحقق یافته است.

پیشینه پژوهش

در بررسی‌های صورت‌گرفته، پژوهشی با این عنوان صورت نگرفته اما نتایج پژوهش‌های مشابه در زمینه موسیقی و مرتبط با موضوع حاضر، بدین‌شرح است:

شواهد و مدارک نشان می‌دهد، موسیقی‌درمانی می‌تواند سلامت روان افراد مبتلا به افسردگی را بهبود بخشد و می‌توان بیان کرد که موسیقی‌درمانی در این کار تاحدی مؤثر است. علت این تأثیرگذاری چنین است که موسیقی به‌طور فعالانه ساخته می‌شود و در قالب درمانی، فرصت تجارب رابطه‌ای، زیباشناسی و جسمانی را برای بیماران فراهم می‌کند (Maratos & etl., 2011).

فعالیت‌های آزمایشی نشان داد، موسیقی‌درمانی برای بیماران مبتلا به اسکیزوفرنی مفید است. کسانی که در هفت جلسه موسیقی‌درمانی شرکت داشتند بعد از پایان جلسات، کاهش

علائم عمومی و علائم منفی اسکیزوفرنی را گزارش کردند (Talwar & etl., 2006).

نتایج مطالعه *کرتی*[۳] و همکاران (۱۹۹۸)، بیانگر این است که شرکت‌کنندگان بعد از شنیدن موسیقی راک، علائمی از خصومت، غم و اندوه، تنش و خستگی را به‌صورت قابل ملاحظه‌ای از خود نشان دادند و بعد از شنیدن موسیقی طراح (موسیقی طراحی‌شده که اثرات خاصی در شنونده ایجاد می کند) آرامش، وضوح ذهنی، و قدرت و مهربانی. موسیقی طراح در افزایش احساسات مثبت و کاهش احساسات منفی مؤثر بود. نتایج تلویحی این پژوهش نشان می‌دهد که موسیقی طراح ممکن است در درمان تنش، حواس‌پرتی روانی و خلق‌وخوی منفی مفید باشد.

نتایج مطالعه *کِیفی استفان ا. هاوی*[۴] (۲۰۱۳) روی شرکت‌کنندگان هندی نشان داد، فعالیت‌های موسیقیایی با پنج تم اصلی: انگیزه، خلق‌وخوی، خودکارآمدی و عزت نفس بر خودکارآمدی و عزت نفس بیماران اسکیزوفرن مؤثر بوده است.

ازآنجایی‌که بیماران اوتیسم قادرند ساختار و حتی اثرات برجسته موسیقی را به‌صورت اجزای مادی انعکاس دهند، نتایج پژوهش *براین*[۵] و همکاران (۲۰۱۲) بیانگر این بود که افراد مبتلا به اختلال اوتیسم، درک برجسته‌ای از اثرات موسیقی دارند.

افزایش استرس و اضطراب طی یک عمل جراحی یا توان‌بخشی، می‌تواند تأثیری منفی بر سلامت گذارد و منجر به طولانی‌شدن بهبودی و عوارض ناشی از جراحی گردد. اعتقاد بر این است که اجرای موسیقی در محیطِ بعد از عمل می‌تواند سطح استرس و اضطراب بیماران را کاهش دهد. *دی‌مارکو*[۶] و همکاران (۲۰۱۲) به این نتیجه رسیدند که شنیدن موسیقی قبل از عمل جراحی در افراد اضطراب آنها را تا ۱۸ درصد کاهش می‌دهد.

موسوی (۱۳۸۰)، در "بررسی مقایسه‌ای تأثیر آوای قرآن کریم و موسیقی بر شدت درد فاز فعال مرحله اول زایمان در زنان نخست‌زای بستری در دو زایشگاه منتخب شهر تهران در سال ۱۳۸۰" از دانشگاه علوم پزشکی تهران نشان داده است که: استفاده از موسیقی و صوت قرآن بنابر تمایل مادر هنگام فاز فعال در بخش‌های زایمان، می‌تواند به‌طور قابل ملاحظه‌ای باعث کاهش درد و راحتی بیشتر مادر و کوتاهی مدت لیبر گردد.

سیاوش‌وهابی (۱۳۷۷)، در "بررسی مقایسه‌ای تأثیر استفاده از روش‌های موسیقی‌درمانی و تن‌آرامی بر میزان اضطراب بیماران بستری در بخش مراقبت‌های ویژه قلبی" در یکی از بیمارستان‌های آموزشی شهر تهران از دانشگاه علوم پزشکی، دریافته است که شنیدن موسیقی و نوار تن‌آرامی باعث کاهش اضطراب بیماران می‌شود. اما بین دو شیوه موسیقی و تن‌آرامی در کاهش اضطراب بیماران اختلاف معناداری وجود نداشت بنابراین، پژوهشگر پیشنهاد نموده که برای کاهش اضطراب بیماران از موسیقی و تن‌آرامی استفاده شود.

مهدی کیهانی و *مریم شریعت‌پناهی* (۱۳۸۷)، در "بررسی تأثیر موسیقی بر عملکرد تمرکز و توجه دانشجویان دانشگاه علوم پزشکی آزاد تهران"، بیان نمودند که گوش‌دادن به موسیقی می‌تواند باعث بهبود عملکرد توجه و حافظه شود.

حامد برزگر و همکاران (۱۳۹۲) در "بررسی تأثیر موسیقی بر پاسخ‌های قلبی- تنفسی و شاخص درک تقلای مردان ورزشکار هنگام فعالیت ورزشی فزاینده"، به این نتیجه رسیدند که گوش‌دادن به موسیقی تند هنگام فعالیت ورزشی موجب کاهش درک تقلا و بهبود عملکرد قلبی از طریق افزایش حجم ضربه‌ای و کاهش ضربان قلب می‌شود.

همچنین، *فرانک علی‌آبادی* و همکاران (۱۳۹۰) در "تأثیر موسیقی اصیل ایرانی بر مهارت‌های درشت‌دستی کودکان مبتلا به فلج مغزی اسپاستیک"، بیان نمودند که فعالیت‌های موسیقایی در این مطالعه باعث بهبود مهارت‌های درشت‌دستی کودکان مبتلا به فلج مغزی اسپاستیک در سمت مغلوب شده است. اما چنین به‌نظر می‌آید که فعالیت‌های مذکور در سمت غالب تأثیری نداشته است.

میرباقر آجرپز و همکاران (۱۳۹۰)، در "تأثیر موسیقی بر میزان اضطراب و برخی شاخص‌های فیزیولوژیک بیماران قبل از اعمال جراحی عمومی"، نشان داده‌اند که براساس تغییرات ایجادشده در پاسخ‌های فیزیولوژیک بدن طی پخش موسیقی، موسیقی‌درمانی را می‌توان یک کاهنده شاخص‌های فیزیولوژیک ناشی از اضطراب و ترس قبل از عمل جراحی پیشنهاد کرد.

همین نویسنده و همکارانش (۱۳۹۰) در پژوهشی دیگر "بررسی تأثیر موسیقی و آوای قرآن کریم بر میزان اضطراب و علائم حیاتی بیماران قبل از اعمال جراحی شکم" به این نتیجه رسیدند که گوش‌دادن به موسیقی و آوای قرآن کریم مداخله‌ای سیستماتیک و درمانی مکمل برای بیماران قبل از عمل جراحی است که می‌تواند به کاهش اضطراب و علائم حیاتی کمک کند.

روش پژوهش

علّی و مقایسه‌ای است زیرا علت که همان اثر موسیقی است از قبل رخ داده و در این رابطه، هدف فقط سنجش آن است. جامعه آماری شامل دو بخش است: ۱. هنرمندان عرصه

موسیقی که به سه قسمت تقسیم می‌شوند (خوانندگان، نوازندگان، آهنگ‌سازان) ۲. مردم عادی. نمونه هنرمندان این تحقیق، از بین هنرستان‌های موسیقی دختران و پسران تهران و واحد موسیقی صدا و سیما و نمونه مردم عادی نیز، از بین اقشار مختلف جامعه به‌صورت تصادفی ساده انتخاب شدند. برای گردآوری داده‌ها، از دو پرسش‌نامه: سلامت روان (GHQ) و شادمانی (اکسفورد[۷] و *آرگایل*[۸]) استفاده شد.

پرسش‌نامه شادمانی (آرگایل- آکسفورد)

این پرسش‌نامه دارای ۲۹ سؤال است که هر سؤال در قالب ۴ گزینه بیان شده است. بررسی همسانی درونی مواد این پرسش‌نامه به‌دست پژوهشگران ایرانی، نشان داده که تمام موارد ۲۹ گانه با نمره کل همبستگی دارند. آلفای کرونباخ ۰/۹۳ و پایاییِ دونیمه‌کردن آزمون ۰/۹۲، همچنین پایایی بازآزمایی پرسش‌نامه بعد از سه هفته، ۰/۷۹ بوده است. آلفای کرونباخ برای عوامل پنج‌گانه: شادمانی، خشنودی از زندگی، خلق مثبت، سلامتی، کارآمدی و عزت نفس به‌ترتیب ۰/۶۸، ۰/۵۸، ۰/۸۹، ۰/۸۴، ۰/۸۱ بود. به‌منظور بررسی روایی صوری از ۱۰ کارشناس نظرخواهی شد که همگی توان سنجش شادمانی این آزمون تأیید کردند (علی‌پور و نوربالا، ۱۳۷۸).

روش اجرا

۲۵۰ پرسش‌نامه بین هنرمندان عرصه موسیقی و مردم عادی به‌طور تصادفی توزیع شد. بعد از ریزش نمونه، تنها ۱۴۸ پرسش‌نامه باقی ماند که به‌عنوان نمونه، تجزیه و تحلیل شدند. از این بین، ۸۷ نفر هنرمند بودند و باقی افراد عادی.

- روش تجزیه و تحلیل داده‌ها

آزمون t مستقل، آزمون تحلیل واریانس یک‌راهه و آزمون همبستگی پیرسون است. آزمون t برای سنجش تفاوت بین دو گروه هنرمندان و مردم عادی، آزمون تحلیل واریانس برای سنجش تفاوت بین چند گروه مختلف از نظر سلامت روان و شادمانی و آزمون همبستگی اسپیرمن برای فهم میزان رابطه موسیقی با شادمانی و سلامت روان بود.

هدف از انجام پژوهش حاضر در موضوع مطرح‌شده این است که موسیقی می‌تواند تأثیر پایداری بر سلامت روان و شادمانی افرادی که در این حیطه فعالیت می‌کنند، داشته باشد؛ زیرا با بررسی آثار موسیقی طی تحقیقات مختلف ثابت شده که موسیقی می‌تواند باعث ایجاد نگرش مثبت شادمانی و تخلیه هیجان در افراد گردد. حال افرادی که در این زمینه فعالیت می‌کنند به‌سبب نزدیکی بیشتر با موسیقی، می‌توانند تأثیر بیشتری از موسیقی گرفته باشند چون این افراد، مدت زمان بیشتری از زندگی خود را با موسیقی گذرانده و بیشتر در متن موسیقی و عوامل مربوط به آن قرار داشته‌اند. شاید بتوان گفت که موسیقی اثر بیشتری بر زندگی و روحیات و هنرمندان این عرصه داشته است.

درنهایت، یکی از اهداف این تحقیق دستیابی به عوامل تأثیرگذار موسیقی و عواملی است که بتواند اثر کوتاه‌مدت موسیقی را افزایش دهد. زیرا خود موسیقی هرچند مقوله‌ای تأثیرگذار است اما تأثیرات آن کوتاه‌مدت و زودگذر است. با بررسی این موضوع، شاید بتوان در پایان تحقیق به این مسئله دست یافت که آیا موسیقی نیز می‌تواند باعث ایجاد آثار بلندمدت و تغییر در میزان شادمانی و سلامت روان افراد و درنهایت افزایش امید به زندگی در افراد شود.

هدف از بررسی میزان سلامت روان بین هنرمندان عرصه موسیقی و مقایسه آن با مردم عادی، می‌تواند این باشد: یکی دیگر از آثار موسیقی کمک به تخلیه هیجان‌های خوشایند و ناخوشایند، فشارهای روانی و تعدیل آنهاست. برای اینکه هنرمندان این رشته (خوانندگان، نوازندگان، آهنگ‌سازان) هریک فشارها و هیجانات خود را از طریق نواختن، خواندن و ... تخلیه یا آنها را تعدیل می‌کنند. حال چه این عمل در ساعات کاری و چه در اوقات فراغت انجام شود، می‌تواند تأثیر خود را بگذارد و باعث شود تا این افراد فشارهای کمتری را تجربه کنند. همچنین، ممکن است این کار باعث شود فرد هنرمند ازلحاظ سلامت روان نسبت به مردم عادی در سطح بالاتری قرار گیرد.

شادمانی، سلامت روان و موسیقی

درک مفهوم و به‌کارگیری مناسب روان‌شناسی مثبت‌گرا از مسائل مهم شادمانی است. *سلیگمن*[۹] در زمینه شادمانی و آسودگی به احساس‌های دوگانه مانند لذت‌بردن و باصفابودن و حالات مثبتی مثل مجذوبیت اشاره می‌نماید. در نظریه دینر[۱۰] و همکاران، شادمانی عبارت است از: ارزشیابی شناختی و عاطفی که افراد از خود و زندگی‌شان به‌عمل می‌آورند.

سلیگمن (۲۰۰۲) در کتاب "شادمانی واقعی خود"[۱۱] احساسات مثبت را به سه گروه تقسیم کرده است: آنهایی که به زمان گذشته مربوط‌اند مثل: راضی‌بودن از زندگی، قناعت، احساس غرور و آسودگی، آنهایی که با زمان حال در ارتباط‌اند و هیجان‌هایی که به آینده مربوط‌اند. مثل: خوش‌بینی، امیدواری، وفاداری و اعتماد به دیگران.

پرفسور دینر از دانشگاه مینه‌سوتا اطلاعاتی را از ۹۱۶ تحقیق درباره شادمانی، راضی‌بودن از زندگی و آسودگی جمع‌آوری کرد و آنها را به ۳ معیار تبدیل کرد: ۱۰ امتیاز شادی بسیار

زیاد، ۵ امتیاز طبیعی، ۰ امتیاز غمگین. طبق این تحقیق، نتیجه گرفت متوسط مردم شاد هستند. تحقیقات بسیار کمی، غمگین یا کمتر از ۵ را نشان می‌داد. این گزارشات مثبت درباره شادمانی به همه سنین در هر جنس و هر سطح تحصیلاتی مربوط می‌شود. گروه کوچکی از افراد غمگین شامل الکلی‌های بستری، زندانیان حبس ابد و مراجعه‌کنندگان جدید، سیاه‌پوستان آفریقای جنوبی و دانشجویان سیاسی بودند.

تفاوت‌های سنی و جنسیتی نیز در شادمانی نقش داشتند. درباره بیشتر زنان و جوانان شادی بسیار زیاد و غمگینی بسیار زیادی را نسبت به مردان گزارش کردند. تغییرات کمی هم درباره شادمانی درطول زندگی به‌دست آمده است.

درباب شادمانی نظریاتی بیان شده که عبارت‌اند از: دیدگاه لذتی (هدونیک)،[۱۲] دیدگاه ایدایمونیک[۱۳] و نظریه دینر و همکاران.

از بحث‌های مطرح‌شده دیگر، عوامل مؤثر بر شادمانی است که به‌اختصار عبارت‌اند از:

۱. خصایص شخصیتی و شادمانی ۲. جنبه ارثی دوره شادمانی ۳. ارتباط و شادمانی ۴. ازدواج و شادمانی ۵. فرهنگ و شادمانی ۶. خویشاوندی و شادمانی ۷. دشمنی و رفاقت ۸. محیط و شادمانی ۹. وضع اقتصادی.

در تحقیقاتی که انجام‌شده، موسیقی یکی از عوامل محیطی ایجادکننده شادمانی است که در شنونده آن باعث ایجاد آرامش و افکار مثبت می‌شود اما میزان این تأثیرات کوتاه‌مدت و زودگذر است.

موسیقی هنر ارتعاشات است؛ هرچیز مادی، هر انسان، حیوان حتی صخره‌ها و گیاهان و خود زمین هم ارتعاشات طبیعی از خود دارند. میدان الکترومغناطیس زمین، اعماق فضا و همه مردم درحالت مراقبه، طنینی با فرکانس تقریبی ۷/۸ هرتز دارند که دراصطلاح به آن فرکانس ارتعاشی شومن[۱۴] گفته می‌شود. موسیقی، هنر بیان احساسات انسانی به‌وسیله صداهاست (کمال‌پورتراب، ۱۳۹۰ : ۱۷).

در انسان، تعامل متعادل فرکانس‌های ارتعاشی درون بدن باعث حرکت و فعالیت می‌شود. یعنی زمانی که ارتعاش‌های بدن با هم هماهنگ باشند ما احساس سلامتی کرده و خود را با اطرافیان مرتبط می‌دانیم. تأثیر مثبت یا منفی این ارتعاشات روی جسم بستگی به چگونگی تنظیم و ارائه‌های موسیقی دارد. منبع صدای موسیقی، بلندی یا کوتاهی صدا، حتی خالص‌بودن صدا تأثیر زیادی بر زندگی و جسم انسان دارد (اندروز،۱۳۸۲).

صدا و موسیقی ازجمله ساده‌ترین و مفیدترین روش‌ها برای کاهش فشارهای روحی روزانه است. صداها یکی از عوامل مؤثر بر وضعیت سلامتی و هوشیاری هستند؛ افراد زیادی به موسیقی گوش می‌دهند و بیشتر افراد علاوه‌بر گوش‌کردن صرف موسیقی، کار دیگری نیز انجام می‌دهند. در این بین، قشر جوان زمان بیشتری را به گوش‌کردن موسیقی اختصاص می‌دهد.

بنابر نظر کارشناسان و دانشمندان، موسیقی یکی از عواملی است که برای ایجاد تغییر در انسان‌ها به‌کار می‌رود. موسیقی از دوران کهن مورداستفاده انسان‌ها بوده ولی شناخت آن به‌عنوان یک روش درمانی در یک و دو دهه اخیر تأیید شده و رسمیت یافته است. اهمیت این روش بیشتر در آن است که درباره همه گروه‌های مردم از کودک گرفته تا افراد مسن، کاربرد دارد.

افلاطون معتقد بود که موسیقی برای ادامه زندگی بشر ضروری است و این، توان مشاهده، برداشت و درک واقعیت، هیجانات روحی و سرانجام هوش و استعداد انسان را نیرو می‌بخشد (هیربدنیا، ۱۳۷۷).

علاوه‌بر تمامی مطالب بیان‌شده، موسیقی از انواع هنر است و یکی از اثرات پرداختن به هنر برای انسان، ایجاد آرامش و کاهش هیجانات نامطلوب است. قطعات موسیقی هریک با ویژگی خاص خود می‌تواند برای شنونده ایجاد حالت هیجان و آرامش کند البته، این قطعات باید بسته به نوع هیجان، خلق، نیاز و کاهش یا افزایش آنها انتخاب شود.

موسیقی دارای سه عامل اصلی است که عبارت‌اند از: ۱. نوا ۲. ضرب (ریتم) ۳. هم‌آهنگی (هارمونی). نوا، مایه اصلی موسیقی است و ریتم عبارت است از: اصوات موزون و متوالی که برای گوش مطبوع باشد.

شکی نیست که برای درک زبان موسیقی باید آن را شناخت و برای لذت معنوی، رموز آن را پیدا کرد. طرز فکر سازنده آهنگ و سبک کار وی، در تحقق زیبایی موسیقی بسیار مؤثر است. موسیقی علاوه‌بر اینکه باعث آرامش و شل‌کنندگی در افراد می‌شود، در امور دیگری ازجمله کاهش اضطراب و افسردگی، کاهش درد زایمان، آموزش افراد عقب‌مانده ذهنی، معلولین حرکتی، کاهش درد بیماران صعب‌العلاج، سالمندان و احیای مناطق آسیب‌دیده مغزی کاربرد دارد (ترنر، ۱۳۸۴).

پژوهش‌ها در زمینه‌های مشابه همچون موسیقی و پزشکی نشان می‌دهد که موسیقی از طریق تأثیر بر هورمون‌های مختلف، ضربان قلب و فشار خون، تغییر پتانسیل الکتریکی و حرکات بدن و زمینه‌های روان‌شناسی وارد عمل شده و با تحریک عواطف در مغز بر اعصاب مرکزی و خودکار و واکنش بیوشیمی و عضلانی اثر می‌گذارد. تأثیر بر حافظه و یادآوری خاطرات و احساس‌های گذشته، تغییراتی را در شرایط فیزیولوژیک و پزشکی به‌جا می‌گذارد. تحقیقات موسیقی- پزشکی نشان

می‌دهد که موسیقی به چندگونه بر سلامت آسایش و رفاه بیماران پزشکی اثر می‌گذارد:

۱. پیشگیری آموزش و یادگیری،
۲. کاهش دردهای گوناگون پزشکی،
۳. کاهش تنش‌ها و نگرانی‌های ناشی از جراحی و آسیب‌ها و بیماری‌های روانی،
۴. توان‌بخشی بعد از بیماری‌ها،
۵. کاهش خستگی حاصل از تنوس عضلانی و کارکرد ماهیچه‌ها،
۶. کاهش عوارض جانبی داروها،
۷. کاهش زمان استفاده از دارو،
۸. کاهش طول مدت درمان و بستری (زاده‌محمدی، ۱۳۸۱).

استفاده از موسیقی برای تسکین درد یکی از روش‌های انحراف فکر است که برخی از افراد به آن پناه می‌برند. تحقیقات مختلف اثرات موسیقی‌های متنوع را سنجیده‌اند که در پیشینه پژوهش به آنها اشاره شد. برای نمونه، موسیقی می‌تواند سطح بالایی از برانگیختگی و هیجان را ایجاد کند همان‌طورکه کنسرت‌های موسیقی پاپ باعث ایجاد چنین حالتی می‌شود. در جهتی دیگر، موسیقی می‌تواند آرام‌کننده هم باشد.

به‌طورکل، آنچه در استفاده از موسیقی مهم است، انتخاب نوع مناسبی از موسیقی باتوجه‌به روحیه فرد است. علاوه‌بر این، بیشترین تأثیر را در موسیقی‌هایی می‌توان دید که برای افراد مفهومی داشته و مناسب وضعیت روحی آنان باشند.

معیار سلامتی برای فرد، رفتار و احساس است. فرد سالم بنابر دیدگاه‌های متفاوت به‌صورت‌های مختلف تعریف شده است. از دیدگاه اجتماعی، فرد سالم با پذیرش نقش فعال اجتماعی با زندگی سازگاری می‌یابد. از دیدگاه فردی هم، رشد مطلوب همراه با نشاط، به مفهوم بهداشت روانی است.

در فرهنگ بزرگ روان‌شناسی لاروس، بهداشت روان اینچنین تعریف شده است: «استعداد روان برای هماهنگ، خوشایند و مؤثر کا کردن برای موقعیت‌های دشوار انعطاف‌پذیربودن و برای بازیابی تعادل خودتوانایی داشتن.» (لاروس به‌نقل از گنجی، ۱۳۹۱)

سازمان جهانی بهداشت هم، بهداشت روانی را چنین تعریف می‌کند: توانایی کامل برای ایفای نقش‌های اجتماعی، روانی و جسمی، بهداشت تنها نبود بیماری یا عقب‌ماندگی نیست (گنجی، ۱۳۹۱ :۹).

بنابر تعریفی دیگر: مجموعه عواملی که در پیشگیری از ایجاد یا پیشرفت روند وخامت اختلالات شناختی، احساسی و رفتاری در انسان نقش مؤثری دارند (شاملو، ۱۳۹۱: ۱۸).

از دیگرسو درباره سلامت روان بیان شده، شخصی که سلامت ذهنی و روانی دارد، می‌تواند ضمن دریافت احساس رضایت‌آمیز شخصیت فردی با مشکلات دوران رشد روبه‌رو شود. به‌عبارت دیگر، افراد دارای سلامت روان قادرند درعین کسب فردیت با محیط نیز انطباق یابند (احدی و بنی‌جمال، ۱۳۶۹: ۲۵).

بنابر تحقیقات انجمن ملی بهداشت روانی، افراد دارای سلامت ذهن و روان این خصوصیات را از خود نشان می‌دهند:

- احساس راحتی می‌کنند، خود را آن‌گونه‌که هستند می‌پذیرند، از استعدادهای خود بهره‌مند می‌شوند و درباره عیوب و ناتوانی خود صبورند و آن را می‌پذیرند.
- احساس خوبی نسبت به دیگران دارند، آنها دیگران را دوست دارند و سعی می‌کنند به آنها اعتماد کنند و قادرند با دیگران روابط گرمی برقرار سازند.
- قدرت روبه‌روشدن با نیازهای زندگی را دارند، نسبت به اعمال خود احساس مسئولیت می‌کنند، با مشکلات به همان شیوه‌ای که رخ می‌دهند، برخورد می‌کنند (همان: ۲۶- ۲۸).

به‌نظر می‌رسد، افراد شاد تمایل دارند که بهره بهتری از سلامتی ببرند. رابطه بین سلامتی و شادمانی در آنها یک رابطه دوسویه است. بدین‌معنا که هم شادمانی باعث بهبود سلامت جسمی و روحی آنها می‌شود و هم اینکه، داشتن بدن و ذهنی سالم در آنها ایجاد شادمانی می‌کند. به‌همین سبب است که نمرات افراد شاد در پرسش‌نامه آسیب روانی درمقابل کسانی که شادی کمتری دارند، پائین‌تر است (ون‌هون، ۱۹۸۴).

درنهایت مسئله اصلی پژوهش حاضر بررسی میزان شادمانی و سلامت روان بین هنرمندان عرصه موسیقی و مقایسه آنها با مردم عادی است.

فرضیه‌ها نیز بدین‌قرار است:

- موسیقی، باعث ایجاد شادمانی بیشتر هنرمندان موسیقی درمقایسه با مردم عادی می‌شود.
- سلامت روان بین هنرمندان عرصه موسیقی درمقایسه با مردم عادی بیشتر است.
- تأثیر موسیقی بین هنرمندان عرصه موسیقی درمقایسه با مردم عادی بیشتر و بادوام‌تر است.
- نوع فعالیت موسیقیایی که هنرمندان موسیقی، در میزان شادمانی و سلامت روان آنها تأثیر می‌گذارد.
- نوع موسیقی که هنرمندان موسیقی به آن مشغول‌اند، در میزان شادمانی آنها مؤثر است.

نتایج

براساس آزمون t انجام‌شده بین گروه هنرمندان و مردم عادی ازلحاظ شادمانی در سطح ۰/۰۵، تفاوت معناداری وجود دارد. براساس این نتایج، فرضیه یک تأیید می‌شود. برهمین

اساس، فرضیه سوم هم تأیید می‌شود زیرا همان‌طور که گفته شد، شادمانی هنرمندان نسبت به افراد عادی جامعه بالاتر بود. پس مشخص می‌شود که موسیقی می‌تواند در درازمدت تأثیرگذار باشد (جدول ۱).

بین سبک کار هنرمندان و شادمانی در سطح ۰/۰۵، تفاوت معناداری وجود داشت. براین‌اساس، نیمه اول فرضیه پنج محقق مبنی‌بر تأثیر سبک کاری هنرمندان، بر شادمانی تأیید می‌شود (جدول ۲).

بین سبک کار هنرمندان و سلامت روان در سطح ۰/۰۵، تفاوت معناداری وجود نداشت. براین‌اساس، نیمه‌دوم فرضیه پنج محقق مبنی‌بر تأثیرگذاری سبک‌های موسیقی بر سلامت روان ردّ می‌شود. همچنین، بین سبک کار هنرمندان و سلامت روان و خرده‌مقیاس‌های آن تفاوت معناداری وجود نداشت (جدول ۳).

مطالب جدول قبلی نشان می‌دهد که براساس آزمونt انجام‌شده بین گروه هنرمندان و مردم عادی ازلحاظ سلامت روان در سطح ۰/۰۵، تفاوت معناداری وجود ندارد. براساس این نتایج، فرضیه دوم محقق ردّ می‌شود. وضعیت بین خرده‌مقیاس‌های آزمون سلامت روان هم، به‌همین ترتیب است (جدول ۴).

بین شادمانی و سه متغیر: سن، جنس، میزان تحصیلات تفاوت معناداری وجود نداشت. این برخلاف نتایج تحقیقات محققین در جوامع غربی است. پژوهش آرگایل و همکاران (۱۹۹۵) نشان داده که با بالارفتن سن، میزان شادمانی اندکی کاهش می‌یابد. در این زمینه، نمره زنان بیش از مردان گزارش شده است. شادی بین زنان و مردان به طرق مختلف ایجاد می‌شود. برای نمونه، شادی زنان به شادی زناشویی بستگی دارد ولی شادی مردان عمدتاً تحت تأثیر رضایت از کار است

جدول ۱. آزمون t مستقل؛ میزان شادمانی بین هنرمندان و مردم عادی

شادمانی	آزمون برای مساوی‌بودن واریانس‌ها			تست برای مساوی‌بودن میانگین‌های T					
	F	درجه معناداری	T	درجه آزادی	درجه معناداری درصورت دو دامنه بودن	تفاوت میانگین‌ها	خطای استاندارد تفاوت بین دو میانگین	۹۵% ضریب اطمینان	
								سطح بالا	سطح پائین
درصورت برابربودن واریانس‌ها	۰/۰۱	۰/۹	۲/۷۶	۱۴۶	۰/۰۰	۵/۷۷	۲۰۸۹	۹/۹	۱/۶۴
درصورت برابرنبودن واریانس‌ها	-	-	۲/۷۸	۱۳۳/۰۵	۰/۰۰	۵/۷۷	۲۰۷۱	۹/۸۶	۱/۶۷

(نگارنده)

جدول ۲. مقایسه شادمانی بین سه گروه از هنرمندان با سبک‌های کاری آنها

شادمانی	مجموع مجذورات	درجه آزادی	میانگین مجذورات	F	درجه معناداری
بین‌گروهی	۱۹۸۵/۳۱	۵	۳۹۷/۰۶	۲/۵۵	۰/۰۳
درون‌گروهی	۲۲۰۰۵۶/۸۷	۱۴۲	۱۵۵/۳۳	-	-
جمع کل	۲۴۰۴۲/۱۸	۱۴۷	-	-	-

(نگارنده)

جدول ۳. مقایسه سلامت روان بین سه گروه از هنرمندان موسیقی با سبک‌های کاری آنها

سلامت روان	مجموع مجذورات	درجه آزادی	میانگین مجذورات	F	درجه معناداری
بین‌گروهی	۸۴۰/۹۱	۵	۱۶۸/۱۸	۱/۴۴	۰/۳۱
درون‌گروهی	۱۶۵/۱۰	۱۴۲	۱۱۶/۴۰	-	-
جمع کل	۱۷۳۷۰/۰۲	۱۴۷	-	-	-

(نگارنده)

(آرگایل به‌نقل از آیزنک، ۱۳۷۵). در پژوهش‌هایی مانند پژوهش *کسلر* یا *آلن کار*، بیان شده در کشورهای فقیر یا درحال توسعه تحصیلات، عاملی برای دستیابی به نیازهای اصلی است (Carr, ۲۰۰۴). هرچند میزان این رابطه گزارش‌شده چندان قوی نیست اما همین میزان رابطه هم، طی این پژوهش مشاهده نشد (جدول ۵).

