شیوه‌نامه نگارش مقاله
نشریه علمی- پژوهشی "مطالعات تطبیقی هنر"

۱. موضوعات نشریه در زمینه‌های پژوهش در هنر و مطالعات بین‌رشته‌ای هنر و سایر حوزه‌ها می‌باشد.
۲. مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه‌ای دیگر یا مجموعه مقالات همایش‌ها چاپ شده و یا همزمان برای نشریه دیگری فرستاده شده باشند.
۳. مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین‌نگارش این زبان باشند.
۴. تأیید نهایی مقالات برای چاپ در نشریه، پس از تأیید نظر داوران، با هیأت تحریریه نشریه است.
۵. مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله بر عهدهٔ نویسنده یا نویسندگان است.
۶. نشریه در پذیرش، رَد یا ویرایش محتوای مقاله‌ها آزاد است. مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهند شد.
۷. استفاده از مقاله‌های چاپ شده در این نشریه، در سایر نشریه‌ها و کتاب‌ها با ذکر منبع بلامانع می‌باشد.
۸. مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (Research Papers) باشند.
۹. نشریه از پذیرش ترجمه، گزارش و یادداشت علمی معذور است.
۱۰. ارسال نامه درخواست چاپ و تأییدیه استاد راهنما- نویسنده همکار، همراه مقاله الزامی است (قابل دانلود از بخش "برای نویسندگان" در سامانه نشریه).
۱۱. جهت ارسال مقاله به سامانه الکترونیکی نشریه به آدرس *http://mth.aui.ac.ir* مراجعه و نسبت به ثبت مقاله اقدام فرمایید.
۱۲. مقاله‌ها باید ساختار علمی- پژوهشی داشته و به‌ترتیب دارای بخش‌های زیر باشند:

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

۱۳. متن مقاله: حداکثر ۱۵ صفحه یک‌رو (با تمام اطلاعات: عکس، متن، نقشه و تصاویر) و در هر صفحه ۳۲ سطر، با قلم B-Nazanin اندازه ۱۲ و Times New Roman اندازه ۱۱، تنظیم گردد.

۱۴. کلیهٔ صفحات بجز صفحه مشخصات نویسنده/نویسندگان باید به‌ترتیب شماره‌گذاری شده باشند.

۱۵. حداقل تعداد ضروری تصویر، نمودار و جدول در مقاله حائز اهمیت است و باید با کیفیت مناسب (تصاویر با دقت 300 dpi و با فرمتjpg)، ذکر منبع و تعیین محل مناسب در مقاله باشد.

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

۱۶. شیوه تنظیم منابع (فارسی و لاتین):

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

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

۱۷. مقاله‌ای که فاقد شرایط مورد نظر باشد، از فرایند بررسی خارج خواهدشد.
۱۸. جهت آگاهی بیشتر برای تنظیم مقاله، به شیوه نگارش مشروح که از بخش "برای نویسندگان" در سامانه نشریه قابل دریافت است، مراجعه کنید.

دو فصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر

سال پنجم، شماره نهم، بهار و تابستان ۱۳۹۴

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

هیأت تحریریه (به‌ترتیب حروف الفبا):
محمدرضا بمانیان
استاد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت‌مدرس
مهدی حسینی
استاد، دانشکده هنرهای تجسمی وکاربردی، دانشگاه هنر تهران
عیسی حجت
دانشیار، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
مهدی دهباشی
استاد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان
زهرا رهبرنیا
دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا
جلال‌الدین سلطان‌کاشفی
دانشیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران
علی‌اصغر شیرازی
استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد
جهانگیر صفری
دانشیار، دانشکده ادبیات، دانشگاه شهرکرد
محسن نیازی
دانشیار، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه کاشان

مدیر داخلی: شهربانو کاملی
مدیر اجرایی: فرزانه بشاورد
همکار اجرایی: زهرا بختیاری‌راد

طراح سرلوحه: حمید فرهمندبروجنی
طراح جلد: افسانه ناظری
گرافیک: سام آزرم
ویراستار فارسی: بهاره عباسی عبدلی
ویراستار انگلیسی: احسان گل‌احمر
صفحه‌آرا: سمیه فارغ

قیمت: ۱۰۰،۰۰۰ ریال

نشانی: اصفهان، چهارباغ پائین، بین چهارراه تختی و میدان شهدا، کوچه پردیس(۳۱)، پلاک۱۷، کد پستی: ۸۱۴۸۶-۳۳۶۶۱
حوزه معاونت پژوهشی دانشگاه هنر اصفهان
دفتر نشریه "مطالعات تطبیقی هنر"
تلفن: ۳۴۴۶۰۷۵۵- ۰۳۱ ۳۴۴۶۰۳۲۸
نمابر: ۰۳۱ ۳۴۴۶۰۹۰۹

E-mail: mth@aui.ac.ir
http://mth.aui.ac.ir
ISSN 2345-3842

داوران و همکاران این شماره (به‌ترتیب حروف الفبا)

دکتر محمدرضا آزاده فر — **دکتر مرضیه پیراوی ونک**
دکتر غلامعلی حاتم — **دکتر منصور حسامی**
دکتر مهدی حسینی — **بابک خضرایی**
پریسا دارویی — **دکتر زهرا رهبرنیا**
دکتر ایمان زکریایی کرمانی — **دکتر نادر شایگان فرد**
دکتر فرهاد شیخی — **دکتر سودابه صالحی**
دکتر جهانگیر صفری — **دکتر محمود طاووسی**
دکتر احمد عابدی — **دکتر مسعود کوثری**
دکتر فتانه محمودی — **دکتر رضا مهرآفرین**
دکتر کامبیز موسوی اقدم — **دکتر افسانه ناظری**
مجتبی یزدان پناه

همکاران نشریه
ناصر جعفرنیا، خدیجه ساعدی

مقالات مندرج لزوما نقطه نظر نشریه 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 است.

نشریه "مطالعات تطبیقی هنر" بر اساس مجوز شماره ۸۹/۳/۱۱/۸۹۴۱۲ مورخ ۸۹/۱۱/۱۸ از کمسیون محترم بررسی نشریات علمی کشور وزارت علوم، تحقیقات و فناوری دارای درجه علمی- پژوهشی می‌باشد.

پروانه انتشار نشریه "مطالعات تطبیقی هنر" از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی مجوز شماره ۹۱/۱۹۵۲۲ مورخ ۹۱/۷/۹ صادر شده‌است.

این نشریه در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی (ISC) به نشانی *www.ricest.ac.ir*، پایگاه اطلاعاتی علمی جهاد دانشگاهی به‌نشانی *www.SID.ir*، بانک اطلاعات نشریات کشور به نشانی *www.magiran.com* و در پایگاه مجلات تخصصی Noormags به نشانی *www.noormags.ir* نمایه می‌شود.

با حمایت:

مطالعات تطبیقی

فهرست

- **تاریخ هنر بر محور هنرمند در دو جهان؛ بدایتِ تاریخ هنر در مغرب‌زمین و ایران‌زمین** ۱
  مهرداد قیومی بیدهندی، فاطمه گلدار
- **بداهه‌پردازی در موسیقی دستگاهی ایران و ارتباط آن با شخصیت اجتماعی بداهه‌پرداز** ۱۳
  محمود بالانده
- **رابطه بین تداعی‌های تصویری از یک قطعه مقوایی ثابت بی‌هدف با درون‌گرایی– برون‌گرایی و میزان خلاقیت گروهی از هنرمندان تجسمی** ۲۵
  افسانه ناظری، پریسا داروئی، کریم عسگری، صالح غائی
- **بررسی تطبیقی سرفصل دروس دوره کارشناسی طراحی‌گرافیک در ایران و منتخبی از دانشگاه‌های جهان** ۳۵
  حسام حسن‌زاده
- **مقایسه رابطه متن و تصویر در کتاب‌های داستانی- تصویریِ برگزیده ایرانی و اروپایی – آمریکاییِ معاصر برپایه نظریه ماریا نیکولایوا و کارول اسکات** ۴۷
  سعید حسام‌پور، ملیحه مصلح
- **بررسی تطبیقی تعامل هنر پیکره‌تراشی و نقش‌برجسته‌های محوطه بوتکارای پاکستان با دوره تاریخی در ایران** ۶۳
  یعقوب محمدی‌فر، فخرالدین محمدیان، خدیجه شریف‌کاظمی
- **مطالعه تطبیقی طرح مُحَرمات کورگانی در گلیم ایل شاهسون با گلیم اقوام یکجانشینِ استان اردبیل در اواخر دوره قاجار** ۷۹
  مهدی جهانی، لیلا چوبداری
- **تحلیل نحوه بازنمایی ساحل در اشعار نیما یوشیج و مقایسه آن با آثار بهمن محصص** ۹۵
  زینب صابر، نادر شایگان‌فر
- **مطالعه تطبیقی نقوش آبگینه دوران سلجوقی ایران با فاطمیان مصر در سده‌های ۵ و ۶ هجری قمری** ۱۰۵
  آرزو خانپور، نعیمه انزابی
- **چکیده انگلیسی مقالات**

دریافت مقاله: ۹۳/۱/۲۷
پذیرش مقاله: ۹۳/۷/۱۹

تاریخ هنر بر محور هنرمند در دو جهان؛ بدایتِ تاریخ هنر در مغرب‌زمین و ایران‌زمین

مهرداد قیومی بیدهندی* فاطمه گلدار**

چکیده

سابقهٔ نوشتن دربارهٔ هنر در مغرب‌زمین به روزگار یونان و روم باستان می‌رسد؛ اما نوشتن تاریخ هنر در دورهٔ رنسانس و در سدهٔ شانزدهم با کتاب *جورجو وازاری* آغاز شد. در این تحقیق، مقدماتی که موجب پیدایی تاریخ هنر در غرب شد، پی گرفته و نخستین تلاش‌ها برای تاریخ‌نویسی هنر دنبال شده است. از پرسش‌های موردِنظر تحقیق آن است که نخستین تاریخ‌نامه‌های هنر در ایران‌زمین و مغرب‌زمین از چه زمانی آغاز شده و بر چه محوری سامان یافته‌اند. بررسی‌های این تحقیق بنیادی، که به روش تاریخی انجام شده است، نشان‌دهندهٔ آن است که نخستین تاریخ هنر در مغرب‌زمین بر محور هنرمندان سامان یافته و تا سده‌ها الگوی تاریخ‌نویسی هنر بوده است. تأمل در اینکه با محورگرفتن هنرمند در تاریخ‌نویسی هنر چه چیزهایی از تاریخ هنر برجسته‌تر می‌شود و چه چیزهایی مغفول می‌ماند، اندیشمندان را به پیشنهاد محورهایی دیگر برای تاریخ هنر کشید؛ ازجمله اندیشهٔ تاریخ هنر بدون نام کسان. ازسوی‌دیگر، در ایران نیز نوعی از نوشته که می‌شود آن را به‌تسامح تاریخ هنر خواند، در سدهٔ دهم هجری، مقارن با سدهٔ شانزدهم میلادی، پیدا شد. تاریخ هنر در ایران در قالب رساله‌های آداب و تذکره‌ها و دیباچه‌های مرقعات خط و نقاشی بود. بسیاری از این نوشته‌ها نیز بر محور نام کسان، به‌ویژه هنرمندان، سامان یافت. تاروپود تاریخ هنر در این رساله‌ها شبکه‌ای است حاصل از محور طولی سلسلهٔ استادان و شاگردان و محور عرضی طبقات شاگردان که با داوری نقد هنر، ذکر آداب هنرورزی و توجهی اندک به سیاق اجتماعی و هنری، همراه است. هرچند میان نخستین تاریخ‌نامه‌های هنر در مغرب‌زمین و ایران‌زمین شباهت‌هایی دیده می‌شود و مهم‌ترین‌شان سامان‌یافتن آنها بر محور هنرمندان است؛ این نوشته‌ها تفاوت‌های فاحشی باهم دارند که از نگاه آنها به جهان و انسان و هنر و گذشته و حال برمی‌آید.

کلیدواژگان: تاریخ هنر، تذکره، رسالهٔ هنر، دیباچهٔ مرقع، دورهٔ رنسانس.

* استادیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران. m-qayyoomi@sbu.ac.ir
** استادیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران.

مقدمه

تاریخ هنر خود امری است که در تاریخ متحقق شده است. پس می‌توان از تاریخِ تاریخ هنر سخن گفت. تاریخِ تاریخ هنر نحوی از معرفت به تاریخ هنر است. به‌سخن‌دیگر، دست‌کم یکی از راه‌ها برای شناخت تاریخ هنر بررسی تاریخ هنری است که تاکنون در بستر زمان تحقق یافته است؛ یعنی تاریخِ تاریخ هنر. آنچه امروزه از تاریخ هنر می‌شناسیم امری مدرن و زادهٔ اروپای دورهٔ رنسانس است. تا پیش از دورهٔ رنسانس چیزی به‌نام تاریخ هنر نداشته‌ایم اما تاریخ داشته‌ایم. صفات تاریخ نامدرن با تاریخ مدرن یکی نیست بااین‌حال، به هردو تاریخ می‌گوئیم. به‌همین‌دلیل، می‌شود از اصطلاحات امروزی فرارفت و هر سخن دربارهٔ هنر را که مقید به زمان و مکان باشد تاریخ هنر شمرد. دراین‌صورت، می‌شود تذکره‌های شعرا و به‌ویژه تذکره‌های خط و خوشنویسان را نیای تاریخ هنر در جهان ایرانی محسوب کرد. همچنین می‌شود از آغاز تاریخ‌نویسی هنر در ایران در سدهٔ دهم هجری، در دیباچه‌های مرقعات خط و نقاشی در روزگار صفویان، سخن گفت.

این نوشتار درپی بررسی تطبیقی نخستین تلاش‌های تاریخ‌نویسی هنر در ایران و مغرب‌زمین است؛ شباهت‌ها، تفاوت‌ها و محورهای سامان‌دهی وقایع تاریخ هنر موردِپرسش قرار می‌گیرد. مطالعهٔ این دو جریانِ کمابیش هم‌زمان در تاریخ هنر، تاریخ هنر در مغرب‌زمین و آنچه به‌تسامح تاریخ هنر در ایران‌زمین خواندیم، به بررسی و فهم عمیق خاستگاه‌ها و ریشه‌های این دو جریان و بازگرداندن تطبیق ظاهری آنها به تطبیق ریشه‌هایشان موکول است. بااین‌حال، مقایسهٔ این دو جریان ازحیث برخی از شباهت‌های آنها نیز، منظرهایی برای فهم بهتر هر دو جریان به‌روی ما می‌گشاید. یکی از این شباهت‌ها، محوریت کسان در نوشتارهای مربوط به تاریخ هنر در برهه‌ای از این دو جریان است. خود این شباهت، زمینه‌ای را برای موجه شدن مقایسه و یافتن تفاوت‌ها و درنتیجه شناخت بهتر آنها فراهم می‌آورد. در این مقاله، پس از مرور اجمالی تاریخِ تاریخ هنر در مغرب‌زمین، سیر توجه به کسان در این تاریخ را دنبال می‌کنیم. سپس به نیای تاریخ‌نویسی هنر در ایران‌زمین می‌پردازیم و توجه به کسان را در آن نشان می‌دهیم. مقاله با مقایسهٔ مختصر طرز سامان‌دهی معرفت تاریخ هنر در تاریخ‌نامه‌های هنر در این دو جریان، به‌ویژه از حیث توجه به کسان، بالاخص هنرمندان، پایان می‌یابد.

پیشینه پژوهش

پیش‌ازاین، محققان کتاب‌هایی دربارهٔ تاریخ تاریخ هنر در مغرب‌زمین پرداخته‌اند. از مهم‌ترینِ آنها Art History's History[1] (۲۰۰۰)، از *ورنن هاید ماینر*[2] و The Rise of Architectural History (۱۹۸۰) نوشتهٔ *دیوید واتکین*[3] است.

در این کتاب‌ها، به‌مقتضای موضوع اصلی کتاب، جنبه‌هایی از سیر تاریخ هنر در مغرب‌زمین بررسی شده اما محور مشترک آنها با نخستین تاریخ‌نامه‌های هنر در ایران‌زمین مقایسه نشده است. درخصوص آغازگاه‌های تاریخ‌نویسی هنر در ایران‌زمین نیز تحقیق‌هایی انجام گرفته است؛ از جملهٔ آنهاست کتاب Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters (۲۰۰۱)، از *ویلرام. تکستون*؛[4] Prefacing the Image: The Writing Art History in Sixteenth-Century Iran (۲۰۰۰)، از *دیوید جی. راکسبرو*.[5] این کارها فقط متکی بر دیباچه‌های مرقعات و برخی از اسناد، و کار اصلی آنها معرفی و دراختیارگذاشتن منابع بوده است.

در مقالهٔ حاضر، بیش از نود نمونه از تذکره‌ها و دیباچه‌ها و رساله‌های هنری بررسی و ساختار و طرز سامان‌دهی اطلاعات هنری در آنها استخراج و طرز سامان‌دهی‌شان بر محور کسان وارسی شده است.

روش پژوهش

بررسی‌های این تحقیق بنیادی، به‌روش تاریخی انجام شده است. روش این تحقیق تاریخ تطبیقی[6] است و در آن، دو پدیدهٔ تاریخ‌نویسی هنر بر محور هنرمندان در زمان کمابیش واحد در دو فرهنگ متمایز و دو موقعیت جغرافیایی مختلف مقایسه شده است. منابع تحقیق در هردو حوزهٔ جغرافیایی ـ فرهنگی عمدتاً منابع درجهٔ اول آن حوزه است که کمابیش همهٔ آنها به قصدی پدید آمده است که می‌توان به تسامح آن را قصد تاریخ‌نگاشتی شمرد. مشابهت این قصد در دو حوزهٔ متفاوت و نیز مشابهت محور (هنرمند/ حامی) در منابع درجهٔ اول این دو حوزه، تحقیق تاریخ تطبیقی را موجه می‌کند. همچنین به‌دلیل محوریت منابع درجهٔ اول، در این تحقیق از فنون تحقیق سندپژوهی نیز استفاده شده است.

بدایت تاریخ هنر مغرب‌زمین

ـ نیاکان تاریخ هنر

سابقهٔ نوشتن دربارهٔ هنر در مغرب‌زمین به روزگار یونان باستان بازمی‌گردد. در منابع کهن، اخباری از وجود شماری رسالهٔ هنری در دوران باستان ذکر شده است. کهن‌ترین نوشته‌ای که به‌جا مانده "دربارهٔ معماری"[7] از *ویتروویوس*[8] است که در سدهٔ نخست قبل از میلاد تدوین شده و به "ده کتاب معماری"[9] شهرت دارد. ویتروویوسِ معمار، مدعی است

که قواعد معماری را که تا روزگار او به‌کار می‌رفته در کتاب دربارهٔ معماری تدوین کرده است تا قیصر هم‌روزگار او دانشی شخصی دربارهٔ کیفیت بناهای موجود و نیز بناهایی داشته باشد که قرار است ساخته شود. ازاین‌رو، مقاصد او دو لایه دارد: نخست، درپی توضیح ابعاد صوری و معنایی و عملی بناهای گذشته است. دوم، درپی تشخیص قواعدی است که از مطالعهٔ آن بناها به‌دست می‌آید و به معماران کمک می‌کند که معماری خوب پدید آورند (Leach, 2010: 13-14). اگرچه رسالهٔ ویتروویوس قرن‌ها دردسترس معماران بود، تا اوایل دورهٔ رنسانس منبعی مهم در تعلیمِ معماری نبود. دانشوران سده‌های میانه که ده کتاب معماریَ را می‌خواندند آن را متنی باستانی و رسمی می‌شمردند. از سدهٔ پانزدهم میلادی به بعد بود که این کتاب الگوی معماران و دانشوران معماری شد. ناقدان با پیروی از روش ویتروویوس با تکیه بر شمّ خود آثار را نقد می‌کردند اما به سیر تحول و تغییر هنر و معماری کم‌توجه بودند (Ibid: 17). این تجربه‌ها تا سدهٔ پانزدهم میلادی ادامه یافت.

تألیف رساله‌هایی برای معرفی آثار برتر هنری که در سدهٔ پانزدهم باب شد، زمینه را برای پیدایی تاریخ هنر مهیا کرد (Watkin, 1980: ix). از متون مهم آن زمان رسالهٔ چنّینو چنّینی[10] است به نام "راهنمای پیشه‌وران"[11](۱۴۳۷). چنّینی به‌هنگام سخن‌گفتن از هنر درپی نمایش تحولات و سیر رویدادهای هنری نبود. سخنان او در سیر تاریخی هنر، در مقام مقدمه‌ای است بر سخن اصلی وی دربارهٔ اصول و شیوه‌های خلق آثار هنری. اما نگاه تاریخی او سبب شد که برای تبیین جایگاه هنر نقاشی و اهمیت آن به آغاز خلقت انسان رجوع کند و مهم‌ترین وقایع مرتبط با تکوین کار هنری را تا زمان معاصر خود تبیین کند.

شخصیت برجستهٔ دیگر *لئون باتیستا آلبرتی*[12] است. او با نوشتن "ده کتاب معماری" قصد داشت کتابی جامع‌تر و منظم‌تر را جانشین کتاب کلاسیک ویتروویوس کند. او بر اهمیت نظر و نظریه‌پردازی تأکید کرد و کوشید اقوال ویتروویوس را به قواعد نظری بدل کند (Kelly-Gadol, 2014). وی با مطالعهٔ آثار گذشته می‌کوشید قوانینی کاربردی به‌دست آورد و آنها را درخلق آثار هنری به‌کار گیرد. شیوهٔ نگاه آلبرتی به گذشته، به جریانی شکل داد که تا قرن‌ها بعد ادامه داشت؛ جریانی که ازسویی سبب توجه به مباحث نظری هنر شد و ازسوی‌دیگر، محققان را برای یافتن قانون‌های حاکم بر هنر گذشته به‌سوی تاریخ سوق داد. اهمیت‌یافتن شخص هنرمند و خلاقیت او موجب تحولاتی اساسی، هم در آفرینش هنری و هم در نوشتن دربارهٔ هنر شد. زمینی و دنیوی‌شدن هنر در دورهٔ رنسانس، حتی وقتی که مضامینش آشکارا دینی بود، موجب اهمیت زمان و مکان در سخن‌گفتن از هنر یعنی اهمیت تاریخ هنر شد.

- تولد تاریخ هنر

اهمیت‌یافتن فرد هنرمند و خلاقیت او، توجه به طبیعت و دنیا و جنبه‌های مادی محیط و نیز اهمیت‌دادن به تاریخ مادی، رخ‌دادها و اندیشه‌هایی در دورهٔ رنسانس بود که در نیمهٔ سدهٔ شانزدهم به پیدایی نخستین نمونهٔ تاریخ هنر به‌معنای جدید منجر شد: "سرگذشت برجسته‌ترین نقاشان، مجسمه‌سازان و معماران ایتالیا، از چیمابوئه تا روزگار ما"[13] (۱۵۵۰)، نوشتهٔ جورجو وازاریِ[14] نقاش و معمار و کتاب‌شناس. با آنچه گذشت، طبیعی است که نخستین تاریخ هنر بر محور کسان، هنرمندان، تنظیم شده باشد. کتاب وازاری حاوی سیرهٔ[15] معروف‌ترین هنرمندان ایتالیا از اواخر سده‌های میانه تا دورهٔ رنسانس است (Leach, 2010: 19-20). این کتاب دارای سیر تاریخی جهت‌دار است. این جهت، مطابق اندیشه‌های دورهٔ رنسانس، بر الگوی پیشرفت منطبق است؛ الگویی که مطابق آن، همهٔ سرگذشت انسان‌های جهان تا پیش از رنسانس مقدمه‌ای است برای پیدایی روزگار اوج کمال انسان و هنر: دورهٔ رنسانس. وازاری زمانهٔ خود را نسخهٔ مثنای زمانه‌ای در گذشته نمی‌دانست بلکه همچون دیگر اندیشمندان رنسانس، آن روزگار را دارای ویژگی‌هایی انحصاری می‌دانست که در همهٔ تاریخ بی‌همتاست (وایسینجر، ۱۳۸۵: ۱۳۶۳و۱۳۶۴). مطابق این الگو، سیر هنر ایتالیا در این کتاب از روزگار کودکی هنر در اواخر گوتیک آغاز می‌شود و به اوج رنسانس در روزگار نویسنده می‌رسد. فصول کتاب برهمین‌اساس تنظیم شده است: فصل اول، از هنرمندان سدهٔ سیزدهم تا سدهٔ پانزدهم، دورهٔ کودکی هنر است؛ فصل دوم، از آغاز سدهٔپانزدهم تا پیش از *داوینچی*،[16] دورهٔ بلوغ هنر و فصل سوم، روزگار داوینچی و خود وازاری، دورهٔ کمال هنر (ماینر، ۱۳۸۷: ۱۳۸-۱۴۱).

پس از وازاری، نویسندگان هنر از او پیروی کردند و رفته‌رفته تاریخ‌نویسی هنر باب شد. در حدود یک قرن بعد، *آندره فلیبی‌ین*،[17] ناقد و مورخ فرانسوی هنر، رویدادهای مرتبط با هنر را به‌ترتیب زمانی تنظیم و کتابی مشابه کتاب وازاری، دربارهٔ هنرمندان برجسته از دورهٔ باستان تا روزگار معاصر خود، تألیف کرد[18] (Sorensen, 2013). پس از او پسرش، *ژان فرانسوا فلیبی‌ین*،[19] کتابی دربارهٔ معماران بزرگ گوتیک فرانسه نوشت. در سدهٔ هجدهم، *لامی*[20] تاریخی شبیه به کتاب وازاری دربارهٔ نقاشان و مجسمه‌سازان از سال ۱۰۰۰ تا ۱۳۰۰م. نوشت (Watkin, 1980: 20-22-32).

تاریخ‌نامهٔ وازاری شیوه‌ای برای فهم هنر و هنرمندان پیش نهاد که از سدهٔ شانزدهم به بعد بسیار تکرار شده است.

ردپای وازاری در کتاب *پی‌یترو بلّوری*،[۲۱] "سرگذشت نقاشان و مجسمه‌سازان و معماران جدید"[۲۲] (۱۶۷۲) یا کتاب *آلفرد لُروئا*،[۲۳] "سرگذشت روایی و حکایی هنرمندان فرانسوی از سده‌های میانه تا کنون"[۲۴] (۱۹۴۱)، نیز دیده می‌شود. عنوان این کتاب‌ها از وفاداری آنها به تاریخ هنرمندمحور یا سیره‌محور حکایت می‌کند که کتاب وازاری آغازگر آن بود؛ هرچند تفاوت‌هایی با سلف سدهٔ شانزدهمی‌شان دارند. با همهٔ اقسام جدید محورهای تاریخ‌نویسی‌های هنر و معماری که در سال‌های اخیر مطرح شده، سنت تاریخ‌نویسی هنر و معماری بر محور هنرمندان همچنان زنده است. برای نمونه، "هزار معمار"[۲۵] (۲۰۰۴) نوشتهٔ *روبین بیور*،[۲۶] تاریخ‌نامه‌ای است که در روزگار ما بر محور هنرمندان تدوین شده است.

اهمیتی که وازاری و دیگرانی که تاریخشان را به پیروی از کتاب او نوشتند، برای هنرمند قائل شدند پرسش‌های بسیاری برای مورخان بعدی پیش آورد. ازجمله این که چگونه دانش دربارهٔ زندگی یک هنرمند در دانش دربارهٔ محصول کار او اثر می‌گذارد؟ تا چه حدود می‌توانیم هنرمند را در اثر او بیابیم؟ ماهیت تأثیر وضعیت عرفی یا تاریخی، تربیت و فرهنگ، استاد (تأثیر سلسله و نسب) یا طبقه و قوم چگونه است؟ درمجموع، باید گفت شأن خاصی که در کتاب‌های تحلیلی هنر برای هنرمند قائل شده‌اند، از پایاترین جنبه‌ها در نوشتن تاریخ هنر و معماری بوده است (Leach, 2010: 22).

نقد تاریخ هنر بر محور هنرمند

چندی پس از آن که وازاری تاریخ هنر را بر محور هنرمندان پایه‌گذاری کرد، نقدهایی بر این شیوه وارد شد که مهم‌ترین آنها از این قرار است: اطلاعات تاریخی از نام هنرمندان، به‌ویژه هنرمندان پیش از رنسانس، اندک است. درنتیجه، این‌گونه آثار، به‌رغم اهمیت‌شان، جایی در تاریخ‌نامه‌های هنر (بر محور هنرمندان) ندارد. اطلاعات تاریخی از هنرمندان دوران باستان، به‌سبب تعلق خاطر اهل روزگار رنسانس به ایشان، با تحریف یا بزرگ‌نمایی همراه است. همهٔ آثار هنرمندان مشهور اهمیت یکسانی ندارد اما چون خالق آنها مشهور است، در تاریخ‌نامهٔ هنر راه می‌یابد. درمقابل، چه‌بسا آثار مهمی که هنرمندشان مشهور نیست و به تاریخ‌نامهٔ هنر راه نمی‌یابد. درحقیقت، این نوع تاریخ‌نامه فقط بر محور هنرمند نیست بلکه بر محور آثار هنری‌ای است که خبرگان هنر آنها را مهم و مؤثر و شایستهٔ ذکر شمرده‌اند. از تشخیص خبرگان درطی سالیان، آثاری در زمرهٔ آثار برتر و شایان ذکر و توجه شناخته می‌شود. هنرمندان چنین آثاری همان‌هایند که شایستگی دارند نامشان در تاریخ‌های هنر ذکر شود. اگر سلیقهٔ خبرگان در روزگارهای بعد تغییر کند و اثری را مهم بشمارند که خبرگان نسل‌های قبل مهم نمی‌شمرده‌اند، از هنرمندِ آن اثر نشان و اطلاعات کافی در دست نیست که بشود آن را در تاریخ هنر بر محور هنرمند وارد کرد.

مهم‌ترین نقد بر تاریخ‌نویسی بر محور هنرمند را *هاینریش ولفلین*[۲۷] (۱۸۶۴- ۱۹۴۵) در کتاب "مبانی تاریخ هنر"[۲۸] (۱۹۱۵) پیش کشید و از امکان و ضرورت نوشتن تاریخ هنر بدون نام کسان[۲۹] سخن گفت. او درپی آن بود که علل تغییرات سبکی آثار هنری را فهم کند و گمان می‌کرد که می‌توان فارغ از بررسی ارتباط آثار با خالق آنها به این هدف رسید. شماری از مورخان و اندیشمندان هنر از ولفلین پیروی کردند و به مطالعهٔ تقریباً غیرسیره‌ای تحول جریان‌های سبکی و صوری و مطالعهٔ معنای هنر و جایگاهش در جامعه روی آوردند. گروهی دیگر، با نظریهٔ تاریخ هنر بدون نام هنرمند مخالفت کردند. شدت نقدها ولفلین را واداشت که در ویراست‌های بعدی کتاب، مبحث تاریخ هنر بدون نام کسان را حذف کند. بااین‌حال، این اندیشه محو نشد و موجب شد اندیشمندان در مبانی تاریخ هنر بازنگری کنند (Leach, 2010: 23-24). ازآن‌پس، تاریخ‌نویسی هنر بر محور هنرمند همچنان ادامه یافت اما نوشتن تاریخ هنر بر دیگر محورها نیز دنبال شد.

بدایت تاریخ‌نویسی هنر در ایران و جایگاه هنرمند

دیدیم که نوشتن دربارهٔ هنر در مغرب‌زمین در دورهٔ باستان (یونان و روم) آغاز شد؛ برخی از رساله‌های مرتبط با هنر و معماری از آن روزگار به‌دست ما رسیده و از وجود برخی دیگر هم از طریق متون دیگر باخبریم. توجه مستقل به هنر به‌منزلهٔ موضوعی برای اندیشیدن و نوشتن در اروپای سده‌های میانه معمول نبود اما در دورهٔ رنسانس، این کار ازسر گرفته شد. گفته‌اند که در همهٔ جهان غیرغربی، همانند اروپای سده‌های میانه، رایج بوده و وضع به‌همین منوال بوده است. سبب آن را فراگیری هنر در سرتاسر زندگی انسان در جامعهٔ غیرغربی و یگانگی هنر و دین و سنت شمرده‌اند. به‌بیان‌دیگر، در فرهنگ غیرغربی، هنر از دین و سنت جدا نبود تا نیازی به پرداختن مستقل به هنر احساس شود. در فرهنگ غیرغربی، هنر در دل دین و سنت بود اما در فرهنگ غربی، پس از رنسانس و به‌ویژه از انقلاب رمانتیک به بعد، هنر جانشین دین شد و پرداختن به آن را لازمهٔ پاسداری از معنویت و انسانیت انسان شمردند (شایگان، ۱۳۹۲: ۵۵-۵۷).

