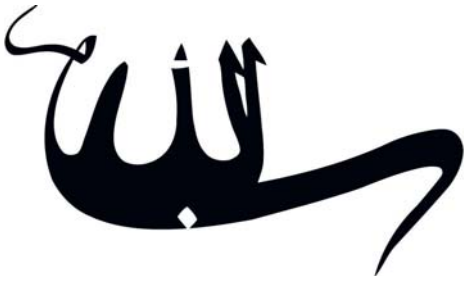


شیوه نامه نگارش مقاله
نشـریـــه «پـژوهـش هنـــر»

۱ . موضوعات نشریه در زمینه‌های پژوهش در هنر از جمله: نوشتارهای علمی- پژوهشی، هنرهای تجسمی، معماری و شهرسازی، مرمت و طراحی صنعتی می‌باشد.
۲ . مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه دیگر یا مجموعه مقالات همایش‌ها چاپ شده باشند یا همزمان برای مجله دیگری ارسال شده باشند.
۳ . مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین نگارش این زبان باشند.
۴ . تایید نهایی مقالات برای چاپ در نشریه، پس از نظر داوران با هیئت تحریریه نشریه است.
۵ . مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله به عهده نویسنده یا نویسندگان است.
۶ . مجله در قبول، رد یا ویرایش محتوای مقاله‌ها آزاد است. مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهد شد.
۷ . استفاده از مقاله‌های چاپ شده در این مجله، در سایر مجله‌ها و کتاب‌ها با ذکر منبع بلا مانع میباشد.
۸ . مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (research papers) باشند. مقاله‌های مروری (review papers) از نویسندگان دارای مقاله‌های پژوهشی در صورتی پذیرفته می‌شوند که در نگارش آنها از منابع معتبر و متعدد استفاده شده باشد.
۹ . مجله از پذیرش گزارش و یادداشت علمی معذور است.
۱۰. ارسال نامهٔ درخواست چاپ و تأییدیه استاد راهنما – نویسنده همکار، همراه مقاله الزامیست.(قابل دانلود از صفحه نشریه در سایت دانشگاه)
۱۱. یک نسخه کامل از مقاله و چکیده فارسی و لاتین در قطعA4 درمحیط word2007، به همراه نامه درخواست چاپ و با رعایت موارد مندرج در شیوه نامه و راهنمای تنظیم مقالات، به آدرس الکترونیک دفتر نشریه «**پژوهش هنر**» به منظور ارزیابی اولیه ارسال گردد.
۱۲. مقاله‌ها باید دارای ساختار علمی-پژوهشی به ترتیب دارای بخشهای زیر باشند:
- **صفحه مشخصات نویسنده:**(صفحهٔ بدون شماره) شامل عنوان کامل مقاله (عنوان مقاله باید کاملاً گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد)، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان به همراه رتبه علمی، نام موسسه یا محل اشتغال، نشانی، شماره تلفن، شماره دورنگار، پست الکترونیکی (نویسنده عهده‌دار مکاتبات در صورتی که غیر از نویسنده اول باشد باید به صورت کتبی توسط نویسندگان به دفتر مجله معرفی شود).
- **چکیده فارسی،** حداکثر ۳۰۰ کلمه، (باید به تنهایی بیان کننده تمام مقاله و شامل بیان مسأله، سوال تحقیق، اهداف و روش تحقیق، مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد) با ذکر عنوان مقاله و کلید واژه (سه تا پنج کلمه) در یک صفحه مجزا تنظیم می‌گردد.
- **مقدمه شامل:** طرح موضوع (بیانگر مسأله پژوهش، فرضیه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن با موضوع مقاله) اهداف تحقیق، معرفی کلی مقاله و پیشینه تحقیق
- **روش تحقیق**
- **متن مقاله شامل** مبانی نظری، مطالعات و بررسی‌ها، یافته‌ها و نتیجه‌گیری تحقیق
- **نتیجه تحقیق:** باید به گونه‌ای منطقی و مستدل(همراه با جمع‌بندی موارد طرح شده) و شامل پاسخ به سوال تحقیق در قالب ارایه یافته‌های تحقیق باشد.
- **پی‌نوشت‌ها:** شامل معادل‌های لاتین و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله، که به ترتیب با شماره در متن و به صورت پی‌نوشت در انتهای مقاله درج گردد.
- **منابع** فارسی و لاتین به ترتیب حروف الفبا بر حسب نام خانوادگی نویسنده.
- **بخش انگلیسی:** شامل دو صفحه که در انتهای مقاله پس از منابع می‌آید: الف: مشخصات نویسندگان ب- ترجمه کاملی از چکیده فارسی (حداکثر در ۳۵۰ کلمه)

۱۳. **متن مقاله**(با فونت: فارسی B-Nazanin سایز ۱۲ و انگلیسی Times New Roman سایز ۱۱) حداکثر ۱۸ صفحه (با تمام اطلاعات: عکس، متن، نقشه و کلیه تصاویر) یک رو (هر صفحه ۳۲ سطر) تنظیم گردد.
۱۴. **کلیهٔ صفحات به جز صفحه مشخصات نویسنده باید به ترتیب شماره‌گذاری شده باشند.**
۱۵. حداقل تعداد ضروری تصاویر، نمودارها و جدول‌ها با کیفیت مناسب (تصاویر با دقت 300 dpi و با فرمتjpg) و اشاره به منبع و تعیین محل آنها در مقاله حائز اهمیت می‌باشد.
عنوان جداول در بالا و تصاویر در پایین آنها نوشته شود. منبع و مأخذ جداول و یا تصاویر در ذیل عنوان آنها باید ذکر شود.
۱۶. **شیوه درج منابع (فارسی و لاتین)**:
در متن مقاله به صورت: (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: صفحه)
در فهرست منابع پایان مقاله به صورت:
- کتاب‌ها: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار). عنوان کتاب. جلد. نام مترجم یا مصحح. محل انتشار: نام ناشر.
- مقاله‌ها: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. نام مجله. شماره مجله. شماره صفحه‌های مقاله در مجله.
- سند اینترنتی: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (تاریخ). عنوان سند. از آدرس اینترنتی به طور کامل. بازیابی شده در تاریخ.

۱۷. پس از پذیرفته شدن مقاله در ارزیابی اولیه و دریافت تأییدیه (E-mail) از دفتر نشریه، مؤلفین می‌توانند با رعایت موارد مندرج در شیوه نامه و راهنمای تنظیم مقالات:
۱- چهار نسخه از مقاله ۲- اصل نامه‌ی درخواست چاپ، خطاب به سردبیر نشریه «**پژوهش هنر**» ۳- لوح فشرده(CD) حاوی فایل مقاله تنظیم شده (word و Pdf) را به آدرس دفتر نشریه ارسال نمایند.
۱۸. چنانچه مقاله‌ای خارج از ضوابط مورد نظر باشد، از فهرست موارد بررسی حذف خواهد شد.

نشانی: اصفهان، چهارباغ پایین، کوچه پردیس، پلاک۱۷، دانشگاه هنراصفهان، معاونت پژوهشی، دفتر مجله «پژوهش هنر»
تلفن: ۴۴۶۰۳۲۸-۴۴۶۰۷۵۵-۰۳۱۱ فاکس: ۴۴۶۰۹۰۹-۰۳۱۱
Website: www.aui.ac.ir/research/nph E-mail: p.honar@aui.ac.ir

دو فصلنامه علمی-تخصصی پژوهش هنر
دانشگاه هنر اصفهان

سال اول، شماره اول ، بهار و تابستان ۱۳۹۰

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

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):
پروین پرتویی
استادیار دانشگاه هنر تهران
مرضیه پیراوی‌ونک
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
اصغر جوانی
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
عیسی حجت
دانشیار دانشگاه هنر تهران
مهدی حسینی
استاد دانشگاه هنر تهران
صمد سامانیان
استادیار دانشگاه هنر تهران
جلال‌الدین سلطان کاشفی
دانشیار دانشگاه هنر تهران
محمد مسعود
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
افسانه ناظری
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
بهمن نامور مطلق
استادیار دانشگاه شهید بهشتی

مدیر داخلی: مهندس رضا حسینی کِشتان
مدیر اجرایی: سمیه فارغ

طراحی سرلوحه: حمید فرهمند بروجنی
طراح جلد: افسانه ناظری
گرافیک: سام آزرم
ویراستار ادبی فارسی: سیما شاپوریان
ویراستار ادبی انگلیسی: خشایار بهاری
صفحه آرایی: فاطمه وزین، لیدا معمایی

لیتوگرافی: طلوع چاپ: حافظ صحافی: سپاهان
تیراژ : ۱۰۰۰ نسخه قیمت: ۳۰،۰۰۰ ریال

آدرس دفتر نشریه: دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، چهارباغ پایین، حد فاصل چهارراه تختی و میدان شهدا، کوچه پردیس(۳۱)، پلاک۱۷، مجله «پژوهش هنر»
کد پستی: ۸۱۴۸۶-۳۳۶۶۱
تلفن: ۴۴۶۰۷۵۵- ۴۴۶۰۳۲۸ ۰۳۱۱
فاکس: ۴۴۶۰۹۰۹ ۰۳۱۱
E-mail: p.honar@aui.ac.ir
www.aui.ac.ir/research/p.honar

داوران و همکاران این شماره:

دکتر حسین احمدی
مهندس حسام اصلانی
دکتر کامران افشار مهاجر
دکتر اصغر جوانی
دکتر منصور حسامی
دکتر علیرضا خواجه احمد عطاری
دکتر محمدرضا ریخته‌گران
ایمان زکریایی کرمانی
دکتر محمدجواد صافیان
دکتر محمد طاووسی
دکتر علی‌اکبر علیزاده
مهندس حمید فرهمند بروجنی
دکتر محمدمنصور فلامکی
مهندس امیرحسین کریمی
دکتر قباد کیانمهر
دکتر بهنام کامرانی
دکتر مریم لاری
دکتر محسن محسنی
دکتر امیرعباس محمدی راد
دکتر محمد مسعود
دکتر افسانه ناظری
دکتر بهمن نامور مطلق

مقالات مندرج لزوما نقطه نظر فصلنامه پژوهش هنر نیست و مسئولیت مقالات به عهده نویسندگان محترم می‌باشد.
استفاده از مطالب و کلیه تصاویر نشریه پژوهش هنر با ذکر منبع، بلامانع می‌باشد.

مجوز انتشار دو فصلنامه «پژوهش هنر» به موجب نامه مورخ ۱۳۸۹/۹/۲۳ کمیسیون بررسی نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فن‌آوری طی شماره ۸۹/۳/۱۱/۶۲۶۲۵ صادر گردیده است.

فهرست

- **نشانه شناسی قدرت در پیکرنگاری های فتحعلی شاه قاجار**
  اصغر جوانی، مریم یوسفیان ۱
- **بررسی عناصر رمانتیک در ادبیات و معماری**
  محمدجواد مهدوی نژاد، رویا ابراهیمی، فاطمه مهبادی ۱۷
- **تنوع رویکردهای نظری در عرصهٔ تعمیر و مرمت کاشیکاری معرق و هفت رنگ و چالش‌های ناشی از آن در حفاظت آثار ایران**
  رضا وحیدزاده، بهنام پدرام، محمدرضا اولیاء ۳۳
- **بازخوانی و بررسی افسانهٔ تبس در قالب نظریهٔ تراژدی هگل**
  مریم السادات اوشلی ۴۹
- **بررسی روش سنتی نقشه‌خوانی در کرمان مجید نصیری**
  برومند میثم، محمدی پاک، مهدی فرقانی فرگ ۵۹
- **ارتباط طنز ترسیمی و طنز کلامی در مطبوعات دورهٔ قاجار**
  علی صفایی، لیلا درویشعلی پور آستانه ۶۷
- **توجه به وجه معرفتی در تاریخ هنر**
  مصطفی حسینی گلکار ۷۷

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۳/ ۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۵/۱۷

نشانه‌شناسی قدرت در پیکرنگاری‌های فتحعلی‌شاه قاجار

مریم یوسفیان* اصغر جوانی**

چکیده

یکی از تحولات سیاسی و فرهنگی که در دوران صفویه در ایران آغاز شده بود، ارتباط با فرهنگ و هنر غرب بوده، این ارتباط فرهنگی و هنری موجب ظهور مکتب نقاشی پیکرنگاری درباری قاجار شد. این مکتب از دوران زند آغاز به تکوین کرد و در سایهٔ حمایت فتحعلی شاه قاجار به اوج رسید و با پایان سلطنت وی رو به افول گذاشت. در این پژوهش به خوانش سه اثر از آثار شاخص پیکرنگاری درباری دوران فتحعلی شاه با رویکرد نشانه شناسی می‌پردازیم، به این صورت که ابتدا اجزای متن را تحلیل و عناصر دیداری اثر را که همانند دال عمل می‌کنند تبیین می‌کنیم، سپس به بررسی مضمونی و معنایی آثار می‌پردازیم.

هدف از تحقیق پیش رو، بررسی نشانه‌های تصویری موجود در سه اثر از مکتب پیکرنگاری قاجار است تا بتوان به خوانشی نوین از این آثار دست یافت و گسترهٔ معانی و اهداف آن را بررسی و کنکاش کرد و در این راستا به پرسش‌هایی از این دست پاسخ داد: آیا یکی از مهم‌ترین اهداف پیکرنگاری های دوران فتحعلی‌شاه قاجار گفتمان قدرت است؟ آیا این آثار نقاشی کارکرد اسطوره سازی داشته‌اند؟

شیوهٔ تحقیق، روش تحلیل محتوای متن و نشانه‌شناسی مبتنی بر آن و هم چنین روش توصیفی است. نتیجهٔ حاصل از خوانش این سه اثر پیکرنگاری دورهٔ فتحعلی شاه را که نمونه‌هایی از متن تصویری هستند، می‌توان کارکرد سیاسی و تبلیغی این آثار برشمرد. یافته‌های تحقیق مبیّن آن است که اهداف اصلی آفرینش این آثار گفتمان قدرت است، یعنی از رمزگان فرهنگی در جهت ایجاد گفتمان سیاسی و قدرت استفاده شده است و هدف از این گفتمان قدرت، تلاش در خلق یک شخصیت اسطوره‌ای از فتحعلی شاه بوده است.

کلید واژه‌ها : پیکرنگاری درباری، فتحعلی شاه، قاجار، نشانه شناسی

* کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه هنر اصفهان. maryamy@gmail.com
** استادیار دانشگاه هنر اصفهان. a_javaniart@yahoo.com

مقدمه

پس از اتمام جنگ‌های خونین آقامحمدخان قاجار با جانشینان کریمخان زند و تثبیت پادشاهی قاجار بر ایران، «در دوران پادشاهی فتحعلی شاه، شاهد اهمیت یافتن سبک پیکرنگاری درباری و نظارت مستقیم شاه بر امور هنری دربار هستیم که جان دوباره‌ای به نقاشی ایرانی دمید» (فلور، ۱۳۸۱ :۹۳). هرچند محدودیت و وابستگی هنرمند به دربار و سفارشات آن ادامه یافت، نقاشان دورهٔ قاجار موفق به آفرینش سبکی به نام پیکرنگاری درباری شدند که با وجود ضعف‌هایش نسبت به دوران درخشان نگارگری در دوره های پیشین، امکانات تازه ای فراروی هنرمندان نسل‌های پس از خود نهاد. یکی از جالب‌ترین نکاتی که می‌توان در این دوره دید، تحول نگرش به انسان و تبدیل آن به موضوع اصلی نقاشی است. به رغم پژوهش‌های محققان در مورد دوران قاجار، هم چنان نکات بسیاری در مورد نقاشی دوران قاجار باقی مانده که نیازمند بررسی است.

در زمان حکومت فتحعلی شاه، مقارن با قرن سیزدهم ه.ق/ نوزدهم، پس از دوران طولانی ناامنی و جنگ داخلی، جامعهٔ ایران شاهد دوران آرامش نسبی بود. هنر و فرهنگ ایرانی هم زمان با گسترش روزافزون ارتباط با کشورهای اروپایی بیش از دوران صفویه از این ارتباط تأثیر پذیرفت و منجر به برخی ابداعات و تغییرات اساسی در پهنهٔ هنر شد. مقالهٔ حاضر حاصل پژوهش پیرامون مکتب نقاشی پیکرنگاری درباری در این دوران است. نقاشی درباری این دوران متأثر از مهم‌ترین حامی آن یعنی فتحعلی شاه کارکردهای تازه ای یافت و در پی برقراری گفتمان جدیدی با مخاطبان خود بود. با دستاوردهای به جا مانده از دوران زندیه و تجربیات روش‌مند آن دوران، نقاشان دربار قاجار، پس از پالایش و هماهنگ کردن هنر خویش با خواسته‌های فتحعلی شاه، پیکرنگاری درباری را بسان مکتبی منسجم به اوج رساندند. پس از مشاهدهٔ آثار نقاشی پیکرنگاری درباری دوران قاجار، ذهن مخاطب درگیر نکته سنجی های زیبایی شناسانه می‌شود، اما پرسش کلی که این پژوهش در پی پاسخ آن است، این است که آیا می‌توان به کمک روش تحلیلی نشانه شناسی به فراسوی ادراکات زیبایی-شناسانه دست یافت و به شناخت بخشی از گسترهٔ معانی و مضامین پنهان در اثر رسید و کارکرد معنایی نشانه ها را بازشناخت؟ آیا می‌توان یکی از مهم ترین اهداف پیکرنگاری های دوران فتحعلی شاه قاجار را گفتمان قدرت دانست؟ آیا یکی از کارکردهای این آثار جنبهٔ اسطوره سازی آن ها بوده است؟

فرضیهٔ پژوهش این است که یکی از مهم‌ترین اهداف پیکرنگاری‌های دوران فتحعلی شاه قاجار گفتمان قدرت است و هم چنین، یکی از کارکردهای این آثار جنبهٔ اسطوره‌سازی آن‌ها است. با بررسی نشانه شناختی آثار مکتب پیکرنگاری قاجار می‌توان از طریق شناسایی نشانه‌ها و به کمک تشریح اجزاء این متون تصویری به بررسی مضمونی و معانی آن ها پرداخت و این امر را که گفتمان مسلط بر این آثار، گفتمان قدرت در جهت اسطوره سازی از شخص فتحعلی شاه است، تحلیل کرد و با بررسی پیش متن های احتمالی، منابع تأثیرپذیری آن ها را بازشناخت.

رویکرد و روشی که در این مقاله برای بررسی پیکرنگاره‌های فتحعلی شاه قاجار برگزیده شده، رویکرد نشانه شناسی است. روش نشانه‌شناسی در این پژوهش به این صورت است که ابتدا به تشریح اجزای متن می پردازد و عناصر بصری نقاشی را، که همانند دال عمل می‌کنند، تبیین می‌کند. سپس به بررسی مضمونی و معنایی اثر پرداخته می شود. به طور کلی می توان نشانه شناسی را مطالعهٔ منظم و بسامان همهٔ مجموعه عوامل مؤثر در ظهور و هم‌چنین تأویل نشانه‌ها نامید. از این رو، در این پژوهش تلاش بر آن است تا با روش تحلیل محتوای متن و نشانه شناسی مبتنی بر آن و هم چنین روش توصیفی، مکتب پیکرنگاری درباری را بررسی کرد و با تکیه بر این راهبرد برخی از آثار شاخص این مکتب را مورد تجزیه و تحلیل قرار داد.

پیشینهٔ پژوهش

پس از سالیان متمادی بی‌توجهی به فرهنگ و هنر دوران قاجار و سیاه‌انگاری تمام جنبه‌های آن، از حدود چهل سال پیش، توجه محققان ایرانی و خارجی به جنبه‌های گوناگون هنر دورهٔ قاجار که بخشی از هویت فرهنگی ایرانی است، فزونی یافت و تحقیقات متنوعی در این عرصه صورت گرفت. از جمله آثاری که بیشتر مورد توجه قرار گرفته‌اند، آثار مکتب پیکرنگاری، کارهای لاکی و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای هستند. در زمینهٔ پیکرنگاری درباری در این کتب و پژوهش‌ها بیشتر به بررسی علل و عوامل پیدایش این مکتب، تغییرات روش‌ها و تجزیه و تحلیل این آثار از بعد زیبایی شناسی پرداخته شده‌است. مانندکتاب هنر صفوی، زند و قاجار تألیف جیان روبرتو اسکارچیا[1] ، کتاب نقاشی و نقاشان دوران قاجاریه تألیف ویلم فلور[2] ، پیتر چلکووسکی[3] و مریم اختیار که دکتر یعقوب آژند ترجمه کرده اند و کتاب نقاشی درباری ایران دورهٔ قاجار تألیف

لیلا دیبا که به زبان انگلیسی است. هم چنین، در چند سال اخیر شاهد تلاش‌هایی در مبحث میان‌رشته‌ای نشانه شناسی آثار هنری در ایران هستیم و پژوهش حاضر نیز در همین مسیر گام بر می‌دارد. چندین هم‌اندیشی نشانه شناسی هنر نیز از سوی فرهنگستان هنر صورت گرفته که تعدادی از مقالات ارائه شده در این هم اندیشی ها در زمینهٔ هنر نقاشی بوده است و در جهت آشنا شدن با مباحث نشانه شناسی و روش‌های تحلیل آثار هنری با این رویکرد بسیار مفید است.

موقعیت تاریخی و پیشینهٔ ایل قاجار

یکی از نکاتی که در نقاشی های پیکرنگاری درباری مشهود است، استفاده از عناصر باستانی ایرانی است. با توجه به تاریخچهٔ قومی ایشان که با تکیه بر مندرجات کتب تاریخی اثر «شمیم» و «پیرنیا» در ادامه ذکر می شود، می توان به انگیزهٔ این موضوع پی برد. ایل قاجار از بازماندگان ترکمانان آق قویونلو بودند که پس از حملهٔ مغول به ایران وارد شدند. آن‌ها که در ابتدا بیشتر در قوای نظامی حکومت بودند، به تدریج در دوران صفوی نقشی سیاسی بر عهده گرفتند و پس از کشمکش‌های سیاسی و نظامی فراوان سرانجام آقامحمدخان قاجار بر بازماندگان کریم خان پیروز و سلسلهٔ قاجار پایه ریزی شد. ایل قاجار در اصل ایرانی نبود و شاید یکی از علل باستان‌گرایی و تقلید از هنر درباری هخامنشی و ساسانی در هنر قاجار توجیه همین امر نزد افکار مردم ایران و تأکید بر ایرانی بودن ایشان باشد.

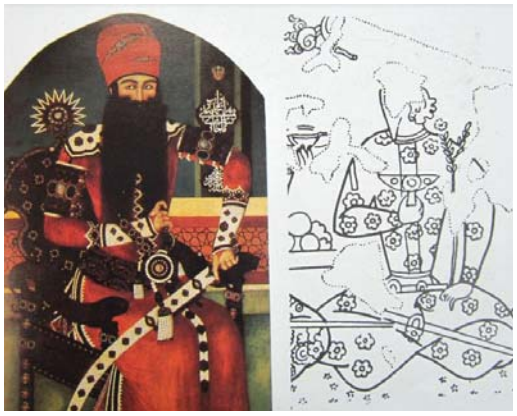
وضعیت سیاسی دوران فتحعلی شاه

در نیمهٔ اول قرن نوزدهم میلادی حوادث بسیار مهمی در اروپا رخ داد که اثرات آن دیگر نقاط جهان و از جمله ایران را نیز به شدت متأثر ساخت. انقلاب کبیر فرانسه، جنگ‌ها و لشکرکشی‌های ناپلئون، انقلاب صنعتی، کشمکش‌های میان فرانسه و انگلیس و مسائلی از این دست، وضعیت سیاسی اروپا را دگرگون کرد. در اوایل دورهٔ سلطنت فتحعلی شاه قاجار به دلیل توجه هم زمان قدرت های بزرگ به هندوستان و موقعیت سوق الجیشی کشور ما، دولت مردان قاجار ناخواسته به دایرهٔ سیاست بین الملل کشانده شدند. دربار فتحعلی شاه برای دفاع از خاک ایران در برابر سپاه روس‌ها به دنبال متحدی اروپایی بود. این مسئله موجب شد روابط ایران و اروپا در این دوران گسترش قابل توجهی پیدا کند که جدا از تأثیراتی که بر مسائل سیاسی، اقتصادی و اجتماعی داشت، عرصه‌های گوناگون فرهنگ و هنر و به ویژه نقاشی را نیز متأثر ساخت.

پیشینهٔ سبک درباری در هنرهای تصویری ایران

مکتب پیکرنگاری درباری را می توان از آخرین جلوه‌های نقاشی ایرانی دانست که به عنوان یک مکتب منسجم ملی، «آثار سنت‌های هزاران سالهٔ نقاشی ایرانی هم چون آرمان جویی، ارجحیت خیال بر واقعیت و طبیعت‌گرایی در آن زنده مانده است. نقاشی‌های دیواری به جای مانده از قرن سه یا چهار هجری، واقع در سغد (پنجیکنت تاجیکستان) با وجود حدود هزار سال فاصله از نظر سبک با نقاشی‌های رنگ و روغن دورهٔ قاجار در قرن سیزده هجری شباهت دارد.» (سودآور، ۱۳۸۰ :۱۴).

آنچه در واژهٔ پیکرنگاری درباری، رویکرد این مکتب هنری را معرفی می‌کند، واژهٔ درباری است. در حکومت‌های پس از اسلام در ایران، هنر نقاشی در خدمت ترویج و تبلیغ حکومت وقت نبوده است. لکن در دوران قاجار مکتب پیکرنگاری درباری در خدمت تبلیغ مقام سلطنت با استفاده از تمهیدات نقاشی درآمد و به طور مشخص از نقاشی پیش از اسلام یعنی سه دورهٔ هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان تأثیر پذیرفت. «شاهان قاجار بیش از سلسله های دیگر تلاش می‌کردند تا در داخل و خارج از ایران ، قدرت و اهمیت خود را به وسیلهٔ هنر به رخ مردم بکشند، از دوره‌هایی که شاهان ایرانی برای تبلیغ حکومت خود، از هنرهای تجسمی بهره می‌جستند، ادوار پیش از اسلام بود» (فلور، ۱۳۸۱ :۳۱). شاید یکی از دلایلی



تصویر۱. پیوستگی نقاشی ایرانی در گذر زمان، مقایسه بین نقاشی دیواری واقع در سغد، قرن ششم میلادی، پنجیکنت تاجیکستان و پیکرنگاری قاجاری، شاهزاده دولتشاه، به امضای جعفر،۱۲۲۵ه.ق. (سودآور، ۱۳۸۰ :۱۴)

که موجب شد هنرمندان قاجار از هنرهای هخامنشی و ساسانی در هنر درباری تأثیر پذیرند، فقدان هنر مبلّغ دربار در حکومت های دوران اسلامی در ایران باشد. سبک هنری هخامنشی نخستین سبک رسمی و درباری ایرانی بود که کاملاً برای بیان عظمت و اقتدار شاه مناسب بود و در معماری و مجسمه سازی تخت جمشید مشخص است. پس از هخامنشیان، دوران هنر اشکانی فرا می‌رسد، «در هنر صورتگری پارتی تمام رخ نمایی با نگاهی خیره به سوی مقابل، شگردی برای ابهت بخشیدن به صاحب تمثال شناخته شده است.» (فریه،۱۳۷۴ :۵۱)، که در پیکرنگاری‌های قاجار نیز از همین شگرد استفاده شده است. هنر درباری که نقش مهمی در هنر ایران و آسیا بازی کرد، هنر ساسانی بود. «قصد هنرمند ساسانی ارائهٔ تصویری آرمانی از واقعیت است و نه بازنمایی واقعه‌ای خاص. نقاشی ساسانی به گونه‌ای است که مبلّغ و درخور شوکت شاهانه باشد» (پاکباز، ۱۳۷۹ :۳۲).

پیکرنگاری درباری دوران قاجار

نقاشی تک‌چهره با شیوهٔ رنگ روغن و در اندازه‌های بزرگ از دوران نادرشاه اهمیت پیدا کرد که متأثر از چهره‌نگاری اروپایی بود و شیوهٔ پیکرنگاری و ضوابط ترکیب بندی محمدزمان را می توان در آن بازشناخت ولی نقاشی در شرایط نابسامان دوران افشاری رشدی نداشت تا این که در دوران باثبات کریم‌خان بار دیگر نقاشی رونق گرفت و این دوره شالوده‌ای برای پیکرنگاری دورهٔ قاجار شد. مکتب پیکرنگاری درباری از دوران زند شروع شد و نمی توان مرز هنری مشخصی میان سبک نقاشان دورهٔ زند و قاجار قائل شد. اما در دربار فتحعلی‌شاه بود که سبکی که در دربار زند آغاز شده بود، به یک سبک ملی فراگیر بدل شد. با وجود تأثیر نقاشی غربی بر نقاشان قاجار، خصوصیت ایرانی کارشان را نمی‌توان مورد تردید قرار داد. در تصاویر ۲، ۳ و ۴ تفاوت را از دوران افشار و زند تا دورهٔ قاجار مشاهده می کنیم، البته کلیت سبک مشابه است ولی رشد کیفی و پالایش پیکرنگاری در دوران قاجار کاملاً مشخص است. در دورهٔ قاجار، به خصوص در دوران فتحعلی شاه در جهت نفوذ عظمت و قدرت سلطنت در اذهان مردم و دول خارجی، تصاویر تک چهره یا دسته جمعی خانوادهٔ سلطنتی به نمایش گذاشته می شد و این تصاویر جزو هدایای سلطنتی به سفرای اروپایی و آسیایی بود. در این دوره عظمت باستانی ایران باردیگر در نقاشی راه یافت تا نشان دهد قاجاریان وارث بر حق سلطنت ایران هستند. مکتب پیکرنگاری درباری که بر اثر حمایت‌های فتحعلی شاه به اوج رسیده بود، پس از مرگ وی و در دورهٔ محمدشاه دچار نابسامانی شد و به تدریج از میان رفت. در نقاشی قاجار با وجود تقلید از شیوه، کادربندی و چهره‌نگاری (پرتره) نقاشی غربی، ویژگی و هویت کاملاً مستقل و اصیلی به نمایش گذاشته شده است.

تفاوت در دیدگاه نقاش غربی و نقاش ایرانی مکتب پیکرنگاری قاجار را به خوبی می توان از قیاس دو تصویر۵ و ۶ دریافت. هرچند رویکرد نقاش در معرفی یک شخص خاص به سبک پرتره‌های غربی نزدیک شده است، هم چنان ذهنیت‌گرایی و اصول نقاشی سنتی ایرانی بر نقاشی او حاکم است و ریشه داشتن این دو تک چهره در دو فرهنگ متفاوت کاملاً آشکار است و نقاش قاجاری هویت ایرانی خود را به خوبی حفظ کرده است.

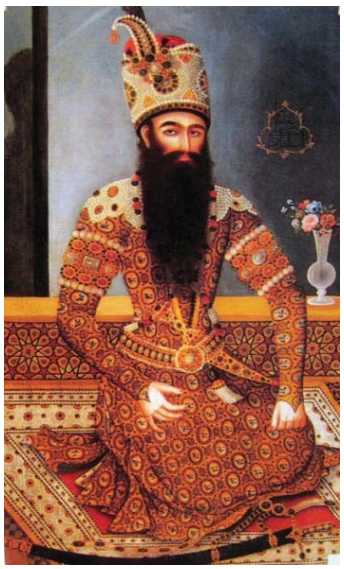
ویژگی‌های مکتب پیکرنگاری درباری قاجار

در پیکرنگاری درباری فضا مسطح است ، اما در کنار آن برای حجم پردازی و سایه پردازی نیز تلاش شده است. فضای پشت پیکره‌ها معمولاً تخت و مسطح است ولی در اجزای چهره و اندام، هم چنین چین‌های لباس سایه پردازی و تلاش در جهت نشان دادن برجستگی‌ها مشهود است، که در مجموع فضایی دو گانه را به بیننده القاء می کند. «رویین پاکباز» عمدهٔ مشخصات این سبک را چنین برمی‌شمرد: «ترکیب‌بندی متقارن و ایستا با عناصر افقی و عمودی و منحنی، سایه پردازی مختصر در چهره و جامه، تلفیق نقش مایه‌های تزیینی و تصویری و رنگ گزینی محدود با تسلط رنگ‌های گرم به خصوص قرمز. پیکرنگاری درباری نمایانگر اوج هم آمیزی سنت‌های ایرانی و اروپایی است در یک قالب پالایش یافته و شکوهمند که در آن روش‌های طبیعت پردازی، چکیده نگاری و آذین گری به طرز درخشان با هم سازگار شده اند» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۵۱).

در سنت نقاشی ایرانی فضای مثبت و منفی از یکدیگر جدایی ناپذیر بودند، در صورتی که در اغلب آثار پیکرنگاری درباری فضای نقاشی با تقسیمات هندسی افقی و عمودی از هم جدا می‌شود، سطوحی منظم با اندازه‌های نسبتاً یکسان ایجاد می کند و فضای منفی غیرفعال و جدا از پیکره و فضای مثبت مشاهده می‌شود. «از قرن یازدهم ه.ق اسلوب رنگ و روغن روی بوم وارد ایران شد و در بین هنرمندان مرسوم گشت. در دوران قاجار نیز این

تصویر۲. نادرشاه، اثر محمدرضا هندی، اصفهان، حدود۱۷۴۰ میلادی، رنگ روغن روی بوم. (Diba,1998:139)

تصویر۳. رستم خان زند، اثر محمد صادق، شیراز، ۱۷۷۹میلادی، رنگ روغن روی بوم. (Diba,1998:155)

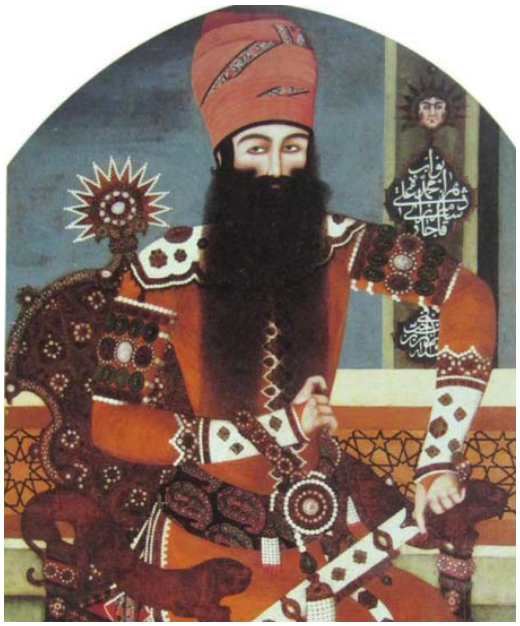


تصویر۴. فتحعلی شاه نشسته، اثر میرزابابا، تهران، حدود ۱۷۹۸میلادی، رنگ روغن روی بوم. (Diba,1998:167)

شیوه بیش از سایر تکنیک ها مورد توجه قرار گرفت. اما نقاش این ابزار را نه با اصول آکادمیک غربی بلکه به شیوهٔ خاص خود به کار می برد و علاوه بر تکنیک عنصر دیگری که نقاشان مکتب پیکرنگاری درباری از هر اروپایی وام گرفته‌اند، منظره پردازی است» (خلیلی، ۱۳۸۳: ۴۴).

در مورد خصوصیت حالت و فرم پیکرها در این مکتب می‌توان پیکره‌های سبک پیکرنگاری درباری را پیکرهایی ساکن و جامد در نظر گرفت، حتی در بعضی از آثار که

تصویر۵ . تک چهره شاهزاده ابوالحسن، اثر سر توماس لورنس، انگلیس، ۱۸۱۰میلادی، رنگ روغن روی بوم.(Diba,1998:198)



تصویر۶. تک چهره شاهزاده محمدعلی میرزا دولتشاه، اثر جعفر، ۱۸۲۰میلادی، تهران، رنگ روغن روی بوم.(Diba,1998:192)

حرکاتی هم چون انحنای کمر یا کج کردن گردن و انجام عملی از سوی موضوع به تصویر درآمده است، همهٔ این تمهیدات جنبهٔ تصنعی و نمایشی دارند و با حالت واقعی انجام آن اعمال هم خوانی ندارد. درمورد تناسب اجزای پیکره‌ها در اغلب آثار این سبک نمی‌توان اثری از شناخت صحیح تناسبات بدن انسان دید. البته این روند در راستای پیروی از سنت نقاشی ایران است که از زیبایی شناسی قراردادی سبک و دوران خویش پیروی می‌کند.

نشانه‌شناسی سه اثر پیکرنگاری درباری از فتحعلی شاه

در این پژوهش سه اثر پیکرنگاری درباری با مضمون پیکرهٔ فتحعلی شاه، که تمامی مؤلفه های اصلی این مکتب را دارا می باشند، برای تحلیل برگزیده شده است. این آثار را مهرعلی[۴] نقاش باشی دربار فتحعلی شاه با شیوهٔ رنگ روغن روی بوم به تصویر در آورده است و اکنون در دو موزهٔ آرمیتاژ و لوور نگهداری می‌شوند. مهرعلی از برجسته‌ترین نقاشان مکتب پیکرنگاری درباری به شمار می‌آید و روش کار وی سرمشقی برای نقاشان هم عصرش بوده است و هدف از این نوشتار بررسی این آثار از جنبهٔ نشانه شناسی است. در روش نشانه شناسی ابتدا به تشریح اجزای متن می‌پردازیم و عناصر دیداری و قابل مشاهدهٔ اثر را که همانند دال عمل می‌کنند، تبیین می‌کنیم. سپس به بررسی مضمونی و معنایی اثری پردازیم، مضامینی که در عناصر تصویری پنهان هستند و میان آن‌ها روابط تنگاتنگی وجود دارد و به همین دلیل می‌توان از طریق عناصر گوناگون تصویری در یک متن، به خوانش مضامین آن متن نائل آمد. در راستای تحلیل این متن، نخست عناصر و نشانه های تشکیل دهندهٔ متن را به صورت تفکیکی بررسی می‌کنیم. هم چون اغلب متون تصویری پیکره نما، آنچه در نظر اول در این آثار مشهود است، نشانه های شمایلی است که متضمن دلالت های صریح هستند، اما در پس این دلالت‌های صریح، دلالت های ضمنی نهفته اند و این هنگامی است که نشانه‌های شمایلی جنبه‌ای نمادین می‌یابند. تلاش می‌شود تا معانی ضمنی زادهٔ متن مورد خوانش قرار گیرند و در این راستا تحلیل های بینامتنی و شناسایی پیش متن‌های احتمالی آن‌ها نیز لازم است.

تصویر۷. ۱۲۲۹ه.ق/۱۸۱۴م- مهرعلی نقاش باشی- رنگ و روغن روی بوم- محل نگهداری موزهٔ آرمیتاژ سنت پترزبورگ- ۲۵۳*۱۱۸ cm (Diba,1998:182)

تصویر۸. فتحعلی شاه نشسته بر تخت شاهی- مهرعلی نقاش باشی- ۱۲۰۳ه.ق/۱۸۰۶م- رنگ و روغن روی بوم- محل نگهداری موزهٔ لوور پاریس۲۲۷*۱۳۱ cm (Diba,1998:182)

تصویر۹. فتحعلی شاه ایستاده با عصای مرصع- اثر مهرعلی، تهران، ۱۲۲۴ ه.ق/ ۱۸۰۹ میلادی، رنگ و روغن روی بوم، ۱۲۴×۲۵۳ cm، محل نگهداری موزهٔ آرمیتاژ(Diba,1998:182)

تشریح عناصر و نشانه‌های متون تصویری

در تحلیل آثار نقاشی مورد نظر، نخست به تشریح تفکیکی اجزای تصویر پرداخته می شود. در این آثار عناصر تصویری گوناگونی مشاهده می شود که به طور عمده می‌توان از عناصر معماری، پیکر شخصیت انسانی، پوشاک و لوازم شخصیت انسانی نام برد.

عناصر معماری

در پس زمینهٔ آثار به چشم می‌خورد و ممکن است دوبعدی یا ساده باشد. در عناصر معماری، نقاش هیچ تلاشی برای سه بعدی نمایی فضا از خود نشان نداده است. فضای معماری با تعداد انگشت شماری خطوط افقی و عمودی تقسیم بندی شده است. در فضای معماری غلبه بیشتر با خطوط افقی است، هم چنین اختلاف رنگ و نور در قسمت های مختلف معماری که در پس زمینهٔ کار قرار دارند، بسیار ملایم است و فضای رنگی آن تیره است که این تمهیدات در جهت نمایان شدن هرچه بیشتر پیکرهٔ انسانی بسیار مؤثر است. در این آثار هم چون بیشتر آثار پیکرنگاری درباری پیش زمینه و موضوع اثر به طرز محسوسی از پس زمینه، که در اینجا فضای معماری است، جداست و تنها عاملی که این امر را اندکی کم رنگ می‌کند، تشابه تزئینات به کار رفته در فضای معماری و اِزاره ها است با تزئینات تاج و حاشیهٔ جامه و سایر جواهرات همراه پیکره که همگی بر گرفته از نقوش هندسی هستند و همین امر موجب هماهنگی و ارتباط نزدیک تر فضا با پیکرهٔ انسانی است و پس زمینه و پیش زمینه را پیوند می دهند تا اثر یکدیگر را تقویت کنند. در گوشه‌های بالایی کادر تصاویر ۸ و ۹، با دو خط مورب، سطوحی مثلثی هم چون حاشیهٔ پرده به وجود آمده است که به دلیل حرکتی که در تصویر ۸، شمشیر و در تصویر ۹؛ عصا دارد و متمایل به خارج کادر است، نقش مکمل آن حرکت‌ها را ایفا و تأکید را بار دیگر به مرکز کادر هدایت می‌کند.

پیکرهٔ شخصیت انسانی

پیکره که در تصاویر ۷ و ۹، با کتیبه‌ای در کنار خود فتحعلی شاه معرفی شده، در پیش زمینهٔ اثر قرار گرفته و به دلیل تضادی که رنگ روشن جواهرات و درخشندگی رنگ جامه با رنگ تیرهٔ پس زمینه دارد، جلوهٔ پیکره در میان اثر بیشتر شده است. در تصویر ۹، نخستین عنصر جلب کننده حالت ایستادهٔ فتحعلی شاه است. «قرار ندادن هرگونه شیئی در کنار اندام، در تمرکز شخصیت و یا موضوع اصلی اثر به شکل اغراق آمیزی کمک می‌نماید» (جلالی جعفری، ۱۳۸۲: ۸۵). در ترکیب بندی آن، پیکره که در فضای درونی قرار گرفته، تمام رخ با نگاهی خیره به بیننده است. سطوحی که میان پیکرهٔ شاه، حرکات دستان شاه، عصا و شمشیر پدید آمده، تقسیمات هندسی متنوعی را به وجود آورده که موجب هماهنگی و انسجام در آثار شده است. در هر سهٔ این آثار چهرهٔ شاه تمام رخ است، و چهرهٔ جوان شاه با چشمانی درشت و نگاهی خیره به روبه رو، سبیل و ریشی سیاه و بلند، ابروان پیوسته، بینی نوک تیز و دهانی کوچک به تصویر درآمده است. در حاشیهٔ مرز چهره سایه‌های نرم و ملایم تمرکز یافته و از سایه روشن کاری و حجم نمایی استفادهٔ محدودی شده است. تنه و شانه‌ها از روبه رو با سینه‌ای فراخ و کمر باریک و پاها از نیم رخ ترسیم شده است. پیکره از نظر اندامی، تناسب صحیحی ندارد. سر، نسبت به سایر قسمت‌ها بزرگ ترسیم شده و پاها نیز کوتاه تر از معمول است.

پوشاک و لوازم شخصیت انسانی

شاید بتوان گفت علاوه بر کتیبه‌های دو تصویر ۷ و ۹ که با متنی نوشتاری فتحعلی شاه را معرفی می‌کنند، لوازمی که همراه با پیکره ترسیم شده اند نیز نشان دهندهٔ شاه بودن مضمون هستند. لباس فتحعلی شاه با آستین ها و تنهٔ چسبان و دامن بلند و گشاد ترسیم شده است. در تصاویر ۸ و ۹، شاه جوراب گلدار و کفش قنداره‌ای پاشنه بلند به پا دارد. در تصویر ۹ جامه ساده و به رنگ روشن با حاشیهٔ زربفت می‌باشد و در تضاد با رنگ تیرهٔ پس زمینه. در هر سه اثر تاج بلندی بر سر شاه دیده می‌شود که با جواهرات بسیار مزین شده است. دو بازوبند با دو الماس درشت، دو مچ بند مرصع، کمربند جواهرنشان و دو رشته مروارید درشت دیگر تزیینات پوشاک شاه را تشکیل می‌دهند. جواهرات به کار رفته در تمام این تزئینات از نظر جنس و رنگ با یکدیگر هماهنگ هستند. در این آثار، لوازم همراه شاه یعنی عصا، شمشیر و گرز، نقش بصری مهمی در ترکیب بندی اثر ایفا می کنند و خطوط مورب و منحنی عصا و شمشیر در هماهنگی با جهت حرکت دست‌ها و اثر یکدیگر را در تقابل با خطوط افقی و عمودی پس زمینه تکمیل می‌کنند وموجب انسجام در ترکیب بندی آثار می‌شوند.

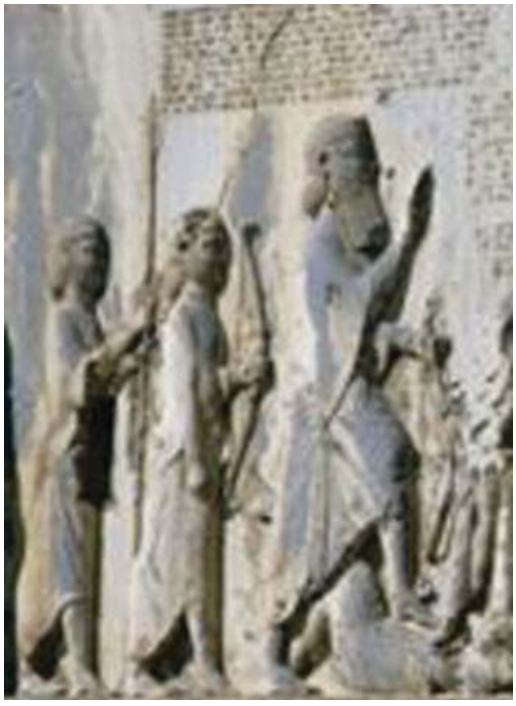
بررسی ارجاع‌های ضمنی نشانه‌ها به تفکیک

برای تعریف دلالت صریح و دلالت ضمنی می توان گفت: «در دلالت صریح با مدلولی روبه‌رو هستیم که به صورت عینی و چنان که هست به تصور درآمده است. حال آن که دلالت‌های ضمنی بیانگر ارزش‌هایی ذهنی هستند که به واسطهٔ صورت و کارکرد نشانه به آن منسوب می‌شوند» (گیرو، ۱۳۸۰: ۴۷). در مورد آثاری هم چون پیکرنگاری‌های فتحعلی‌شاه، می‌توان به نظر«بارت»[۵] رجوع کرد، آنجا که می‌گوید: مراتب دلالت، یعنی دلالت صریح و دلالت ضمنی، در تلفیق با یکدیگر ایدئولوژی را تولید می‌کنند و اسطوره‌ها ایدئولوژی‌های غالب هر دوران هستند. از دید او اسطوره یک وجه دلالت است، از این رو در قسمت پیشین به تشریح عناصر و نشانه‌های متون تصویری و دلالت‌های صریح آن‌ها پرداخته شد و در اینجا به دلالت‌های ضمنی که در پس دلالت‌های صریح نهفته است می‌پردازیم.

