

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شیوه نامه نگارش مقاله

نشریه علمی - پژوهشی «مطالعات تطبیقی هنر»

۱. موضوعات نشریه در زمینه‌های پژوهش در هنر و پژوهشهای بین رشته‌ای و هنر می باشد.
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. تأیید 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 ترجمه، گزارش و یادداشت علمی معذور است.
۱۰. ارسال نامه در خواست 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 قطع A4 در محیط word2007، به همراه نامه درخواست چاپ و با رعایت موارد مندرج در شیوه نامه و راهنمای تنظیم مقالات، به آدرس الکترونیک دفتر نشریه «مطالعات تطبیقی هنر» به منظور ارزیابی اولیه ارسال گردد.
۱۲. مقاله‌ها باید دارای ساختار علمی- پژوهشی به ترتیب دارای بخشهای زیر باشند:
 - صفحه مشخصات نویسنده: (صفحه 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 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. کلیه 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 ۳۰۰ dpi و با فرمت jpg) 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. بازبایی 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 «مطالعات تطبیقی 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، پلاک ۱۷ - دانشگاه هنر اصفهان، معاونت پژوهشی، دفتر مجله «مطالعات تطبیقی هنر»

فکس: ۰۳۱۱-۴۴۶۰۹۰۹

تلفن: ۰۳۱۱-۴۴۶۰۷۵۵-۴۴۶۰۳۲۸

Website: www.aui.ac.ir/research/mth

E-mail: mth@au.ac.ir

دوفصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر

دانشگاه هنر اصفهان

سال اول، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۰

داوران و همکاران این شماره (به ترتیب حروف الفبا):

دکتر رقیه بهزادی
دکتر اصغر جوانی
دکتر منصور حسامی کرمانی
ایمان زکریایی کرمانی
دکتر فرهاد ساسانی
دکتر احمد صالحی کاخکی
دکتر محمود طاووسی
دکتر علی عباسی
مهندس حمید فرهمند بروجنی
دکتر عطاء... کوپال
دکتر قباد کیانمهر
دکتر سید علی مجابی
دکتر رامین مدنی
دکتر مرتضی بابک معین
دکتر محمد مسعود
دکتر فرهنگ مظفر
دکتر افسانه ناظری

صاحب امتیاز: دانشگاه هنر اصفهان

مدیر مسئول: دکتر فرهنگ مظفر

سردبیر: دکتر علی عباسی

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

محمد رضا بمانیان

دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس

مهدی حسینی

استاد، دانشکده هنرهای تجسمی و کاربردی، دانشگاه هنر تهران

مهدی دهباشی

استاد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان

زهرا رهبرنیا

استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا

علی اصغر شیرازی

استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد

جهانگیر صفری

دانشیار، دانشکده ادبیات، دانشگاه شهر کرد

علی عباسی

دانشیار، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی

ناصر فکوهی

دانشیار، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران

بهار مختاریان

استادیار، دانشکده هنر ادیان و تمدن‌ها، دانشگاه هنر اصفهان

محسن نیازی

دانشیار، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه کاشان

مدیر داخلی: ایمان زکریایی کرمانی

مدیر اجرایی: فرزانه بشاورد

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

دوفصلنامه «مطالعات تطبیقی هنر» دارای درجه علمی- پژوهشی بر اساس مجوز شماره ۸۹۴۱۲/۱۱/۸۹/۳ مورخ ۸۹/۱۱/۱۸ از کمیسیون بررسی نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فن آوری می‌باشد.

با حمایت:

طراحی سرلوحه: حمید فرهمند بروجنی

طراحی روی جلد: افسانه ناظری

گرافیک: سام آزر

ویراستار ادبی فارسی: سیما شاپوریان

ویراستار ادبی انگلیسی: خشایار بهاری

صفحه‌آرایی: 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)،

پلاک ۱۷، مجله «مطالعات تطبیقی هنر»

کد پستی: ۳۳۶۶۱-۸۱۴۸۶

تلفن: ۴۴۶۰۷۵۵-۴۴۶۰۳۲۸-۰۳۱۱

فاکس: ۴۴۶۰۹۰۹-۰۳۱۱

E-mail: mth@au.ac.ir

www.au.ac.ir/research/mth





فهرست

- پیوستار زمانی- مکانی باختین در هنر تعاملی جدید (بررسی تطبیقی دو نمونه فرهنگی) گیتا مصباح، زهرا رهبرنیا ۱

- بررسی تطبیقی اندیشه های بنیادین پدیدارشناسی (با رویکرد هوسرلی) با مضامینی چند در شعر سپهری مرتضی بابک معین ۱۷

- مطالعه تطبیقی نقش شکار در هنر ایران باستان با هنر بین النهرین ابوالقاسم دادور، شهلا خسروی فر ۲۹

- بررسی تطبیقی آسمالیک‌های ترکمن و بافته‌های چیلکات آمریکای شمالی علیرضا بهارلو، صدیقه آقایی، عباس اکبری ۴۵

- بررسی تضادهای هفتگانه رنگی در دو نگاره از نسخه ۹۳۵ هجری) ظفرنامه تیموری شرف الدین علی یزدی محفوظ در کاخ موزه گلستان مسعود ندافی پور، مرتضی افشاری، مجیدرضا مقنی پور ۵۹

- بررسی روابط بینامتنی در ترجمه بینانشانه‌ای فیلم «کنعان» از داستان کوتاه «تیر و تخته» فرزانه سجودی، نفیسه عروجی، فرزانه فرحزاد ۷۷

- مطالعه تطبیقی کیفیت زندگی در بافته‌های خودرو و برنامه ریزی شده اسلامشهر (مورد پژوهی قائمیه و واوان) معصومه فتحعلیان، پروین پرتوی ۹۱



تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۳/۱۱

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۵/۱۸

پیوستار زمانی - مکانی باختین در هنر تعاملی جدید (بررسی تطبیقی دو نمونه فرهنگی)

گیتا مصباح* دکتر زهرا رهبرنیا**

چکیده

توانایی‌های رو به افزایش کامپیوتر، هنر دیجیتال و اینترنت مانند تعامل، گستردگی، سرعت، امکان حضور هم‌زمان در مکان با استفاده تکنولوژیک از رسانه‌های جدید برای به تعامل کشیدن مخاطب در بیان معنا و مسائل فرهنگی اجتماعی است. در این مقاله تحلیلی گفتمانی بر دو نمونه از هنر تعامل گرای مبتنی بر رسانه‌های جدید دیجیتال "نمونه ۰۱" اثر نادعلیان و "ترافیک احساسی" اثر بنیون صورت می‌گیرد. با استفاده از منابع کتابخانه‌ای مکتوب و دیجیتال و روش تحلیل محتوا با به‌کارگیری نظریه "پیوستار زمانی- مکانی" باختین به بررسی تحلیلی و تطبیقی دو اثر ذکر شده پرداخته شده است. در ابتدا با تحلیل تعامل‌های صورت‌پذیرفته در نمونه‌ها، روابط گفتمانی حاکم بر آنها استخراج شده، سپس روابط زمانی و مکانی موجود در آنها تجزیه و تحلیل شده و در نهایت با بررسی تطبیقی این دو نمونه به وجوه اشتراک، افتراق و نیز چگونگی استفاده از ویژگی‌های تعاملی رسانه اینترنت پرداخته شده است.

نتیجه این بررسی نشان می‌دهد که هر دوی این آثار ویژگی‌های گفتمان مکالمه‌ای دارند و این دو نمونه به‌خوبی توانسته‌اند "حضور خود در دیگری باختین" را که یکی از ویژگی‌های ساختاری هنر جدید نیز محسوب می‌شود در معرض نمایش قرار دهند. پیوستار زمانی- مکانی در هر دو اثر، با حفظ روابط همان زمان- همان مکان، زمان دیگر- همان مکان، همان زمان- مکان دیگر و زمان دیگر- مکان دیگر منطبق با نظر باختین مشاهده می‌شود و نشان می‌دهد که به چگونگی استفاده از رسانه اینترنت و امکانات تکنولوژیک فرهنگی وابستگی نزدیک دارد.

کلید واژه‌ها: پیوستار زمانی- مکانی، گفتمان، مکالمه، باختین، هنر تعاملی.

مقدمه

تعامل بین فن‌آوری اطلاعات (IT) و هنر به‌طور گسترده رو به افزایش است. علم، هنر و فن‌آوری از دهه ۱۹۶۰، از زمانی که دانشمندان، هنرمندان و مخترعان شروع به همکاری نموده و از ابزارهای الکترونیک برای خلق هنر استفاده نمودند، به یکدیگر پیوند خورده‌اند (Furht, 2009: 567). گستره اصطلاح هنرهای تجسمی از ابتدای قرن بیستم از محدوده صفحه و بوم فراتر رفته و توانایی‌های رو به افزایش کامپیوتر منجر به سر برآوردن هنرهای تجسمی مبتنی بر کامپیوتر، که به عنوان هنر دیجیتال نیز شناخته می‌شوند، شده است. ویژگی‌های اینترنت مانند تعامل، گستردگی، سرعت، امکان حضور هم‌زمان در مکان دیگر نظر هنرمندانی را که در همگامی با استفاده فن‌آوری شده از رسانه‌های جدید برای به تعامل کشیدن مخاطب در بیان معنا و مسائل فرهنگی - اجتماعی هستند، به خود جلب کرده است. از سوی دیگر، ظهور نظریه‌های جدید علمی مانند نظریه نسبیت انیشتین متفکران علوم انسانی و ادبی را نیز به این فکر انداخته است که از مفاهیم سلب و تغییرناپذیر گامی فراتر بگذارند و با این نسبیت همگام شوند. باختین^۱ با استفاده از این نسبیت نظریه "پیوستار زمانی - مکانی"^۲ خویش را بیان کرده است و آنرا قابل استفاده در حوزه‌های فرهنگی می‌داند. در این مقاله نگارندگان با طرح این پرسش اصلی که آیا شاخه‌های هنر تعاملی که از رسانه‌های جدید بهره می‌برند توانایی انطباق با این نظریه را دارند یا خیر به بررسی دو مورد از هنر تعامل‌گرا با دو فرهنگ متفاوت ایرانی و غربی پرداخته‌اند که از رسانه اینترنت استفاده می‌کنند. در نظر گرفتن مهم‌ترین اندیشه باختین، مبنی بر شکل گرفتن معنا در تعامل، به تحلیل ویژگی‌های تعاملی و گفتمانی این دو مورد با هدف استخراج روابط مکالمه‌ای و گفتمانی آن‌ها و روابط مستتر زمانی و مکانی مدنظر بوده است. در این مسیر با تشریح نظریه باختین و تحلیل دو نمونه بر اساس آن به بررسی تطبیقی و مقایسه‌ای پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

پیوستار زمانی - مکانی باختین در مطالعه رمان و تشریح انواع رابطه زمانی مکانی بیان شده است. باختین ریشه آنرا در فضاهای گفتمانی کلاسیک آتن یا فضاهای گفتمانی قرن نوزدهم پاریس می‌داند. بوستاد در کتاب "دیدگاه باختین در ادبیات و فرهنگ" به مطالعه مشارکت

در فضاهای الکترونیک جدید و فعالیت‌های اجتماعی در مکالمه‌های الکترونیک پرداخته است. اما نگارندگان در خصوص "هنر جدید" با مطالعه‌ای جدی در استفاده از این نظریه برخورد نکردند.

شیوه پژوهش

این مقاله مبتنی بر شیوه توصیفی - تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات از نوع کتابخانه‌ای با استفاده از منابع مکتوب و دیجیتال است. برای گردآوری نمونه‌های هنری از اینترنت استفاده شده است. ابزار تحلیل، نظریه "پیوستار زمانی مکانی" باختین است. این ابزار برای تحلیل نشانه‌شناختی زمانی مکانی در هنر تعاملی^۳ جدید وابسته به فن‌آوری دیجیتال بهره برداری شده است.

مبانی نظری

میخائیل باختین یکی از مهم‌ترین اندیشمندان ادبی و فلسفی سده بیستم روسیه بوده، که آثار وی الهام‌بخش متفکران متعددی نظیر مارکسیست‌های جدید، ساختارگرایان، پساساخت‌گرایان و نشانه‌شناس‌ها شده است. او خود به‌وضوح توصیف کرده که آنچه او در مطالعاتش در حوزه ادبیات یافته به سایر حوزه‌های مطالعاتی باید تسری یابد، چنان که پروژه او بیش از آن که ادبی باشد، فلسفی است (Bostad, 2004: 168). تئودورف^۴ آثار باختین را به چهار دوره متمایز مبتنی بر پدیدارشناسی، جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی و تاریخ ادبی تقسیم کرده است (Todorve, 1984: 96). «... تمام مباحث چهار دوره کارفکری باختین را یک اندیشه مرکزی به یکدیگر پیوند می‌زند: معنا را فقط در مناسبت میان افراد می‌توان ساخت؛ و معنا در مکالمه ایجاد می‌شود» (احمدی، ۹۸، ۱۳۸۰). منطق مکالمه^۵ را باختین اختراع نکرده اما از آنجا که او آنرا بنیان سخن دانسته است، تازگی دارد. «منطق مکالمه‌ای باختین فرهنگ را نه تنها پایدار و معین نمی‌داند بلکه آنرا برون‌گرا و پویا می‌شمارد» (Bostad, 2004: 2). دیدگاه مکالمه‌ای به درک ما از معنای موجود در زبان، ادبیات، هنرهای تجسمی، فلسفه، تاریخ روشنفکری، سیاست، فن‌آوری‌های ارتباطی یا رسانه‌های جدید کمک نماید. این همیاری مرتبط با هستی منطق مکالمه‌ای است (ibid: 8). باختین با مطالعه در آثار داستایوسکی دریافت که وجود انسان به طور کلی در گرو مکالمه است و فرهنگ در جریان مکالمه ادامه می‌یابد. احمدی از زبان باختین نوشته



گرفت» جریانی از مکالمه‌دار مرتبط به هم، کنش پاسخگویانه - جریانی که با حضور مداوم کلمات با معنا بسته نشده است» (Bakhtin, 1981:342).

ب- گفتمان^{۱۲}: این واژه از دیدگاه زبان‌شناسی تعاریف زیادی دارد که نزدیک‌ترین تعریف به مفاهیم مورد نظر پژوهش حاضر را می‌توان نظر فونتنی^{۱۳} دانست که مهم‌ترین ویژگی‌ها و عناصر آن را مبتنی بر ارتباط و حضور دانسته است (شعیری، ۱۳۸۹: ۳۱-۱۳). گفتمان به گفته خود باختین "زبان در کلیت ذاتی خود" و به این صورت توصیف شده است: «کلیه اشکال بیانی تک‌گفتار در ساختار ترکیبی‌شان، که به سوی شنونده و پاسخ او جهت‌گیری کرده است. این جهت‌گیری به سوی شنونده معمولاً به عنوان رویداد اصلی تشکیل‌دهنده سخن بیانی در نظر گرفته شده است. ... هر آرایش دیگر از سخن به خوبی به سوی دریافت‌کننده‌ای که "پاسخگو" است جهت‌گیری کرده است...» (Bakhtin, 1981:96-279). بر این اساس، بوستاد معتقد است: «همه گفتمان‌ها مکالمه نیستند اما هر مکالمه‌ای گفتمان است بنابراین، ویژگی‌های اصلی گفتمان مکالمه‌ای عبارت است از پاسخگویی و مقابله به مثل که عبارت از حضور متقابل دیگری در سخن ما است» (Bostad, 2004:169). سولومادین^{۱۴} از دید باختین آنرا "درج فکر دیگری در سخن" (Solomadin, 1997:177) می‌خواند. در گفتمان یک توجه سنتی بر ارتباط و وابستگی نطق و سخن وجود دارد، مکالمه بر پاسخ تأکید می‌ورزد. گفتمان به عنوان بخشی از کنش مکالمه‌ای دوسدایی است. و به این معنا است که همزمان عبارت است از رابطه یک عبارت بیانی و موقعیتی که در آن بیان شده است و نیز رابطه یک عبارت بیانی و فرهنگ بزرگ‌تری که بخشی از آن است (Bakhtin, 1984:181 ff). در اینجا با دو پیشنهاد جدید برای مکالمه آشنا می‌شویم: «... یک دنیای اجتماعی که تا حدودی به اشتراک گذاشته شده است، بسط یافته است و به‌طور مداوم به وسیله کنش‌های ارتباطی‌اش تغییر پیدا کرده است» (Rommetveit, 1974:23 ff)... هر کنش (فعل و انفعال) دوتایی^{۱۵} یا چندگانه^{۱۶} بین اشخاص منحصر به فرد که حضور دوجانبه همکارانه دارند و از طریق زبان (با سایر روش‌های سمبولیک) کنش دارند (Linell, 1998:9 ff).

ب- پیوستار زمانی - مکانی: «کرونوتوپ یکی از معدود واژه‌های غیرروسی است که باختین در آثار خود به

است: «ما خود را از چشم دیگری می‌شناسیم. ما لحظات دگرگونی و تبدیل اندیشه خود را در مناسبت با دیگری بازمی‌یابیم. در یک کلام، بازتاب زندگی خویش را در آگاهی افراد دیگر درک می‌کنیم» (احمدی، همان، ۱۰۲). هر مشاهده بشری به شکل اجتناب‌ناپذیر و به‌طور مستقیم به زمان و مکان وابسته است. بنابراین دیدگاه ما، که "موضع"^{۱۷} مجازی ما است، منشأ گرفته از جایگاه، اجتماعی، فیزیکی و کنشگری ما است (cf. Schütz and Luckmann, 1989). باختین می‌نویسد: «... در هر کنش فرهنگی منحصر به فرد، نظام روش‌مند واقعی هر پدیده فرهنگی عبارت است از مشارکت خودمختار^{۱۸} یا استقلال مشارکتی^{۱۹} آن» (Bakhtin, 1990:277). از سوی دیگر، هنگامی که ما خلین^{۲۰} به هستی‌شناسی اجتماعی مشارکت اشاره می‌کند، دریافت فعالانه^{۲۱} را مشارکت می‌داند. مشارکت یعنی مسئولانه خارج از حیطه مشخص شده سوژه فعالیت کردن و از اینرو معتقد است که «... هر کنش خلاقانه ضرورتاً مشارکت‌کننده است و کاملاً خودمختار و مستقل نیست» (Makhlin, 1997:47). باختین این جهان‌بینی استقلال مشارکتی مکالمه‌ای را با جهان‌بینی خودمختاری غیر مشارکتی تک‌گفتار مقایسه می‌کند که مکالمه حقیقی در آن غیر ممکن است (Bakhtin, 1984:79-85). تایلور در توضیح نظریه معناسازی هامبولت می‌گوید: «... فعالیت زبانی ... برای باز کردن مطلبی بین دو طرف صحبت به کار می‌رود ... زبان ما را قادر می‌سازد چیزی را در فضای عمومی قرار دهیم» (Taylor, 1985:259). «حلقه باختین در علاقه خود به مکالمه از چندین ایده انقلابی علوم طبیعی بهره گرفته است. باختین به شدت مسحور قوانین جدید فیزیکی اینشتین، پلانک و بوهر بود» (Holquist, 1990: xv).

باختین در مقاله خود در خصوص مفهوم پیوستار زمانی- مکانی در متن ادبی هنری از نظریه نسبیت اینشتین (در نظر گرفتن زمان به عنوان بعد چهارم) استفاده می‌نماید (Bostad, 2004:8). بر این اساس، پیش از تشریح نظریه پیوستار زمانی مکانی باختین به تعریف چنداصطلاح‌نیازمندیم:

الف - مکالمه^{۲۲}: بر اساس تعریف واژه‌نامه نشانه‌شناسی مکالمه عبارت از واحدی گفتمانی در ساختار گفتار است، که به عنوان تبادلی لغوی شامل حداقل دو طرف صحبت یا مشارکت‌کننده که به تناوب دارای جایگاه فرستنده و گیرنده پیام می‌شوند (Martin & Ringham, 2000:61). راه دیگری برای درک و دریافت مفهوم مکالمه این است که آنرا تنها در فضایی با این ویژگی‌ها در نظر

می‌شود، جان می‌گیرد و هنرمندانه قابل رؤیت می‌شود. به همین ترتیب مکان نیز به نسبت تغییرات زمان، پیرنگ طرح و تاریخ، از خود حساسیت و عکس‌العمل نشان می‌دهد. ویژگی پیوستار زمانی - مکانی هنری همین تقاطع محورها و پیوند شاخص‌های آن است» (باخنین، ۱۳۸۷: ۱۳۷).

پیوستار زمانی - مکانی و گفتمان الکترونیک^{۲۲}

همزمان با شکل‌گیری و پیشرفت اینترنت از دهه ۱۹۹۰، فضاهای خاصی به مردم ارائه شد تا به خلق فضاهای عمومی و خصوصی جدی برای دیدار مبادرت ورزند که در آن امکان هم-کاری هم‌زمان^{۲۳} و غیر هم‌زمان^{۲۴} وجود دارد؛ اینترنت اکنون فضاها و راه‌های جدید دیدار را بازنمایی می‌کند که مستقل و مکمل فضای فیزیکی هستند و بهره‌برداری از این فضاها با توانایی کنترل زمان همراه است. جونز می‌گوید: «ارتباط مبتنی بر رسانه کامپیوتر، ابزاری برای فراهم ساختن امکان برقراری ارتباط است. وی می‌گوید این شیوه از ارتباط در ذات و گوهره خود مکانی اجتماعی است و هنگامی که بر رابطه دیالکتیک بین فضا و زندگی اجتماعی تأکید می‌کند منعکس‌کننده نظریه باخنین است» (Jones, 1995: 16 ff). گفتمان الکترونیک رسانه دیگری را بازرسانه می‌کند، که در آن گفتمان‌ها به روش‌های جدید رسانه‌ای، و منجر به تغییر در محتوای گفتمان می‌شود، به شیوه‌ای که همه رسانه‌ها هنگامی که رسانه‌ای می‌شوند بر سخن تأثیر می‌گذارند. گفتمان الکترونیک توانایی جدیدی ایجاد می‌کند، اما فشار را بر معنا سازی و یادگیری قرار می‌دهد. بوستاد براساس نظریه پیوستار زمانی - مکانی باخنین با

کار برده است. این واژه برای روس‌ها ریشه یونانی دارد» (Holquist, 2005: 106). باخنین واژه "پیوستار زمانی - مکانی" را معرفی می‌کند «... و آن را استعاره‌ای برای اتصال ذاتی رابطه‌های زمانی - مکانی که به شکل هنرمندانه‌ای در ادبیات بیان شده‌اند، می‌داند» (Bakhtin, 1981: 4) او به این حقیقت اشاره می‌کند که اصطلاح فضا-زمان^{۲۷} در ریاضیات به کار رفته است و معنی فضایی خود را در تئوری نسبیت دارد، اما به هر حال استعاره‌ای برای بیان جدایی‌ناپذیر بودن فضا و زمان در سایر مباحث فرهنگی نیز هست. باخنین استعاره "مکان - زمان" یا "پیوستار زمانی - مکانی" را به مفاهیم دیدار^{۱۸}، تماس^{۱۹}، فاصله^{۲۰} و مجاورت^{۲۱} مرتبط و اشاره می‌کند که دیدار و فراق مردم موضوعی مهم و جاری در طرح‌های ادبی است (Bostad, 2004: 172) و ادامه می‌دهد مسئله‌ی دیدار یکی از شکل‌مایه‌های اصلی و جهانی نه‌تنها در ادبیات بلکه در سایر بخش‌های فرهنگ و فضاهای مختلف عمومی و زندگی روزمره است. در قلمرو علمی و تکنیکی که تفکر مفهومی صرف غلبه دارد، موضوع در این پایه موجود نیست اما مفهوم تماس تاحدودی با موضوع دیدار برابری می‌کند. بوستاد می‌گوید: «جایی که "دیدار" به یک استعاره مرکزی تبدیل می‌شود بوسیله مفهوم تماس فاصله و مجاورت دریافت می‌شود. واژه "پیوستار زمانی - مکانی" نه‌تنها مفهوم جدایی‌ناپذیر هم‌زمانی زمانی و مکانی را در خود دارد، بلکه شامل جنبه ارزشی که همیشه با مردم و انتخاب آن‌ها از زمان و مکان در رویدادهای واقعی مرتبط است، می‌باشد...» (ibid). «در پیوستار زمانی - مکانی شاخص‌های مکانی و زمانی در کلیتی بسیار سنجیده و عینی با هم می‌آمیزند. گویی زمان متراکم





استفاده از فن آوری‌های جدید نظیر ویدیو و ماهواره با انتشار مستقیم ویدیو و صوت در آثار اجرایی خود روی آوردند (Paul, 2003:11-18, Edmonds et al, 2006:307-322) و حالا اشکال گوناگونی از هنر تعاملی وجود دارد، فن آوری جدید از سیستم‌های کامپیوتری اولیه تا فن آوری‌های پیشرفته کامپیوتری، طبقه جدیدی از هنر تعاملی را ایجاد نموده است (Dannenberg, 1995).

هنر تعامل گرای اینترنتی

«رسانه دیجیتال امکان ایجاد ارتباط هم‌زمان و غیر هم‌زمان را فراهم می‌سازد و مفهوم حضور در مکالمه، مجازی می‌شود همان‌گونه که مکان فیزیکی طرفین مکالمه در هنگامی که از طریق شبکه متصل می‌شوند اهمیت کمتری می‌یابد» (Bostad et al, 2004: 15).

اینترنت بحثی را در خصوص معنای حضور داشتن با هم ایجاد می‌کند، و به وسیله کاربرد فرارسانه‌ای خود، نیروی بالقوه‌ای را برای آنچه حضور مجازی می‌نامیم، جهت خلق تجربه‌ای از بی‌واسطگی به نمایش می‌گذارد (Bolter and Grusin, 1999: 21 ff).

همین‌طور هنر اینترنتی هنگامی که هنرمند برخی از سنت‌های متداول اجتماعی و فرهنگی اینترنتی را در پروژه‌های خارج از این فضا به کار گیرد، خارج از فضای اینترنت شکل می‌گیرد.

تحلیل دو نمونه از آثار هنر تعاملی اینترنتی براساس پیوستار زمانی - مکانی باختین:

در این پژوهش پروژه‌های "۰۱" اثر تعاملی احمد نادعلیان و "ترافیک احساسی" یک بخش از اپرای هنری موریس بنیون^{۲۷} که بیش از ۱۵ قسمت مستقل دارد، در نظر گرفته شده که براساس پیوستار زمانی - مکانی باختین به شیوه‌ای که بوستاد گفتمان الکترونیک را بررسی کرده است، مطالعه و تحلیل و نتایج به صورت تطبیقی مقایسه می‌شود.

پروژه "۰۱"، اثر احمد نادعلیان، موزه هنرهای معاصر، ۱۳۸۱، تهران، ایران:

پرده‌ای سفید به ابعاد ۲،۴۵×۳،۴۵ پوشیده از ارقام «۰» و «۱» درون اتاقی تاریک که پروژکتور نوری شدید بر آن می‌تاباند، هنرمند بینندگان را مجبور به عبور از مسیری می‌کند که از جلو پرده می‌گذرد و منجر به افتادن سایه آن‌ها بر پرده و قرار گرفتن ارقام "۰" و "۱" در بافت بدن آن‌ها

مطالعه گفتمان در فضای عمومی الکترونیکی به بررسی نشانه معناساختی فضا و مکان در اینترنت پرداخته است (Bostad, 2004:167 ff)^{۲۵}. در این مطالعه، او با مقایسه برخی شیوه‌های ارتباط سنتی نظیر ارتباط رو-در-رو، و شیوه‌های جدید الکترونیک ارتباط، با اثبات انطباق مشارکت در فضای اجتماعی فن آوری شده با نظریه باختین روابط زمانی-مکانی را به شکل نمودار ۱ خلاصه کرده و در نهایت به این نتیجه رسیده است که ممکن است پیوستار زمانی-مکانی غالب یک مکالمه در فرهنگ‌های مختلف تغییر کند اما نظر باختین در خصوص پیچیدگی و اهمیت پیوستار زمانی-مکانی برای درک مکالمه به اعتبار خود باقی است (ibid).

هنر تعاملی

با اختراع کامپیوتر تعامل محور در دهه ۱۹۹۰ هنر تعاملی تبدیل به پدیده‌ای بزرگ و منجر به تجربه هنری جدیدی شد. بیننده و ماشین، اکنون قادر بودند که آسان‌تر در کنار یکدیگر در مکالمه شرکت کنند تا بتوانند اثر هنری واحدی برای هر بیننده خلق نمایند (Muller, 2006: 195-207). در این گونه هنر، بیننده با فراهم کردن ورودی‌هایی برای تأثیر گذاشتن بر خروجی‌ها به طریقی در فرآیند هنری شرکت می‌نماید. برعکس شکل‌های سنتی هنر که در آن تعامل مخاطب تنها رویدادی ذهنی است، تعامل‌گرایی، امکان جستجو، ایجاد کردن و همیاری در اثر هنری را فراهم می‌سازد، عملی که بسیار فراتر از فعالیت روانی است (Paul, 2003:67). تعامل‌گرایی به‌عنوان یک رسانه تولید معنا می‌نماید (Muller, ibid). بسیاری از چیدمان‌های تعاملی بر مبنای کامپیوتر هستند و اغلب با تکیه بر سنسورهای برای اندازه‌گیری مواردی نظیر حرارت، حرکت، فاصله و سایر پدیده‌های جوی که سازنده برای استخراج پاسخ‌ها بر مبنای کنش مشارکت‌کننده‌ها، طراحی کرده است، کار می‌کند. در اثر هنری تعاملی هم مشاهده‌گر و هم اشیا با یکدیگر در مکالمه کار می‌کنند تا یک اثر هنری کامل و واحد برای هر مشاهده‌گر ایجاد شود. اگرچه همه بینندگان تصویری یکسان تجسم نمی‌کنند؛ چون این هنر تعاملی است، هر بیننده‌ای تفسیر خود را از اثر هنری دارد که ممکن است به‌طور کامل از بیننده دیگر متفاوت باشد (Muller, ibid). مثال‌های ابتدایی از این نوع هنر را می‌توان در دهه ۱۹۲۰ در اثری^{۲۶} از مارسل دوشان مشاهده کرد. اما ایده کنونی هنر تعاملی، بیشتر از دهه ۱۹۶۰ بنا به دلایل سیاسی شروع به گسترش پیدا نمود. از دهه ۱۹۷۰ هنرمندان به



تصویر ۱. عبور بیننده حاضر از مقابل پرده
(مأخذ: نادعلیان، ۱۳۸۱)



تصویر ۲. نمونه واکنش بیننده حاضر در برابر پرده
(مأخذ: همان)



تصویر ۳. نمونه واکنش بیننده حاضر در برابر پرده
(مأخذ: همان)

حرکاتی در مقابل پرده و گاه حتی تبدیل شدن آن به حرکات نمایشی مشاهده می‌شود. این پاسخگویی همان چیزی است که سولو مادین از دیدگاه باختمین آن را "درج فکر دیگری در سخن" (Solomadin, 1997:177) نامیده است. بدین مفهوم که حضور دیگری در خود، که از نگاه باختمین سازنده معنا است، شکل می‌گیرد. هنرمند در اینجا

می‌شود. بینندگان با عبور از مقابل پرده و آگاه شدن از آنچه قرار است رخ دهد، حرکاتی انجام می‌دهند و با آگاهی از آنچه روی می‌دهد گاه با بازگشت به مسیر دو مرتبه در کنش شرکت می‌کنند. هم‌زمان، یک دوربین این تصاویر را روی سایت رسمی هنرمند بر شبکه اینترنت منتقل می‌کند؛ این کار برای نادعلیان به گفته خودش تمثیلی از خود اینترنت، "رقمی شدن و عددی شدن انسان امروز" بوده است و صفحاتی که نادعلیان در شبکه اینترنت طراحی کرده بود، توالی زمانی را نشان می‌دادند. آنها صفحاتی طولانی بودند که تصاویر در کنار هم تکرار می‌شدند. بنا به گفته شفاهی هنرمند در برخی از روزهای اجرا، امکان تعامل نوشتاری به شکل پرسش متنی توسط بیننده غایب، از طریق "پیغام‌رسان سایت یاهو" وجود داشته است (تصاویر ۱-۳).

کنشگرها، عناصر و رخدادهای موجود در اجرا

عناصر موجود در این اثر عبارت‌اند از: هنرمند و فضای طراحی‌شده توسط او، رسانه‌های جدید شامل ویدیو پروژکتور، اینترنت و دوربین اینترنت^{۲۸} و بیننده در دو دسته حاضر در موزه هنرهای معاصر که در اینجا "بیننده حاضر" نامیده می‌شود و بیننده‌ای که از طریق اینترنت مشاهده‌گر است و "بیننده غایب" نامیده می‌شود؛ و عبور ناآگاهانه از فضای طراحی‌شده توسط هنرمند از مقابل پرده، عکس‌العمل بیننده حاضر در برابر پرده و انتقال نتایج این عبور به‌طور هم‌زمان بر شبکه اینترنت رخدادهای این اثر هستند.

تحلیل گفتمانی فرایند

در این فرایند در ابتدا با طراحی فضا در شکل بیانی تک‌گفتاری مواجه هستیم که از سوی هنرمند به سوی مخاطب‌ها و پاسخ آن‌ها جهت‌گیری شده است. این جهت‌گیری با عدم آگاهی بینندگان از فضا و رخدادی که پیش رو دارند و با هدایت عامدانه آن‌ها به سوی مسیری که از کنار پرده می‌گذرد، همراه است. بنابراین، فرایند شرایط گفتمانی دارد. بیننده با حضور در این فضا خود را ملزم به پاسخ‌گویی می‌بیند و لذا شرایط مکالمه نیز ایجاد می‌شود و بنا به گفته باختمین چون فشار و عدم تقارنی از جانب هنرمند بر بیننده تحمیل شده است، لذا مکالمه صورت می‌گیرد. در پی الزام به پاسخ‌گویی، گاه بیننده مسیری را که طی کرده است آگاهانه بارها تکرار می‌کند تا در گفتمانی مکالمه‌ای که همراه با پاسخگویی و مقابله به مثل است شرکت کند. این پاسخگویی به شکل انجام



"ارتباط هم‌زمان" است. بدین معنا که گفتمان شکل گرفته در همان زمان و همان مکان صورت می‌گیرد.

در مرحله دوم بیننده حاضر از مقابل پرده عبور و با حرکات خود اقدام به "مشارکت در گفتمان" می‌کند. در اینجا نیز دو طرف ارتباط در یک زمان و در یک مکان، کنش ارتباطی را شکل داده‌اند. گرچه ممکن است بیننده هرگز از حضور فیزیکی هنرمند اطلاع پیدا نکند و حضور واقعی خود او نیز از طریق ویدئو پروژکتور تبدیل به حضوری الکترونیک و انتزاعی شده باشد. یعنی در اینجا رسانه دال جدیدی را ایجاد کرده است. در اینجا می‌بینیم که داشتن ارتباط رو-در-رو با الزام حضور فیزیکی همراه نیست.

در مرحله سوم تصاویر ایجادشده از بیننده حاضر بر پرده از طریق اینترنت "در همان زمان در مکان دیگری" برای بیننده‌های غایب نمایش داده می‌شود. بدین معنا که در کنش ارتباطی صورت گرفته هنرمند و بیننده حاضر که این بار به طور اشتراکی یک طرف ارتباط هستند، در همان زمان از طریق رسانه جدید "اینترنت" در مکان جغرافیایی دیگری قرار دارند که در اینجا فضای اشتراکی دیجیتال این امکان حضور در مکان را فراهم آورده است با توجه به سرعت پایین اینترنت در آن برهه زمانی، امکان ارتباط هم‌زمان اینترنت در اینجا به مفهوم هم‌زمان بودن نیست و در رده "زمان دیگر" قرار می‌گیرد. این روابط زمانی-مکانی را به شکل نمودار ۲ می‌توان خلاصه کرد. در کل کنش مشاهده می‌شود که تعامل مخاطب و هنرمند به شکل هم‌زمان در یک مکان صورت می‌گیرد؛ این تعامل در کل به شکل ارتباطی رو در رو است اما پیوستار زمانی-مکانی آن با حضور در مکان دیگر از طریق اینترنت به دلیل "شرایط فن‌آوری شده مکان وقوع و کندی سرعت اینترنت" به‌رغم آنچه انتظار می‌رود، دچار نقصان می‌شود.



نمودار ۲. نمودار زمانی-مکانی پروژه ۰۱ نادعلیان (مأخذ: نگارندگان)

موفق می‌شود خود را در بینندگان متجلی و نتایج تفکر خویش را از طریق واکنش آن‌ها پیگیری کند؛ در اینجا کنشی دوتایی یا چندگانه صورت می‌گیرد که ناشی از حضور دوجانبه و همکارانه بین دو طرف گفتمان است. این رویداد دارای شرایط اصلی مکالمه به معنی تقابل، حضور و اشتراک است. این مکالمه جریانی ممتد است مرتبط با "برهم‌کنش پاسخگویانه" که با حضور مداوم کلمات با معنا بسته نشده است. بدین مفهوم که حرکات بیننده که در این کنش، نقش کلمات را دارند، در جریانی پیوسته قرار می‌گیرد و این چرخه بسته‌ای نیست. از سوی دیگر کل این رویداد هم‌زمان از طریق اینترنت برای بینندگان دیگری پخش می‌شود. با بررسی سایت هنرمند به نظر می‌رسد که در طراحی اصلی، بینندگان غایب به شکل هم‌زمان امکان حضور نوشتاری، صوتی و تصویری را در کنش نداشته و تنها شاهد فریم‌های متوالی از رویدادی بوده‌اند که در موزه هنرهای معاصر شکل می‌گرفته است. بنا به گفته شفاهی هنرمند در برخی اجراها بینندگان غایب از طریق پیام‌رسان «یاهو» با نظردهی یا طرح پرسش در کنش شرکت کرده‌اند، این شکل از ارتباط بیانگر این است که از نظر هنرمند حضور بیننده غایب در اجرا اهمیتی نداشته است و تنها به‌عنوان امکانی از ارتباط اینترنتی از آن بهره گرفته است. بنابراین شرکت این بیننده در جهت ادامه‌دار شدن مکالمه نیست و تأثیری بر روند گفتمان مکالمه‌ای نداشته است.

تحلیل پیوستار زمانی-مکانی کنش

برای بررسی این پیوستار که بیان زمان مکانمند نیز نام دارد باید به بررسی روابط زمانی-مکانی کنش بپردازیم. کنش "۰۱" سه مرحله دارد:

مرحله اول "هدایت بیننده حاضر به عبور از کنار پرده"، مرحله دوم "مشارکت در گفتمان هنری توسط بیننده حاضر" و مرحله سوم عبارت است از "نمایش این گفتمان از طریق رسانه اینترنت به بیننده غایب". در مرحله اول فشار اعمال شده از جانب یک طرف منجر به پاسخ عبور از مسیری خاص شده است؛ دو طرف گفتمان در یک زمان و در یک مکان حضور دارند. به‌عبارتی، ارتباطی رو-در-رو صورت می‌گیرد که مبتنی بر حضور است، اما این حضور برای طرف دارای قدرت که هنرمند است، حضوری آگاهانه و خودمختار است؛ ولی برای بیننده حاضر حضوری ناخودآگاه ولی با مشارکت خودمختار است و بدین معنا است که گرچه فشار از جانب هنرمند وارد می‌شود اما در نهایت، استقلال مشارکتی بیننده حاضر حفظ می‌شود، بنابراین ارتباطی که صورت می‌گیرد،

پروژه ترافیک احساسی^{۲۹} اثر موریس بنیون^{۳۰}، ۲۰۰۵، لینز، اتریش:

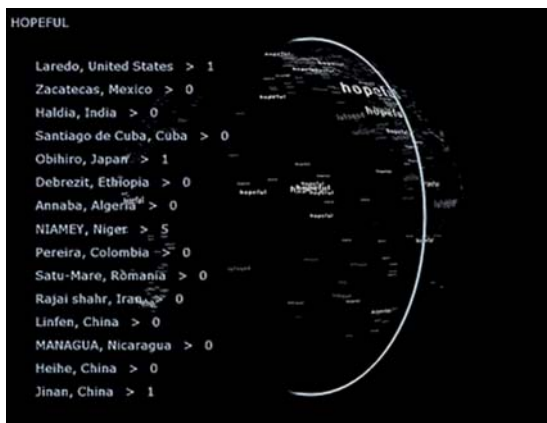
اجرای نمایشی حاصل از ترکیب موسیقی/اینترنت که در آن احساسات جهانی ابزار موسیقایی هستند. هنرمندان موریس بنیون و جان باپتیست باریر^{۳۱} کارگردان‌های هنری پروژه هستند که نقشه احساسی جهان را که از اینترنت گردآوری کرده‌اند، نمایش می‌دهند. بر پرده‌ای بزرگ ترکیبی از نقشه‌های احساسی مختلف نمایش داده می‌شود. اندازه کلمات به میزان تأکید بر آن احساس در اینترنت وابسته است. کلمات یکی پس از دیگری ظاهر می‌شوند و فشردگی واژه‌ها منجر به پیچیده‌تر شدن موسیقی می‌شود. کارگردان سرعت خطوط متفاوت را در صفحه‌ای که نقشه‌های ترکیبی احساسات مختلف را نمایش می‌دهد، کنترل می‌کند. پنج پرده کوچک‌تر، پنج نقشه احساسی شبیه نقشه جهان را متشکل از "احساساتی از ترس تا رضایت" نمایش می‌دهند. یک نصف‌النهار به دور هر کره می‌چرخد، نقشه را اسکن و "صدای احساس" را تولید می‌کند. کارگردان‌ها سرعت، فرکانس، زنگ و بافت صدا را کنترل می‌کنند. یک دوربین حرکت بیننده‌ها را

آنالیز می‌کند. جزء ریتمیک اثر یک لایه صوتی حاصل از خواندن نقشه‌ها است. این جزء هنگامی که حرکت بیننده افزایش می‌یابد، شدت و وقتی بیننده بی‌حرکت می‌شود، کاهش پیدا می‌کند. این حلقه واکنشی به کارگردان‌ها کمک می‌کند تا "موسیقی واکنشی" خلق کنند که توجه بیننده را برانگیزد. در پاسخ، این روش در حقیقت با بازی با حلقه (چرخه) بازخوردی، توانایی و امکان داشتن مقداری کنترل بر سیستم را به بیننده می‌دهد (حرکت/حلقه ریتمیک) (تصاویر ۷-۴).

عناصر و رخداد‌های موجود در اثر ترافیک احساسی

دو هنرمند کارگردان دو گروه بیننده، بیننده‌ای که از طریق اینترنت احساسات خود را بیان کرده است (از ۳۲۰۰ شهر متفاوت در سراسر جهان) و ما آن‌ها را "بیننده غایب" نامیده‌ایم و بیننده‌ای را که در زمان اجرا حاضر است و "بیننده حاضر" می‌نامیم، در کنار رسانه‌های ویدیو پروژکتور، اینترنت، دوربین تصویر برداری، پرده نمایش، بالن‌هایی از گاز هلیوم و موسیقی به کار گرفته‌اند. رویدادهایی که در این کنش شکل می‌گیرند، عبارت‌اند از:

- ۱- گردآوری احساسات بیننده غایب از طریق اینترنت به



تصویر ۴. گردآوری اطلاعات از اینترنت و تبدیل به نقشه
مأخذ: (Benayoun:2005)



تصویر ۵. حاضر نمودن بیننده غایب در قالب کلمات، مأخذ: (ibid)



تصویر ۶. نمایش احساسات بیننده غایب به بیننده حاضر، مأخذ: (ibid)



تصویر ۷. یکی از نقشه‌های کارتوگرافی احساسات، مأخذ: (ibid)



گفتمانی دیداری- شنیداری شده است. همین‌طور تعامل مشترک بیننده غایب و هنرمند از طریق تصویر و صوت، بیننده حاضر در مکان اجرا را به شرکت در کنش دعوت می‌کند. از سوی دیگر نقشه احساسی که بر پنج پرده‌ی کوچک‌تر نمایش داده می‌شوند، با اسکن توسط نصف‌النهار نقشه از دال تصویری به دال صوتی تبدیل می‌شود و به‌شکل صوتی از آن احساس منتشر می‌شود. پاسخگویی بیننده حاضر به این دو دعوت شکل گرفته، در اجرا به‌شکل حرکت در صحنه است که با آنالیز توسط دوربین درون چرخه مکالمه قرار می‌گیرد و با کاهش و افزایش حرکت هنرمند را به پاسخگویی دعوت می‌کند که این پاسخگویی به شکل ایجاد موسیقی تأثیرگذار بر بیننده خواهد بود. بدین شکل در این مرحله بیننده حاضر، با شرکت در این تعامل ضمن کنترل کل سیستم، با قرار گرفتن در کنار هنرمند و بیننده غایب در گفتمان مکالمه‌ای با خود نیز شرکت می‌کند و در نهایت موجب پویایی این جریان ادامه‌دار مکالمه‌ای می‌شود.

تحلیل پیوستار زمانی- مکانی کنش

این پروژه سه مرحله دارد. در مرحله اول هنرمند با ایجاد فضایی مجازی از طریق رسانه اینترنت بینندگان غایب را به حضور در این فضا فراخوانده است. بیننده غایب از هر مکان جغرافیایی در دنیا با زمان‌های متفاوت در این گفتمان شرکت کرده است؛ بدین معنا که پاسخگویی در این زمان دیگر و در مکان دیگر شکل گرفته است. در این مرحله بیننده غایب با آگاهی و خودمختاری به پرسشی درخصوص احساس خود در آن لحظه پاسخ داده است. استقلال مشارکتی در این فرایند حفظ شده و مخاطب خودآگاهانه در گفتمان شرکت کرده است. این پاسخ در زمان دیگری و در مکان دیگر از شکل "۰" و "۱"، که مفهوم مثبت و منفی داشته است، به دال تصویری جدید - یعنی نقشه جغرافیایی- تبدیل شده است. در مرحله سوم این پاسخ‌ها به‌شکل کلماتی که اندازه آن‌ها به آمار توزیع احساسی بستگی دارد، بیننده غایب را به‌شکل مجازی در زمان اجرا حاضر می‌کند. ایجاد گفتمان بین هنرمند و بیننده غایب حاضر شده به‌شکل کلمات در مرحله چهارم که با پاسخ موسیقایی هنرمند رخ داده است، در زمان اجرا و مکان اجرا صورت می‌گیرد. هم‌زمان بر پنج پرده دیگر پنج نقشه احساسی دیگر که هرکدام به یک احساس تعلق دارند، تبدیل به صدای آن احساس در آن مکان

شکل "۰" و "۱"، ۲- تبدیل این "۰" و "۱" های احساسی به نقشه کارتوگرافی، ۳- حاضر کردن بیننده غایب در اجرا با تبدیل او به کلمات بیانگر احساسات و نمایش آمار این احساسات به شکل کوچک و بزرگ، ۴- تأثیرگذاری فشرده‌گی کلمات بر موسیقی که اجرا می‌شود و کنترل آن توسط کارگردان‌ها، ۵- نمایش پنج نقشه احساسی دیگر و تبدیل این تصاویر به صوت و کنترل آن توسط کارگردان، ۶- آنالیز حرکت بیننده حاضر و تأثیر آن بر ریتم موسیقی اصلی.

تحلیل گفتمانی فرایند

در این فرایند، هنرمند از طریق سایت اینترنتی بینندگانی را که در سراسر جهان پراکنده هستند و ما آن‌ها را بیننده غایب نامیده‌ایم، از طریق تحقیق پیمایشی الکترونیک درخصوص بیان احساس‌های متفاوتشان دعوت به پاسخگویی کرده است، یعنی با بیانی تک‌گفتار مخاطب را به پاسخگویی دعوت کرده است. بدان معنا که شرایط گفتمان حاصل شده است و بینندگان در سراسر دنیا باحضور در این فضا به بیان احساس خود به وسیله اعداد صفر و یک که زبان دیجیتال است و معنای مثبت و منفی متداول را دارد، می‌پردازند و به این صورت مکالمه شکل می‌گیرد. به این ترتیب، بینندگان با حضور و تقابل و به اشتراک گذاشتن احساسات خود در گفتمان مکالمه‌ای بین خود و هنرمند شرکت می‌کنند. در این ارتباط از شیوه نوشتاری به طریق رسانه الکترونیک استفاده شده است. سپس، این اعداد صفر و یک تبدیل به نقشه‌های جغرافیایی شده‌اند یعنی دال‌های احساسی که تبدیل به دال‌های جدیدی با مفاهیم قدیمی مثبت و منفی شده بودند، تبدیل به دال تصویری جدید یعنی نقشه جغرافیایی می‌شوند. با نمایش این نقشه جغرافیایی در محل اجرا هنرمند بیننده غایب را در شکل کلماتی که بزرگی و کوچکی آن‌ها بیانگر توزیع این احساس در گستره جهان است، در مکان حاضر می‌کند و با تأثیر فشرده‌گی این کلمات بر پیچیدگی موسیقی اصلی که در محل اجرا در حال پخش است، گفتمان مکالمه‌ای جدیدی بین بیننده غایب و هنرمند شکل می‌گیرد. حضور فیزیکی و مجازی بیننده غایب در این گفتمان به‌شکل کلمات منجر به تحمیل فشار از جانب او بر روند گفتمان می‌شود اما هنرمند با کنترل سرعت خطوط سعی در کنترل مکالمه دارد در صورتی که این کنترل، کنترلی دوسویه است چون فشرده‌گی کلمات به هر حال بر موسیقی تأثیر می‌گذارد. در اینجا گفتمان نوشتاری دیجیتال شکل گرفته بین هنرمند و بیننده غایب تبدیل به

می‌شوند و بر بیننده حاضر در همان مکان تأثیر می‌گذارند. پاسخگویی بیننده حاضر در صحنه اجرا که از این صداها و احساسات و نیز موسیقی اصلی صحنه متأثر می‌شود، با حرکت هم‌زمان با رویداد در صحنه شکل می‌گیرد. در همان زمان، هنرمند با آنالیز حرکت بیننده حاضر در اجرا این حرکت را بر موسیقی اصلی تأثیر می‌دهد. این مراحل زمانی - مکانی را می‌توان در نمودار زیر نشان داد:

مشاهده می‌شود که در این اجرا با این که بخشی از کنش در زمان و مکان دیگر صورت می‌گیرد، با توجه به این که نتیجه این فرایند با تغییر در شکل دال و تبدیل آن به دال جدید بازسانه‌ای می‌شود؛ با تبدیل دیگران (بیننده غایب) واقعی به دیگران مجازی و حاضر کردن در زمان اجرا پیوستار زمانی - مکانی در کل فرایند حفظ می‌شود.

بررسی تطبیقی دو پروژه "۰۱" و "ترافیک احساسی"

در بررسی تطبیقی ابتدایی این دو اثر آنچه در نگاه اول مشترک به نظر می‌رسد، استفاده از "رسانه‌های جدید مشابه" و نیز "فرایندی تقریباً مشابه" است اما مهم‌ترین تفاوت ساختاری این دو رویکرد مربوط به زمان استفاده از رسانه اینترنت در "فرایند اجرا و نحوه مشارکت آن در رویدادها"

است. لذا برای بررسی بهتر وجوه اشتراک و افتراق ابزاری این دو اجرا جدول ۱ نمایش داده می‌شود. آنچه در خصوص استفاده از رسانه اینترنت در این دو فرایند اهمیت دارد، نقشی است که این رسانه در "کنش گفتمان مکالمه‌ای و میزان مشارکت آن در کنش" دارد.

در پروژه "۰۱" نادعلیان به دنبال نمایش هویت مجازی انسان و غیر واقعی بودن او در این فضا و نمایش ابعاد دیگری از انسان است (نادعلیان، ۱۳۸۱)، که موفق عمل می‌کند. زیرا وی با تبدیل خود واقعی انسان به سایه و قراردادن نماد "۰" و "۱" دیجیتال در کالبد او دال جدیدی از مفهوم انسان ایجاد می‌کند که تصویری مجازی است. او با انتشار این تصاویر در اینترنت به دنبال استفاده دوجانبه از ویژگی‌های تعامل، مشارکت و گستردگی آن نیست بلکه از این ویژگی بیشتر به صورت یک‌جانبه در راستای بیان واقعیتی از این پدیده جدید به بیننده غایب عمل می‌کند. استفاده از امکان دوجانبه و تعاملی اینترنت به صورت جانبی و نه یک هدف اصلی صورت می‌گیرد. در "ترافیک احساسی" که یک قسمت از پروژه "مکانیک احساسات" بنیون است، اینترنت که از نظر او سیستم عصبی جهان شناخته می‌شود، به شکل گسترده از نظر فرهنگی در معرض فیلتر شدن قرار دارد (Benayoun, 2005)، و به شکل گسترده‌ای نقطه آغاز در نظر گرفته می‌شود.

همان مکان	همان زمان	زمان دیگر	مکان دیگر
تبدیل بیننده غایب به کلمات	تبدیل نقشه احساسی به صدای آن احساس	پاسخ بیننده غایب به تحقیق	تبدیل احساسات بیننده غایب به نقشه جغرافیایی
گفتمان بیننده غایب (کلمات) و هنرمند (موسیقی)	گفتمان بیننده حاضر با هنرمند و بیننده غایب	پیمایشی الکترونیک	
تبدیل نقشه احساسی به صدای آن احساس	تبدیل حرکت بیننده حاضر به موسیقی		
تبدیل بیننده حاضر به بیننده غایب	تبدیل حرکت بیننده حاضر به موسیقی		
تبدیل بیننده حاضر به بیننده حاضر			



جدول ۱. جدول وجوه اشتراک و افتراق ابزار در دو رویداد (مأخذ: نگارندگان)

ابزار	پروژه	توافق احساسی
پیننده غایب	دارد	دارد
پیننده حاضر	دارد	دارد
استفاده از اینترنت	پیش از کنش	بی‌آمد کنش
استفاده از ویدیو پروژکتور	دارد	دارد
استفاده از دوربین	دارد	دارد
استفاده از بالن هلیوم	ندارد	دارد
موسیقی	ندارد	دارد

جدول ۲. جدول تعامل کنشگران در هر فرایند (مأخذ: نگارندگان)

کنشگران	پروژه	توافق احساسی
هنرمند	کنترل کننده	کنترل کننده
پیننده غایب	-	کنترل کننده
پیننده حاضر	-	کنترل کننده
تعامل هنرمند - پیننده غایب	دارد	دارد
تعامل هنرمند - پیننده حاضر	دارد	دارد
تعامل پیننده حاضر - هنرمند	ندارد	دارد
تعامل پیننده حاضر - پیننده حاضر	ندارد	دارد
تعامل پیننده حاضر - پیننده غایب	ندارد	دارد
تعامل پیننده حاضر - پیننده حاضر	دارد	دارد
تعامل پیننده حاضر - پیننده غایب	ندارد	ندارد

شده است؛ اما به دلیل نوع استفاده متفاوت دو هنرمند از این رسانه، رابطه‌های پیوستاری آن‌ها از نظر زمانی متفاوت است.

بدین معنا که او از ویژگی خاص اینترنت به معنای تعامل، مشارکت و گستردگی استفاده می‌کند و با جمع‌آوری اطلاعات احساسی بینندگان به شکل نمادین این رسانه یعنی "۰" و "۱"، گفتمانی گسترده و یک به چند را آغاز می‌کند. سپس، با تبدیل ظاهر این نماد دیجیتال کمتر آشنا به دال‌های تصویری آشنای دیگر یعنی "کلمات و نقشه جغرافیایی" به حضور مجازی افراد در اینترنت معنای دیگری می‌بخشد و به حضور آن‌ها در قالب این دال‌های جدید در مکان دیگری که از نظر جغرافیایی و واقعی امکان‌پذیر نیست، واقعیت می‌بخشد.

از سوی دیگر، نادعلیان در پروژه "۰۱"، گفتمان مکالمه‌ای ایجاد می‌کند که در آن هنرمند نقش کنترل‌کننده و قدرتمندی دارد و تعاملی که شکل می‌گیرد، به شکل تعامل هنرمند - پیننده حاضر و تعامل هنرمند - پیننده غایب است. بین پیننده غایب و پیننده حاضر در اجرا تعامل دوجانبه‌ای صورت نمی‌گیرد بلکه پیننده حاضر با شرکت در اثر تبدیل به اثر و سخن هنرمند می‌شود و به پیننده غایب ارائه می‌شود و امکان مکالمه بین او و پیننده غایب وجود ندارد. در صورتی که در اثر بنیون بین هنرمند، پیننده حاضر و پیننده غایب برای کنترل فرایند هیچ برتری موجود نیست، گرچه به نظر می‌رسد که هنرمند همواره نقش کنترل‌کننده نهایی را دارد اما می‌بینیم که قدرت بین همه تقسیم شده است و فشار در هر مرحله از جانب یکی از طرف‌های مکالمه صورت می‌پذیرد و کنترل انجام می‌شود. تعامل و گفتمان مکالمه‌ای در انحصار هنرمند با هیچ یک از طرفین نیست بلکه دیده می‌شود که بین "هنرمند - پیننده غایب"، "پیننده غایب - پیننده حاضر"، "پیننده حاضر - هنرمند" و حتی "پیننده حاضر - پیننده حاضر" است، اما تعامل بین "پیننده حاضر - پیننده غایب" بدین معنا که او پیننده غایب را دعوت به پاسخگویی، ملزم به آن و ایجاد مکالمه کند مشاهده نمی‌شود. این نتایج را می‌توان در جدول ۲ خلاصه کرد:

در بررسی روابط زمانی و مکانی در این دو پروژه براساس نتایج حاصل از پیوستارهای زمانی و مکانی آن‌ها که در جدول ۳ خلاصه شده است، مشابهت‌ها و تفاوت‌هایی دیده می‌شود. شکل غالب پیوستاری، "هم‌زمانی - هم‌مکانی" است که مشابه ارتباط "رو - در - رو" است؛ اما دیده شد که در این پیوستار هم‌زمان و هم‌مکان بودن الزامی برای حضور فیزیکی ایجاد نمی‌کند. در هر دو پروژه در استفاده از اینترنت، از ویژگی "حاضر کردن در مکان دیگر جغرافیایی" آن استفاده

جدول ۳. پیوستارهای زمانی - مکانی فرایندها (مأخذ: نگارندگان)

پیوستار زمانی - مکانی	همان زمان - همان مکان	همان زمان - مکان دیگر	زمان دیگر - مکان دیگر	زمان دیگر - همان مکان
پروژه	۰۱			
تدوین	تبدیل بیننده غایب به کلمات گفتمان بیننده غایب و هنرمند تبدیل نقشه احساسی به صدای آن احساس گفتمان بیننده حاضر با هنرمند و بیننده غایب تبدیل حرکت بیننده حاضر به موسیقی تعامل بیننده حاضر - بیننده حاضر		پاسخ بیننده غایب به تحقیق پیمایشی الکترونیک تبدیل احساسات بیننده غایب به نقشه جغرافیایی	مشارکت نوشتاری بیننده غایب

نتیجه گیری

برعکس شکل‌های سنتی هنر که در آن تعامل مخاطب فقط رویدادی ذهنی است، هنر تعامل‌گرای نوین با ایجاد امکان جستجو، همیاری در اثر هنری را فراهم می‌کند، عملی که تأثیری بسیار فراتر از فعالیت روانی دارد؛ بسیاری از رسانه‌های جدید از ویدیو پروژکتور، اینترنت و دوربین بهره می‌گیرند و بیشتر چیدمان‌های تعاملی بر مبنای کامپیوتر است؛ در این بررسی دو نمونه هنر تعاملی مبتنی بر اینترنت بر اساس پیوستار زمانی - مکانی باختین بررسی و مشاهده شد که هر دوی این آثار مطابق با منطق مکالمه‌ای باختین پدیده‌ای پویا و برون‌گرا هستند. در اثر "نادعلیان" مشاهده شد که حضور خود در دیگری که باختین مطرح کرده است، به‌وضوح با پاسخ بیننده حاضر به درخواست هنرمند شکل می‌گیرد؛ با نمایش اثر در اینترنت، هنرمند کوشیده است این حضور خود در دیگری را در بیننده غایب نیز متجلی سازد که به دلیل استفاده از نمادهای مناسب مورد استفاده به نظر می‌رسد موفق عمل کرده است. در اثر "بنیون" تجلی خود در دیگری به شکل بسیار پیچیده و با مهارت بسیار با تبدیل دال‌ها به یکدیگر و تعامل متناوب همه اعضا با یکدیگر صورت پذیرفته است. مشارکتی که در هر دو اثر صورت گرفته است، چه زمانی که شکل ارتباطی رو در رو را در خود دارد و چه هنگامی که در فضای اجتماعی فن‌آوری شده صورت پذیرفته است، با نظر باختین مبنی بر حفظ "استقلال مشارکتی" انطباق کامل دارد. در نهایت، در خصوص مهم‌ترین بخش مطالعه یعنی "پیوستار زمانی - مکانی" باختین نیز دیده می‌شود که در هر دو نمونه پیچیدگی پیوستار زمانی - مکانی حفظ شده است. در دو فرهنگ متفاوت به کار گرفته شده، این پیوستارها وابسته به توانایی‌های فن‌آوری شده فرهنگی و تقدم و تأخر رسانه به کار گرفته شده، شکل‌های پیوستاری متفاوت به خود گرفته‌اند. اما در نهایت، نظر باختین مبنی بر وجود "پیوستار زمانی - مکانی" هم‌چنان معتبر است. این دو نمونه نشان می‌دهند که مفاهیم زمان و مکان و نسبت در انطباق با ویژگی‌های رسانه‌های فن‌آوری شده، پیچیده‌تر می‌شوند و کاملاً با نظریه باختین هم‌راستا هستند. در نهایت می‌توان گفت که این بررسی موردی نشان می‌دهد که می‌توان انواع هنر تعامل‌گرای رسانه‌ای جدید را نیز آن‌چنان که "بوستاد" در خصوص توانایی‌های گفتمان الکترونیک، براساس نظریه باختین، تحلیل کرده است با استخراج پیوستارهای زمانی - مکانی، به معناسازی اجتماعی آن‌ها پرداخت و توانایی‌های فرهنگی - اجتماعی هنر تعاملی را بررسی کرد.