البته اینکه در جوامع غیرغربی، ازجمله ایران پیش از روزگار جدید، کمتر چیزی به‌استقلال دربارهٔ هنر نوشته‌اند بدین معنا نیست که در منابع نوشتاری ایرانی چیزی دربارهٔ

هنر یافت نمی‌شود بلکه بدین معناست که نوشته‌هایی که یک‌سره و به‌عمد دربارهٔ هنر پدید آمده باشد، اندک است. بااین‌حال، به‌نظر نگارندگان، حتی شمول همین قول نیز در جهان اسلام محل تردید است. می‌دانیم که در مغرب‌زمین، نمونهٔ بارز هنر (آرت) را نقاشی شمرده‌اند و وقتی سخن از مطلق هنر بوده، مقصود نقاشی یا نقاشی همراه با دیگر هنرهای بصری، بوده است. محققان با سیطرهٔ تصور غربی دربارهٔ هنر به سروقت وارسی وضع نوشته‌های هنر در سده‌های میانه در جهان غیرغربی رفته‌اند و چون کمتر چیزی یافته‌اند، این حکم کلی را صادر کرده‌اند که نوشتن مستقل دربارهٔ هنر در جهان غیرغربی جایی نداشته است. اگر این پیش‌داوری را کنار بگذاریم، خواهیم دید که نه‌تنها نوشته دربارهٔ هنر در لابه‌لای متون حوزه‌های گوناگون علوم و پیشه‌ها یافت می‌شود بلکه نوشتهٔ مستقل دربارهٔ هنر هم بسیار است. با این تفاوت که هنرهای اصلی در جهان اسلام، ادبیات و خوش‌نویسی است. یکی دیگر از ویژگی‌های فرهنگ اروپای سده‌های میانه که به جهان اسلام تعمیم داده شده، بی‌اعتنایی به شخص هنرمند است. این سخن البته درخصوص جهان اسلام یک‌سره نادرست نیست اما نباید درباره آن اغراق و افراط کرد. نوشتن دربارهٔ شعر و خوش‌نویسی در جهان اسلام از آغاز با عنایت به شخص شاعر و خطاط همراه بوده است. در جهان اسلام، مانند اروپای سده‌های میانه، متن مستقل دربارهٔ فلسفهٔ هنر یافت نمی‌شود و اندیشه‌های فلسفی هنر را باید در متون حکمت و عرفان جست؛ اما نوشته در مباحث نظری ادبیات بسیار است و کتاب‌های بلاغت و فن شعر به‌همین منظور ترتیب یافته‌اند. در کتاب‌های ادب یا آداب نیز جنبه‌های نظری و عملی درآمیخته است (قیومی، ۱۳۹۰: ۱۴۱-۱۴۶ و ۲۳۱- ۲۴۲).

اگر از ادبیات و هنرهای نمایشی و موسیقی چشم بپوشیم و هنر را به هنرهای بصری محدود و به متون فارسی اقتصار کنیم، قدیم‌ترین نوشته‌های مربوط به هنر تذکره‌ها، رساله‌های خط و نقاشی و دیباچه‌های مرقعات است. در بسیاری از این‌ها نشانی از زمان و مکان و سیر تحول نیز دیده می‌شود که گرچه با نگاه مدرن به جهان و تاریخ فاصله دارد، می‌شود آنها را به‌تسامح در زمرهٔ تاریخ‌نامه‌های هنر به‌شمار آورد. تذکره کتابی است که به یاد شاعران و بعدها، خوش‌نویسان می‌پرداختند. مرقع، مجموعه یا جُنگی است از اقسام قطعات خط و نقاشی. گاهی بر مرقعات دیباچه‌ای نوشته و دربارهٔ محتوای آثار و استادان آنها و سیر تحول خط و نقاشی سخن گفته‌اند. رسالهٔ هنر، نوشته‌ای آموزشی است که درامتداد سنت رساله‌های ادب می‌پرداختند و در آن، از اصول و مبانی خط و نقاشی گرفته تا ابزار و مواد و طرز کاربردشان سخن می‌گفتند.

نوشتن تذکره دربارهٔ اولیا و شاعران از دیرباز در ایران متداول بود. همچنین است رساله‌های ادب که حوزه‌های گوناگونی از معارف و پیشه‌ها را شامل می‌شد (همان: ۲۳۱- ۲۵۱). اما از دورهٔ تیموریان، دامنهٔ این‌ها به خط و سپس نقاشی کشید و در دورهٔ صفویان، نوشتن دربارهٔ خطاطان و نقاشان و خط و نقاشی در قالب تذکره‌ها و ادب‌نامه‌ها و رساله‌های هنر و دیباچهٔ مرقعات خط و نقاشی اوج گرفت. برهمین اساس است که دورهٔ صفویان را سرآغاز تاریخ‌نویسی هنر در ایران شمرده‌اند (Roxburgh, 2000: 209). در این مقاله، آغازگاه‌های تاریخ‌نویسی هنر در ایران را در ۹۳ رساله و دیباچه و تذکره، به‌ویژه ازحیث ساختار و محور توجه و طرز تنظیم رویدادها در آنها، بررسی می‌کنیم.

تذکره‌ها

تذکره در لغت به‌معنای به‌یادآوردن و وسیلهٔ یادآوری است و در عرف فرهنگ اسلامی برای کتاب‌های شرح حال صوفیان و خطاطان و علما و از همه بیشتر، شاعران و ادیبان به‌کار رفته است. علاوه‌بر ادبیات، در علوم قرآنی، لغت و عروض، پزشکی، ریاضیات، تقویم و نجوم، کیمیا، تعلیم و تربیت، مباحث حکمی، کشورداری، تاریخ و جغرافیا و ... نیز تذکره نوشته‌اند. سرگذشت شاعران تا پیش از سدهٔ هفتم هجری در کتاب‌های تاریخ و جغرافیا و ادب ذکر می‌شد؛ مانند "چهارمقالهٔ" *نظامی عروضی* (۵۵۰ ه.ق.). در اوایل سدهٔ هفتم هجری، *محمد عوفی* "لباب‌الالباب" را نوشت که قدیم‌ترین تذکره، مشتمل بر شرح حال شاعران، است. نخستین‌باری که واژهٔ تذکره در عنوان کتابی در شرح حال شاعران به‌کار رفت، در "تذکرةالشعرای" *دولتشاه سمرقندی*، در سدهٔ نهم هجری، بود که در سطور بعد بدان خواهیم پرداخت. به تذکره‌نویسی در سده‌های نهم و دهم هجری چندان توجه نشد اما در سدهٔ یازدهم هجری و بعد از آن رواج بسیار یافت. از آن به بعد، به نوع کتاب‌های حاوی شرح حال شاعران و نمونهٔ اشعار آنان تذکرةالشعرا یا تذکرهٔ شاعران گفته‌اند (ستوده، ۱۳۸۰: ۹۰- ۹۲).

کار تذکره‌ها، حفظ یاد و نقل نمونهٔ شعر شاعران به آیندگان و انتقال معیارهای داوری و ذوق ادبی و گاهی تاریخ‌نویسی شعر بوده است. به‌همین‌سبب، تذکره‌ها، با همهٔ خطاهای خرد و کلانی که در برخی از آنها راه یافته است، از مهم‌ترین منابع برای شناخت شاعران گذشته و حتی دست‌یابی به آثار آنان، فهم نوع و کیفیت نقد و داوری و ارزش‌های ادبی و شعری در تاریخ ادبیات فارسی است (بهار، ۱۳۸۶: ز-ح؛ میرانصاری، ۱۳۸۵: ۷۱۲-۷۱۴). در برخی از تذکره‌ها، مانند "تذکرهٔ نصرآبادی"، از بعضی از اصحاب پیشه‌ها و صنایع هم از این بابت که گاهی

شعری سروده‌اند، یاد شده است و بدین‌جهت، برای تاریخ معماری و هنر ایران اهمیتی مضاعف دارد.

- ساختار تذکره‌ها

تذکره غالباً از مقدمه و متن اصلی و خاتمه تشکیل می‌شود. مقدمهٔ تذکره شامل حمد خدا و نعت و منقبت پیامبر (ص)، صحابه و ائمه و مدح حامی رساله (امیر یا وزیر مخدوم) و سبب و سال تألیف است. خاتمهٔ تذکره در ذکر شاعرانی است که به‌دلیلی در متن تذکره معرفی نشده‌اند؛ به‌ویژه معاصران مؤلف (میرانصاری، ۱۳۸۵: ۷۱۳). تذکره ازقبیل مَعاجم و فرهنگ‌هاست و معمولاً نظام مدخلی دارد و مدخل‌های آن نام یا تخلص شاعران است. گاهی همین مجموعهٔ مداخل خود دارای فصل‌هایی است. ترتیب مدخل‌ها یا تاریخی است، مانند "طبقات شاه‌جهانیِ" (۱۰۴۵ه.ق.) *محمدصادق‌خان دهلوی* و "مرآت‌الخیالِ" (۱۱۰۲ه.ق.) *شیرعلی‌خان لودی*؛ یا الفبایی است، مانند "خزانهٔ عامره" (۱۱۷۶ه.ق.) *آزاد بلگرامی*. مداخل بعضی از تذکره‌ها هم ترتیب معینی ندارد. تذکره‌نویس در پایان شرح حال هر شاعر، نمونه‌ای از اشعار او را به انتخاب خود ذکر می‌کرد و از این راه هم ذوق و ظرافت طبع خود را نشان و هم نوعی از ذوق ادبی را ترویج می‌داد. این گزیدهٔ اشعار گاهی با نقد همراه بود؛ مانند "عِقد ثریا" (۱۲۶۱ه.ق.) تألیف *مولوی ممتاز کهنوی*. این نقدها هم تذکره را پرمایه‌تر می‌کرد و هم باب تضارب آراء را میان ادیبان گوناگون می‌گشود (منفرد، ۱۳۷۵: ۷۷۴).

چنان‌که گذشت، از مهم‌ترین تذکره‌های فارسی تذکرهٔ نصرآبادی (سدهٔ یازدهم هجری) است که اهمیت آن برای تاریخ هنر ایران هم ازنظر جایگاه آن در تاریخ ادب فارسی است و هم اطلاعات ارزنده‌ای که دربارهٔ اصحاب معماری و هنر در آن یافت می‌شود. در این تذکره، احوال و گزیدهٔ سروده‌های نزدیک به هزار شاعر دورهٔ صفویان گردآمده است. تذکرهٔ مهم دیگر تذکرةالشعرای دولتشاه سمرقندی، از رجال دربار تیموریان، است. این کتاب در حدود دویست‌سال بر تذکرهٔ نصرآبادی تقدم دارد و در آن، گزیده‌ای از زندگی ۱۵۱ شاعر و ادیب، در یک مقدمه و هفت طبقه (از شاعران) و یک خاتمه تدوین شده است. مقدمهٔ کتاب در ذکر ده تن از شاعران عرب است و در طبقات هفت‌گانهٔ شاعران و خاتمهٔ کتاب، شرح حال ۱۴۱ شاعر پارسی‌گو، از رودکی در سدهٔ چهارم هجری تا خواجه آصفی در سدهٔ نهم (معاصر مؤلف)، به‌ترتیب زمانی ذکر شده است. دولتشاه در شرح احوال هر شاعر از نام، نسب، تخلص، آثار، ممدوح، هم‌نشینان شاعر سخن می‌گوید و در همان‌جا شرحی از حال ممدوح شاعر را هم می‌آورد (دولتشاه سمرقندی ۱۳۱۸ه.ق.). به‌همین‌سبب، این تذکره را هم تذکرهٔ شاعران شمرده‌اند و هم تذکرهٔ شاهان؛ از نصر بن احمد سامانی، ممدوح رودکی تا سلطان حسین بایقرا، ممدوح دولت‌شاه (میرانصاری، ۱۳۸۵: ۷۱۳).

تا پیش از دورهٔ تیموریان به‌ویژه صفویان، نوشتن تذکره برای خطاطان و نقاشان معمول نبود. از سدهٔ نهم و دهم به بعد که این کار معمول شد، نوشتن تذکرهٔ هنروران یک‌سره تابع سنت تذکره‌نویسی ادبا نبود. بیشتر هنرشناسان و دانشورانی که از روزگار تیموریان و صفویان به این‌سو، به نوشتن رساله دربارهٔ خط و نقاشی و خطاطان و نقاشان پرداختند، به‌جای آنکه از سنت تذکرهٔ شعرا تبعیت کنند، آن سنت را با سنت ادب‌نویسی درآمیختند. ازآن‌پس، علاوه‌بر رساله‌های آداب‌المشق، در ادب خوش‌نویسی هم رساله‌هایی نوشتند که ترکیبی است از ادب مشق خط یا نقاشی و ذکر احوال خطاطان و نقاشان. این رساله‌ها گاه درصورت دیباچه‌ای بر مرقعات خط و نقاشی ظاهر شدند و گاه کتابی مستقل شد، چون "گلستانِ هنر" *قاضی میراحمد بن حسین منشی قمی*.

دیباچه‌های مرقعات و رساله‌های هنر

چنان‌که گذشت، مرقع جُنگی است از قطعات گزیدهٔ خط و نقاشی. مال‌داران اهل ذوق قطعاتی از خط و نقش و تذهیب را از اینجا و آنجا می‌خریدند و گرد می‌آوردند و آنها را یا به‌صورت نوار تاشو یا کتاب، صحافی و تجلید می‌کردند. سنت مرقع‌سازی موجب شد بسیاری از آثار هنری محفوظ بماند. حتی گاهی صاحب مرقع برای تکمیل و غنی‌کردن مرقعش ساختن قطعه‌ای را به هنرمندی سفارش می‌داد. گردآمدن آثار نفیس گاهی صاحب مرقع را برآن می‌داشت که از هنرشناس و دانشوری بخواهد دیباچه‌ای بر مرقع بنویسد (آذرمهر، ۱۳۸۵: ۶۷ و ۶۸). دیباچه‌نویسی بر مرقعات از سدهٔ نهم هجری، از روزگار تیموریان، رواج یافت و در میانهٔ سدهٔ دهم هجری، در دورهٔ صفویان، اوج گرفت. گاه دیباچه مختصر و محدود به حمد خدا و نعت رسول و مدحِ دارنده و سازندهٔ مرقع، حسن مطلع و معرفی اجمالی محتوای مرقع بود. گاهی هم مفصل بود و به شرح و تفسیر آثار مرقع وارد می‌شد. در دیباچه‌های مفصل، اقسامی از مطالب مربوط به هنر را می‌نوشتند؛ از شرح حال هنرمندان و کیفیت کار ایشان تا جنبه‌های فنی خط و نقاشی (همان: ۶۸؛ راکسبرو، ۱۳۸۶: ۱۰۸- ۱۱۲).

سخن از هنرمندان، به‌ویژه هنرمندان پدیدآورندهٔ آثار مرقع، از مهم‌ترین محتویات دیباچه‌های مرقعات بود. در ذکر هنرمندان، شرح کوتاهی از حال ایشان و نسبت و طبقات استادان و شاگردانشان (سلسله‌های خطاطان و نقاشان) را

بیان می‌کردند. این سلسله‌ها نوعی طبقه‌بندی و دوره‌بندی تاریخ خط و نقاشی بود زیرا هر استاد مشهور، حلقهٔ اصلی در زنجیرهٔ هنرمندانی بود که سنت هنری به واسطهٔ ایشان به صاحب اثری معین در روزگاری معین منتقل شده بود. دیباچه‌نویس در ذکر هر هنرمند دربارهٔ کیفیت یا عیار کار او هم داوری می‌کرد و این‌چنین، معیارهای داوری و ذوق هنری هم به‌واسطهٔ دیباچه‌ها و خود مرقعات منتقل می‌شد. به‌همین‌سبب، دیباچه‌های مفصل مرقعات نوعی تاریخ هنر همراه با مبانی نظری و نقد است. در دیباچه‌ها، هم سخن از خود آثار هنری و جنبه‌های صوری آنهاست؛ هم طرز پدید آوردن؛ هم هنرمندان و حامیان و هم معیارهای داوری دربارهٔ آنها (راکسبرو، ۱۳۸۶: ۱۰۸- ۱۱۰).

گذشته از دیباچه‌ها، دیگر نوشته‌ها دربارهٔ هنرهای تصویری بر دو قسم است: رساله‌های ادب و رساله‌هایی که ترکیبی است از تذکره و ادب‌نامه که در اینجا از آنها باعنوان کلی رساله‌های هنر یاد می‌کنیم. تفاوت اصلی دیباچه‌های مرقعات با رساله‌های هنر در ماهیت آنها نیست بلکه در نسبتی است که متن دیباچه‌ها کمابیش با آثار معین درون مرقع پیوسته به خود دارند.

- ساختار دیباچه‌ها و رساله‌های هنر

همهٔ دیباچه‌ها و رساله‌ها ساختاری مشابه و همسان ندارند اما بیشتر آنها از سه بخش اصلی: مقدمه و متن و انجامه تشکیل شده‌اند. متن دیباچه گاه بدون تقسیمات فرعی است و گاه ابوابی دارد. موضوع باب‌های دیباچه، در بسیاری از موارد، برگرفته از نام قلم‌های کتابت و نقاشی، ذکر تاریخچهٔ خط و نقاشی و ذکر گروه‌هایی از هنرمندان است. در اینجا ابواب برخی از آنها را، به‌ویژه ازحیث جایگاه ذکر هنرمندان، وامی‌رسیم.

فصل‌های گلستان هنر قاضی احمد از این قرار است: در ذکر خط ثلث و ما یشبه به و پیداشدن آن، در ذکر خوش‌نویسان تعلیق، در ذکر خوش‌نویسان نسخ تعلیق، در ذکر احوال نقاشان. در این رساله که ترکیبی است از ادب و تذکره، نام سه فصل از چهار فصل برمبنای نام گروهی از هنرمندان است؛ برای نمونه در فصل نخست که به ذکر خط ثلث اختصاص یافته، چگونگی ابداع این خط، با نام‌بردن استادان خط ثلث شرح داده شده است (منشی قمی، ۱۳۶۶: ۱).

سوادالخط مجنون رفیقی هروی: باب اول، در بیان خطوط و سطح و دور و وجه تسمیهٔ هریک از آن؛ باب دوم، در ذکر استادان و مخترعان و بیان مراتب ایشان؛ باب سوم، در بیان ادوات کتابت؛ باب چهارم، در بیان قواعد خط؛ باب پنجم، در شکل هریک از حروف؛ باب ششم، در حسن خط و اصنافِ حَرف‌هاست. باب دوم این رساله به معرفی استادان کتابت اختصاص یافته و در دیگر ابواب، مباحث فنی کتابت مطرح شده است (رفیقی هروی، ۱۳۷۲: ۱۸۵-۲۰۸).

فوایدالخطوط محمد بخاری: فصل اول، در پیداشدن خط و فضیلت و شرف علم خط؛ فصل دوم، در اسباب و اوقات کتابت؛ فصل سوم، در بیان موجدان و مخترعان خط؛ فصل چهارم، در مفردات و مرکبات خط به‌طریق قلم و نظر؛ فصل پنجم در بیان قواعد حروف مفرده و نقوط خط؛ فصل ششم، در بیان حروف مفردهٔ مرکب. سخن از هنرمندان در فصل نخست و فصل سوم آورده شده است (بخاری، ۱۳۷۲: ۳۵۵-۴۵۶).

دیباچهٔ قطب‌الدین محمد قصه‌خوان بر مرقع شاه طهماسب: باب و فصل ندارد و تاریخچهٔ کتابت با معرفی استادان برتر تبیین شده است (قصه‌خوان، ۱۳۷۲: ۲۷۹-۲۹۰).

قوانین‌الخطوط محمودبن محمد: مقاله اول، در شناختن قلم؛ مقاله دوم، در تراشیدن قلم و اختلافات آن؛ مقاله سوم، در گرفتن قلم و راندن و حرکات انگشت؛ مقاله چهارم، در قواعد خط بر طریق نقطه و دایره؛ مقاله پنجم، در بیان اصول خط و ذکر هر حد از حدود مفردات؛ خاتمه در ذکر اوستادان خطوط. در این رساله، علاوه‌بر آموزش کتابت، تاریخچهٔ کتابت در قالب ذکر استادان خطوط آورده شده است (محمود بن محمد، ۱۳۷۲: ۲۸۹-۳۲۰).

همهٔ این رساله‌ها به‌نحوی به هنرهای کتاب مربوط است یعنی خط و تذهیب و تشعیر و تجلید و نقاشی و امور مرتبط به آنها. در این متون، ذکر هنرمندان اهمیت بسیاری دارد و بخش مهمی از محتوای نوشته‌ها در قالب ذکر استادان خط و نقاشی بیان و سامان‌دهی شده است.

- تاریخ در دیباچه‌ها و رساله‌های هنر

آنچه از پیشینهٔ هنر و سیر تحول آن در دیباچه‌ها و رساله‌های هنر ذکر شده است، گرچه معمولاً نحوی از تقید به واقعیت مادی و زمان و مکان دنیوی در آنها هست و می‌شود آنها را تاریخ یا تاریخچهٔ آن هنر خواند، هم در کلیت و هم در اجزا با تاریخ مصطلح هنر تفاوت‌های بنیادی دارد. در اینجا به اهم ویژگی‌های تاریخ در این رساله‌ها می‌پردازیم. تاریخچه‌ها معمولاً تقسیمات درونی ندارند و متنی یک‌پارچه و پیوسته دارند. بااین‌حال، از نظمی درونی و نهفته برخوردارند که معمولاً مبتنی‌بر ذکر کسان است: منشأ مقدس (خداوند و اولیا)، هنرمندان، هنرپروران (حامیان هنر)، پادشاهان، محرّران.

الف. منشأ مقدس

از مشترکات بیشتر دیباچه‌ها و رساله‌ها، تقدیس منشأ هنر است ازطریق نسبت‌دادن سرآغاز هنر به خدا، نبی، امام یا ولی. مثلاً در رساله‌های خط، اولین معلم خط را خدای تعالی می‌دانند که لوح و قلم را آفرید و به حضرت آدم (ع) تعلیم داد. سپس آغاز خط و ابداع آن را به یک یا چندتن از انبیا و اولیا نسبت می‌دهند. در برخی از رساله‌ها، آغاز کتابت را به حضرت علی، علیه‌السلام، نسبت داده‌اند. حتی در روزگار پس از آن حضرت نیز ابداع برخی از خطوط را به‌واسطهٔ مکاشفه یا رؤیا به آن حضرت نسبت داده‌اند. این فقره نمونه‌ای از آنهاست:

> بدان که اول کسی که کتابت کرد آدم، علیه‌السلام بود. [...] در زمان حضرت اسماعیل، علیه‌السلام، خط عربی یافته‌اند. و بعضی گویند جناب ادریس وضع آن را نهاد و مردمانِ بافراست و کیاست در هر روزگاری در آن تصرف کرده‌اند و تغییر داده‌اند، که خط معقلی بیرون آوردند. [...] بعد از آن، در زمان بنی‌امیه خط کوفی را استخراج کردند و مستخرج آن از جماعتی دانایان و دانشمندان کوفه بودند. [...] کسی که از همه نیکوتر نوشت حضرت [...] علی‌بن‌ابی‌طالب، علیه‌السلام، است (هروی، ۱۳۷۲: ۹۱).

نویسندگان رساله‌ها هنر موردِنظر را به‌واسطهٔ سلسله استادان به سلسله اولیا و انبیا و از آنجا به مبدأ هستی متصل می‌کنند. این تقدیسِ منشأ موجب اتصال هنر و هنرمند به شبکهٔ هستی می‌شود و به او آرام و قرار می‌بخشد و او را از پریشانی ناشی از بیهوده‌کاری می‌رهاند. تقدیسِ منشأ، پیشه و هنر هستی‌شناسی و معرفت و عمل را به‌هم می‌پیوندد و کار هنرمند را چه در مسیر و چه در نتیجه و چه در نیت، در عرصهٔ نظارت هستی قرار می‌دهد و اخلاق را با جوهر هنر درمی‌آمیزد و با آن یگانه می‌کند.

ب. اصحاب هنر

اصحاب هنر، بیش از همه‌کس در تاریخچه‌ها حضور دارند. تاریخچه‌های رساله‌ها و دیباچه‌ها، درادامهٔ سنت تذکره‌نویسی، آکنده از نام هنرمندان، در قالب سلسله‌های استادان و طبقات شاگردان، است. مقصود از طبقه، مجموعهٔ شاگردان یک استاد در هر دوره از آموزش اوست. سلسلهٔ استادان هنر، محور عمودی اصحاب هنر است و طبقات شاگردان محور افقی. این محور عمودی (سلسله) و محورهای افقی (طبقه)، نظامی متداول برای طبقه‌بندی تاریخ در رساله‌هاست. پیداست که در سلسله و طبقه زمان مستتر است اما زمان در پس امری مهم‌تر جریان دارد: انسان‌ها یا کسان. آنچه در اینجا مهم است انسان‌هایند که درطی زمان گوهر هنر را می‌پرورند و پاس می‌دارند و به نسل‌های بعد منتقل می‌کنند. یکی از نمونه‌ها، فقره‌ای است در دیباچهٔ *دوست‌محمد گواشانی* بر مرقع بهرام‌میرزا در ذکر سلسلهٔ شاگردان ابن‌مقله:

> و بعد از آن [ابن‌مقله] ثمرهٔ شجرهٔ خود را، که دختر بود، بسیار به قابلیت به دست چپ تعلیم فرمود. و استاد علی‌بن‌هلال، که ابن‌بوّابِ مشهور است، شاگرد او است. و حضرت جمال‌الدین یاقوت [...] تعلیم از ابن‌بوّاب یافت [...] و وضع قواعد این خط کرد و ضوابط این خط را از آسمان به زمین آورد (گواشانی، ۱۳۷۲: ۲۱۰).

و فقره‌ای دیگر دربارهٔ طبقه‌ای از شاگردان یاقوت و سیدحیدر:

> شاگردان ستّهٔ او [یاقوت مستعصمی] بدین تفصیل‌اند: شیخ‌زادهٔ سهروردی، ارغون کاملی، نصرالله طبیب، مبارک‌شاه زرین‌قلم، یوسف مشهدی، سیدحسین گنده‌گنویس (همان: ۲۸۱).

گاهی سلسله را به حوزهٔ جغرافیایی سبک‌شناختی ربط داده‌اند. این ربط برای مورخ هنر ایران بسیار مهم است زیرا پیوند بین نظام سلسله و طبقه به نوعی دیگر از طبقه‌بندی تاریخ هنر، بر مبنای جغرافیاست:

> و سلسلهٔ شاگردی خطاطان خراسان به خواجه عبدالله صیرفی می‌رسد و سلسلهٔ اهل عراق به پیریحیی صوفی انتها می‌پذیرد، که شاگرد خواجه مبارک‌شاه است (همان: ۲۶۳).

ج. مکتب و هنرپروران

گاهی استادان را برمبنای کتابخانه‌ای که در آن مشغول به فعالیت بوده، طبقه‌بندی کرده‌اند. از دورهٔ ایلخانان، در کتابخانه سلطنتی بخشی دایر شد که آن را کتابت‌خانه یا صورت‌خانه می‌خواندند. این بخش به ساختن کتاب و کتاب‌آرایی، با اقسام هنرهای مرتبط به آن، اختصاص داشت (آژند، ۱۳۸۴: ۴۴؛ آژند، ۱۳۸۶: ۱۸و ۱۹). کتابخانه به پادشاه، ملکه، شاهزاده، وزیر، یا امیری محلی تعلق داشت و هنرمندان در آنجا، به سفارش و با حمایت او و زیرنظر یکی از استادان که رئیس یا سرکار کتابخانه بود، به خلق آثار هنری و نیز تعلیم هنر می‌پرداختند. در برخی از دیباچه‌ها و رساله‌ها اخباری از کتاب‌خانه‌های سلطنتی ذکر شده است؛ مثلاً دوست‌محمد گواشانی بخشی از دیباچهٔ مرقع بهرام‌میرزا را به ذکر کُتّاب کتاب‌خانهٔ شریفه اعلای همایون و ذکر مصوران و نقاشان عظام و کرام ذوی‌الاحترام کتابخانهٔ خاصه شریفه نوّاب کامیاب اشرف اعلای همایون و ذکر مذهّبان کتاب‌خانهٔ اعلی اختصاص داده است (گواشانی، ۱۳۷۲: ۲۶۴-۲۷۱ و ۳۱۵ و ۳۱۶).

> و قبل از آنکه جُنگ بایسنقری به اتمام رسد، پادشاه مذکور [از دنیا رفت...] و ولد بزرگوارش علاءالدوله‌میرزا قدم بر مسند فضیلت‌پروری نهاد [...] و آن جماعت را در کتابخانهٔ خود جمع نمود (همان: ۲۷۱).

در عرضه‌داشت،[۳۰] که نامه‌ای است منسوب به جعفر بایسنقری (تبریزی)، از استادان بزرگ دورهٔ تیموریان و سرکار کتابخانهٔ هرات، خطاب به بایسنقرمیرزا، گزارشی از فعالیت‌های هنری برخی از هنرمندان کتابخانهٔ هرات در آن دوره ثبت شده است (رحیمی‌فر، ۱۳۷۸: ۱۲۱ و ۱۲۲). این سند ارزنده تصویری از کتابخانه و فعالیت‌های آن به دست می‌دهد؛ مثلاً در فقرهٔ زیر، هم سخن از پیشرفت کار هنرمندان در قسمت‌های گوناگون گلستان سعدی است و هم از حال شخصی ایشان:

> امیر خلیل در موضع دریا در گلستان، موج آب تمام کرده به رنگ‌نهادن مشغول خواهد شد. مولانا علی روز تحریر عرضه‌داشت به طرح دیباچه شهنامه مشغول شد و چندروز چشم او درد می‌کرد. خواجه غیاث‌الدین از رسائل دو موضع به چهره رسانیده [...] و حالی‌بیک موضع عمارت که از گلستان باطل کرده‌اند مشغول است (تبریزی، ۱۳۷۸: ۱۲۴ و ۱۲۵).

د. محرّران

محرّران (نویسندگان) هنرشناس دیباچه‌ها و رساله‌ها، خود در زمرهٔ هنرمندان عصر بودند؛ بعضی از آنان، چون سلطان‌علی مشهدی، از برترین استادان. ایشان اگر ذکر خود را در رساله آورده باشد، معمولاً در مقدمه یا مؤخره است؛ مثلاً محمد بخاری در فواید الخطوط دربارهٔ خود چنین گفته است:

> فقیر محتاج [...] درویش محمد بن دوست‌محمد بخاری [...] که چون جمعی از بزرگان [...] نزد این ضعیف [...] ترددی می‌کردند و تعلیم خط و اصول خط {که} به این فقیر رسیده به‌قدر فهم و استعداد به هریک گفته می‌شد و به‌اندک روزگاری در خط ایشان، به‌عون ملک منان، ترقی پدید می‌آمد [...] التماس نمودند که مختصری در اصول خط می‌باید نوشت [...] فواید الخطوط [...] به ده فصل و به یک خاتمه بنا نهاده شد (بخاری، ۱۳۷۲: ۳۵۸ و ۳۵۹).