همان‌طورکه مشاهده می‌کنید، بین سلامت روان و متغیرهای سن، جنس و میزان تحصیلات تفاوت معناداری وجود ندارد (جدول ۱۰).

بین سلامت روان و شادمانی، همبستگی منفی و معکوس وجود داشت؛ با بالارفتن نمرات شادمانی، نمرات سلامت روان کاهش می‌یابد. بدین‌معنا که با افزایش میزان شادمانی، سلامت روان هم افزایش می‌یابد زیرا نمره‌گذاری این دو آزمون، برخلاف هم است. بین شادمانی، سلامت روان، خرده‌مقیاس‌های سلامت روان و نوع کاری که هنرمندان به آن مشغول‌اند در سطح ۰/۰۵، تفاوت معناداری وجود نداشت. بدین‌ترتیب، فرضیه چهارم ردّ می‌شود (جدول ۱۱).

جدول ۴. آزمون t مستقل؛ میزان سلامت روان بین هنرمندان و مردم عادی

سلامت روان	آزمون برای مساوی‌بودن واریانس‌ها			تست برای مساوی‌بودن میانگین‌های T					
	F	درجه معناداری	T	درجه آزادی	درجه معنا داری درصورت دو دامنه بودن	تفاوت میانگین‌ها	خطای استاندارد تفاوت بین دو میانگین	۹۵%-ضریب اطمینان	
								سطح بالا	سطح پائین
درصورت برابربودن واریانس‌ها	۰/۶۲	۰/۴۳	-۱/۳۵	۱۴۶	۰/۱۷	-۲/۴۵	۱/۸۱	-	-۶/۰۳
درصورت برابرنبودن واریانس‌ها	-	-	-۱/۳۷	۱۳۵/۹	۰/۱۷	-۲/۴۵	۱/۷۸	-	-۵/۹۸

(نگارنده)

جدول ۵. مقایسه تأثیر جنسیت بر میزان شادمانی

شادمانی	مجموع مجذورات	درجه آزادی	میانگین مجذورات	F	درجه معناداری
بین گروهی	۴/۰۴	۱	۴/۰۴	۰/۲۵	۰/۸۷۶
درون‌گروهی	۲۴۰۳۸/۱۴	۱۴۶	۱۶۴/۶۴	-	-
جمع کل	۲۴۰۴۲/۱۸	۱۴۷	-	-	-

(نگارنده)

جدول ۶. مقایسه تأثیر سن بر میزان شادمانی

شادمانی	مجموع مجذورات	درجه آزادی	میانگین مجذورات	F	درجه معناداری
بین گروهی	۸۸۹/۱۹	۳	۲۹۶/۳۹	۱/۸۴	۰/۱۴۲
درون‌گروهی	۲۳۱۵۲/۹۹	۱۴۴	۱۶۰/۷۸	-	-
جمع کل	۲۴۰۴۲/۱۸	۱۴۷	-	-	-

(نگارنده)

جدول ۷. مقایسه تأثیر میزان تحصیلات بر میزان شادمانی

شادمانی	مجموع مجذورات	درجه آزادی	میانگین مجذورات	F	درجه معناداری
بین گروهی	۱۳۶۰/۷۴	۵	۲۷۲/۱۵	۱/۷۰	۰/۱۳۷
درون‌گروهی	۲۲۶۸۱/۴۴	۱۴۲	۱۵۹/۷۲	–	–
جمع کل	۲۴۰۴۲/۱۸	۱۴۷	–	–	–

(نگارنده)

جدول ۸. مقایسه تأثیر جنسیت بر میزان سلامت روان

شادمانی	مجموع مجذورات	درجه آزادی	میانگین مجذورات	F	درجه معناداری
بین گروهی	۸۱/۹۳	۱	۸۱/۹۳	۰/۶۹	۰/۴
درون‌گروهی	۱۷۲۸۸/۰۸	۱۴۶	۱۱۸/۴۱	–	–
جمع کل	۱۷۳۷۰/۰۲	۱۴۷	–	–	–

(نگارنده)

جدول ۹. مقایسه تأثیر سن بر میزان سلامت روان

شادمانی	مجموع مجذورات	درجه آزادی	میانگین مجذورات	F	درجه معناداری
بین گروهی	۹۲۶/۶۲	۳	۳۰۸/۸۷	۲/۷	۰/۴
درون‌گروهی	۱۶۴۴۳/۳۹	۱۴۴	۱۱۴/۱۹	–	–
جمع کل	۱۷۳۷۰/۰۲	۱۴۷	–	–	–

(نگارنده)

جدول ۱۰. مقایسه تأثیر میزان تحصیلات بر میزان سلامت روان

سلامت روان	مجموع مجذورات	درجات آزادی	میانگین مجذورات	F	درجه معناداری
بین گروهی	۲۲۵/۴۵	۵	۴۵/۰۹	۰/۳۷	۰/۸۶
درون‌گروهی	۱۷۱۴۴/۵۶	۱۴۲	۱۲۰/۷۳	_____	_____
جمع کل	۱۷۳۷۰/۰۲	۱۴۷	_____	_____	_____

(نگارنده)

جدول ۱۱. همبستگی بین شادمانی و سلامت روان

همبستگی پیرسون	شادمانی	سلامت روان
شادمانی		
ضریب همبستگی	۱	-۶۱۲
درجه معناداری (درصورت دو دامنه بودن)	–	۰۰۰
تعداد	۱۴۸	۱۴۸
سلامت روان		
ضریب همبستگی	-۶۱۲	۱
درجه معناداری (درصورت دو دامنه بودن)	۰۰۰	_____
تعداد	۱۴۸	۱۴۸

(نگارنده)

نتیجه‌گیری

باتوجه‌به نتایج به‌دست‌آمده، می‌توان این‌گونه بیان کرد: همان‌طورکه موسیقی برای لحظاتی هرچند کوتاه می‌تواند باعث ایجاد تغییر در وضع روحی افراد شود، این تغییر می‌تواند به‌صورت طولانی‌مدت هم باشد. زیرا همان‌گونه‌که دیدیم، میزان شادمانی هنرمندان نسبت به افراد عادی جامعه بیشتر است پس اثرات موسیقی می‌تواند بلندمدت هم باشد به‌شرط آنکه از موسیقی به‌صورت مداوم استفاده شود و استفاده از این هنر زیبا تنها منوط به مکان‌ها یا شرایط خاصی نباشد.

ازسوی دیگر، شاهد این مطلب بودیم که بین موسیقی و شادمانی همبستگی وجود دارد. افزایش شادمانی باعث افزایش میزان سلامت روان هم می‌شود پس بالطبع می‌توانیم با فراهم‌کردن اسباب شادمانی در جامعه، به‌صورت غیرمستقیم میزان سلامت روان را هم بین افراد جامعه بالا ببریم.

همین عامل باعث می‌شود تا با افزایش میزان شادمانی بتوانیم میزان آسیب‌های اجتماعی ازجمله اعتیاد به مواد مخدر، خودکشی و بیماریهای جسمی و روحی و ... را کاهش دهیم. زیرا جوانان ما برای به‌دست‌آوردن شادی یا رضایت بیشتر از زندگی، به مواد مخدر یا قرص‌های روان‌گردان روی می‌آورند. آنها شادی را که می‌باید در زندگی واقعی داشته باشند در زندگی خیالی که برای خود خلق کرده‌اند، جستجو می‌کنند.

استفاده درست و مناسب از موسیقی می‌تواند به ما در جلوگیری از بروز یا حادشدن این مشکلات، کمک کند. ازجمله عواملی که می‌تواند بر عدم معناداری نتایج آثار موسیقی بر سلامت روان اثر گذارد، نوع دید و نحوه برخورد مسئولین با هنر و هنرمندان و نداشتن امنیت شغلی بین آنها است. این مورد خود می‌تواند عامل مهمی در ایجاد تنش و نگرانی و حتی کاهش میزان اثرگذاری موسیقی در این حیطه باشد. عامل دومی که می‌تواند در این زمینه اثرگذار، باشد روحیه حساس هنرمندان است. محقق در کنترل و تعیین موارد بیان‌شده نقشی نداشته و محدودیت این پژوهش، در کنترل این متغیرهاست.

پی‌نوشت

1. Alzheimer’s disease
2. Edward Scot
3. McCraty
4. Stephanie A Hovey
5. Bruyn & etl.
6. Joanna DeMarco
7. oxford
8. Michael Argyle
9. Sligman
10. Diener
11. Authentic Happiness
12. Hedonic
13. Eudamonic
14. shoman

منابع و مآخذ

- آرگایل، مایکل (۱۳۸۲). **روان‌شناسی شادی**. ترجمه مسعود گوهری انارکی، حمیدطاهر نشاط‌دوست، حسن پالاهنگ و فاطمه بهرامی، ویراست مهرداد کلانتری، اصفهان: جهاد دانشگاهی.
- آیزنک، مایکل (۱۳۷۵). **روان‌شناسی شادی**. ترجمه خشایار بیگی و مهرداد فیروزبخت، تهران: بدر.
- احدی، حسن و بنی‌جمال، شکوه‌السادات (۱۳۶۹). **روان‌شناسی عقب‌ماندگی ذهنی**. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
- اندروز، تد (۱۳۸۲). **موسیقی‌درمانی برای همه**. ترجمه آذر عمرانی گرگری، تهران: روان.
- برزگر، حامد؛ سوری، رحمن؛ اکبرنژاد، علی و سدی، الهام (۱۳۹۲). بررسی تأثیر موسیقی بر پاسخ‌های قلبی- تنفسی و شاخص درک تقلای مردان ورزشکار هنگام فعالیت ورزشی فزاینده، **مجله علوم پزشکی رازی**. سال بیستم، (۱۰۷)، ۳۲-۳۹.
- ترنر. بردیت (۱۳۸۴). افسردگی را با موسیقی درمان کن، ترجمه منیره یدا... وند، **مجله روان‌شناسی جامعه**. سال سوم، (۲۲)، ۸-۹.
- جبل‌عاملی، اشرف (۱۳۷۹). **فصلنامه تازه‌های روان‌درمانی**. (۱۷ و ۱۸)، ۸۲-۸۹.
- زاده‌محمدی، علی (۱۳۸۱). **کاربرد موسیقی‌درمانی، موسیقی و عرفان و روان‌شناسی تم‌های موسیقی**. تهران: اسرار دانش.
- سیاوش‌وهابی. یدا.. (۱۳۸۱). تأثیر روش‌های موسیقی‌درمانی و تن‌آرامی بر اضطراب بیماران بستری در بخش مراقبت‌های ویژه قلبی، **مجله روان‌پزشکی و روان‌شناسی بالینی ایران**. (۳)، ۷۵-۸۲.
- شاملو، سعید (۱۳۹۱). **بهداشت روانی**. تهران: رشد.
- علی‌آبادی، فرانک؛ کمالی، محمد؛ عشایری، حسن و زیرکی زنگبار، حسن (۱۳۹۰)، تأثیر موسیقی اصیل ایرانی بر مهارت‌های درشت‌دستی کودکان مبتلا به فلج مغزی اسپاستیک، **مجله مطالعات ناتوانی**. سال اول، (۱)، ۱۵-۲۲.
- علی‌پور، احمد و نوربالا، احمدعلی (۱۳۷۸). بررسی مقدماتی پایایی و روایی پرسش‌نامه اکسفورد در دانشجویان دانشگاهای تهران، **مجله اندیشه و رفتار**. (۱۷)، ۵۵-۶۵.
- قرشی، بهناز (۱۳۸۴). بررسی رابطه بین میزان شادمانی و هوش هیجانی با نوع ارتباط با جنس مخالف در دانشجویان دختر و پسر، **پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد**، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
- کارلسون، ریچارد (۱۳۸۰). **زندگی شادمانه**. ترجمه پرویز شریفی درامدی، تهران: روان‌سنجی.
- کمال‌پورتراب، مصطفی (۱۳۹۰). **تئوری موسیقی**. تهران: چشمه.
- کیهانی، مهدی و شریعت‌پناهی، مریم (۱۳۸۷). بررسی تأثیر موسیقی بر عملکرد تمرکز و توجه دانشجویان دانشگاه علوم پزشکی آزاد تهران، **فصلنامه علوم پزشکی دانشگاه آزاد اسلامی**. سال هجدهم، (۲)، پیاپی ۵۲، ۱۰۱-۱۰۶.
- گنجی، حمزه (۱۳۹۱). **بهداشت روانی**. تهران: ارسباران.
- موسوی، انعام (۱۳۸۰). **بررسی مقایسه‌ای تأثیر آوای قرآن کریم و موسیقی بر شدت درد در فاز فعال مرحله اول زایمان در زنان نخست‌زای بستری در دو زایشگاه منتخب شهر تهران در سال ۱۳۸۰**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، تهران: دانشگاه علوم‌پزشکی و خدمات بهداشتی درمانی.
- میرباقر آجرپز، ندا؛ شهشهانی، مریم‌سادات و آقاجانی، محمد (۱۳۹۰). بررسی تأثیر موسیقی و آوای قرآن کریم بر میزان اضطراب و علائم حیاتی بیماران قبل از اعمال جراحی شکم، **مجله مراقبت مبتنی‌بر شواهد**. سال اول، (۱)، ۹۰-۹۵.
- میرباقر آجرپز، ندا؛ شهشهانی، مریم‌سادات و دیانتی، منصور (۱۳۹۰). تأثیر موسیقی بر میزان اضطراب و برخی شاخص‌های فیزیولوژیک بیماران قبل از اعمال جراحی عمومی، **ماهنامه علوم پزشکی کرمانشاه**. سال پانزدهم، (۲)، پیاپی ۴۹، ۶۳-۷۶.
- سهیربدنیا، ابراهیم (۱۳۷۷). **شعر و هنر درمانی**. تهران: تکثیر.
- یزدانی، فضل‌الله (۱۳۸۲). **بررسی رابطه بین میزان شادمانی و هوش هیجانی با نوع ارتباط با جنس مخالف**. رساله دکتری، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

دریافت مقاله:۹۳/۰۴/۲۷
پذیرش مقاله: ۹۳/۱۲/۲۰

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال پنجم، شماره نهم، بهار و تابستان ۱۳۹۴

سنجش رضایت مخاطبان از به‌کارگیری نقوش ایرانی در تولید مبلمان منزل برمبنای مدل رضایت‌سنجی کانسی

رضا پاسیان‌خَمَری* حسن رجبعلی** محمدرضا رونده***

چکیده

مفهوم رضایت‌مندی به دامنه گسترده‌ای از تمایلات و مطلوبیت‌ها برای رفع نیازهای پایه یا متعالی انسان اشاره می‌نماید. این مطالعه، با هدف سنجش رضایت‌مندی استفاده‌کنندگان از به‌کارگیری نقوش ایرانی در مبلمان منازل صورت گرفته است تا بتوان نظرات شهروندان و ترجیحات آنان را در مقبولیت مبلمان نقش‌دار تحلیل کرد. بدین‌سان، پرسش‌های این پژوهش بدین‌قرار است: رضایت‌مندی مخاطبین از به‌کارگیری نقوش ایرانی در مبلمان منزل به چه میزان است، تأثیر عوامل مختلف بر میزان رضایت‌مندی مخاطبین از این‌گونه مبلمان چگونه است. برای این منظور، برمبنای الگووارهٔ تحقیق تفسیری که حوزه‌های سنجش رضایت را پوشش می‌دهد، از طرح تحقیق آمیخته اکتشافی استفاده گردید تا هر دو جنبه کمّی و کیفی موضوع بررسی گردد. بدین‌سان پس از مطالعات اولیه، با تشکیل گروه‌های کانونی، داده‌های کیفی موردنظر جمع‌آوری گردید و نتایج، مبنای تدوین پرسش‌نامه قرار گرفت. همچنین، مدل کانسی به‌عنوان مدل مطلوب تعیین ترجیحات و احساسات کاربران انتخاب شد. به‌دلیل وجود جامعه آماری باز و نامشخص، با توزیع پرسش‌نامه اولیه و تعیین میزان انحراف از معیار آن و تعیین ضریب خطای ۰/۵۰ درصد با استفاده از فرمول کوکران، حجم نمونه ۲۸۴ مورد به‌دست آمد که در دو گروه کارشناسان و شهروندان عادی طبقه‌بندی شدند. تحلیل داده‌ها در نرم‌افزار SPSS19 صورت پذیرفت. یافته‌های پژوهش، بیانگر آن است که میانگین میزان رضایت‌مندی شهروندان از به‌کارگیری نقوش ایرانی در مبلمان (۳/۳۳ درصد) یعنی بیش از حد متوسط است. علاوه‌بر این، میزان وابستگی متغیرهای موردنظر در رضایت‌مندی براساس تحلیل آماری رگرسیون نشان می‌دهد که عوامل تأثیرگذار بر رضایت‌مندی به‌ترتیب: ایجاد روحیه ملی‌گرایی، احترام برانگیزی نقوش، تأثیر بر تنوع موجود بازار و زیبایی است. پایایی پرسش‌نامه براساس آلفای کرونباخ آزمون گردید که بیانگر حد متوسط پایایی (۰/۷۶) است. بدین‌ترتیب، پرسش اصلی تحقیق یعنی میزان رضایت‌داشتن شهروندان از به‌کارگیری نقوش ایرانی در مبلمان پاسخ یافت و تأثیر عوامل مختلف بر میزان رضایت‌مندی هم تعیین شد.

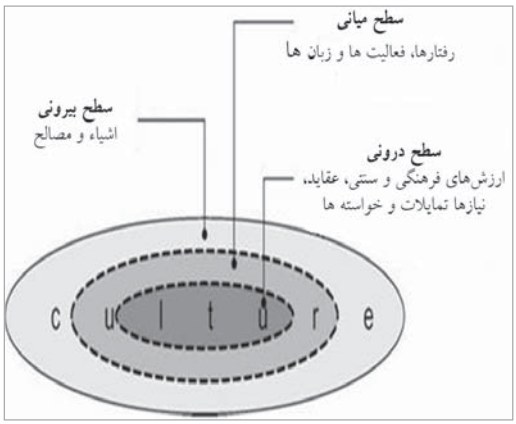
کلیدواژگان: رضایت‌مندی، مبلمان، نقوش ایرانی، مدل کانسی.

* دانشجوی دکتری شهرسازی اسلامی، پژوهشکده فرهنگ، هنر و معماریِ جهاد دانشگاهی، تهران. Rezapasian@gmail.com
** کارشناس‌ارشد معماری، دانشگاه هنر اصفهان.
*** کارشناس‌ارشد صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

در سال‌های اخیر حوزهٔ مشترکی میان طراحان، مهندسان و متخصصین بازار مطرح گردیده و رشد یافته است که تأکید آن بر تعیین سطوح مختلف رضایت‌مندی کاربران (مصرف‌کنندگان) و کسب مطلوبیت نهایی در استفاده از محصولی که طراحی شده است، می باشد. این حوزه خاطر نشان می‌سازد که طرح‌ها باید نیازها و ترجیحات مختلف نهایی کاربران را برآورده سازند و این، زمانی صورت می‌پذیرد که ابعاد مختلف یک طرح (محصول) ازجمله نیازهای اجتماعی و فرهنگی درکنار شرایط فیزیکی درنظرگرفته‌شده و همین‌طور خواسته‌ها، نیازها، ترجیحات مردم و فعالیت و رفتار آنها بررسی شود (siu,2005) با این حساب، محصول طراحی در سه سطح طبقه‌بندی شده است و درحالی‌که ظاهر بیرونی عملکرد و کارکرد و شکل آن را نشان می‌دهد، در لایه‌های درونی می‌تواند حاوی و حامی ارزش‌ها و عقاید و خواسته‌های گروهی مردم باشد (تصویر ۱).

طراحی داخلی به‌طور عام و صنعت مبلمان به‌طور خاص، به‌دلیل داشتن ابعاد گوناگون هنری، اقتصادی، عملکردی و فرهنگی و همچنین نحوهٔ استفاده و رفتار مردم، حوزه‌ای است که در این مبحث جای کار بسیاری دارد. امروزه جایگاه فرهنگی- هنری مبلمان در منازل بر کسی پوشیده نیست، بنابراین تحقیقاتی دراین‌باره صورت گرفته که به‌دنبال دستیابی به خانه‌ای با هویت ایرانی است. چنین تفکری، احیا و بازنوسازی ارزش‌های سنتی و تاریخی- ملی را مطرح می‌کند. بدین‌ترتیب، استفاده از نقوش و تزئینات به‌جامانده از گذشته در مبلمان منازل یکی از راه‌های پیوند بیشتر فرهنگ و هنر فراموش‌شده با زندگی امروزی مردم مطرح گردیده است که می‌تواند نیازهای روحی، بصری، فردی و اجتماعی ساکنین را تحت تأثیر قرار دهد (شایسته‌فر، ۱۳۸۶). ازآنجاکه خود فرهنگ شامل ابعاد درونی و بیرونی گوناگونی است که برخاسته از



تصویر ۱. ماهیت چندبعدی رضایت‌مندی از محصول (siu,2005)

نیازها و آمال و آرزوهاست، تبیین پیوند با فرهنگ گذشته می‌تواند در هویت‌شناسی خانه‌های ایرانی کمک کند. از این منظر، طراحان به‌دنبال ایده‌های خلاقانه‌ای از طراحی مبلمانی بوده‌اند که با استفاده از نقوش ملی ایرانی بتوان به هویت‌یابی خانه ایرانی کمک کرد و بر تنوع مبلمان موجود در بازار نیز افزود. در این میان، نگرانی از میزان استقبال و رضایت مردم از محصول بین تولیدکنندگان به‌وجود می‌آید. به‌ویژه اینکه تولیدکنندگان از شناخته‌نشدن نقوش ایرانی و تبلیغات کم این نقوش درمقابل نقوش و تزئینات مدرن غربی که از حمایت رسانه‌ای برخوردار است، بحث می‌کنند. بنابراین، نکته مهمی اینجا مطرح می‌شود: چگونه می‌توان نظرات و ترجیحات و میزان رضایت از طراحی را از مخاطبین پرسید تا بتوان پلی بین مردم (کاربران) و تولیدکنندگان و طراحان ایجاد کرد تا دست‌یابی به محصولی میسر گردد که هم نیازهای فرهنگی و ترجیحات مردم و هم نظر متخصصین طراح را تأمین کند.

بدین‌سان، سنجش رضایت‌مندی مخاطبین از به‌کارگیری نقوش ایرانی در تولید مبلمان منازل، هدف اصلی این پژوهش است. در ذیل این هدف، تعیین عوامل تأثیرگذار بر رضایت‌مندی مخاطبین و میزان تأثیرگذاری این عوامل در تولید مبلمانی با نقوش و تزئینات ملی، هدف بعدی پژوهش معرفی می‌گردد. برای رسیدن به این اهداف، این پرسش‌ها تدوین شده است: میزان رضایت‌مندی مخاطبین از به‌کارگیری نقوش ایرانی در مبلمان منزل چگونه است. چه عواملی و به چه میزانی بر رضایت‌مندی مخاطبین از تولید مبلمانی با نقوش تزئینی ملی ایرانی تأثیرگذار است.

براساس سؤال‌های اصلی تحقیق، فرضیه نگارندگان بر وجود رضایت‌مندی در مخاطبین بیش از حد متوسط بوده است. برای یافتن پاسخ پرسش‌ها، در این مطالعه ضمن شناسایی و معرفی روش مطلوب پژوهش‌های میان‌رشته‌ای از تکنیک کانسی برای تعیین ترجیحات و رضایت‌سنجی استفاده شده است. بدین‌سان، پژوهش حاضر می‌تواند وضعیت رضایت مخاطبین از این نوع مبلمان را نشان دهد، عوامل تأثیرگذار بر رضایت‌مندی را معرفی نماید و میزان تأثیرگذاری عوامل را بر رضایت که از نگاه کاربران و متخصصین استخراج شده است، به طراحان ارائه کند. از این طریق می‌توان بر ایده‌های طراحی آنان تأثیر گذارد و طراحان می‌توانند محصولی طراحی کنند که در آن به ترجیحات و نظرات کاربران توجه کنند.

پیشینه پژوهش

موضوع پژوهش حاضر، به‌دلیل ماهیت میان‌رشته‌ای که دارد از پیشینه‌ای چندبعدی برخوردار است. بدین‌ترتیب برای

مطالعه آن، حوزه‌های مختلفی بررسی شده است. در حوزه رضایت‌مندی، *ملکی* و *دارابی* (۱۳۸۷)، ضمن معرفی انواع مدل‌های سنجش رضایت‌مندی و سابقهٔ آن در کشورهای مختلف بیان می‌کنند که رضایت‌مندی متغیری پنهان و کیفی است که برای تعدیل آن به یک کمیت قابل اندازه‌گیری، به الگوریتمی مناسب نیاز است. برهمین اساس باطنی‌پور و همکاران (۱۳۹۱)، با استفاده از مدل رضایت‌سنجی کانسی[۱] به طراحی سیستم کرایه دوچرخه برای جزیره کیش با استفاده از رضایت‌مندی کاربران پرداخته‌اند. همچنین *سیو*[۲] (2005) در مقاله "محصولات دلپذیر: مبلمان فضای عمومی سازگار با کاربر"،[۳] بیان داشته است که در سال‌های اخیر، طراحان و محققان بازار بیش از پیش به‌دنبال روش‌هایی هستند که بتوانند ایده‌ها، ترجیحات و نیازهای کاربران را بشناسند و در طراحی لحاظ کنند. درضمن، این نیازها با خواسته‌های فرهنگی کاربران تطابق دارد. محققان دیگری همچون *آراگونس*[۴] (۱۹۹۷) و *آمریگو*[۵] (۲۰۰۲)، چارچوب‌ها و عوامل رضایت‌سنجی از محیط به‌ویژه محیط سکونت را معرفی و تحلیل کرده‌اند. مهم‌ترین دستاورد این افراد، خارج‌ساختن رضایت‌مندی از عوامل تک‌بعدی و همچنین معرفی معیارهای عینی و ذهنی در رضایت‌سنجی بوده است.

در حوزه نقوش ایرانی، *ندیم* (۱۳۸۶)، در "نگاهی به نقوش تزئینی در هنر ایران" به دسته‌بندی نقوش مختف ایرانی پرداخته است. این مطالعه نقوش ایرانی را ازنظر موضوع به نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی، اساطیری و خط‌نگاره تقسیم کرده است. *ریاضی* (۱۳۸۳) در "نقوش ایرانی دوران ساسانی" و "نقوش ایرانی دوران هخامنشی" و همچنین *بلوری* (۱۳۸۲) در "نقوش ایرانی"، به معرفی و طبقه‌بندی نقوش پرداخته‌اند. *پورمند* (۱۳۸۵) نیز، در "بررسی نشانه‌های متأثر از نقوش ایرانی" ضمن معرفی نقوش هنر اسلامی تأکید می‌کند، به اصالت‌های هنر ایرانی درمقابل هنر غرب کم‌لطفی شده است و بنابراین، پژوهش‌هایی باید براساس و پایه هنر ایرانی به‌ویژه دوران اسلامی صورت گیرد.

اما گروه دیگری از محققین با نگاهی تحلیلی تأثیر نقوش ایرانی را بر منسوجات دیگر بررسی کرده‌اند. همچون مطالعه تطبیقی *طالب‌پور* (۱۳۸۸)،"تأثیر نقوش ایرانی بر هنر قلمکاری هنر در دوره صفوی"، که در آن تأثیرگذاری نقوش ایرانی را بر هنر قلمکاری هند در دوره صفویه بررسی کرده است. وی اشاره می‌کند، قلمکارسازان هندی با الهام از هنر دوره صفوی، منسوجاتی برای بازار ایران تولید کرده‌اند که در آنها آرایه‌های تزئینی و نقوش ایرانی به‌وفور دیده می‌شود. این منسوجات شامل انواع آرایه‌های هندسی، گیاهی، حیوانی و نوشتاری است.

ازمنظر رویکرد کاربرد نقوش، *شایسته‌فر* (۱۳۸۶) در "کاربرد نقوش انتزاعی فلزکاری دوران سلاجقه در طراحی مبلمان فضای سبز شهری"، کاربرد نقوش ایرانی و عناصر تزئینی هنر اسلامی را بر عناصر شهری مطالعه کرده است. وی بیان می‌کند که استفاده از منابع غنی ایرانی و هماهنگی آن با ابداعات و ابتکارات امروزی در تزئین مصنوعات، می‌تواند در رفع نیازهای روحی و بصری اجتماع تأثیر گذاشته و هویت کم‌رنگ‌شدهٔ ایرانی را برگرداند.

ابداع و نوآوری مطالعه پیش‌رو نسبت به پژوهش‌های پیشین، ترکیب و تلفیق دو حوزه رضایت‌سنجی و کاربرد نقوش است. آنچه در مطالعات پیشین مشاهده می‌گردد، یا معرفی و تحلیل نقوش بوده است یا ضرورت تأکید بر استفاده از کاربرد نقوش ایرانی در منسوجات فعلی؛ اما هیچ پژوهشی به این نپرداخته است که چگونه به‌کارگیری این نقوش در طراحی‌ها مطلوب واقع می‌شوند و رضایت استفاده‌کنندگان را جلب می‌کنند. همچنین، این رضایتمندی به چه میزان است.

روش پژوهش

این پژوهش برمبنای روش تحقیقی آمیخته است که هر دو گونه تحقیق‌های کمّی و کیفی را دربرمی‌گیرد. همچنین، ازلحاظ هدف کاربردی است. یافته‌های آن می‌تواند مورداستفاده طراحان و تولیدکنندگان مبلمان قرار گیرد. جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی صورت گرفته و از روش گروه‌های کانونی برای دست‌یابی اطلاعات کیفی و از پرسش‌نامه برای جمع‌آوری اطلاعات کمّی استفاده شده است. درنهایت، این اطلاعات برمبنای روش تحلیلی- توصیفی بررسی شده است.