تقدیر و تشکر

شایسته است از همکاری آقای دکتر احمد نادعلیان که با سخاوت درخصوص پروژه "۰۱" اطلاعات کافی در اختیار نگارندگان قرار دادند، تقدیر و تشکر به عمل آید.

پی نوشت

- 1 - Bakhtin
- 2 - Chronotope
- 3 - Interactive art
- 4 - Todorve
- 5 - Dialogism
- 6 - Position
- 7 - Autonomous participation
- 8 - Participative autonomy
- 9 - Makhlin
- 10- Active understanding
- 11- Dialogue
- 12- Discourse
- 13- Fontanille
- 14- Solomadin
- 15- Dyadic
- 16- Polyadic
- 17- Space-time
- 18- Meeting
- 19- Contact
- 20- Distance
- 21- Proximity
- 22- Electronic discourse

جهت مطالعه بیشتر به کتاب "Bakhtinian Perspectives on Language and Culture" مراجعه شود.

- 23- Synchronous
- 24- Asynchronous

۲۵- جهت مطالعه بیشتر به کتاب "Bakhtinian Perspectives on Language and Culture" مراجعه شود.

- 26- Rotary Glass Plates
- 27- Benayoun
- 28- Webcam
- 29- Emotional traffic or (e-traffic)
- 30- Maurice Benayoun
- 31- Jean-Baptiste Barrière

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). ساختار و تأویل متن. تهران: نشر مرکز.
- باختین، میخائیل. (۱۳۸۷). تخیل مکالمه‌ای. جستارهایی دربارهٔ رمان. مترجم رویا پور آذر. تهران: نشر نی.
- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۹). تجزیه و تحلیل نشانه- معناساختی گفتمان. ایران: نشر سمت.





- Bakhtin, M. M. (1990). "The Problem of Content Material, and Form in "Verbal Art", In M. Holquist and V. Liapunov, *Art and Answerability*, University of Texas Press, Austin.
- Bakhtin, M. M., (1981). *Discourse in the Novel*, the *Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin.
- Bakhtin, M. M., (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis/ London.
- Bolter, J. D., Grusin, R., (1999). *Remediation: Understanding New Media*, the MIT Press, Cambridge MA, London UK.
- Bostad, F., Brandist, C., Evensen, L. E., Faber, H. Ch. (2004), *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture*, Palgrave, Britain.
- Furht, Borko, (2009). *Handbook of Multimedia for Digital Entertainment and Arts*, Springer, New York.
- Holquist, M., (2005). *Dialogism*, Routledge, London and New York.
- Holquist, M. and V. Liapunov, (1990), *Art and Answerability*, University of Texas Press, Austin.
- Jones, S, G , (1995). *Understanding Community in the Information Age, Cyber Society. Computer-mediated Communication and Community*, Sage Publications, London/ Thousands Oaks/ New Delhi.
- Linell, P. (1998). *Approaching Dialogue: Talk, Interaction and Contexts in Dialogical Perspectives*, John Benjamins: Amsterdam.
- Makhlin, V. (1997). 'Face to Face: Bakhtin's Programme and the Architectonics of Being-as-Event in the Twentieth Century', in *Face to Face. Bakhtin in Russia and the West*, C. Adlam, R. Falconer, V. Makhlin and A. Renfrew, Sheffield Academic Press, UK.
- Martin, B. and Ringham, F. (2000). *Dictionary of Semiotics*, Cassell, London and New York.
- Paul, C. (2003). *Digital Art*, Thames & Hudson, London.
- Rommetveit, R. (1974). *On Message Structure. A Framework for the Study of Language and Communication*, John Wiley, London/New York/ Sydney/ Toronto.
- Schütz, A. and T. Luckmann, (1989). *The Structures of the Life-World*, Vol. II. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Solomadin, I., (1997). "Self and Other in Bakhtin and in the Non-Classical Psychology of Lev Vygotskii", in *Face to Face. Bakhtin in Russia and the West*, C. Adlam, R. Falconer, V. Makhlin and A. Renfrew, Sheffield Academic Press, UK.
- Taylor, C., (1985). *Human Agency and Language, Philosophical Papers 1*, Cambridge University Press, New York.
- Todorv, T., (1984). *Critique de la Critique*, Seuil, Paris.

مقالات

- Edmonds, E, Muller, L, Connel, M. (2006). "On creative engagement", *Visual Communication*, 5(3), 307-322.
- Muller, L., Edmonds, E. and Connell, M. (2006). "Living Laboratories for Interactive Art". *Co De sign: International Journal of Co Creation in Design and the Arts, Special Issue on Interactive Art Collaboration*, 2 (4), 195-207.

سایت

- Benayoun, M., (2005). "Emotional Traffic (e-traffic) ", URL: <http://www.benayoun.com>, viewed at (2011).
- Dannenberg, Roger B. and Bates, Joseph, (1995). "A Model for Interactive Art". Computer Science Department. Paper 481. URL: <http://repository.cmu.edu/compsci/481>, viewed at (2011).
- Nadalian, A., (2011). "01", URL: <http://www.ebart.com/01/index.htm>, viewed at (2011).





بررسی تطبیقی اندیشه‌های بنیادین پدیدارشناسی (با رویکرد هوسرلی) با مضامینی چند در شعر سپهری

مرتضی بابک معین*

چکیده

سهراب سپهری از جمله شاعران ایرانی است که در شعر خود مضامینی را خلق کرده است که می‌توان آن‌ها را از جهاتی با اصول و قواعد اصلی پدیدارشناسی تطابق داد. آنچه در اشعار این شاعر از درونمایه‌های اصلی به حساب می‌آید، یکی شدن و آمیختگی سوژه درک کننده^۱ و ابژه درک شده^۲ است، درونمایه‌ای که از جهات گوناگون و در نفی دکارت‌گرایی، با اصلی در پدیدارشناسی تطابق داده می‌شود که سوژکتیویته (ذهنیت) را از ابژکتیویته (عینیت) جدا نمی‌داند، و «نگاه» به عنوان یک فعل ارتباطی، وحدت و آمیختگی سوژه‌ای را که نگاه می‌کند با ابژه‌ای که به آن نگاه می‌شود را تحقق می‌بخشد، و می‌دانیم که «نگاه» از جمله مضامینی است که به شدت مورد نظر مرلوپونتی بوده است. هدف اصلی در این مقاله این است که با تکیه بر چهار دیوان آخر شاعر ویژگی‌های نگاه و بینش او که قابل مقایسه با برخی اصول اندیشه پدیدارشناسی است، مطرح شود. برای عملی شدن این هدف غایی، ابتدا مفاهیم و مبانی اصلی پدیدارشناسی و به خصوص مفاهیمی مطرح می‌شوند که در راستای هدف این مقاله باشند، هر چند در این مجال کوتاه پرداختن به جزئیات این مفاهیم میسر نیست. سپس به تفصیل به یکی از درونمایه‌های اساسی شعر سپهری، که از مفاهیم اصلی پدیدارشناسی نیز هست یعنی پرسشانه نگاه و مسئله ثقل حضور اشیاء می‌پردازیم. در ارتباط با همین درونمایه‌ها به مسئله بازگشت به ریشه‌ها و ازسرگیری زمان کودکی انسان می‌پردازیم، یعنی زمانی که انسان بدون هیچ پیش فرضی و به شکلی پیشاتاملی جهان را به شکلی شهودی درک و با آن ارتباط برقرار کرد. نگاه شهودی سپهری به جهان که در نفی همه پیش فرض‌ها شکل می‌گیرد و او را در ارتباطی ناب و بدیع با جهان قرار می‌دهد. با نگاه بدون پیش فرض به ابژه‌ها و چیزها تطابق داده می‌شود. در پدیدارشناسی، نتیجه این ارتباط مبتنی بر نگاه شهودی به جهان، نگاهی عاری از هرگونه پیش فرض علمی و فلسفی است که مسئله اساسی «حیرت» را مطرح می‌کند، مسئله‌ای که در شعر سپهری از جمله درونمایه‌های بنیادی به شمار می‌رود و با بحث «حیرت» در پدیدارشناسی تطابق پیدا می‌کند. در نهایت، با تکیه بر مباحث مطرح شده پس از پرداختن به مسئله خواست و تمایل پرسواس شاعر برای ماندن در لحظه و کسب تجارب هستی در حال و مقایسه این خواست مبنی بر فراتر نرفتن از چهارچوب لحظه با تعلق پدیدارشناسی به معنای رخدادی دفعی و آنی که در «حال» شکل می‌گیرد، به توجیه نفی زبان می‌پردازیم که مانعی جهت ارتباط شهودی و بی‌واسطه شاعر با جهان است.

کلید واژه‌ها: سپهری، پدیدارشناسی، نگاه، حضور چیزها، حیرت، زبان، برگشت به خود چیزها

مقدمه

در بین شاعران معاصر ایران سپهری را باید از جمله شاعرانی به حساب آورد که شعر او به سوی جهان بیرونی اشیاء گشوده می‌شود، جهان اشیاء در حضور محسوس، عینی و معطوف به حال. در واقع، در شعر سپهری و به‌خصوص در شعر خلاقانه شاعر در دوران پختگی با نگاهی روبرو می‌شویم که مدام به سوی خارج از سوژه نگاه و به‌طرف هستی و حضور اشیاء هدایت می‌شود تا آن‌ها را در بداعت و تازگی آغازین‌شان کشف کند. به‌عبارت دیگر، نگاه شاعر بر آن است که جهان بیرونی اشیاء را آن سان که هستند بر ما ظاهر کند. بینشی که یکی از اصول و پایه‌های نگاه پدیدارشناسی به حساب می‌آید. از این رو، نگاه برای آن که ارتباطی مستقیم با خود چیز داشته باشد و بی‌واسطه آن را درک کند، باید عاری از هر پیش‌فرض و ذهنیتی شود که همچون غباری بر جهان می‌نشیند و آن را از درک شهودی ما دور می‌کند. از این رو، در شعر شاعر نوستالژی پیوسته گذشته‌ای شادان با خواست او برای برقراری جهانی مبتنی بر وحدت آغازین هستی گره می‌خورد، جهانی ناشی از پیوند سرخوشانه انسان و طبیعت. پرسش اصلی این مقاله را می‌توان مبتنی بر این سؤال دانست: که به‌طور کلی آیا شباهتی بین طریق فهم سپهری از جهان و مفاهیم بنیادی پدیدارشناسی وجود دارد یا خیر؟ به‌عبارت دیگر، می‌توان در شعر سپهری ویژگی‌هایی را جستجو کرد که قابل مقایسه و تطبیق با ویژگی‌های نگاه پدیدارشناسی باشد؟ در این مقاله بدون این که وارد مباحث جزئی این فلسفه نشویم، به این سؤال جواب مثبت داده می‌شود. در این پژوهش قبل از این که نگاهی مضمونی به شعر سپهری بیندازیم، به شرح مفاهیم بنیادی می‌پردازیم که در پدیدارشناسی مطرح می‌شود، البته مفاهیمی که در راستای این پرسش‌ها باشند. اما در قسمت دوم پژوهش که به شعر شاعر مربوط می‌شود، ابتدا از ثقل حضور اشیاء در مقابل نگاهی صحبت می‌کنیم که به دنبال کشف آن‌ها در واقعیت عینی و حضور بدیع آن‌هاست، نگاهی که با اصل «رجوع به خود چیزها» در اندیشه پدیدارشناسی مطابقت دارد. آن‌گاه، به خواست و سواست‌گونه شاعر در خصوص بازگشت به ریشه‌های زمان انسانی فردی و جمعی می‌پردازیم، زمان آغازینی که انسان بدون توسل به پیش‌فرض‌ها و ارتباط مبتنی بر اصل علت و معلول، فقط خود چیزها را به شکلی شهودی درک می‌کرد، و می‌دانیم که با بینشی مبتنی بر «رجوع به خود چیزها»،

در پدیدارشناسی گرایش به اصل‌ها و ریشه‌ها وجود دارد، یعنی عصری که با نگاهی بدون پیش‌فرض، جهان چیزها همان‌طور که هست بر انسان ظاهر می‌شود. سپس به بررسی تطبیقی مضمون «حیرت» و «افسون» در شعر سپهری و اندیشه پدیدارشناسی می‌پردازیم، حیرت و افسونی که نتیجه رویارویی انسان بدون پیش‌فرض با جهانی است که بر او گشوده می‌شود. و در نهایت، پس از پرداختن به پیوند شاعر با زمان حال و خواست مغرط او در خصوص غرق شدن در لحظه و تطبیق این تمایل به فراتر نرفتن از چهارچوب لحظه با تعلق پدیدارشناسی به زایش معنای رخدادی، دفعی و آنی در لحظه به مسئله بنیادی نفی زبان که مانعی در مقابل درک بی‌واسطه و شهودی جهان است اشاره می‌شود (اشعار انتخاب شده از آثار سپهری از هشت کتاب، قطع جیبی، چاپ اسفند ۱۳۸۷ است).

بررسی چند مفهوم پدیدارشناسی و تجلی آن‌ها در شعر

به‌طور کلی فلسفه پدیدارشناسی در قرن بیستم فلسفه جدیدی است که برنامه‌های جدیدی در فلسفه دارد و سؤال اساسی که در آن مطرح می‌شود، مسئله حضور اشیاء آن‌گونه که در آگاهی ظاهر می‌شوند. بی‌شک، پدیدارشناسی با هوسرل^۳ متولد شده است. برای او این برنامه جدید حکم اندیشه‌ای را دارد که رسالت آن توصیف چیزها است آن‌گونه که بر آگاهی ظاهر می‌شوند. به‌عبارت دیگر، هوسرل در توصیف آگاهی، اصل بنیادین و اولیه هر فلسفه یا حتی هر علم را جستجو می‌کند (Husserl, 1963 : 78-79). اینجاست که معروف‌ترین جمله هوسرل مبنی بر این که هر وضعیت آگاهی در کل آگاهی به چیزی است، توجیه می‌شود و این مسئله خود توجیه‌کننده برنامه اصلی پدیدارشناسی هوسرل است: «ما می‌خواهیم به خود چیزها برگشت کنیم» (Husserl, 1961: 8).

این همان چیزی است که در فلسفه هوسرل «حیث التفاتی»^۴ نامیده می‌شود که البته استاد او برنتانو^۵ نیز در گذشته به آن اشاره داشته است. در واقع، اصل حیث التفاتی این است که هر آگاهی در واقع آگاهی به چیزی است. هر آگاهی زمانی جلوه می‌کند که به چیزی غیر از خود معطوف شود: «آگاهی، آگاهی نیست مگر زمانی که به سوی یک ابژه هدایت شود. به‌نوبه خود ابژه تعریف نمی‌شود مگر زمانی که با یک آگاهی در ارتباط باشد. بلکه همیشه برای - یک - سوژه، ابژه است» (Dartigues, 1972: 23).



البته ابژه را نباید مثلاً مانند محتوای یک جعبه در نظر گرفت بلکه صحبت از ابژه آگاهی است. لذا اینجا وجه استعلایی به معنای گرایش آگاهی به چیزی است بیرون از خود، به سوی آنچه آگاهی نیست. با این تعریف اختلاف سیستماتیک دکارت و هوسرل آشکار می‌شود: تفکرات دکارت در شکل فلسفه‌ای محقق می‌شود که به سوی سوژه‌ای معطوف می‌شود که در خود فرو رفته است، بی آن‌که این سوژه به جهان چیزها گشوده شود، حال آن‌که نزد هوسرل در تضاد با کوژیتو^۶ دکارت بحث در خصوص حرکتی است که آگاهی را به چیزی غیر از خود و به بیرون هدایت می‌کند. یعنی آگاهی زمانی که به بیرون گشوده می‌شود، ظاهر می‌شود و در غیر این صورت هیچ آگاهی وجود ندارد. لذا اینجاست که درونمایه «نگاه» در بطن پدیدارشناسی و به خصوص پدیدارشناسی مرلو پونتی^۷ آشکار می‌شود. نگاه عملی است به غایت ارتباطی که سوژه را از خود بیرون می‌آورده تا معطوف به جهان چیزها کند. «نگاه» به عنوان یکی از مضامین اصلی شعر سپهری در نظر می‌گیریم و به آن می‌پردازیم.

تقلیل پدیدارشناسی^۸

بر اساس نظر هوسرل هدف پدیدارشناسی آن است که بداند چگونه پدیدارها بر آگاهی انسان ظاهر می‌شوند. پدیدارشناسی از تجارب زندگی، جوهره‌های ثابت و غیرقابل تغییر را استخراج می‌کند، هرچند که آن‌ها زندگی مستقلی از آگاهی ندارند و در واقع موضوع شهود ویژه‌ای هستند. برای رسیدن به جوهره‌ها، پدیدارشناسی مسئله تعلیق پیش‌فرض‌ها یا همان «پوخته» را مطرح می‌کند، یعنی در پرانتز گذاشتن همه باورها، پیش‌فرض‌ها و داده‌هایی که به شکلی در آگاهی ظاهر می‌شوند. این به تعلیق در آوردن همان چیزی است که به تقلیل پدیدارشناسی معروف است. به عبارت دیگر، برای نایل آمدن به جوهره‌های ثابت باید این تقلیل را عملی کنیم. این تقلیل را می‌توان با شک‌های دکارتی مقایسه کرد، در عین حال که با آن متفاوت است. در واقع، من ناپ ناشی از شک‌های دکارتی را می‌توان با من استعلایی هوسرل مقایسه کرد. هر دو از «من نابی»^۹ سخن می‌گویند که یکی به جهان انتزاعی و درونی خود فرو می‌رود و دیگری به جهان چیزها گشوده می‌شود. از این رو، برای اطمینان از این‌که چیز، تنها و تنها خودش را بر ما می‌نماید و رازش را بر ما آشکار می‌کند، «من» ما باید خود را از وجود پیش‌فرض‌ها پالایش دهد تا بتواند به

این من ناپ برآمده از تقلیل پدیدارشناسی و عاری از هرگونه پیش‌فرض و پیش‌داوری ناشی از نگاهی تجربی و علمی، به ناگاه در مقابل جهانی ناب دچار حیرت و شگفتی می‌شود. این حیرت نتیجه نگاه من نابی است که به جهان به‌شکلی شهودی گشوده می‌شود. این حیرتی است که سوژه را وامی‌دارد تا بیاموزد جهان را دوباره ببیند، عبارتی که به شدت مورد علاقه مرلو پونتی بود. این حیرت نیز یکی از مضامین اصلی شعر سپهری است که درباره آن صحبت می‌کنیم.

اصل مسلم پدیدارشناسی یعنی برگشت به خود چیزها، نه فقط به معنای توجه خاص به جهان چیزها است و نه به مفهوم خود را غرقه کردن در روزمرگی، بلکه دقیقاً^{۱۰} به معنای گسست ارتباط مبتنی بر عادت با جهان بیرونی است، گسستی که هدف آن این است که جهان را آن‌گونه که هست و بر من ظاهر می‌شود بنمایاند، با نگاهی شهودی و بی‌واسطه. این نگاه بی‌واسطه و آشنایی‌زدایی شده از هرگونه عادت، اساس شعر سپهری را تشکیل می‌دهد.

البته تعلیق پیش‌فرض‌ها و داوری‌ها و نگاهی پیش‌مضمونی و پیش‌اندیشه‌ای داشتن، خود به معنای دادن بیشترین اعتبار و ارزش به لحظه، در تضاد با فراقنی در آینده و تخیلات و خاطرات معطوف به گذشته است. به عبارت دیگر، حیرت

ناشی از آن ارتباط شهودی و بی‌واسطه خود به مفهوم جذب سوژه در ابژه در لحظه حال است. در واقع، زمان به غایت ارزشمند در رویکردی پدیدارشناسی لحظه معطوف به لحظه حال است، لحظه‌ای که اگر مدام با معنایی تازه و سرخوشی برآمده از آن نگاه بی‌واسطه توأم نباشد، اعتبار و ارزشی ندارد. به هر حال، با دادن تمام غنای ممکن به لحظه، باید آن را با بداعت نگاه، کامل و سرشار زندگی کرد.

کودکان در لحظه حال را سرشار زندگی می‌کنند. آن‌ها به دلیل بودن در زمان حال، آن را با تمام احساس زندگی می‌کنند و با تمام وجود به آنچه در آن لحظه هستند و انجام می‌دهند وفادارند: «کودک خودش را صد در صد وقف عملی که انتخاب کرده است می‌کند، خواه بازی باشد، ورزش باشد، خواندن باشد یا نقاشی کردن یا غیره» (Derpaz, 2006: 194) حال آن که یک انسان بالغ همیشه بین خود و عملش فاصله‌ای می‌گذارد. او همیشه در اعمالش جایی برای یک زمان خالی و آزاد باز می‌کند تا خود را به شکلی کامل در عمل خود غرق نکند.

مضمون نگاه و مسئله حضور چیزها

بیکره مطالعاتی در این مقاله چهار کتاب آخر سپهری یعنی ما هیچ ما نگاه، حجم سبز، صدای پای آب و مسافر است. بی‌شک، یکی از مضامین عمده شعر سپهری مضمون «نگاه» است. در طول آثار سپهری گذشته از این که خود این واژه بسامد بسیار بالایی دارد، این عمل به غایت ارتباطی در طول شبکه‌های استعاری و کلامی به گونه‌های متفاوت آشکار می‌شود. نکته حائز اهمیت این است که در پدیدارشناسی به خصوص نزد مرلو پونتی نگاه نقش و جایگاه بنیادینی دارد که باید به جد مورد نظر واقع شود. از نظر گاستون باشلار^{۱۰}، یکی از بنیان‌گذاران نقد مضمونی^{۱۱} و تأثیرپذیرفته از پدیدارشناسی «نگاه یک اصل جهانی است». در کل نگاه که عملی به غایت ارتباطی است، سوژه را به جهان بیرون از خود می‌گشاید و سبب وحدت او با جهان ابژه‌ها می‌شود. به بیان دیگر، از آن رو می‌توان پدیدارشناسی را، در نفی فلسفه دکارتی، به نوعی فلسفه ارتباطی در نظر گرفت که به دلیل حیث التفاتی سوژه، او را معطوف به چیزی جز خود و به بیرون از خود هدایت می‌کند، لذا نگاه را می‌توان اصلی به حساب آورد که این ارتباط معطوف به جهان بیرون با آن میسر می‌شود. دیدن و نگاه کردن را باید دو فعل بنیادین هستی‌شناختی انسانی دانست که ارتباط انسان و جهان در گرو آن‌هاست. مرلو

پونتی اعتقاد دارد که «دیدن به معنای ورود به جهان چیزها و موجوداتی است که خودشان را بر ما ارزانی می‌دارند. نگاه کردن به یک ابژه یعنی خود را در آن حاضر دیدن، لذا یعنی درک و تملک آن‌ها براساس وجهی از خود که به سوی ما گشوده می‌شود» (Merlo-Ponty, 1945: 82).

از نظر این فیلسوف نگاه تنها عمل ممکن است که با آن می‌توانیم به چیزها و به زیبایی طبیعت نایل آییم. او می‌گوید: «چشم پنجره روح است»^{۱۸} بنابراین، نگاه را می‌توان شاهراهی دانست که درک جهان از طریق آن حاصل می‌شود. نگاه گشودگی به جهان است و بیان فراموشی لحظه‌ای خود، چراکه در لحظه از خود غافل می‌شویم و تمام توجه ما به بیرون هدایت می‌شود: «چه بحث در خصوص اشیاء باشد چه موقعیت‌های تاریخی، فلسفه رسالت دیگری ندارد مگر آن که به ما بیاموزد که آن‌ها را بهتر ببینیم و درست است که فلسفه شکوفا نمی‌شود مگر زمانی که خود را به عنوان فلسفه جداشده (و غیر ارتباطی) تخریب کند» (Ibid: 520).

در عنوان آخرین دیوان سپهری ما هیچ ما نگاه، به بهترین وجه به اهمیت این عمل ارتباطی اشاره شده است. در واقع در این دیوان رسالت شاعر تنها و تنها به این فعل و عمل که او را از خود به درمی‌آورد و به جهان چیزها معطوف می‌کند، تقلیل داده شده است. به بیان دیگر، آنچه در عنوان این دیوان به خوبی آشکار می‌شود، این است که هویت انسان و به تبع آن شاعر بسته به نگاهی است که او را در تماس مستقیم و شهودی با جهان قرار می‌دهد. در شعر «وقت لطیف شن» از این دیوان می‌خوانیم:

دیدم که درخت هست
وقتی که درخت هست
پیداست که باید بود

شاعر به جای کاوش در خصوص راز درخت و شناخت از علت و معلول‌های وجودی آن فقط به دیدن آن بسنده می‌کند و مهم این است که حضور این واقعیت بیرونی و دیداری کافی است که او را نیز به بودن وادار. به عبارت دیگر، حضور عینی و واقعی درخت به عنوان تنها دلیل هستی و وجودی شاعر معرفی می‌شود. لذا، برای سپهری «بودن» در جهان به وساطت فعل دیدن و نگاه کردن به هستی درخت پیوند می‌خورد.

در شعر «هم سطر هم سپید» از همین مجموعه تأکید شاعر بر این فعل ارتباطی با وضوح بیشتری ظاهر می‌شود:

باید کتاب را بست
باید بلند شد
در امتداد وقت قدم زد
گل را نگاه کرد

در این شعر کتاب که به شکلی مجازی اشاره به دانش و تجارب علمی دارد، به وضوح از جانب شاعر نفی می‌شود، شاعری که برای او آنچه اهمیت دارد تماس حسی و دیداری با جهان بیرونی است. آنچه مهم است رها شدن از جهان انتزاعی و مفهومی کتاب‌ها و رفتن به سوی درک بی‌واسطه و شهودی جهان است.

در شعر دیگری از مجموعهٔ حجم سبز بار دیگر اصرار شاعر بر خود این فعل ارتباطی مشهود است:

بیا زودتر چیزها را ببینیم

در واقع تعجیل شاعر برای دیدن چیزها را می‌توان توجیه این مهم دانست که برای او ادراک جهان بر پایهٔ مفاهیم علمی و تجربی و اصل علت و معلولی استوار نیست بلکه این ادراک فقط و فقط بر اساس ارتباط مستقیم و بی‌واسطه با جهان چیزها حاصل می‌شود، ارتباطی که باید برای برقراری آن تعجیل کرد.

در همین دیوان و در شعری به نام «سورهٔ تماشا» شاعر برای اهمیت دادن و تأکید بر «نگاه» به آن جنبهٔ تقدس می‌دهد و به آن سوگند می‌خورد:

به تماشا سوگند

نگاه غالباً در شعر سپهری اغلب نگاه انسان ابتدایی است که بدون هیچ پیش‌فرض و بی‌هیچ فرافکنی به آینده یا نوستالژی گذشته فقط و فقط در لحظه، به جهان چیزها نگاه و آن را درک می‌کند. سپس، او از آن سرچشمه‌ها و ریشه‌ها جدا و دچار جهان و زمان می‌شود، و جدایی از اصل‌ها به معنای ترک ارتباط شهودی و مستقیمی است که انسان با بیرون از خویش و با جهان برقرار می‌کند. شعر «چشمان یک عبور» از دیوان ما هیچ نگاه بیان‌گذر و عبور از ریشه‌ها و اصل‌ها به جهانی است که انسان باید آن را با تجارب علمی و جریان علت و معلولی کشف کن، با نگاهی به کمک دانش و علم. شاعر برای ارزش دادن به نگاه و تماشا، آن روزهای عصر طلایی را فقط با تماشا توصیف و تعریف می‌کند:

صبحگاهی در آن روزهای تماشا

«صبحگاه» خود اشاره به آغاز آن عصر طلایی دارد،

عصری که جهان بود و انسان و فعل نگاه که سوژهٔ انسانی را به جهان چیزها و جهان چیزها را به سوژه پیوند می‌زد. روزهایی که فقط و فقط روزهای تماشا بود و بس. اما آرام آرام انسان از آن روزهای طلایی و پیشاتأملی فاصله می‌گیرد:

کودک آمد میان هیاهوی ارقام

«هیاهوی ارقام» اشاره به جهانی دارد که در آن انسان به واسطهٔ علم و اعداد با آن ارتباط برقرار می‌کند.

در «متن قدیم شب» می‌توان این «هیاهو» را در تضاد با سکوت زمان آغازینی دانست که بین انسان و جهان، خلوصی حکم فرماست که ناشی از نگاه ناب انسان به جهان است:

در خلوص سکوت نباتی فرو رفته بودم
دست و رو در تماشای اشکال شستم

در آن سکوت چیزی نیست مگر شاعر که لبریز است از نگاه به اشکال جهان بیرونی.

بی‌شک، درونمایهٔ نگاه با مسئلهٔ ثقل حضور اشیاء که در سوی دیگر سوژهٔ نظاره‌گر وجود دارد در ارتباط است. به عبارت دیگر، سوژهٔ نظاره‌گر مدام با نگاه خود جذب ثقل حضور عینی و ملموس اشیاء می‌شود و از آنجا که نگاه او محض و پالایش‌یافته از هر پیش‌فرض مبتنی بر تجربه و علم است، جهان چیزها که بر این نگاه ناب گشوده می‌شود نیز به همان اندازه محض و ناب است. انسان هم‌چون کودک با شور و نگاهی مستقیم و عاری از هرگونه پیش‌فرض، جهان را در لحظه درک می‌کند.

در «ای شورای قدیم» ارتباط کودک و طبیعت آن‌سان نزدیک و بی‌واسطه است که فاصلهٔ بین آب دریاچهٔ نقشهٔ جغرافیا و آب واقعی فرو می‌ریزد و مثلث‌های درس هندسه در آب غرق می‌شوند. او کوه نقشهٔ جغرافی را هم‌چون کوهی واقعی ادراک می‌کند آن‌سان که در آن جست می‌زند:

چند مثلث در آب

غرق شدند

و من گیج

جست زدم روی کوه نقشهٔ جغرافی

کودک جهان را بی‌واسطه می‌فهمد و کوه و آب برای او ابتدا کوه و آب عینی و ملموسی است که در بیرون درک‌شان کرده است.

در «صدای پای آب» باور به حضور ملموس اشیا به راحتی دیده می‌شود:



و نخوانیم کتابی که در آن باد نمی‌آید
 و کتابی که در آن پوست شبنم تر نیست
 و کتابی که در آن یاخته‌ها بی‌بعدند

در اینجا گرایش شاعر به نفی فهم مبتنی بر واسطه و قوانین علمی و به‌عکس خواست تماس عینی و شهودی با خود چیزها آشکار می‌شود. کتاب هم‌چنان به‌شکلی مجازی بر شناخت و درک علمی جهان اشاره دارد که شاعر آن را نفی می‌کند. برای شاعر جهان با تمام ابعاد و ثقل حسی و واقعی اش قابل درک است. شاید از این رو است که برای او معنای زندگی در حد تماس مستقیم و عینی با یک سیب تعریف می‌شود:

مادرم صبحی گفت موسم دلگیری است

من به او گفتم: زندگانی سیبی است گاز باید زد با پوست
 عبارت «گاز باید زد با پوست» اشاره به تماس مستقیم با خود چیزها است.

میل برگشت به خود چیزها و ادراک آن‌ها به‌شکل تازه، بدیع و بی‌واسطه در همین شعر به‌گونه‌ای بارزتر دیده می‌شود:

چترها را باید بست
 زیر باران باید رفت

در واقع چتر به‌شکلی استعاری نقش فاصله‌ای بین انسان و جهان را بازی می‌کند، و رفتن به زیر باران بدون چتر، هم‌چنان به‌شکلی استعاری به ادراک مستقیم و بی‌واسطه جهان اشاره دارد.

در «صدای پای آب»، قبل از آن که کودک به مهمانی دنیا بیاید و از ادراک شهودی جهان دور شود، معنای زندگی هم‌چنان با حضور چیزها پیوند می‌خورد:

زندگی چیزی بود، مثل یک بارش عید، یک چنار پرسار
 در همین مجموعه شاعر تمام وجود و هستی خود را به صراحت معطوف به جهان بیرونی می‌داند:

روح من در جهت تازه اشیا جاری است

در واقع، شاعر روح و آگاهی خود را هدایت‌شده به‌سوی ثقل حضور اشیا تعریف می‌کند. به‌عبارت دیگر، روح شاعر به جای فرورفتن در خود به جهان گشوده می‌شود و ارتباط بدیع، ناب و بی‌پیش‌فرض با جهان اشیا با صفت «تازه» به‌خوبی آشکار می‌شود.

در همان شعر شاعر ثقل هستی و بودن را به‌شکلی ساده با برداشتن ریگ و احساس وزن آن درک می‌کند:

به‌عبارتی دیگر برای او فهم هستی و راز آن نیازی به کنکاش‌های علمی و فلسفی ندارد و کافی است با ادراک ثقل یک ریگ به راز هستی پی ببرد.

ریگی از روی زمین برداریم
 وزن بودن را احساس کنیم

مسئله ارتباط سوژه و ابژه و پیوند و یکی‌شدن آن‌ها با یکدیگر در شعر «ندای آغاز» از مجموعه حجم سبز در تصویری به غایت استعاری مطرح می‌شود:

مثلاً شاعره‌ای را دیده‌ام
 آن‌چنان محو تماشای فضا بود که در چشمانش
 آسمان تخم گذاشت

در این تصویر شاعرانه سوژه نظاره‌گر آن‌چنان محو تماشای ابژه شده است که در نهایت بین آن‌ها پیوند و وحدتی شگرف به وجود می‌آید، آن‌سان که نتیجه این امتزاج و وحدت تخم گذاشتن ابژه یعنی آسمان در چشمان شاعره‌ای است که به آن می‌نگرد. این وحدت بین سوژه و ابژه را به‌خوبی می‌توان در یکی از تصاویر زیبا و شاعرانه باشلار مشاهده کرد:

من آسمان آبی را نظاره می‌کنم
 و این آسمان آبی است که مرا نظاره می‌کند
 (Bachelard, 1943: 76)

در شعر سپهری نوستالژی این نگاه شهودی به جهان پیوسته به چشم می‌خورد، نگاهی که در واقع نگاه کودکی فرد یا کودکی انسان در عصر طلایی است که وحدتی بنیادی بین انسان و جهان اطرافش برقرار بوده است. در واقع، در شعر سپهری کودکی فردی با کودکی عصر طلایی انسان گره می‌خورد و شاعر مدام در شعر خود نوستالژی نگاه انسان آغازین را مطرح می‌کند. این کودکی پیوسته با نگاه محض و بی‌واسطه‌ای که به جهان چیزها می‌اندازد، تعریف می‌شود. به بیانی دیگر، می‌توان ارتباطی مضمونی بین کودکی فردی و انسانی، نگاه ناب و محض، حضور اشیا و جهان آغازین برقرار کرد.

برگشت به سرآغازها و آشنایی‌زدایی از نگاه

در جای جای شعر سپهری شاهد نوستالژی شاعر برای بهشت گمشده کودکی و عصر طلایی انسان اولیه هستیم: دورانی که در آن نگاه انسان از جهان آشنایی‌زدایی شده یا به تعبیری دیگر نگاهی است که جهان برایش آشنا نیست



طبیعت مسلط کنند، از منظر شاعر نفی می‌شوند. در واقع، انسان ابتدایی در طلوع هستی، بدون علم و فلسفه و فقط با ارتباط مستقیم با جهان آن را ادراک می‌کند. در «صدای پای آب» می‌خوانیم:

آب بی‌فلسفه می‌خورد
توت بی‌دانش می‌چیدم

در «آب‌ها به بعد» او آن بهشت آغازین را عصری می‌داند که علم به جای آن که بین انسان و جهان با نگاه استدلالی و مبتنی بر اصل علت و معلول فاصله اندازد، با طبیعت هم‌جوار می‌شود و حاکمیت و تسلط خود را بر طبیعت رها می‌کند:

روزی که دانش لب آب زندگی می‌کرد

باز در نفی دانش در «صدای پای آب» می‌خوانیم:

بار دانش را از پشت پرستو به زمین بگذاریم

برای شناخت پرستو لازم نیست با ابزار علم به واقعیت آن بپردازیم، بلکه کافی است با نگاه جذب حضور آن شویم. با نفی علم و فلسفه و همه پیش‌فرض‌هایی که به‌مرور به انسان تحمیل می‌شود، فقط انسان می‌ماند و نگاه ناب و محض او که به جهان گشوده می‌شود. از این رو واژه محض در شعر سپهری واژه‌ای است با بسامد بالا.

در «نزدیک دورها»، که خود عنوان اشاره به نزدیک شدن به سرآغازها می‌کند، شاعر تا مرز آنجا که نگاه محض و ناب شاعر چیزها را به شکلی محض و ناب کشف می‌کند پیش می‌رود:

رفتم تا وعده‌گاه کودکی و شن
تا وسط اشتباه‌های مفرح
تا همه چیزهای محض

و در «هم سطر هم سپید» شاعر آن عصر آغازین طلایی را به صبح تشبیه می‌کند و صفت محض را به گنجشگ نسبت می‌دهد:

صبح است
گنجشگ محض می‌خواند

در «همیشه» از مجموعه حجم سبز، شاعر همچنان حسرت روزهای کودکی خود را دارد، روزهایی که در آن کودک با نگاه ناب و بی‌آلایش خود به جهان همه چیز را محض می‌بیند:

روی زمین‌های محض
راه برو تا صفای باغ اساطیر

و غریبه می‌نماید. این جهان، جهان انسان اولیه‌ای است که چیزها را در آن برای اولین بار می‌بیند. جهان سوژه‌ای که با ابژه یکی می‌شود. جهانی که در آن بین انسان و جهان وحدت برقرار است و هنوز انسان با علم بر طبیعت چیره نشده است.

شاید بتوان با نگاهی کلی «صدای پای آب» را گذر از این دوران به جهانی دانست که علم و دانش بین انسان و درک شهودی‌اش از هستی فاصله انداخته است. از این رو، شاعر این گذر را به مهمانی تعبیر می‌کند:

من به مهمانی دنیا رفتم
اما آنچه او طلب می‌کند، دریافتن آغازها است:
من به آغاز زمین نزدیکم

او این سرآغازها را در متن قدیم شب از مجموعه ما نگاه ما هیچ، «سرآغازهای ملون» می‌نامد:

ای سرآغازهای ملون

در همین مجموعه در شعری به نام «نزدیک دورها» شاعر نوید می‌دهد که به آن «دورها» و «سرآغازها» نزدیک شده است. شاعر آن جهان را وعده‌گاه کودک و شن می‌داند:

رفتم تا وعده‌گاه کودکی و شن

در این وعده‌گاه فقط و فقط ارتباط کودک با طبیعت مطرح است، که شن کوچک‌ترین نماد آن است. در واقع، کودک همان انسان عصر آغازین است و «شن» بیان مجازی طبیعتی است که نگاه کودک به آن معطوف می‌شود. در «هم سطر هم سپید»، شاعر برای رسیدن به این سرآغازها تعجیل می‌کند:

باید دوید تا «ته بودن»

«ته بودن» اشاره به همان سرآغازهای ملون دارد، و شاعر برای دیدن چیزها در آن سرآغازهای ملون تعجیل می‌کند:

بیا زودتر چیزها را ببینیم

در «چشمان یک عبور» شاعر به‌روشنی از نوستالژی آن دوران ابتدایی سخن می‌گوید:

ای بهشت پریشانی پاک پیش از تناسب

در آن عصر طلایی هنوز انسان با نگاه پرابهام و همراه با حیرت جهان را می‌نگرد، قبل از آن که دچار تناسب و علم شود. از همین روی فلسفه و علم که برآند که بر طبیعت تسلط پیدا کنند و از این طریق نگاه انسان را بر جهان و

اگر در «صدای پای آب» می‌خوانیم:

چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید

در واقع شستن چشم سبب می‌شود تا نگاه همه چیز را
 آشنایی‌زدایی شده ببیند؛ چشم‌ها را باید شست تا نگاه ما
 با عاری شدن از هر عقبه ذهنی و هر پیش فرضی، هم‌چون
 نگاه انسان اولیه بر جهان گشوده شود.
 اینجاست که برای این نگاه هم آن‌سان که برای نگاه
 محض انسان اولیه که همه چیزها را در نهایت تازگی
 و بدیع بودنشان درک می‌کرد فرقی بین اسب، کبوتر
 و کرکس یا بین گل شبدرد و لاله وجود ندارد، چرا که
 تفاوت‌گذاری ناشی از نگاهی است که با علم و نظام علت و
 معلولی، چیزها را از هم متمایز می‌بیند:

من نمی دانم

که چرا می‌گویند:

اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست
 و چرا در قفس هیچ کسی کرکس نیست
 گل شبدرد چه کم از لاله قرمز دارد

شاعر در «مسافر» اعتراف می‌کند که جهان نگاه ما را
 همیشه به عادت آلوده می‌کند:

غبار عادت همیشه در مسیر تماشاست

و بلافاصله می‌گوید:

همیشه با نفس تازه راه باید رفت

و «نفس تازه» اشاره به نگاهی دارد که جهان را هر
 لحظه به شکلی ناب و تازه کشف می‌کند. از همین روی
 است که شاعر با سرخوشی تمام اعلام می‌کند که:

در مسیر مرغ‌های باغ نشاط

غبار تجربه را از نگاه من شستند

چرا که با شستن غبار تجربه و عادت‌های ناشی از تجربه
 است که نگاه محض و ناب می‌شود و با بداعت تمام به
 جهان گشوده می‌شود.

بدیهی است که این نگاه ناب و محض گشوده به
 جهان محض، مانند نگاه آغازین انسان به جهان دچار
 بهت و حیرت می‌شود، حیرتی که فرح‌بخش و گواراست،
 حیرتی که برآمده از نگاهی است که با پاک شدن از غبار
 عادت جهان را آن‌گونه که هست می‌بیند، یعنی جهانی
 آشنایی‌زداشده و لذا ناب و غریب.

حیرت ناشی از نگاه ناب گشوده به جهان

در واقع، انسان با دور شدن و فاصله گرفتن از اصل‌ها
 و ریشه‌ها ویژگی ناب و آشنای‌زدایی‌شده نگاه خود را به
 جهان از دست می‌دهد و به همان نسبت که از این عصر
 طلایی جدا می‌شود، بین او و جهان چیزها حجاب غلیظ
 عادت حائلی می‌شود تا او جهان را آن‌گونه که هست،
 نبیند. به عبارت دیگر، ما دیگر چیزها را ادراک نمی‌کنیم
 بلکه فقط عملی را که بر آن‌ها انجام می‌دهیم تا از آن‌ها
 بهره‌مند شویم، درک می‌کنیم؛ چیزها را می‌بینیم بی‌آن‌که
 دچار حیرت و شگفتی شویم؛ در واقع، نگاه ما با عادت
 جهان را می‌بیند و غبار غلیظ عادت مانع می‌شود تا با
 جهان ارتباطی شهودی و مستقیم برقرار کنیم. سپهری
 می‌خواهد همان نگاه با حیرت و شگفتی را به ما بازگرداند،
 همان حیرتی که انسان اولیه به دلیل نگاه ناب خود به
 جهان با آن عجب می‌شود. مضمون غریب بودن چیزها
 که احساس حیرت را برمی‌انگیزد بی‌وقفه در شعر سپهری
 ظاهر می‌شود. در «هم سطر هم سپید» می‌خوانیم:

حسی شبیه غربت اشیاء

از روی پلک می‌گذرد

شاعر به این غربت صفت زیبا را نسبت می‌دهد:

ای عجیب قشنگ

در «صدای پای آب» حس حیرت و شعف ناشی از آن
 در تضاد با شناختی قرار می‌گیرد که برآمده از درک مبتنی
 بر علت و معلول پدیده‌هاست:

کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ

کار ما این است که در افسون گل سرخ شناور باشیم

این افسون همان حس حیرتی است که نگاه انسان را با
 دیدن گل سرخ فرامی‌گیرد، نگاهی که نه به دنبال شناخت
 علمی از گل سرخ بلکه در جستجوی درک شهودی آن
 است. واژه «شناور» به‌خوبی بیان وحدت بین سوژه
 نظاره‌گر و ابژه‌ای است که به آن نگاه می‌شود و حس
 حیرت برآمده از این وحدت و یکی شدن است.

در «نزدیک دورها» بار دیگر شاهد حس حیرت و
 افسون در برابر جهان بیرونی، و وحدت و پیوند میان انسان
 و طبیعت هستیم:

نبض می‌آمیخت با حقایق مرطوب

حیرت من با درخت قاطی می‌شد

در واقع «نبض» به عنوان نزدیک‌ترین چیز به انسان با



در اینجا «تر شدن» اشاره به پالایش از هرگونه پیش‌فرض و عادت است، و «آب‌تنی کردن در حوضچه اکنون» بیانگر نگاهی است که هر لحظه باید خود را تازه کند تا جهان را هر لحظه تازه ببیند.

احیای بی‌وقفه نگاه با استعاره دیگری که در آن زندگی با هر طلوع خورشید دوباره از آغاز متولد می‌شود، برجسته می‌شود:

صبح‌ها وقتی خورشید درمی‌آید متولد بشویم

در «مسافر» بار دیگر شاعر بر نفی عادت تأکید می‌کند و می‌خواهد که هر لحظه تازگی نگاه خود را داشته باشد:

غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست
همیشه با نفس تازه راه باید رفت

«نفس تازه» خود اشاره به همان احیای همیشگی نگاه دارد. در «آفتابی» شعری از مجموعه حجم سبز شاعر لباس لحظه‌ها را پاک می‌داند:

لباس لحظه‌ها پاک است

این پاکی بیان پالایش لحظه‌ها از غبار عادت است که اگر بر دامن لحظه‌ها بنشیند، هم‌چون حجایی مانع می‌شود تا نگاه ناب شاعر جهان را به‌شکلی شهودی درک کند.

نفی زبان در شعر

در شعر سپهری صحبت از ارتباط مستقیم سوژه ادراک‌کننده و ابژه ادراک‌شده است، سوژه‌ای که هم‌چون من نابی است که با نگاه محض خود جهان را نیز ناب و محض می‌بیند و در واقع نقش این سوژه ناب این است که با زبان تجارب ناب خود را شرح دهد. بنابراین، من ناب سوژه ادراک‌کننده زبانی را می‌طلبد که بیشترین نزدیکی را با تجارب زندگی شده او داشته باشد، چرا که در غیر این صورت نقش واسطه و مانعی را بازی می‌کند که بین آن من ناب و جهان فاصله می‌اندازد. در واقع، همان‌گونه که زبان انسان اولیه هنوز به غبار عادت دیدن آلوده نشده است و چیزی نیست جز برگردان مستقیم و بی‌واسطه تجارب او از بودن در جهان و ارتباط با آن، زبان شاعر نیز باید فراتر از شناخت عقلانی و منطقی باشد که در درازای تاریخ حاصل شده است فقط و فقط بیان ارتباط شهودی و مستقیم شاعر با جهان باشد.

از همین رو در شعر سپهری زبان حایل، مانع و واسطه‌ای در مقابل دریافت و درک بی‌واسطه جهان شناخته و ارزش‌گذاری منفی می‌شود: نزد شاعر فقط

طبیعت درهم‌می‌آمیزد. به عبارت دیگر اینجا سخن از نقطه عطف آمیزش انسان (سوژه) با طبیعت (ابژه) است که خود ناشی از حیرت و افسون نگاه نابی است که به جهان گشوده می‌شود. ژرژ پوله^{۱۲}، یکی از بنیان‌گذاران نقد مضمونی^{۱۳}، در کتاب آگاهی نقد^{۱۴} به مضمون «حیرت» نزد نویسندگان و منتقدان بسیاری اشاره می‌کند. او در بخشی که به گاستون باشلار^{۱۵} اختصاص داده است، از حیرتی سخن می‌گوید که برآمده از نگاهی است که انگار برای اولین بار جهان را کشف می‌کند؛ نگاه سوژه آن‌چنان جذب حضور محض و تازه ابژه جهان بیرونی می‌شود که با آن پیوند می‌خورد. او ضمن مطرح کردن مسئله «آشیانه پرنده» که باشلار در کتاب بوطیقای فضا^{۱۶} به آن پرداخته است، نگاه سوژه‌ای را که به آشیانه می‌نگرد نگاهی همراه با افسون و حیرت می‌بیند، نگاهی که در نهایت به وحدت سوژه نظاره‌گر و ابژه نظاره‌شده می‌انجامد و می‌توان آن را با نگاه سپهری که غرق در گل سرخ می‌شود و در حیرت دیدار آن شناور می‌شود مقایسه کرد. پوله می‌نویسد: «برای مثال، کشف کردن یک آشیانه پرنده، به معنای کشف کردن خودمان است، همراه با حیرت و لرزش، مایی که سرشار از احساس افسون و تحسین در مقابل این چیز مرموز شده‌ایم، که به دلایلی که هنوز روشن نیست، به‌شکلی درونی بر ما تأثیر می‌گذارد» (Poulet, 1971 : 199).

عطف آگاهی شاعر به زمان حال

در شعر سپهری مدام مسئله برگشت به دوران کودکی به چشم می‌خورد، کودکی مرحله زمانی است که در آن انسان فقط در لحظه زندگی می‌کند؛ کودک نه در گذشته است و نه در آینده و فقط در حال به سر می‌برد، هم‌چون انسان اولیه در آغاز هستی. در شعر سپهری زیستن در لحظه ارزش‌گذاری مثبت می‌شود. برای شاعر زیستن در لحظه حال برابر با درک تازه و هر لحظه نوشته‌ای از جهان است. در واقع، هر لحظه حامل تجربه و درک بدیعی از جهان بیرونی است. از نظر شاعر انسان باید لحظه به لحظه شیوه دیدن خود را احیاء کند تا جهان را با تازگی و بداعت بنگرد و درک کند و این زمانی میسر می‌شود که به لحظه بهای کامل داده شود.

در «صدای پای آب» تازگی نگاه و بداعت در دیدن، با خیس شدن پیاپی استعار می‌شود.

زندگی تر شدن پی در پی

زندگی آب‌تنی کردن در حوضچه اکنون است

زبان عصر طلایی و کودکی انسان زبانی است که نقش واسطه و مانع را بین او و جهان بازی نمی‌کند، عصر ارتباط سرخوشانه انسان و طبیعت بدون هیچ واسطه و حجاب. از جمله اشعار سپهری که در آن می‌توان بینش او را در مورد زبان مشاهده کرد، شعر «متن قدیم شب» از مجموعه ما هیچ ما نگاه است. در این شعر می‌خوانیم:

جرئت حرف در هرم دیدار حل شد

در اینجا شاعر زبان را در مقابل فعل دیدن قرار می‌دهد و آن چه اهمیت دارد، این است که حرف در مقابل دیدن که بیانگر ارتباط مستقیم و بی‌واسطه با جهان است، رنگ می‌بازد. در همان شعر شاعر به شکل بسیار زیباتر و گویاتری از پیوند و وحدت سرخوشانه انسان و جهان در غیاب زبان سخن می‌گوید:

در علفزار قبل از شیوع تکلم
آخرین جشن جسمانی ما به پا بود

در واقع، در این شعر اشاره به زمانی است که هنوز انسان درگیر جهان نشده، و هنوز بین او و جهان آغازین فاصله‌ای نیفتاده است. انسان و جهان ارتباط مستقیم، جسمانی و سرخوشانه خود را دارند و زبان هنوز نقش مانع را در این ارتباط شهودی بازی نمی‌کند و به قول شاعر زبان هنوز شیوع پیدا نکرده است. زمانی که شاعر آن را چند بیت بعد این‌گونه معرفی می‌کند:

در زمان‌های پیش از طلوع هجاها

زمانی که انسان درگیر جهان می‌شود و آن ارتباط سرخوشانه ناشی از وحدت با جهان آغازین رنگ می‌بازد، زبان حایلی می‌شود بین انسان و جهان. اینجاست که کفش شاعر نه از خود «شب‌نم» بلکه از لفظ آن خیس می‌شود. در واقع، لفظ حجاب و واسطه‌ای می‌شود که انسان را از خود چیزها دور می‌کند:

بعد در فصلی دیگر
کفش‌های من از لفظ شب‌نم
تر شد

اینجاست که فاصله‌ها ظاهر می‌شوند و بین شاعر و جهان جدایی می‌اندازند:

بعد وقتی بالای سنگی نشستم
هجرت سنگ را از جوار پای خود می‌شنیدم
بعد دیدم که از موسم دست‌هایم
ذات هر شاخه پرهیز می‌کرد

زبان جای چیزها را می‌گیرد و لفظ سنگ و شاخه به‌جای سنگ و شاخه می‌نشیند.

در «چشمان یک عبور» شاعر از کودکی سخن می‌گوید که بی‌توجه به الفاظ با خود طبیعت ارتباطی کودکانه دارد. کودک جهان را بی‌زبان می‌فهمد:

کودک از پشت الفاظ
تا علف‌های نرم تمایل دوید

به هر شکل، فاصله بین زبان و جهان در شعر سپهری فرومی‌ریزد. زبان باید نه شرح و تبیین و توصیف جهان بلکه خود جهان باشد.

در شعر «تا انتها حضور» از همان مجموعه می‌خوانیم:

داخل واژه صبح
صبح خواهد شد

در این ابیات به‌خوبی شاهد از میان رفتن فاصله زبان و جهان هستیم و بین صبح و واژه صبح مرزها فرو می‌ریزد. در مجموعه «صدای پای آب»، شاعر واژه‌ها را می‌شوید تا آن‌ها را از هرگونه پیش‌فرض و سبقه ذهنی پالایش دهد؛ تا ویژگی واسطه‌ای زبان را از آن برگیرد و زبان را چنان شفاف کند که حایلی بین انسان و جهان نباشد. به‌عبارت دیگر، شاعر با شستن واژه‌ها زبان را تا حد امکان به جهان نزدیک می‌کند:

واژه‌ها را باید شست
واژه باید خود باد واژه باید خود باران باشد

واژه تا زمانی که خود جهان و طبیعت را بازنمایاند، چیزی نیست جز حایلی در مقابل درک مستقیم و شهودی جهان.

در «سمت خیال دوست» شاعر صدای جریان جوی آب را به جمله‌ای تشبیه می‌کند، اما بلافاصله خود صدای جریان آب را روشن‌تر از هر جمله و حرفی می‌داند:

جمله جاری جوی را می‌شنید
با خود انگار می‌گفت
هیچ حرفی به این روشنی نیست

نتیجه گیری

در کل سپهری را باید شاعری به حساب آورد که خلسه شاعرانه در او فقط زمانی آشکار می شود که آگاهی او به طور کل معطوف به یک ابژه بیرونی شود، یا به عبارت دیگر، به یک واقعیت عینی و ملموس در جهان چیزها التفات پیدا کند. لذا در شعر سپهری «نگاه»، از آنجا که دریچه‌ای است که سوژه نظاره‌گر را به ابژه نظاره‌شده پیوند می‌زند، از مضامین عمده و کلیدی فهم آثار او به حساب می‌آید؛ در واقع، نگاه شاعر نگاهی است که او را از این که به جهان درونی معطوف شود، دور می‌کند، تا او گشوده به جهان بیرونی نظر کند. نگاه عملی ارتباطی است که شاعر را از خود بیرون می‌آورد و سرخوشانه در جهان چیزها قرار می‌دهد. شعر سپهری شعر ثقل حضور چیزهاست. در شعر او صحبت از من نابی است عاری از هر پیش فرض و داوری مبتنی بر داده‌های علمی و تجربی، منی به غایت پیش‌تأملی که بر آن است تا جهان را آن گونه که هست درک کند، هم چون کودک که با نگاهی ناب و محض جهان ناب ناشی از این نگاه ناب را کشف می‌کند. نوستالژی این جهان کودکانه و تأسف دور شدن از عصر طلایی کودکی انسان ریشه در جدایی از این نگاه ناب و محض دارد. بی‌شک، اولین عکس‌العمل این نگاه ناب بدون پیش فرض در مقابل حضور ناب چیزها حس «حیرت» است، حیرتی ناشی از نگاهی آشنایی‌زدایی شده از جهان، حیرتی چونان حیرت انسان اولیه که جهان را بی‌دانش و بی‌فلسفه و فقط و فقط به‌شکلی مستقیم، بی‌واسطه و شهودی درک می‌کرد. گرایش روح و روان شاعر برای درک جهان، فراتر از شناخت عقلانی و با نگاهی رهاشده از مفاهیم علت و معلولی علمی و فرآیندهای تجربی و صحنه‌ای که در طول این مقاله بر برخی دیگر از ویژگی‌های شعر سپهری گذاشته شد، به ما این امکان را می‌دهد که بتوانیم برخی از ویژگی‌های نگاه پدیدارشناسی را به او نسبت دهیم.

پی‌نوشت‌ها

1 - Sujet percevant

2 - Objet perçu

3 - Husserl

4 - L'intentionnalité

5 - Berentano

۶ - اولین آگاهی به هستی

7 - Merlo-Ponty la réduction phénoménologique

8 - Réduction phénoménologique

9- Moi pur

10- Gaston Bachelard

11- La critique thématique

12- George Poulet

13- La critique thématique

14- La conscience critique

15- Gaston Bachelard

فیلسوف بزرگ فرانسوی، متأثر از اندیشه‌های پدیدارشناسی و از جمله بنیان‌گذاران نقد مضمونی

16- La poésie de l'espace





- Bachelard, Gaston. (1943) , *L'air et les songes* . J. Paris: Corti
- Dartigues, André. (1972), *Qu'est – ce que la phénoménologie ?*. Paris: Privat.
- Derpaz, Natalie. (2006). *Comprendre la phénoménologie*. Paris: Armand Colin.
- Husserl, E. (1963). *Idées directrices pour une phénoménologie*, I, §24, Le principe des principes. Paris: Gallimard.
- Husserl, E. (1961) *Recherches Logiques, Tom 2*, TRad .H.Elle. Paris: P.U.F
- Husserl E. (1953). *Méditation cartésienne*, Trad. Peiffer et Levinas, Paris: Librairie philosophique J. Vrin.
- Merlo- Ponty, Maurice. (1963). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merlo- Ponty, Maurice. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- Poulet, George. (1971). *La conscience critique*. Paris. José Corti.