تاریخ بر محور هنرمند در دو جهان

در نخستین نوشته‌های مرتبط با هنر و معماری در مغرب‌زمین به‌طرزی کل‌نگر، به وقایع هنر و معماری نگریسته می‌شد. نویسندگان این متون چنان از وقایع هنر و معماری سخن می‌گفتند که گویی فاصله‌ای میان خود و تاریخ نمی‌یافتند. آنان خود را در درون جریان تاریخ می‌دیدند و برای شناخت بهتر و نیکوترکردن معماری روزگار خود، اصول و تجربه‌های معماری و هنر را مدون می‌کردند و می‌نوشتند. از دورهٔ رنسانس، به‌ویژه از زمان آلبرتی، در اواخر سدهٔ پانزدهم میلادی، رفتار با گذشته گزینشی شد. بدین‌معنا که اندیشمندان و هنرشناسان دورهٔ رنسانس به گذشتهٔ نزدیک، یعنی روزگار دراز سده‌های میانه، کمتر توجه می‌کردند. آنان به گذشته مراجعه می‌کردند تا از آن درس بگیرند اما به‌نظر آنان، گذشته‌ای که ارزش درس‌آموزی داشت روزگار یونان و روم باستان بود. اندیشه‌های بنیادی دورهٔ رنسانس درعمل موجب اضمحلال نظام اجتماعی هنرمندان یعنی نظام اصناف اهل پیشه شد. نویسندگان هنر به تاریخ روی آوردند. سخن‌گفتن دربارهٔ هنر، دیگر سخن‌گفتن دربارهٔ هنرمندان برجسته‌ای بود که پی‌درپی پیدا شدند تا هنر را آن‌قدر پیش ببرند که به رنسانس و روزگار وازاری و داوینچی برسد. نخستین تاریخ هنر، سرگذشت برجسته‌ترین هنرمندان جورجووازاری، در سدهٔ شانزدهم برهمین‌اساس پدید آمد.

تک‌هنرمندان برجسته‌ای که به‌دنبال هم سیر پیش‌روندهٔ تاریخ هنر را، از سدهٔ دوازدهم تا سدهٔ شانزدهم، شکل داده بودند، محوری بود که به کتاب وازاری انسجام می‌بخشید. اعتقاد وازاری به اندیشهٔ پیشرفت موجب شد به‌عمد بخشی از تاریخ هنر اروپا را برگزیند که در آن انحطاط به‌چشم نیاید. همین محور، یعنی محور هنرمندان در سیر خطی تکاملی تاریخ، اساس بیشتر تاریخ‌های هنر در مغرب‌زمین تا اوایل سدهٔ بیستم بود. این اندیشه موجب شد مراحل رکود و انحطاط و افول هنر به‌چشم بسیاری از مورخان هنر نیاید. در اوایل سدهٔ بیستم، به‌ویژه با اندیشهٔ تاریخ بدون نام کسان که هاینریش ولفلین پیش کشید، محورهای دیگری برای نوشتن تاریخ هنر مطرح شد؛ ازجمله محور آثار هنری.

در جهان اسلام، به‌ویژه شرق اسلامی و بالاخص ایران‌زمین که موضوع این نوشتار است، نوشتن دربارهٔ هنر وضعی دیگر داشت. در اینجا، سخن‌گفتن از هنر درضمن سخن‌گفتن از اندیشه و دین و حکمت و زندگی بود و در نخستین سده‌های اسلامی پرداختن رسایل مستقل دربارهٔ هنر معمول نبود؛ مگر دربارهٔ ادبیات و دبیری. دربارهٔ ادبیات و اصول نظری و عملی آن، نوشته‌های بسیار پدید آمد. این نوشته‌ها یا در قالب کتاب‌های علوم بلاغت بود، یا سنت ادب‌نویسی یا سنت تذکره‌نویسی. همچنین اهمیت خط در فرهنگ اسلامی موجب شد که درضمن رساله‌های آداب دبیری و رسالت، قسمت‌هایی به هنر خوش‌نویسی و لوازم و مقدمات و توابع آن اختصاص یابد. خوش‌نویسی به‌تدریج، به‌ویژه از سدهٔ نهم هجری به بعد، دارای رساله‌های مستقل نظری و ادبی شد. این رساله‌ها یا درامتداد سنت ادب بود یا سنت تذکره یا ترکیبی از ادب و تذکره. نوشته‌های مربوط به خط در قالب رساله‌های آداب‌المشق و دیباچهٔ مرقعات خط ظاهر شد. نقاشی ایرانی، که در روزگار تیموریان به‌اوج رسیده بود، در روزگار صفویان کم‌کم و به‌تأسی از خوش‌نویسی، نوشتارهایی برای خود یافت. این نوشته‌ها گاه رساله‌هایی مستقل بود و گاه دیباچه‌ای بر مرقعات خط و نقاشی. سنت تذکره‌نویسی و اهمیت نظام استاد و شاگردی

موجب شد، ذکر هنرمندان محور بیشتر این نوشته‌ها باشد. این نوشته‌ها، ازحیث سخن از هنرمندان، دارای محورهای طولی سلسلهٔ استادان و شاگردان و محورهای عرضی طبقات شاگردان بودند. این محورها، تاروپود متن‌هایی را تشکیل می‌دادند که می‌شود از آنها چون نخستین تاریخ‌نامه‌های هنر ایران یاد کرد. محرران این رساله‌ها سایر اطلاعات تاریخ هنر را در خلال این تاروپود پیش می‌کشیدند. مثلاً با ذکر حوزه‌های جغرافیایی هنر (عراق و خراسان و فارس) یا کتابخانه‌ها (تبریز و هرات و ...) این تاروپود را با سیاق جغرافیایی پیوند می‌دادند یا در دل این تاروپود، از ویژگی‌های آثار هنرمندان یاد و آنها را نقد می‌کردند.

می‌بینیم که پیدایی تاریخ هنر در ایران نیز، همچون تاریخ هنر در مغرب‌زمین، از آغاز بر محور هنرمندان بود؛ اما این شباهت ظاهری نباید ما را به تعمیم نابجای صفات این دو به‌هم بکشاند. نوشتن تاریخ هنر بر محور هنرمندان در مغرب‌زمین برمبنای توجه به فرد هنرمند و هنرمند منفرد، خلاقیت فرد هنرمند و انقطاع از هنر اروپای سده‌های میانه بود. تاریخ هنری که در روزگار رنسانس پدید آمد، نشان می‌دهد که چگونه فرد هنرمند توانست از گذشتهٔ نزدیک ببرد و به گذشتهٔ باستان بپیوندد و مدام چندان نوآوری کند که درجریان متکامل تاریخ به‌سمت پدیدآمدن اوج رنسانس و بعدها ادوار دیگر هنر مغرب‌زمین، نقشی مهم ایفا کند. درمقابل، تاریخ هنر در ایران‌زمین نیز بر محور هنرمندان و هنرپروران نوشته شد؛ اما درعین اهمیت یکایک هنرمندان، جایشان را در سلسله‌ای نشان می‌دادند که به مبدأ هستی می‌پیوست. آنچه بیش از هرچیز مهم بود، این سلسلهٔ نامنقطع بود. ازسوی‌دیگر، توجه فوق‌العاده به این سلسله و تقید به حفظ ادب در پیشگاه استادان زنده و مرده موجب می‌شد که به سیاق اجتماعی و تاریخی و رویدادهای پیرامون هنرمندان در این تاریخ‌نامه‌ها کمتر توجه شود. همین بی‌اعتنایی به تاریخ مادی، درکنار تقید به مدح مخدوم حامی رساله‌های هنر یا امیر صاحب مرقع، موجب مغفول‌ماندن برخی از واقعیات در نوشته‌های هنری در ایران‌زمین است.

از دیگر تفاوت‌های مهم تاریخ‌های هنر در مغرب‌زمین و ایران‌زمین، به‌ویژه در سده‌های شانزدهم و هفدهم میلادی، هنرها یا فنونی است که در دایرهٔ توجه اصحاب این تاریخ‌ها قرار می‌گیرد. موضوع نوع تاریخ‌نامه‌های هنر از وازاری به بعد معمولاً نقاشی و لواحق آن (حکاکی و ...) و سپس مجسمه‌سازی و معماری است. هنرهای اجرایی، مانند موسیقی و تئاتر، کتاب‌های دیگری دارد و بسیار نادر است کتاب‌های رسمی تاریخ هنر در آن روزگار که چیزی از این هنرها در آنها ذکر شده باشد. اما در ایران‌زمین، موضوع نوشته‌هایی که به‌تسامح نام تاریخ هنر بر آنها نهادیم، دیباچه‌های مرقعات و آداب‌نامه‌های مشق و رساله‌های هنری و تذکره‌های خطاطان و نقاشان، یک‌سره هنرهای وابسته به کتاب است؛ یعنی خط و تذهیب و تشعیر و نقاشی و جدول‌کشی و صحافی و مانند این‌ها. باآنکه معماری، پس از خوش‌نویسی، در زمرهٔ فنون مقبول و والا در فرهنگ اسلامی بوده است، در این رساله‌ها جایی ندارد.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، پس از ذکر سرآغاز نوشتن دربارهٔ هنر در مغرب‌زمین، از تولد تاریخ هنر در دورهٔ رنسانس سخن گفتیم و پیوندهای تاریخ‌نویسی هنر با اندیشه‌های رنسانس را به‌اختصار نشان دادیم. ازجمله نشان دادیم که تاریخ هنر از آغاز بر محور هنرمندان زاده شد. ازسوی‌دیگر، نشان دادیم که تاریخ هنر در ایران‌زمین، سنت تاریخ‌نویسی و تذکره‌نویسی و ادب‌نویسی و نقد ادبی را به‌هم پیوند داد و رفته‌رفته رساله‌های مربوط به خط و نقاشی را در قالب دیباچه‌های مرقعات خط و نقاشی یا رساله‌های مستقل پدید آورد. تاریخ‌نامه‌های هنر در این دو جهان از این جهات به‌هم شبیه‌اند: زمان پیدایی (هر دو دسته در سدهٔ شانزدهم زاده شدند)؛ محوربودن هنرمند در آنها؛ آمیختگی‌شان به نقد هنر و دقت بسیار در نقد و ظرایف آن. اما تاریخ‌نامه‌های هنر در این دو جهان از این جهات باهم تفاوت دارند: تاریخ‌نامه‌های هنر در ایران‌زمین درامتداد سنت تذکره و ادب پدید آمد و تاریخ‌نامه‌های هنر در مغرب‌زمین حاصل انقطاع از سنت هنر و نوشتن دربارهٔ هنر بود؛ در تاریخ‌نامه‌های هنر در ایران، تأکید بر شخص هنرمند در دل سلسلهٔ استادی و شاگردی اهمیت دارد و در تاریخ‌نامه‌های هنر رنسانس، اگر سخن از سلسله‌ای هست تابع فرد هنرمند است؛ در تاریخ‌های هنر ایران، این سلسله‌ها به منشأ مقدس می‌پیوندند؛ در تاریخ‌های هنر رنسانس، این سلسله‌ها به هنرمندان یونان و روم باستان؛ دقت تاریخی در تاریخ‌های هنر رنسانس بیشتر از اقرانشان در ایران‌زمین است.

پی‌نوشت

۱. این کتاب باعنوان "تاریخِ تاریخ هنر: سیری در تاریخ تکوین نظریهٔ هنر" در سال ۱۳۸۷ به فارسی ترجمه شده است.

2. Vernon Hyde Minor
3. David Watkin
4. Wheeler M. Thackston
5. David J. Roxburgh
6. Comparative History
7. De Architectura
8. Marcus Vitruvius Pollio (c. 80–70 BC, c. 15 BC)
9. The Ten Books on Architecture
10. Cennino d'Andrea Cennini (c. 1370 – c. 1440)
11. The Craftsman's Handbook
12. Leon Battista Alberti (1404-1472)
13. Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostri (Lives of the Most Excellent Italian Painters, Sculptors, and Architects, from Cimabue to Our Times)
14. Giorgio Vasari (1511–1574)
15. Biography
16. Leonardo da Vinci (452-1519)
17. André Félibien (1619 –1695)
18. Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes
19. Jean-François Félibien (1658-1733)
20. Giovanni Lami (1697-1770)
21. Gian Pietro Bellori/ Giovanni Pietro Bellori (1613–1696)
22. Le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni
23. Alfred Leroy
24. La Vie familière et anecdotique des artistes français du moyen-âge à nos jours
25. 1000 Architects
26. Robyn Beaver
27. Heinrich Wölfflin (1864-1945)
28. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe
29. Kunstgeschichtliche ohne namen

۳۰. عمل بازدید و تفتیش موجودی کتب و نفایس و اشیای قیمتی را که دستگاهی مالک می‌بود، عَرض‌داشتن می‌گفتند. عرض بیان‌کنندهٔ مالکیت و نام مالک نسخه یا شیء نفیس و گزارشی از وضع آن در زمان بازدید بوده است (افشار، ۱۳۷۶: ۳- ۵).

منابع و مآخذ

- آذرمهر، گیتی (۱۳۸۵). شرحی دیگر بر مرقع گلشن، **گلستان هنر**. سال دوم، (۴)، ۶۷-۷۷.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۴). تشکیلات کتابخانه و نقاش‌خانه در مکتب اصفهان، **گلستان هنر**. سال اول، (۲)، ۴۴-۵۰.
- _____ (۱۳۸۶). کتابت‌خانه و صورت‌خانه در مکتب هرات. **گلستان هنر**. سال سوم، (۱۰)، ۱۸-۲۳.
- افشار، ایرج (۱۳۷۶). عرض در نسخه‌های خطی، **معارف**. دوره ۱۴، (۲)، ۳-۳۳۱.
- بخاری، محمد (۱۳۷۲). فوایدالخطوط، **کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی**. به‌کوشش نجیب مایل هروی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- بهار، محمدتقی (۱۳۸۶). **سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی**. تهران: امیرکبیر.
- تبریزی، میرزا جعفر بن علی (بایسنقری) (۱۳۷۸). عرضه‌داشت، **مجموعه مقالات دومین کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران**، ج ۱، به‌کوشش دکتر باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

- راکسبرو، دیوید جی (۱۳۸۶). دیباچه‌های مرقعات. ترجمه عباس آقاجانی، **گلستان هنر**. سال سوم، (۷)، ۱۰۷-۱۲۴.
- رحیمی‌فر، مهناز (۱۳۷۸). عرضه‌داشت، **مجموعه مقالات دومین کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران**. ج ۱، به‌کوشش دکتر باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- رفیقی هروی، مجنون (۱۳۷۲). سوادالخط، **کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی**. به‌کوشش نجیب مایل هروی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- ستوده، غلامرضا (۱۳۸۰). **مرجع‌شناسی و روش تحقیق در ادبیات فارسی**. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- شایگان، داریوش (۱۳۹۲). چگونه می‌توان در حوزهٔ فرهنگ غیرغربی به هنر اندیشید، **داریوش شایگان، در جست‌وجوی فضاهای گمشده**. تهران: فرزان روز.
- قصه‌خوان، قطب‌الدین محمد (۱۳۷۲). دیباچه، **کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی**. به‌کوشش نجیب مایل هروی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۷۳). **رسالاتی در خوش‌نویسی و هنرهای وابسته**. تهران: روزنه.
- قیومی بیدهندی، مهرداد (۱۳۹۰). **گفتارهایی در مبانی و تاریخ معماری و هنر**. تهران: علمی و فرهنگی.
- گواشانی، دوست‌محمد (۱۳۷۲). دیباچهٔ مرقع بهرام‌میرزا، **کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی**. به‌کوشش نجیب مایل هروی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲). **کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی**. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- ماینر، ورنن‌هاید (۱۳۸۷). **تاریخِ تاریخ هنر: سیری در تاریخ تکوین نظریهٔ هنر**. ترجمه مسعود قاسمیان، تهران: فرهنگستان هنر، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- محمود بن محمد (۱۳۷۲). قوانین‌الخطوط. **کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی**. به‌کوشش نجیب مایل هروی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- منشی قمی، احمد بن حسین (۱۳۶۶). **گلستان هنر**. به‌تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.
- منفرد، افسانه (۱۳۷۵). تذکره (۱)، تذکره‌نویسی فارسی، **دانشنامهٔ جهان اسلام**. زیرنظر غلامعلی حداد عادل، تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی.
- میرانصاری، علی (۱۳۸۵). تذکرةالشعرا. **دایرةالمعارف بزرگ اسلامی**. زیرنظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- وایسینجر، هربرت (۱۳۸۵). رنسانس: مکتوبات دورهٔ رنسانس و تاریخ‌نگاری، ترجمهٔ صالح حسینی، **فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها: مطالعاتی دربارهٔ گزیده‌ای از اندیشه‌های اساسی**. ویراست فیلیپ پی. واینر، تهران: سعاد.
- هروی، میرعلی بن میرباقر (۱۳۷۲). مدادالخطوط. **کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی**. به‌کوشش نجیب مایل هروی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

- Kelly-Gadol, J. (2014). Leon Battista Alberti. (*http://www.kirjasto.sci.fi/alberti.htm*) (Retrieved 25 March 2014).
- Leach, A. (2010). **What Is Architectural History.** Cambridge and Malden: Polity Press.
- Roxburgh, D. J. (2000). **Prefacing the Image: The Writing Art History in Sixteenth-Century Iran** (Muqarnas Supplement). Leiden, Boston and Tokyo: Brill Academic Publications.
- Sorensen, L. (ed.). (2013). Vasari, Giorgio. In: **Online Dictionary of Art Historians**. www.dictionaryofarthistorians.org (access date: 3/8/2013)
- Watkin, D. (1980). **The Rise of Architectural History**. London, New Jersey: Eastview Editions, Inc.

دریافت مقاله: ۹۳/۲/۱۰
پذیرش مقاله: ۹۳/۷/۱۹

بداهه‌پردازی در موسیقی دستگاهی ایران و ارتباط آن با شخصیت اجتماعی بداهه‌پرداز

محمود بالانده*

چکیده

تحقیق حاضر به مطالعهٔ نسبتِ کُنش‌های اجتماعی و رفتارِ نوازنده یا خوانندهٔ موسیقی با کیفیت و چگونگیِ بداهه‌پردازی او در حوزهٔ موسیقی می‌پردازد. بدین‌منظور با بهره‌گیری از روش تحلیلی و مطالعهٔ میدانی، دیدگاه دو گروه از پرسش‌شوندگان را در قالب دو جامعهٔ آماری مجزا بررسی کرده است. نمونهٔ آماریِ اول، شامل مدرسین و استادان مطرح موسیقی در دهه‌های ۶۰ و ۹۰ شمسی است که با بهره‌گیری از نتایج پرسش‌نامهٔ یک به رفتارشناسی نوازنده از منظر خودِ شخص پرداخته است. نمونهٔ آماریِ دوم، شامل دانشجویان دانشکدهٔ موسیقی و هنرجویان کلاس‌های آزاد موسیقی بوده که به‌وسیله پرسش‌نامهٔ دو کُنش‌های اجتماعی و رفتار نوازندگان موسیقی را از منظر شاگردان و دانشجویانِ آن مطالعه کرده است.

پژوهش حاضر به‌دنبال تأیید این فرضیه است که بداهه‌پردازی، هنری ذاتی است و وابستگیِ شایان توجهی به ویژگی‌های شخصیتیِ نوازنده و خوانندهٔ موسیقی دارد. تجزیه و تحلیل و مقایسهٔ پاسخ‌های دو نمونهٔ آماری موردِبحث مشخص نمود که کُنش‌های اجتماعی، رفتار بداهه‌پردازِ موسیقی، ادبیات گفتاری و همسان‌سازیِ اجتماعیِ بداهه‌پرداز، ارتباط معناداری با کیفیت و نحوهٔ پردازش بداههٔ نوازنده و خواننده موسیقی دارد. همچنین تحلیل یافته‌های نمونه آماری مشخص نمود، تفاوت معناداری بین ویژگی‌های شخصیتیِ بداهه‌پردازان با گروه‌نوازانِ موسیقی وجود داشته و در آموزش موسیقی علاوه‌بر آموزش فنون عمومی نوازندگی هنرجویان موسیقی باتوجه‌به ویژگی‌های شخصیتی و توانمندی ذاتی‌شان می‌بایست به دو گروه، تکنوازان و گروه نوازان تفکیک شده و هر گروه روند آموزش ویژه‌ای را طی نماید. هدف اصلی هم، شناساندن رابطهٔ رفتار اجتماعی بداهه‌پرداز با توانایی خَلقِ درزمان واقعیِ موسیقی و به‌کارگیری آن در روند آموزش علمی هنرجویان و دانشجویان موسیقی است.

کلیدواژگان: بداهه‌پردازی، رفتارشناسی، کُنش‌های اجتماعی، موسیقیِ بداهه.

* استادیار، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر تهران. balandeh@art.ac.ir

مقدمه

شخصیت، مجموعه‌ای سازمان‌یافته و واحدی متشکل از خصوصیات نسبتاً پایدار و دائم است که روی‌هم‌رفته یک فرد را از دیگری متمایز می‌سازد و محور اصلی بحث در زمینه‌هایی مانند یادگیری، انگیزش، ادراک، تفکر، عواطف و احساسات، هوش و مواردی ازین‌قبیل است. ازسوی‌دیگر، در مطالعهٔ بیماری‌های روانی، شخصیت نقشی محوری و اساسی ایفا می‌کند. در رابطه با جایگاه و اهمیت شخصیت در علم روان‌شناسی گفته شده که شخصیت مانند دیگی است که تمام مواد و مخلفات روان‌شناسی در آن پخته می‌شود (شاملو، ۱۳۷۵: ۱۰).

روان شناسان در بحث شخصیت، بیش از هرچیز به تفاوت های فردی توجه دارند؛ ویژگی‌هایی که یک فرد را از فرد دیگر متمایز می‌کند. بااین‌حال شخصیت، الگوهای معینی از رفتار و شیوه‌های تفکر است که نحوهٔ سازگاریِ شخص را با محیط تعیین می‌کند. شخصیت فرد شامل شخصیت اجتماعی و خصوصی اوست. رفتار، آن قسمتی که دیگران از شخص می‌بینند و می‌شنوند، شخصیت اجتماعی و تفکرات، تخیلات و تجاربی که شخص نمی‌خواهد دیگران را در آن سهیم کند، شخصیت خصوصی وی را تشکیل می‌دهد (اتکینسون، ۱۳۷۵: ۷۴).

کنش‌های اجتماعی و رفتار هر فرد متأثر از مجموعه خصائص باطنی و محیط اجتماعی پیرامون اوست. اعمال و رفتار بیرونی و عملکرد هر شخص در حوزهٔ اجتماع هم، معلولِ خصوصیات ذاتی و ذهنی وی است. نوازندگی و اجرایِ موسیقی نیز به‌عنوان نوعی عملکرد بیرونی انسان، متأثر از خصوصیات باطنی و شخصیتِ سازمان‌یافتهٔ نوازندهٔ است.

پژوهش حاضر درپی کشف رابطهٔ بین شخصیت درونی، اخلاقیات و رفتار اجتماعی موسیقی‌دان با کیفیت و نحوهٔ پیدایش بداهه‌پردازی اوست که فرضیه اصلی را شکل می‌دهد.

پیشینه پژوهش

در فصلنامه "ماهور" (۱۳۸۶)، به‌طور ویژه به مبحث بداهه‌پردازی در بستر موسیقی دستگاهی ایران پرداخته شده که مقاله‌های *منیک براندیلی*؛[۱] "بداهه‌نوازی" و *لرتات برنارت*؛[۲] "بداهه‌پردازی: چهارده تعریف" و همچنین *برونو نتل*؛[۳] "بداهه‌پردازی مفاهیم و سنت‌ها" از آن جمله‌اند. *علی حاجی ملاعلی* (۱۳۹۰) نیز در "از بداهه‌پردازی تا اجرا" درباره بداهه‌پردازی در حوزهٔ هنر نمایش بحث کرده است. نگارنده پژوهش حاضر نیز سال ۱۳۸۹، راهنمایی رسالهٔ *گلناز خلیلی* "تأثیرپذیری هنر بداهه‌پردازی از شخصیت نوازنده" را برعهده داشته که بنیان اولیهٔ این پژوهش مبتنی‌بر یافته‌های اولیهٔ رسالهٔ مذکور شکل گرفته است. همچنین *آزاده‌فر* (۱۳۹۱) در کتاب "اقتصاد در موسیقی" به مطالعهٔ میدانی از نمونه‌آماری مشابه با این پژوهش، به‌منظور شناسایی گونه‌های رایج عرصهٔ موسیقی رسمی ایران ازجمله تک‌نوازی و بداهه‌نوازی پرداخته است.

روش پژوهش

این تحقیق با روش میدانی انجام شده است. روش مذکور، دربردارنده تدوین پرسش‌نامه و آمارسنجی از نمونهٔ آماری مدرسین و استادان مطرحِ دهه‌های ۶۰ تا ۹۰ شمسی در حوزهٔ موسیقی کلاسیک ایران و دانشجویان دانشکده موسیقی و هنرجویان کلاس‌های آزاد این استادان در شهر تهران طی سال‌های ۱۳۸۶ تا ۱۳۹۱، بود.[۴]

پرسش‌نامه‌های تدوین‌شده دو نمونهٔ مجزاست که دو نمونهٔ آماری تفکیک‌شده را مطالعه می‌کند. این آمارسنجی به روش تصادفی و پرسشگری از نمونه‌ای از جامعهٔ آماری مذکور انجام می‌گیرد. نحوهٔ تدوین سؤالات پرسش‌نامهٔ یک، به شناسایی طرز تلقی مجریِ موسیقی از خود و محیط پیرامون خود معطوف شده است. سؤالات پرسش‌نامهٔ دوم ما را به شناسایی رفتار اجتماعیِ بداهه‌نواز ازمنظر جامعهٔ پیرامون وی من‌جمله دانشجویان و هنرجویان موسیقی رهنمون می‌سازد.

تیپ‌های شخصیتی و شغل

تیپ‌ها نشانگر ماحصل عادی رشد در یک فرهنگ خاص هستند و به نوع خاصی از شخصیت و تجربهٔ شخصی مرتبط می‌شوند. تیپ‌های شخصیتی عبارت‌اند از: واقع‌گرا، جستجوگرا، هنری، اجتماعی، متهور و قراردادی. انتخاب یک حرفه منعکس‌کنندهٔ انگیزش، دانش، شخصیت و توانایی فرد است. مشاغل پیش از آنکه دسته‌ای از مهارت‌ها و وظائف یا کارهای مجزا را نشان دهند، یک شیوهٔ زندگی را منعکس می‌کنند. باتوجه‌به تیپ شخصیت افراد، می‌توان بخش عمده‌ای از رفتار آنها را پیش‌بینی کرد. البته رفتار آدمی هم به شخصیت و هم به محیطی که شخص در آن زندگی می کند بستگی دارد، تیپ‌های شخصیت را باید با اطلاعات محیطیِ شخص تکمیل کرد. تجربیات و وراثت خاص یک هنرمند به فعالیت‌هایی منجر می‌شود که اشکال و محصولات هنری را خلق می‌نمایند. این افراد خود را مبتکر، ابرازگرا، شهودی، مستقل، دارای توانایی در سایر زمینه‌های هنری و ازاین‌دست می‌دانند (هالند، ۱۳۷۶: ۴۷ و ۷۰).

مطالعه و تحقیق درباره شخصیت، فواید بسیاری دارد. این فواید می‌تواند در زمینه‌های روابط اجتماعی، تربیت کودکان،

آموزش علم و هنر، پیشگیری و درمان بیماری‌های روانی سودمند واقع شود. تأثیرپذیری آموزش از شخصیت درونی و اجتماعی آموزگار و همچنین هنر از شخصیت و خصوصیات باطنی هنرمند، امری مسجل در حوزهٔ علم روان‌شناسی است (کریمی، ۱۳۷۴: ۶۳).

روان‌شناسی هنر

مطالعهٔ حالات روانی هنرمند، هنرپیشه، هنرشناس، دوستدار هنر و زیبایی، بستر مطالعاتی روان‌شناسی هنر را تشکیل می‌دهد. روان‌شناسی هنر می‌کوشد نَفس آدمی را بررسی کند و رابطهٔ میان ضمیرِ ناخودآگاه، وجدان و اعمال احساسی هنرمند را که همان هنر اوست، بیابد. شکی نیست که جمعی دارای شور و هیجان و احساس تند هستند و همین احساس، آنها را به‌سوی خلق آثار هنری هدایت می‌کند و به آنان آرامش می‌بخشد. خلق یک اثر هنری می‌تواند در روان هنرمند و قلمرو روانی مردم جامعهٔ هنرمند، اعتدال و آرامش ایجاد کند. به‌همین دلیل است که از درمان بیماری‌های روانی ازطریق هنر و به شیوه‌های هنری روز به روز استقبال بیشتری می‌شود (عناصری، ۱۳۸۰: ۶۷ و ۱۸۳).

مهم‌ترین عاملی که در کمال و ارزشمندیِ هنر نقش مستقیم دارد، شخصیت هنرمند است. یعنی هرگاه هنری که خلق می‌شود از اعماق جان هنرمندی باشد که دارای خصوصیات و برجستگی‌های خاص انسانی است، آن هنر دارای ارزش خواهد بود و اصولاً می‌توان لفظ هنر و هنرمند را درباره او به‌کار برد (محلوجی، ۱۳۷۴: ۵۶). این خصوصیات عبارت‌اند از: فکر و عقل، ایمان و اخلاق، دانش لازم و کافی، استعداد و نبوغ، احساسات لطیف انسانی. انسان هنرمند می‌بایست درعین برخورداری از فکر و عقلِ سالم و کامل، از ایمان درونی و اخلاق نیکو نیز بهره‌مند باشد. صفات و فضائل انسانی باید در وجود او به‌صورت ملکه درآمده باشد. هنرمند باید علاوه‌بر برخورداری از معلومات و دانش لازم درباره رشتهٔ خاص هنری خود، از استعداد و نبوغ یا به‌تعبیر دیگر، قدرت سازندگی و خلاقیت بهره برده باشد. بدون‌شک، احساسات اصلی‌ترین محرک هنرمند برای خلق اثر هنری است و بدون وجود احساسات لطیف و سرشار انسانی، هنر پدیده‌ای خشک و بی‌روحی بیش نیست (همان: ۵۷). هنر اتصال به ابدیت و جاودانگی است. آنچه هرگز از میان نمی‌رود، هنر است. به‌همین دلیل، اگر هنرمند به چیزی بپردازد که مربوط به عالم گذرا است هنر او هم گذران می‌شود. هنر خلاقه، زائیدهٔ روح پاک و باطن خدائی هنرمند است (الهی قمشه‌ای، ۱۳۷۸: ۲۷).

هنر بداهه‌پردازی

واژهٔ بداهه به‌معنی ناگاه درآمدن و بی‌درنگ سخن‌گفتن است (فرهنگ عمید، ۱۳۷۵: ذیل واژه بداهه) و بداهه‌پرداز کسی است که بدون مقدمه، اثری هنری اعم از شعر، موسیقی، نقاشی و همانند آن را خلق می‌کند (فرهنگ معین، ۱۳۵۳: ذیل واژه بدیهه). هنر، بداهه‌پردازی درواقع نمود بیرونی و عملی خلاقیت هنرمند است. هنرمند در شرایط خلاقه با رعایت دو اصل آزادی عمل و پایبندی به اصول، همزمان بداهه‌پردازی نیز می‌کند. وظیفه هنرمند شناخت و پیگیری تکانه‌های خلاق و اساس خلاقیت و بداهه‌پردازی ایجاد شرایطی برای بروز و جهت‌دهی این تکانه‌های خلاق است. توصیه نویسندگان برای فرایند خلاق چنین است: راه‌هایی را پیدا کنید تا خود برانگیخته شوید (ظهور)، سپس هر ایده‌ای را که به ذهنتان خطور می‌کند بیرون بریزید (بروز)، بدون آنکه آن را ارزشیابی کنید، بعدها برای ارزشیابی وقت هست (درک). تولید ایده را از ارزشیابی ایده جدا کنید (Kenn, 2007:35).