نکتهٔ مهم در مورد اثر شمارهٔ ۹، حالتی است که پیکر به خود گرفته است. «در این نقاشی، شاه با نوع جدیدی از تک چهره پردازی که در آن برخلاف حالت سنتی ایستاده است، موافقت کرده و بدین وسیله مدل شدن این اثر را برای مثناهای دیگر مجاز دانسته است و این طرز حالت گرفتن فتحعلی شاه به عنوان الگویی برای چهره نگاری در اواسط سدهٔ سیزدهم هجری ادامه یافت» (فلور، ۱۳۸۱: ۹۶). در بررسی پیش متن‌های احتمالی پیکرهٔ ایستادهٔ شاهان، در سنت نگارگری ایران در دورهٔ اسلامی شاه کمتر در حالت ایستاده و بیشتر نشسته بر تخت، فرش مرصع یا سوار بر اسب به تصویر درآمده است. البته استثناهایی به خصوص در نسخه‌های شاهنامه وجود دارد. این سنت در آغاز تکوین مکتب پیکرنگاری درباری نیز مشهود است و پیکرنگاری‌های به جا مانده از شاهزادگان زند نیز اغلب در حالت نشسته به تصویر درآمده‌اند. البته، در سنگ نگاره‌های برجامانده از دوران هخامنشی و ساسانی مشاهده می‌شود که نمایش پیکر شاه به صورت ایستاده برای نمایش صلابت و قدرت در هنر پیش از اسلام ایران متداول بوده است.

در این تصویر، (شمارهٔ ۹) نیز شاه ایستاده است، گویا نقاش از همهٔ تمهیدات در جهت القای استواری و اقتدار شاه قاجار استفاده کرده و در جهت رسیدن به این منظور از سنت نقاشی دوران اسلامی فاصله گرفته و به سنت‌های هنری پیش از اسلام رجعت کرده است. در پیکرنگاری‌های شاهان دوران گورکانی هند نیز پیکرنگاری های ایستادهٔ نیم رخ رواج داشت که به دلیل وضعیت نیم رخ پیکره، اثر حالتی عرفانی را تداعی می‌کند و جنبهٔ قدرت نمایی ندارند.

نکتهٔ دیگر در چهره پردازی این آثار، خصوصیات نژاد ایرانی در چهره است. هم گام با شروع سبک پیکرنگاری درباری در دوران افشاریه و سپس زندیه تغییراتی در چهره پردازی آغاز شده بود. چهره‌ها در مکتب پیکرنگاری درباری بیشتر از دوره‌های پیشین خصوصیات نژاد ایرانی را نشان می‌دهد، در حالی که در آثار به جامانده از نگارگری ایرانی، از دوران سلجوقی به بعد چهره ها همواره نمایانگر نژاد چینی- مغولی و دارای صورت گرد و چشمان کشیده بوده



تصویر ۱۰. سنگ نگارهٔ هخامنشی- بیستون

تصویر ۱۱. سنگ نگارهٔ ساسانی- طاق بستان

است. چگونگی چهره‌پردازی در آن دوران در «سنت‌های هنری آسیای میانه و تصویرگری مانویان ریشه دارد.» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۵۷۶)، لازم به ذکر است «در قسمت‌هایی از دیوارنگاری‌های کاخ چهل ستون که در دوران قاجار مرمت و اصلاح شده است، تفاوت چهره نگاری دو دورهٔ صفوی و قاجار را به وضوح می‌توان مشاهده کرد. چهره نگاری قاجار با وجود خام‌دستی در طرح و رنگ،بیشتر منعکس کنندهٔ نژاد ایرانی است و البته مؤلفه های آن هم چنان جنبهٔ قراردادی دارند» (امامی، ۱۳۵۴: ۱۱۱). این دلالت صریح بر ایرانی بودن چهرهٔ فتحعلی شاه دلالتی ضمنی نیز دارد: «ایل قاجاریه که از بازماندگان ترکمانان آق قویونلو بودند، پس از سال‌ها جنگ خونین با بازماندگان خاندان زند که اصالت ایرانی داشتند، حکومت ایران را به دست آوردند» (شمیم، ۱۳۷۹: ۲۰). از این رو، در پیکرنگاری‌های فتحعلی شاه با چهره‌ای ایرانی گویی تلاشی در کار است تا این مرزبندی‌های نژادی محو شود و شاه ایران را با هویت و اصالت ایرانی نشان دهد.

تصویر۱۲.شاه‌جهان گورکانی،هند،حدود ۱۶۴۰ میلادی(سودآور، ۱۳۸۰:۳۱۵)

می‌توان گفت اولین نشانه‌ای که در چهرهٔ شاه یا در کل تابلو نظر را به خود جلب می‌کند، چشمان شاه است با نگاه خیره و ثابت بر مخاطب. در نگارگری ایرانی تا قرن یازدهم هجری، از نگاه مستقیم انسانِ موضوع نقاشی به مخاطب اثری دیده نمی‌شود ولی در دورهٔ صفوی با رفت و آمد بازرگانان و هنرمندان اروپایی به اصفهان و مراودات فرهنگی بیشتر، شاهد تأثیر نگرش غربی در چهره نگاری می شویم. به خصوص حضور نقاشان هلندی در دربار صفوی مقارن بود با دورانی که در هلند چهره پردازی در جهت معرفی بازرگانان متمول و شخصیت های سیاسی رونق یافته بود. این امر موجب شد تا این رویکرد در نقاشی ایرانی نیز تأثیر بگذارد که اولین تأثیرات آن را در اثر علی قلی جبادار از شاه عباس دوم صفوی(تصویر ۱۴) می‌توان دید. نقاشی اروپایی با شیوهٔ رنگ و روغن و نقاشی در اندازهٔ بزرگ را نیز به هنرمندان ایران معرفی کرد. بازرگانان اروپایی در ایام سلطنت شاه عباس اول انواع تولیدات و آثار هنری غربی را وارد اصفهان کردند و این روند در تمام دوران صفوی ادامه پیدا کرد. این دوران مقارن با قرون شانزدهم و هفدهم میلادی و مرحلهٔ نهایی رنسانس و اوج‌گیری سبک باروک در اروپا بود.

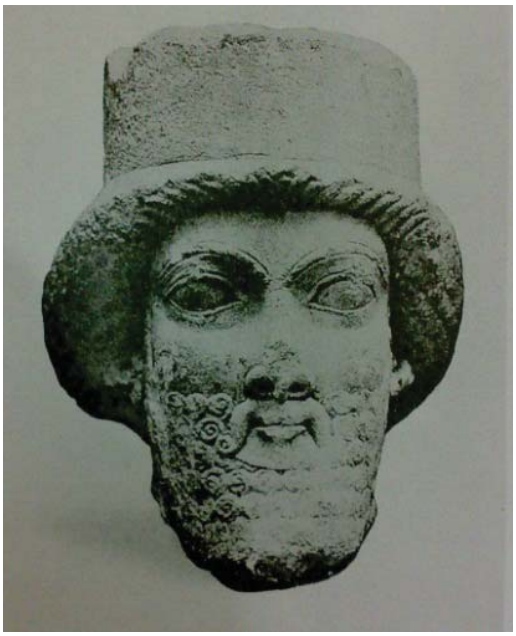
«به طورکلی، بخش مهمی از هنر باروک را گرایش به دنیوی کردن مضمون‌های مذهبی و توجه به نمودهای جهان واقعی و نمایش انسان عادی تشکیل می دهد» (پاکباز، ۱۳۶۸: ۴۶).

در چهره‌نگاری‌های موجود از نادرشاه افشار و کریم خان زند نیز نگاه مستقیم به مخاطب قابل دیده می‌شود. در پیکرنگاری‌های درباری دوران سلطنت فتحعلی‌شاه از آثار میرزابابا به بعد نگاه مستقیم به مخاطب به چشم می‌خورد. بنابراین، این نحوهٔ نگریستن به بیرون از پردهٔ نقاشی و به مخاطب بیانگر نوعی تأثیر پذیری بینافرهنگی

تصویر۱۳. چشم ها، قسمتی از تصویر ۹

است که هم سو با جهان بینی انسان مدارانهٔ غربی در هنر ایرانی رخنه کرده است. نگاه مستقیم به مخاطب موجب پدید آمدن نوعی گفتگو و ارتباط دوسویه و به بیان دیگر گفتمان میان اثر هنری و مخاطب می‌شود و مخاطب را در تعامل بیشتر با اثر قرار می‌دهد.

در مورد نشانهٔ چشم نیز گذر از نشانهٔ شمایلی به نشانهٔ نمادین آشکار است. چشم، پیشینهٔ بسیار کهنی در فرهنگ و تمدن و باورهای مردم ایران دارد که شاید بتوان ریشهٔ این باورها را در فرهنگ بین النهرین (بابل و آشور) یافت. در این تمدن‌های باستانی «چشم‌ها پنجرهٔ روح بودند و تداعی‌های بی شماری داشتند. چشمان بزرگ با نگاه خیرهٔ ثابت، همه چیز را می بینند و تصویر چهرهٔ از روبه رو با دو چشم که دیدن انسانی را از دیدن حیوانی متمایز می‌کنند، نشانهٔ هوشیاری و بینایی مطلق و علم خدایان به امور و تضمین عدالت است» (گاردنر، ۱۳۷۰: ۵۲). هم چنین، چشم از دیدگاه نمادشناسی «نماد خدایان است، به عنوان این که همه چیز را می‌بینند و همه چیز را می‌دانند» (هال، ۱۳۸۰: ۲۳۸). با توجه به پیشینهٔ مذکور، در نقاشی مورد بحث چشمان شاه با نگاه خیره به مخاطب حکایت از قدرت روحی وی دارد و این معنای ضمنی را در بردارد که پادشاه همواره بیدار و ناظر بر امور حکومت و مملکت خویش است که این هم موردی دیگر در جهت قدرت بخشیدن به



تصویر ۱۵. سردیس هخامنشی

تصویر۱۴. شاه عباس دوم و درباریان، علی قلی جبادار، اصفهان، ۱۶۶۰میلادی، آبرنگ روی کاغذ(Diba,1998:123)

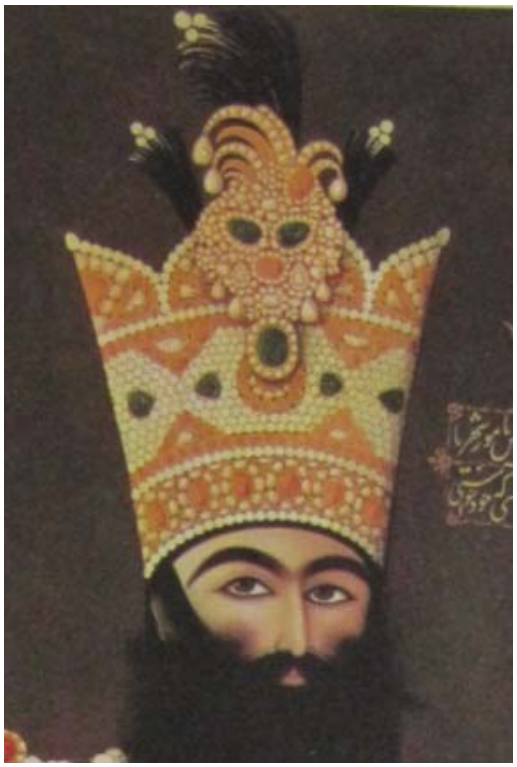
تصویر۱۶. سردیس ساسانی- شاپور دوم

تصویر شاه قاجار است. هم چنین، در سنت نگارگری ایرانی تا پیش از فرنگی‌سازی های دوران صفوی، به تصویر کشیدن نگاه موضوع به مخاطب بسیار نادر است.

مورد دیگر در پیکرنگاری‌های فتحعلی شاه قاجار، تاج جواهرنشان یا همان تاج کیانی است. در نگارگری پیشین فقط در نگاره‌های مربوط به شاهنامه و در تصاویر مربوط به شاهان باستانی، تاج جواهرنشان مشاهده می‌شود و بعد از دوران ساسانیان پادشاهان و حکمرانان تاج بر سر نمی‌گذاشتند. «تاج کیانی که در عموم آثار مهرعلی و یک نمونه در آثار میرزابابا مشاهده می‌شود، مرصع به الماس و زمرد و یاقوت و مروارید بوده و در زمان فتحعلی شاه قاجار ساخته شده و مورد استفادهٔ سایر سلاطین قاجاری نیز قرار گرفته است. این اولین تاجی است که پس از سلاطین ساسانی، تا زمان سلاطین صفویه به این صورت ساخته شده، زیرا در زمان صفویه تاج ها به صورت جقّه بوده است» (کریم زاده تبریزی، ۱۳۷۰: ۱۲۷۷). در آثار نگارگری دوره های گذشته همواره پادشاه با نوعی کلاه یا عمامهٔ مشخص و گاه مزین به جواهرات از دیگران متمایز می‌شده است ولی بعد از دورهٔ ساسانیان، فتحعلی‌شاه قاجار تاج جواهرنشان را احیاء کرد که این نیز در ادامهٔ باستان‌گرایی فتحعلی‌شاه و رجعت وی به عناصر ظاهری شاهان مقتدر دوران پیش از اسلام است.

بازوبندهای جواهرنشان نیز به سنتی برای تصویر شاه در مکتب پیکرنگاری تبدیل شد. بازوبند در نگارگری‌های دوره‌های پیش چندان مورد استفاده نبوده است و فقط در دورهٔ سلجوقی بسیار مشاهده می‌شود. در تصاویر به جای مانده از نادرشاه افشار، وی نیز دو بازوبند جواهرنشان بر بازو دارد. پیکرنگاری‌های فتحعلی‌شاه نیز امتداد همان هنر پیکرنگاری است که از دوران افشاریه آغاز شده بود. در سه اثر مورد بحث نیز فتحعلی شاه با دو بازوبند ستبر جواهرنشان که الماس مشهور به «تاج ماه» زینت بخش آن است، تصویر شده است و جنگاوری و دلاوری شاه را همراه با ثروت و جلال وی نشان می‌دهد.

نکتهٔ دیگری که ویژگی خاص تصویر ۹ نسبت به دو اثر دیگر محسوب می شود، نحوهٔ حالت گرفتن پیکره با واسطهٔ عصای بلندی است که در دست دارد. در آثار نگارگری دوره‌های قبل عصای بلند را می‌توان در دست درباریان یا خدمهٔ دربار دید ولی شاه در سنت نگارگری بعد از اسلام که بیشتر در نسخه نگاری‌های شاهنامه‌ها مشهود است، با عصای بلند در دست مشاهده نشده است. بررسی این مقوله رویکردی بینامتنی را می‌طلبد. «جولین رابی»[۶] درخصوص این امر اعتقاد دارد: «مهرعلی از یکی از نسخه‌های پرترهٔ ناپلئون با لباس امپراتوری و عصای سلطنتی اثر نقاش دربار فرانسه



تصویر۱۷. تاج کیانی، قسمتی از تصویر ۹

تصویر۱۸. بازوبند مرصع، قسمتی از تصویر ۹

«فرانسیس جرارد»[۷] که در سال ۱۲۱۹ه ق/۱۸۰۵ میلادی به تصویر درآمده و کپی‌های متعدد دارد، الهام گرفته است. وی اظهار می‌کند اگرچه مدرکی که اثبات کند یکی از این پرتره‌های ناپلئون به ایران آورده شده است، در دست نیست اما شباهت بسیار زیاد در طرز نمایش ناپلئون و فتحعلی شاه به ویژه در مورد عصا و هم چنین در مورد تاریخ خلق این آثار، ارتباط این تصاویر را اثبات می‌کند» (خلیلی، ۱۳۸۳: ۴۳).

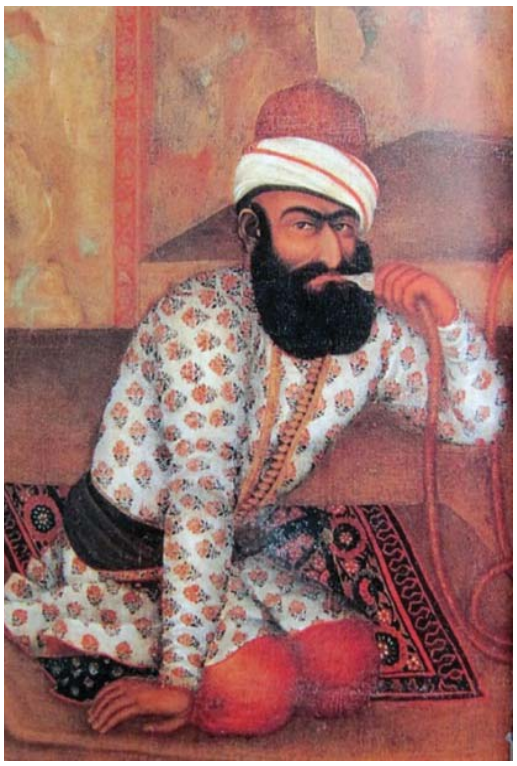
دوران حکومت فتحعلی شاه مصادف بود با سلطنت بلندپروازانهٔ ناپلئون بر فرانسه که اندیشهٔ ایجاد یک اروپای متحد را در سر داشت. ناپلئون در جهت بلندپروازی های خویش و ارائهٔ شخصیتی اسطوره‌ای از خود به جهان، از هنر نقاشی که در آن دوران مکتب نئوکلاسیک بر آن تسلط داشت، بهرهٔ بسیار می‌برد.

در همین دوران کشمکش های سیاسی میان ایران و روسیه موجب به وجود آمدن روابط سیاسی بین دربارهای دو کشور ایران و فرانسه شد و از آنجا که در آن دوران نقاشی همواره یکی از کالاهایی بود که در پیشکش‌های درباری رد و بدل می‌شد، رویکرد اسطوره‌ای نقاشی دوران ناپلئون بر نقاشی دربار ایران در دوران فتحعلی شاه تأثیر بسزایی گذاشت و توجه هنرمندان دربار به نمایش قدرت و شخصیتی اسطوره‌ای از شاه معطوف شد. در این دوره، با توجه به تهدیدات خارجی و وضعیت طایفه‌ای ایران که به آسانی دچار هرج ومرج و آشوب می شد، تدبیر امور چنان دشوار شده بود که اسطوره سازی مجالی برای ظهور می‌یافت، زیرا مطابق نظر«کاسیرر»[۸] در کتاب اسطورهٔ دولت، آنجا که امور با عقل و تدبیر به سرانجام برسند، تخیل‌گرایی و اسطوره‌سازی، جایی برای خود نمایی ندارد ولی در اوضاع آشفته و بی سامان، اسطوره همچون ریسمانی است که جامعه به آن چنگ می‌زند.

البته، در هنرهای تصویری ایران نیز شاهد پیشینهٔ کاربرد نمادین عصا هستیم. مهم‌ترین شاهد این مثال در نقش برجسته های هخامنشی تخت جمشید است که داریوش هخامنشی با عصای بلند به تصویر درآمده و همین عصای بلند در دست فردی باصلابت و قدرت می تواند عصا را در دست شاهان به نشانی از قدرت تبدیل نماید (نامور مطلق،۱۳۸۸: ۲۴۳). عصای زرین فتحعلی شاه جواهرنشان با هدهد مرصعی در بالا است، چرا که هدهد در فرهنگ ایرانی نماد پیشوایی و حکمت است. «در داستان تمثیلی منطق الطیر عطار، هدهد به عنوان نماد راهبر و پیر راهدان و مرشد کامل که توانست تا آخر راه بماند، شناخته شده است» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۸۷۲).در تصویر ۹ و هم چنین تصویر ۸ دست دیگر فتحعلی شاه بر کمر و در راستای شمشیر جواهرنشان است در تصویر ۷ نیز گرز نماد قدرت است. «شمشیر نماد قدرت، توانایی و دادگستری و نشانه قهرمانان است» (هال،۱۳۸۰: ۱۵۵). گویی پادشاه در یک دست قدرت و ثروت و در دست دیگر حکمت و دانایی دارد. استفاده از تزیینات مرصع در آثار پیکرنگاری فتحعلی شاه به حد افراط مشاهده می‌شود. پیش از این هم در زمان نادرشاه، استفاده از بازوبند و کمربند جواهرنشان و تزیینات مرصع روی کلاه دیده می‌شود ولی در دورهٔ زند تزیینات با جواهر بسیار اندک است. جواهرات نمادی از ثروت و شکوه دربار قاجار است.

تصویر۱۹. ناپلئون بناپارت، اثر فرانسیس جرارد، ۱۲۱۹ ه.ق/۱۸۰۵میلادی، رنگ و روغن روی بوم.

تصویر۲۰. نادرشاه، اثر محمدرضا هندی، اصفهان ، حدود۱۷۴۰ میلادی، رنگ و روغن روی بوم.(Diba,1998:139)



تصویر۲۱. کریم خان زند و همراهان، محمد صادق، شیراز، ۱۷۷۹میلادی، رنگ و روغن روی بوم.(Diba,1998:152)

نتیجه گیری

در دوره فتحعلی شاه نقاشی بیش از دوره‌های گذشته در خدمت سیاست درآمد و هدف شاه از سفارش این گونه آثار، تلاش برای آفرینش شخصیتی اسطوره‌ای از خویش بود که با توجه به تصاویر شاهان و حکمرانان پیش از وی چنین امری در این حد و اندازه بی‌سابقه است. شاهان قدرتمند صفوی، هم چون شاه عباس کبیر، با وجود قدرت کم سابقه سیاسی و نظامی، هرگز تلاش در به تصویر درآوردن خویش به صورت یک اَبَرانسان اسطوره‌ای نداشتند و در تصاویر موجود از آن‌ها فقط از جایگاه و کلاه خاص آن‌هاست که ایشان را از دیگران متمایز می‌کند. در مورد نادرشاه نیز تصاویر به جا مانده از وی، با توجه به امکانات هنر ایرانی جنبه‌ای نسبتاً واقع گرایانه دارند. در مورد کریمخان زند نیز در تصاویر باقی مانده به سختی می توان وی را از همراهانش تشخیص داد حتی از نظر لباس و ظاهر نیز هیچ کوششی در جهت تجمل گرایی دیده نمی‌شود.

آثار پیکر نگاری درباری کارکرد آفرینش اسطوره را دارد، پس از دوران‌های هرج و مرج آمده تا تاریخ پشت سر خود را یکباره ناپدید کند و تاریخی جدید ، پر از تجمل و به دور از هر عیب بیافریند. اسطوره‌سازی در پیکرنگاری درباری کارکردی دوگانه دارد، آگاهی می دهد، می قبولاند و تحمیل می‌کند. همچنین نحوهٔ اسطوره‌سازی همواره ملهم از دوران باستانی پیش از اسلام است ، با استفاده از یک سری لوازم و البسه که جنبهٔ نمادین در آثار هنری باستانی دارند، همچون تاج کیانی، بازوبند، عصا و شمشیر ، تلاش دارد تا عظمت باستانی ایران را تداعی نماید و پیوند ملی اقوام را مستحکم سازد. قوم قاجار که خود اصالتی ایرانی نداشت و با خشونت بسیار خاندان ایرانی الاصل زند را از حکومت بازداشته بود با انگشت نهادن بر درخشان‌ترین دوره‌های وحدت ملی ایران مانند هخامنشی و ساسانی گویا در صدد بود هویت قومی خویش را در افتخارات ملی باستانی مستحیل کند، و اعتباری برای خویش بسازد. البته دوران حکمرانی فتحعلی شاه بر فارس و آشنایی وی با گنجینه های هنری آن سرزمین وتأثیری که دیدن آن آثار هنری باستانی بر بینندگان می نهاد، نیز بر گرایش‌های باستان‌گرایی وی بی تأثیر نبود.

از دلالت پردازی‌ها ضمنی مهم آثار پیکرنگاری درباری که عمده آن به فتحعلی شاه اختصاص دارد، می‌توان به تأکید بر اقتدار و صلابت شاه و ایجاد مشروعیت ملّی با استفاده از نشانه‌های باستانی پیش از اسلام اشاره کرد. به بیان دیگر هدف اصلی از آفرینش اغلب این آثار گفتمان قدرت است و از رمزگان فرهنگی در جهت ایجاد گفتمان سیاسی و قدرت استفاده شده است و گفتمان قدرت سعی در خلق یک شخصیت آرمانی و اسطوره‌ای از فتحعلی شاه دارد.

تقدیر و تشکر

با سپاس فراوان از جناب آقای دکتر بهمن نامورمطلق که در مبحث نشانه شناسی راهنمایی های بسیار ارزشمندی ارائه فرمودند.

پی نوشت

1- Scarcia,Gian Roberto

2- Floor,Willem M

3- Chelkowski,Peter J

۴- مهرعلی: شاگرد میرزابابا و برجسته ترین نقاش دربار فتحعلی شاه بود که پرداخت و اجرای چهره پردازی در نقاشی رنگ و روغنی را به کمال رسانیده بود. عمدهٔ فعالیت هنری وی در سال‌های ۱۲۱۰-۱۲۴۵ ه.ق بوده است.

5- Barthes, Roland

6- Raby,Julian

7- Francis,Gerard

8- Cassirer,Ernst

ارنست کاسیرر در کتاب اسطوره دولت به ظهور اسطوره‌های سیاسی در شرایط بحرانی جوامع امروزی می‌پردازد و اسطوره را امری مختص به جوامع ابتدایی نمی‌داند.

منابع

- اسکارچیا، جیان روبرتو،(۱۳۷۶)، *هنر صفوی زند و قاجار* ،یعقوب آژند، تهران، مولی.
- امامی،کریم و دیگران،(۱۳۵۴)، *مروری بر نقاشی سده های دوازدهم و سیزدهم در ایران- گزیده ای از نوشته ها*.تهران،انتشارات دفتر مخصوص.
- بارت،رولان،(۱۳۷۰)، *عناصر نشانه شناسی*، مجید محمدی،تهران،انتشارات بین المللی الهدی.
- بارت،رولان،(۱۳۸۲)، اسطوره، امروز ، شیرین دخت دقیقیان، تهران، مرکز.
- پاکباز، رویین،(۱۳۶۹)، *در جستجوی زبان نو: تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید*. تهران، انتشارات نگاه.
- پاکباز، رویین،(۱۳۷۸)، *دایرهٔ المعارف هنر*،تهران، فرهنگ معاصر.
- پاکباز، روئین،(۱۳۷۹)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران، زرین و سیمین.
- پیرنیا، حسن، اقبال آشتیانی، عباس،(۱۳۸۰)، *تاریخ ایران*، تهران، بهزاد.
- جلالی جعفری، بهنام،(۱۳۸۲)، *نقاشی قاجاریه نقد زیبایی شناسی*، تهران: کاوش قلم.
- خلیلی، مریم،(بهمن۱۳۸۳)، «تک چهره های فتحعلی شاه با تأکید بر آثار مهرعلی نقاشباشی فتحعلی شاه، تهران،نشریهٔ هنرهای تجسمی، شمارهٔ ۲۱.ص۴۲-۴۴.
- سجودی،فرزان،(۱۳۸۷)، *نشانه شناسی کاربردی*، تهران، علم.
- سودآور، ابولعلاء،(۱۳۸۰)، مترجم محمد شمیرانی، ناهید، تهران، نشر کارنگ.
- شمیم، علی اصغر،(۱۳۷۹)، *ایران در دورهٔ سلطنت قاجار قرن سیزدهم و نیمهٔ اول قرن چهاردهم*، تهران، زریاب.
- ضیمران،محمد،(۱۳۸۲)،درآمدی بر نشانه شناسی هنر،تهران،نشر قصه.
- فریه،ر.دبلیو،(۱۳۷۴)، *هنرهای ایران*، مترجم ، پرویز، مرزبان، تهران، فرزان.

- فلور، ویلم،چلکووسکی، پیتر،اختیار،مریم،(۱۳۸۱)،*نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجار*، مترجم یعقوب آژند، تهران،ایل شاهسون بغدادی.
- کابلی،پل، یانتس،لیتزا، (۱۳۸۰)، *نشانه شناسی قدم اول*،مترجم محمد نبوی،تهران، نشر شیرازه.
- کاسیرر،ارنست،(۱۳۷۷)، *اسطورهٔ دولت*، ترجمهٔ یدالله موقن، تهران، هرمس.
- کاووسی عراقی ،محمد حسن، احمدی، حسین، (۱۳۷۶)، *اسنادی از روابط ایران و فرانسه در دورهٔ فتحعلی شاه قاجار*، تهران، وزارت امورخارجه.دفتر مطالعات سیاسی و بین الملل.
- کریم زاده تبریزی، محمدعلی،(۱۳۷۰)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*، لندن، ساتراپ.
- گاردنر، هلن،(۱۳۷۸)، هنر در گذر *زمان*، ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی،تهران، آگاه.
- گیرو،پی یر،(۱۳۸۰)، *نشانه شناسی* ،ترجمهٔ محمد نبوی، تهران، آگاه.
- نامور مطلق،بهمن،(۱۳۸۸)،"من برتر" در یک نقش برجستهٔ هخامنشی(مقالات دومین و سومین هم اندیشی هنر تطبیقی). تهران، متن،ص۲۴۳.
- هال،جیمز،(۱۳۸۰)، *فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب*، مترجم رقیه بهزادی،تهران، فرهنگ معاصر.
- یاحقی،محمد جعفر،(۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و داستان واره ها در ادبیات فارسی*،تهران،فرهنگ معاصر.

- Faber & Falk, S. J (1972).*Persians oilpainthings of the 18 and 19 centuries*.London: Faber
- Raby, Julian (1999).*Qajar portraits*. London: I.B.Tauris Publishers.
- Diba.S, Layla, Ekhtiar, Maryam(1998).*Royal Persian Paintings The Qajar Epoch 1785- 1925*. New york: I.B.Tauris Publishers.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱/۲۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۵/۱۷

بررسی عناصر رمانتیک در ادبیات و معماری

محمدجواد مهدوی نژاد* رویا ابراهیمی فاطمه مهبادی*****

چکیده

رمانتیسم جنبش هنری بزرگی است که در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم در اروپای غربی پا گرفت. این جنبش ادبیات و سپس هنرهای زیبا هم چون نقاشی، معماری و موسیقی را تحت تأثیر قرار داد. در این مقاله با تشریح نظریهٔ تاریخ هنر هگل، دیدگاه این فیلسوف آلمانی را در مورد دورهٔ رمانتیک مطرح می‌کنیم و آن را چهارچوب نظری تحقیق در نظر می‌گیریم. اگرچه ممکن است هر یک از رشته‌های هنری عرصهٔ تجلی معیارهایی خاص و محدود باشد، تحقیق در زمینه‌های مرتبط، ارتقای سطح شناخت هنر و مکاتب هنری را به همراه دارد. از این رو، در مقالهٔ حاضر به بررسی ارتباط بین هنر ادبیات و هنر معماری در عصر رمانتیک می‌پردازیم و از آنجا که در صدد گسترش رویکردهای میان رشته‌ای هستیم، این تحقیق بسیار سودمند واقع می‌شود. در حقیقت، در این تحقیق برآنیم تا ابتدا ویژگی‌های رمانتیک را در آثار ادبی بیان کنیم؛ سپس نشانه‌های رمانتیک چند اثر معماری را شرح می‌دهیم و در پایان، شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود میان ادبیات رمانتیک و معماری رمانتیک را تحلیل می‌کنیم. با بررسی عناصر رمانتیک در زمینهٔ هنر و به طور دقیق‌تر، در ادبیات و معماری و مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر به این مقصود دست می‌یابیم.

کلید واژه ها : رمانتیسم، هنر، ادبیات، معماری، عناصر رمانتیک.

* استادیار گروه معماری دانشگاه تربیت مدرس. mahdavinejad@modares.ac.ir
** استادیار گروه زبان فرانسه دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز. roya.Ebrahimi@hotmail.com
*** دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز. fmahbadi@yahoo.com

مقدمه

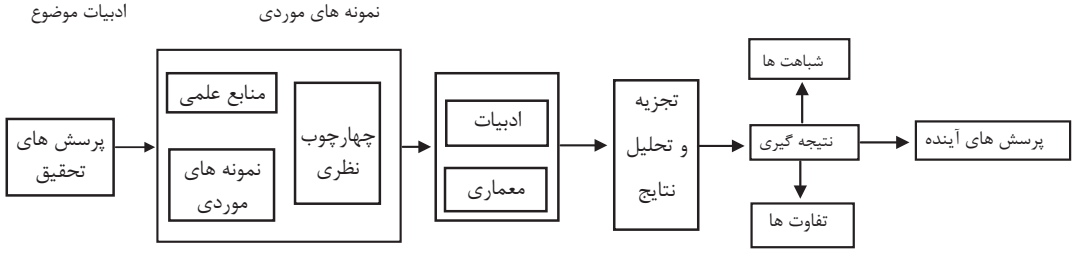
هنر یکی از فعالیت‌های بشر است که محصول آن یا تفکری که در پی دارد، با به کارگیری عناصر مختلف، ادراک و احساسات را مورد خطاب قرار می‌دهد. گروهی هنر را وسیله‌ای برای کسب لذت و نشان دادن زیبایی می‌دانند و گروهی دیگر آن را ابزاری برای ارتقای کمالات بشر و کسب فضیلت و معنویت والای انسانی دانسته‌اند. به گفتهٔ لئوی تولستوی، هنر صرفا تولید آثار دلپذیر و مهم‌تر از همه لذت نیست بلکه وسیلهٔ ارتباط انسان‌هاست برای دوام حیات بشر و برای سیر به سوی سعادت فرد و جامعهٔ انسانی؛ پس ضروری و لازم است زیرا افراد بشر را با برانگیختن احساساتی یکسان به یکدیگر پیوند می‌دهد (تولستوی، ۱۳۶۴: ۵۷). هنر روحی است که در تمام لایه‌های یک جامعه گسترش پیدا کرده باشد. این عنصر آفرینندهٔ زیبایی و به وجود آورندهٔ آرامش درونی در جامعه و فرد است. رابطهٔ هنر با فرد و جامعه همواره رابطه‌ای بحث برانگیز بوده است. به نظر هربرت رید[1] هیچ کس ارتباط متقابل هنرمند و جامعه را منکر نیست. هنرمند بر جامعه متکی است؛ لحن و آهنگ و احساسش را از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند می‌گیرد (رید، ۱۳۷۱: ۲۲۳).

پاره‌ای از خصایص میان تمام هنرها مشترک است. در بیشتر مواقع هنرمند با واسطه ای با مخاطبان خود طرف می‌شود. معمار غرض خود را به زبان عمارت بیان می‌کند و شاعر با کلمات. هنر و ادبیات در تمامی اهداف و رسالت‌ها ویژگی‌های مشترک و یکسانی دارند و هیچ حد و مرزی آن‌ها را از یکدیگر جدا نمی‌کند و شاید بتوان ادعا کرد که در اصل، ادبیات بخشی از هنر است که به دلیل گستردگی زیاد تاحدی استقلال یافته است؛ ادبیات هنر کلامی است در برابر هنرهای دستی، تصویری، تجسمی، صوتی و .... تولیدات هنری با توجه به فرهنگ ها، هنرمندان، نویسندگان، جنبش‌ها و مکاتب طبقه‌بندی متنوعی دارند و مشخص کردن مرزهای یک جنبش با ذکر ویژگی‌ها و معیارهای آن میسر می‌شود.

از آنجایی که یک رشتهٔ هنری، گونه های مختلف تولیدات هنری را در حوزهٔ محصوری نگه می‌دارد و با توجه به این که اغلب اوقات ارتباط بین رشته‌ها مجال مقایسه و بررسی دقیقی را فراهم می‌آورد، رویکردی میانی که فحوایی هنری داشته باشد، بسیار کارآمد به نظر می‌رسد و نتایجی را در بر خواهد داشت که از حوزهٔ یک هنر مجزا فراتر می رود و دستاوردهایی را برای دیگر هنرها به همراه دارد. مقالهٔ حاضر حاصل تحقیق متخصصان دو رشتهٔ ادبیات و معماری است که هر یک از دیدگاه خود با روش تحلیل محتوا و بررسی نمونه‌های موردی[2] به بررسی جنبش رمانتیک و تأثیرات آن بر هنرهای مورد نظر پرداخته اند؛ در پایان عناصر رمانتیک در ادبیات با عناصر رمانتیک در معماری مقایسه می شوند.

رمانتیسم

طبق فرهنگ واژگان گراند لاروس زبان فرانسه (Grand Larousse de la langue française,1997: 5250) رمانتیسم دکترین ادبی و هنری عظیمی است که در اوایل قرن نوزدهم در اروپا مدعی شد که با آزادسازی شعر و هنر از قوانین کلاسیک، و با تأثیر گذاشتن بر اساس و شکل، با غلبهٔ احساسات و تخیل بر عقل و با ستایش پرورش "من"، آن‌ها را از نو می‌سازد. براساس فرهنگ هنر جین تورنر[3] (Dictionnaire de l’Art, 1990: 725) رمانتیسم گرایش فرهنگی غالب در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم در دنیای غرب بود که منجر به ارزیابی مجدد گونه هنر و نقش هنرمند در جامعه شد. به عقیدهٔ هلن گاردنر[4] ، رمانتیسم عصر پیوند هنر و ادبیات است (محمودی، ۱۳۸۶: ۱). باتوجه به این که رمانتیسم بیشتر جنبشی روحی به نظر می رسد تا بصری، بهترین جلوهٔ آن در ادبیات



(نمودار مکانیسم فرآیند) مأخذ: نگارندگان.

دیده می‌شود. آثار ادبی رمانتیک که قوانین و عقلگرایی کلاسیک را رد می کنند، به وفور یافت می‌شوند. به علاوه، تفکرات رمانتیک تأثیر بسیاری بر معماری داشت؛ معماری را می‌توان هنری اجتماعی و نیز علمی هنری تعریف کرد. در حقیقت، جنبش رمانتیک به مخالفت با قواعد سنتی برخاست که منجر به احیای تقریبی تمام فرم‌های تاریخی پیش از قرن نوزدهم شد. نئوکلاسیک، نئوگوتیک، نئوباروک، نئوبیزانسی و ... سبک‌هایی هستند که هر یک به نوبهٔ خود، حال و هوای رمانتیک ادبیات را در معماری باز می‌نمایند. اگرچه هریک از این سبک‌ها به نوعی بازگشت به گونهٔ گذشتهٔ خود هستند، اما همین حالت بازگشت به گذشته، خود از بارزترین ویژگی‌های رمانتیکی آن ها به شمار می‌آید. هدف از این تحقیق، نگاهی موازی به ادبیات رمانتیک و معماری همان دوره است که مرحله‌ای گذار را رقم می‌زند که برخاسته از آرزوی ادامهٔ گذشته در زمان حال است و تمام تزهای فرهنگ معمارانهٔ سنتی را دگرگون می‌کند.

- رمانتیسم از دیدگاه هگل

در نظر هگل[۵] ، تجلی عینی و واقعی روح منحصراً در تاریخ، هنر، دین و فلسفه است. در هنر روح با تجسد یافتن در فردیت انسانی یا زندگی اجتماعی، حوزهٔ روح محدود را ترک می گوید و به مرحلهٔ نهایی خود یعنی روح مطلق گسترش می‌یابد که در آن دانش و واقعیت، سوژه و ابژه، معنویت و نفسانیت و... با هم یکی می‌شود. بر همین مبنا، هگل هنر را به منزلهٔ صورتی از معرفت تعریف می کند. وظیفهٔ هنر، آشتی دادن این دو جنبهٔ بیرونی و درونی در اثر هنری است. از آنجایی که هگل عناصر زیبایی را شامل جنبهٔ درونی و جنبهٔ بیرونی می شمارد، آن ها را از یکدیگر متمایز می کند. به همین دلیل، هگل کسانی را که فقط زیبایی صورت را غایت هنرهای زیبا و تنها ملاک التذاذ از آثار هنری می پندارند، مورد انتقاد قرار داده و معتقد است که گوهر و محتوای آثار هنری است که باید ملاک قضاوت قرار گیرد. به دلیل وابستگی و پیوستگی صورت و محتوا در آثار هنری، معنای غیرعقلانی و بی خردانه صورتی "ناموزون و بی شکل یا ناپخته و بی ارزش" خواهد داشت. بر همین اساس، زمینهٔ پیدایش هنر رمانتیک خود بستری می‌شود تا "مفهوم قائم به ذات روح اندیشه‌ور در فلسفه ژرف‌تر شناخته شود". بنابراین، دو عامل در اثر هنری به یکدیگر می‌آمیزد: «مضمون» که معنی هنر را در خود نهفته دارد و «صورت» که به شیوهٔ تجسم خود، آن معنی را بیرون می‌کند. در تولید هنری جنبه های روحی و حسی به هم می‌آمیزند زیرا سرچشمهٔ هنر راستین فعالیت تخیل هنری به معنی عنصری عقلانی است که به اعتبار روح و با فعالیت، خود را به رفعت آگاهی می‌رساند. به طوری که آنچه در آن مستتر است، به شکل حسی افاده می‌شود (طهوری، ۱۳۸۴: ۵۳ و۵۴).

شکل های هنری چیزی جز مناسبات گوناگون میان معنی و صورت نیستند که از اندیشه مایه می گیرند و مطابق دسته بندی هگل به سه شیوه معرفی می‌شوند؛ بنابراین ، از دیدگاه او تاریخ هنر با توجه به شکل و محتوا به سه دوره تقسیم می‌شود: هنر سمبلیک که در آن شکل از محتوا فراتر می رود؛ بهترین نمایندگان این هنر آثار معماری مصر است. هنر کلاسیک که شکل و محتوا را به تعادل می‌رساند؛ مجسمه‌سازی یونان باستان بهترین نمایندهٔ هنر کلاسیک است. هنر رمانتیک که در آن محتوا بر شکل غالب می‌شود؛ این هنر در حد اعلای خود در نقاشی، موسیقی و شعر متجلی می‌شود (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۱۱).

عناصر رمانتیک در ادبیات

در این بخش برآنیم تا عناصر رمانتیک را در سه اثر مهم ادبیات فرانسه در این دوره بررسی کنیم: رنه[۶] اثر ماندگار ماقبل رمانتیسم، نوتردام دوپاری[۷] و اوره لیا[۸] . در این بررسی قصد داریم حال و هوای نویسنده و حسی را که بر او غالب بوده و به واسطهٔ اثرش به جامعه منتقل شده است، بازبینی کنیم. در انتها، عناصر رمانتیک این آثار را بیان می‌کنیم.

۱- رنه اثر شاتوبریان[۹]

تم‌های بزرگ رمانتیسم فرانسه برای اولین بار در اثر شاتوبریان به کار گرفته شد. عصر شاتوبریان از اواسط قرن هجدهم تا اواسط قرن نوزدهم به طول انجامید. این دوره مورد انتقاد جامعه قرار می‌گرفت؛ در عین حال در موسیقی، نقاشی، ادبیات و دیگر حوزه‌ها نیز تغییراتی ایجاد شد، از جمله در احساسات.

در تمام آثار شاتوبریان نشانی از زمانه به چشم می‌خورد؛ وی در آغاز کتاب خاطرات آن سوی گور[۱۰] نوشته است که چند ساعتی بیش زندگی نکردم و سنگینی زمان روی پیشانی‌ام نقش بسته است (Brinel,2005:410). برای انسانی که به دنیا آمده است تا هویتش را جستجو کند و درگیر ابهامی است که این

جهان به او تحمیل کرده، هیچ موضوع شگفت آوری وجود ندارد؛ چرا که گویی جهان کنونی بین دو مسئلهٔ غیرممکن، یعنی عدم امکان در گذشته و عدم امکان در آینده، قرار دارد و این مسئولیت برعهده نویسنده است که کاتالیزور کهن و نوین باشد. هم چنین، کتاب شاتوبریان که در آن واحد، تاریخ یک دنیا و رمان یک وجدان است، تولد انسان جدید و ادبیات مدرن را نشان می‌دهد. درحقیقت، رنه در مقابل "وحشی نجیب" قرار دارد؛ ناتوانی‌اش در زندگی و عشق، به احساسات مبهمی که بیماری مدرن است، عینیت می بخشد. شاتوبریان به زیبایی بطالت و افسردگی قهرمانش را محکوم کرده است، به خوبی می توان احساس کرد که او در ترسیم این مسئله تلاش بسیار کرده است. رنه[۱۱] که برای ایجاد هراس خلق شده، تمام نسل را مسحور کرده است. عناصر رمانتیک رنه عبارت اند از: بیماری قرن، تنهایی، مرگ، رویا و بازگشت به خود.

۲- نوتردام دوپاری اثر ویکتور هوگو[۱۲]

نوتردام دوپاری دو ویژگی رمان‌های هوگو را خاطرنشان می‌کند: نشان دادن شخصیت هایی با ابعاد اسطوره‌ای مانند اسمرالدا و کازیمودو[۱۳]، که در آن‌ها آرزو و نیروهای خیر و شر عینیت می‌یابند؛ و به ویژه عینیت بخشیدن به یک صحنهٔ بزرگ تاریخی به روش نویسندهٔ اسکاتلندی، والتر اسکات[۱۴]. این تمایل به منظره با حسرت برای تاریخ گذشته تلفیق می شود و رمان تاریخی را به وجود می‌آورد. هوگو در نوتردام دوپاری طرحی ملودرامیک را در یک کادر تاریخی قرار داده که به وسیلهٔ تخیل رمان نویس پرداخته شده است. پاریس در قرن پانزدهم نشان داده شده است، پر جنب و جوش و رنگارنگ، با محلهٔ معجزه ها که از چهره های هراس آور گدایان تشکیل شده است و کلیسای جامع که بلندای با ابهتش از یک زندگی اسرارآمیز خیالی جان می‌گیرد. سرنوشت تاریکی بر این رمان سنگینی می‌کند که شبیه آن چیزی است که در نمایشنامه های هوگو و در ترکیب برتر و مسخره وجود دارد، به ویژه در شخصیت کازیمودو(Lagard, 2007:195).

در حقیقت، قهرمان واقعی رمان کلیسای نوتردام است با تمام عظمتش، شیشه های منقوش و با تاریکی‌هایی که میان ستون‌های تودرتویش وجود داشت. ویکتور هوگو در این کتاب موفق شد با ترسیم یک بنای گوتیک، شکوه معمارانه را در پرده ای ادبی دقیق به تصویر بکشد. عشق، قرون وسطی و تاریخ گذشته، مسیحیت، کلیسای نوتردام و رمان گوتیک تم های رمانتیک این اثر هستند.

۳- اوره لیا [۱۵] اثر ژرار دونروال[۱۶]

آنچه نروال را در نظرها جذاب کرده است، وحدت بین زندگی و اثر او در تجربه‌ای مشترک در ادبیات فرانسه است، با تمام خلوصی که دارد: خلق اسطوره‌ای که تا زمان دستیابی به نتیجهٔ نهایی زندگی کند (Brinel,2005:344) نروال[۱۷] در اوره لیا با هشیاری تحسین برانگیزی زجرهای ذهنی خود و خط سیر روحی را که ایجاد می‌کند، به تصویر می‌کشد. در این اثر زندگی شاعرانه ای به تصویر کشیده شده که برای فلسفهٔ درونی نروال به منزلهٔ وصفی تشریحی است. نمونه‌هایی از ناسازگاری با اجتماع، جذابیت"من" و جستجوی روحی بسیار قوی در آن دیده می‌شود که روحیهٔ هنرمندانهٔ زمان خود را آشفته می کند. در اینجا، نروال فراتر از بیماری خود، بازتابی از بیماری دورهٔ رمانتیک است چرا که تمام آثار ادبی یا هنری نشان دهندهٔ نگرشی جمعی است که در آگاهی متفکر یا شاعر به اوج وضوح قابل فهم یا قابل درک می‌رسد. در اوره لیا می توانیم بروز رویا را در زندگی واقعی ببینیم. در این اثر رویاها و توهمات نروال که ناکامی‌های عشقش به اوره لیا را دور می‌کند، پیگیری می‌کنیم. نروال تلاش می‌کند توصیفی بسیار دقیق از این

جدول ۱. تحلیل تم‌های ادبی (مأخذ: نگارندگان)

نام اثر/ تم	بیماری قرن	تنهایی	مرگ	بازگشت به خود	رویا	رمان گوتیک	قرون وسطی و تاریخ گذشته	عشق	مسیحیت
رنه	✓	✓	✓	✓	✓				
نوتردام دوپاری						✓	✓	✓	✓
اوره‌لیا			✓		✓				

مناظر، انسجام عمیق و واقعیت تاریک آن‌ها ارائه دهد. تم‌های برجستهٔ رمانتیک این اثر رویا و مرگ هستند.