مطالعه تطبیقی نقش شکار در هنر ایران باستان با هنر بین‌النهرین

ابوالقاسم دادور* شهلا خسروی فر**

چکیده

در این مقاله سعی بر این است که شباهت‌ها و تفاوت‌های نقش شکار در هنر ایران باستان از دوره هخامنشی تا ساسانی با هنر بین‌النهرین با تأکید بر دوره آشور بررسی شود. پژوهش به روش تحلیلی - تطبیقی در جهت بررسی نقش شکار در این تمدن‌ها و معرفی برخی مفاهیم نمادین نهفته در آن‌ها از طریق گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و اسنادی صورت گرفته است. هدف از این پژوهش جست و جوی نقش شکار و همچنین معرفی مفاهیم نمادین شکار در این تمدن‌هاست. در این پژوهش تلاش شده است تا حد امکان انگیزه‌ها و دلایل به تصویر کشیدن نقوش شکار بیان شود. با توجه به این که نقش و صحنه‌های شکار از کهن‌الگوهای بشر هستند، پس از یکجانشینی و شکل‌گیری تمدن‌ها این‌گونه تصاویر وجوه نمادین خود را حفظ کردند. ابزاری نمادین در جهت نمایش پرشور قدرت و تسلط بشر (اغلب پادشاهان) بر نیروهای طبیعی و حتی مافوق طبیعی که در قالب حیواناتی قدرتمند چون شیر یا گاو و جانوران اسطوره‌ای تصویر می‌شدند. وجوه اشتراک و تفاوت‌هایی در صحنه‌های شکار بر آثار هنری برجای مانده نظیر مهرها، ظروف، نقش برجسته‌ها، سلاح‌ها و... در ایران و بین‌النهرین مشاهده می‌شود. از جمله وجوه اشتراک این صحنه‌ها در تمدن ایران باستان و بین‌النهرین می‌توان، شکار گاو توسط شیر را نمادی از تغییر فصول یا غلبه نیروی خیر بر شر و نیز تصویر سمبلیک پادشاهان در صحنه‌های شکار هم‌چون سمبلی در نمایش توانایی ایشان برای دفع نیروهای شر و دشمنان از سرزمین و مردمان تحت سلطه آنان ذکر کرد. تفاوت و افتراقی که میان تمدن ایران باستان و بین‌النهرین می‌توان مشاهده کرد این است که در بین‌النهرین صحنه شکار جانوران اساطیری به خدایان و پهلوانان اسطوره‌ای اختصاص دارد، در حالی که در ایران برخی پادشاهان خود منشأ خیر و برکت و قدرت الهی محسوب می‌شوند.

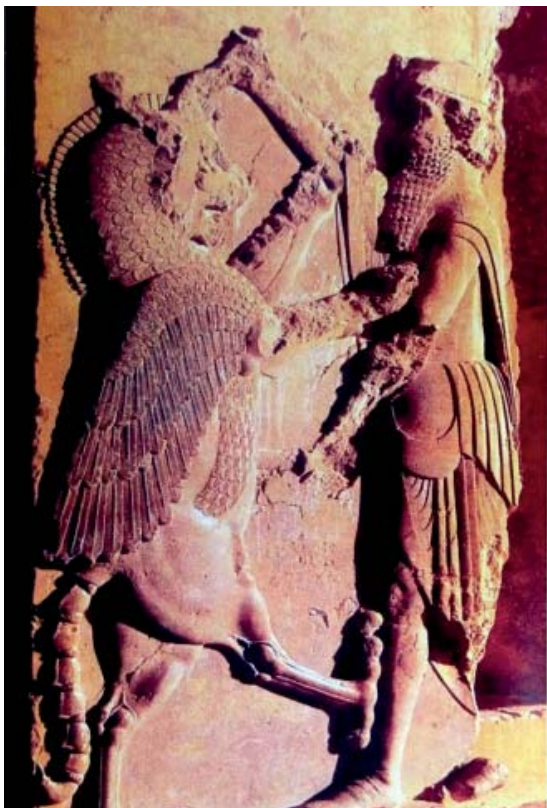
کلید واژه‌ها: شکار، نماد، هنر ایران باستان، هنر بین‌النهرین.

مقدمه

شاید به جرأت بتوان گفت که نقش شکار و شکارگری از قدیمی‌ترین و رایج‌ترین نقوش مورد استفاده بشر بوده است. قدمتی به درازای عمر بشر، چراکه شکار اولین حرفه‌ای است که از بدو پیدایش و سکونتش در زمین بدان پرداخته است؛ عاملی بسیار مهم در تأمین نیازهای اولیه و ادامه بقای انسان در زمین. شاید از این روست که عمده آثار به دست آمده از انسان نخستین اغلب به ابزار شکار یا تصاویر شکار و شکارگری اختصاص دارد. پس از یکجانشینی انسان به واسطه دست‌یابی به دشت‌های سرسبز و خاک حاصل‌خیز و شکل‌گیری تمدن‌های کهن، شکار که عامل اصلی تأمین نیازهای اولیه بشر محسوب می‌شد، جایگاه خود را به کشاورزی داد. از این دوره است که نگاه به شکار و شکارگری در نزد بشر، کاملاً متحول و مبدل به رویکردی عمیقاً نمادین و حتی مذهبی می‌شود. اینجاست که تصاویر شکار اغلب مفهومی در پس خود می‌یابند، مفاهیمی چون تغییر فصول، مفاهیم مرتبط با صور فلکی یا پیروزی نیروهای خیر بر شر. این نمادگرایی حتی در برخی از این تمدن‌ها هم‌چون بین‌النهرین و ایران از این نیز پا فراتر می‌گذارد و مبدل به ابزاری سیاسی در دست پادشاهان برای نمایش قدرت، نیرو و جایگاه برتر خود در کسب قدرت نسبت به سایرین می‌شود.

۱-۱- نقش شکار در هنر دوره هخامنشی

در این برهه از تاریخ، شکار همواره مناسب‌ترین مکتب برای تعلیم و تربیت و هم‌چون آموزگاری حقیقی برای کودکان و جوانان بوده است و فرزندان از کودکی در این مکتب پرورش می‌یافتند. به‌طوری که گزنفون در این باره چنین می‌گوید «جوانان اغلب در شکار شاهی با شاه بیرون می‌آیند. پارسیان شکار را آموزشگاه حقیقی جنگ می‌پندارند، جوانان در شکار سحرخیزی در سرما و گرما، بردباری، راه رفتن، دوندگی، تیراندازی، آمادگی روحی و چابکی را فرا می‌گیرند...» (گزنفون، ۱۳۸۹: ۲۴ و ۲۵). هم‌چون گذشته نبرد با جانوران به‌نحوی مقدس شمرده می‌شد و اعتقاد بر این بود که شکار یک حیوان موجب انتقال قدرت و نیروی آن حیوان به شکارچی می‌شود. در این دوره شکار جزئی از افتخارات پادشاهان و به‌نحوی نمایانگر اقتدار و عظمت هر پادشاه به‌شمار می‌آمد. شاید به همین دلیل بود که در این دوره هم‌چنین پرديس‌ها



تصویر ۱. نبرد پادشاه یا پهلوان شاهی با موجود افسانه‌ای، کاخ تچر، تخت جمشید (دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۳۲۵)

که در گذشته جایگاه مقدس و مملو از انواع جانوران اهلی، وحشی و از بهترین و زیباترین گونه‌های گیاهی بودند، به‌نحوی مبدل به شکارگاه‌هایی برای شکار شاهی شدند. «هخامنشیان به آن‌چنان پردیسی، و مخصوصاً نمونه زمینی آن، اعتقاد نداشتند و پردیس‌های زمینی را که بسیار بزرگ، انباشته از گل و گیاه، درخت و جانوران بودند، مناسب‌ترین جای برای شکار یافتند. آنان باغ‌های مقدس را شکارگاه خود قرار دادند» (حصوری، ۱۳۸۵: ۳۰).

تصویر شکار به اقسام گوناگون در بسیاری از آثار هنری این دوره از نقش برجسته‌ها گرفته تا مهرها و... به چشم می‌خورد. این تصاویر شکار در بسیاری از موارد مفاهیمی نمادین در پس خود دارند. «در ایران در نظر شاه و روحانیون، نقش شاه این بود که بر نیروهای مخرب که در قلمرو سلطنت به فعالیت می‌پرداختند، غلبه کند. نبرد کیهانی بزرگ میان راستی و دروغ، نیرویی بود که شاه هم، در آن درگیر بود. اما چنین برمی‌آید که بیشتر تأکید بر نقش او در استقرار نظم و آرامش قلمرو ایزدی در حیطه فرمانروایی خویش به‌کمک اهورامزدا بود» (هینلز، ۱۳۸۵: ۱۵۷ و ۱۵۸). نمود بارز این تفکر شاید

بالدار، شیر بالدار) در بسیاری از مهرهای به دست آمده از این دوران نیز به چشم می‌خورد (تصویر ۲).

علاوه بر تصویر نبرد پادشاه با جانوران اسطوره‌ای، در بسیاری از آثار صحنه نبرد پادشاه با شیر نیز به وفور بر روی مهرهای این دوره دیده می‌شود. «در زمان هخامنشی شیر مظهر قدرت و نیرو شناخته شده است» (دادور و منصور، ۱۳۸۵: ۷۷). پس شکار و غلبه شاه بر شیر که سمبل قدرت شناخته می‌شد، شاید تأییدی بود بر مقام شاهی و استحقاق او بر امر پادشاهی (تصویر ۳). در اثری دیگر اما جنگ میان شیرها با شاه هخامنشی به تصویر کشیده شده است «ولی در اینجا شیر به صورت اهریمن نمایان شده و اهورامزدا در این تصویر همراه شاه است و پیروزی اهورامزدا بر اهریمن را نشان می‌دهد» (همان: ۷۹) (تصویر ۴).

دید نمادگرایانه به شکار به صورت‌های دیگری نیز در آثار هنری به دست آمده از این دوران نمود یافته است، تصویری که شاید در دیدگاه اول بسیار واقع‌گرایانه و خالی از هرگونه بار نمادین به نظر آید. نبرد شیر و گاونر^۱ در واقع معانی نمادین بسیاری در خود دارد «این صحنه نبرد شیر و گاونر و نوع دیگر آن میان شیر یا آهو در هزاره چهارم، نمادهای تبدیل‌پذیری برای رساندن مفهوم آغاز فعالیت



تصویر ۲. مهر استوانه‌ای هخامنشی، موزه بریتانیا
(Curtise&Tallise, ۲۰۰۶: ۹۴)

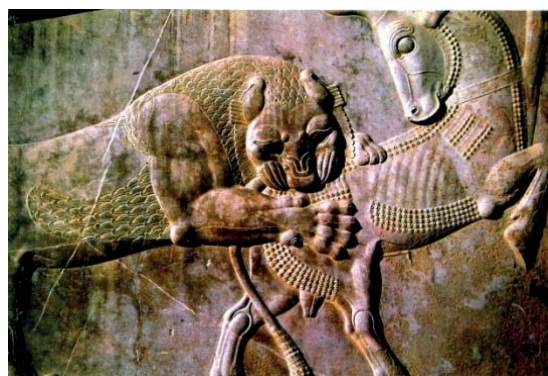
نقش برجسته‌ای بر بدنه یکی از درگاه‌های تالار اصلی کاخ داریوش (تچر) باشد. «در بدنه این درها شاه-پهلوان در حال مبارزه با حیوانی افسانه‌ای نقش شده، که مظهر چیرگی شخص شاه بر پلیدی‌هاست... پهلوان با دستی کاکل و یا به عبارت دیگر شاخ‌های حیوان را گرفته و با دستی دیگر دهنه‌ای را به بدن او فرو برده است» (کُخ، ۱۳۸۰: ۱۵۵). (تصویر ۱) تصویر این نبرد یا شکار نمادین با انواع جانوران ترکیبی (شیرگرفین، گاو



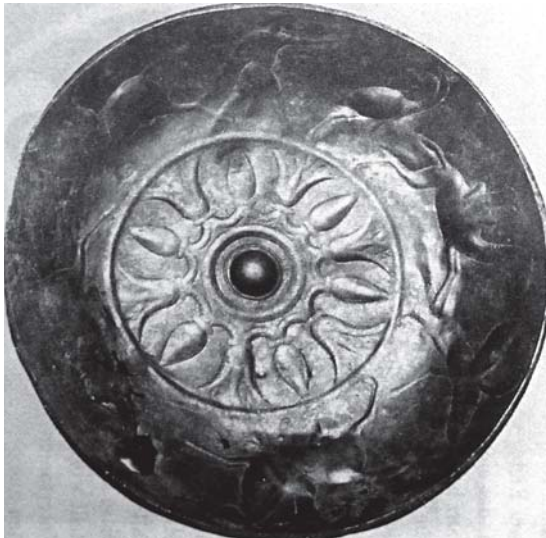
تصویر ۴. مهر استوانه‌ای داریوش در حال شکار شیر، موزه بریتانیا
(محمد پناه، ۱۳۸۸: ۶۰)



تصویر ۳. نقش برجسته پادشاه در نبرد با شیر، کاخ آپادانا، تخت جمشید (هرتسفلد، ۱۳۸۵: ۱۳۸)



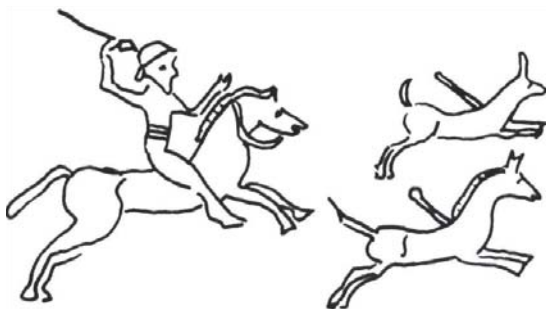
تصویر ۵. نبرد شیر و گاونر، نقش برجسته پلکان شرقی آپادانا (شاپور شهبازی، ۱۳۸۴: ۱۰۸)



تصویر ۸. جامی برنزی با مجلس شکار شتر مرغ، تخت جمشید (کُخ، ۱۳۸۰: ۲۰۹)



تصویر ۶. گل میخ نقره‌ای سپر از گنجینه جیحون (محمد پناه، ۱۳۸۸: ۱۳۰)



تصویر ۹. مهر ملکه رته بامه، تخت جمشید (کُخ، ۱۳۸۰: ۲۷۶)



تصویر ۷. مهری با تصویر مردی در حال شکار گراز، موزه بریتانیا (کُخ، ۱۳۸۰: ۳۱۵)

تصویری دیگر که متعلق به جامی برنزی است «شکار شتر مرغ را نشان می‌دهد که به وسیله سوارکاری شترسوار انجام می‌شود» (همان: ۳۱۴) (تصویر ۸).

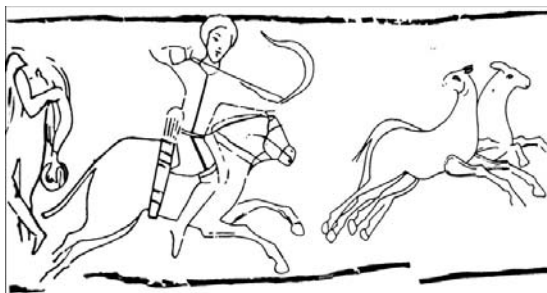
در مهری متعلق به ملکه رته بامه^۲ نیز به تصویر سوارکاری نیزه به دست در حال تعقیب دو گورخر برمی‌خوریم. تصاویری که شاید به نوعی نمایانگر اهمیت جایگاه شکار نه تنها در میان پادشاه و درباریان بلکه در میان مردم عادی نیز باشد (تصویر ۹).

۱-۲- نقش شکار در دوره اشکانیان

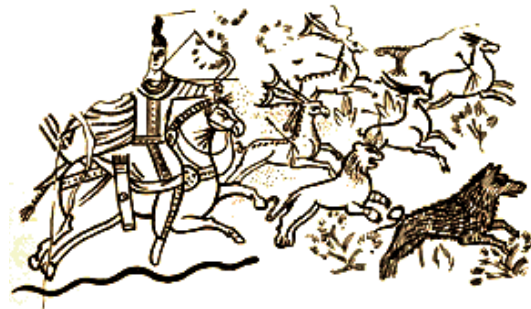
شکار در دوره اشکانی نیز هم‌چون گذشته رواج داشته است. گیرشمن در این رابطه چنین می‌گوید: «شکار و شکارگری در جامعه پارتی جایگاه و منزلتی والا داشت. در نزد آنان مرد نجیب و آزاده، جنگجو و سواری بود که وقت

کشاورزی پس از انقلاب زمستانی بوده‌اند.» (بیکرمن، ۱۳۸۴: ۵۶) پس این تصویر ممکن است تصویری نمادین از تغییر فصل باشد. «نقش مورد بحث، نمایشگر آن زمان به خصوصی است که خورشید بر ماه تفوق می‌یافته و دیگر هیچ سایه و نشانه‌ای از شب نبوده و در همان وقت، به فرمان شاهنشاه جشن بزرگ آغاز می‌شده است. آنان که به تعبیر نجومی این نقش معتقدند، بیشتر به جشن نوروز و اعتدال ربیعی توجه دارند» (شهبازی، ۱۳۸۴: ۱۱۰). اما از دیدگاهی دیگر گیرشمن، «تبرد شیر و گاو در تخت جمشید را پیروزی نیروی نیکی بر نیروی اهریمنی می‌داند» (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۱۵۷) (تصویر ۵).

در برخی آثار نیز به تصاویر شکار مردمانی از طبقات پایین‌تر برمی‌خوریم. «در نقش مهرها ایرانیانی را می‌بینیم که در حال شکار گراز نر، گورخر، گوزن و بز کوهی‌اند و معمولاً سگی شکارچی آن‌ها را همراهی می‌کند» (کُخ، ۱۳۸۰: ۳۱۴) (تصاویر ۶ و ۷).



تصویر ۱۱. سوارکاری در حال شکار دو آهوی رمیده، دورا روپوس، سوریه (پاکباز، ۱۳۸۵: ۳۰)



تصویر ۱۰. میترا در نخجیرگاه دورا روپوس، سوریه (سایت اینترنتی شماره ۳)



تصویر ۱۳. میترا در حال کشتن گاو، دورا روپوس، سوریه مهر اشکانی، نسا، (سایت اینترنتی شماره ۵)



تصویر ۱۲. سوارکاری در حال شکار موجودی شبیه به شیر (محمدی فر، ۱۳۸۷: ۲۴۲)

برخاسته بر دو پا شباهت دارد (تصویر ۱۲). نقش شکاری نیز از معبد دورا روپوس به دست آمده است که میترا را در حال کشتن گاو نشان می‌دهد. ^۴ در این نبرد، مهر پس از آن که گاو نر را می‌گیرد، او را به غار می‌برده و می‌کشد. «غلبه بر این گاو یا حیوان رام‌نشدنی را برخی نمادی از غلبه انسان بر نفس سرکش دانسته‌اند و همچنین کشتن گاو را می‌توان نموداری از آفرینش تعبیر کرد و در آن همسانی‌هایی با گاوهای نخستین در اسطوره‌های آفرینش یافت» (آموزگار، ۱۳۸۶: ۲۲) (تصویر ۱۳).

۱-۳- نقش شکار در دوره ساسانی

ساسانیان که در همه زمینها به نوعی خود را پیرو هخامنشیان می‌دانستند، در شکار نیز همان اشتیاق پادشاهان هخامنشی را داشتند. به نحوی که شکار فعالیت عمده و تفریح پادشاهان و بزرگان ساسانی بود. پادشاهانی جنگاور که خود را در صحنه شکار می‌آزمودند، شکاری با عظمت، شکوهمند و درخور جلال و جبروت دربار. این علاقه وافر پادشاهان ساسانی به شکار به نحوی بود

خود را در جنگ یا شکار می‌گذرانید» (گیرشمن، ۱۳۴۶: ۳۱۴). هر چند که تصاویر به دست آمده با این مضمون از این دوران بسیار کم و محدود هستند، عمده تصاویر به دست آمده با نقش شکار از این دوره مربوط به معبد دورا روپوس (در سوریه) است. نمونه‌ای بسیار ارزنده با این مضمون دیوارنگاره‌ای موسوم به میترا ^۳ در نخجیرگاه است؛ این تصویر میترا را سوار بر اسب در حالی نشان می‌دهد که به رو به خود می‌نگرد و کمان خود را برای شکار کشیده است و ماری نیز در زیر پای او در حرکت است (تصویر ۱۰).

در تصویری مشابه، به جای مار و گراز دو شیر بزرگ و کوچک نشان داده شده است (محبی، ۱۳۸۸: ۴۰). همچنین، در نمونه‌ای دیگر سوار شکارگری بر دو آهوی رمیده تیر می‌اندازد (تصویر ۱۱). شاید این تصاویر برگرفته از مضمونی شناخته شده باشند، تمثیل دیرینه شکار و جنگ و در نهایت شکست دشمنان دنیوی و معنوی که در هیئت حیوانات رخ نموده‌اند.

از دیگر تصاویر حاوی مفهوم شکار در این دوره، مه‌ری است که مردی سوار بر اسب را در حال شکار با یک نیزه بلند نشان می‌دهد. ماهیت حیوان موجود در این صحنه شکار چندان مشخص نیست اما تا حدی به شیری



تصویر ۱۴. نقش برجسته شکار گوزن، طاق بستان (سایت اینترنتی، شماره ۳)

شاه کمان بر گردن تیردان به دست و سوار بر اسب از شکارگاه خارج می‌شود یعنی شکار پایان یافته است. در سمت چپ حصار، چند نفر شترسوار، گوزن‌های کشته را حمل می‌کنند (تصویر ۱۴).

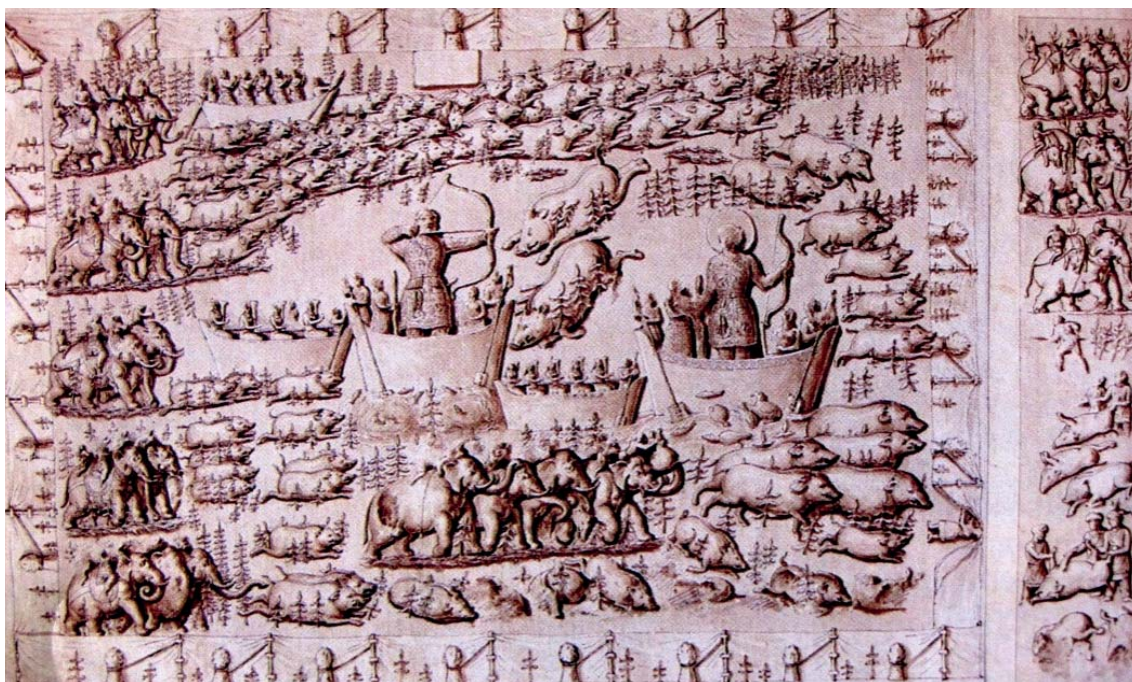
صحنه شکار گراز

این صحنه در قابی به طول ۵/۷۰ متر و عرض ۴/۱۳ متر حجاری شده است. در سمت چپ این قاب، دوازده فیل در پنج ردیف عمودی نقش شده است که بر روی هر کدام از این فیل‌ها دو نفر سوار شده‌اند. این فیل بانان در حال رم‌دادن گله انبوه گرازان از مخفی‌گاه خود به درون نیزارها هستند. در صحنه شکار، زورق‌های سلطنتی در میان مرداب به چشم می‌خورند. در مرکز صحنه، شاه با جامه‌ای فاخر در حالی که بزرگ‌تر از دیگران نقش شده است، در زورق وسط ایستاده و با تیر و کمان در حال تیراندازی به طرف دو گرازی است که به سوی او جهیده‌اند. در زورق‌های دیگر اما رامشگران با نغمه چنگ‌هایشان گویی حرکت‌ها را هماهنگ می‌کنند. در اطراف این زورق‌ها، پرندگان و ماهیان در میان مرداب در حرکتند. در سمت راست قاب، پایان شکار نشان داده شده است. در این صحنه شاه داخل زورقی ایستاده و کمانی را که زه آن باز است، به نشانه خاتمه شکار در دست چپ گرفته است. هم‌چنین، برخلاف صحنه قبل در کمر شاه شمشیری دیده نمی‌شود. بر دور

که آنان نیز بر طبق سنتی کهن نخجیرگاهی مشجر با پرچین‌هایی دور آن برای خود می‌ساختند، این پردیس‌های سلطنتی پر از حیوانات شکاری متعددی بودند که شاه طی مراسمی بزم‌گونه، با حضور ملتزمان و رامشگران در آن‌ها به شکار می‌پرداخت. نمونه این نوع بزم‌های شکاری به‌خوبی در دو نقش برجسته طاق بستان، یعنی دو صحنه شکار گراز و گوزن توسط شاه ساسانی^۵ به چشم می‌خورد.

صحنه شکار گوزن

این صحنه در قابی به طول ۵/۸۰ متر و عرض ۳/۹۰ متر حجاری شده است. در این صحنه فیل‌بانانی در سه ردیف، گوزن‌ها را از طریق دروازه‌ای که در سمت راست حصار تعبیه شده است، به داخل شکارگاه رم می‌دهند. این گوزن‌ها به‌دنبال چند گوزن دست‌آموز که روبانی در گردن دارند، در حال فرار هستند. در درون شکارگاه شاه سوار بر اسب در سه قسمت نمایش داده شده است. در قسمت بالا، شاه سوار بر اسب آماده شکار است، شمشیری مرصع به کمر و کمانی بر گردن دارد. زنان رامشگر در حال نواختن آلات موسیقی هستند و شاه زیر یک چتر آفتاب‌گیر، به نغمه رامشگران گوش می‌دهد. صحنه بعدی شاه را در حال شکار نشان می‌دهد، در این صحنه شاه سوار بر اسبی چهارنعل بر انبوه گوزن‌ها می‌تازد. در پشت سر شاه نیز شش اسب‌سوار در حال تاخت هستند. در پایین این صحنه



تصویر ۱۵. نقش برجسته شکار گراز، طاق بستان (Curtise, 2006:66)

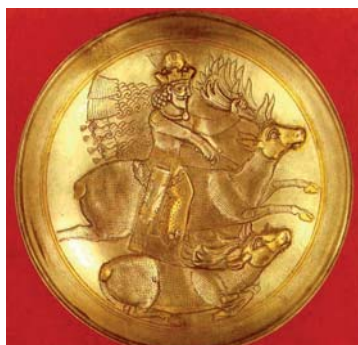
سر او نیز هاله‌ای قرار دارد. در عقب این زورق، زورق دیگری وجود دارد که در داخل آن رامشگران در حال نواختن چنگ هستند. در قسمت پایین صحنه پنج فیل سوار در حال جمع‌آوری گرازهای شکارشده، نقش شده‌اند. عمل جمع‌آوری گرازها، با خرطوم فیل‌ها صورت می‌گیرد و خدمه فیل‌ها نیز با گرزهایی که در دست دارند، ضربه آخر را بر سر گرازها وارد می‌کنند. در داخل قاب، در قسمت بالا، گرازهای شکارشده روی فیل‌ها نشان داده شده‌اند، و در قسمت پایین گرازها از روی فیل‌ها بر زمین گذاشته شدند و خدمه در حال قطعه‌قطعه کردن آن‌ها هستند. «فیل‌های نقش‌شده آن‌چنان تنومندند و قدرتمندانه گام می‌زنند که به‌قول پروفیسور پوپ، همانندی برای آنان در دنیای باستان نمی‌توان یافت» (محبی، ۱۳۸۸: ۴۰) (تصویر ۱۵).



تصویر ۱۶. شکارگاه، شوش (پاکباز، ۱۳۸۵: ۳۰)



تصویر ۱۹. شاه ساسانی در حال شکار بز کوهی، آمریکا (محمد پناه، ۱۳۸۸: ۱۹۷)



تصویر ۱۸. شاه ساسانی در حال شکار گوزن موزه بریتانیا (سایت اینترنتی شماره ۴)



تصویر ۱۷. شاه ساسانی در حال شکار شیر موزه آرمیتاژ، روسیه (محمد پناه، ۱۳۸۸: ۱۹۵)



تصویر ۲۰. گرفت‌وگیر روی گلدان مشکوفه از سومر (عابد دوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۷: ۱۰۲)

صحنه دیگری از شکار در دوره ساسانی مربوط به دیوارنگاره شوش است. این دیوارنگاره متعلق به نیمه نخست سده چهارم میلادی و بسیار آسیب‌دیده است «در قسمت‌های نسبتاً سالم مانده آن شماری حیوان رمیده یا مجروح در میان دو اسب‌سوار قابل تشخیص‌اند. به نظر می‌رسد یکی از سواران که جامه بلند زربفت بر تن و شمشیری بر کمر دارد، در حال تیراندازی به سوی نخجیرهاست. این دو پیکر احتمالاً شاه را در دو وضعیت مختلف می‌نمایانند» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۲۹) (تصویر ۱۶). این صحنه‌های شکار در عین واقع‌گرایی، دربردارنده کهن‌الگویی مرتبط با نمایش شکست‌ناپذیری پادشاهان هستند. صحنه‌هایی از این دست و با این مفهوم به وفور در ظروف زرین و سیمین ساسانی به چشم می‌خورد. تصاویری که شاه را این بار به تنهایی سواره یا پیاده در حالی نشان می‌دهد که با کمان، نیزه یا شمشیر در حال نبرد و شکار حیواناتی نظیر شیر، گراز، گوزن و قوچ است. «نخجیرگاه او تمثیلی از پردیس یا باغ عدن و عمل پیروزمندانهاش نمایانگر فضیلتی شاهانه است. بازتاب این سنت ریشه‌دار را



تصویر ۲۱. گرفت‌وگیر روی مهر مشکوفه از تل‌عقرب و فارا (مک‌کال، ۱۳۷۹: ۷۵)

فرشته‌ای هم که از درخت مقدس سر برآورده انعکاس دوری است از پیروزی اهورامزدا بر اهریمن و اطمینان از حمایت آسمانی نسبت به خلیفه خدا در زمین» (عابد دوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۷: ۱۰۴).

۲- نقش شکار در بین‌النهرین

نقش شکار در اغلب تمدن‌های بین‌النهرین رویکردی نمادین و اسطوره‌ای دارد. رویکردی که در تمدن آشور به‌نوعی متحول می‌شود و به ابزاری در دست پادشاهان برای نمایش قدرت خود در قالب تصاویر شکار حیوانات

به‌خصوص در داستان‌های مشهور شکار بهرام گور می‌توان یافت» (همان: ۲۹) (تصاویر ۱۷ و ۱۸ و ۱۹).

در این دوره نیز به تصویر آشنای نبرد پادشاه با جانوران اسطوره‌ای هم‌چون دوره‌های قبل برمی‌خوریم. «در نمونه‌ای از (سنت اورسول) در کلونی یک بافته ابریشمین عالی به دست آمده که بر روی آن، گویا تصویر یزدگرد سوم بازشناخته می‌شود که بر شیردالی سوار است و حمله شیر بالداری را که پره‌های زینتی بر سر دارد، دفع می‌کند. حیوان افسانه‌ای که به سوار حمله می‌کند، همان است که در تخت جمشید در برابر شاه به حمله برخاسته است و



تصویر ۲۲. گیل گمش و انکیدو در حال کشتن گاو، مهر استوانه‌ای، بین‌النهرین (مک کال، ۱۳۷۹: ۵۹)

از دو سو مورد حمله یک گاو-مرد قرار گرفته‌اند (تصویر ۲۱). نقش گاو-مرد روی این مهر «برگرفته از اسطوره گیل گمش و انکیدو^۷ می‌باشد که قهرمان سومری آن در جدال با شیر یا گاو میش ترسیم شده است» (دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۷۴).

«در تصویر دیگری بر مهری از عقیق یمانی گیل گمش و انکیدو را در حال کشتن گاو آسمان می‌بینیم، در حالی که الهه ایشتر^۸ سعی می‌کند مانع این کار شود» (مک کال، ۱۳۷۹: ۵۹) (تصویر ۲۲).

بیشترین آثار حاوی نقش شکار در بین‌النهرین بدون شک متعلق به تمدن آشور است. این نکته قابل ذکر است که در این دوره به دلیل کم‌اهمیت شدن جایگاه و نقش خدایان نسبت به پادشاهان، اغلب تصاویر نبرد و شکار متعلق به پادشاهان است. شاهان آشوری که روحیه‌ای

قدرتمند یا صحنه‌های جنگ بدل می‌شود.

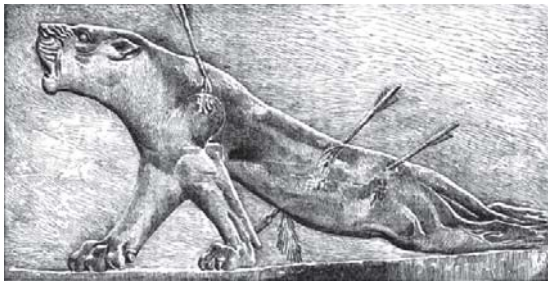
با توجه به جایگاه والای خدایان در بیشتر تمدن‌های بین‌النهرین، تصویر شکار و شکارگری تا قبل از تمدن آشور بیشتر به نمایش صحنه‌های نمادین نبرد و شکار جانوران اسطوره‌ای با خدایان یا نیمه خدایان، پهلوانان اسطوره‌ای یا صحنه شکار گاو توسط شیر اختصاص دارد، هرچند که تصاویر کمی نیز از صحنه‌های ساده شکار در دست است. بیشتر این صحنه‌ها مفهومی نمادین دارند و اغلب به تغییرات فصول یا ترکیب‌های صور فلکی اشاره دارند. مثلاً در گلدانی سومری شاهد صحنه غلبه یک شیر بر گاو هستیم که حاوی مفهوم غلبه تابستان بر زمستان است (تصویر ۲۰). در تصویری دیگر از یک مهر استوانه‌ای متعلق به ۲۵۰۰ ق.م شاهد تکرار همین نقش گرفت‌وگیر هستیم، در حالی که هر دو حیوان



تصویر ۲۴. آشور بانپال در حال شکار شیر، نینوا، موزه بریتانیا (گاردنر، ۱۳۸۵: ۶۳)



تصویر ۲۳. شاه آشوری در نبرد تن به تن با شیر، نینوا، موزه بریتانیا (سایت اینترنتی، شماره ۱)



تصویر ۲۵. نقش برجسته ماده شیر در حال مرگ، نینوا، موزه بریتانیا (سایت اینترنتی شماره ۲)



تصویر ۲۶. نقش برجسته کاخ سارگون، خرساباد، موزه لوور (اسپور، ۱۳۸۳: ۴۷)



تصویر ۲۷. نقش برجسته کاخ سارگون، خرساباد، موزه بریتانیا (سایت اینترنتی، شماره)

نقش برجسته‌ای به دست آمده از کاخ آشور بانیپال دوم در نمود شاهد صحنه نبرد خدای آشوری نینورته با پرنده شرور انزو هستیم (تصویر ۲۸). هم‌چنین، تصویری مشابه و احتمالاً با همین مضمون در مهری متعلق به آشور نو به چشم می‌خورد که «در آن خدا بر پشت اژدهایی شاخدار و بالدار ایستاده و با تیری که در چله کمان دارد، گریفین را هدف قرار داده است» (مجیدزاده، ۱۳۸۰: ۲۲۵) (تصویر ۲۹).

خشن و جنگاور داشتند؛ همواره بر آثار هنری نظیر نقش برجسته‌ها نبردهای خونین یا شکار به تصویر درآوردند. «موضوع دیوارنگاره‌ها و نقش‌های برجسته همواره در وهله نخست عبارت بود از بزرگداشت جنگ‌های پیروزمندان شهریار. از آنجا که رزم‌آوری بیشتر کار و سرگرمی فصلی بود، بیشترین زمان گویا به شکار می‌گذشت؛ به گونه‌ای که نقوش و آثار مربوط به کشتار آدمیان و ددان نسبت به نقوش آیینی بیشتر مشاهده می‌شود» (اسپور، ۱۳۸۳: ۴۷).

در بسیاری از این صحنه‌های شکار به تصاویر آشنایی برمی‌خوریم که در ادوار بعدی به صورت سنتی در آثار هنری ایران تکرار می‌شوند. از قبیل تصویر شاه در حال شکار یا نبرد با حیواناتی نیرومند هم‌چون شیر و گاو (تصویر ۲۳). «در نقش برجسته‌ای، شیرهایی که در محوطه‌ای پهناور و محصور از قفس‌ها رها شده‌اند، به پادشاه حمله می‌کنند، و او که بر گردونه‌اش سوار است، همراه با خدمتکارانی که مراقب دو طرف او هستند، شیرهای غران را یکی پس از دیگری با تیرهای خود نقش زمین می‌کند» (گاردنر، ۱۳۸۵: ۶۲) (تصویر ۲۴).

در نقش برجسته‌ای دیگر متعلق به آشور بانیپال با تصویر شاه آشوری در حال نبرد و کشتن شیری با شمشیر مواجه هستیم. در این تصاویر وجه واقع‌گرایی قوی به خصوص در ترسیم حیوانات، (هم‌چون نمایش دقیق جزئیات بدن نظیر عضلات، رگ‌های برآمده، چین‌های پوست بدن و...) حالات آن‌ها در شکار و مرگ به خوبی رخ می‌نماید. مثلاً تصویر زیبای «ماده شیری در حال مرگ که در اثر تیرهایی که ستون فقراتش را سوراخ کرده‌اند، پاهایش را روی زمین می‌کشاند و خون از زخم‌هایش جاری است، نقشی که در هنر آشور تکرار می‌شود» (گاردنر، ۱۳۸۵: ۶۳) (تصویر ۲۵).

در نقش برجسته‌های کاخ سارگون دوم اما با نوعی دیگر از صحنه شکار روبرو هستیم که در آن شکارچیان را نه در نبرد و شکار حیوانات قدرتمندی هم‌چون شیر و گاو نر، بلکه در حال شکار حیوانات کوچک‌تری چون خرگوش، بز و پرندگان با کمان و در شکارگاهی جنگلی می‌بینیم. تصاویری با همان ویژگی واقع‌گرایی هنر آشوری، در نمایش هرچه بیشتر جزئیات در جهت ترسیم هرچه بهتر واقعیت، در عین رعایت قراردادهای تصویری رایج در هنر آن دوران (تصاویر ۲۶ و ۲۷).

اما نمایش شکار در هنر آشور فقط به ترسیم پادشاهان در حال شکار محدود نمی‌شود و هم‌چون گذشته، نمایش خدایان و نیمه‌خدایان یا پهلوانان اسطوره‌ای (هم‌چون گیل‌گمش و انکیدو) در حال نبرد یا شکار حیواناتی چون گاو و شیر یا جانوران و ددان اسطوره‌ای رایج است. در



تصویر ۲۹. مهر استوانه‌ای، آشور نو، (مک کال، ۱۳۷۹: ۹۴)



تصویر ۲۸. نقش برجسته آشوری، نمرود، موزه بریتانیا
(مک کال، ۱۳۷۹: ۹۱)

۳- بررسی تطبیقی نقش شکار در هنر ایران باستان و بین‌النهرین

در بررسی آثار به‌دست آمده از هر دو منطقه به نقوش مشابهی برمی‌خوریم. نقوشی که هم‌چون سنتی تصویری در این تمدن‌ها و در دوران مختلف استفاده و به‌نوعی مشابه و با همان مفهوم نمادین تکرار شده‌اند.

برای مثال، صحنه نبرد شیر و گاو روی گلدان سومری که از صورت‌های کهن در بین‌النهرین است، در نگاره پلکان شرقی آپادانا در تخت جمشید با همان مفهوم کهن تغییر فصول یا غلبه نمادین مهر یا خورشید (شیر) بر ماه (گاو) نقش می‌بندد. صحنه شکار باشکوه شیر توسط شاهان آشوری که به‌منظور نمایش نمادین قدرت غلبه این پادشاهان بر سلطان حیوانات و به‌عنوان نشانی از لیاقت جنگاوری و قدرت جسمانی و روحی آن‌ها ترسیم شده است، در آثار به‌دست آمده از دوره‌های هخامنشی و ساسانی در ایران نیز مشاهده می‌شود. نبرد تن به تن شاه آشوری با شیری تنومند از دیگر صحنه‌هایی است که با همان مفهومی که قبلاً به آن اشاره شد، در نقش‌برجسته آشوری به چشم می‌خورد که مشابه آن بی‌هیچ کم و کاستی بر یکی از نقش‌برجسته‌های کاخ آپادانا در تخت جمشید تکرار می‌شود.

از دیگر وجوه تشابه نقوش شکار در این دو تمدن به‌تصویرکشیدن پادشاهان در حال شکار در شکارگاه است. در بیشتر صحنه‌های شکار، پادشاهان در اوج شکوه و قدرت جسمانی و اغلب بزرگ‌تر از دیگران در مرکز تصویر و در حال شکار قدرتمندترین یا سریع‌ترین حیوانات نظیر شیر، گاوهای نر وحشی، گراز یا آهوان تیزپا تصویر شده‌اند. این شیوه نمایش سیاسی - نمادین از شکار شاهی هم‌چون سنتی تصویری در بسیاری از آثار برجای‌مانده از ایران و بین‌النهرین

به‌خوبی رخ می‌نماید و در دوران دیگر نیز ادامه می‌یابد. در هر دو تمدن نمایش جزییات بدن شکارچی، شکار و همچنین صحنه شکار به‌چشم می‌خورد. این تأکید فارغ از جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناسانه به‌کارگرفته شده توسط هنرمند خالق اثر برای هرچه طبیعی‌تر جلوه‌دادن تصویر و به‌منظور نمایش توانایی، شایستگی و برتری شکارچی (عمدتاً پادشاهان) بوده است.

در این تصاویر تفاوت‌هایی نیز به چشم می‌خورد. برای مثال، در ایران به خصوص در دوره هخامنشی و ساسانی، نمایش نبرد پادشاه با جانوران اسطوره‌ای نیز مرسوم است، برخلاف آنچه پیش از این در بین‌النهرین رواج داشته است. «نقش شاه آشوری فقط در حال کشتن موجودات زمینی نظیر گاوهای نر و به‌ویژه شیرها نشان داده می‌شود، در حالی که جنگ با غول‌های فوق طبیعی برعهده شخصیت‌های ربانی، فرشتگان و ایزدان بود ولی در تصویرسازی عهد داریوش اول، شاه با غولان نیز نبرد می‌کند و بدین طریق هم‌چون شخص واجد نیروی ابرانسانی ظاهر می‌شود» (اتینگهاوزن، ۱۳۷۹: ۹۸). در این تصاویر مقام پادشاهان ایرانی در حد خدا یا نمایندگان خدا بر زمین بالا برده می‌شود و بر قدرت‌های ماورایی پادشاهان ایرانی برای غلبه بر دشمنان زمینی و حتی آسمانی و اسطوره‌ای تأکید می‌شود.

در دوره ساسانی شکار جنبه‌ای تفریحی و بزم‌گونه به‌خود می‌گیرد، به نحوی که در اغلب تصاویر شکار به‌دست‌آمده از این دوران شاهد حضور نوازندگان و رامشگران در حال نواختن موسیقی در کنار پادشاهان ساسانی هستیم. چیزی که در دوره‌های پیش از این و در بین‌النهرین به‌چشم نمی‌خورد.

جدول شماره ۱. بررسی تطبیقی نقش شکار و مفاهیم آن در هنر ایران باستان و بین‌النهرین

مفاهیم	بین‌النهرین	ساسانی	اشکانی	هخامنشی	الگوی نقش‌ها	ردیف
معرفی پادشاه به‌عنوان ابرانشان و نماینده خدا بر زمین و از بین‌برنده شر و حافظی در برابر نیروهای اهریمنی	—	بافته ابریشمین سنت اورسول در کلونی	—	نقوش برجسته پلکان‌های کاخ آپادانا  در تخت جمشید  نقوش مهرها	نبرد پادشاهان با جانوران اسطوره‌ای (جانوران ترکیبی)	۱-
حفاظت و دفع نیروهای شر و اهریمنی	—	مهری از دوره بابل نو  نقش برجسته کاخ آشور بانیپال دوم و مهری از آشور نو 	طلسمی با نقش فریدون در حال کشتن یک دیو 	—	نبرد خدایان، نیمه‌خدایان و ابر پهلوانان با جانوران اسطوره‌ای (جانوران ترکیبی)	۲-
نمایش پادشاه به عنوان شخصیتی آرمانی، جسور و قدرتمند از لحاظ روحی و جسمی در جهت تأیید شایستگی وی بر مقام شاهی	نقوش برجسته کاخ آشور بانیپال و سارگون  	بشقاب‌های زرین و سیمین  نقش برجسته بهرام دوم در سرمشهد 	—	مهرهای به‌دست‌آمده هم‌چون مهرهای غلطان داریوش 	شاه در حال نبرد با موجودات زمینی (شیر و گاونر)	۳-

ردیف	الگوی نقش‌ها	هخامنشی	اشکانی	ساسانی	بین‌النهرین	مفاهیم
۴-	شاه یا خدا در حال شکار در شکارگاه	مهر استوانه‌ای داریوش	نگاره شکار مهر در معبد دورا و پوس در سوریه	نقش برجسته‌های شکار گراز و شکار گوزن در طاق بستان و بشقاب‌های فلزی	نقش برجسته‌های کاخ سارگون در خورساباد	—
۵-	نبرد شیر و گاو (گرفت و گیر)	نقش برجسته پلکان شرقی کاخ آپادانا و ظروف فلزی	—	—	گلدان سومری	۱- تغییر فصول غلبه فصل گرما بر فصل سرما ۲- غلبه خورشید مهر بر ماه ۳- غلبه نیروی خیر بر شر
۶-	صحنه‌های ساده شکار	نقوش مهرها و ظروف فلزی	نقش حک شده بر یک مهر نقاشی‌های دیوار	صحنه شکار شیر بر یک مهر سومری	صحنه شکار شیر بر یک مهر سومری	مهر استوانه‌ای دوره آشور نو

نتیجه‌گیری

در آثار هنری ایران باستان و بین‌النهرین هنرمندان صحنه‌های شکار را بنا بر امکانات و شرایط اجتماعی، فرهنگی و کاربردهای ویژه در قالب‌های مختلف هنری نظیر مهرها، نقوش برجسته، نقاشی دیواری، ظروف سفالین و فلزی و... به تصویر کشیده‌اند. با توجه به مطالعه تطبیقی صحنه‌های شکار در ایران باستان و بین‌النهرین می‌توان نتایج ذیل را ذکر کرد:

این کهن‌الگو تقریباً در هر دو منطقه با مفاهیم نمادین مشابه به‌کار گرفته شده و جایگاه نمادین خود را حفظ کرده است. از معانی نمادین این نقش می‌توان به تغییر فصول، پیروزی نیروهای خیر بر شر، نمایش قدرت و عظمت پادشاهان و توانایی آن‌ها در غلبه بر دشمنان و تأیید مقام پادشاهی، نمایش نمادی صور فلکی اشاره کرد. تصاویر شکار در هر دو تمدن بیشتر مختص پادشاهان و در جهت نمایش قدرت و عظمت آنان و همچنین تأیید مقام پادشاهی آنان بوده است.

در بیشتر تصاویر شکار در بین‌النهرین و ایران به‌منظور تأکید بر مقام والا و همچنین برتری جایگاه پادشاهان و خدایان نسبت به دیگران، آنان در مرکز تصویر و اغلب بزرگ‌تر از دیگران و در بهترین حالت ترسیم شده است. در بررسی آثار شکار به‌دست‌آمده در هر دو منطقه این نکته قابل توجه است که نقش شکار تنها مختص شکار انسان نیست و صحنه‌های نمادین شکار حیوانات نیز به چشم می‌خورد که بیشتر شامل تصویر شکار گاو توسط شیر با مفاهیم تغییر فصول و غلبه خیر بر شر است.

در هر دو تمدن تلاش هنرمندان بر این بوده است که نمایش تصاویر شکار با بیشترین دقت در به تصویر کشیدن جزئیات بدن شکار و شکارچی صورت پذیرد. به این وسیله، هنرمندان کوشیده‌اند تا با تأکید بیشتر قدرت، توانایی و میزان تسلط شکارچی بر شکار را هرچه بهتر به تصویر بکشند.

پی‌نوشت

- ۱- این نقش اصیل و معروف امروزه با عنوان گرفت‌وگیر در هنرهای ایران و به‌خصوص در فرش شهرت یافته است.
 - ۲- رته بامه (Rtabame) به‌معنای فضیلت، نام ملکه هخامنشی، رته بامه دختر نیزه‌دار داریوش و نخستین همسر
 - ۳- داریوش بوده است. داریوش پیش از رسیدن به سلطنت با رته بامه ازدواج کرده بود. (کُخ، ۱۳۸۰: ۲۷۴ و ۲۷۵)
 - ۴- مهر یا میترا (Mitra) در فارسی به‌معنای دوستی و محبت و به‌معنی خورشید است. مهر خداوند روشنی بوده و از پیمان‌ها و مردم وفادار به پیمان‌ها حمایت می‌کرده است. مهر در زیر تخته سنگ‌های ایران بر شاخ‌های گاو نر سرسخت مسلط شد. از این دوره است که مهر به‌عنوان کشنده گاو نر معروف و نقش آن در معابد دیده می‌شود. (ورماژرن، ۱۳۸۶: ۶ و ۷)
 - ۵- بنابراین اسطوره مهر گاو را در چراگاهی می‌یابد. شاخ او را به دست می‌گیرد، بر او سوار می‌شود؛ ولی گاو او را از پشت خود فرومی‌افکند و مهر که شاخ او را همچنان در دست دارد، در کنار گام برمی‌دارد و او را به غاری می‌کشاند. گاو می‌گریزد و مهر به‌دنبال او می‌رود تا سرانجام او را درمی‌یابد و می‌کشد و از تن او حیات گیاهی و جانوری به‌وجود می‌آید و زیربنای تولید غلات فراهم می‌شود. کشتن گاو به‌دستور خدایان، از آسمان صورت می‌گیرد و مهر خود به این کار رغبتی ندارد و شاید به‌همین دلیل است که در نگاره‌ها چهره مهر غمگین است. (آموزگار، ۱۳۸۶: ۲۱ و ۲۲)
 - ۶- گفته می‌شود این پادشاه همان خسرو پرویز است که سرگذشت عشق او و شیرین در ادبیات فارسی شهرت دارد.
- Curtis - ۷
- ۸- انکیدو (Enkido) قهرمان افسانه‌ای سومر در داستان اسطوره‌ای گیل‌گمش که بدن حیوان و سرانسان با شاخ‌های گاو دارد.
 - ۹- ایشتر یا ایشتار (Ishtar) در اساطیر بین‌النهرین، الهه عشق، جذابیت جنسی و جنگ (در سومر اینانا نام داشت). خواهر شمش، دختر سین (خدای ماه) و گاه دختر آنو (خدای آسمان) بود. در بابل و آشور ایشتر را اغلب حربه به دست و سوار بر شیر مجسم می‌کردند. (پاکباز، ۱۳۸۱: ۹۷۳)

منابع

- اتینگهاوزن، ریچارد. (۱۳۷۹). *اوج درخشان هنر ایران*. ترجمه هرمز عبدالله و رویین پاکباز. تهران: نشر آگه.
- اسپور، دنیس. (۱۳۸۳). *انگیزه آفرینندگی در سیر تاریخی هنرها*. ترجمه امیر جلال‌الدین اعلم. تهران: نشر نیلوفر.
- آموزگار، ژاله. (۱۳۸۶). *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: نشر سمت.
- بیکرمن، هیننگ و ویلی، هانترو... (۱۳۸۴). *علم در ایران و شرق باستان*. ترجمه همایون صنعتی زاده. تهران: نشر قطره.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۱). *دایرة المعارف هنر*. تهران: نشر فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۵). *نقاشی ایرانی*. تهران: نشر زرین و سیمین.
- حصوری، علی. (۱۳۸۵). *مبانی طراحی سنتی در ایران*. تهران: نشر چشمه.
- دادور، ابوالقاسم و منصور، الهام. (۱۳۸۵). *درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان*. تهران: نشر کلههر.
- دادور، ابوالقاسم و مبینی، مهتاب. (۱۳۸۸). *جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان*. تهران: نشر دانشگاه الزهرا.
- شاپور شهبازی، علیرضا. (۱۳۸۴). *راهنمای مستند تخت جمشید*. تهران: نشر سفیران.
- کُخ، هاید ماری. (۱۳۸۰). *از زبان داریوش*. ترجمه پرویز رجبی. تهران: نشر کارنگ.
- گاردنر، هلن. (۱۳۸۵). *هنر در گذر زمان*. ترجمه محمدتقی فرامرزی. تهران: نشر آگه.
- گزنفون. (۱۳۸۹). *زندگی کوروش*. ترجمه ابوالحسن تهامی. تهران: نشر نگاه.
- گیرشمن، رمان. (۱۳۶۴). *ایران از آغاز تا اسلام*. ترجمه محمد معین. تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- گیرشمن، رمان. (۱۳۷۱). *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی*. ترجمه عیسی بهنام. تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- مجیدزاده، یوسف. (۱۳۸۰). *تاریخ و تمدن بین‌النهرین*. جلد سوم. انتشارات مرکز. تهران: نشر دانشگاهی.
- مک کال، هنریتا. (۱۳۷۹). *اسطوره‌های بین‌النهرینی*. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- ورمازرن، مارتین. (۱۳۸۶). *آیین میترا*. ترجمه بزرگ نادر زاد. تهران: نشر چشمه.
- هینلز، جان. (۱۳۸۵). *شناخت اساطیر ایران*. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: نشر بهار.

مقالات

- عابد دوست، حسین و کاظم پور، زیبا. (۱۳۸۷). *مفاهیم مرتبط با نماد شیر در هنر ایران باستان تا دوران ساسانی در مقایسه‌ای تطبیقی با هنر بین‌النهرین، فصلنامه تحلیلی- پژوهشی نگره*. شماره ۸ و ۹.
- محبی، حمیدرضا. (۱۳۸۸). *تداوم سنت تصویری شکار در هنر ایران*. *مجله هنر و مردم*. شماره ۱۰.

منابع تصویری

- اسپور، دنیس. (۱۳۸۳). *انگیزه آفرینندگی در سیر تاریخی هنرها*. ترجمه امیر جلال‌الدین اعلم. تهران: نشر نیلوفر.
- پاکباز، رویین، (۱۳۸۵). *نقاشی ایرانی*. تهران: نشر زرین و سیمین.
- دادور، ابوالقاسم و مبینی، مهتاب. (۱۳۸۸). *جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان*. تهران: نشر دانشگاه الزهرا.
- شاپور شهبازی، علیرضا. (۱۳۸۴). *راهنمای مستند تخت جمشید*. تهران: نشر سفیران.
- عابد دوست، حسین و کاظم پور، زیبا. (۱۳۸۷). *مفاهیم مرتبط با نماد شیر در هنر ایران باستان تا دوران ساسانی در مقایسه‌ای تطبیقی با هنر بین‌النهرین، فصلنامه تحلیلی- پژوهشی نگره*. شماره ۸ و ۹.
- کُخ، هاید ماری. (۱۳۸۰). *از زبان داریوش*. ترجمه پرویز رجبی. تهران: نشر کارنگ.
- گاردنر، هلن. (۱۳۸۵). *هنر در گذر زمان*. ترجمه محمدتقی فرامرزی. تهران: نشر آگه.
- محمدپناه، بهنام. (۱۳۸۸). *کهن دیار*. جلد ۱. تهران: نشر سبزان.
- محمدی‌فر، یعقوب. (۱۳۸۷). *باستانشناسی و هنر اشکانی*. تهران: نشر سمت.
- مک کال، هنریتا. (۱۳۷۹). *اسطوره‌های بین‌النهرینی*. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- هرتسفلد، ارنست. (۱۳۸۵). *ایران در شرق باستان*. ترجمه همایون صنعتی زاده. تهران: نشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی شهید باهنر کرمان.



-Curtis, Johan (2006). *Anciant Persia*. London: British Museum Press.

-Curtis, Johan & Nigel Tallise (2006). *Forgotten Empire*. London: British Museum Press.

1-www.ancientreplicas.com

2-www.bible-history.com

3-www.cais-soas.com

4-www.miho.or.jp

5-www.sheshen-eceni.co.uk

سایت‌ها





تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۲/۱۱

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۵/۱۸

بررسی تطبیقی آسمالیق‌های ترکمن و بافته‌های چیلکات آمریکای شمالی

علیرضا بهارلو* صدیقه آقایی** دکتر عباس اکبری***

چکیده

در مقاله پیش‌رو دو حوزه عمده تاریخی و فرهنگی در شرق (قبایل ترکمن) و غرب (بومیان غرب آمریکای شمالی) - با در نظر گرفتن یکی از تولیدات انحصاری آنها- مطالعه و پاره ای از وجوه اشتراک و افتراق آنها بررسی شده است. آنچه در این بررسی بیشتر مد نظر بوده، تأکید بر نوع خاصی از دست بافته ها به نام «آسمالیق» ترکمنی و «چیلکات» ساکنان مستقر در سواحل شمال غربی آمریکای شمالی بوده، ویژگی های کیفی و بصری آنان با تأمل در خصایص فرهنگی و پیش زمینه های تاریخی و قومی اقوام بافنده و همچنین آداب و رسوم شان تحلیل شده است تا به یاری این مقایسه ها، زمینه های تشابه و افتراق روشن شود. حاصل تطبیق و نتیجه بررسی ها، حاکی از وجود مواردی مشابه در ساختار کیفی و بصری این بافته ها از قبیل فرم هندسی، تزئینات، طبیعت گرایی، ساده سازی نقوش، کاربرد (مراسم) و پاره ای موارد دیگر است. از طرف دیگر، بُعد مسافتی و تفاوت های اقلیمی، طبقاتی و عقیدتی و نوع نگرش ها نیز زمینه ساز مغایرت هایی همچون شیوه آماده سازی کار، انتخاب مواد و مصالح، نوع پوشش، ابعاد و ...، در این دو حوزه شده است.

کلید واژه‌ها: ترکمن، آسمالیق، آمریکای شمالی، چیلکات

alireza_Baharloo5917@yahoo.com

aghay.sedigheh@yahoo.com

abbas_a_uk@yahoo.com

* دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه کاشان.

** دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه کاشان.

*** استادیار، دانشگاه کاشان.

مقدمه

بافتندگی، منسوجات و تولیدات دست باف در شرق و غرب، هر یک ویژگی ها و عناصر قابل توجه دارند. درست است که تعیین موقعیت مکانی و زمانی دقیق نخستین بافته های دست بشر به طور قطع امکان پذیر نیست، اما تقریباً تمامی اقوام و قبایل تاریخی در زندگی روزمره شان، پوشش هایی برای خود و مکان زندگی شان تهیه می کردند که بسته به شرایط اقلیمی و فرهنگی ایشان متفاوت و متغیر بوده است. در این میان، ترکمن های آسیا با توجه به فرهنگ، آداب و سنن خاص و همچنین ریشه های عمیق تاریخی خود از اقوامی محسوب می شوند که از زمان های دور بافته های قابل توجه تولید کرده اند که هر کدام بنا به شرایط خاص زندگی کوچ نشینی آنها کاربرد ویژه ای داشته و در پاره ای موارد فقط برای تزئین و زیبایی چادرها به کار رفته اند. از سوی دیگر، در مناطق دورافتاده تری مثل سواحل غربی امریکای شمالی و حوزه های غربی ایالت های کانادا، اقوامی می زیسته اند که امروزه خاستگاه اولیه شان مورد تردید است. این مردمان نیز بنا به عقاید و باورهایشان و براساس نظام طبقاتی خاص خود برای رفع نیازهای اولیه شان در بافت و تولید منسوجات شیوه هایی گوناگون و البته متفاوت با نقاط دیگر به کار گرفته اند.

حاصل کار، خلق آثاری هنری و برآمده از این فرهنگ هاست که نمونه هایی از آنها در برخی وجوه، بی شباهت با یکدیگر نیستند. برای مثال، در میان اقوام و قبایل مختلف ترکمن، دست بافته ای به نام آسما لیک^۱ یافت می شود که شباهت های بصری خاصی با نوعی از بافته های غربی به نام چیلکات^۲ دارد. اما آیا وجود این تشابهات سندی است بر وجود تأثیرات بالقوه و مشترک و امکان وحدت ریشه های قومی یا مسئله ای است صرفاً تصادفی و بدون پیش زمینه ای خاص؟ آنچه در ادامه بدان پرداخته می شود، در واقع بررسی بسترهای فرهنگی و عقیدتی این اقوام تاریخی و نمود این عوامل در آثار دست باف ایشان است. رویکرد این تحقیق در حوزه اقوام بیشتر جنبه تاریخی و قومیتی دارد ولی در خصوص بافته ها، جنبه صوری و ساختاری در نظر گرفته شده است. بدین منظور در ابتدا حوزه بافتندگی شرق به همراه سایر مشخصات آنان و پس از آن، نواحی غربی (به شیوه اسنادی-تاریخی و تحلیل محتوا) مورد مطالعه قرار گرفته اند و در نهایت، برای تطبیق با یکدیگر سنجیده شده اند.



تصویر ۱. قلمرو ترکمنان و سایر قبایل ترک زبان

اقوام ترکمن: مختصات جغرافیایی، قومی و فرهنگی

حوزه دریای خزر از جمله بخش هایی از کشورمان به شمار می رود که از گذشته به دلیل شرایط مساعد جغرافیایی مسکنی برای اقوام کوچ رو محسوب می شده است و آن طور که از اسناد و منابع برمی آید «حوزه شرقی سیر دریا (سیحون) از دیرباز خاستگاه اولیه قوم ترکان بوده است که وجود کتیبه های متعدد نظیر کتیبه اورخون^۳ در ینی سئی و کتیبه «کول تکین»^۴ از وجود ترکان در این نواحی خبر می دهند» (گلی، ۱۳۶۶: ۱۵). در این میان قبایل ترکمن - که اصولاً با بافته های پرزی و فرشینه هایشان شناخته می شوند- از اقوام کهن ساکن در نواحی و مناطق یاد شده اند که به دلیل داشتن فرهنگ و رسوم ویژه و استقرار بخشی از آنها در کشورمان اهمیت فراوانی دارند و تاکنون نیز تحقیقات و بررسی های گسترده ای در مورد آنها صورت گرفته است. «ترکمن ها قبیله هایی هستند که در شمال ایران، شمال افغانستان، شرق دریای خزر در ترکمنستان و ازبکستان زندگی می کنند» (مجبای، ۱۳۸۸: ۳۴۳). ترکمن ها علاوه بر جغرافیای ذکر شده در نواحی شمالی ایران نیز مستقر هستند و خاستگاه و نژاد آنها ریشه در تاریخ دارد (تصویر ۱). «این مردم اگر چه اصالت خود را حفظ کرده اند، سنت های فراوانی را چه در جنگ های قبیله ای، چه در جنگ با همسایگان و چه تحت تأثیر فرهنگ های مسلط همسایگان از دست داده اند، به طوری که پیگیری تاریخ آنها کار آسانی نیست» (حصوری، ۱۳۷۱: ۷).

محققان در خصوص مبانی عقیدتی و مذهبی عشایر ترکمن نیز به نتایجی رسیده اند که نشان از گرایشات ایشان به توتم پرستی^۵ و شمنیسم^۶ دارد و این دلیل دیگری است بر سنن و آداب خاص آنها. چنانچه منابع تاریخی نشان از این امر دارند که «تا قبل از گرایش ترکمن ها به اسلام، «انقون پرستی» (توتمیسم) در میان ترکمن ها رواج داشته و هریک از شاخه های مختلف ترکمن انقون خاصی برای



بافته‌ها عبارت‌اند از «قالی، قالیچه، سجاده، گلیم، پلاس، زیلو، جاجیم، منگوله، جل، جوال، خورجین، توبره، روزینی، پاپیچ، تنگ اسب، کمر بند، افسار شتر، بند پرده، قاب دعا، رو گیوه‌ای، همیان، نمکدان و ...» (اعظمی‌راد، ۱۳۸۲: ۱۵۸)، که البته موارد و انواع دیگری با کاربردهای خاص را نیز می‌توان به این اقلام اضافه کرد.

بافته‌های ترکمن به لحاظ ساختاری و بصری، شاخصه‌های قابل توجهی دارند که با ذوق، سلیقه و مهارت‌های این اقوام عجین شده است. در میان ترکمن‌ها «تهیه هر نوع فرشینه را فقط زنان و دختران ترکمن عهده‌دار هستند و مردها از ترس این که مبادا مورد تمسخر واقع شوند از گام نهادن در این میدان هنری، صنعتی و اقتصادی دوری می‌کنند» (همان: ۱۵۹، ۱۶۰). نقش مایه‌ها و طرح‌ها در دست‌بافته‌ها، عموماً گوناگون و اصولاً مختص هر قبیله است، اما همین نقش و نگارها «به رغم تفاوت‌های محلی و قبیله‌ای، دارای سبک یگانه‌ای است، به طوری که این هماهنگی‌ها را می‌توانیم در نقش و نگارهای اقوام تکه^۱، یموت^۲، ارساری^۱ و ساریق^۲ بیابیم که بنابر شواهد تاریخی دارای پیدایش مشترکی هستند» (لوگاشوا، ۱۳۵۹: ۴۹، ۵۰).

در کنار مباحث عنوان‌شده، البته پاره‌ای مسائل و موارد دیگر نیز در خصوص منشاء و سرچشمه نقوش، اسامی نقوش، مواد و مصالح، رنگ‌های به کار رفته، فرهنگ و موقعیت قالی‌بافی و بسیاری موضوعات دیگر وجود دارد که هرکدام زمینه بررسی خود را می‌طلبند و نیازمند مطالعات مجزا هستند. بدین منظور، در ادامه یکی از دست‌بافته‌های منحصر به فرد ترکمن‌ها را بررسی می‌کنیم که با برخورداری از ویژگی‌های خاص صوری و ساختاری، بی‌شبهت به دست‌بافته‌های سایر اقوام و ملل دورافتاده نیست.

آسمالیق ترکمنی

آسمالیق ترکمنی یکی از محصولات متفرقه قبایل مختلف ترکمن است که شکل ظاهری و کاربرد ویژه‌ای دارد. در برخی از منابع در تعریف این فرشینه گفته شده است که آسمالیق «جامه دانی است که با فرش می‌بافتند و می‌ساختند» (بدای، ۱۳۷۱: ۲۹) که البته در کنار این، کاربری‌های دیگری را نیز می‌توان متصور شد. این بافته‌ها که در تقسیم‌بندی تولیدات داری ترکمن‌ها عموماً پس از قالی، قالیچه، گلیم و ... قرار می‌گیرند، اغلب «بافته‌هایی تزئینی محسوب می‌شوند که در مراسم و جشن‌های ویژه مثل

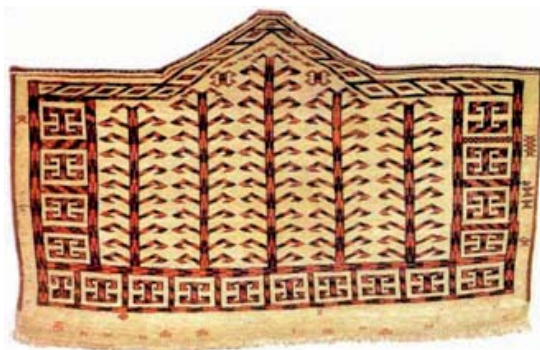
خود داشته‌اند» (کلته، ۱۳۷۵: ۳۹). توتم به طور کلی «واژه‌ای است از زبان سرخپوستان آمریکا دال بر قرابت محارم. توتم جانور یا گیاه یا بعضاً و ندرتاً شیئی است که اصل یا بنای یک گروه اجتماعی ابتدایی تصور می‌شود. از این رو توتم محور زندگی گروه به شمار می‌رود» (آزادگان، ۱۳۷۲: ۳۱). در میان منابع تاریخی، خواجه رشیدالدین فضل‌الله (۷۱۸ هجری) در جامع التواریخ رشیدی به این موضوع بیشتر پرداخته و اعتقادات، عادات، علائم و نشانه‌های مقدس قبایل مختلف ترک را به تفصیل بیان کرده است.^۷

ویژگی‌ها و انواع بافته‌های ترکمن

ترکمن‌ها که برای مدت‌ها ساکن دشت‌ها و مراتع خاوری دریای خزر بوده‌اند، در طول زمان بنا به اقتضای شرایط و نیازهای زندگی، دست به ساخت و تولید انواع صنایع مورد نیاز و بعضاً تزئینی زده‌اند که در این میان، بافته‌های پُرزدار نشان و جلوه فرهنگ و هنر آنها شده است. شاید مهم‌ترین و شاخص‌ترین این بافته‌ها همان قالی مشهور ترکمن باشد که با داشتن رنگ‌ها، طرح‌ها و نوع بافت منحصر خود به یکی از جالب‌توجه‌ترین دست‌بافته‌های عشایری در میان سایر اقوام مبدل شده است. در طول تاریخ، قالی‌بافی برای اقوام ترکمن معنا و جایگاه خاصی داشته است، چنان که گفته می‌شود «آنها قالی را نه براساس تفنن و تجمل بلکه براساس ضرورت می‌بافند. ولی شماری از این دست‌بافته‌ها به گونه‌ای ظریف از کار در می‌آیند و از دار جدا می‌شوند که اطلاق وسیلهٔ تجمل بر آنها چندان هم بی‌مورد به نظر نمی‌رسد» (نصیری، ۱۳۸۲: ۱۲۹).

اما آنچه اقوام اصیل ترکمن را در حوزهٔ صنعتی و هنری ارزش و شأن بیشتری بخشیده است، تولید و بافت سایر منسوجات و ملزومات عشایری است که در طول زمان با زندگی و شیوهٔ کوچ‌نشینی ایشان تطابق یافته است. این منسوجات درحقیقت بافته‌هایی برای تجهیز آلاچیق‌ها و لوازم کوچ هستند و بعضی از آنها نیز آثار تزئینی و مورد استفاده در مراسم خاص هستند که با استفاده و الهام از منابع طبیعی پیرامون و همراهی آن با ذوق و سلیقهٔ قومی به وجود آمده و از نسل‌های گذشته خود را با تغییرات جزئی تا به امروز رسانده‌اند.

تاکنون بسیاری از محصولات بافندگی ترکمن شناسایی و بررسی شده‌اند و در مواردی نیز نویسندگان و محققان در دسته‌ها و گروه‌هایی با شاخصه‌های خاص آنها را دسته‌بندی کرده‌اند^۸، اما به طور کلی و اجمالی، اهم این



تصویر ۳. آسمالیک هفت ضلعی یموت، سده ی ۱۹ م
(همان: ۳۰۷)



تصویر ۲. آسمالیک ساریقی، ۱۳۵*۸۴ سانتیمتر، سده ۱۹ م
(همان: ۹-۳۰۸)

پنج ضلعی تهیه می شوند، اما نمونه های هفت ضلعی آن هم وجود دارد که در آن مثلثی کوچک روی یک سطح مستطیل شکل قرار گرفته است (تصویر ۳).

آسمالیک ها به طور کلی از پشم تهیه می شوند و بافندگان این اسباب تزئینی (نوعروسان) در ساخت این قطعه تمام سعی و دقت خود را مبدول می دارند تا چنین رویداد بزرگی (جشن عروسی) را هر چه زیباتر و به یادماندنی تر جلوه دهند. چنین بافته هایی با قرارگیری در دو طرف پهلوی حیوان معنای خاصی را در طرح و رنگ نیز القاء می کنند (تصاویر ۴ و ۵). برای نمونه «رنگ سفید که عموماً در مراسم نکاح کاربرد دارد، برای ترکمن ها نیز حائز اهمیت است و زمینه سفید توأم با نقاط قرمز رنگ برای بیشتر فرهنگ ها از جمله این قوم نشانه ای از باروری و حاصل خیزی در ازدواج محسوب می شود» (Opie, 1992:309).

با نظری در آسمالیک های ترکمن و همچنین سایر بافته های آنها می توان طرح ها و نقوش این اقوام را با خصایص ویژه شان دنبال کرد. ترکمن های دشت ها و مراتع وسیع حواشی و نواحی شرق دریای خزر، از گذشته با زندگی در دل طبیعت و مشاهده پیرامون خود، تصاویر متعددی را مشاهده کرده و در پی اجرای آنها (با شیوه خاص عشایر در ساده سازی) بر روی آثار دستی خود بوده اند. درخصوص دست بافته های ترکمن باید گفت که بیشتر نقوش تجریدی اند «به این معنا که بافنده ترکمن با توجه به اشیاء، خطوط هندسی، عوامل طبیعی موجود در محیط زندگی، خواسته ها، اعتقادات و باورهای خود طرحی نو درمی اندازد، آن سان که ترجمان حالات و احساسات درونی او باشد» (اعظمی راد، ۱۳۸۲: ۱۷۱). این نقش ها طیف وسیعی را شامل می شوند که اساس بیشتر آنها بر انتزاع و ساده سازی هندسی است. ضمن این که در پیاده سازی و بافت، زن بافنده ترکمنی اصولاً بدون نقشه قبلی و فقط

عروسی بر اسب یا شتر قرار می گیرند» (Bennett, 2004: 151) و گفته می شود که عشایر پس از اتمام مراسم، آنها را از روی حیوانات پایین می آورند و «به عنوان یادبود به چادر می آویزند» (آزادی، ۱۳۸۴: ۱۳۵) یا در جشن های آینده از آنها استفاده می کنند (تصویر ۲).

«این آویزها در زیر دو عنوان آسمالیک جواهری^{۱۲} و آسمالیک پرنده ای^{۱۳} بیشتر شناخته شده اند» (Stone, 1997: 15). «آسمالیک ها همیشه به صورت جفت بافته می شوند و از قرار معلوم بافته دست خود عروس می باشند که برای همین منظور آن را تهیه می کند» (Mushak, 1988). بیشتر این آویزهای تزئینی از لحاظ فرم ظاهری در قالب



تصاویر ۴ و ۵. شتر جشن عروسی ترکمن به همراه کجاوه و آسمالیک روی پشت؛ آسمالیک یموت با طرح و نقش مشابه در تصویر بالا، حدود ۱۹۰۰ م، ۹۱*۱۱۴ سانتیمتر و رنگ طبیعی

را دربر گرفته، از دوران ماقبل تاریخ، جایگاه استقرار قبایلی بوده است که امروزه فرهنگ و تمدن آنها را بدوی یا ساکنان اولیه یا «آمریندین‌ها»^{۱۶} یاد می‌کنند (تصویر ۷ و ۸). «آمریندین‌ها واژه ای فراگیر و گسترده برای بومیان ساکن آمریکا تا قبل از ورود اورپاییان است که (براساس عقیدهٔ عموم) توسط کریستف کلمب، ایندین یا هندی نامیده می‌شدند، زیرا وی معتقد بود که در سفری دریایی به دور دنیا اولین مکانی که انسان با آن مواجه خواهد شد هندوستان است که ساکنان آن نیز متعاقباً هندی خوانده می‌شوند» (Allane, 1996:46).

امروزه، درخصوص چگونگی راه یافتن بومیان امریکا، به ویژه ساکنان شمالی آن به این قاره فرضیاتی ارائه شده است که مهم‌ترین آنها حاکی از ورود آمریندین‌ها از بخش‌هایی از سیبری و آسیای مرکزی و شرقی است (یعنی جایی که زمانی خاستگاه اقوام ترک و ترکمن کنونی که بدان‌ها اشاره شد، بوده است). براساس این نظر، «گمان می‌رود که انسان‌ها نخستین بار در آخرین عصر یخبندان که حدود بیست هزار سال پیش اتفاق افتاد، از طریق کمربندی از یخ که شمال سیبری را به آمریکای امروزی متصل می‌کرد به این خطه گام نهاده‌اند» (Forty, 1999:340) و در پی آن با سرازیر شدن به بخش‌های جنوبی قاره، تمدن‌ها و سکونت‌گاه‌های خود را بنا کرده‌اند که البته برخی چنین تصویری را دور از ذهن می‌پندارند. اما به هر حال این فرضیه تاکنون نسبت به سایر نظریات پشتوانه‌های مستحکم‌تری داشته و مقبول‌تر از سایرین قلمداد شده است. در جایی دیگر بیان شده که «ساکنان اولیهٔ آمریکا، مهاجرانی از آسیای شرقی^{۱۷} بوده‌اند که در ابتدا از پلی یخی که زمانی سیبری و آلاسکا را به هم مرتبط می‌ساخته است و امروزه وجود ندارد، عبور کرده‌اند (۶۰ تا ۳۵



تصویر ۶. دبه دیزلیق بافته‌ای تزئینی جهت پوشش زانوی شتر (مأخذ: www.turkotek.com)

براساس یادآوری ذهنی عمل می‌کند که این خود ریشه در آموزش و یادگیری او از دوران کودکی و جوانی و رشد در چنین محیط‌هایی خاص دارد. دقت نظر و بررسی‌های بیشتر در این زمینه دستاوردهای دیگری هم به دنبال دارد و آن استفاده از طرح‌های آزادانه و متنوع فراوان در بستر آسمالیک‌ها نسبت به سایر دست‌بافته‌های آنهاست. در اینجا لازم به ذکر است که در میان آثار دست‌بافت ایل ترکمن و حتی مناطق دیگر متعلقات تزئینی مشابه هم یافت می‌شود که آسمالیک محسوب نمی‌شوند. مثلاً «دبه دیزلیق» (کوچک‌ترین بافتهٔ پنج ضلعی که برای پوشاندن جلوی زانوی شتر مورد استفاده بوده) (Azadi, 1975:50) اغلب همچون آسمالیک در جشن‌ها و مراسم ویژه همچون عروسی مورد استفاده قرار می‌گرفته و با شکل پنج ضلعی خود معمولاً دربردارندهٔ طرح‌های آسمالیکی هم بوده است که چنانچه اشاره شد، نمی‌تواند به لحاظ ابعاد کاربرد و سایر جزئیات با آسمالیک یکی دانسته شود (تصویر ۶).

اقوام سواحل غربی آمریکای شمالی

نواحی غربی آمریکای شمالی به ویژه نواری که بخش‌هایی از آلاسکا و غرب ایالت بریتیش کلمبیا^{۱۸} (کلمبیای بریتانیا)



تصویر ۸. (مأخذ: گاردنر، ۱۳۸۵: ۲۵۴)



تصویر ۷. آمریکای شمالی و سواحل شمال غربی درشت‌نمایی شده (مأخذ: www.turkotek.com)

هزار سال پیش از میلاد) و پس از آن یا به صورت ساکنان قاره غیر مسکون درآمده‌اند و یا به نوعی جذب جمعیتی موجود در آنجا شدند که البته در مورد این جمعیت از پیش موجود، تقریباً هیچ چیزی در دست نیست. به هر حال با ذوب یخ‌ها و از بین رفتن پل ارتباطی، محتمل است که مهاجرت‌ها از طریق راه‌های آبی ادامه یافته که شاید برخی از ساکنان نخستین منطقه (به‌ویژه در شمال) در واقع همین مسافران دسته‌آخیر آبی باشند» (Allane, 1997:53).

فرهنگ، هنر و ویژگی های قومی و قبیله ای

سکنه دشت‌های غرب و نوار ساحلی یادشده که از شمال به جنوب، به طور عمده شامل قبایلی چون تلینتینگ^{۱۸}، چیلکات، تسیمشیان^{۱۹}، هایدا^{۲۰}، بلاکولا^{۲۱}، کواکیوتل^{۲۲}، نوتکا^{۲۳} و سالیس^{۲۴} هستند، به تدریج در طول زمان، فرهنگ و خصایصی یافتند که آنها را از دیگر اقوام مجزا می‌کرد. «آنها با استقرار در دشت‌های وسیع و جنگل‌های انبوه، به مرور تبدیل به شکارچیان قبیله‌ای شدند و با حرکت به سوی نواحی غربی و جنوبی‌تر، شیوه‌های کشاورزی را نیز تدریجاً آموختند و با زندگی در طبیعت و الهام گرفتن از آن، سبک‌ها و از طرفی نیز اسطوره‌هایی را پروراندند» (Forty, 1999: 340) و همچون سایر مردمان اولیه (از جمله ترکان آسیایی) شمنیسم و توتیمیزم را در رأس عقاید دینی و مذهبی خود قرار دادند.

آنچه امروزه محققان در بررسی‌های خود از این قبایل به دست آورده‌اند، گویای مسائل و نکات با اهمیتی است که در پاره‌ای موارد نشان دهنده عقاید، نظام و فرهنگ خاص و منسجم این بومیان است. «نظام اجتماعی آنها در واقع بر خاندان و عشیره بنیاد نهاده شده بود و اهمیت موضوع خانواده و تبار آن، چیزی بود که به اشکال مختلف مثل نشان‌های حیوانی در هنر و در سایر مراسم به چشم می‌خورد» (Wilson, 2001:93). هنر ایشان شامل انواع مختلفی همچون بافندگی، صنایع چوبی (مثل تیرهای توتم)، ساخت پیکره‌ها و سایر هنرهای ظریف می‌شد که در همه آنها چیزی فراتر از تزئین محض و آنچه امروزه می‌شناسیم مد نظر بوده است. چنان که برخی از محققان در مطالعات گسترده خود درباره این اقوام (و به طور کلی هنر بدوی) نوشته‌اند: «جهت‌گیری اصلی هنر در تمام این مناطق، چه اجتماعی باشد چه سیاسی و چه روحانی، متوجه بیان بنیادی ارزش‌های انسانی است» (گاردنر، ۱۳۸۵:۲۵۸).

به‌رحال، نحوه بیان و شیوه بازنمایی‌های هنری این اقوام برآمده از نحوه خاص زندگی و اعتقادات قبیله‌ای آنهاست و در آئین‌ها و مراسم ویژه به همراه آثار و تولیدات متأثر از همین عقاید به وجود آمده است. بافته‌های گلیم مانند موسوم به چیلکات، در همین راستا و با اهدافی خاص بافته می‌شده که علاوه بر کاربردها و نشانه‌ها، به لحاظ بافندگی و سایر مختصات بصری از زیبایی و جلوه هنری نیز برخوردار بوده است، در ادامه به توضیح آن می‌پردازیم.

بافته چیلکات

اسکیموها و سایر قبایل ساحلی شمال غربی، در راستای اعتقادات به نیروهای طبیعی و الهگان خود؛ اعیاد، جشن‌ها و مراسمی برپا می‌کردند که در آنها خود را با انواع پوشش‌ها و زیورآلات مختص آئین اجرا شده‌می‌پوشاندند و بدین طریق سعی در اجرای کامل و هرچه سنتی‌تر این مراسم می‌کردند. در این اعمال «افراد به وساطت لباس‌های نقاب دار، خود را موقتاً به قالب ارواحی - نیاکان، قهرمانان، موجودات اسطوره‌ای، جانوران و خدایان طبیعی - درمی‌آوردند که دخالتشان در امور آدمیان، الزاماً به ادامه حیات می‌انجامد» (همان تصویر ۹). این مراسم و رقص‌های آئینی به نوعی بیانگر جایگاه و مقام اجتماعی اشخاص به ویژه رئیس ایل یا بزرگ خاندان نیز بود که در آن، فرد والا مرتبه روپوشی بر روی شانه‌ها و پشت می‌انداخت که چیلکات نامیده می‌شد (تصویر ۱۰) که بنابر اقوال، از شناخته‌شده‌ترین سمبل‌های فرهنگی سواحل شمال غربی به شمار می‌رود (تصویر ۱۱). چیلکات‌ها اصولاً به دلیل ظاهر خاص خود و طرح‌ها و رنگ‌های منحصر به فردشان به سادگی قابل شناسایی هستند، اما شیوه بافت و تکنیک‌های پیاده‌سازی نقوش بر آنها موجب پی‌بردن به پیچیدگی این دست‌بافته‌های گلیم شکل می‌شود. «چیلکات نامی است که از قبیله‌ای به همین نام گرفته شده است که در کلوکوان^{۲۵} آلاسکا بر روی ساحل رودخانه چیلکات واقع شده‌اند» (Shearar, 2000:28). بافته‌های چیلکات‌ها - همان‌طور که اشاره شد - عمدتاً لباس‌هایی آئینی و ویژه محسوب می‌شوند که اغلب در موقعیت‌های خاص استفاده می‌شوند اما به طور کلی «هنر بافندگی چیلکات می‌تواند به هر نوع پوشش و بافته دیگری از این دست مثل پتو، قبا، پوشش پا و زانو، جلیقه، کیف و حتی آویزهای دیواری نیز اطلاق گردد» (Blower, 1998:124). بیشتر نویسندگان بر کاربرد آئینی این پوشش تأکید ورزیده‌اند و گفته می‌شود که «رؤسای قبایل این بافته ضخیم را در طی

به نرمی جدا شده‌اند، با پشم بزکوه آمیخته و از میله ای افقی آویزان می‌شوند و در بافتشان پودهای پشمی جفت به صورت درهم تنیده به کار می‌رود. لازم به ذکر است که در بافت یک چیلکات کامل، حداقل پشم سه بز مورد نیاز است» (Harris, 1995: 265).

اما در مورد طرح‌های زمینه این گونه دست بافته‌ها باید به اصول و شیوه‌های بازنمایی قبایل یادشده توجه داشت. اسکیموها و به طور کلی سایر اقوام منطقه در یک شیوه از تصویر سازی های خود که به روش اشعه ایکس معروف است، شکل یا محیط جانور مورد نظر را ترسیم می‌کردند و اعضای بدن آن موجود را به تصویر می‌کشیدند (تصاویر ۱۲ و ۱۳). البته چنین روشی را نمی‌توان فقط محدود به قبایل سواحل غربی آمریکای شمالی دانست، چنانچه این تکنیک در «دوران نخستین نئولتیک در آناتولی هزاره ششم قبل از میلاد و همچنین در حکاکی های صخره ای عصر حجر اسکانديناوی» نیز مشهود است (Wilson, 2001: 93).

در روشی دیگر که در میان بافته‌های عنوان شده بیشتر به کار می‌آید، شیوه مرسوم ساده سازی و استیلیزه کردن نقوش است که در بافته های چیلکات اغلب در هبیت عقاب، خرس و جانواران دریایی شیوه نگاری شده جلوه می‌کند. در اصل، این طرح‌ها باید حاکی از نشان و علامت اجدادی این اقوام باشند که تا به امروز ترکیب و ساختار خود را حفظ کرده‌اند. در این شیوه بازنمایی که به نحوی با نوع پیشین خود متفاوت است، علاوه بر ساده سازی نقش و تبدیل آن به یک سری اشکال هندسی، روشی تکمیلی نیز به کار گرفته شده و آن پراکنده ساختن اعضای تصویر به کار رفته در سطح اجرایی کار، آن هم به صورت قرینه است (به تصویر ۱۱ نگاه کنید).



تصویر ۱۲. نشان عقاب، قبیله هاید، سده ۱۹م؛ بازنمایی شده به شیوه اشعه ایکس (Wilson, 2001: 93)



تصویر ۹. رقصندگان صورتک دار، کواکیوتل. مؤسسه هنری شیکاگو (مأخذ: گاردنر، ۱۳۸۵: ۷۵۷)



تصویر ۱۰. چیلکات (مأخذ: www.ravenstail.com)



تصویر ۱۱. مراسم اسکیموها، آلاسکا، ۱۹۰۴م، مردان و بزرگان قبیله با پوشش های خاص خود (مأخذ: www.library.sitkatribes.org)

برگزاری جشن هایی موسوم به پُلِتاج^{۲۶} به تن می‌کردند» (Dubin, 1999: 403).

در تهیه مواد و مصالح بافته های اسکیمویی چیلکات همواره از منابع طبیعی استفاده می‌شود که این منابع تا حدودی با مواد اولیه در بافندگی سایر اقوام و ملل متفاوت است. بدین صورت که در تهیه این بافته ها «تارها از پوسته داخلی نوعی درخت سرو مناطق سردسیر که



تصویر ۱۴. طراحی نقشه بافت بر روی تخته توسط مردان قبیله
(مأخذ: www.turkotek.com)



تصویر ۱۳. نشان وال قاتل، سده بیست؛ بازنمایی شده به شیوه اشعه ایکس
(مأخذ: همان)

۵. تمامی دواپر کامل کوچک، به جز آن ها که در میان پلک چشمان قرار گرفته اند، سفید هستند.

۶. اشکال S مانندی که در پایه برخی نقوش V شکل یافت می شوند، همواره سفیدرنگ اند.

۷. هر زمان که شکل V کوچک در میان سر یک ماء فزل آلائی طلایی قرار بگیرد، آبی رنگ می شود.

۸. دهان های نقوشی که به شکل سر هستند، همیشه آبی رنگ می شود.

۹. اشکال آبی رنگ هیچ گاه اشکال دیگری را که به رنگ آبی هستند، احاطه نمی کنند.

۱۰. به طور عمده نقوش آبی رنگ در کنار یکدیگر قرار نمی گیرند، حتی زمانی که با خطی سیاه از هم جدا شده باشند.

۱۱. کاسه چشم ها و اتصال آنها پیوسته زرد است. بنابر عقیده برخی از محققان غرب شناس «رنگ های سیاه و زرد، از آنجا که رنگ طبیعی پشم رنگ نشده هستند، به عنوان طیف های غالب در بافندگی به حساب می آیند» (Shearar, 2000: 29)، رنگ آبی هم رنگ ثانویه شناخته می شود. به هر حال منسوجات بومیان منطقه، با بیان اعتبار اجتماعی افراد در مراسم خاص، نشان دهنده شاخصه ها و پشتوانه های تاریخی و فرهنگی هستند و همین امر باعث گرایش محققان و کاوش گران غرب و شرق برای مطالعه آثار آنان شده است. روی هم رفته بررسی این آثار در کنار سایر هنرهای این قوم مسئله چندان ساده ای نیست و نیاز به نفوذ در عمق عقاید و باورهای آنها دارد، آن چنان که «هنر ظریف، دقیق و پیشرفته ساحل شمال غربی در نظر بسیاری از منتقدان هنر یکی از بغرنج ترین دستاوردهای معنوی سرخپوستان آمریکایی است» (گاردنر، ۱۳۸۵: ۷۶۳).

نکته قابل توجه دیگر در این رابطه، نقشه بافت اثر است که در آن «طرح ها در ابتدا بر روی تخته ای چوبی به وسیله مردان کشیده می شدند و سپس توسط زنان ایل که بافندگان واقعی طرح بودند، رونگاری و پیاده سازی می شدند (تصویر ۱۴). این همکاری دوسویه میان مردان و زنان، در ادامه و در طول دوره طویل بافندگی نیز استمرار داشت» (گاردنر، ۱۳۸۵: ۷۶۳).

در یک تقسیم بندی عمده می توان ساختار و نوع تصاویر موجود در سطح چنین بافته هایی را با نظری در نمونه های باقی مانده تا به امروز (عمدتاً از سده ۱۹ میلادی) در دو گروه عنوان کرد: یکی نقوش تجریدی و دیگری طبیعت گرایانه (ناتورال) (تصویر ۱۵) که در هر دو مورد، بیشتر به صورت جلوه های هندسی نمود پیدا کرده اند. درخصوص ترکیب بندی ها نیز مواردی به صورت پراکنده و در نمونه هایی دیگر اشکال در سه بخش مرتبط با هم گسترده شده اند (تصویر ۱۶).

اما شاید آنچه در میان موضوعات و مسائل یادشده بیش از همه به چشم می آید، مسئله رنگ آمیزی بافته هاست که در بررسی های انجام شده روی بیشتر چیلکات ها نتایج مشابهی در پی داشته است. آن چنان که گویی می توان برای این حوزه (رنگ آمیزی) اصول و قوانین ثابتی تعیین کرد. این موارد به طور خلاصه در چند عنوان قابل بیان اند:

۱. تمامی خطوط اصلی اشکال و طرح ها سیاه هستند.
۲. مردمک چشم ها یا اشکال بیضی داخل نقوش همواره سیاه اند.
۳. صورت، ابروها، چشمان، بینی و لب های تصاویر پیوسته سیاه ولی دندان ها همیشه سفید هستند.
۴. اشکال منتج از نقوش دیگر همیشه سفید هستند.

بعضی از تشابهات را نوعی آرکی تایپ^{۲۷} (کهن الگو) دانست. اما به طور کلی با توجه به آداب و رسوم خاص و شیوه زندگی عشایر و سایر قبایل بومی و همچنین مناسک و سمبل‌های ویژه آنها می‌توان پاره‌ای اشتراکات و حتی مغایرت‌هایی را در میان هنر و صنایع ایشان - که بستری برای ظهور تخیل و اندیشه است - مشاهده کرد. در ادامه، این وجوه اشتراک و افتراق در حوزه بافندگی و در مورد چیلکات ها و آسمالیک ها به تفصیل بیان می‌شود.

- پیش زمینه های بافندگی

در هر دو قلمرو ترکمنان آسیای مرکزی و شرقی، و بومیان غربی آمریکای شمالی بافندگی یکی از مظاهر فرهنگ و هنر و از پایدارترین سنن تاریخی و قبیله‌ای ایشان به شمار می‌رود و اصولاً ترکمن‌ها، به طور اخص، با دستبافته‌های کم نظیرشان خود را به فرهنگ جهانی شناسانده‌اند.

- کاربرد

چیلکات‌های بومیان آمریکایی (که بعضی آنها را به نام پتوهای چیلکات می‌شناسند) بافته‌ای ضخیم، پوششی و محافظ به شمار می‌روند که در برابر سرمای سخت مناطق غربی به ویژه آلاسکا شخص را از سرما در امان نگه می‌دارند، اما در عین حال کاربردی فراتر از این دارند و آن استفاده آنها در مراسم و جشن‌های ویژه است. بدین ترتیب می‌توان برای چیلکات‌ها و آسمالیک‌ها کاربرد و ارزش مشابه متصور شد (جشن پُل‌تاج و جشن عروسی).

- شکل ظاهری و ابعاد

چیلکات‌های اسکیمویی و بافته‌های آسمالیک هر دو به لحاظ شکل ظاهری در قالب پنج ضلعی هستند. در یکی رأس به سمت بالاست (که ممکن است برگرفته از پدیده‌های طبیعی اطراف محل زندگی مثل کوه یا تپه باشد) و در دیگری رو به پایین است (که شاید به دلیل نوع کاربرد آن روی بدن انسان باشد) و معمولاً در تزئین آنها از منگوله و نوارهای آویزان استفاده می‌شود (تصویر ۱۷). البته، همان طور که اشاره شد آسمالیک هفت ضلعی هم وجود دارد، از طرفی در بعضی موارد چیلکات چهار ضلعی نیز مشاهده شده است (به خصوص چیلکات‌های اولیه) (تصویر ۱۸). اما در هر صورت، انواع پنج‌ضلعی آنها شایع تر است. ابعاد بافته‌های چیلکات بنا بر نوع استفاده انسانی شان متناسب با بدن ساخته می‌شوند؛ در حالی که آسمالیک‌ها که در دو طرف شتر آویزان می‌شوند، طبیعتاً اندازه بزرگ تری دارند.



تصویر ۱۵. چیلکات با نقش وال قاتل، متفاوت با انواع دیگر بازنمایی روی موارد مشابه این بافته (مأخذ: www.turkote.com)



تصویر ۱۶. چیلکات در اشکال سه بخشی (مأخذ: Harris, 1995: 265)

بررسی تطبیقی

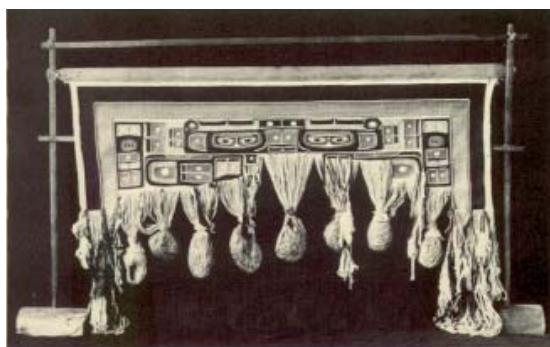
در اولین نگاه به آسمالیک‌های ترکمن و چیلکات‌های سرخپوستان آنچه جلب توجه می‌کند ویژگی‌ها و تشابهاتی است که میان برخی از عناصر این دو بافته قومی و قبیله‌ای به چشم می‌آید. البته با توجه به بُعد مکانی قابل ملاحظه‌ای که میان این دو قوم تاریخی وجود دارد، شاید در نظر گرفتن هرگونه تأثیرگذاری یا پذیرش فکری و فرهنگی به طور کلی مردود یا لاقابل تردید باشد اما آن طور که از مطالعه عقاید نظریه پردازان و انسان‌شناسان برمی‌آید، بومیان اولیه مناطق شمالی قاره آمریکا (آمریندین‌ها) اقوامی بودند که (براساس یکی از فرضیات ارائه شده) از طریق پل‌های یخی عظیم ارتباطی و شمال سیبری از آسیا به سمت مناطق فعلی راه یافته‌اند. البته این موضوع با توجه به ریشه‌ها و خاستگاه اولیه این دو حوزه و همچنین با در نظر گرفتن اعتقادات دینی اولیه آنها (شمینسم و توتیم پرستی) ملاحظات گسترده‌ای را می‌طلبد و خود جای تأمل بیشتری دارد. با این همه، شاید بتوان با توجه به چنین فرضیه‌ای وجود



تصویر ۱۸. چیلکات چهارضلعی از نمونه های اولیه بافته های چیلکات (مأخذ: همان)



تصویر ۱۷. آسمالیق و چیلکات با تزئین های آویزی (مأخذ: همان)



تصویر ۲۰. دار بافندگی چیلکات (مأخذ: www.gutenberg.org)



تصویر ۱۹. آسمالیق جواهری با طرح جواهرات زنانه در قسمت بالای بافته (مأخذ: www.metropolitancarpets.com)

- بافت و مصالح

یکی از مواردی که آسمالیق های شرقی را از بافته های نوع دیگر (چیلکات) متمایز می کند، شیوه بافت و نوع دار این محصولات است. در میان اقوام ترکمن به طور عمده از دار افقی استفاده می شود و برای برخی بافته ها و در برخی مناطق، دار عمودی نیز به کار برده می شود و بافندگان (زنان جوان) طرح و نقشه را که اغلب ذهنی است، به شیوه مرسوم از پایین دار شروع می کنند و طی مدت زمانی معین و در قالب گروه های چند نفره به اتمام می رسانند. برای بافت چنین تولیداتی، معمولاً از تار و پود پشمی و پرز استفاده می شود. اما شیوه بافت چیلکات و مواد اولیه آن قدری متفاوت است. در دارهای ساکنان سواحل غربی، انتهای دار آزاد است و تارها به حالتی آویزان از تیری در بالای دار آویخته می شوند و در پایین کار، در داخل کیسه هایی که اغلب از امعا و احشای حیوانات به دست آمده اند، جمع می شوند (تصویر ۲۰). در حین بافت به دلیل نوع و ساختار

- طرح، نقش و رنگ

طرح و نقش در بافته های آسمالیق و چیلکات، هردو الهام گرفته از طبیعت و محیط پیرامون است و نقش مایه ها عموماً انتزاعی یا ساده شده اند. در بعضی از آسمالیق ها نقوش حیوانات یا به ندرت انسان هم دیده می شود و در نوع خاصی از این بافته (آسمالیق جواهری) از تصاویر جواهرات و زیورآلات زنان استفاده می شود (تصویر ۱۹). نقوش آسمالیق ها معمولاً قرمز و قهوه ای هستند و اغلب در زمینه ای سفید رنگ بافته می شوند و در خصوص چیلکات ها طیف رنگی به سمت سیاه، سفید، زرد و آبی متمایل می شود. نکته قابل توجه دیگر در خصوص طرح این است که انتزاع در چیلکات ها، شکل اصلی و اولیه را آن چنان به هم نریخته است و اجزاء و عناصر تاحدودی قابل تشخیص هستند. البته در بعضی آسمالیق ها نقش های گیاهی هم به چشم می آیند که این موضوع در بافته های مورد نظر غرب، نادرتر است.



رواج داشته است. غربی‌ها در سفرهای خود به شرق، از آثار هنری به ویژه دست بافته‌ها بسیار استقبال می‌کردند و بعضی از مراکز بافندگی شرق، نقش فروشندگان قالیچه و گلیم و ... به غرب را ایفا می‌کردند. چنان که فرش‌های ترکی آناتولی، بافته‌های ایرانی و آثار ترکمنی از تولیدات فرهنگی و هنری پرترفدار در میان اروپاییان بوده است. اما یک چنین فرهنگی در میان اقوام بومی ساکن در قبایلی مانند آنچه در این متن ذکر شد، به گونه‌ای دیگر صورت می‌پذیرفته است.

نظام خاص طبقاتی و آباء و اجدادی این بومیان نمونه‌هایی از این دست را در برابر آنچه در شرق وجود داشته، تجربه کرده و در برخی شرایط و در میان گروهی از قبایل (مثل ناواجووها^{۲۸} که در نزدیکی چیلکات‌ها به سر می‌برند) فروش و درآمدزایی نیز وجود داشته است. آنچه در این مقاله بیان شد، در یک جمع بندی به صورت خلاصه و برای درک بهتر در قالب جدول زیر تدوین شده است.

پوشش‌های چیلکات از پرز استفاده نمی‌شود و پودها با گره‌زنی خاص در میان تارها قرار می‌گیرند. همان طور که پیش‌تر گفته شد، بافندگان برای تهیه مواد اولیه، پوسته خارجی نوعی درخت سرو و پشم بز کوهی را (که توسط شکارچیان کشته شده است) به کار می‌گیرند.

بدین ترتیب، آسمالیک‌های ترکمنی با رنگ و طرح خاص خود، به دلیل استفاده از پرز، نوعی قالیچه نیز محسوب می‌شوند؛ حال آن‌که چیلکات‌ها گلیم باف هستند و فرهنگ بافت آنها مانند ترکمن‌ها، در دسته و گروه نیست.

– اقتصاد و فروش

یکی دیگر از مسائلی که در این تطبیق باید مد نظر قرار گیرد، جنبه اقتصادی و درآمدزایی اقوام عشایر و دسته‌هایی از این قبیل است. چراکه عشایر در مواردی نیز اقدام به فروش محصولات خود می‌کنند. این قضیه از گذشته‌های دور و با شکل‌گیری ارتباطات اروپاییان با سرزمین‌های شرقی

جدول مقایسه تطبیقی بافته‌ها

چیلکات	آسمالیک	ویژگی‌های بافته
		
آلاسکا و نواحی ساحلی غرب کانادا (کلمبیای بریتانیا)	ترکمن‌های شرق دریای خزر و نواحی ایران و افغانستان	۱. مکان و حوزه بافت
سرخپوستان سواحل شمال غربی آمریکای شمالی	ترکمن	۲. اقوام بافنده
شمنیسم و توتمیسم	شمنیسم و توتمیسم	۳. دین اولیه
آئین‌های کهن و سایر مذاهب	اسلام	۴. دین فعلی
اغلب روی دوش افراد مرفه و رؤسای قبایل، یا سایر اعضا ^{۲۹} در مراسم پلنچ	روی شتر، اسب یا تخت روان در جشن عروسی	۵. کاربرد
معمولاً پنج‌ضلعی (در مواردی هم چهارضلعی)	معمولاً پنج‌ضلعی (در مواردی هم هفت‌ضلعی)	۶. شکل ظاهری
استلیزه و هندسی	بیشتر طبیعی و انتزاعی	۷. نوع نقوش
اغلب حیوانی	حیوانی، گیاهی	۸. موضوع نقوش
سیاه، سفید، زرد، آبی	قرمز و قهوه‌ای اغلب در زمینه سفید	۹. رنگ‌های عمده
زنان ایل	دختران و زنان جوان	۱۰. بافندگان
براساس طراحی مردان روی تخته چوبی	بیشتر ذهنی	۱۱. نقشه بافت
گلیم‌باف	پرزدار	۱۲. نوع بافته
پشت انسان تا بالای زانوها	در حد پوشش کوهان تا زیرشکم شتر	۱۳. اندازه
عمودی آزاد (بدون تیرک پایین)	بیشتر افقی و در بعضی موارد عمودی	۱۴. نوع دار
پوسته نوعی درخت سرو سردسیر، پشم بز وحشی	پشم گوسفند	۱۵. مواد و مصالح
در مواردی دارد	دارد	۱۶. فروش

نتیجه گیری

مطالعات تطبیقی به ویژه در حوزه هنر از جمله شیوه‌هایی است که در درک و شناخت بهتر حوزه های فرهنگی تمدن ها، ملل مختلف، اقوام و هر نوع اجتماع یا گروهی (با داشتن شاخصه های خاص تطبیقی) می تواند مؤثر و راهگشا باشد.

براساس بررسی‌هایی که در این مقاله در باب بررسی اقوام ساکن در آسیای مرکزی و حوزه شرقی دریای خزر (ترکمن ها) و قبایل مقیم سواحل غربی آمریکای شمالی (اسکیموها و سایر قبایل جنوبی) صورت پذیرفت، پاره ای موارد و نتایج حاصل شد که تاحدودی نشان از برخی ویژگی‌های فرهنگی و عقیدتی مشترک و تأثیر متقابل آن در حوزه هنر به ویژه بافندگی و جنبه های صوری آن بود.

البته آنچه در این بررسی بیشتر مد نظر قرار داشت، مطالعه تطبیقی- تصویری بافته‌هایی موسوم به آسمالیک (ترکمنی) و چیلکات (اسکیمویی) بود که مواردی مثل طرح و نقش، ابعاد هندسی، رنگ آمیزی، نوع خاص بافته، کاربرد و سایر عناصر تجسمی را شامل می‌شد و بررسی های ریشه‌ای و خاستگاه و چگونگی تأثیرات متقابل احتمالی در رده های بعدی قرار می‌گرفت که خود مطالعات حوزه های فکری و علمی بیشتری را می‌طلبد.

در این میان هر دو بافته با الهام از طبیعت و مبانی ساده سازی و شیوه نگاری نقوش، شکل ظاهری و تزئینات، کاربرد خاص در مراسم و ... تشابهات و وجوه اشتراکی متعددی با هم دارند. از طرفی با در نظر گرفتن نوع مواد اولیه، طرز تهیه آنها، رنگ آمیزی نقوش، خصوصیات ساختاری و در کل نظام خاص طبقاتی هر دو قوم، تمایزاتی نیز باهم دارند که البته ناشی از بُعد مسافت و تفاوت در برخی اصول و نگرش‌های خاص آن اقوام است. با این همه، تشابهات خاص نشان می دهد که حتی اگر نتوان خاستگاه یکسانی برای آنها قائل شد، نمی توان منکر ارتباط آنها با هم شد. سرانجام شاید بتوان تشابهات موجود را نوعی «کهن الگو» نامید و تفاوت ها را نتیجه شیوه‌های متفاوت زندگی در مناطق جغرافیایی متفاوت دانست.

پی نوشت

1 - Asmalyk

2 - Chilkat

۳- قدیمی ترین اثر تاریخی باقی مانده به زبان ترکی. این کتیبه که از قرن هشتم میلادی باقی مانده، در نیمه دوم قرن نوزدهم پیدا شده و راز و رمز زبان و خط آن کشف و خوانده شده است. این اثر به مردمانی تعلق دارد که برای اولین بار در تاریخ خود را «ترک» (Turk) نامیده اند. این قوم در قرن ششم درعرصه تاریخ ظاهر شدند و در مدت زمانی کوتاه بر تمامی اقوام ساکن سراسر دشت‌های (استپ‌ها) میان مرزهای چین، ایران و امپراطوری بیزانس مسلط می شود (برای اطلاعات بیشتر رک: تاریخ ترک‌های آسیای میانه، نوشته واسیلی ولادیمیر، ترجمه دکتر غفار حسینی).

۴- کتیبه کول تگین، از مجموعه کتیبه‌های اورخون.

5 - Totemism

6 - Shamanism

۷- رک: پایان نامه کارشناسی ارشد ارتباط تصویری؛ باعنوان «ریشه یابی عناصر تصویری در صنایع دستی استان گلستان»، زهره بیان غراوی، تابستان ۱۳۸۷.

۸- برای اطلاع بیشتر از این دسته بندی رک: (اعظمی راد، ۱۳۸۲: ۱۶۸-۱۵۹).

9 - Tekke

10- Yomut

11- Ersari



- 12 - Saryk
- 13 - Jewelry asmalyk
- 14 - Birds asmalyk
- 15 - British Columbia
- 16 - Amerindians
- 17 - Mongoloid
- 18 - Tlingit
- 19 - Tsimshian
- 20 - Haida
- 21 - Bella Coola
- 22 - Kwakiutl
- 23 - Nootka
- 24 - Salish
- 25 - Klukwan
- 26 - Poltatch

مراسمی آئینی و مختص ساکنان سواحل غربی امریکای شمالی؛ هدف اصلی از برگزاری این جشن، توزیع و تقابل ثروت است

27 - Archetype

28 - Navajo

این موضوع در میان این اقوام و در دوره‌هایی موسوم به (Bosque Redondo (1860-75) و (Eye-Dazzler (1875- 90) بیشتر به چشم می آید. برای اطلاعات بیشتر رک: مجابی، ۱۳۸۸: ۴۸۱-۴۸۲.

۲۹- پتوهای رؤسای قبایل در آمریکای شمالی با نام Chief Blanket شناخته می شود که البته این نام و مفهوم لغوی آن با انحصار آن برای فردی خاص متنافر است و ممکن است در اختیار هرکسی قرار گیرد. رک: همان: ۴۸۵.

منابع

- آزادگان، جمشید. (۱۳۷۲). تحقیق در توتمیسم. تهران: مؤسسه مطالعات و انتشارات تاریخی میراث ملل.
- آزادی، سیاوش. (۱۳۸۴). تاریخ و هنر فرش بافی در ایران /براساس دایره المعارف ایرانیکا. زیر نظر احسان یارشاطر. ترجمه رلعلی خمسه. تهران: نشر نیلوفر.
- اعظمی راد، گنبد دُردی. (۱۳۸۲). نگاهی به فرهنگ مادی و معنوی ترکمن ها. مؤلف. مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی.
- بداعی، ذبیح ا... (۱۳۷۱). نیازجان و فرش ترکمن. تهران: نشر فرهنگان.
- حصوری، علی. (۱۳۷۱). نقش قالی ترکمن و اقوام همسایه. تهران: نشر فرهنگان.
- کلتی، ابراهیم. (۱۳۷۵). مقدمه ای بر شناخت ایلات و عشایر ترکمن. گنبد قابوس: نشر حاجی طلائی.
- گاردنر، هلن. (۱۳۸۵). هنر در گذر زمان. ترجمه محمدتقی فرامرزی. تهران: نشر نگاه.
- گلی، امین الله. (۱۳۶۶). تاریخ سیاسی و اجتماعی ترکمن ها. تهران: نشر علم.
- لوگوشوا، بی بی رابعه. (۱۳۵۹). ترکمن های ایران (پژوهش تاریخی- مردم شناسی). مترجمان سیروس ایزدی، حسین تحویلی. نشر تهران: شباهنگ.
- مجابی، علی. (۱۳۸۸). پیش درآمدی بر تاریخ فرش جهان. نجف آباد: نشر دانشگاه آزاد اسلامی.
- نصیری، محمدجواد. (۱۳۸۲). فرش ایران. تهران: نشر پرنگ.

- Allane, Lee. (1996). *Tribal Rugs*. London:Thames and Hudson.
- Azadi, Siawosch. (1975). *Turkmen Carpets and the Ethnographic Significance of their Ornaments*. London: The Grasby Press.
- Bennett, Ian. (2004). *Rugs and Carpets of the World*. London:Greenwich Editions.
- Brown, Steven C. (1998). *Native Visions: Evolution in Northwest Coast Art from the Eighteenth through the Twentieth Century*. Seattle: University of Washington Press.
- Dubin, Lois Sherr. (1999). *North American Indian Jewelry and Adornment: From Prehistory to the Present*. New York: Harry N. Abrams.
- Forty, Jo. (1999). *Mythology: A Visual Encyclopedia*. London:PRC Publishing.
- Harris, Jennifer. (1995). *5000 Years of Textiles*. London:British Museum Press.
- Mushak, Paul. (1988). A Rare Jewelry Asmalyk: Stylistic and Technical Analysis. *Oriental rug review*. Vol. 8/2.
- Opie, James. (1992). *Tribal Rugs*. London: Laurence King.
- Shearer, Cheryl. (2000). *Understanding Northwest Coast Art*. Vancouver:Douglas & McIntyre.
- Stone, Peter. F. (1997). *The Oriental Rug Lexicon*. London:Thames and Hudson.
- Wilson, Eva. (2001). *8000 years of Ornament*. London: The British Museum Press.





بررسی تضادهای هفت‌گانه رنگی در دو نگاره از نسخه (۹۳۵ هجری)

ظفرنامه تیموری شرف‌الدین علی یزدی

محفوظ در کاخ-موزه گلستان

مسعود ندافی پور* مرتضی افشاری** مجیدرضا مقنی پور***

چکیده

مجموعه ظفرنامه تیموری موجود در کاخ-موزه گلستان، یکی از شاهکارهای ادبی و هنری ایران دوره اسلامی است، که نسخه اصل آن را شرف‌الدین علی یزدی شاعر و مورخ سده نهم هجری قمری به دستور ابراهیم سلطان در تاریخ ۸۲۸ هجری قمری کتابت کرده و نسخه موجود در کاخ-موزه گلستان به دستور سلطان حسین بایقرا در تاریخ ۹۳۵ هجری قمری مصور شده است. این مجموعه شامل ۲۴ نگاره منسوب به کارگاه هنرپروری کمال‌الدین بهزاد هراتی، سرآمد نگارگران دوران تیموری و صفوی است. نگارگری ایرانی در دوران پرفراز و نشیب خود همواره اصول زیبایی‌شناسی و مبانی خاص خود را داشته است که به نظر می‌رسد نگارگران این اصول را آگاهانه در نگاره‌های خود به کار می‌بسته‌اند. حال سؤال این است که آیا اصول و مبانی زیباشناسانه غربی نیز با نگاره‌های ایرانی (از نظر نوع عناصر و چگونگی به‌کارگیری آنها) قابل تطبیق است یا خیر؟ یکی از این اصول، تضادهای هفت‌گانه رنگی است که به‌منظور به‌وجود آمدن ترکیب‌بندی‌های منسجم، ایجاد فضاهای پرنشاط و روابط مستحکم فرم و رنگ با موضوع اثر به کار گرفته می‌شود. در مقاله پیش رو، با روش تحلیلی (تجزیه و تحلیل رنگی و بررسی نوع، میزان و چگونگی کاربرد رنگ در آنها) کاربرد تضادهای هفت‌گانه رنگی (براساس آموزه‌ها و نظریات یوهانس ایتن) در دو نگاره از این مجموعه به اثبات می‌رسد.

کلید واژه‌ها: تضاد، تضاد رنگ، ظفرنامه، نگارگری، بهزاد

mnpypart@gmail.com

* مرپی، گروه نقاشی و گرافیک جهاد دانشگاهی استان یزد.

m_afshari700@yahoo.com

** استادیار، گروه نقاشی دانشگاه شاهد.

mmoghaniipoor@yahoo.com

*** مرپی، گروه صنایع دستی و هنر اسلامی جهاد دانشگاهی استان یزد.

مقدمه

هنرمند برای خلق یک اثر هنری علاوه بر انتخاب صحیح مواد و مصالح و تعیین سبکی هماهنگ با موضوع و محتوای اثر، نیاز به درک و شناختی عمیق از عوامل و عناصر دارد تا شکل‌ها و صورت‌های برگزیده را به‌صورتی منسجم و زیبا به عرصهٔ بیان درآورد و پیام پنهان در اثر را به بهترین شکل به دیگران منتقل کند؛ در این میان «آگاهی از مبانی و اصول هنری هم برای هنرمند مؤلف اثر و هم برای مخاطب آن از اهمیت دوچندانی برخوردار می‌باشد.» (نامی، ۱۳۸۷ : ۱۵۰)؛ به‌طوریکه این مبانی را می‌توان به قواعدی برای درک بهتر و عمیق‌تر آثار نیز تعبیر کرد که به‌واسطهٔ شناخت بیشتر آنها که به‌نوعی زبان این آثار نیز هستند- درک بهتری از اثر هنری به‌دست می‌آید. نگارگری ایرانی با همهٔ تغییر و تحولاتی که از نظر ساختار و محتوا در بستر زمان و مکان داشته، همواره زبانی ارتباطی یا حداقل یکی از ابزار ارتباط مطرح شده است. وسیله‌ای برای تجلی مفاهیم، ایده‌ها، آرمان‌ها و آرزوهای پدیدآورندگان که هم‌چون بسیاری دیگر از امکانات ارتباطی، برای بهره‌برداری بهتر و فهم عمیق‌تر، نیاز به شناخت دقیق اصول و مبانی حاکم بر آنها، ضروری به نظر می‌رسد. یکی از مهم‌ترین ابزار ارتباطی (و گاه نمادین) عنصر رنگ و چگونگی به‌کارگیری آن در نگاره‌ها است. در پژوهش‌های صورت‌گرفته در مورد نگارگری ایرانی معدودی از پژوهشگران به بررسی عنصر رنگ در این آثار پرداخته‌اند و تقریباً تمامی آنها بر دانش بالای نگارگران ایرانی در به‌کاربردن عنصر رنگ، به‌ویژه در مکتب هرات (و به‌طور خاص در آثار بهزاد) اشاره داشته‌اند: رویین پاکباز، مؤلف کتاب نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، در توصیف ویژگی‌های سبک کمال‌الدین بهزاد به دانش بالای بهزاد در استفاده از عنصر رنگ اشاره دارد: «... نوآوری او نه فقط در کاربست استادانهٔ رنگ‌های واقعی اشیاء، بلکه در رنگ‌بندی کل تصویر بود که دقیقاً با الگوی طرح همسازی داشت. به‌راستی، رنگ و شکل در نقاشی‌های بهزاد قابل تفکیک نیستند. او معمولاً سطوح رنگی تخت را به مقتضای بیان مضمون کنار هم می‌نهد. به نظر می‌رسد که تأثیر متقابل رنگ‌های مکمل و به‌طور کلی، خصلت بیانگر رنگ را عمیقاً می‌شناخت» (پاکباز، ۱۳۸۸: ۸۳ و ۸۴).