رضایت‌مندی[۶]

کشف نیازها و خواستهٔ کاربران (مصرف‌کنندگان) و برآورده‌ساختن آنها قبل از دیگران، شرط اساسی برای رقیبان بازار، تولیدکنندگان و طراحان است. بنابراین، برای کشف خواسته‌ها و ترجیحات مصرف‌کنندگان مدل‌های مختلف رضایت‌مندی و رویکردهای مشتری‌مداری مطرح گردید. تاریخچهٔ مطالعات اولیه تأمین رضایت‌مندی مشتری، از صنعت خودروسازی به‌ویژه شرکت رولز- رویس در سال ۱۹۰۶ آغاز می‌شود. کسب موفقیت صنایع خودرو در این زمینه، موجب رونق این مبحث در میان صنایع و بازار گردید به‌گونه‌ای‌که، در نظریه بازاریابی برمبنای مشتری‌گرایی در دههٔ ۱۹۶۰، هدف تمرکز بر شناسایی خواسته‌های یک گروه از مشتریان و سپس بیشینه‌سازی میزان رضایت آنان از طریق عرضه محصول یا خدمت مناسب، مطرح شد (ملکی و دارابی، ۱۳۸۷). در ادامه،

سنجش رضایت‌مندی به حوزهٔ سکونت نیز راه یافت. یکی از دستاوردهای مهم سنجش رضایت‌مندی، فاصله گرفتن از دیدگاه‌های تک‌بعدی سابق و تأکید بر دیدگاهی بود که هم بر نیازها، ترجیحات و آرمان‌های شخصی استوار بود و هم معیارهای فرهنگی- اجتماعی تأثیرگذار بر فرد را درنظر داشت (رفیعیان و همکاران، ۱۳۸۸). امروزه رضایت‌مندی مشتری (کاربر)، مفهوم گسترده ای یافته است. *ژوران*[۷] برای مفهوم رضایت‌مندی بیان می‌دارد، رضایت مشتری حالتی است که مشتری احساس می‌کند ویژگی‌های محصول منطبق با انتظارات اوست. *لینگنفلد*[۸] رضایت مشتری را ازلحاظ روان شناختی، احساسی می‌داند که درنتیجهٔ مقایسه بین محصولات با نیازها و خواسته‌های مشتریان و انتظارات اجتماعی در رابطه با محصول دریافت می‌شود (ملکی و دارابی، ۱۳۸۷). بنابراین، رضایت مشتری حالت و واکنشی است که مصرف‌کننده از مصرف یا خرید محصول ابراز می‌کند. در میان تحقیقات بسیاری که تولیدکنندگان و طراحان در حوزه رضایت‌مندی انجام داده‌اند، مهندسی کانسی،[۹] (ke) اولین مدلی است که احساسات را دادهٔ فرایند طراحی درنظر می‌گیرد. ke در ژاپن در سال ۱۹۷۰ در صنعت خودروسازی به‌کار گرفته شد و خیلی زود به دیگرحوزه‌ها ازجمله لوازم منزل و تجهیزات اداری و دفتری وارد شد (Ahmadi, 2008). درواقع، مهندسی کانسی به بررسی نگرش افراد استفاده‌کننده از محصول درباره طراحی آن محصول پرداخته و با کمک نتایج حاصل، طراحی را اصلاح می‌کند (تصویر ۲).

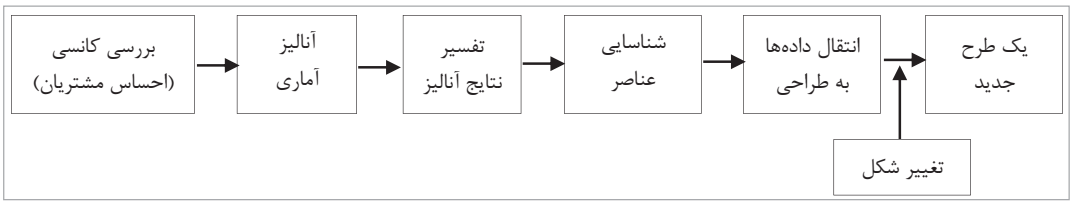
همان‌طورکه از مدل کانسی فهمیده می‌شود، براساس تجزیه و تحلیل صورت‌گرفته روی احساس مشتریان، محصول طراحی می‌شود. اما ازآنجایی‌که این احساس مشتریان باید با نظر کارشناسان و طراحان محصول سنجیده شود تا به تولید محصولی مطلوب منجر گردد، می‌توان میزان تطابق نظر کاربران را با طراحان و کارشناسان تولید محصول سنجید (جدول ۱).

نقوش تزئینی ایرانی

در سراسر تاریخ پرفراز و نشیب ایران، هنر بزرگ‌ترین مایه و خصیصه هر دوره بوده است. آثار سنتی بازمانده از هر دوره، نشان می‌دهد که زندگی مردم ایران در تمام ادوار تاریخ با ذوق و سلیقه و زیباپرستی عجین و وسایل زندگی آنها اعم از بزرگ و کوچک، جزئی و کلی، با تزئینات زیبا و دلفریبی از نقوش همراه بوده است. ایرانیان، با الهام از منابع گوناگون و هماهنگ با مصالح و فضایی که در اختیار داشتند، انواع گوناگونی از نقوش را خلق و ابداع کرده‌اند. نقوشی که نه‌فقط به‌دلیل زیبایی بلکه برای ایجاد پیوندی میان جهان مادی و معنوی شکل گرفته است. براثر مجموع این امور، هنر تزئینی ایران که از تجربیات ضروری ناشی شده بود، به بالاترین درجه کمال رسید و با مجموع این امور، هنر تزئینی ایران که از تجربیات ضروری ناشی شده بود به بالاترین درجه کمال رسید و توسعه فراوان یافت (بهمنی و صفاران، ۱۳۸۹: ۶) تاجایی‌که توانسته است هویت ایرانی را باوجود برخوردهای متعدد با سایر فرهنگ‌ها و تمدن‌ها، درطول تاریخ آشکار و نمایان سازد (ندیم، ۱۳۸۶). نقش‌مایه‌های ایرانی دارای تنوع زیادی است بنابراین برای شناخت بهتر آ باید دسته‌بندی صورت گیرد. یکی از دسته‌بندی‌های صورت‌گرفته براساس موضوع نقوش است: این نقش‌مایه‌ها را به‌طور کلی به شش گروه انسانی، حیوانی، اساطیری، گیاهی، هندسی و خط‌نگاره‌ها تقسیم نموده است (شایسته‌فر،۱۳۸۶ و ندیم،۱۳۸۶)، (جدول ۲).

فرایند پژوهش

مباحث رضایت‌مندی و تعیین نظرات مردمی درباره یک موضوع در پژوهش، برمبنای پارادایم تحقیق تفسیرگرایی قرار دارد که مبنای پژوهش این مطالعه نیز هست. بنابراین، روش تحقیق از نوع کیفی باید باشد. اما ازآنجاکه روش تحقیق کیفی در این تحقیق نمی‌تواند واقعیت پدیده را درک کند بنابراین، برای درک جامع از واقعیت این موضوع، باید از هر دو نوع روش تحقیق کمّی و کیفی استفاده کرد، که به آن طرح تحقیق آمیخته[۱۰] می‌گویند. در روش‌های تحقیق آمیخته، برای بررسی یک مسئله پژوهشی، پژوهشگر با به‌کاربردن مجموعه روش‌هایی که اساس آنها الگووارههای گوناگون است، بررسی موقعیت نامعین را میسر می‌کند و فرایند آن را تسهیل می‌نماید. بدین‌ترتیب، برمبنای موضوع پژوهش حاضر، از طرح تحقیق آمیخته اکتشافی استفاده شده است؛ درابتدا نگارندگان به گردآوری داده‌های کیفی می‌پردازند تا به توصیف جنبه‌های بی‌شماری از پدیده برسند. سپس با استفاده از شناسایی اولیه، امکان صورت‌بندی فرضیه‌ها درباره بروز پدیده موردمطالعه



تصویر ۲. فرایند سنجش مدل کانسی (خندان، ۱۳۹۰)

فراهم می‌شود. پس از آن، پژوهشگران با داده‌های کمّی که از طریق پرسش‌نامه و با روش تحقیق توصیفی- پیمایشی گردآوری شده است، فرضیه‌ها را به آزمون می‌گذارند.

روش تحقیق انتخاب‌شده در طرح تحقیق کیفی، گروه‌های کانونی[11] است. گروه‌های کانونی، جلسات بحث سازماندهی شده‌ای هستند که گروهی از افراد که بتوان به نظر آنان به‌عنوان کانون بحث موضوعی متمرکز شد، انتخاب می‌گردند. (Morgan&Kreuger, 1993) یکی از ویژگی‌های مصاحبه‌های گروه کانونی، تعامل میان اعضای گروه (مصاحبه‌شوندگان) است که تمایل به تفکر و تبادل نگرش‌ها و ایده‌ها را برمی‌انگیزد. درحالی‌که ممکن است به‌راحتی درطول جلسات مصاحبه مستقیم انفرادی ظهور نیابد (Brown, 1999). بدین‌ترتیب، فرایند پژوهش در سه مرحله معرفی می‌گردد:

مطالعات اولیه: ابتدا مطالعه نظری و کتابخانه‌ای درباره حوزه‌های دخیل در موضوع تحقیق، انجام شد. بدین‌منظور

جدول ۱. تطابق نظر کارشناسان با کاربران در روند مدل کانسی

کارشناسان (مناسب) کاربران (نامناسب)	کارشناسان (مناسب) کاربران (مناسب)
کارشناسان (نامناسب) کاربران (نامناسب)	کارشناسان (نامناسب) کاربران (مناسب)

(نگارندگان)

که نگارندگان بتوانند جلسات بحث در گروه‌های کانونی را ساماندهی و هدایت کنند و بتوانند به موارد خواسته‌شده برسند و اهداف و فروض اولیه‌ای برای پژوهش مدنظر داشته باشند. برای همین، جدا از مطالب نظری تخصصی هر حوزه، بر ارتباط حوزۀ مشترک میان‌رشته‌ای موجود در جلسات تأکید گردید.

تشکیل گروه‌های کانونی: سه جلسه مصاحبه گروه‌های کانونی تشکیل گردید. اعضای گروه‌های کانونی ۶-۸ نفر در هر جلسه بود و متشکل از نگارندگان، فارغ‌التحصیلان رشته‌های هنری مرتبط، کارشناس آمار و یک تا دو فعال بازار در این زمینه بودند. نتایج این جلسات به‌صورت خلاصه در جدول ۳ بیان می‌شود.

تدوین پرسش‌نامه و تحلیل آماری: تدوین پرسش‌نامه، بخش مهمی از فرایند تحقیق را به خود مربوط می‌ساخت که اهمیت آن در بحث‌های گروه‌های کانونی بیان شده بود. بدین‌ترتیب، دو پرسش‌نامه جدا برای کارشناسان و شهروندان تهیه گردید. ساختار هر دو پرسش‌نامه از سه بخش تهیه شده بود: بخش اول مشخصات فردی، بخش دوم سؤالاتی با جواب مشخص که تحلیل واژه‌های کانسی را می‌سنجید و خواسته‌های کاربران را مشخص می‌ساخت و بخش سوم که برحسب طیف پنج‌گزینه‌ای لیکرت تهیه شده بود. برای تحلیل آماری این پژوهش که براساس پرسش‌نامه صورت گرفته بود، به‌دلیل نامشخص‌بودن جامعه آماری، ابتدا ۳۰ پرسش‌نامه در

جدول ۲. دسته‌بندی نقوش ایرانی و ویژگی‌های هر طبقه

نقوش	ویژگی	نمونه
انسانی	این دسته از نقوش، به تصویرکردن انسان در احوال متفاوت می‌پردازد. مانند: رزم، بزم و شکار. اگرچه در اسلام صورت‌نگاری محدود گردیده بود اما در دوران قاجار می‌توان بر آثار معماری آن دوره چهره‌نگاری‌ها را دید	بزم، رزم، شکار و ...
حیوانی	عقاید و باورهای ایرانیان در به‌کارگیری این نقوش مشهود است، معمولاً ایرانیان به‌طور خلاصه‌نگاری نقوش حیوانی را به‌کار می‌بردند. این نقوش، در دوره پیش از اسلام رواج بسیاری داشته است	گاوشیر، بزکوهی، ماهی، خروس، عقاب و اسب
گیاهی	از پرکاربردترین نقوش تزئینی ایرانیان و گواه عشق و احترام ایرانیان به طبیعت است. این نقوش به دو گروه اسلیمی و ختایی تقسیم می‌گردد و پس از اسلام رواج زیادی می‌یابد	درخت سرو، گل زنبق، گل نیلوفر و اسلیمی و ختایی
هندسی برگرفته از طبیعت	هندسه در تمامی هنرهای اسلامی نمودار است و با مفاهیم نمادین و کیهانی و فلسفی پیوند می‌یابد. این نقوش قبل از اسلام نیز رواج داشته است	چلیپا، ستاره، آتش و خورشید
اساطیری (نمادین)	برگرفته از داستان‌های اسطوره‌ای است که تصاویری کم‌وبیش افسانه‌ای از طبیعت، جهان و انسان است. بخشی از این اسطوره‌ها به ادبیات ایرانی مربوط می‌گردد	شیر و خورشید، فروهر، آنو (خدای آسمان)، لامو (خدای بهشت) و آشنان (الههٔ غلات)
خط‌نگاره	از تزئینات قدیمی به‌شمار می‌رود که در دوره هخامنشیان در بناها به‌کار گرفته شده است ولی در دوران اسلامی، تجسم‌بخش آیات وحی می‌گردد	کوفی، معقلی

(نگارندگان)

جدول ۳. خلاصه‌ای از روند برگزاری جلسات گروه‌های کانونی و نتایج آن

سؤالات	خلاصه‌ای از پاسخ‌ها	نتایج
عوامل مؤثر بر رضایت‌مندی از خرید در مشتریان مبلمان چیست	قیمت، کیفیت، تناسب با فضای منزل و زیبایی و ارگونومی و تطابق با مدهای روز، مهم‌ترین عوامل بر رضایت‌مندی از خرید دانسته شده‌اند	میزان اولویت‌بندی عوامل معرفی‌شده درصورت استفاده از نقوش در مبلمان‌ها بررسی شود. براین‌اساس، آزمون رگرسیون خطی چندگانه پیشنهاد شد. همچنین در تعیین میزان رضایت‌مندی سؤالات به‌گونه‌ای مطرح گردد که اثرگذاری عوامل دیگر بر رضایت از خرید، کنترل گردد
وضعیت موجود بازار ازلحاظ تنوع یا پاسخ‌گویی به نیاز مخاطبان چگونه است	دو طیف متفاوت در پاسخ‌ها وجود داشت: بااینکه همگی بر تنوع بیشتر مبلمان تأکید کرده بودند اما برخی وضع موجود بازار را ازلحاظ مشتریان راضی‌کننده می‌دانستند	باتوجه‌به این مورد، مطلوبیت میزان افزایش تنوع وضع موجود بازار با استفاده از نظرات کاربران، مهم قلمداد گردید
شناخت مردم کشور از نقوش و نمادهای ایرانی چگونه است	همگرایی نسبی در پاسخ به این سؤال وجود داشت که شناخت مردم از نمادها در حد پائین و نامطلوبی است	بدین‌منظور مقرر شد سؤالات مربوط به نقوش در پرسش‌نامه‌ها با تصاویر همراه گردد تا اثر منفی این مورد در تعیین نظر مشتریان کنترل شود
استقبال مردم از مبلمان‌هایی با طرح و نقوش ایرانی چگونه خواهد بود	این سؤال نیز با طیف متنوعی از پاسخ‌ها روبه‌رو بود. درحالی‌که کارشناسان هنری تأکید بر استقبال مردم داشتند. تولیدکنندگان اولویت‌گذاری مردم نسبت به قیمت و کیفیت و تداوم استفاده از این گونه مبلمان را مطرح ساختند	نتیجه بحث گروهی در این سؤال بیانگر آن بود که ظرفیت نقوش، توانایی تأمین تنوع بازار را برای مدت طولانی دارد. بااین‌حال، شیوه تبلیغات و معرفی محصول باید ساماندهی گردد و کیفیت کار و قیمت درحد معقول تغییر کند
استفاده از نقش و نمادهای ایرانی و ملی بر روحیه و فرهنگ ملی‌گرایی و ایرانی چه تأثیری دارد	در پاسخ به این سوال وحدت کلی وجود داشت که کاملا تاثیر گذار است اما نظرات متفاوتی از چگونگی و میزان تاثیر گذاری مطرح بود	مثبت درنظرگرفتن روحیه ملی‌گرایی از مفروضات تحقیق درنظر گرفته شد و چگونگی تأثیرگذاری مبلمان بر روحیه ملی‌گرایی صرفاً در حوزه طرح و شاخت هدف تحقیق محسوب گردید
متغیرهای مستقل، وابسته، کنترل و میانجی موضوع تحقیق را مشخص سازید	متغیر مستقل:[۱۲]نقوش ایرانی در مبلمان منازل متغیر وابسته:[۱۳] رضایت‌مندی کاربران متغیر کنترل:[۱۴] قیمت، جنس مبلمان، رنگ و عدم شناخت تمایز میان نقوش مختلف متغیر میانجی:[۱۵] عدم شناخت مردم از نقوش ایرانی	
مدل سنجش رضایت‌مندی و تعیین ترجیحات کاربران چیست	مدل کانسی	

(نگارندگان)

میان مردم به‌ویژه بازدیدکنندگان نمایشگاه‌های مبلمان و همچنین ۱۵ پرسش‌نامه بین کارشناسان هنر (دانشجویان و فارغ‌التحصیلان رشته‌های هنری مرتبط) توزیع شد تا براساس انحراف معیار به‌دست‌آمده، حجم نمونه طبق فرمول کوکران مشخص گردد:

$$n = \frac{NS^2}{N[Se(\bar{x})] + S^2}$$

بدین‌سان و براساس فرمول مذکور، n= حجم نمونه و N= حجم جمعیت و Se(x̄) = استاندارد میانگین و S^2= واریانس است. حجم نمونه میان کاربران ۲۸۴ و میان کارشناسان ۶۰ عدد، تعیین گردید.

یافته‌های پژوهش

بخش اول تحلیل آماری به تحلیل کانسی از توصیف نیازها و احساسات و خواسته‌های کاربران می‌پردازد (جدول ۴). بدین‌سان، ابتدا واژه‌های مختلفی که بیانگر خواست‌ها و ترجیحات کاربران از یک مبلمان با نقوش ایرانی بودند، استخراج شدند. فرایند این استخراج از طریق مصاحبه‌ها در جلسات بحث و مرور مطالعات اولیه و مصاحبه‌های جدید با کاربران و ارائه مجدد در گروه‌های بحث، صورت پذیرفت. این واژه‌ها در پرسش‌نامه در طیف ارزش پنج‌گزینه‌ای (لیکرت) اهمیت از اصلاً نمی‌پسندم تا خیلی می‌پسندم، مطابق تصویر ۳ تحلیل شد.

جدول ۴. نتایج توصیفی یافته‌های پژوهش از پرسش‌نامه و نمره کانسی واژه‌ها ازنظر متخصصین و عموم

سؤال	متخصصین / کاربران	سه گزینه اول به‌ترتیب امتیاز					
		گزینه اول		گزینه دوم		گزینه سوم	
		درصد	نمره کانسی	درصد	نمره کانسی	درصد	نمره کانسی
۱. به‌کارگیری نماد و نقوش ایرانی را در کدام زمینه‌های دکوراسیون داخلی بیشتر می‌پسندید؟ الف. کاغذ دیواری ب. آباژور ج. پرده د. مبل ر. هیچ‌کدام	متخصصین	مبل		کاغذدیواری		پرده	
		۲۵	۴	۲۳	۴	۲۳	۳,۵
	عموم	مبل		کاغذدیواری		پرده	
		۳۰	۴,۵	۲۵	۴	۲۱	۳,۵
۲. با کدام‌یک از نقوش ایرانی آشنایی بیشتری دارید؟ الف. نقوش انسانی ب. نقوش حیوانی ج. نقوش گیاهی د. نقوش هندسی ر. نقوش خطنگاره ز. اساطیری	متخصصین	حیوانی		گیاهی		خطنگاره	
		۳۳	۴	۲۴	۴	۲۰	۳
	عموم	گیاهی		اساطیری		خطنگاره	
		۳۶	۴	۲۲	۴	۲۰	۳
۳. چه جنسی را بیشتر در مبلمان می‌پسندید؟ الف. چرم ب. پارچه ج. چوب و پارچه د. فلزی ر. سایر	متخصصین	فلز		پارچه		چرم	
		۳۰	۴	۲۴	۳	۲۳	۳
	عموم	فلزی		چوب وپارچه		چرم	
		۳۳	۴	۲۷	۴	۱۸	۳
۴. به‌کاربردن تزئینات را روی چه جنس (متریال) می‌پسندید؟ الف. چرم ب. پارچه ج. چوب د. فلز ر. سایر	متخصصین	فلز		چرم		چوب	
		۲۷	۳,۵	۲۷	۳,۵	۲۳	۳
	عموم	چوب		پارچه		چرم	
		۳۰	۴	۲۷	۴	۲۱	۳,۵
۵. مهم‌ترین ویژگی برای مبلمان مناسب را چه می‌دانید؟ الف. عملکردی ب. زیبایی ج. تناسب با فضای منزل د. کیفیت ر. قیمت مناسب	متخصصین	عملکرد		زیبایی		کیفیت	
		۲۷	۴	۲۳	۴	۲۳	۳,۴
	عموم	کیفیت		زیبایی		قیمت	
		۲۷	۴	۲۷	۴	۲۳	۴
۶. به‌کارگیری کدام تزئین (نقوش) را در مبلمان بیشتر می‌پسندید؟ الف. انسانی ب. حیوانی ج. گیاهی د. هندسی ر. اساطیری ز. خطنگاره ژ. هیچ‌کدام	متخصصین	انسانی		گیاهی		اساطیری	
		۲۷	۴,۵	۲۰	۴	۱۷	۴
	عموم	گیاهی		انسانی		اساطیری	
		۳۵	۴,۵	۲۳	۴	۲۳	۴
۷. کدام‌یک از تزئین (نقوش) معرفی‌شده نزد شما از احترام بیشتری برخوردار است؟ الف. انسانی ب. حیوانی ج. گیاهی د. هندسی ر. اساطیری ز. خطنگاره	متخصصین	انسانی		خط نگاره		اساطیری	
		۲۷	۴,۵	۲۳	۴,۵	۲۰	۴
	عموم	خطنگاره		انسانی		اساطیری	
		۳۰	۴,۵	۲۷	۴	۲۷	۴
۸. به‌کارگیری نقوش تزئینی را در کدام بخش مبل بیشتر می‌پسندید؟ الف. قسمت پشتی و دید از جلوی مبل ب. قسمت پشتی و دید از پشت مبل ج. دسته مبل د. نشیمن ر. همه بخش‌ها ز. هیچ بخشی ژ. پایه مبل	متخصصین	نشیمن		پشتی		پشتی	
		۴۰	۴	۲۰	۴	۲۰	۴
	عموم	نشیمن		پشتی		پشتی	
		۳۵	۴	۲۷	۴	۲۳	۴
۹. به‌طور کلی کدام نقوش تزئینی را بیشتر می‌پسندید؟ الف. نقوش هنرهای ایرانی ب. نقوش مدرن (غیرایرانی) ج. ترکیبی از نقش‌های مختلف د. نقوش کلاسیک ر. هیچ‌کدام	متخصصین	ترکیبی		ایرانی		کلاسیک	
		۴۰	۴,۵	۳۰	۴	۲۰	۳,۵
	عموم	ترکیبی		ایرانی		کلاسیک	
		۳۷	۴	۳۵	۴	۲۰	۳,۵

(نگارندگان)

در پاسخ به پرسش‌های پژوهش و همچنین ردّ یا اثبات فرضیه، با استفاده از روش‌های آماری رگرسیون و آزمون T تک نمونه‌ای، فرایند پژوهش ادامه می‌یابد. همچنین پایایی پرسش‌نامه از طریق آلفای کرونباخ آزمون شد. مقدار آلفا برای مجموعه پرسش‌های رضایت‌مندی از به‌کارگیری نقوش تزئینی ایرانی در مبلمان ۰/۷۶ به‌دست آمد که پایایی درحد متوسط تأیید می‌شود.

تعیین میزان رضایت‌مندی با استفاده از آزمون T تک نمونه‌ای: چندین سؤال در پرسش‌نامه برای تعیین میزان رضایت‌مندی از به‌کارگیری نقوش ایرانی در مبلمان وجود دارد که مطلوب‌بودن یا نبودن سؤال پرسیده‌شده را می‌سنجند. بدین‌ترتیب، ابتدا میانگین مطلوبیت از هر سؤال به‌دست آمد و سپس، میانگین سؤالات میزان مطلوبیت از موضوع موردبحث درنظر گرفته شد. برای این کار، از آزمون Tتک نمونه‌ای استفاده گردید. میانگین کلی رضایت‌مندی از به‌کارگیری نقوش تزئینی در مبلمان، ۳/۳۳ به‌دست آمد که باتوجه‌به طیف ۵ گزینه‌ای لیکرت و امتیازبندی ۱تا ۵ به پاسخ‌های داده‌شده، مشخص است میزان رضایت‌مندی اعلام‌شده بیش از حد متوسط است. وضعیت میزان رضایت‌مندی شهروندان از به‌کارگیری نقوش تزئینی در مبلمان به تفکیک سوالات (شاخص) مشخص باتوجه‌به آزمون Tتک نمونه‌ای، بدین‌شرح است:

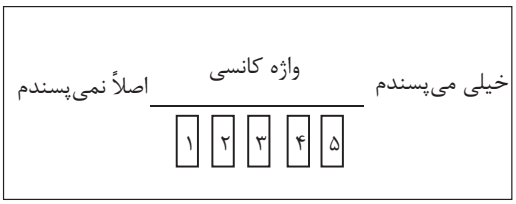
تعیین میزان تأثیر متغیرهای مستقل بر متغیر وابسته به روش آماری رگرسیون خطی چندگانه: برای به‌کارگیری این روش آماری، تعیین متغیر وابسته و متغیرهای مستقل لازم است. بدین‌ترتیب، میزان رضایت‌مندی شهروندان متغیر وابسته درنظر گرفته شده است که به عواملی چون تأثیر نقوش بر زیبایی، افزایش تنوع، احترام‌برانگیزی نقوش و افزایش روحیه ملی‌گرایی وابسته است. متغیرهای دیگری چون رنگ و قیمت و جنس مبلمان در این تحلیل کنترل شده و اثر آنها رفع گردیده است.

قبل از آزمون رگرسیون، مستقل‌بودن خطاها از طریق آزمون دوربین واتسون[۱۷] بررسی شد که چون عدد دوربین واتسون دو به‌دست آمد و همچنین توزیع خطاها به‌صورت نرمال انجام شده بود، استفاده از آزمون رگرسیون بدون مانع است (جدول ۶).

مطالب جدول ۷، آزمون رگرسیون متغیرها را نشان می‌دهد. باتوجه‌به این جدول معادله رگرسیون بدین‌حالت درمی‌آید؛ رضایت‌مندی مردم از به‌کارگیری نقوش در مبلمان کمترین وابستگی را به متغیر زیبایی و بیشترین وابستگی را به ایجاد روحیه ملی‌گرایی دارد.

$$Y=(0/037)\ X_1+(0/189)\ X_2+(0/122)X_3+(0/759)X_4-(0/826)$$

Y = میزان رضایت‌مندی
X_1= زیبایی
X_2= احترام‌برانگیز
X_3= تأثیر بر تنوع
X_4= ایجاد روحیه ملی‌گرایی



تصویر ۳. مقیاس ارزشیابی پنج‌تایی برای ارزشیابی واژه‌های کانسی (نگارندگان)

جدول ۵. آزمون Tتک نمونه‌ای[۱۶]

	N	Mean	Std. Deviation	Std. Error Mean
رضایت‌مندی از به‌کارگیری نقوش ایرانی در مبلمان	۲۸۴	۳/۳۳	۱/۱۹۵	۰/۱۳۴
تأثیر بر افزایش روحیه ملی‌گرایی	۲۸۴	۳/۷۱	۰/۹۳۶	۰/۱۰۵
تأثیر بر تنوع طرح مبلمان	۲۸۴	۳/۳۲	۰/۸۷	۰/۰۹۸
تأثیر بر زیبایی مبلمان	۲۸۴	۳/۱۸	۱/۱۲۵	۰/۱۲۷
میزان احترام‌برانگیزی نقوش ایرانی	۲۸۴	۴/۱۰	۰/۸۱۵	۰/۰۹۲

(نگارندگان)

جدول ۶. آزمون دوربین واتسون داده‌ها

Model	R	R Square	Adjusted R Square	Std. Error of the Estimate	Durbin-Watson
1	.557[a]	.310	.301	.993	2.026

(نگارندگان)

جدول ۷. آزمون رگرسیون داده‌ها[۱۸]

Model	Unstandardized Coefficients		Standardized Coefficients	t	Sig.	Collinearity Statistics	
	B	Std. Error	Beta			Tolerance	VIF
1 (Constant)	-۰/۸۲۶	۰/۹۶۸		-۰/۸۵۴	۰/۳۹۶		
افزایش روحیه ملی‌گرایی	۰/۷۵۹	۰/۱۲۸	۰/۵۹۴	۵/۹۱۶	۰	۰/۸۹۴	۱/۱۱۸
افزایش زیبایی	۰/۰۳۷	۰/۱۰۵	۰/۰۳۵	۰/۳۵۷	۰/۰۷۲	۰/۹۱۷	۱/۰۹
احترام‌برانگیزی	۰/۱۸۹	۰/۱۴۸	۰/۱۳	۱/۲۸۱	۰/۰۲۴	۰/۸۷۶	۱/۱۴۱
تنوع طرح	۰/۱۳۲	۰/۱۳۳	۰/۰۹۷	۰/۹۹۵	۰/۳۲۳	۰/۹۵	۱/۰۵۳

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

بنابر میزان همبستگی به‌دست‌آمده میان متغیرهای مستقل و وابسته (R= ۰/۷۵۵) و آزمون‌های Tتک نمونه‌ای (۳/۳۳) و آزمون رگرسیون، ثابت شد که ارتباط نسبتاً معناداری بین به‌کارگیری نقوش تزئینی ایرانی در مبلمان و همچنین حصول رضایت‌مندی وجود دارد. بنابراین، پرسش اول پژوهش که چگونگی وضعیت رضایت‌مندی مخاطبین را از به‌کارگیری نقوش ایرانی در مبلمان منازل می‌سنجید، پاسخ داده می‌شود و فرضیه گروه تحقیق که این رضایت‌مندی را بیش از حد متوسط می‌دانست، تأیید شد. همچنین در پاسخ به پرسش دوم که درباره عوامل رضایت‌مندی مخاطبین و میزان تأثیرگذاری هریک از عوامل در رضایت‌مندی بود، مشخص گردید که این رضایت‌مندی بیشترین وابستگی را به ایجاد روحیه ملی‌گرایی و احترام‌برانگیزی و سپس زیبایی این نقوش دارد. باتوجه‌به جدول ۷، مشخص می‌گردد تنوع طرح رابطه مستقیمی با رضایت از به‌کارگیری نقوش در مبلمان ندارد.