عناصر رمانتیک در معماری

تفکرات رمانتیک تأثیرهای بسیاری بر معماری گذاشتند. در قرن هجدهم با توجه به اندیشه‌های اصل روشنگری، بازگشت به دوران باستان و الگو گرفتن از آن مورد استقبال معماران قرار گرفت. در این دوران، با کشف و کاوش شهر ارکولانو[۱۸] در سال ۱۷۱۱ میلادی و پومپئی[۱۹] در سال ۱۷۴۸ میلادی و نخستین بازنگاری هایی که در آثار باستانی یونانی در سال ۱۷۱۷ میلادی صورت گرفت، تاریخ هنر مبنایی علمی یافت. بدین ترتیب با استقرار قواعد در دورنمای تاریخی مناسب، از ویژگی جهان شمولی آن‌ها کاسته شد. البته به ظاهر هیچ چیز تغییر نکرده بود، چرا که استفاده از فرم‌های همیشگی رایج بود اما در معنی تحولی عمیق و بنیادین در عالم هنرها پدید آمد؛ زیرا دیگر آن اعتماد اولیه به گنجینهٔ فرم‌های کلاسیک وجود نداشت. به این ترتیب، کلاسیسیسم به نئوکلاسیسیسم تبدیل شد و همین فعل و انفعالات در مورد دوره‌های گوناگون تاریخی تکرار گردید و منجر به ظهور جنبش احیای سبک‌های گذشته شد. بعدها این دوره به تاریخ گرایی[۲۰] معروف شد. از آنجایی که معماری رمانتیک در اروپا بسیار گسترده است، مطالعه را روی معماری فرانسه متمرکز می‌کنیم و به منظور دستیابی به مفهوم رمانتیک و عناصر آن در معماری سه سبک نئوکلاسیک، نئوگوتیک و نئوباروک را تشریح می‌کنیم:

۱- سبک نئوکلاسیک

این سبک در سه دههٔ پایانی قرن هجدهم ظهور کرد، به ویژه از افسانهٔ رم باستان الهام گرفته بود و برمبنای مطالعات باستان شناسی دقیقی ایجاد می‌شد. نئوکلاسیک با رد کردن روکوکو، که نماد اشرافیت بود، به اقتدار سبک امپراطوری منتهی می‌شد و قاطعانه شکاف و انحطاطی را که جامعهٔ آن دوره داشت، محکوم می‌کرد. جستجوی کمال و کیفیت، جایگزین فرم های پیچیده می‌شد. نمادها یا شخصیت های اسطوره‌ای که موضوع های والایی را منعکس می‌کردند، به موفقیت چشم‌گیری دست پیدا می‌کردند. ناپلئون اول آرزو داشت از پاریس رم جدیدی بسازد و ساختمان های متعددی بنا کند که به بهترین نحو تداعی‌گر امپراطوری رم باشند. سبک نئوکلاسیک با فتوحات ناپلئون در سرتاسر اروپا گسترده می‌شد و حتی بر ایالات متحده نیز تأثیر گذاشت.

معروف‌ترین بناهای نئوکلاسیک فرانسه عبارت اند از: پانتئون[۲۱]، کتابخانهٔ سنت ژنویو[۲۲]، تئاتر اودئون[۲۳]، تاق پیروزی کاروزل[۲۴]، تاق پیروزی اتوآل[۲۵] و تئاتر بزرگ بوردو.[۲۶]

تاق پیروزی اتوآل[۲۷]

ناپلئون اول در ۱۸۰۶ میلادی برای گرامی داشت پیروزی های ارتش خود دستور ساخت تاق پیروزی را صادر کرد. تاق پیروزی ۴۹ متر ارتفاع دارد و عرض آن از ۴۵ متر فراتر می‌رود. ارتفاع تاق در دو نمای بزرگ تر ۲۰/۵ متر و عرض آن ۱۴/۵ متر است. در نماهای جانبی، تاقی به ارتفاع ۱۹ متر و عرض ۸/۵ متر به تصویر کشیده

تصویر ۱.تاق پیروزی اتوآل، پاریس، نمای اصلی، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۲. تاق پیروزی اتوآل، پاریس،نمای اصلی، مأخذ: نگارندگان

شده است. این تاق متشکل از دو ستون است که با یک تاق قوسی به فرم نیم دایره به هم متصل هستند و در زیر سقف بخشی قرار دارد که پیکره‌هایی بر رویش تعبیه شده است. علاوه بر این، تاق دارای ستون‌هایی است که روی پایه ها ثابت شده اند و سکویی را که در بالای قوس قرار دارد، نگه می دارند. در داخل، قوس های گود گچ بری شده اند. حاشیهٔ نسبتاً بزرگی که هر چهار وجه را در برگرفته است، نمایانگر شخصیت‌های بزرگ انقلاب و بازگشت ارتش از ایتالیا و مصر است (جدول ۱).

بی تردید عظمت این بنا تداعی کنندهٔ اقتدار، اصالت و کمال دوران باستان است. فرم متقارن، اعتدال، نظم و وضوح اثر نیز از شیوه های باستان الگو گرفته است؛ به علاوه، اسطوره‌های ملی بر نقش برجسته‌های بنا تأثیر گذاشته‌اند و همگی حس نئوکلاسیسیسم اثر را منتقل می‌کنند. (تصویر ۱) در نقش برجسته‌های این بنا از طرح گیاهان استفاده شده است. وجود اسطوره های یونان باستان روی دیواره‌ها تخیل را برمی انگیزد. در این بنا گرایش به مردم وجود دارد و تداعی گر داستان‌هایی است که احساسات را تحت تأثیر قرار می‌دهد. گرایش به سادگی در بنا، همراه با به کار بردن تزئینات تضادی ایجاد می‌کند که نمایانندهٔ بیماری قرن است. بلندای این بنای عظیم حس تنهایی را به خوبی به مخاطب القا می کند (تصویر ۲).

۲- سبک نئوگوتیک

نئوگوتیک یکی از سبک‌های معماری است که در اواسط قرن هجدهم در انگلستان متولد شد. در قرن نوزدهم، سبک‌های نئوگوتیک جدی‌تر و دقیق‌تر مدل قرون وسطایی را که با سبک کلاسیک رایج آن دوره مغایرت داشت، احیا کردند با پیدایش و صعود رمانتیسم، بعضی از علاقمندان برجسته مثل اوراس والوپ[۲۸] یا ویلیام بکفورد[۲۹] بر ضرورت توجه به قرون وسطی، هنرهای قرون وسطایی، معماری مذهبی و برنما که معیاری تازه برای زیبایی بود، تأکید کردند. انقلاب کبیر گذشته‌ای را که به مسیحیت و اشرافیت فرانسوی اهمیت می‌داد، درهم شکست. در آن زمان حسرت برای گذشتهٔ ملی و رویایی یک منبع الهام تازه قلمداد می‌شد. این جنبش در سال های ۱۸۳۰ میلادی به موفقیت‌های بزرگی دست پیدا می‌کرد و در اتحاد با روحیهٔ رمانتیک برای ساختن کلیساها و ویلاها مورد استفاده قرارگرفت. کلیسای سن ژان بتیست دو بلویل[۳۰] در پاریس و کلیسای سن موریس[۳۱] در لیل دو بنای شناخته شدهٔ این سبک هستند.

کلیسای سن ژان بتیست دو بلویل

این کلیسا از نخستین کلیساهای سبک نئوگوتیک ساخته‌شده در پاریس است. ژان بتیست لسو[۳۲] از سال ۱۸۵۴ میلادی در حاشیهٔ بازسازی‌های بزرگی که به همراه ویوله-لو-دوک[۳۳] در نوتردام و سنت-شپل انجام داد، کلیسایی به سبک گوتیک ناب و معتبر در بنایی جدید خلق کرد. البته در این بنا نشانه‌هایی هم از دانشی که در اثر ارتباط با بناهای تاریخی به‌دست آورده است، یافت می‌شود. این بنا یک شبستان دارد با دو راهرو و هشت نمازخانهٔ جانبی، یک گل جام، یک جایگاه کر، یک راهروی مرکزی که به هفت نمازخانه راه دارد، دو صندوقخانه و دو برج ناقوس؛ و مهم ترین اثر معمار خود به شمار می‌آید.

این بنا با دو برج بلند و نوک تیز، پیکرتراشی روی درهای ورودی، شیشه های منقوش و تصاویر قدیسان، از نمونه های بارز سبک نئوگوتیک به شمار می‌آید که مسیحیت و قرون وسطی را تداعی می‌کند. تمثال ها و شیشه های منقوش و فنون به کار گرفته شده، ظرافت گذشتگان را نشان می‌دهد که مختص معماران نئوگوتیک است(جدول ۲). این بنا در نگاه اول احساسات را برمی انگیزد. نوع فرسپ به کار رفته و فرم گل دسته‌ها به نوعی یادآور قلعه های قرون

تصویر۳. کلیسای سن ژان بتیست دوبلویل، پاریس،نمای اصلی، مأخذ: نگارندگان.

وسطاست. نوک تیز گل دسته‌ها که به سمت آسمان می‌رود، ذهن را به سوی رویا سوق می‌دهد. در این ساختمان بیش از آن که تمایل به آزادی وجود داشته باشد، تعلق به گذشته مشاهده می‌شود. نگاره‌های داخلی این کلیسا به طور کامل الهام گرفته از مسیحیت است و تأثیر معمار در آن دیده می‌شود. بلندای بنا تا حد زیادی القاکنندهٔ احساس تنهایی به مخاطب است (تصویر۳).

۳- سبک نئوباروک

معماری نئوباروک یکی از سبک های معماری است که در اواسط قرن نوزدهم (حکومت امپراطوری دوم) شکل گرفت. مشهورترین نمونهٔ این سبک در فرانسه، اپرای ملی پاریس[۳۴] است که در آن انواع تزئینات باروک به چشم می‌خورد.

اپرای پاریس

این بنا را نمایندهٔ معماری التقاطی‌گرایی و تاریخ گرایی نیمهٔ دوم قرن نوزدهم می‌شناسند (تصویر ۴). عظمت کم نظیر این اثر تاریخی و طراحی آن، با مقیاسی بسیار وسیع و تزئینات فراوان نمای آن، نماد اشرافیت و شکوهمندی مورد علاقهٔ باروک است. خطوط منحنی و ناموزون و فرم‌های پیچیده‌ای که در بنا به کار رفته‌اند نیز قابل ملاحظه است. وحدت هنرهای نقاشی، معماری و مجسمه سازی در این اثر به اوج رسیده است (جدول ۳). با این‌که بنا از نمونه‌های باروک الهام گرفته است، ویژگی‌های سبک شناسانهٔ معمار در آن هویداست. معمار با آزادی کامل از چدن استفاده کرده و دهانه‌های بزرگی را به وجود آورده است. عنصر تنهایی در این ساختمان با تکرار نشان داده شده است (وجود درها و پنجره‌های پی‌درپی)؛ بنا اقتدار حاکم بر قرن نوزدهم را به خوبی القا می‌کند (تصویر۴و۵).

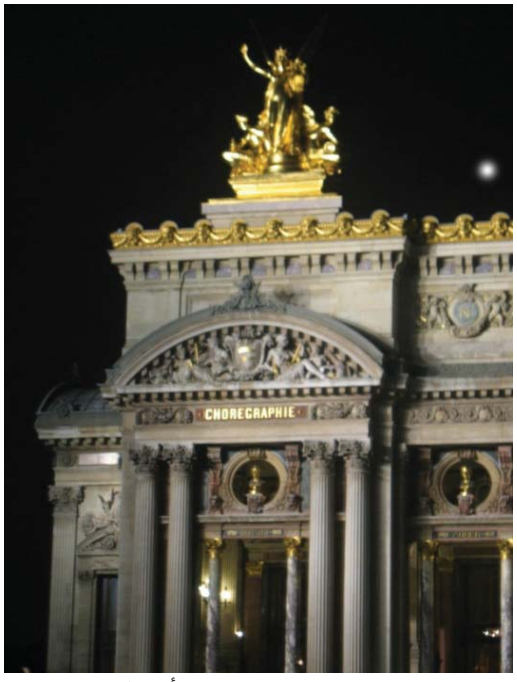
مقایسهٔ عناصر رمانتیک در ادبیات و معماری

پس از مشخص کردن تأثیرات رمانتیسم بر ادبیات و معماری می‌توان عناصر رمانتیک را در این دو عرصهٔ هنری با یکدیگر مقایسه کرد:

۱- تمایل به احساسات عاشقانه و برتر دانستن عاطفه از منطق

برای رمانتیک‌ها دیگر منطق معیار و محک اصلی زندگی و شناخت جهان پیرامون نیست و ارزش احساسات و ادراک حسی از قضاوت عقلانی بیشتر است. طراحی فضاهای شاعرانه در این دوره، در مقابل گرایش به ایجاد فضاهایی که تداعی کنندهٔ اقتدار در دورهٔ کلاسیک هستند، روی کار می‌آید. به عنوان مثال، ساختمان کلیسای سن موریس نمایی تحسین برانگیز و منحصربه فرد دارد که حسی شاعرانه را به بیننده القا می‌کند. از طرف دیگر، نویسندگان رمانتیک ناظران بسیار زبردست احساسات عاشقانه هستند که کمترین تجلی ها و تنوع ها را پیگیری

تصویر ۴. اپرای گارنیه، پاریس، نمای اصلی، مأخذ: نگارندگان



تصویر ۵. اپرای گارنیه، پاریس، نمای اصلی، مأخذ: نگارندگان.

جدول ۲. تحلیل کالبدی- محتوایی تاق پیروزی اتوآل (مأخذ: نگارندگان)

اصول ساختاردهندهٔ طرح	فرم پلان	صلیب یونانی		
		صلیب رومی		
		مستطیل	•	
مفاهیم ساختارهای فضایی	فرم مقطع اصلی	مستطیل	•	
		مستطیل و نیم‌دایره		
		مستطیل با قوس تیز		
	فرم مقاطع فرعی	مستطیل	•	
		مستطیل و نیم‌دایره	•	مقطع بنا در قسمت تاق‌های اصلی و جانبی هلالی‌شکل است.
		مستطیل با قوس تیز		
شکل و فرم	نمای ساختمان	مستطیل	•	بنا با ۴۹ متر ارتفاع و بیش از ۴۵متر عرض، در نگاه اول یک مربع عظیم می‌نماید.
		گنبد		
		سنتوری		
		برج مخروطی		
	شکل ستون‌ها	دوریسی		
		کورنتی		
		ستون‌های جفت		
	شکل سرستون‌ها	دوریسی		
		کورنتی		
		نقش‌دار		
		برنزی		
		گروتسک		
	تزئینات	کتیبه و حاشیه	•	روی تمام نماها و نیز داخل تاق‌ها کتیبه‌هایی وجود دارد.
		مجسمه	•	پیکره‌های نمادین از وقایع عزیمت، پیروزی، مقاومت و صلح روی دیوارها قرار دارد.
		نقش‌برجسته	•	نقش‌برجسته‌هایی از شخصیت‌های بزرگ انقلاب و نیز اساطیر یونان و روم روی بنا وجود دارد.
		نقاشی فرسک		
		نقاشی شیشه		
مصالح	نوع مصالح	بتن	•	
		سنگ	•	
		(فلز (آهن و چدن		
	رنگ مصالح غالب	سفید		
		خاکستری روشن	•	
		خاکستری تیره		
		سیاه		
ارتباط با محیط پیرامون		هماهنگ با محیط پیرامون	•	بنا از نظر رنگ با محیط پیرامون هماهنگ است.
		متفاوت با محیط پیرامون	•	بنا از نظر ابعاد و سبک با محیط متفاوت است.
		متضاد با محیط پیرامون		

می‌کنند و گاهی نیز گرفتار احساساتی شدید می‌شوند. عشق رمانتیک به کلیشه‌های معمولی خلاصه نمی‌شود.

بی تردید در آن عشق آرمانی وجود دارد. روسو با ظرافت بیان کرده بود: هنر متمرکز کردن احساسات اطراف قلب است (Encyclopædia Universalis,1990: 291).

۲- بازگشت به خود و من

این رجوع به خویشتن رمانتیک ها براساس شهود درونی شکل می گیرد؛ گرایش به من عبارتی است متداول برای نشان دادن تمایل شدید نویسندگان رمانتیک به حرکت به درون خود. این مفهوم منجر به پیدایش ادبیات غنایی می‌شود. این "من" درونی سبب می‌شود که رمانتیسم بیشتر بر مفاهیم ذهنی تکیه کند و در نتیجه در محتوا تغییر اساسی ایجاد می‌شود. اهمیت ذهن هنرمند و فردگرایی در هنر رمانتیک به مرکز قرار دادن هنرمند در اثر هنری می‌انجامد؛ در نتیجه در این دوره معمار مطرح می شود و سلایق شخصی خود را در کار اعمال می‌کند.

جدول ۳. تحلیل کالبدی- محتوایی کلیسای سن-ژان-بتیست دوبلویل، (مأخذ: نگارندگان)

اصول ساختاردهندهٔ طرح	فرم پلان	صلیب یونانی		
		صلیب رومی		
		مستطیل	•	
مفاهیم ساختارهای فضایی	فرم مقطع اصلی	مستطیل		
		مستطیل و نیم‌دایره		
		مستطیل با قوس تیز	•	به‌دلیل وجود برج‌های مخروطی در بنا مقطع اصلی نوک‌تیز است.
	فرم مقاطع فرعی	مستطیل		
		مستطیل و نیم‌دایره		
		مستطیل با قوس تیز	•	
شکل و فرم	نمای ساختمان	مستطیل		
		گنبد		
		سنتوری		
		برج مخروطی	•	نمای اصلی شامل دو برج بلند مخروطی و صلیب‌هایی است که رویشان قرار دارد.
	شکل ستون‌ها	دوریسی		
		کورنتی	•	در نمای ساختمان ستون به کار نرفته است اما در داخل، ستون‌های بسیاری وجود دارد.
		ستون‌های جفت		
	شکل سرستون‌ها	دوریسی		
		کورنتی	•	
		نقش‌دار		
		برنزی		
		گروتسک		
	تزئینات	کتیبه و حاشیه		
		مجسمه	•	
		نقش‌برجسته	•	بالای سردر ورودی کلیسا نقش‌برجسته‌هایی وجود دارد.
		نقاشی فرسک		
		نقاشی شیشه	•	موضوع نقاشی‌های روی شیشه حکایات کتاب مقدس عهد عتیق است.
مصالح	نوع مصالح	بتن	•	
		سنگ	•	
		(فلز (آهن و چدن		
	رنگ مصالح غالب	سفید		
		خاکستری روشن	•	
		خاکستری تیره		
		سیاه		
ارتباط با محیط پیرامون		هماهنگ با محیط پیرامون	•	بنا از نظر رنگ با محیط پیرامون خود هماهنگ است.
		متفاوت با محیط پیرامون		
		متضاد با محیط پیرامون	•	سبک بنا با محیط پیرامون در تضاد است.

۳- الهام از مسیحیت و قرون وسطی

این عنصر در تزئینات بناها به چشم می‌خورد. نمونه‌های سبک نئوگوتیک نمود بارز این امر است. معماری گوتیک احساسات را تحریک می‌کند و با ایجاد ترس و اضطرابی غیر واقعی مخاطب را به قلمروهای فوق طبیعی سوق می‌دهد و معانی شاعرانه‌ای تداعی می‌کند. درحقیقت، سبک‌های قرون وسطی هم چون سیستم تازه‌ای از قواعد مورد توجه قرارنمی‌گیرند، بلکه به این دلیل مورد تحسین واقع می‌شوند که در آن‌ها منطق تحت تسلط احساس واقع شده است. نویسنده‌های رمانتیک به بُعد اسطوره‌ای دین مسیحیت حساس هستند. این موضوع برای آن‌ها به منزلهٔ فکر کردن دربارهٔ حقیقت کلیسا و تعصب نیست، بلکه تحریک الهام شاعرانه است از میان کتاب مقدس عهد عتیق یا جدید.

جدول ۴: تحلیل کالبدی-محتوایی اپرای پاریس (مأخذ: نگارندگان)

اصول ساختاردهندهٔ طرح	فرم پلان	صلیب یونانی		
		صلیب رومی		
		مستطیل	●	
مفاهیم ساختارهای فضایی	فرم مقطع اصلی	مستطیل		
		مستطیل و نیم‌دایره	●	نمای اصلی بنا مستطیلی است که گنبدی روی آن قرار گرفته است.
		مستطیل با قوس تیز		
	فرم مقاطع فرعی	مستطیل	●	در بخش‌های داخلی بنا تالارهایی وجود دارد که مقاطعش مستطیل است.
		مستطیل و نیم‌دایره	●	داخل بنا تالارهایی با سقف قوسی‌شکل وجود دارد.
		مستطیل با قوس تیز		
شکل و فرم	نمای ساختمان	مستطیل	●	نما ساختاری به‌ظاهر کلاسیک دارد اما تزئینات فراوانی در آن به کار رفته است.
		گنبد	●	در نمای اصلی گنبد سبزرنگی است که روی آن فانوس کوچکی به‌همراه یک مجسمه قرار دارد.
		سنتوری		
		برج مخروطی		
	شکل ستون‌ها	دوریسی	●	این ستون‌ها در طبقهٔ میانی بنا قرار دارند.
		کورنتی		
		ستون‌های جفت	●	
	شکل سرستون‌ها	دوریسی		
		کورنتی		
		نقش‌دار	●	
		برنزی	●	
		گروتسک		
	تزئینات	کتیبه و حاشیه	●	در نمای اصلی و در داخل بنا کتیبه‌ها و حاشیه‌ها با تزئینات بسیاری به کار رفته است.
		مجسمه	●	تندیس‌های نیم‌تنه، تمام قد، برنزی، طلایی و مرمری در خارج و داخل بنا وجود دارد.
		نقش برجسته	●	نقش‌برجسته‌های منحصربه‌فردی روی این بنا کار شده است.
		نقاشی فرسک	●	سقف‌ها و دیوارهای بنا مزین به نقاشی‌های فرسک بسیار زیبایی است.
		نقاشی شیشه	●	نقاشی روی شیشه نیز بخشی از تزئینات داخلی ساختمان است.
مصالح	نوع مصالح	بتن	●	
		سنگ	●	
		(فلز (آهن و چدن	●	
	رنگ مصالح غالب	سفید		
		خاکستری روشن	●	
		خاکستری تیره		
		سیاه		
ارتباط با محیط پیرامون		هماهنگ با محیط پیرامون	●	از نظر رنگ با محیط پیرامون هماهنگی دارد.
		متفاوت با محیط پیرامون		
		متضاد با محیط پیرامون	●	از نظر سبک متضاد محیط پیرامون است. (به‌دلیل به‌کاربردن تزئینات بیش از اندازه)

۴- گرایش به رویا و تخیل

یکی دیگر از نشانه‌هایی که به دلیل اهمیت نقش "من" در رمانتیسم، اهمیت قوهٔ تخیل را افزایش‌می‌دهد، تمایل به رویاست. تخیل نیرویی خلاق و دگرگون کننده است که در کانون اصلی آفرینش هنری جای دارد. این مفهوم که در ادبیات منجر به آفرینش شعر غنایی‌می‌شود، در معماری بر محتوا و مضمون اثر تأثیر می‌گذارد. این عنصر در تمام نقش برجسته‌ها و تزئینات بناها به چشم می‌خورد. تمام نویسندگان رمانتیک، در هر دوره‌ای، تمایل داشتند خلق رویا را که گذشتگان آشنایی بهتری با آن داشتند، با قدرت از سر بگیرند. این نیرو اغلب اسرارآمیز و ماوراءالطبیعی است و در شکل های بهت آوری متجلی می شود. هنرمندان اغلب رویا و تنهایی را به دلیل رنج دلپذیری که فراهم می‌کند و نشانهٔ برتری که به آن‌ها می بخشد، دوست دارند.

۵- بیماری قرن

این عنصر در تلاش برای تلفیق گذشته با زمان حال جلوه می‌کند و زمینه ساز تضادی می‌شود که معماران را به طور نامطلوبی تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ از طرفی آرزوی ادامهٔ گذشته در زمان حال و از سوی دیگر میل به پیشرفت که در نهایت منجر به فن آوری می‌شود، در معماران به چشم می خورد. این مسئله بسیار نگران کننده است و در تحلیل معماری اختلاف‌هایی به همراه دارد و تا حدی منجر به ایجاد نزاع بین بد و خوب می شود؛ این تردید وجود دارد که آیا این امر باعث از بین رفتن گذشته می شود یا پیشرفت در پی دارد؟ نمونهٔ بارز این تم تئاتر اودئون یا تئاتر بزرگ بوردو است. در آثار ادبی، قهرمان رمانتیک عذاب می کشد و نمی تواند هدف ثابتی را در این زندگی طولانی دنبال کند. به علاوه، می داند که هیچ چیز در واقعیت به تمایلات نامحدود و غنای تخیلاتش پاسخ نمی‌دهد. تعداد افرادی که در این دوره جنون غرق شدند، بسیار بیشتر از هر دوره‌ای است. در نسل‌های مختلف رمانتیک، همواره و شکاف نامحدودی بین جسمانیت و آرمان گرایی، آزادی نهایی فرد فاتح و نگرانی های لذت بردن از آن به چشم می‌خورد.

۶- شیفتگی به امور ناشناخته، عجیب و اسرار آمیز

می‌توان ادعا کرد که منظور از امور ناشناخته، ظهور فن آوری آهن، چدن و فلز است. در واقع، در تمام بناهایی که فن آوری جدید به کار گرفته شده است، نگرانی دوام و پابرجا ماندن وجود دارد. مثلاً، در ساختمان کتابخانهٔ سنت ژنویو[۳۵] برخلاف نمونه های پیشین از فلز استفاده شد. این درحالی است که برای این عنصر در آثار ادبی یادشده نمود خاصی یافت نشده است؛ لیکن با توجه به محدود بودن دامنهٔ تحقیق، این امر شیفتگی به امور ناشناخته در آثار ادبی را به طور کلی رد نمی‌کند و ممکن است در دیگر آثار ادبی این دوره با این ویژگی مواجه شویم.

۷- توجه به طبیعت، جلال و منظره

این عنصر معمار را به سوی طبیعت و استفاده از جلوه های آن در نقش و نگارها و تزئینات می کشاند. اما مسئلهٔ مهم‌تر و منظره پردازی جدیدی است که در آن به وجود می‌آید. در حقیقت، طبیعت موضوع فکر کردن و منبع الهام محسوب می شود. در معماری رمانتیک، ذهن هنرمند با طبیعت یگانگی و اتحاد می یابد. این موضوع در تمام بناهای بررسی شده به چشم می خورد. برای این عنصر نیز هم چون ویژگی قبلی، نمود خاصی در ادبیات یافت نشد.

۸- تمایل به آزادی

رمانتیک ها با گرایش به آزادی اصرار دارند که از چهارچوب سنت ها و قوانین کلاسیک فراتر بروند و تجارب شخصی را به کار گیرند. اعمال سلایق معمار در طراحی بنا بر این موضوع تأکید دارد. بدین ترتیب، روش های عادی ساخت به هم می ریزد، قید و بندهای پیشین حذف می‌شود؛ فلز مورد استفاده قرار می‌گیرد و با توجه به استحکام ساختمان‌ها، دهانه های بزرگ و شیشه در بناها به کار می رود. به علاوه، این آزادی در نحوهٔ کاربری نیز قابل مشاهده است. برخلاف دوران کلاسیک که اشراف و قدیسان با اهمیت هستند و بناهای بزرگ و مهم (مانند کاخ و کلیسا) برای آن‌ها ساخته می شود، در دورهٔ رمانتیک بیشتر بناها جنبهٔ عمومی دارند (مانند تئاتر اودئون، تئاتر بزرگ بوردو، کتابخانهٔ سنت ژنویو، اپرای پاریس)، که در آن ها گرایش به مردم و نیز گرایش به «من» به صورت جدی مطرح می‌شود. در حقیقت، افراد خود را با ارزش می دانند. در مورد ویژگی تمایل به آزادی، در آثار ادبی نامبرده نمود خاصی یافت نشد و این عنصر را می‌توان هم چون دو عنصر پیشین، جزء تفاوت های میان ادبیات و معماری به حساب آورد.

۹- تنهایی

این عنصر در آثار معماری به دو صورت مطرح می شود: نخست به وسیلهٔ مقیاس ساختمان و طراحی آن، به نحوی که فرد در مقابل بنا تنها به نظر برسد؛ این ویژگی در بناهای بلند دیده می شود. مثلاً بنای عظیم تاق پیروزی اتوآل به خوبی بیانگر این حس است. دوم، از طریق تکرارها و ریتم‌هایی که در یک ساختمان وجود دارد؛ مثلاً در نمای اصلی کتابخانهٔ سنت-ژنویو نوزده پنجره وجود دارد که حس تنهایی را به مخاطب القا می کند. در ادبیات نیز قهرمان رمانتیک محکوم به تنهایی عاطفی است. او همواره تنهایی را دوست دارد و تنهایی برایش جذاب است.

۱۰- مرگ

در درام رمانتیک، عشق و مرگ با هم عجین هستند. برای انسان رمانتیک مرگ ابزاری برای رهایی یافتن از تمام خستگی هاست. موقعیتی است برای داستان های عاشقانه که عشق در آن‌ها امکان پذیر نیست.

هم چنین دکورهای غم انگیز، باران ها و توفان ها نشانه های مرگ در این دنیا هستند که به نمادهای باشکوه ارزش می‌بخشند. اینک با توجه به توضیحات ارائه شده دربارهٔ عناصر رمانتیک در آثار ادبی و معماری یادشده، نتیجهٔ کلی را در جدول ۵ بیان می کنیم:

جدول ۵. مقایسهٔ عناصر رمانتیک در ادبیات و معماری (مأخذ: نگارندگان)

ردیف	محورها	ادبیات	معماری	شباهت‌ها/ مثال	تفاوت‌ها/ مثال
۱	گرایش به احساسات عاشقانه و برتر دانستن عاطفه از منطق	•	•	- مقابله با نمونه‌های کلاسیک: رنه، اورلیا، اپرای پاریس - توجه به عامهٔ مردم و احساسات آن‌ها: تئاتر اودئون، نوتردام دوپاری	- احساسات شخصی اهمیت پیدا می‌کند و قهرمان رمانتیک پدید می‌آید. - کاهش اهمیت نجیب‌زادگان و توجه به عامه و ساخت بناهایی با کاربری عمومی.
۲	بازگشت به خود و گرایش به "من"	•	•	- گرایش به فردگرایی و اعمال سلایق شخصی: رنه، کتابخانهٔ سنت ژنویو، - تأکید بر مفاهیم ذهنی: اوره‌لیا، - توجه به مؤلف و پدیدآورنده: اغلب آثار ادبی و کتابخانهٔ سنت ژنویو	- حذف گمنامی معمار: در معماری آن دوران مشهود است. - خصوصیات سبک‌شناسانه: خصوصیات تحت تأثیر محیط است.
۳	الهام از مسیحیت و قرون وسطی	•	•	- منجر به احیای سبک نئوگوتیک می‌شود: کلیسای سن موریس، سن ژان بتیست دوبلویل -احساسات را برمی‌انگیزد: نوتردام دوپاری	- در معماری در تزئینات بناها نمود می‌یابد. - در ادبیات مستقیما به کار نمی‌رود بلکه منبع الهام واقع می‌شود.
۴	گرایش به رویا و تخیل	•	•	- در نقش‌برجسته‌ها و تزئینات به چشم می‌خورد: پانتئون، تاق‌های پیروزی کاروزل و اتوآل - این نیرو اغلب ماوراءالطبیعی و اسرارآمیز است: اوره‌لیا	- در ادبیات برای فرار از شرایط و رنج‌ها به رویا پناه می‌برند: اوره‌لیا، رنه
۵	افسردگی و بیماری قرن	•	•	- ایجاد تردید و آشفتگی و قرارگرفتن بر سر دوراهی: تئاتر اودئون، رنه - تولید آثار جدید و بدیع: رنه، تئاتر بوردو	- تلاش برای تلفیق گذشته و زمان حال - تردید در انتخاب سادگی یا تزئینات - ابتلای قهرمان رمانتیک به افسردگی و جنون: رنه، اوره‌لیا
۶	شیفتگی به امور اسرارآمیز، ناشناخته، عجیب	_	•	_	- توسعه دانش و استفاده از فن‌آوری: در اغلب نمونه‌ها دیده می‌شود. - با ایجاد ترس و نگرانی، احساسات را برمی‌انگیزد. - تجربهٔ شرایط جدید: کتابخانهٔ سنت ژنویو
۷	توجه به طبیعت و جلال و منظره	_	•	_	- در تزئینات و نقش و نگارها به کار می‌رود: در بیشتر بناها به چشم می‌خورد. - طبیعت پناهگاه قهرمان رمانتیک است و تنهایی او را تشدید می‌کند: رنه
۸	درهم شکستن قید و بندها و تمایل به آزادی	_	•	_	- نفی تزئینات بیهوده: تئاتر اودئون - استفاده از فن‌آوری: اپرای پاریس - نادیده گرفتن محدودیت‌ها و قوانین پیشین: کتابخانهٔ سنت ژنویو - ایجاد بناهای عمومی: تئاتر بوردو، اپرای پاریس
۹	تنهایی	•	•	- حس فردیت و بازگشت به خود را برجسته می‌کند: تاق پیروزی اتوآل، رنه	- تشدید افسردگی قهرمان رمانتیک و سوق دادن او به رویا: رنه، اوره‌لیا
۱۰	مرگ	•	_	_	- راه فرار قهرمان رمانتیک از تمام خستگی‌هاست: اوره‌لیا - ایجاد دکورهای غم انگیز: رنه

نتیجه گیری

با توجه به نظریهٔ هگل در مورد رمانتیسم می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که در رمانتیسم بی‌الگویی اساس فرم و شکل اثر هنری است؛ یعنی بیش از آن که به ظاهر اثر هنری توجه شود، محتوای آن ملاک قرار می‌گیرد. این امر هنر رمانتیک را به سوی فرم هایی می‌برد که محتوا و مضامین موردنظر را بازگو می‌کنند. این رهایی فرم اثر هنری از ضوابط خاص و تبعیت آن از محتوا چه در زمینهٔ ادبیات و چه در معماری نمایان است. طبق آنچه در مورد جنبش رمانتیسم و تأثیرات آن بر سه اثر ادبی فرانسه رنه، نوتردام دوپاری و اوره لیا بیان شد، گرایش به احساسات عاشقانه و برتر دانستن عاطفه از منطق، بازگشت به خود و گرایش به من، الهام از مسیحیت و قرون وسطی، گرایش به رویا و تخیل، افسردگی و بیماری قرن، مرگ و تنهایی را عناصر رمانتیک در ادبیات شناختیم. سپس، سه سبک نئوکلاسیک، نئوگوتیک و نئوباروک را سبک‌های حاکم بر معماری فرانسه در عصر رمانتیک معرفی کردیم، بناهایی را مورد تحلیل قرار دادیم و دریافتیم که عناصر رمانتیک در معماری عبارت اند از: گرایش به احساسات عاشقانه و برتر دانستن عاطفه از منطق، بازگشت به خود و گرایش به "من"، الهام از مسیحیت و قرون وسطی، گرایش به رویا و تخیل، افسردگی و بیماری قرن، شیفتگی به امور اسرارآمیز، ناشناخته و عجیب، توجه به طبیعت و جلال و منظره، در هم شکستن قید و بندها و تمایل به آزادی و تنهایی. اگرچه عناصر رمانتیک موجود در آثار ادبی کاملاً منطبق بر عناصر رمانتیک یافت شده در آثار معماری نیستند، نقاط مشترک زیادی با یکدیگر دارند که بر یک پارچگی و وابستگی گرایش‌های مختلف هنری صحه می گذارد و تفاوت‌های موجود را می‌توان ناشی از تفاوت در ابزار این دو هنر دانست. از آنجا که روند خلق و آفرینش معماری نیازمند مدت زمانی طولانی است، اگر بستر و زمینهٔ اندیشه‌ای نو، همچون رمانتیسم، در فلسفه هنر پدیدار گردد، در ادبیات، نقاشی و سایر هنرها بسیار سریع تر از معماری نمود پیدا می‌کند.

نهضت رمانتیک چندان دوام نیاورد و پیش از پایان نیمهٔ اول قرن نوزدهم جای خود را به رئالیسم داد اما تأثیر آن را در حوزهٔ هنر و ادبیات نمی‌توان نادیده گرفت. اگرچه نمود بارز و ملموس رمانتیسم بیشتر در شعر و ادبیات یافت می‌شود تا در معماری، این بینش عمیق با توجه به ذهن هنرمند، رهایی از الگوی مطلق و جاودان و استفاده از کلیدها یا تمثیل‌هایی که نمایان گر واقعیت درونی هستند، زمینه‌ساز هنر مدرن و معماری مدرن شد. نگرش کلی این تحقیق، فعالیت‌های متعددی را امکان پذیر می‌کند که موضوع مطالعات آتی محسوب می‌شود: چگونه رمانتیسم هنر و در پی آن ادبیات و معماری را به سوی مدرنیسم سوق می‌دهد؟

پی نوشت

1- Herbert Read

۲- در این مقاله تحلیل محتوا و بررسی نمونه‌های موردی براساس روش تحقیق Linda Groat and David Wang صورت گرفته است.

3- Jane Turner

4- Helen Gardner

۵- گئورگ ویلهلم فردریک هگل (Georg Wilhelm Friedrich Hegel,1770-1831)، فیلسوف آلمانی.

6- René

7- Notre-Dame de Paris

8- Aurélia

۹- فرانسوآرنه ویکنت دو شاتوبریان (François-René vicomte de Chateaubriand, 1768-1848)، نویسندهٔرمانتیک و سیاستمدار فرانسوی. وی یکی از چهره‌های اصلی رمانتیسم فرانسه و به طور کلی ادبیات فرانسه محسوب می‌شود.

10- Les Mémoires d’outre-tombe

11- René

۱۲- ویکتور هوگو(Victor Hugo,1802-1885)، نویسندهٔ بزرگ رمانتیک و سیاستمدار فرانسوی.

۱۳- Quasimodo و Esméralda شخصیت‌های اصلی رمان نوتردام دوپاری.

۱۴- سر والتر اسکات (Sir Walter Scott, 1771-1832) ، شاعر و نویسندهٔ اسکاتلندی او یکی از چهره‌های مشهور رمانتیسم

انگلیسی است که پدر رمان تاریخی، خوانده می‌شود وی در ایجاد تصویری رمانتیک از اسکاتلند و تاریخش سهیم بود.

15- Avrlya

۱۶- ژرار دونروال (Gérard de Nerval, 1808-1855)، نویسندهٔ فرانسوی که شهرتش به دلیل شعرها و داستان های کوتاهش است.

17- Gérard De Nerval

18- Herculanum

19- Pompéi

20- Historicisme یا تاریخ‌گرایی نظریه‌ای است که در آن به جای جستجو در ارزش های اخلاقی، دینی و زیبایی شناسی برای مطالعهٔ علوم مختلف، آن‌ها را از دیدگاه تاریخی بررسی می‌کنند. این مسئله در معماری و هنرهای تجسمی منجر به پیروی از سبک‌های گذشته شد.

21- Le Panthéon de Paris

22- Bibliothèque Sainte-Geneviève

23- Théâtre de l'Odéon

24- L'Arc de Triomphe du Carrousel

25- L'Arc de Triomphe de l'Étoile

26- Le Grand Théâtre de Bordeaux

27- Atval

۲۸- اوراس والپول (Horace Walpole, 1717-1797) ، سیاستمدار، نویسنده و زیبایی شناس انگلیسی.

۲۹- ویلیام توماس بکفورد (William Thomas Beckford, 1760-1844) ، منتقد هنری، سیاستمدار و نویسندهٔ انگلیسی.

30- Église Saint Jean-Baptiste de Belleville

31- Église Saint-Maurice

۳۲- ژان-بتیست-آنتوان لسو (Jean-Baptiste-Antoine Lassus, 1807-1857)، معمار فرانسوی متخصص معماری قرون وسطی.

۳۳- اوژن امانوئل ویوله-لو-دوک (Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814-1879)، معمار فرانسوی که به دلیل بازسازی ساختمان‌های قرون وسطایی مشهور شده است.

34- Opéra de Paris

35- sainte-Geneviève

منابع

- احمدی، بابک، (۱۳۸۸)، *حقیقت و زیبایی، درس گفتارهایی از فلسفه هنر*، نشر مرکز، تهران.
- تولستوی، لئو، (۱۳۶۴)، هنر چیست؟، ترجمهٔ کاوه دهگان، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- رید، هربرت، (۱۳۷۱)، *معنی هنر*، ترجمهٔ نجف دریابندری، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- طهوری، نیر، (۱۳۸۴)، *اعلام پایان هنر در دوران مدرن*، پایان نامهٔ دکترای هنر، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا، تهران.
- کخ، ویلفرد، (۱۳۸۷)، *شناسایی سبک های معماری از یونان باستان تا سده بیستم*، ترجمه حمیدرضا عامری سیاهویی، نشر کاوش پرداز، تهران.
- محمودی، مهناز، (۱۳۸۶/۶/۲۴)، *رمانتیسم، چیستی و چگونگی آن در هنر و معماری*، بازیابی در تاریخ ۱۳۹۰/۵/۱۶،
- مهدوی نژاد، محمدجواد، (۴۸۳۱)، «آموزش نقد معماری»، مجله هنرهای زیبا، شمارهٔ ۳۲، صص ۶۷-۹۶.
- Agard,B., Boireau,"M-F., et Darcos,X., (1997), *Le XIXe Siècle En Littérature*", Collection Perspec tives et Confrontations, Paris.
- Bernard, E., Cabanne, P., Durand, J. & Legrand, G. (2003), *Histoire de l'art du- Moyen-âge à nos jours*, Larousse, Paris.
- Brinel, P., Couty, D., Sellier, P.H., Truffet, M, (2005), *Histoire De La Littérature Française XIXe Et XXe Siècle*, Bordas, Paris.
- *Dictionnaire de l'Art*, (1990), V26, London.
- *Dictionnaire Grand Larousse de la langue française*, (1997), T6, Larousse, Paris.

- *Dictionnaire Le Nouveau Petit Robert*. (1993), Robert , Paris.
- *Encyclopædia Universalis*, (1990), C20, Paris.
- Fort, S, (2002), *Le Romantisme Anthologie*, Flammarion, Paris.
- Giedion, S, (1388), *Espace, Temps et Architecture*, Mozayeni, M, Edition ElmiFarhangi, Téhéran.
- Gombrich, E.H, (2001), *Histoire de l'Art*, Phaidon, Paris.
- Hegel, G.W.F, (1875), *Esthétique*, Librairie Germer-Baillere de Paris.
- http://report.aruna.ir/archives/2007/Sep/15/1239.php

تاریخ دریافت مقاله :۹۰/۳/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۵/۱۷

تنوع رویکردهای نظری در عرصهٔ تعمیر و مرمت کاشیکاری معرق و هفت رنگ و چالش‌های ناشی از آن در حفاظت آثار ایران

رضا وحیدزاده* بهنام پدرام** محمدرضا اولیاء***

چکیده

کاشیکاری جایگاه ویژه‌ای در معماری ایرانی دارد، به همین دلیل طی سدهٔ اخیر افراد بومی و کارشناسان بین المللی حساسیت خاصی برای حفاظت از آن به خرج داده اند. رابطهٔ کهن میان این آثار و هنرمندانی که مسئولیت تعمیر و نگهداری آن ها را بر عهده داشتند، در چند دههٔ اخیر به سبب تحولات عمیق و ناگهانی اقتصادی و اصول فنی، در کنار ورود ارزش های وام گرفته شده از جنبش جهانی حفاظت دگرگون شد. این امر به ظهور رویکردهای متنوع و گاه متناقضی انجامید که در غیاب چهارچوب نظری جامعی برای تحلیل آن‌ها، مشکلات بسیاری را در عرصهٔ پژوهش، نقد و اجرای حفاظت به دنبال داشته است. در مقالهٔ حاضر با تحلیل محتوایی مجموعه پژوهش‌های انجام شده در حوزهٔ حفاظت کاشیکاری هفت رنگ و معرق با تأکید بر تجربهٔ سی سالهٔ دانشکدهٔ مرمت در اصفهان، که مصداقی از تولید علمی کشور در این زمینه است، به بازشناسی سه جهت گیری اصلی در عرصهٔ نظریه پردازی حفاظت کاشی پرداخته ایم که عبارت اند از: (الف) تداوم تعمیرات سنتی و بومی، (ب) جریان شکل گرفته بر پایهٔ نظریه های جهانی حفاظت، و (ج) جریان مبتنی بر مطالعات آزمایشگاهی جهت احیاء ظاهری کاشی های فرسوده. هم چنین، ضمن تحلیل نقاط قوت و ضعف هریک از این رویکردها در تبیین و نقد روند موجود در حفاظت از کاشیکاری ضرورت وجود رویکردی جامع تر برای حفظ یک‌پارچگی تاریخی- فرهنگی این آثار مطرح شده است.

کلید واژه‌ها : کاشی، تعمیرات سنتی، حفاظت از کاشیکاری

* دانشجوی دکتری مرمت دانشگاه هنر اصفهان. rezavahidzade@yahoo.com
** استادیار گروه مرمت آثار دانشگاه هنر اصفهان. b.pedram@aui.ac.ir
*** استادیار دانشگاه یزد.