خانم موسوی‌لر نیز در نتیجهٔ تجزیه و تحلیل چند اثر از مکتب هرات (به‌ویژه آثار بهزاد) دانش رنگ‌شناسی وی را این‌گونه توصیف می‌کند:

«کمال‌الدین بهزاد کارگردان بسیار ماهری برای تضادهای رنگی است. وی رنگ‌های گرم و سرد، متضاد و مکمل را چنان استفاده کرده است که هیچ جایی را نمی‌توان از نظر ترکیب‌بندی رنگ‌ها و اشکال و ساختار بصری بی‌تعادل، سنگین یا سبک قلمداد کرد. وی از هر رنگی به اندازه و به حد تعادل و توازن در نگاره‌هایش بهره گرفته است» (موسوی‌لر، ۱۳۸۳: ۱۵۳).

همین نظر را محققان دیگری نیز تکرار کرده‌اند (شکفته، ۱۳۸۳: ۴۱۰ و رسولی، ۱۳۸۳: ۳۳۴) همچنین آقای گودرزی ویژگی‌های فوق را به کل آثار مکتب هرات تعمیم می‌دهد (گودرزی، ۱۳۸۳: ۱۱۵).

در ادامهٔ این مقاله به‌منظور شناخت دقیق‌تری از میزان آگاهی و دانش نگارگران ایرانی (به‌ویژه در مکتب هرات) از چگونگی به‌کارگیری عنصر رنگ در آثارشان و نیز میزان تطبیق‌پذیری دانش آنها با اصول و مبانی رایج و حاکم بر آثار هنری امروزی، به بررسی میزان و چگونگی استفاده از تضادهای هفت‌گانهٔ رنگی در منتخبی از نگاره‌های مجموعهٔ ظفرنامهٔ تیموری (محفوظ در کاخ- موزهٔ گلستان) می‌پردازیم.

روش تحقیق

در بخش اول این پژوهش با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به معرفی نسخهٔ ظفرنامه (محفوظ در کاخ- موزهٔ گلستان) و نیز معرفی تضادهای هفت‌گانهٔ رنگی و اهمیت آنها در هنرهای بصری پرداخته شده است. در بخش دوم نیز ضمن تطبیق این تضادها در دو نمونه از نگاره‌های مجموعهٔ ظفرنامه، به تجزیه و تحلیل رنگی این آثار پرداخته‌ایم.

ظفرنامهٔ شرف‌الدین علی یزدی

ظفرنامه یا فتح‌نامه از شرف‌الدین علی یزدی کتابی مدیحه سرایانه راجع به زندگی، جنگ‌ها و پیروزی‌های امیر تیمور گورکانی است. این کتاب یکی از آثار شاخص دوران اسلامی است که شرف‌الدین آن را در سال ۸۲۸ هجری قمری (۱۴۲۴ میلادی) برای خوش‌آمد فرزندانش تیمور نگاشته است. در دوران حکومت تیموریان، تاریخ‌نگاری این خاندان از اهمیت خاصی برخوردار بود^۱، به‌طوری‌که اولین ظفرنامه به دستور شخص تیمور و به قلم نظام‌الدین شامی تألیف شد و دومین آن، به فرمان ابراهیم سلطان، نوهٔ تیمور و به دست شرف‌الدین علی یزدی از تاریخ‌نگاران بنام دورهٔ شاهرخ نگاشته شد^۲ که از مطالب ظفرنامهٔ شامی کمک گرفته بود^۳.



کارکرد تضادهای رنگی در آثار هنری، این کیفیت را در منتخبی از نگاره‌های ظفرنامه بررسی می‌کنیم.

اهمیت تضاد در هنرهای بصری

«عناصر و کیفیت نیروهای بصری در هنرهای تجسمی به دو بخش کلی تقسیم می‌شوند: بخشی که با آن‌ها به‌طور فیزیکی و ملموس سروکار داریم و همان عناصر بصری محسوب می‌شوند؛ مانند: نقطه، خط، سطح، رنگ، شکل، بافت، اندازه و بخش دیگر کیفیات خاص بصری هستند که بیشتر حاصل تجربه و ممارست هنرمند در به‌کار بردن عناصر بصری می‌باشند، از قبیل تعادل، تناسب، هماهنگی و تضاد که به نیروهای بصری یک اثر تجسمی استحکام می‌بخشند» (حسینی‌راد، ۱۳۸۷: ۷). در این میان یکی از اصول پایه و بسیار مهم در خلق اثر هنری توجه به نقش تضاد و استفاده از آن است.

در جریان بیان تصویری، تضاد عامل مهمی در به‌وجود آوردن یک کلیت منسجم است که به مدد آن معنا قوی‌تر بیان می‌شود و در نتیجه ارتباط برقرار ساختن با مخاطب اثر آسان‌تر صورت می‌گیرد. «تضاد عاملی است برای ایجاد آثار بصری و معنا دادن به آن‌ها. اگر بخواهیم به زبان ساده راجع به این عامل مهم بصری صحبت کنیم باید گفت: فهم ما از مفهوم نرمی با قرار گرفتن آن در جوار زبری عمیق‌تر می‌شود. به نظر می‌رسد که پدیده‌هایی که با یکدیگر تضاد دارند، معنا و مفهوم خاص یکدیگر را نیز تقویت می‌کنند» (کاندینسکی، ۱۳۷۵: ۱۳۸). تضاد و هماهنگی، چون در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند، در کل جریان بصری اهمیت فوق‌العاده‌ای دارند.

به‌طور کلی در همهٔ هنرها، به‌ویژه هنرهای بصری، تضاد یکی از مهم‌ترین عوامل بیان ذهنیات و اندیشه‌های هنرمند است: «اصولاً تضاد، دارای انرژی و نیرویی است که وقتی در یک اثر هنری در برابر هماهنگی صفا‌آرایی کند، ضمن ایجاد هیجان بصری باعث به‌وجود آمدن تعادل در آن اثر نیز می‌گردد. همان‌گونه که تضاد در تمام پدیده‌های طبیعت باعث برانگیختن احساسات انسانی می‌گردد، در هنرهای بصری نیز این عامل باعث هیجان و تحریک بصری گشته و به اثر هنری زندگی و نشاط می‌بخشد» (نامی، ۱۳۸: ۱۱). رایج‌ترین تضادهای به‌کار رفته در هنرهای تصویری عبارت‌اند از: تضاد در شکل، تضاد در اندازه، تضاد در بافت، تضاد در جهت، تضاد در موقعیت و تضاد در رنگ.

سلطان حسین باقرا به شادمانی بازیابی هرات- پایتخت اجدادی خویش- فرمان به تدوین مجدد نسخهٔ مصوری از ظفرنامه به‌عنوان مجموعه‌ی تاریخی و ستایشگر از پیروزی‌های امیرتیمور صادر کرد (۹۳۵ هجری قمری برابر با ۱۵۲۹ میلادی) و هنرمندان نام‌آور دوران را به اجرای آن گماشت که حاصل کار نسخهٔ ظفرنامهٔ وجود در کاخ- موزهٔ گلستان است. ظفرنامه با تاریخ ۹۳۵ هجری قمری با داشتن ۲۴ نگارهٔ زیبا، نسخه‌ای نفیس به شمار می‌آید که نگاره‌های آن براساس اطلاعات انجامهٔ کتاب به بهزاد منسوب شده است.^۴

مشخصات نسخهٔ ظفرنامه محفوظ در کاخ- موزهٔ گلستان

ظفرنامهٔ تیموری استنساخ شده در سال ۹۳۵ هجری قمری، هم‌اکنون در کاخ- موزهٔ گلستان نگهداری می‌شود. قطع آن ۳۷ در ۲۳ سانتیمتر است و ۷۵۰ صفحه دارد. در هر صفحه نوزده سطر به خط نستعلیق دو دانگ نوشته شده و متن آن پس از نگارش زرافشان گردیده، چرا که گرد طلا بر روی جوهر خطاطی قابل مشاهده است. جلد نسخه از بیرون ضربی طلاپوش با نقش ابرچینی است و از درون سوخت معرق عالی دارد (سمسار، ۱۳۷۹: ۱۳۰). در صفحهٔ پایانی نسخه سه نام ذکر شده است:

کتابه: سلطان محمد نور، ذهبه: میر عضد و صور: بهزاد. این نسخه ۲۴ نگاره دارد که با استناد به اطلاعات ارائه‌شده در انجامهٔ کتاب منسوب به بهزاد است (نوروزیان، ۱۳۸۶: ۷۷). شیوهٔ خاص طراحی بهزاد و شاگردان مکتب وی یعنی نمایش حالات و اطوار شخصیت‌های مختلف، غنای رنگی و ترکیب‌های منسجم به‌همراه تزئینات متناسب، از جمله ممیزات این مجموعه است. «تعدادی از نگاره‌های این مجموعه که به تذهیب میرعضد مزین شده است؛ احتمالاً از آثار سلطان محمد می‌باشد که یا به دست توانای خود او قلم خورده‌اند و یا این‌که با اجرای شاگردان از روی ترکیب‌بندی‌های وی آفریده شده‌اند» (نوروزیان، ۱۳۸۶: ۷۸).

مجموعهٔ مفصل نگاره‌هایی که از آن دوره برجای مانده است، دلالت بر این می‌کند که بهزاد و هنرمندان همزمانش «باهم» شیوهٔ کلاسیک- رسمی، قانونمند و پایدار نگارگری تیموری را در میانهٔ قرن نهم هجری قمری- پانزدهم میلادی پالایش داده و به اوج کمال رسانده‌اند. در ادامهٔ این مقاله به‌منظور درک بهتر این شیوه، ضمن معرفی

تضاد در رنگ

در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان پی برد که هنرمندان مفاهیم و ویژگی‌های رنگ را معمولاً به سه طریق در آثار خود به کار گرفته‌اند:

– رنگ به‌عنوان عنصری تجسمی برای توصیف موضوع اثر و خصوصیات آن.

– رنگ به‌عنوان عنصری نمادین و استعاری که معنی عمیق و درونی اثر و اجزای آن را به نمایش می‌گذارد.

– استفاده از رنگ برای به‌نمایش گذاشتن ارزش‌های درونی و زیبایی‌ها و تأثیرات خود رنگ (حسینی‌راد، ۱۳۸۷: ۹۵ و ۹۶).

از لحاظ بصری هر رنگ سه صفت یا سه بعد بصری دارد که عبارت‌اند از: فام، درخشندگی و اشباع.

فام: صفتی از رنگ است که جایگاه آن را در سلسله رنگی (از قرمز تا بنفش) مشخص می‌کند، فام را می‌توان مشخص‌کننده اسم عام رنگ‌ها تعریف کرد (قرمز، آبی یا زرد). به همین ترتیب رنگ‌های سفید، خاکستری و سیاه جزء دسته‌بندی عمومی بی‌فام محسوب می‌شوند. قرمز، زرد، آبی را فام‌های اولیه می‌گویند و چون مبنای سایر فام‌ها هستند، رنگ‌های اصلی نیز نام گرفته‌اند.

درخشندگی (یا ارزش تاریکی و روشنی): این صفت درجه‌نسبی تیرگی و روشنی رنگ را مشخص می‌کند. در چرخه رنگ زرد بیشترین درخشندگی و بنفش کم‌ترین درخشندگی را دارد. در سلسله رنگی هر فام نسبت به دیگری میزان تیرگی یا روشنی ذاتی‌اش را می‌نماید.

اشباع (یا خلوص رنگ): منظور از اشباع میزان خلوص نسبی آن رنگ است. وجود خاکستری یا سیاه رقیق‌شده باعث کاهش خلوص رنگ می‌شود. در اصطلاح به حالت ناخالص رنگ‌ها، لفظ «چرک»، اطلاق می‌شود. رنگ‌های چرک در مقایسه با رنگ‌های اشباع‌شده دارای درخشش و وضوح بسیار کم‌تری هستند. ولی رنگ‌های اشباع‌شده یا خالص بسیار ساده و جذابند، این نوع رنگ بیشتر مورد توجه کودکان قرار می‌گیرد و نیز در هنرهای بومی اقوام مختلف، بیشتر از رنگ‌های تند و خالص یعنی رنگ‌های اشباع‌شده استفاده می‌شود (حسینی‌راد، ۱۳۸۷: ۱۲۰-۱۱۶ و نامی، ۱۳۸۷: ۹۲).

وقتی از تضاد رنگ‌ها صحبت می‌شود، منظور وجود روابط و تأثیراتی است که هم تمایز میان رنگ‌ها و هم تأثیرات متقابل میان آن‌ها را از نظر بصری مورد توجه و مقایسه قرار می‌دهد. به این ترتیب، وجود تضاد میان رنگ‌ها فقط به‌معنای وجود تفاوت میان آن‌ها نیست، بلکه بررسی روابط و مقایسه میان آنهاست:

«وقتی می‌توان از تضاد دو رنگ صحبت کرد، که تفاوت آشکاری در مقایسه بین نمود در آن دو مشاهده شود [...] حس‌های ما فقط از طریق مقایسه عمل می‌کنند. چشم یک خط را در صورتی بلند می‌داند که یک خط کوتاه‌تر در کنار آن باشد و همین خط بلند وقتی با خط بلندتری مقایسه شود، کوتاه توصیف می‌شود» (ایتن، ۱۳۸۶: ۵۲). بسیاری از هنرمندان و رنگ‌شناسان در مورد قواعد و قوانین تضاد رنگ تحقیق کرده‌اند. آن‌ها اغلب از هم‌آرایی، روابط اسرارآمیز و گفتگوی میان رنگ‌ها سخن گفته‌اند و بیشتر منظورشان روابطی است که براساس تضاد رنگ به‌وجود می‌آید. گوته، بزولد، شورول، هولزل و ایتن از جمله آنها هستند. مشهورترین نظریه‌ها در این خصوص، تضادهای هفت‌گانه رنگی است که بر پایه آن هریک از این تضادها، خصوصیات و ارزش‌های هنری، اثرات بصری، مفهومی و نمادین منحصر به فردی را در یک اثر بر جای می‌گذارند. در این میان، یوهانس ایتن هنرمند و رنگ‌شناس برجسته با سرمشق قرار دادن دایره رنگ آدولف هولتزل، این تضادها و اهمیت و کارکرد آن‌ها در هنرهای بصری را بصورت عملی و نظام‌مند بسط و گسترش داد. تضادهای هفت‌گانه رنگی عبارت‌اند از:

- ۱- تضاد تهرنگ (فام)
- ۲- تضاد تیرگی - روشنی رنگ
- ۳- تضاد رنگ‌های سرد و گرم
- ۴- تضاد رنگ‌های مکمل
- ۵- تضاد هم‌زمانی رنگ‌ها
- ۶- تضاد کیفیت (اشباع)
- ۷- تضاد کمیت یا وسعت سطوح رنگ‌ها. (ایتن، ۱۳۸۶: ۵۲)

تجزیه و تحلیل آثار

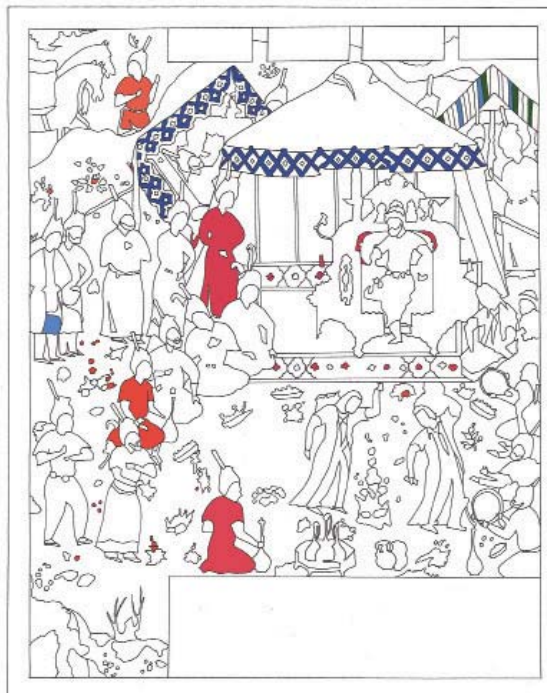
در تجزیه و تحلیل آثار منتخب از ظفرنامه، به‌منظور تأکید بر جنبه‌های مورد نظر در این پژوهش، اجرای تصاویر مبدل به نوعی فرآیند رنگی از اصل اثر شده و جزئیات اثر در حدی که به نتیجه تجزیه و تحلیل لطمه نزنند، حذف شده است. همچنین خلاصه‌ای از هر داستان در ابتدای تجزیه و تحلیل آن آورده شده است. نکته حائز اهمیت این‌که، خواننده با مطالعه دقیق این آثار خواهد یافت که آثار موجود از نظر وجود تضادهای چندگانه رنگی (براساس مباحث و آموزه‌های ایتن) بسیار غنی است و می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که هنرمند این آثار نسبت به تأثیر اصول و مبانی تضادها آگاهی و آشنایی کافی و وافی داشته است.



تصویر ۱: مجلس مشاوره با امیران به عزم رزم با امیر بیلدوز
 "... امیرحسین نبیره امیر قزغن در این ولا، بر کابل توجه نموده، آهنگ جنگ امیر بیان بیلدوز کرد و به ترتیب و تجهیز لشکر مشغول شد و
 ایلیچی روان داشته از حضرت صاحبقرانی و امیر بایزید جلایر و امیر خضر یسوری مدد طلبید..." (شرفالدین علی یزدی، ۱۳۳۶: ۳۷)



تصویر ۱ - ۱



تصویر ۲ - ۱

ویژه برخوردار است. «قوی‌ترین وسیله بیان نقاش برای این منظور رنگ‌های سیاه و سفید است. اثرات سیاه و سفید از تمام جهات و جنبه‌ها، متضاد است و حوزه خاکستری‌ها و رنگ‌های ملون بین آن‌ها قرار دارد. فقط یک سیاه حد اعلی و یک سفید حد اعلی وجود دارد، ولی تعداد بی‌نهایتی خاکستری‌های روشن و تیره وجود دارند که بین سیاه و سفید نوسان ایجاد می‌کند. تعداد سایه‌های خاکستری قابل تشخیص و جداسازی آن‌ها از یکدیگر بستگی به میزان حساسیت چشم ما دارد» (ایتن، ۱۳۸۶: ۶۸).

در تصویر (۱-۳) تضاد تاریک- روشن، با توجه به این که رنگ سفید از بالا به صورت چرخشی در قسمت مرکز حرکت می‌کند، نشان داده شده است. در ضمن این تضاد، در نیمه بالای تصویر بیشتر از قسمت‌های دیگر به چشم می‌خورد و در پایین تصویر بیشتر رنگ‌های خاکستری دیده می‌شوند.

۳- تضاد سرد - گرم: این تضاد بر پایه احساسی درونی از دیدن رنگ‌ها به وجود می‌آید. یوهانس ایتن تضاد رنگ‌ها را به دو گروه گرم یعنی زرد و قرمز، و سرد یعنی آبی و سبز، تقسیم می‌کند. در چرخه رنگ معمولاً رنگ‌های زرد، زرد- نارنجی، نارنجی، قرمز- نارنجی، قرمز و قرمز- بنفش به عنوان رنگ‌های گرم، و سبز- زرد، سبز، آبی- سبز، آبی، بنفش به عنوان رنگ‌های سرد تلقی می‌شوند (ایتن، ۱۳۸۶: ۹۲).

۱- تضاد تهرنگ (فام): این تضاد از ساده‌ترین تضادهای هفت‌گانه‌ی رنگ است. برای رسیدن به این نوع تضاد کافی است که از رنگ‌های خالص استفاده شود. وقتی می‌گوییم رنگ‌های خالص، منظور فقط سه رنگ اصلی نیست بلکه همه رنگ‌های چرخه رنگ را تا وقتی که با سیاه، سفید، خاکستری یا رنگ مکمل‌شان مخلوط نشده باشد، می‌توان رنگ خالص دانست و مورد استفاده قرار داد. «... این رنگ‌ها [رنگ‌های خالص] وقتی در کنار یکدیگر در یک ترکیب قرار گیرند، چون به واسطه تفاوت رنگ‌شان از یکدیگر متمایز هستند، تضاد تهرنگ را به وجود می‌آورند. اما نکته مهم در اینجاست که هرچه رنگ‌ها از سه رنگ اصلی فاصله بیشتری پیدا کنند، قدرت آن‌ها برای ایجاد این نوع تضاد کم‌تر می‌شود» (ایتن، ۱۳۸۶: ۵۶-۵۴).

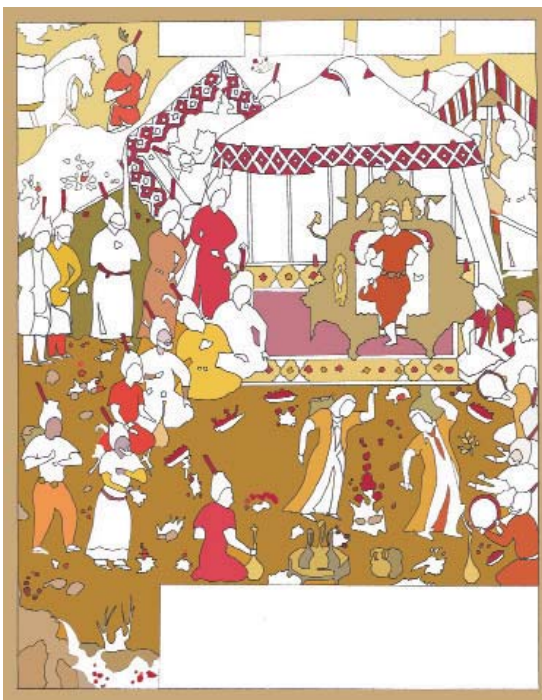
همان‌طور که در آنالیز رنگی (تصویر ۱-۱) مشاهده می‌کنید، تضاد تهرنگ (فام) در اثر مورد مطالعه بسیار کم یافت می‌شود. به طوری که تعداد اندکی رنگ خالص را می‌توان شناسایی کرد (تصویر ۱-۲). لازم به ذکر است هنرمند با پراکندگی رنگ‌های خالص، از این تضاد در اثر بهره‌ی زیادی نبرده است.

۲- تضاد تیرگی - روشنی: تأثیراتی که تضاد تیرگی - روشنی رنگ روی روابط میان رنگ‌ها و مخاطبان یک اثر هنری بر جای می‌گذارد، پس از تضاد تهرنگ از اهمیتی



تصویر ۳ - ۱

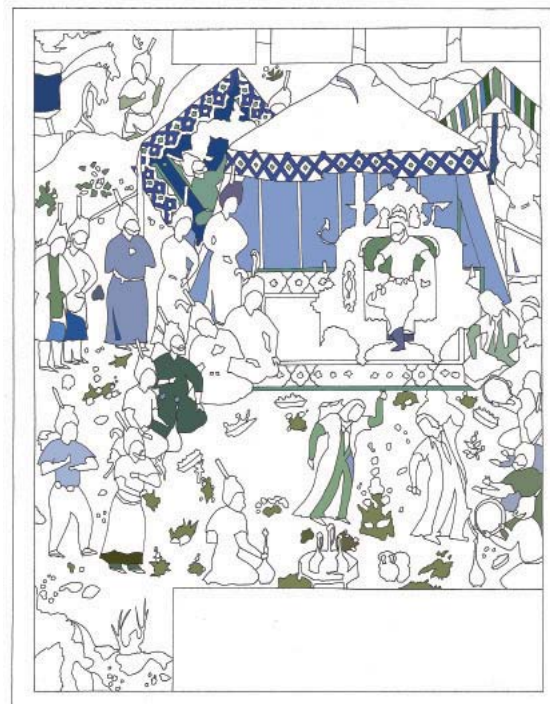
در یک ترکیب، زیباترین حالت به نمایش گذاشته می‌شود، موضوعی است که کاملاً به تبحر، توانایی و شناخت هنرمند از رنگ و چگونگی به کار بردن آن ارتباط دارد. با توجه به آنالیز رنگی این نگاره (تصویر ۱-۱)، نمونه‌ای از



تصویر ۱-۴-۱

در اثر شماره یک با در نظر گرفتن کلیه رنگ‌های رقیق‌شده موجود در آن، در مجموع حاکمیت با رنگ‌های گرم است (تصویر ۱-۴) و رنگ‌های سرد (تصویر ۲-۴-۱) در پلان‌های بالاتر با این که حضور وسیع‌تری دارند، اما به دلیل اثربخشی کم‌تر- حضور و تأثیر کم‌رنگ‌تری در کل اثر دارند. به طور کلی می‌توان دریافت که هنرمند از این تضاد بسیار و به‌خوبی بهره برده است.

۴ - تضاد مکمل‌ها (تکمیلی): دو رنگ را وقتی مکمل می‌گوییم که مخلوط آن‌ها سیاه- خاکستری خنثی ایجاد کند؛ دو رنگ مکمل زوج عجیبی را تشکیل می‌دهند؛ آن‌ها متضاد هم‌اند و به هم نیاز دارند. وقتی این دو رنگ در کنار هم قرار می‌گیرند، وضوح همدیگر را به منتهای درجه خود می‌رسانند و وقتی با هم مخلوط می‌شوند، همانند آب و آتش همدیگر را نابود می‌کنند (ایتن، ۱۳۸۶: ۱۱۰). در چرخه رنگ، رنگ‌های مکمل در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. رنگ‌های مکمل اگر در مجاورت یکدیگر قرار گیرند، خصوصیت رنگی یکدیگر را با شدت بسیار زیادی نمودار می‌کنند. وجود رنگ‌های مکمل در یک ترکیب بصری می‌تواند در ایجاد رابطه هماهنگ میان رنگ‌ها نقش مهمی بازی می‌کند و احساسی از کمال رنگ را به‌وجود می‌آورد. اما این که در چه شکل و چه رابطه‌ای بین رنگ‌های مکمل



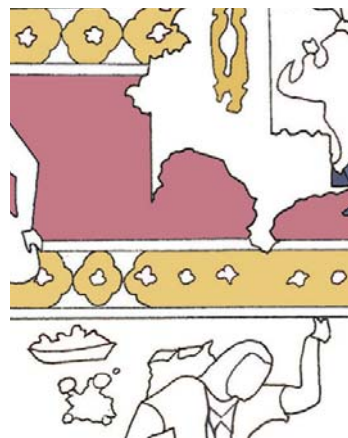
تصویر ۲-۴-۱



تصویر ۱-۵-۱



تصویر ۱-۵-۲



تصویر ۱-۵-۳

می‌گیرند، به‌سادگی تحت تأثیر تضاد هم‌زمان، تمایل به رنگ مکمل در آن‌ها دیده می‌شوند (حسینی‌راد، ۱۳۸۷: ۱۴۷). تضاد هم‌زمانی نیز در قسمتی از اثر انتخاب شده که به‌خوبی با مقایسه تصاویر (۱-۶-۱) و (۱-۶-۲) می‌توان مشاهده کرد که رنگ نارنجی در زمینه خاکستری، رنگ مکمل خود یعنی سبز را طلب می‌کند و همچنین روشن‌تر و نارنجی‌تر به‌نظر می‌رسد، ولی همان رنگ در زمینه سفید تیره‌تر و مایل به قهوه‌ای به‌نظر می‌رسد. همین امر در کمر بند مایل به قهوه‌ای مشخص نیز وجود دارد.

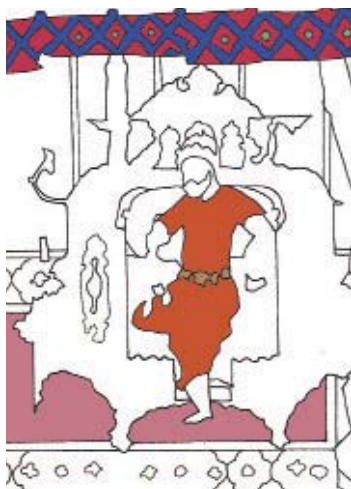
۶- تضاد کیفیت (اشباع): منظور از کیفیت، حالت خلوص و اشباع رنگ است. وقتی که یک رنگ خالص در کنار رنگ‌های ناخالص (رقیق شده) که با سیاه یا با مکمل خود مخلوط شده‌اند قرار گیرد، تضاد کیفیت ایجاد می‌شود. به محض این که یک رنگ با سیاه، تیره یا با سفید، روشن شود یا با خاکستری یا مکمل خود مخلوط شود، از حالت خلوص خارج شده و

تضاد رنگ‌های مکمل، سبز و قرمز (تصویر ۱-۵-۱)، نارنجی و آبی (تصویر ۱-۵-۲) و زرد و بنفش (تصویر ۱-۵-۳) انتخاب شده است. هنرمند آگاهانه از این تضاد برای تأکید بر شخصیت‌های مورد نظر خود و همچنین ارتباط موضوعات با یکدیگر استفاده کرده است.

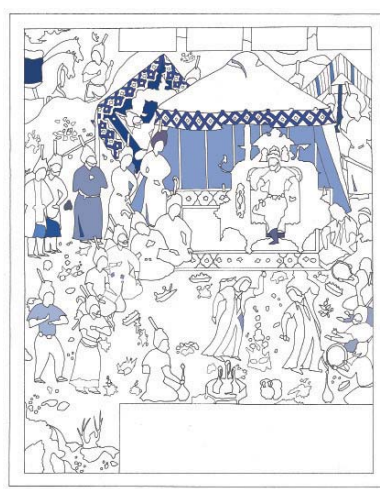
۵- تضاد هم‌زمانی (تباین): تضاد هم‌زمانی از این حقیقت ناشی می‌شود که چشم با مشاهده هر رنگی به‌طور هم‌زمان نیاز به مکمل آن پیدا می‌کند و چنانچه آن رنگ مکمل وجود نداشته باشد، چشم و ذهن ما به‌طور ناخودآگاه آن را پدید می‌آورند (ایتن، ۱۳۸۶: ۱۲۲). وقتی که از خاکستری‌ها در یک ترکیب رنگی استفاده می‌شود، تضاد هم‌زمان به نحو مؤثرتری احساس می‌شود. زیرا خاکستری‌های بی‌فام یا خنثی عموماً شخصیت خود را از رنگ‌هایی که در مجاورت آن‌ها قرار گرفته‌اند، اخذ می‌کنند. به همین دلیل وقتی در مجاورت آن‌ها قرار



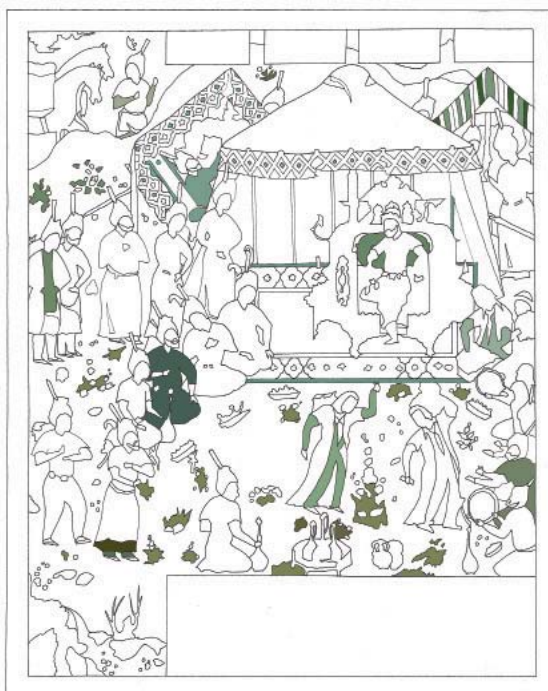
تصویر ۱-۶-۱



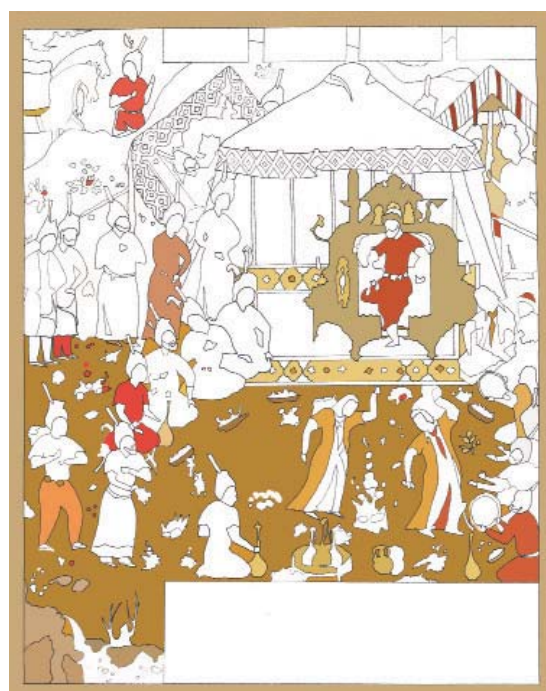
تصویر ۱-۶-۲



تصویر ۱-۷-۱



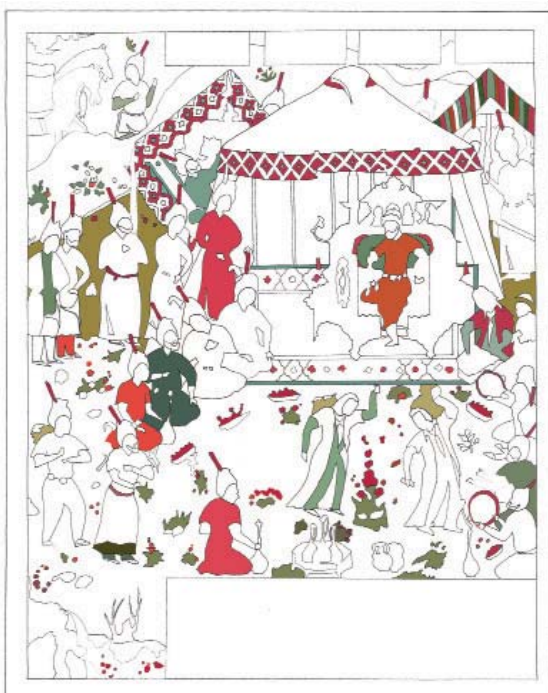
تصویر ۲- ۷- ۱



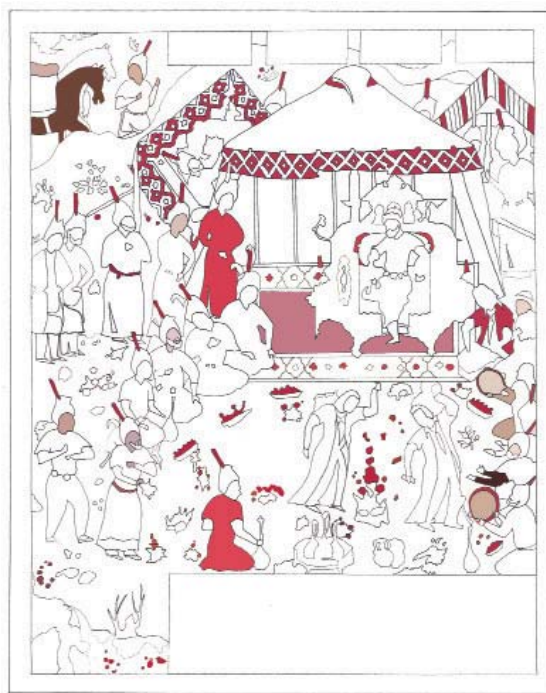
تصویر ۳- ۷- ۱

مخلوط شده‌اند، به‌خوبی نشان می‌دهد. همین امر در رنگ‌های سبز (تصویر ۲-۷-۱)، قرمز (تصویر ۳-۷-۱) و نارنجی (تصویر ۴-۷-۱) دیده می‌شود. در اثر مورد بحث، هنرمند از تضاد کیفیت یا اشباع رنگ با کنار هم قراردادن رنگ‌های خالص و ناخالص به‌خوبی بهره برده است.

درخشش رنگین خود را از دست می‌دهد و کدر می‌شود. درجه کدر بودن و ناخالصی این رنگ‌ها زمانی بیشتر دیده می‌شود که در کنار رنگ‌های خالص قرار گیرند. (حسینی راد، ۱۳۸۷: ۱۵۲) با توجه به تصویر (۱-۷-۱) رنگ آبی خالص درخشش و خلوص خود را در کنار رنگ‌هایی که با سیاه، سفید و خاکستری



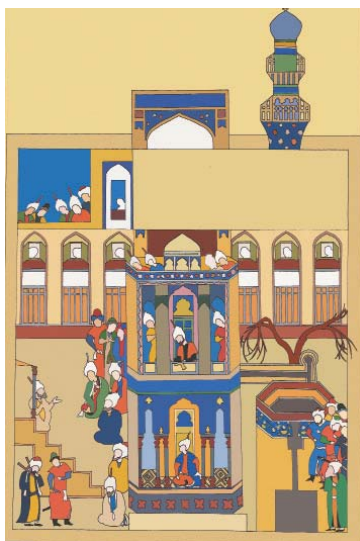
تصویر ۸- ۱



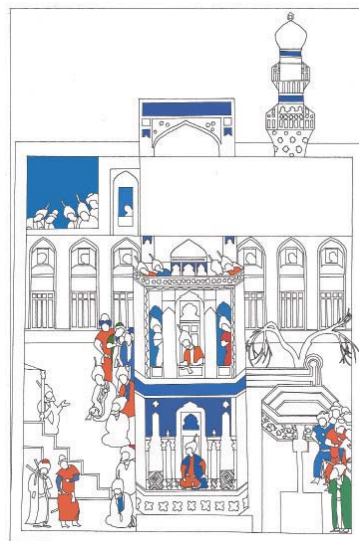
تصویر ۴- ۷- ۱



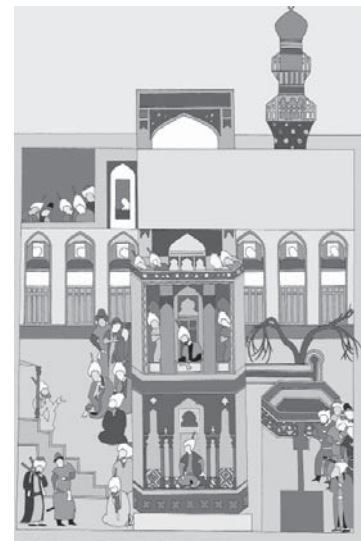
تصویر ۲- دربند کردن قطب‌الدین قرمی و آوردن او به مسجد جامع شیراز
" ... که مولانا قطب‌الدین به ارتکاب آن جسارت نموده از پیش او بوده نه برحسب فرموده حضرت صاحبقرانی و چون احکام به نفاذ پیوست و جماعت مذکور به شیراز رسیدند؛ ارغون را برکشیدند و روز جمعه که جمهور خلاق شهر و ولایت در مسجد عتیق جمع شده بودند و زیر بام جامع از خاص و عام پر شده، مولانا قطب‌الدین را با زاولانه و دوشاخه در پای منبر سنگین بازداشتند و مولانا صاعد به بالای منبر برآمد و سخنان حضرت صاحبقران به سمع خلاق رسانید." (یزدی، ۱۳۳۶: ۴۱)



تصویر ۱-۲



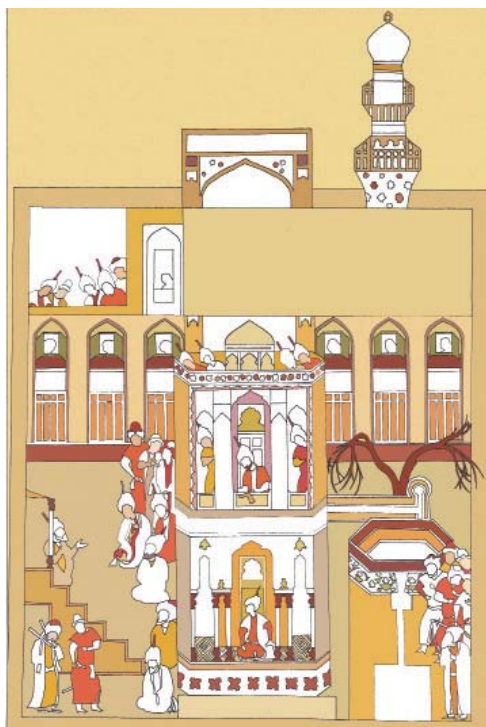
تصویر ۲-۲



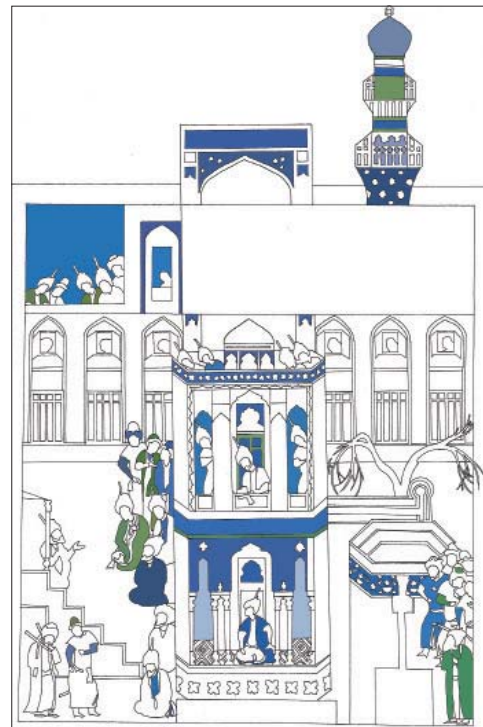
تصویر ۳-۲

کمیت دو عامل نقش اساسی دارند: ۱- میزان درخشش و خلوص رنگ؛ ۲- میزان بزرگی سطح یا لکه رنگی. (حسینی‌راد، ۱۳۸۷: ۱۵۴) گوته (۱۸۳۲-۱۷۴۹) شاعر، فیلسوف و رنگ‌شناس سده نوزدهم برای میزان روشنی رنگ‌ها اعدادی را تعیین کرده است. البته این اعداد قطعیت کافی دارند و هنرمندان نیز معمولاً ترکیب‌های رنگی خود را براساس اعداد و ارقام به‌وجود نمی‌آورند.

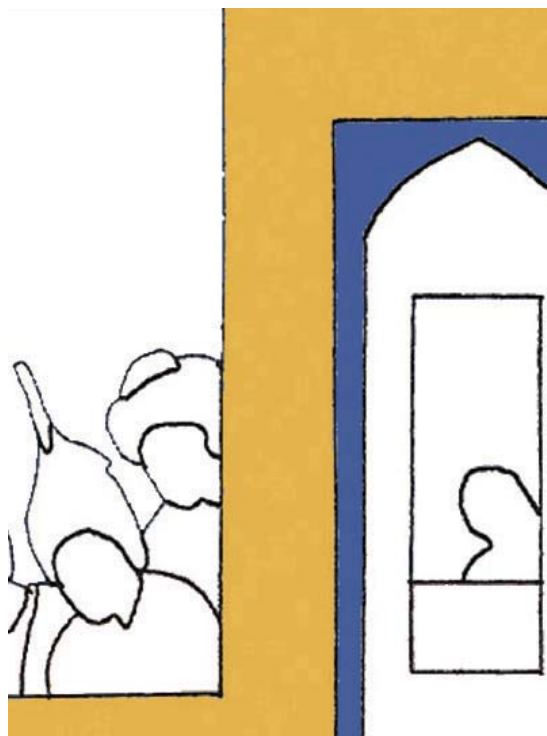
۷- تضاد کمیت یا وسعت سطح: تضاد کمیت یا وسعت سطح در مورد اندازه سطوح دو یا چند رنگ نسبت به هم است. این تضاد، تضادی بین کم و زیاد یا کوچک و بزرگ است (ایتن، ۱۳۸۶: ۱۴۸). زیرا نسبت بزرگی سطح رنگ‌ها با یکدیگر می‌تواند در ایجاد رابطه هماهنگ میان آن‌ها مؤثر باشد؛ به طوری که از نظر بُعدی هیچ‌کدام نسبت به دیگری برتری خاصی نداشته باشد. در ایجاد تضاد



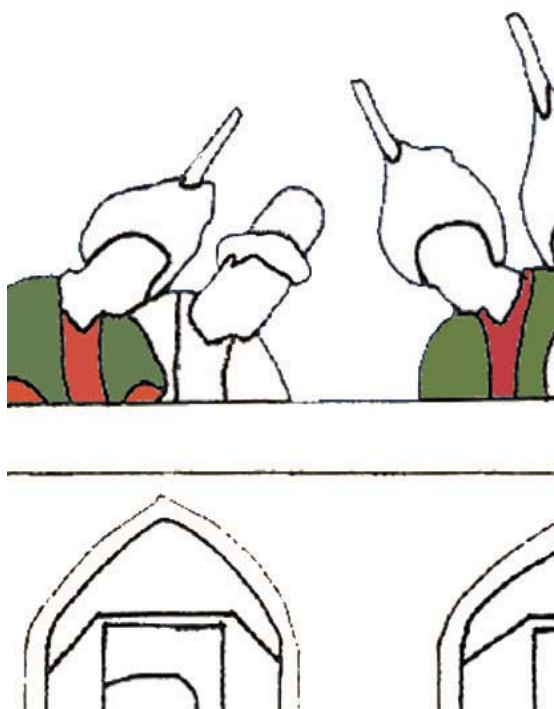
تصاویر ۱-۴-۲



۲-۴-۲



تصویر ۱ - ۵ - ۲



تصویر ۲ - ۵ - ۲

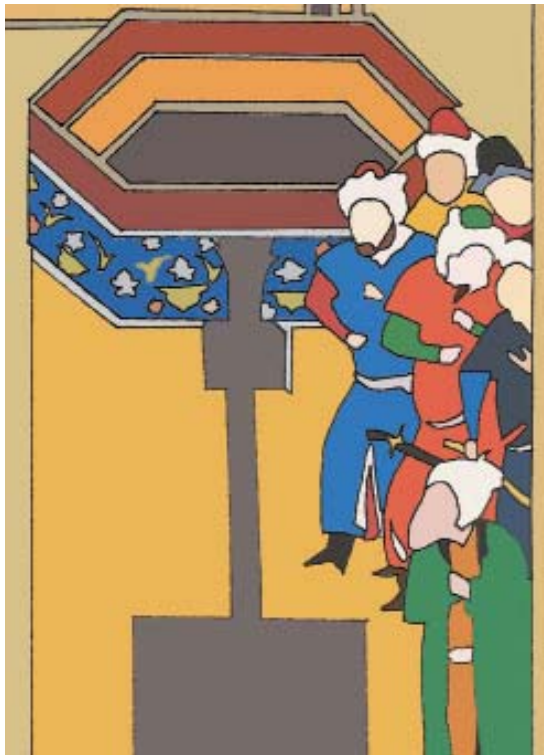
در بررسی نگاره شماره یک، تضاد کمیت و وسعت سطوح (تصویر ۸-۱)، با توجه به اعداد پیشنهادی گوته که در آن قرمز و سبز هر دو عدد ۶ را دارند بررسی شده است. می‌توان دریافت که هر دو رنگ با رنگ‌های رقیق‌شده‌شان و تقریباً به یک اندازه به کار رفته‌اند. به‌طور کلی، نمونه‌ای از این تضاد را در رنگ‌های زرد و بنفش و همچنین در رنگ آبی چادر (پشت سر تیمور) نسبت به زمینه گرم پایین به خوبی می‌توان مشاهده کرد.

۱- **تضاد تهرنگ (فام):** با توجه به آنالیز رنگی این نگاره (تصویر ۱-۲) رنگ‌های آبی، نارنجی، قرمز و سبز را می‌توان به‌صورت خالص تشخیص داد (تصویر ۲-۲). هنرمند در این اثر با کنار هم قراردادن رنگ‌های خالص، چشم بیننده را در نقاط مورد تأکید خود نگه می‌دارد، به‌گونه‌ای که شدیدترین تضاد رنگ را در نقطه‌ی تأکید (تیمور) مشاهده می‌کنید.

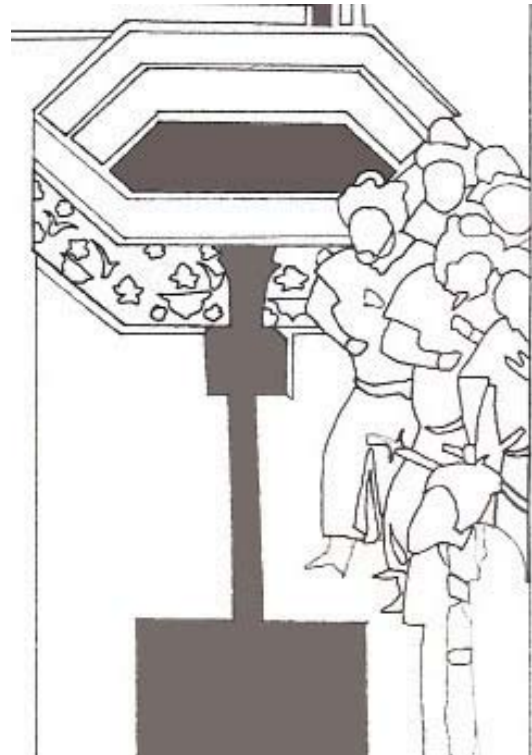
۲- **تضاد تیرگی - روشنی:** تضاد تیرگی - روشنی به کار رفته در این نگاره را در تصویر (۳-۲) مشاهده می‌کنید. در اینجا هنرمند برای سطوح بزرگ اثر از خاکستری روشن و غالب استفاده کرده است به‌گونه‌ای که زمین



تصویر ۳ - ۵ - ۲



تصویر ۱-۶-۲



تصویر ۲-۶-۲

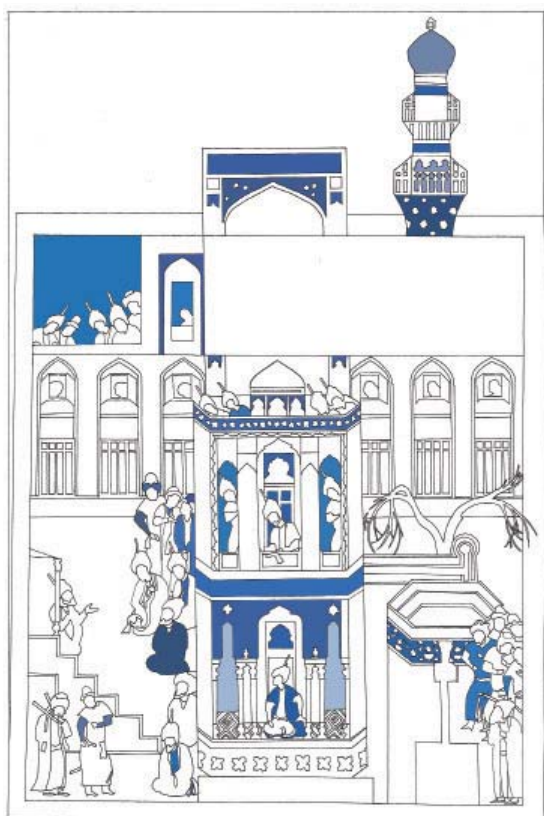
۵- تضاد هم‌زمانی (تباین): تصویر (۱-۶-۲) نمونه‌ای از تضاد هم‌زمانی را به گونه‌ای به ما نشان می‌دهد که گویی هنرمند، کاملاً آگاهانه از این عامل در اثر خود استفاده کرده است و رنگ خاکستری (آب) با مجاورت رنگ نارنجی، رنگ آبی را طلب می‌کند. توضیح این‌که نگارگر از نقره برای رنگ آب استفاده کرده که با گذشت زمان به رنگ تیره مبدل شده است (تصویر ۲-۶-۲).

۶- تضاد کیفیت (اشباع): تصویر (۱-۷-۲) رنگ خالص آبی را در کنار رنگ‌هایی که بیشتر با سیاه و گاه با سفید مخلوط شده‌اند، نشان می‌دهد. تصویر (۲-۷-۲) قرمز تقریباً خالصی را مشخص می‌کند که در کنار قرمزهایی قرار دارد که بیشتر با سیاه مخلوط شده و رنگ قهوه‌ای را با طیف‌های مختلف به وجود آورده است، همچنین، رنگ زرد (تصویر ۳-۷-۲) همین وضعیت را در کنار رنگ‌های ناخالص که به طور عمده با سفید و خاکستری به دست آمده است، دارد. این موارد وجود تضاد کیفیت یا اشباع را در این اثر به وضوح نشان می‌دهد.

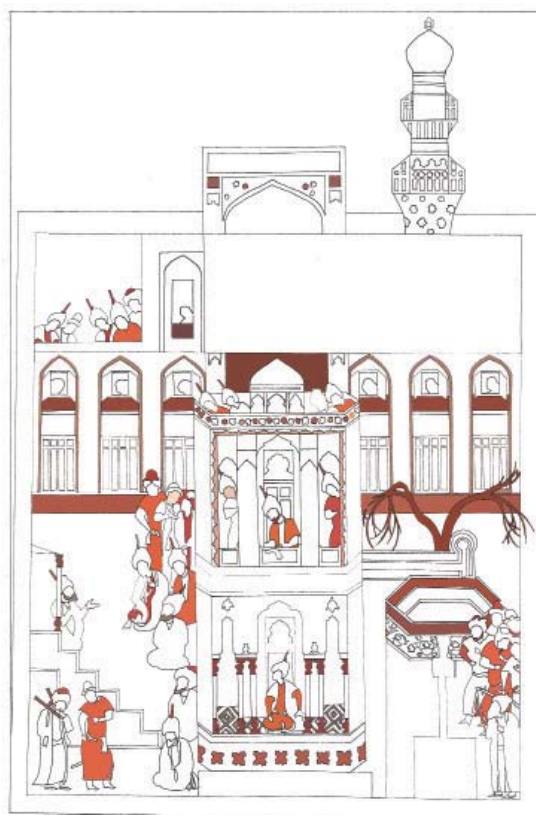
و آسمان و حتی رنگ داخل کادر، همه در یک پلان قرار گرفته‌اند. خاکستری‌های تیره نیز به طور عمده در سطوح و خطوطی ریزتر به کاررفته‌اند. در اینجا هنرمند با نرمی و ظرافت با عناصری چون درخت، مناره، پله‌های منبر و ... تیرگی‌ها و روشنی‌ها را در بخش‌های مختلف اثر به هم پیوند داده است.

۳- تضاد سرد و گرم: همان‌گونه که در تصاویر مشاهده می‌شود، رنگ‌های گرم (تصویر ۱-۴-۲) سطح وسیع‌تری را نسبت به رنگ‌های سرد (۲-۴-۲) اشغال کرده‌اند. رنگ‌های گرم بر عناصر و شخصیت‌های مهم‌تر گرمی بیشتری می‌یابند و رنگ‌های سرد اثر بستر مناسب را برای بهتر و بیشتر نمایان کردن عناصر گرم فراهم می‌کنند.

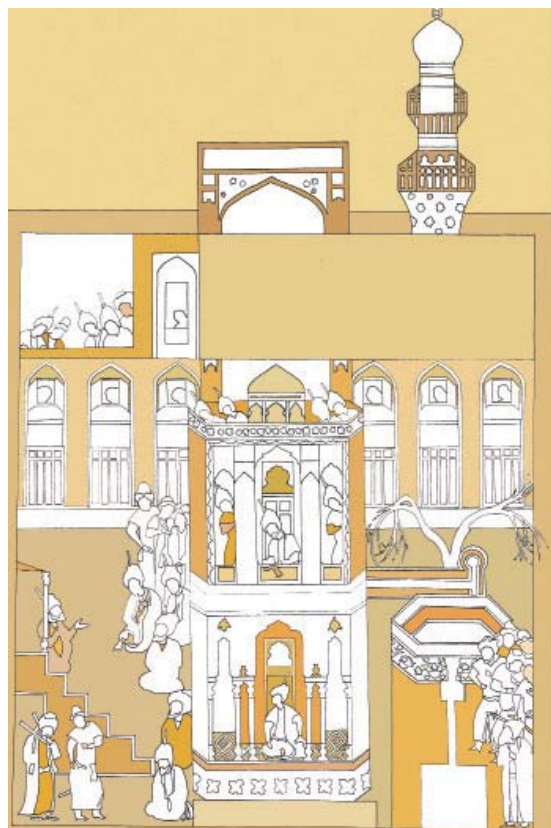
۴- تضاد مکمل‌ها (تکمیلی): هنرمند در این اثر به ترتیب وسعت، با کنار هم قراردادن آبی و نارنجی (تصویر ۱-۵-۲) و سبز و قرمز (تصویر ۲-۵-۲) از این تضاد بهره‌کافی برده است. لازم به ذکر است که تشخیص دو رنگ زرد و بنفش- آبی به دلیل ناخالص بودنشان در این نگاره بسیار دشوار است (تصویر ۳-۵-۲).



تصویر ۲-۷-۲

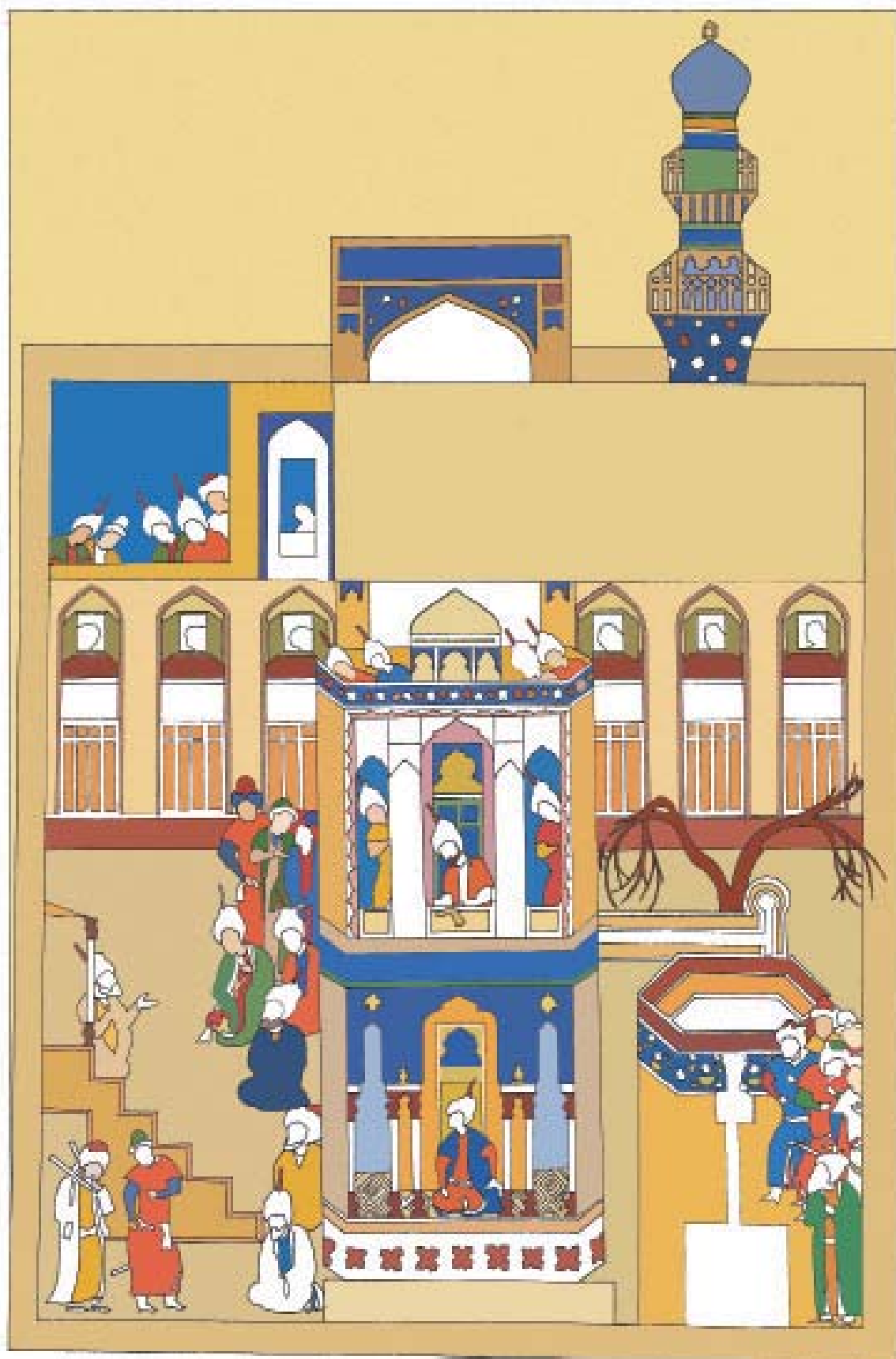


تصویر ۲-۷-۱



تصویر ۲-۷-۳

۷- تضاد کمیت یا وسعت سطح: در بررسی تضاد کمیت و وسعت در این اثر مشاهده می‌شود که حاکمیت با سطوح بزرگ رنگهای ناخالص زرد است. (زردی که با رنگهایی چون نارنجی، قرمز، سفید و حتی سیاه مخلوط شده است). هنرمند برای ایجاد تعادل و هماهنگی در اثر از رنگهایی چون قرمز، نارنجی، آبی، آبی-بنفش و سبز با خلوص و مقدار متفاوت بهره جسته و توانسته است این سطوح گسترده را به خوبی کنترل کند (تصویر ۲-۸).