عموماً دو نوع بداهه‌پردازی مطرح است: ۱. بداهه‌پردازی در تمرین ۲. بداهه‌پردازی در اجرا. هنرمندان در تمرین بداهه‌پردازی براساس اصول هنر خود، شیوه‌های گوناگون اجرایی را آزمون می‌کنند و بهترین را برمی‌گزینند. این بهینه‌گزینی در هنرهای گوناگون متفاوت است. هنرمند نقاش با اتودها و آزمون‌وخطاهای مستمر ایده‌های خود را بداهه‌پردازی می‌کند و نویسنده به گمانه‌زنیِ چگونگی چیدمان عناصر داستان و وقایع و روابط شخصیت‌ها می‌پردازد. نوع دیگری از بداهه‌پردازی مطرح است که ویژهٔ هنرهای اجرایی مانند تئاتر و موسیقی و رقص است. این نوع بداهه‌پردازی علاوه‌بر اینکه ویژگی‌های نوع نخست را دربردارد، در اجرا از بداهه‌پردازی استفاده کرده و در شرایط اجرایی خاص با حضور تماشاگران به بداهه‌پردازی می‌پردازد (حاجی ملاعلی، ۱۳۹۰).

بداهه‌پردازی در هنر تئاتر، هم به‌شکل فردی و هم گروهی است. بداههٔ جمعی در تئاتر، متکی به پیشنهادات شخص بازیگر مقابل است. به‌گفتهٔ *آگوست استرینبرگ*[۵] هیچ هنری به اندازهٔ بازیگری تئاتر به دیگران وابسته نیست. چنانچه هر بازیگر از همکاری و پشتیبانی دیگر بازیگران محروم باشد، اجرایش فاقد عمق و حرکاتش با نوعی مانع مواجه خواهد بود. برخلاف تئاتر، بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی در بستر ردیف و مبتنی‌بر تغییر و تحول ملودی‌های انتزاعی آن، غالباً انفرادی و به‌شکل تک‌نوازی اجرا می‌شود یا به‌شکل دونوازی همراه با تنبک یا همراه آوازِ خواننده اتفاق می‌افتد. هرچند به بداهه‌نوازیِ جمعی در موسیقی ایرانی کمتر توجه شده است

اما در فرهنگ موسیقی سایر ملل ازجمله قوالان پاکستان، بداهه‌پردازیِ جمعی نیز جایگاه تعریف‌شده و والائی دارد.

در حوزهٔ موسیقی، بداهه‌پردازی به‌معنای آفرینش یک اثر موسیقی است که پیش از لحظهٔ اجرای آن وجود نداشته ولی، شکل‌گیریِ آن به یک چارچوب و مُدل و مجموعه‌ای از قوانینِ ازپیش‌تعریف‌شده بستگی دارد (براندیلی، ۱۳۸۶). بداهه‌پردازی در معنای پایه‌ای؛ اجرای موسیقی در همان لحظهٔ تصور آن است. در موسیقی‌های سنتی، بداهه‌پردازی از هیچ به‌وجود نمی‌آید بلکه تمامی موسیقی‌های اجراشده به‌صورت بداهه، همواره به یک مُدل ارجاع داده می‌شوند که ویژگی‌های آن، بسته به اینکه بداهه در موسیقی‌ای با متر آزاد صورت می‌گیرد یا در موسیقی‌ای با یک استخوان‌بندی زمانی و متر مشخص، تفاوت دارند. در موسیقی دارای متر آزاد، بداهه‌نوازی مبتنی‌بر بسترهای مُدال تعریف‌شدهٔ آن موسیقی و بر الگوهای ملودیکی (ملودی مدل) استوارند که در نظام معین و هدفمندی، طبقه‌بندی و نظم و ترتیب یافته‌اند. در موسیقی دارای متر مشخص، بداهه‌پردازی مبتنی‌بر دورهای ریتمیک[۶] بوده و در بطن دوره‌ها، خلق آنی و لحظه‌ای بداهه‌پرداز سبب بسطِ الگوهای تثبیت‌شدهٔ ریتمیک در آن نوع موسیقی می‌گردند.

بداهه‌پردازی در موسیقی نه تصادفی است و نه متکی بر حافظهٔ محض بلکه نوعی گفتمان موسیقی است که در لحظهٔ پیدایش، مبتنی‌بر چارچوب‌های زمانی و مجموعه قوانین، معرفِ بستر مِدال آن نوع موسیقی بیان می‌شود. این مجموعهٔ قواعد و چارچوب‌های موسیقی که در گذر زمان و قالب فرهنگ موسیقایی آن مردم تعریف می‌گردند، امکان دورشدن از مُدل ریتمیک یا ملودیک را به‌نحوی که موردِپذیرش نظام موسیقایی آن فرهنگ باشد، فراهم کرده و نحوهٔ عملی‌کردنِ بهینهٔ آن را درون مرزهای تعریف‌شدهٔ موسیقایی آن فرهنگ، تعیین می‌کنند. بداهه‌پردازی علاوه‌بر وابستگی به توانایی اجرایی بداهه‌پرداز و الهام از ذهنیات و قدرت خلاقهٔ مجری، به شرایط محیطی اجرا هم وابسته است. محیط پیرامون و فضا و بازخورد مخاطب نیز همواره می‌توانند الهام‌بخش بداهه‌پرداز باشد (Diggles,2004:35). درواقع، بداهه‌پردازی وابسته به سه عامل است: ۱. توانایی اجرایی موسیقی شامل: الف. فنون نوازندگی ب. قواعد و اصول اجرا ۲. خصایص باطنی، توانمندی ذهنی و قدرت خلاقه مجری ۳. شرایط محیطی، فضا و بازخورد مخاطب (Ibid: 10).

بداهه‌پردازی در فرهنگ موسیقایی ایران

در فرهنگ موسیقی ایران، بداهه‌پردازی و جواب‌آواز،[۷] دو مقولهٔ خلاقه محسوب می‌شوند که در مراتب والای هنر موسیقی رسمی ایران جای می‌گیرند. این دو مقولهٔ هنری در مراحل آموزش نوازندگی و خوانندگی، مراتب نهایی آموزش را به‌خود اختصاص داده‌اند (بالانده، ۱۳۸۵: ۹). به اعتقاد نگارنده نوازندگی موسیقی بیشتر صنعت نوازندگی است تا هنر نوازندگی و حیطه هنر موسیقی، از مراحل خلاقهٔ موسیقی نظیر آهنگ‌سازی، بداهه‌پردازی، تصنیف‌سازی، نواسازی و مواردی ازاین‌قبیل آغاز می‌گردد. همچنان‌که در فرهنگ‌های مشابه نظیر ترکیه و تاجیکستان از نوازندگی موسیقی با نام صنعتچی و صنعتگر یاد می‌شود و هنر موسیقی دربرگیرندهٔ مراحل خلاقهٔ موسیقی همچون بداهه‌نوازی در عرصهٔ موسیقی است.

بداهه‌پردازی در موسیقی دستگاهی ایران، فقط در ارائه ردیف دستگاهی مصداق پیدا می‌کند. ردیف موسیقی عبارت است از توالی مدون و تثبیت‌شدهٔ ملودی‌ها. این ملودی‌ها نمونه‌هایی انتزاعی‌اند که مبنا و زیربنای تغییرات عینی ملودی را تشکیل می‌دهند. تغییرات عینی ملودی‌ها تا بی‌نهایت امکان‌پذیر است به‌همین‌دلیل، از یک‌سو تعداد ملودی‌ها و ازسوی دیگر ترتیب و توالی تدوین‌یافتهٔ آنها در مکاتب مختلف ردیف باهم تفاوت دارند. بداهه‌نواز در لحظهٔ خلق ملودیِ تیپ‌های منتج از الگوهای ردیف یا اجرای بداهۀ یکی از ژانرهای ضربیِ موسیقی ایران، ایفاگر نقش همزمان سه شخصیت: آهنگ‌ساز، نوازنده و رهبر گروه یا کارگردان است. چراکه لحظهٔ ساخت و اجرای اثر توأمان است.

تعلیم ردیف دستگاهی موسیقی ایران به‌نحو معمول دراصل، جنبهٔ بدیهه‌سرایی ندارد. زیرا شاگرد ملزم است آنچه را استاد به او تعلیم می‌دهد، دقیقاً فراگرفته و بدون تغییر ارائه دهد. با احاطهٔ کامل بر ردیف است که اجراکننده، از ملودی‌ها به‌عنوان الگوهای زیربنایی استفاده کرده و تغییر می‌دهد. در این تغییر بی‌شک فیگورهای ملودی، ارزش‌های متری اصوات و چگونگی توالی آنها و ... ، از یکدیگر لاینفک نیستند. در موسیقی دستگاهی ایران بداهه‌پرداز در چگونگی تغییر نمونه‌های انتزاعی ملودی از آزادی بسیاری برخوردار است اما این آزادی در چارچوب خصایص تثبیت‌شدهٔ ملودی محدود می‌شود. بنابر این، بداهه‌پردازی در موسیقی دستگاهی ایران به‌هیچ‌وجه آن موسیقی را که بر هیچ الگو یا نمونهٔ زیربنایی ملودیک مبتنی نباشد، شامل نمی‌شود (مسعودیه، ۱۳۶۵: ۱۱۳).

نمونهٔ آماری شرکت‌کننده در پروژه

در مطالعهٔ حاضر، دیدگاه‌های ۱۵۵ نفر بررسی شده است. از این میان، ۵۴ نفر از پرسش‌شوندگان جزو نوازندگان مطرح دههٔ ۶۰ تا ۹۰ موسیقی کلاسیک ایران در زمینهٔ بداهه‌پردازی (نوازندگی و خوانندگی) و اجرای گروهی بودند. برخی به‌دلیل

اینکه مدرّس سازهای ایرانی در گروه نوازندگی موسیقی ایرانی دانشکده موسیقی بودند و برخی دیگر به واسطهٔ اطلاق عمومی جامعهٔ موسیقی به تبحر ایشان در بداهه نوازی، مطالعه شدند.

۱۰۱ نفر از پرسش‌شوندگان شامل ۵۹ نفر از دانشجویان دانشکده موسیقی و ۴۲ نفر از هنرجویان کلاس‌های آزادِ نمونه آماری اول هستند. میانگین سنی پرسش‌شوندگان نمونهٔ آماری دوم، ۲۲ و میانگین سنوات فراگیری آنان نزد معلم خود ۵/۵ سال بوده است.

مواد موردِاستفاده

پرسش‌نامه: به مخاطبان نمونهٔ آماری یک و دو، پرسش‌نامهٔ ویژه‌ای داده شده که در ابتدای آن اطلاعات فردی نظیر سن، جنس، گرایشِ ساز ایرانی، سنوات فعالیت موسیقی، نوع و میزان تحصیلات و درادامه، سؤالات تخصصی درباره بازخوردِ رفتار و کنش اجتماعی معلم موسیقی به‌منظور رفتارشناسی وی تدوین شده است. در پرسش‌نامه‌ها برای هر سؤال، چهار گزینه انتخاب شده است. برای برخی سؤالات هم، مخاطبان مجاز بودند با رعایت اولویت عددیِ ۱ تا ۴، دو گزینه را برگزینند.

ازآنجاکه در موسیقی ایرانی غالباً بداهه‌نوازی‌ها به‌شکل تک‌نوازی اجرا می‌شوند، در این تحقیق تک‌نوازان و بداهه‌نوازان در یک دستهٔ واحد ارزیابی می‌شوند. همچنین منظور از گروه‌نوازی، اجرای موسیقی جمعی است که نیازمند تمرین گروهی و هماهنگی و انسجامِ ازپیش‌صورت‌پذیرفته است.

الف. سؤالات پرسش‌نامهٔ اول از نمونهٔ آماری مدرسین موسیقی، نوازندگان و خوانندگانِ بداهه‌پردازِ شناخته‌شده در عرصه موسیقی کلاسیک ایران، پرسیده شده است. در طراحیِ سؤالات، ۱۷ سؤال نخست برگرفته از پرسش‌نامهٔ شخصیت آیزنک و سؤالات ۱۸ تا ۲۱ را نگارنده به‌ضرورتِ موضوع تحقیق، اضافه کرده است. درابتدای پرسش‌نامه، درباره اطلاعات فردی مخاطب و همچنین علاقهٔ شخصی وی به حوزهٔ فعالیت موسیقی در زمینهٔ تک‌نوازی- بداهه‌پردازی یا کار جمعی و گروه‌نوازی سؤال شده است. درادامه سؤالات تخصصی، نگارنده منتخبی از پرسش‌نامهٔ شخصیت را به‌منظور شناساییِ دیدگاه این گروه نسبت به شخصیت درونی و ارزیابیِ رفتار اجتماعی خود، تا حدی که قابل استناد باشد، تدوین کرده است. با این کار، کاوش در زمینهٔ رفتارشناسی شخصیت و حصول نتیجهٔ صحیح و موردِقبول در تحلیل داده‌های نهائی میسر گردید.

ب. سؤالات پرسش‌نامهٔ دوم از نمونهٔ آماریِ دانشجویان و هنرجویان گرایش موسیقی ایرانی به‌نحوی تدوین شده که در بخش شناسایی اطلاعات فردی، گزینه: دانشجوی رشتهٔ موسیقی یا کلاس آزاد نیز آورده شده است. همچنین حوزهٔ فعالیت تک‌نوازی- بداهه‌نوازی یا کار جمعی و گروه‌نوازی معلم موسیقی نیز ازمنظر هنرجو، درابتدای پرسش‌نامه سؤال شده است. سؤالات تخصصی پرسش‌نامهٔ دو را نگارنده به‌شکلی طراحی کرده است که دیدگاه این گروه باتوجه‌به شناخت آنان از رفتار اجتماعیِ معلم خود یا نوازندگان شناخته‌شدهٔ موسیقی، منتج به حصول یافته‌های صحیح و مقبول گردیده و مطالعه و مقایسهٔ داده‌های نهایی تحقیق را مقدور سازد.

فرایند اجرای پروژه

پرسش‌نامه گروه اول براساسِ گزیده‌ای از پرسش‌نامهٔ شخصیت *آیزنک*[۸] که ارتباط منطقی با موضوع تحقیق داشته، طراحی شده است. ۱۷ سؤال عیناً از پرسش‌نامهٔ آیزنک انتخاب شده است. ۴ سؤال را هم نگارندهٔ به‌منظور دستیابی دقیق‌تر به هدف طراحی کرده است. سؤالات پرسش‌نامهٔ گروه دوم درابتدا مشتمل‌بر ۵۷ سؤال بوده که در این تحقیق، سؤالات کلیدی و مؤثر در بخش نتیجه‌گیری گزینش شده است.

درابتدای نظرسنجی متن کوتاهی به‌منظور توضیحِ چرایی و چگونگی انجام تحقیق به مخاطبان داده شد و آنها اطلاعات فردی خود شامل سن، جنس، گرایش ساز ایرانی و مواردی ازاین‌دست را تکمیل نمودند. درادامهٔ روند اجرای پروژه، نحوهٔ تکمیل پرسش‌نامه و اهمیت صرفِ دقت لازم در پاسخ به سؤالاتِ تخصصی برای هر گروه تشریح شده و مخاطبان هر گروه، سؤالات پرسش‌نامهٔ ویژهٔ خود را تکمیل و ارائه نمودند.

تلخیص داده‌ها

تجزیه و تحلیل داده‌های هر گروه در این تحقیق، آشکار ساخت که رابطهٔ معناداری بین اخلاق فردی و رفتار اجتماعیِ مجریانِ موسیقی، اعم از بداهه‌پردازان یا نوازندگان ارکستر، با انتخاب حوزهٔ گرایشِ تک‌نوازی یا کار جمعیِ موسیقی توسط مجری موسیقی و درنتیجه، نحوهٔ عملکرد و کیفیت اجرای وی در زمینهٔ اجرای انفرادی[۹] یا اجرای جمعی موسیقی[۱۰] وجود دارد.

در آمارسنجی از نمونهٔ آماری مجریان موسیقی، در ۱۱ پرسش تفاوت معناداری بینِ دستهٔ نوازندگان و خوانندگان علاقمند به اجرایِ انفرادی و بداهه‌پردازی با دستهٔ علاقمند به فعالیت در گروه و اجرای جمعیِ موسیقی مشاهده می‌شود. با مقایسهٔ یافته‌های تحقیق و حصول نتیجه نهایی از پرسش‌شوندگان نمونهٔ آماری یک، نقش بارز و شایان توجهی در عامل‌های نوع و میزان تحصیلات و گرایش ساز ایرانی دیده نشد. به‌همین‌دلیل، در تلخیص داده‌های پروژه این دو عامل حذف گردیدند. اما در بررسی نتایج نمونه آماری یک مشاهده می‌شود که عامل جنسیت و سِن در انتخاب زمینهٔ فعالیت موسیقی، تشابه معناداری دارد.

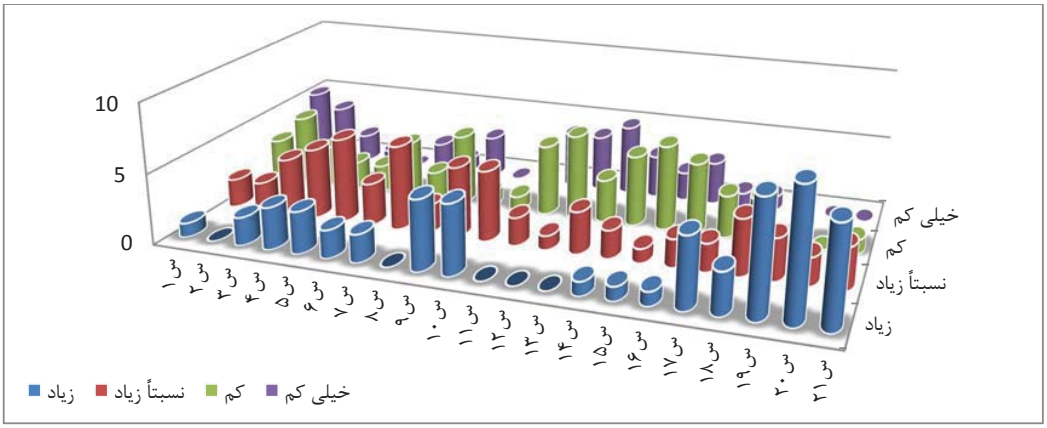
به‌طوری‌که با درنظرگرفتن نسبتِ عددیِ عامل جنسیت در نمونهٔ آماری یک، دیده می‌شود که از نمونهٔ ۵۴ نفری این گروه، ۴۸ نفر مرد و ۶ نفر زن بوده‌اند. لذا نسبت مردها به زن‌ها ۸ به ۱ خواهد بود. باتوجه‌به این نکته، ۶۴/۵ % پرسش‌شوندگانِ مرد گزینهٔ تک‌نوازی- بداهه‌نوازی را زمینهٔ دلخواه خود معرفی و ۳۵/۵ % آنها گروه‌نوازی را انتخاب نموده‌اند. همچنین ۶۶ % پرسش‌شوندگانِ زن، گروه‌نوازی و ۳۴ % آنها، تک‌نوازی و بداهه‌نوازی را زمینهٔ دلخواه خود معرفی نموده‌اند. به‌علاوه، با درنظرگرفتن نسبت عددیِ عامل سن در نمونهٔ آماری یک مشاهده می‌شود که ۷۸ % افرادی که سنِ بالای ۴۵ سال داشته‌اند، تک‌نوازی و بداهه‌نوازی را انتخاب کرده و تنها ۲۲ % از افراد بالای ۴۵ سال، گروه‌نوازی را اولویت موردِدلخواه خود می‌دانند. برعکس، ۶۹ % افراد کمتر از ۴۵ سال، گروه‌نوازی را اولویت موردِدلخواه خود معرفی کرده و تنها ۳۱ % افراد کمتر از ۴۵ سال، زمینهٔ موسیقی موردِعلاقهٔ خود را تک‌نوازی و بداهه‌نوازی می‌دانند. باتوجه‌به نتایج به‌دست‌آمده، چنین به‌نظر می‌رسد که عامل سن و جنسیتِ نوازندگان موسیقی متغیر ثانویه بوده و در گزینش زمینهٔ موردِعلاقهٔ نوازندگان و مدرسین موسیقی بی‌تأثیر نیست. بااین‌همه، بدیهی است تأیید و تأکیدِ این موضوع، به پژوهش اختصاصی درباره رابطهٔ سن و جنس نوازندگان موسیقی با زمینهٔ فعالیت مجریانِ موسیقی نیاز دارد که در این پژوهش، بدان پرداخته نشده است.

لازم به ذکر است، عامل جنسیتِ نوازندگان صرفاً قابل تعمیم در محیط موردِمطالعهٔ این پژوهش و شهر تهران بوده و بنابر تفاوت فرهنگیِ اقوام گوناگون ایرانی و نفوذ فرهنگ موسیقی در مناطق مختلف ایران و نیز نگرش هر جامعهٔ بومی و شهری به فعالیت زن‌ها در عرصهٔ موسیقی، نتایج این عامل را نمی‌توان به تمامی فرهنگ‌های ایرانی تعمیم داد. همچنین، دلایل تمایل بارز زن‌ها به فعالیت‌های گروه‌نوازی در مقایسه با فعالیت در زمینهٔ تک‌نوازی می‌بایست در پژوهش مستقلی و در ارتباط با بستر اجتماعی و شانس حضور یکسان با مردها مطالعه شود.

درخصوص پرسش‌شوندگان نمونهٔ آماری دو، باتوجه‌به نتایج به‌دست‌آمده از این گروه و مقایسهٔ یافته‌ها، نقش بارز و شایان توجهی در عامل‌های سن، جنسیت، نوع و میزان تحصیلات و گرایش ساز ایرانی دیده نشده است. به‌همین‌دلیل، عامل‌های ذکرشده در تلخیص داده‌های نهایی از پاسخ دانشجویان و هنرجویان موسیقی حذف گردیدند.

پاسخ‌های ارائه‌شده برای پرسش‌نامهٔ یک

نتایج به‌دست‌آمده از پرسش‌نامهٔ یک که نوازندگان و معلمین موسیقی آن را تکمیل کرده‌اند (دستهٔ۱/S)،[۱۱] بنابر انتخاب زمینهٔ فعالیت نوازنده در حوزهٔ تک‌نوازی– بداهه‌نوازی یا گروه‌نوازی، به دو دسته تفکیک شده و پاسخ‌های هر سؤالِ پرسش‌نامه در دستهٔ تفکیک‌شدهٔ مذکور ارزیابی و مقایسه گردید. نمونهٔ آماری یک، شامل ۵۴ نفر است که ۱۱ نفر باتوجه‌به سابقهٔ فعالیت خود در زمینهٔ اجرای موسیقی ایرانی، خود را تک‌نواز و بداهه‌نواز و ۴۳ نفر خود را نوازندهٔ اجرایِ گروهی و ارکسترال موسیقی می‌دانند. نتایج اخذشده از دستهٔ اول (۱/S) که شامل نوازندگان موسیقی است و تمایل به فعالیت در زمینهٔ تک‌نوازی- بداهه‌نوازی داشته‌اند (تصویر ۱)، نشان از آن دارد که تک‌نوازان و بداهه‌نوازان موسیقی در پاسخ به سؤالات ۱،۲،۴،۷،۸،۱۰،۱۳،۱۴،۱۶،۱۷،۱۸،۱۹،۲۰،۲۱ به‌گونه‌ای مشابه عمل کرده‌اند. پاسخ به یازده سؤال مذکور به‌گونه‌ایست که تفاوت بارز و معناداری بین انتخاب گزینهٔ بلی و خیر در دستهٔ ۱/S ملاحظه می‌گردد. اما با مقایسهٔ پاسخ‌های دریافتی به سؤالات ۳،۵،۶،۹،۱۱،۱۲و۱۵، تفاوت معناداری بین پاسخ به گزینه‌های سه‌گانهٔ اخذشده از پرسش‌شوندگان این دسته مشاهده نمی‌شود.



تصویر ۱. نمودار نتایج تحلیل پاسخ‌های پرسش‌نامهٔ یک، دستهٔ تک‌نواز– بداهه‌نواز (۱/S)، (نگارنده)

نتایج پرسش‌نامه‌های آن دسته از نوازندگانی که تمایل به فعالیت در زمینهٔ کار جمعی و گروه‌نوازی داشته‌اند (دستهٔO/۱)، مبین آنست که گروه‌نوازانِ موسیقی در پاسخ به سؤالات ۱،۲ ،۳،۴،۶،۷،۸،۹،۱۰،۱۱،۱۳،۱۵،۱۶،۱۷،۱۸،۲۰،۲۱، پاسخ‌های مشابهی را ابراز نموده‌اند (تصویر ۲). اما با مطالعهٔ پاسخ سؤالات ۵،۱۲،۱۴،۱۹ از دستهٔ گروه‌نوازان، تفاوت معناداری بین گزینه‌های سه‌گانه مشاهده نمی‌شود.

پرسش یک از نمونه‌آماری نوازندگان و معلمین موسیقی این است که آیا فعالیت‌های دسته‌جمعی را به فعالیت‌های انفرادی ترجیح می‌دهند. تجزیه و تحلیل پاسخ‌های داده‌شده به این پرسش، مشخص می‌سازد که نوازندگان دستهٔ S/۱ که سابقهٔ فعالیت آنها اغلب در زمینهٔ تک‌نوازی است، با ۸ پاسخ خیلی کم، ۲ پاسخ کم و ۱ پاسخ زیاد، بر ترجیح خود بر فعالیت‌های انفرادی تأکید نموده‌اند. همچنین، نوازندگان دستهٔ O/۱ که سابقهٔ فعالیت گروه‌نوازی شاخص‌تری داشته‌اند، با ۲۳ پاسخ زیاد، ۹ پاسخ نسبتاً زیاد، ۶ پاسخ کم و ۵ پاسخ خیلی کم، فعالیت در زمینهٔ اجرای گروهی موسیقی را ارجح می‌دانند.

در پرسش ۲، از مخاطبان پرسش شده که آیا غالب کارهای خود را از روی نقشه و برنامه‌ای ازپیش‌تعیین‌شده انجام داده‌اند. مطالعهٔ پاسخ‌های مخاطبان بیانگر این است که دستهٔ S/۱، با تفاوت بارزی پاسخ خیلی کم و دستهٔ O/۱ با اکثریت قاطع پاسخ زیاد را انتخاب نموده‌اند. چنانکه دستهٔ تک‌نوازان از ۱۱ نفر، ۸ پاسخ خیلی کم و ۲ پاسخ کم و تنها ۱ پاسخ زیاد داده‌اند و دستهٔ گروه‌نوازان برعکس؛ از ۴۳ نفر ۳۵ پاسخ زیاد، ۵ پاسخ نسبتاً زیاد و تنها ۳ پاسخ کم را گزینش کرده‌اند.

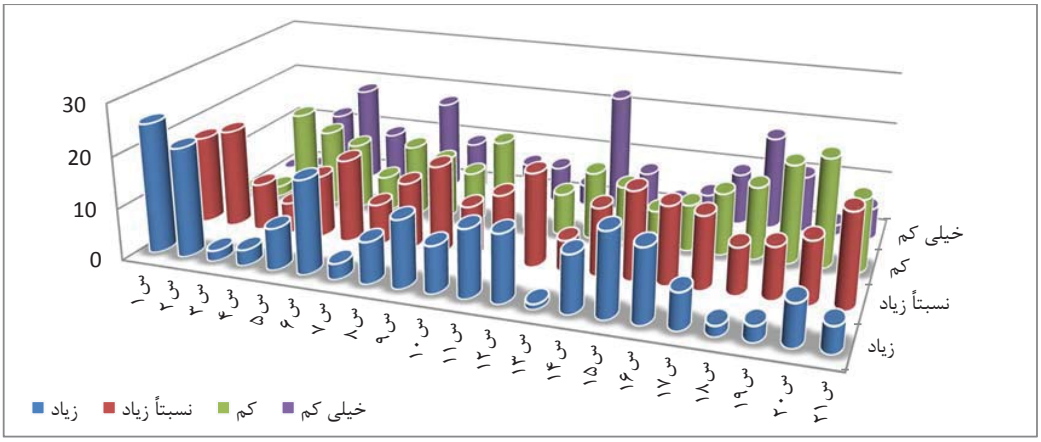
در پاسخ به پرسش‌هایی که خودباوری و اعتماد به نفس مخاطبان را ارزیابی می‌کنند، نظیر سؤال ۱۰،۱۱ و ۱۸ نیز تشابه معناداری بین پاسخ مخاطبان دستهٔ S/۱ با یکدیگر و تفاوت بارزی بین پاسخ‌های آنها با دستهٔ O/۱ مشاهده می‌شود.

علاقمندان به تک‌نوازی با اکثریت قاطع، خود را فردی بااعتماد به نفس بالا، خودباور که از انجام اشتباه هراسی ندارند، معرفی نموده‌اند. درخصوص دستهٔ گروه‌نوازان دیده می‌شود که اکثریت مخاطبان گزینهٔ تاحدودی را انتخاب نموده‌اند و به‌نظر می‌رسد تاحدودی اعتماد به نفس خودباوری خود را تأیید می‌کنند. اما اعتماد به نفس و خود باوری آنها با دستهٔ S/۱ برابر نیست.

در سؤال ۵ از مخاطبان پرسیده شده آیا سیر در دنیای تخیلی را دوست دارند. باتوجه‌به نتایج به‌دست‌آمده، دیده می‌شود که بین پاسخ کلیهٔ مخاطبان گروه یک تفاوت چندانی مشاهده نشده و ۵۴ نفر مخاطبان هر دو دسته، با ۳۰ پاسخ خیلی کم، ۱۵ پاسخِ کم و تنها ۹ پاسخ نسبتاً زیاد، غالباً خود را فردی واقع‌گرا می‌دانند و سیر در دنیای واقعی را به دنیای تخیلی ترجیح می‌دهند. اما در نتایج به‌دست‌آمده از سؤال ۶ که مربوط به سنجش درون‌گرایی مخاطبان است، دستهٔ تک‌نواز- بداهه‌نواز با ۸ پاسخ زیاد از ۱۱ نفر و دستهٔ گروه‌نواز با ۳۴ پاسخ کم از ۴۳ نفر، بیانگر این موضوع هستند که اکثریت دستهٔ تک‌نوازان خود را درون‌گراتر از دستهٔ گروه‌نوازان می‌شمارند.