مقدمه

از اواخر سدهٔ چهارم هجری کمتر بنای ایرانی را می توان یافت که به کاشی آراسته نباشد (کیانی،۱۳۷۹: ۳۴۲-۳۴۳). کاشیکاری از جمله عناصر شاخص معماری در گسترهٔ وسیعی از سرزمین های اسلامی- از سغد تا اندلس- بود که از طریق روابط اقتصادی و فرهنگی به بسیاری از سرزمین های اروپا و آمریکای لاتین نیز معرفی شد (Sanjad et al, 2006: 10). حفظ آثار کاشیکاری در کشورهای اروپایی با حساسیت فرهنگی و اجتماعی متفاوتی دنبال می‌شود که در اکثر موارد قابل گرته برداری و تعمیم به آثار ایرانی نیست (Pessa et al, 2005:51-59). کاربرد کاشی در معماری ایرانی دارای ویژگی های فرهنگی تاریخی هم چون تبلور ذوق اجتماعی (Saturno, 2003: 109-112)، پیچیدگی فن تولید (سیف، ۱۳۷۶: ۵۳-۵۴)، مبانی زیبایی شناختی خاص (بهنام،۱۳۴۲: ۳-۶)، تعمیرپذیری (پیرنیا/معماریان، ۱۳۸۰: ۲۹) و بالاخره هویت بخشی به فضای شهری است (پورتر، ۱۳۸۱: ۶۳) که ریشه در سنت سه هزار ساله معماری بین النهرین و ایلام دارد (Houben & Guillaud, 2003: 334). تاچندی پیش حفاظت از این آثار برعهدهٔ هنرمندان کاشیگر بود که بخش‌های فرسوده را با روش‌های سنتی تعمیر می‌کردند (Durbin, ۲۰۰۵). در سال های اخیر به دلیل وقوع مشکلاتی در روند تولید سنتی (Soheil, 1995: 411-418) و مادهٔ نوزدهم قانون اساس نامهٔ سازمان میراث فرهنگی و هم چنین بروز نگرانی در مورد انطباق روند تعمیرات با ارزش‌های تاریخی این آثار (امینی، ۱۳۷۳:۱۹۲-۱۹۷)، (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۴۸) و (سامانیان،۱۳۸۰: ۷۶)، رویکردهای متنوعی در بهینه‌سازی حفاظت از کاشیکاری صورت گرفته است که برحسب تنوع فنون ساخت، موقعیت مکانی اثر در بنا و شرایط اقلیمی شاخ و برگ یافته‌اند. تنوع این رویکردها چنان بوده که در عمل داوری تجارب حفاظت را حتی برای متخصصان دشوار کرده و اغلب نارضایتی عمومی را نیز به دنبال داشته است[1]. در چنین شرایطی فقدان نظریه ای مدون براساس ارزش های فرهنگی که به آشفتگی موجود انسجام ببخشد، به شدت احساس می‌شود. در مقالهٔ حاضر با ارزیابی تجارب سدهٔ اخیر در حفاظت از کاشیکاری و با تأکید بر اصفهان که مرکز اصلی کاشی‌سازی کشور محسوب می‌شود (سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری، ۱۳۸۷: ۱۹۰-۱۹۵) کوشیده شده است رویکردی بومی برای حفاظت از آن‌ها ترسیم شود. سئوالات اصلی در این مقاله عبارت اند از:

- آیا تنوع رویکردهای موجود در حفاظت از آثار کاشیکاری هفت رنگ و معرق، صرف نظر از ویژگی های متفاوت اقلیمی و فن شناختی، ناشی از تشتت آرای صاحب نظران و فقدان معیارهای سنجش نظری و عملی در این عرصه است؟
- آیا امکان دسته بندی رویکردهای موجود در قالب چند جریان اصلی متکی به مبانی نظری و خاستگاه های فرهنگی مشخص در اصفهان (و تعمیم با احتیاط آن به ایران) وجود دارد؟
- این دسته بندی چگونه به شناخت مشکلات موجود در روند نگهداری از آثار کاشیکاری کمک می‌کند و چه جایگاهی در تدوین راهکار بومی مناسب تر و جامع تر خواهد داشت؟

روش تحقیق

یکی از روش‌های شناخت جریان‌های نظری و ارزیابی دستاوردهای آن ها، ارزیابی کیفیت و کمیت تولیدات علمی است که در قالب متون مکتوب و آثار مادی بر جای مانده‌اند. در این مقاله سیر نظریه‌پردازی در حوزهٔ حفاظت از کاشیکاری در مجموعه منابع مکتوب مرتبط با موضوع میراث کاشیکاری ایران و آثار مشابه نظیر کاشیکاری تیموری در آسیای میانه و هند تعقیب شده است. به دلیل محدودیت متونی که به طور جامع و متمرکز به بحث حفاظت از کاشیکاری پرداخته‌اند، لازم بود هم‌زمان طیف گسترده تری از مقالات و منابع تاریخی- هنری که به طور ضمنی به این موضوع اشاره کرده‌اند نیز بررسی شوند به همین دلیل، جامعهٔ مورد مطالعه در این بحث، گسترهٔ وسیعی از متون تاریخی، انتقادی و تحلیلی را در کنار پژوهش‌های تخصصی حفاظت و مرمت دربرگرفت که دو گروه از مهم‌ترین آن‌ها عبارت اند از:

- گزارش ها و مقالات پژوهشگرانی نظیر شیرازی، هنرفر، همایی، گدار و پوپ که به نوعی به مستندنگاری تجارب تاریخی حفاظت از میراث کاشیکاری (با تأکید بر اصفهان) پرداخته اند.
- پایان نامه‌های کارشناسی و کارشناسی ارشد، به ویژه در آرشیو دانشگاه هنر اصفهان، در زمینهٔ اجرا و نقد حفاظت که به دلیل محدودیت منابع مکتوب و هم چنین حضور پررنگ نظریه پردازان و مجریان امر حفاظت در جایگاه اساتید راهنما اهمیت ویژه‌ای دارند.

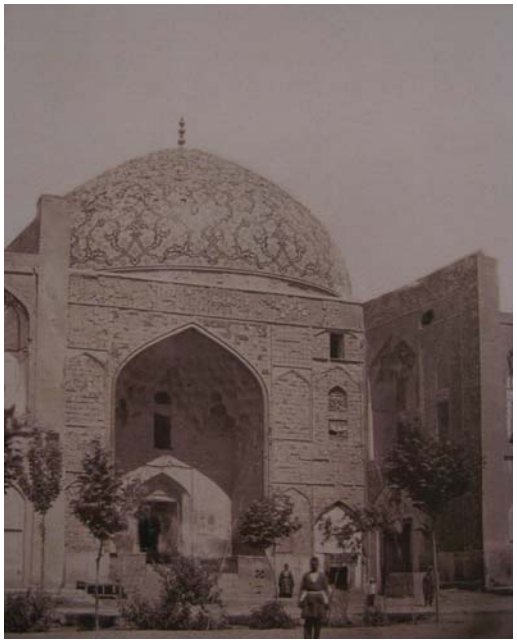
هم چنین، از مقایسهٔ تطبیقی تجارب ایران (اصفهان) با تجارب صورت گرفته در سطح بین المللی نیز در تحلیل داده ها استفاده شد. در مقالهٔ حاضر از طریق تحلیل محتوایی و هم چنین بررسی کمّی روند تولیدات علمی سال‌های اخیر سعی شده است جریان‌های نظری موجود در حفاظت از کاشیکاری هفت رنگ و معرق معرفی و نقاط قوت

و ضعف آن‌ها شناسایی شود. لازم به ذکر است که این مقاله بخش کوچکی از پژوهش گسترده تری در زمینهٔ بهینه سازی حفاظت و مرمت کاشیکاری معرق و هفت رنگ در اصفهان است که رویکردهای مختلف پژوهشی را با استفاده از منابع شفاهی و مکتوب اتخاذ کرده است. به همین دلیل، جهت تقویت اعتبار معدودی از گزاره‌های مطرح شده در مقاله که در مورد آن‌ها متن علمی وجود نداشت، در پی‌نوشت‌ها به مستنداتی از مصاحبه های منتشرشده و منتشرنشدهٔ استادکاران، مدیران اجرایی و مرمتگران اشاره شده است.

سنت‌های تعمیر و نگهداری

مستنداتی که سیاحان و پژوهشگران اروپایی از شهرهای ایران، به ویژه اصفهان، تهیه کرده اند نشان دهندهٔ وقوع تغییراتی در وضعیت کاشیکاری بناهای تاریخی ایرانی طی چند سدهٔ اخیر است (تصویر۱). براساس این مستندات بیشترین حجم مداخله در کاشیکاری گنبدها، نمای بیرونی ساختمان‌ها و به طور کلی بخش هایی اتفاق افتاده است که در معرض رطوبت و فرسایش محیطی بیشتری قرار داشته اند. به دلیل حضور پررنگ گنبدها در مناظر شهری، اطلاعات بیشتری در مورد روند نگهداری از آن‌ها وجود دارد. وقوع آشوب های اجتماعی و متروک شدن مراکز مهم شهری در فاصلهٔ میان سقوط صفویه تا اواخر دوران قاجار به ایجاد آسیب‌های جدی به کاشی‌های تاریخی حتی در اماکن مذهبی (نظیر مدرسه چهارباغ) منجر شد. با این وجود، تلاش های ارزنده‌ای نیز در این فاصله توسط استادکاران اصفهانی (همایی، ۱۳۷۵: ۲۸ – ۲۹) و افراد خیّر هم چون حاج محمد حسین خان صدر اصفهانی (هنرفر، ۱۳۸۳: ۱۸۹-۱۹۰) در زمینهٔ حفظ و باززنده سازی آثار ایران اتفاق افتاد که به قول مرحوم استاد همایی ممکن بود به نوزایی فرهنگی دیگر در کشور بینجامد.

گدار با ذکر دو گزارش تاریخی از کنت دوگوبینو و پیر لوتی در مورد وضعیت مدرسهٔ چهارباغ (مادر شاه) نشان می‌دهد که چگونه کاشی‌های مسجد در فاصلهٔ پنجاه سال از وقوع تعمیرات، طراوت و استحکام خود را از دست داده و نیازمند مداخلهٔ مجدد بوده اند (گدار و همکاران، ۱۳۷۱: ۳۳۱). جدایش کاشی از کالبد بنا که در اثر سست شدن تدریجی اتصالات گچی در حضور رطوبت به دلیل انحلال جزئی گچ در آب (Mora et al, 1984: 42) صورت می‌گرفت در کنار تخریب بدنه و لعاب در اثر تبلور نمک‌ها و چرخه های ذوب و انجماد از مهم ترین دلایل تخریب تدریجی بود (احمدی،۱۳۷۲: ۱۱۱) و (خردمند،۱۳۷۳: ۶۰) که بر ضرورت انجام تعمیرات در فواصل زمانی کمابیش معیّن در بخش های در معرض رطوبت و برف گیر تأکید می کرد. به این ترتیب، سطوح کاشیکاری در نمای بیرونی بناهای تاریخی اصفهان به ویژه در گنبدهای بازمانده از عصر صفوی به طور متوسط پنج یا شش بار مورد تعمیر اساسی قرار گرفته اند.



تصویر ۱: شواهد تاریخی از مرمت ها در مسجد شیخ لطف الله، راست: سال ۱۳۸۷ (نگارنده)، چپ: سدهٔ ۱۹ م. (سمسار و سراییان، ۱۳۸۲)

به دلیل فقدان روشی کار آمد برای استحکام بخشی درجا [۲] لازم بود قطعات کاشی هفت رنگ یا معرقِ کاملاً از کالبد معماری جدا و سپس با ملاط تازه مجدداً در محل خود نصب شوند. طی این روند کاشی‌های آسیب دیده با کاشی های جدید جایگزین می‌شد. در موارد زیادی برای رسیدن به وحدت بصری، بازسازی شامل جایگزینی کاشی‌های سالم قدیمی با کاشی‌های نوساز نیز شده است. این فرایند به رغم برخی انتقادات هم چنان گرایش غالب در حفظ کاشیکاری (به ویژه معرق) نمای خارجی بناهای تاریخی است (آیت الله زاده شیرازی:۳۶- ۶۹ و ۹۹-۱۰۳). نمونه های این نوع تعمیرات در سال‌های اخیر عبارت اند از: بازسازی کاشیکاری گنبد سلطانیه (ثبت شده در فهرست میراث جهانی) ۸۷-۱۳۴۸ ه.ش.، تعمیر معرق گنبد مسجد امام (در حال برنامه ریزی)، بازسازی کاشیکاری منحصر به فرد هفت رنگ گنبد کاخ مرمر[۳] ، بازسازی کمبودها و استحکام بخشی کاشیکاری هفت رنگ در مسجد امام ۸۹-۱۳۸۵ ه.ش[۴] . بازسازی کاشیکاری هفت رنگ در کاخ گلستان (در حال انجام)[۵]. تعمیر بناهای تاریخی در تاریخ معاصر همواره امکان مناسبی برای استمرار فعالیت و ظهور استعداد هنرمندان سنتی محسوب شده است. تعمیر بناهای صفوی اصفهان به دلیل پیروی استادکاران از سرمشق‌های تاریخی ارزشمند (پوپ، ۱۳۸۴: ۲۳۱) به بهره‌گیری از الگوهای کهن در طراحی کاشیکاری بناهای جدید نظیر گنبد کاخ مرمر به اقتباس از گنبد مسجد شیخ لطف الله انجامید(رئیس زاده ،۱۳۸۳: ۲۱) و (سیف، ۱۳۷۶: ۴۶-۴۹). هم چنین، پیوستگی فعالیت استادکاران بومی در نگهداری از آثار تاریخی به سبب تداوم حیات معنوی در این آثار مورد ستایش قرار گرفته است (نصر، ۱۳۸۶: ۱۶۶و ۳۳۳و ۳۶۴) و (Burckhart, 1982 : 209-221).

تلاش برای اصلاح و تداوم روند تعمیرات سنتی

با شروع فعالیت دانشکدهٔ مرمت در اصفهان و تلاش اساتید، دانش آموختگان و دانشجویان آن برای انطباق رویکردهای بومی با نظریه های بین المللی حفاظت و مرمت، بررسی‌های جدی در مورد با منطق تعمیر و بازسازی کاشی و امکان بهینه سازی آن انجام شد. سیر تحول محتوای پایان نامه‌های دانشجویی از سال ۱۳۶۲ تا ۱۳۸۹، نشان دهندهٔ پیشرفت نقد تعمیر سنتی کاشیکاری در سه شاخهٔ اصلی است:

۱- توجه به انتقال پیام معنوی کاشیکاری در هنگام بازسازی

چنان که تعمیر موجب تحریف پیام معنوی اثر شود، عمل انجام شده در جهت نقض اغراض اصلی خود صورت گرفته

تصویر ۲. مسجد امام، سمنان، تکمیل کمبودها با کاشی های جدید که از نظر مایه و شدت رنگ اندکی متفاوت هستند (نگارنده).

تصویر ۳. کاخ گلستان، دستهٔ موزیک قاجار، کاشی هفت رنگ و بازسازی دوران پهلوی دوم سمت چپ (نگارنده)

تصویر ۴. تغییر طرح در حین تعمیر کاشیکاری گنبد

تصویر ۵. سست شدن و جدایش کاشیکاری تعمیری از بدنهٔ گنبد مسجد امام اصفهان در اثر ضعف فنی اجرا (نگارنده)

است. یکی از انتقادات وارد به روند حفاظت کاشیکاری، ضعف فنی در اجرای بازسازی ها است (تصاویر۴و ۵). استفاده از مواد و فنون سهل الوصول به جای روش های سنتی که مستلزم صرف زمان و انرژی بیشتر می‌باشند، علاوه بر تأثیر بر دوام و ماندگاری محصول نهایی، موجب تغییرات ساختاری و بصری بسیاری نیز می‌شود (دستجردی،۱۳۷۲: ۱۰۸-۱۱۱). بررسی های آزمایشگاهی نشان‌دهندهٔ تلفیق تدریجی روش های سنتی و مدرن در کاشی سازی ایرانی از سدهٔ سیزدهم هجری می باشند (Durali, 2003: 200-207) که به پیدایش روندی به اصطلاح «نیمه-سنتی» منجر شده که در نهایت به فراموشی فرایند تولید سنتی خواهد انجامید (سامانیان، ۱۳۸۰)و (Soheil, 1995: 411-418).

هم چنین، به دلیل کم رنگ شدن استفاده از کاشی در معماری امروز ایران و فراموشی و غفلت از مبانی طراحی سنتی در این هنر، در موارد زیادی استادکاران کاشی پز (تصویر۳) و کاشی تراش نتوانسته اند طرح و تزئین کاشی را به شکل دقیق و درست در بازسازی ها رعایت کنند (امینی،۱۳۷۳: ۲۰۳) (احمدی،۱۳۷۲: ۱۵۲-۱۵۱)، (خوشحال،۱۳۷۰: ۳۳)و (خردمند،۱۳۷۲: ۶۱). تلاش برای سرعت بخشیدن به عمل نیز در مواردی موجب از قلم افتادن جزئیات تأثیرگذار شده است (ماهرالنقش، ۱۳۶۱: ۱۹).

در چهار دههٔ اخیر تلاش‌هایی جهت حمایت از اساتید و آموزش و تربیت نیروی متخصص(حجت، ۱۳۸۰: ۲۹۹) و (زواره‌ای، ۱۳۴۲: ۴۵ – ۴۷) در کارگاه‌های کاشی سازی میراث فرهنگی در تهران (موریزی نژاد، ۱۳۸۷: ۴-۶)، تخت فولاد و شیراز (Soheil, 1995: 416-418) صورت گرفته است. علاوه بر این، گرایش دیگری مبنی بر بازشناسی و احیاء فنون کهن کاشی سازی(Singh et al, 2004: 185-196) و (چکشیان‌خراسانی،۱۳۷۷: ۶۱-۵۷) یا اصلاح روش‌های تعمیر سنتی (کیمیایی،۱۳۷۶: ۱۷۶-۱۴۱) از طریق مطالعهٔ آزمایشگاهی نمونه های تاریخی وجود داشته است. تلاش های محدودی در زمینهٔ استفاده از نتایج این آزمایش ها در ساخت نسخه های بدل کاشی های تاریخی به منظور استفاده در مرمت انجام شده است (Ben Amara, 2003: 103-113). به رغم موفقیت نسبی در مقیاس آزمایشگاهی، پیشرفت جدی در مقیاس کارگاهی از این روش‌ها گزارش نشده است.

۲- توجه به حفاظت بقایای بر جای مانده از کاشی های تاریخی

توجه به مصالح تاریخی و حساسیت در مورد تعویض آن‌ها با مصالح جدید یکی از مهم‌ترین رویکردهای اصلاحی تعمیرات سنتی را تشکیل می دهد (دنیوی،۱۳۷۲: ۱۲۶-۱۲۲). اگرچه گرایش غالب در تعمیرات، احیاء صورت(فرم) تاریخی با استفاده از کاشی های تازه است (یوکیلهتو، ۱۳۸۷: ۲۹۷) پاره ای از استادکاران کاشی های قدیمی را، به ویژه در مورد مساجد، ولو با تراشیدن مجدد و استفاده در محلی غیر از محل اصلی حفظ کرده اند (Soheil, 2003: 79-85). توجه به استفاده از کاشی‌های تاریخی دست کم از هنگام انجام تعمیرات آثار اصفهان توسط مرحوم معارفی و حتی پیش از آن در قالب اصل سنتی صرفه جویی وجود داشته است (ورجاوند، ۱۳۵۳: ۲-۹)و (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۶۱).

۳- محدود کردن عملیات برداشت و بازچینی کاشی‌ها (حفاظت درجا)

از گذشته های دور خادمان بناهای مذهبی- تاریخی، کاشی هایی را که در ارتفاع پایین قرار داشتند، به طور مرتب مورد سرکشی قرار می‌دادند و هر قطعه کاشی در حال فروافتادن را در جای خود تثبیت می‌کردند. رسیدگی مداوم به گنبدها و کاشی‌های قرارگرفته در ارتفاعات به دلیل نیاز به برپایی داربست و هزینهٔ آن، با دشواری بیشتری مواجه بوده است (امینی،۱۳۷۳: ۲۰۸-۲۰۷)، (دنیوی،۱۳۷۲: ۱۲۶- ۱۲۵) و (احمدی،۱۳۷۲: ۱۴۷). کاربرد مواد مورد استفاده در تثبیت و استحکام بخشی قطعات کاشی در موزه ها (Vaz et al, 2008: 269-276) در مورد سطوح وسیع نمای بیرونی بناها و بافت های تاریخی به دلیل هزینهٔ بالا، ملاحظات زیست محیطی (هم چون انتشار حلال-های سمی،آلی سمی و عدم بازگشت به محیط)، ناشناخته بودن تغییر ویژگی‌های آن‌ها در درازمدت در هوای آزاد و عوارض احتمالی آن بر اثر و محیط پیرامون باید با احتیاط بسیار انجام بگیرد. از سوی دیگر، در بناهای مذهبی و بافت‌های تاریخی پویا، تداوم حضور هنرمندان و خلق و آفرینشگری که سازگار و در تداوم ارزش‌های تاریخی این آثار باشد نه تنها ناپسند نیست بلکه بر رویکردهای پرهزینه‌ای که در نهایت منجر به ایستایی اثر گردد، ترجیح داده شده است (ICOMOS National Committees of the Americas, 1996, B.5 و Hurd, 2001: 12-18). پیش نویس سند احیاء نیز بر وجود تمایل قوی اجتماعی بر بقای عملیات سنتی تعمیر و عدم جایگزینی آن با روش‌های مرمتی مدرن تأکید دارد.[۶]

تأثیر جنبش جهانی حفاظت بر رویکردهای مربوط به حفظ و نگهداری از کاشی

آشنایی با نظریه‌های حفاظت مدرن در ایران به دلیل حضور مستقیم هیئت ایتالیایی ایزمئو از اواخر دههٔ ۴۰ تا وقوع انقلاب شکوهمند اسلامی(Callieri, 2008) و هم چنین از طریق معماران تحصیل کرده در اروپا اتفاق افتاد. به رغم اقدامات نظام‌مند در زمینهٔ اجرا و آموزش مرمت نقاشی دیواری، تزئینات سنگی و موارد دیگر از جمله آثار چوبی توسط متخصصان ایتالیایی، حضور ایشان در حفاظت آثار کاشیکاری محدود و در جهت تداوم روند تعمیرات سنتی بوده است. در میانهٔ دههٔ پنجاه شمسی انریکو دریکو[۷] معمار مرمتگر ایتالیایی از مشوقان بازسازی کاشیکاری گنبد سلطانیه بود (Lane, 2000: 12-13).

پس از تشکیل دانشکدهٔ مرمت در اصفهان، بار دیگر مواجهه با اندیشه‌های مدرن مرمت، در قالب طرح مسائل مربوط به حفاظت حداکثری از کالبد مادی اثر و ترجیح موزون سازی بر بازسازی‌های گسترده در متن بیش از بیست مورد از پایان نامه ها قابل مشاهده است که در سه دههٔ اخیر در حوزهٔ حفاظت و مرمت کاشی و آجر ارائه شده اند. در طراحی شیوه های معاصر حفاظت از آثار کاشیکاری در ایتالیا، اسپانیا و پرتغال اندیشه های چزاره برندی (۸۸-۱۹۰۶ م.) مورد توجه قرار گرفته است (Mimoso, 2009). این در حالی است که در پژوهش‌های مربوط به حفاظت کاشیکاری ایرانی پاره‌ای از اصول بنیادی تئوری برندی در حوزهٔ ارزش های تصویری هم چون توجه به پاتین یا مشخص ساختن ردپایی از مرمت و بالاخره اعتقاد به ماهیت مدرن و غیرسنتی مرمت گاه به عنوان نقطه ضعف شناخته شده است (پیش نویس منشور ملی حفاظت از میراث فرهنگی جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۸: ۱۴، ۲-۱۶). استفاده از فن آوری مدرن برای ساخت کاشی های مرمتی قابل تفکیک از کاشی‌های اصیل ایرانی کمتر توصیه شده (Doménech-Carbó et al., 2008: 50 – 54) و پیشنهادات جایگزینی کاشی با ماده‌ای کاملاً متفاوت از خاک پخته نادر بوده است (Pereira, 2007: 95-98).

روند اجرایی مرمت در مسجد کبود تبریز(خلیلی زنوز،۱۳۶۹: ۱۳۱-۱۴۶) و مسجد غلوار افغانستان(Najimi, 2009: 44-45) را می توان گونه هایی از هماهنگ سازی بازسازی ها با مبانی نظری برگرفته از جنبش بین المللی حفاظت دانست. در این موارد فضاهای از دست رفته با مصالح متمایز – گچ- ترمیم و بازسازی‌ها با رنگی روشن‌تر از رنگ اصلی کاشی‌ها، بدون جزئیات تزئینی انجام شده است. استفاده از کاشی های جدید تک رنگ برای موزون سازی کمبودهای کاشیکاری هفت رنگ در حمام علیقلی آقا نمونهٔ دیگری از عدم بازسازی کامل بوده است (آقاجانی و همکاران، ۱۳۸۲: ۱۱ – ۳۴). یوکیلهتو با ذکر مثال هایی از بازسازی خنثی در آسیای میانه در زمان حاکمیت دولت شوروی به تأیید آنها نمی پردازد (یوکیلهتو، ۱۳۸۷: ۳۳۴- ۳۳۵) و (اشکال ۸-۱۲ و ۱۰-۸). این نوع برخورد نشانه‌ای از تمایل حاکمیت برای ایجاد فاصله میان مردم و سنت های فرهنگی کهن ایشان شناخته می‌شد(Francaviglia, 1995: 381-394). پس از استقلال این سرزمین ها، یونسکو با برگزاری همایش هایی با عنوان «آبی سمرقند» از احیای هنر کاشیکاری در ازبکستان و کشورهای هم جوار آن حمایت کرد. اندیشمندان دیگری نیز کاربرد دانش بومی استادکاران را در مرمت ابنیهٔ تاریخی این سرزمین‌ها توصیه کردند(Vandiver, 2005: 331-352) و مصداقی از نوزایی فرهنگی برشمردند(Mansurow, 2003: 223-230)، اگرچه ندرتاً نگرانی‌هایی نیز در مورد تهدید اصالت تاریخی این آثار ابراز شد(Mac William, 2005: 5). در سال های اخیر چندین کارگاه منطقه‌ای «حفاظت معماری ایرانی، هندی و تیموری» با هدف بهره برداری از تجارب بومی تعمیر کاشی در ایران، آسیای میانه و هند و پاکستان برگزار شده است(Singh, 2009).

۴- رویکردهای مبتنی بر احیاء ظاهر کاشی‌های قدیمی

عمر کاشی‌هایی که در نقاط برف گیر قرار نداشته و مصون از سایش‌های مکانیکی مانده باشند، غالباً تا به آنجا ادامه پیدا می‌کند که فرسایش شیمیایی تدریجی لعاب به محو شدن نقوش تزئینی آن می‌انجامد (White, 1992: 2-28). رنگ پریدگی نقوش و کتیبه ها برای حامیان بنا قابل قبول نیست و از اهمیت این عناصر در خلق فضای معنوی می‌کاهد. در گذشته این امر تعویض کاشی را اجتناب ناپذیر می‌نمود. تنزل تدریجی فنون سنتی کاشی سازی از دوران قاجار (پیرنیا و معماریان، ۱۳۸۰: ۲۸۲-۲۸۴) و (Reiche, 2009: 1025-1041) تاعصر حاضر، موجب تسریع فرسایش و تعویض پیاپی کاشی های تعمیری شده است. بی کیفیتی کاشی های امروزی و هم چنین توجه به کاشی‌های تاریخی به عنوان شواهدی از قدمت و اصالت بنا، مرمتگران را به تلاش برای احیاء کاشی‌های فرسوده واداشته است. یکی از اولین پیشنهادها تراشیدن سطح کاشی و عیان کردن مغز سالم ماندهٔ لعاب بود که به روش‌های قدیمی پاک سازی لایه های فرسوده از سطح شیشه‌های تاریخی

شباهت داشت [۸]. پلیمریزاسیون مونومرهای آکریلیک در محل ضایعه با تابش گاما به عنوان راهکاری دیگر برای احیای جلای سطحی و تحکیم لعاب توسط متخصصان سازمان انرژی اتمی پیشنهاد شد (Sheikh, 1996: 551-553) که به دلایل فنی امکان استفادهٔ عملی از آن فراهم نشده است. (وحیدزاده، ۱۳۸۴: ۲۵۴).شناسایی علمی علت رنگ باختگی لعاب آبی لاجوردی مسجد سیّد منجر به پیشنهاد راهکاری برای احیای رنگ شد که شامل پیاده سازی کاشی‌ها از سطح معماری، انتقال به کورهٔ کاشی پزی و پخت مجدد آن‌ها بود (پورشیروری/ عابد اصفهانی ، ۱۳۷۶: ۵۵۶ و ۵۵۹). حرارت کوره موجب گدازش لعاب و تشکیل یک شبکه ساختاری جدید به جای شبکهٔ ازدست رفته می‌شود که به نوعی معکوس ساختن فرایند فرسایش است. پس از این تجربه، استفاده از پخت مجدد به عنوان راهکار درمانی برای لعاب های سبز و زرد (زاهدیان،۱۳۸۰)، فیروزه‌ای (وحیدزاده،۱۳۸۴: ۲۲۶-۲۲۸) و مشکی (اسدالله-وش عالی،۱۳۸۵: ۹۵-۹۰) نیز بررسی و در مواردی توصیه شد. اطلاعات زیادی در مورد سابقهٔ تاریخی پخت یا لعاب کاری مجدد بر کاشی‌های تاریخی وجود ندارد (عابد اصفهانی، ۱۳۷۶: ۵۵۱). پخت کاشی‌ها در کوره با مخاطراتی همراه است که انجام عملی این راهکار را با دشواری‌های فراوان روبرو ساخته است. اخیراً راه حل دیگری مبنی بر بازپخت لعاب به صورت درجا با استفاده از تابش لیزر پیشنهاد شده است (سلطان زاده، ۱۳۸۸: ۴۰).

پیشنهادات مشابهی در اواسط سدهٔ بیستم برای احیاء رنگ دانه‌های فرسودهٔ نقاشی‌های دیواری ارائه شد که تا به امروز مورد پذیرش عام قرار نگرفته است. به اعتقاد برندی: « نباید تغییرات انجام شده در مادهٔ اثر پاک شود. مسئله مرمّت شاداب کردن رنگ یا بازگرداندن آن به حالت اولیهٔ فرضی و غیرقابل اثبات نیست بلکه اطمینان یافتن از این است که ماده‌ای که تصویر را تأثیرگذار می کند، به آینده منتقل خواهد شد. احیاء ماده با ایجاد روند معکوس تهدیدی برای اثر محسوب می‌شود» (برندی، ۱۳۸۷: ۱۰۶-۱۰۸). به رغم این انتقادها، تأثیر مثبت احتمالی این درمان‌ها در بقای برخی کاشی‌های هفت رنگ ارزشمند که به دلیل فرسایش در معرض تعویض قرار گرفته‌اند، قابل بررسی است.

نتیجه گیری

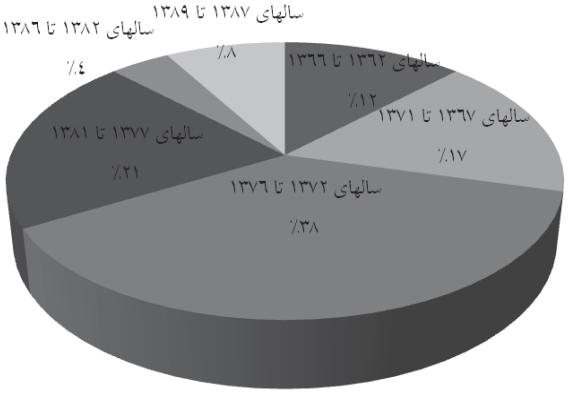
رکود تولیدات علمی در زمینهٔ حفاظت کاشیکاری

هریک از سه جریان اصلی موجود در حوزهٔ نظریه پردازی حفاظت آثار کاشیکاری فرصت های جدیدی را برای نگهداری بهینهٔ این آثار خلق کرده، هم چنین بخشی از کمبودها و محدودیت‌های موجود در این حوزه را آشکار کرده‌اند. بررسی روند تولیدات علمی شامل مقالات و پایان نامه‌های ارائه شده در این زمینه می‌تواند به فهم بهتر این فرصت ها و تهدیدها کمک می کند. حجم مقالات تولید شده و غنای منابع مکتوب از جمله معیارهای تشخیص موفقیت رویکردهای علمی اتخاذشده در یک حوزهٔ تحقیقاتی است. در دههٔ اخیر کاهش چشمگیری در مطالعات پژوهشی در زمینهٔ مرمت و حفاظت آثار کاشیکاری نسبت به دههٔ هفتاد و حتی شصت خورشیدی اتفاق افتاده است. در نمودارهای ۱ و ۲ کمیت تولید علمی در زمینهٔ حفاظت کاشیکاری با توجه به تعداد پایان نامه‌ها و مقالات ارائه شده در دانشگاه هنر اصفهان و مجموعه همایش های مرمت برگزارشده از سوی سازمان میراث فرهنگی نشان داده شده است. از آنجا که پروژه‌های مرمت و بازسازی کاشی با جدیت و صرف هزینهٔ قابل توجه به طور پیوسته در حال اجرا هستند، می‌توان ادعا کرد که حجم وسیع فعالیت‌های اجرایی انجام شده در زمینهٔ تعمیر و مرمت این آثار بدون ورود به فضای نقد و پژوهش به انجام رسیده است. از سوی دیگر، اقبال مقطعی به موضوع حفاظت کاشیکاری در میانهٔ دههٔ ۱۳۷۰ و سپس کاهش تولیدات علمی در زمینه پیشنهاد راهکارهای حفاظتی و جایگزینی آن با مطالعات فزایندهٔ فن شناسی (نمودارهای ۲ و ۳) نشان دهندهٔ تمایل عام در میان پژوهشگران مرمت برای بازنگری مبنایی در شناخت خود از کاشی است که البته بحث در مورد میزان موفقیت پژوهش‌های فن شناسی در بهینه سازی وضعیت حفاظت آثار کاشیکاری مجال دیگری می‌طلبد.

بازنگری در حفاظت کاشیکاری براساس ارزش‌های فرهنگی و تاریخی این آثار

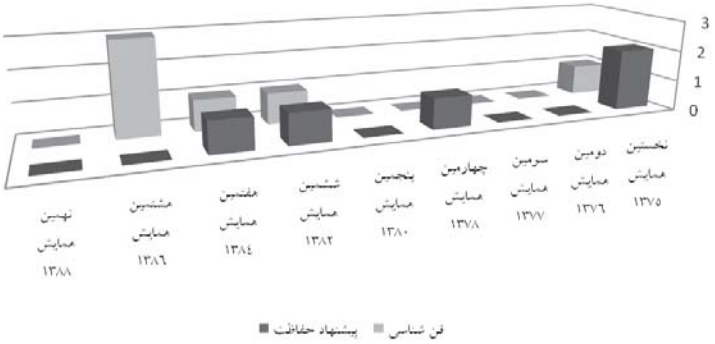
تحولات عمیق و ناگهانی اقتصادی و اصول فنی سدهٔ معاصر در کنار ورود ارزش‌های جدید وام گرفته شده از جنبش جهانی حفاظت، موقعیت تاریخی و فرهنگی آثار کاشیکاری در بافت تاریخی اصفهان (و در نگاه کلان تر ایران) را دگرگون کرده است. عدم انتقال فرهنگ عمدتاً شفاهی که پشتوانهٔ روند بومی تعمیر و نگهداری این آثار بوده است. به فضای

توزیع زمانی پایان نامه های ارائه شده با موضوع حفاظت کاشیکاری در دانشگاه هنر اصفهان در سه دهه اخیر



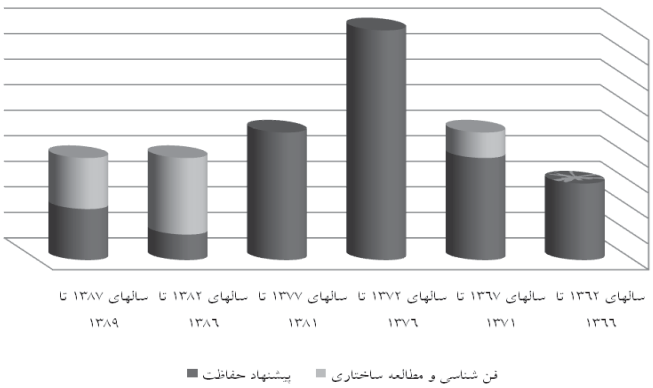
نمودار (۱)

مقایسه توزیع زمانی مقالات ارائه شده در زمینه فن شناسی و حفاظت آثار کاشیکاری در مجموعه همایشهای حفاظت و مرمت اشیاء تاریخی-فرهنگی و تزئینات وابسته به معماری (پژوهشگاه میراث فرهنگی)



نمودار (۲)

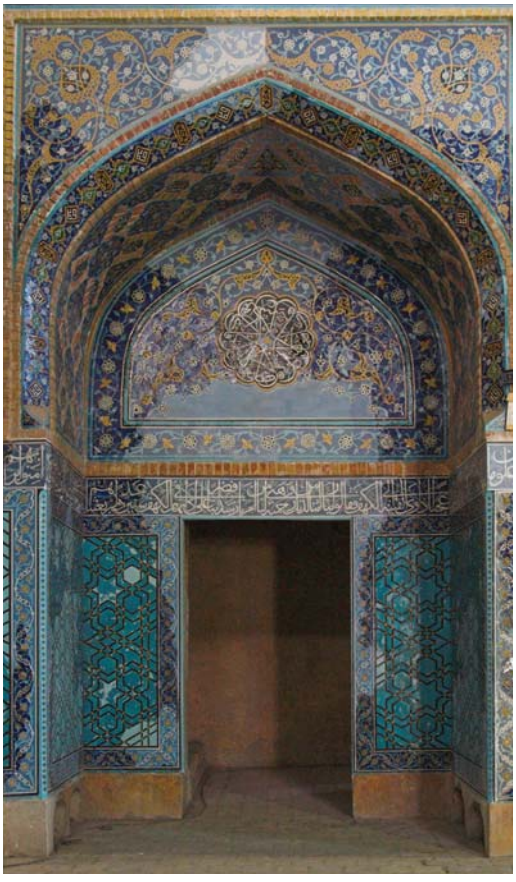
مقایسه توزیع زمانی پایان نامه ارائه شده با موضوعات مطالعه ساختاری و پیشنهاد حفاظت آثار کاشیکاری در دانشگاه هنر اصفهان از شروع فعالیت تا ۱۳۸۹



نمودار (۳)

مطالعات دانشگاهی، رکود تولیدات علمی، فقدان معیارهای جامع پذیرفته شده برای نقد و پراکندگی رویکردهای اجرایی را به همراه داشته است.

بخش قابل ملاحظه ای از پژوهشگران عدم تعویض کاشی های تاریخی و موزون سازی کمبودها با روش‌های قابل تشخیص را بر بازسازی و نوسازی ترجیح می دهند (تصاویر۶ و۷) در حالی که پاره ای از محققان بر تداوم روند سنتی تعمیرات به دلیل وجود ارزش های فرهنگی و تاریخی آن تأکید می کنند (تصاویر۲، ۸ و ۹). این سؤال هم چنان قابل طرح است که آیا هیچ یک از رویکردهای مورد اشاره می‌توانند به طور جامعی مرتفع کنندهٔ نیازهای حفاظتی آثار کاشیکاری باشند؟ چنین نیازهایی کدامند؟ و آیا تاکنون به طور کامل شناخته شده اند؟ به نظر می رسد در سال‌های اخیر گرایش جدیدی در زمینهٔ بازشناسی کاشیکاری و بازگشت به ریشه‌های زیبایی شناختی و فنی این هنر در میان پژوهشگران آغاز شده است که مهمترین نمود آن کثرت پژوهش‌های فن شناسی در سال های اخیر است. اگر مرمت لحظهٔ ورود اثر تاریخی به عنوان محصول فعالیتی



تصویر ۷: مسجد کبود تبریز (حمید فدایی)

فرهنگی- هنری به آگاهی انسان به صورتی روشمند یا به عبارتی تجلی اثر در نهایت اصالت خود در ذهن مرمتگر در نظر گرفته شود(برندی ، ۱۳۸۷: ۳۸- ۳۹)، آنگاه هر کنشی در حوزهٔ اجرایی مرمت نیز باید در راستای تقویت و شفاف سازی آن دسته از ارزش های اثر انجام بگیرد که منجر به شاخص شدن آن به عنوان محصول فعالیتی فرهنگی- هنری می‌شود (Baldini, 1997: 356). برای طراحی نظریه‌ای قابل قبول در مورد کاشیکاری نیز، لازم است ابتدا ارزش‌های شاخص آن بازشناسی و ارزیابی شوند. تنها در این صورت است

تصویر۶ : تکیه معاون الملک، ترمیم کمبودها با کاشی بدون لعاب (حمید فدایی)

تصویر ۸: وحدت بخشی رنگی با چیدمان پراکنده ی قطعات تاریخی کاخ گلستان (حمید فدایی)

تصویر ۹. حمام پهنه سمنان، کاشیکاری جدید (راست) وفادار به فضای رنگی اصلی و با تنوع کمتر در نقوش در قیاس با کاشی های اصلی (چپ) اجرا شده است (نگارنده).

که می‌توان در بررسی روش‌های مختلف حفظ و نگهداری از میان تفاوت های ظاهری عبور کرد و به رابطهٔ ماهوی مابین عملکردهای مختلف نزدیک شد.

این ارزش‌ها مجموعه ای از ویژگی‌های کیفی متنوعی هستند که کاشی بسته به محل قرارگیری در بنا، شیوهٔ اجرا، محتوای تصویری یا مفهومی و مهم تر از همهٔ این ها براساس موقعیت فرهنگی و تاریخی خود نسبت به فاعل شناسا (مرمتگری که به درک آن اقدام کرده) کسب می‌کند. توجه به مستندات از جمله آموزه های مرمت مدرن است[۹] . دریافت ها و تفسیرها از مفهوم وفاداری به مستندات تاریخی در تجارب عملی حفاظت کاشیکاری ایرانی متفاوت بوده که متأسفانه به ندرت وارد ادبیات مکتوب مرمت شده‌اند (مصطفوی، ۱۳۸۷: ۴۱ و ۴۲). اصولی هم چون تقارن، تکرار و روابط هندسی مشخص در طراحی نقوش گیاهی و گره سازی در کنار مشخص بودن متن و شیوهٔ نگارش در کتیبه های خوشنویسی قرآنی می تواند دست مایهٔ بحث های نظری جدی برای تعریف معیارها و حدود بازسازی ها قرار بگیرد (مصباحی،۱۳۸۳: ۲۸۶-۲۹۲). کمبود چنین معیارهایی به دلیل فقدان مطالعات جامع در مورد زیبایی‌شناسی و ارزش‌های تاریخی کاشیکاری به شدت احساس می‌شود.

بنابراین، نوعی از برخورد اجتهادی در هر مورد خاص از آثار کاشیکاری برای فرد مسئول حفاظت از این آثار ضروری خواهد بود که لازمهٔ آن وجود دستگاه نظری مقبول و منسجمی است که براساس شناختی جامع و اصیل از ویژگی های ساختاری، زیبایی شناختی و معنایی کاشی و رابطهٔ آن با فضای معماری و ذی نفعان آن شکل گرفته باشد. این شناخت جامع حلقهٔ رابطی است که برخوردهای حفاظتی در مورد آثار متنوع را به رغم تفاوت در نحوهٔ اجرا و فنون مورد استفاده پیوند می‌دهد و درگذشته در نزد هنرمندان فعال در تعمیر بناهای تاریخی به خوبی وجود داشته است. در حال حاضر از یک سو به دلیل کاهش کمّی و کیفی نیروی انسانی متخصص در هنرهای بومی و از سوی دیگر جدایش نحوهٔ حیات هنرمند بومی در شهر مدرن از تعلق خاطرش نسبت به بافت های تاریخی، حاصل کار در موارد زیادی پاسخگوی انتظارات ذی نفعان اثر و هنرشناسان نمی‌باشد (Earl, 2003: 93). تجربهٔ مرمت آثار گائودی[۱۰]- معمار سرشناس اسپانیایی- مثال مناسبی از این برخورد اجتهادی است (Punzo, 2002: 449-458) مرمتگران مسئول حفاظت این آثار از جمله کوشک خاندان گوئل[۱۱] برانعطاف پذیری و انتخاب نقادانه به عنوان معیارهای رویکرد مرمتی خود به جای دست نخوردگی مادی تأکید کردند(Navarro, 2003: 61) و در نهایت در پاره‌ای از موارد قطعات کاشی نو را برای ترمیم تزئینات به کار بردند. استفاده از برخورد نقادانه به جای برخوردهای سطحی نسبت به مرمّت مدرن یا تداوم تعمیرات سنتی، بدون حضور و سهیم شدن جدی فارغ التحصیلان مرمت در فرایند حفاظت از آثار کاشیکاری ناممکن به نظر می‌رسد. در عین حال، شکل‌گیری صورت‌های معاصری از حفاظت از کاشیکاری، به ویژه در قالب حفاظت درجا، بدون در نظر گرفتن نقاط قوت موجود در روند تعمیر سنتی ممکن نیست. برنامه‌ریزی آموزشی برای ارتقاء توان هنری و روش‌مند هنرمندان بومی به عنوان یک دغدغهٔ حفاظتی و نه صرفاً مربوط به صنایع دستی باید به طور جدی تری در پرورش گروه خاصی از استادکاران که ضمن تسلط بر روش‌های تعمیر سنتی، به لحاظ عملی و نظری برای اجرای حفاظت درجا آمادگی داشته باشند(Bourguignon, 2008)، مورد توجه قرار بگیرد. حفاظت درجا در بسیاری از موارد به ابزارهای ویژه و

مهارت های اجرایی نیاز دارد که در روش سنتی پیاده سازی و بازچینی اندیشیده نشده است. حساسیت برای حفظ قطعات کاشی معرق با تلاش‌های انجام شده در جهت حفاظت موزائیک های رومی و قرون وسطایی مشابهت ویژه‌ای دارد. در سطح بین المللی اقدامات ارزشمندی در زمینهٔ بهینه سازی روش های درمان و پرورش نیروهای انسانی لازم برای حفاظت درجا از آثار موزائیک انجام شده است(Demas, 2008: 15-25) که می‌توان از آن‌ها در طراحی روشی جامع برای حفاظت از کاشیکاری بهره برداری کرد. تسلط بر فناوری های نوین و محصولات آن ها، از جمله انواع مواد پلیمری، که در حوزهٔ حفاظت و مرمت به کار گرفته می‌شوند، نیازمند آگاهی نسبت به دانش‌هایی است که در تعمیرات سنتی مورد نیاز نبوده است. تدوین دستورالعمل‌ها و استانداردهای ملی حفاظت، بازنگری در روند ثبت درجهٔ فنی تخصصی مرمت کاشی برای مجریان خبره و بالاخره تدوین چهارچوب هایی برای همکاری میان مرمتگران دانشگاهی و اساتید هنرهای کاشی تراشی و کاشی پزی در تأمین اندیشه و ابزار لازم برای پیشبرد حفاظت از کاشیکاری ایران بر پایهٔ ارزش‌ها و آرمان‌های اصیل آن مؤثر خواهد بود.