نتیجه‌گیری

در تاریخ نقاشی ایران به آثاری متعدد با مضمون‌های حماسی، تغزلی، تاریخی، عرفانی و اخلاقی برمی‌خوریم که یکی از این نمونه آثار، ظفرنامه تیموری شرف‌الدین علی یزدی است که خود یکی از شاهکارهای هنر ایران است. این اثر نه تنها از بعد تاریخی بلکه از بعد هنری نیز اهمیت دارد، و دلیل آن، وجود ۲۴ نگاره منسوب به مکتب کمال‌الدین بهزاد در آن است. در مقاله حاضر، ما به بررسی و تجزیه و تحلیل دو اثر از این مجموعه، از منظر رنگ و استفاده از تضادهای آن پرداخته‌ایم. به‌طور کلی می‌توان گفت که هنرمند یا هنرمندان این آثار به طور قطع از تأثیرات متقابل رنگ‌ها و تضاد بین آن‌ها، اطلاع کافی داشته‌اند و تا حد زیادی از آن بهره برده‌اند. در جدول ارائه‌شده در پایان این بخش میزان بهره‌گیری از این تضادها در آثار بررسی‌شده مشخص شده است و در اینجا به نتایج حاصله از وجود تضادهای چندگانه رنگ در آثار می‌پردازیم:

هنرمند با استفاده از نقش‌های مختلف رنگ‌ها را متفاوت جلوه داده است، برای مثال اگر رنگی کاملاً خالص بوده، درجه خلوص آن به‌واسطه نقوش تزئینی به‌کاررفته در سطوح رنگی کاهش یافته است. که حاصل آن کم‌شدن رنگ خالص در نگاره‌ها است و در نتیجه آن می‌توان پی برد که هنرمند از تضاد رنگ‌های خالص بهره زیادی نبرده است.

تضاد تیرگی - روشنی در آثار، با سیاه و سفید کردن تصویر، بیشتر نمایان می‌شود و با مشاهده آن می‌توان دریافت که چگونه هنرمند از رنگ‌هایی با درخشندگی‌های مختلف برای ارتباط بیشتر عناصر در موضوع استفاده کرده است. نقطه تأکید، بنا به خواست هنرمند با هم‌جواری رنگ‌های تیره و روشن به‌وجود آمده است.

نگارگر در این آثار از رنگ‌های سرد و گرم در کنار هم بسیار استفاده کرده است، در دو اثر بررسی‌شده حاکمیت با رنگ‌های گرم است، اما به‌طور کلی رنگ‌های سرد و گرم هم‌زمان برای ایجاد روابط و هماهنگی در اثر به کار گرفته شده است؛ به‌گونه‌ای که بسیار آگاهانه رنگ‌های سرد را با کیفیت دورشونده‌ای که دارند در فضای عقب‌تر و رنگ‌های گرم را با انرژی بیشتر در پلان‌ها و سطوح جلو و نیز نقاط تأکید استفاده کرده‌اند. نتایج حاصله از تجزیه و تحلیل آثار، وجود تضاد رنگ‌های مکمل را نیز در قسمت‌هایی از آثار بررسی‌شده آشکار می‌کند. ولی به‌علت ناخالصی رنگ‌ها، تشخیص رنگ‌های مکمل کنار هم بسیار دشوار است.

بررسی تضاد هم‌زمانی در این آثار نتایج جالب توجهی به دنبال داشت. نمونه‌هایی از این تضاد را با هم‌جواری رنگ‌های خاکستری جستجو کردیم و به این نتیجه رسیدیم که نگارگر برای بیان رنگ آبی از مجاورت طیف‌های رنگ نارنجی در کنار نقره‌ای کمک گرفته است (رنگ نقره‌ای با استفاده از عنصر نقره به‌وجود آمده است). این دلیلی بر این ادعاست که هنرمند آگاهانه از تضاد هم‌زمانی و تأثیرات روانی رنگ‌ها در کنار هم استفاده کرده است.

کیفیت یا اشباع رنگ از عمده عواملی است که هنرمند برای ارتباط کنترل و تأکید بر بعضی از عناصر در اثر از آن استفاده کرده است. در اینجا ما برای رسیدن به نتیجه‌ای بهتر رنگ‌ها را به دو گروه سرد و گرم تقسیم و هر کدام را در گروه خود بررسی کردیم. مثلاً هنرمند در گروه رنگ‌های گرم، رنگ قرمز خالص را در مجاورت رنگ‌های ناخالص یا رقیق‌شده استفاده می‌کند. نگارگر در این آثار به‌منظور چرخش چشم بیننده در کل نگاره و ایجاد هماهنگی و توازن در آن، از تضاد رنگ‌های خالص کنار رنگ‌های ناخالص که بیشتر آن‌ها با سیاه و سفید مخلوط شده‌اند، بهره برده است.

وجود تضاد کمیت و وسعت سطوح در نگاره‌ها به‌گونه‌ای بررسی شد که با حذف یک‌سری از رنگ‌ها و با در نظر گرفتن چند رنگ، حتی در مواردی دو رنگ مکمل، درخشندگی و روشنایی یک رنگ را نسبت به رنگ مقابل نشان دادیم و نتیجه حاصل از این بررسی‌ها به ما نشان داد که چگونه خالق این آثار نسبت و وسعت هر رنگ را آگاهانه رعایت کرده است.

۱- به ظاهر تیمور علاقه‌ی ویژه‌ای به تاریخ داشته و به همین جهت در یورش‌ها و جنگ‌هایش کاتبانی ترک و تاجیک را به‌همراه خود می‌برد است. وظیفه‌ی این افراد ثبت وقایع و اتفاقات مهم بوده که بعدها همین نوشته‌ها به‌دست نویسندگان مبرز پالوده شده و دو اثر مهم از آن سربرآورده است. یکی از این آثار روزنامه‌ی غزوات هندوستان بود که غیاث‌الدین علی بن جمال‌السلام یزدی کاتب اردوی تیمور در لشکرکشی هند به رشته‌ی تحریر درآورد و دیگری ظفرنامه است که به قلم نظام‌الدین عبدالواسع شامی تألیف شد، شرف‌الدین علی یزدی نیز با سرمشق گرفتن از ظفرنامه‌ی شامی، کتاب خویش را به رشته‌ی تحریر درآورد، برای اطلاعات بیشتر در این زمینه مراجعه شود به: (براون، ۱۳۵۷)

۲- شرف‌الدین علی یزدی یکی از مورخان و ادیبان نامی سده‌ی هشتم هجری/ چهاردهم میلادی است وی از ملازمان ابراهیم سلطان، نوه‌ی تیمور و فرزند شاهرخ بود که در آن زمان بر فارس و اصفهان فرمانروایی داشت. زندگی این تاریخ‌نگار پس از مرگ شاهزاده ابراهیم کاملاً مغشوش است. وی به سال ۸۵۰ در عصیان سلطان محمد، پسر بایسنقر و والی عراق عجم شرکت کرد و نزدیک بود به فرمان شاهرخ اعدام شود ولی شاهزاده عبداللطیف درخواست کرد که او را عفو کنند و سپس به بهانه‌ی این که پدرش الغیبیک به فعالیت‌های علمی او نیاز دارد، او را به سمرقند فرستاد. او پس از مرگ شاهرخ اجازه یافت به زادگاهش برگردد و سرانجام در سال ۸۵۸ وفات یافت. در برخی از منابع محل وفات او را شهر تفت نوشته‌اند. اما احمد ابن حسین بن علی کاتب، مؤلف تاریخ جدید یزد، مدفن او را شهر یزد می‌داند. برای اطلاعات بیشتر در این زمینه مراجعه شود به (میرجعفری، ۱۳۸۶: ۱۴۸)

۳- شرف‌الدین علی یزدی از ظفرنامه‌ی شامی پایه‌ی کار خود قرار داد و به قول ادوارد براون ظفرنامه‌ی او در واقع همان ظفرنامه‌ی شامی است که با تطویل و اطناب بیشتر و عبارت‌پردازی زیادتر، با ایراد ابیات و اشعار بسیار، قریب به پنجاه درصد بر حجم آن افزوده شد. ظفرنامه‌ی یزدی اثر نخستین، یعنی ظفرنامه‌ی شامی، را از اعتبار انداخت و بعدها مأخذ و مرجع عمده‌ی بیشتر مورخان واقع شد که بعد از شرف‌الدین خواسته‌اند تاریخ امیر تاتار را نقل کنند. برای اطلاعات بیشتر در این زمینه مراجعه شود به: (همان، ۱۴۷)

۴- البته برخی از محققان بر این عقیده‌اند که آوردن نام بهزاد در صفحه‌ی پایانی ظفرنامه ۹۳۵ هجری، به احتمال حکایت از نظارت وی بر اجرای طرح در کارگاه تبریز دارد و خطاط نسخه فقط به آوردن نام ناظر بسنده کرده و اسامی نگارگران احتمالی به تبعیت از نام این هنرمند والا حذف شده است. برای کسب اطلاعات بیشتر در این زمینه مراجعه شود به (نوروزیان، ۱۳۸۶)

۵- البته احساس سردی یا گرمی مربوط به حس لامسه است و شاید خیلی عجیب به نظر برسد که ما از طریق حس بینایی و دیدن رنگ‌ها آن را احساس کنیم، اما واقعیت این است که رنگ‌ها به‌طور مستقیم و با حس بینایی بر همه‌ی وجود ما تأثیر می‌گذارند؛ مانند این که با شنیدن صدای زیر بعضی از سازها ممکن است دردی جسمانی را احساس کنیم یا با دیدن برخی از بافت‌ها احساس زبری و خشونت یا نرمی و لطافت کنیم. واقعیت رنگ نیز چیزی است که از طریق احساس بینایی تأثیرات عمیقی بر روان و جسم موجودات می‌گذارد برای اطلاعات بیشتر در این زمینه مراجعه شود به (حسینی‌راد، ۱۳۸۷: ۱۳۸)

۶- اعداد پیشنهادی گوته به این شرح‌اند: زرد ۹ / نارنجی ۸ / قرمز ۶ / سبز ۶ / آبی ۴ / بنفش ۳ (ایتن، ۱۳۸۶: ۱۴۸).

منابع:

- ایتن، یوهانس. (۱۳۸۶). هنر رنگ. ترجمه‌ی عربعلی شروه. تهران: نشر یساولی.
- براون، ادوارد. (۱۳۵۷). تاریخ ادبیات ایران: از سعدی تا جامی. به اهتمام علی اصغر حکمت. تهران: نشر امیرکبیر.
- بهار، محمدتقی. (بدون تاریخ). سبک شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی. جلد ۳. تهران: نشر تابان.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۸). نقاشی ایرانی از دیرباز تا کنون. تهران: نشر زرین و سیمین.
- حسینی‌راد، عبدالمجید. (۱۳۸۷). مبانی هنرهای تجسمی. تهران: شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی.
- خواند میر. (۱۳۷۹). رجال کتاب حبیب‌السییر از حمله‌ی مغول تا مرگ شاه اسماعیل اول. گردآوری عبدالحسین نوابی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- رسولی، زهرا. (۱۳۸۳). زیبایی‌شناسی آثار کمال‌الدین بهزاد. همراه با تجزیه و تحلیل سه اثر. از مجموعه‌ی مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد. تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- سمرقندی، دولت‌شاه بن بختی‌شاه. (۱۳۸۲). تذکره‌الشعرا. به اهتمام و تصحیح ادوارد براون. تهران: نشر اساطیر.
- سمسار، محمدحسن. (۱۳۷۹). کاخ گلستان گنجینه‌ی کتب و نقایس خطی، تهران: نشر زرین و سیمین.



- شکفته (موسوی)، صغری بانو. (۱۳۸۳). «مدیریت هنری در دوران کمال‌الدین بهزاد و تأثیر امیرعلی شیرنوایی در شکل‌گیری مکتب هرات». از مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد. تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- کاندینسکی، واسیلی. (۱۳۷۵). معنویت در هنر. اعظم نوراله خانم. تهران: نشرشباهنگ.
- گودرزی (دیباج)، مرتضی. (۱۳۸۳). «در راه تکامل، بررسی برخی ویژگی‌های مکتب هرات». از مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد. تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- موسوی‌لر، اشرف. (۱۳۸۳). «زیبایی‌شناسی ایرانی - اسلامی در آثار کمال‌الدین بهزاد». از مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد. تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- میرجعفری، حسین. (۱۳۸۶). تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوران تیموریان و ترکمنان. تهران: نشر سمت.
- نامی، غلامحسین. (۱۳۸۷). مبانی هنرهای تجسمی. تهران: نشر توس.
- نوروزیان، گیتی. (۱۳۸۶). بهزاد و نسخه ظفرنامه تیموری ۹۳۵ هجری. هنرهای زیبا. شماره ۳۲.
- یزدی، شرف‌الدین علی. (۱۳۳۶). ظفرنامه. به تصحیح و اهتمام محمد عباسی، تهران: نشر امیرکبیر.



بررسی روابط بینامتنی در ترجمه بینانشانه ای

فیلم "کنعان"

از داستان کوتاه "تیر و تخته"

فرزان سجودی* نفیسه عروجی** فرزانه فرحزاد***

چکیده

در مقاله حاضر با نگاهی گسترده به مفهوم ترجمه که عملی بینانشانه ای، بینامتنی و بینافرهنگی است، به بررسی اقتباس سینمایی - نوعی از ترجمه بینانشانه ای - فیلم نامه و فیلم ایرانی «کنعان» از داستان کوتاه کانادایی «تیر و تخته» پرداخته شده است. درواقع، هدف از این مقاله آن است که با تکیه بر نظریه ی بینامتنیت و بسط آن با توسل به رویکردهای نشانه شناسی فرهنگی و ترجمه بینانشانه ای گذر داستان کوتاه کانادایی را از یک نظام نشانه ای به نظام نشانه ای دیگر و از فرهنگ دیگری به فرهنگ خودی بررسی کنیم و چگونگی بازنمایی آن را در ساختار چندلایه ای و چندرسانه ای سینما مورد مطالعه قرار دهیم. یافته ها حاکی از این است که فیلم ساز/اقتباس کننده برخی از وقایع و کنش های متن پیشین را که در سطح جهانی بی نشان بودند، در متن پسین تکرار کرده ولی آن ها را از لحاظ داستانی و فرهنگی تغییر داده است و بخش هایی را به صورت خلاقه به متن پسین افزوده است که عبارت اند از خلاقیت های بی نشان جهانی، خلاقیت های نشان دار فرهنگی و نقش های نشانه ای. در نهایت، نتایج نشان می دهد که اقتباس سینمایی فرایند تغییر و تبدیل خلاقانه ای است که در آن تکرار محض وجود ندارد چرا که تکرارهای بی نشان جهانی و نشان دار فرهنگی در ساختاری سلسله مراتبی از نشان داری روابط بینامتنی را در فرایند اقتباس سینمایی تحت تأثیر قرار می دهند و ماهیت دوبخشی - تکرار و خلاقیت - آن را بر هم می زنند.

کلید واژه ها: نشانه شناسی فرهنگی، ترجمه بین فرهنگی، بی نشانی جهانی، نشان داری فرهنگی، تکرار، خلاقیت

مقدمه

تاکنون تعاریف متعددی از ترجمه ارائه شده است که هر یک مدل نظری خاصی را منعکس می‌کند. اما نکته قابل تأمل در این تعاریف، که هر یک در مکاتب فکری و نظری مختلفی شکل گرفته اند، اشتراک آن‌ها در تأکید بر واژه «متن» است. برای مثال، کتفورد^۱ (1965 نقل از Shuttleworth & Cowie, 1997: 283) که از دیدگاه زبان شناختی به ترجمه نظر دارد، ترجمه را «جایگزینی ماده متنی در یک زبان (زبان مبدأ) با ماده متنی معادل در زبان دیگر (زبان مقصد)» تعریف می‌کند. نظریه پردازانی از جمله نیومارک^۲ (1988:7)، باسمن^۳ (1996:1222)، هارتمن و استورک^۴ (Bell, 1991: 6) و بسیاری دیگر در تعریف ترجمه بر واژه متن تأکید کرده اند. در نتیجه، در نظریه ترجمه «متن» بسیار محوری و حائز اهمیت است. نوبرت و شریو^۵ معتقدند «متن‌ها، به‌طور کلی، عناصر اصلی برقراری ارتباط و به‌طور خاص، عناصر اصلی فرایند ترجمه هستند، از این رو باید آن‌ها را ابژه اصلی مطالعات ترجمه دانست» (Neubert & Shreve, 1992:10).

اما متن چیست؟ واژه متن نیز، مانند ترجمه، تعاریف متفاوتی دارد بنابراین نمی‌توان به‌آسانی بر سر تعریف واحدی از آن به توافق رسید. گورلی^۶ می‌نویسد «عدم توافق نظریه پردازان در مورد چیستی متن نشان دهند دشواری ارائه تعریفی جامع از این واژه است» (Gorlee, 2004: 19). با وجود این، بیشتر نظریه‌پردازان، از جمله باسمن (1996:1187)، براون و یول^۷ (1983) نقل از (Baker, 1992: 111)، ریکور^۸ (نقل از (Sasani, 2004/2005: 71) و وینفرید^۹ (1995:332) معتقدند که متن به‌طور عمده یک پیام نوشتاری است. برخلاف این نظریه پردازان، نشانه‌شناسان تعریف بسیار گسترده‌ای از متن ارائه می‌کنند. سجودی (۱۳۸۸: ۱۲۸) در مقاله‌ای با عنوان «ارتباطات بین فرهنگی: رویکرد نشانه‌شناختی» متن را این‌گونه تعریف می‌کند:

متن در هر رسانه‌ای ممکن است شکل بگیرد و می‌تواند کلامی، غیرکلامی و یا ترکیبی از هر دو باشد. متن پدیده‌ای فیزیکی است، اما قطعی نیست. متن الزاماً کلامی نیست و هر نوع هم‌نشینی نظام مند نشانه‌ها (اعم از واژه‌ها، تصاویر، صداها، ژست‌ها و غیره) در پیامی چندلایه که از طریق مجاری فیزیکی قابل دریافت باشد و با ارجاع به قراردادهای اجتماعی (رمزگان) شکل گرفته باشد و دریافت بشود، متن است.

سجودی در نظریه‌ی «نشانه‌شناسی لایه‌ای» ماهیت

متن را به تفصیل شرح می‌دهد. او تأکید می‌کند که متن پدیده‌ای قطعی نیست، چراکه از نظر وی، «متن از لایه‌های متعددی تشکیل شده است که هر یک نمود عینی و متنی یک نظام رمزگانی اند» (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۰۵). وی هم چنین معتقد است که متن فیزیکی و عینی است پس رسانه متن می‌تواند دیداری، شنیداری، بساوی، بویایی یا چشایی باشد. ولی در متونی که در دنیای معاصر تولید می‌شوند، عمدتاً از رسانه‌های شنیداری و دیداری استفاده می‌شود (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۲۳).

علاوه بر این، فرحزاد در مقاله اخیرش با عنوان «ترجمه به‌مثابه عملی بینامتنی»^{۱۰}، ضمن بررسی ماهیت متن و تعاریف آن به‌عنوان محصول، فرایند و بینامتن بر وجه بینامتنی آن تأکید کرده است و با تکیه بر نظر فرکلاف^{۱۱} در مورد ماهیت دوبخشی متن-تکرار و خلاقیت (Fairclough, 1995:7) ادعا می‌کند که در ترجمه «دو متن با یکدیگر رابطه بینامتنی دارند زیرا متن پسین از نظر فرم و محتوی متن پیشین را تکرار می‌کند ولی به آن محدود نمی‌ماند» (Fairclough, 2009:125).

در دیدگاه نشانه‌شناسی، متن رسانه‌ای ممکن است در هر شکل بگیرد و می‌تواند کلامی، غیرکلامی یا ترکیبی از هر دو باشد بنابراین روابط بینامتنی محدود به متون نوشتاری نیستند و ممکن است دربرگیرنده روابط میان متون کلامی و غیرکلامی نیز باشند. در نتیجه، روابط بینامتنی به‌طور اجتناب‌ناپذیری ما را به روابط بینانشانه‌ای سوق می‌دهند. یاکوبسن^{۱۲} در تقسیم‌بندی سه‌گانه خود از ترجمه به سه نوع ترجمه درون‌زبانی، بین‌زبانی، و بینانشانه‌ای اشاره می‌کند. وی ترجمه بینانشانه‌ای را «تفسیر نشانه‌های کلامی با نشانه‌های نظام نشانه‌ای غیرکلامی» می‌داند (Jacobson, 2000: 114). یکی از متداول‌ترین انواع ترجمه بینانشانه‌ای نیز اقتباس سینمایی از ادبیات است.

همان‌طور که مشخص است، فرحزاد در تعریف خود از ترجمه به ترجمه بینانشانه‌ای اشاره نکرده است و ما با توجه به نظر نشانه‌شناسان در مورد ماهیت متن و تقسیم‌بندی سه‌گانه یاکوبسن از ترجمه، نظریه‌ی وی را به ترجمه بینانشانه‌ای و یکی از انواع آن، یعنی اقتباس سینمایی، بسط می‌دهیم. در نتیجه، به‌منظور تحلیل لایه‌های مختلف متن در رسانه‌های شنیداری و دیداری به نظریه نشانه‌شناسی لایه‌ای نیاز داریم.

کورین لرمیت^{۱۳} (2005:100) در مقاله‌ای با عنوان «رویکرد یاکوبسنی به اقتباس‌های سینمایی از بینوایان

بندی کرد (Bordwell & Thompson, 2008: 97)، پیرنگ فیلم اقتباسی را به سکانس‌ها تقسیم کردند که هر سکانس نیز شامل چندین صحنه بود. سکانس‌ها و صحنه‌های فیلم اقتباسی متناظر وقایع و کنش‌های اصلی و فرعی داستان در نظر گرفته شدند. در مرحله ی بعد، پیرو نظر فرحزاد در مورد ترجمه که براساس نظر فرکلایف در مورد ماهیت دوبخشی متن- تکرار و خلاقیت- (Fairclough, 1995: 7) بنا شده بود، وقایع و کنش‌های اصلی و فرعی پیرنگ داستان با سکانس‌ها و صحنه‌های فیلم مقایسه شدند تا بخش‌های تکرار شده و خلاقه در فرایند اقتباس مشخص شوند. در مرحله سوم، براساس نظریه نشانه‌شناسی لایه ای سجودی و نظریه نشانه‌شناسی فرهنگی، روش بازنمایی بخش‌های تکرار شده و خلاقه متن پسین در ساختار چندلایه ای و چندرسانه ای فیلم اقتباسی که در فرهنگ خودی صورت گرفته است، بررسی شد.

البته، لازم به ذکر است که براساس اصول فیلم نامه‌نویسی، فیلم نامه اقتباسی کنعان سکانس بندی بود و مانند داستان کوتاه و فیلم نیازی به تقسیم بندی نداشت و از آنجایی که فیلم نامه اقتباسی تا حد زیادی با فیلم اقتباسی هم پوشی داشت، نگارندگان فیلم نامه و فیلم را یک کل در نظر گرفتند و هر زمان که وقایع و کنش‌های اصلی و فرعی داستان با سکانس‌ها و صحنه‌های فیلم مقایسه و تحلیل می‌شوند، فیلم نامه نیز به طور ضمنی مدنظر قرار گرفته شده است.

مبانی نظری

۱- نشان داری

رومن یاکوبسن، زبان‌شناس و نشانه‌شناس روس، نظریه نشان داری را مطرح کرد. از نظر وی، «هر جزء از یک نظام زبان شناختی از تقابل دو تناقض منطقی شکل گرفته است: حضور یک ویژگی (نشان داری) در مقابل غیابش (بی‌نشانی)» (Chandler, 2007: 93). به گفته چندلر، «وجه بی‌نشان اغلب به‌عنوان وجهی عام [یا جهانی] به کار می‌رود، در حالی که وجه نشان دار در مفهوم خاص تری استفاده می‌شود» (Chandler, 2007: 94).

۲- نشان داری سلسله‌مراتبی

به‌نظر سجودی (۱۳۸۷: ۲۱۰)، «رابطه نشان‌داری به‌گونه‌ای سلسله‌مراتبی، از بی‌نشان‌ترین سطح، تا سطوح میانی

ویکتور هوگو^{۱۴} می‌نویسد: «یکی از مهم‌ترین وجوه اشتراک ترجمه [ترجمه بین‌زبانی] و اقتباس - [نوعی ترجمه بین‌نشانه‌ای] - انتقال فرهنگی است». وی تأکید می‌کند که اقتباس یا ترجمه فراتر از انتقال زبانی محض هستند چرا که این دو عمل متضمن انتقال فرهنگ اند. سجودی (۱۳۸۸: ۱۴۳) نیز ترجمه [اقتباس] را ساز و کار اصلی ارتباطات بین فرهنگی می‌داند و معتقد است ترجمه بین فرهنگی در هر سه نوع ترجمه پیشنهادی یاکوبسن رخ می‌دهد. ولی زمانی که فرحزاد از تکرار و خلاقیت حرف می‌زند، به‌هیچ وجه عوامل فرهنگی و روابط فرهنگی خود و دیگری را در نظر نمی‌گیرد بلکه فقط عمل ترجمه از یک متن به متن دیگر را بیان می‌کند، در این جاست که به نشانه‌شناسی فرهنگی و مباحث طرد و جذب نیاز پیدا می‌کنیم چرا که در مباحث مربوط به تئوری ترجمه در نشانه‌شناسی فرهنگی، زمانی که صحبت از مکانیزم‌های طرد و جذب می‌شود، مسئله دخالت فرهنگی در ترجمه مطرح می‌شود.

بدین ترتیب، ترجمه به‌مثابه عملی بینامتنی به ترجمه بین‌نشانه‌ای و نشانه‌شناسی فرهنگی بسط پیدا می‌کند. نامور مطلق و کنگرانی (۱۳۸۸: ۸۳) می‌نویسند: «موضوع بینامتنیت به‌طور تنگاتنگ با موضوع‌هایی هم چون [ترجمه] بین‌نشانه‌ای، بینارسانه‌ای، بینافرهنگی و ... در ارتباط است».

در این مقاله، نگارندگان سعی دارند با تکیه بر نظریه بینامتنیت در مطالعات ترجمه (فرحزاد) و بسط آن با توسل به رویکردهای نشانه‌شناسی فرهنگی و ترجمه بین‌نشانه‌ای، به بررسی روابط بینامتنی در اقتباس سینمایی فیلم نامه و فیلم ایرانی «کنعان» از داستان کوتاه کانادایی «تیر و تخته»^{۱۵} پردازند. در واقع، سعی بر این است تا با در نظر گرفتن عواملی چون ترجمه بینامتنی، بین‌نشانه‌ای و بینافرهنگی، گذر «پیرنگ»^{۱۶} داستان کوتاه کانادایی را از فرهنگ دیگری به فرهنگ خودی بررسی و چگونگی بازنمایی آن را در ساختار چندلایه‌ای و چندرسانه‌ای سینما مطالعه کنیم.

روش تحقیق

نگارندگان برای دستیابی به هدف تحقیق، نخست پیرنگ داستان کوتاه را به وقایع اصلی تقسیم کردند که هر یک شامل چندین کنش و واقعه فرعی بود. سپس، پیرو نظر بوردول^{۱۷} و تامپسون^{۱۸} مبنی بر این که در بررسی یک فیلم باید ابتدا آن را به سکانس‌ها تقسیم

نشان داری ادامه می‌یابد». به همین ترتیب، یاکوبسن نیز تأکید می‌کند که وقتی الفاظ به‌صورتی جفتی بیابند، کمتر اتفاق می‌افتد که این جفت‌شدگی متقارن باشد بلکه به‌صورت سلسله مراتبی است (Chandler, 2007: 97).

۳- بی‌نشانی جهانی و نشان داری فرهنگی

در عمل ترجمه به‌مثابه امری بینامتنی، بیناشانه‌های و بینافرهنگی می‌توان کارکرد نشانه را در سلسله‌مراتبی در نظر گرفت که در یک سوی آن عناصر کاملاً به‌لحاظ جهانی بی‌نشان هستند و در سوی دیگر آن کاملاً به‌لحاظ فرهنگی نشان دارند. منظور از عناصر بی‌نشان جهانی عناصری هستند که در حقیقت به‌لحاظ نشانه‌شناختی به رمزگان تقریباً مشترک جهانی وابسته‌اند، یعنی تمامی افراد با هر پیشینه‌ی اجتماعی، فرهنگی و تاریخی قادر به درک و رمزگشایی این عناصر هستند. این عناصر بی‌نشان جهانی در جریان ترجمه امری بینامتنی محسوب می‌شود که در متن پسین از لحاظ فرم و محتوی متن پیشین را تکرار می‌کنند ولی به آن محدود نمی‌مانند و در سطح داستانی جهانی و نه فرهنگ‌بنیاد تکرار یا به‌صورت خلاقه به آن افزوده می‌شوند که به‌ترتیب تکرارهای بی‌نشان جهانی و خلاقیت‌های بی‌نشان جهانی نامیده می‌شوند. منظور از عناصر نشان‌دار فرهنگی عناصری هستند که در جریان ترجمه از فیلتر مکانیزم‌های طرد و جذب عبور می‌کنند، یعنی مترجم (در اینجا اقتباس‌کننده) مفهومی را از متن پیشین می‌گیرد ولی زمانی که این مفهوم از صافی عوامل بینافرهنگی و مکانیزم‌های طرد و جذب عبور کند، ویژگی نشان‌دار فرهنگی پیدا می‌کند و بازنمایی متنی متفاوتی خواهد داشت. به این ترتیب، تمامی افراد در هر فرهنگی قادر به رمزگشایی عناصر نشان‌دار فرهنگی نیستند. زمانی مفهوم بنیادی در متون پسین و پیشین مشترک است ولی با عبور از مکانیزم‌های طرد و جذب تغییر پیدا می‌کند و از آن فرهنگ خودی می‌شود، در این صورت به این عنصر، تکرار نشان‌دار فرهنگی (یا از آن خودسازی) گفته می‌شود و زمانی مفهومی کاملاً جدید در فرهنگ خودی خلق می‌شود که فرهنگ‌بنیاد است و خلاقیت نشان‌دار فرهنگی نامیده می‌شود.

در ادامه به بررسی داستان و پیرنگ داستان کوتاه کانادایی و فیلم اقتباسی ایرانی می‌پردازیم:

داستان داستان کوتاه «تیر و تخته»

داستان درباره‌ی زن خانه‌دار ۲۴ ساله‌ای به نام لورنا است که در هجده سالگی با مردی ۳۱ ساله به نام برندن ازدواج کرده است. در این مقطع از داستان، آن‌ها دو فرزند دارند و در تورنتو زندگی می‌کنند. دو شخصیت دیگر داستان، لیونل - دوست خانوادگی لورنا و برندن - و پولی - دختر عمه‌ی لورنا - هستند. لیونل چند وقتی است برای لورنا نامه‌های عجیب و غریب می‌فرستد که لورنا از خواندن آن‌ها لذت می‌برد و در موردشان چیزی به برندن نگفته است و پولی برای مدتی به تورنتو سفر کرده است تا چند روزی را در کنار لورنا و خانواده‌اش سپری کند. لورنا و برندن برای شرکت در یک مراسم عروسی به سفر می‌روند و پولی را همراه خود نمی‌برند. در راه بازگشت، لورنا احساس می‌کند که پولی خودکشی کرده است. او انسانی مذهبی نیست ولی از فرط استیصال تصمیم می‌گیرد نذر کند که اگر پولی زنده باشد چیزی را قربانی کند و زمانی که پولی را زنده می‌بیند، تصمیم می‌گیرد که دیگر چیز رازآمیز و عجیبی در زندگی‌اش نباشد و گرچه برخی از رفتارهای برندن برایش غیرقابل تحمل هستند، به امید هیچ تغییری در زندگی‌اش نباشد و به همین منوال به زندگی‌اش ادامه دهد.

داستان فیلم «کنعان»

داستان کنعان درباره‌ی زن ۳۲ ساله‌ای به نام مینا است که ده سال پیش با استادش - مرتضی صفاری - ازدواج کرده است. در این مقطع از داستان، آن‌ها در آستانه‌ی جدایی از یکدیگرند ولی بیماری مادر مرتضی، بارداری مینا و آمدن غیرمنتظره‌ی خواهر وی - آذر - از آلمان این تصمیم را به تعویق می‌اندازند. در بدو ورود آذر، مینا در مورد قضیه‌ی طلاق و بارداری‌اش با او صحبت می‌کند و می‌گوید که مرتضی از بارداری او بی‌اطلاع است و او قصد دارد جنینش را سقط کند. مرتضی و مینا دوست خانوادگی به نام علی رضوان دارند که در گذشته هم دانشکده‌ای مینا و شاگرد مرتضی بوده است و پس از ازدواج مینا و مرتضی دانشگاه را رها کرده است. او نیز هر چه تلاش می‌کند، نمی‌تواند مینا را از تصمیمش برای طلاق منصرف سازد.

به‌دلیل بیماری مادر مرتضی، مینا و مرتضی برای دیدن وی به شمال سفر می‌کنند و آذر را همراه خود نمی‌برند. آذر که در سال‌های اقامتش در آلمان شاهد مرگ فرزند و مادرش بوده است و وضعیت روحی مناسبی ندارد، از آن‌ها دلخور می‌شود.



- سپس به فکرش رسید تنها کاری که می‌تواند انجام دهد، این است که نذر کند.

- او به چیزهایی که می‌توانست نذر کند، فکر کرد.

۱- بچه‌ها نه، او عاشق آن‌ها بود.

۲- برندن نه، به اندازه کافی عاشقش نبود. بنابراین فایده نداشت که او را نذر کند.

۳- سرانجام، به این نتیجه رسید که در این مورد انتخاب با او نیست.

۲- نمونه تقطیع پیرنگ فیلم «کنعان»

۱-۲- جاده چالوس / راه برگشت: اضطراب مینا

- مینا نگران و مشوش پوست کنار ناخنش را می‌کند.

- مینا از فرط تشویش چشمانش را می‌بندد.

۲-۲- خانه مینا و مرتضی: کابوس مینا

- صدای موسیقی وهم آلود و برف پاک کن شنیده می‌شود.

- دوربین گرد اتاق پذیرایی خانه می‌گردد و به در تراس می‌رسد.

- در باز است و پرده‌ها به شدت تکان می‌خورند.

- آذر روی نرده‌های بالکن خم شده است و به خیابان نگاه می‌کند.

- ناگهان تصویر آذر محو می‌شود.

مینا در راه بازگشت در خواب می‌بیند که آذر خودکشی کرده است. او نذر می‌کند که اگر آذر زنده باشد، جنینش را سقط نکند و به زندگی با مرتضی ادامه دهد.

تقطیع پیرنگ

به‌طور کلی، پیرنگ داستان کوتاه به ۲۷ واقعه اصلی و ۷۳ واقعه و کنش فرعی تقسیم شد و پیرنگ فیلم اقتباسی نیز به ۶۰ سکانس و ۱۷۳ صحنه تقطیع شد. در اینجا، دو نمونه از تقطیع پیرنگ این دو بینامتن را می‌آوریم:

۱- نمونه تقطیع پیرنگ داستان کوتاه «تیر و تخته»

۱-۱- در راه برگشت به خانه: کابوس لورنا

- فکر آزاردهنده‌ای ذهن لورنا را مشغول کرده بود.

- او تقریباً مطمئن بود زمانی که در خانه نبودند، پولی

در آشپزخانه خانه آن‌ها خودکشی کرده است.

- به‌وضوح می‌دید که پولی این کار را به چه شکل انجام

داده است. خود را درست کنار در پشتی حلق‌آویز کرده است.

۲- در راه برگشت به خانه: نذر لورنا

- زمانی که وارد استنلی پارک شدند، به دل لورنا افتاد

که دعا کند.



تصویر ۱



تصویر ۲



تصویر ۳



تصویر ۴

۳- جاده چالوس / کنار رودخانه: دخیل بستن به درخت

- مینا به کنار رودخانه می‌رود و دست‌های خونی‌اش را در آب می‌شوید.

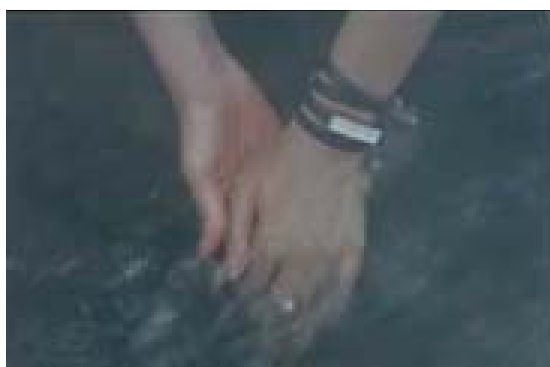
- مینا در حالی که دست‌هایش را می‌شوید، صدای کارگران را می‌شنود که یاعلی‌گویان سعی دارند گاو را به کنار جاده بکشند.

- مینا ناگهان نگاهش به درختی (درخت آرزو) می‌افتد که تکه‌پارچه‌های زیادی به آن بسته شده است.

- او کنار درخت می‌رود و به دخیل‌هایی که به شاخه‌های درخت بسته شده نگاه می‌کند.

- مه غلیظی جنگل را پوشانده و اشعه‌های نور ضعیف خورشید از لابه‌لای درخت فضای جنگل را پر کرده است.

- صدای صلوات فرستادن کارگران شنیده می‌شود.



تصویر ۵



تصویر ۶



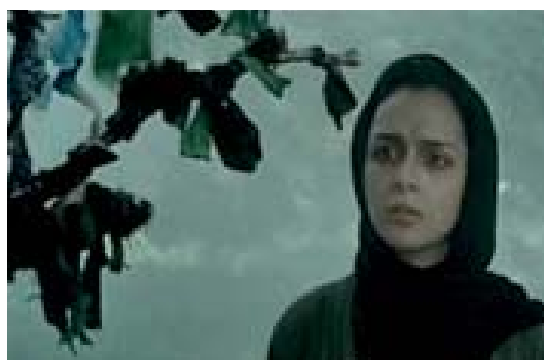
تصویر ۷



تصویر ۸



تصویر ۹



تصویر ۱۰



تصویر ۱۱



تصویر ۱۲

به صورت کیفی به بحث و بررسی چند نمونه از بخش های تکرار شده می پردازیم.

۱- تکرار بی نشان جهانی (تکرار با تغییر در سطح داستان)

در ابتدا باید به این مسئله اشاره کنیم که منظور ما از تکرارهای بی نشان جهانی (تکرار با تغییر در سطح داستان) عناصری از داستان کوتاه کانادایی هستند که در فیلم اقتباسی ایرانی تکرار شده اند و تغییرات به وجود آمده در آن ها فقط در سطح داستانی جهانی است یعنی هر مخاطبی از هر فرهنگی قادر به درک و رمزگشایی از این عناصر است چرا که این عناصر در سطح جهانی بی نشان هستند.

یکی از بخش های مهم داستان کوتاه، خانه زوج داستان- لورنا و بردن- است که به دلیل سبک معماری اش به تیر و تخته معروف است. خانه های تیر و تخته سبک معماری امروزی (البته این داستان مربوط به قرن نوزده اروپا است) و ممتازی دارند. اما از این گذشته، نکته قابل توجه در این خانه ها، فضای سرد و بی روحی است که عناصر آن ها به انسان القاء می کنند. عناصری مانند دیوارهای رنگ نشده، تیرهای بی حفاظ، چوب های برهنه، پنجره های بلند و باریک و بی پرده. تمامی این عناصر به طور ضمنی روابط سرد لورنا و بردن را بازنمایی می کنند و از آنجایی که بیشتر وقایع داستان در این خانه اتفاق می افتد، می توان گفت این عناصر گویای سردی حاکم بر روابط تمامی شخصیت های داستان هستند. خانه بزرگ و مدرن زوج فیلم کنعان- مینا و مرتضی- به نوعی شبیه به خانه لورنا و بردن است. به گفته امیر اثباتی (۱۳۸۷: ۸۰) طراح صحنه کنعان، خانه مینا و مرتضی کاملاً مدرن است حتی یک فرش یا قالی (به عنوان نمادی از زندگی سنتی) در خانه آن ها دیده نمی شود، بلکه مجسمه ها و تابلوهای

یافته ها

پس از تقطیع پیرنگ داستان کوتاه و فیلم، به بررسی روابط بینامتنی (تکرار و خلاقیت) میان سکانس ها و صحنه های فیلم اقتباسی و وقایع اصلی و فرعی داستان کوتاه پرداختیم. با انجام این تحلیل تطبیقی مشخص شد که ۳۹ واقعه اصلی و فرعی (۳۰،۹۵٪) داستان کوتاه کانادایی (متن پیشین) در فیلم اقتباسی ایرانی (متن پسین) تکرار شده است که ۲۸ مورد آن ها (۲۲،۲۲٪) به لحاظ جهانی بی نشان بودند، یعنی فقط در سطح داستانی تغییر کرده بودند و یازده مورد دیگر (۸،۷۳٪) به لحاظ فرهنگی نشان دار بودند، یعنی در سطح فرهنگی دستخوش تغییر شده بودند به بیان دقیق تر، فرهنگ متن پسین این وقایع اصلی و فرعی را از آن خود کرده بود.

علاوه بر بخش های تکرار شده، ۸۷ سکانس و صحنه (۶۹،۰۴٪) نیز به صورت خلاقه به متن پسین اضافه شدند که با بررسی این قسمت ها مشخص شد ۴۵ مورد (۳۵،۷۱٪) از این بخش های خلاقه به لحاظ جهانی بی نشان، ۱۹ مورد (۱۵،۰۷٪) به لحاظ فرهنگی نشان دار و ۲۳ مورد (۱۸،۲۵٪) دارای نقش نشانه ای بودند.

مطالعات و بررسی ها

- روابط بینامتنی: تکرار

با تحلیل بخش های تکراری داستان کوتاه کانادایی در فیلم اقتباسی ایرانی متوجه شدیم که این قسمت ها به چند واقعه و کنش اصلی یا فرعی محدود می شوند که در سطح داستانی یا فرهنگی تغییر کرده اند. همان طور که در بخش تحلیل داده ها ذکر شد، بخش های تکرار شده، ۳۰،۹۵ درصد از روابط بینامتنی را تشکیل می دهند اما از آنجایی که پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی است، در اینجا

نقاشی اصل به چشم می‌خورند. رنگ غالب دیوارها سفید است به جز دو یا سه دیوار که به رنگ سبز روشن است. به‌گفتار وی، خانه مینا و مرتضی طوری طراحی شده است که مدرن و مطابق مد روز به نظر برسد. از آنجایی که زوج داستان آرشیوتکت‌های پولداری هستند، اثاث خانه طوری انتخاب شده است که گویای وضعیت اقتصادی و اجتماعی آن‌ها باشد. علاوه بر این، طراحی خانه آن‌ها فضای سرد و بی‌روح حاکم بر روابط مینا و مرتضی را نشان می‌دهد. برای مثال، رنگ سفید دیوارها به‌طور ضمنی بر سردی روابط آن‌ها دلالت می‌کند و زمین بدون فرش این خانه این حس را تقویت می‌کند (امیر اثباتی، ۱۳۸۷: ۸۰). البته، برطبق گفته‌های مانی حقیقی، فیلمنامه نویس و کارگردان «کنعان»، ایده زمین‌های بدون فرش کاربرد دیگری نیز دارد؛ در طول فیلم مینا با کفش‌های پاشنه بلندش روی این زمین بدون فرش راه می‌رود و صدایی را تولید می‌کند که به تدریج باعث آزار مخاطب می‌شود و تنش موجود در فیلم را تشدید می‌کند (حقیقی، ۱۳۸۷: ۸۰). گرچه رنگ سفید بیشتر دیوارها بر سردی روابط شخصیت‌ها دلالت دارد، شاید بتوان گفت که رنگ سبز بعضی از دیوارها نشان دهنده بارقه‌ای از امید در زندگی مینا و مرتضی است.

با بررسی تطبیقی این دو بخش از داستان و فیلم پی‌می‌بریم که نویسنده داستان کوتاه کانادایی و فیلمساز ایرانی هر دو از خانه و عناصر آن برای نشان دادن جنبه‌ای از خصوصیات شخصیت‌ها و روابط حاکم میان آن‌ها استفاده کرده‌اند، ولی این بخش تکرار شده در فیلم به‌لحاظ داستانی تغییر کرده است، به‌عبارت دیگر می‌توان گفت که این بخش تکرار شده به‌لحاظ جهانی بی‌نشان است.

۲- تکرار نشان دار فرهنگی (از آن خودسازی)

منظور از تکرار نشان دار فرهنگی (از آن خودسازی)، عناصری هستند که در جریان ترجمه از فیلتر مکانیزم‌های طرد و جذب عبور می‌کنند، یعنی مترجم (در اینجا اقتباس‌کننده) مفهومی را از متن پیشین می‌گیرد ولی زمانی که این مفهوم از صافی عوامل بینا فرهنگی و مکانیزم‌های طرد و جذب عبور کند، ویژگی نشان دار فرهنگی پیدا می‌کند و بازنمایی متنی متفاوتی می‌یابد. به این ترتیب، تمامی افراد در هر فرهنگی قادر به رمزگشایی عناصر نشان دار فرهنگی نیستند. در نتیجه مفهوم مشترک است ولی بازنمایی متنی متفاوتی دارد.

دو بخش مهم از داستان کوتاه- کابوس و نذر لورنا- در فیلم اقتباسی تکرار شده‌اند ولی در سطح داستانی و به ویژه در سطح فرهنگی به‌طور قابل ملاحظه‌ای تغییر کرده‌اند. به‌گفته مانی حقیقی، «پایان بندی قصه داستان کوتاه برایم حیرت‌انگیز بود؛ یک زن جوان لاییک کانادایی به بحرانی بر می‌خورد و ناگهان تصمیم می‌گیرد که نذر کند. جالب بود که قصه‌ای در کانادا نوشته شده است ولی اتفاقاً یکی از سنت‌های ما را کمابیش توصیف می‌کند» (حقیقی، ۱۳۸۷: ۱۰۵).

به‌منظور بررسی دقیق‌تر روابط بینامتنی داستان کوتاه و فیلم در این دو واقعه به‌طور خلاصه به این دو بخش در داستان و فیلم اشاره ای می‌کنیم: زمانی که لورنا و خانواده اش در راه بازگشت از اوکاناگان^۱ به خانه بودند، فکر آزردهنده خودکشی پولی، ذهن لورنا را به خود مشغول کرده بود. او در ذهن خود به‌وضوح می‌دید که پولی خودش را کنار در پشتی آشپزخانه حلق آویز کرده است. سپس، شروع به دعا کردن می‌کند در حالی که فکر می‌کند دعا کردن یک بی‌ایمان سر بزنگاه چقدر شرم‌آور است. سرانجام، تصمیم می‌گیرد نذر کند و به چیزهایی که می‌تواند نذر کند، فکر می‌کند و در آخر به این نتیجه می‌رسد که در این موقعیت خاص انتخاب با او نیست.

در راه بازگشت به خانه، مینا و مرتضی در جاده چالوس با گاوی تصادف می‌کنند. در همان حال فکر آزردهنده ای مینا را نگران کرده است. او از ماشین پیاده می‌شود تا به مرتضی کمک کند، مرتضی می‌خواهد گاو را بکشد تا بیشتر از این زجرکش نشود ولی مینا از چند کارگر می‌خواهد که به شوهرش کمک کنند تا گاو زخمی را به کنار جاده ببرند. سپس، مینا به کنار رودخانه می‌رود تا دست‌های خونی‌اش را بشوید که در آنجا نگاهش به درخت آرزویی می‌افتد که تکه تکه پارچه‌های زیادی به آن بسته شده است. صدای یاعلی گفتن و صلوات فرستادن کارگران شنیده می‌شود که سعی دارند گاو را به کنار جاده ببرند. مینا بی اختیار به سمت درخت می‌رود و جیب مانتوی خود را پاره می‌کند و به درخت می‌بندد و لحظه‌ای به آن خیره می‌شود. سپس مینا و مرتضی به راهشان ادامه می‌دهند. در راه بازگشت، مینا در روپایش می‌بیند که آذر در تراس خانه شان خودکشی کرده است.

با تحلیل تطبیقی این دو بخش، متوجه می‌شویم که اقتباس‌کننده/ فیلمساز ایرانی برخی از وقایع داستان کوتاه را که به‌لحاظ جهانی بی‌نشان هستند- کابوس و نذر لورنا-

به درخت گره می‌زند. فیلمساز/ اقتباس‌کننده با خلق این صحنه، ایده نذر کردن را از آن فرهنگ ایرانی می‌کند. البته، بستن تکه پارچه به درخت آرزو فقط محدود به فرهنگ ایرانی نیست ولی با توجه به لایه‌های متنی در این صحنه از جمله صدای یاعلی، صلوات، تکه پارچه های سبز رنگی که به درخت بسته شده‌اند، فضای مه آلود جنگل و غیره به نظر می‌رسد فیلمساز/ اقتباس‌کننده سعی کرده است عمل نذر کردن را در فضایی روحانی خلق کند تا این عمل برای مخاطب ایرانی باورپذیرتر باشد.

– روابط بینامتنی: خلاقیت

بخش‌های تکرار شده‌ای که در سطح داستانی و فرهنگی تغییر کرده بودند، نشان دهنده رابطه میان داستان کوتاه کانادایی و فیلم اقتباسی ایرانی هستند ولی برای بررسی روابط بینامتنی میان این دو بینامتن باید به تحلیل بخش‌های خلاقه نیز بپردازیم. بنا به نظر رابرت استم، «در حال حاضر اقتباس‌ها به عنوان محصولاتی سرشار از خلاقیت‌های هنری تحلیل می‌شوند» (Stam, 2002: 210).

با تحلیل تطبیقی داستان کوتاه کانادایی و فیلم اقتباسی ایرانی متوجه شدیم که اقتباس‌کننده/ فیلمساز فقط از چند واقعه یا کنش بی نشان جهانی متن پیشین استفاده کرده و آن‌ها را در سطح داستانی و فرهنگی تغییر داده و با افزودن بخش‌هایی به آن‌ها، داستان کمابیش متفاوتی را در فرهنگ خودی خلق کرده است.

۱- خلاقیت‌های بی‌نشان جهانی

قسمتی از بخش‌های خلاقه مربوط به خلاقیت‌های بی‌نشان جهانی است، به بیان دقیق‌تر، وقایع و کنش‌های این بخش، جزئی از داستان جدیدی هستند که صرف نظر از پیشینه فرهنگی، مذهبی و اجتماعی مخاطب، در همه جای دنیا ممکن است رخ دهد. تمامی وقایع مربوط به بارداری مینا، تلاش وی برای سقط جنین و بی‌اطلاعی مرتضی از این قضایا و بسیاری از اتفاقات دیگر که جزئی از داستان جدید فیلم اقتباسی کنعان هستند، خلاقیت‌های بی‌نشان جهانی محسوب می‌شوند، یعنی فاقد ویژگی خاص یا نشان داری فرهنگی‌اند و می‌توانستند در داستان کانادایی یا هر داستان دیگری نیز اتفاق بیفتند. به بیان دقیق‌تر، خلاقیت‌های بی‌نشان جهانی افزوده‌های خلاقه در جریان اقتباس‌اند که فاقد ویژگی نشان‌داری فرهنگی هستند.

در فیلم اقتباسی تکرار کرده یا به عبارت دیگر آن‌ها را جذب کرده‌است، ولی هم در سطح داستانی و هم در سطح فرهنگی آن‌ها را تغییر داده است و به نحوی آن‌ها را از آن فرهنگ خودی کرده است.

همان‌طور که در خلاصه این دو بخش آمد، لورنا و خانواده‌اش در جاده‌ی اوکاناگان به ونکوور بودند که لورنا کابوس خودکشی پولی- دخترعمه اش- را می‌بیند. در فیلم اقتباسی نیز مینا و مرتضی در راه بازگشت به خانه در جاده چالوس بودند که با گاوی تصادف می‌کنند و در همان لحظه فکر خودکشی آذر، مینا را آزار می‌دهد. جاده چالوس در فرهنگ و جامعه ایران ارجاعات بینامتنی خاصی دارد و رانندگی در آن دشوار و همواره با ترس و استرس همراه است. تصادف ماشین مینا و مرتضی با گاو در این جاده این حس را تشدید می‌کند و به نظر می‌رسد این اتفاق مقدمه‌ای است بر فکر آزاردهنده‌ای که مینا را نگران کرده است (البته واقعه تصادف با گاو جزء بخش‌های خلاقه فیلم است و در قسمت‌های بعدی به آن می‌پردازیم). به این ترتیب، می‌توان گفت که کابوس لورنا در مورد خودکشی پولی در فیلم تکرار شده است ولی در سطح داستان تغییر کرده است. یعنی لورنا در ذهن خود به وضوح می‌بیند که پولی چگونه خود را کنار در پشتی آشپزخانه حلق آویز کرده‌است اما کابوس مینا متفاوت از کابوس لورنا است، او در رویای خود می‌بیند که آذر خود را از تراس خانه به پایین پرت کرده است.

واقعه نذر لورنا نیز در فیلم اقتباسی تکرار شده ولی پس از عبور از فیلتر مکانیزم‌های طرد و جذب بخش‌هایی از آن از لحاظ داستانی و فرهنگی تغییر کرده و از آن فرهنگ خودی شده است. گرچه نذر کردن عملی است که در سطح جهانی بی‌نشان است، یعنی در بیشتر فرهنگ‌ها رخ می‌دهد، در فرهنگ‌های مختلف بازنمایی‌های متنی متفاوتی دارد. بنابراین، نذر کردن یک زن کانادایی قطعاً با نذر کردن یک زن ایرانی، که دارای پیشینه فرهنگی و مذهبی متفاوتی است، تفاوت دارد. نذر کردن لورنا کاملاً ذهنی است و هیچ بازنمایی متنی آشکاری ندارد. او فقط به چیزهایی که می‌تواند نذر کند فکر می‌کند و در آخر به این نتیجه می‌رسد که در این مورد انتخاب با او نیست. اما در فیلم اقتباسی کنعان، نذر مینا بازنمایی متنی متفاوتی دارد. او به سمت درخت آرزویی می‌رود که تکه پارچه‌های زیادی به آن بسته شده است در حالی که صدای یاعلی گفتن و صلوات فرستادن کارگران شنیده می‌شود، جیب مانتویش را پاره می‌کند و

۲- خلاقیت‌های نشان دار فرهنگی

قسمت دیگری از بخش‌های خلاقه مربوط به خلاقیت‌های نشان‌دار فرهنگی است، یعنی وقایع و کنش‌هایی از داستان جدید که فقط در فرهنگ ایرانی و برای مخاطب ایرانی رمزگشایی می‌شوند.

یکی از خلاقیت‌های نشان دار فرهنگی، عنوان فیلم کنعان است. برای رمزگشایی از عنوان فیلم باید معانی ضمنی برخی از وقایع فیلم را درک کنیم و آن‌ها را مانند قطعات یک پازل کنار هم قرار دهیم. در سکانس اول فیلم، مادر مرتضی تلفنی به او می‌گوید که نگران زندگی آن‌ها است و دیشب خواب خون دیده است. این سکانس و سکانس کابوس مینا در مورد خودکشی آذر ما را به یاد داستان یوسف پیامبر می‌اندازد که با رویایی آغاز می‌شود و با تعبیر آن پایان می‌یابد.

در سکانس پنجم، زمانی که مینا از آزمایشگاه خارج می‌شود، جیب مانتوی او به در گیر می‌کند و پاره می‌شود و این اتفاق مقدمه‌ای است برای یکی از وقایع مهم سکانس پنجاه و هفتم فیلم که مینا جیب پاره شده مانتوی خود را به درخت آرزو گره می‌زند. علاوه بر این، پاره شدن جیب مانتوی وی دلالت دیگری نیز دارد که نباید آن را نادیده گرفت. بار دیگر، این صحنه مخاطب ایرانی را به یاد بخش دیگری از داستان یوسف می‌اندازد، زمانی که پوتیفار، همسر زلیخا، پیراهن پاره شده یوسف را نشانه خیانت او می‌داند. البته، در آخر داستان مشخص می‌شود که خیانت از جانب زلیخا صورت گرفته است.

در بخش‌هایی از داستان کوتاه به رابطه مبهم و اسرار آمیز لورنا و لیونل - دوست خانوادگی لورنا و برندن - اشاره شده است، البته این رابطه رازآلود در فیلم اقتباسی طرد شده و به لحاظ فرهنگی تغییر کرده است و به حس اعتماد مشترکی میان مینا، مرتضی و علی تبدیل شده است. تنها صحنه‌ای که حس شک و بدگمانی مخاطب را نسبت به مینا برمی‌انگیزد، زمانی است که او می‌خواهد در غیاب علی به آپارتمان وی برود و از آذر می‌خواهد چند لحظه‌ای در ماشین منتظر او بماند، زمانی که وارد آپارتمان می‌شود حس آرامشی را در صورت وی می‌بینیم که در هیچ لحظه دیگری از فیلم شاهد آن نیستیم. علاوه بر این، عکس‌العمل آذر در چند سکانس بعد، زمانی که متوجه می‌شود آپارتمان علی همان جایی است که مینا چند روز پیش به آنجا رفته است، حس شک مخاطب را تقویت می‌کند. این صحنه‌ها ذهن مخاطب را به سمت خیانت مینا به مرتضی و رابطه پنهانی

وی با علی سوق می‌دهد. اما، درست مانند داستان یوسف پیامبر، در نهایت متوجه می‌شویم که هیچ رابطه رازآلودی میان علی و مینا وجود ندارد.

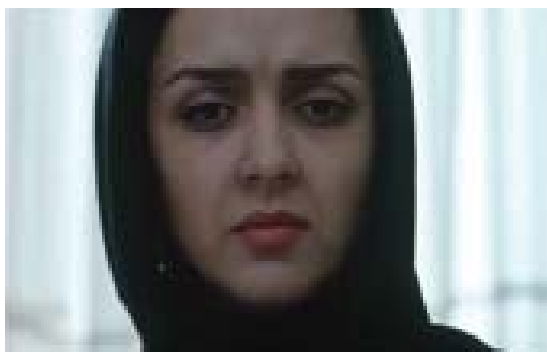
سکانس‌های بازگشت مرتضی و آذر به سرزمین پدری شان نیز به رمزگشایی معنای عنوان فیلم کمک می‌کنند. بار دیگر، این وقایع مخاطب ایرانی را به یاد داستان یوسف و بازگشت وی به زادگاهش کنعان می‌اندازد. سکانس پنجاه و پنجم تصادف با گاو را می‌توان آخرین قطعه این پازل در نظر گرفت که ارجاعات بینامتنی سکانس‌ها و صحنه‌های پیشین را با داستان یوسف پیامبر تقویت می‌کند. بنا به گفته‌های رضا کاظمی، منتقد فیلم، تصادف با گاو انتخاب آگاهانه فیلمساز بوده است (کاظمی، ۱۳۸۷: ۱۰۲). بنابراین، با کنار هم قرار دادن این قطعات (وقایع)، می‌توانیم پازل را کامل کنیم (تصویر ۱۳) و به دلیل انتخاب نام کنعان برای عنوان فیلم پی‌ببریم.