بدین‌سان، اعتبار تحقیقاتی که درباره ایجاد فرهنگ ملی‌گرایی ازمنظر به‌کارگیری مبلمان و دکورهایی با طرح‌ها و نمادهای ملی بحث می‌کنند، باتوجه‌به دستاوردهای این مطالعه تأیید می‌گردد. بنابراین، شایسته است طراحان و تولیدکنندگان مبلمان به این موضوع توجه داشته باشند که می‌توانند با طراحی مبلمانی با نقوش ایرانی رضایت کاربران را بیش از پیش، به محصول تولیدی خود جلب کنند. همچنین این مطالعه بیانگر آن است که میان دیدگاه‌های طراحان و کاربران، تفاوت‌های عمده در شناخت نقوش وجود دارد اما این تفاوت در نوع استفاده از نقوش در مبلمان و مصالح کاربردی زیاد نیست. بنابراین تطابق ضمنی میان دو نظر وجود دارد. علاوه‌بر این‌ها، هم متخصصین و هم شهروندان قائل به این موضوع بودند که حضور مبلمان با نقوش ملی می‌تواند تنوع موجود بازار را به حد قابل قبولی افزایش دهد. ضمن‌اینکه، شناخت بیشتر مردم از نقوش، با استفاده از عناصر رسانه‌ای و تبلیغاتی قطعاً می‌تواند راه مناسبی برای افزایش استفاده از مبلمان‌های نقش‌دار درجهت تقویت روحیه‌های ملی‌گرایی در منازل ایرانی باشد.

پی‌نوشت

۱. کانسی، واژه‌ای ژاپنی به‌معنای احساسات است که پرفسور ناگامی آن را توسعه داد. هدف اصلی مهندسی کانسی، تجزیه و تحلیل رابطه بین ویژگی‌های کیفی احساسات انسان و ویژگی‌های کمّی طراحی است.

2. siu
3. Pleasurable products: public space furniture with userfitness
4. Aragonés
5. Amerigo. M
6. Satisfaction
7. Zhuran
8. Lingenfeld
9. Kanasei
10. Mixed methods
11. Focus groups interview
12. Independent Variable
13. Dependent Variable

۱۴. چون در یک پژوهش اثرات همه متغیرها قابل بررسی نیست، پژوهشگر اثرات برخی متغیرها را از طریق کنترل آماری یا کنترل‌های تحقیقی خنثی می‌کند. این‌گونه متغیرها که اثرات آنها را پژوهشگر حذف می‌کند، متغیر کنترل گویند.

۱۵. رابط بین متغیر مستقل و متغیر وابسته قرار می‌گیرد.

16. One-Sample Statistics
17. Durbin-Watson
18. Coefficients[a]

منابع و مآخذ

- باطنی‌پور، ندا؛ خداداده، یاسمن و نازنین محمدپور (۱۳۹۱). طراحی سیستم کرایه دوچرخه برای جزیره کیش با رویکرد کاربرمحور، **نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی**. دوره ۱۷، (۴)، ۷۵-۸۲.
- بلوری، سولماز (۱۳۸۲). نقوش ایرانی، **فصلنامه نشان**. (۱)، ۲۰-۲۸.
- بهمنی، پردیس و صفاران، الیاس (۱۳۸۹). **سیر تحول و تطور نقش و نماد هنرهای سنتی ایران**. تهران: دانشگاه پیام نور
- پورمند، مهدیه (۱۳۸۵). بررسی نشانه‌های متأثر از نقوش ایرانی، **کتاب ماه هنر**. (۱۰۱ و ۱۰۲)، ۶۶-۷۱.
- خندان، محمد و روشن‌ضمیر، سعید (۱۳۹۰). **بهبود طراحی مبلمان از دیدگاه ارگونومی**،
- www.irandecoration.com/Upload/Articles/pa (بازیابی‌شده در تاریخ: ۲۰ اردیبهشت ۱۳۹۲)
- رفیعیان، مجتبی؛ عسگری، علی و زهرا، عسگری‌زاده (۱۳۸۸). سنجش میزان رضایت‌مندی سکونتی ساکنان محله نواب، **پژوهش‌های جغرافیای انسانی**. (۶۷)، ۵۳-۶۸.
- ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۳). نقوش ایرانی دوران هخامنشی، **فصلنامه نشان**. (۲)، ۵۰-۵۸.
- _____. نقوش ایرانی دوران ساسانی، **فصلنامه نشان**. (۴)، ۶۴-۷۲.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۶). کاربرد نقوش انتزاعی فلزکاری دوران سلاجقه در طراحی مبلمان فضای سبز شهری، **دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی**. (۷)، ۴۷-۶۴.
- طالب‌پور، فریده (۱۳۸۸). تأثیر نقوش ایرانی بر هنر قلمکاری هنر در دوره صفوی، **هنرهای تجسمی**. (۳۹)، ۸۵-۹۴.
- ملکی، آناهیتا و دارابی، ماهان (۱۳۸۷). روش‌های مختلف اندازه‌گیری رضایت مشتری، **ماهنامه مهندسی خودرو و صنایع وابسته**. سال اول، (۳)، ۲۷-۳۲.
- ندیم، فرناز (۱۳۸۶). نگاهی به نقوش تزئینی در هنر ایران، **رشد آموزش هنر**. دوره چهارم، (۴)، ۱۴-۱۹.

- Ahmadi, A. (2008). Review and Classification of Kansei Engineering and its Applications. Proceedings of the 4th Annual GRASP Symposium. Wichita State University. pp. 143-144.
- Ame´rigo, M. (2002). A psychological approach to the study of satisfaction. In: *Residential Environments: Choice, Satisfaction, and Behavior*, Bergin & Garvey, *Westport, Connecticut*. London, pp. 81–100.
- Brown, J. B. (1999). **The Use of Focus Groups in Clinical Research**: **Doing Qualitative Research.** (2nd ed.). Thousand Oaks: Sage.
- Morgan, D. L. and Kreuger, R. A. (1993). When to use focus groups and why. In: D. L. Morgan (Ed.), **Successful Focus Groups**. pp. 2-5. Thousand Oaks: Sage.
- Siu**,** K. M. (2005). Pleasurable Products: Public Space Furniture with User Fitness. **Journal of Engineering Design**, 16: 545–555.

دریافت مقاله:۹۳/۱۰/۲۷
پذیرش مقاله: ۹۳/۱۲/۲۰

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال پنجم، شماره نهم، بهار و تابستان ۱۳۹۴

مطالعه تطبیقی نقوش گچ‌بری‌های مکشوفه از شهر تاریخی سیمره با نمونه‌های مسجد جامع نائین

سیدهاشم حسینی* یونس یوسفوند** فرشاد میری***

چکیده

شهر سیمره، نزدیک‌ترین منطقهٔ ایران کنونی به تیسفون، پایتخت دوران ساسانی در بین‌النهرین، یکی از مهم‌ترین شهرهای صدر اسلام در منطقهٔ جنوب غرب ایران محسوب می‌شود که تاکنون کمتر به آن توجه شده است. براساس متون تاریخی و نتایج کاوش‌های باستان‌شناسی، این شهر حیات کوتاه مدتی داشته است. از مهم‌ترین یافته‌های باستان‌شناسی در آن، تزئینات گچ‌بری این شهر است که به‌لحاظ زیبایی بصری، ترکیب‌بندی نقوش و کاربرد نقوش گیاهی و هندسی، از نمونه‌های کم‌نظیر این هنر در زمان صدر اسلام به‌حساب می‌آیند. لزوم پرداختن به این موضوع، با نظر به اهمیت این گچ‌بری‌ها در زمینهٔ انتقال دستاوردهای هنری دوران ساسانی به دوران اسلامی قابل توجیه است؛ به‌خصوص در زمینهٔ نقوش تزئینی مورداستفاده در این هنر و همچنین تعیین دقیق‌تر تاریخ ساخت شهر سیمره که از اهداف اصلی این پژوهش نیز به‌شمار می‌رود.

کلیه مطالب ارائه‌شده در این مقاله، بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهده و بررسی دقیق آثار گچ‌بری مکشوفه از بنای موسوم به مسجد سیمره و مقایسه آن با گچ‌بری‌های مسجد جامع نائین که از نمونه‌های شاخص گچ‌بری قرون اولیه اسلامی در ایران است، صورت گرفته است. در راستای اهداف مذکور و پاسخ‌گویی به این سؤالات بوده است: میزان تأثیرپذیری نقوش اجراشده در گچ‌بری‌های سیمره از محیط زیست منطقه و هنر ادوار پیشین ازلحاظ کمّی و کیفی به چه صورت بوده است. تقدم و تأخر ساخت گچ‌بری‌های دو بنای مسجد جامع نائین و مسجد سیمره چگونه بوده است. ضمن معرفی گچ‌بری‌های به‌دست‌آمده از سیمره، به مقایسه دقیق نقوش آنها با نمونه‌های موجود در مسجد جامع نائین نیز پرداخته شده است. این مطالعه نشان می‌دهد که گچ‌بری‌های این دو محوطه، دارای نکات مشترک بسیاری در زمینه نقش‌مایه‌ها و ترکیب‌بندی نقوش هندسی و گیاهی است. بنابراین، نظر به تقدم تاریخی نمونه‌های مکشوفه از شهر سیمره، احتمال تأثیرگذاری آنها بر گچ‌بری‌های بناهای دیگر در ایران ازجمله مسجد جامع نائین دور از ذهن نیست.

کلیدواژگان: گچ‌بری، صدر اسلام، سیمره، مسجد جامع نائین.

---

* استادیار باستان‌شناسی، دانشکده مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.
** کارشناس‌ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه محقق اردبیلی. yyvand@gmail.com
*** کارشناس‌ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

استفاده از گچ و تزئینات وابسته به آن در ایران، سابقه‌ای دیرینه دارد که در دوره ساسانی به اوج خود می‌رسد. در صدر اسلام با تداوم پیشرفت‌های دوره ساسانی با تغییراتی چند، این روند ادامه داشته است. با نگاهی به گچ‌بری‌های صدر اسلام در نقاط مختلف ایران، تأثیر هنر دوره ساسانی در آنها به‌خوبی دیده می‌شود و در قرون بعدی، به چنان پیشرفتی رسیدند که دیگر منشاء اولیه آنها قابل تشخیص نبوده است.

یکی از مهم‌ترین نمونه‌های گچ‌بری‌های صدر اسلام ایران، گچ‌بری‌های به‌دست‌آمده از شهر تاریخی سیمره است. این گچ‌بری‌ها از مهم‌ترین یافته‌های باستان‌شناسی این شهر است که با نقوش گیاهی در کادربندی‌های هندسی با گره‌های بسیار زیبا و بی‌نظیری به‌هم متصل شده‌اند و بر سطوح داخلی دیوارهایِ بنایی که از طرف کاوشگر مسجد معرفی شده است، اجرا شده‌اند (لک‌پور، ۱۳۸۹: ۶۵). بررسی‌های انجام‌شده روی این نقوش نشان می‌دهد که سازندگان این تزئینات علاوه‌بر آگاهی از علوم هندسه و ریاضی، آشنایی کاملی با طبیعت منطقه داشته‌اند؛ نقوش گیاهی این تزئینات در انطباق کامل با طبیعت این منطقه است. موقعیت جغرافیایی شهر سیمره به‌عنوان گذرگاهی میان بین‌النهرین و ایران و نزدیکی آن به تیسفون پایتخت ساسانیان، آن را یک منطقه مهم و استراتژیک مطرح کرده است. باتوجه‌به موقعیت جغرافیایی و تاریخ ساخت شهر سیمره که از طرف کاوشگر آن قرن دوم ه.ق. و حد فاصل انتقال قدرت از بنی‌امیه به بنی عباس مطرح شده- تزئینات گچ‌بری نیز آن را تأیید می‌کند- این شهر و تزئینات آن می‌تواند به‌عنوان پلی ارتباطی برای انتقال دستاوردهای هنری ساسانیان در زمینه هنر گچ‌بری به دوره اسلامی مطرح شود. شاید بتوان گفت، این تزئینات الگو و سرمشقی برای سبک دوره عباسی در ایران و سرزمین‌های شرقی خلافت عباسی بوده‌اند.

در انجام این پژوهش از روش تحقیق توصیفی- تطبیقی استفاده شده است. بدین‌صورت‌که ابتدا نقوش گچ‌بری‌های به‌دست‌آمده از شهر سیمره و نمونه‌های مسجد جامع نائین مطالعه و توصیف شده سپس برای پی‌بردن به شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود، مقایسه‌ای بین آنها صورت گرفته است. روش یافته‌اندوزی هم مبتنی‌بر رجوع به منابع کتابخانه‌ای، گزارش کاوش‌ها و بررسی‌های انجام گرفته، روش میدانی، مطالعات بصری، تهیه عکس و ترسیم طرح‌های شاخص گچ‌بری است.

پیشینه پژوهش

درخصوص گچ‌بری دوره ساسانی و اسلامی، به‌صورت مجزا مطالعات مختلفی انجام گرفته که برخی از آنها از دقت بالایی برخوردارند. اما درباره مقایسه گچ‌بری‌های صدر اسلام پژوهش چشمگیری انجام نشده است. مهم‌ترین پژوهش‌ها در زمینه گچ‌بری اسلامی عبارت‌اند از چندین مقاله: "گچ‌بری ساسانی و تأثیر آن در هنر دوره اسلامی" از *انصاری* (۱۳۶۶)، "بررسی هنر گچ‌بری دوره اسلامی" از *سجادی* (۱۳۷۴)، "مطالعه تأثیر نقش‌مایه‌های دوره ساسانی بر نقوش گچ‌بری دوره اسلامی" از *مصباح اردکانی* (۱۳۸۷)، و "بررسی نقوش گچ‌بری‌های مسجد جامع نائین" از *دینلی* و *علمدار* (۱۳۹۰). در تمامی آثار نام‌برده، به توصیف و معرفی نمونه گچ‌بری‌های قرون اولیه و میانه و مقایسه آنها با دوره ساسانی پرداخته شده است.

پژوهش‌های انجام‌شده در شهر سیمره هم بدین‌قرار است:

نخستین بررسی‌های علمی- باستان‌شناسی سیمره را باستان‌شناسانی ایرانی به سرپرستی *سیف‌الله کامبخش‌فرد* از سال ۱۳۶۲ هـ‌ش آغاز کرد. پس از آن در سال ۱۳۷۴ هـ‌ش.، نخستین فصل کاوش در سیمره به سرپرستی *نصرت‌الله معتمدی* شروع شد. این کاوش‌ها را به‌دلیل اهمیت این شهر از سال بعد به مدت ۹ فصل، سیمین لک‌پور ادامه داد.[۱] یکی از مهم‌ترین یافته‌های باستان‌شناسی ایشان از این شهر، گچ‌بری‌های آن است (لک‌پور، ۱۳۸۹: ۱۹۱). باوجود اهمیت گچ‌بری‌ها به‌جز گزارش‌های منتشرشده از کاوش‌های خانم لک‌پور تاکنون کار تحقیقی و تحلیلی درباره آنها انجام نگرفته است که این تحقیق، به این مهم می‌پردازد.

موقعیت جغرافیایی و تاریخی سیمره

شهرستان دره‌شهر که شهر تاریخی سیمره در آن واقع شده، در استان ایلام و ۱۴۲ کیلومتری جنوب شرق شهرستان ایلام و در عرض و طول جغرافیائی ۳۳ درجه و ۷ دقیقه و ۴۷ درجه و ۲۱ دقیقه قرار گرفته است. دره‌شهر در مرز پیشکوه و پشتکوه در دره سیمره در دامنه کبیرکوه از رشته کوه‌های زاگرس واقع شده است که از نظر اقلیمی منطقه‌ای گرمسیر است (لک‌پور، ۱۳۸۹: ۹). جغرافی‌دانان و مورخان دوران اسلامی، موقعیت سیمره را در ایالت جبال،[۲] شمال خوزستان، بیان کرده‌اند (ابن‌حوقل، ۱۳۴۵: ۱۰۲-۱۲۲؛ اصطخری، ۱۳۴۰: ۸۹؛ ابن‌خردادبه، ۱۳۷۰: ۳۳۰؛ مسعودی، ۱۳۶۵: ۴۸؛ ابوالفدا، ۱۳۴۹: ۸۹ ؛ یاقوت، ۱۳۶۲: ۵۶) و از آن با نام‌هایی همچون مِهرجان قَذَق، مِهرگان کَدَک، ماسبَذان و سیمره که با املای صیمره نیز نوشته می‌شده، یاد کرده‌اند.[۳] کتاب اطلس تاریخی ایران در نقشه باستانی ایران، سیمره را در شمال‌غرب خوزستان

جای داده که مطابق موقعیت کنونی، دره‌شهر امروزی است (لک‌پور، ۱۳۸۹: ۱۳). بیشتر مورخان و جغرافی‌دانان صدر اسلام و قرون بعدی که مطلبی درباره سیمره نوشته‌اند، تاریخ ساخت آن را دوره ساسانی دانسته‌اند.[۴] (مقدسی، ۱۳۶۱: ۳۷۲؛ ابن‌خردادبه، ۱۳۷۰ :۴۲). برخی نیز آن را از شهرهای دوره اشکانی می‌دانند، مثلاً *ابوحنیفه احمدبن‌داود دینوری* مؤلف "اخبارالطوال" دراین‌باره می‌نویسد: «درمیان ملوک‌الطوایف از شهریاران عجم هیچ پادشاهی از حیث وسعت و کثرت سپاه بزرگ‌تر از اردوان پوراء شه پوراشکان پادشاه جبال نبود، وی فرمانروای ماهان و همدان و ماسبذان و مهرجان قذق و حلوان بود» (دینوری، ۱۳۶۴: ۴۴). براساس نتایج پژوهش‌ها و کاوش‌های انجام‌گرفته در این شهر، به‌نظر می‌رسد تاریخ احداث آن مربوط به نیمه اول قرن دوم هجری و دوره انتقال قدرت از بنی‌امیه به بنی‌عباس باشد (لک‌پور، ۱۳۸۹: ۱۲۵). سیمره، به‌واسطه موقعیت جغرافیایی‌اش در دوران معاصر نیز بارها موردبازدید جهانگردان و سیاحانی قرار گرفته که از این منطقه گذشته‌اند. هریک از آنها به توصیف برخی بناهای شهر براساس مشاهداتشان پرداخته و اقدام به نظریه‌پردازی درباره تاریخ ساخت آن کرده‌اند.

مروری بر تاریخچه استفاده از گچ و تزئینات گچ‌بری در ایران

استفاده از گچ در ایران سابقه‌ای طولانی دارد؛ از آن هم برای تزئین و هم به‌عنوان ملات در ساخت بناها استفاده می‌شده است. براساس مدارک باستان‌شناسی در ایران، قدیمی‌ترین اثر گچی مکشوفه، از کاوش‌های هفت‌تپه خوزستان است که به دوره ایلام میانه مربوط می‌شود (محمدی‌فر، ۱۳۹۰: ۲۳۰). در دوره هخامنشی نیز از گچ هم به‌عنوان ملات و هم برای تزئین استفاده شده است. در خزانه داریوش در تخت‌جمشید، از گچ برای پوشش ستون‌های چوبی تالار استفاده شده است. علاوه‌بر این، در بنای آرامگاه کوروش (پاسارگاد) در شالوده بنا، تالار مرکزی کاخ کوروش (پاسارگاد) و شوش نیز قطعاتی از تزیینات گچی به‌دست آمده است (محمدی‌فر، ۱۳۹۰ :۱۳۲). در دوره اشکانی، کاربرد گچ را برای تزئین بناها در محوطه‌های مهم این دوره همچون نسا، سلوکیه، آشور،کوه خواجه و اروک ملاحظه می‌کنیم (فریه،۱۳۷۴: ۵۴). نفیس‌ترین گچ‌بری‌های این دوره را می‌توان در قلعه یزدگرد مشاهده کرد (Kaell & Leveque, 1980). در دوره ساسانی استفاده از گچ برای تزئین به اوج شکوفایی خود رسید (هرمان، ۱۳۷۳: ۱۲۴). آرایش وسیع گچ‌بری داخل کاخ بیشابور بهترین نمونه موجود از تزئینات داخلی یک قصر ساسانی را نشان می‌دهد. موتیف‌های مختلف گچ‌بری در اینجا، استعداد و قابلیت هنرمند و خلاقیت ذهنی‌اش را در تنظیم و تشکیل طرح‌های تزئینی در این دوره نشان می‌دهد. علاوه‌بر کاخ بیشابور، بهترین گچ‌بری‌های ساسانی از تیسفون (پوپ و اکرمن،۱۳۸۷: ۱۷۰- ۱۷۵) و کاخ کیش (همان: ۷۶۰- ۷۸۰) به‌دست آمده‌اند.

تداوم گچ‌بری ساسانی در هنر گچ‌بری دوره اسلامی به‌وضوح قابل پی‌گیری است (زمانی،۲۵۳۵: ۱۱۸). از بهترین گچ‌بری‌های دوره اسلامی، می‌توان به تزئینات گچ‌بری سامرا، قصر خربه‌المفجر (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۷۸: ۸۶) و گچ‌بری‌های مسجد جامع نائین اشاره نمود. هنرمندان صدر اسلام در ایران از نقوش تزئینی به‌کاررفته در دوره ساسانی با تغییراتی چند بهره بردند و با حذف تصاویر جاندار (انسان و حیوان)، نوعی تزئین اسلامی را درپیش گرفتند. به‌تدریج و با تثبیت اسلام در سراسر ایران، طرح‌ها و نقوشی جدید با الهام از طرح‌ها و نقوش قدیمی ابداع شد که به‌مرور جایگزین نقوش قدیمی شدند. در این بین، ویژگی بارز هنر گچ‌بری در معماری اسلامی ایران در شکل‌گیری، رشد و تنوع بصری و غنای تزئینات آن است که درنتیجه آن، روند تحول آرایه‌های تزئینی در آثار معماری را در قالب‌های مختلفی همچون تزئینات گیاهی، هندسی و کتیبه‌نگاری می‌توان دید. تزئینات گچی که بتوان از روی آنها نظری قطعی درباره هنر گچ‌بری صدر اسلام ارائه نمود، بسیار کم است.

گچ‌بری‌های شهر سیمره

از گچ در شهر سیمره هم برای بالاآوردن دیوارها و اجرای طاق‌ها به‌عنوان ملات استفاده شده و هم در تزئینات گچ‌بری به‌عنوان ماده اصلی به‌کار رفته است. تزئینات گچ‌بری‌های سیمره از بنایی که با نام مسجد معرفی شده‌است، به‌دست آمده‌اند (لک‌پور، ۱۳۸۹: ۷۶-۷۰). این تزئینات، متعلق به قوس‌های ورودی بنای مذکور و همچنین طاقچه‌ها و سطوح داخلی دیوارهای آن است. ترکیب نقوش گیاهی و هندسی در این گچ‌بری‌ها با بهره‌گیری از علوم ریاضی و قوانین هندسی درون قاب‌بندی‌های مختلف طراحی شده‌اند. در مواردی، نقش‌مایه‌ها آمیزه‌ای از طرح‌های پیوسته است و نقوش در یک توالی منظم در ردیف‌های عمودی و افقی تکرار شده‌اند. خطوط تشکیل‌دهنده با گره‌بندی‌ها به یکدیگر پیوند خورده و بدین‌ترتیب، هماهنگی قابل توجهی در ارائه نقوش به‌وجود آمده است. طرح‌ها به‌گونه‌ای ارائه شده‌اند که هر واحد درعین حال که ویژگی خود را حفظ کرده، در نقش دیگری ادامه پیدا می‌کند و با تمامی نقش موجود در کادر، ارتباط می‌یابد.

برای توصیف ترکیب‌بندی این تزئینات، می‌توان از عبارتی که *اتینگهاوزن*[۵] برای هنرهای تزئینی دوره سلجوقی به‌کار برده استفاده کرد و آن را گفتگویی زنده بین اصول هندسه و حرکت‌های زنده طرح‌های گیاهی تعریف کرد (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۱: ۴۰). تقسیم سطوح دیوار به قطعات هندسی مشخص، گرایش به نقش‌پردازی کل زمینه و پوشش کل سطح کار، تبدیل تزئین گیاهی به کلاف‌های هندسی و پوشش برگ‌ها و گل‌ها با نقطه‌ها و نقوش ریز از ویژگی‌های این تزئینات است. این گچ‌بری‌ها خصوصیاتی را پیش‌رو می‌نهند که در سده‌های بعد، از گسترش چشمگیری برخوردار می‌شوند. در میان این خصوصیات، باید از نقوشی نام برد که می‌توان آنها را تلاشی درجهت ایجاد نقوش اسلیمی دانست. نقوش اسلیمی بعدها در تزئینات اسلامی مهم‌ترین نقش‌مایه به‌حساب می‌آید. یکی دیگر از ویژگی‌های این تزئینات، این است که در آنها سنت‌های گذشته با شرایط اعتقادی جدید دمساز و منطبق شده همچنین، از میان نقش‌مایه‌های گذشته نقوشی اقتباس شده که با شرایط جدید تطابق بیشتری داشته باشد.

شیوه‌های شکل‌دهی به تزئینات گچ‌بری سیمره

به‌طور کلی، برای شکل‌دهی و اجرای این تزئینات از دو روش استفاده شده است: یکی، روش شکل‌دهی درجا یا کنده‌کاری با دست (صالحی‌کاخکی و اصلانی، ۱۳۹۰: ۹۴). منظور از آن این است که پس از اجرای خمیر گچ بر سطوح اجزای معماری مدنظر مثل دیوار و سقف و همچنین سپری‌شدن زمان لازم برای گیرش گچ درحد مناسب، هنرمند اقدام به شکل‌دادن به گچ می‌کرده است. طرح‌های منحصربه‌فرد و جزئیات طرح‌هایی را که نیاز به ریزه‌کاری‌های بیشتری داشته‌اند، با روش کنده‌کاری، با دست اجرا کرده‌اند. دوم، روش ساخت با استفاده از قالب است که برای ایجاد طرح‌هایی که به تعداد زیادی از آنها نیاز بوده و به‌دفعات تکرار می‌شده‌اند، به‌کار رفته است. شواهد قانع‌کننده‌ای از این روش بین قاب‌های مستطیلی و مثلثی وجود دارد، ازجمله وجود سوراخ‌هایی در چهارگوشه قاب‌ها برای نصب آنها روی دیوار با استفاده از میخ‌های آهنی و همچنین، وجود شباهت بین قاب‌ها ازلحاظ فرم و طرح‌های آنها. روش قالبی به دو صورت: ترکیبی و تکی بوده که در آن (روش قالبی)، قسمت‌های مختلف با قالب‌های مجزا ساخته و بعد به‌هم متصل می‌شده‌اند.

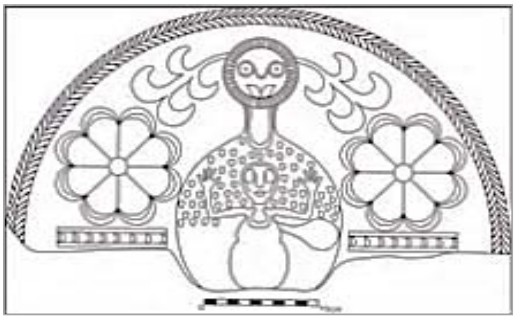
روش دوم، ساخت با استفاده از قالب است که برای ایجاد طرح‌هایی که به تعداد زیادی از آنها نیاز بوده و به‌دفعات تکرار می‌شده‌اند، از آن استفاده شده و به‌صورت، تکی و ترکیبی اجرا می‌شده است.

طبقه‌بندی نقوش گچ‌بری سیمره

تزئینات گچ‌بری موجود در مسجد سیمره به ۱۶ گروه تقسیم شده است (لک‌پور، ۱۳۸۹: ۱۹۵-۱۹۸). طبقه‌بندی گچ‌بری‌ها به‌طور متداول برمبنای شکل ظاهری و محل استفاده تزئینات در بنا و نوع نقوش آنها صورت می‌گیرد (پرادا، ۱۳۸۳: ۳۲۳- ۳۰۵؛ گرابر،۱۳۷۹:۲۱۳؛ اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۱؛ ازمانی ۱۳۵۲: ۴۲-۳۱). می‌توان این تزئینات را در دو گروه نقوش هندسی و نقوش گیاهی طبقه‌بندی کرد. البته یک نمونه نقش مسبک انسانی نیز در این تزئینات به‌کار رفته و آن مربوط می‌شود به نقش نمادین یک زن که بچه‌ای در شکم دارد و احتمالاً نقش نمادین آناهیتا ایزدبانوی آب و باروری است (تصویر ۱). بنابراین به‌منظور سهولت در مطالعه، تزئینات گچ‌بری سیمره را در دو گروه: ۱. نقوش هندسی و ۲. نقوش گیاهی مطالعه می‌کنیم.

در گچ‌بری‌های سیمره توجه ویژه‌ای به نقوش هندسی شده است. به‌گونه‌ای‌که نقوش هندسی ساختار اصلی این تزئینات را شکل می‌دهند. نقوش هندسی این گچ‌بری‌ها، بسیار پیچیده است. تکرار، تقارن و استفاده از نقوش نمادین درکنار قاب‌های تزئینی در اشکال هندسی متنوع، از ویژگی‌های بارز و اصول حاکم بر نقوش هندسی این تزئینات است. تکرار، هم در ترکیبات و نقوش اصلی رعایت شده و هم در جزئیات طرح‌ها اعمال گردیده است. نقوش هندسی استفاده‌شده در این تزئینات را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: نقوش صاف و نقوش منحنی که متشکل از دایره‌ها و مربع یا اشکال هندسی زاویه‌دار است (تصویر ۲).

نقوش گیاهی به‌کاررفته در این تزئینات را می‌توان در چند گروه تقسیم‌بندی کرد: ۱. نقش درخت که در اشکال مختلف و متنوع درون قاب‌ها استفاده شده است؛ این نقش گاهی به‌صورت پالمت[۶] با برگ‌هایی در اطراف آن و گاهی به شکل شاخه‌گلی با ساقه بلند که برگ‌هایی از آن باز شده، به‌کار رفته است. گونه‌های دیگر آن، بیشتر گل‌هایی به شکل

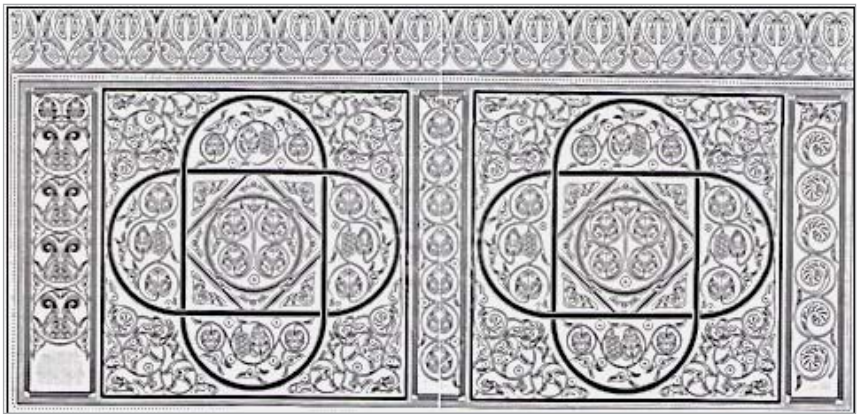


تصویر ۱. تنها نمونه نقوش انسانی در گچ‌بری‌های سیمره (لک‌پور، ۱۳۸۹: ۲۸۵)

و شمایل درخت هستند. ۲. برگ‌ها که بیشتر به‌صورت برگ مو در اشکال تک‌برگ، برگ مو و ساقه و پیچک درخت مو، برگ مو و خوشه‌انگور دیده می‌شود. علاوه‌بر برگ مو، برگ انجیر، برگ انار و آکانتوس[۷] نیز فراوان استفاده شده است ۳. گل‌ها: بیشتر گل‌های موجود در طبیعت زاگرس همچون لاله، تاتوره و کوکب در طرح‌های مختلف بوده‌اند. گل نیلوفر نیز به‌صورت دوازده‌پر، شش‌پر و سه‌شاخه بسیار به‌کار رفته است ۴. ریزبرگ‌ها: از آنها در حواشی و برای پرکردن فضاهای کوچک فرعی بین نقوش هندسی و گیاهی همچون لچکی‌ها استفاده شده که تنوع و تکرار از ویژگی‌های بارز آنهاست. گاه نقوش هندسی در ترکیب با نقوش گیاهی به‌صورت پایه نقش گیاهی نیز، مشاهده می‌شود (تصویر ۲).