پاسخ‌های ارائه شده برای پرسش‌نامهٔ دو

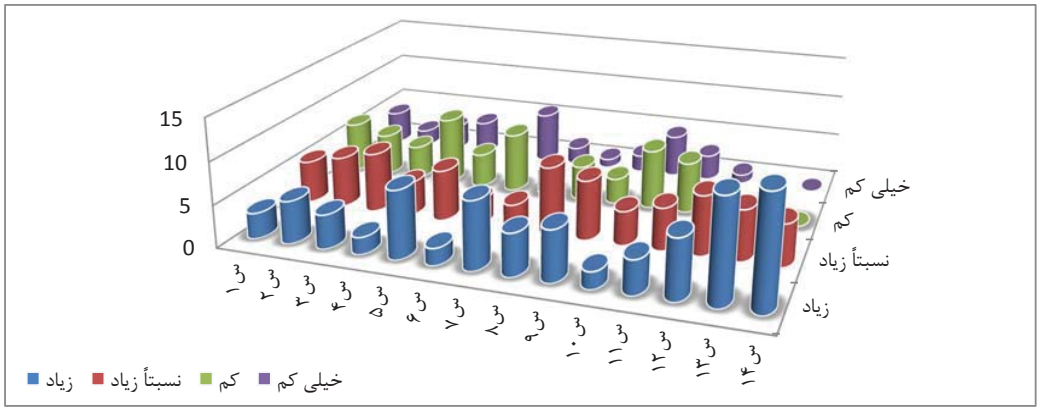
نتایج حاصل از پرسش‌نامهٔ دو که ۱۰۱ نفر از دانشجویان و هنرجویان کلاس‌های آزاد موسیقی آن را تکمیل کرده‌اند، بنابر دیدگاه پرسش‌شوندگان این نمونهٔ آماری نسبت به گزینشِ زمینهٔ فعالیت معلمین و نوازندگان موسیقی در حوزهٔ تک‌نوازی- بداهه‌نوازی یا گروه‌نوازی نیز به دو دستهٔ مجزا طبقه‌بندی و پاسخ‌های هر سؤالِ پرسش‌نامهٔ دو در دستهٔ مجزای مذکور ارزیابی و مقایسه شده است. ۱۸ نفر از مخاطبان پرسش‌نامهٔ دو، معلم یا اجراکنندهٔ موسیقی موردِنظر خود را تک‌نواز و بداهه‌نواز و ۸۳ نفر زمینهٔ فعالیت معلم خود را گروه‌نوازی موسیقی معرفی نموده‌اند. نتایج حاصل از دستهٔ



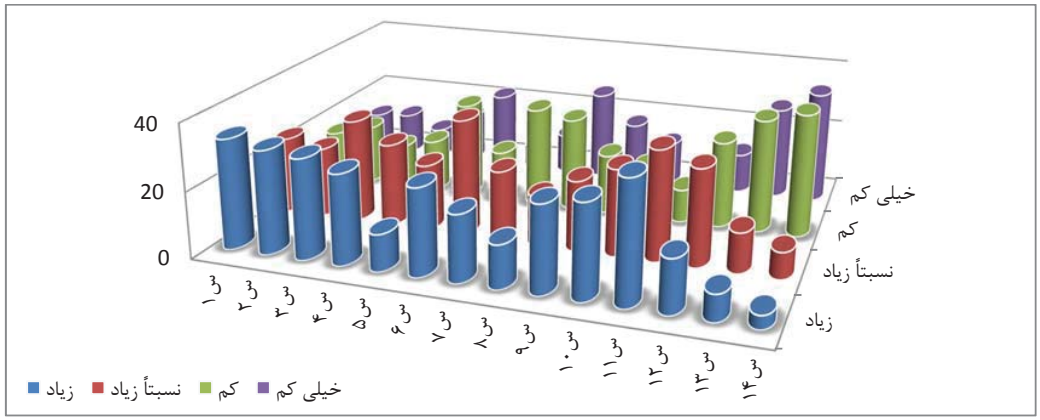
تصویر ۲. نمودار نتایج تحلیل پاسخ‌های پرسش‌نامهٔ یک، دستهٔ گروه نوازان (O/۱)، (نگارنده)

اول نمونهٔ آماری دانشجویان و هنرجویان موسیقی که معتقد بوده‌اند زمینهٔ فعالیت موثر معلم آنها تک‌نوازی- بداهه‌نوازیست (۲/S)، حاکی از آن است که دستهٔ ۲/S پاسخ‌های مشابهی از سؤالات ۱،۴،۵،۶،۷،۱۰،۱۲،۱۳،۱۴ دریافت نموده‌اند (تصویر ۳). پاسخ به ۹ سؤال مذکور به‌شکلی است که تفاوت بارز و معناداری بین انتخاب گزینهٔ بلی و خیر مشاهده می‌شود. اما با مقایسهٔ پاسخ سؤالات ۲،۳،۸،۹،۱۱ تفاوت شایان توجه و معناداری بین پاسخ به گزینه‌های سه‌گانهٔ اخذشده دیده نمی‌شود.

درمقابل، نتایج نمونهٔ آماری دانشجویان و هنرجویان موسیقی که معتقدند زمینهٔ فعالیت مؤثر معلم آنها غالباً اجرای جمعی و گروه‌نوازی است (۲/O)، دستهٔ ۲/O از سؤالات ۱،۲،۳،۴،۶،۸،۱۰،۱۱،۱۲،۱۴ پاسخ‌های مشابهی به گزینه‌های بلی و خیر دریافت نموده‌اند (تصویر ۴). اما در پاسخ به سؤالات ۵،۷،۹،۱۳ تفاوت معناداری بین پاسخ به گزینه‌های موجود ملاحظه نمی‌شود. در پرسش‌های ۱ و ۲ از مخاطبان نمونهٔ آماری دوم درخصوص پوشش ظاهر، آداب گفتاری و ادبیات معلم و استاد مدنظر او پرسیده شده است. با مطالعه و مقایسهٔ پاسخ‌های ۱۰۱ نفر پرسش‌شونده، مشاهده می‌شود که دستهٔ گروه‌نوازان با با ۷۸ % پاسخ بلی، ۱۵ % پاسخِ تاحدودی و تنها ۷ % پاسخ خیر، انتخاب پوشش ظاهر، تناسب پوشش با معیار و انتخاب اجتماع و ادبیات گفتاریِ دستهٔ گروه‌نوازان را مناسب‌تر از دستهٔ تک‌نواز– بداهه‌نواز می‌دانند. همچنین دانشجویان با گزینش ۸۱ % پاسخ بلی معتقدند گروه‌نوازان، اغلب کارهای خود را با برنامه‌ریزی دقیق و تصمیمات ازپیش‌تعیین‌شده انجام می‌دهند. دستهٔ تک‌نواز- بداهه‌نواز با ۸۲ % پاسخ بلی، افرادی دارای اعتماد به نفس، خودباور، درون‌گرا و سختگیر بوده و از انتقاد تاحدودی ناراحت می‌شوند. لیکن دستهٔ گروه‌نوازان با ۷۱ % پاسخ بلی، افرادی انتقادپذیر، وقت‌شناس و در مقایسه با تک‌نوازان اعتماد به نفس و خودباوری کمتری دارند.



تصویر ۳. نمودار نتایج تحلیل پاسخ‌های پرسش‌نامهٔ دو، دستهٔ تک‌نواز– بداهه‌نواز (۲/S)، (نگارنده)



تصویر ۴. نمودار نتایج تحلیل پاسخ‌های پرسش‌نامهٔ دو، دستهٔ گروه‌نواز (۲/O)، (نگارنده)

نتیجه‌گیری

بررسی داده‌های این تحقیق مشخص ساخت که تک‌نوازی و بداهه‌نوازی در موسیقی رسمیِ ایران، علاوه‌بر طی روند آموزش تکنیک،[۱۲] صداگیریِ بهینه از ساز موردِنظر،[۱۳] بیان موسیقایی عبارات و جملات[۱۴] و همچنین رعایت سبک و شیوهٔ خاصِ نوازندگی[۱۵] در هرکدام از سازهای رایج موسیقی رسمی ایران و مکاتب آوازی موسیقی، نیازمند توانایی‌های ذاتی و فطری نوازنده و خواننده بوده و نیز متأثر از شخصیت درونی و بیرونی اوست. به‌نظر می‌رسد در روند آموزش بداهه‌نوازی در موسیقی رسمی ایران، می‌بایست در گزینش هنرجو از بین سایر هنرجویان، قابلیت‌های ذهنی و خصوصیات باطنی وی مدنظر قرار گرفته و معلم افزون‌بر آموزش اصول و قواعد نوازندگی، به پرورش توانمندی‌های ذهنی و تقویت عناصر شخصیتی نوازنده نظیر اعتماد به نفس، خودباوری، ریسک‌پذیری، ترس‌نداشتن از بروز اشتباه و نظایر آنها اهتمام ورزد. یافته‌های تحقیق مبین آنست که تک‌نوازان و بداهه‌نوازان غالباً از اعتماد به نفس و خودباوری بیشتری نسبت به سایر نوازندگان برخوردار بوده و با اتکا به نفس خود، انتخاب پوشش ظاهر و ادبیات گفتاریِ خود را بر انتخاب اجتماع ترجیح می‌دهند. بداهه‌نوازان غالباً قدرت ریسک‌پذیری بیشتری داشته و پس از بروز اشتباه احتمالی کمتر به سرزنش خود پرداخته و سعی در پرهیز از اشتباهات بعدی دارند. غالبِ بداهه‌نوازان از طبع شعر و خلاقیت در حوزهٔ ادبیات نیز برخوردارند. این گروه از نوازندگان و خوانندگان، آموزش شفاهی ردیف دستگاهی موسیقی ایران را به آموزش مکتوباتی آن ارجح دانسته و تسلط و حفظ جزء به جزء ردیفِ سازی و آوازی موسیقی ایرانی را ضرورت انکارناپذیر نوازندگی در موسیقی کلاسیک ایرانی می‌دانند. آن دسته از نوازندگانی که توانایی بداهه‌نوازی در بستر ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی را دارند، حفظ ردیف آوازی موسیقی دستگاهی ایرانی را از ملزومات قطعی تک‌نوازی و بداهه‌نوازی می‌دانند. چراکه معتقدند موسیقی ایرانی وابسته به شعر و موسیقی آوازی بوده و همچنین حفظ الگوهای ملودیک ردیف آوازی[۱۶] و تسلط بر اجرای آنها، بداهه‌پردازی و خلق نمونه‌های ملودیک متنوع و مبتنی‌بر ساختار الگوهای ردیف[۱۷] را فراهم می‌کند (مسعودیه، ۱۳۶۵: ۵۶ و ۶۶).

یافته‌های پژوهش حاضر همچنین مبین آنست که گروه‌نوازان موسیقی غالباً فعالیت‌های جمعی را ترجیح داده و در جمع احساس خشنودی و رضایت خاطر بیشتری نسبت به تک‌نوازان داشته و از تنهایی پرهیز می‌کنند. همچنین از اولویت بیشتری درزمینه وقت‌شناسی و نظم ظاهری در مقایسه با سایر نوازندگان برخوردارند. گروه‌نوازان آموزش مکتوباتی و مبتنی‌بر نُت[۱۸] را به آموزش شفاهی موسیقی ترجیح داده و حفظ جزء به جزء ردیف سازی و آوازی را ضرورت حتمی نوازندگی در حوزهٔ موسیقی رسمی ایران نمی‌دانند. نتایج حاصل از این تحقیق نشانگر آنست که تمامی هنرجویان قابلیت تک‌نوازی و بداهه‌نوازی ندارند. همچنین، در روند آموزش اصول و قواعد اجرای موسیقی می‌بایست هنرجویان مستعد در این زمینه شناسایی شوند سپس، درکنار آموزش موسیقی ارتقای سطح توانمندی‌های ذهنی و قدرت خلاقهٔ هنرجو نیز مدنظر قرار گیرد.

اگرچه در موسیقی ایرانی غالب بداهه‌نوازی‌ها به‌شکل ساز تنها یا همراه با ساز تنبک اجرا می‌شود اما به‌نظر می‌رسد یافته‌های این تحقیق درخصوص نقش‌مندیِ خصوصیات باطنی و شخصیت اجتماعی تک‌نوازان موسیقی را می‌توان به نوازندگان سولیست موسیقی غربی تعمیم داد. بااین‌همه، نگارنده نتایج به‌دست‌آمده از تحقیق و یافته‌های آن را به حوزهٔ موسیقی رسمی ایران محدود نموده است.

پرسش‌نامه یک

نام و نام خانوادگی: سن: جنس: نوع و میزان تحصیلات:

گرایش ساز ایرانی: غالب فعالیت‌های پیشین شما در زمینهٔ تک‌نوازی است یا اجرای گروهی موسیقی:

۱. آیا فعالیت‌های دسته‌جمعی را به فعالیت‌های انفرادی ترجیح می‌دهید؟

الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم

۲. آیا غالب کارهای خود را از روی نقشه و برنامه‌ای ازپیش‌تعیین‌شده انجام می‌دهید؟

الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم

۳. در سفر گروهی با خانواده و دوستان مایلید شما رهبریِ گروه را داشته باشید؟

الف. در همه مواقع ب. در بیشتر مواقع ج. به‌ندرت د. تمایلی ندارم

۴. سیر در دنیای تخیلی را دوست دارید؟

الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم

۵. زیاد با خود حرف می‌زنید؟

الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم

۶. پس از انجام کار، معمولاً فکر می‌کنید می‌توانستید آن را بهتر انجام دهید؟

الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم

۷. آیا کاری را می‌پسندید که اختیار تامّ آن با شما باشد؟

الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم

۸. آیا در قبال کارکرد شاخص‌تر و حصول نتیجهٔ بارزترِ دوستان و اطرافیان خود، احساس غبطه می‌کنید؟

الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم

۹. در زمینهٔ شغل و ارتباط با اطرافیان خود اعتماد به نفس کافی دارید؟

الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم

۱۰.از دیدگاه خودتان، به خودباوری رسیده‌اید؟

الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم

۱۱.هنگام بروز اشتباه، غالباً خود را سرزنش می‌کنید؟

الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم

۱۲.آیا قضاوت دیگران از اعمال و رفتار و همچنین نوازندگی شما، برایتان اهمیت دارد؟

الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم

۱۳.هنگام مواجهه با انتقاد از سوی دیگران مکدر و ناراحت می‌شوید؟

الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم

۱۴.آیا در جمع اطرافیان می‌توانید دیگران را شاد و سرگرم کنید؟

الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم

۱۵.آیا خود را شخص منظم و وقت‌شناسی می‌دانید؟

الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم

۱۶.آیا از بروز اشتباه در انجام کارهایتان هراس دارید؟

الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم

۱۷.کدام گزینه را می‌پسندید؟

الف. پوششِ ظاهر خود را به سلیقه و پسندِ خودم انتخاب می‌کنم.

ب. بسته به شرایط محیطی پوشش ظاهر خود را انتخاب می‌کنم.

ج. غالباً بسته به شرایط محیطی پوشش ظاهر خود را انتخاب می‌کنم.

د. پوششِ ظاهر خود را متناسب با پسندِ جامعه انتخاب می‌کنم.

۱۸.طبع شعر دارید؟

الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم

۱۹.آموزش شفاهی موسیقی را به آموزش مکتوب ترجیح می‌دهید؟

الف. کاملاً ب. به‌نسبت ج. کم د. اعتقاد چندانی ندارم

۲۰.آیا معتقدید به‌منظور نوازندگی در حوزهٔ موسیقی کلاسیک ایران، تسلط و حفظِ جزء به جزء ردیف دستگاهی موسیقی ایران ضروری است؟

الف. کاملاً ب. به‌نسبت ج. کم د. اعتقاد چندانی ندارم

۲۱.فراگیری و حفظ ردیف آوازی موسیقی ایرانی را از ملزومات تک‌نوازی و بداهه‌نوازی در موسیقی ایرانی می‌دانید؟

الف. کاملاً ب. به‌نسبت ج. کم د. خیلی کم

پرسش‌نامه دو

سن: جنس: نوع و میزان تحصیلات: گرایش ساز ایرانی:
سنوات فعالیت موسیقی: نام استاد یا معلم موسیقی شما:
دانشجوی رشتهٔ موسیقی: هنرجوی کلاس آزاد:
باتوجه‌به شناخت شما از سابقهٔ فعالیت موسیقی استاد خود یا مجری موسیقیِ موردِنظر شما، وی را بیشتر منتسب به کدام گروه می‌دانید؟
تک‌نواز- بداهه‌نواز: گروه‌نواز:

۱. تا چه اندازه به زیبایی و تناسب پوشش ظاهر خود اهمیت می‌دهد؟
الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم
۲. او را فردی مبادیِ آداب می‌دانید؟
الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم
۳. رفتار اجتماعی و خُلق‌وخوی او در ارتباط با اطرافیان چگونه است؟
الف. خوب ب. به‌نسبت خوب ج. غالباً عصبانی د. عصبانی
۴. فردی شوخ و بذله‌گوست؟
الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم
۵. او را فردی درون‌گرا می‌دانید؟
الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم
۶. وقت‌شناس است و به زمان قرارهای خود مقید؟
الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم
۷. درخصوص رعایت ضوابط کلاس، وی را فرد سخت‌گیری می‌دانید؟
الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم
۸. تمامی اعمال و رفتار خود را پسندیده و نیکو می‌داند؟
الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم
۹. آرامش یا عصبانیت معلم شما در لحظه، در کیفیت نوازندگی و تدریس او تأثیر دارد؟
الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم
۱۰.او را فرد انتقادپذیری می‌دانید؟
الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم
۱۱. نسبت به عقیدهٔ خود متعصب است یا او را فردی منطقی و عقل‌گرا می‌شمارید؟
الف. منطقی و عقل‌گرا ب. غالباً منطقی ج. غالباً متعصب د. متعصب
۱۲.به پرورش خلاقیت شاگردان کمک می‌کند؟
الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم
۱۳.آیا تأکید بر حفظ دقیق ردیف دستگاهی موسیقی ایران دارد؟
الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم
۱۴.آیا روش آموزش شفاهیِ را درخصوص ردیف دستگاهی موسیقی ایران ارجح می‌داند؟
الف. زیاد ب. به‌نسبت زیاد ج. کم د. خیلی کم

پی‌نوشت

1. Monik Brandilly
2. Beernaert Lerthart
3. Bruno Nettl
4. پژوهش اولیه در قالب پایان نامه کارشناسی گلناز خلیلی به‌راهنمایی نگارنده انجام شده است.
5. Johan August Strindberg (1849-1912)
6. Periodic
7. در موسیقی رسمی ایران به‌گونه‌ای از همراهی ساز با آواز خواننده که در آن نوازنده به‌شکل تأخیری، ملودی‌های خوانده‌شده ازسوی خواننده را (غالباً به‌اندازهٔ یک رکن عروضی شعر پس از آواز خواننده) تکرار می‌نماید، همراه‌آواز گفته می‌شود. همچنین به اجرایی که نوازنده پس از اتمام نغمات خوانده‌شده ازسوی خواننده، به‌شکل تکرار جزء به جزء (جواب کلاسیک) یا اجرایِ توأم با تغییراتِ خلاقه (جواب میانه) یا اجرای آزاد و رها در بستر مُدال آواز خوانده‌شده (جواب آزاد)، به اجرای نغمات آواز می‌پردازد، جواب‌آواز می‌گویند (بالانده، ۱۳۸۵: ۱۶).

8. Hans Ayzenk
9. Solo
10. Orchestral
11. دستهٔ نوازندگان تک‌نواز- بداهه‌نواز در پرسش‌نامهٔ یک با علامت اختصاری ۱/S و دستهٔ نوازندگان گروه‌نواز با علامت اختصاری ۱/O مشخص شده‌اند. همچنین دستهٔ نوازندگان تک‌نواز- بداهه‌نواز در پرسش‌نامهٔ دو با علامت ۲/S و دستهٔ نوازندگان گروه‌نواز با علامت ۲/O مشخص شده‌اند.
12. Technical-Mechanical
13. Sonores (in French
14. Musical Expression of Phrases and Sentences
15. Stylistics
16. The Model Melodies
17. Melody Type
18. Notation

منابع و مآخذ

- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۰). تفوق بستر اجتماعی بر مکتب آموزشی، **نامه هنر نمایشی و موسیقی**. بهار و تابستان، (۲)، ۱۲۵- ۱۳۵.
- _____ (۱۳۹۱). **اقتصاد در موسیقی**. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- اتکینسون، هیلگارد ارنست (۱۳۷۵). **زمینه روان‌شناسی**. ترجمه محمدتقی براهنی، تهران: رشد.
- الهی قمشه‌ای، مهدی (۱۳۷۸). صورت و معنی در هنر، **فصلنامه فرهنگ**. تابستان، (۱۲)، ۱۳- ۱۹.
- بالانده، محمود (۱۳۸۵). **بررسی گونه‌های جواب‌آواز در موسیقی کلاسیک ایران**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، تهران: دانشگاه هنر.
- براندیلی، منیک (۱۳۸۶). بداهه‌نوازی، **فصلنامه ماهور**. پائیز، (۳۷)، ۹-۱۲.
- برنارت، لرتات (۱۳۸۶). بداهه‌پردازی: چهارده تعریف، **فصلنامه ماهور**. تابستان، (۳۷)، ۲۳- ۲۷.
- پروین، لارنس اِ (۱۳۸۱). **روان‌شناسی شخصیت**. ترجمه محمدجعفر جوادی و پروین کدیور، تهران: رسا.
- حاجی ملاعلی، علی (۱۳۹۰) از بداهه‌پردازی تا اجرا، **نامه هنرهای نمایشی و موسیقی**. بهار و تابستان، (۲)، ۲۱- ۳۸.
- خلیلی، گلناز (۱۳۸۹). **تأثیرپذیری هنر بداهه‌پردازی از شخصیت نوازنده**. پایان‌نامه کارشناسی، تهران: دانشگاه هنر.
- شاملو، سعید (۱۳۷۵). **مکتب‌ها و نظریه‌ها در روان‌شناسی شخصیت**. تهران: رشد.
- شکلتون، ویویان (۱۳۷۱). **تفاوت‌های فردی**. ترجمه یوسف کریمی، تهران: فاطمی.
- عناصری، جابر (۱۳۸۰). **مردم‌شناسی روان‌شناسی هنر**. تهران: رشد.
- کریمی، یوسف (۱۳۷۴). **روان‌شناسی شخصیت**. تهران: ویرایش.
- محلوجی، محمد (۱۳۷۴). هنر و هنرمند، **فصلنامه رهپویه هنر**. دفتر اول، پائیز، ۳۳- ۴۸.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۶۵). **مبانی اتنوموزیکولوژی**. تهران: سروش.
- نتل، برونو (۱۳۸۶). بداهه‌پردازی مفاهیم و سنت‌ها، ترجمه ناتالی چوبینه، **فصلنامه ماهور**. پائیز، (۳۷)، ۱۳-۲۹.
- هالند، جان ال (۱۳۷۶). **حرفه مناسب شما چیست؟**. ترجمه سیمین حسینیان یزدی، تهران: کمال تربیت.

- Diggles, D. (2004). **Improve for Actors**. New York: Allworth Press.
- Kenn, A. (2007). **How to Improvise a Full-Length Play**. New York: Allworth Press.

دریافت مقاله: ۹۳/۲/۳۰
پذیرش مقاله: ۹۳/۷/۱۹

رابطه بین تداعی‌های تصویری از یک قطعه مقوایی ثابت بی‌هدف با درون‌گرایی- برون‌گرایی و میزان خلاقیت گروهی از هنرمندان تجسمی

افسانه ناظری* پریسا داروئی کریم عسگری*** صالح غائی*****

چکیده

تداعیِ تصویری ذهنی از فرمی مبهم و بی‌شکل، ممکن است برای هر شخصی اتفاق افتد اما تبدیل آن به فرمی عینی به‌صورت رسامی در حیطه توانایی‌های یک هنرمند است. در این پژوهش رابطه بین تداعی‌های تصویری ترسیم‌شده از یک قطعه مقوایی بی‌هدف به‌عنوان الگو توسط هنرمندان، با نوع شخصیت و میزان خلاقیت آنها بررسی می‌شود. نمونه پژوهش شامل ۸۰ هنرمند در مقاطع تحصیلی کارشناسی، ارشد و دکترای دانشگاه هنر اصفهان و انجمن هنرمندان نقاش اصفهان بوده است که به‌صورت نمونه‌گیری تصادفی دردسترس، انتخاب شده‌اند. به افراد، یک قطعه سفید مقوایی با فرمی بی‌هدف و یکسان داده شده و از آنان خواسته شد تصویر تداعی‌شده در ذهن خود را روی آن ترسیم کنند. سپس، به سؤالات یک پرسش‌نامه محقق‌ساخته به‌همراه آزمون شخصیت بزرگسال آیزنگ و آزمون خلاقیت عابدی پاسخ دهند. این پژوهش، از نوع کمّی با روش همبستگی (رابطه‌ای) است که داده‌های آن با روش‌های آماری- توصیفی و استنباطی با استفاده از نرم‌افزار spss تجزیه و تحلیل شدند. نتایج به‌دست‌آمده حاکی از آن است که بین ابعاد شخصیتی و خلاقیت افراد با تداعی تصویری رابطه معنی‌داری وجود دارد. بدین‌گونه‌که افراد دارای خلاقیت بالا از حساسیت‌های شخصیتی بیشتری برخوردار بوده و نسبت به افرادی با خلاقیت کمتر برون‌گراتر هستند. همچنین نتایج نشان داد که بین مضامین مختلف حاصل از تداعی‌های تصویری افراد از قطعه مقوایی فقط تجسم چهره کلاه‌به‌سر با فرم قطعه رابطه معنی‌داری دارد. به‌طوری‌که افراد خلاق‌تر، بیشتر موضوعات متفرقه و متفاوت را ترسیم کردند و افراد کمتر خلاق به ترسیم موضوع چهره کلاه‌به‌سر، بیشتر تمایل داشتند. همچنین، افراد برون‌گرا بیشترین تعداد را بین آزمون‌گران داشتند. بیشترین تفاوت برون‌گراها و درون‌گراها در تداعی و ترسیم موضوع چهره کلاه‌به‌سر بود که تعداد برونٍ‌گراها بیشتر بود. بین احساس حرکت و تداعی‌های تصویری مختلف نیز رابطه معنی‌دار وجود داشته و احتمالاً ناشی حالت یا فرمی است که قطعه داشته است.

پس می‌توان گفت بین ابعاد شخصیتی (درون‌گرایی- برون‌گرایی) و خلاقیت با تداعی‌های تصویری بین هنرمندان، رابطه معنی‌داری وجود دارد.

کلیدواژگان: خلاقیت، درون‌گرایی- برون‌گرایی، تداعی‌های تصویری، هنرمند.

---

* استادیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان.
** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان. p.darouei@aui.ac.ir
*** استادیار، دانشکده روان‌شناسی، دانشگاه اصفهان.
**** کارشناس‌ارشد اقتصاد هنر، دانشکده کارآفرینی و گردشگری، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

یکی از بازی‌های دوران کودکی که اکثر ما تجربه آن را داشته‌ایم، شکل‌سازی با فرم ابرها بود به‌طوری‌که تفسیر ذهنی ما از تکه‌ابری ثابت، با دوستمان متفاوت بود (تصویر ۱). این تفاوت قدرت تخیل به ویژگی‌های شخصیتی، خلاقیت و عوامل متعدد دیگری بازمی‌گردد که شاید منبع الهام برخی از روان‌شناسان برای طراحی برخی از آزمون‌های تصویری فرافکن‌شده باشد.

ایده اینکه تفسیر یک شخص از اشکال مبهم، مبنایی برای ارزیابی شخصیت او قرار بگیرد، بحث جدیدی نیست. بین هنرمندان *داوینچی*[۱] و *بوتیچلی*[۲] قرن‌ها قبل، آن را پیشنهاد کرده بودند. به‌گونه‌ای‌که در قرن نوزدهم، یک بازی برهمین‌اساس، همه‌گیر شده بود (مارنات،۱۳۸۴: ۷۵۱).

بین نگارگران ایرانی استفاده از این روش برای بارورکردن تخیل بوده است. ازجمله می‌توان به سلطان‌محمد در خلق چهره‌هایی از بین صخره‌های نقاشی‌شده به‌دست وی اشاره نمود.

در سال ۱۸۹۵ *آلفرد بینه*،[۳] روان‌سنج فرانسوی از لکه‌های نامشخص جوهر برای برانگیختن تخیل خلاق آزمودنی‌ها کمک می‌گرفته و سپس ازطریق فراوانی پاسخ‌های آنها، مقایسه‌شان می‌کرده است. وی درآغاز، لکه‌جوهر نامشخصی را به آزمودنی می‌داده و از او می‌خواسته است هرچه بیشتر ادراکات خود را نام ببرد. به‌نظر بینه، فراوانی پاسخ‌ها در مدت زمانی معین غنای تخیل خلاق آزمودنی‌ها را نشان داده است. محققان دیگری نیز از لکه‌های جوهر برای هدف‌های تحقیقی متفاوت دیگر استفاده کردندکه می‌توان به معروف‌ترین این افراد، *وییپل*[۴] آمریکایی اشاره نمود که در سال ۱۹۱۰ با ۲۰ عدد لکه‌جوهر ابداعی خود، تفاوت‌های فردی زمان عکس‌العمل گفتاری افراد را می‌سنجید. در روسیه، *ریباکف*[۵] ۸ عدد لکه‌جوهر ابداع کرد و مانند بینه تخیل افراد را سنجید. در سال ۱۹۱۶، *بارلت*[۶] انگلیسی رنگ‌ها را وارد لکه‌های جوهر کرد و کارت‌های رنگین به‌وجود آورد (بهرامی،۱۳۸۳: ۴۲). تا بالاخره *هرمان رورشاخ*[۷] در سال ۱۹۲۱، ۱۰ کارت اولیهٔ خود را با هدف سنجش ساختار شخصیتی منتشر کرد با تأکید خاص بر اینکه چگونه شخص موردِآزمون، تجارب خود را سازمان می‌دهد (سازمان دهی شناختی) و این تجارب ادراک شده برایش چه معنایی دارد: نوعی تصویرسازی ذهنی[۸] (weiner, 1994: 498-504). وی همچنین با دریافت و تفسیر پاسخ‌ها با روشی تجربی آن را نمره‌گذاری کرد. پس از او بک[۹] و *کلاپفر*،[۱۰] این آزمون را با رویکردهای متفاوت به‌کار بستند (مارنات، ۱۳۸۴: ۷۵۲ و۷۵۳).

از دیگر آزمون‌های فرافکن، اندریافت موضوع (TAT)[۱۱] است که در سال ۱۹۳۰ هنری موری[۱۲] آن را ساخت و واکنش کلامی آزمودنی را نسبت به تعدادی تصویر تجزیه و تحلیل می‌کرد. هدف این آزمون، آشکارساختن مضامین اساسی در فرآورده‌های تخیلی شخص است (همان:۸۶۳).

آزمون‌های تداعی کلمات و تکمیل جملات نیز، از انواع دیگر این آزمون‌هاست. تا اینجا به آزمون‌های فرافکنی اشاره شد که تنها از طریق تداعی، تکمیل و تفسیرکردن به‌صورت کلامی انجام می‌شد. آزمون‌های دیگری از این نوع وجود دارد که با تصویرکردن انجام می‌شود. ازجمله: آزمون نقاشی آدمک، خانه، خانواده و درخت و آزمون طرح‌های دیداری بِندر[۱۳] (کریمی، ۱۳۸۷: ۲۷۶ و ۲۷۷).

برخی از خانواده درمانگرها از کل اعضا می‌خواهند یک تصویر بزرگ از فعالیت‌های خودشان بکشند و سپس طراحی مزبور را به‌بحث می گذارند (تاد و بورهات، ۱۳۷۹: ۱۴۱ و ۱۴۲). اما آزمون فرافکنی که در این نوشتار از آن استفاده شد، تلفیقی از هر دو نوع بود: تداعی تصویر و سپس ترسیم تصویر ذهنی و تبدیل آن به تصویری عینی توسط هنرمندان تجسمی از یک الگوی ثابت مقوایی. بدین‌گونه‌که، قطعه جادویی[۱۴] (تصویر ۳) تصورات، افکار، خاطرات و روابط درونی شخصی آزمودنی را بیرون می‌کشد و آن را با تجربه‌ها و برداشت‌های گذشتهٔ وی مرتبط می‌سازد تا تداعی تصویری یا تصویرسازی ذهنی صورت گیرد.

سپس برای سازماندهی این ادراکات خلاقیت فردی و مهارت و تخصص هنری آزمودنی نیز دخیل می‌شود تا وی بتواند تصویرسازی ذهنی خود را عینی کند.

اگرچه آزمون تصویری قطعه جادویی مانند آزمون‌های فرافکن، عمدتاً بر نظریه روان‌تحلیلگری مبتنی است و به‌عنوان یک روش بیانی با رویکرد شهودی، استعاره‌ای، آزمایشی و تعاملی ابزار سودمندی برای سنجش جامعه هنری خواهد بود، اما به‌دلیل نبود روش تفسیر یا نمره‌گذاری موردِتوافق و نیز نمره‌گذاری ذهنی،[۱۵] آزمون‌های فرافکن که در نوع خود پایایی و اعتبار ضعیفی دارند؛ در این پژوهش به آزمون‌های تأییدشده پیشین استناد شد. همچنین، درکنار استفاده از قطعه جادویی، از پرسش‌نامه شخصیت و خلاقیت برای بررسی روابط بین تداعی تصویری (موضوع ترسیم‌شده) از قطعه جادویی با درون‌گرایی- برون‌گرایی و میزان خلاقیت استفاده شد.

در این نوشتار، سعی بر آن بوده است این فرضیات به آزمون گذارده شود:

فرضیه اصلی: بین تداعی تصویری هنرمندان از قطعه مقوایی و میزان خلاقیت و درون‌گرایی– برون‌گرایی آنها رابطه معنی‌داری وجود دارد.

فرضیه‌های فرعی: ۱. بین تداعی تصویری هنرمندان از قطعه مقوایی و میزان خلاقیت آنها رابطه وجود دارد. ۲. بین تداعی تصویری هنرمندان از قطعه مقوایی و میزان درون‌گرایی– برون‌گرایی آنها رابطه وجود دارد.