تصویر ۱۳. پازل عنوان فیلم

۳- نقش‌های نشانه‌ای

نقش‌های نشانه‌ای فیلم اقتباسی کنعان بخشی از قسمت‌های خلاقه آن به شمار می‌روند. این نقش‌های نشانه‌ای به صورت خلاقه به متن پسین افزوده شدند و بخشی از رابطه بینامتنی در ترجمه - تکرار و خلاقیت - محسوب می‌شوند. در اینجا پیش از بررسی چند نمونه از نقش‌های نشانه‌ای، به طور خلاصه به تقسیم بندی سه‌گانه پیرس از نشانه می‌پردازیم. از نظر پیرس سه نوع نشانه وجود دارد؛ نخست شمایل؛ که در آن رابطه نشانه و موضوع اش مبتنی بر تشابه است؛ دوم شاخص یا نمایه، که در آن رابطه نشانه و موضوع اش فیزیکی یا علی است؛ و سوم نماد، که در آن رابطه نشانه و موضوع اش کاملاً قراردادی است (سجودی، ۱۳۸۷: ۳۱). البته نمی‌توان این سه نوع نشانه را کاملاً از یکدیگر جدا کرد و با صراحت گفت که هر یک از نقش‌های نشانه‌ای متعلق به گروهی از این نشانه‌ها است چرا که بررسی نقش‌های نشانه‌ای در هر متنی - در اینجا متن سینمایی - با توجه به لایه‌های متنی



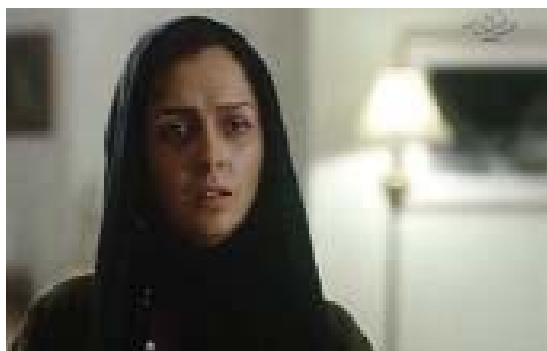
تصویر ۱۵

پاکی با آرامش و رفع مشکل نقش نمادین پیدا می‌کند. در ابتدای فیلم، مینا شاهد در آوردن شال قرمز لجن آلود از چاه آشپزخانه است و چهره وی حاکی از انزجار و تنفر او از دیدن این صحنه است (تصویر ۱۵).

در طول فیلم نیز شاهد دل زدگی و انزجار مینا از زندگی مشترکش با مرتضی هستیم. شال قرمز به‌تنهایی بر زندگی زوج داستان دلالت دارد، پس حس مینا از دیدن شال قرمز لجن آلود و متعفن مانند حس او در مورد زندگی مشترکش با مرتضی است ولی در سکانس پایانی فیلم، حس مینا از دیدن شال قرمز تمیز کاملاً متفاوت از حس وی در ابتدای فیلم است (تصویر ۱۷). درست مانند حس او در مورد زندگی مشترکش با مرتضی.



تصویر ۱۶



تصویر ۱۷



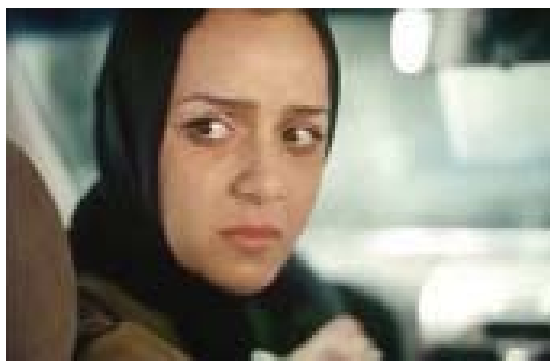
تصویر ۱۴

و بینامتنی صورت می‌گیرد، برای مثال، نشانه‌ای که در این فیلم نقش نمایه‌ای دارد، ممکن است در متن دیگری نقش نمادین یا شمایی داشته باشد یا هم‌زمان با نقش نمایه‌ای، نقش نمادین نیز داشته باشد، اما یکی از این دو نوع نقش به نقش غالب تبدیل می‌شود. در نتیجه، بررسی نقش‌های نشانه‌ای در این متن با توجه به لایه‌های متنی و بینامتنی این متن خاص صورت می‌گیرد.

شال قرمز: شال قرمز در دو سکانس آغازین و پایانی فیلم نمایش داده می‌شود، که البته در هر صحنه وضعیت متفاوتی دارد. همان‌طور که در تصویر ۱۴ می‌بینیم، در سکانس آغازین فیلم شال قرمز لجن آلود و متعفن در چاه آشپزخانه گیر کرده و کارگران مشغول در آوردن آن هستند. در سکانس پایانی، همان‌طور که در تصویر ۱۶ می‌بینیم، همان شال قرمز اما این بار تمیز و شسته شده، روی بند تراس در باد آویزان است. عنصر مشترک در این دو صحنه شال قرمز است که می‌توان گفت بر زندگی زوج داستان - مینا و مرتضی - دلالت دارد که در فرایندی از لجن آلودگی به پاکی می‌رسد. لجن آلود یا تمیز بودن این شال نیز در آغاز و پایان فیلم بر دو وضعیت متفاوت زندگی این زوج در ابتدا و انتهای داستان - گره و گره‌گشایی که کاملاً در تضاد با یکدیگر هستند - دلالت دارد. بنابراین، می‌توان گفت شال لجن آلود و تمیز هر دو نماد هستند ولی در شروع حرکت شان نقش نمایه‌ای دارند. در واقع، از نمایه‌ای آغاز و به نمادی ختم می‌شوند. به بیان دقیق‌تر، در ابتدا شال قرمز به‌دلیل آلودگی به لجن و رابطه پیمادی که با لجن دارد، دارای نقش نمایه‌ای است و در مرحله بعد به‌دلیل رابطه قراردادی که لجن با تعفن، گرفتاری و موقعیت نامطلوب پیدا می‌کند، دارای نقش نمادین می‌شود. در مورد شال قرمز تمیز نیز به همین صورت است، رابطه تمیزی با شال قرمز در ابتدا رابطه‌ای نمادین است ولی در مرحله بعد به‌دلیل رابطه قراردادی تمیزی و



تصویر ۱۸



تصویر ۱۹

درست است که مینا برای زنده ماندن آذر، خوشبختی خود را که در گرو طلاق گرفتن از مرتضی و تحصیل در خارج از کشور می‌دانست، فدا کرد ولی شاید در نهایت با زنده ماندن آذر و ادامه زندگی در کنار مرتضی به آرامش برسد.

تسلیم شدن مینا در برابر راننده متخلف: در سکانس پانزدهم، همان طور که در تصویر ۱۸ می‌بینیم، مینا در کوچه یک طرفه شلوغی رانندگی می‌کند که وانت اثاث کشی بزرگی مقابل او ظاهر می‌شود و از او می‌خواهد که دنده عقب برود. مینا اعتراض می‌کند که کوچه یک طرفه است و راننده وانت باید عقب برود. ولی آذر و افرادی که در کوچه هستند با حالتی اعتراض‌آمیز از مینا می‌خواهند که دنده عقب برود. مینا به پشت نگاه می‌کند و در حالی که چشمانش پر از اشک است (تصویر ۱۹)، به ناچار ماشین را عقب می‌زند.

این عمل به نوعی بیان شمایی روابط ناعادلانه بین جنسیت هاست. به بیان دقیق تر، ما شاهد شمایل ساختاری هستیم زیرا رابطه اتومبیل، حرکتش، و عقب رفتن آن به لحاظ ساختاری مانند شمایل بردار نیرویی است که از طرف مرد بر زن اعمال می‌شود و او را وادار به تسلیم و عقب نشینی می‌کند. با وجود این که مینا در کوچه یک طرفه رانندگی

می‌کند و مسیر برای اوست، عابران پیاده که اغلب مرد هستند و حتی خواهر او از وی می‌خواهند که از حق خود بگذرد، دنده عقب برود و مسیر را برای راننده متخلف باز کند. گویا همه باور دارند که این جنسیت مذکر است که اولی بر قانون است. مینا تحت فشار دیگران و به‌رغم میل باطنی مجبور به عقب‌نشینی و تسلیم در برابر عمل خلاف آن راننده می‌شود. از طرف دیگر، مخاطب با دیدن این واکنش از جانب مینا به نوعی پایان زودهنگامی را برای داستان فیلم متصور می‌شود، مینا در زندگی مشترکش با مرتضی نیز در چنین موقعیتی قرار دارد، با وجود این که از نظر او، طلاق گرفتن از مرتضی، سقط کردن بچه و تحصیل در خارج کشور حق اوست، تحت فشار دیگران و زیر نقاب نذر کردن (قربانی کردن) خوشبختی خود برای زنده ماندن آذر، تسلیم شرایط می‌شود و ناگزیر از مرتضی می‌خواهد که به زندگی با او ادامه دهد. در نتیجه، این عمل به نوعی بر واکنش نهایی مینا در پایان فیلم دلالت می‌کند. بنابراین، می‌توان گفت این عمل به‌طور هم‌زمان دارای نقش شمایی و نمادین است ولی وجه نمادین آن در این متن غالب است.

نتیجه‌گیری

همان طور که پیش‌تر ذکر شد، فرحزاد براساس نظر فرکلاف در مورد ماهیت دوبخشی متن - تکرار و خلاقیت - ادعا می‌کند که «در ترجمه دو متن با یکدیگر رابطه بینامتنی دارند زیرا متن پسین از نظر فرم و محتوا متن پیشین را تکرار می‌کند ولی به آن محدود نمی‌ماند» (۲۰۰۹: ۱۲۵). یعنی متن پسین برخی از قسمت‌های متن پیشین را تکرار می‌کند و قسمت‌های دیگری را به صورت خلاقانه به آن می‌افزاید. یافته‌های این مقاله نیز نشان می‌دهد که در جریان ترجمه بینامتنی‌ای - بینا فرهنگی فرایندهای تکرار و خلاقیت کار می‌کنند اما صرف



فرایند تکرار و خلاقیت برای توجیه این اتفاق بینا فرهنگی کفایت نمی‌کند بلکه لازم است که عوامل فرهنگی خود و دیگری و مکانیزم‌های طرد و جذب را از نشانه‌شناسی فرهنگی قرض بگیریم و تفاوت‌های دو نظام نشانه‌ای سینما و ادبیات را وارد بکنیم تا نشان دهیم که فیلم ایرانی سرانجام به‌رغم این که نقطه‌ی آغازش داستان کوتاه کانادایی بوده است، متنی است که ویژگی‌های کاملاً فرهنگ‌بنیاد را برای خودش احراز کرده است. هم‌چنین، براساس یافته‌های این مقاله، در بررسی روابط بینامتنی در ترجمه‌ی بینانشانه‌ای - بینا فرهنگی فیلم ایرانی «کنعان» از داستان کوتاه کانادایی «تیر و تخته» مشخص شد که در فرایند اقتباس به‌عنوان عملی بینامتنی، تکرار محض وجود ندارد. پس می‌توان نتیجه گرفت که تکرار و خلاقیت دوبخشی نیستند، بلکه روابط بینامتنی به‌صورت یک پیوستار است که در دو سر آن تکرار و خلاقیت و در میانه‌ی آن تغییر قرار دارد. همان‌طور که در بررسی‌های انجام‌شده مشخص شد، روابط بینامتنی عبارت‌اند بودند از: تکرارهای بی‌نشان جهانی (تکرار با تغییر در سطح داستان)، تکرارهای نشان‌دار فرهنگی (از آن خودسازی)، خلاقیت‌های بی‌نشان جهانی، خلاقیت‌های نشان‌دار فرهنگی و نقش‌های نشانه‌ای.

۸۹ در نهایت می‌توان نتیجه گرفت که اقتباس سینمایی فرایند تغییر و تبدیل خلاقانه‌ای است که در آن فیلم اقتباسی (متن پسین) با اثر ادبی (متن پیشین) ارتباط بینامتنی برقرار می‌کند و اقتباس‌کننده به‌مثابه واسطه فرهنگی و با توجه به نقش خلاقه‌اش در فرایند اقتباس تصمیم می‌گیرد بخش‌هایی از متن پیشین را تکرار یا به‌عبارت دیگر جذب کند و آن‌ها را در ساختار سلسله‌مراتبی از نشان‌داری در سطح داستانی و فرهنگی تغییر دهد و از آن خود سازد. هم‌چنین، بخش‌هایی را که با ماهیت چندرسانه‌ای فیلم اقتباسی و فرهنگ خودی هماهنگ هستند، به‌صورت خلاقانه به متن پسین بیفزاید. در نتیجه، در تحلیل تطبیقی فیلم‌های اقتباسی با آثار ادبی در فرایند ترجمه‌ی بینانشانه‌ای، بررورش‌هایی که فیلمساز به‌عنوان فرد اقتباس‌کننده برای گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر به کار می‌گیرد و هم‌چنین بر تأثیری که تفاوت‌های فرهنگی بر روابط بینامتنی در فرایند اقتباس سینمایی می‌گذارند، تأکید می‌شود.

بی‌نوشت

- 1- Catford
- 2- Newmark
- 3- Bussmann
- 4- Hartmann and Stork
- 5- Neubert and Shreve
- 6- Gorlee
- 7- Brown and Yule
- 8- Ricoeur
- 9- Winfried
- 10- Translation as an Intertextual Practice
- 11- Fairclough
- 12- Jakobson
- 13- Corinne Lhermitte
- 14- A Jakobsonian Approach to Film Adaptations of Hugo's Les Misérables.
- 15- Post and Beam
- 16- Plot
- 17- Bordwell
- 18- Thompson
- 19- Okanagan



منابع

- اثباتی، امیر. (۱۳۸۷). «پروندهٔ دکور فیلم کنعان». ماهنامهٔ منزل. ش ۱۱. ص ۸۰-۸۵.
- حقیقی، مانی. (۱۳۸۷). «قد فیلم: کنعان». ماهنامهٔ فیلم. ش ۳۸۵. ص ۹۸-۱۱۷.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۸۷). نشانه‌شناسی کاربردی. چاپ اول. تهران: نشر علم.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۸۸). «ارتباطات بین فرهنگی: رویکردی نشانه‌شناختی». نشانه‌شناسی: نظریه و عمل. ص ۱۲۷-۱۴۲. تهران: نشر علم.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۸۸). «ارتباطات بین فرهنگی: ترجمه و نقش آن در فرایندهای جذب و طرد». نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، ص ۱۴۳-۱۶۵. تهران: نشر علم.
- کاظمی، رضا. (۱۳۸۷). «آخرین میخ به تابوت یک کارگردان جوان». ماهنامهٔ فیلم. ش ۳۸۵. ص ۱۰۰-۱۰۴.
- نامور مطلق، بهمن و منیژه کنگرانی. (۱۳۸۸). «از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی». پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر. ش ۱۲. ص ۷۴-۹۴.
- Baker, M. (1992). *In other words: a course book on translation*. London and New York: Routledge.
- Bell, R. T. (1991). *Translation and translating: Theory and practice*. London and New York: Longman.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2008). *Film art: An introduction* (8th ed.). New York: University of Wisconsin. (Original work published 1979)
- Bussmann, H. (1996). *Routledge dictionary of language and linguistics*. (G. P. Trauth & K. Kazazzi, Ed., Trans.). London and New York: Routledge. (Original work published 1990)
- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis*. London: Longman.
- Farahzad, F. (2009). *Translation as an intertextual practice*. Tehran: AllameTabataba'i University.
- Gorlee, D. L. (2004). *On translating signs: Exploring text and semiotranslation*. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Jakobson, R. (2000). On linguistic aspects of translation. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 113-118). London and New York: Routledge. (Original work published 1959)
- Lhermitte, C. (2005, March). A Jakobsonian approach to film adaptations of Hugo's *Les Misérables*. *Nebula*, 2.1, 97-107. Retrieved April 3, 2010 from. <http://www.nobleworld.biz/images/Lhermitte.pdf>
- Neubert, A., & Shreve, G. M. (1992). *Translation as text*. The Kent State University Press: Kent.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. London: Prentice Hall.
- Sasani, F. (2004/2005). Discoursal hermeneutics: Interpretation of verbal and non-verbal texts. *Human Sciences*, 43/44, 69-80. Tehran: Azzahrā University.
- Shuttleworth, M., & Cowie, M. (1997). *Dictionary of translation studies*. Manchester, UK: St. Jerome Publication.
- Stam, R. (2002). *Film theory: An introduction*. Malden and Oxford: Blackwell.
- Winfried, N. (1995). *Handbook of semiotics advances in semiotics*. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis.



مطالعه تطبیقی کیفیت زندگی در بافت‌های خودرو و برنامه‌ریزی شده اسلامشهر (مورد پژوهی قائمیه و واوان)

معصومه فتحعلیان* دکتر پروین پرتوی**

چکیده

مفهوم کیفیت زندگی با هدف ارتقاء زندگی ساکنان رویکردهای است که طی سال‌های اخیر در طرح‌های شهری مورد توجه قرار گرفته است. هدف کلی از پژوهش حاضر، تبیین کیفیت زندگی شهری و بررسی آن در سکونت‌گاه‌هایی با بافت خودرو و برنامه‌ریزی شده با مورد مطالعاتی قائمیه به‌عنوان محله خودرو در اسلامشهر و واوان به‌عنوان محله برنامه‌ریزی شده در جوار آن بوده است. «کیفیت زندگی» مفهومی پیچیده و متأثر از عوامل گوناگون از جمله عوامل اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، کالبدی و فضایی است و دو بعد عینی و ذهنی دارد. پایداری و بهزیستی از مؤلفه‌های مهم کیفیت زندگی هستند. مدل تحقیق بعد از طی چهار گام و با تأکید بر بومی کردن شاخص‌ها از یازده مؤلفه اصلی مسکن، محله، آمد و شد، امکانات و تسهیلات، تفریح و فراغت، امنیت، فرصت‌ها و تهدیدهای اقتصادی، بهداشت محیط زیست، روابط همسایگی، حس تعلق و مدیریت و حکمروایی شهری تشکیل شده است. مدل مفهومی تحقیق به کمک شیوه تحلیل عاملی روایی‌سنجی شد. این تحلیل نشان داد که شاخص‌های مورد نظر ۷۸٪ پراش جامعه آماری را بیان می‌کنند که این رقم مبین روایی مدل تحقیق است. در این پژوهش بعد ذهنی کیفیت زندگی با بررسی میزان رضایتمندی ساکنان دو محله از شاخص‌های کیفیت زندگی با کمک طیف پنج گزینه‌ای لیکرت مورد پژوهش قرار گرفت. جهت انجام این امر در هر محله ۱۷۵ پرسش‌نامه به روش نمونه‌گیری تصادفی ساده تکمیل شد. برخی شاخص‌های عینی نیز با روش مشاهده کارشناسی و مطالعات کتابخانه‌ای سنجیده شد و در نهایت به‌منظور تحلیل همزمان شاخص‌های عینی و ذهنی و نیز برای مطالعه تطبیقی دو محله از روش تحلیل سلسله‌مراتبی (AHP) استفاده شد. در نتیجه بررسی درستی فرضیه تحقیق که کیفیت زندگی مطلوب‌تری را برای بافت برنامه‌ریزی شده در نظر گرفته بود، تأیید و مشخص شد که واوان با ۱/۵۱۱۸ امتیاز نسبت به قائمیه با ۰/۸۰۱۴ امتیاز، کیفیت زندگی مطلوب‌تری دارد. این برتری در زمینه‌هایی چون آمد و شد، امکانات و تسهیلات، تفریح و فراغت نمود بیشتری داشته است در حالی که در ارتباط با حس تعلق، روابط همسایگی و امنیت، وضعیت بافت خودرو (قائمیه) مطلوب‌تر ارزیابی شده است.

کلید واژه‌ها: کیفیت زندگی، رضایتمندی، پایداری، اجتماع محلی.

mfathaliyan@gmail.com

* کارشناس ارشد شهرسازی، دانشگاه هنر تهران.

p. partovi@art.ac.ir

** استادیار دانشگاه هنر تهران.

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد معصومه فتحعلیان با عنوان «مطالعه تطبیقی کیفیت زندگی در بافت‌های خودرو و برنامه‌ریزی شده اسلامشهر (مورد پژوهی: قائمیه و واوان)» به راهنمایی خانم دکتر پروین پرتوی در دانشگاه هنر تهران است.

مقدمه

توضیح داده شده است. این مدل از یازده حوزه یا مؤلفه اصلی مسکن، محله، آمد و شد، امکانات و تسهیلات، تفریح و فراغت، امنیت، فرصت‌ها و تهدیدهای اقتصادی، بهداشت محیط زیست، روابط همسایگی، حس تعلق و مدیریت و حکمروایی شهری تشکیل شده است. در بخش انتهایی مقاله شناخت و تحلیل محدوده مورد نظر ارائه شده است. در این تحقیق در تلاش برای تحلیل همزمان شاخص‌های عینی و ذهنی از تحلیل سلسله‌مراتبی (AHP) استفاده شده است. برای تعیین ضریب اهمیت (وزن) مؤلفه‌ها، معیارها و شاخص‌ها مقایسه دو به دو با یکدیگر در گروه‌ها و زیرگروه‌های خاص خودشان انجام گرفته و مبنای قضاوت در این امر مقایسه‌ی جدول ۹ کمیتی ال. ساعتی است که براساس آن و با توجه به شاخص‌های بالاتر تمامی مؤلفه‌ها، معیارها و شاخص‌ها دوبه دو با یکدیگر مقایسه شده‌اند. در این پژوهش به منظور تعیین ضریب اهمیت معیارها از دیدگاه‌ها و ایده‌های متخصصان و کارشناسان شهرسازی نیز بهره گرفته شده است. به دلیل کثرت معیارها و شاخص‌های مورد بررسی، جداول تطبیقی ارزش‌گذاری زیرمعیارها در هر دو محله ارائه شده است. روش نمونه‌گیری به صورت تصادفی ساده بوده و در مجموع ۳۵۰ پرسش‌نامه بین ساکنان توزیع شده است. نتیجه بررسی فرضیه تحقیق را که کیفیت زندگی مطلوب‌تری را برای بافت برنامه‌ریزی شده در نظر گرفته بود، ثابت می‌کند.

مبانی نظری، مفهوم کیفیت زندگی

کیفیت زندگی مفهومی محتوایی و فراگیر^۱ است و محققان با تئوری‌ها و رویکردهای مختلف به جنبه‌های گوناگون آن پرداخته‌اند (Uzzell, 2004; VanKamp & others, 2003). امام‌محققان نتوانسته‌اند معنی و تعریف واحدی برای آن ارائه دهند. این اندیشه به‌طور فراگیر در پس‌زمینه ذهنی محققان وجود دارد که کیفیت زندگی به رابطه مردم با زندگی هرروزه آن‌ها می‌پردازد (Pacione, 2003). هنوز در مورد کیفیت زندگی و جنبه‌های تشکیل‌دهنده آن اتفاق نظر وجود ندارد اما نکته‌ای که همه محققان در آن اتفاق نظر داشته‌اند، چندبعدی بودن مفهوم کیفیت زندگی بوده است به طوری که هر محقق با دیدگاه خود لایه‌های تشکیل‌دهنده کیفیت زندگی را برشمرده و با تعریف لایه‌ها سعی در تعریف کیفیت زندگی دارد. در جدول تطبیقی زیر گوناگونی تعاریف کیفیت زندگی را نشان داده و براباعد ذهنی و عینی آن تاکید شده است.

سابقه سکونت‌گاه‌های خودرو در ایران را می‌توان از طرفی به تمرکزگرایی شهر تهران و اعمال قوانینی برای محدود کردن گسترش آن، و از طرف دیگر به نارسایی‌ها و کمبودهایی که در سایر شهرهای ایران وجود داشته است، مربوط دانست. اصولاً این بافت‌ها با کمبود سرانه خدمات شهری و استانداردهای طراحی ناشی از بی‌برنامگی مواجه‌اند اما به‌رغم این کاستی‌ها و با وجود طراحی شهرهای جدید در اطراف تهران- که هنوز به جمعیت برنامه‌ریزی شده دست نیافته‌اند- شهرهای خودرو همچنان جاذب جمعیت هستند. ما در این تحقیق در پی آن هستیم که با توجه به تغییر ساخت اجتماعی سکونت‌گاه‌های خودرو در طول زمان، کیفیت زندگی در این نوع بافت را با تاکید بر رابطه پویای انسان- محیط بررسی و آن را با بافت برنامه‌ریزی شده مقایسه کنیم برای پی بردن به این نکته که بعد از گذشت چند دهه کیفیت زندگی در کدامیک از این بافت‌ها مطلوب‌تر است. بدین منظور، دو محله هم‌جوار در اسلامشهر انتخاب شدند یکی با بافت خودرو (قائمیه) و دیگری با بافت برنامه‌ریزی شده (واوان) و با در نظر گرفتن مؤلفه‌ها و شاخص‌های کیفی و کمی کیفیت زندگی مقایسه شدند. در چند دهه اخیر شناخت، اندازه‌گیری و بهبود کیفیت زندگی بسیار مورد توجه دولت‌ها و برنامه‌ریزان بوده است. درحوزه‌های علمی گوناگونی چون روان‌شناسی، پزشکی، اقتصاد، جامعه‌شناسی، جغرافیا و علوم محیطی نیز از دریچه تخصصی به کیفیت در زندگی پرداخته شده است.

در این مقاله ابتدا مفهوم کیفیت زندگی و تعاریف مختلف آن ارائه می‌شود. در این بخش نشان داده می‌شود که کیفیت زندگی مفهومی پیچیده و چندبعدی است و لذا تاکنون محققان به تعریف واحدی از آن دست نیافته‌اند گرچه با مقایسه تعاریف ارائه شده می‌توان به مؤلفه‌هایی دست یافت که تقریباً در اغلب این تعاریف مد نظر قرار گرفته است. در بخش بعدی به بررسی رابطه کیفیت زندگی با این مؤلفه‌ها پرداخته می‌شود. در این بررسی نشان داده می‌شود که بهزیستی و رضایت‌مندی بعد ذهنی کیفیت زندگی هستند و رابطه بین کیفیت زندگی و پایداری مبین آن است که تکیه بر اجتماعات محلی و مقیاس‌های کوچک و روش‌های کیفی در مطالعه کیفیت زندگی تأثیر می‌گذارد. در ادامه مدل‌های مفهومی و تجربی کیفیت زندگی با تکیه بر مؤلفه‌های اصلی و روش بررسی با هم مقایسه شده‌اند و در نهایت روند دستیابی به مدل تحقیق و روایی‌سنجی مدل

جدول ۱. ماتریس تطبیقی برخی از تعاریف کیفیت زندگی (منبع: نگارندگان)

محقق	سال	تعریف	منبع	مؤلفه اصلی تعریف
سزالی	۱۹۸۰	کیفیت زندگی به میزان رضایتمندی از زندگی برمی‌گردد. حالت وجودی فرد در بهزیستی و رضایتمندی از زندگی که از یک طرف با حقایق بیرونی یا عوامل عینی از زندگی و از طرف دیگر با ادراک درونی یا ارزیابی که خود فرد از عوامل و حقایق زندگی تعیین می‌شود	VanKamp & Others, 2003	ارزیابی رضایتمندی برگرفته از حقایق بیرونی و عوامل عینی و ادراک درونی فرد از این عوامل
کاتر	۱۹۸۵	کیفیت زندگی براساس میزان شادی فردی و رضایت از زندگی تعیین می‌شود و محیط شامل نیازها، آرزوها و دیگر عوامل محسوس و نامحسوس است که بهزیستی کلی را تعیین می‌کند.	Fahy, 2008	بهزیستی فردی تعیین‌کننده عوامل است.
سازمان بهداشت جهانی کیفیت زندگی	۱۹۹۳	درک فردی از موقعیت زندگی در زمینه‌ای از فرهنگ و سیستم‌های ارزشی که فرد در آن زندگی می‌کند و در ارتباط با اهداف، انتظارات، استانداردها و وابستگی‌هایش صورت می‌گیرد.	نجات و دیگران ۱۳۸۵: ۲	درک فردی برگرفته از موقعیت زندگی و سیستم‌های ارزشی
جفر و دابز	۱۹۹۵	کیفیت زندگی از دو مفهوم جهانی با قلمروهای اساسی مشخص تشکیل شده است: مفهوم اول درک کیفیت زندگی است که نتیجه آن رضایتمندی از زندگی است و مفهوم دوم کیفیت زندگی در محیط اجتماعی و کیفیت محیطی است.	Westway, 2006	رضایتمندی از زندگی و کیفیت محیطی
رافائل	۱۹۹۶	درجه ای که افراد از امکانات مهم زندگی‌شان لذت می‌برند.	VanKamp & Others, 2003	لذت از امکانات زندگی
RIVM	۲۰۰۰	کیفیت زندگی عنصری واقعی است که شامل تجهیزات معنوی زندگی می‌شود و با سلامتی، محیط زندگی، قانون، سرمایه کار، خانواده و ... تعیین می‌شود.	Pacion, 2003	واقعیت وجودی و معنوی زندگی، برگرفته از محیط و خانواده
کیلابین	۲۰۰۱	کیفیت زندگی در حالت حداقل، توان شهروندان در تأمین نیازهایی چون سلامتی، مراقبت از کودکان، امنیت عمومی و تحصیلات است.	Fahy, 2008	توان شهروندان در تأمین نیازهایشان
پسیون	۲۰۰۳	در زمینه ویژه‌ای از محیط ساخته‌شده کیفیت زندگی درجه‌ای از تجانس یا ناهماهنگی بین ساکنان شهر و محیط شهری احاطه‌کننده مجاور تفسیر می‌شود.	Pacion, 2003	درجه هماهنگی ذهنی ساکنان با محیط شهری
یوزل	۲۰۰۴	کیفیت زندگی مفهومی چندوجهی، نسبی و متأثر از زمان و ارزش‌های فردی و اجتماعی است که از یکسو ابعاد عینی و از سوی دیگر ابعاد درونی دارد.	Uzell, 2004	ارزش‌های فردی- اجتماعی با بعد عینی و ذهنی متأثر از مکان و زمان
فسلی	۲۰۰۷	کیفیت زندگی به معنای بهزیستی عموم مردم و کیفیت محیطی است که در آن زندگی می‌کنند.	Fasli & others, 2007	بهزیستی عمومی و کیفیت محیطی

کیفیت زندگی و بهزیستی

یکی از نتایج توجه به مفهوم کیفیت زندگی در برنامه‌ریزی شهری در نظر گرفتن نتایج و اثرات کیفی توسعه بر روان و حیات معنوی انسان است (Clarc, 2008). از طرف دیگر مطابق تعریف، کیفیت زندگی ممکن است منعکس‌کننده رابطه انسان با محیط باشد. در این میان، در مکاتب مختلفی در روان‌شناسی محیط به مقوله ادراک انسان از محیط و رابطه انسان با محیط پرداخته شده است.^۳ در ادبیات روان‌شناسی محیط، انسان موجودی پیچیده است که انگیزش او نیروی هدایت‌کننده و سازمان‌دهنده ادراک، شناخت و رفتار هدفمند آدمی در محیط است (مطلبی، ۱۳۸۰: ۶۲-۶۱) و در این راستا انگیزه‌های انسان منشأ نیازهای اوست نیازهایی که چهارچوبی برای ارزش‌ها و نگرش‌های انسان ایجاد می‌کند (مطلبی، ۱۳۸۰ و عینی فر، ۱۳۸۱). مازلو روان‌شناس انسان‌گرا مدلی از نیازها و انگیزش‌های انسان ارائه کرده است که

گفته می‌شود کیفیت زندگی مناسب‌ترین فرصت برای مطالعه رابطه انسان و محیط زندگی‌اش را در اختیار محققان قرار می‌دهد (Pacione, 2003: 21). از آنجا که این تحقیق در پی مطالعه کیفیت زندگی بر مبنای رابطه انسان- محیط است، تعاریف یوزل و پسیون^۲ برای آن مناسب‌تر تشخیص داده شده است؛ بنابراین در این تحقیق «کیفیت زندگی مفهومی چندوجهی، نسبی و متأثر از زمان و ارزش‌های فردی و اجتماعی است که از یکسو ابعاد عینی و از سوی دیگر ابعاد درونی دارد و در زمینه ویژه‌ای از محیط ساخته‌شده درجه‌ای از تجانس یا ناهماهنگی بین ساکنان شهر و محیط شهری ایشان تفسیر می‌شود» (Uzell, 2004: 4) و (Pacione, 2003: 19). علاوه بر این، از آنجا که ماتریس مقایسه‌ای ذکر شده نشان‌دهنده اشتراک مؤلفه‌هایی چون بهزیستی و پایداری در اغلب تعاریف است، در این تحقیق رابطه کیفیت زندگی با این مؤلفه‌ها مورد توجه ویژه قرار گرفته است.

پژوهش‌های انجام‌شده در روان‌شناسی محیط قابلیت مدل او را برای استفاده طراحان محیطی به اثبات رسانده است (مطلبی، ۱۳۸۰؛ عینی فر، ۱۳۸۱) و (Lee, 2008). در تحقیق‌های کیفیت زندگی لزوم توجه به نیازهای عالی پذیرفته شده است، در واقع، بررسی‌های کیفیت زندگی نشان داده که با افزایش رفاه و جایگزینی مفهوم توسعه به جای رشد جا برای تحقیقات کیفیت زندگی یعنی توجه به دیگر ابعاد زندگی انسان که چیزی فراتر از نیازهای اولیه و استانداردهای زندگی اوست باز شده است. اما در این تحقیق به دنبال این نیستیم که بهزیستی انسان را در ارضای نیازهای عالی او بدانیم. در ادبیات کیفیت زندگی، بهزیستی بعد ذهنی کیفیت زندگی دانسته شده است. در برخی تحقیقات که به بعد ذهنی کیفیت زندگی پرداخته، اشاره شده است که رابطه مستقیمی بین تأمین نیازها و احساس بهزیستی یا خوشبختی افراد وجود ندارد چه بسیار افرادی که در شرایط پایین تری از خدمات، تسهیلات و... نسبت به دیگران به سر می‌برند اما احساس بهتری نسبت به محیط و شرایط زندگی خود دارند. بنابراین، توجه صرف به تجربه ذهنی افراد و محور بودن این نوع تحقیقات تحقیق را به نتیجه مطلوب نمی‌رساند. در ادبیات موجود با وجود تفاوت معنایی دو واژه‌های بهزیستی و رضایت‌مندی گاهی تعبیر یکسانی از آن‌ها شده و در مواردی این دو جای یکدیگر به کار گرفته شده‌اند. همان‌طور که گفته شد، بعد ذهنی کیفیت زندگی را بهزیستی^۷ و رضایت‌مندی^۵ دانسته‌اند، بعدی که درک انسان را از شرایط واقع را نشان می‌دهد. در برخی تحقیقات ارزیابی میزان رضایت‌مندی را وسیله‌ای برای تشخیص بهزیستی افراد و ارزیابی بعد ذهنی کیفیت زندگی دانسته‌اند (Lee, 2008 & Clark, 2008). از نظر آمریکو و آراگونس^۷ متغیر رضایت‌مندی مسکونی ماهیتی دوگانه دارد، در بررسی‌های مربوط به کیفیت زندگی به عنوان متغیر وابسته و در تحلیل علت‌های رفتاری سوژه در سکونتگاه خود، متغیر مستقل محسوب می‌شود. در این مورد، رضایت‌مندی به پیشگویی رفتار می‌پردازد و در نتیجه یک متغیر مستقل است. بنابراین، رضایت‌مندی از محیط مسکونی معیاری برای سنجش کیفیت زندگی محسوب می‌شود (Bonaiuto & Others, 2003, Amerigo & Aragonés, 1997: 46-47) لی^۷ (2008). استفاده از مدل رضایت‌مندی را پایه‌ای برای بررسی شاخص‌های کیفیت زندگی پیشنهاد و بیان می‌کند که کیفیت زندگی با اندازه‌گیری ادراک ذهنی افراد تشخیص داده می‌شود و رضایت‌مندی و ادراک فردی کلید این کار هستند. بنابراین، جنبه مهمی از بررسی اندازه‌گیری کیفیت زندگی باید بر اساس ادراک، عادات و ارزیابی نظر ساکنان تنظیم شود. او معتقد

است که در مطالعات گذشته رابطه بین ویژگی‌های عینی حوزه‌های انتخاب‌شده و حوزه رضایت‌مندی موردآزمون قرار گرفته است و در پژوهش‌های کمتری به رابطه عینی-ذهنی دیگر حوزه‌ها پرداخته شده است. تمرکز مطالعات بر کیفیت زندگی در شهرها فرصتی است تا این رابطه‌ها بررسی شود (Lee, 2008: 1208). در این تحقیق بعد ذهنی کیفیت زندگی با سؤال مستقیم از ساکنان در مورد میزان احساس رضایت‌مندی یا نگرانی از محیط مسکونی‌شان بررسی شده است.

تأثیرات پایداری بر کیفیت زندگی

اگر بخواهیم جامعه کیفیت زندگی شهروندان را در حال و آینده بهتر کنیم فقط باید آن را در چهارچوب پایداری قرار دهیم (Uzzell, 2004: 3). بنابراین، نمی‌توان رابطه محکم کیفیت زندگی و پایداری را انکار کرد. محققان این برداشت را که چهارچوب پایداری منجر به کاهش کیفیت زندگی می‌شود، به شدت رد کرده‌اند (fahy & Cinnéide, 2008, Uzzell, 2004). با آشکار شدن نقش و اهمیت اجتماعات محلی در توسعه پایدار و توصیه به استفاده از شاخص‌های محلی و حفظ ویژگی‌های محلی در برنامه‌ریزی‌ها، این مهم نیز به مطالعات کیفیت زندگی وارد شد. تأکید توسعه پایدار بر حفظ ارزش شهروندان در محیط‌های ویژه (fahy & Cinnéide, 2008: 366) بر تحقیق‌های کیفیت زندگی تأثیر گذاشته است. این تأثیر را در دو بخش می‌توان مشاهده کرد: اول؛ مقیاس مطالعه کیفیت زندگی: که نتیجه آن تأکید بر مقیاس‌های محلی است، دوم؛ روش‌شناسی بررسی‌ها: که نتیجه آن تأکید بر روش‌های کیفی است. پیش از این تحقیقات کیفیت زندگی در سطح بین‌المللی، سطح ملی و به‌خصوص سطح شهری انجام شده است اما با نگاه پایدار، سطح محلی برای مطالعات کیفیت زندگی مناسب‌تر است (Pacion, 2003: 22 & fahy & Cinnéide, 2008: 368-369).

پسیون اشاره کرده است که در مقیاس‌های بزرگ‌تر ممکن است در جمع‌بندی نهایی نظرات موافق می‌تواند نظرات مخالف را خنثی کند و نتیجه را تحت تأثیر قرار دهد، او برای این نوع تحقیقات مقیاس محلی را مناسب‌تر می‌داند (Pacion, 2003). فی و سیناید^۸ نیز تمرکز بر گروه‌های ویژه و استفاده از روش‌های کیفی را پیشنهاد می‌دهند و معتقدند استفاده از شاخص‌های یکسان یا از پیش تعیین‌شده رابطه‌ای بین کیفیت زندگی و پایداری را برقرار سازد (fahy & Cinnéide, 2008). در این تحقیق نیز انتخاب قائمیه و اووان با تأکید بر دیدگاه فوق و توجه به مقیاس‌های محلی صورت پذیرفته است.

جدول ۲. ماتریس تطبیقی برخی مدل‌ها و تجربیات کیفیت زندگی (منبع: نگارندگان)

محقق	مدل	محل آزمون	فلسفه‌های بررسی کیفیت زندگی	روش
مؤسسه بین‌المللی بهداشت عمومی محیط	مفهومی	-	<ul style="list-style-type: none"> - مسکن - ویژگی‌های فضایی - کیفیت محیط - ویژگی‌های شخصی - مقیاس زندگی - کیفیت اجتماعی 	در این مدل مفهوم لایه‌ای بودن کیفیت زندگی به تصویر کشیده شده است و در آن کیفیت زندگی از محیط و سلامت به‌عنوان لایه‌های اولیه و محیط فیزیکی و اجتماعی به‌عنوان لایه‌های اجرایی تشکیل شده‌اند.
رضوانی و منصوریان	مفهومی	-	<ul style="list-style-type: none"> - بهزیستی ذهنی، نیازهای انسانی - بهزیستی ذهنی، نیازهای اساسی - بهزیستی ذهنی، نیازهای - بهزیستی - بهزیستی ذهنی، نیازهای فراغت 	در این مدل کیفیت زندگی را رضایت‌مندی- بهزیستی افراد از نیازها دانسته‌اند. در این مدل نشان داده شده است که بهزیستی مؤثر بر هنجارهای اجتماعی است و به‌طور مستقیم بر نیازهای انسان تأثیر می‌گذارد.
ون کمپ	مفهومی	-	<ul style="list-style-type: none"> - ویژگی‌های شخصی - امنیت - مقیاس زندگی - فرهنگ - منابع طبیعی - جامعه - محیط طبیعت - سلامت - محیط ساختگی - اقتصاد - در دسترس بودن خدمات 	ون کمپ نشان می‌دهد که کیفیت زندگی طیفی از رابطه انسان و محیط و جنبه‌های مؤثر بر آن است که متغیرهای بی‌شماری در این طیف قرار می‌گیرند که بر کیفیت زندگی مؤثرند.
میشل	مفهومی	-	<ul style="list-style-type: none"> - محیط فیزیکی - سلامت - امنیت - پیشرفت در زندگی فردی - پیشرفت در زندگی اجتماعی - منابع طبیعی، کالا و خدمات 	میشل سعی کرده است با کمک شش پدیده به بیان کیفیت زندگی بپردازد.
فسلی و دیگران	تجربی	شهر سلمیه / قطر	<ul style="list-style-type: none"> - عوامل فیزیکی - عوامل عملکردی - عوامل اجتماعی - استانداردهای زندگی - شرایط اقتصادی - خوشحالی و آزادی - محیط زیست و دسترسی به کالا 	در سلمیه قطر با در نظر گرفتن مؤلفه‌ها و هجده شاخص در سه بازه راضی، متوسط و ضعیف که به طور عمده بر پایه مشاهدات کیفی محققان قرار داشت، به برداشت اطلاعات پرداخته شد و در نهایت با توجه به درصد پاسخ‌ها نتیجه‌گیری شد.
لی	تجربی	شهر تایپه / تایوان	<ul style="list-style-type: none"> - خدمات شهری - رضایت‌مندی از زندگی - ویژگی‌های جامعه - ارزیابی محیطی واحدهم‌سایگی - وابستگی محلی 	لی با استفاده از پرسش‌نامه در ۲۱ شاخص اطلاعات خود را در تایپه جمع‌آوری کرد و در نهایت با استفاده از معادلات ساختاری نشان داد که هر مؤلفه چند درصد از واریانس کل کیفیت زندگی را نشان می‌دهد.
فی و سیناید	تجربی	شهر گالوی / ایرلند	<ul style="list-style-type: none"> - حمل و نقل - اندازه شهر و هویت اجتماعی - تسهیلات - برنامه‌ریزی و توسعه - محیط زیست - اقتصاد - ملاحظات اجتماعی 	فی و سیناید به خوبی نشان دادند که می‌توان با استفاده از مشارکت مردمی و اطلاعات پایه برای هر تحقیق چهارچوب کیفیت زندگی را تعریف کرد. این دو با مناقض دانستن بعضی اصول بایرداری با جنبه‌های ارتقای کیفیت زندگی مرحله‌ای را در نظر گرفتند که تنها شاخص‌هایی را در ارزیابی وارد می‌کنند که با اصول توسعه پایدار مناقض نباشند. در ادامه، وضعیت شاخص‌های مربوطه به‌صورت کیفی منفی، مثبت و خنثی برداشت شده است.
وستوی	تجربی	دورنکاپ / آفریقای جنوبی	<ul style="list-style-type: none"> - کیفیت زندگی محیطی - کیفیت زندگی شخصی 	در این طرح برای ارزیابی برنامه مسکن از مطالعه کیفیت زندگی استفاده کرد که هشت شاخص در حوزه کیفیت زندگی شخصی در نظر گرفته شده و ده شاخص در حوزه کیفیت زندگی محیطی و در نهایت، نتیجه به دست آمده نشان داد که در مطالعه کیفیت زندگی حوزه کیفیت زندگی محیطی مؤثرتر است.
	تجربی	وینپگ / کانادا	<ul style="list-style-type: none"> - محیط شهری - اقتصاد شهری - سرمایه‌ی اجتماعی - ویژگی‌های فردی - غرور و حاکمیت اجتماعی 	بر اساس مطالعه وینپگ می‌توان از شاخص‌های کیفیت زندگی برای ارزیابی طرح‌ها استفاده کرد. در این طرح مطالعه کیفیت زندگی یک کار تیمی دانسته شده و در آن به‌خوبی نحوه مشارکت سرمایه‌گذاران در تهیه چهارچوب مطالعه به‌خوبی نشان داده شده است.

تفاوت مدل‌های تجربی و مفهومی کیفیت زندگی

در تمامی تحقیقات تلاش شده است با در نظر گرفتن شاخص‌هایی که مرتبط با کیفیت زندگی است به مطالعه مطلب بپردازند. زیرا شاخص‌ها یا بخشی از اطلاعات کلیدی و ویژگی‌های سیستم هستند یا مشخص‌کننده این‌که چه اتفاقاتی در سیستم روی می‌دهد. شاخص‌ها اطلاعات ساده‌ای درباره پدیده‌های پیچیده بیان می‌کنند. شاخص‌های کیفیت زندگی نیز مانند موارد مشابه ارتباط برقرار کردن با موضوع کیفیت زندگی و تعریف آن را ممکن می‌کنند (City of Winnipeg Quality of Life Indicators, 1997: 3-5).

تحقیقات انجام‌شده در حوزه کیفیت زندگی شهری دارای تفاوت‌هایی است که توجه به آن‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد. ون کمپ^۱ (VanKamp & Others, 2003: 8) تفاوت اساسی مدل‌ها در این حوزه را طی موارد زیر شمرده است:

- سطح مقیاس متفاوت (مانند مقیاس شهر و محله).
- درجه شخصی‌بودن، به این معنا که تا چه حد به محیط شخصی مربوط است (مانند این‌که در مطالعه وستوی^۱ (۲۰۰۶) رضایت از شریک زندگی یکی از یک شاخص‌های ارزیابی محسوب شده است، این در حالی است که در مطالعه کیفیت زندگی در سلمیه قطر فسلی^{۱۱} و دیگران (۲۰۰۷)، این سؤال تا حد احساس صمیمیت با دیگران محدود شده است).
- روابط علی و سببی (همان‌طور که بیان شد، در هر تحقیق موارد مختلفی جزو مؤلفه‌های کیفیت زندگی محسوب شده‌اند).
- تنوع در مکان، زمان، ویژگی‌ها و فرهنگ‌ها
- اهمیت نسبی در محیط‌های متفاوت (مانند آنکه مسکن و سلامت مؤثرترین عامل در مطالعه آفریقای جنوبی محسوب شده ولی، لی (۲۰۰۸) در مطالعه کیفیت زندگی در تایپه، ویژگی‌های اجتماعی و حس تعلق را مؤثرترین عوامل در کیفیت زندگی یافته است).

روند دستیابی به مدل نهایی تحقیق

معمولاً در تحقیقات کیفیت زندگی، بعد از بررسی مبانی نظری شاخص‌های انتخابی معرفی می‌شود؛ همان روندی که فی و سیناید آن را رویکرد سنتی دانسته‌اند. در این تحقیق برای دستیابی به شاخص‌های مطالعه کیفیت زندگی با تأکید ویژه بر شرایط واقعی زندگی در اسلامشهر گام‌های زیر طی شد:

گام اول: بررسی جامع پیشینه تحقیقاتی و تجارب جهانی همراه با برداشت عینی و مصاحبه با ساکنان در راستای بومی کردن مؤلفه‌ها و شاخص‌ها

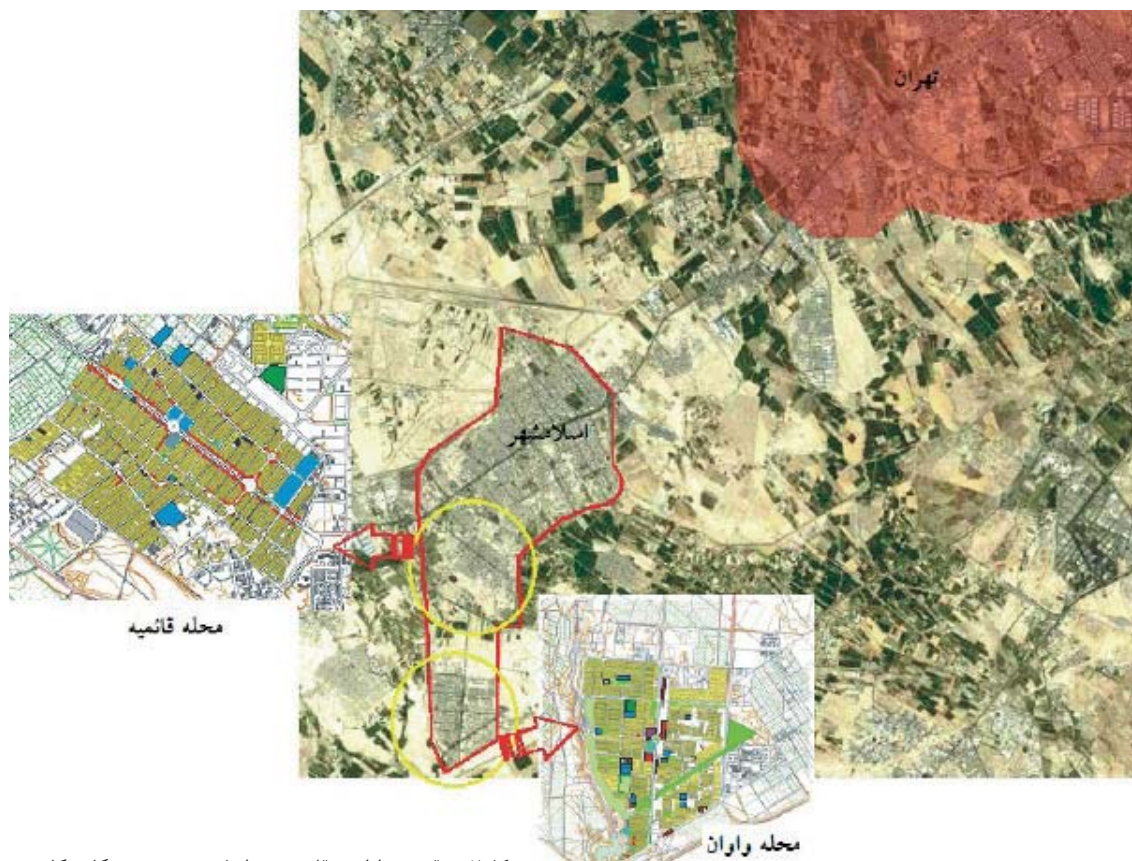
گام دوم: تهیه چهارچوب اولیه مدل مفهومی کیفیت زندگی در سه سطح مؤلفه، معیار و ملاک و تعیین روش سنجش آن؛
گام سوم: روایی سنجی مدل با شیوه تحلیل عاملی اکتشافی و بر مبنای اطلاعات پرسش‌نامه‌ها و حذف شاخص‌های ردا شده و جابه‌جایی شاخص‌ها و قرار دادن آن‌ها در دسته‌بندی‌های



شکل ۱. مدل مفهومی کیفیت زندگی شهری مشتمل بر ۱۱ مؤلفه اصلی (منبع: نگارندگان)

جدول ۳. مؤلفه‌های کیفیت زندگی (منبع: نگارندگان)

مؤلفه	برگرفته از:	برخی از منابع
روابط همسایگی	ادبیات موضوع	Baker,2002 - Sahin & others,2007- Bonaiuto & others,2003 - Westaway,2006 - Fahy & Cinneide,2008
مسکن	ادبیات موضوع	Zebardast,2009 - Sahin & others,2007 - Westaway,2006 - Ng & Others,2005.
محله	ادبیات موضوع، برداشت‌های عینی و مصاحبه	Lee,2008 - Sahin & others,2007 - Baker,2002 - Pacion,2003
محیط زیست و بهداشت	برداشت‌های عینی، مصاحبه و ادبیات موضوع	Sahin & others,2007- Westaway,2006-Preuss & Preuss,2004
حمل و نقل	حمل و نقل بین شهری	برداشت‌های عینی و مصاحبه
	حمل و نقل عمومی	ادبیات موضوع
امکانات، تسهیلات	دسترسی	Westaway,2006 – Fahy & Cinneide, 2008 - Lee,2008 - Vankamp & Others,2003 – Sahin & others,2007 - Fahy & Cinneide, 2008
	حد مطلوبیت	مصاحبه
اوقات فراغت	برداشت‌های عینی، مصاحبه و ادبیات موضوع	Westaway,2006
فرصت‌ها و تهدیدهای اقتصادی	ادبیات موضوع	Westaway,2006 - Baker,2002 - Fahy & Cinneide, 2008
امنیت	برداشت‌های عینی، مصاحبه و ادبیات موضوع	Westaway,2006 - Vankamp & Others,2003 – Mitchell, 2000 - Fahy & Cinneide,2008
مدیریت و حکمروایی شهری	برداشت‌های عینی، مصاحبه و ادبیات موضوع	City of Winnipeg Quality of Life Indicators,1997
حسن تعلق	ادبیات موضوع	Lee,2008 - Bonaiuto & others,2003- Fahy & Cinneide, 2008



شکل ۲. موقعیت واوان و قائمیه در اسلامشهر، منبع نگارندگان

شدن این شهر به بزرگ‌ترین شهر خوابگاهی اطراف تهران از آغاز پیدایش آن بوده است. واوان و قائمیه دو محله در اسلامشهر فعلی هستند. قائمیه بافتی خودرو دارد که با شش حوزه خودروی دیگر در اسلامشهر، بافت خودروی این شهر را تشکیل داده‌اند اما واوان تنها شهرک دارای بافت برنامه‌ریزی شده در اسلامشهر است.

واوان از نظر سوابق رشد و توسعه دچار تغییرات اساسی نسبت به اهداف و طرح‌های اولیه خود شده است. طبق برنامه اولیه، اراضی متعلق به شهرک واوان کنونی در سال ۱۳۵۲ با انگیزه کاربری توریستی و جهت اسکان جهانگردان خارجی در اسلامشهر امروزی پایه‌گذاری شد. تغییر در اهداف اولیه، شهرک واوان را تبدیل به یکی از پروژه‌های بزرگ مسکونی در منطقه تهران کرد. به گونه‌ای که آن را اولین شهرک اقماری ایران می‌نامند. تا قبل از سال

جدول ۴. جمعیت‌های محدوده‌های مورد بررسی در سال ۱۳۸۹
منبع: برآورد مرکز آمار ایران و مراکز بهداشت مستقر در محدوده

جمعیت	اسلامشهر	قائمیه	واوان
۱۳۸۹	۴۹۴۷۷۱	۳۸۹۴۸	۵۸۶۱۵

جدید، نتیجه تحلیل عاملی نشان داد که هیچ‌یک از شاخص‌ها حذف نشده و توانسته‌اند ۷۸ درصد از تنوع کل جامعه آماری را بیان کنند اما تغییراتی در دسته‌بندی شاخص‌ها صورت گرفت. **گام چهارم:** تدوین مدل نهایی با تکیه بر شاخص‌های ذهنی و عینی.

شناخت و تحلیل

شهر اسلامشهر در ۱۲ کیلومتری جنوب غربی تهران در شهرستان اسلامشهر قرار دارد. این شهر در سرشماری ۱۳۸۵ مرکز آمار ایران نوزدهمین شهر پر جمعیت ایران شناخته شده است. اسلامشهر بر محور جاده ارتباطی تهران- ساوه در بخشی از دشت‌های هم‌جوار جنوبی البرز مرکزی، روی رسوبات دو رودخانه کرج و کن قرار گرفته و از طریق جاده‌های قدیم و جدید تهران- ساوه و همچنین راه‌آهن تهران- جنوب با سایر شهرها و استان‌های هم‌جوار در ارتباط است. اسلامشهر از لحاظ موقعیت جغرافیایی فاصله بسیار کمی با تهران دارد که همین نزدیکی به تهران مهم‌ترین دلیل شکل‌گیری این شهرستان و نیز تبدیل

۱۳۵۹ هنوز هیچ ساختمان مسکونی در شهرک واوان به اتمام نرسیده بود اما در این سال واگذاری ساختمان‌های مسکونی به مردم آغاز شد. استانداری تهران واوان را در سال ۱۳۷۵ به حوزه خدمات شهرداری اسلامشهر الحاق کرد. طبق سرشماری سال ۱۳۸۵ واوان ۴۸/۸۰۰ نفر جمعیت دارد. در ادامه، شناخت و نتایج تحلیل در یازده حوزه کیفیت زندگی بیان می‌شود.

حوزه مسکن

هجده شاخص برای مطالعه حوزه مسکن در نظر گرفته شد. همان‌طور که نمودار قدمت واحدهای مسکونی در شکل ۳ نشان می‌دهد، هر دو محدوده جاذب سرمایه در امر مسکن هستند. وجود زمین‌های خالی که تفاوت تراکم خالص و ناخالص جمعیت گویای آن است از طرفی و قیمت ارزان‌تر زمین نسبت به دیگر نقاط اسلامشهر از طرف دیگر از مهم‌ترین علت‌های جذب سرمایه‌گذاری در امر مسکن در این نواحی محسوب می‌شود. نتیجه پیمایش نشان می‌دهد که سازه اغلب ساختمان‌ها اسکلت فلزی و بتونی بوده و می‌توان گفت که مقاومت لازم را داشته

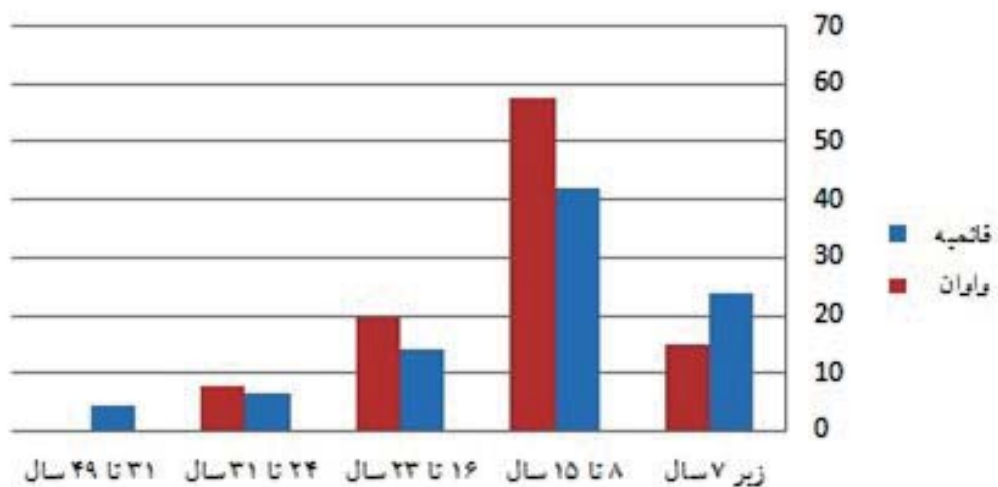
است و در مورد برخورداری از دیگر ضرورت‌های یک خانه (مانند برخورداری از آشپزخانه، توالت و حمام) نیز همه در یک سطح هستند و تنها تفاوت در جانمایی آن‌ها در داخل خانه یا حیاط است. ۶۶ درصد خانوارها در هر دو محدوده مالک خانه خود هستند و ۸۰ درصد خانه‌ها در هر دو محدوده بین ۴۰ تا ۱۲۰ متر مربع مساحت دارند. بر اساس نمودار سهم ساختمان‌های زیر هفت سال در قائمیه بالاتر از واوان است یعنی قائمیه با بافت خودرو هنوز دارای جاذبه‌های سرمایه‌گذاری در ساخت و ساز است.