پی نوشت

۱- "ریزش کاشی‌های گنبد سلطانیه صحت دارد"، گزارش خبرگزاری مهر از سخنرانی امیر الهی سرپرست سازمان میراث فرهنگی زنجان، زنجان، ۱۳۸۸/۷/۱۷، بازیابی شده در اسفند ۱۳۹۰ از:

http://www.mehrnews.com/ fa/NewsDetail.aspx?NewsID=961126

هم چنین " مرمت گل های گنبد مدرسهٔ چهارباغ؛ ۵۰ سانتی متر اختلاف از طرح اولیه"، گزارش خبرگزاری مهر، تهران، ۱۳۸۹/۷/۲۴، بازیابی شده در بهمن ۱۳۸۹ از:

http://www.mehrnews.com/ fa/NewsDetail.aspx?NewsID=1144264

2- in situ

۳- صندوق احیاء و بهره برداری از بناها و اماکن تاریخی و فرهنگی، آگاهی نامهٔ استادکاران گروه میراث فرهنگی، تهران، ۱۳۸۸، ص ۸۰ و هم چنین مصاحبهٔ نگارندگان با استاد علی کاظم پور فرد، مسئول بازسازی کاشیکاری گنبد کاخ مرمر، فرزند اسماعیل، متولد ۱۳۳۴، ساکن تهران، شماره تماس ۰۹۱۲۱۱۱۰۲۵۳، ۹۰/۲/۳

۴- مصاحبهٔ نگارندگان با استاد غلامرضا عنایتی، استادکار تعمیر کاشیکاری، متولد ۱۳۴۷، ساکن اصفهان، ۰۹۱۳۱۶۸۰۶۹۹، ۸۹/۷/۵

۵- مصاحبهٔ ایسنا با جبار آوج، مسئول دفتر فنی مجموعهٔ فرهنگی-تاریخی گلستان، " کاشی های کاخ گلستان مرمت و ساماندهی می‌شوند"، ۱۳۸۹، بازیابی شده در اردیبهشت ۱۳۹۰:

http://www.jamejamonline.ir/newstext.aspx?newsnum=100889220865

۶- (کمیتهٔ تدوین نظام نامهٔ صندوق احیاء و بهره برداری از بناها و اماکن تاریخی و فرهنگی، ۱۳۸۸: ۲۲، ۲-۵-۱، ۲-۵-۲، ۲-۵-۳، ۲-۶-۱ و ۲-۴-۲)

7- Enrico d’Erico

۸- پورشیروی و عابد اصفهانی به تصوراتی اشاره کرده اند که پیش از انجام پژوهش ایشان در مورد احتمال محو شدن نقش کاشی در اثر آغشتگی سطح آن به نوعی آلودگی یا شوره وجود داشته است (پورشیروی و عابد اصفهانی، ۱۳۷۶، ص ۵۵۸ و خلیلی زنوز، ۱۳۶۹). استاد حسین مصدق زاده (در مصاحبهٔ حضوری با نگارندگان در اردیبهشت ۱۳۹۰) نیز اذعان داشتند که هنوز هم تعدادی از هنرمندان بومی فعال در مرمت کاشی های تاریخی لایهٔ سفیدرنگ تشکیل شده بر سطح کاشی های قدیم را شوره و سفیدک ناشی از آلودگی جوی، رسوب و نمک روی کاشی تشخیص می دهند و به شیوه های مختلف از جمله پاک سازی با انواع مایعات شوینده، سابیدن و تراش برای حذف این لایه اقدام می کنند (مصاحبه با حسین مصدق زاده، مشهور به مهندس، فرزند عبدالغفار، متولد ۱۳۰۶، ساکن اصفهان،تلفن ۰۹۱۳۱۱۵۱۵۷۴، ۹۰/۱/۲۸).

۹- منشور ونیز ۱۹۶۴، مادهٔ ۹

10- Antonio Gaudi

11- Palacio Guell

منابع

- احمدی، جبل عاملی، آقاجانی، ح.، ع.، ح.، (۱۳۷۲)، *بررسی پوشش گنبدهای دورهٔ صفویه اصفهان پروژه مرمت و بازسازی و تعویض کاشی گنبد مسجد امام*، پایان نامهٔ کارشناسی، دانشگاه هنر اصفهان.
- اسدالله وش‌عالی، عابد اصفهانی، قصاعی، داوود، عباس، حسین، (۱۳۸۵)، *بررسی عامل تخریب و پیشنهاد مرمتی لعاب مشکی در تزئینات قاجاری با تکیه بر نمونه مسجد مدرسه سپهسالار تهران*، پایان نامه برای اخذ مدرک کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اصفهان.
- آقا رحیمیان دستجردی، جبل عاملی، آقاجانی، م.، ع.، ح.، (۱۳۷۲) ، *مطالعه و بررسی مقرنس کاشیکاری سردرب بقعه ی هارونیه مرمت قسمت های تخریب شده*، پایان نامه برای اخذ مدرک کارشناسی، دانشگاه هنر اصفهان.
- آقاجانی، روانفر، حمیدی، ح.، ح.، س.، (۱۳۸۲)، *مرمّت تزئینات وابسته به معماری در حمام تاریخی صفوی علی قلی آقا*، مجموعه مقالات ششمین همایش حفاظت و مرمّت اشیاء تاریخی- فرهنگی و تزئینات وابسته به معماری، پژوهشکده حفاظت و مرمّت آثار تاریخی- فرهنگی، تهران.
- امینی، توکلی، رهبری، حسین، اصغر، احمد، (۱۳۷۳)، *بررسی روند مرمتی حفاظتی گنبد مدرسه چهارباغ*، پایان نامه برای اخذ مدرک کارشناسی، دانشگاه هنر اصفهان.
- آیت الله زاده شیرازی، باقر،(۱۳۷۹) ، *مطالعه و مرمت مسجد جامع ایروان*، فصلنامه اثر، شماره ۳۲- ۳۱، ۱۰۳ – ۶۹
- برندی، چزاره،(۱۳۸۷) ، *تئوری مرمت*، ترجمه پیروز حناچی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
- بهنام، عیسی، (۱۳۴۲)، *هنر موزائیک سازی یا معرق کاری در ایران باستان*، هنر و مردم، دوره ۲، ش ۱۳، ۳-۶.
- پوپ، آ.، (۱۳۸۴)، *معماری ایران*، ترجمه غلامحسین صدری افشار، نشر اختران، چاپ دوم، تهران.
- پورتر، و.، (۱۳۸۱)، *کاشی های اسلامی*، ترجمه مهناز شایسته فر، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران.
- پورشیروری، عابد اصفهانی، الف.، ع.، (۱۳۷۶)، *آسیب شناسی لعاب لاجوردی کاشی های عصر قاجار در مسجد سید اصفهان*، مجموعه مقالات نخستین همایش حفاظت و مرمت اشیاء تاریخی- فرهنگی و تزئینات وابسته به معماری، پژوهشکده حفاظت و مرمت آثار تاریخی- فرهنگی، دانشگاه هنر، تهران.
- پیرنیا، معماریان، م.ک.، غ.، (۱۳۸۰)، *سبک شناسی معماری ایران*، نشر پژوهنده- نشر معمار، تهران.
- چکشیان خراسانی، عابد اصفهانی، پورشیروی، خ.، ع.، ا.، (۱۳۷۷)، *آسیب شناسی کاشی سنتی جسمی خراسان و روش بهینه سازی بدنه آن*، پایان نامه برای اخذ مدرک کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اصفهان.
- حجت، مهدی،(۱۳۸۰) ، *میراث فرهنگی در ایران*، سیاست ها برای یک کشور اسلامی، میراث فرهنگی.
- خردمند، قدسی، آقاجانی، ه.، م.، ح.،(۱۳۷۲) ، *مطالعه و بررسی کاشیکاری مجموعه درب امام اصفهان و مرمت بخشی از کتیبه بزرگ بنا*، پایان نامه برای اخذ مدرک کارشناسی، دانشگاه هنر اصفهان.
- خلیلی زنوز، مهریار، حسن، محمد، (۱۳۶۹)، *بررسی ضایعات کاشیکاری مسجد کبود و طرح مرمت بخشی از آن*، پایان نامه برای اخذ مدرک کارشناسی، دانشگاه هنر اصفهان.
- خوشحال، حسین آبادی، توکلی، ج.، م.، ا.، (۱۳۷۰)، *مرمت و حفاظت و کاربرد کاشی در مدرسه مظفری مسجد جامع اصفهان*، پایان نامه برای اخذ مدرک کارشناسی، دانشگاه هنر اصفهان.
- رئیس زاده، مفید، مهناز، حسین،(۱۳۸۳) ، *بیهوده سخن*، *انتشارات مولی*، چاپ اول، تهران.
- زاهدیان، عابد اصفهانی، احمدی، جعفری، ک.، ع.، ح.، م.، ۱۳۸۰، *بررسی عوامل تغییر رنگ در لعاب های زرد و سبز کاشی های هفت رنگ مسجد امام (دوره صفویه)*، پایان نامه برای اخذ مدرک کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اصفهان.
- زواره‌ای، مهدی،(۱۳۴۱-۱۳۴۲)، *نقش هنر بر صفحهٔ کاشی* ، هنر و مردم، دوره۱، ش ۵و۶ ۴۵ – ۴۷.
- سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری،(۱۳۸۷) ، *بانک اطلاعات صنایع دستی ایران*، گروه هنری خاکیان، تهران.
- سامانیان، وطن دوست، ذبیحی، احمدی، ح.، ر.، ش.، ح.،(۱۳۸۰) ، *بررسی کیفیت کاشی نره در مرمت پوشش گنبدها*، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اصفهان.
- سلطان زاده، وطن دوست، بهرمان، ش.، ر.، ع.،(۱۳۸۸) ، *طرح حفاظت و مرمت رنگ پریدگی لعاب کاشی های هفت رنگ حرم حضرت علی (ع) در نجف اشرف*، مرمت و پژوهش، شماره ۶، ۳۷- ۴۱.
- سمسار، سراییان، م.ح.، ف.،(۱۳۸۲) ، *کاخ گلستان (آلبوم خانه)*، فهرست عکس های برگزیده عصر قاجار، سازمان میراث

فرهنگی کشور (پژوهشگاه)، تهران.
- سیف، هادی،(۱۳۷۶) ، *نقاشی روی کاشی*، انتشارات سروش.
- عابد اصفهانی، ع، (۱۳۷۶) ، *آنالیز کمّی و کیفی لعاب های سرامیکی برخی از ابنیه تاریخی اصفهان به منظور تعیین سن بنا*، مجموعه مقالات نخستین همایش حفاظت و مرمت اشیاء تاریخی- فرهنگی و تزئینات وابسته به معماری، پژوهشکده حفاظت و مرمت آثار تاریخی- فرهنگی، دانشگاه هنر، تهران.
- کمیته تدوین نظام نامه صندوق احیاء و بهره برداری از بناها و اماکن تاریخی و فرهنگی،(۱۳۸۸)، *سند احیاء (ویرایش دوم)*، سازمان میراث فرهنگی، تهران.
- کیانی، محمد یوسف،(۱۳۷۹) ، کاشیکاری، در: کیانی، محمد یوسف (گردآورنده)، *معماری ایران در دوره اسلامی*، سمت، تهران.
- کیمیایی، آقاجانی، عابد اصفهانی، ح.، ح.، ع.،(۱۳۷۶) ، *بررسی علل تخریب کاشی معرق*، پایان نامه برای اخذ مدرک کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اصفهان.
- گدار، گدار، سیرو، آندره، یدا، ماکسیم،(۱۳۶۱) ، *آثار ایران ۴-۳*، بنیاد پژوهش های اسلامی آستان قدس رضوی، چاپ دوم، مشهد.
- ماهرالنقش، م، (۱۳۶۱) ، *طرح و اجرای نقش در کاشیکاری ایران*، تهران، جلد اول.
- مصباحی، شکوفه،(۱۳۸۳) ، *حفاظت و احیاء تزئینات سردر عالی قاپو مجموعه شیخ صفی الدین اردبیلی*، مجموعه مقالات سومین و چهارمین همایش حفاظت و مرمت اشیاء تاریخی- فرهنگی و تزئینات وابسته به معماری، پژوهشکده حفاظت و مرمت آثار تاریخی- فرهنگی، تهران.
- مصطفوی، سید محمد تقی،(۱۳۸۷) ، *مرمت ایوان قبلی مدرسه مسجد جامع اصفهان*، ویژه نامه دکتر شیرازی، فصلنامه هنر، سال چهارم، ۳۹-۴۳.
- موریزی نژاد، ح.،(۱۳۸۷) ، *هنرمندان معاصر ایران، محمد مهدی انوشفر*، تندیس، ش ۱۵۷، ۶- ۴.
- نصر، سید حسین،(۱۳۸۶) ، *در جست وجوی امر قدسی*، ترجمه سید مصطفی شهرآیینی، نشر نی، تهران.
- نظردنیوی، حسین آبادی، امیر، م.،(۱۳۷۲) ، *کاشی معرق مسجد جامع اصفهان مطالعه، بررسی، ساخت و نحوه کار حفاظت و مرمت لچکی های کاشی معرق در مسجد جامع اصفهان*، پایان نامه برای اخذ مدرک کارشناسی، دانشگاه هنر اصفهان.
- همایی، جلال الدین،(۱۳۷۵) ، *تاریخ اصفهان (مجلد هنر و هنرمندان)*، به کوشش ماهدخت بانو همایی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.
- هنرفر، لطف الله،(۱۳۸۳) ، *اصفهان*، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوم، تهران.
- هولتسر، الف،(۱۳۵۵) ، *ایران در یک صد و سیزده سال پیش (بخش نخست: اصفهان)*، تهیه و ترجمه محمد عاصمی، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، مرکز مردم شناسی.
- وحیدزاده، وطن دوست، عابد اصفهانی، تطهیری مقدم، پایدار، ر.، ر.، ع.، ف.، ح.،(۱۳۸۴) ، *بررسی فرایندهای تولید تزئینات لعابدار وابسته به معماری ایلام میانه با تأکید بر گل میخ ها و آجرهای لعابدار محوطه چغازنبیل و تحلیل آسیب های وارده*، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اصفهان.
- ورجاوند، پرویز، (۱۳۵۳)، *چگونه مسجد شاه از انهدام نجات یافت*، یادی از معمار بزرگ شادروان استاد حسین معارفی، دوره۱۴، ش۱۶۴، ۲-۹.
- یوکیلهتو، ی، (۱۳۸۷) *تاریخ حفاظت معماری*، ترجمه محمد حسن طالبیان و خشایار بهاری، روزنه، تهران.

- Baldini, U.,(1996), *Theory of Restoration and methodological unity*, in: Price/ Talley/ Vaccaro, N.S./ M.K./ A.M., Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage, The Getty Conservation Institute, Los Angeles
- Ben Amara, Ayed,(2003), *Recherche d'indices sur les techniques de fabrication de zelliges* du XIVe siècle (Chellah, Maroc) , Revue d'archéométrie 27
- Burckhart, T., (1982), *Fez, in La ciudad islámica, Serjeant, R.B.(ed.)*, UNESCO/ Serbal, Barcelona, 209-221
- Callieri , P.,(2008), *Italian Excavations In Iran*, Encyclopedia Iranica Online, V.14

- de Brer, Bourguignon, C., E., (2008), *Technican training for the maintenance of in situ mosaics*, J. Paul Getty Trust and Institut National du Patrimoine de Tunisie, Tunisia
- Demas, M., (2008), *Learning from past interventions: evaluation of the project to conserve the Orpheus Mosaic at Paphos*, in proceedings of the 9th ICCM conference, Hammamet, Tunisia, Ben Abeds, A., Demas, M., and Roby, T. (Eds.), The Getty Conservation Institute, California
- Doménech-Carbó, Doménech-Carbó, Yusá-Marco, Ahmadi, M.T., A., D.J., H., (2008), *Characterization of Iranian Moarraque glazes by microscopy, SEM-EDX and voltammetry of microparticles*, Journal of Cultural Heritage, 9 (Supplement), 50-54
- Durali, S., (2003), *Evolution of the tile-work of Masjid-i Juma in Isfahan*, based on glaze analysis, in Scientific research in the field of Asian art: proceedings of the First Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art. Jett, Paul, Douglas (Ed.), Archetype Publications Ltd, UK
- Durbin, Lesley,(2005)*Architectural Tiles Conservation and Restoration, Butterworth –Heinemann*, UK
- Earl, J., 2003, Building Conservation Philosophy, Donhead Publishing, Third Edition, UK
- Francaviglia, Cessari, V., M., and Luciano, (1995), *The types of deterioration affecting the architectonic ceramics at Samarkand (Uzbekistan) and their causes, in Ceramics in architecture*, proceedings of the international symposium on ceramics in architecture of the 8th CIMTEC World Ceramics Congress and Forum on New Materials, Florence, Italy, Monographs in materials and society, Techna s.r.l., 381-394
- Gill, Singh, M.S., M., (2009), *The glazed tiles of Humayun's Tomb and Historic Islamic Tiles of India*, in: Presentations of Itinerant Workshop on the Conservation and Management of Persian, Timurid and Mughal Architecture, UNESCO, Delhi and Agra
- Houben,Guillaud, H., H., (2003),*Earth construction a comprehensive guide*, ITDG Publishing, London
- Hurd, J., 2001, *Conservation and continuity of tradition*, GCI Newsletter, n. 16.1, 12-18
- ICOMOS National Committees of the Americas, (1996), *Declaration of San Antonio*, Texas
- Lane, B., (2000), *Blue of Samarkand, Proceedings of international symposium on revitalization of traditional ceramic techniques in central Asia* (Final Report), UNESCO, Uzbekistan
- MacWilliam, Ian, (2005), *Improving the Fourth Paradise*, Cornerstone: the magazine of the Society for the Protection of Ancient Buildings, v.26, no. 2, 5
- Mansurow, Ravshan A., (2003), *Wiederaufleben der Kultur-Denkmäler in Usbekistan*, in: The protection of cultural property concerns all of us! International Conference on the Protection of Cultural Property, Switzerland, Schüpbach, Hans (Ed.), Kulturgüterschutz, Bern
- Mimoso, J. M., (2009), Cesare Brandi's *Theory of Restoration and azulejos*; International Seminar, Conservation of glazed ceramic tiles, research and practice; Laboratorio Nacional de Engenharia Civil; Lisbon
- Mora/ Mora/ Phillipot, P., L., P., (1984), *Conservation of wall paintings*, Butterworths, London
- Moreno-Navarro, A. G., (2003) ,*Tradition, modernity, síntesis*, glazed ceramics in architecture and Gaudi, in El Estudio y la Conservación de la Cerámica Decorada en Arquitectura, Alva Balderrana (Ed.), ICCROM, Accademia de España en Roma, Rome
- Najimi, Abdul Wassay, (2009), *The Ghalvar mosque and girl school*, e_conservation 11, 36-53
- Pereira, M., (2007), *Art and History*, New Motivations for Students in Materials Engineering Learning Classes, in Proceedings of the 4th International Conference on Hands-on Science, Costa, M.F., Dorrío B.V., Reis R. (Eds.), University of Azores, Portugal
- Pessa and Montagni, L., C., (2005), *Azulejos, laggioni, riggiole*: un grande patrimonio europeo trascurato da conoscere e da salvare, Arkos: scienza e restauro dell'architettura, v. 6, no. 9, 51-59

- Punzo, Laura., (2002), *Il trencadís: invenzione e tradizione nelle opere di Antoni Gaudí*, problemi di conservazione e restauro, in I mosaici: cultura, tecnologia, conservazione: atti del convegno di studi, Bressanone, Scienza e beni culturali 18, Biscontin, Guido and Driussi, Guido (Eds.), Arcadia ricerche
- Reiche, I., (2009), *Development of a nondestructive method for underglaze painted tiles*,demonstrated by the analysis of Persian objects from the nineteenth century, Analytical and bioanalytical chemistry 393(3), 1025-1041
- Sanjad, Costa, Paiva, T. C., M. L., R. S., (2006), *Azulejos alemães em revestimento de decoração de fachadas externas de prédios históricos de Belém*, in XII Congresso da Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores, Fortaleza
- Saturno, P., (2003), *Moduli di specializzione nella conservazione en el restauro delle ceramiche decorative in architettura*, in: El Estudio y la Conservación de la Cerámica Decorada en Arquitectura, Balderrama, Vidal, Cardiel, A.A., A.A., I.B. (Eds.), ICCROM, Rome
- Sheikh, Nasrin, (1996), *Application of radiation chemistry for image restoration of ancient Iranian coloured pottery*, Radiation Physics and Chemistry, V. 47, Issue 4, 551-553
- Singh, Raghavan and Mittal, S.P., R. Veera, Mimalini, (2004), *Technology of blue tiles in the Islamic architecture with reference to Delhi monuments*, in Studies in art and archaeological conservation: Dr. B.B. Lal commemoration volume. Bisht, A.S. and Singh, S.P.(Eds.), Agam Kala Prakashan, India
- Soheil, Mehr Azar, (1995), *Glazed Tiles*, an Architectural Surface in Persia, in Ceramics in Architecture, Proceedings of the International Symposium on Ceramics in Architecture, CIMITEC- Florence, Italy, P. Vincenzini (Ed.), Techna, Faenza, Italy
- Soheil, Mehr Azar, (2003), *Criteria and Intervention in Tiled Surfaces*, the Case of Iran, in El Estudio y la Conservación de la Cerámica Decorada en Arquitectura, Alva Balderrana (Ed.), ICCROM, Accademia de España en Roma, Rome
-Vandiver, Pamela B.,(2005), *Craft knowledge as an intangible cultural property*, a case study of Samarkand tiles and traditional potters in Uzbekistan, in Materials issues in art and archaeology VII, Boston, Massachusetts, U.S.A, Vandiver, Pamela B. (Ed.), Materials Research Society, Massachusetts
- Vaz, Pires, and Carvalho, M. F., J., A. P., (2008), *Effect of the impregnation treatment with Paraloid* B-72 on the properties of old Portuguese ceramic tiles, Journal of cultural heritage, 9 (no. 3), 269-276
- White, W.B., (1992), *Theory of corrosion of Glass and Ceramics*, in: Clark/ Zoitos, D.E./ B.K., Cor rosion of Glass and Ceramic Superconductors, Noyes Publications, New Jersey

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۲/ ۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۵/۱۷

بازخوانی و بررسی افسانهٔ تبس در قالب نظریهٔ تراژدی هگل

مریم السادات اوشلی*

چکیده

نظریهٔ تراژدی هگل با تمرکز بر برخورد تراژیک راهی جدید به روی مفسران و منتقدان تراژدی گشود. هگل ضمن بیان اندیشه‌های خود در این زمینه با به خدمت گرفتن برخی از آثار بزرگ خلق شده در این گونهٔ ادبی، تفسیر جدیدی از آن‌ها به دست داد. آثار تراژدی نویسان یونانی نزد هگل جایگاه برجسته‌ای داشتند لذا ارجاع به نام و محتوای این آثار به تکرار در متون هگل قابل مشاهده است. اما این که نظریهٔ او تا چه حد قابلیت تفسیر این آثار را دارد، محل پرسش است. برخی با هم دلی بسیار سعی دارند تمامی آثاری را که تراژدی خوانده شده‌اند، با کمک نظریهٔ هگل تفسیر کنند و برخی در مقابل بر این باورند که هرچند اندیشه‌های هگل به فهم بهتر برخی آثار کمک می‌کند، از تفسیر برخی دیگر از تراژدی‌ها عاجز است. در این نوشته سعی شده افسانهٔ تبس متشکل از سه تراژدی اودیپ شاه، اودیپ در کولونوس و آنتیگونه را با کمک نظریهٔ هگل بازخوانی کنیم و مطابقت میان نظریهٔ او با این سه اثر را به بررسی بنشینیم و در نهایت، موضعی اتخاذ کنیم که نه نظریهٔ تراژدی هگل را رد کند و نه حکم به مطابقت صددرصد میان نظریهٔ او و تمامی تراژدی‌ها صادر کند.

کلید واژه‌ها : تراژدی، برخورد تراژیک، فردیت آزاد، افسانهٔ تبس

* کارشناسی ارشد فلسفه غرب، دانشگاه اصفهان. m.oveshli@gmail.com

مقدمه

«ابداع تراژدی مایهٔ افتخار است و این افتخار از آن یونانی هاست» (دو رو می یی، ۱۳۸۶: ۱۳) و یونانی‌ها هم این افتخار را وامدار سه تراژدی نویس برجستهٔ خود یعنی آشیل[۱]، سوفوکل[۲] و اوریپید[۳] هستند. هگل نیز که بعد از ارسطو، صاحب یکی از تأثیرگذارترین نظریات در باب تراژدی است، به این مهم واقف بود. جایگاه و اهمیت تراژدی یونان نزد هگل وقتی روشن می‌شود که نخست علاقهٔ وافر هگل به فرهنگ یونانی و سپس جایگاه هنر کلاسیک صورت والای هنر در زیبایی شناسی او (که همان هنر یونان باستان است)، را، مد نظر داشته باشیم.

هگل از معدود فیلسوفانی است که به هنگام بحث از هنر به آثار خاص و خلق شده در عالم هنر ارجاع می‌دهد. به طوری که برخی فلسفهٔ هنر او را تاریخ واقعی هنر جهان می نامند. مثلاً در زمینهٔ ادبیات، او با آثار نویسندگان بزرگی هم چون هومر، ویرژیل[۴]،سوفوکل، اوریپید، شکسپیر و گوته آشنا بود. همهٔ این ها باعث می‌شود که او به خصوص به هنگام بحث از تراژدی، در مورد چیزی «نیست-در-جهان» سخن نگوید بلکه جا به جا به آثار شاخص در این زمینه ارجاع دهد و با این عمل هم تفکرات خود را ملموس‌تر کند و هم آن آثار را در قالب نظریهٔ خود بگنجاند. البته نباید از نظر دور داشت که این امر در عین حال که امتیازی برای اوست، از طرف دیگر خطری جدی را نیز متوجه فلسفهٔ هنر او می کند و آن خطر این است که نظریهٔ او تمامی آثاری را که در طول تاریخ هنر «تراژدی» خوانده شده‌اند، ذیل خود جای نمی‌دهد. چه بسا برخی آثار با نظریهٔ او هم خوانی نداشته باشند و میان نظریهٔ او و آن آثار هم پوشانی رخ ندهد. این خطر تا حدی جدی است که منتقدی هم چون والتر کافمن هگل را متهم به پراکنده گویی کرده و مدعی است هگل نظریهٔ مدونی در باب تراژدی ارائه نداده بلکه او تنها نظراتی دربارهٔ تراژدی داشته و در ضمنِ این نظرات هم گاه به برخی نمایشنامه‌ها اشاراتی دارد (کافمن، ۱۳۷۷: ۱۵۰).

نگارندهٔ این سطور با انتخاب سه متن از تراژدی‌های یونان باستان سعی دارد این متون را در قالب نظریهٔ تراژدی هگل و با اتکا به مفهوم برخورد تراژیک بازخوانی و در مسیر این بازخوانی صحت و سقم این اشکال را بررسی کند. به این منظور سه تراژدی اودیپ[۵] شاه، اودیپ در کولونوس[۶] و آنتیگونه[۷] نوشتهٔ سوفوکل انتخاب شده‌اند. دلیل این انتخاب یکی اهمیت خاص آنتیگونه نزد هگل و دیگری پیوستگی محتوایی این سه اثر است. به طوری که این سه نمایشنامه هرچند مانند تریولوژی‌های آشیل نیستند، سه گانه ای هستند که با هم افسانهٔ تبس را تشکیل می‌دهند.

تراژدی در نظر هگل

خاستگاه تراژدی یونان باستان است. نخست این نویسندگان یونانی بودند که مضامین حماسی را (که کمابیش میان همهٔ تمدن ها وجود دارند) در قالب تراژدی بیان کردند اما چرا از میان این همه تمدن باید افتخار خلق این ژانر ادبی از آنِ یونانیان باشد؟ هگل به این پرسش چنین پاسخ می دهد: همین که می بینیم در شرق حماسه و تغزل پررنگ‌ترند یعنی هنر دراماتیک- که تراژدی نیز قسمی از آن است- کنار گذاشته شده است زیرا مثلاً در تراژدی، فعل حقیقتاً تراژیک، مبتنی بر فرض آزادی و استقلال فردی است یا دست کم این فعل بر رضایت خاطر فردی که آزادانه مسئولیت عمل خود را می‌پذیرد متکی است. این در حالی است که شرق برآورده کنندهٔ این شروط نیست. خصوصاً شعر اسلامی که هرچند شکوه عالیی دارد و هرچند می‌توان فرد را در آن مستقل نشان داد ولی حضور قدرت یگانه‌ای که مسلط بر مخلوق است و سرنوشت او را به نحو اجتناب ناپذیر تعیین می‌کند، کاملاً محسوس است... پس خاستگاه درام در یونان است (هگل، ۱۳۸۲: ۱۶۴۵-۱۶۴۴)؛ «جایی که اصل فردیت آزاد، کمال شکل کلاسیک هنر را برای نخستین بار ممکن می‌سازد» (هگل، ۱۹۷۵: ۱۲۰۶).

از همین عبارات هگل می‌توان به یکی از شاخصه های درام یا تراژدی پی‌برد: در نظر هگل جایی که فردیت شکل نگرفته باشد؛ نمی‌توان انتظار تراژدی داشت. چرا که او محور اصلی شعر دراماتیک را رویارویی شخصیت‌ها و اهدافشان و سپس حل ضروری مسائل پیش آمده می‌داند.

در نظر هگل آنچه تراژدی را از حماسه و تغزل جدا می‌کند، فعل و عمل[۸] است. والا مضامین تراژدی‌های یونان همان مضامین حماسه‌های یونان است. آشیل، سوفوکل و اوریپید، سه چهرهٔ شاخص در میان تراژدی نویسان یونان، خالق شخصیت های آژاکس[۹]، اورستس[۱۰]، آنتیگونه، آگاممنون[۱۱] و اودیپ نیستند. سرگذشت این قهرمانان را خیلی پیش از آن‌ها امثال هومر در قالب حماسه بیان کرده‌اند. تراژدی نویسان یونانی مضامین را از حماسه اقتباس کرده اند منتها نه برای بازگویی و روایت که برای عمل، نه برای خوانش که برای نمایش. آشیل، سوفوکل

و اوریپید می‌نوشتند که به نمایش درآورند. در غیر این صورت کارشان تکرار مکررات بود و باطل. این بار آژاکس، آنتیگونه و اودیپ خود روی صحنه به حرف می آمدند، کسی از قول آن ها سخن نمی‌گفت، خود زبان به سخن می‌گشودند، کسی اعمالشان را روایت نمی‌کرد، خود روی صحنه دست به عمل می‌زدند و قصه را اجرا می‌کردند. لذاست که در درام «عمل» از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. درام عرصهٔ عمل است و تراژدی نیز گونه‌ای از درام و لذا هم چنان که ویژگی‌های هر جنس در نوع آن موجود است، ویژگی‌های درام نیز در تراژدی مشهود است.

در نظر هگل، درام‌گونه‌ای از شعر است که در آن اعمال و امور واقعی انسان ها و اشخاص در کلمات متجلی رو بر ذهن و تخیل ما عرضه می شود. عمل دراماتیک انجام ساده و آرام هدفی خاص نیست بلکه بر شرایط، احساسات و شخصیت ها متکی است و کنش ها و واکنش هایی را منجر می شود که به نوبت، رفع اختلاف را ضروری می سازند. در درام ما شاهد شخصیت‌هایی زنده هستیم که در موقعیت‌هایی متضاد، اهداف معیّنی را فردی می سازند. (هگل، ۱۳۸۲: ۱۵۸۲) در این تعریف دو مفهوم کلیدی وجود دارد: یکی برخورد یا رویارویی و دیگری رفع اختلاف که در تعریف تراژدی راهگشا هستند.

در نظر هگل «ماهیت اصلی تراژدی عبارت از این واقعیت است که در چنین تصادفی هریک از طرف‌های مخالف اگر به تنهایی لحاظ شوند، توجیه دارند درحالی که از طرف دیگر هریک تنها وقتی می تواند محتوای ایجابی و راستین هدف و خصلت خود را مستقر سازد که قدرت به همان میزان موجه دیگری را نفی کرده و از آن تخطی ورزد. در نتیجه در حیات اخلاقی شان، و به خاطر این (حیات اخلاقی) هریک به یک اندازه درگیر گناه است»(Hegel,1975:1196). پس تراژدی عبارت است از رویارویی دو قهرمان، دو قهرمانی که هریک هدف و غایتی را دنبال می‌کنند. وحدت میان قهرمان و هدفش تاحدی است که او چیزی نیست غیر از هدفش و این هدف هم به خودی خود موجه و منطقی است اما از آن جایی که در عمل، با هدف قهرمان دیگری که آن هم به همان اندازه منطقی و موجه است برخورد می کند و چون هر قهرمان فقط خود و هدف خودش را موجه می‌داند و از بازشناسی منطقی و موجه بودن هدف قهرمان دیگر سرباز می‌زند و برای تحقق هدف خویش حتی حاضر است موضع قهرمان دیگر را زیر پا بگذارد و لذا دچار یک جانبگی می‌شود، هر قهرمان در عین حال درگیر گناه نیز هست.

اما چرا بروز این برخوردها ضرورت دارد؟ چنان چه روشن است عرصهٔ جهان واقع عرصهٔ «عمل» است. چنان چه درام نیز عبارت است از اعمال و امور واقعی انسان‌ها و اشخاص نمایش. اما پایه و اساس «عمل» چیست؟ به بیان دیگر، انسان‌ها بر چه اساسی دست به «عمل» می‌زنند؟ در نظر هگل، پایه و اساس «عمل» قدرت‌های اخلاقی هستند که بر ارادهٔ انسان تأثیر گذاشته و محتوای عمل تراژیک را به دست می‌دهند، از جملهٔ آن قدرت‌ها می‌توان به این موارد اشاره کرد: عشق میان دو دلداده، والدین و فرزندان، برادران و خواهران (مانند عشق آنتیگونه به برادرش) یا حیات سیاسی، میهن پرستی، ارادهٔ فرمانروا (مانند کرئون) یا انگیزه‌های برخاسته از دین و مذهب. (هگل، ۱۳۸۲: ۱۶۳۰) اما آن قدرت های اخلاقی چون به جهان عینی و واقعی وارد شوند، به ناچار خاص و به نحو فردی متمایز و ظاهر می‌شوند. در چنین ظهوری چون از حالت بسیط و وحدت اولیه خارج شده‌اند، هماهنگی شان از میان رفته و در آن‌ها اختلاف رخ می‌دهد و به شکل قدرت هایی در مقابل هم قرار می‌گیرند که هریک به تنهایی هدفی را تحقق می‌بخشد که یک جانبه است و همین یک جانبه بودن، باعث ایجاد تصادف می شود. (هگل، ۱۶۳۲:۱۳۸۲) اما این برخوردی که در جهان واقعیت شکل می‌گیرد، اصالت ندارد که بخواهد به همان شکل حفظ شود و دوام بیاورد بلکه اصالت با وحدت و آشتی است. بنابراین این اختلاف و تضاد باید و رفع شود.

با رفع اختلاف عدالت ابدی هم بر افراد درگیر و اهدافشان اعمال می‌شود. اما به چه نحو؟ افرادی که آسایش، آشتی و وحدت حیات اخلاقی را مختل کرده بودند، سقوط می‌کنند تا آن آسایش، آشتی و وحدت اعاده شود اما از آنجا که اهداف افراد حاضر در تراژدی معتبر است، در پایان تراژدی آن چیزی کنار گذاشته می‌شود که یک جانبه است و قادر نیست خود را با این هماهنگی همراه کند. در این شرایط دو حالت مفروض است: ۱. فرد که همان قهرمان تراژدی است، نمی‌تواند از هدف خاص و یک جانبهٔ خود دست بکشد و محکوم به نابودی می‌شود. ۲. فرد می‌تواند از هدف خود دست بکشد (همان:۱۶۳۴). برادلی این دو نحوهٔ آشتی را آشتی منفی و مثبت می‌خواند. آشتی منفی با فاجعه و مصیبت به پایان می‌رسد و آشتی مثبت در صلح و آرامش(Paolucci, 1962: 371).

بررسی افسانهٔ تبس[۱۲] با نظر به مفهوم برخورد تراژیک:

در نظر هگل برخورد تراژیک، محور تراژدی است. همین تأکید او بر برخورد تراژیک عاملی است که هم نظر او را از سایر نظریات تراژدی متمایز می‌سازد و هم این که نشان می‌دهد درک او از تراژدی یونان بسی عمیق‌تر از فهم بیشتر منتقدان اوست. تا پیش از او بیشتر نمایشنامه نویسان و منتقدان توجه اصلی خود را به قهرمان تراژدی معطوف کرده بودند و این امر هم تحت تأثیر تفسیر غالب نظریهٔ ارسطو در رابطه با تراژدی به وجود آمده بود. در حالی که خود ارسطو بر اهمیت حوادث و طرح داستان تأکید داشت ولی با طرح مفهوم نقص یا خطای تراژیک[۱۳] از ناحیهٔ او، توجه بیشتر منتقدان و نمایشنامه نویسان به سمت قهرمان تراژدی جلب شد (کافمن، ۱۳۷۷: ۱۳۱). هم چنین بیشتر مفسران تراژدی باز هم تحت تأثیر ارسطو و در ارتباط با دو مفهوم سنتی ترس و ترحم، بر تأثیر تراژدی بر پذیرندهٔ آن تمرکز داشتند اما هگل در کنار چهره هایی هم چون فریدریش هولدرلین، فریدریش شلینگ و پیتر زندی، مسیر متفاوتی را در پیش گرفت. او با تأکید بر برخورد تراژیک به عنوان ساختار محوری تراژدی چنین بیان داشت که در بزرگ‌ترین آثار بزرگ‌ترین تراژدی‌پردازان، آنچه محوریت دارد برخورد تراژیک است. (Roche, 2006: 14) بنابراین تلقی جدید، دیگر شخصیت کرئون یا آنتیگونه اهمیت ندارد بلکه آنچه در درجهٔ اول اهمیت است، مواضع آن هاست. مواضعی که هریک با نظر به هدف و آرمانی که در سر دارند، از آن حمایت می‌کنند تا جائی که حتی حاضرند برای آن موضع و هدف جان خود را نیز فدا کنند و همین است که از آن‌ها قهرمان می‌سازد.

اما طبق نظر هگل این برخورد تراژیک را به چند شکل می‌توان در تراژدی ها شاهد بود. «دراماتیک ترین صورت تراژدی آن گاه به وجود می آید که قطب هاای رویارو] در دو شخصیت یا نهاد تجسم یابند»(کافمن، ۱۳۷۷: ۱۶). در این شرایط هر قطب یا هر شخص هدفی موجه را دنبال می کند اما به صورت یک جانبه و در عین حال قطب یا شخص مقابل را که او نیز هدفی موجه دارد، نقض می‌کند و برحق بودن او را مورد بازشناسی قرار نداده و نمی‌پذیرد. در نظر هگل برخورد «میان دولت یعنی حیات اخلاقی در کلیت معنوی‌اش و خانواده یعنی حیات اخلاقی طبیعی» (هگل، ۱۳۸۲: ۱۶۵۴) از عمده‌ترین این رویارویی‌هاست که سوفوکل نیز به بهترین نحو آن را در تراژدی آنتیگونه، این «باشکوه ترین و رضایت بخش ترین اثر هنری» (هگل،۱۳۸۲ :۱۶۶۱) نزد هگل، به تصویر کشیده است. «آنتیگونه پیوند همبستگی خدایان دنیای تحت الارض را حرمت می‌نهد، درحالی که کرئون فقط زئوس، یعنی قدرت حاکم بر حیات مردمان و بهروزی اجتماعی را گرامی می‌دارد» (هگل،۱۳۸۲: ۱۶۵۵).

در اینجا دو موضع برخورد را آنتیگونه و کرئون نمایندگی می‌کنند، دو شخصی که هریک آرمانی متمایز از دیگری دارند. تراژدی آنتیگونه از جایی آغاز می شود که دو برادر آنتیگونه به دست یکدیگر کشته شده‌اند و کرئون به فرماندهی رسیده است. به فرمان کرئون برادر کهتر که سرباز وطن بوده و در راه وطن کشته شده است، با احترام و تشریفات به خاک سپرده می‌شود ولی برادر مهتر، پولی‌نیکس، خصم محسوب می‌شود و به جرم خیانت به وطن نباید به خاک سپرده شود، کسی اجازه ندارد برایش سوگواری کند، جسدش باید طعمهٔ سگان و کرکسان شود، باشد که دیگران عبرت گیرند و با مشاهدهٔ عاقبت خیانت به وطن، خیال آن را نیز از سر به در کنند و اینک آنتیگونه عزم جزم کرده است که جسد برادر را دفن کند و خطاب به خواهرش می‌گوید: «من خود وظیفهٔ خواهری خویش را انجام می‌دهم و هرگز جسد او را بدین سان بر زمین نخواهم گذاشت... بگذار من به جرم انجام فرایض اخلاقی محکوم به مرگ شوم» (سوفوکل، ۱۳۵۹: ۵۲-۱۵۱) و این خواهر است که باید به رغم مخالفت کرئون و با تخطی از فرمان او جسد برادر را به خاک بسپارد. زیرا مگر نه این که در نظر هگل نیز این وظیفه بر عهدهٔ زنان است؟ در نظر هگل زنان هم چنان که وظیفهٔ زایندگی و آوردن انسان به این جهان را بر عهده دارند، هم چنان وظیفهٔ بازگراندن او به زمین نیز برعهدهٔ آن‌هاست «زیرا تحویل دادن مردهٔ کسی به زمین، بازگرداندن او به رحم است و هگل می‌گوید این (رحم) قلمروی زن باقی می‌ماند و پاک ترین ظهور این وظیفه، آن که با نابرابری یا میل درنیامیخته بلکه به وسیلهٔ تفاوت تعیین می‌شود، وظیفهٔ خواهر است نسبت به برادرش» (Schmidt, 2001: 99). وظیفه ای که آنتیگونه برای انجام آن تاوان سختی پرداخت.[۱۴]

خبر دفن جسد پولی نیکس[۱۵] به کرئون می‌رسد و کرئون آنتیگونه را خطاکار می‌شمارد و حکم مرگش را صادر می کند. آنتیگونه در توجیه عمل خود چنین زبان به سخن می‌گشاید: «این فرمان [فرمان کرئون] از آسمان نازل نشده بود و در قوانین دادگستری نیز که خدایان در زمین وضع کرده اند چنین فرمانی یافت نمی‌شود. تو

[خطاب به کرئون] خود انسانی و فرمان تو در نظر من آن منزلت را ندارد که فرامین تغییرناپذیر خدای آسمان را تغییر بدهد» (سوفوکل، ۱۳۵۹: ۶۶-۱۶۵) این عبارت به روشنی تقابل و رویارویی دو قانون، دو فرمان و دو هدف را آشکار می‌کند. آنتیگونه به پیروی از فرمان الهی مبنی بر خاکسپاری و تکریم مردگان و هم چنین به حرمت وظیفهٔ خواهری به مسیری می رود که در تعارض با مسیر کرئون است. کرئونی که فرمانروا است و باید مصلحت دولت را بیندیشد و براساس مصلحت دولت فرامین خود را صادر کند. چرا که به تعبیر خود او «من اگر در خانهٔ خود از سر تقصیر خائنی بگذرم، چگونه خواهم توانست بر خائنان دیگر ممالک دست یابم» (سوفوکل: ۱۳۷۹: ۱۷۳).

اما آیا تقابل و برخوردی چنین آشکار را در تراژدی اودیپ شاه نیز می توان یافت؟ خود هگل با آگاهی از این امر که در تمامی تراژدی‌ها نمی توان این نوع رویارویی را بازشناسی کرد، از شکل و شق دیگری از برخورد نیز سخن به میان می آورد: «دومین نوع اصلی تصادف،کمتر انضمامی است. تراژدی نویسان یونانی شیفتهٔ توصیف آن اند، به ویژه در سرنوشت اودیپ. کامل‌ترین نمونهٔ آن را سوفوکل در اودیپ جبار[۱۶] و اودیپ کولونوس برایمان از خود به جای گذاشته است» (هگل، ۱۳۸۲: ۱۶۵۵).

در این نوع تصادف، برخورد میان آن چیزی است که «انسان آگاهانه می‌خواهد و با دانش انجام می‌دهد، در مقابل آنچه توسط خدایان برایش مقدر شده و واقعاً ناآگاهانه و بدون این که آن را بخواهد، انجام می‌دهد.» (همان) چنانچه روشن است در این مورد دو موضع برخورد به نحو آشکار رو در روی یک دیگر قرار نمی‌گیرند. این شکل از تصادف را به خوبی می‌توان در اودیپ شاه دید. اودیپ به گمان خود فرزند حقیقی پولی بوس است، وقتی پیشگویی به او می‌گوید که پدرش را خواهد کشت و مادرش را به همسری خواهد گرفت، برای فرار از این سرنوشت شوم ترک دیار و پدر و مادر می‌کند. در راه به لایوس شاه برخورد می‌کند، در اثر مشاجره‌ای او را می‌کشد، بدون این که مقتول را بشناسد. به شهر تبس وارد می‌شود، معمای ابوالهول[۱۷] را حل می‌کند و اهالی تبس را از آفت ابوالهول می‌رهاند و عمر دوباره به آن‌ها می‌بخشد. اهالی تبس به نشانهٔ قدردانی او را که فردی دانا و کاردان می‌یابند، به جای لایوس شاه مفقود به فرمانروایی می‌رسانند و همسر او ژوکاستا را نیز به همراه دیگر هدایا خدمت شاه جدید پیشکش می‌کنند. حال، بعد از چند سال شهر دچار طاعون مرگ شده است. اهالی شهر برای چاره جویی خدمت شاه خود می‌رسند، هم اویی که پیش از این هم با حل معمای ابوالهول ناجی آن‌ها بوده است. این بار آپولون[۱۸] چنین فرمان داده که در سرزمین شما موجود پلیدی زندگی می‌کند که خاک موطن شما را آلوده و ملوث ساخته است، برشماست که او را بیابید و از سرزمین خود برانید تا هلاکت و نابودی از شما رویگردان شود. این موجود پلید کسی نیست جز قاتل لایوس[۱۹]شاه! و اودیپ نیک سیرت قول می‌دهد که این بار هم معما را حل کند و قاتل را بیاید. غافل از این که قاتل خود اوست و آن کسی که باید شهر را ترک کند، فرمانروای شهر است.

همهٔ اتفاقاتی که در تراژدی اودیپ شاه رخ می‌دهند، دو رو دارند. در یک روی آن اودیپ است که به گمان خود از روی علم و آگاهی دست به عمل می زند و در روی دیگر دست سرنوشت و تقدیر است که از جانب خدایان، اودیپ را ناخواسته در مسیری قرار می‌دهد که او خود گریزان از آن است. او به منظور این که سخن پیشگو تحقق نیابد، پدرش را نکشد و با مادرش هم بستر نشود، آگاهانه شهر خود را ترک می‌کند ولی خواست خدایان در این قرار گرفته که او ناخواسته پدر را بکشد و از مادر صاحب فرزندانی شود که هم فرزندانش هستند و هم خواهران و برادرانش و چه سرنوشتی هولناک تر از این. «او بدون این که بداند و بخواهد درگیر پلیدترین تبه کاری‌ها می‌شود» (همان: ۵۶-۱۶۵۵). می‌توان تقابل میان آگاهی و ناآگاهی را در این تراژدی به وضوح مشاهده کرد. گرچه خود هگل به این امر اشاره نکرده است، شاید عبارهٔ اخرای این تقابل، تقابل میان خواست آدمی و خواست خدایان یا ارادهٔ آدمی و ضرورت سرنوشت باشد.

و اما در مورد اودیپ در کولونوس؛ خود هگل هیچ اشاره ای به محتوای آن نمی کند بلکه فقط در عبارتی که قبلاً از او نقل شد، نام این اثر را در کنار اودیپ شاه می‌آورد و مدعی می شود که در این نمایشنامه نیز برخوردی از نوع دوم برخورد تراژیک وجود دارد و بدون هیچ تلاشی برای نشان دادن تقابل موجود در این اثر، به همین اشاره بسنده می‌کند و از موضوع عبور می‌گذرد. حال باید دید که آیا در این اثر نیز می توان تقابلی را مشاهده کرد و آیا نظریهٔ تراژدی هگل با تأکید بر برخورد تراژیک بر این نمایشنامهٔ سوفوکل نیز صدق می‌کند؟

اودیپ در کولونوس ادامهٔ اودیپ شاه است و داستان اودیپ سرگردان و تبعیدشده را روایت می‌کند. نمایشنامهٔ اودیپ شاه با آشکار شدن هویت اودیپ و آگاهی اودیپ بر گناه نابخشودنی‌اش و سپس کور کردن او به دست

خودش به پایان می‌رسد. در اودیپ در کولونوس اودیپ پیرمردی است کور، ژولیده، رنجور، بی چیز، سرگردان و دل چرکین نسبت به پسرانی که برای دستگیری‌اش طرفی برنمی‌بندند و او به ناچار به همراه دخترش آنتیگونه به شهر کولونوس و حاکم آن پناه برده است. این بار و در این تراژدی تقدیر الهی با خواست او در تضاد نیست و او هم نادانسته در مسیری ناخواسته قرار نمی‌گیرد. هرچند باز هم غیبگویی پیش بینی کرده است که در جنگ میان دو برادر آن کسی پیروز می شود که پدر را تکریم کند، اما در اینجا و در دل این پیشگویی ضرورتی که در پیشگویی قبل بود، وجود ندارد. در این اثر ابر و باد و مه و خورشید و فلک دست به دست هم نمی دهند که پیشگویی محقق شود. هر یک از دو برادر برای بازگرداندن پدر تمامی تلاش خود را کردند، ولی اودیپ سالخورده، رنجیده از پسران، تقاضای هیچ یک را اجابت نمی‌کند. این بار تقدیر به او رودست نمی‌زند، او حتی پیش از این که پسران منویات قلبی خود را بروز دهند، از مضمون پیشگویی آگاه است. می‌داند که پسران به چه قصدی در پی‌اش هستند و چه خیالی در سر دارند. گویی در این تراژدی خدایان از در آشتی با اودیپ درآمده اند، تقدیر در تلائم با اوست و میان این دو هیچ اختلاف، برخورد و اصطکاکی وجود ندارد. تا آنجا که حتی خدایان مرگی شبه مقدس را نیز برایش رقم می‌زنند.