یکی از نکات درخور توجه تزئینات سیمره، قاب‌های گچ‌بری با اشکال هندسی گوناگون و نقش‌مایه‌های متنوع گیاهی است. محل قرارگرفتن این تزئینات در سطوح فوقانی دیوارها، بالای ازاره‌ها، بوده است. استفاده از قاب‌های تزئینی در دوره ساسانی متداول بوده که نمونه‌هایی از آنها از بیشاپور، نظام‌آباد و تیسفون به‌دست آمده که در گچ‌بری‌های سیمره نیز تداوم یافته است. در چهارگوشه اکثر قاب‌ها، سوراخ‌هایی تعبیه شده که از آنها برای اتصال بهتر و محکم‌تر قاب از طریق میخ‌های آهنی به دیوار استفاده می‌شده است. این قاب‌ها شامل اشکال دایره (۱۷ عدد)، قاب‌های مربع (۵ عدد)، قاب‌های مستطیل (۵ عدد)، قاب‌های مثلث (۱۹ عدد) و قاب‌های ذوزنقه (۱ عدد) است. نقوش این قاب‌ها، نقوش گیاهی است و بیشتر گیاهان بومی منطقه را روی آنها ایجاد کرده‌اند. نقش داخل تعدای از این پلاک‌ها یا قاب‌ها، نقش‌مایه معروف درخت زندگی است که در فرهنگ ایران از سابقه‌ای طولانی برخوردار است. یک نمونه از آنها، قابی دایره‌ای به قطر ۲۵ سانتی‌متر است (تصویر ۳- ب)، نقش آن درخت نخلی منتهی به یک برگ کامل در مرکز و دو برگ نیمه‌باز نخل به‌صورت قرینه در طرفین آن است. تمام این نقش، با یک حاشیه به‌صورت نواری و دو لبه کنگره‌ای و یک ردیف حفره‌های دایره‌ای متوالی، احاطه شده است.

چنین نقش‌مایه‌ای می‌تواند تمثیلی از درخت زندگی باشد که نمونه‌های ساسانی آن روی نقش‌برجسته‌های طاق بستان و گچ‌بری‌های چال ترخان، به‌دست آمده است. نمونه دیگری از قاب‌ها، یک مربع به ابعاد ۲۹×۲۹سانتی‌متر است که یک گل با شش گل‌برگ را دربرگرفته است (تصویر ۳- الف). یک ردیف برگچه‌های متوالی با حالت چرخشی، گل مرکزی را



تصویر ۲. نمونه‌ای از نقوش هندسی و گیاهی گچ‌بری‌های سیمره (لک‌پور، ۱۳۸۹: ۲۰۵)

تصویر ۳. دو نمونه از پلاک‌های گچی دره‌شهر (نگارندگان)

احاطه کرده‌اند. فضای خالی باقی‌مانده در چهار زاویه حدفاصل نقش دایره مرکزی و حاشیه پیرامون، با چهار جفت نیم‌برگ پر شده است. بر سطح گلبرگ‌ها به‌صورت یک درمیان، بقایای رنگ لاجوردی و در حدفاصل گلبرگ‌ها، بقایای رنگ قرمز اخرای مشهود است. یک قاب مستطیل شکل به ابعاد ۵۲/۵×۳۴/۵ سانتی‌متر نیز، از گچ‌بری‌های سیمره به‌دست آمده که نقش متن قاب نیم‌برگ‌های متوالی با رگ‌برگ‌های متراکم و کم‌عمق است که در ردیف افقی نقش شده‌اند (تصویر ۴). نیم‌برگ‌ها دوبه‌دو، روبه‌روی هم تشکیل یک برگ کامل را داده و تمامی نیم‌برگ‌ها با شاخه‌های منحنی به یکدیگر متصل شده‌اند. تمامی این نقش با حاشیه‌ای متشکل از دو شاخه درهم تابیده و محصور شده است.

پس از معرفی و توصیف شاخصه‌های گچ‌بری‌های مکشوفه از سیمره در بنای مسجد، اکنون به شرح نمونه‌های گچ‌بری موجود در مسجد نائین می‌پردازیم تا پس از آن، امکان بررسی وجه اشتراک و افتراق میان آنها فراهم گشته و تجزیه و تحلیلشان کنیم.

تزئینات گچ‌بری مسجد جامع نائین

مسجد جامع نائین از کهن‌ترین مساجد ایران به‌حساب می‌آید که زمان ساخت آن را به قرن دوم ه.ق. نسبت می‌دهند اما اعتقاد عموم باستان‌شناسان براین است که در قرن چهارم ساخته شده است (امینی، ۱۳۸۱: ۱۰۶). دلیل انتساب این بنا به سده چهارم، طرح شبستان گونه آن است که از شاخصه‌های مساجد در ایرانِ پیش از سده پنجم ه.ق. بوده است. محراب این مسجد از اصیل‌ترین نمونه‌های محراب‌سازی دوره عباسی است (سلطان‌زاده،۱۳۷۴: ۱۶۵و ۱۶۸).

گچ‌بری‌های این مسجد که در قسمت محراب، دیوار ضلع قبله و ستون‌های موازی با محراب را در برمی‌گیرند، تأثیر هنر ساسانی را در این تزئینات نشان می‌دهند (همان). در این تزئینات نیز مانند گچ‌بری‌های سیمره، نقوش هندسی شاکله اصلی تزئینات گچ‌بری را تشکیل می‌دهد. از نقوش هندسی برای کادربندی طرح‌ها استفاده شده است و نقوش گیاهی داخل کادرهای هندسی قرار گرفته‌اند. نقوش هندسی موجود

تصویر ۴. نمونه‌ای از قاب‌های مستطیلی گچ‌بری‌های سیمره (نگارندگان)

در این بنا را می‌توان به دو دسته: نقوش صاف (اشکال ساده هندسی و نقوش پیشرفته) و نقوش متشکل از منحنی تقسیم کرد. در این بنا، شاهد گره‌های پیچیده و پیشرفته هستیم که با استفاده از دایره و اتصال نقاط ترسیم‌شده به دایره، به‌دست آمده و هرکدام عنوان خاصی برای خود دارد. مهم‌ترین این نقوش هشت و چهار ضلعی است. نوع دیگری از تزئینات هندسی این بنا، نقش شش‌ضلعی غیرمنتظم است که میان آن نقش گل دوازده‌پر طراحی شده است. نقش دایره در ترکیب با چند دایره دیگر در این بنا، به‌صورت گل‌های دوازده‌پر نقش‌آفرینی شده که مرکز آنها دایره بوده و اطرافشان را دوازده نیم‌دایره احاطه کرده است (نعمتی بابایلو و صالحی، ۱۳۹۰: ۹۹-۱۰۱). علاوه‌بر نقوش هندسی، نقوش گیاهی در تزئینات گچ‌بری مسجد نائین به‌وفور اجرا شده است که می‌توان آنها را در چهار گروه: پهن‌برگ‌ها، برگ‌های کنگری، برگ‌های ریزنقش و درنهایت برگ و میوه مو تقسیم‌بندی کرد.

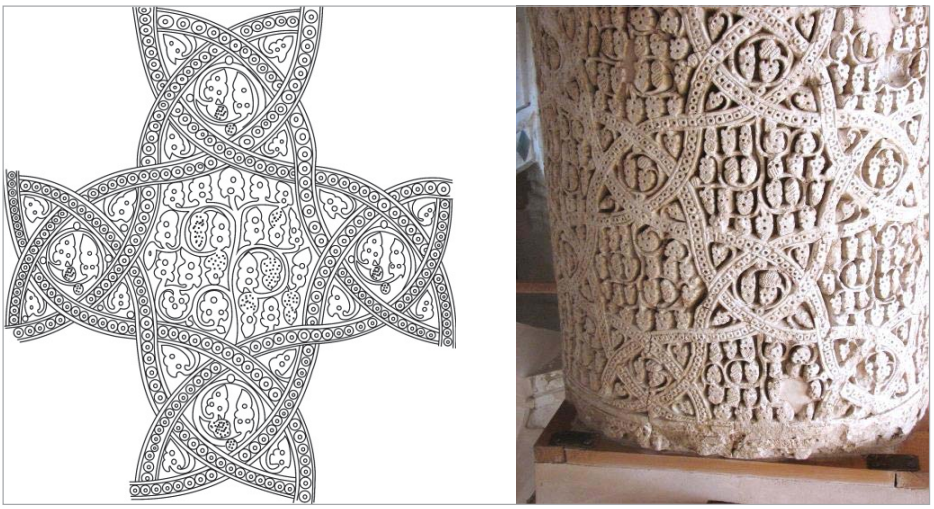
بررسی اشتراکات گچ‌بری‌های سیمره و مسجد جامع نائین

تزئینات گچ‌بری مسجد جامع نائین و شهر تاریخی سیمره را می‌توان در دو دسته: نقوش هندسی و نقوش گیاهی دسته‌بندی کرد. البته در مسجد نائین چند نمونه کتیبه گچی به خط کوفی موجود است. نقوش هندسی، پیکره اصلی گچ‌بری‌های نائین و سیمره را تشکیل می‌دهند که به دو دسته تقسیم می‌شوند: ۱. نقوش هندسی راست‌خط ۲. نقوش هندسی متشکل از خطوط منحنی. با استفاده از این دو، بسیاری از طرح‌های هندسی ایجاد و فضاهای داخلی اشکال هندسی با استفاده از نقوش گیاهی، پر گردیده است. از دوران پیش از اسلام، مربع مفهوم زمین و دایره مفهوم آسمان را دربرداشته و در دوره اسلامی، این مفاهیم نمود بیشتری به‌خود می‌گیرند. می‌توان گفت، دوایر و مربع‌های به‌کاررفته در نقوش گچ‌بری‌های نائین و سیمره نیز دارای اینچنین معانی نمادینی هستند. در مسجد جامع نائین، نقوش هندسی متشکل از خطوط منحنی، روی ستون‌های مجاور محراب با پیچش به دور ستون نقش شده‌اند و باتوجه‌به نوع ترکیب نقوش منحنی و راست‌خط با هم، از عبارت‌هایی مانند "هشت‌وچهار سلی" و "تخمه و مربع" برای اشاره به آنها استفاده شده است. در نمونه‌های سیمره، این نقوش در گچ‌بری‌های ازاره دیوارها به‌کار رفته‌اند.

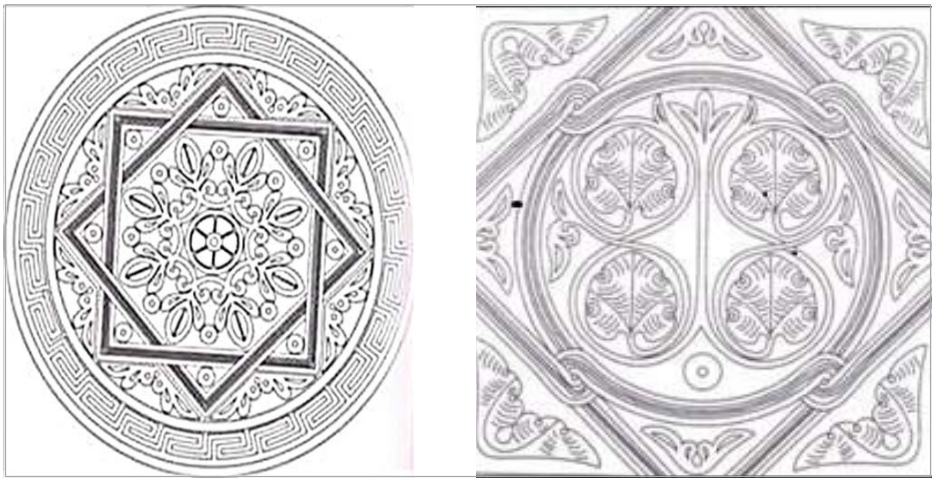
در گچ‌بری‌های دره‌شهر و مسجد نائین با اتصال نقاط ترسیم‌شده به یکدیگر و بهره‌گیری از چند دایره و نیم‌دایره، اقدام به خلق گل‌های چندپر شده است. در نمونه‌های نائین این گل بیشتر گل‌های دوازده‌پر و در نمونه‌های سیمره، انواع

گل‌های دوازده، هشت، هفت، شش و چهارپر است. از دیگر نکات مشترک این گچ‌بری‌ها، استفاده از گره برای اتصال نقوش به یکدیگر است. با این گره‌ها نقوش ایجادشده در سطوح عمودی و افقی را به زیبایی به‌هم وصل شده است. در نمونه‌های سیمره، گاه خود این گره‌ها موضوع اصلی نقش قرار گرفته‌اند. نقوش گیاهی مشترک گچ‌بری‌های سیمره و نائین را می‌توان در چهار دسته؛ برگ مو و خوشه انگور، برگ‌های کنگر، پهن‌برگ‌ها و برگ‌های ریزنقش بررسی کرد.

تصویر ۵. نقوش گیاهی گچ‌بری‌های مسجد جامع نائین (نگارندگان)



تصویر ۶. نقوش هندسی گچ‌بری‌های مسجد جامع نائین، ستون‌های مجاور محراب (نگارندگان)



تصویر ۷. ترکیب‌بندی نقوش هندسی و گیاهی گچ‌بری‌های سیمره (لک‌پور، ۱۳۸۹: ۲۰۴ و ۲۵۱)

- **برگ مو و خوشه انگور**؛ یکی از موتیف‌های گیاهی که بسیار در تزئینات گچ‌بری سیمره به‌کار رفته است (جدول ۱، ردیف ۱). خوشه‌انگور در این تزئینات شکل دانه‌های مروارید توخالی به‌خود گرفته است. در گچ‌بری‌های مسجد نائین این نقش برای تزئین فضاهای خالی داخل کادربندی‌های هندسی به‌کاررفته است با این تفاوت که، نمونه‌های سیمره طبیعی‌تر از نمونه‌های نائین اجرا شده‌اند. در نمونه‌های شهر سیمره، فضاهای خالی اطراف خوشه‌انگور را با نقش برگ مو و پیچک پر کرده‌اند تا هماهنگی بیشتری بین نقوش ایجاد شود و فضایی، خالی باقی نماند. خوشه‌انگور در تزئینات سیمره، ۱۳ دانه انگور دارد بدین‌صورت که در سه‌ردیف نقش شده‌اند؛ ردیف وسط ۵ و ردیف‌های کناری هرکدام ۴ دانه را شامل می‌شوند. شاید انتخاب عدد ۱۳ برای تعداد دانه‌های انگور تصادفی نبوده و مفهوم و نماد خاصی از آن مدنظر است. مجموعه نقش برگ مو و خوشه‌انگور در درون پیچک‌های دایره‌ای شکل، بر سطح ستون‌های مسجد نائین و محراب آن مشاهده می‌شود. خوشه‌انگور به همراه پیچک و برگ مو، ازجمله نقوشی است که در هنرهای تزئینی دوره اشکانی و ساسانی بارها استفاده شده است. نمونه‌های اشکانی آن را می‌توان روی لباس تندیس‌های به‌دست‌آمده از هترا (الحضر) مشاهده کرد (صفر و مصطفی، ۱۳۷۶: ۱۹۹). از این طرح در دوره ساسانی نیز، برای تزئین، در تمام زمینه‌ها استفاده شده و نمونه‌هایی از آن در گچ‌بری‌های قلعه یزدگرد به‌دست آمده است (Keal and Leveque,1980: 33). همچنین روی ظرفی نقره‌ای مربوط به دوره ساسانی به‌دست‌آمده از مازندران، این نقش‌مایه به‌کار رفته است (گیریشمن، ۱۳۵۰: ۲۱۶).

- **برگ‌های کنگر**؛ بیشتر به‌صورت نیمه‌باز حلزونی به‌کار رفته و ازجمله نقوش گیاهی به‌شمار می‌روند که در تزئینات گچ‌بری سیمره و نائین بسیار استفاده شده‌اند (جدول ۱، ردیف ۲). قاب‌های عمودی و افقی با نقش برگ کنگر نیمه‌باز حلزونی در کادربندی نقوش تزئینات سیمره، قابل مشاهده است (لک‌پور، ۱۳۸۹: ۲۰۱). در گچ‌بری‌های نائین از این نقوش به‌عنوان حاشیه‌بندی برای سایر نقوش استفاده شده که *فلاری*[۸] آن را برگ اقنیتون می‌خواند (فلاری، ۱۳۷۸: ۱۵۵). برگ کنگر روی تاق‌دیس‌های مقابل محراب مسجد نائین در ترکیب با نقش اسلیمی ماری، نقشی شبیه صورت انسان را به‌وجود آورده است. نقش برگ کنگر از ویژگی‌های بارز گچ‌بری‌های ساسانی محسوب می‌شود. نمونه‌هایی از این طرح از کاوش‌های قلعه یزدگرد در استان کرمانشاه (Keal And Leveque, 1980:p25) و چال‌ترخان ری به‌دست آمده است.

- **پهن‌برگ‌ها**؛ در گچ‌بری‌های نائین به‌صورت مستقل داخل دایره‌های کوچک گل‌های دوازده‌پر برای پوشاندن فضای درونی دایره‌های کوچک استفاده شده است. در نمونه‌های سیمره در انتهای پیچک‌ها یا در داخل فضاهای دایره‌ای و دیگر اشکال هندسی، به‌تنهایی و در ترکیب با نقوش دیگر به‌کار رفته است. این نوع پهن‌برگ‌ها، شبیه برگ انجیر هستند.

- **نقوش گیاهی ریزنقش**؛ بیشتر برای پوشش فضاهای کوچک فرعی استفاده شده است. در سیمره از نقوش ریزبرگ‌ها که شامل غنچه نیلوفر و برگ‌های خیلی ریز مو در انتهای اسلیمی‌ها است، برای پرکردن لچکی‌ها بسیار به‌کار می‌رود.

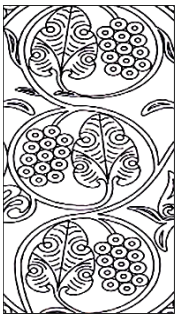
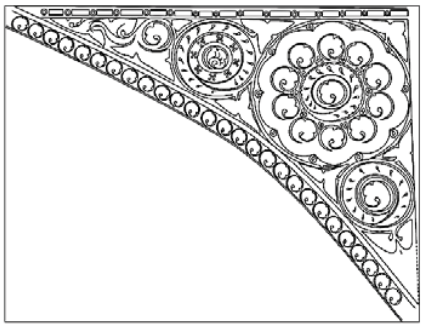
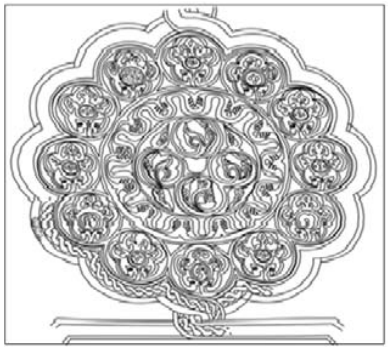
علاوه‌بر نوع و ترکیب‌بندی نقوش، استفاده از رنگ و رنگ‌آمیزی در هر دو نمونه گچ‌بری‌ها دیده می‌شود (جدول ۱، ردیف ۷). در نمونه‌های سیمره، در یک مورد از رنگ لاجوردی بر سطح گلبرگ‌ها و رنگ قرمز اخرای در حد فاصل گلبرگ‌های یک گل شش‌برگ استفاده شده که این روش علاوه‌بر ایجاد سایه‌روشن در سطح تزئینات، به‌نظر می‌رسد رنگ واقعی این نوع گل در طبیعت نیز بوده است. توجه به نمادها و مفاهیم نمادین نقوش، از مضامین مشترک این گچ‌بری‌ها است. گچ‌بری‌های نائین و سیمره، صرفاً هنری ابتدایی و متکی به ویژگی‌های تزئینی نیستند. احتمالاً کاربرد عدد دوازده در نقش معروف هشت‌وچهار در گچ‌بری‌های نائین و عدد سیزده برای تعداد دانه‌های خوشه‌انگور در سیمره- در تمام نمونه‌هایی که نقش خوشه‌انگور استفاده شده، تکرار شده است- ازجمله نمادهای این گچ‌بری‌ها به‌حساب می‌آیند. البته هنوز مفهوم نمادین سیزده دانه انگور در سیمره مشخص نشده اما مطمئناً انتخاب آن، نمی‌تواند کاملاً تصادفی باشد.

نقش هشت‌وچهار که در گچ‌بری‌های نائین استفاده شده، بعدها در فرهنگ معماری شیعه جایگاه ویژه‌ای پیدا می‌کند. مفهوم نمادین برای نقش معروف هشت‌وچهار در گچ‌بری‌های مسجد نائین که جمع آنها دوازده می‌شود، با تاریخ ساخت این گچ‌بری‌ها در دوره آل‌بویه که شیعی بودند تقویت می‌شود. البته ارتباط‌دادن مفهوم نمادین این نقش به دوازده‌امام جای بحث دارد چراکه این نقش در بناهای قلمرو حکومت‌های سنی همچون سامرا نیز به‌کار رفته است. استفاده از نقش‌دانه‌های مروارید توخالی برای ایجاد کادرهای هندسی در اطراف نقوش گیاهی به‌منظور جداسازی نقوش، از دیگر وجوه مشترک گچ‌بری‌های سیمره و مسجد نائین به‌شمار می‌رود.

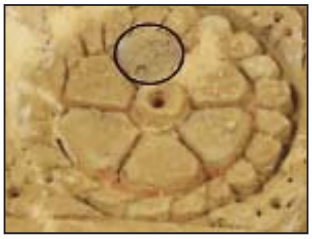
افتراق‌ها

علاوه‌بر وجوه مشترکی که در گچ‌بری‌های سیمره و نائین وجود دارد، این نقوش افتراق‌هایی باهم دارند که برخی از آنها بدین‌قرار است (جدول ۲):

جدول ۱. مقایسه نقوش گچ‌بری‌های سیمره با نقوش گچ‌بری‌های مسجد جامع نائین

ردیف	نقش	نمونه به‌کاررفته در سیمره	نمونه به‌کاررفته در نائین
۱	نقش برگ مو و خوشه‌انگور		
۲	برگ‌های نیمه‌باز کنگر		
۳	ردیف افقی و عمودی گل‌هایی که با گره‌های درهم بافته شده‌اند		
۴	گلبرگ‌های متوالی با حالت چرخشی		

ادامه جدول ۱. مقایسه نقوش گچ‌بری‌های سیمره با نقوش گچ‌بری‌های مسجد جامع نائین

ردیف	نقش	نمونه به‌کاررفته در سیمره	نمونه به‌کاررفته در نائین
۵	شاخه‌های پیچک درهم‌تنیده‌شده به‌صورت بافته دورشته‌ای عمودی		
۶	گل‌های چندپر و نیلوفر که در تصویر به‌صورت یک گل بزرگ و مرکزی مشاهده می‌شوند		
۷	استفاده از رنگ		

(نگارندگان)

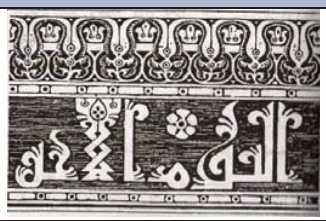
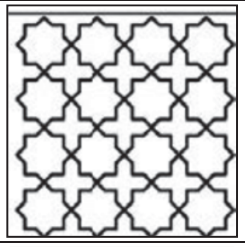
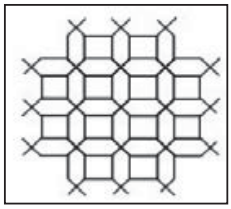
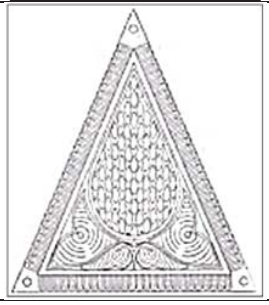
– در گچ‌بری‌های نائین کتیبه‌هایی گچی به خط کوفی هست که در نمونه‌های سیمره وجود ندارد. کتیبه‌های مسجد نائین دو گونه‌اند: نوع اول با تکنیک گچ‌بری اجرا شده و نوع دوم، با رنگ روی گچ ترسیم شده است. این کتیبه‌ها به خط کوفی و شامل آیه‌های ۱۸ و آخر/ توبه، ۴/ فتح، ۱۳۷/ بقره و ۴۰ / نمل و جملات: الجبروت لله و لااله الا الله و محمد رسول الله صلی الله علیه و علی اله الطیبین الطاهرین الاخیار است (هنرفر، ۱۳۵۰: ۵۰؛ قوچانی، ۱۳۷۵: ۱۳۸)، (جدول ۲، ردیف ۱).

– نقش درخت زندگی در تزئینات سیمره که متأثر از هنر دوره ساسانی است، دیده می‌شود ولی در تزئینات نائین نه. در سیمره این نقش معمولاً به‌شکل درخت نخل یا گل‌هایی با فرمی شبیه به درخت ترسیم شده است. تعداد زیادی از این نقش‌مایه در گچ‌بری‌های سیمره وجود دارد که اکثراً در داخل قاب‌های دایره‌ای و مثلثی قرار گرفته است (جدول ۲، ردیف ۲).

– یکی از طرح‌هایی که در گچ‌بری‌های نائین وجود دارد و از آن برداشت‌هایی نمادین می‌شود، طرح هندسی معروف به هشت‌وچهار سُلی[۹] است. نقوش متشکل از هشت‌وچهار که جمع آن دوازده می‌شود، بعدها در فرهنگ معماری شیعه جایگاه ویژه‌ای پیدا می کند و چون مسجد جامع نائین در دوره حکومت شیعی آل‌بویه ساخته شده است، وجود این نقش در این مسجد جای تأمل دارد. ترکیب دو کلمه هشت‌وچهار در ادبیات عرفانی سده‌های چهارم و پنجم در ابیات باباطاهر و ابوسعیدابی‌الخیر با مضمون دوازده ائمه شیعه به‌کار رفته است (جدول ۲، ردیف ۳).

– نقش تخمه و مربع در گچ‌بری‌های نائین هست ولی در نمونه‌های سیمره نه (جدول ۲، ردیف ۴). این نقش‌مایه در مسجد جامع نائین روی ستون‌های اطراف محراب به‌کار رفته است که نمونه‌های مشابهی از آن نیز در مسجدهای سامرا و نه‌گنبد بلخ نیز دیده می‌شود.

جدول ۲. افتراق‌های گچبری‌های سیمره و مسجد جامع نائین

ردیف	نقش	نمونه به‌کاررفته در سیمره	نمونه به‌کاررفته در نائین
۱	کتیبه‌های گچی با خط کوفی	_____	
۲	نقش سمبلیک درخت زندگی		_____
۴	نقش نمادین هشت‌وچهار سلی		
۴	نقش معروف به تخمه مربع	_____	
۵	قاب‌های دایره‌ای با نقوش گیاهی		_____
۶	قاب‌های مثلث با نقوش گیاهی		_____

(نگارندگان)

- از نکات درخور توجه تزئینات سیمره، قاب‌های گچ‌بری با اشکال هندسی گوناگون و نقش‌مایه‌های متنوع است. محل قرارگرفتن این تزئینات در سطوح فوقانی دیوارها، بالای ازاره‌ها، بوده است. در اکثر این قاب‌ها در چهارگوشه آنها سوراخ‌هایی تعبیه شده که از آنها برای اتصال بهتر و محکم‌تر قاب با استفاده از میخ به دیوار استفاده می‌شده است. این قاب‌ها شامل: اشکال دایره (۱۸ عدد)، قاب‌های مربع (۵ عدد)، قاب‌های مستطیل (۵ عدد)، قاب‌های مثلث (۱۹ عدد) و قاب‌های ذوزنقه (۱ عدد) است (جدول ۲، ردیف‌های ۵ و ۶).

- گچ‌بری‌های نائین برجستگی بیشتری نسبت به گچ‌بری‌های سیمره دارند به‌ویژه در قسمت محراب که با برجستگی زیاد اجرا شده‌اند و به‌لحاظ فنی می‌توان آنها را در گروه تزئینات گچی با برجستگی بسیار زیاد قرار داد. به‌طور معمول، اختلاف سطح این گروه از تزئینات گچی با زمینه، بیش از ۳ سانتی‌متر است (صالحی‌کاخکی و اصلانی، ۱۳۹۰: ۹۶). این اختلاف در نمونه‌های نائین به ۲۰-۱۰ سانتی‌متر نیز می‌رسد.

- یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تزئینات گچ‌بری سیمره، استفاده آگاهانه هنرمندان و سازندگان آنها از طبیعت و گیاهان بومی منطقه در این تزئینات است. از مهم‌ترین نقوش گیاهی به‌کاررفته تزئینات گچ‌بری شهر سیمره علاوه‌بر برگ مو و خوشه‌انگور، نقش‌های میوه بلوط (به‌تنهایی یا همراه با نقوش دیگری همچون میوه کاج)، میوه انار، گل‌های لاله، گل تاتوره، گل کوکب و گل نیلوفر (به‌صورت دوازده‌پر، هشت‌پر، هفت‌پر و شش‌پر) است. هنرمندان گچ‌بر با الهام از طبیعت منطقه، گیاهانی را به‌تصویر درآورده‌اند که قبلاً در محوطه‌های هم‌دوره با آن و پیش‌تر دیده نشده و برای اولین‌بار در تزئینات گچ‌بری سیمره معرفی شده‌اند (تصویر ۷). نقش این درختان و گل‌ها در تزئینات گچ‌بری سیمره، نشان می‌دهد که شرایط محیطی و طبیعت بومی منطقه منبع الهام هنرمند در آفرینش این نقوش بوده است. این می‌تواند نشان دهدکه احتمالاً طراحان این تزئینات بومی بوده‌اند؛ علاوه‌بر آگاهی از فنون ریاضی و هندسه زمان خود با طبیعت منطقه نیز آشنایی کامل داشته‌اند.