هدف اصلی: تبین رابطه بین تداعی‌های تصویری با درون‌گرایی– برون‌گرایی و میزان خلاقیت بین هنرمندان.
هدف‌های فرعی: تبیین رابطه بین خلاقیت و تداعی‌های تصویری بین هنرمندان و تبیین رابطه بین درون‌گرایی- برون‌گرایی و تداعی‌های تصویری هنرمندان است.

پیشینه پژوهش

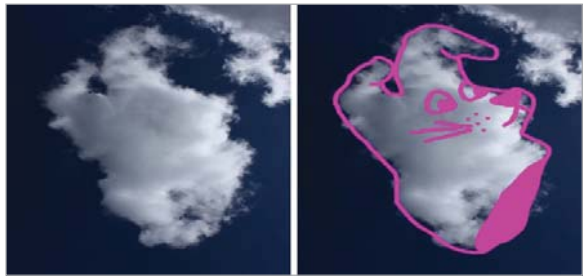
درباره پیشینه تحقیق باید گفت که نگارندگان پس از جستجو در منابع خارجی و داخلی مرتبط، پژوهشی درباره انجام چنین تستی پیدا نکردند. بخشی از دلایل آن، ناشی از این واقعیت است که این ایده برای نخستین‌بار به ذهن نگارندگان خطور کرده و به‌روش حاضر به آزمون گزارده شده است. اگرچه درباره تست رورشاخ (مرادی، ۱۳۸۴) و دیگر آزمون‌های فرافکن- حتی از نوع ترسیمی انجام‌شده- کمی مشابه تست حاضر بوده، اما هیچ‌کدام به‌گونه‌ای ترسیمی روی یک فرم یکسان صورت نگرفته است؛ به‌جز در تست سنجش خلاقیت تصویری تورنس (تصویر ۲) که تقریباً شبیه به تست حاضر با خطوط مواج و شکسته یکسان برای تکمیل تصویر و تبدیل آن به اشکال مختلف، میزان خلاقیت آزمودنی‌ها را از کودک تا بزرگسال می‌سنجد (تورنس، ۱۳۹۲: ۹۳).

در مجموعه تست‌های تصویری نیز بخشی به دایره‌ها و تبدیل آنها به اشکال و ساختن ایده‌های جدید تعلق دارد و بخش دیگر مربوط به تکه کاغذی رنگی به‌شکل منحنی است که از آزمودنی خواسته می‌شود آن را هرجا می‌خواهد، بچسباند و تبدیل به شکل دیگری کند (متقی، ۱۳۹۱). درباره پژوهش میان جامعه هنرمندان باید گفت، گاه تنها با رویکردهای روان‌کاوانه به تحلیل آثار خاصی پرداخته شده است (صنعتی، ۱۳۸۹). درخصوص تفاوت ویژگی‌های شخصیتی هنرمندان و افراد عادی (آقایی و همکاران، ۱۳۸۲) و نیز رابطه بین میزان خلاقیت و نابهنجاری (محمودی، ۱۳۷۹)، پژوهش‌هایی انجام شده است که به‌دلیل خلاء موجود در پژوهش‌هایی در زمینه به‌آزمون‌گذاردن اثر هنرمندان و تطبیق‌شان با میزان خلاقیت و نوع شخصیت آنها به‌صورت آزمون‌های استاندارد، ضرورت تحقیقاتی تصویری ازاین‌دست، احساس می‌شود.

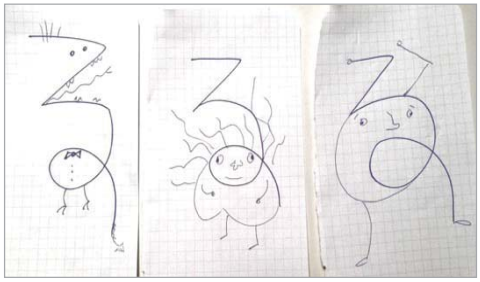
روش پژوهش

جامعه آماری دربردارنده ۸۰ نفر از دانشجویان و استادان هنرهای تجسمی در مقاطع تحصیلی کارشناسی، ارشد و دکترای دانشگاه هنر اصفهان و انجمن هنرمندان نقاش اصفهان بودند که به‌روش تصادفی انتخاب شدند. آزمون تصویری شامل یک قطعه مقوایی بریده‌شده بی‌هدف یکسان بود که آزمودنی‌ها می‌توانستند در جهات مختلف آن را بچرخانند و براساس نزدیک‌ترین تجسم خود، تصویری روی آن ترسیم کنند. درضمن، به هر فرد تعدادی مداد رنگی داده شد به‌طوری‌که افراد در انتخاب رنگ و حتی به‌کارگیری ابزار شخصی آزاد بودند.

آزمون‌های روان‌شناختی شامل پرسش‌نامه خلاقیت از *عابدی*[۱۶]، پرسش‌نامه شخصیتی *آیزنک*[۱۷] و یک پرسش‌نامۀ محقق‌ساخته براساس قطعه مقوایی بود. آزمون خلاقیت عابدی براساس تقسیم‌بندی چهار ویژگی خلاقیت *تورنس*[۱۸] در چهار خرده آزمون: سیالی، بسط، ابتکار و انعطاف‌پذیری[۱۹] در محدوده‌ای نمره‌گذاری می‌شود که از خلاقیت بسیار کم تا بسیار زیاد را بر مقیاس لیکرتی دربرمی‌گیرد و شامل ۶۰ سؤال سه‌گزینه‌ای است. آزمون آیزنک نیز دارای ۵۶ سؤال با ۲ گزینه بله- خیر است و سه نمره به‌دست می‌دهد که براساس آن می‌توان میزان درون‌گرایی و برون‌گرایی[۲۰] و میزان حساسیت شخصی و تمایلات روان‌نژندی را نمره‌گذاری کرد. پرسش‌نامۀ محقق‌ساخته دارای ۹ سؤال بوده که ترجیح آزمودنی‌ها در رنگ، احساس حرکت، اولین و دومین تجسم بصری و احساس خوشایندی آنها نسبت به الگو (قطعۀ مقوایی) را مشخص می‌کرد. آلفای کرونباخ آزمون محقق‌ساخته روی نمونه‌ای از هنرمندان برابر با ۰,۸۱ به‌دست آمد. آلفای کرونباخ در خرده‌آزمون‌های سیالی، بسط، ابتکار و انعطاف‌پذیری آزمون خلاقیت عابدی به‌ترتیب ۰,۶۷، ۰,۴۸، ۰,۶۸ و ۰,۵۵ گزارش شده است (دائمی و مقیمی، ۱۳۸۳). ضریب پایایی آزمون شخصیتی آیزنک نیز معادل ۰,۸۳ گزارش گردیده است (اختیاری و همکاران، ۱۳۸۷). پژوهش حاضر، از نوع کمّی با روش همبستگی است. داده‌ها با روش آماری- توصیفی و استنباطی با استفاده از نرم افزار spss تجزیه و تحلیل شدند.



تصویر ۱. بازی با لکه‌های ابر (نگارندگان)



تصویر ۲. نمونه‌ای از آزمون خلاقیت تصویر (نگارندگان)

یافته‌ها

الف. توصیف آزمون تصویری

در این بخش که صرفاً خود تصاویر ترسیم‌شده بر قطعه جادویی توصیف می‌شود، سعی شده با الهام از معیارهایی که رورشاخ برای تست لکه‌های جوهر برای نمره‌گذاری استفاده کرده بود، به تحلیل پرداخته شود.

وی از سه معیار: محتوا[۲۱] (نوع و مقدار اشیای خاص تداعی‌شده)، تعیین‌کننده‌ها[۲۲] (شکل، رنگ یا بافتی که باعث تداعی شده) و محل ادراک[۲۳] (مکان یا فضایی از لکه‌جوهر که باعث تداعی تصویر یا پاسخ شده است)، استفاده کرد (مارنات، ۱۳۸۴: ۷۷۲-۷۸۱). رورشاخ به‌طور مشابه در بخش محتوا به موضوع تصاویر و نوع برخورد آزمودنی‌ها اشاره می‌نماید و در دو بخش بعدی، به جهتی که تصویر بر آن قطعه نقش می‌شود. همچنین، اشاره می‌کند قطعه جادویی کارشده شکل کامل تصویر را دربردارد یا بخشی از آن را. در بخش محتوا باید گفت که برخورد آزمودنی‌ها (هنرمندان) با این قطعه متفاوت بود. بعضی در همان اولین برخورد، تصویری در ذهن آنها شکل می‌گرفت و با دم‌دست‌ترین ابزار شروع به ترسیم آن می‌کردند. بعضی دیگر با حرکت‌دادن، چرخاندن و پشت‌وروکردن قطعه به فکر فرومی‌رفتند و سپس ترسیم را آغاز می‌کردند. افراد دیگری نیز تداعی‌های متنوعی در آن واحد به ذهن‌شان متصور می‌شد به‌طوری‌که، قدرت انتخاب را از آنان می‌گرفت و پشت آن قطعه مقوایی را هم نقش می‌کردند (تصویرهای ۴-۶) یا حتی، تعداد بیشتری از آن قطعه جادویی را می‌خواستند. بیشتر افراد در نگاه اول چهره کلاه‌به‌سر را می‌دیدند اما برخی به برداشت و تداعی نخستین قانع نبوده و تداعی‌های بعدی را انتخاب می‌کردند. اگرچه هم‌گروه‌ها در شیوه ترسیم تفاوت‌هایی ازلحاظ ساختاری با یکدیگر داشتند اما با بررسی موضوعات متنوع کارشده و هم‌گروه‌کردنِ موضوعات متفاوت، ۱۰ گروه متنوع با موضوعات تقریباً یکسان به‌دست آمد (جدول ۳).

همان‌طورکه گفته شد، آزمودنی‌ها یا از همان ابتدا یا پس از چرخاندن قطعه درجهت خاصی تصویر تداعی‌شده را ترسیم می‌کردند. به‌عبارتی، پاسخ آزمودنی گاه به‌شکل عمودی قطعه، افقی یا وارونی جانبی آن بود. با بررسی کل ۸۰ قطعه، دیده می‌شود که استفاده از جهت عمودی فرم برای ارائه پاسخ بیشتر از جهت افقی آن بود. همچنین بیشترین تداعی آنها از موجودات جاندار بود تا بی‌جان؛ جز مواردی چون کفش، هواپیما و دو موضوع انتزاعی. در مواردی نیز نمونه‌هایی شبیه به‌هم ازلحاظ محتوا و ساختار از افراد ناآشنا بایکدیگر به‌دست آمد (تصویر ۷). اگرچه با موضوعی یکسان چون پرنده نیز در همه وجوه قطعه در آثار افراد مختلف نمونه‌هایی متفاوت یافت شد (تصویر ۸).

عامل دیگری که باعث تنوع تصویری در پاسخ تصویری آزمودنی‌ها بود، مربوط به مسئله وفاداری به فرم بود. غیر از فردی که خارج از آن فرم اما با الهام از آن بر کاغذ دیگری نقش‌آفرینی کرد، بقیه بر خود قطعه کار کردند. با این تفاوت که در بعضی قطعه‌های کارشده تصویر کامل در فرم جا داده شده و در برخی دیگر، بخشی از تصویر در قالب فرم قطعه ترسیم نشده بود (تصویر۹).

جدول ۱. مقایسه خلاقیت و شخصیت هنرمندان

گروه	خلاقیت بالا	خلاقیت پائین
نمره برون‌گرایی (E)	۱۳.۱۵	۷.۲۵
نمره روان‌نژندی (N)	۱۰.۵	۵.۷۵
نمره خلاقیت (C)	۹۸	۶۲

(نگارندگان)

ب. توصیف داده‌های آماری

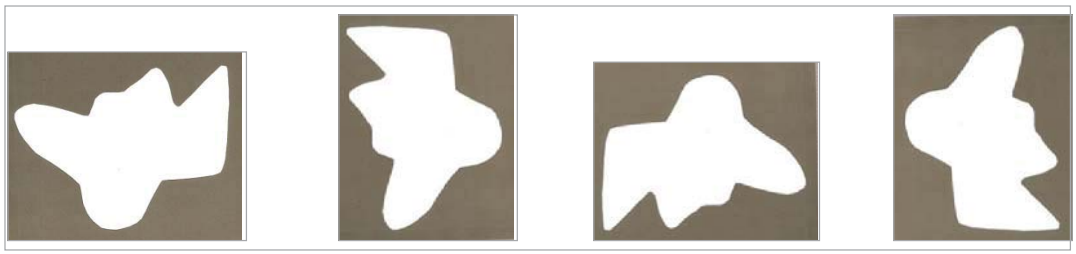
ابتدا براساس نمره آزمودنی‌ها در تست خلاقیت عابدی، افراد دارای خلاقیت زیاد و بسیار زیاد از سایرین جدا شدند. بدین‌ترتیب، دو گروه: خلاقیت بالا (N=20) و خلاقیت پائین (N=60) شکل گرفتند (جدول ۱).

براین اساس، روشن می‌شود که در گروه خلاقیت بالا هر سه شاخص برون‌گرایی (E)، گرایش به روان‌نژندی (N) دارند و خلاقیت (C) بالاتر از گروه خلاقیت پائین است. به‌عبارت‌دیگر، افرادی که نمرهٔ خلاقیت بالاتری داشته‌اند باوجود آن که یک‌چهارم کل آزمودنی‌ها را شامل شده‌اند میانگین نمرهٔ خلاقیت، برون‌گرایی و نیز گرایش به روان‌نژندی آنها بالاتر است.

در بررسی محتوایی قطعه جادویی ترسیم‌شدهٔ آزمودنی‌ها، این نکته به‌دست آمد که درمجموع، تمایل به ترسیم چهره کلاه‌به‌سر بیشتر از موضوعات دیگر بوده است. رابطه این تداعی‌ها با میزان خلاقیت و درون‌گرایی- برون‌گرایی، در بخش استنباطی تحلیل داده‌ها نیز بررسی خواهد شد.

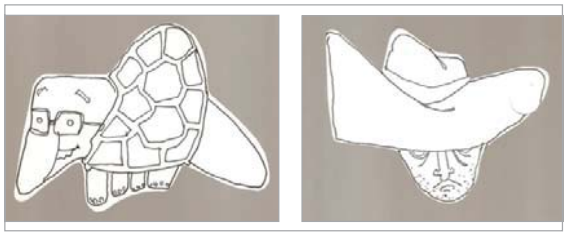
مطالب جدول ۲، نشان‌دهندهٔ فراوانی و درصد افرادی است که با استفاده از قطعهٔ جادویی به ترسیم مضامین مختلف پرداخته‌اند. همان‌گونه‌که ملاحظه می‌شود، بیش از ۳۶ درصد از آزمودنی‌ها با دیدن قطعهٔ جادویی، چهره کلاه‌به‌سر را ترسیم کرده‌اند. درحالی‌که ترسیم سایر مضامین درعین تفاوت‌داشتن ازمنظر فراوانی، با اختلاف زیادی از آن (تداعی چهره کلاه‌به‌سر) قرار گرفته اند.

مطالب جدول ۳ که براساس بررسی و تحلیل پرسش‌نامهٔ محقق‌ساخته به‌دست آمد، توزیع فراوانیِ مربوط به نخستین

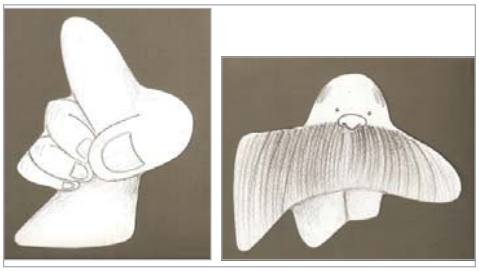


تصویر ۳. قطعه جادویی از زوایای مختلف (نگارندگان)

تصویر ۴. پشت‌ورو را یک‌نفر با موضوعات متفاوت انجام داده است (نگارندگان)

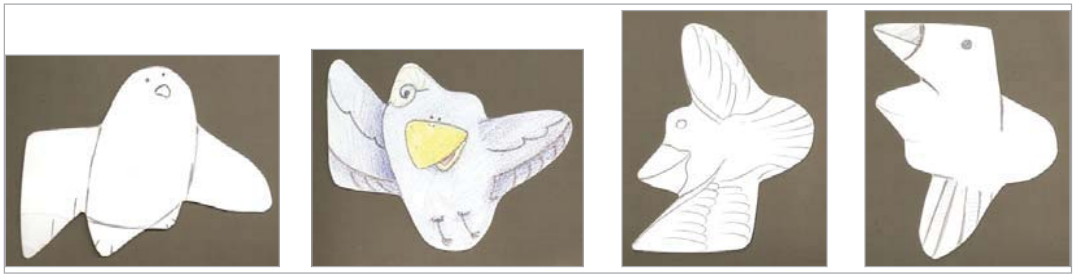


تصویر ۵. پشت‌ورو را یک‌نفر با موضوعات متفاوت انجام داده است (نگارندگان)



تصویر ۶. پشت‌ورو را یک نفر با موضوعات متفاوت انجام داده است (نگارندگان)

تصویر ۷. محتوای یکسان در یک‌جهت از دو آزمون‌گر مختلف (نگارندگان)



تصویر ۸. محتوای یکسان در چهارجهت مختلف (نگارندگان)

تصویر ۹. در دو تصویر سمت راست وفاداری کمتری نسبت به فرم در مقایسه با سمت چپ دیده می‌شود (نگارندگان)

تصویر، ترجیح رنگ و احساس حرکت آزمودنی‌ها را در برخورد با قطعهٔ جادویی نشان می‌دهد.

با بررسی مطالب جدول ۳، می‌توان دریافت که در این تست تصویری (قطعهٔ جادویی)، بیشتر آزمودنی‌ها در همهٔ طبقات موضوعی ذکرشده، نوعی تجسم حرکت را در این قطعه تصور کرده‌اند. به‌عبارت‌دیگر، ذات فرمی این قطعه به‌گونه‌ای است که فارغ از مقولهٔ پاسخ یعنی اینکه آزمودنی روح، کفش، کلاه یا هرچیز دیگر که در آن دیده است، همراهِ با آن تجسمی از حرکت و عموماً روبه بالا یا روبه جلو است. این موضوع، می‌تواند تاحدی ناشی از القای این احساس به‌واسطهٔ شکل خاص قطعه باشد. گذشته از این، مضمون چهره انسان چه نیم‌رخ و چه تمام‌رخ، به‌عنوان نخستین تصویر تداعی‌شده در ذهن آزمودنی‌ها به‌چشم می‌خورد.

ج. تحلیل استنباطی داده‌ها

همبستگی بین خلاقیت و نمره بالا در مقیاس‌های برون‌گرایی و گرایش به روان‌نژندی ازنظر آماری، معنی‌دار بوده است. به‌عبارت‌دیگر، افراد دارای خلاقیت بالا از حساسیت‌های شخصیتی بیشتری برخوردار بوده و نسبت به افرادی با خلاقیت پائین، برون‌گراترهستند (جدول ۴).

اگرچه میزان خلاقیت براساس مقیاس لیکرتی است (۱۲۰-۱۰۰ بسیار بالا، ۹۹-۸۵ بالا، ۸۴-۷۵ متوسط، ۷۴-۵۰ کم و ۴۹-۰ بسیار کم) اما دراینجا با نقطه برش را ۸۰ فرض کنیم، افراد بالای این نمره تحت عنوان خلاقیت بالا و افراد پائین‌تر از آن با خلاقیت پائین دسته‌بندی می‌شوند که ۳۹ نفر در گروه خلاقیت بالا و ۴۱ نفر در گروه خلاقیت پائین، قرار می‌گیرند. طبق جدول، چشمگیرترین تفاوت موضوعات یا تداعی‌های تصویری از این قطعه جادویی به موضوع چهره کلاه‌به‌سر با تفاضل ۵ و موضوعات متفرقه با تفاضل ۷ اختصاص دارد. پس می‌توان گفت در این آزمون، افرادی با خلاقیت بالا بیشترین تداعی آنها تصاویری متفرقه و متفاوت بوده است و افرادی با خلاقیت پائین‌تر، بیشتر تصاویری با موضوع چهره کلاه‌به‌سر را تداعی و سپس ترسیم کرده‌اند (جدول ۵).

همان‌طورکه در جدول مذکور دیده می‌شود، با نقطه برش ۱۰، افراد درون‌گرا و برون‌گرا تفکیک شدند. در این نمونه آماری، هنرمندان تجسمی بیشتر از نصف آزمون‌گران برون‌گرا هستند که بیشترین اختلاف مربوط به موضوع چهره کلاه‌به‌سر است. بدین‌ترتیب افرادی که این تداعی تصویری را داشته‌اند، برون‌گراتر هستند.

همچنین براساس مجذور خی[۲۴] به‌دست‌آمده، رابطه احساس حرکت با مضامین ذکرشده ازنظر آماری معنی‌دار و نشانگر حالت یا فرمی است که قطعه داشته است.

بحث

پژوهش حاضر، با هدف بررسی ارتباط و جستجوی نوع رابطه بین تداعی‌های تصویری با وجه درون‌گرایی- برون‌گرایی شخصیتی و میزان خلاقیت روی جامعه هنرمندان تجسمی، به‌دلیل توانایی و مهارت آنها در ترسیم (عینی‌کردن) تصویرسازی ذهنی انجام شد. درابتدا دیده شد که افرادی خلاق‌تر، برون‌گراتر و با حساسیت‌های شخصیتی بیشتری گزارش شدند. سپس از بررسی‌های محتوایی و آماری درباره برخوردهای متنوع هنری آزمون‌گران با این قطعه جادویی و نیز نتایج دو آزمون هنجارشده خلاقیت و شخصیت و همچنین پرسش‌نامه محقق‌ساخته، نتیجه نهایی حاکی از آن بود که تداعی تصویری با موضوع چهره کلاه‌به‌سر از بقیه موضوع‌های کارشده بیشتر بود. به‌طوری‌که افرادی با خلاقیت پائین نسبت به افراد خلاق‌تر بیشترین تداعی آنها همین موضوع چهره کلاه‌به‌سر بود که نشانگر دید یکسان و مشابه است و شاید دلیلی بر وجود شباهت این موضوع با فرم قطعه جادویی در اولین برخورد و تداعی نخستین و نمایانگر ابتکار کمتر در خلق و ترسیم این موضوع باشد. ازآنجائی‌که ابتکار یکی از ۴ عامل خلاقیت (از دیدگاه تورنس) است، می‌توان گفت افراد کمتر خلاق به اولین تداعی اکتفا کردند. درمقابل، افراد با خلاقیت بالا بیشترین تداعی تصویری آنها موضوعات متفرقه نسبت به آزمون‌گرانی با خلاقیت پائین بود. چون موضوعات متفرقه، تداعی‌هایی بودن که به‌دلیل تنوع، گوناگونی و تفاوت با یکدیگر در یک گروه خاص قرار نمی‌گرفتند، نشانگر ابتکار یعنی استعداد تولید ایده‌های نو و غیرمعمول و درنتیجه خلاقیت بالا بود. ازطرفی، بیشتر آزمون‌گران به‌دلیل زمینه کار هنری و برون‌ریزی احساسات و عواطف بنابر ضرورت کار و حرفه آنان، طبق آمار نزدیک به دوسوم برون‌گراتر گزارش شدند. در این بین، افراد برون‌گراتر دارای بیشترین تداعی چهره کلاه‌به‌سر نسبت به افراد درون‌گرا بوده‌اند که شاید به‌دلیل بیشترین فراوانی این موضوع نسبت به دیگر موضوعات و نیز نسبت بیشتر افراد برون‌گرا نسبت به درون‌گرا در این نمونه آماری از جامعه هنرمندان تجسمی اصفهان باشد. همچنین، فرم این قطعه برای اکثریت حسی از حرکت را القا می‌کرد. ازآنجاکه فرم مقوایی بی‌هدف برای همه آزمون‌گران یکسان بوده، برخوردها و تداعی‌های آنها متفاوت بود. شاید بتوان در آینده‌ای نزدیک، باتوجه‌به عوامل تأثیرگذار (مداخله‌گرهای درونی و بیرونی فرد) بر این گوناگونی و تنوع طراحی‌های ترسیم‌شده بر قطعه، به تفاوت‌های فردی اعم از نوع درون‌گرایی و برون‌گرایی شخصیتی و میزان خلاقیت آنان به‌طور مستقل از روی تصویر رسم‌شده بر این قطعه جادویی در پژوهش‌های گسترده‌تر بین جامعه هنرمندان تجسمی پی‌برد.

جدول ۲. فراوانی و درصد موضوعات ترسیم‌شده در قطعهٔ مقوایی

موضوع	چهره مرد بینی‌بزرگ	چهره کلاه‌به‌سر	پرنده	هواپیما	روح	زن موبسته	مادر و کودک	شخصیت‌های کارتونی	کفش	متفرقه	جمع
نمونه تصویری											
تعداد	۴	۲۹	۷	۳	۵	۳	۳	۵	۳	۱۸	۸۰
درصد	۵	۳۶.۳	۸.۸	۳.۸	۶.۳	۳.۸	۳.۸	۶.۳	۳.۸	۲۲.۵	۱۰۰

(نگارندگان)

جدول ۳. مقایسه نخستین تصویر تداعی‌شده؛ ترجیح رنگ و نوع حرکت آزمودنی از قطعهٔ جادویی

موضوع	نخستین تصویر تداعی‌شده	ترجیح رنگ	القای نوع حرکت
چهره مرد با بینی بزرگ	آدم فضایی، آدم بی‌حال، فیگور	آبی، بنفش، صورتی	حرکت آرام
چهره کلاه‌به‌سر	آدم، نیم‌رخ آدم، چهره مرد با کلاه، نیم‌تنه	آبی، زرد، سفید، نارنجی	رقص، پرواز، حرکت به جلو
پرنده	پرنده، چهره کلاه‌به‌سر، خفاش، گل	آبی، قهوه‌ای، نارنجی، سفید	پرواز، حرکت روبه بالا
هواپیما	پرنده، هواپیما، اسباب‌بازی	آبی، زرد، سفید	حرکت آرام هواپیما، حرکت روبه بالا
روح	زن، چهره انسان، روح	نارنجی، سفید	سکون (بی‌حرکتی)، پرواز
چهره زن موبسته	عقاب درحال پرواز، موز بازشده	زرد، سیاه‌وسفید	پرواز پرنده، حرکت منحنی
مادر و کودک	سایهٔ هواپیما، مادر و کودک، فیگور انسان	سرخابی، بنفش، سیاه‌وسفید	حرکت فیگور، اوج‌گیری هواپیما
شخصیت‌های کارتونی	فیگور، چهره انسان، تصویر انتزاعی	خاکستری، قرمز، آبی، سفید	افتادن، باد، معلق‌بودن
کفش	چکمه، پوتین، کفش	خاکستری	حرکت دورانی، راه‌رفتن
متفرقه	آدم، چهره انسان	آبی، سیاه‌وسفید	حرکت منحنی

(نگارندگان)

جدول ۴. مقایسه میزان خلاقیت با تداعی‌های تصویری

موضوع	چهره مرد بینی‌بزرگ	چهره کلاه‌به‌سر	پرنده	هواپیما	روح	زن موبسته	مادر و کودک	شخصیت‌های کارتونی	کفش	متفرقه	جمع
خلاقیت بالا	۱	۱۲	۳	۲	۳	۲	۲	۲	۰	۱۳	۳۹
خلاقیت پائین	۳	۱۷	۴	۱	۲	۱	۱	۳	۳	۶	۴۱
جمع کل موضوعات	۴	۲۹	۷	۳	۵	۳	۳	۵	۳	۱۸	۸۰

(نگارندگان)

جدول ۵. مقایسه درون‌گرایی- برون‌گرایی با تداعی‌های تصویری

موضوع	چهره مرد بینی‌بزرگ	چهره کلاه‌به‌سر	پرنده	هواپیما	روح	زن موبسته	مادر و کودک	شخصیت‌های کارتونی	کفش	متفرقه	جمع
برون‌گرایی	۳	۱۸	۴	۲	۳	۲	۲	۴	۲	۹	۵۱
درون‌گرایی	۱	۱۱	۳	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۹	۲۹
جمع کل موضوعات	۴	۲۹	۷	۳	۵	۳	۳	۵	۳	۱۸	۸۰

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

در بررسی یافته‌های این پژوهش، نتایجی بدین‌شرح به‌دست آمد:

بین ابعاد شخصیتی و خلاقیت افراد با تداعی تصویری رابطه معنی‌داری وجود دارد. افراد دارای خلاقیت بالا از حساسیت‌های شخصیتی بیشتری برخوردار بوده و نسبت به افراد کمتر خلاق، برون‌گراتر هستند. بیشترین تداعی تصویری هنرمندان با میزان خلاقیت پائین‌تر چهره کلاه‌به‌سر بود و افراد خلاق‌تر به ترسیم موضوعات متفرقه بیشتر تمایل داشتند. ازآنجاکه خلاقیت بالا با برون‌گرایی و روان‌نژندی رابطه معنی‌داری دارد، می‌توان گفت بین ابعاد شخصیتی و خلاقیت با تداعی‌های تصویری میان هنرمندان رابطه معنی‌داری وجود دارد. افراد با برون‌گرایی شخصیتی بین آزمون‌گران بیشتر از افراد درون‌گرا بود و تفاوت برون‌گرایی با درون‌گرایی در موضوع چهره کلاه‌به‌سر بود که افراد برون‌گرا در ترسیم آن سهم بیشتری داشتند. همچنین، نتایج نشان داد که بین مضامین مختلف حاصل از تداعی‌های تصویری افراد از قطعه مقوایی فقط تجسم چهره کلاه‌به‌سر با فرم قطعه رابطه معنی‌داری دارد و بین احساس حرکت و تداعی‌های تصویری مختلف نیز رابطه معنی‌دار وجود داشته است. این رابطه احتمالاً ناشی از حالت یا فرمی است که قطعه داشته و این حرکت، اغلب رو به بالا یا جلو تجسم شده است.

محدودیت‌ها

- جامعه این پژوهش به دانشجویان و اعضای هیأت علمی دانشگاه هنر اصفهان و جمعی از اعضای انجمن هنرمندان نقاش اصفهان محدود بوده و بنابراین، نتایج را نمی‌توان به سایر هنرمندان تعمیم داد.
- به‌دلیل وقت کمی که افراد شرکت‌کننده در پژوهش داشتند، امکان استفاده از سایر پرسش‌نامه‌ها برای پژوهشگر میسر نبوده است.

پیشنهادها

- در پژوهش‌های آتی از سایر آزمون‌های شخصیتی و آزمون تخیل نیز استفاده شود.
- پژوهش حاضر روی دیگر گروه‌های هنرمندان و دانشجویان هنر و همچنین کودکان انجام شود.
- در پژوهش‌های آتی درباره عوامل تأثیرگذار بر تداعی تصویری و علل تنوع آن تداعی‌ها بین هنرمندان بررسی‌هایی انجام شود.

سپاس‌گزاری

از دانشجویان و استادان دانشگاه هنر اصفهان و اعضای انجمن هنرمندان نقاش اصفهان که با اختصاص‌دادن وقت ارزشمند خود برای انجام این آزمون‌ها پژوهشگر را در انجام این کار یاری رسانده‌اند، سپاس‌گزاری می‌شود.

پی‌نوشت

1. Davinci
2. Botticelli
3. Binet
4. Whipple
5. Rybakov
6. Burlet
7. Hermann Rorschach
8. Thematic Imagery
9. Beck

10. Klopfer
11. Thematic Apperception Test
12. Henry Murray
13. Bender

۱۴. در زمان رورشاخ نیز به‌دلیل فریبندگی و رمزگونه‌بودن این آزمون، به آن لقب اشعه X ذهن می‌دادند که این به افزایش قدرت و سحرآمیزبودن آن کمک کرده است (مارنات، ۱۳۸۴: ۷۶۲). در اینجا هم به‌دلیل اینکه از یک الگوی یکسان به تعداد جامعه آماری تنوع تداعی تصویر و ترسیم تصویر وجود دارد، لقب قطعه جادویی داده شده است.