با توجه به این مضمون حال باید از هگل پرسید که پس آن برخوردی که از آن صحبت می کردی و قرار بود محور تراژدی باشد؟در اینجا نه از برخورد تراژیک انضمامی نوع اول خبری هست و نه از تقابل خفی نوع دوم. هرچند اختلاف میان پدر و پسران حکایت از نوعی تقابل میان آن‌ها می کند، ولی این اختلاف آن نوع رویارویی مطلوب هگلی را به دست نمی‌دهد. در اینجا پسران نه هم چون کرئونِ و از روی اقتضائات فرمانروایی، که به دلیل هدفی کاملاً شخصی -که پیروزی در جنگ و رسیدن به فرمانروایی تبس است- به دنبال پدراند و پدر هم نه به دلیل تبعیت از حکمی الهی یا قانونی اخلاقی، که به دلیل دلخوری از کردهٔ پیشین پسران، نسبت به آن ها دل چرکین است و حاضر به همراهی با آن ها نیست و حتی نفرین خود را نیز بدرقهٔ راهشان می‌کند. پس اگر هم در این اثر تقابلی هست که هست- چراکه اصلاً وجود تقابل میان پرسوناژها[۲۰] شاخصه‌ای است که تراژدی‌های سوفوکل را از تراژدی‌های دو همتای دیگر خود متمایز می‌سازد (دو رو می یی، ۱۳۸۶: ۱۰۱) - این تقابل از جنس برخورد تراژیک هگلی نیست و نمی‌توان این اثر را با توجه به مفهوم برخورد تراژیک در قالب نظریهٔ تراژدی هگل گنجاند.

این در حالی است که ای سی برادلی برخورد تراژیک را مقوم تراژدی و سازندهٔ ماهیت آن می داند و در سطرهای آغازین تفسیر خود از نظریهٔ تراژدی هگل می‌گوید: «در همهٔ تراژدیها نوعی برخورد یا تقابل وجود دارد» (Paolucci, 1962: 368) و این برخورد تراژیک به روح متوسل می کند «چون خودش تقابل روحی است... یعنی تقابل میان قوایی که بر جهان اراده و فعل بشر حاکم اند - جوهر اخلاقی او، خانواده و دولت، ارتباط والدین و فرزند، ارتباط خواهر و برادر، ارتباط زن و شوهر، ارتباط شهروند و حاکم، ارتباط شهروند و شهروند، با تعهدات و احساسات، مناسب این ارتباطات هستند. و همین طور قوای شخصی عشق و شرافت یا قوای طرفداری از علتی عظیم یا علاقهٔ ایده آل مثل دین یا علم یا برخی از انواع رفاه اجتماعی- این ها قوایی هستند که در عمل تراژیک نمایش داده می شوند» (Paolucci, 1962: 368). در نظر برادلی موضوع همهٔ آثار هنری، اعم از نقاشی، مجسمه سازی، داستان و... همان مؤلفه هایی هستند که در بالا ذکر شد، منتها این مؤلفه ها یا به بیان دیگر این قوا در همهٔ آثار هنری یا به صورت تنها و در صلح یا به‌صورت هماهنگ با دیگران عرضه می شوند. تنها در تراژدی است که این قوا را در تقابل با یکدیگر شاهد هستیم. «ماهیت آن‌ها الهی است و در دین آن ها به مثابهٔ خدایان پدیدار می‌شوند؛ اما هم‌چنان که در جهان فعل تراژیک دیده می شود، آن ها آرامش اولمپ را ترک می کنند، وارد اراده های بشری می شوند و حال به عنوان دشمن با هم روبرو می شوند.»(همان)

در مقابل، کافمن موضع برادلی را قابل نقد می داند و آن را به چالش می‌کشد. در نظر کافمن مواجههٔ برادلی با نظر هگل بسیار همدلانه است در حالی که «بهتر آن است که از سخن گفتن دربارهٔ "همهٔ تراژدی‌ها" و "حقایق اساسی تراژدی" پرهیز کنیم تا مجبور نشویم هم چون برادلی، زنان تروا و بسیاری تراژدی های دیگر را اصلاً تراژدی به شمار نیاوریم و یا آن ها را به زور در قالب هایی بگنجانیم که با این آثار هیچ تناسبی ندارند.»(کافمن، ۱۳۷۷: ۱۳۷) کافمن برای مثال از میان آثار سوفوکل به آژاکس، زنان تراخیس، الکترا و اودیپ در کولونوس اشاره می‌کند که در آن ها محور اصلی برخورد تراژیک نیست و نمی‌توان این مفهوم را به روشنی در آن ها یافت. هرچند

اگر شخص در ارائه دادن قرائتی هگلی از آن‌ها مصر باشد، می‌تواند مانند برادلی این آثار را طوری تفسیر و بازخوانی کند که در نهایت چیزی شبیه به برخورد تراژیک را در آن ها بیابد. اما بهتر آن است که تفاوت میان تراژدی‌ها را بپذیریم. (همان)

بنابراین، در همهٔ تراژدی‌ها برخورد تراژیک هگلی وجود ندارد. هرچند مفهوم برخورد تراژیک به هرچه روشن تر شدن ماهیت برخی از تراژدی‌های یونانی کمک می کند. کافمن آنتیگونه و اودیپ شاه را در زمرهٔ این تراژدی‌ها بر می‌شمرد.

اما گذشته از نقدی که شرحش گذشت، در همین زمینه و در مورد با مفهوم برخورد تراژیک اشکال دیگری را نیز می توان بر نظریهٔ تراژدی هگل مطرح کرد. اشکالی که حتی کافمن آن را «اساسی ترین نقص تصور او از برخورد تراژیک» (کافمن، ۱۳۷۷: ۱۴۴) معرفی می کند. هگل در توضیح تراژدی و مفهوم برخورد تراژیک مدعی می شود که در برخورد تراژیک هر دو موضع «به نسبت مساوی» موجه‌اند چراکه هر دو طرف بهره مند از خیراند و هدفی منطقی و موجه را دنبال می‌کنند و طرح این ادعا- رویارویی خیر با خیر- خود یکی از نوآوری‌های هگل در تفسیر تراژدی است.

اما گذشته از اودیپ در کولونوس که در آن برخوردی وجود نداشت که حال این برخورد بخواهد از نوع خیر با خیر باشد یا خیر با شر، در دو اثر دیگر، به نظر کافمن، قهرمانان تراژدی از نظر اخلاقی برابر نیستند(کافمن، ۱۳۷۷: ۱۴۶). اما برادلی خیلی پیش از این که کافمن این انتقاد را مطرح کند، این مسئله را اشکالی مقدر خوانده و به آن چنین پاسخ داده است: به هنگام مواجهه با این نقد اولاً باید به این نکته توجه داشته باشیم که هگل هرگز بر سر این که وظیفهٔ اشخاص چیست، بحث نمی‌کند و ثانیاً وقتی هگل از قوای به یک اندازه موجه صحبت به میان می‌آورد، منظورش این است که این قوا به طور فی نفسه به یک اندازه موجه‌اند و اگر پیروی از یکی مستلزم تخطی از دیگری باشد، تراژدی پدید می‌آید (Paolucci, 1962: 371-72).

به احتمال قوی منظور برادلی از این گفته باید این باشد که گویا هگل با عزل نظر از آنتیگونه، اورستس، اودیپ یا هر شخصیت تراژیک دیگری نظریهٔ تراژدی خود را بیان کرده است و اگر در میان مصادیق تراژدی مواردی را هم بتوان یافت که هم گام با نظریهٔ او نباشند، این امر به نظریهٔ او خدشه ای وارد نمی‌کند.

اما مارک ویلیام رُچ[۲۱] در همین زمینه نظری قانع کننده‌تر ارائه می‌دهد: «هگل آن گاه که می‌گوید همهٔ برخوردهای تراژیک ارزشی برابر دارند، نمی‌تواند بر حق باشد... خود هگل نیز یقیناً با آنتیگونه همدردی بیشتری می‌کند، هم چنانکه می‌توان از بیان او در توصیف آنتیگونه این امر را دریافت. با وجود این، حق با هگل است اگر ما سخن او را به این معنا دریابیم که در بهترین تراژدی ها، تضاد برابر است و در آثاری که تضاد برابر نیست، شور و هیجان تراژیک رو به کاستی می‌رود» (Roche, 2006: 15). در واقع، غنی‌ترین صورت تراژدی از حیث دراماتیک آنگاه شکل می‌گیرد که ما شاهد برخورد دو خیر باشیم. چنان چه حتی فیلسوفی مثل شوپنهاور که به طور کلی از مخالفان هگل است، آن صورتی از تراژدی را که برساخته از برخورد خیرهاست، دراماتیک ترین و غنی ترین صورت تراژدی می‌داند. در نظر رُچ به هنگام مواجهه با آثاری که در ظاهر فاقد این نوع برخورد و تقابل تراژیک هستند، می‌توان آن ها را طوری بازخوانی کرد که در لایه‌ها و دم‌های زیرین اثر این نوع برخورد قابل بازشناسی شوند و در واقع با این اقدام می‌توان به فهم خود از اثر غنای بیشتری بخشید.(همان) وی در جای دیگری در پاسخ به این اشکال چنین اظهار می‌کند که نظریهٔ تراژدی هگل را نمی‌توان با چند اثر دراماتیک رد کرد. این که اثری همواره تراژیک خوانده شده و می‌شود به معنای این نیست که این اثر الزاماً تراژدی است یا شایستگی این را دارد که تراژدی خوانده شود. این اجماع و سنت است که بر فلان اثر برچسب تراژدی می‌زند درحالی که اجماع و سنت نزد هگل زمینهٔ مشروعیت را فراهم نمی کنند. اما با وجود همهٔ این ها می توان برای رفع این مشکل، در کنار تراژدی «تقابل»[۲۲]که مدل هگلی تراژدی است، از گونه های دیگری از تراژدی، هم چون تراژدی «از خود گذشتگی»[۲۳] و تراژدی «سرسختی»[۲۴] یاد کرد. در نظر او می‌توان آن دسته از تراژدی هایی را که با الگوی هگلی هم خوانی ندارند، در قالب این دو نوع دیگر بازخوانی کرد، هرچند این دو نوع از وصول به بلندای تراژدی هگلی ناکام می‌مانند (Roche, 2005: 65).

به نظر می‌رسد در میان پاسخ‌های ارائه شده بتوان در گفتهٔ برادلی چون و چرا کرد و آن را به چالش کشید چرا که به هر تقدیر بحث از تراژدی، گونه‌ای از هنر که مصادیق خارجی متعددی دارد، بحث از امری نیست-که در-جهان نیست. چنان چه خود هگل نیز با ارجاع های متعدد به آثار سوفوکل، شکسپیر، گوته و دیگران بر این امر صحه می‌گذارد و همین ارجاع ها حاکی از آن است که هگل نسبت به مصادیق تراژدی بی‌تفاوت نبوده بلکه

حتی نظریهٔ او متأثر از این آثار هم بوده است. بحث او از تراژدی یونان باستان و تراژدی مدرن و بیان تفاوت های میان آن‌ها شاهدی است بر این مدعا. اما گذشته از همهٔ این‌ها و به طورکلی، بحث نظری از هنر یا هریک از شاخه‌های آن، بی تردید متأثر از خود هنر است. در ابتدای امر باید هنر و آثار هنری یا متعلقات اندیشه حاضر باشند تا پس از آن فیلسوف با مداقه در آن ها نظریه پردازی کند. به خصوص اگر فیلسوف یا نویسنده نگاهی تاریخی هم به این مقوله داشته باشد، این نیاز مضاعف می‌شود. هگل ناگزیر بود برای چینش نظام فلسفهٔ هنر خود، که در دل خود تاریخ هنر را نیز شامل می‌شود، نگاهی (هرچند به اجمال) به آنچه پیش از این در عالم هنر خلق شده است یا در زمان وی اثر هنری خوانده می‌شود، داشته باشد. آن چنان که از کل درس گفتارهای زیبایی شناسی او و بخش بحث از تراژدی برمی‌آید، هگل سعی داشت آنچه هنرمندان در طول تاریخ آثار هنری خوانده‌اند، در چهارچوب نظام فلسفی خود بگنجاند. هرچند گاهی ممکن است این صورت (نظام فلسفی او) با محتوا (آثار هنری) چندان هم خوان نباشد، به نظر می‌رسد که هگل حاضر بود حتی برای حفظ این صورت هم که شده، گاه محتوا را نادیده بگیرد یا حتی تغییر دهد. چنان چه همهٔ نظریه‌پردازان به دنبال رسیدن به کلیت و وحدت اند و گاه ممکن است حفظ این وحدت به قیمت حذف یا نادیده گرفتن برخی کثرات تمام شود. ولی باز هم با همهٔ این ها هگل هرگز چنین زبان به سخن نمی‌گشاید که مثلاً تراژدی باید مؤلفه‌های یک، دو و سه را داشته باشد بلکه در ادبیات او به جای بایدها و نبایدها، هست‌ها و نیست ها به کار می روند.

چنان چه در عبارت نقل شده از رُچ هم گفته شد، با یافتن یک یا چند نمونهٔ نقض اعتبار نظریهٔ تراژدی هگل به کلی مخدوش نمی‌شود و این نمونه‌های نقض هرگز از ارزش نظریهٔ او نمی‌کاهند. آنچه هگل برخورد تراژیک و تقابل میان مواضع خیر می نامد، در تفسیر دراماتیک ترین تراژدی‌ها هم چون آنتیگونه راه گشا است و به فهم ما از این آثار غنا می بخشد، هم چنان که خود کافمن نیز به این امر معترف بود. در عین حال. اگر اثری مثل اودیپ در کولونوس یا هر اثر دیگری در این چهارچوب جای نگرفت، نه به این معنا است که اعتبار از نظریهٔ هگل ساقط شده و نه به این معناست که اودیپ در کولونوس تراژدی نیست. بلکه بهترین راه آن است که تراژدی مطلوب و مورد نظر هگل را فقط یک گونه از میان انواع گونه‌های تراژدی بدانیم و تنگ نظرانه درصدد این نباشیم که تمامی تراژدی‌ها را در قالب نظریهٔ او بگنجانیم. در این مسیر، طرح گونه‌های دیگری از تراژدی در کنار گونهٔ مطلوب هگلی، تا حد زیادی می‌تواند از افتادن در ورطهٔ افراط (رد نظریهٔ هگل) و تفریط (همراهی بیش‌از حد هم دلانه با نظریهٔ او) جلوگیری می‌کند.

نتیجه‌گیری

هگل فیلسوفی است که به هنگام نظریه پردازی در باب هنر نسبت به آثاری که هنرمندان بزرگ در طول تاریخ هنر خلق کرده‌اند، بی‌تفاوت نبوده است و ضمن بیان تفکرات خود با ارجاع به این آثار هم اندیشه های خود را به نحو ملموس‌تر بیان می‌کند و هم به اقتضای زیبایی شناسی خاصش، که در عین حال نوعی تاریخ هنر نیز به شمار می رود، آن آثار را به خدمت می‌گیرد و در نظام فلسفی خود می‌گنجاند. اما گاه ممکن است میان آنچه هگل بیان کرده است و آنچه به واقع وجود دارد، تطابق صد در صد وجود نداشته باشد. در این نوشته با بررسی سه تراژدی از سوفوکل چنین نتیجه ای حاصل شد: درحالی که آنتیگونه و اودیپ شاه به خوبی نمایش دهنده ی فحوای کلام و اندیشهٔ هگل هستند، اودیپ در کولونوس را نمی توان به کمک نظریهٔ هگل بازخوانی کرد.

در قبال چنین نتیجه‌ای می توان چندین موضع اتخاذ کرد:

۱. می توان اودیپ در کولونوس را نمونهٔ نقضی دانست که نظریهٔ تراژدی هگل را از کلیت می اندازد و آن را بی اعتبار می کند.

۲. می توان به منظور بازخوانی اودیپ در کولونوس در قالب نظریهٔ هگل، تمامی تلاش خود را مصروف داشت و در نهایت از آن چیزی بیرون کشید که شبیه به برخورد تراژیک هگلی باشد.

۳. یا این که می توان برای پرهیز از این افراط و تفریط‌ها، در کنار نمونهٔ هگلی تراژدی برای نمونه‌های دیگری از تراژدی هم اعتبار قایل شد و تراژدی را محدود و منحصر در آنچه مطلوب هگل است، ندانست. امتیاز موضع اخیر نسبت به دو موضع دیگر انعطاف پذیری آن است. این موضع در عین حال که نظریهٔ هگل را به رسمیت می شناسد و برای آن اعتبار قایل است و وجود آن را برای تفسیر برخی تراژدی ها مفید فایده می‌داند، با به رسمیت شناختن دیگر گونه‌های تراژدی راه را برای تفسیر آثاری که در قالب نظریهٔ هگل نمی‌گنجند، باز می‌گذارد و تنگ نظرانه به رد یا قبول صددرصدی نظریهٔ او تن نمی‌دهد.

پی نوشت

1- Achilles
2- Sophocles
3- Euripide
4- Vergilius
5- Oedipus
6- Kulunus
7- Ntygun
8- action
9- Ajax
10-orestes
11-Agamemnon

۱۲- افسانهٔ تبس یا تبای به ترتیب متشکل از سه تراژدی اودیپ شاه، اودیپ در کولونوس و آنتیگونه است. به طوری که این سه نمایشنامه با ترتیبی که ذکر شد در امتداد یکدیگر بوده و میان داستان آن‌ها نیز ارتباط محتوایی وجود دارد. هرچند طبق گفتهٔ محققان قسمت سوم این افسانه یعنی آنتیگونه، پیش از همه و به سال ۴۴۲ق.م و قسمت سوم یعنی اودیپ شاه بعد از آنتیگونه و شاید حوالی ۴۲۰ق.م به رشتهٔ تحریر در آمده اند. قسمت میانی یعنی اودیپ در کولونوس هم آخرین اثر سوفوکل است که بعد از مرگ او و توسط نوه اش به نمایش در می آید. (دورو می یی، ۱۳۸۶، ص۲۱۱)

13-Hamarita

۱۴-در مقابل کار طبیعی زن که زایش است و خاک سپاری، در نظر هگل وظیفهٔ مرد، از آنجا که قادر به زایش نیست، کشتن است. همان طور که کرئون نیز فرمان مرگ آنتیگونه را صادر می‌کند.

15-Polyneices

۱۶- ادیپوس تیرانوس عنوان یونانی این نمایشنامه است و اودیپ جبار نسبت به اودیپ شاه یا اودیپ شهریار، معادل دقیق تری برای این واژهٔ یونانی است. مترجم کتاب درس گفتارهایی پیرامون فلسفهٔ زیبایی شناسی اثر هگل نیز واژهٔ جبار را به کار می‌برد. هرچند محمد سعیدی در سه تراژدی به جای واژهٔ جبار از شاه استفاده کرده و اودیپ شاه یا اودیپوس شاه نزد خوانندگان فارسی زبان معادل مأنوس‌تری است.

۱۷- ابوالهول غول اسطورهٔ اودیپ است، مخلوطی از انسان و حیوان با پیکری از شیر، مزیّن به بال‌های عقاب و با چهره ای زنانه . از این موجود افسانه‌ای به نام های مختلف یاد کرده اند ولی آنچه در روایت های مختلف مشترک است، معمای ابوالهول است. ابوالهول نگهبان جاده‌هایی بود که به شهر تبس ختم می‌شدند و از همهٔ مسافران چیستانی می‌پرسید و هر کسی را که قادر به حل آن نبود، می‌بلعید. درنهایت این اودیپ بود که چیستان او را پاسخ گفت و بعد ازآن این غول ناپدید شد و خود را به دریا انداخت. (ف.ژیران، ۱۳۷۵، ۱۶۹)

۱۸- اما این که از میان خدایان یونانی این آپولون است که به واسطهٔ شخصی این پیغام را به اهالی تبس منتقل می‌کند، جای تأمل دارد. به تعبیری در ظاهر، داستان اصلی تراژدی اودیپ شاه، معما و حل معماست. تو گویی حل معماهای لاینحل در اقبال اودیپ است و آنچه در وهلهٔ اول توجه خواننده را جلب می‌کند همین نکته است. اودیپی که قبلاً معمای ابوالهول را حل کرده این بار به بهانهٔ حل مشکل جدید تبس، در مسیری می افتد که باید پرده از راز مگوی خود بردارد و معمای هویت خویشتن را حل کند. هرچند

این، همهٔ داستان اودیپ شاه نیست و ذیل این داستان می توان لایه‌های عمیق تری را نیز بازشناسی کرد، اما اگر از این لایه‌های عمیق‌تر عزل نظر کنیم و مولفه‌هایی مثل معما و اصرار اودیپ در حل معما را مد نظرداشته باشیم، آن گاه حضور آپولون در این نمایشنامه تفسیربردار خواهد بود. بعد از اینکه فرمان آپولون به اودیپ انتقال می‌یابد، او درصدد یافتن قاتل برمی‌آید. با این که بارها توسط اطرافیان به او توصیه می شود که از ادامهٔ تحقیق دست بکشد ولی او مصر است که سر از همهٔ رازها در آورد و معمای شهر را که کم کم به معمای خود او تبدیل می‌شود، حل کند. او خواهان روشنگری و حل معماهاست و از تاریکی و ابهام گریزان. این در حالی است که آپولون نیز خدای روشنایی و خورشید است. (همان، ۷۰) بنابراین عبادت کنندگان او هم به دنبال روشنی‌اند. طالب وضوح و مشخص شدن حدوداند و هم اوست که برای نجات از بدبختی، اهالی تبس را به کشف قاتل لایوس دعوت می‌کند.

19- Laius

20- Personage

21- Mark William Roche

22- The tragedy of opposition

23- The tragedy of self-sacrifice

24- The tragedy of stubbornness

منابع

- دو رو می یی، ژاکلین، (۱۳۸۶)، *تراژدی یونان*، ترجمهٔ خسرو سمیعی، نشر قطره، چاپ اول.
- سوفوکل، (۱۳۵۹)، *سه تراژدی(اودیپوس شاه، اودیپوس در کولونوس، آنتیگونه)*، ترجمهٔ محمد سعیدی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ف. ژیران، (۱۳۷۵)، فرهنگ *اساطیر یونان*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل پور، انتشارات فکر روز، چاپ اول.
- کافمن، والتر، (۱۳۷۷)، «شکسپیر و فلاسفه»، کتاب سروش، تراژدی، مجموعه مقالات۳، ترجمهٔ اکرم جوانمرد، انتشارات سروش، چاپ اول.
- کافمن، والتر، «هگل و تراژدی یونان باستان»، کتاب سروش، تراژدی، مجموعه مقالات۳، ترجمهٔ مراد فرهادپور، انتشارات سروش، چاپ اول.
- هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش، (۱۳۸۲)، *درس گفتارهایی پیرامون فلسفهٔ زیبایی شناسی*، ترجمهٔ زیبا جبلی، انتشارات ابنگاه. چاپ اول.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1975), *Aesthetics: Lectures on Fine art*. Trans. T.M.Knox. Oxford university press: Clarendon.
- Paolucci, Ann and Henry. (1962). *Hegel on Tragedy*. New York: Doubleday.
- Roche, Mark William. (2005) , "*The greatness and Limits of Hegel's Theory of Tragedy*". A Companion to Tragedy. Ed. Rebecca Bushnell. Oxford: Blackwell.
- Roche, Mark William.(fall/winter 2006), *Introduction to Hegel's Theory of Tragedy*. Phane Ex 1, no.
- Schmidt, Dennise J. (2001) , *On German and other Greeks: Tragedy and Ethical life*. Indiana University Press: Bloomington.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۲/۲۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۵/۱۷

بررسی روش سنتی نقشه خوانی در کرمان

مجید نصیری برومند* میثم محمدی پاک مهدی فرقانی فرگ*****

چکیده

استان کرمان از مهم ترین مراکز قالیبافی ایران به شمار می‌رود. طرح و نقش فرش کرمان تأثیر بسزایی در شهرت این هنر زیبای ایرانی داشته است. به طور کلی، پژوهش در هر موضوع بدون درک اصطلاحات مربوط به آن به درستی انجام نمی‌شود. از این رو، تشریح اصطلاحات نقشه‌خوانی استان کرمان برای پژوهشگران حوزهٔ فرش مفید به نظر می‌رسد. روش سنتی نقشه خوانی در کرمان معمولاً به همراه آوازهای محلی است که نقش مهمی در بهبود کیفیت و کمیت بافت فرش و تأثیر مثبت روحی و روانی بر بافنده دارد. نگارندگان مقاله با بهره‌گیری از روش توصیفی و مستندنگاری به دنبال پاسخ این پرسش هستند که در روش نقشه‌خوانی فرش کرمان چه اصطلاحات و رموزی وجود دارد؟ و این اصطلاحات براساس چه نظامی و چگونه در خوانش نقشهٔ فرش کرمان مورد استفادهٔ بافندگان قرار می‌گیرد؟ مقالهٔ حاضر یک پژوهش میدانی است و نگارندگان علاوه بر پرداختن به حوزه‌های انسان‌شناسی و مردم‌شناسی در فرش کرمان، برای نخستین بار بخشی از اصطلاحات نقشه‌خوانی فرش کرمان را به صورت مستند و مکتوب به نگارش درآورده‌اند.

کلید واژه‌ها : نقشه خوانی، آوازهای محلی، قالیبافی، فرش کرمان

* عضو هیأت علمی گروه فرش دانشگاه شهید با هنر کرمان. Nasiri@uk.ac.ir
** کارشناس فرش.
*** کارشناس فرش.

مقدمه

مراکز قالی بافی استان کرمان را با توجه به شیوه‌های بافت و نقوش استفاده شده می‌توان در دو گروه: شهری باف و روستایی- عشایری طبقه بندی کرد. مناطق شهری باف شامل شهرهای کرمان، زرند، راور، ماهان، جوپار و رفسنجان بوده و مراکز عشایری باف شامل بافت، سیرجان، جیرفت و شهر بابک می‌باشند (ژوله،۱۳۸۱: ۱۶۳).

نقش و رنگ فرش دست باف کرمان با برخورداری از حضور نوعی ذوق و اندیشهٔ انسانی تکامل یافته و در گذر زمان دارای ارزش هنری بی نظیری گردیده است. در این میان نقش اساتید برجستهٔ این حوزه کاملاً آشکار است. از معروف ترین این افراد در کرمان خانوادهٔ هنرمند شاهرخی و میرسنجانی می‌باشند. در عین حال نمی‌توان اساتیدی هم چون نفیسی، محدث زاده، سروری، رسولی و امثالهم را در شصت سال اخیر نادیده گرفت (یساولی، ۱۳۷۵: ۳۵۴).

کف ساده، نقش مایه های گل، گلدان، دسته گل، کومه، شاخ و برگ ها و تجمع گل ها در مرکز فرش، درخت با میوه، نفوذ زمینه در حاشیه، وجود مرغان افسانه‌ای و حقیقی در حاشیه و نیز پشم نرم و لطیف از ویژگی‌های فرش کرمان و نواحی آن است(دانشگر، ۱۳۷۶: ۳۵۸). سنت و هنر نقش گویی و نقش‌خوانی آهنگین همراه با صدای خوش و جوابگویی بافندگان به نقشه خوان که رنگ های هر گره را می‌خواند، هنری است نزدیک به موسیقی که در جوار هنر و صنعت قالیبافی کرمان نشو و نما کرده و از ویژگی‌های قالیبافی این خطه است (صوراسرافیل،۱۳۸۱: ۳۱۶).

به طور کلی روش‌های نقشه خوانی را می‌توان به دو روش اصلی دسته بندی کرد. در روش اول هر بافنده تکه‌ای از نقشهٔ فرش را روبروی خود قرار می دهد و با توجه به آن بافت را انجام می‌دهد. در این روش لازم است تا بافنده به طور مداوم توجه خود را به خواندن نقشه معطوف کند. در روش دوم که در بعضی از مناطق مثل کرمان و یزد

جدول ۱. اصطلاحات کلی نقشه خوانی کرمان

اصطلاح	مفهوم
پیش‌رفت	گره نسبت به گرهٔ هم‌رنگ رج پایینی جلوتر بافته شود
پیش آمد	گره نسبت به گرهٔ هم‌رنگ رج پایینی عقب‌تر بافته شود
جاخو	گره روی گرهٔ هم‌رنگ ردیف پایینی بافته شود
پوشکی	گره در پشت گرهٔ غیر هم‌رنگ در همان رج بافته شود
واگشت	گره با رنگ مشخص قبل از گره دیگر بافته شود
نوافتاده	شروع بافت گره‌های مربوط به اشکال
اشکی	رها کردن گره به تعداد پیشوند اشکی
یکی میان یکی طرف یکی	دو مربع با رنگ یکسان در دو طرف یک مربع قرار دارند
اول یکی	اولین مربع هم‌رنگ روی مربع رج پایینی بافته شود
یکی داد چند تا چیند	عقب‌نشینی یک مربع روی چند مربع هم‌رنگ رج پایینی
سرش سر	حاشیهٔ یک شکل با یک رنگ بافته شود
بود	نقوشی که نسبت به نقوش دیگر زودتر تمام شده‌اند
به اشمار	خواندن کامل مربع‌های یک رج جهت کنترل نقشه

رواج داشته است، استادکار رنگ‌های هر نقطه در نقشه را با صدای بلند و با لهجهٔ زیبای محلی در قالب شعری زمزمه می‌کند و همهٔ بافندگان به همان ترتیب نقشه بافی می‌نمایند و گاهی نیز اگر دو نفر بافنده در دو طرف قالی مشغول بافتن باشند و نقشه دو نیمهٔ قالی قرینه باشد، یک نفر رنگ را خوانده و هر دو هم زمان نقشه بافی می‌نمایند(سایت قالی ایران، ۱۳۹۰). در این روش با توجه به این که توجه بافنده فقط به بافت فرش است، از احتمال غلط بافی[1] کاسته می شود و سرعت پیشرفت کار افزایش می یابد. در این روش نیازی به خم و راست کردن سر جهت خواندن نقشه نیست و احتمال ابتلا به بیماری های مهرهٔ گردن کم می شود. از طرف دیگر، تکرار آواز توسط بافندگان فضایی شاد و دلپذیر به وجود می آورد. در (جدول۱) اصطلاحات کلی نقشه خوانی سنتی کرمان نشان داده شده است.

تاکنون گزارش جامعی در رابطه با اصطلاحات روش سنتی نقشه خوانی استان کرمان منتشر نشده است. نیاز به تشریح و مستندنگاری این اصطلاحات موجب گردید تا پژوهش توصیفی حاضر انجام شود. عموما پژوهش‌های توصیفی درصدد توصیف و تشریح ویژگی‌های موجود در یک گروه یا جمعیت است و دارای صورتی « گزارشی » بدون تأکید بر علت یابی مساله می‌باشند. به عبارت دیگر، در این نوع تحقیق پژوهشگر وضع موجود را بررسی می‌کند و به توصیف منظم وضعیت موضوع می‌پردازد (حافظ نیا، ۱۳۸۷: ۵۹).

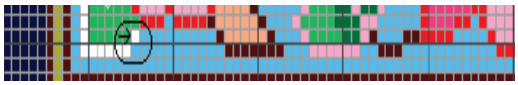
بررسی اصطلاحات نقشه خوانی سنتی کرمان

نقشه خوانی خواندن مربعات کوچک رنگین نقشه است. در ازای هر مربع رنگین یک گره به تار (چله) زده می‌شود و این کار همراه با آوازهای محلی انجام می‌گیرد. نقشه‌خوانی معمولاً از وسط فرش یا وسط واگیره شروع می‌شود که به آن «طاق» گفته می‌شود. بافنده با استفاده از مجموعه خامه‌های رنگی که در بالای دار نصب شده است و به آن رنگ بندی گفته می‌شود، تارهای رنگی را با توجه به آوازهای خوانندهٔ نقشه بر چله‌های فرش گره می‌زند و در پاسخ می‌گوید: "چیندم".

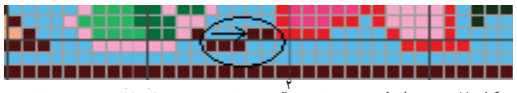
جهت درک بهتر موضوع، روش نقشه خوانی با شکل توضیح داده شده است. کلیهٔ شکل ها از شکل ۱۶ که بخشی از یک نقشهٔ کرمان است، برگزیده شده‌اند (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۴۴). در این مطالعه نقشه ها از سمت چپ به راست خوانده شده و جهت توضیح روی برخی مربعات نقوش علامت گذاری شده است.

۱- پیش رفت، دوتا رفت، سه تا رفت...

مربع یا مربع‌هایی از یک رنگ نسبت به مربع یا مربع هایی از همان رنگ در رج قبل پیش رفته است، یعنی از آن طرفی که خواننده نقشه را خوانده است، دورتر می‌شود.



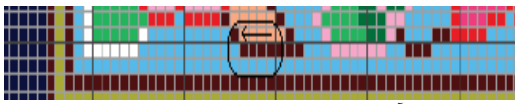
شکل ۱. پیش رفت (مربع سفید در رج بالا) (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۴۴)



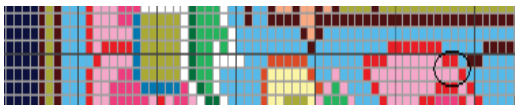
شکل ۲. به دوتا رفت (سه تا قهوه[2] به دو تا رفت) (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۴۴)

۲- پیش آمد، به دو تا آمد، به سه تا آمد...

مربع یا مربع هایی از یک رنگ نسبت به مربع یا مربع هایی از همان رنگ در رج قبل جلو آمده است، یعنی به آن طرفی که خواننده نقشه را خوانده است، نزدیک‌تر می‌شود. در "پیش رفت" و "پیش آمد" گره‌های هم رنگ در رج‌های متفاوت با یکدیگر اتصال دارند.



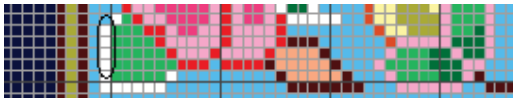
شکل ۳. پیش آمد (مربع قهوه ای در رج بالا) (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۴۴)



شکل ۴. به دو تا آمد (در رج بالا، لاکی به دو تا آمد)(صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۴۴)

۳- جاخو

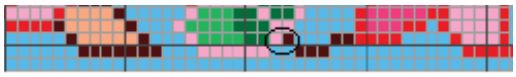
"جاخو" مخفف «جای خود» است و وقتی بیان می‌شود که قرار است گره هم رنگ روی گرهٔ رج قبلی بافته شود. به عبارت دیگر، جایی را که رنگ ردیف قبل در همان محل استفاده می شود "جاخو" می‌گویند. شکل ۵ نمونه ای از "سفید جاخو" را در چهار رج از نقشه نشان می‌دهد.



شکل ۵ . جاخو (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۴۴)

۴- پوشکی، پشتش

هردو به معنای پشت گره هستند، "پوشکی" به یک گره در پشت گره دیگر غیر هم رنگ گفته می‌شود ولی "پشتش" به چند گره در پشت گره غیرهم رنگ گفته می‌شود. در شکل ۶ مربع قهوه‌ای نمونه ای از "پوشکی" است. در شکل ۷ خانه‌های لاکی که بعد از مربع‌های قهوه‌ای قرار گرفته‌اند، با اصطلاح "پشتش" خوانده می‌شوند.



شکل ۶ . پوشکی (پوشکی قهوه پیش آمد) (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۴۴)

شکل ۷. پشتش (پشتش چهار تا لاکی) (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۴۴)

۵- واگشت (برگشت)

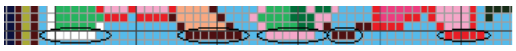
عکس "پشتش" عمل می‌کند یعنی به طرفی که آوازه خوان نقشه خوانی را شروع کرده‌است، شمرده می‌شود. در شکل ۸ دو مربع چینی[۳] واگشت مربع چهره‌ای قرار گرفته‌اند.

شکل ۸ . واگشت (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۴۴)

۶- نوافتاده

اصطلاحی است که برای اعلام شروع بافت اولین گره‌های اشکال به کار برده می‌شود. در بافت، گره‌های نوافتاده پایه های طرح هستند و بقیهٔ طرح نسبت به موقعیت این گره‌ها شکل می‌گیرد.

در (شکل۹) مربع های سفید، قهوه‌ای، چهره‌ای و لاکی مشخص شده نمونه‌هایی از "نوافتاده" هستند.



شکل ۹. نوافتاده (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۴۴)

۷- یش، یشک، یشکی، دوشکی، سه شکی...

در اصل به گره تک می گویند: ((اِشکی)). یشکی، دوشکی، سه شکی مخفف یک‌اشکی، دواشکی و سه اشکی هستند. یش، یشک و یشکی هر سه یک معنی را می رسانند که رها کردن[۴] یک گره است. پیشوند "شکی" هر عددی باشد، به همان تعداد گره را رها می‌کنیم و بعد گره های خوانده شده را می‌بافیم. شکل ۱۰ "یشک قهوه" را نشان می‌دهد و بافنده باید یک گره بیدمشکی[۵] را رها کند و یک گره قهوه‌ای ببافد.

شکل ۱۰: شکی (یشک قهوه) (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۴۴)

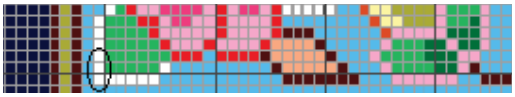
۸- یکی میان یکی طرف یکی

این اصطلاح زمانی استفاده می‌شود که در دو طرف یک گره، دو گره با رنگ یکسان قرار می‌گیرند. در شکل ۱۱ نمونه ای از این حالت نشان داده شده و بیان کنندهٔ آن است که در دو طرف گره ترمه ای باید گره های قهوه‌ای بافته شوند و "قهوه‌ای یکی میان یکی طرفی یکی، یکیش هم ترمه‌ای" خوانده می‌شود.

شکل ۱۱. یکی میان یکی طرف یکی(صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۴۴)

۹- اول یکی

شبیه "جاخو" است با این تفاوت که مربع دوم هم رنگ را که روی مربع اول قرار می گیرد "اول یکی" گویند و هرچند تای دیگر در رج‌های بعدی روی آن مربع همرنگ باشد، "جاخو" خواهد بود. در شکل ۱۲ اولین مربع سفید با اصطلاح "نوافتاده"، دومی با "اول یکی" و سومی به بعد با "جاخو" خوانده می‌شود.



شکل ۱۲. اول یکی (سفید اول یکی) (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۴۴)

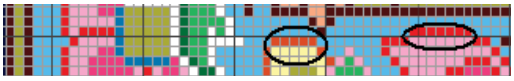
۱۰- یکی داد چند تا چیند

وقتی یک مربع روی تعدادی از همان رنگ عقب نشینی کند، "یکی داد چند تا چیند" گویند. "یکی داد یکی چیند" نمونه‌ای از کاربرد این اصطلاح است. در شکل ۱۳ مربع قهوه‌ای "یکی داد یکی چیند" را نشان می‌دهد و چنین خوانده می‌شود: "قهوه‌ای پیش آمد، قهوه از آخر یکی داد یکی چیند توش ترمه"

شکل ۱۳. یکی داد چند تا چیند (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۴۴)

۱۱- سرش سر

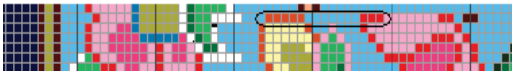
یعنی تمام حاشیهٔ یک نقش، مثل گل، از ابتدا تا انتها با یک رنگ بسته شود. قسمتهای مشخصشده در شکل ۱۳ "دارچینی سرش سر" و "لاکی سرش سر" خوانده می شوند.



شکل ۱۴. یک سرش سر (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۴۴)

۱۲- بود[۶] یا رد کردن

یعنی نقش تمام شده است و با رنگ زمینه پوشانده شود. این اصطلاح برای نقوشی که نسبت به نقوش دیگر زودتر تمام شده باشند و برای جلوگیری از اشتباه بافنده بیان می شود. در شکل ۱۵ قسمت مشخص شده بدین ترتیب خوانده می شود: "دارچینی سرش سر، چهره ای بودش، لاکی جاخو سه تا چین[۷]"



شکل ۱۵. یک بود یا رد کردن (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۴۴)

۱۳- به اشمار

هر چند رج یک بار، یک رج در همهٔ قسمت های آن (همهٔ چهارخانه های آن) خوانده می‌شود و بافنده با این روش همیشه کنترل نقشه را در دست دارد.

نمونه ای از نقشه خوانی نقشه های کرمان

در این قسمت از مقاله جهت روشن تر شدن موضوع، روش نقشه خوانی ۲۳ رج بخشی از یک نقشهٔ سبزیکار کرمان (شکل۱۶) بیان شده است.

رج یک تا پنج: دوال[۸] سورمه‌ای پنج پو[۹](یعنی ساده بافی، پنج رج سورمه ای می بافیم).

رج شش : پنج تا تون[۱۰] ول کرده کرمک را قهوه بباف (یعنی پنج گره سورمه‌ای بافیم و کرمک را با قهوه ای شروع می‌کنیم)

رج هفت : قهوه اولش یکی، بقیه‌اش بیدمشکی(یعنی بافتن قهوه‌ای روی اولین قهوه‌ای که در رج قبل داشتیم و سپس تا آخر بیدمشکی می‌بافیم)

رج هشت : قهوه جاخو، یشک قهوه (یشک قهوه یعنی یک گره بیدمشکی می‌زنیم و یک گره قهوه‌ای می‌بافیم)

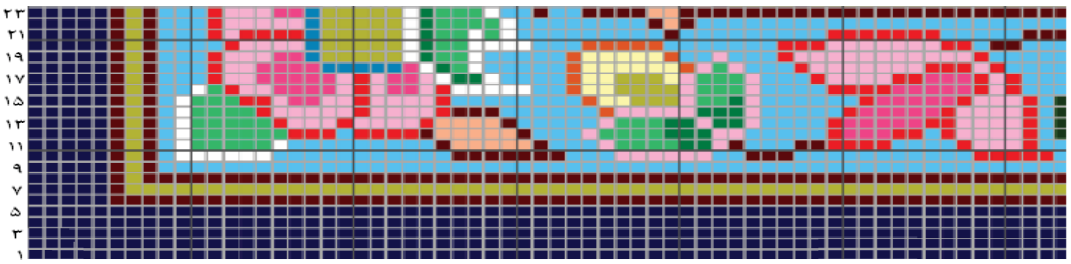
رج نُه: قهوه جاخو یشکی اول بقیه دوغی[۱۱] (مثل رج قبل قهوه ای ها جای خود و بیدمشکی هم جای خود)

رج ده : نوافتاده بندازیم، یشکی سفید شش چین، یازده اشکی قهوه ای هفت چین، سه اش چهره ای شش چین، دواش قهوه سه چین، یازدش لاکی پنج چین.

رج یازده: سفید اول یکی پنجشکی پیش رفت پنج تا یشمی، قهوه‌ای پیش آمد، قهوه از آخر یکی داد یکی چیند توش ترمه، چهره پیش آمد، چهره پیش رفت، دوتا آخرش چینی هر چی موند یشمی، پوشکی قهوه پیش آمد، سه تا قهوه به دو تا رفت، پشتش چهار تا لاکی، لاکی پیش آمد لاکی یکی داد یکی چیند توش چهره.

رج دوازده : سفید جاخو، سفید به لاکی به یه تا رفت پشتش یش لاکی چهار تا نوافتاد، پشتش یک قهوه‌ای پیش آمد. پنجشکی قهوه‌ای پیش آمد، چهره ای جاخو، دو تا چین واگشتش، سه تا چینی هر چی موند یشمی.

رج سیزده : (این رج به اشمار در نظر گرفته شده است) قهوه ای جاخو، یشکی سفید جاخو، پنجشکی لاکی پیش آمد، سه اشکی رو یکی (یعنی روی دوغی رویکی) چهارروشکی پیش رفت چهاروشکی پیش آمد، پنجشکی پیش رفت پنجشکی پیش آمد، واگشتش دوتا چینی هر چی یشمی، دوشکی پیش رفت دوتاش چینی، چهاروشکی جاخو، پنجشکی لاکی، یکی رو یکی دوتا چین (یعنی یکی رو دوغی یکی رو لاکی) چهاروشکی لاکی جاخو.



شکل ۱۶: قسمتی از نقشهٔ قالی کرمان با طرح سبزیکار(صوراسرافیل،۱۳۸۱: ۳۴۴)

رج چهارده : سفید جاخو، لاکی پیش آمد، لاکی پیش رفت، پشتش سه تا قهوه به سه تا آمد، چهره سرش سر، واگشتش یکی دارچینی، چهره جاخو، لاکی پیش رفت، لاکی از آخر یکی، لاکی هم جاخو.

رج پانزده : سفید جاخو، لاکی پیش آمد دو تا چین، یش دوتا گلخاری نوافتاد، یکیش چهره‌ای دوشکی، لاکی جاخو، دوتاش چهره ای، لاکی جاخو توش چهره ای، دارچینی پیش آمد، چهره ای از آخر یکی واگشتش سه تا بیدمشکی هرچی موند نخودی، چهره ای جاخو، واگشتش یکی چینی هر چی موند یشمی، لاکی پیش رفت، لاکی پیش رفت، لاکی جاخو.

رج شانزده : سفید پیش رفت، یشکی لاکی پیش آمد، یکیش یشمی، دوش چهار تا گل خاری، یشکی جاخو یکیش چهره‌ای، یش دو تا گل خاری نوافتاد، دارچینی پیش آمد، چهره ای جاخو واگشتش چهارتا بیدمشکی هرچی موند نخودی، سشکی چهره‌ای جاخو سه تاش یشمی، لاکی به دو تا آمد چهار تا چین (یعنی دو تایی که پیش آمده است یکی رو لاکی رج قبلی یکی رو گل خاری) لاکی پیش رفت، یشکی پیش آمد.

رج هفده : لاکی پیش آمد دوشکی پنج تا گل خاری دوتاش چهره ای، یشکی چهره ای جاخو یکیش چهره ای، یش دو تا گل خاری، یشکی سفید پیش آمد، یکیش چهره‌ای دوشکی سفید از آخر دو تا داد یکی چیند، دارچینی جاخو، چهره ای جاخو واگشتش یش سه تا بیدمشکی، هر چی موند نخودی، چهره‌ای جاخو توش یشمی، لاکی پیش آمد چهاروشکی لاکی دو تابه دو تا رفت چهار تاش چهره ای، لاکی جاخو، دورنگی توش هم جاخو (دورنگی منظور رنگ و سایهٔ آن رنگ است).