تصویر ۶. گچ‌بری با برجستگی بسیار زیاد محراب نائین
(نگارندگان)

تصویر ۷. پلاک گچی از سیمره با نقش گل‌ها و گیاهان بومی منطقه زاگرس
(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

با استناد به مطالب مطرح‌شده در پژوهش حاضر و مقایسه تصویری صورت‌گرفته روی گچبری‌های سیمره و نمونه‌های موجود در مسجد جامع نائین، چنین استنباط می‌شود که بین گچبری‌های این دو وجوه مشترک بسیاری در زمینه نوع نقوش، به‌خصوص نقوش گیاهی وجود دارد. ازجمله، تشابهات زیادی در اجرای نقش برگ مو و خوشه‌انگور، برگ کنگر، نقوش هندسی، ترکیب‌بندی نقوش گیاهی و نوع گره‌ها وجود دارد. چنین حالتی نشان‌دهنده این است که در ایران در یک دوره تاریخی، از حدود سده اول تا سده چهارم ه.ق.، تزئینات گچبری براساس یک شیوه و سبک فراگیر که متأثر از شرایط نوظهور و محدودیت‌های دین جدید در کنار بهره‌گیری انتخابی از سنت‌های زمان ساسانی بوده، اجرا می‌شده است.

در این سبک، نفوذ سنت‌های محلی نیز قابل پی‌گیری است. در دوره ساسانی، هنرمندان به‌دلیل محدودیت‌های دین جدید مبنی‌بر عدم تصویرسازی نقوش انسانی و حیوانی، توجه ویژه‌ای به نقوش هندسی و گیاهی داشتند و با الهام از نقش‌مایه‌های دوره ساسانی نوع جدیدی از تزئین را درپیش گرفتند. به‌عبارت دیگر، بینش اسلامی را در قالب ایرانی ریختند. درکنار تشابهات بسیار زیاد گچبری‌های سیمره و نائین، اختلافاتی نیز باهم دارند همچون: استفاده از پلاک‌های گچی با نقش‌مایه‌های گیاهی متأثر از هنر ساسانی در سیمره و کاربرد کتیبه‌های گچی به خط کوفی در مسجد نائین. این تفاوت‌ها نشان می‌دهند که گچبری‌های سیمره در زمانی نزدیک به اواخر دوره ساسانی و زمانی که هنوز سنت‌های هنری دوره ساسانی در بافت جامعه ایرانی کاملاً رواج داشته، اجرا شده‌اند اما نمونه‌های مسجد جامع نائین هنگامی که سنت‌های اسلامی کاملاً در هنر ایرانی جا افتاده بودند. بنابراین گچبری‌های سیمره را می‌توان پل ارتباطی و حلقه گمشده بین گچبری ساسانی و دوره اسلامی دانست. احتمالاً گچبری‌های سیمره سرمشق و الگویی برای سبک گچبری‌های دوره عباسی در شهرهای بغداد و سامره و سایر مناطق تحت نفوذ آنها در سرزمین‌های شرقی خلافت اسلامی بوده‌اند.

پی‌نوشت

۱. با بررسی‌ها و اندازه‌گیری‌های انجام‌شده هیأت کاوش، وسعت آثار باقی‌مانده این شهر ۱۲۰ هکتار است که مطمئناً در زمان بسامانی شهر، بسیار بیشتر از این بوده است و بخش‌های زیادی از آن در زیرساخت‌وسازهای شهر جدید قرارگرفته یا براثر عوامل فرسایشی، ازبین رفته‌اند. نخستین بررسی‌های باستان‌شناسی در این شهر را باستان‌شناسان ایرانی با سرپرستی آقای سیف‌الله کامبخش‌فرد در سال ۱۳۶۲ انجام دادند. در این بررسی، علاوه‌بر چند گمانه پراکنده در سطح شهر، نقشه عرصه و حریم شهر تعیین شد. در سال ۱۳۷۴، نخستین فصل کاوش در دره‌شهر به سرپرستی نصرت‌الله معتمدی آغاز گردید که پس از آن به مدت ۹ فصل با سرپرستی خانم سیمین لک‌پور ادامه داشت. درنتیجه این کاوش‌ها، بناهای مختلفی از زیر خاک بیرون آمد. ازجمله بنای موسوم به خانه اربابی با ابعاد ۳۳۰×۳۶۰ متر که با لاشه سنگ و ملات گچ ساخته شده و سقف آن با طاق‌های گهواره‌ای پوشیده شده است. این بنا، روی تپه‌ای بلند ساخته شده که پلان آن مشابه بناهای معماری ایرانی است و شامل اتاق‌هایی است که دورتادور یک حیات مرکزی قراردارند. از بناهای مهم دیگری که در فاصله سالهای ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۲ کاوش شد، کاروانسرای شهری در جنوب شهر سیمره است که با همان مصالح مورداستفاده در بنای خانه اربابی و همزمان با آن ساخته شده است. بنای مهم دیگر این شهر، بنای موسوم به مسجد با ابعاد ۲۲۰×۴۰۵ متر است که تعدادی از تزئینات گچبری شهر سیمره از این بنا به‌دست آمده است (لک‌پور، ۱۳۸۹: ۱۵).

۲. براساس منابع تاریخی برجای‌مانده از دوره ساسانی همچون "شهرستان‌های ایران"، نسخه‌ای که امروزه از آن دردست است مربوط به قرن هشتم زمان خلافت منصور عباسی است، همچنین کتاب جغرافیای موسی خورنی، ایران در دوره ساسانی به چهاربخش تقسیم شده است که در رأس هریک از این بخش‌ها یک سپاه‌بد فرمان می‌راند. این تقسیم‌بندی مربوط به اصلاحات زمان خسرو دوم است. براساس این تقسیم‌بندی‌ها، بخش غربی ایران بانام "کوست خوربران" خوانده شده، این منطقه در زبان پهلوی کوست خوربران و در بندهشن کوست خوروران و بنابر نوشته‌های ابن‌خردادبه خُربران نامیده می‌شده است. کوست به‌معنای جانب و طرف و خروبران هم به‌معنای غربی است. در دوره اسلامی برای اشاره به این منطقه از عبارت ایالت جبال استفاده شده است. در قرن اولیه اسلامی به آن بخش از سرزمین ایران که از مشرق به خراسان و فارس، از غرب به آذربایجان، از شمال به کوه‌های البرز و از جنوب به خوزستان و عراق محدود می‌شد، ایالت جبال (کوهستان) گفته می‌شد. این محدوده

شامل مناطق همدان، گروس، کرمانشاه، قزوین، اراک، نهاوند، اصفهان، ری، شابورخواست، سیمره و شیروانو می‌شده است. تا قرن ششم هجری این ناحیه با نام جبال خوانده می‌شد و از دوره سلجوقی به بعد، این منطقه را عراق عجم می‌نامیدند. برای آگاهی بیشتر بنگرید به:

- گزیده مشترک یاقوت حموی، ترجمه محمد پروین‌گنابادی (۱۳۶۲)، تهران: امیرکبیر، ص ۵۰.
- سرزمین‌های خلافت شرقی از لسترنج، ترجمه محمود عرفان (۱۳۳۷)، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص ۲۰۰.
- باستان‌شناسی ایران باستان از لوئی واندنبرگ، ترجمه عیسی بهنام (۱۳۴۸)، تهران: دانشگاه تهران، ص ۱۲۰.

۳. بنابر نظر لسترنج، سیمره یک مرکز شهری بوده که مهرجان قذق یا مهرجان کدک یک محیط جغرافیایی بزرگ‌تر و به‌اصطلاح، محیط بر سیمره بوده است. باتوجه‌به نظر وی، می‌توان گفت که مهرجان قذق یک استان یا ایالت بوده و شهر سیمره، مرکز آن ایالت بوده است (لسترینج، ۱۳۳۷: ۲۱۸).

۴. هرچند بیشتر مورخان و جغرافی‌نویسان در نوشته‌های خود به ساخت شهر سیمره در دوره ساسانی اشاره می‌کنند، اما کاوشگر این محوطه با بررسی یافته‌های حاصل از کاوش‌های باستان‌شناسی (معماری، تزئینات وابسته به معماری و مجموعه سفال‌ها) و بررسی جغرافیای تاریخی منطقه، درنهایت تاریخ ساخت این شهر را نیمه اول سده دوم هجری بیان می‌کند. البته ذکر این نکته ضروری به‌نظر می‌رسد که تاکنون سند مکتوب قابل اعتمادی همچون کتیبه یا سکه برای تاریخ‌گذاری این محوطه به‌دست نیامده و کاوش‌ها در بخش محدودی از این محوطه بزرگ انجام گرفته است. برای آگاهی بیشتر بنگرید به:

- بخش تاریخ‌گذاری شهر سیمره از لک‌پور (۱۳۸۹).

5. Richard Ettinghausen (1906-1979)
6. Palmetto
7. Acanthus
8. fallary

۹. به گونه‌ای از تزئینات هندسی گفته می‌شود که بیشتر در هنرهایی مثل کاشی‌کاری، گچ‌بری و آجرکاری به‌کار می‌رود. نقوش متشکل از هشت‌وچهار که جمع آن دوازده می‌شود، بعدها در فرهنگ معماری شیعی جایگاه ویژه‌ای پیدا می‌کند. ترکیب دو کلمه هشت و چهار در ادبیات عرفانی قرن‌های ۴ و ۵ نیز در دوبیتی‌های باباطاهر و ابوسعید ابوالخیر دیده می‌شود که از آن مفهوم دوازده‌امام شیعه برداشت شده است. برای نمونه، باباطاهر چنین می‌سراید: از آن روزی که ما را آفریدی/ به‌غیر از معصیت چیزی ندیدی/ خداوندا به‌حق هشت و چارت/ ز ما بگذر شتر دیدی ندیدی (باباطاهر، ۱۳۷۵: ۵۵). نمونه‌هایی از این نقش در مسجد حکیم اصفهان که در دوره حکومت شیعی صفوی ساخته شده نیز به‌کار رفته است (ماهرالنقش، ۱۳۷۶: ۱۰۳- ۱۰۹).

منابع و مآخذ

- ابن‌حوقل، محمدبن‌حوقل (۱۳۴۵). **صوره‌الارض**. ترجمه جعفر شعار، تهران: بنیاد فرهنگ.
- ابن‌خردادبه، عبیدالله‌بن‌عبدالله (۱۳۷۰). **المسالک و الممالک**. ترجمه حسین قره‌چانلو، تهران: نشر نو.
- اصطخری، ابوالحسن (۱۳۴۰). **مسالک الممالک**. به‌کوشش ایرج افشار، زیرنظر احسان یارشاطر، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ابوالفدا، عمادالدین اسماعیل (۱۳۴۹). **تقویم‌البلدان**. ترجمه عبدالمحمد آیتی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- اتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، اُلگ (۱۳۸۱). **هنر و معماری اسلامی**. چاپ دوم، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- امینی، فهیمه (۱۳۸۱). مسجد جامع نائین، **وقف میراث جاویدان**. (۳۸)، ۱۰۵-۱۰۸.
- انصاری، جمال (۱۳۶۶). گچ‌بری ساسانی و تأثیر آن در هنر دوره اسلامی. **فصلنامه هنر**. (۱۳)، ۳۷۳- ۳۱۸.
- پرادا، ادیت پرادا (۱۳۸۳). **هنر ایران باستان**. ترجمه دکتر یوسف مجیدزاده. چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
- پوپ، آرتور اپهام و اکرمن، فیلیپس (۱۳۸۷). **سیری در هنر ایران**. ترجمه نجف دریابندی و دیگران، ج ۲ و ۸، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۶۲). **برگزیده مشترک یاقوت حموی**. ترجمه محمد پروین‌گنابادی، تهران: امیرکبیر.
- دینوری، احمدبن‌داود (۱۳۶۴). **اخبارالطوال**. ترجمه صادق نشأت، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- دینلی، عادله و علیان، علمدار (۱۳۹۰). بررسی نقوش گچ‌بری‌های مسجد جامع نائین. **مجموعه مقالات همایش ملی هنر اسلامی**. دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند.
- راولینسون، سِرهِنری (۱۳۳۵). سفرنامه راولینسون (**گذر از زهاب به خوزستان**). ترجمه سکندر امان‌الهی بهاروند، تهران: آگاه.

- زمانی، عباس (۱۳۵۵). **تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی**. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
- سلطان‌زاده، حسین (۱۳۷۴). **نائین شهر هزاره‌ها**. چاپ اول، بی‌جا: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- سجادی، علی (۱۳۷۴). بررسی هنر گچ‌بری دوره اسلامی، **فصلنامه اثر**. (۲۵)، ۴۳.
- صفر، فؤاد و مصطفی، محمدعلی (۱۳۷۶). **هترا (الحضر)**. ترجمه نادر کریمیان سردشتی، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- صالحی‌کاخکی، احمد و اصلانی، حسام (۱۳۹۰). معرفی دوازده‌گونه از آرایه‌های گچی در تزئینات معماری دوران اسلامی ایران، **مطالعات باستان‌شناسی**، دوره ۳، (۱)، ۸۹ - ۱۰۶.
- فلاری، اس (۱۳۷۸). مسجد نائین، ترجمه کلود کرباسی، **اثر**. (۲۲و ۲۳)، ۱۵۱-۱۶۶.
- فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴). **هنرهای ایران**. ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزان روز.
- قوچانی، عبدالله (۱۳۷۵). بررسی کتیبه‌های تاریخی نطنز و مسجد جامع نائین، **اثر**. (۲۷ و ۲۸)، ۳۷ - ۴۵.
- گیریشمن، رومن (۱۳۷۸). **بیشابور**. ترجمه اصغر کریمی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- _____ (۱۳۸۰). **هنر ایران از آغاز تا اسلام**. ترجمه محمد معین. تهران. انتشارات علمی فرهنگی.
- لسترینج، گای (۱۳۳۷). **جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی**. ترجمه محمود عرفان، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- لک‌پور، سیمین (۱۳۸۴). دره شهر (بررسی تاریخی دره شهر برمبنای یافته‌های باستان‌شناختی و متون تاریخی، **سومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران**. ج ۳، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۸). معرفی خانه اربابی، **دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران**. ج ۱، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۹). **کاوش‌ها و پژوهش‌های باستان‌شناسی دره شهر**. تهران: پازینه.
- مقدسی، ابوعبدالله محمد ابن احمد (۱۳۶۱). **احسن‌التقاسیم فی معرفه الاقالیم**. تهران: مؤلفان و مترجمان ایران.
- مسعودی، ابوالحسن علی‌بن‌حسین (۱۳۴۴). **مروج‌الذهب و معادن الجواهر**. ترجمه و تصحیح ابوالقاسم پاینده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- _____ (۱۳۴۹). **التنبیه و الاشراف**. ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- مصباح اردکانی، نصرت‌الملوک (۱۳۸۷). مطالعه تأثیر نقش‌مایه‌های دوره ساسانی بر نقوش گچ‌بری دوره اسلامی، **دوفصلنامه تخصصی هنرهای تجسمی نقش‌مایه**. ۳۷-۵۰.
- محمدی‌فر، یعقوب (۱۳۹۰). **باستان‌شناسی و هنر اشکانی**. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- نعمتی بابایلو، علی و صالحی، اسراء (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی نقوش گچ‌بری‌های مسجد جامع نائین و مسجد نه‌گنبد بلخ ازمنظر نقش و ترکیب، **کتاب ماه هنر**. (۱۶۲)، ۹۶-۱۰۴.
- هرمان، جرجینیا (۱۳۷۳). **تجدید حیات هنر و تمدن ایران باستان**. ترجمه مهرداد وحدتی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- هنرفر، لطف‌الله (۱۳۵۰). **گنجینه آثار تاریخی اصفهان (آثار باستانی و الواح و کتیبه‌های تاریخی در استان اصفهان)**. چاپ دوم، تهران: چاپخانه زیبا.

دریافت مقاله:۹۳/۰۱/۱۹
پذیرش مقاله: ۹۳/۱۲/۲۰

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال پنجم، شماره نهم، بهار و تابستان ۱۳۹۴

بررسی جایگاه فن‌آوری و تأثیر آن در آفرینش آثار هنری دیجیتال

رعنا غفوری ساربانقلی* عباس اکبری**

چکیده

کشمکش بین دنیای هنر و فن‌آوری، طی چند دهه اخیر به میزان قابل توجهی افزایش یافته است. به‌نظر می‌رسد دلیل آن، افزایش بی‌وقفه سرعت و قدرت دنیای علم و فن‌آوری نسبت به دنیای هنر باشد. سپردن تصاویر و آثار هنری به دنیای صفرویک‌های ریاضی تاحدودی ماهیت هنر را زیر سؤال برده است. از سویی دیگر، نمی‌توان قدرت فن‌آوری را در پروبال‌دادن به هنر و هنرمند نادیده گرفت. قضاوت در این وادی سخت است، به‌ویژه با پیدایش هنر دیجیتال که با درخدمت‌گرفتن سخت‌افزارها و نرم‌افزارها به‌آسانی دنیایی از افکت‌ها و عناصر زیبا را دراختیار تکنسین‌ها قرار می‌دهد. دنیایی که دست‌یافتن به آن نیازمند تسلط بر علم و دانش آن فن‌آوری است. به‌هرحال، دنیای دیجیتال به‌عنوان یکه‌تاز دنیای مدرن با جذابیت‌های مختص خود، رقیب سرسخت هنر سنتی قرار گرفته است. در این نوشتار برآنیم تا به شیوه توصیفی ـ تحلیلی و با گردآوری اطلاعات مبتنی‌بر روش کتابخانه‌ای، به بررسی تأثیر فن‌آوری در خلق آثار هنری دیجیتال با تکیه بر رابطه و تعاملات هنر و فن‌آوری طی چند دهه اخیر بپردازیم. یافته‌های تحقیق مبین آن است، باوجود آنکه تکنیک‌ها و زمینه‌های هنری متنوعی به یاری فن‌آوری دیجیتال به‌وجود آمده که هنرمندان را در رسیدن به اثر هنری بدیع و اصیل همیاری می‌کنند ولی هنرمندان بایستی به‌نحوی از آنها در آثارشان استفاده کنند که ایده و هدف اصلی آنها قربانی قابلیت‌های فن‌آوری نشود.

کلیدواژگان: فن‌آوری، هنر دیجیتال، هنر رایانه، فن و هنر.

* کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کاشان. ranaghafori@yahoo.com
** استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کاشان.

مقدمه

تاریخ تحول و تمدن بشر از همه اقوام و ملل، نشان می‌دهد که هم‌زیستی و همیاری فن و هنر در هر زمانی وجـود داشته است. به‌گـونه‌ای‌که در گذشته به‌جای واژه هنر واژگان دیگری همچون تخنه،[۱] آرس،[۲] صناعت[۳] و مواردی ازاین‌دست به‌کار می‌رفته است. در عصر کنونی هم تعاملات هنر با فن‌آوری، سهم بسیار مؤثری در خلق آثار هنری به‌وجود آورده است آنچنان‌که، بدون آن بسیاری از قابلیت‌ها برای هنر جدید پدید نمی‌آمد. هنرهای دیجیتال مثال بارزی برای اثبات اظهارات پیشین است، طوری‌که حتی اسم آن نیز گویای تعامل بی‌چون و چرای فن‌آوری و هنر است. فن‌آوری دیجیتال از دستاوردهای جدید دانشمندان و مهندسان در قرن بیستم است که در تـمام بخش‌های جامعه رخنه کرده است. هنر نیز از این قاعده مستثنی نبوده و در مسیر این جریان، هنر جدیدی باعنوان هنرهای دیجتال[۴] پدید آمده است. فن‌آوری برگردانِ فارسی واژه Technology است. در کتاب "فلسفه تکنولوژی"، تکنولوژی وسیله و فعالیتی برای رسیدن به اهداف انسانی تعریف شده است. منشأ آن کلمه تکنیون[۵] یونانی است که عبارت است از امری که به تخنه تعلق دارد. تخنه نه‌تنها نام کار و مهارت صنعتگر است، بلکه نامی است برای مهارت‌های فکری و هنرهای زیبا. تخنه به فراآوردن تعلق دارد و امری شاعرانه است. درضمن تخنه از ابتدا تا زمان افلاطون با عنوان اِپیستمه[۶] مرتبط بوده و هر دو کلمه به‌معنای زیروزبر چیزی را دانستن و به چیزی معرفت داشتن، هستند (اعتماد، ۱۳۷۷: ۱۳).

هنرهای دیجیتال، ازجمله هنرهایی هستند که بدون وجود فن‌آوری خاص امکان خلقشان وجود ندارد. بنابر گفته *استفان ویلسون*[۷] «ما در جای جالبی از تاریخ هستیم؛ جایی که گاهی اوقات تشخیص بین جستجوی تکنولوژی ـ تحقیق علمی و هنر ـ را سخت می‌کند و این نشانه‌ای است که دیدهای مختلف هنری و تحقیقاتی را توسعه می‌دهد.» (Wilson, 2002: 4) از یک‌سو، اهمیت و ضرورت انکارناپذیر فن‌آوری در پدیداری آثار هنری معاصر، از سوی دیگر نقش ایده و فکر هنرمندان در پدیداری آثار دیجیتال، این سؤال‌ها را پدید می‌آورد: آیا هنر امروز دراصل مدیون فن‌آوری است یا هنرمند. به‌عبارت‌دیگر، فن‌آوری‌های دیجیتال به چه میزانی در خلق آثار هنری معاصر نقش دارند. هنرمندان در استفاده از فن‌آوری‌های جدید چه پارامترهایی را باید رعایت کنند تا آثارشان مورد استقبال و پذیرش جامعه هنری قرار گیرد. در همین راستا، مقاله پیش‌رو به شیوه توصیفی‌ـ تحلیلی و با گردآوری اطلاعات مبتنی‌بر روش کتابخانه‌ای، به بررسی تغییر ماهیت هنر جدید در سایه تحولات فن‌آوری دیجیتال می‌پردازد.

پیشینه پژوهش

مسلماً بررسی و تحلیل تحقیقاتی که پیشینیان ارائه داشته‌اند، زمینه‌ساز پژوهش‌هایی غنی و باارزش خواهد شد و تاحد زیادی صرفه‌جویی در اتلاف وقت و انرژی را درپی دارد. مروری بر ادبیات مربوط به موضوع موردِمطالعه، حاکی از آن است که همواره موضوع فن‌آوری‌های دیجیتال و تأثیرات آن بر هنر از چالش‌برانگیزترین بحث‌ها بوده که درهمه‌حال مطالعه و بررسی شده است. می‌توان موضوعات و منابع مطرح در این بخش را دارای قسمت‌هایی مرتبط با موضوع مقاله حاضر درنظر گرفت. البته شایان ذکر است که این منابع شامل تمامی منابع مرتبط با مقاله نیست و مطمئناً منابع مرتبط دیگری نیز موجود است که مجال پرداختن به همه آنها در این مقاله فراهم نیست.

کتاب

*مایکل راش*۸ (۱۳۸۹)، "رسانه‌های نوین در هنر قرن بیستم" را نوشته که در آن به هنرهایی اشاره می‌نماید که در قرن بیستم به‌واسطه رسانه‌های جدید در جهان پدید آمده‌اند.

عارف و *امیراعلا* عدیلی (۱۳۸۸)، "هنر دیجیتال" را تألیف کرده‌اند که مجموعه‌ای است تمام رنگی با آثاری از مشهورترین هنرمندان خلاق CG یا رایانه- گرافیک جهان.

کریستین پاول[۹] (۲۰۰۸)، "هنر دیجیتال"[۱۰] را نوشته که در آن به معرفی هنرهای دیجیتال و شاخه‌های آن می‌پردازد.

بروس وندز[۱۱] (۱۳۹۳)، "هنر در عصر دیجیتال" را نوشته و در آن به توضیح درباره آثار هنری تولیدشده در عصر دیجیتال دست می‌زند.

مقاله

فاطمه بقراطی (۱۳۸۲) در "فن‌آوری در هنر دیداری و رسانه‌های جدید"، به‌طور خلاصه نقش فن‌آوری را در ارتباط با آموزش هنر بررسی کرده است.

فرانک پوپر (۱۳۸۴) در " بنیادهای هنر الکترونیک "که *کیهان ولی‌نژاد* آن را ترجمه کرده، به تاریخچه و اسامی هنرمندانی اشاره می‌نماید که زمینه‌ساز و بانیان گذار هنر به دوره الکترونیک هستند.

ژان‌ـ پی‌یر گوئن[۱۲] (۱۳۸۴) در "تصویر دنیای دیجیتالی" با ترجمه *علی عامری مهابادی*، به قابلیت‌های فن‌آوری دیجیتال و تقابل آن با دنیای فیلم‌های آنالوگ اشاره می‌نماید.

هریک از پژوهش‌های نام‌برده، درجهت معرفی هنرهای دیجیتال یا تأثیر فن‌آوری در تولید آثار هنری است. اما در

پژوهش حاضر، علاوه‌بر موضوع‌های اشاره‌شده، هدف اصلی پرداختن به این مسأله است که کاربرد فن‌آوری در تولید آثار هنری باید به چه نحوی صورت پذیرد تا جنبه‌های فنی یک اثر بر جنبه‌های هنری آن غلبه نداشته باشد و به‌عنوان یک اثر هنری اصیل در جامعه پذیرفته شود.

هنرهای دیجیتال

تأثیر آشکار فن‌آوری دیجیتال را بر تولید و زیبایی‌شناسی هنر معاصر نمی‌توان نادیده گرفت؛ فن‌آوری که در آن رایانه ابزار اصلی هنر است. این ابزار شامل: تصویرسازی تا انیمیشن، واقعیت مجازی، هنرهای تعاملی، موسیقی الکترونیک و بسیاری از مقوله‌های دیگر است. درواقع، رایانه توانسته امکانات بی‌نهایت انعطاف‌پذیر و نامحدودی را دراختیار هنرمندان قرار دهد. تصاویر در رایانه تبدیل به اطلاعات می‌شود و می‌توان آنها را به‌راحتی دست‌کاری کرد و به انجام ناممکن‌ها دست زد. هنر دیجیتال به هنرهای معاصری اطلاق می‌شود که تابع قواعد دیجیتالی هستند و در اکثر مواقع، وسیله طراحی و اجرای آنها رایانه است. به‌عبارت دیگر «هنر دیجیتال یک اصطلاح عمومی برای گستره‌ای از آثار هنری و شیوه‌هایی است که از فن‌آوری دیجیتال به‌عنوان بخش ضروری فرایند خلق و یا ارائه استفاده می‌کند.» (paul, 2008: 7-8)

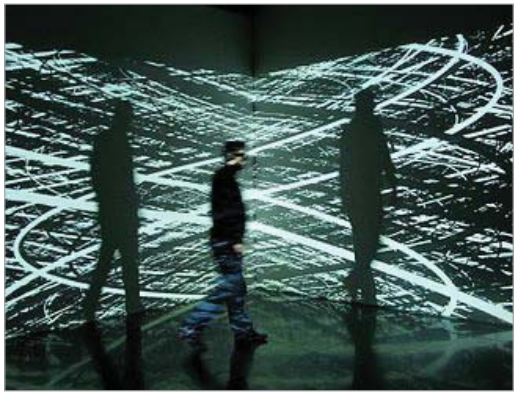
نام‌های مختلفی از دهه ۱۹۷۰ برای این هنر به‌کار رفته: هنر رایانه، هنر چندرسانه‌ای و هم‌اکنون هنر دیجیتال تحت اصطلاح کلی‌تر هنر رسانه جدید[۱۳] نام گرفته است. درواقع، علم و فن‌آوری در طراحی و اجرای آثار هنری بیشتر از دوره قبل، دوره‌ای که فن‌آوری‌های آنالوگ پیشتاز بودند، خودنمایی می‌کند.

فن‌آوری‌های دیجیتال به‌دلیل برخورداری از یک‌سری ویژگی‌های خاص، از فن‌آوری‌های آنالوگ پیشی گرفته و در بسیاری موارد جایگزین همیشگی آنها شده‌اند. برخی از این ویژگی‌ها، بدین‌قرارند:

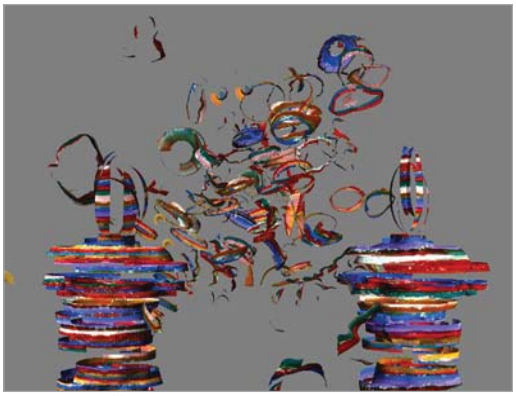
- انتقال آسان داده‌ها از طریق پایگاه‌های رسانه‌ای مختلف،
- قابلیت دسترسی، ذخیره‌سازی، تغییر و توزیع داده‌ها،
- قابلیت احیای سریع درصورت خرابی حین ذخیره یا انتقال داده‌ها،
- مدیریت ساده‌تر و قابلیت شبکه‌شدن،
- امکان بازتولید اطلاعات بدون کاهش کیفیت،
- درنهایت سرعت، کیفیت و عملکرد بهتر (کریبر و رویستون، ۱۳۹۰: ۴).

ویژگی‌های برتر دنیای دیجیتال در تمام زمینه‌های زندگی بشر نفوذ کرده است. به‌دنبال این تحول، هنرمندان نیز از قافله عقب نمانده و نفوذ دنیای دیجیتال را پذیرا گشتند و به تولید هنرهای دیجیتال همت گماشتند (تصویرهای ۱ و ۲).

با ظهور فن‌آوری دیجیتال و به‌خصوص عرضه رایانه‌های شخصی، دگرگونی عظیمی را روی فعالیت‌هایی مثل نقاشی، مجسمه‌سازی، هنرهای صوتی و موسیقی شاهد بودیم. فن‌آوری که درپی خود شکل‌های جدیدی از هنر مثل اینترنت، واقعیت مجازی،[۱۶] تصویرسازی دیجیتال، نقاشی دیجیتال، موشن گرافیک، هنرهای تعاملی و موسیقی دیجیتال را پدید آورد. در دنیای امروز دیگر نمی‌توان از فن‌آوری‌های حاضر اجتناب کرد، اکنون زمان آن گذشته که هنرمندان جهان سنتی با تولیدات جدید دیجیتالی و رایانه مقابله کنند. چون در دنیای امروز به وضوح برتری و قدرت دنیای رایانه را در تولید و تکثیر آثار هنری و عرضه آثار هنرمندان می بینیم. هنرمندان عصر حاضر باید درپی این مهم باشند که از امکانات و ویژگی‌های فن‌آوری‌های دیجیتال به بهترین شکل بهره‌مند شده و به خلق آثاری بپردازند که ورای تصاویر تخیلی و کارتون‌هایی باشد که با استفاده از شیوه‌های سنتی دستی به وجود می‌آیند.



تصویر ۱. چیدمان هندسه غیرعقلانی، ۲۰۰۸، اثر *پاسکال دومبیس*[۱۴]
(URL 4)



تصویر ۲. نقاشی الگوریتمیک، ۱۹۸۹، اثر *چارلز سیزری*[۱۵]
(paul, 2008)

جامعه هنری درتلاش است تا با به‌کارگیری افراد متخصص به خلق اسطوره‌ها و تخیلات غیرقابل دسترس خود و مردم با استفاده از این ابزار بپردازد (عدیلی، ۱۳۸۸: ۵). همان‌طور که از ظواهر قضیه برمی‌آید، هنرمندان به‌تنهایی قادر به تولید آثاری با این عظمت و قدرت، نیستند و به فن‌آوری و تجهیزات پیشرفته نیاز دارند. پس بهتر است درادامه، به چیستی فن‌آوری و چگونگی ورود آن به زندگی بشر و رابطه آن با هنر بپردازیم.