۱۵. از این جهت گفته می‌شود که تفسیرها در این نوع تست، ذهنی است که ذهنیت تفسیر دوبرابر می‌شود. زیرا نه‌تنها مراجع بخشی از شخصیت خود را به تصویر فرافکنی می‌کند بلکه تفسیرکننده هم ممکن است بخشی از شخصیت خود را در تفسیرهایش فرافکنی کند (مارنات، ۱۳۸۴: ۹۴۴).

۱۶. برای آگاهی بیشتر نگاه شود به:
- عابدی، جمال (۱۳۷۲). خلاقیت و شیوه‌ای نو در اندازه‌گیری آن، پژوهش‌های روان‌شناختی. (۱و ۲)، ۴۶-۵۴.

17. Eysenck Personality Inventory
18. Torrance Creativity Test

۱۹. سیالی: استعداد تولید ایده‌های فراوان؛ بسط: استعداد توجه به جزئیات؛ ابتکار: استعداد تولید ایده‌های نو و غیرمعمول و انعطاف‌پذیری: استعداد تولید ایده‌ها یا روش‌های بسیار گوناگون را می‌سنجد (عابدی، ۱۳۷۲: ۲).

۲۰. به‌علت تفاوت بین عقیده رایج و معنی موردِنظر از برون‌گرایی و درون‌گرایی، به توضیحاتی اشاره می‌شود: طبق نظرکارل گوستاو یونگ (Carl Gustav Jung) افراد برون‌گرا، نظری عینی و غیرشخصی درباره دنیا دارند و درون‌گراها اصولاً به‌صورت ذهنی یا فردی مسائل را درنظر می‌گیرند. اما به‌اعتقاد آیزنک، افراد برون‌گرا با صفات معاشرتی و تکانش‌گری مشخص می‌شوند و درون‌گراها با صفات مخالف برون‌گراها (آرام، نافعال، بااحتیاط، صلح‌جو و مقید) مشخص می‌شوند (فیست، ۱۳۸۳: ۴۷۳). براساس چهار مزاج جالینوس مزاج‌های صفراوی و دموی نزدیک به برون‌گرایی هستند و سوداوی و بلغمی‌ها ویژگی‌های مشترکی مطابق با خصوصیات درون گرایی دارند (کریمی، ۱۳۸۷: ۱۳۸).

21. Content
22. Determinants
23. Location

۲۴. آزمون خی دو (کی دو یا مربع کای)، از آزمون‌های آماری و از نوع ناپارامتری است که برای ارزیابی هم‌قوارگی متغیرهای اسمی به‌کار می‌رود.

منابع و مآخذ

- آقایی، اصغر؛ ملک‌پور، مختار و جلالوند، لادن (۱۳۸۲). مقایسه ویژگی‌های شخصیتی هنرمندان با افراد عادی، **دانش و پژوهش در روان‌شناسی**. (۱۸)، ۴۱- ۶۴.
- اختیاری، حامد؛ صفایی، هومن؛ اسماعیلی جاوید، غلامرضا؛ عاطف وحید، محمدکاظم؛ عدالتی، هانیه و مکری، آذرخش (۱۳۸۷). روایی و پایایی نسخه‌های فارسی پرسش‌نامه‌های آیزنک، بارت، دیکمن و زاکرمن در تعیین رفتارهای مخاطره‌جویانه و تکانشگری، **روان‌پزشکی و روان‌شناسی بالینی ایران**. سال چهاردهم، (۳)، ۳۲۶-۳۳۶.
- بهرامی، هادی (۱۳۸۳). **آزمون‌های فرافکنی شخصیت**. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
- تاد، جودیت و بوهارت، آرتور سی (۱۳۷۹). **اصول روان‌شناسی بالینی و مشاوره**. ترجمه مهرداد فیروزبخت، تهران: رسا.
- تورنس، ئی. پال (۱۳۹۲). **خلاقیت**. ترجمه حسن قاسم‌زاده، چاپ پنجم، تهران: دنیای نو.
- دادستان، پریرخ و منصور، محمود (۱۳۷۶). **روان‌شناسی بالینی**. تهران: بعثت.
- دائمی، حمیدرضا و مقیمی، فاطمه (۱۳۸۳). هنجاریابی آزمون خلاقیت، **تازه‌های علوم‌شناختی**. سال ششم، (۳)، ۱-۸.
- سیف، علی‌اکبر (۱۳۷۳). **تغییر رفتار و رفتاردرمانی نظریه‌ها و روش‌ها**. تهران: دانا.
- صنعتی، محمد (۱۳۸۹)، **تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات**. تهران: مرکز.
- عابدی، جمال (۱۳۷۲). خلاقیت و شیوه‌ای نو در اندازه‌گیری آن، **پژوهش‌های روان‌شناختی**. (۱و ۲)، ۴۶-۵۴.
- فیست، جس و فیست، گریگوری جی (۱۳۸۷). **نظریه‌های شخصیت**. ترجمه سیدیحیی محمدی، تهران: روان.
- کریمی، یوسف (۱۳۸۷). **روان‌شناسی شخصیت**. چاپ دوازدهم، تهران: ویرایش.

- مارنات، گری گراث (۱۳۸۴). **راهنمای سنجش روانی**. ترجمه حسن پاشاشریفی و محمدرضا نیکخو، تهران: سخن.
- مای‌لی، ربرتو. (۱۳۸۱). **ساخت پدیدآیی و تحول شخصیت**. ترجمه محمود منصور، تهران: دانشگاه تهران.
- متقی، مریم (۱۳۹۱). **تست خلاقیت تورنس (تصویری)**، http://mottaghi1386.blogfa.com/post-31.aspx (بازیابی شده در تاریخ: ۹۲/۴/۲۹).
- محمودی، غلامرضا (۱۳۷۹). بررسی رابطه خلاقیت هنری و رفتار نابهنجار، **دانش و پژوهش در روان‌شناسی**. (۶)، ۴۳- ۵۹.
- مرادی، جلال (۱۳۸۴). **بررسی پاسخ‌های عمومی تست رورشاخ (پاسخ‌های p) در سطح دانشگاه اصفهان مقطع سنی بزرگسالان**. پایان‌نامه کارشناسی روان‌شناسی عمومی، اصفهان: دانشگاه اصفهان.

- Bruce, V.; Green, R. & Georgeson, M. (2010). **Visual Perception: Physiology, Psychology and Ecology**. New York: Psychology Press.
- Croucher, C. J.; Bertamini, M. & Hecht, H. (2002). Naive Optics: Understanding the Geometry of Mirror Reflections. **Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance**, 28: 546-62.
- Dolev, J. C.; Friedlaender, L. K. & Braverman, I. M. (2001). Use of Fine Art to Enhance Visual Diagnostic Skills. **Journal of American Medical Association**, 286: 347-68.
- Lanyon, R. I. & Goodstein, L. D. (1997). **Personality Assessment** (3rd Ed.). New York: Wiley.
- Meloy, J. R. & Gacono, C. B. (1992). The Aggression Response and the Rorschach. **Journal of Clinical Psychology**, 48: 105-114.
- Rogowitz, R. E. & Voss, R. F. (1990). Shape Perception and Low Dimension Fractal Boundary Contours, **Proceedings of the Conference on Human Vision: Methods, Models and Applications**, S.P.I.E., 1249, 387-394.
- Santella, A. (2005). The Art of Seeing: Visual Perception in Design and Evaluation of Non-Photorealistic Rendering. PhD Dissertation: The State University of New Jersey.
- Weiner, I. B. (1994). The Rorschach Inkblot Method (RIM) Is not a Test: Implications for Theory & Practice**. Journal of Personality Assessment**, 62, 498-504.
- Wood, J. M. & Lilienfeld, S. O. (1999). The Rorschach Inkblot Test: A Case of Overstatement?, **Assessment**, 6: 341-349.
- Young, G. R.; Wagner, E. E. & Finn, R. F. (1994). A Comparison of Three Rorschach Diagnostic Systems and Use of the Hand Test for Detecting Multiple Personality Disorder in Outpatients. **Journal of Personality Assessment**, 62: 485-497.

دریافت مقاله: ۹۲/۴/۱
پذیرش مقاله: ۹۲/۱۲/۷

بررسی تطبیقی سرفصل دروس دوره کارشناسی طراحی‌گرافیک در ایران و منتخبی از دانشگاه‌های جهان

حسام حسن‌زاده*

چکیده

سرفصل دروس از ارکان اساسی هر نظام آموزشی است و رابطه معنی‌داری بین سرفصل دروس کارآمد و فارغ‌التحصیلان توانمند وجود دارد. این مقاله سرفصل دروس کارشناسی طراحی‌گرافیک را در ایران با سرفصل دروس همان رشته و مقطع در ده دانشگاه هنری جهان با روش مطالعات تطبیقی بررسی و تحلیل می‌کند. تحولات سال‌های اخیر در حوزه طراحی‌گرافیک، رهیافت‌های تازه‌ای را پیش‌روی آموزش طراحی‌گرافیک قرار داده است؛ این مهم بازنگری در سرفصل دروس کارشناسی رشته طراحی‌گرافیک و به‌روزکردن آنها را ضرورتی انکارناپذیر می‌نمایاند. سؤال اصلی پژوهش حاضر این است که سرفصل فعلی دروس دوره کارشناسی طراحی‌گرافیک در ایران تا چه اندازه‌ای با سرفصل دانشگاه‌های دیگر جهان در این رشته و مقطع، مطابقت دارد. هدف این نوشتار، یافتن شباهت‌ها و تفاوت‌های سرفصل دروس دوره کارشناسی طراحی‌گرافیک در ایران و دانشگاه‌های موردِمطالعه است تا درصورت نیاز به اصلاحات، عواملی که در بازنگری و اصلاح آنها باید مدنظر قرار گیرد، بیان شود. این پژوهش ازنظر هدف کاربردی- توسعه‌ای و ازنظر روش، توصیفی- تحلیلی- تطبیقی با رویکردی کیفی و کمّی است. اطلاعات آن هم، به شیوه اسنادی با مراجعه به کتاب‌ها، مقالات، سرفصل وزارت علوم و سایت دانشگاه‌های موردِمطالعه، گردآوری شده است.

تحلیل‌ها و بررسی‌های آماری نشان می‌دهد که به‌دلیل تفاوت‌های بارز ازجمله تخصیص بیش از نیمی از سرفصل دروس به مباحث غیرکارگاه‌های تخصصی گرافیک در ایران، نگاه تخصصی به دروس طراحی‌گرافیک کم‌رنگ‌تر است و سرفصل فعلی انسجام لازم را برای تربیت طراح‌گرافیک توانا ندارد. ازاین‌رو، بازنگری در آنها ضروری است و باید باتوجه‌به سه عامل اساسی انجام گیرد:

- ضرورت اجتناب از ارائه دروس غیرتخصصی طراحی‌گرافیک و تمرکز بر آموزش دروس تخصصی در این حوزه.
- توجه به مباحث و دروس تئوری در زمینه طراحی‌گرافیک.
- توجه به تکنولوژی‌های جدید در فرایند تولیدات گرافیکی و گرافیک فضای مجازی.

کلیدواژگان: نظام آموزشی ایران، کارشناسی طراحی‌گرافیک، سرفصل دروس، دانشگاه‌های هنری جهان.

* مربی، گروه آموزشی هنر، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل. Hesam_hasanzadeh@yahoo.com

مقدمه

سابقه آموزش طراحی گرافیک در ایران در مقاطع دانشگاهی، به اواخر دهه پنجاه می‌رسد که شیوه آموزش آن دوره الگوبرداری از فرانسه بوده است. با وقوع انقلاب اسلامی و به‌دنبال آن، انقلاب فرهنگی (۱۳۶۲) تغییراتی در سرفصل دروس، محتوا و شیوه‌های آموزشی به‌وجود آمد که آخرین بازنگری به‌صورت رسمی در سال ۱۳۷۶ صورت گرفت (شورای عالی برنامه‌ریزی، ۱۳۷۶). باتوجه‌به مدیریت متمرکز آموزشی[۱] در ایران که کلیه قوانین، سرفصل‌ها و ... توسط وزارت علوم تدوین می‌شود، آخرین سرفصل‌های رشته طراحی گرافیک که به دانشگاه‌ها برای اجرا ابلاغ شده، مربوط به سال ۱۳۷۶ است. اکنون پس از گذشت نزدیک به دو دهه، همان سرفصل ها با اندک تغییراتی در دانشگاه‌ها تدریس می‌شوند.

ازآنجائی‌که سرعت تحولات تکنولوژیک و پیشرفت‌های جهانی در حوزه طراحی گرافیک بسیار سریع است، بازنگری، بررسی، تحلیل و مقایسه تطبیقی بین سرفصل دروس در دانشگاه‌های هنری جهان و ایران ضروری است. ضرورتی که در بهبود نظام آموزش عالی هنر به‌کار می‌آید، جای خالی آن در این عرصه احساس می‌شود و نوشتار حاضر هم در پاسخ به آن نگاشته شده است.

باتوجه‌به مطالب مذکور، این سؤالات برای نگارنده مفروض است: سرفصل فعلی دروس دوره کارشناسی طراحی گرافیک در ایران تا چه اندازه‌ای با سرفصل دانشگاه‌های دیگر جهان در این رشته و مقطع، مطابقت دارد. چه شباهت‌ها و تفاوت‌هائی بین سرفصل دروس دوره کارشناسی طراحی گرافیک در ایران و سایر دانشگاه‌های هنری جهان وجود دارد.

نوشتار حاضر درپی یافتن نکات اشتراک و افتراق سرفصل دروس دوره کارشناسی طراحی گرافیک در ایران و سایر دانشگاه‌های هنری جهان است و با بررسی تطبیقی بین این دو و تحلیل آماری داده‌ها، درپی بیان عواملی است که درصورت بازنگری و اصلاح سرفصل دروس دوره کارشناسی طراحی گرافیک در ایران، باید مدنظر قرار گیرد.

به‌منظور پاسخ‌گوئی به سؤالات مذکور، نوشتار حاضر در این بخش‌ها ارائه شده است:

- مطالعه سرفصل دروس دوره کارشناسی طراحی گرافیک در ایران و منتخبی از دانشگاه‌های هنری جهان،
- تعریف مهارت‌های هشت‌گانه ضروری برای دانشجوی طراحی گرافیک،
- بررسی‌های آماری سرفصل دروس کارشناسی رشته طراحی گرافیک در ایران و تطبیق آن با میانگین دانشگاه‌های منتخب،
- تحلیل کیفی داده‌های آماری و بیان نکات اشتراک و افتراق سرفصل دروس دوره کارشناسی طراحی گرافیک در ایران و دانشگاه‌های منتخب،
- ارائه پیشنهاداتی به‌منظور اصلاح و بازنگری سرفصل‌های فعلی دروس رشته طراحی گرافیک در ایران.

پیشینه پژوهش

بررسی‌ها نشان می‌دهد که تاکنون در ایران در زمینه مطالعات تطبیقی آموزش و پرورش[۲] در حوزه رشته‌های هنری در مقاطع دانشگاهی، تحقیقات پایه‌ای یا انجام نشده یا درصورت انجام، چندان بر کیفیت آموزشی و محتوای این رشته‌ها مؤثر نبوده‌اند. هرچند نهادها و برخی دانشکده‌های هنری همایش‌هائی در زمینه آموزش هنر در مقاطع دانشگاهی برگزار کرده‌اند،[۳] متأسفانه با پی‌گیری‌هائی که انجام شد نتایج آنها به‌صورت مکتوب انتشار نیافته‌اند. با بررسی‌هائی که انجام شد، علاوه‌بر تحقیقات خود نگارنده، پایان‌نامه *هومن حکمت* (۱۳۷۳)، "تحقیقات برای نظام آموزشی دوره کارشناسی هنر (پیشنهاد برنامه‌ای تازه برای رشته گرافیک)"، درخور توجه است. وی در تحقیق خود صرفاً به کلیات موضوع پرداخته و دامنه وسیعی را بررسی کرده است که به موضوعاتی ازجمله: شرایط پذیرش دانشجو، مقررات دانشگاه‌ها، مقررات ارزیابی، استادان، امکانات دانشگاه‌ها، معرفی رشته‌های هنری و برنامه‌ریزی آموزشی اشاره می‌کند. هریک از موارد مذکور نیز، زیرشاخه‌هائی دارد. درنتیجه، به تحلیل محتوای آموزشی و سرفصل دروس توجه عمیقی نشده است. همچنین *آیت‌اللهی* و همکاران (۱۳۹۱)، بر تبیین ویژگی‌های هویتی آموزش عالی هنر با تأکید بر متغیرهای فرهنگی پرداخته و به این نتیجه رسیده که اهداف، سرفصل‌های درسی و برنامه‌های مصوب آموزشی، عموماً تاریخ‌مصرف‌گذشته‌اند. علی‌رغم ارزش و اهمیت فرهنگی و هویتی که در آنها دیده می‌شود، به‌هیچ‌عنوان با سرعت تغییرات و میزان تحولات روز، همگام پیش نمی‌رود و درنتیجه، ضرورت بازبینی آنها کاملاً محسوس است.

مالرونی[۴] (۲۰۰۹) در پژوهش خود "مطالعه تطبیقی برنامه‌ریزی تحصیلی در مدارس معماری: باوهاوس، کرون هال و دانشکده معماری سائوپولو"[۵] به ارتباط بین برنامه درسی و فضای دانشگاه پرداخته و به‌عنوان عامل مهمی در ارتقای کیفیت آموزشی از آن یاد کرده است.

برخی پژوهش‌های هم‌سنخ در رشته‌های غیرهنری و آموزش و پرورش نیز، در این زمینه درخور توجه است. *توسلی نائینی* (۱۳۸۹)، آسیب‌شناسی تطبیقی رشته حقوق در ایران و فرانسه را بررسی کرده و بر به‌روزکردن منابع درسی تأکید دارد. *زندی و فراهانی* (۱۳۸۷) نیز، به بررسی تطبیقی

وضعیت تربیت‌بدنی در آموزش و پرورش ایران، آمریکا و کانادا پرداخته و پیشنهاد کرده‌اند که برنامه رسمی تربیت‌بدنی با فعالیت‌های فوق برنامه و تفریحی همراه شوند.

با عنایت بر اینکه در سال‌های اخیر، بحث بین‌المللی‌شدن یکی از مباحث مهم محافل دانشگاهی شده و متخصصان بر ارائه الگوهای عملی بین‌المللی برنامه‌های درسی و تبیین ربط و نسبت این رویکرد با نظریه‌های بومی‌سازی علوم تأکید دارند (قاسم‌پور دهاقانی و لیاقت‌دار، ۱۳۹۰: ۱)، می‌توان پژوهش حاضر را درجهت گام‌های اولیه حرکت به سمت بین‌المللی‌سازی دروس دانشگاهی در رشته طراحی گرافیک قلمداد کرد.

روش پژوهش

ازآنجایی‌که نوشتار حاضر وضعیت موجود سرفصل دروس را در ایران و دانشگاه‌های منتخب بررسی می‌کند، روش کلی آن توصیفی- تحلیلی- تطبیقی با رویکردی کیفی و کمّی است. ازنظر هدف نیز، در محدوده پژوهش‌های کاربردی- توسعه‌ای قرار دارد. برای گردآوری اطلاعات از روش اسنادی (کتابخانه‌ای) استفاده شده که علاوه‌بر مراجعه به کتاب‌ها و مقالات مرتبط با طراحی گرافیک و علوم تربیتی، سرفصل دروس وزارت علوم، به سایت دانشگاه‌های موردِمطالعه جهت دریافت سرفصل‌های درسی نیز مراجعه شده است. با ارائه جدول‌ها و نمودارهائی به تطبیق و مقایسه واحدهای درسی در ایران و دانشگاه‌های منتخب پرداخته شد و سپس، تجزیه و تحلیل داده‌ها به دو صورت کیفی و آماری انجام شد که تحلیل آماری داده‌ها با نرم‌افزار eviews [۶] محاسبه گردید.

به‌منظور انتخاب این دانشگاه‌ها، با مسئولان برنامه‌ریزی درسیِ نزدیک به ۵۰ دانشگاه هنری مکاتبات اینترنتی انجام شد. باوجود مشکلاتی که در دسترسی به اطلاعاتی درباره سرفصل دروس وجود داشت، پس از مطالعه سرفصل دروس دانشگاه‌ها، دانشگاه‌هائی انتخاب شدند که سرفصل دروس، توصیف سرفصل، تعداد واحد درسی و نیز رتبه‌بندی جهانی آنها دردسترس باشد. هرچند دسترسی به رتبه‌بندی آکادمی دیزاین فلورانس میسر نشد. علاوه‌بر موارد ذکرشده در انتخاب این دانشگاه‌ها، به‌منظور حصول نتایج نزدیک به واقعیت نه ایده‌آل، دانشگاه‌هائی با رتبه‌بندی‌های متفاوت (عالی، خوب و متوسط) انتخاب شدند. ازاین‌رو، شیوه انتخاب آنها، ترکیبی از دو شیوه سیستماتیک و هدفمند است.

دانشگاه‌های موردِمطالعه

مطالب جدول ۱، رتبه‌بندی دانشگاه‌های هنری را که در پژوهش حاضر به سرفصل آنها استناد شده، نشان می‌دهد. این رتبه‌بندی را سال ۲۰۱۳، سایت webometrics [۷] انجام داده است.

سرفصل و عناوین دروس در دانشگاه‌های موردِمطالعه

قبل از ارائه سرفصل دروس لازم به ذکر است که مدیریت آموزشی ایران از نوع متمرکز است. به این معنی که وزارت علوم، تحقیقات و فن‌آوری سرفصل‌های واحدی را برای کلیه دانشگاه‌ها ابلاغ می‌کند و همه دانشگاه‌ها این سرفصل‌ها را اجرا می‌کنند. حال‌آنکه، اکثر کشورهائی که در این پژوهش به دانشگاه‌های آنها استناد شده، مدیریت آموزشی غیرمتمرکز [۹] دارند.

جدول ۱. رتبه‌بندی دانشگاه‌های موردِمطالعه

ردیف	کشور	دانشگاه	رتبه جهانی
۱	آمریکا	Iowa State University	۷۰
۲	استرالیا	Monash University	۱۲۰
۳	فلسطین	An-Najah National University	۱۳۰۸
۴	انگلستان	The New England School Of Art & Design At Suffolk University	۱۵۷۳
۵	کانادا	Seneca College of Applied Art and Technology	۲۴۷۱
۶	ترکیه	Yasar universitesi	۲۹۷۴
۷	کانادا	University of the Fraser valley	۳۶۱۳
۸	آمریکا	Santa Monica Colleague	۳۶۲۳
۹	آمریکا	Massachusetts College of Art &Design	۵۰۳۶
۱۰	ایتالیا	Florence Design Academy	*

[۸] (نگارنده براساس www.webometrics.info)

برای نمونه، سه دانشگاه از آمریکا که در پژوهش حاضر به سرفصل دروس آنها استناد شده، دارای سرفصل‌های متفاوت‌اند، چون سیستم آموزش در ایالات متحده آمریکا در هر ایالت متفاوت است و از دولت مرکزی دستور نمی‌گیرد (الماسی، ۱۳۷۵: ۱۵۲).

مطالب جدول ۲، سرفصل دروس در ایران و دانشگاه‌های منتخب را نشان می‌دهد. مشاهده و مطالعه دقیق سرفصل‌ها و عنوان دقیق دروس در سایت این دانشگاه‌ها که در بخش منابع آورده شده، امکان‌پذیر است. درباره این جدول، ذکر نکاتی ضروری است:

- عنوان دقیق سرفصل‌ها گاهی متفاوت‌تر است از آنچه در جدول آورده شده است. برای نمونه، در برخی دانشگاه‌ها عنوان دقیق درس عکاسی، عکاسی دیجیتال یا عکاسی تبلیغاتی است. در زمینه درس تصویرسازی و برخی دروس دیگر نیز، وضع به‌همین منوال است.
- در برخی دانشگاه‌ها، مباحث مربوط به تاریخ هنر در بخش مباحث مربوط به تئوری طراحی گرافیک اعمال شد.
- به‌منظور طولانی‌نشدن جدول سعی شد، دروس مرتبط با یک موضوع تحت یک عنوان ارائه شود.

جدول ۲. سرفصل دروس کارشناسی طراحی گرافیک در دانشگاه‌های موردِمطالعه و ایران به‌صورت مقایسه‌ای

عنوان دروس	آیوا	موناش	النجاه	سافلک	سنکا	یاشار	فراسر	سانتا مونیکا	ماساچوست	فلورانس	ایران
کارگاه‌های تخصصی طراحی گرافیک	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊
تایپوگرافی	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊
کامپیوتر و نرم‌افزارهای گرافیکی	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	–	❊	–
گرافیک متحرک و گرافیک فضای مجازی	❊	–	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊
چاپ و نشر	–	❊	❊	–	❊	❊	❊	❊	❊	–	❊
مباحث تئوری طراحی گرافیک	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	–	❊	❊
تهیه نمونه آثار	❊	–	–	–	❊	–	–	❊	❊	❊	–
پروژه نهائی	–	❊	❊	❊	–	❊	–	–	❊	❊	❊
کارگاه آموزشی	❊	–	❊	–	–	–	–	–	–	❊	–
کارآموزی	❊	–	❊	❊	❊	–	–	❊	–	–	–
تاریخ هنر	–	–	❊	–	–	❊	–	–	–	❊	❊
طراحی	–	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	–	❊	❊
مبانی هنرهای تجسمی/ گرافیک	❊	–	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊
عکاسی	❊	–	❊	❊	❊	❊	–	❊	–	❊	❊
تصویرسازی	–	❊	–	❊	–	❊	❊	❊	–	❊	❊

(نگارنده براساس سایت دانشگاه‌های موردِمطالعه)

در جدول ۳، تعداد عنوان‌های درسی و ارزش آنها در مقطع کارشناسی طراحی گرافیک، به‌صورت مقایسه‌ای در دانشگاه‌های منتخب و ایران دیده می‌شود.

سرفصل و عناوین دروس دوره کارشناسی طراحی گرافیک[۱۰] در ایران

آخرین ویرایش سرفصل دروس کارشناسی رشته طراحی گرافیک در ایران به سال ۱۳۷۶ برمی‌گردد (شورای عالی برنامه‌ریزی، ۱۳۷۶). بااینکه دانشکده‌های هنری به‌دنبال تغییرات بنیادی در چندسال اخیر در حوزه تولیدات گرافیکی به‌اجبار، تغییراتی جزئی را در سرفصل‌های این رشته اعمال کرده‌اند، این تغییرات در اکثر مواقع سلیقه‌ای بوده و براساس دیدگاه اساتید آن دانشکده صورت گرفته و در برخی مواقع هم، بدون نظر کارشناسی اتفاق افتاده است. شایان ذکر است که در این نوشتار براساس مدیریت متمرکز آموزشی در ایران آنچه بدان استناد شده، مصوبات شورای عالی برنامه‌ریزی وزارت علوم است و تغییرات جزئی دانشکده‌ها مدنظر قرار نگرفته است. جدول ۴، آخرین سرفصل دروس کارشناسی رشته طراحی گرافیک را به همراه تعداد واحد هر درس نشان می‌دهد.

تعریف مهارت‌های هشت‌گانه ضروری برای دانشجوی طراحی گرافیک

پس از مطالعه کامل سرفصل‌ها و توصیف آنها در دانشگاه‌های خارجی منتخب و ایران، هشت زمینه اصلی که درواقع دروس

جدول ۳. تعداد عنوان‌های درسی و ارزش آنها برحسب واحد در دانشگاه‌های موردِمطالعه و ایران

دانشگاه	تعداد عنوان‌های درسی	جمع کل واحدها
آیوا	۲۹	۷۶
موناش	۲۲	۱۴۴
النجاه	۳۹	۱۱۲
سافلک	۳۱	۹۳
سنکا	۳۳	۹۷
یاشار	۷۴	۳۴۳
فراسر	۲۶	۶۸
سانتامونیکا	۲۳	۵۸
ماساچوست	۱۳	۳۷
فلورانس	۳۳	۸۹
ایران	۴۶	۱۲۴

(نگارنده براساس سایت دانشگاه‌های موردِمطالعه)

بنیادی، محوری و اصلی است و دانشجوی طراحی گرافیک باید مهارت‌هائی در آن کسب کند، تعریف شد. لازم به ذکر است این هشت زمینه، همه دروس مقطع کارشناسی طراحی گرافیک در ایران و دانشگاه‌های مذکور را پوشش می‌دهد که عبارت‌اند از:

- **کارگاه‌های طراحی تخصصی و ارتباط تصویری:** کلیه کارگاه‌های تخصصی ارتباط تصویری ازجمله: کارگاه طراحی پوستر، نشانه، گرافیک محیطی، صفحه‌آرائی و بسته‌بندی را شامل می‌شود.
- **تایپوگرافی:** کار با بلوک‌های متنی، طراحی فونت و مواردی ازاین‌دست است.
- **کامپیوتر و نرم‌افزارهای گرافیکی:** نرم‌افزارهای تخصصی طراحی گرافیک است.
- **گرافیک متحرک، گرافیک وب و انیمیشن:** به مباحث گرافیک در فضای مجازی، گرافیک چندرسانه‌ای، گرافیک متحرک، انیمیشن و ... می‌پردازد.
- **مباحث مربوط به چاپ و نشر:** به حوزه چاپ و خروجی آثار گرافیکی می‌پردازد.
- **مباحث تئوری حوزه گرافیک:** تاریخ طراحی گرافیک، روش‌شناسی طراحی گرافیک، روان‌شناسی تبلیغات، ارتباط‌شناسی، تجزیه تحلیل و نقد آثار گرافیک و اقتصاد و مدیریت در طراحی گرافیک را دربرمی‌گیرد.
- **تهیه نمونه‌آثار، کارگاه‌های آموزشی و کارآموزی طراحی گرافیک:** این عنوان از یک‌طرف به جمع‌بندی آنچه دانشجو یاد گرفته، می‌پردازد و از طرف دیگر، دانشجو را در موقعیت کاری واقعی قرار می‌دهد.
- **سایر کارگاه‌ها و مباحث هنری:** این عنوان درسی مستقیماً به مباحث تخصصی طراحی گرافیک نمی‌پردازد بلکه عنوان‌های درسی را شامل می‌شود که دانشجوی طراحی گرافیک را در سایر زمینه‌های هنری ازجمله: طراحی، تصویرسازی، عکاسی، رنگ‌شناسی و تاریخ هنر توانمندتر می‌سازد.

بررسی آماری

پس از تعریف مهارت‌های هشت‌گانه ضروری دانشجوی طراحی گرافیک، سرفصل دروس دانشگاه‌های منتخب به هشت بخش تفکیک و درصد دروس اختصاص‌یافته به هریک از موارد هشت‌گانه مشخص شد (جدول ۵). ذکر این نکته ضروری است که در برخی موارد، تعیین دقیق سرفصل و تفکیک آن به مهارت‌های هشت‌گانه امکان‌پذیر نبود. به‌عنوان مثال، آموزش نرم‌افزار با کارگاه ارتباط تصویری ادغام شده بود که سعی شد درس موردِنظر به نزدیک‌ترین گزینه اختصاص داده شود.