رج هجده : لاکی جاخو، لاکی به فیروزه ای به دوتا آمد پنج چین، واگشتش چهار تا گل خاری، هر چی موند چهره‌ای، یشکی سفید پیش آمد، یکیش گلخاری، دوشکی سفید پیش آمد، چین اولش چینی و چین دومش یشمی، دارچینی جاخو، چهره ای پیش رفت واگشتش یکی دارچینی، هر چی موند نخودی، یشکی چهره‌ای پیش آمد یکیش یشمی، لاکی پیش آمد، لاکی پیش رفت توش چهره‌ای، لاکی پیش آمد دو تا اولش گل خاری یکی موند یکی چهره‌ای.

رج نوزده : لاکی جاخو، فیروزه‌ای پیش آمد، واگشتش دو تا گل خاری هر چی موند چهره‌ای، سفید پیش آمد، پشتش یکی چینی، دوشکی جاخو، دوتاش هم یشمی، دارچینی جاخو، دارچینی پیش آمد، چهره‌ای یکی رو یکی یشمی، لاکی پیش آمد، لاکی پیش آمد توش چهره ای.

رج بیست : لاکی پیش رفت، فیروزه‌ای جاخو، توش چهره ای، سفید جاخو، توش بیدمشکی، سفید جاخو، چهارچین چین اولش چینی، دارچینی سرش سر، چهره ای بودش، لاکی جاخو سه تا چین(یکی رو خودش دو تا رو چهره‌ای)، لاکی به دو تا آمد، دوتا قهوه‌ای نوافتاد.

رج بیست و یک : لاکی پیش آمد، یش چهار تا لاکی به چهار تا رفت، پشتش یکی فیروزه ای، سفید جاخو، سفید از اول یکی دورنگی توش جاخو، یشکی سفید از آخر یکی داد یکی چیند، یکی یشمی، لاکی سرش سر، واگشتش نو وشکی، قهوه‌ای نوافتاد.

رج بیست و د و: لاکی جاخو، فیروزه‌ای جاخو، توش چهره ای، سفید جاخو، چین اولش چینی، قهوه ای یکی میان یکی طرفی یکی، یکیش هم ترمه‌ای.

رج بیست و سه : لاکی جاخو، فیروزه‌ای جاخو، واگشتش دو تا گل‌خاری، سفیدجاخو، سفید پیش‌آمد، چین اولش چینی هر چی موند یشمی، دوشکی قهوه‌ای نوافتاد، قهوه‌ای به چهار تا آمد، دواش قهوه‌ای تا سر (یعنی ترمه‌ای می‌بافیم و قهوه‌ای روی دوغی تا آخر ساده بافی می‌شود).

نتیجه‌گیری

درک اصطلاحات این روش ممکن است در ابتدا قدری مشکل به نظر برسد اما با تمرین روی دار قالی کرمانی و دیدن تصاویر و فیلم های آموزشی به آسانی آموخته و به طور عملی استفاده می‌شود. به نظر می‌رسد استفاده از این روش نقشه خوانی در افزایش سرعت بافت و ایجاد انگیزه برای بافندگان جدید نیز مؤثر باشد. پیشنهاد می‌شود روش‌های نقشه خوانی در سایر مناطق کشور بررسی و اصطلاحات خاص هر منطقه جمع‌آوری و مکتوب شود تا این میراث فرهنگی گران‌بها به دست فراموشی سپرده نشود.

پی نوشت

۱- غلط بافی: عدم رعایت طرح و نقشه به هنگام بافتن فرش و زدن گره
۲- قهوه: قهوه‌ای
۳- چینی: نوعی رنگ سبز که به زردی می‌زند.
۴- رها کردن یک گره: بافتن یک گره مثل رج پایین‌تر
۵- بیدمشکی: در کاشان به آن ((مَلّه ای)) می‌گویند.
۶- این اصطلاح فقط در قالی بافی نیست. اصولاً در کرمان به "تمام" می‌گویند "بود".
۷- چین: گره
۸- دوال: کنارهٔ فرش. این بخش از فرش عموماً ((شیرازه)) نامیده می شود . به طور کلی نوار ساده باف چهار طرف فرش را دوال می‌نامند.
۹- پو معادل رج. نمایندهٔ رجشمار از جهت طولی.
۱۰- تون یا ((تار، چله)) اصطلاحی رایج در اغلب نقاط ایران از جمله یزد، نایین و کرمان
۱۱- دوغی: در کرمان به آبی آسمانی دوغی گفته می شود. در اراک نوعی رنگ قرمز را به این نام می‌خوانند.

منابع

- حافظ نیا، محمدرضا، (۱۳۸۷)، مقدمه ای بر روش تحقیق در علوم انسانی، تهران، انتشارات سمت.
- دانشگر، احمد، (۱۳۷۶)، فرهنگ جامع فرش یادواره، انتشارات تهران، یادواره اسدی.
- ژوله، تورج، (۱۳۸۱)، پژوهشی در فرش ایران، تهران، انتشارات یساولی.
- سایت قالی ایران، (۱۳۹۰)، «پیاده نمودن نقشه(نقشه‌خوانی)»، ۱۳۹۰، www.tabriziau.ac.ir
- صوراسرافیل، شیرین، (۱۳۸۱)، طراحان بزرگ فرش ایران (سیری در مراحل تحول طراحی فرش)، تهران، انتشارات پیکان.
- یساولی، جواد، (۱۳۷۵)، مقدمه ای بر شناخت قالی ایران، انتشارات فرهنگسرا، تهران، یساولی.

تازیخ دریافت مقاله: ۹۰/۳/۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۵/۱۷

ارتباط طنز ترسیمی و طنز کلامی در مطبوعات دورهٔ قاجار

دکتر علی صفایی* لیلا درویشعلی پور آستانه**

چکیده

بی‌تردید نهضت مشروطه و جریان روشنفکری نقش مهمی در بیدارسازی اذهان عمومی در برابر سلطهٔ استبداد قاجاریه و پس از آن داشته است. در این دوره، هنر و ادبیات بهترین ابزار گذار از سنت به سمت مدرنیسم شناخته شدند. نقشی که کاریکاتور مخصوصاً کاریکاتورهای نشریهٔ ملانصرالدین در مطبوعات این دوره ایفا کرد، کمتر از طنز کلامی نبوده است اما بیشتر پژوهشگران تلاش عمدهٔ خود را صرف شناساندن طنز کلامی و چهره های شاخص این نوع از طنز کرده اند و اغلب دربارهٔ کاریکاتور اغلب برخوردی تاریخ ادبیاتی داشته‌اند، بنابراین جای خالی نقدی علمی و تحلیلی کاملاً حس می‌شود.

مقالهٔ حاضر با رویکردی آسیب شناسانه به دنبال چرایی این کم توجهی و پیوند ارتباطی کاریکاتور با طنز ترسیمی هستیم تا میزان موفقیت یا عدم موفقیت این گونه از طنز را در برابر طنز کلامی ارزیابی و پیوندهای آن را با طنز کلامی با در نظر گرفتن روش، مضمون و محتوا در نشریات این دوره بررسی کنیم. شیوهٔ گردآوری اطلاعات به شکل کتابخانه‌ای و قلمرو پژوهش جلد دوم کتاب پروندهٔ کاریکاتور از محمدرفیع ضیایی است.

کلید واژه‌ها: قاجار، مشروطه، کاریکاتور، طنز کلامی، مطبوعات.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان. safayi.ali@gmail.com
** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان. Ldarvishalipur@yahoo.com

مقدمه

تاریخ پیدایش کاریکاتور در ایران، چهار قرن دیرتر از سایر کشورهاست که البته دلایل متعددی داشته است. پیش از ورود کاریکاتور مطالب انتقادی- فکاهی در شب‌نامه‌های تک ورقی مثل شاهسون و ...، منتشر می‌شدند و سرانجام با چاپ نشریهٔ هفتگی ملانصرالدین و تحول بزرگی در فرم و محتوای شب نامه ها و درنهایت، نشریه‌های آن روزگار به وجود آمد به گونه‌ای که ردپای این تأثیرپذیری تا ۵۰ سال در کاریکاتور ایران دیده می‌شود. ورود دیرهنگام کاریکاتور در ایران و نوپابودن این هنر، نقاط ضعفی را پیش چشم بیننده برجسته می کند که کمتر مورد توجه علمی واقع شده است. با این که در این دوره شاهد انواع کاریکاتور از قبیل ساده (مطبوعاتی)، فانتزی - سمبلیک و حتی کمیک استریپ (دنباله دار) هستیم، اما هرکدام ضعف هایی دارند که این ضعف ها را می توان موانعی برای رشد و کیفیت کاریکاتور فرض کرد؛ از جمله: توجهٔ حداکثری جامعهٔ ایران آن روزگار به طنز کلامی در قالب شعرهای انتقادی افرادی مثل سیداشرف الدین گیلانی، میرزادهٔ عشقی و ... ؛ وجود دستگاه های چاپ ژلاتینی، چاپ سنگی ؛ طراح بودن بیشتر کاریکاتوریست‌ها و محدودکردن آنان به تصویرگری در کادری کوچک با محتوایی از پیش تعیین شده ؛ جدی نگرفتن قدرت تأثیرگذاری کاریکاتور در کنار طنز کلامی که آن را به صورتی تزئینی یا زاید جلوه می‌داد و ...در منابع دورهٔ معاصر نیز هر جا از کاریکاتور دورهٔ قاجار یا سیر مطبوعاتی آن صحبتی به میان آورده‌اند، بدون نگاه تحلیل نگر بیشتر به طنز نوشتاری توجه کرده‌اند. مثلاً با معرفی چند نشریهٔ فکاهی مصور به شکل شناسنامه‌ای و کوتاه یا آوردن چند نمونهٔ کاریکاتور، پروندهٔ کاریکاتور را بسته‌اند یا دسته بندی مشخصی نداده اند. تنها منبعی که در آن سیر خطی کاریکاتور در ایران در بُرش زمانی ۷۰ سال نشان داده شده است، کتاب سیر تحولات ۷۰ سال کاریکاتور در ایران (۱۳۷۷) از حمید ساهر است که آن هم فاقد دسته بندی مشخص و تحلیل جامع است. اما اهمیت این کتاب به قدری است که در اغلب منابع طنز، مثل روزنامهٔ فکاهی ایران (۱۳۸۰) از غلامحسین مراقبی، تاریخ طنز در ادبیات فارسی (۱۳۸۴) از حسن جوادی و ... از شواهد تصویری این کتاب بهره گرفته شده است.

در سال های اخیر، جدیدترین و کامل ترین کتاب در حوزهٔ کاریکاتور، کتاب دوجلدی پروندهٔ کاریکاتور (۱۳۸۸) از محمدرفیع ضیایی است که مؤلف در آن به شکلی خطی اما تاریخ ادبیاتی، کاریکاتور را در جهان و ایران معرفی می کند و ما در این مقاله شواهد تصویری این کتاب را منبع مستندی برای آسیب شناسی کاریکاتور در مطبوعات این دوره انتخاب کرده‌ایم.

برای ورود به مقاله، ابتدا نمایی کلی از کاریکاتور، پیشینه، اهمیت، کاربردها و مزیت‌های آن بر طنز کلامی ارائه می شود، سپس با مروری بر جریان کاریکاتور در مطبوعات این دوره، روش‌های مشترک در طنز ترسیمی و کلامی برشمرده می‌شود؛ سپس، در چهارچوب مطالب مقاله، آسیب شناسی کاریکاتور در این بُرش زمانی بررسی می‌شود.

نمایی از منشور چندپهلوی کاریکاتور

اگر طنز را به سه شکل کلامی، تصویری و نمایشی تقسیم کنیم، کاریکاتور از انواع طنز تصویری است و به عقیدهٔ توبو، کاریکاتوریست مشهور فرانسوی، « کاریکاتور بازی و هنرنمایی اندیشه در قالب تصاویر با بهره گیری از واژه یا بدون واژه است و به عنوان یک سند تاریخی و عکس برداری سیاسی-اجتماعی یا پدیده‌ای صرفاً زیبایی شناختی مطرح می‌شود و در تلاش است تا اعجاب بیننده را برانگیزد» (توبو، ۱۹۹۷: ۱۱).

شاید پربی راه نباشد که انسان‌های اولیه را نخستین کاریکاتوریست‌ها بدانیم زیرا آنان با شگرد اغراق و ساده انگاری تصاویری کشیده‌اند و نقاب‌هایی که از پوست برای ترساندن یا خنداندن ساخته اند یا کمی جلوتر، اشکال مضحک و بی‌تناسب یونانیان باستان که انسان را به شکل حیوانی یا ترکیبی از هر دو یا آدم کوتوله می‌کشیدند، مصداقی از اولین کاریکاتورها محسوب می شود. اما از این نکته نباید غافل شد که هدف انسان اولیه در دورهٔ باستان از خلق چنین تصاویری توجه به جنبهٔ مذهبی و تزئینی آن بود نه جنبهٔ انتقادی و فکاهی آن (عبدعلی، ۱۳۸۰: ۴۴). از دورهٔ وسطی بود که کاریکاتور مفهومی امروزی یافت اما هنوز نام کاریکاتور برآن رقم نخورده بود. به نظر بسیاری از صاحب نظران، این واژه از «کاریکارا» یا «کاریکاتورا» به معنی غلو و پُرکردن یا از نام آنیباله کاراتچی[1] ایتالیایی گرفته شده است. کاریکاتور های چهرهٔ لئوناردوداوینچی به عنوان مبدأ کاریکاتور به حساب می آیند (شرار، ۱۳۸۰: ۸۱ ـ ۸۲). بنابراین خاستگاه کاریکاتور ایتالیا بوده است. سپس در

سایر کشورهای اروپایی مثل انگلیس، فرانسه، آلمان و آمریکا نضج یافت و از ترکیه، قفقاز و آذربایجان وارد ایران شد.

از ویژگی های بارز کاریکاتور طنز، سادگی، اغراق، آرمان گرایی و انتقاد است که پس از دریافت از طریق حس بینایی در ذهن تحلیل و با واقعیت های بیرونی مقایسه می‌شود، همین مقایسه وجه کمیک یا اندوهبار آن را برای مخاطب بارز می‌کند. کارکردهای روانی کاریکاتور فقط محدود به تصاویر کشیدنی نیست بلکه یک طنزپرداز با اغراق، تحریف یا ترکیب دو موقعیت متضاد در یک متن هم می‌تواند کاریکاتور بیافریند که در آن صورت در مقولهٔ طنز کلامی ـ تصویری جای می‌گیرد البته کاریکاتور مصور مزیت‌هایی بر طنز کلامی ـ تصویری دارد که کمتر مورد توجه قرار گرفته است. مثلاً: امروزه به دلیل توسعهٔ امکانات و فن آوری و کمبود وقت اهمیت کاریکاتور در حد یک فیلم کوتاه برجسته شده است(جلالی، ۱۳۸۲: ۲۰).

برخی روان شناسان هم معتقدند: مردم از روی تنبلی در نخواندن سطرهای طولانی خواهان رسانه های تصویری هستند. آن ها در یک کاریکاتور چیزهایی را می‌بینند که در ده‌ها صفحه از کتاب نمی‌توان آن پیام را به خواننده منتقل کرد (شرار، ۱۳۸۰: ۸۱). کاریکاتور به نسبت سایر هنرهای تجسمی و تصویری مثل گرافیک و نقاشی، عرصه ای حساس و خطرآفرین است. زیرا بین سه عنصر «هنرمند، اثرآفریده شده و بیننده» یک ارتباط منطقی و چندسویه برقرار نیست و اغلب افراد با شنیدن نام کاریکاتور به دنبال تأویل های سیاسی و انتقادی هستند. به علاوه، به گفتهٔ فروید در طنز نوشتاری با سه نفر روبرو هستیم: نویسنده، خواننده و قربانی. اما کاریکاتور از مرز سه نفر هم می‌گذرد و با همهٔ مردم جهان رابطه برقرار می‌کند (توبو، ۱۹۹۷: ۱۱).

جریان کاریکاتور در مطبوعات دورهٔ قاجار

بررسی کاریکاتور عصر قاجار بدون مطالعهٔ این دوران چندان ثمربخش نیست زیرا افت و خیزهای سیاسی در ایران، عامل مؤثری در رشد و جلوگیری از انتشار نشریات انتقادی ـ فکاهی بوده است و معمولاً نشریات توقیف یا جایگزین می‌شدند یا تغییر نام‌های مکرر می‌یافتند و اگر در همان شهر قادر به ادامهٔ فعالیت سیاسی نبودند، در شهرهایی مثل تبریز(قیام ستارخان و باقرخان)، رشت (قیام جنگل) و اصفهان و شیراز که از شهرهای فعال سیاسی آن دوران بودند، به فعالیت سیاسی خود ادامه می دادند زیرا در این شهرها، در مقایسه با تهران، از آزادی عمل بیشتری برخوردار بودند.

در تاریخ مطبوعات دورهٔ قاجار با دو دوره روبرو هستیم:

دورهٔ اول: قبل از انقلاب مشروطه تا پیروزی انقلاب مشروطه: در این دوره، به جز شب‌نامه‌هایی که به طور رسمی منتشر می‌شد، در پنج نشریه مطالب طنز، فکاهی و انتقادی یا کاریکاتور به چاپ می رسید؛ به نام های شاهسون، التودد، شب نامهٔ صفرا اُف، طلوع مصور و ادب.

دورهٔ دوم: از پیروزی انقلاب مشروطه تا پایان دورهٔ قاجاریه، که این دوره را می توان به دو مرحله تقسیم کرد:

مرحلهٔ اول: از پیروزی انقلاب مشروطه تا به توپ بستن مجلس و کودتای محمدعلی شاه.

مرحلهٔ دوم: از سقوط محمدعلی شاه تا روی کار آمدن سلسلهٔ پهلوی. در سال‌های آغازین مشروطه، نشریات از آزادی نسبی برخوردار بودند. بعد از به توپ بستن مجلس به فرمان محمدعلی شاه در سال ۱۲۸۷ شمسی از فعالیت تمام نشریات جلوگیری شد، در این زمان شب نامه‌هایی که در تهران و شهرستان‌ها چاپ می‌شد تاحدودی جریان مبارزه را مستحکم نگاه می‌داشت. دورهٔ دوم منع و توقیف نشریات و سال ۱۲۸۸ شمسی بود که در آن محمدعلی شاه از سلطنت خلع شد و دولت روسیه در پی تحکیم دوبارهٔ قدرت خود در ایران برآمد.

بنابراین بازهٔ زمانی که در این پژوهش مد نظر است، سال های۱۱۷۴ ه.ش تا ۱۳۰۴ ه. ش است که در آن وقایعی از قبیل عصر ناصری، مظفری، مشروطه، احمدشاهی تا سرپهلوی اول اتفاق افتاده است. و اولین مسئله‌ای که در شب نامه‌هایی که پیش از ورود کاریکاتور در ایران چاپ می‌شدند- یعنی هجده سال پیش از نشریهٔ ملانصرالدین و امضای مشروطه- مطرح بود، بحث باز پس‌گیری سرزمین های اشغالی ایران و چرایی نفوذ دول روس و انگلیس در ایران بود که بی کفایتی شاه وقت را بارزتر می‌کرد تا این که با امضای سند مشروطیت در چهاردهم مرداد سال ۱۲۸۵ شمسی و پیش از آن اقدامات روشنفکرانهٔ امیرکبیر در زمان ناصرالدین شاه مثل تأسیس دارالفنون، اختراع صنعت چاپ و رواج روزنامه نویسی و اعزام دانشجو به اروپا زمینه برای ورود افکار روشنفکری و نهضت مشروطه فراهم شده بود (مشکور ۱۳۷۵: ۳۴۸- ۳۴۹). بنابراین، این گفتهٔ رابینو[۲]- مستشرق غربی- که روزنامهٔ ملانصرالدین منجر به انقلاب مشروطه در ایران گردید، کاملاً بی اساس

است زیرا امضای مشروطیت درست در همان سال انتشار نشریهٔ ملانصرالدین- یعنی سال ۱۲۸۵ شمسی - اتفاق افتاد (ضیایی، ۱۳۸۸: ۱۹۳).

به علاوه، بعد از شکست روسیه از ژاپن موج عظیم افکار انقلابی سراسر روسیه- از جمله قفقاز– رافراگرفته بود و این باور را در ایرانیان تقویت می‌کرد که حتی با قدرت تزار روسیه هم می‌توان درافتاد و درهم شکستن استبداد نشدنی نیست. روس‌ها هم پس از شکست از ژاپن در فکر تحکیم پایه‌های قدرت خود در ایران بودند و رقیب سرسخت آنان انگلستان بود ولی این نشریه ایرانیان را به اوضاع داخلی شان واقف می‌کرد.

اولین شمارهٔ ملانصرالدین را جلیل محمدقلی زاده در دوازدهم صفر ۱۳۲۴ ق مصادف با ۱۲۸۵ شمسی به زبان آذری منتشر کرد، البته برخی از ستون‌هایش به زبان فارسی بود. غیر از ملانصرالدین، نشریات دیگری نیز به زبان آذری در آذربایجان چاپ می‌شدند که نقش مهمی در رواج کاریکاتور داشته اند. از جمله: (همت، دعوت، ارشاد، شلاله، تکامل، فیومات، زنبور، طوطی، لک لک، بابای امیر، مشعل).

از افتخارات ملانصرالدین این بود که در مدت کوتاهی، حدود سیزده هزار مشترک در ایران یافت. این رقم برای مردمی که در آغاز مشروطه اغلب رعیت و بی سواد بودند، رقمی قابل توجه است. هم چنین خط مشی طراحیِ کاریکاتور را برای کاریکاتوریست‌های نوپای ایرانی به مدتِ «۵۰ سال» مشخص نمود.

با انتشار ملانصرالدین وجود کاریکاتور در مطبوعات یک نیاز اساسی شناخته شد. به گونه ای که از میان ۵۴ نشریهٔ انتقادی ـ فکاهی این دوره، به رغم امکانات محدود چاپ سنگی و توقیف‌های مکرر، ۳۶ نشریه همراه با کاریکاتور چاپ می‌شد که عبارت‌اند از: بهلول، زشت و زیبا، تنبیه، تنبیه درخشان، جارچی ملت، بوبوخ (به زبان ارمنی)، چنتهٔ پابرهنه، آینهٔ غیب نما، خورشید ایران در تهران ؛ آذربایجان، بوقلمون، ادب، حشرات الأرض، ملاعمو در تبریز ؛ جنگل، مهدی حمال و افلاطون در رشت ؛ طلوع در بوشهر ؛ تازیانهٔ غیرت و گل آتشی در شیراز ؛ ناقور، نقش جهان و صدای اصفهان در اصفهان ؛ اعتبار در کرمان و فروردین در ارومیه.

البته برخی از نشریات اشتراکی چاپ می شدند، مثل: ملانصرالدین در تفلیس و تبریز یا کشکول به دلیل توقیف‌های مکرر بعد از تهران در اصفهان چاپ می‌شد یا نسیم شمال که در رشت و تهران به طبع می‌رسید. برخی از نشریات نیز در خارج از ایران منتشر می‌گردید و مخفیانه در ایران توزیع می‌شدند. مثل شیدا در ترکیه، التودد در مصر و چهره نما در اسکندریه. این نشریات تا دورهٔ محمدعلی شاه تقریباً خط مشی مشترکی داشتند اما بعد از خلع محمدعلی شاه و رواج احزاب مختلف از قبیل: اعتدالیون، دموکرات ها، عامیون، اجتماعیون، مترقی ها و.. در بین آنان دودستگی ایجاد شد.

در طی جریان جنگ جهانی نیز برخی طرفدار آلمان و برخی دیگر طرفدار انگلیس شدند و حتی برخی از نشریه‌ها طرفدار حکومت بودند. بنابراین آن وحدت عقیده‌ای که در میان مردم، روحانیان و مشروطه خواهان در ابتدای مشروطه وجود داشت، تاحدودی از هم گسسته شد و نشریات پایان دورهٔ قاجار عرصهٔ تاخت و تاز عقاید مخالف و موافق بود. روس و انگلیس نیز به سود خود از این حزب‌ها حمایت می‌کردند.

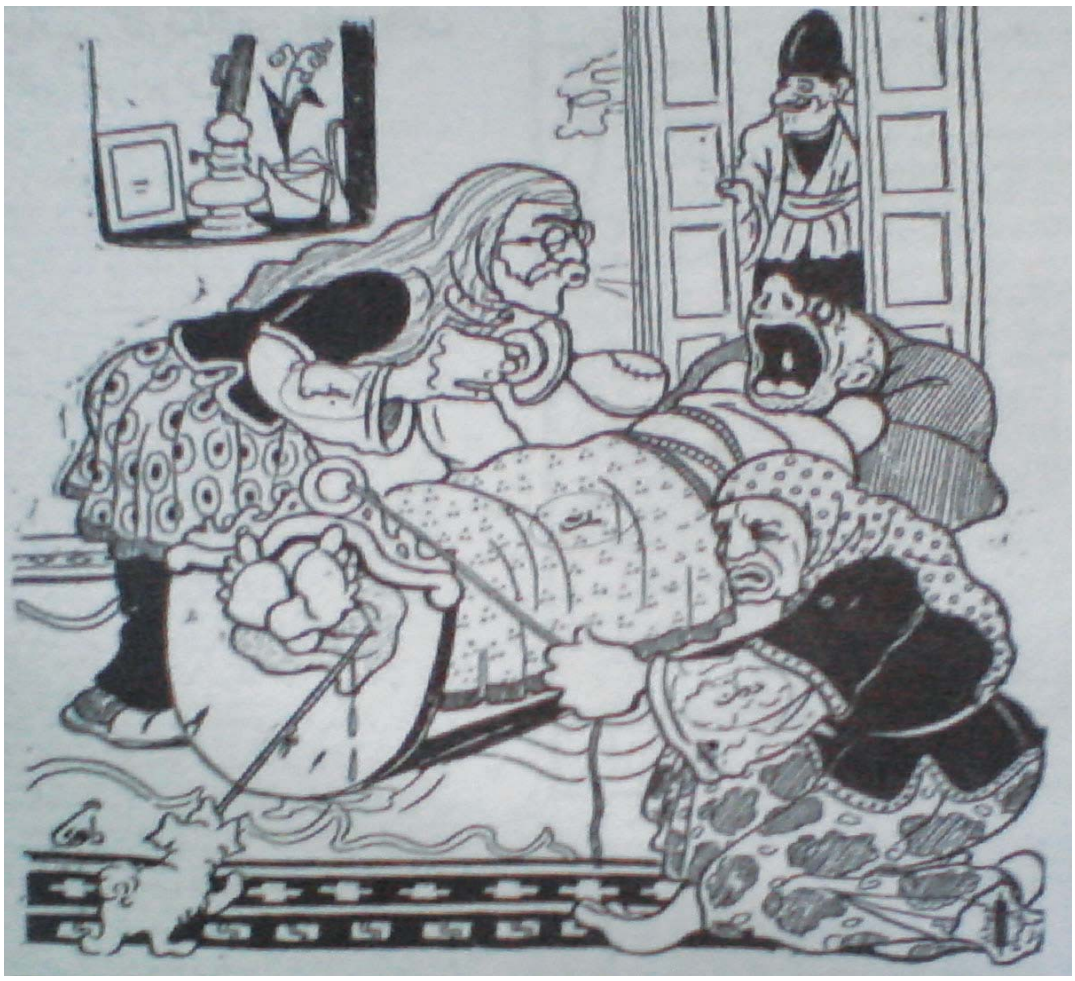
از موضوعات محوری کاریکاتوریست ها در این دوره مسائلی از قبیل: حفظ منابع ایران در برابر روس و انگلیس؛ بی کفایتی شاهان و کابینهٔ شاه ؛ توجه به قشر زحمتکش جامعه مثل کشاورزان، دهقانان و کارگران ؛ آزادی و احقاق حقوق رعیت در برابر اربابان ؛ مبارزه با خرافه پرستی، دعانویسی و صوفی گری و واعظان و روحانیان دروغین؛ تعدد زوجات مردان؛ خشونت و بی رحمی معلمان در مکتب خانه ها مثل فلک بستن کودکان و خشونت مردان نسبت به زنان و کودکان؛ خوابیدن مردان در حمام‌ها و شراب خانه‌ها (وقت گذرانی)؛ اجرای قانون اساسی ؛ بحث حجاب زنان که در پایان این دوره نوعی سد باب معرفت تلقی می‌شد.

روشهای مشترک آفرینش طنز تصویری و کلامی در مطبوعات دورهٔ قاجار

در این دوره شاعران طنز پرخاشگر با نقیضه[۳]، بازی با کلمات[۴] ، اغراق و ... به هجو دشمنان داخلی و خارجی می‌پرداختند اما شگردهای ادبی ـ هنری مشترک طنزنویسان و کاریکاتوریست ها محدود به تلفیق متن و تصویر، بزرگ‌نمایی و کوچک نمایی اغراق‌آمیز، تیپ سازی و فانتزی یا سمبلیک سازی مضحک بوده است که به تشریح هر یک می‌پردازیم:

-تلفیق متن و تصویر

در کاریکاتورهای این دوره اغلب در کنار اشعار یا متن‌های انتقادی، کاریکاتوری کشیده می‌شد و توضیحاتی



تصویر ۱. (ضیایی، ۱۳۸۸: ۲۳۱)

در داخل فضای کادر یا روی لباس شخصیت‌ها نوشته می‌شد تا مخاطبان مقصود کاریکاتوریست را دریابند. اهمیت این متن‌ها به حدی بود که اگر کسی بدون توجه به متن به سراغ این طرح‌ها می‌رفت، مفهوم آن را به راحتی درنمی‌یافت. مثل کاریکاتور (تصویر ۱) که شعری از دهخدا را زیرنویس کرده است.

گاهی اوقات شرح و توضیح افزون بر کاریکاتور بود که فضای آن را شلوغ و درهم و برهم می کرد به گونه‌ای که توجه مخاطب بیشتر به سمت متن معطوف می شد، این امر در کاریکاتورهای امروزی نوعی ساده انگاری مخاطب تلقی می شود هرچند که ماهیت کاریکاتور مطبوعاتی (ساده) که حول محور سیاست، اجتماع، اقتصاد و ... می چرخد، این وابستگی به متن را ایجاب می کند. اما استفادهٔ بیش ازحد از متن از جذابیت کار می‌کاهد. به‌علاوه، به دلیل نوپابودن کاریکاتورهنوز اهمیت و کارکردهای آن برای طراحان و مخاطبان به خوبی ملکه نشده بود و اغلب مردم درک تصویری درستی از کاریکاتور نداشتند.

- کوچک نمایی و بزرگ نمایی اغراق آمیز

شاید اگر شالودهٔ طنز را بر اغراق بدانیم، ادعای گزافی نباشد. زیرا بزرگ کردن یک مطلب طنز یا کوچک کردن مطلبی بسیار بزرگ با زبانی صریح و بی پروا، برای مخاطب تناقض ذهنی در برخورد با واقعیت‌های بیرونی ایجاد می‌کند. اگر این اغراق موجب نشاط و خنده باشد، از نوع اغراق مثبت و اگر موجب دلهره، خشم یا حالتی مشمئزکننده باشد، از نوع منفی یا گروتسک[۵] است که «درکاریکاتور به دلیل تأثیر طنز مبالغه-آمیزش کاربرد فراوان دارد.» (اصلانی، ۱۳۸۷: ۲۰۷) مثل تصویر شمارهٔ ۲ از نشریهٔ ملانصرالدین که به دلیل تنوع و اختلاف احزاب سیاسی که خواهان نمایندگی‌اند، مردم آنان را در چرخ

تصویر۲. (ضیایی، ۱۳۸۸: ۱۸۷)

گوشت ریخته اند تا شدت انزجار خود را به تصویر بکشند.

یا تصویر کاریکاتور احمدشاه که از رفتن به حمام وحشت دارد، (جوادی، ۱۳۸۴: ۱۱۸) نشان دهندهٔ بی‌کفایتی این کودک در ادارهٔ کشور پهناور ایران است یا میرزادهٔ عشقی در شعری با نام «نکوهش نوع بشر» رجال سیاسی دوران خود را پست‌تر از موش، میمون، مورچه، پشه، شغال، گراز، روباه، عقرب و سگ دانسته است و با دلایل ظریفی برتری این حیوانات و حشرات را بر دشمنانش بیان می کند(جوادی، ۱۳۸۴: ۲۰). بنابراین، تشبیه انسان به حیوان در کاریکاتور نیز نوعی کوچک نمایی است.

از منظر بزرگ نمایی نیز ازدواج ملانصرالدین به شکل کمیک استریپ در (تصویر۳) دیده می‌شود که حکایتگر محدودیت زنان در انتخاب همسر و سلطه گری مردان آن روزگار است.

- تیپ سازی

در نشریات این دوره، به تأسی از نشریهٔ هفتگی ملانصرالدین، فردی در نقش راوی شخصیت‌های روزنامه ظاهر می‌شد که حرفهایش سرشار از نکته‌های طنز و انتقاد بود و حرف های مورد نظر سردبیر نشریه و مردم از زبان او منعکس می شد. نشریاتی مثل حشرات الأرض، غفار وکیل و نشریهٔ چنتهٔ پابرهنه، کل شعبان و بابا احمد از این دسته‌اند. البته، گاهی شخصیت ثالث (راوی) خود در نقش یکی از شخصیت‌های نابهنجار ظاهر می‌شد مثل کاریکاتور (تصویر۴) از ملانصرالدین که وسایل خانه و بچه هایش را بر روی زنش بقچه و سوار کرده است.

- فانتزی یا سمبلیک سازی مضحک

تلفیق انسان با حیوان یا نسبت دادن عادات حیوانی به انسان شیوهٔ مرسومی در کاریکاتورهای این دوره است که در نشریات پایانی دورهٔ قاجار، به تأسی از کلیله و دمنه و طرح‌های فانتزی ـ سمبلیک فرانسوی، برای اولین بار در نشریهٔ حشرات الأرض (تبریز) پا به عرصهٔ کاریکاتور گذاشت. این نشریه اولین نشریهٔ فانتزی سیاسی ایران بود که مورد تشویق نشریهٔ صوراسرافیل نیز قرار گرفت و همان طور که از عنوانش پیداست، در آن رجال سیاسی دوران به حشره تشبیه شده‌اند. در این نوع کاریکاتور، کاریکاتوریست با نوشتن نام شخصیت‌ها روی تصویر یا کشیدن صورت حیوانات شبیه صورت شخصیت‌های منفور مورد نظرش، تصویر را برای مخاطب رمزگشایی می‌کند. در کاریکاتور (تصویر۵) از همین نشریه این رجال نالایق نشان داده شده‌اند که مشغول کشیدن قلیان، تریاک و باده نوشی هستند.

کاریکاتورهای این دوره، ایران را به شکل پسری فرشته گونه نشان می دهد که روی آب دریا نشسته و دو لاشخور (روسیه و انگلیس) قصد دارند او را از آب دریا بیرون بیندازند (ساهر، ۱۳۷۷: ۹۶). یا ماری که از آستین بیرون آمده، نماد دشمن خانگی است.

آسیب شناسی طنز تصویری در مطبوعات دورهٔ قاجار

برای پرداختن به نقاط آسیب پذیر مطبوعات این دوره لازم است سه ضلع یک مثلث را در نظر بگیریم: کاریکاتور، کاریکاتوریست و مردم که رابطهٔ ارگانیک با هم دارند. اگر از کاریکاتور شروع کنیم، باید گفت:

- در آغاز مشروطه کاریکاتور فضایی جدی داشت به گونه ای که وجه کمیک تصاویر چندان بارز نبود. کاریکاتوریست ها نیز اغلب طراح و نقاش بودند و آشنایی چندانی با اصول طراحی کمیک نداشتند. مثلاً به لزوم روش‌پردازی، حرکت در تصاویر، آشنایی با خطوط چهره و تأثیرات آن، انتخاب نوع لباس سوژه‌ها برای نشان‌دادن پایگاه اجتماعی آنان دقت نمی شد و حتی برخی از متن‌هایی که مصور کرده‌اند، قابلیت ارجاع تصویری ندارد زیرا در این نمونه‌ها متن گویاتر از تصویر جلوه می‌کند. بنابراین،

تصویر۳. (جوادی، ۱۳۸۴: ۲۸۳)

تصویر۴. (ضیایی، ۱۳۸۸: ۱۸۷)

تصویر ۵ . (ضیایی، ۱۳۸۸: ۲۷۱)

بیشتر کاریکاتورها فضای نقاشی و طراحی داشتند. حتی کاریکاتورهای فانتزی هم به دلیل رمزگشایی یا عدم وحدت نظر در انتخاب یک سمبل خاص، بیشتر به نقاشی‌های کودکانه شبیه اند و برخی دیگر که کمی موفق‌تر بوده اند، مقلد تصاویر نشریهٔ ملانصرالدین بودند.

– بیشترین توجه مردم در نشریات متوجه طنز کلامی بود و به کاریکاتور چندان رغبتی نشان نمی‌دادند و آن را فرع بر شعرهای فکاهی - انتقادی می‌دانستند. زیرا شعر بیشتر از تصویر در کانون توجه بود و اغلب سردبیرها به دلیل محدودیت چاپ سنگی کادری را مشخص می‌کردند تا کاریکاتوریست با توجه به متن نشریه کاریکاتوری طراحی کند. از این رو، قدرت عمل و خیال پردازی از کاریکاتوریست گرفته می‌شد و در نتیجه تلاشی برای بهتر کردن آثار خود نمی‌کرد. در مقابل، شاعران طنز پرخاشگر این دوره از قبیل میرزادهٔ عشقی، ایرج میرزا، فرخی یزدی و ... برای جذابیت بخشی به کلام خود و جبران رک‌گویی الفاظ، دائم با کلمات خاص مشروطه بازی می‌کردند. مثل سیاست(پلتیک)، قانون، مجلس و ... برای نمونه ایرج میرزا دربارهٔ قانون می‌گوید:

از آن گویندگاهی لفظ قانون که حرف آخر قانون بود نون
(بهزادی، ۱۳۸۴: ۲۸۶).

– متن برخی از کاریکاتورها افزون بر تصاویر بود که ضمن شلوغ کردن فضای کاریکاتور، فرصت فکرکردن و تحلیل آزاد را از مخاطب می‌گرفت زیرا نظر مخاطب ابتدا به متن تصویر جلب می‌شد.

– اغلب نشریه‌هایی که در تهران چاپ شده‌اند، به دلیل نزدیکی با حکومت و پایتخت بعد از مدت کوتاهی توقیف یا جریمه می‌شدند و اگر هم دوام می‌آوردند، به دلیل رویکرد محافظه کارانهٔ آن‌ها بود. از این رو کاریکاتوریست ها فرصت چندانی برای طبع آزمایی، نوآوری و رسیدن به وحدت سبکی خاص نداشتند.

– پرداختن زیاد کاریکاتوریست ها به نخست وزیران، نمایندگان و افرادی غیر از خود شاه، نوعی سپر دفاعی برای شاهان بی کفایت می ساخت به گونه ای که آنان را بی گناه و بی اطلاع از اوضاع ایران جلوه می داد (ضیایی، ۱۳۸۸: ۳۷۷).

نتیجه گیری

در مقالهٔ حاضر که با هدف آسیب شناسی کاریکاتور و کیفیت ارتباط آن با طنز کلامی در مطبوعات این دوره نگاشته شده است به نتایج ذیل دست یافتیم:

۱ـ نشریهٔ ملانصرالدین در شناساندن و رایج کردن کاریکاتور به صورت یک نیاز مطبوعاتی حق بزرگی بر گردن جریان کاریکاتور در ایران دارد و این تأثیر تا ۵۰ سال در نشریات ایران دیده می‌شود.

۲ـ کاریکاتور در اغلب نشریات فکاهی ـ انتقادی ایران جریان داشته است اما اقبال عموم بیشتر به سمت اشعار انتقادی ـ فکاهی بوده است و بحق باید گفت که کاریکاتور در این دوره با ضعف‌هایی روبرو بوده که قدرت برابری با طنز کلامی را نداشته است، مثل: افزونی متن بر تصویر، محدودیت‌های چاپ، توقیف های مکرر و ... که مانع از پیشرفت سریع کاریکاتور شدند.

۳ـ پژوهشگران متأخر با این که آزادی عمل بیشتری داشته اند، کمتر به برجسته کردن اهمیت کاریکاتور در مطبوعات پرداخته‌اند. گواه این مدعا شمار اندک مطالعات مروری، تاریخ ادبیاتی و کمبود یک وحدت نظر و نگاه تحلیلی و دسته بندی شده دربارهٔ کاریکاتورهاست.

با توجه به ضعف پژوهشی موجود در حوزهٔ بررسی کاریکاتور، لزوم تحقیقاتی جامع دربارهٔ سیر تحول کاریکاتور، انواع کاریکاتور و ... تا دورهٔ معاصر با نگاهی انتقادی و تحلیل مدار احساس می‌شود.

پی نوشت

1- Nybalh Karatchy

2- Rabynv

3- Parody در لغت به معنی از هم گسیختن است و در اصطلاح به طنزی گفته می شود که یک متن جدی را به متنی کندی بدل می‌کند

4- word play

5- Grotesque, به نوعی توصیف صحنه یا داستان گفته می شود که در آن قطب های متضاد و متجانس در شکل غیر عادی ، زشت، مضحک و ترسناک در کنار هم قرار می گیرند ، با هم به سازگاری می‌رسند و در هم می آمیزند تا نشان دهند که ماهیت توأمان تراژیک و کُمیک زندگی تا چه حد است

منابع

- اصلانی، محمدرضا، (۱۳۸۷)، *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز*، چاپ۲، تهران: کاروان.
- بهزادی‌وند وهجردی، حسین، (۱۳۸۴)، *طنز و طنزپردازی در ایران*، چاپ۱، تهران: نشر صدوق.
- توبو، ایوان، (۱۹۹۷)، «*تفاوت طنز ادبی و طنز ترسیمی*»، نشریهٔ ایران، ص۱۱.
- جلالی، رضا، (۱۳۸۲)، « *هر کاریکاتور یک فیلم کوتاه است*»، نشریهٔ شرق.
- جوادی، حسن، (۱۳۸۴)، *تاریخ طنز در ادبیات فارسی*، چاپ۱، تهران: کاروان.
- حالت، ابوالقاسم، (۱۳۷۰)، *دیوان خروس لاری*، چاپ ۴، تهران: نشر کتابخانهٔ سنایی.
- ساهر، حمید، (۱۳۷۷)، *سیر تحولات ۷۰ سال کاریکاتور در ایران*، تهران: آترپات کتاب.
- شرار، هانی، (۱۳۸۰)، « *نظری بر یک تقسیم بندی کاریکاتور* »، کتاب ماه هنر، ش۳۳ و ۳۴.
- ضیایی، محمدرفیع، (۱۳۸۰)، «*شیوه های نقدنویسی کاریکاتور ایران*»، کتاب ماه هنر، ش۳۳ و ۳۴.
- ضیایی، محمدرفیع، (۱۳۸۸)، پروندهٔ کاریکاتور، جلد۲، چاپ۱، تهران: انتشارت سورهٔ مهر.
- عبدعلی، محمد، (۱۳۸۰)، «*پیشینهٔ کاریکاتور در جهان*» کتاب ماه هنر، ش۳۳ و ۳۴.
- کوثر، نیک آهنگ، (۱۳۸۰)، «*نقش کاریکاتور چهره در کاریکاتور مطبوعاتی امروز جهان*»، کتاب ماه هنر، ش۳۴ ـ ۳۳.
- مراقبی، غلامحسین، (۱۳۸۰)، نگرشی بر مطبوعات فکاهی ایران، تهران: دارینه.
- مشکور، محمدجواد، (۱۳۷۵)، *تاریخ ایران زمین*، چاپ۵، تهران: انتشارات اشراقی.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱/۳۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۵/۱۷

توجه به وجه معرفتی در تاریخ هنر

مصطفی حسینی گلکار*

چکیده

یکی از مهم‌ترین پرسش‌ها در فلسفه و "پژوهش هنر" آن است که آیا می‌توان به "هنر" نگاه معرفت شناسانه داشت؟ این مسئله خود وجوه گوناگونی دارد اما در همهٔ صورت‌های آن یکی از مهم‌ترین ره‌یافت‌ها برای نیل به پاسخ، پژوهشی تاریخی- تحلیلی است تا اثبات شود که هنرمندان همواره به مقولهٔ فعالیت خویش نگاهی معرفتی داشته اند.

در مقالهٔ حاضر پس از بیان اجمالی پرسش اصلی و نقدهای وارده اثبات می‌کنیم که می‌توان در تاریخ هنر به وجود وجه معرفتی قایل شد.

کلید واژه‌ها : پژوهش هنر، معرفت شناسی، تاریخ هنر، معرفت هنری و ادراک شهودی

* کارشناسی ارشد فلسفه دانشگاه تهران. Mhq.golkar@gmail.com

مقدمه

فرضیهٔ اصلی مقالهٔ حاضر آن است که هنرمندان در طول تاریخ همواره نگاهی معرفتی به مقولات هنر داشته اند مشکل معرفت شناختی هنر را ویتگنشتاین به بهترین وجه در کتاب فرهنگ و ارزش بدین قرار متذکر شده است: "مردم تصور می‌کنند کار دانشمندان آموزش دادن به آن‌هاست و کار شعرا، موسیقی دان‌ها و امثالهم لذت بخشیدن به آن‌ها. این فکر که اینان می توانند چیزی به آن‌ها بیاموزند آری، این فکر به ذهن مردم خطور نمی‌کند" (ویتگنشتاین، ۱۳۷۴: ۳۴۹).

گسترهٔ وسیعی از عناوین را می توان در پرسش از معرفت شناسی هنر مطرح کرد؛ اما در همهٔ آن‌ها جوهرهٔ مشترک آن است که آیا می‌توان از هنر چیزی آموخت؟ و اگر آری؛ آن چه چیزی و از چه مقوله‌ای است؟ در بحث حاضر ابتدا تلاش شده است انتقادات و ابهامات پیش روی هنر در مورد معرفت طرح شود (بخش۱) و سپس ضمن ایضاح و پاسخ به نقدها (بخش۲)، ساختار معرفت هنری ترسیم شود (بخش ۴- الف).

در این تحقیق با مطالعهٔ موارد مشترک در تاریخ هنر سعی شده است تا درحد امکان آنچه طرح می‌شود، مشترک میان اقسام هنر باشد و نه مختص شاخه ای خاص؛ به بیان دیگر، به لحاظ روش شناختی باید گفت که طرح حاضر توصیفی- تاریخی- تحلیلی- انتقادی است و در گردآوری مواد بحث به منابع کتابخانه‌ای (کتب و نشریات فارسی و لاتین)، منابع الکترونیکی (نرم افزاری و شبکهٔ اینترنت)، منابع میدانی (مصاحبه و ...) و هم چنین مشاهدهٔ مستقیم آثار هنری مورد استناد بسته به نیاز رجوع شده است.

در نگاه دقیق‌تر آن گونه که امروزه در متدولوژی و روش تحقیق متداول است[۱]، برای تحقیق انواع مختلف لحاظ شده:

اول- به‌لحاظ روش شناسی و با در نظر گرفتن هدف و کاربرد تحقیق به سه قسم بنیادی، کاربردی و عملی متمایز شده است. در تحقیق "بنیادی" به پرورش تئوری ها، اصول و قوانین پرداخته می‌شود و کاربردهای فوری در آن اولویت ندارد. این مقاله نیز از این دست است.

دوم- در نگاه دیگر، علمای روش تحقیق به لحاظ روش گردآوری داده ها و تجزیه و تحلیل آن ها به دو گونهٔ میدانی (تجربی-روی موضوعات عینی) و کتابخانه‌ای (نظری- موضوعات و مفاهیم) قایل اند.