تعاملات هنر و فن‌آوری

تاریخ تعاملات هنر و فن‌آوری ریشه در تاریخ تمدن‌های اولیه بشر دارد. به‌نظر می‌رسد، هنر در جایگاه ایده و زیبایی‌شناسی و فن در مقام اجرا قرار داشته است به‌طوری‌که هنرمندان، صنعت‌کار معرفی می‌شدند. «در قوانین حمورابی[۱۷] (۱۷۵۰ قبل از میلاد) یکی از کهن‌ترین قوانین مکتوب جهان، سندی درباره موقعیت اجتماعی هنرمندان عهد باستان آمده است. طبق این سند، معمار و مجسمه‌ساز همتراز قصاب و فلزکار به‌حساب می‌آمدند.» (استرازبرگ، ۱۳۸۲: ۳۴) در فرهنگ‌های غربی نیز هنر و صنعت اغلب باهم مترادف بودند و باعنوان تخنه از آنها یاد می‌شد. حتی در اوایل دوره اسلامی نیز، به‌جای واژه هنر از صناعت استفاده می‌شده است. در عصر حاضر هم، در بعضی از کشورها همچون ترکیه شاهد استفاده چنین کلماتی به‌جای هنرمند هستیم.

عامل اصلی ایجاد این سؤال که آیا هنر در خدمت تکنولوژی است یا تکنولوژی در خدمت هنر، پیشرفت سریع و بی‌حدومرز علوم جدید و به‌واسطه آنها، پیشرفت معجزه‌آسا و باورنکردنی فن‌آوری‌هاست. تاجایی‌که در معرفی برخی از آثار، در انتخاب واژه کار هنری یا علمی دچار تردید می‌شویم. در عصر جدید، تکنولوژی در تولید اثر هنری نه‌تنها به‌عنوان یک عامل اجرا بلکه در زمینه‌های طراحی و نمایش آثار هنری نیز دخالت دارد و حرف اول را می‌زند. ازآنجایی‌که «هنر و علم از یک نوع ابزار و مواد بهره می‌برند؛ بنابراین فن، رابط اصلی آنهاست. بنابه گفته *مارشال مک‌لوهان*[۱۸] «رسانه، پیام است.» (همان: ۳۱) وی معتقد است، رسانه‌ها فرآورده‌های فن‌آوری هستند که تأثیرات بسزایی در تولید و نمایش آثار هنری دارند. ازآنجایی‌که «هر رسانه‌ای به فن‌آوری وابسته است پویاترین اثر زمانی پا به عرصه وجود می‌گذارد که فن‌آوری بتواند خود را به پای هنرمند برساند و یا برعکس، هنرمند بتواند به پای فن‌آوری برسد.» (راش، ۱۳۸۹: ۲۲۹ و ۲۳۰)

تعاملات فن‌آوری و هنر، امروزه به اندازه‌ای پیشرفت کرده است که دیگر تصور انجام بعضی از آثار هنری بدون فن‌آوری خاص آن بسیار سخت می‌نماید. مانند هنرهای دیجیتال که مراحل ساخت و تولیدشان به‌ناگزیر با فن‌آوری گره خورده است. فن‌آوری به آدمی کمک می‌کند تا کارکردهای تازه‌ای را برای هنر فراهم آورد. به‌ویژه زمانی که باب دوستی دنیای هنر و رایانه به مدد تولید دستگاه‌های دیجیتال و نرم‌افزارهای گرافیکی گشوده شد و زمینه‌ای برای تولید و توزیع هرچه بیشتر آثار هنری برای هنرمندان در همه زمینه‌ها پدید آمد. برای نمونه، هنرمند نقاش توانست میلیون‌ها سایه رنگ و بوم را دراختیار بگیرد و بدون صرف هزینه‌ای، به تغییر اثر خود اقدام نماید؛ عکاسان نیز با اختراع دوربین‌های دیجیتال و نرم‌افزارهای ویرایش عکس، آثار دلخواه خود را تولید و به‌نمایش درآوردند. فن‌آوری لیزری، هلوگرام‌ها، متقارن‌سازی رایانه‌ای، فضای مجازی و اینترنت ازجمله فن‌آوری‌های جدید هستند که امکان تعامل را در آثار هنری پدید آورده‌اند و امروزه هنرمندان و دانشمندان و همچنین عموم مردم از آنها استفاده می‌کنند (استرازبرگ، ۱۳۸۲: ۳۱۴). دنیای دیجیتال و شبکه‌های ارتباطی در همه جوانب زندگی بشر رخنه کرده و به هنرمندان در تحقق‌بخشیدن به افکار و ایده‌هایشان کمک عظیمی کردند. فن‌آوری‌های رسانه نو، برنامه‌نویسی‌های رایانه‌ای، رابط‌های رایانه‌ای- انسانی، ماشین‌ها، ابرمتن‌ها،[۱۹] مالتی‌مدیاهای رایانه‌ای، شبکه (باسیم و بـدون‌سیم)، نه‌فقط ایـده هنرمندان را به‌واقعیت درآورند، بلکه آنها را فراتر از تصور خود هنرمندان بردند. درنتیجه، این فن‌آوری‌ها تبدیل به بزرگ‌ترین آثار هنری شدند که تا به امروز به‌وجود آمده‌اند.

آغاز رسمی فعالیت‌های مشترک هنرمندان و مهندسین

ظهور رسانه‌های جدید درپی فن‌آوری‌های پیشرفته، لزوم همکاری هنرمندان با مهندسین را چندین برابر کرد. در این راستا، *رابرت راشنبرگ*[۲۰] نخستین طرفدار درهم‌آمیختگی فن و هنر بود. از دهه ۱۹۶۰، رسانه‌های نو موضوع بحث‌برانگیز هنر بوده است. «روز چهاردهم اکتبر سال ۱۹۶۶- این همان زمانی است که رابرت راشنبرگ با همکاری یک مهندس الکترونیک به نام *بیلی کلوور*[۲۱] مجموعه (نه‌بعدازظهر: تئاتر و مهندسی)[۲۲] را در زرادخانه نهم در نیویورک به‌اجرا درآورد- طلیعه ظهور رسانه جدید رقم زده شده است. این برنامه نیز به‌نوبه خود در سال بعد به تأسیس سازمانی تحت عنوان (تجربه‌ها در هنر و فن‌آوری)[۲۳] منتهی گردید که راشنبرگ و همکار مهندسش رهبری آن را برعهده داشتند.» (اسمیت، ۱۳۸۴ :۴۹)، (تصویر۳) برپایی چنین سازمانی نوید همکاری‌های بیشتر هنرمندان و مهندسین را در آینده‌ای نه‌چندان دورمی‌داد.

«بیلی‌کلوور با *جان کیج*[۲۴] و *مرسی کانینگهام*[۲۵] در یکی از نخستین مراحل رویداد چندرسانه‌ای تغییرات پنج[۲۶] همکاری

داشت که در آن کلوور سیستمی صوتی را طراحی کرده بود که به‌وسیله سازوکار پیچیده‌ای از سلول‌های فتوالکترونیک و میکروفن دربرابر حرکات، صداها و نورافشانی واکنش نشان می‌داد. صداهای ایجادشده به‌عنوان نوعی موسیقی متن برای رقاص‌ها عمل می‌کرد.» (راش، ۱۳۸۹: ۴۳ و ۴۴) این نوع اجراها با عنوان اجراهای چندرسانه‌ای، بعد از دهه ۶۰ نام‌گذاری شدند که ترکیبی از مهارت‌های هنرمندان و مهندسین را به‌نمایش می‌گذاشتند. دراین‌راستا، افراد بسیاری همچون *استن واندربیک*،[۲۷] *رابرت ویتمن*،[۲۸] *جون جونسن*[۲۹] و *کارولی شینمن*[۳۰] فعالیت داشتند.

ایجاد تعامل با مخاطب را در اجراهای چندرسانه‌ای نیز در آثار افرادی همچون شینمن شاهدیم. برای مثال «در سال ۱۹۶۷ اثر (بارش برف)[۳۱] وی تعاملی بسیار پیچیده از فیلم‌های ۱۶ میلی‌متری و فیلم‌های ۸ میلی‌متری، اسلاید، تندیس منور گردان و رقص نور به همراه هشت بازیگر از نژادهای مختلف بود. شینمن و مهندسان همکارش چند میکروفن را زیر تعدادی صندلی در جاهای پراکنده سالن تئاتر مارتنیک نیویورک جای دادند تا صداها به سیستم یک‌سوساز کنترل شده سیلیکانی انتقال یابد. هر حرکتی ازسوی هریک از حضاری که روی این صندلی‌ها نشسته بودند باعث راه‌اندازی سیستم و آن‌ها باعث فعال‌شدن عناصر رسانه‌ای می‌شد.» (همان: ۴۹)

اجراهای چندرسانه‌ای، هنرها و چیدمان‌های ویدئویی تنها جرقه‌های کوچکی از ورود و حضور مهندسان و دانشمندان و آغاز فعالیت‌های آنها در پروژه‌های هنری بوده است. کناررفتن فن‌آوری‌های آنالوگ و ورود به دنیای دیجیتال در بسیاری مواقع، ایده هنری را نیز کنار زده است. این‌جاست که باید با تأملی عمیق‌تر به جملات *کلمنت گرینبرگ*[۳۲] در مقاله‌ای که آن را "ضد آوانگارد"[۳۳] خوانده است، اندیشید. وی«در آخرین شماره مجله هنر بین‌الملل (مورخ ۲۰ می) که در لوگانو/ سویس چاپ شد، بحثی را درباب هنر پیشرفته و کیفیت متعالی (هنر پیشرفتهٔ پیشرفته) آغاز کرد که نشانه‌های آوانگارد داشت. کلید اصلی این مقاله که خودش آن را با تاریخ نقاشی متصل می‌دانست *مارسل دوشامپ*[۳۴] بود. گرینبرگ نوشته بود: فوتوریست‌ها جهت آوانگارد را کشف کردند ولی این دوشامپ بود که آوانگاردیسم را خلق کرد و آثار خود را در این راه به حرکت درآورد.» (کرامر، ۱۳۸۹: ۶۶۶) و در ادامه می‌گوید: «به این ترتیب دوشامپ و آوانگاردیسم باهم کنار آمدند و نقاش ما با تأکید فراوان به عناصر آن دست پیدا کرد. اراده آگاهانه، شوق و ذوق نقش اصلی را در هنر آوانگارد بازی می‌کند؛ به‌جای مبانی الهام و یا ایهام کمی نبوغ چاشنی آن می‌شود. مجاز به‌جای تخیل می‌آید، اختراع و اکتشاف جای خلاقیت می‌نشیند. آنچه پیشتر تازه و نو خوانده می‌شد مربوط به آوانگارد تاریخی بود و اکنون آوانگارد دوشامپ تازگی دیگری را می‌طلبید، چیزی که قابل شناسایی باشد و اراده نقاش بر آن سیطره داشته باشد.» (همان: ۶۶۷)

در هنر معاصر اختراع و اکتشافات نقش مهمی در شکل گیری چارچوب آثار دارند و گاه، به قول گرینبرگ اختراع و اکتشاف جای خلاقیت می‌نشیند. تصاویر و آثار هنری تبدیل به صفرویک‌ها و درنتیجه وابسته به فن‌آوری‌های دیجیتال شده‌اند. این دنیای علم و مهندسی است که کنترل دنیای هنر را به دست گرفته و آن را به‌سوی مَجازکردن تخیلات خود و هنرمندان می‌راند. البته این، بدان معنا نیست که دنیای هنر راکد مانده و فن‌آوری‌ها دربرابر آن قد علم کرده‌اند بلکه برعکس، فن‌آوری‌های جدید در راستای گسترش آثار هنری بسیار مفید واقع شده‌اند.

نقش فن‌آوری در مراحل تولید اثر هنری

همان‌طورکه اشاره شد، هنر امروز باتوجه‌به قرارگیری در عصری که با عنوان عصر انفجار اطلاعات از آن یاد می‌شود،

تصویر ۳. روبرت راشنبرگ درحال اجرای قطعه آزاد (طنین صدا)، نُه‌شب: تئاتر و مهندسی (راش، ۱۳۸۹: ۴۴)

شاهد آوانگاردی با نام فن‌آوری دیجیتال است که برای جلب رضایت مخاطبان خود مجبور به همسوشدن با جریانات یادشده است. «همه هنرمندان به فن‌آوری وابسته‌اند، اما میزان آن بسته به دوره و فرد فرق می‌کند. آشکار است که میان یک نقاش سال ۱۶۰۰ که تصاویرش را با رنگ، قلم‌مو و کرباس خلق می‌کرد و یک تیم فیلم‌ساز سال ۱۹۹۰ که به انبوهی از تجهیزات گران و پیچیده پیش از تولید، تدوین و ارائه یک فیلم سینمایی بزرگ نیاز دارند، تفاوت وجود دارد. واکنش هنرمندان به رسانه‌های جدید به‌طور چشمگیری متفاوت است. به‌عنوان مثال وقتی عکاسی در دهه ۱۸۴۰ به‌وجود آمد، برخی نقاشان به آن به‌عنوان یک خاطره‌ساز بصری خوش‌آمد گفتند؛ درحالی‌که برخی دیگر گفتند که نقاشی مرده است» (واکر و چاپلین، ۱۳۸۲: ۱۲۷).

برای درک نقش فن‌آوری در تولید یک اثر هنری، می‌توان به بررسی تأثیر آن در تک‌تک مراحل تولید اثر هنری پرداخت. در پژوهش حاضر، این بررسی بدین‌صورت طبقه‌بندی شده است: ۱. نقش فن‌آوری در شکل‌گیری ایده ۲. نقش فن‌آوری در اجرای آثار ۳. نقش فن‌آوری در عرضه آثار ۴. نقش فن‌آوری در تکثیر آثار

نقش فن‌آوری در شکل‌گیری ایده: هنر جدید مبتنی‌بر ایده است. ایده، اولین مرحله خلق اثری هنری است که از الزامات پیشبرد آن است. ایده و طراحی اولیه اثری هنری همواره به دست هنرمندی انجام می‌شود که خالق اثر بوده است. ولی در دهه‌های اخیر بسیاری مواقع، این فن‌آوری بوده است که باتوجه‌به امکاناتش ایده را به ذهن خالق اثر هنری که لزوماً هنرمند نیست، داده است. نمونه بارز آن، دنیای مجازی و بازی‌های رایانه‌ای است که حاصل ایده و خلاقیت مهندسان و دانشمندان است و در معدود زمینه‌ها، از کمک هنرمندان استفاده می‌کنند. به‌نظر می‌رسد، هنرهای جدید تحت عنوان هنرهای رایانه‌ای برای شکل‌گیری، هنرمندانی مهندس را می‌طلبند. البته چنین تفکری به ضرر دنیای هنر بوده و افت کیفیت آثار هنری و کاهش میزان تأثیرگذاری آنان در مخاطبین را درپی خواهد داشت. درطول تاریخ هنر، باوجود تمامی تحولات در ابزار تولید و ارائه آثار هنری، همواره آثاری مانا و یکه شده‌اند که دارای موضوعات و ایده‌هایی متناسب با ارزش‌ها و باورهای انسانی هستند.

نقش فن‌آوری در اجرای آثار: بعد از مرحله ایده و طراحی اولیه، نوبت به اجرای اثر هنری می‌رسد. در گذشته هنرمندان با به‌کارگیری متریال‌ها و ابزارهای سنتی به روش دستی، دست به اجرای آثارشان می‌زدند. در این راستا ممکن بود یک اثر چندین مرتبه به دلایل مختلف اجرا شود و این کار علاوه‌بر اینکه باعث ایجاد هزینه‌های گزافی می‌شد، منجر به اتلاف وقت هنرمند نیز می‌شده است. در این وادی، هنرمندان هرکدام به‌نحوی به خلق آثار خود مشغول بودند. نقاشان با رنگ و قلمو، بوم خود را جان می‌دادند، مجسمه‌سازان با فرم‌دادن و جان‌دادن به گِل برای رسیدن به اثری که در تصور خود پرورش می‌دادند، ماه‌ها و سال‌ها وقت می‌گذاشتند.

جلوگیری از اتلاف وقت و انرژی، صرفه‌جویی در هزینه‌ها، کنجکاوی بشر، کیفیت آثار، تلاش برای کاهش نیروی کار انسانی و سود شرکت‌های بزرگ، تلنگری بوده است برای تولید سخت‌افزارها و نرم‌افزارهایی متناسب با نیازهای انسان. هنرمندان و غیرهنرمندان، اکنون از طیف وسیعی از فن‌آوری‌ها برای اجرای آثارشان استفاده می‌کنند: رایانه‌ها، دوربین‌های دیجیتال، اسکنرها، پوپشگرها، فضای مجازی، هلوگرام و نرم‌افزارهایی چون فتوشاپ، فری‌هند، افتر افکت و فلش. فن‌آوری همچنین، دستگاه‌ها را روزبه‌روز بیشتر به‌هم مرتبط و هماهنگ می‌ساخت و این، عاملی برای تعامل آسان‌تر متخصصین با آنها بود (واکر و چاپلین، ۱۳۸۲: ۱۲۹). در برخی موارد نیز با نوشتن چند خط کد برنامه‌نویسی در محیط نرم‌افزاریِ مختلف، شاهد خلق بهترین و محبوب‌ترین اثر هنری می‌شویم. دیگر هنرمندان در اجرای کارهایشان و تصحیح آن مجبور به تغییر بوم خود نیستند بلکه با استفاده از نرم‌افزارهای رایانه‌ای تنها با چند دکمه در مدتی کوتاه می‌توانند اثر خود را تصحیح و کامل کنند و این، خدمتی مهم از تکنولوژی برای هنر بوده است.

نقش فن‌آوری در عرضه آثار: چگونگی ارائه و نمایش آثار هنری، نقش مهمی در میزان استقبال از آنها دارد. امروزه رسانه‌های انتقال آثار هنری دچار تحولی عظیم شده‌اند: رادیو، تلویزیون، رایانه، سینما، ویدئوپلیرها، دستگاه‌های اسلاید، پروژکتورها، گالری‌های مجهز به سیستم‌های صوتی و تصویری، همگی وسایل و امکاناتی هستند که کار مخاطب را برای تماشای آثار هنری آسان و ارزان کرده و تحولی عظیم را در نحوه عرضه اثر هنری ایجاد کرده‌اند.

با استفاده از این امکانات، هنرمندان سنتی نیز می‌توانند افراد بیشتری را با آثار خود در سراسر دنیا آشنا کرده و مطرح شوند. فضای مجازی و اینترنت، این امکان را برای هنرمندان ایجاد می‌کند تا آثار خود را به‌صورت یک گالری برای جهانیان به‌نمایش گذارد. با وسایل نمایش جدید، دیگر مرزی برای هنرمندان به‌منظور عرضه جهانی آثار خود و مرزی برای مخاطبان به‌منظور دسترسی به آثار برتر جهان وجود نخواهد داشت. این، همان دهکده جهانی است که مک‌لوهان آن را بیان کرده است.

نقش فن‌آوری در تکثیر آثار: اثر هنری همواره قابل تکثیر بوده، تنها سرعت و کیفیت آن درطول تاریخ با گسترش و تکامل فن‌آوری دچار دگرگونی‌های عظیمی شده است. *والتر بنیامین*[۳۵] در قسمتی از مقاله خود "هنر در عصر تکثیر مکانیکی"، به معرفی و سیر تحول فن‌آوری تکثیر آثار هنری پرداخته است. وی معتقد است که تکثیر مکانیکی آثار هنری درطول تاریخ به‌صورت پیوسته و با فاصله‌های زمانی بسیاری صورت گرفته است. دو روش قالب‌سازی و مهرسازی تنها روش‌های تکثیر بودند که یونانی‌ها از آنها استفاده می‌کردند. کنده‌کاری روی چوب و تولید گراورهای چوبی گام مهمی بود که در راستای چاپ آثار، انسان‌ها از آنها بهره گرفتند. بعدها حکاکی و قلم‌زنی نیز به فنون قبلی اضافه شد ولی اساساً نقطه طلایی فن تکثیر را می‌توان قرن نوزدهم و ظهور فن لیتوگرافی دانست (بنیامین، ۱۳۷۷: ۲۱۱ و ۲۱۲). اختراع دوربین عکاسی، تکثیر تصاویر را سرعت بخشید و تأثیر بسزایی در پیشبرد انواع رشته‌های هنری داشت. مدت زیادی نگذشته بود که تصاویر با گفتار همراه شده و موجب تولید صنعت فیلم و سینما و درنتیجه اختراع جعبه جادویی یا همان تلویزیون گردید. این رخداد، موجب دگرگونی عظیمی در سرعت تکثیر آثار هنری شد. اختراعات و رشد فن‌آوری‌ها به اینجا ختم نشد، با به‌عرصه‌آمدن دنیای صفرویک‌ها و تولید فن‌آوری‌های قدرتمندتری با نام‌های رایانه، اینترنت، گوشی‌های همراه و ... دیگر کسی قادر به کنترل سرعت تکثیر نبود. امکانات آپلود، دانلود و بلوتوث در اینترنت و گوشی‌های همراه و تبلت‌ها، قدرت هنرمندان را در تکثیر آثارشان به شکلی باورنکردنی افزایش داده است.

مصادیق هنر دیجیتال

برخی از هنرمندان، رایانه را فقط ابزار طراحی می‌شناسند و آن را صرفاً صفحه‌بوم و مجموعه‌ای از رنگ‌های غنی می‌پندارند و برای تصویرسازی‌هایشان از آن بهره می‌برند؛ ازجمله جک *یانگرمن*[۳۶] و *دیوید اِم*.[۳۷] برخی دیگر آن را وسیله‌ای برای ساخت و جسم‌بخشی به آثارشان می‌دانند؛ افرادی مثل *لیلیان. اف شوارتز*،[۳۸] *باربارا نسیم*،[۳۹] *ادوارد زاید*[۴۰] و *تام دویت*.[۴۱] درنظر برخی دیگر، رایانه دارای اندیشه است و به خودی خود نیز می‌تواند اثری را خلق کند. این دسته از هنرمندان به تعامل انسان با رایانه به‌واسطه هنر چیدمان‌های ویدئویی، هنرهای چندرسانه‌ای متعامل، واقعیت مجازی و ... دامن زدند. از جمله این هنرمندان می‌توان به *ادمون کوشو*،[۴۲] *آنی لوسیانی*،[۴۳] *جفری شاو*،[۴۴] *نورمن وایت*[۴۵] و *پیتر ویبل*[۴۶] اشاره نمود.

«دیوید اِم هنرمندی است که از کامپیوتر به‌عنوان ابزار طراحی برای ساخت و تصویرسازی سه‌بعدی با وهم بصری استفاده برده است. در سال ۱۹۸۶ وی تعدادی تصویر دیجیتالی خلق کرد که در آن از تصاویر و عکس‌های توپوگرافیک الهام گرفته بود. از دید بسیاری از مخاطبان آثار فانتزی و عظیم اِم به بهبود زیبائی‌شناسی و محتوای تصویرسازی الکترونیکی کمک شایانی کرد. باوجوداین هرچه هم آثار بصری وی خیال‌برانگیز و اجرای هنری آن با استفاده از تکنولوژی روز باشد، بازهم برای اِم این آثار تنها نقاشی‌هایی به معنای سنتی و قدیمی آن می‌نمودند.» (آقایی، ۱۳۸۴: ۲۲۳)، (تصویرهای ۴ و ۵) در آثار افرادی مانند اِم، برتری هنر در به‌خدمت‌گرفتن فن‌آوری مشهود است.

در دسته دوم، افرادی مانند لیلیان.اف شوارتز قرار دارند که از نظر او «کامپیوتر ابزاری بس قدرتمند برای عکاسی از آثار هنری و دخل و تصرف در آنهاست. در سال ۱۹۸۵ وی با عکاسی دیجیتال از نقاشی‌ها، تندیس‌ها، طراحی‌ها و گراورها مجموعه نفیس موزه هنرهای مدرن نیویورک و ذخیره‌کردن آنها در کامپیوتر و تهیه کولاژ از آن پوستری برای افتتاحیه موزه که موردبازسازی قرار گرفته بود فراهم آورد. پس از آن نیز به‌شکلی سمبلیک بر روی دستگاه کامپیوتری که از آن برای مطالعات هوش مصنوعی استفاده برده بودند نقاشی کرد، که این اثر اکنون در همان موزه است. در سال ۱۹۸۷ شوارتز با کنارهم‌نهادن تصاویر با استفاده از کامپیوتر اسلایدی ساخت که شباهت‌های ریخت‌شناختی پرتره لئوناردو با نقاشی مونالیزای وی را آشکار می‌ساخت. وی همچنین مدتی بعد

تصویر ۴. سرود،[۴۷] اثر دیوید اِم، تصویری وهم‌آلود با استفاده از رایانه (URL 1)

تصویر ۵. حبشه،[۴۸] اثر دیوید اِم (URL 1)

در پروژه‌ای مشابه سر و کارش به نقاشی شام آخر لئوناردو در سالن نهارخوری سانتاماریادل گراتزیه در میلان افتاد.» (همان: ۲۲۸)، (تصویرهای ۶ و ۷) این دسته از هنرمندان نیز، در ارائه ایده خود قدرت تکنولوژی را طوری دراختیار گرفته‌اند که جنبه هنری کار بیشتر جلوه می‌کند.

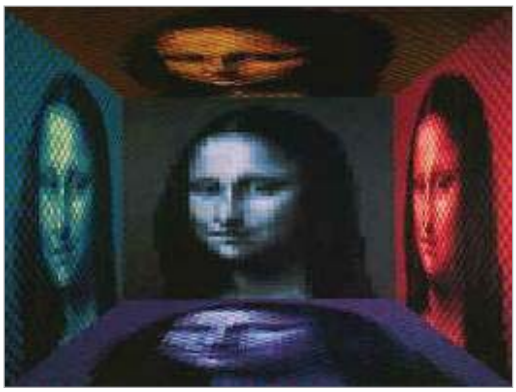
در دسته سوم، هنرمندانی چون جفری شاو قرار دارند که «در چیدمان تعاملی‌اش به شباهت‌های ممکن نظام واقعیت مجازی در استفاده از پویانمایی گرافیکی سه‌بعدی کامپیوتری تأکید می‌کند. دوچرخه‌ای در وسط سه پرده بزرگ نمایش جای دارد و هنگامی که تماشاگر پدال را حرکت می‌دهد، در فضای مجازی بازآفرینی‌شده منهتن، آمستردام یا کارلسروهه دوچرخه‌سواری می‌کند. خیابان‌ها، گوشه و کنارها، ساختمان‌ها و واژه‌ها، همگی بزرگ و چندبعدی با سرعت‌گرفتن حرکات پدال ظاهر و محو می‌شوند. شهر خوانا[۴۹] تنها اعلانی تبلیغاتی برای چیزی است که در واقعیت مجازی رخ می‌دهد.» (راش، ۱۳۸۹: ۲۵۲)، (تصویر ۸) در آثار این هنرمندان، به‌قدری درگیر جنبه تکنیکی اثر می‌شویم که شاید گاهی از یادمان برود که آنها یک اثر هنری نیز هستند. باوجود چنین آثاری است که مرز بین هنر و فن‌آوری تشخیص داده نمی‌شود. بالطبع چنین اثری نیازمند همکاری دانشمندان و مهندسانی است که به علم آن آگاه باشند. در برخورد با چنین آثاری، این سؤال پیش می‌آید که هنر و هنرمند چه جایگاهی در شکل‌گیری آنان دارد.

هنرمندی دیگر، ادموند کوشو، نیز در اثر خود نوعی تعامل را ایجاد کرده است. در اثر وی یک قاصدک به‌آرامی روی صفحه با یک نسیم مجازی تکان می‌خورد. وقتی بازدیدکننده به صفحه فوت می‌کند، دانه‌هایی از قاصدک براثر فشار هوا شروع به حرکت می‌کنند (تصویر ۹). در چیدمان تعاملی دیگری که پیتر ویبل آن را انجام داده، شاهد قدرت تکنولوژی هستیم که در قالب یک اثر هنری تعاملی بین انسان و تکنولوژی به‌وجود آمده است (تصویر ۱۰).

در آثار معاصر، فن‌آوری‌های دیجیتال مفاهیمی چون بی‌زمانی و بی‌مکانی را به‌واسطه فضای مجازی وارد هنر کرده و ماده‌گرایی را ازبیـن برده‌اند و مطمئناً به این نقطـه نیز بسنده نخواهند کرد. به‌نظـر می‌رسد، هنر و هنرمند نیز برای حفظ علاقمندان خود مجبور به همسوشدن با این جریانات خواهند بود.

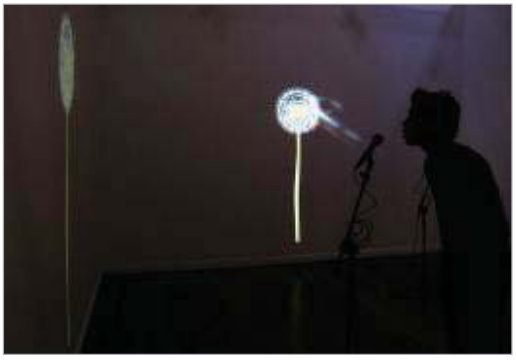
در این نوشتار، برآن بودیم تا به‌صورت مختصر و کلی به تاریخچه‌ای از فن‌آوری‌های دیجیتال و شروع فعالیت‌های مشترک هنرمندان و مهندسین در تولید آثار هنری، همچنین تغییراتی که در ماهیت هنر به‌واسطه آن فن‌آوری‌ها ایجاد گردیده، اشاره‌ای داشته باشیم. حال‌آنکه، بدیهی است هریک از مقوله‌های پرداخته‌شده در این مقاله خود نیازمند پژوهش‌هایی عمیق و جداگانه است. امید آن است که مجال پرداختن به آنها در آینده برای ارتقای سطح کیفیت آثار هنری و آگاهی هنرمندان در بهره‌گیری هوشمندانه از فن‌آوری‌ها به‌وجود آید. بررسی جایگاه فن‌آوری و تأثیراتی که بر هنر و هنرمندان دارد، می‌تواند راهنمای مناسبی برای آن دسته از افرادی باشد که با هنر سنتی بیگانه شده و معتقدند در دنیای فن‌آوری‌های دیجیتال جایی برای هنر سنتی وجود ندارد. باتوجه‌به اهمیت موضوع، پیشنهاد می‌گردد در پژوهش‌های آتی به تأثیرات فن‌آوری‌های جدید ازجمله رسانه‌ها بر جنبه‌های مختلف زندگی جوامع بشری به‌خصوص تأثیراتی که بر فرهنگ و سنن ملت‌ها گذاشته‌اند یا به ارائه راهکارهایی برای احیای هنر و آئین سنتی جوامع مختلف ازجمله ایران با کاربست فن‌آوری‌ها، پرداخته شود.