تحلیل AHP برای حوزه مسکن نشان داد که امتیاز قائمیه ۰/۱۲۳۲ و امتیاز واوان ۰/۱۵۵۲ است. پیش از این پیمایش فرض بر این بود که دخالت بیش از حد ساکنان در ساخت مسکن در بافت خودرو منجر به آن شود که میزان رضایت ساکنان از این مؤلفه بالاتر از بافت برنامه‌ریزی شده باشد که ساکنان آن کمترین دخالت را در ساخت خانه‌ها داشته‌اند، اما همان‌طور که جدول نشان می‌دهد رضایت از مسکن در این دو محله تفاوت اندکی با یکدیگر دارد. البته در بسیاری از موارد شرایط واوان به‌طور نسبی بهتر از قائمیه است.

جدول ۵. ماتریس تطبیقی ارزش‌گذاری کمی و کیفی حوزه مسکن و تعیین ضریب اهمیت معیارها در محله‌ها (منبع: یافته‌های تحقیق)

حوزه مسکن				
شاخص‌ها	تکنیک ارزش‌گذاری	میانگین امتیاز زیرمعیارها در محله واوان	میانگین امتیاز زیرمعیارها در محله قائمیه	ضریب اهمیت زیرمعیارهای محله واوان در قیاس با محله قائمیه براساس مدل AHP
درصد مالکیت	پرسش‌نامه	۶۶٪	۶۶٪	۱
تعداد خانوار در واحد مسکونی	//	۱۰۱	۱۰۶	۲
متوسط سرانه زیربنای خانوار به متر مربع	//	۲۷	۲۵	۳
تراکم نفر در اتاق	//	۳/۴۴	۲/۶۸	۱/۵
نسبت پارکینگ به واحد مسکونی (درصد بی‌پارکینگی)	//	۱۳/۴۹٪	۶۵٪	۸
قدمت مسکن	//	۱۳	۱۱	۱/۲
درصد برخورداری واحد از تأسیسات و تجهیزات ^{۱۱}	//	۱۰۰	۱۰۰	۱
درصد خانه با مصالح مرسوم	//	۱۰۰	۱۰۰	۱
درصد خانه با سازه مقاوم خانه	//	۹۷/۵٪	۹۶/۷٪	۳
درصد برخورداری از آشپزخانه، توالت و حمام در خانه	//	۹۸٪	۸۸/۲۲٪	۵
درصد برخورداری از انباری	//	۸۹٪	۷۳/۳۳٪	۴
میزان رضایت از اندازه خانه	//	۲/۱۸	۱/۹۱	۵
میزان رضایت از طراحی داخلی خانه	//	۲/۰۲	۱/۹۹	۲
میزان رضایت از دید و منظر خانه	//	۲/۰۳	۲/۱۱	۱/۳
میزان رضایت از نورگیری خانه	//	۲/۷۳	۲/۴۵	۵
میزان رضایت از سیستم سرمایش و گرمایش خانه	//	۲/۱۳	۲/۲۲	۱/۳
میزان رضایت از هزینه‌های مسکن	//	۲/۷۲	۱/۸	۷
میزان رضایت کلی از مسکن	//	۲/۲	۲/۲۳	۱/۲

اهمیت مساوی (۱) // اهمیت اندکی بیشتر (۳) // اهمیت بیشتر (۵) // اهمیت خیلی بیشتر (۷) // اهمیت مطلق (۹) امتیازهای ۰.۲، ۰.۴، ۰.۶، ۰.۸ حالت بینابینی دارند.



شکل ۳. قدمت واحد مسکونی در واوان و قائمیه، منبع: نگارندگان، برگرفته از اطلاعات پرسش‌نامه

حوزه محله

امکانات و خدمات شهری و ... در بافت خودرو منجر به آن شد که در تحلیل AHP انجام شده در این حوزه با ۲۸ شاخص واوان ۰/۲۴۹۴ امتیاز و قائمیه ۰/۱۱۱۲ امتیاز داشته باشند، که نسبت به سایر مؤلفه‌ها، دو بافت در این حوزه اختلاف شدیدی با یکدیگر داشته‌اند.

نتایج بررسی نشان می‌دهد که مهم‌ترین وجهه قابل تمایز بافت خودرو و برنامه‌ریزی شده متأثر از جنبه کالبدی و فضایی آن و از جمله حوزه محله آن است. بافت متراکم، عدم رعایت سلسله‌مراتب دسترسی، عدم توزیع مناسب



شکل ۵. گره‌های شهری بارز در واوان به خوانایی این محله کمک بسیار کرده است



شکل ۴. تعدد ورودی در بافت خودرو منجر به افزایش سرعت‌های خیابانی در قائمیه شده است

جدول ۶. ماتریس تطبیقی ارزش‌گذاری کمی و کیفی حوزه‌ی محله و تعیین ضریب اهمیت معیارها در محله‌ها (منبع: یافته‌های تحقیق)

حوزه محله					
شاخص‌ها	شیوه ارزش‌گذاری	میانگین امتیاز زیرمعیارها در محله و اووان	میانگین امتیاز زیرمعیارها در محله قائمیه	ضریب اهمیت زیرمعیارهای محله و اووان در قیاس با محله قائمیه براساس مدل AHP	
جمعیت	تراکم خالص جمعیتی	۳۹۲	۵۰۸	۵	
	تراکم ناخالص جمعیت	۲۳۹	۲۸۰	۳	
نفوذپذیری محله	سلسله‌مراتب دسترسی	۵	۱	۹	
	بلوک بندی‌های کوچک دسترسی	۵	۱	۹	
	تعدد ورودی‌ها	۴	۸	۷	
سازگاری کاربری‌ها با کاربری مسکونی	آلودگی صوتی	۳	۳	۱	
	ناسازگاری در عملکرد	۴	۴	۱	
	درک ساکنان از وجود کاربری ناسازگار	پرسش‌نامه	٪۱۴	٪۲۲	۵
میزان خوانایی محله	راه	۴	۲	۵	
	گره	۶	۵	۲	
	محله	۴	۲	۳	
	لبه	۴	۴	۱	
	درک ساکنان از ویژگی‌های بارز محله	پرسش‌نامه	٪۱۷/۵	٪۱۰	۵
میزان شلوغی محله	درک ساکنان از وجود مرکز محله	پرسش‌نامه	٪۸۷	٪۴۳	۸
	تراکم خالص جمعیتی	۳۹۲	۸۲۰	۷	
	درک ساکنان از میزان شلوغی محله	برداشت محقق	۲/۰۴	۱/۶۶	۱/۶
میزان زیبایی فضاهای شهری	دید و منظر	۳	۱	۵	
	نماهای هماهنگ و متناسب	۴	۱	۶	
	ریتم خط آسمان	۳	۱	۵	
	وجود فضاهای سبز	۵	۱	۹	
	فضاهای تمیز	۳	۳	۱	
میزان رضایت از سیما و جداریه خیابان	میزان رضایت از سیما و جداریه خیابان	پرسش‌نامه	۱/۷۶	۱/۶۵	۲
	درک ساکنان از زیبایی فضاهای محله	پرسش‌نامه	۱/۶۱	۱/۴۲	۴
	میزان فعالیت واحدهای تجاری در شب	برداشت محقق	۴	۳	۲
	حضور افراد با گروه‌های سنی مختلف	برداشت محقق	۵	۵	۱
	درک ساکنان از میزان فعال بودن محله	پرسش‌نامه	۱/۶۱	۱/۸۲	۱/۴
میزان فعال بودن یا سرزندگی محله	درک ساکنان از میزان وجود فضای مناسب برای گفتگو در محله	پرسش‌نامه	۱/۵۱	۱/۳۴	۴
	میزان رضایت از محل سکونت‌شان	پرسش‌نامه	۱/۸۴	۱/۷۹	۳

حوزه‌ی آمد و شد

است. حرکت منظم این خط بین قائمیه و پایانه آذری منجر به آن شده است که ساکنان قائمیه رضایت بیشتری از آمد و شد بین شهری داشته باشند اما در مورد اووان این قضیه برعکس است. هر چند در مؤلفه‌های هزینه، زمان و عملکرد حوزه‌ی آمد و شد شهری بین دو محله تفاوت مشهودی وجود ندارد، ضعف کالبدی بافت خودرو در این حوزه منجر به آن شد که اووان در این حوزه امتیاز ۰/۱۹۵ و قائمیه امتیاز ۰/۰۴۸۵ را کسب کند. امتیازهای به دست‌آمده نشان می‌دهد که ضعف شدید در این حوزه در هر دو محله وجود دارد به‌گونه‌ای که حوزه‌ی آمد و شد جزو سه حوزه‌ی دارای امتیاز پایین در بین سایر حوزه‌های کیفیت زندگی است.

با توجه به نزدیکی و وابستگی اسلامشهر به تهران روزانه رفت و آمد بسیاری به تهران انجام می‌شود. بنابراین، حوزه‌ی آمد و شد یکی از عوامل تأثیرگذار بر کیفیت زندگی در ناحیه‌ی مورد بررسی است. از آنجا که اسلامشهر فاقد خط مترو است، حمل و نقل در آن به خطوط تاکسیرانی و اتوبوسرانی محدود شده است. نتیجه‌ی تحلیل عاملی اکتشافی برای حوزه‌ی حمل و نقل چهار مؤلفه را ارائه کرد که با توجه به زیرشاخص‌های مربوطه مؤلفه‌های هزینه/ زمان، ویژگی‌های عملکردی، ویژگی‌های کالبدی و ایستگاه اتوبوس نام گرفتند. در حوزه‌ی آمد و شد درون‌شهری در قائمیه تنها خطوط اتوبوسرانی که این محله را به مرکز اسلامشهر متصل می‌کند، خطوط اتوبوسرانی بین شهری

جدول ۷. ماتریس تطبیقی ارزش‌گذاری کمی و کیفی حوزه آمد و شد و تعیین ضریب اهمیت معیارها در محله‌ها (منبع: یافته‌های تحقیق)

حوزه آمد و شد					
ضریب اهمیت	میانگین امتیاز	میانگین امتیاز	شیوه	شاخص‌ها	
زیرمعیارهای محله	زیرمعیارها	زیرمعیارها در	ارزش‌گذاری		
واوان در قیاس با	در محله قائمیه	محله واوان			
محله قائمیه					
براساس مدل AHP					
۱/۳	۳/۴۸	۳/۶۸	پرسش‌نامه	درک ساکنان از میزان هزینه‌های رفت و آمد	
۱/۳	۳/۲۷	۳/۴۵	پرسش‌نامه	درک ساکنان از زمانی که در رفت و آمد روزانه صرف می‌شود	
۱/۵	۲۷/۰۳	۲۱/۴۵	پرسش‌نامه	میزان استفاده از حمل و نقل بین شهری در محله	
۷	۲۳/۶۵	۳۸/۳۱	پرسش‌نامه	میزان استفاده از حمل و نقل عمومی درون شهری در محله	
۱/۲	۳	۴	برداشت محقق	میزان پوشش حمل و نقل عمومی	
۱/۲	۱	۰/۵	برداشت محقق	میزان تنوع حمل و نقل عمومی	
۵	تقریباً ۲/۵	تقریباً ۰	برداشت محقق	میزان ساعات پرتراфик در محله	
۱/۴	۱/۸۲	۱/۶۰	پرسش‌نامه	میزان رضایت از حمل و نقل عمومی بین شهری	
۵	۱/۶۹	۲/۰۸	پرسش‌نامه	میزان رضایت از ترافیک درون شهری	
۴	۱/۲۶	۱/۴۹	پرسش‌نامه	میزان رضایت از راحتی اتوبوس (امکان نشستن، سرمایش- گرمایش، راحتی صندلی)	
۴	۱/۷۱	۱/۹۷	پرسش‌نامه	رضایت کلی از حمل و نقل عمومی درون شهری	
۷	۱	۳	برداشت محقق	میزان برخورداری از معیار پیاده با سطح پوشش مناسب	
۱/۲	۴	۳	برداشت محقق	میزان برخورداری از معیار سواره با سطح پوشش مناسب	
۷	۱	۳	برداشت محقق	میزان برخورداری از معیار پیاده با عرض مناسب	
۸	۲	۵	برداشت محقق	میزان برخورداری از معیار سواره با عرض مناسب	
۹	۱	۵	برداشت محقق	میزان رعایت سلسله‌مراتب معابر	
۷	۲/۰۸	۲/۹۴	پرسش‌نامه	درک ساکنان از میزان امکان پیاده‌روی در محله	
۸	۱/۵۴	۲/۴۹	پرسش‌نامه	درک ساکنان از میزان امکان دوچرخه سواری در محله	
۷	۱/۵۷	۲/۲۲	پرسش‌نامه	درک ساکنان از میزان مناسب بودن پیاده‌روهای محله	
۵	۱/۶۷	۱/۹۸	پرسش‌نامه	میزان رضایت از جای پارک ماشین در محل سکونت	
۴	۱/۹۱	۲/۱۳	پرسش‌نامه	میزان رضایت از دسترسی به ایستگاه اتوبوس در محله	
۲	۱/۶۹	۱/۷۳	پرسش‌نامه	میزان رضایت از امنیت و راحتی ایستگاه برای انتظار	
۱	۲/۰۶	۲/۰۷	پرسش‌نامه	میزان رضایت از دسترسی ایستگاه در تهران	
۱	۱/۸۷	۱/۸۶	پرسش‌نامه	میزان رضایت از امنیت و راحتی ایستگاه اتوبوس برای انتظار در تهران	
۲	۳	۴	برداشت محقق	موقعیت ایستگاه	کیفیت ایستگاه اتوبوس در محله
۲	۳	۴	برداشت محقق	استاندارد فیزیکی ایستگاه	
۱/۵	۴	۱	برداشت محقق	موقعیت ایستگاه	کیفیت ایستگاه اتوبوس در تهران
۱/۵	۴	۱	برداشت محقق	استاندارد فیزیکی ایستگاه	

اهمیت مساوی (۱) / اهمیت اندکی بیشتر (۳) / اهمیت خیلی بیشتر (۷) / اهمیت مطلق (۹) امتیازهای ۲، ۴، ۶، ۸ حالت بینابینی دارند.

حوزه امکانات و تسهیلات

مراکز آموزشی بهره‌مند هستند. به علت توزیع مناسب‌تر مراکز درمانی در بافت برنامه‌ریزی‌شده، رضایت ساکنان واوان از دسترسی به این مراکز بیشتر از قائمیه است. در طرح جدید اسلامشهر بخشی از مراکز اداری اسلامشهر به شهرک قائمیه منتقل خواهد شد، اقدام به اجرایی کردن این طرح منجر به آن شده است که در این مورد قائمیه وضعیت بهتری نسبت به واوان داشته باشد. مطابق یافته‌های این حوزه نمی‌توان رابطه مستقیمی بین سرانه و رضایت ساکنان یافت. نتیجه تحلیل AHP برای این حوزه نشان می‌دهد که بافت برنامه‌ریزی‌شده وضعیت بهتری نسبت به بافت خودرو دارد. در این حوزه قائمیه امتیاز ۰/۰۸۵۱ و واوان امتیاز ۰/۲۰۳ را به دست آوردند.

این حوزه مطابق نتایج تحلیل عاملی اکتشافی در چهار مؤلفه مراکز تجاری، مراکز آموزشی، مراکز درمانی و مراکز اداری دسته‌بندی شده است. وجود راسته‌های تجاری در لبه‌های خیابان اصلی در بافت خودرو منجر به آن شده است که در مقابل مراکز تجاری متمرکز شده در مکان‌های ویژه‌ی بافت برنامه‌ریزی‌شده، قائمیه از سرانه بالاتری برخوردار باشد. در مورد مراکز آموزشی نیز وجود دو مرکز بزرگ آموزشی فرامحلی (اولین هنرستان و دبیرستان نمونه دولتی اسلامشهر) در قائمیه به افزایش سرانه آموزشی در این بافت کمک بسیاری کرده است؛ در مجموع هر دو محله قائمیه و واوان از توزیع و دسترسی قابل قبولی به

جدول ۸. ماتریس تطبیقی ارزش‌گذاری کمی و کیفی حوزه امکانات و تسهیلات و تعیین ضریب اهمیت معیارها در محله‌ها (منبع: یافته‌های تحقیق)

حوزه امکانات و تسهیلات				
شاخص‌ها	شیبۀ ارزش‌گذاری	میانگین امتیاز زیرمعیارها در محله واوان	میانگین امتیاز زیرمعیارها در محله قائمیه	ضریب اهمیت زیرمعیارهای محله واوان در قیاس با محله قائمیه براساس مدل AHP
مراکز تجاری	سراهنه	۱	۲/۸۹	۱/۵
	رضایت از دسترسی	۲/۲۲	۱/۸۱	۵
	رضایت از کیفیت خدمات ارائه‌شده	۱/۹۷	۱/۶۸	۴
مراکز درمانی	درصد انجام خریدهای غیر ضروری در محله	۵۲/۶	۳۷/۲	۴
	سراهنه	۰/۴۵	۰/۲۹	۳
	رضایت از دسترسی	۱/۷۲	۱/۵۵	۴
مراکز آموزشی	رضایت از کیفیت خدمات ارائه‌شده	۱/۶۴	۱/۵۰	۳
	سراهنه	۲/۱۳	۱/۱۳	۵
	رضایت از دسترسی	۲/۲۱	۲/۲۵	۱/۲
مراکز اداری	رضایت از کیفیت خدمات ارائه‌شده	۱/۸۸	۱/۹۹	۱/۳
	سراهنه	۰/۱۲	۰/۵۲	۱/۴
	رضایت از دسترسی	۱/۳۶	۱/۵۶	۱/۴
رضایت از کیفیت خدمات ارائه‌شده	پرسش‌نامه	۱/۳۰	۱/۳۰	۱

اهمیت مساوی (۱) / اهمیت اندکی بیشتر (۳) / اهمیت بیشتر (۵) / اهمیت خیلی بیشتر (۷) / اهمیت مطلق (۹) امتیازهای ۰.۲، ۰.۴، ۰.۶، ۰.۸ حالت بینابینی دارند.

حوزه تفریح و اوقات فراغت

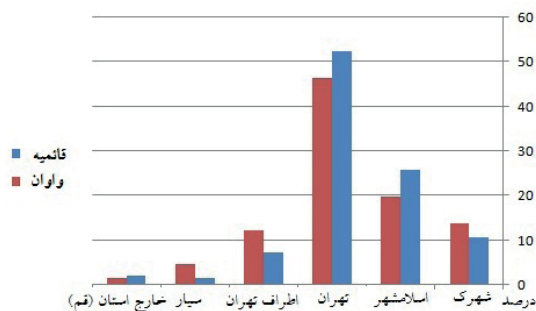
است. تبدیل زمین‌های کشاورزی قائمیه به اراضی مسکونی، طی چند سال گذشته فقر شدید فضای سبز را بیشتر مشهود کرده است. این در حالی است که نوار سبز در اطراف بافت برنامه‌ریزی‌شده، جانمایی مناسب

این حوزه به دو مؤلفه فضای سبز و مراکز تفریحی و فرهنگی تفکیک شده است. بافت خودرو با تراکم و ساخت و ساز درون خود جایی برای فضای سبز باقی نگذاشته

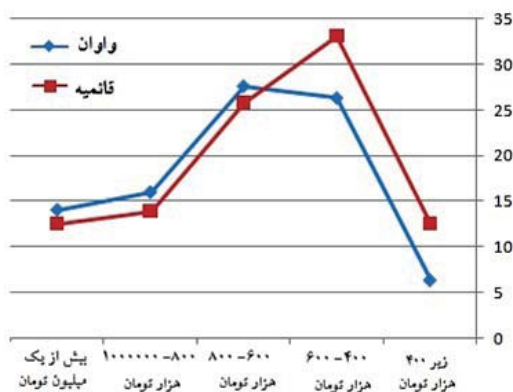
جدول ۹. ماتریس تطبیقی ارزش‌گذاری کمی و کیفی حوزه تفریح و اوقات فراغت و تعیین ضریب اهمیت معیارها در محله‌ها (منبع: یافته‌های تحقیق)

حوزه تفریح و اوقات فراغت					
شاخص‌ها	شیبۀ ارزش‌گذاری	میانگین امتیاز زیرمعیارها در محله واوان	میانگین امتیاز زیرمعیارها در محله قائمیه	ضریب اهمیت زیرمعیارهای محله واوان در قیاس با محله قائمیه براساس مدل AHP	
توسعه فضای سبز	سراهنه فضای سبز	۱/۲	۰/۵۲	۵	
	نحوه توزیع فضای سبز	//	۱	۷	
	تنوع فضای سبز	پارک محلی	۴	۱	۹
		باغچه‌های جلوی منازل	۴	۱	۵
		باغ‌های طبیعی	۴	۱	۵
	درک ساکنان از اندازه فضای سبز و پارک‌های محل سکونت	پرسش‌نامه	۲/۰۶	۱/۴۷	۶
	رضایت ساکنان از دسترسی به فضای سبز و پارک‌های محلی در محله	//	۲/۴۰	۱/۵۳	۷
	درک ساکنان از کیفیت فضاهای سبز محل سکونت	//	۱/۸۶	۱/۶۶	۵
	میزان رضایت از فضای بازی کودکان	کیفیت خدمات ارائه‌شده	۱/۷۰	۱/۱۷	۵
	میزان رضایت از کلاس‌های هنری	دسترسی	۱/۵۲	۱/۲۶	۴
میزان رضایت از کلاس‌های ورزشی	کیفیت خدمات ارائه‌شده	۱/۴۸	۱/۴۹	۱	
فرهنگسرا	میزان رضایت از کلاس‌های هنری	//	۱/۴۱	۱/۲	
	میزان رضایت از کلاس‌های ورزشی	دسترسی	۱/۳۷	۱/۳۹	۱/۲
	میزان رضایت از باشگاه ورزشی	کیفیت خدمات ارائه‌شده	۱/۵۹	۱/۳۴	۳
	میزان رضایت از فرهنگسرا	دسترسی	۱/۸۲	۱/۶۸	۴
	میزان رضایت از باشگاه ورزشی	کیفیت خدمات ارائه‌شده	۱/۷۱	۱/۶۳	۳
	میزان رضایت از فرهنگسرا	دسترسی	۱/۴۳	۱/۲۱	۴
دسترسی	//	۱/۳۶	۱/۲۷	۳	

اهمیت مساوی (۱) / اهمیت اندکی بیشتر (۳) / اهمیت بیشتر (۵) / اهمیت خیلی بیشتر (۷) / اهمیت مطلق (۹) امتیازهای ۰.۲، ۰.۴، ۰.۶، ۰.۸ حالت بینابینی دارند.



شکل ۶. وضعیت درآمد خانوار، قائمیه و واوان، (منبع: یافته‌های تحقیق)



شکل ۷. محل اشتغال ساکنان قائمیه و واوان، (منبع: یافته‌های تحقیق)

پارک‌های محلی و استفاده از فضای سبز در کوچه‌ها منجر به آن شده است که واوان از فضای سبز مطلوبی بهره‌مند باشد. نتیجه تحلیل AHP برای این حوزه‌ها (واوان امتیاز ۰/۳۱۶۵ و قائمیه امتیاز ۰/۰۶۱) نشان می‌دهد که بافت برنامه‌ریزی شده بیشترین اختلاف را با بافت خودرو در حوزه تفریح و اوقات فراغت دارد.

نتیجه تحلیل AHP در حوزه فرصت‌ها و تهدیدهای اقتصادی نشان می‌دهد که هر دو بافت برنامه‌ریزی شده و بافت خودرو پایین‌ترین امتیاز را در این حوزه کسب کرده‌اند. قائمیه با ۰/۰۰۹۲ امتیاز، امتیازی کمی بهتر از واوان را با ۰/۰۰۴۲ امتیاز نشان می‌دهد.

شکل وضعیت درآمد واوان و قائمیه نشان می‌دهد که درآمد خانوارهای ساکن در واوان بیشتر از ساکنان قائمیه است و از طرف دیگر شیب نمودار نشان می‌دهد که تفاوت اقتصادی در قائمیه شدیدتر از واوان است. در مجموع در هر دو شهرک سهم بیشتری از ساکنان درآمد بالای ۶۰۰ هزار تومان در ماه دارند.

حوزه فرصت‌ها و تهدیدهای اقتصادی

وابستگی کارخانجات جاده کرج، شهرک صنعتی چهاردانگه و رباط کریم و ادارات مستقر در تهران فرصتی برای مستقل شدن اسلامشهر از لحاظ اقتصادی باقی نگذاشته است. تنها کسب و کار آزاد و معدودی ادارات دولتی که به امور شهر می‌پردازند، فرصت اشتغال در داخل اسلامشهر را ایجاد کرده‌اند. نمودار زیر نشان می‌دهد که اغلب ساکنان محله قائمیه و واوان در تهران مشغول به کار هستند.

جدول ۱۰. ماتریس تطبیقی ارزش‌گذاری کمی و کیفی حوزه فرصت‌ها و تهدیدهای اقتصادی و تعیین ضریب اهمیت معیارها در محله‌ها (منبع: یافته‌های تحقیق)

حوزه فرصت‌ها و تهدیدهای اقتصادی				
شاخص‌ها	شیوه ارزش‌گذاری	میانگین امتیاز زیرمعیارها در محله واوان	میانگین امتیاز زیرمعیارها در محله قائمیه	ضریب اهمیت زیرمعیارهای محله واوان در قیاس با محله قائمیه براساس مدل AHP
درک ساکنان از میزان فرصت شغلی در محله	پرسش‌نامه	۰/۶۹	۰/۹۲	۱/۳
رضایت ساکنان از هزینه‌های زندگی در محله	//	۲/۳۴	۲/۴۱	۱/۲
نرخ بارتکفل	//	۲/۱۸	۱/۸۶	۱/۵
درصد بیکاری	//	۱/۹۳	۰/۶۶	۱/۷
ارزش قیمت زمین	برداشت محقق	۶۵۰۰۰۰	۷۵۰۰۰۰	۱/۷
درصد نزدیکی محل اشتغال به محل سکونت	پرسش‌نامه	۳۴/۲	۳۵/۳۷	۱/۲
سرویس‌دهی محله به محله‌های دیگر	برداشت محقق	۳	۳	۱
نسبت هزینه مسکن به درآمد	پرسش‌نامه	٪۰/۰۷۵	٪۰/۰۲۵	۱/۳
نسبت هزینه رفت و آمد به درآمد	//	۰/۱	۰/۱	۱
میزان اهمیت قدرت خرید مسکن در انتخاب محل سکونت	//	۶۰/۶۶	۴۵/۲	۷
اهمیت مساوی (۱) / اهمیت اندکی بیشتر (۳) / اهمیت بیشتر (۵) / اهمیت خیلی بیشتر (۷) / اهمیت مطلق (۹) امتیازهای ۰.۲، ۰.۴، ۰.۶، ۰.۸ حالت بینابینی دارند...				

حوزه امنیت

و در نتیجه اغلب ساکنان از تصفیه خانگی استفاده می‌کنند. اما این مورد در قائمیه کمتر گزارش شده است. بافت خودرو فاقد سیستم دفع فاضلاب شهری و اغلب به صورت چاه جذبی همراه با دفع در جوی معابر است. این نوع دفع علاوه بر اثر منفی بر زیبایی شهری بر آلودگی محیط نیز تأثیر بسیار داشته است. نتیجه تحلیل AHP امتیاز ۰/۲۴۸۶ را برای واوان و امتیاز ۰/۱۷۳۴ را برای قائمیه نشان می‌دهد.

حوزه روابط همسایگی

نوع رابطه با همسایگان و افرادی که روزانه با آن‌ها ارتباط برقرار می‌شود، می‌تواند اثراتی مثبت و منفی بر کیفیت زندگی می‌گذارد. بافت خودرو از جنبه روابط همسایگی امتیازی بالاتر از بافت برنامه‌ریزی شده کسب کرده است. تحلیل AHP در حوزه روابط همسایگی نشان می‌دهد که واوان امتیاز ۰/۰۰۴۶ و قائمیه امتیاز ۰/۰۰۶۴ را کسب کرده‌اند با این که امتیاز این تحلیل به نفع قائمیه است، ساکنان در هر دو بافت رضایت کلی یکسانی از روابط همسایگی‌شان ابراز داشته‌اند.

وجود امنیت در محل سکونت از مهم‌ترین ویژگی‌های محیطی در مقوله کیفیت زندگی است. وجود راسته‌های تجاری در بافت خودرو و مراکز تجاری در معابر اصلی بافت برنامه‌ریزی شده تا حد زیادی بر امنیت دو محله به خصوص در ساعات پایانی شب تأثیر مثبت داشته است. با بررسی هفده شاخص حوزه امنیت در هر دو محله به دست آمد که وضعیت امنیت در قائمیه با امتیاز ۰/۱۱۹۵ بهتر از واوان با ۰/۱۰۷۸ امتیاز است. عدم رضایت ساکنان واوان از عملکرد پلیس و در پی آن شیوع بیشتر وقوع جرم و جنایت در محله یکی از دلایل پایین بودن امتیاز امنیت در واوان به نظر می‌رسد.

حوزه محیط زیست و بهداشت

وجود بخشی از گسل ورامین-ری در شمال شرقی اسلامشهر کل این شهر و از جمله قائمیه و واوان را از نظر وقوع زلزله ناامن کرده است. از طرف دیگر اسلامشهر بر اثر وزش بادهای شهریاری و به دلیل دور بودن از آلودگی‌های تهران هوای پاک و مناسبی برای زندگی دارد. آب مصرفی در واوان دارای رسوباتی است

جدول ۱۱. ماتریس تطبیقی ارزش‌گذاری کمی و کیفی حوزه امنیت و تعیین ضریب اهمیت معیارها در محله‌ها (منبع: یافته‌های تحقیق)

حوزه امنیت				
شاخص‌ها	شیوه ارزش‌گذاری	میانگین امتیاز زیرمعیارها در محله واوان	میانگین امتیاز زیرمعیارها در محله قائمیه	ضریب اهمیت زیرمعیارهای محله واوان در قیاس با محله قائمیه براساس مدل AHP
میزان حضور زنان و کودکان در محله	میزان حضور در میادین و معابر اصلی	۵	۵	۱
	میزان حضور در معابر فرعی	//	۳	۱/۳
میزان روشنایی محله و معابر در شب	میزان نگرانی از بیرون رفتن زنان و کودکان در ساعات پایانی شب	۳/۵۳	۳/۷۱	۳
	میزان روشنایی در مکان‌های عمومی	برداشت محقق	۴	۱
میزان امنیت آمد و شد	میزان رضایت از روشنایی معابر در شب	//	۴	۱
	میزان تداخل حرکت سواره و پیاده	//	۳	۳
میزان وجود فضای بی‌دفاع در محله (مکان یا مسیرهای بدون رفت و آمد، بدون دید ناظر و تاریک)	میزان نگرانی از افزایش اعتیاد در محله	برداشت محقق	۱/۸۶	۲
	میزان رضایت از عملکرد به موقع پلیس	برداشت محقق	۲/۲۴	۴
میزان رضایت از عملکرد پلیس	درک ساکنان از میزان سرعت از خودرو در محله	برداشت محقق	۳	۱
	درک ساکنان از میزان سرعت از خودرو در محله	برداشت محقق	۳/۵۷	۴
درک ساکنان از میزان سرعت از خودرو در محله	درک ساکنان از میزان سرعت از واحد مسکونی در محله	//	۳/۷۲	۴
	درک ساکنان از میزان جرم و جنایت در محله	//	۱/۱۹	۱/۸
میزان رضایت کلی از امنیت در محله	درک ساکنان از میزان سرعت از خودرو در محله	//	۲/۷۶	۱/۴
	درک ساکنان از میزان جرم و جنایت در محله	//	۲/۸۸	۱/۴
	میزان رضایت کلی از امنیت در محله	//	۲/۶۵	۱/۶
		//	۲	۳

اهمیت مساوی (۱)/اهمیت اندکی بیشتر (۳)/اهمیت خیلی بیشتر (۷)/اهمیت مطلق (۹) امتیازهای ۰.۲، ۰.۴، ۰.۶، ۰.۸ حالت بینابینی دارند.

جدول ۱۲. ماتریس تطبیقی ارزش گذاری کمی و کیفی حوزه محیط زیست و بهداشت و تعیین ضریب اهمیت معیارها در محله‌ها (منبع: یافته‌های تحقیق)

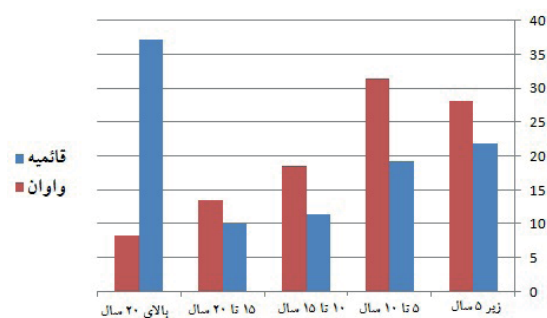
حوزه محیط زیست و بهداشت				
شاخص‌ها	شیوه ارزش گذاری	میانگین امتیاز زیرمعیارها در محله واوان	میانگین امتیاز زیرمعیارها در محله قائمیه	ضریب اهمیت زیرمعیارهای محله واوان در قیاس با محله قائمیه براساس مدل AHP
درصد دفع فاضلاب خانگی در جوی معابر	پرسش‌نامه	۱/۱۳	۸۷٪	۹
درصد خطرپذیری محله از نظر وقوع زلزله	برداشت محقق	۱۰۰	۱۰۰	۱
میزان سلامت آب مصرفی از نظر کارشناسی	مصاحبه با کارشناس	۲	۳	۱/۳
میزان نگرانی ساکنان از سلامت آب مصرفی	پرسش‌نامه	۴/۳۲	۳/۳۲	۱/۷
میزان نگرانی از سلامت هوای شهر	//	۲/۲۷	۲/۲۲	۵
میزان آلودگی معابر و مکان‌های عمومی	//	۳	۳	۱
میزان نگرانی از وجود حشرات موذی و موش در جوی معابر	//	۳/۳۳	۳/۲۸	۱/۲
میزان رضایت از سر و صدای محله	//	۲/۲۰	۱/۸۸	۵

اهمیت مساوی (۱) / اهمیت اندکی بیشتر (۳) / اهمیت بیشتر (۵) / اهمیت خیلی بیشتر (۷) / اهمیت مطلق (۹) امتیازهای ۰.۲، ۰.۴، ۰.۶، ۰.۸ حالت بینابینی دارند.

جدول ۱۳. ماتریس تطبیقی ارزش گذاری کمی و کیفی حوزه روابط همسایگی و تعیین ضریب اهمیت معیارها در محله‌ها (منبع: یافته‌های تحقیق)

حوزه روابط همسایگی				
شاخص‌ها	شیوه ارزش گذاری	میانگین امتیاز زیرمعیارها در محله واوان	میانگین امتیاز زیرمعیارها در محله قائمیه	ضریب اهمیت زیرمعیارهای محله واوان در قیاس با محله قائمیه براساس مدل AHP
میزان ارتباط با همسایه‌ها	پرسش‌نامه	۱/۸۵	۲/۱	۱/۴
درک ساکنان از میزان هم‌شان، هم‌فکر و هم‌عقیده بودن با همسایگان	//	۱/۲۳	۱/۷۳	۱/۶
درک ساکنان از میزان همبستگی اجتماعی بین گروه و قومیت‌های مختلف در محله	//	۱/۶۳	۱/۹۲	۱/۵
میزان رضایت از مشارکت همسایگان در انجام امور مشترک	//	۱/۴۹	۱/۷۴	۱/۴
میزان رضایت کلی از روابط همسایگی	//	۲/۱۸	۲/۱۷	۲

اهمیت مساوی (۱) / اهمیت اندکی بیشتر (۳) / اهمیت بیشتر (۵) / اهمیت خیلی بیشتر (۷) / اهمیت مطلق (۹) امتیازهای ۰.۲، ۰.۴، ۰.۶، ۰.۸ حالت بینابینی دارند.



شکل ۸. مدت اقامت در محله‌ها، منبع: یافته‌های تحقیق

جدول ۱۴. میزان احساس افتخار ساکنان به زندگی در محله (منبع: یافته‌های تحقیق)

واوان	قائمیه	
۱۰/۳	۱۴/۳	به زندگی در این محله افتخار می‌کنم
۷/۱	۶/۸	زندگی در این محله را پنهان می‌کنم
۸۲/۶	۷۸/۹	نه افتخار و نه پنهان می‌کنم

حوزه حس تعلق

تمایل به ترک محل سکونت، افتخار به محل سکونت، مدت اقامت و ... از مواردی است که نشان‌دهنده حس تعلق ساکنان به محل زندگی‌شان محسوب می‌شود. در قائمیه بیشتر از ۳۵ درصد جامعه آماری تحقیق بیش از ۲۰ سال است که در قائمیه ساکن هستند و احساس افتخار مردم قائمیه به محل سکونت‌شان بیشتر از ساکنان واوان است هرچند که نسبت بالایی از پاسخگویان، نسبت به این مقوله بی‌تفاوت بوده‌اند. مجموع این عوامل منجر به آن شد که قائمیه با ۰/۰۲۸۵ امتیاز، وضعیت بهتری از واوان با ۰/۰۰۷۶ امتیاز داشته باشد.



فردی بر آن، تصویری درست از کیفیت زندگی ارائه نمی‌دهد. بنابراین، لازم است شاخص‌های عینی نیز در کنار شاخص‌های ذهنی و به‌عنوان مکمل این دسته شاخص‌ها بررسی شود.

مطالعه کیفیت زندگی در دو بافت خودرو و برنامه‌ریزی‌شده نشان داد که امتیاز بافت خودرو از تحلیل سلسله‌مراتبی عدد ۰/۸۰۱۴ و امتیاز بافت برنامه‌ریزی‌شده عدد ۱/۵۱۱۸ است. بافت برنامه‌ریزی‌شده‌ی واوان در جنبه‌های کالبدی- فضایی و عملکردی مانند مسکن، محله، بهداشت محیط، امکانات و تسهیلات، آمد و شد و تفریح و فراغت از بافت خودرو وضعیت مطلوب‌تری دارد درحالی‌که برتری آن در مواردی چون امنیت، روابط همسایگی، حس تعلق و حکمروایی و مدیریت شهری کمتر از بافت خودروی قائمیه است. مشاهدات عینی از محله واوان نشان می‌داد که رها کردن این بافت به حال خود از طرف مدیران شهری ممکن است آینده‌ای دیگر برای این محله رقم زند. هر چند نتیجه پژوهش برتری این محله را نشان داده است، مواردی در گوشه و کنار این محله به چشم می‌خورد که نشان‌دهنده بی‌توجهی مدیران شهری به این بافت و تبدیل آن به فضایی همانند یک بافت خودرو است. این موارد در بافت‌های قدیمی‌تر واوان بیشتر مشاهده شده است. در ادامه، جذاب بودن بافت خودروی قائمیه برای سکونت در شرایطی که در جوار آن بافت برنامه‌ریزی‌شده‌ی واوان با کیفیت زندگی مطلوب‌تری وجود دارد، نشان از آن است که تنها توجه به شرایط کالبدی و عملکردی بافت‌های برنامه‌ریزی‌شده برای جذب ساکنان کافی نیست و عواملی چون امنیت، حس تعلق و روابط همسایگی که می‌توانند ناشی از مدت زمان بیشتر سکونت، آشنایی بیشتر ساکنان با محله و با یکدیگر و مشارکت بیشتر ساکنان در امور جمعی است، از مواردی هستند که در موفق بودن یک محله و قضاوت افراد در مورد محل سکونت‌شان تأثیرگذار است. رسیدگی ویژه در زمینه‌هایی چون ایجاد فضاهای سبز و مراکز تفریحی و فرهنگی، ایجاد بستر مناسب برای توزیع متعادل و کافی خدمات و همچنین رسیدگی ویژه به جنبه کالبدی- فضایی محله با طرح‌هایی مانند ساماندهی، سطوح بالاتری از کیفیت زندگی را برای فضاهایی از نوع بافت قائمیه به وجود می‌آورد.

پی‌نوشت

1 - container concep

2 - Uzell & pacion

۳- به کتاب آفرینش نظریه معماری نوشته جان لنگ مراجعه شود.

4 - Wellbeing

5 - Satisfaction

6 - Amerigo & Aragonés

7 - Lee

8 - Fahy&Cinnéide

9 - Vankamp

10- Westaway

11- Fasli

منابع

- رضوانی، محمدرضا و منصوریان، حسین. (۱۳۸۷). سنجش کیفیت زندگی: بررسی مفاهیم، شاخص‌ها، مدل‌ها و ارائه مدل پیشنهادی برای نواحی روستایی. فصلنامه روستا و توسعه. سال ۱۱. شماره ۳. پاییز. صفحات ۱-۲۶.
- لنگ، جان. (۱۹۸۷). آفرینش نظریه معماری. علیرضا عینی‌فر (مترجم). ۱۳۸۱. ویرایش اول. تهران: دانشگاه تهران.
- مطلبی، قاسم. (۱۳۸۰). "روان‌شناسی محیط، دانشی نو در خدمت معماری و طراحی شهری". مجله هنرهای زیبا. شماره ۱۰. زمستان. صفحات ۵۲-۶۷.
- نجات، سحرناز و منتظری، علی و هولاکویی نائینی، کوروش و دیگران. (۱۳۸۵). "استانداردسازی پرسش‌نامه کیفیت زندگی سازمان جهانی بهداشت". مجله دانشکده بهداشت و انستیتو تحقیقات بهداشتی. دوره ۴. شماره ۴. صفحات ۱-۱۲.



- Amerigo, M, Aragonés. (2002). "A psychological approach to the study of satisfaction". In: *Residential Environments: Choice, Satisfaction, and Behavior*, Bergin & Garvey, Westport, Connecticut. London, pp. 81–100.
- Baker, Emma. (2000). *Housing Tenant Relocation-Residential Mobility, Satisfaction, and the Development of a Tenants' spatial Design Support system*, University of Adelaide, Department of Geographical and environmental studies.
- Bonaiuto Marino, Fornara Ferdinando, Bonnes Mirilia. (2003). "Indexes of perceived residential environment quality and neighborhood attachment in urban environments: a confirmation study on the city of Rome", *Landscape and Urban Planning* 65. pp. 41–52.
- *City of Winnipeg Quality of Life Indicators. (1997). International Institute for Sustainable Development (IISD). Canada Board Room.*
- Clark Andre. (2008). *monitoring the urban quality of life in Latin America, organization for economic co-operation and development*, September 26.
- Fahy, F, Cinnéide, M. (2008). "Developing and testing an operational framework for assessing quality of life", *Environmental Impact Assessment Review* 28. pp 366–379.
- Fasli, Mukaddes, Sahin Nil Pasaoglulari, Vehbi. Beser Oktay. (2007). An assessment of quality of life residential environments: Case of selimiye quarter in walled city of nicosia, north Cyprus, faculty of architecture, eastern Mediterranean university, famagusta, north cyprus.
- Lee Yung-Jaan. (2008). "Subjective quality of life measurement in Taipei", *Building and Environment* 43. 1205–1215.
- Massam Brayan. (2002). "Quality of life: public planning and private living ". *Progress in planning* 58. pp 141-227.
- Ng, Sik Hung, Ping Kwong Kama and Raymond W.M. Pong. (2005). *People living in ageing buildings: Their quality of life and sense of belonging*, Elsevier.
- Nil Pasaoglulari Sahin, Mukaddes Fasli, Beser Oktay. (2007). *An assessment of quality of life in residential environments: Case of Selimiye quarter in walled city of Nicosia, north Cyprus*", Faculty of Architecture, Eastern Mediterranean University.
- Pacione Michael. (2003). "Urban environmental quality and human wellbeing—a social geographical perspective", *Landscape and Urban Planning* 65, pp 19–30.
- Preuss Ilana, Amanda Vemuri, b. (2004). "Smart growth and dynamic modeling: implications for quality of life in Montgomery County, Maryland", *Ecological Modelling* 171, pp 415–432.
- Uzell. (2006). "Environment and quality of life", *Revue européenne de psychologie appliquée* 56, pp 1-4.
- VanKamp van Irene, Leidelmeijer Kees, Gooitske Marsman, Hollander Augustinus. (2003). "Urban environmental quality and human well-being towards a conceptual framework and demarcation of concepts; a literature study" *Landscape and Urban Planning* 65 5–18.
- Westaway, M. S. (2006). "A longitudinal investigation of satisfaction with personal and environmental quality of life in an informal South African housing settlement, Doornkop, Soweto", *Habitat International* 30, pp 175–189.
- Zebardast, Esfandiar. (2009). "The Housing Domain of Quality of Life and Life Satisfaction in the Spontaneous Settlements on the Tehran Metropolitan Fringe", *Soc Indic Res* 90, pp 307–324.



فرم اشتراک
دوفصلنامه علمی - پژوهشی «مطالعات تطبیقی 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 «مطالعات تطبیقی هنر»
بنام «دانشگاه هنر اصفهان» واریز نمودم.

نشانی پستی:

کد پستی:

صندوق پستی:

آدرس الکترونیکی:

تلفن تماس:

• 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 -

کد پستی: ۸۱۴۸۶-۳۳۶۶۱ تلفن: ۰۳۱۱-۴۴۶۰۷۵۵ و ۰۳۱۱-۴۴۰۳۲۸ دفتر نشریه

دفتر نشریه مطالعات تطبیقی هنر



A comparative Study on Quality of Life of Eslamshahr's Planned and Unplanned Urban Areas (Case Study: Ghaemie and Vavan)

Masoume Fathalian* Parvin Partovi**

Abstract

The quality of life concept with the objective of improving the residential life is an approach that has been considered during the recent years. The target of this study is to determine urban quality of life in unplanned and planned areas and to study them. Gaemieh as an unplanned neighborhood in Slamshar and Vavan as planned neighborhood near to them. The quality of life concept is a complicated and is affected by various factors such as social, cultural, economic, physical and spatial issues that include both objective and subjective aspects. Sustainability and well-beingness are important indices of the quality of life. The methodology includes four steps and focuses on localizing any index, and at least includes 11 indices: housing, neighborhood, traffic, facilities, entertainment, security, economic opportunities and threats, environmental hygiene, and neighborhood relationships, belonging sense and management and urban governing. The conceptual model in this study has measured with a factor analysis technique. The result shows that these indices describe 78% statistical group variances and so this model is permissive. In this study the objective aspect of quality of life was surveyed by studying the residents' satisfaction of these neighborhoods by likert scale five options. So 175 questionnaires were distributed in each neighborhood with accidental sample method. Some objective indices were also measured by studying them and through researchers observations, so as to eventually valuate them. Use has been maid the objective and subjective indices as well as comparative two neighborhoods the hierarchy analysis (AHP) method. The result confirmed the hypothetsis that was about the better quality of life in planned neighborhood and showed that Vavan has better quality of life (1.512 score) rather than Qaemieh (with 0.8014 score). The issues such as belonging sense neighborhood relationships and security of unplanned area (Qaemieh) have better situation than Vavan.

Keyword: Quality of life, Satisfaction, Sustainability, Community

* M.A of urban and regional planning, Tehran Art University.

** Assistant Professor, Tehran Art University.



Study of Plot in Intersemiotic Translation of 'Canaan' from 'Post and Beam'

Farzan Sojoodi * Nafiesh Orooji ** Farzaneh Farahzad ***

6

Abstract:

Having a more extensive view of translation as an intersemiotic, intertextual, and intercultural practice, the present paper studies film adaptation – a kind of intersemiotic translation – of Iranian screenplay and film -‘Canaan’- from a Canadian short story -‘Post and Beam’. In fact, based on the intertextuality theory and its expansion using the approaches of cultural semiotics and intersemiotic translation, it seeks to examine how the Canadian short story passes from one sign system to another one, and from the other culture to the self culture, and how it is represented in the stratificational and multimedia structure of cinema.

By examining the intertextual relations between the Canadian short story (as prototext) and its corresponding Iranian adapted screenplay and film (as metatexts), it is found that the filmmaker/adapter repeats some universally unmarked events or actions of the prototext but transforms and appropriates them both at the story and cultural levels, and creates some other parts which are divided into universally unmarked, culturally marked, and sign function creations. Finally, the results indicate that film adaptation is a transformational creative process in which there is no absolute repetition since culturally marked and universally unmarked repetitions with transformations in a hierarchical order of markedness affect the intertextual relations in the process of film adaptation and break their dichotomous nature of repetition and creation.

Keywords: "Cultural semiotics", "Intercultural translation", "Universal unmarkedness", "Cultural markedness", "Repetition", "Creation"

* Associate Professor, Tehran Art University.

** M.A in Translation Studies, Department of English Language, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

*** Associate Professor, Department of Translation, Allameh Tabatabaeei University.



The Examination of Seven Fold Colored Contrasts in Two Pictures of Sharafodin Ali Yazdi's Zafarnameh Teimouri (935) Kept in The Museum of Golestan Palace

Masoud Nadafipour* Morteza Afshari** Majidreza Moghanipoor***

Abstract:

The collection of Zafarnameh Teimouri, available in the museum of Golestan palace, is one of the Iranian artistic and literal masterpieces in the Islamic era which was written by Sharafodin Ali Yazdi, the poet and historian of 9th century (A.H) on the order of Ibrahim Soltan in 828(A.H). The present version in the museum of Golestan palace was pictured on the order of Hossein Baighara in 935(A.H).

The collection including 24 pictures related to Kamalodin Behzad's patronage workshop, is the master of painters in Teimouri and Safavi era. Iranian painting along its own up and down period, have continually had its specific aesthetics principles which seems those painters had used these principles in their paintings consciously. Now the question is whether the principles and essentials of western aesthetics are also comparable in Iranian paintings (in terms of the type of elements and how to use them).

One of these principles is the seven fold colored contrasts which is used to create solid compositions, establish primrose spaces and the strong relationship between form and color and the theme of work. In the present article, using analytical method (analysis of color and the investigation of kind, quantity and how to apply color to them), the application of seven fold colored contrasts (separately) is demonstrated in two pictures of this collection.

Keywords: Contrast, Color Contrast, Zafarnameh, Persian Painting, Behzad

* Faculty member of the Art College (ACECR).

** Assistant Professor, Shahed University.

*** Faculty Member of Art College, Yazd's Jihad Daneshgah.



A Comparative Study of Turkmen Asmalyks and North American Chilkats(A Formal Approach)

Alireza Baharloo* Sedigheh Aghayi Abbas Akbari*****

Abstract

In the present article, the two main historical and cultural fields in the east (Turkmens) and the west (Amerindians) have been taken into consideration with regards to their exclusive products. As a result, similar and dissimilar aspects are determined. What have been observed mostly were particular types of weavings named Turkmen Asmalyk and Eskimos Chilkat. Therefore the qualitative and visual properties, with respect to the cultural and tribal backgrounds of the weavings and other traditions have been studied. By the did of such similarities and contrasts, we have eventually tried to clarify the origin of similarities and differences.

The tests and results show that there are some similar features in the qualitative and visual structure of these weaves such as geometric designs, decorations, naturlism, style, function, and other features. Yet the special distance as weel as religious, classical and geographical differences have all caused the genesis of different characteristics such as preparations, materials, clothings, size, and other things in these two fields.

Keywords: Turkmen, Asmalyk, North America, Chilkat

* M.A Student of Art Research, Kashan University.

** M.A Student of Art Research, Kashan University.

*** Member of Academic Board, Kashan University.



Comparative Research on Hunting Scenes in Ancient Iranian and Mesopotamian Art

Aboulghasem Dadvar * Shahla Khosravi Far**

Abstract

This essay considers similarities as well as differences of hunting scenes in Achaemenid Persian to Sassanian and Mesopotamia's art, Assyria in particular. Research is carried out in analytic – comparative style in order to review hunting scenes in these civilizations and to identify some hidden concepts through written documents. The research's aim is looking for hunting scenes and to introduce symbolic concepts of hunting in these civilizations. The research tries to answer the questions about cause and motivations of carving the scenes. As hunting images are among old patterns of human beings, so they are preserved by civilizations as their symbols. Symbols of human (often kings) power in natural and even supernatural forces consist of animals such as lion, bull and legendary animals. The similarities and differences in hunting scene is observed in art works such as stamps, dishes, paintings, arms, etc. One of the common aspects of ancient Iran and Mesopotamian civilizations is bull hunting as a symbol of season changes or prevailing of good over bad, as well as kings symbolic pictures in hunting scenes to show their ability to repel enemies from their country. Differences between ancient Iran and Mesopotamia can be observed is the fact that in Mesopotamia, the legendary animals hunting scenes are related to gods and heroes, while in Iran the king himself is a source of divine blessings and Strength.

Keywords: Hunting, Symbol, Ancient Iranian art, Mesopotamian art.

* Member of academic board of research in art group of Alzahra University.

** Student of M.A.in research in art, School of architecture and art, University of Kashan.



A Comparative Study of Major Phenomenological Postulates in Sepehri Poetics

Morteza Babak Moiin *

Abstract:

2

One can classify Sohrab Sepehry as an Iranian poet whose poetry seems to lend itself to the principles of phenomenology. A salient theme prevailing in his poems is the fusion of `comprehending subject with the `comprehended object` - a theme that has potential to be compatible with the main tenets of phenomenology: the emphasis on the inseparability of subjectivity (consciousness) and objectivity (reality), to refute Cartesian thinking. Besides, `behold` as a communicative verb actualizes the unity and intertwining of the beholding subject and the beheld object. Beholding is a predominant concept Merloponi was perpetually attracted to as known.

The main goal in this article is to find the traces of phenomenology, especially in last four books of Sepehry. In order to achieve this goal, the article examines the major tenets of phenomenology, with more emphasis on those directly related to the aims sought in this writing, though it is difficult to deal with all details in such a limited attempt. Afterwards the article will discuss `the questioning beholder` and the `laden in the presence of objects` as the principal theme of concerns in his poetry. Furthermore, the article covers `back to childhood` as a notion of `return to origin`. Rediscovering the time when one is able to comprehend the world unpresumptuous, and make connections unobtrusively. Sepehry with his approach to understand the world is in denial of all presumptions. This sets him in a unique position in relation to all scientific and philosophical theories based on presumptions.

Makes him filled with wonder and in leaves him in search of truth forever. Ultimately, relying on the covered materials in relation to the desires and sophistications of the poet we will conclude our discussions. We will include the poet's search in achieving the experience of existence and compare it to the lack of courage to step out of the presumed frame of reality.

Keyword: Sepehry - Phenomenology - beholding - presence of things - awe - language - return to things themselves

* Assistant Professor, Islamic Azad University (Tehran Central Branch).



Bakhtin's Chronotope in New Interactive Art (A comparative Study of Two Cultural Samples)

Gita Mesbah* Zahra Rahbar Nia,Ph.D**

Abstract

The ever-expanding capabilities of the computer, digital art, and Internet such as scope, speed, and virtual interface interactivity have ushered in a new era in the use of new media for engaging the reader in semantic interpretation and socio-cultural issues.

This paper presents a discourse analysis of two cases of interactive art based on the use of new digital media: "01" by Nadalian and "Emotional Traffic" by Benayoun. Both samples are herein compared according to "Bakhtin's Chronotope". The concept of "chronotope", also referred to as "time-space concept", is derived from Einstein's relativity theory and is used for describing the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships in literature. This paper drew upon printed and digital library sources, content analysis approach, and Bakhtin's Chronotope so as to conduct an analytical and comparative study on the two said samples. First, via an analysis of the interactions taking place in the samples, the principal discourse relationship in each case is extracted. Next, the temporal/spatial relationships in the works are dissected and analyzed. Then, through a comparative analysis, the similarities and dissimilarities between the two cases are discussed. And finally, the method whereby the interactive capacity of the Internet is utilized is explored.

The results show that both cases enjoy the characteristics of Bakhtin's dialogic discourse and showcase Bakhtin's notion of self/other relations, as a structural hallmark of new art. In both cases, the time-space continuum while maintaining the relations between same time and same place, another time and same place, same time and another place, and another time and another place in accordance with Bakhtin's theory is observed, which is closely dependent on the usage of the Internet and other cultural technological facilities.

Keywords: Chronotope, Discourse, Dialog, Bakhtin, Interactive art

* Ph.D Student, Art Research, Alzahra University.

** Assistant Professor, Alzahra University.



Contents

- **Bakhtin's Chronotope in New Interactive Art
(A comparative Study of Two Cultural Samples)**
Gita Mesbah, Zahra Rahbar Nia, Ph.D 1
- **A Comparative Study of Major Phenomenological
Postulates in Sepehri Poetics** Morteza Babak Mo'in 17
- **Comparative Research on Hunting Scenes
in Ancient Iranian and Mesopotamian Art**
Aboulghasem Dadvar, Shahla Khosravi Far 29
- **A Comparative Study of Turkmen Asmalyks and
North American Chilkats (A Formal Approach)**
Alireza Baharloo, Sedigheh Aghayi, Abbas Akbari 45
- **The Examination of Seven Fold Colored
Contrasts in Two Pictures of Sharafodin Ali
Yazdi's Zafarnameh Teimouri (935) Kept in The
Museum of Golestan Palace**
Masoud Nadafipour, Morteza Afshari, Majidreza Moghanipoor ... 59
- **Study of Plot in Intersemiotic Translation of
'Canaan' from 'Post and Beam'** Farzan Sojoodi
Nafesh Orooji, Farzaneh Farahzad 77
- **A Comparative Study on Quality of Life of
Eslamshahr's Planned and Unplanned Urban Areas
(Case Study: Ghaemie and Vavan)**
Masoume Fathalian, Parvin Partovi 91

Scientific journal Of
Motaleate Tatbighi Honar (Biannual)

Comparative Studies in Art

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

Concessionaire: Art University of Isfahan

Editor-in-charge: Dr. Farhang Mozaffar

Editor- in-chief: Dr. Ali Abbasi

Editorial Board (in Alphabetical order)

Ali Abbasi

Assoc. Professor, Shahid Beheshti University

Mohammadreza Bemanian

Assoc. Professor, Tarbiat Modarres University

Mehdi Dehbashi

Professor, Isfahan University

Naser Fakouhi

Assoc. Professor, University of Tehran

Mehdi Hosseini

Professor, Art University of Tehran

Bahar Mokhtarian

Assis. Professor, Art University of Isfahan

Mohsen Niazi

Assoc. Professor, Kashan University

Zahra Rahbarnia

Assis. Professor, Alzahra University

Jahangir Safari

Assoc. Professor, Shahrekord University

Ali Asghar Shirazi

Assis. Professor, Shahed University

General Editor: Iman Zakariaei Kermani

Coordinator: Farzaneh Beshavard

Logo type: Hamid Farahmand 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-paen
St. Isfahan. Iran, Vice-chancellor of Research, Art
University of Isfahan

P.O.BOX: 81486-33661

Phone: (+98-311) 4460328 - 4460755

Fax: (+98-311) 4460909

E-mail: mth@aui.ac.ir

Referees and Contributors:

- Ali Abbasi (Ph.D)
- Roghaye Behzadi (Ph.D)
- Asghar Javani (Ph.D)
- Hamid Farahmand Boroujeni(M.A)
- Mansour Hesami Kermani(Ph.D)
- Ghobad Kianmehr (Ph.D)
- Atta allah Koopal (Ph.D)
- Ramin Madani (Ph.D)
- Mohammad Masood (Ph.D)
- Morteza Babak Moeen (Ph.D)
- Ali Mojabi (Ph.D)
- Farhang Mozaffar (Ph.D)
- Afsaneh Nazeri (Ph.D)
- Farhad Sasani (Ph.D)
- Ahamd Salehi Kakhki (Ph.D)
- Mahmoud Tavousi (Ph.D)
- Iman Zakariyai 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.

Sponsored By:



Instruction for Contributors

The biannual journal of comparative studies in Art accepts and publishes papers in art research related fields as well as interdisciplinary 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 and 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).Reviews papers will be accepted provided that using reliable and recognizable references and the journal will not publish the research reports, translated texts and notes.
- For first evaluation, the paper manuscript (abstract, full text) and a letter to the editorial board of journal, is 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 Motalea-te Tatbighi Honar. No. 17, Pardis Alley, ChaharBagh Paean St. Isfahan, Iran.

P.O Box: 8148633661

E-mail: mth@aui.ac.ir

Phone: (+98311)4460755-4460328

Fax: (+98311)4460909

In The Name Of God