تحقیق حاضر نیز از آنجا که به استقراء و گردآوری داده ها از تاریخ هنر و آثار آن پرداخته، "میدانی" و از آنجا که به معرفی و نقد و بررسی آراء و نظریات صاحب نظران حوزه‌های هنری پرداخته است، "نظری" محسوب می‌شود.

سوم- از آنجا که تحقیق حاضر ذیل حوزه های فلسفه- معرفت شناسی- زبان شناسی و هنر قرار می‌گیرد، "میان رشته‌ای" محسوب می‌شود.

مروری بر نقدها، اشکالات و ایرادات نسبت داده شده به معرفت هنری

از پیشگامان نقد درباب وجه معرفتی هنر که دیگران در طول تاریخ به او اقتدا کرده اند، افلاطون است. شمارش اهمّ مواضع نقادی افلاطون درباب هنر- که همه وجوهی معرفت شناختی اند-ضروری به نظر می‌رسد و امکان ارائه پاسخ های مناسب به هر مورد را به تفکیک فراهم می‌کند:

۱- نقد متافیزیکی- افلاطونیان مدعی‌اند هنر روگرفتی از تصاویر و بنابراین امری ناقص و کم بهره از حقیقت است.

۲- نقد و نفی وجه تعلیمی- آن ها می پندارند هنرمند کمتر از هرکسی درباب مهارت ها و حرفه‌ها آگاهی دارد بنابراین نمی‌تواند آموزگاری مناسب باشد.

۳- نقد اخلاقی- از نظر افلاطون، در بحث اخلاقیات سراغ هرکسی را بگیریم، بهتر از جماعت شاعران است.

۴- نقد الاهیاتی- بنا به عقیدهٔ آن‌ها هنرمندان با نسبت دادن صفاتی ناشایست و کفرآمیز به خدایگان، مسئلهٔ شرور را پر رنگ می‌کنند (هال، ۱۳۸۰: ۷- ۱۱).

- نقد هنر در منطق سنتی

در تاریخ اندیشهٔ ایرانی، مهم‌ترین نافیان ارزش معرفتی برای هنر، منطق دانان بوده اند. جایگاه والای منطق در اندیشهٔ سنتی چنان است که رویکرد آن به هنر بی هیچ نقادی مورد پذیرش تام و تمام متفکران قرار گرفته؛ حال آن که بخش‌هایی از منطق سنتی که به هنر می‌پردازد، (منطق شعر) هرگز اتقان باب هایی چون برهان و ... را نداشته است! در این میان ذکر دو نمونه برای مثال کفایت می‌کند؛ به ویژه که تمامی منطق دانان دیگر متأثر از این دو بوده اند:

اول- خواجه نصیرالدین طوسی- بررسی شعر در اساس الاقتباس مطابق معمول آثار منطق سنتی در آخرین بخش اثر در مقالت نهم در سه فصل: ۱- ماهیت و منفعت شعر،

۲- در تحقیق تخییل و محاکات و ۳- احوال الفاظ و اشارت به صنعت های شعر، بر سبیل اجمال صورت می‌گیرد.

دوم- بوعلی سینا- فضای حاکم بر منطق شعر مانند بسیاری از ساحات دیگر اندیشهٔ ما به وضوح متأثر از بوعلی است؛ نزد او انحصار شعر در تخیلات و دسته بندی تخیلات در مواد قضایا و سپس اختصاص پایین ترین جایگاه در نظام ارزشی حاصل می شود و به دنبال آن بی‌توجهی به شعر و در نهایت اخراج آن از حوزهٔ پژوهش منطقی دست می‌دهد.[۲]

بوعلی سینا در دانش نامهٔ علائی گفتاری درباب شعر دارد که به نوعی سرلوحهٔ اندیشهٔ هنری آیندگان قرار گرفته است، بدین قرار که: "... و ما را به کار نیست؛ و اگر مقدمات راست اندر شعر افتد یا مشهور؛ نه از بهر راستی را به کار آمده باشد، که از بهر متخیلی را ... "

خلاصه آن که تدقیق در مباحث منطق شعر سنتی نشان می‌دهد که هرگز تلقی معرفت شناختی و نیز امکان بحث از صدق و ... را در ساحت شعر (و به همین قیاس هنر) قایل نبوده‌اند؛ اگرچه در این مختصر فقط می‌توان اشاره‌ای کرد، با رجوع به بوطیقای ارسطو و انحراف خاصی در تلقی از شعر و به ویژه محاکات[۳] که بحث آن مجالی دیگر می‌طلبد؛ با این وصف در ادامه به بررسی برخی از پاسخ‌ها به نقد وجه معرفتی هنر می‌پردازیم.

- دفاع از هنر و معرفت هنری

در مقابل مجموع نقدهای وارد شده برای نفی امکان و ماهیت و ارزش معرفت هنری، طیف گسترده ای از اندیشمندان و متفکران و اقشار گوناگون به عکس قایل به معرفت هنری شده‌اند. یکی از نخستین پاسخ‌ها به اتهام عدم شناختاری بودن هنر- که اگرچه در آثار مکتوب در اواخر قرون وسطی یافت می‌شود به لحاظ تاریخی حتی در دوران سقراط[۴] مطرح بوده است- مقایسهٔ ساختار سروش هاتف دلفی، مکاشفات دینی و وحی عهد عتیق و نگارندگان آن با الهام‌های شاعرانه است. باید متذکر شد که خدایی دانستن هنر نیز از آن رو که افلاطون ارزش معرفت را وابسته به متعلق آن می‌دانست، نیز با آموزه‌های او در تقابل است.

ارسطو تقلید افلاطونی را به نوعی غریزه‌ای فکری در نهاد آدمی می‌شمرد و گام نهایی در این رویکرد هم سان دانستن تقلید با الهام است.[۵] بوکاچیو پیرو[۶] در این رویکرد سعی می‌کند تا نشان دهد شعر به راستی ذیل الهیات قرار می‌گیرد و هم چنین نتیجه می‌گیرد که روح القدس خود به راستی هنرمند بوده و الهیات شعرهای خداوند است! (هال، ۱۳۸۰: ۳۸).

یکی دیگر از مقابله ها با نقد افلاطون تعریف هنر براساس زیبایی است؛ چراکه بنابه تفسیری افلاطون هنر را عامل دوری از سه تجلی خیر(اعتدال، حقیقت و زیبایی) می‌دانست. فلوطین پایه گذار تعریف هنر براساس زیبایی می‌شود و از این منظر در تقابل با افلاطون قرار می‌گیرد. نکتهٔ دیگر در نگرهٔ هنری فلوطین، گسترش و پذیرش زیبایی طبیعی است که در اندیشهٔ متعارف فقط به مصنوعات اطلاق می شد.

ارسطو اولین کسی است که به نقد هنری استاد خود پاسخ داده است. اهم مواضع ارسطو در دفاع از هنر و هنرمندان بدین شرح است:

۱- هنر شاعری بیش از آن که هنر مردان جنون‌زده باشد، هنر اشخاص صاحب استعداد است.

۲- هنگامی که هنرمند نه به مانند صاحب حرفه وفن، کار او را وصف می کند، دروغ و خطایی نیست؛ معیار درستی در هنر شعر با معیار درستی در زندگی واقعی و هنرهای دیگر فرق می‌کند.

۳- پاسخ ارسطو به مسئلهٔ متافیزیکی : شعر کلی‌تر از مسائل عادی زندگی است لذا" کار شاعر آن نیست که اموری را که روی داده است نقل کند، بلکه کار وی این است که آنچه بنا به قانون احتمال یا ضرورت ممکن است اتفاق بیفتد، بیاورد."

۴- پرداخت هنر نه به آن چیزی است که هست بلکه به آن است که باید باشد.

نتیجه آن که هرچه بیشتر "فن شعر" را بخوانیم، بیشتر متقاعد می‌شویم که مهم‌ترین انگیزهٔ ارسطو برای نگارش آن ارائهٔ پاسخ به انتقادهای افلاطون بوده‌است.

لذا در نهایت، پس از ارسطو، حداقل پذیرفته‌اند که هنر ذیل حکمت عملی قرار خواهد گرفت و به یک معنا در عرض متافیزیک و شناسایی؛ به علاوه در نظریات جدید هنر- به ویژه از وجه پدیدارشناسی، شهودگرایی و ...- تأکید می شود که محاکات و بازنمایی (مهم ترین آموزه های هنر سنت فلسفی یونان)، نه ذاتی هنر بلکه تنها بالعرض و فرعی هستند (واربرتون، ۳۹:۱۳۸۸). اگرچه افلاطون هنرمند را از آرمان شهر اخراج می کند، هگل به مرگ هنر حکم می‌دهد و پوپر قضاوت‌های ناصحیح درباب موسیقی می‌کند، اما از سوی دیگر شلینگ مبنای فلسفه را بر هنر می‌داند و نیچه به جهان پند می‌دهد که هم چون هنر باشد و هایدگر که فلسفه و علم را ناتوان

از گشایش راز هستی می‌داند، هنرمند را دارا و دانای این راز می شمرد و گادامر- در هرمنوتیک حقیقت و روش- از وجه متافیزیکی هنر را در مقایسه با سایر اشکال معرفت و موجود، دارای "بهره ای فزون‌تر از وجود" می‌یابد.[۷]

- اخلاق و معرفت هنری

آن گونه که گذشت افلاطون که پیش گام و منشأ تمامی نقدها بر هنر بوده است، سه ایراد اساسی طرح می‌کند:

۱- معرفت نبودن ۲- دوری از حقیقت ۳- تأثیر نامطلوب در نفس.[۸] اما به تعبیری، مهم‌ترین نقد افلاطون به هنر در ساحت اخلاق- و به بیان دقیق تر حکمت عملی- است؛ افلاطونیان معتقدند هنر- با تأکید بر شاعری- موجب انحراف اخلاقی جامعه می‌شود و همان طور که پوپر نشان داده، این نقد به انحاء گوناگون در طول تاریخ تکرار شده و همواره به ویژه از سوی حکومت‌ها مطمح نظر بوده است. دو مؤلفهٔ اصلی نقد مذکور نیز اول قایل شدن به ارزش معرفت شناختی نازل برای هنر و دوم نفی شأن تربیتی هنر است. در پاسخ می‌توان افزون بر آنچه درباب معرفت هنری گذشت، علاوه بر تأکید بر نقش تربیتی هنر،می‌توان به عقیدهٔ فطری بودن هنر تمسک جست.

اگرچه امروزه از اقسام هنر برای مصارف گوناگون تربیتی- حتی درمان بیماری‌های روانی- استفاده می‌شود. با این وصف در رویکرد معرفت شناسی به منظور پاسخ به نقد، تلقی تربیتی نبودن هنر کافی است به نظریهٔ ارسطو اشاره کنیم که غایت تراژدی را (نمایندهٔ شعر از کلیت هنر) کاتارسیس[۹] می‌داند که همان تهذیب اخلاقی است و دو تفسیر از آن ارائه شده است:

۱- تزکیه، تخلیه و تطهیر نفس- متأثر از سنت بقراط حکیم

۲- تجلیه و تکمیل نفس- متأثر از سنت فیثاغورسی.

اهمیت توجه به ساحت اخلاق در هنر پس از ارسطو به فلوطین مربوط است که براساس تحلیل زیبایی در اخلاق، نقد مهمی بر تعریف متداول زیبایی منحصر در امور مصنوع و متقارن وارد می‌کند.

از منظر هگل ، هایدگر و دیگرانی که به نحوی یا موضع ضد تحویل‌گرا دارند یا نگاهی پدیدارشناسی و هرمنوتیک، هنر جز از طریق فلسفه‌ای هستی شناسانه[۱۰] و در نسبتی تنگاتنگ با حقیقت و اخلاق قابل فهم نیست. در اینجا بار دیگر به تثلیث اشراقی- یا فلوطینی می‌رسیم.[۱۱]لذا هیپولیت تن[۱۲] اصولاً مطالعهٔ (هنر و) ادبیات را در درجهٔ اول به منظور بازسازی تاریخ اخلاق و فهم قوانین روان شناسی ضروری می‌دانست (هال،۱۳۸۰: ۱۳۳).

با این وجود، به نظر می‌رسد نسبت میان هنر و اخلاق را باید فراتر از این ها و ذیل وجه فطری هنر جستجو کرد.

بسیاری معترف اند محدود کردن هنر به گروه‌ها و اقشار نه تنها مغایر اصول اخلاقی و انسانی است، بلکه سبب تباهی و فساد هنر می‌شود ... هم چنین، بزرگ‌ترین هنرها هنری است که برای همهٔ مردم قابل فهم باشد.[۱۳] از این منظر اندک اندک به مفهوم فطرت هنری نزدیک می‌شویم. این پرسش را هیوم[۱۴] چنین طرح می‌کند که: "آیا ادراک زیبایی از فطرت ماست یا برحسب عادت ؟"[۱۵]

باید اذعان کرد که هنر و فطرت رابطه‌ای متقابل و تنگاتنگ دارند و تکیه بر ادراک هنری بهترین راه اثبات امر فطری و مابعدالطبیعی است البته مراد از فطرت در اینجا غیر از غریزه است همان گونه که کانت در نقد قوهٔ حکم ذیل ذکر سه ساحت حس، خیر و زیبایی سومی را دوری از غایت و غرض می‌شمرد.

- توجه به اثر هنری به مثابه معرفت در طول تاریخ

هوراس[۱۶]- اندیشهٔ قالب هزارهٔ اول مسیحیت- راز همهٔ آثار خوب را در قضاوت صحیح می دانست و در اینجا واژه لاتینی Sapere را به کار می برد که به معنای اندیشه و خرد و متضمن معلومات و آگاهی است. دانته (۱۲۶۵- ۱۳۲۱ میلادی) نویسندهٔ شهیر کمدی الهی، معتقد بود که در مقدمهٔ هر اثر ادبی مانند هر کار آموزشی ضروری است مشخص شود به چه شاخهٔ از فلسفه وابسته و مربوط است. در طلایهٔ دوران نوزایی، این اندیشه مطرح شد که هنر یک کل و چیزی فی نفسه ارزنده و سودمند است که امکانی برای راه ها و نگاه‌هایی نو فراهم می‌کند؛ ایده‌ای که بعدها با کمک دانشمندان و سپس فلاسفه و ... به دوران مدرن انجامید. در دوران رنسانس هنرمندان پیشگام دانش و معرفت- چه فلسفی و چه تجربی- شناخته شدند و این آموزه قوام می یافت که "هنرمند آموزگار زمانهٔ خویش است و ضروری است که همه چیز را بداند (نگاه و رویکرد دائره المعارفی) ... و هیچ دانشی برای الاهگان هنر نامتعارف و ناآشنا نیست."؛ لذا هنرمند آرمانی این دوران کسی چون لئوناردو داوینچی است که از همهٔ علوم برای غنای کار هنری‌اش بهره می‌برد. (هال،۱۳۸۰: ۲۲ و ۳۱- ۳۲ و ۳۷ و۶۱)

اندکی بعد الکساندر پوپ- از دوستان صمیمی نیوتن که قطعاتی ماندگار در رثای او سرود- اعلام کرد: "(هنر) شعر و نقد مانند فیزیک‌اند"(هال،۱۳۸۰: ۹۱).

لذا در مرام نامه و بیانیهٔ هنر در ابتدای دوران مدرن در فرانسه تصریح می‌شود که "در همه حال باید کوشید با منطق همراه، با خرد همساز و فرمانبردار و منقاد او بود "(هال،۱۳۸۰: ۷۹).

در این نگره ضمن بازگشت به آموزهٔ اشراقی اتحاد حقیقت و زیبایی ضمن تفسیری نو عنوان می شود که "هنرمند باید خردش را به کار گیرد تا به کشف حقایق طبیعت دست یابد. "(همان) لذا در اصل هدف هنر و معرفت شناسی یکی می‌شود.

در قرن گذشته نیز اغلب متفکران حوزه های گوناگون و گاه متعارض همگی نه تنها قایل به معرفت هنری شده‌اند، بلکه خود نیز در حد توان از آن برای نشر آراء خود استفاده کرده‌اند. برای مثال تئودور آدورنو[۱۷] متفکر، برجسته و از آباء مکتب انتقادی فرانکفورت، هنر را فکر کردن می‌داند و سارتر نیز هنر را اوج آگاهی می‌شمرد. حتی در اندیشهٔ رمانتیک‌هایی چون وردزورث[۱۸] که هدف هنر را فعالیت فکری و اجتماعی نمی‌دانند هم وجه معرفت هنری به گونه‌ای دیگر برجسته می شود. او معتقد است: "(هنر) نفخه و روح لطیف همهٔ معارف است؛ بیان پرشور و احساسی است که در سیمای همهٔ علوم می توانش یافت". کولریج نیز که هنر را غیر از علم می‌دانست، تنها وجه تمایزی که تصریح می‌کرد، تمایز ارگانیک هنر در برابر علم مکانیکی بود و از سوی دیگر می انگاشت"هنر واقعی حاصل یگانگی قوهٔ فاهمه و جان است" (هال،۱۳۸۰: ۱۰۴و۱۰۷).

- معرفت هنری در قیاس معرفت عرفانی

به نظر می رسد در خاتمهٔ بحث مهم ترین یادآوری مشابهت‌های موجود بین معرفت عرفانی و هنر باشد؛ به ویژه از آن رو که درخصوص نقد شناختاری بودن تجارب عرفانی می توان نگاهی مشابه در تاریخ اندیشه سراغ گرفت. باید یادآوری کرد که وجه مورد بررسی در نسبت معرفت هنری و عرفانی در این پرسش نهفته شده است که شهود و دریافت ذوقی، چگونه منجر به شناخت می‌شود؟

از منظر برخی، موضع اساسی عرفان در تقابل با معرفت شناسی است چراکه ادعا می‌شود: "مطابق رأی حکماء و عرفای اسلامی، در عالم چیزی نیست که انسان نتواند به درک آن نایل آید... " (پورجوادی، ۱۳۸۰: ۱۸۰) و به قولی تعریف اصیل انسان، آفریده شده‌ای برای شناخت ذات مطلق است (کبیر، ۱۳۸۶: ۲۳- ۲۴). از سوی دیگر، همان‌گونه که محققان متذکر شده‌اند، اساساً حکمت صوفیه حکمت ذوقی است (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۱۰۰) و از همین وجه، هنر دارای شأنی درخور خواهد شد؛ به تعبیری، نفس الامر عالم هنر اگر با عرفان یکسان نباشد، لااقل دارای اشتراکات قابل توجهی هستند. اگرچه این استنباط نیاز به تبیین و تشریحی بایسته دارد و به صراحت نمی توان نسبتی آشکار میان ذوق و هنر و معرفت هنری و عرفانی قایل شد.

هم چنین، باید دقت کرد که اگرچه شاید ظاهراً هنر و عرفان در ساحت روش از دو گونهٔ جداگانه باشند- چنان که مولوی در تمثیل کهن نوافلاطونی جدل میان چینیان و رومیان در نقاشی، یکی را به نقش گری و رنگ آمیزی و دیگری را به تهذیب و جلا دادن منتسب می کند و به ویژه در سنت غربی ریشگان لغوی Mystik در لاتین "چشم بستن" است- اما در نتیجه که ما آن را معرفت هنری و عرفانی نامیده‌ایم، شباهت و نزدیکی تا آن حد است که می‌توانیم این دو را هم سنخ بدانیم.

بررسی‌ها نشان می‌دهد که پذیرش معرفت عرفانی نزد اغلب حکما بدیهی تلقی و بیشتر به تبیین چیستی آن پرداخته شده است. مرحوم علامه جعفری (ره) در این باب فرموده‌اند: "شناخت عرفانی عبارت است از درک جهان با همهٔ اجزاء و روابطش؛ مانند یک حقیقت شفاف و صیقلی که هر جزئی جلوه ای از موجود کامل لم یزل و لایزال و هرگونه ارتباط علمی با آن جزء ارتباطی است با آن موجود کامل به وسیلهٔ جلوه‌ای از جلوه‌هایش..." (ابراهیمیان، ۱۳۸۷: ۳۳) و البته شایان توجه است که ساختار معرفت هنری نیز آن گونه که هنرمندان و برخی فلاسفهٔ هنر متذکر شده‌اند، همین‌گونه است. به علاوه می‌توان برتری‌هایی را که بعضی برای معرفت عرفانی قایل شده اند، درخصوص معرفت هنری نیز صادق دانست؛ از جمله: ۱- اتصال مستقیم و بی واسطه به ساحت حقیقت داشتن؛ ۲- شک و تردید و سهو و نسیان را در آن محل تأمل دانستن؛ ۳- دارای وسعت قلمرو شناخت بودن؛ ۴- اهداف والا و نتایج ارزشمند داشتن و ... .

بنابراین، اگر از ادعای قوی خود مبنی بر این‌همانی عرفان و هنر در ساحت وجودشناختی عدول کنیم، آن‌گاه در حوزهٔ معرفت شناختی نیز از مساوقت[۱۹] این دو بگذریم، حداقل آنچه در دست خواهیم داشت و حتی به لحاظ زمانی ممکن است متقدم در بحث باشد، توجه به عدم تناقض منطقی امکان بیان عرفان در هنر است. هم چنین، در قلمرو غایت و روش نیز غرض نهایی هنر و عرفان بهره بردن هرچه بیشتر از معنا نزد خویش است؛ لذا از این

منظر هم به یکدیگر تشبّه خواهند جست. لذا در نهایت بنا به تعبیری هنر معرفت است و معرفت هنر ؛ و اگر به خود اجازه دهیم تا حکم حکیمان اشراقی خویش به ویژه سهروردی و صدرالدین شیرازی را درباب "سریان عشق در تمام مراتب هستی"[۲۰] تعمیم دهیم؛ باید هنر را نیز در تمام مراتب هستی ساری بدانیم.

نتیجه گیری

هنرمندان و متفکران ساحت هنر در طول تاریخ همواره وجه معرفتی آثار هنری را مد نظر داشته‌اند. مطالعهٔ هنر، چه از نظر تاریخی و چه از جنبهٔ ماهوی، ما را با افقی همسان با فلسفه و خردورزی از جنبهٔ معرفتی و متفاوت با آن از جنبهٔ روشی آشنا می‌کند که می‌توانیم به آن "معرفت هنری" گوییم.

صاحبان اندیشه در شناخت هنر ما را با سه رویکرد آشنا می کنند: ۱- رویکرد متافیزیکی در عصر روشنگری؛ ۲- رویکرد اگزیستانسیالیستی و ۳- رویکرد حکمت اندیشی. این ها سه پنجره بر شناخت هنر یا معرفت شناسی آن باز می کنند، البته دورنمای تمام آن‌ها خالی از ابهام نیست و نیازمند کاوش‌های عمیق و خردورزانه است.

در دوران مدرن مجالی دیگر برای اندیشه درباب هنر به وجود آمده است؛: مباحثی چون هنر برای هنر، هنر به مثابه دیالوگ (یا معرفت هنری در مقام مفاهمهٔ فلسفی) و جایگاه زیبایی شناسی در تکمیل احساس انسانی از جهان پیرامون از محصولات اندیشهٔ مدرن هستند.

آن گونه که در تاریخ اندیشه تاحدودی مورد اذعان همه بوده، انفعالات نفسانی در زمرهٔ عالی‌ترین شناخت‌ها (درک شهودی) قرار دارد و از سوی دیگر، مهم‌ترین اثر هنر در برانگیختن این حالات است؛ لذا نه تنها نمی‌توان منکر وجه شناختاری هنر شد، بلکه حتی باید عالی ترین مقام را در این ساحت به او نسبت داد.

از دیگر سو، معرفت شناسی نیز خدمات بایسته ای به ادراک هنری کرده که یکی از مهم‌ترین و متأخرین آن نقد انحصار هنر در مصنوعات بشری است؛ در چند دههٔ گذشته متفکران برجسته ای متوجه هنر در طبیعت و هنر موجودات زنده شده اند و هم چنین الگوهای هنری طبیعت را فراتر از گذشته متأثر در نگاه زیبایی شناختی آدمی دانسته اند.

در نهایت، مهم است متوجه باشیم که بارزترین وجه معرفت شناسی هنر گسترهٔ امکانات- یا به قولی تصور از مجموع جهان های ممکن- است که در ساحت اندیشه و عمل پیش روی‌مان قرار می‌گیرد.

پی نوشت

۱- محمدرضا حافظ نیا، مقدمه ای بر روش تحقیق در علوم انسانی، انتشارات سمت، چاپ پنجم ۱۳۸۱ : صص ۴۰- ۴۲ و میرمحمد سیدعباس زاده، روش های عملی تحقیق در علوم انسانی، انتشارات دانشگاه ارومیه، چاپ ۱۳۸۰ : صص ۴۲- ۴۴ ؛ هم چنین کتاب ماه علوم اجتماعی، ویژه نامه های " روش تحقیق ".

۲- ملکشاهی، ۱۳۸۵: ص۶۹۶.

3- Mimesis

۴- درباب الهی دانستن هنر نزد سقراط می‌توان در رساله ایون، به ویژه مجموعه آثار افلاطون صص ۵۷۷- ۵۷۸ و بلخاری، ۱۳۸۸ : ص۷۹ مشاهده کرد.

۵- بلخاری، ۱۳۸۸ : صص ۳۸و۳۹.

6- Boccaccio Piero

۷- اطلاعات حکمت و معرفت، آذر ۸۸ : ص۲۳.

۸- مجموعهٔ آثار صص۱۱۶۶- ۱۱۷۲ و خلاصه در بلخاری، ۱۳۸۸ : صص۵۲- ۶۱.

8- Catharsis

10- Ontological.

11-Aletheia/agathon/kalon.

12-Hippolyte Taine- 1828- 1893 میلادی.

۱۳- هال، ۱۳۸۰ : ص۱۶۵ و هنر چیست؟- تولستوی.

14- Hume

۱۵- بردزلی و هاسپرس، ۱۳۷۶ : ص۴۰ و بلخاری، ۱۳۸۸ : ص۸۷ .

16-Horatius

17-Theodor Ludwig Wiesengrund

18-Wordsworth

۱۹- توضیح واژه : "تعبیر "مساوق" در جایی به کار می رود که دو مفهوم هم از جهت مصداق برابر باشند و هم حیثیت و جهت صدقشان یکی باشد و ازین رو "مساوق" اخص از "مساوی" است ..." [ن.ک: دکتر علی شیروانی، فرهنگ مصطلحات فلسفه- ذیل ترجمه بدایه الحکمه علامه طباطبائی- چاپ دهم دارالعلم قم- ۱۳۸۴ : مدخل مساوق (ص۴۳۵).]

۲۰- در مجلد ۷ اسفار- الموقف الثامن : فی العنایه الالاهیه : فصول ۱۶- ۲۱.

صابری، علی محمد-" عشق در چهار رساله ی مهمانی افلاطون- فی الحقیقه العشق سهروردی- سوانح شیخ احمد غزالی- لمعات شیخ فخرالدین عراقی "- رساله ی دکترای فلسفه و کلام- استاد راهنما : دکتر ریخته گران- مشاور : پازوکی- دانشگاه آزاد اسلامی تهران- واحد علوم و تحقیقات- ۱۳۸۶.

منابع

- ابراهیمیان، حسین، (۱۳۸۷)، *معرفت شناسی در عرفان*، بوستان کتاب، قم.
- ابن سینا ،(۱۳۸۵)،*اشارات و تنبیهات*، ترجمه و شرح دکتر حسن ملکشاهی (جلد دوم: منطق)، انتشارات سروش
- ارسطو، (۱۳۸۷)، *فن شعر*، ترجمه و تألیف عبدالحسین زرین کوب، چاپ ششم، امیرکبیر
- *اطلاعات حکمت و معرفت*، (۱۳۸۸)، *دفتری برای نظریه های جدید هنر* (۱)، سال ۴، شمارهٔ ۹، پیاپی ۴۵
- *اطلاعات حکمت و معرفت*، (۱۳۸۸)، *نظریه های جدید هنر* (۲)، سال ۴، شمارهٔ ۱۰، پیاپی ۴۶
- افلوطین، (۱۳۶۶)، *دورهٔ آثار (تاسوعات)*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی (دورهٔ ۲ جلدی)، انتشارات خوارزمی.
- بردزلی و هاسپرس، (۱۳۷۶)، *تاریخ و مسائل زیباشناسی*، ترجمهٔ سعید حنائی کاشانی، هرمس
- بلخاری، حسن، (۱۳۸۸)، *آشنایی با فلسفهٔ هنر*، حوزهٔ هنری (سوره)
- پترسون، مایکل و دیگران، (۱۳۸۸)، *عقل و اعتقاد دینی*، ترجمهٔ احمد نراقی و ابراهیم سلطانی، طرح نو.
- پورجوادی، نصرا...، (۱۳۸۰)، اشراق و عرفان، مرکز نشر دانشگاهی
- تولستوی، لئون، (۱۳۷۲)، هنر چیست ؟، ترجمهٔ کاوه دهگان، تهران، امیرکبیر.
- خاتمی، محمود، (۱۳۸۷)، *گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر*، فرهنگستان هنر
- خواجه نصیر، محمدبن حسن طوسی، (۱۳۷۶)، *اساس الاقتباس*، تصحیح مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران.
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۲)، *ارزش میراث صوفیه*، انتشارات امیرکبیر.
- ژیلسون، اتین، (۱۳۸۷)، *درآمدی بر هنرهای زیبا*، ترجمهٔ بیتا شمسینی، فرهنگستان هنر
- شریعتی، علی،(۱۳۸۵)، *هنر (مجلد ۳۲ مجموعه آثار)*، انتشارات چاپخش.
- ضیائی، حسین، (۱۳۸۴)، *معرفت و اشراق در اندیشهٔ سهروردی*، ترجمه سیما نوربخش، انتشارات فرزان
- کاپلستون، فردریک چارلز، (۱۳۷۰)، *تاریخ فلسفه*، ج۵، ترجمهٔ جلال الدین اعلم، علمی و فرهنگی.
- کاپلستون، فردریک چارلز، (۱۳۸۰)، *تاریخ فلسفه*، ج۱، یونان و روم، ترجمهٔ جلال الدین مجتبوی، علمی و فرهنگی.
- کانت، امانوئل، (۱۳۸۶)، *نقد قوهٔ حکم*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، نشر نی.
- کبیر، یحیی، (۱۳۸۶)، *عرفان و معرفت قدسی*، کتاب سرای اشراق (قم)

- کروچه، بندتو، (۱۳۷۲)، کلیات زیباشناسی، ترجمهٔ فؤاد روحانی، انتشارات علمی و فرهنگی
- مطهری، مجتبی، (۱۳۸۵)، *هنر قدسی*، با مقدمهٔ دکتر غلامرضا اعوانی، انتشارات اطلاعات
- ملکشاهی، مرحوم دکتر حسن، (۱۳۸۵)، *ترجمه و شرح اشارات و تنبیهات ابن سینا* (ج۲: منطق)، انتشارات سروش.
- واربرتون، نایجل، (۱۳۸۸)، *پرسش از هنر*، ترجمهٔ مرتضی عابدینی فرد، انتشارات ققنوس
- ویتگنشتاین، لودویک، *تأملاتی درباب فرهنگ و هنر و ادبیات*، ترجمهٔ حسین پاینده، ذیل ارغنون شماره های ۷و۸، پاییز و زمستان ۱۳۷۴.
- هاسپرز، جان، (۱۳۸۵)، *فلسفهٔ هنر*، ترجمهٔ یعقوب آژند، انتشارات دانشگاه تهران.
- هال، ورنون، (۱۳۸۰)، تاریخ کوتاه نقد ادبی، ترجمهٔ مجتبی عبدا... نژاد، مشهد: نشر ترانه
- یثربی، یحیی، (۱۳۸۲)، *فلسفهٔ عرفان*، بوستان کتاب (قم).
- B.J.A. *British Journal of Aesthetics.*
- Clive, Bell, *Art*, (1987), Oxford University Press.
- G. Dickie, (1996), *The Century of Taste* & Philosophical Odyssey of Taste in 18th Century, N.Y. Oxford University Press.
- Hegel, Aesthetics (1975), *Lectures on Fine Art*, trans. T. M. Knox, Oxford.
- Nigel Warburton,(2003), *The Art Question*, UK Routledge.
- Noel Carroll , B.J.A., 1996 و Berys Gaut. , B.J.A., 1997.

فرم اشتراک

دوفصلنامه علمی- تخصصی پژوهش هنر»

اینجانب .....نماینده مرکز/ موسسه/ دانشگاه ..... شخصی☐ حقیقی☐ مبلغ ..... ریال طی فیش شماره ..... به حساب جاری ۰۱۰۵۸۷۲۱۱۱۰۰۷ بانک ملی، شعبه حکیم نظامی اصفهان (کد ۳۰۱۷) که اصل آن ضمیمه می‌باشد بابت ..... شماره: ..... تا ..... دوفصلنامه « پژوهش هنر » بنام «دانشگاه هنر اصفهان» واریز نمودم.

نشانی پستی:

صندوق پستی: کد پستی:

تلفن تماس: آدرس الکترونیکی:

- قیمت هر شماره: **۳۰۰۰۰ ریال**
- حق اشتراک سالانه (دو شماره **۶۰۰۰۰ ریال**)
- حق اشتراک سالانه برای دانشجویان (دو شماره **۴۰۰۰۰ ریال**) : برای دانشجویان ارسال کپی کارت دانشجویی با معرفی‌نامه معتبر الزامی است.

آدرس: اصفهان- خیابان چهارباغ پایین- حد فاصل میدان شهدا و چهارراه تختی- کوچه پردیس- پلاک ۱۷- دانشگاه هنر اصفهان- حوزه معاونت پژوهشی- دفتر نشریه پژوهش هنر کد پستی: ۸۱۴۸۶-۳۳۶۶۱ تلفن: ۰۳۱۱-۴۴۶۰۷۵۵ و ۰۳۱۱-۴۴۰۳۲۸

Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Vol.1.No.1.spring & summer 2011

On Epistemology of Art
Approach to Art as Awareness

M.H.Q. Golkar*

Abstract

(What) can we learn from Art? The relation between art and epistemology has been a matter of so much controversy.
In this article we give some historical background on the debate and flesh out some of the important issues surrounding the question "(What) can we learn from Art?"
A central question in Epistemology is: "what must be added to true beliefs to convert them into knowledge?", If we accept it, then what is the central question of Art's epistemology?
Suggestion of this article is Art's awareness.

Keywords : Art, Epistemology, Mythology, Art's awareness.

* M.A of Philosophy ,University of Tehran.

The Relationship Between the Visual and Verbal Satire in Qajar's Media.

Ali Safayi * **Leyla Darvish AliPour**[**]

Abstract

undoubtedly the so–called mashruteh constitutional movement in Qajar's period has had a major role in awakening people against autarchy. The role of the caricature in lighting of thinks in the Revolution period isn't less than the verbal satire. Though this art and literature the pass from the tradition to modernism, but most of scholars spend their main notice to introduce the verbal satire

This essay attempts to provide a critical Study on Qajar's period to find the reasons behind this lack of notice towards caricature compared with verbal satire ,and to find the successes or failures of both of them.

Keywords: Qajar , mashruteh, caricature, verbal satire, print media.

* Asistant professor, department of Persian Literature, Guilan University.

** M.A student in Persian Literature.

Traditional Methods of Carpet Map Reading in Kerman

Majid Nasiri Boroumand* **Meysam Mohammadi Pak****
Mehdi Forghani Ferag***

Abstract

Kerman province is one of the most important areas of carpet weaving in Iran. No one can do research in a subject without having a knowledge about its idioms. Therefore explanation about phrases of carpet map reading in Kerman seems useful for carpet researchers. Traditional methods of carpet map reading in Kerman is with local songs that has positive influences in increasing weaving speed and quality of carpet. In addition, these songs had good effect on mental and emotions of weavers. In this study we have tried to research on these songs and local terms and explain them.

Keywords : Map reading, Local songs, Carpet weaving, Kerma

* Member of academic board, Faculty of Carpet Shahid Bahonar University of Kerman.
** Carpet expert, Shahid Bahonar University of Kerman.
***Carpet expert, Shahid Bahonar University of Kerman.

Pazhuhesh-e Honar (Biannual)
Vol.1.No.1.spring & summer 2011

A Review and Study of Theban Plays in the Form Hegel's Theory of Tragedy

Maryam Oveshli*

Abstract

Hegel's theory of tragedy with a focus on tragic collisions, opens a new way for commentators and critics. Hegel in the course of expression of his thoughts in this field, employed some of the great created works in this literary genre and presented a new interpretation of them. For Hegel the works of Greek tragedy had a prominent place, as referring to the name and content of these works is repeatedly visible in the texts of Hegel. But, to what extent his theory can interprete these works? This is an important question. Some with much sampathy try to interprete all the works that are called tragedy with the aid of Hegel's theory and some against, it believing that though Hegel's thought help to find a better comprehension of some works, but at the same time it is unable to interprete some other tragedies. In this essay, we try to review Theban plays –consisting of three plays: Oedipus the King (also called Oedipus Tyrannus or Oedipus Rex), Oedipus at Colonus and Antigone – with help of Hegel's theory and consider correspondence between his theory and these three works and eventually adopt a position that not reject Hegel's theory of tragedy, nor claim complete correspondence between his theory and all tragedies.

Keywords : tragedy, tragic collision, free individuality, Theban plays

---

* M.A Student of Western Philosophy, Isfahan University.

Diversity of Theoretical Approaches in Restoration and Traditional Maintenance of Persian Tile-Workings (Moaragh and Haft Rang) and its Effect on the Conservation of Iranian Historical Monuments

Reza Vahidzade* **Behnam Pedram**** **Mohammad Reza Oulia*****

Abstract

Because of the outstanding place of tile-workings in the Persian vernacular architecture, its conservation has been followed by special considerations from the international observers as well as local stakeholders. The old relation between the historical works and local artists who were responsible for their maintenance and repair for centuries, has been dramatically affected by the drastic economical and technological evolutions which occurred rapidly during the recent decades besides the entrance of new concepts and values which were barrowed from the international conservation movement. This lead to rising of diverse and sometimes contradictory approaches which in the absence of a theoretical framework for their analysis, caused lots of problems in research and practice of tile-working conservation. Analyzing the content of research texts on conservation of tile-working, with emphasis on three decades of experimental works in restoration faculty of Isfahan as the products of scientific studies, this paper has detected three main directions in conservation of tile-workings: (a) efforts made on the basis of the continuity and sustainability of traditional methods of maintenance and repair (b) attempts based on the international modernist trends in conservation and finally (c) those based on laboratory researches for reviving and beautifying deteriorated glazes and historical tiles. Besides discussing the potentials of these approaches in defying and judging the current movements in conservation of tile-workings, the necessity of a more comprehensive approach for conserving the historic-cultural integrity of the Iranian monuments has been evaluated.

Keywords : Tile-working, Conservation of historical tiles, Iranian traditional repairs

---

* Phd studentin restoration,Art University of Isfahan.

** Assistant Professor , Art University of Isfahan.

***Assistant Professor ,Yazd University.

The Romantic Elements in Literature and Architecture

Mohammadjavad Mahdavinejad* Roya Ebrahimi Fateme Mahbadi*****

Abstract

Romanticism is a great artistic movement which emerged in the late eighteenth century and early nineteenth century in Western Europe. Literature and fine arts such as painting, architecture and music were influenced by this movement. After explaining the Hegel's theory of art, we discuss the idea of this german philosopher about the romantic period and applied it as the theoretical framework of our research. Although each discipline of art could manifest just certain and limited criterias of an unique field, but researching in the related fields, promote realizing of art and the artistic movements. Hence, this paper verifies the relationship between literature and architecture in the romantic era and it seems to be too beneficial while we are trying to develop the interdisciplinary approaches. At first, we intend to express the romantic characteristics of some literature documents; Then we describe a few signs of romantic architecture in the buildings. Finally, we analyze the similarities and the differences between the romantic literature and romantic architecture. We manage to achive this aim after studing the romantic elements in the art and, more specifically, in the literature and in the architecture and comparing them with each other.

Keywords : Romanticisme, Art, Literature, Architecture, Romantic elements.

* Assistant Professor, Department of Architecture,Tarbiat Modares University.

** Assistant Professor, Faculty of Foreign Languages,Azad Islamic University, Teheran.

*** M.A. Student, Faculty of Foreign Languages,Azad Islamic University, Teheran.

Fath_Ali Shah Qajar, Royal Figurative Paintings : A Semiotic Approach

A. Javani* **Maryam Yousefian****

Abstract

Qajar era could be consideredas one of the most important historical periods in Iran and also was a transitional time when Iran was influenced by the west in many aspects such as political, social ,cultural and artistic affairs. The most noticeable western impacts in painting seems to be humanistic attitude and some technical changes. Royal figurative painting was one of the most important painting styles in Qajar dynasty, and because in recent years semiotics like other analytical ways has helped us discover extensive meanings and intentions of art works, so the main topic of this thesis is reviewing this style through semiotics approach.

Our purpose of studying this style via semiotics is analyzing illustrative signs in distinctive works during Fath-Ali Shah's reign as the best moment of this style in order to achieve a new viewpoint of these works and analyze their extensive intentions. And furthermore, this study has been planned to be a hint of developing semiotic analysis in painting. This thesis has been intended to answer these questions: Was "showing authority" one of the main aims in paintings of Fath_Ali Shah Period? Was mythmaking one of the functions of these works?

The selected methods for this research are analyzing context, semiotics based on it, library research and descriptive method. The majority of collected information is by the help of libraries, illustrative documents and note taking. The conclusion of semiotics analysis of a royal painting as a illustrative context is that by various pictorial elements in a context, we could figure out the intentions understand this style much better and more accurate, so that we will discover as many meanings as possible in these works.

About royal paintings, it's better to mention their political and promative functions. The main goal of creating these works is showing authority and cultural symbols are used for political impacts which was tried to make Fath-Ali Shah a mythical figure.

Keywords : royal figurative paintings, Qajar, visual semiotic

* Assistant Professor ,Department of painting Esfahan Art University.

** M.A student in painting of Art University of Isfahan.

Contents

- **Fath_Ali Shah Qajar, Royal Figurative Paintings : A Semiotic approach** A. Javani, Maryam Yousefian **1**

- **The Romantic Elements in Literature and Architecture** Mohammadjavad Mahdavinejad, Roya Ebrahimi, Fateme Mahbadi **17**

- **Diversity of Theoretical Approaches in Restoration and Traditional Maintenance of Persian Tile-Workings (Moaragh and Haft Rang) and its Effect on the Conservation of Iranian Historical Monuments** Reza Vahidzade, Behnam Pedram, Mohammad Reza Oulia **33**

- **A Review and Study of Theban Plays in the Form Hegel's Theory of Tragedy** Maryam Oveshli **49**

- **Traditional Methods of Carpet Map Reading in Kerman** Majid Nasiri Boroumand, Meysam Mohammadi Pak, Mehdi Forghani Ferag **59**

- **The Relationship Between the Visual and Verbal Satire in Qajar's Media** Ali Safayi, Leyla Darvish AliPour **67**

- **On Epistemology Of Art Approach to Art as Awareness** M.H.Q. Golkar **77**

Scientific journal Of
Pazhuhesh-e Honar (Biannual)

Art studies

Vol.1.No.1.spring & summer 2011

Concessionaire: Art University of Isfahan
Editor-in-charge: Dr. Farhang Mozaffar
Editor- in-chief: Dr. Mehdi Hossieni

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
Bahman NamvarMotlaq
Assis. Professor, Shahid Beheshti University
Afsaneh Nazeri
Assis. Professor, Art University of Isfahan
Parvin Partovi
Assis. Professor, Art University of Tehran
Marziyeh Piravi vanak
Assis. Professor, Art University of Isfahan
Samad Samaniyan
Assis. Professor, Art University of Tehran
Jalaledin SoltanKashefi
Assoc. Professor, Art University of Tehran

General Editor: Reza Hosseini Keshtan
Coordinator: Somayeh Fareqh

Logo type: Hamid Farahmnad Boroujeni
Cover designing: Afsaneh Nazeri
Graphic designer: Sam Azarm
Persian editor: Sima Shapouriyan
English editor: Khashayar Bahari
Layout: Fatemeh Vazin, Lida Moammaei

Address: No. 17, Pardis Alley, Chahar baqh -e-paeen St. Isfahan. Iran, Vice-chancellor of Research
P.O.BOX: 81486-33661
Phone: (+98-311) 4460328 - 4460755
Fax: (+98-311) 4460909
E-mail: p.honar@aui.ac.ir

Referees and Contributors:

- Hossein Ahmadi (Ph.D)
- AliAkbar Alizadeh (Ph.D)
- Kamran AfsharMohajer (Ph.D)
- Hesam Aslani (M.A)
- Asqhar Javani (Ph.D)
- Mansour Hesami (Ph.D)
- Ali Reza Khaje Ahmad Attari (Ph.D)
- Hamid Farahmand Boroujeni (M.A)
- Mohammadmansour Falamaki (Ph.D)
- Amirhossein Karimi (M.A)
- Ghobad Kianmehr (Ph.D)
- Behnam Kamrani (Ph.D)
- Maryam Lari (Ph.D)
- Mohsen Mohseni (Ph.D)
- Amir Abbas Mohammadi Rad (M.A)
- Mohammad Masoud (Ph.D)
- Afsaneh Nazeri (Ph.D)
- Bahman Namvarmotlaqh (Ph.D)
- Mohammadreza Rikhtegaran (Ph.D)
- Mohammad Javad Safiyan (Ph.D)
- Mohammad Tavousi (Ph.D)
- Iman Zakariyaei Kermani (M.A)

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 includes subjects in scientific-research, visual arts, architecture and Urban Design, restoration and Industrial Design.

Instruction for Contributors

The biannual journal of Art Studies accepts and publishes papers in visual arts, architecture & urbanization, conservation and restoration, industrial designing fields and newly emerged outlooks as well as all related subjects.

- Papers should be original and comprise previously non published materials, as well as not being currently under consideration for publication elsewhere.
- Manuscripts must be written in Farsi language.
- The papers will be published after being reviewed and evaluated by the referees and editorial board.
- The author(s) is responsible for views, statements and ideas expressed in papers.
- The journal has the authority to accept or reject the papers. Received paper will not be returned.
- No part of the 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 reliable and recognizable references have been used and the journal will not publish the research reports and notes.
- For the first evaluation, the paper manuscript (abstract, full text) and a letter to the editorial board of journal are necessary.

Preparation of Manuscript

Cover Page

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

Abstract

Abstract placed in a separate page should be informative and written in Farsi and not exceed 300 words, including research question, objectives, methodology, major results and conclusion.

The English abstract should be placed at the end of paper in same format not exceed 350 words.

Keywords

Key words should be separated by commas and not exceed 5 words, 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 in a logical way.

Endnotes

Endnotes (including foreign lexicons, 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, translator's name, location, publisher.

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

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

Illustration, 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, page number which must be placed at the bottom of it.

All illustrations must be numbered in order in 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 paper manuscripts must be submitted in 4 one-sided printed copies in A4 size. The text must be typed in word 2007 (font: B-Nazanin, size 12 for Farsi version and font: Times New Roman, size 11 for English version), in maximum 18 pages. The electronic file of paper should be attached on a CD.

In condition, when the received paper manuscripts doesn't follow the instruction, the journal has right to reject it.

Postal Address: Journal of Pazhuhes-e Honar. No. 17, Pardis Alley, ChaharBagh Paeen St. Isfahan, Iran.
P.O Box: 8148633661
E-mail: p.honar@aui.ac.ir
Phone: (+98311)4460755-4460328
Fax: (+98311)4460909

in the name of God