تصویر ۶. مونالئو، ۱۹۸۷، اثر لیلیان شوارتز
(راش، ۱۳۸۹: ۲۰۷)

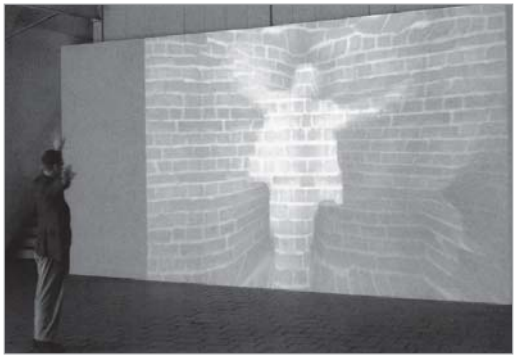


تصویر ۷. مونالئو، ۱۹۸۷، اثر لیلیان شوارتز
(راش، ۱۳۸۹: ۲۰۸)

تصویر ۸. شهر خوانا، اثر جفری شاو (راش، ۱۳۸۹: ۳:۲۴۷ URL)



تصویر ۹. اثری از ادموند کوشو با همکاری میشل‌بره (URL 2)



تصویر ۱۰. پیتر ویبل، چیدمان کامپیوتری تعاملی با دوربین‌های ویدئویی (Lovejoy,2004: 160)

نتیجه‌گیری

سهم و نقش تأثیرگذار فن‌آوری‌ها در تولید، تکثیر و عرضه هنر معاصر، امری بدیهی و انکارناپذیر است. مسئله‌ای که در این مقاله حائز اهمیت است، تغییر ماهیت هنر جدید در سایه کاربست فن‌آوری‌های جدید در تولید آثار هنری است. همان‌طورکه درطول مقاله اشاره گردید، فن‌آوری‌های دیجیتال با سرعت بالایی درحال پیشرفت هستند و این هنرمندان هستند که نحوه استفاده از آن‌ها را در آثارشان برمی‌گزینند. اگر اصل را در ارائه اثر هنری مبنی‌بر دریافت ایده و اندیشه پنهان آن بدانیم و فن‌آوری‌های دیجیتال همچون رایانه را ابزار، هیچ جای بحثی بر غالب‌بودن وجهه هنری آثار دیجیتال نداریم. شاید فن‌آوری‌های دیجیتال، قابلیت‌ها و امکاناتی را برای هنرمند فراهم آورده که ابزارهای سنتی در آن ناکارآمد باشند ولی درنهایت، این ایده و اندیشه پنهان در اثر است که مخاطب را تحت تأثیر خویش قرار می‌دهد. ابزارهای نوین در یک اثر هنری شاید مخاطبان آن را به اعجاب آورده و مجذوب خویش سازد، ولی مخاطب در نهایت، از اندیشه و ایده موجود در اثر، بهره خواهد برد. برای نمونه، باوجود اینکه همه ما به قابلیت‌های فراوان رایانه در عصر حاضر آگاه هستیم ولی می‌دانیم که کارکردهای آن هیچ‌گاه نمی‌تواند مانند اندیشه و حافظه انسانی باشد و تنها تقلیدی از اندیشه انسانی است. البته نباید منکر تأثیرات بسزای رایانه در پیشبرد افکار انسانی نیز شد. آثار دیجیتال تاجایی‌که بتواند اصالت معنوی هنر را در خود حفظ کند، جزو حوزه هنر محسوب خواهد شد ولی زمانی که برای به‌رخ‌کشیدن قدرت فن‌آوری باشد، این آثار هنر محسوب نمی‌شوند. درواقع، فن‌آوری‌ها درراستای شکوفایی خلاقیت‌های هنرمندان ایفای نقش خواهند کرد نه دربرابر آنها. برای مثال، آثاری که به‌صورت تعاملی و در دنیای مجازی خلق می‌شوند، در اکثر مواقع و در وهله اول این تکنولوژی به‌کاررفته در اثر است که مخاطب را مجذوب خود می‌کند تا مضمون و ایده گنجانده‌شده در آن. در گذشته مخاطبان در مواجه با آثار، به‌دلیل زیبایی آثار مجذوب اثر می‌شدند ولی درباره آثار دیجیتال، غالباً تکنولوژی به‌کاررفته در اثر است که مخاطب را به‌سوی خود فرامی‌خواند و ساعت‌ها او را درگیر خود می‌سازد. به‌هرحال، هنرمندان باید طوری از فن‌آوری‌ها بهره بگیرند که تنها ابزاری برای رسیدن به اهدافشان باشد. در غیر این صورت، هنری‌بودن آثارشان زیر سؤال می‌رود.

پی‌نوشت

۱. τέχνη؛ کلمه‌ای یونانی به‌معنی هنر و صنعت و منبع کلمه technical (فنی) در انگلیسی است.

۲. تخنه لفظ هنر که در لاتین «آرتوس» و«آرس» و در انگلیسی «آرت» خوانده می‌شود، از ریشه هند و اروپایی" ar "به‌معنای ساختن و به‌هم‌پیوستن و درست‌کردن آمده است.

۳. در دوره اسلامی به‌جای واژه هنر، واژه صناعت کاربرد داشته است. نمونه: صناعت شعر.

4. Digital Art
5. Technikon
6. Episteme
7. Stephen Wilson
8. Michae Rush
9. Christian Paul
10. Digital Art
11. Bruce Wands
12. Jean-Pierre Gueno
13. New Media Art
14. Pascal Dombis
15. Charles Csuri

۱۶. Virtual Reality؛ فن‌آوریی که به کاربر امکان می‌دهد تا با یک محیط شبیه‌سازی رایانه‌ای تعامل داشته باشد.

۱۷. قانون حَمورابی که به‌دستور حمورابی شاه بابل نوشته شد، شامل ۲۸۲ ماده در باب حقوق جزا و حقوق مدنی و حقوق تجارت است. ستونی که قوانین حمورابی روی آن حک گردیده از بازالت است و حدود ۲٫۵ متر ارتفاع دارد. متن قوانین گرداگرد این ستون در ۳۴ ردیف به خط میخی نوشته شده است.

۱۸. Marshal McLuhan؛ استاد مرکز مطالعات رسانه‌ای تورنتو و مطرح‌کننده مفهوم دهکده جهانی.

19. Hyper Text
20. Robert Rauschenberg
21. Billy Klüver

۲۲. قطعه آزاد نُه‌شب: تئاتر و مهندسی در محله شرقی نیویورک در ساختمان ۶۹ هنگ زرادخانه در ۱۴ اکتبر ۱۹۶۶برگزار شد. بازی تنیس بین فرانک استلای نقاش و تنیس‌بازی حرفه‌ای: میمی کانارک. صدای راکت‌های تنیس به‌خوبی ضبط شده و تصاویر به‌وسیله دوربین‌های مادون قرمز به‌نمایش درآمدند.

23. Experiments in art and technology
24. John Cage
25. Mercy Cunningham
26. Variation SV
27. Stan Vanderbeek
28. Robert Whitman
29. Joan Jonas
30. Carulli shinman
31. Snows
32. Clement Greenberg
33. counter avant garde
34. Marcel Duchamp
35. Walter Benjamin (1892-1940)
36. Jack Youngerman
37. David Em
38. Lillian , F. Schwarz
39. Barbara Nessim
40. Edward Zajec
41. Tom Dewitt
42. Edmond Couchot
43. Annie Luciani
44. Jeffrey Shaw
45. Norman Whait
46. Peter Weibel
47. Mantra
48. Mala Hora
49. The Legible City

منابع و مآخذ

- آقایی، مهیار (۱۳۸۴). هنر کامپیوتری، **فصلنامه هنر**. (۶۶)، ۲۲۲- ۲۵۵.
- استرازبرگ، الیان (۱۳۸۲). **علم و هنر**. ترجمه سهیلا ظاهرنیا، تهران: چشمه.
- اسمیت، لوسی (۱۳۸۴). **مفاهیم و رویکردهای آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم: جهانی‌شدن و هنر جدید**. ترجمه علیرضا سمیع‌آذر، تهران: نظر.
- اعتماد، شاپور (۱۳۷۷). **فلسفه تکنولوژی**. تهران: مرکز.
- بقراطی، فاطمه (۱۳۸۲). فناوری در هنر دیداری و رسانه‌های جدید، **بیناب وابسته به حوزه هنری**. (۲)، ۱۷۱- ۱۶۲.
بنیامین، والتر (۱۳۷۷). هنر در عصر تکثیر مکانیکی، **فصلنامه فارابی**. (۳۱)، ۲۱۰- ۲۲۵.
- پوپر، فرانک (۱۳۸۴). بنیادهای هنر الکترونیک، ترجمه کیهان ولی‌نژاد، **فصلنامه هنر**. (۶۵)، ۲۲۲- ۲۳۷.
- راش، مایکل (۱۳۸۹). **رسانه‌های نوین در هنر قرن بیستم**. ترجمه بیتا روشن، تهران: نظر.
- شادقزوینی، پریسا (۱۳۹۰). **مروری بر تاریخ نقاشی معاصر غرب از آرنوو تا پست مدرنیسم**. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- عدیلی، عارف و امیراعلا (۱۳۸۸). **هنر دیجیتال**. اصفهان: طراحان هنر همام.
- کرامر، هیلتون (۱۳۸۹). **عصر آوانگارد**. ترجمه پرتو اشراق، تهران: گلشن.
- کریبر، گلین و رویستون، مارتین (۱۳۹۰). **فرهنگ‌های دیجیتال: درک رسانه‌های جدید**. ترجمه مرضیه وحدانی، تهران: ساقی.
- گوئن، ژان ـ پی‌یر (۱۳۸۴). تصویر دنیای دیجیتالی، ترجمه علی عامری مهابادی، **بیناب**. (۹)، ۱۰۸-۱۲۳.
- واکر، جان.ا و چاپلین، سارا (۱۳۸۲). فن‌آوری‌های جدید در هنر، **دوماهنامه بیناب**. (۳ و ۴)، ۱۲۱-۱۴۳.
- وندز، بروس (۱۳۹۳). **هنر در عصر دیجیتال**. ترجمه مهدی مقیم‌نژاد و محمدعلی مقصودی، تهران: سوره مهر.

- Wilson, S. (2002**). Information Arts: Intersections of Art Science and Technology**. San Francisco State University MIT Press: MIT Press.
- http//:en.wikipedia.org/wiki/File:Dombis_1687.jpg (access date: 2013/4/10)
- http://www.dataisnature.com/?p=273(access date: 2013/5/2)
- http://www.davidem.com/01_art/3_artifacts/artifacts.html (access date: 2013/3/23)
- http://www.jeffrey-shaw.net/html_main/frameset-works.php (access date: 2013/3/23)

Received: 2014/04/08
Accepted: 2015/03/11

An Investigation of the Use of Technology and its Impact on the Creation of Digital Artworks

Reza Ghafouri Sarbangholi* Abbas Akbari**

Abstract

Due to increasing developments and high speed in the world of technology, the conflict between art and technology has begun to increase in recent decades. The huge differences between the worlds of technology and arts have led to a great shift in the nature of art and artistic endeavors. On the other hand, we cannot ignore the positive effects of technology on artists and their products. In addition, the computerized effects and specially designing softwares for editing pictures have their own place and significance, helping technicians to a great deal that we cannot simply evaluate them negatively on this matter. With the advent of computer and its use in art, we are now looking forward to the evolution of art. Using computer, artists can create something that was not possible before. Digital art has not only expanded the definition of art but also increased the accessibility of art to the world. However, technology with its own attraction is regarded as one of the main steps in reaching expertise in artistic domains, making digital world the main opponent of traditional arts. Applying descriptive-analytical method and gathering data via library sources, this study aims to define digital arts as one of the new arts in contemporary age and explore the interaction of these two distinct fields, i.e. technology and arts, in recent decades. The findings show that digital world have suitable and unique features for art and artists. Using digital products is by no means problematic provided that the artist maintains the authenticity in his digital works of art. There is a possibility of using digital media to produce more attractive artwork.

Keywords: technology, digital art, computerized arts, interactions between art and technology

---

* MA, University of Kashan

** Assistant Professor, School of Art and Architecture, University of Kashan

Received: 2015/01/17
Accepted: 2015/03/11

A Comparative Study of Discovered Stuccoes' Designs in Seymare Historical City with Samples of Jame' Mosque in Nain"

Hashem Hosseini* Younes Yousefvand Farshad Miri*****

Abstract

As the closest area in current Iran to Ctesiphon, the capital of Sassanids in Mesopotamia, Seymare city is considered as one of the most important cities of early Islam in the south-western region of Iran. According to historical texts and archaeological excavations, the life of this city was short. Amongst the most important archaeological findings of this city are stucco decorations as rare examples of this art in early Islamic period regarding visual aesthetics, composition of motifs, geometrical and plant designs. The necessity of considering this issue is justifiable with regard to the importance of these stuccoes in the context of transferring the artistic achievements of Sassanid period to Islamic period; especially in relation to decorative designs used in this art and also determining the more precise date of building this city which is one of the main aims of this study. This paper is based on library studies and accurate observation and investigation of discovered stuccoes from the so-called Seymare mosque and comparing them with stuccoes of Jame' Mosque in Nain which has one of the most significant examples of stucco belonging to early centuries of Islam in Iran. This study raises the following question: how much have the designs of Seymare stucco been influenced quantitatively and qualitatively by the environment and the art of previous times? This study shows that the stuccoes of these two areas have many similarities in terms of motifs and composition of geometric and plant designs. Thus, regarding historical precedence of discovered samples in the city of Seymare, probably they have influenced other Iranian buildings like the Jame' mosque of Nain.

Keywords: stucco, early Islam, Seymare, Jame' mosque of Nain

* Assistant Professor, Faculty of Restoration, Art University of Isfahan
** MA, Mohaghegh Ardebili University
*** MA, Art University of Isfahan

Received: 2014/07/18
Accepted: 2015/03/11

Assessment of Users' Satisfaction with Using Iranian Motifs in Home Furniture based on Kanasei Model of Satisfaction

Reza Pasian Kamari* Hasan Rajabali ** Mohammadreza Ravande***

Abstract

The concept of satisfaction points to a wide range of tendencies and desires for satisfying basic and transcendental needs of human. The aim of this paper is to assess users' satisfaction with employing Iranian motifs in home furniture in order to analyze the ideas and preferences of citizens in acceptability of designed furniture. Therefore, this study raises the following questions: how much is the satisfaction of users with using Iranian motifs in home furniture and how do different factors affect users' satisfaction? Due to this aim, current research uses mixed method of research (qualitative and quantitative) based on the interpretive system of inquiry that covers different areas of satisfaction assessment. Thus, after primary study, qualitative data was gathered through focus groups and then questionnaire was developed based on the results of gathered information. Also, Kanasei model was selected as the suitable model for determining users' preferences and feelings. The statistical population which is divided into experts and citizens comprises 284 cases calculated by Cochran formula and 0.05 error rate. The data was analyzed by SPSS19 software. The results of this study show that the average of citizens' satisfaction with Iranian motifs is 3.33 which is upper than medium. Furthermore, correlations of satisfaction's factors based on regression analysis indicate that effective factors on satisfaction are respectively 1) nationalism morale, 2) respectability of motifs, 3) affecting the existent diversity of market and, 4) beauty. The reliability of the questionnaire was tested by Cronbach's alpha which indicates moderate reliability (0.76). Hence, the main question of this research, i.e. the level of citizens' satisfaction with using Iranian motifs in home furniture, was answered and the effect of different factors on it was determined.

Keywords: satisfaction, furniture, Iranian motifs, Kansei model

* PhD Candidate, ICAS University, Tehran

** MSc, Art University of Isfahan

*** MA, Art University of Isfahan

Received: 2014/06/24
Accepted: 2015/03/11

An Investigation of the Effect of Music on Mental Health and Happiness

Marzieh Orvaty Aziz*

Abstract

The aim of this study is to investigate the stable effect of music on mental health and evaluate simultaneous usage of music and other therapeutic methods for enhancing mental health. This research is amongst causal-comparative researches which employs Independent T, ANOVA and Pearson's correlation for analyzing data. The statistical population of this study includes artists in the area of music (singers, players and composers) and common people. Thus, using simple random sampling, from among music art schools for girls and boys in Tehran and music unit of IRIB, 78 artists and, from common people, 70 persons were selected. For gathering data Mental Health and Happiness questionnaires were used. The results of this study show that music and style of music have significant effect on happiness and there is correlation between happiness and mental health but music and style of music have no significant effect on mental health. Therefore, in addition to short-term effect, music can have long-term effect and lead to more happiness in people and increase their mental health.

Keywords: happiness, mental health, music

* PhD Candidate, Alzahra University, Tehran

Received: 2014/10/17
Accepted: 2015/03/11

The Analysis of Existentialist Themes in Ingmar Bergman's Cinema

Mohamadjavad Safian* Maryam Talebi**

Abstract

Existence philosophy refers to those philosophies the subjects of which are humanistic special existence and their problems are humanistic concerns, especially modern human. The issues like suffering, homelessness, loneliness, death, authority, etc are the most fundamental subjects worth thinking on the part of existence philosophers.

Existence philosophy entered into the field of movies gradually and it led to the production of some movies with philosophic content among which the works of Bergman, a Swedish film maker, can be mentioned.

Accordingly, the main question of this research is how Bergman has been affected in his works by the thoughts of existence philosophers.

The objective of this study is to prove the presence of existentialist themes in Bergman works and explain and interpret such themes in the light of existence philosophers' thoughts. The applied method in this study is analytical-comparative and data collection has been done via library sources. The results of this study imply that several existentialist themes such as suspicion and faith, god's silence, relationship with the other, death and fear awareness, church criticism and responsibility are evident in Bergman's works which indicates the influence of existence philosophers on him.

Keywords: philosophy, movie, existence, Ingmar Bergman, fear awareness

* Associate Professor, School of Letters and Humanities, University of Isfahan

** MA, School of Letters and Humanities, University of Isfahan

Received: 2014/12/17
Accepted: 2015/03/11

The Comparative Study of the Structure of Two Chalipas by Mir Emad Alhassani Seifi Qazvini and Mohammad Assad Alyassari

Mehrnoush Shafiei Sararudi* Nourodin Karami**

Abstract

Mir Emad Alhassani is one of the greatest calligraphers in Iran who elevated Iranian Nastaliq calligraphy to such a high degree that he is considered as the most remarkable Nastaliq calligrapher in the history of this art. Mohammad Assad Alyassari is a well-known Turkish calligrapher who has been mostly under the influence of this Iranian artist and his works enjoy a close similarity to the works of the Iranian artist so that one may sometimes be confused in distinguishing their works. Investigating several works of Mohammad Assad Alyassari, it seems that complete copy has been made from the works of Mir Emad. In this article, two chalipa works of these artists which have a close similarity are studied. It is attempted that the applied rules in creating these two works are extracted according to seemingly evidence. This research is an applied one which has been done descriptively. Data collection has been done via library method and its analysis is qualitative. Since, in a chalipa work, important points and rules are hidden in the structure, the identification of this structure can help to extract correct information from Chalipa and Nastaliq calligraphy. In this regard, by comparing these two works, the writing methods of these two masters are identified and, due to chronological differences between the two works and their performance, the present similarities and differences between them can be considered.

Keywords: calligraphy, chalipa, structure of calligraphy, composition, geometry in calligraphy, Mir Emad Alhasani Qazvini, Mohamad Asad Alyassari

* Assistant Professor, School of Handicrafts, Art University of Isfahan

** MA, School of Handicrafts, Art University of Isfahan

Received: 2015/01/11
Accepted: 2015/03/11

تاریخ دریافت به 2015/01/11 تغییر یابد

The Influences of Rock Spirits of Australian Aborigines on the Works of Modern European Artists and Contemporary Urban Graffities of Australia

Zahra Bankizadeh* Kouros Samanian**

Abstract

This article explores the probable influences of rock spirits of Australian Aborigines on modern European artists in early 20th century and urban graffiti style in early 21st century. The main aim is to reveal the similarities and differences between such petroglyphs and modern art. Thus, reviewing the studies on rock art of Australian Aborigines, we ask if these rock spirits have any influence on the creativity of modern European artists and contemporary Australian urban grafitties and if they are aware of religious characteristics of these paintings. Attempts have been made to examine Australian Aborigine's rock art and compare such art with contemporary Australian urban graffities and the works of modern European artists. Rock art of Australian Aborigines were formed according to the mythological believes and ritual-religious ceremonies of the Dream Time. Dream Time refers to the time when the world was created by the souls of ancestors. When ancestors were creating the world they drew pictures of the spirits on the rocks. Aborigines restored the first creative energy of their ancestors through rituals. Urban graffiti artists also found a very deep connection between themselves and unknown artists who painted their ancestor spirits on the rocks thousands years ago. Rock spirits of Wandjina was one of the main issues in this regard. In addition to formal effects, they represented these rock spirits in a creative way. Works of modern European artists show evidently some similarities with Australian rock spirits; for example, Moam rock spirits and X-ray painting can be observed in the works of Picasso, Klee, Vifredo Lam and Mirro, although there is no decisive evidence for it. According to different evidence, in early 20th century modern European artists who got tired of old fashioned patterns of classic art revived ancient arts in order to find new ways of creativity. Rock art of Australian Aborigines can be considered as one of the new bases for their creativity. The findings of the research show that although Australian rock arts, Australian urban graffiti and works of modern European artists have some formal similarities, they are different due to differences in time, place and cultural views. This paper is a library research and employs an analytic-descriptive method.

Keywords: Australian Aborigines, rock spirits, modern artists, urban graffiti

* MA, Alzahra University

** Assistant Professor, Art University of Tehran

Received: 2015/01/05/
Accepted: 2015/03/11

The Study of Themes and Visual Conventions of Illustrated Lithography and Cafe Painting of Qajar Time

Mahin Sohrabi* Efat Aghababaeian**

Abstract

Illustrated lithography and cafe painting are the artistic genres related to the Qajar time which resulted from political and social developments and egression of artists from court monopoly and entering of art and artistic works in the public. This time, visualization was carried out according to the new method and artistic facilities and, as always, in connection with Persian classic literature. Their themes were religious and epic themes and, sometimes, romances that showed the taste and beliefs of the public. Using comparative-analytical method, this paper investigates the themes and visual conventions of a number of samples of available artworks in order to understand the visual characteristics of illustrated lithography and the cafe painting and their relationship. Moreover, it tries to answer the following questions: What similarities and differences are there between these two types of painting and how did they influence each other?

The attempts of this paper to study comparatively the themes and images in lithography and cafe painting of Qajar time and how cafe painting affected lithography works led to the conclusion that inspiration source of both kinds of painters in Qajar time was the same and the distribution and prevalence of lithography works is one of the factors which triggered the development of visual arts in the middle of Qajar reign because other artists could access such works easily and they influenced many arts like café painting in spite of different style, manner of implementation and technical tools via content proximity and, consequently, common visual elements.

The pictures of lithography works and compared paintings are outstanding samples that obviously prove the influence of lithography works' visualization methods on cafe painting. This study is descriptive-analytical regarding nature and method, and data gathering has been done via library, documental (visual) and observational methods.

Keywords: themes and visual conventions, illustrated lithography, cafe painting, Qajar art

* Assistant Professor, School of Art, Alzahra University

** MA, Alzahra University

Contents

- **The Study of Themes and Visual Conventions of Illustrated Lithography and Cafe Painting of Qajar Time** 1
  Mahin Sohrabi, Efat Aghababaeian
- **The Influences of Rock Spirits of Australian Aborigines on the Works of Modern European Artists and Contemporary Urban Graffities of Australia** 15
  Zahra Bankizadeh, Kouros Samanian
- **The Comparative Study of the Structure of Two Chalipas by Mir Emad Alhassani Seifi Qazvini and Mohammad Assad Alyassari** 27
  Mehrnoush Shafiei Sararudi, Nourodin Karami
- **The Analysis of Existentialist Themes in Ingmar Bergman's Cinema** 37
  Mohamadjavad Safian, Maryam Talebi
- **An Investigation of the Effect of Music on Mental Health and Happiness** 47
  Marzieh Orvaty Aziz
- **Assessment of Users' Satisfaction with Using Iranian Motifs in Home Furniture based on Kanasei Model of Satisfaction** 59
  Reza Pasian Kamari, Hasan Rajabali, Mohammadreza Ravande
- **A Comparative Study of Discovered Stuccoes' Designs in Seymare Historical City with Samples of Jame' Mosque in Nain"** 71
  Hashem Hosseini, Younes Yousefvand, Farshad Miri
- **An Investigation of the Use of Technology and its Impact on the Creation of Digital Artworks** 87
  Ranna Ghafouri Sarbangholi, Abbas Akbari

Scientific Journal of
Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Research of Art

Vol.4.No.8. Fall & Winter 2014-2015

Concessionaire: Art University of Isfahan
Editor-in-charge: Farhang Mozaffar (Assoc. Prof.)
Editor-in-chief: Mehdi Hosseini (Professor)

Editorial Board (in alphabetical order**)**

Eisa Hojjat
Assoc. Professor, Pardis of fine Arts, Tehran University
Mehdi Hosseini
Professor, Art University of Tehran
Asqhar Javani
Assis. Professor, Art University of Isfahan
Mohammad Masoud
Assis. Professor, Art University of Isfahan
Afsaneh Nazeri
Assis. Professor, Art University of Isfahan
Parvin Partovi
Assoc. Professor, Art University of Tehran
Jalaledin Soltan Kashefi
Assoc. Professor, Art University of Tehran
Ali Yaran
Assoc. Professor, Ministry of Science, Research and Technology

General Editor: Sharbanou Kameli
Coordinator: Bahareh Navidzadeh

Logo type: Hamid Farahmnad Boroojeni
Cover designing: Afsaneh Nazeri
Graphic designer: Sam Azarm
Persian editor: Bahare Abasi Abdoli
English editor: Ehsan Golahmar
Layout: Somayeh Faregh

Address: Journal of Pazhuhesh-e Honar. No. 17, Pardis Alley, Chahar Bagh Paeen St. Isfahan, Iran. Art University of Isfahan

Postal code: 8148633661
Phone: (+9831) 34460755-34460328
Fax: (+9831) 34460909
E-mail: p.honar@aui.ac.ir
Website: *http://ph.aui.ac.ir*
ISSN: 2345-3834

Referees and Contributors

- Alireza Ajdare (Ph.D.)
- Mohammadreza Azadehfar (Ph.D.)
- Mohammad Balandeh (Ph.D.)
- Esmael Baniardalan (Ph.D.)
- Vahid Choupankareh (Ph.D.)
- Sahar Ettehad Mohkam (Ph.D. Candidat.)
- Marzieh Piravi Vanak (Ph.D.)
- Mehdi Hosseini (Ph.D.)
- Asqar Javani (Ph.D.)
- Farhad Khosravi-bijaem (Ph.D. Candidat)
- Hamidreza Qelichkhani (Ph.D.)
- Ladan Rahbari (Ph.D. Candidat.)
- Mohammad Razzaqi (Ph.D.)
- Mehrnoush Shafie (Ph.D.)
- Mohammad Shahbazi (Ph.D.)
- Nader Shaiqanfar (Ph.D.)
- Bahar Mokhtarian (Ph.D.)
- Farnam Moradinejad (Ph.D. Candidat)

Executive Coordinator
Naser Jafarnia

Note:

- The author(s) is responsible for views, statements and ideas expressed in papers.
- No part of the papers in this journal may be published elsewhere without being referred to this journal.

This journal is indexed and abstracted in the following databases:
- ISC (Islamic World Science Citation Database)
- SID (Scientific Information Database)
- Magiran
- Noormags (Noor Specialized Magazines)

The subjects of articles include researches in the fields of Visual Arts, Architecture and Urban Design, Restoration, Industrial Design, and interdisciplinary researches.

Instructions for Contributors

Scientific Journal of Pazhuhesh-e Honar (Biannual)

The biannual journal of *Research of Art* accepts and publishes papers in visual arts, architecture and urbanization, conservation and restoration, industrial designing fields as well as all related interdisciplinary subjects.

- Papers should be original and comprise previously unpublished materials, as well as not being currently under review for publication elsewhere.
- Manuscripts must be written in Persian language.
- The papers will be published after being reviewed and evaluated by reviewers and editorial board.
- The author(s) is responsible for views, statements and ideas expressed in their paper.
- The journal has the authority to accept or reject the papers. Received paper will not be returned.
- No part of the published papers in this journal may be published elsewhere without being referred to this journal.
- The papers should be a research work done by the authors(s). Review papers will be accepted provided that various authentic references have been used and the journal will not publish the research reports and notes.
- For submitting the article, go to the website of the journal (*http://ph.aui.ac.ir*) and register your article.

The letter of publication request and confirmation letter by supervisor professor and co-author should be submitted with the article (these letters can be downloaded from the journal website).

Preparation of Manuscript

Cover Page

The cover page, separated from the manuscript and unnumbered, must include: title (which should be brief and emphasize the subject), the names of author(s), scientific affiliation and corresponding author(s)' address (postal address, phone and fax numbers and e-mail).

Abstract

Abstract, written in a separate page and in Persian and not exceed 300 words, should include research question, objectives, methodology, major results and conclusion.

The English abstract should be a complete translation of Persian abstract and be placed at the end of paper in the same format.

Keywords

Keywords should be separated by comma and not exceed 5 words. They should include words that best describe the topic.

Introduction

This part must include the research question, hypothesis and general idea of the paper as well as literature review.

Research methodology

Paper's main body

This part should include the research's theoretical principles, studies, investigations and results.

Conclusion

The research conclusion should include a brief summary of research subject and answer the research question(s) in a logical way.

Acknowledgement (optional)

Acknowledgement must be brief and confined to persons or organizations that have made significant contributions.

Endnotes

Endnotes (including foreign words, expressions and remarks) must be numbered in the text using brackets and finally placed at the end in alphabetical order.

References

All references cited in the text must be listed at the end of the paper. References should follow the below style:

- In paper: (Author's surname, year of publication: page number).
- In paper's final reference:

Books: author's surname, author's name (year of publication). **book title**. Volume. translator's name, city name: publisher.

Papers: author's surname, author's name (year of publication). paper title. **journal's title**. volume (number), page number(s).

Electronic documents: author's surname, author's name (date). Title of document.Full *electronic address*. Access date.

In English references, instead of author(s) name, the first letter(s) of his/her name and middle name is mentioned.

Illustrations, figures and tables

Illustrations in appropriate quality (provided with at least 300 dpi in jpg format) should be inserted at nearest place to related text with their reference including the author's name, year of publication and page number which must be placed at the bottom left of it.

All illustrations must be numbered in the order to which they are referred to in the text.

The table captions must be placed at the top of the table and the figures captions must be placed at the bottom of the figures.

Submission

The text must be typed in word 2007 (font: B-Nazanin (downloadable from the site), size 12 for Persian version and font: Times New Roman, size 11 for English version), in maximum 15 pages.

The paper manuscripts must be sent to journal email address in an attached folder including all necessary parts, with subject part named "NEW".

If the received paper manuscript doesn't follow the instruction, the journal has the right to reject it.

For more information about extensive writing method of the journal please visit our website.

In The Name Of God