جدول ۴. سرفصل دروس کارشناسی رشته طراحی گرافیک در ایران

ردیف	واحد درسی	اعتبار	ردیف	واحد درسی	اعتبار	ردیف	واحد درسی	اعتبار	ردیف	واحد درسی	اعتبار
۱	مبانی هنرهای تجسمی ۱	۳	۱۳	آشنائی با هنر در تاریخ۱	۲	۲۵	خوش‌نویسی و طراحی حروف ۳	۲	۳۷	کارگاه چاپ‌های دستی ۳	۲
۲	مبانی هنرهای تجسمی ۲	۳	۱۴	آشنائی با هنر در تاریخ۲	۲	۲۶	خوش‌نویسی و طراحی حروف ۴	۲	۳۸	چاپ‌های ماشینی	۲
۳	کارگاه طراحی پایه ۱	۳	۱۵	آشنائی با رشته‌های هنری معاصر	۲	۲۷	تاریخچه کتابت	۲	۳۹	تجزیه تحلیل و نقد آثار ارتباط تصویری	۲
۴	کارگاه طراحی پایه ۲	۳	۱۶	کارگاه عکاسی رنگی	۲	۲۸	تصویر متحرک ۱	۲	۴۰	طرح و رساله نهائی	۸
۵	کارگاه عکاسی پایه۱	۲	۱۷	انسان، طبیعت و طراحی	۳	۲۹	کارگاه تخصصی عکاسی ۱	۲	۴۱	هندسه نقوش در صنایع دستی ایران ۱	۲
۶	کارگاه عکاسی پایه۲	۲	۱۸	کارگاه تصویرسازی ۱	۳	۳۰	کارگاه تخصصی عکاسی ۲	۲	۴۲	هندسه نقوش در صنایع دستی ایران ۲	۲
۷	هندسه (مناظر و مرایا)	۲	۱۹	کارگاه تصویرسازی ۲	۳	۳۱	کارگاه تصویرسازی ۳	۴	۴۳	آشنائی با هنرهای سنتی ایران	۲
۸	کارگاه چاپ‌های دستی ۱	۲	۲۰	کارگاه ارتباط تصویری ۱	۳	۳۲	کارگاه ارتباط تصویری ۳	۴	۴۴	روش‌های آموزش هنر در مدارس	۲
۹	کارگاه حجم‌سازی	۲	۲۱	کارگاه ارتباط تصویری ۲	۳	۳۳	کارگاه ارتباط تصویری ۴	۴	۴۵	حکمت هنر اسلامی	۲
۱۰	تجزیه تحلیل و نقد آثار هنرهای تجسمی	۲	۲۲	کارگاه چاپ‌های دستی ۲	۳	۳۴	کارگاه ارتباط تصویری ۵	۶	۴۶	هنر در دنیای کودکان	۲
۱۱	هنر و تمدن اسلامی ۱	۲	۲۳	خوش‌نویسی و طراحی حروف ۱	۲	۳۵	کارگاه ارتباط تصویری ۶	۶	–	–	–
۱۲	هنر و تمدن اسلامی ۲	۲	۲۴	خوش‌نویسی و طراحی حروف ۲	۲	۳۶	طرح عملی جامع	۴	–	–	–

(www.gostaresh.msrt.ir)

جدول ۵. نمودار تفکیکی دروس رشته گرافیک در دانشگاه‌های موردِمطالعه به مهارت‌های هشت‌گانه

مهارت	عنوان دانشگاه								
	آیوا	ماساچوست	سانتامونیکا	سنکا	فراسر	موناش	قلورانس	سافلک	یاشار	النجاه
کارگاه‌های تخصصی ارتباط تصویری	%۳۵/۵۲	%۳۹/۴۷	%۱۵/۵۱	%۱۵/۴۶	%۲۰/۲۸	%۴۴/۴۴	%۸/۶۲	%۳۱/۱۸	%۲۸/۵۷	%۱۳/۷۶
تایپوگرافی	%۳/۹۴	%۱۵/۷۸	%۶/۸۹	%۷/۲۱	%۷/۲۴	%۵/۵۵	%۰	%۶/۴۵	%۹/۸۴	%۵/۵۰
نرم‌افزارهای گرافیکی	%۵/۲۶	%۰	%۲۲/۴۱	%۱۱/۳۴	%۱۵/۹۴	%۸/۳۳	%۱۳/۷۹	%۶/۴۵	%۲/۲۲	%۱۱
گرافیک متحرک	%۸	%۱۹/۷۳	%۲۰/۶۸	%۱۴/۴۳	%۲۶/۰۸	%۰	%۱۲/۰۶	%۱۶/۱۲	%۸/۲۵	%۲/۷۵
چاپ و نشر	%۰	%۳/۹۴	%۵/۱۷	%۱۰/۸۲	%۹/۴۲	%۵/۵۵	%۰	%۰	%۵/۷۱	%۵/۵۰
مباحث تئوری	%۲۸/۲۸	%۰	%۳/۴۴	%۱۹/۵۸	%۱۰/۸۶	%۲۲/۲۲	%۱۰/۳۴	%۱۰/۷۵	%۴/۷۶	%۱۶/۵۱
تهیه نمونه آثار و ...	%۱۵/۱۳	%۲۱/۰۵	%۱۳/۷۹	%۱۰/۳۰	%۰	%۰	%۱۷/۲۴	%۱۹/۳۵	%۸/۸۸	%۶/۴۲
سایر	%۳/۹۴	%۰	%۱۲/۰۶	%۱۰/۸۲	%۱۰/۱۴	%۱۳/۸۸	%۳۷/۹۳	%۹/۶۷	%۳۱/۷۴	%۳۸/۵۰

(نگارنده)

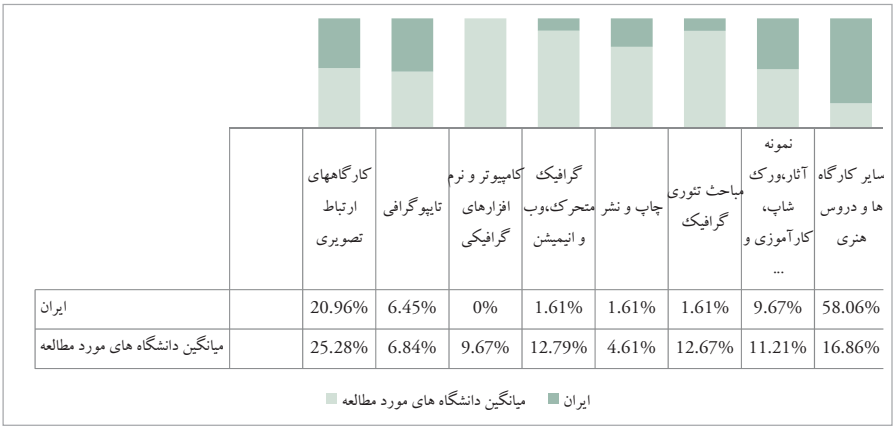
در مرحله بعد، میانگین درصد اختصاص‌یافته به مهارت‌های هشت‌گانه در دانشگاه‌های منتخب با ایران مقایسه شد (تصویر ۱).

کل داده‌های آماری که تا این مرحله به‌دست آمده بود، با نرم‌افزار eviews تحلیل آماری شد و خروجی آن در جدول ۶ آورده شده است.

تحلیل و تفسیر آماری

باتوجه‌به اینکه میانه و میانگین در این بررسی نزدیک به هم هستند، شاخص مرکزی در آن، میانگین درنظرگرفته‌شده است. تفسیر آماری نتایج به‌دست‌آمده بدین‌قرار است:

- انحراف استاندارد و میانگین دروس کارگاه‌های تخصصی ارتباط تصویری به‌ترتیب، ۱۲و ۲۵ واحد است. سایر دانشگاه‌ها ۱۳ تا ۳۷ درصد واحدهای درسی خود را به این کارگاه‌ها اختصاص داده‌اند. مقایسه میانگین اختصاص‌یافته به این کارگاه‌ها در دانشگاه‌های موردِمطالعه و ایران نشان می‌دهد، در ایران نزدیک ۵ درصد کمتر از میانگین دانشگاه‌های مذکور به این دروس اختصاص یافته است.
- انحراف استاندارد و میانگین دروس مربوط به تایپوگرافی به‌ترتیب ۴ و ۷ واحد است. به این معنی که دانشگاه‌های مطالعه‌شده بین ۳ تا ۱۱درصد واحدهای درسی را به این



		کارگاههای ارتباط تصویری	تایپوگرافی	کامپیوتر و نرم افزارهای گرافیکی	گرافیک متحرک،وب و انیمیشن	چاپ و نشر	مباحث تئوری گرافیک	نمونه آثار،ورک شاپ، کارآموزی و ...	سایر کارگاه ها و دروس هنری
ایران		20.96%	6.45%	0%	1.61%	1.61%	1.61%	9.67%	58.06%
میانگین دانشگاه های مورد مطالعه		25.28%	6.84%	9.67%	12.79%	4.61%	12.67%	11.21%	16.86%

تصویر ۱. نمودار مقایسه‌ای- تفکیکی میانگین درصد اختصاص‌یافته به مهارت‌های هشت‌گانه در دانشگاه‌های موردِمطالعه و مقایسه آن با ایران (نگارنده)

گزینه اختصاص داده‌اند. مقایسه میانگین این دروس در دانشگاه‌های موردِمطالعه و ایران نشان‌دهنده وجود تعادلی نسبی بین سرفصل‌های ایران و این دانشگاه‌هاست.

- در زمینه مباحث مربوط به نرم‌افزارهای گرافیکی باتوجه‌به اینکه سرفصل‌های فعلی متعلق به سال‌ها پیش است،[۱۱] دروسی به این مباحث اختصاص نیافته است. بااینکه اکثر دانشکده‌ها به‌صورت اختیاری واحدهائی را درنظر می‌گیرند، به‌دلیل اینکه این دروس دارای اهداف مشخصی نیست، آنچنان موثر واقع نمی‌شود. باتوجه‌به انحراف استاندارد و میانگین این دروس که به‌ترتیب ۷ و ۱۰ واحد را نشان می‌دهند، دانشگاه‌های نمونه از ۳ تا ۱۷درصد واحدهای خود را به این مباحث اختصاص داده‌اند.
- در چندسال اخیر، ظهور دنیای مجازی و تبلیغات چندرسانه‌ای تاثیر بسزائی در سرفصل‌های درسی رشته طراحی گرافیک در دانشگاه‌های هنری دنیا داشته است. باتوجه‌به انحراف استاندارد و میانگین این بخش که نشان‌دهنده اختصاص ۵ تا ۲۱ درصد از کل دروس به آن است، جای خالی این دروس در سرفصل‌های درسی رشته طراحی گرافیک در ایران در مقایسه با سرفصل‌های دانشگاه‌های مذکور کاملاً مشهود است.
- مباحث مربوط به چاپ و نشر و آشنائی با آن به‌صورت کامل، از ضروریات طراحان گرافیک است. به این مباحث در ایران در مقایسه با دانشگاه‌های نمونه، برنامه‌ریزان آموزشی کمتر توجه کرده‌اند. توجه به این مسئله که این مورد بین سایر گزینه‌ها کمترین انحراف استاندارد را دارد، نشان‌دهنده توافق همه دانشگاه‌ها در این زمینه است.
- پشتوانه اصلی کارهای عملی طراح گرافیک، مباحث تئوری است. مقایسه درصد دروس اختصاص‌یافته به مباحث تئوری گرافیک در ایران و دانشگاه‌های نمونه حاکی از تخصیص قریب به ۱۱درصد کمتر از میانگین دانشگاه‌های مذکور به این مباحث در ایران است. انحراف استاندارد و میانگین این مورد، گویای اختصاص ۴ تا ۲۲ درصد دروس در دانشگاه‌های منتخب به این مباحث است.
- در زمینه کارگاه آموزشی، کارآموزی، تهیه نمونه‌آثار و ... در ایران، نسبت به دانشگاه‌های منتخب درحدود ۱ درصد کمتر به این مباحث پرداخته می‌شود. دانشگاه‌های نمونه ۴ تا ۱۸درصد دروس خود را به این مورد اختصاص داده‌اند.
- در همه موارد بیان‌شده، درصد دروس اختصاص‌یافته به هفت مورد مذکور در ایران، در مقایسه با میانگین دانشگاه‌های نمونه کمتر است. سایر مباحث و کارگاه‌های هنری درصد بالائی از دروس را به خودشان اختصاص داده‌اند. نزدیک به ۵۸ درصد از دروس طراحی گرافیک در ایران متعلق به سایر کارگاه‌ها و مباحث هنری است درحالی‌که، میانگین دانشگاه‌های نمونه نزدیک ۱۷ درصد است و این امر، باعث

جدول ۶. خروجی نرم‌افزار eviews

	A08	A07	A06	A05	A04	A03	A02	A01
Mean	16.86800	11.21600	12.67400	4.611000	12.79900	9.674000	6.840000	25.28100
Median	11.44000	12.04500	10.80500	5.335000	13.24500	9.665000	6.670000	24.42500
Maximum	38.50000	21.05000	28.28000	10.82000	26.08000	22.41000	15.78000	44.44000
Minimum	0.000000	0.000000	0.000000	0.000000	0.000000	0.000000	0.000000	8.620000
Std. Dev	13.94470	7.468436	8.932148	3.787475	8.235139	6.698060	4.055591	12.22977
Skewness	0.637457	-0.326407	0.281342	0.127628	-0.024806	0.369137	0.689355	0.194922
Kurtosis	1.894510	1.886310	2.078371	2.028050	2.025241	2.483300	3.985973	1.662846
Jarque-Bera	1.186464	0.694363	0.485839	0.420767	0.396924	0.338345	1.197077	0.808317
Probability	0.552539	0.706677	0.784335	0.8120273	0.819991	0.844363	0.549614	0.667538
Sum	168.6800	112.1600	126.7400	46.11000	127.9900	96.74000	68.40000	252.8100
Sum Sq. Dev	1750.091	501.9978	718.0494	129.1047	610.3577	403.7760	148.0304	1346.105

(نگارنده)

شده نگاه تخصصی به حوزه طراحی گرافیک کم‌رنگ‌تر شود. همین امر منجر شده تا دانشجوی طراحی گرافیک به‌دلیل حجم بالای دروس غیرتخصصی گرافیک، پس از فارغ‌التحصیلی توانائی لازم را در زمینه رشته تخصصی خود نداشته باشد اما اطلاعات اولیه در زمینه سایر مباحث هنری داشته باشد که در درجه دوم اهمیت قرار دارد. به‌نظر می‌رسد در برنامه‌ریزی جدید برای طراحی گرافیک در ایران لازم است از میزان این دروس کاسته شود و به مباحث تخصصی حوزه طراحی گرافیک اهمیت بیشتری داده شود. ذکر این نکته نیز ضروری است که بیشترین انحراف استاندارد مربوط به گزینه هشتم است که بیانگر پراکندگی دروس اختصاص‌یافته به این مورد در دانشگاه‌های موردِمطالعه است.

نتیجه‌گیری

همچنان که داده‌های آماری پژوهش حاضر نشان داد، سرفصل دروس دوره کارشناسی طراحی گرافیک درایران انسجام لازم را ندارند و نوعی پراکندگی در آنها دیده می‌شود. یکی از اشکالات عمده سرفصل دروس فعلی در ایران اختصاص بیش از نیمی از سرفصل دروس به مباحثی است که به‌طور مستقیم با تخصص طراحی گرافیک ارتباط ندارند. همین مشکل، سایر کارگاه‌های تخصصی طراحی گرافیک را تحت‌الشعاع قرار داده و سبب شده تعداد واحدهای کمتری به این کارگاه‌ها اختصاص داده شود و درنتیجه، دانشجو فرصت کافی برای یادگیری دروس تخصصی طراحی گرافیک را نداشته باشد. برای رفع این مشکل بازنگری و اصلاح سرفصل دروس دوره کارشناسی طراحی گرافیک در ایران با درنظرگرفتن این سه عامل ضروری به‌نظر می‌رسد:

الف. ضرورت اجتناب از ارائه دروس غیرتخصصی طراحی گرافیک و تمرکز بر آموزش دروس تخصصی در این حوزه؛ بیش از نیمی از محتوای آموزشی کارشناسی طراحی گرافیک در ایران، دروسی است که کارگاه‌های تخصصی طراحی گرافیک به‌شمار نمی‌رود و برای دانشجوی طراحی گرافیک در درجه دوم اهمیت قرار دارد. در برنامه‌ریزی جدید، این مسئله باید مد نظر قرار گرفته و بر دروس تخصصی طراحی گرافیک تأکید بیشتری شود.

ب. توجه به مباحث تئوری و نظری در زمینه طراحی گرافیک؛ باتوجه‌به اهمیت مباحث تئوری و دانش پایه در طراحی گرافیک به‌عنوان پشتوانه کارهای عملی، دانشجوی این رشته باید با شناخت بیشتری از این مباحث بتواند در خلق آثار طراحی گرافیک از آن استفاده کند تا پشتوانه تئوری قابل قبولی برای کارهای عملی‌اش داشته باشد. در برنامه درسی فعلی طراحی گرافیک به این موضوع بهای درخور داده نشده است و ضرورت تجدید نظر در این زمینه را می‌طلبد.

ج. توجه به تکنولوژی‌های جدید در فرایند تولیدات گرافیکی و گرافیک فضای مجازی؛ در چندسال اخیر رشد فزاینده تکنولوژی و نرم‌افزارهای گرافیکی فرایند تولید آثار گرافیکی را شدیداً تحت تأثیر قرار داده است. تا قبل از ظهور این تکنولوژی، مهارت‌های دستی در تولیدات طراحی گرافیک از اهمیت شایانی برخوردار بود اما امروزه اکثر دانشگاه‌های هنری ترجیح می‌دهند به‌جای این مهارت‌ها، تولید فکر جایگزین شود. این مسئله باید در برنامه‌ریزی جدید رشته طراحی گرافیک مدنظر قرار گیرد.

سپاس‌گزاری

از راهنمائی‌های ارزنده دکتر یعقوب آژند و آقای مصطفی اسداللهی کمال امتنان را دارم.

پی‌نوشت

1. Centralization of Educational Management

۲. Comparative Education: مطالعات تطبیقی در زمینه آموزش و پرورش با بهره‌گیری از اطلاعات و تجارب کسب‌شده جوامع دیگر، به برنامه‌ریزان و طراحان برنامه‌های آموزشی این امکان را می‌دهد تا با کلام‌های سنجیده و آگاهی از تدابیری که دیگران درجهت حلّ و فصل امور آموزشی و پرورشی خویش داشته‌اند، نسبت به تدوین طرح‌های منطقی و سنجیده به‌منظور پیشرفت و توسعه کمّی و کیفی آموزش و پرورش اقدام نمایند (آقازاده، ۱۳۷۵: ۱۰).

۳. برای آگاهی بیشتر در این زمینه نگاه شود به:
- همایش ملی آموزش عالی هنر دانشگاه‌های کشور، دانشگاه هنر اصفهان، اسفند ۱۳۹۱.
- همایش ملی آموزش هنر، دانشگاه هنر، آذر ۱۳۹۱.

4. Sarah Mulrooney
5. A Comparative Investigation of the Curriculum Design in Schools of Architecture

۶. نرم‌افزار تخصصی تجزیه و تحلیل آماری.
۷. سایت تخصصی رتبه‌بندی دانشگاه‌ها.
۸. آکادمی دیزاین فلورانس در لیست رتبه‌بندی نبود و صرفاً براساس امکان دسترسی به سرفصل‌ها، انتخاب شد.

9. Decentralization of Educational Management

۱۰. عنوان دقیقی که وزارت علوم برای دانشگاه‌ها ابلاغ کرده "کارشناسی ارتباط تصویری" است. ازآنجاکه اکثر دروس در حیطه طراحی گرافیک (graphic design) است و کمتر به مباحث ارتباطات پرداخته، در این نوشتار به‌جای عنوان ارتباط تصویری از عبارت طراحی گرافیک استفاده شده است که مقبول اکثریت پیشکسوتان این رشته نیز هست.

۱۱. در این پژوهش به آخرین سرفصل‌های مصوب شورای عالی برنامه‌ریزی که مربوط به ۱۳۷۶/۱/۳۱ است، استناد شده است.

منابع و مآخذ

- آقازاده، احمد (۱۳۷۵). **آموزش و پرورش تطبیقی**. چاپ پنجم، تهران: دانشگاه پیام نور.
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله؛ پوررضائیان، مهدی و هوشیار، مهدی (۱۳۹۱). تبیین ویژگی‌های هویتی آموزش عالی هنر با تأکید بر متغیرهای فرهنگی در ایران امروز، **هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی**. (۵۰)، ۵-۱۴.
- الماسی، محمدعلی (۱۳۷۵). **آموزش و پرورش تطبیقی**. چاپ اول، تهران: رشد.
- توسلی نائینی، منوچهر (۱۳۸۹). آسیب‌شناسی رشته‌های حقوق باتوجه‌به بررسی تطبیقی آموزش رشته‌های حقوق در ایران و فرانسه، **پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی**. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، (۲)، ۱-۱۵.
- حکمت، هومن (۱۳۷۳). **تحقیقات برای نظام آموزش دوره کارشناسی هنر (پیشنهاد برنامه‌ای تازه برای رشته گرافیک)**. به‌راهنمائی حبیب‌الله آیت‌اللهی، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی.
- زندی، بهمن و فراهانی ابوالفضل (۱۳۸۷). مطالعه تطبیقی وضعیت تربیت‌بدنی آموزش و پرورش در ایران با کشورهای آمریکا و کانادا، **نشریه علوم حرکتی و ورزش**. (۱۲)، ۹۷-۱۰۹.
- شورای عالی برنامه‌ریزی، وزارت فرهنگ و آموزش عالی (۱۳۷۶). **مشخصات کلی، برنامه و سرفصل دروس دوره کارشناسی ارتباط تصویری**.
- قاسم‌پور دهاقانی، علی و لیاقت‌دار، محمدجواد (۱۳۹۰). تحلیلی بر بومی‌سازی و بین‌المللی‌شدن برنامه درسی دانشگاه‌ها در عصر جهانی‌شدن، **فصلنامه تحقیقات فرهنگی**. (۴)، ۱-۲۴.

- Mulrooney, S. (2009). Bauhaus, Crown hall, FAU: a Comparative Investigation of the Curriculum Design in Schools of Architecture. National Academy Third Annual *Conference. (3rd, Dublin, Ireland, Nov 11-12, 2009)*.
- www.webometrics.info (access date: 2013/03/08).
- http://www.public.iastate.edu (access date: 2013/03/14).

- www. http://www.gostaresh.msrt.ir/frmGrade.aspx (access date: 2013/03/12).
- http://www.massart.edu/Continuing_Education/Design_Certificate_Programs/Graphic_Design_Certificate/GDC_Course_Descriptions.html (access date: 2013/03/25).
- http://www.smc.edu/apps/pub.asp?Q=338&T=Courses&B=2 (accessed: 2013/03/17).
- http://www.senecac.on.ca/fulltime/GRA.html (access date: 2010/01/18).
- http://www.ufv.ca/calendar/2009_10/CourseDescriptions/GD.htm (access date: 2013/03/12).
- http://www.monash.edu.au/pubs/handbooks/courses/2123.html (access date: 2013/02/11).
- http://www.florencedesignacademy.com/programgraphicthree.html (access date: 2013/04/24).
- http://www.suffolk.edu/nesad/17834_29645.htm (access date: 2010/01/08).
- http://www.yasar.edu.tr/_documents/gsf-0-en_course_descriptions.pdf (access date: 2013/02/01).
- http://www.najah.edu/file/2009/en_catalog/860.pdf (access date: 2013/04/03).

دریافت مقاله: ۹۲/۹/۱۶
پذیرش مقاله: ۹۲/۱۲/۷

مقایسه رابطه متن و تصویر در کتاب‌های داستانی– تصویریِ برگزیده ایرانی و اروپایی – آمریکاییِ معاصر برپایه نظریه ماریا نیکولایوا و کارول اسکات*

سعید حسام‌پور ملیحه مصلح*****

چکیده

کتاب‌های داستانی- تصویری، شکل ویژه‌ای از هنر هستند که از پیوند متن و تصویر هستی یافته‌اند. رابطه متن و تصویر در این گونه ادبی ناهم‌سان و گوناگون است و تأثیر ناهم‌سانی بر مخاطب می‌گذارد؛ اما پژوهش‌های اندکی در این زمینه انجام گرفته است. این پژوهش، برآن است تا انواع رابطه‌ها را باتوجه‌به عناصر داستانی، در کتاب‌های داستانی- تصویریِ برگزیده ایرانی و اروپایی- آمریکایی معاصر، واکاوی و مقایسه کند. نگارندگان، در بررسی این نمونه‌ها، به واژه، جمله، پاراگراف، تک‌گستره، دوگستره، متن، تصویر، جلد و کل داستان توجه دارند. پژوهش پیش‌رو، برپایه نظریه *ماریا نیکولایوا* و *کارول اسکات* بنا شده اما راه خود را برای گشایش افقی تازه‌تر، بازگذاشته است. ازاین‌رو، درکنار رویکرد توصیفی- تفسیری، به رویکرد تفسیری- تجریدی نیز نزدیک شده و در بررسی آثار، هر دو راه تحلیل محتوای کیفی یعنی قیاسی و استقرایی را به‌روش تعریفی میرینگ (۲۰۰۰)، پیموده است. درپی چنین خوانشی، مبانی نظری مقوله‌های یادشده را پرداخته‌تر کرده و برای نخستین‌بار به چند یافته مهم و اثرگذار در سازوکارهای کتاب‌های داستانی- تصویری دست یافته که برخی از روش‌هایِ فراتنیدگیِ متن و تصویر را در این گونه ادبی، به جامعه ادبیات کودک یادآوری می‌کنند.

این پژوهش نشان داد، داستان‌های ایرانی و اروپایی- آمریکایی معاصر، ازنظر رابطه متن و تصویر، تفاوت‌های چشمگیری دارند؛ رابطه متن و تصویر در داستان‌های اروپایی- آمریکایی معاصر، با ساختاری هنرمندانه و سنجیده، پویا و نیرومندتر است. درمقابل در داستان‌های ایرانی، با رابطه متن و تصویرِ نه‌چندان ماهرانه و روایت‌ساز، آسیب‌هایی وجود دارد که به‌نظر می‌رسد بیشتر برایندِ جداندیشی نویسنده و تصویرگر باشد. همچنین در میان این آثار، هم‌سانی‌هایی ازجمله استقلال زبانیِ متن و تصویر یافت شد که شاید بتوان آن را بیانگر ویژگی‌های کلی و بنیادین رابطه متن و تصویر در کتاب‌های داستانی- تصویری دانست.

کلیدواژگان: رابطه متن و تصویر، کتاب‌های داستانی- تصویری، ایرانی و اروپایی- آمریکایی معاصر، ماریا نیکولایوا و کارول اسکات.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد ملیحه مصلح "مقایسه شخصیت، شخصیت‌پردازی و رابطه متن و تصویر در کتاب‌های داستانی- تصویری برگزیده ایرانی و خارجی (برپایه نظریه ماریا نیکولایوا و کارول اسکات)" به‌راهنمایی دکتر سعید حسام‌پور در دانشگاه شیراز است.

** دانشیار، دانشکده زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز.

*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز (دبیر آموزش و پرورش استان فارس).
malihemosle@yahoo.com

مقدمه

کتاب‌های داستانی- تصویری، شکل ویژه‌ای از هنر هستند که با افسون نهفته در واژگان و تصویرشان، به‌گونه‌ای لذت‌آفرین و شورانگیز با کودکان، پیوند خورده‌اند. در این گونه ادبی، متن و تصویر درهم تنیده‌اند و با تعاملی دوسویه، مانند کلی یگانه، داستان را پیش می‌برند. چگونگی رابطه متن و تصویر می‌تواند بر کنجکاوی و خلاقیت کودک تأثیرگذار باشد. برخی تصویرها با رابطه معنادار و پیچیده‌ای که با متن دارند، می‌توانند کودک را به درون داستان بکشند و برخی دیگر با رابطه‌ای هماهنگ، تنها کارکرد تزئینی دارند و کودک در رابطه با آنها، شنونده یا بیننده‌ای بیش نیست. ازاین‌رو، بررسی این آثار، ازنظر رابطه متن و تصویر، می‌تواند بر غنایشان برای لذت، هنرآفرینی، ادبیت، توانش ذهنی بیشتر و درنتیجه حل مسئله‌های پیش‌رو، به کودکان یاری رساند و به نویسندگان، تصویرگران و منتقدان ادبیات کودک یادآوری کند تا با بینشی زیرکانه و ژرف‌تر، آثاری هوشمندانه‌تر را به مخاطبان خود ارائه دهند.

در باور بسیاری از صاحب‌نظران، هستی کتاب‌های تصویری بر چگونگی رابطه متن و تصویر، قرار دارد؛ اما، تنها برخی از صاحب‌نظران، به انواع رابطه‌ها توجه کرده و پویایی کتاب‌های تصویری را از این دیدگاه، نشان داده‌اند. ازجمله *شوارکز*[۱] (۱۹۸۲)، *گلدن*[۲] (۱۹۹۰) و *دونان*[۳] (۱۹۹۳).

نیکولایوا[۴] (۲۰۰۰) و اسکات[۵] (۲۰۰۶) نیز، ازجمله کسانی هستند که در آثاری مشترک، به پویایی رابطه متن و تصویر توجه کرده‌اند. این صاحب‌نظران، براین باورند که ویژگی منحصربه‌فرد کتاب‌های تصویری به‌عنوان شکلی از هنر، این است که با دو مجموعه جداگانه از نشانه‌های نمایشی (تصویر) و نشانه‌های قراردادی (واژه) رابطه برقرار می‌کنند و تنش میان این دو عملکرد، احتمال‌های بی‌پایانی را برای برهم‌کنشی آنها فراهم می‌کند.

آنها براین باورند که تنها در کتاب‌های تصویری امکان چنین پویایی وجود دارد؛ ازاین‌رو، در بررسی‌های‌شان میان کتاب‌های مصور و تصویری تفاوت گذاشته و انواع کتاب‌ها را بسته به چگونگی متن و تصویر و رابطه‌شان، بر پیوستار (جدول) نشان داده‌اند. در یک‌سوی این پیوستار، کتاب‌های بدون تصویر و سوی دیگر، کتاب‌های تصویری بدون متن قرار دارد. با کمی پیش‌روی، روایت کلامی می‌تواند با یک یا چند تصویر، به داستانی مصور تبدیل شود که در آن، تصویرها به واژگان وابسته هستند. در طرف دیداری پیوستار نیز روایت تصویری و کتاب‌های نمایشی قرار دارند. این کتاب‌ها نیز با همراه‌شدن واژگان به کتاب‌های مصور، تبدیل می‌شوند. کتاب‌های دیگر، در میانه این پیوستار قرار گرفته‌اند. این آثار که کتاب‌های داستانی- تصویری نام دارند، باتوجه‌به رابطه متن و تصویرشان، به ۵ دسته تقسیم شده‌اند:[۶]

- **داستانی- تصویری قرینه‌ای:**[۷] در این کتاب‌ها، واژگان همان داستانی را روایت می‌کنند که می‌توان آن را در تصویر دید گرچه واژگان نمی‌توانند همه جزئیات تصویر را بیان کنند.

- **داستانی- تصویری مکملی:**[۸] اگر متنشان، مطلبی را بیان نکرده است یا نتوانسته بیان کند، تصویر با نشان‌دادنش، آن را کامل می‌کند و برعکس. البته زمانی که در متن و تصویر شکاف‌های کمی وجود داشته باشد، چنین رابطه‌ای برقرار می‌شود.

- **داستانی- تصویری گسترشی یا افزایشی:**[۹] کتاب‌هایی که تصویرشان، افزون‌بر اینکه مفاهیم متن را در خود دارند، داستانی گسترده‌تر اما با همان درون‌مایه، بیان می‌کنند و آن را گسترش می‌دهند.

- **داستانی- تصویری تقابلی:**[۱۰] در کتاب‌های تقابلی، روایت متن و تصویر، متفاوت است. این کتاب‌ها، می‌توانند مخاطب را به چالش بکشند تا با تعبیرهای متفاوت، در آفرینش داستان سهیم شوند. این چالش‌ها به‌شیوه‌های گسترده‌ای انجام می‌گیرد:

تقابل در مخاطب با ارائه دو معنای نهفته پیچیده و ساده؛ تقابل در سبک؛ تقابل در گونه و کیفیت؛ تقابل در شخصیت‌پردازی؛ تقابل در فضا و زمان؛ تقابل در چشم‌انداز (دیدگاه) که البته محدود به زاویه‌دید نمی‌شود و می‌تواند نگرش و ایدئولوژی را هم دربرگیرد؛ تقابل در ماهیت فراداستانی که متن می‌تواند موضوعاتی را بیان کند که تصویر از عهده آن برنمی‌آید؛ مفاهیمی مانند دایره چهارگوش و تقابل در پهلوی هم‌گذاری. نیکولایوا و کارول اسکات، در پیوستار، کتاب‌های با تقابل در پهلوی هم‌گذاری را بانام هم‌جواری، میان کتاب‌های روایت تصویری و تقابلی قرار داده‌اند.

- **داستانی- تصویری هم‌جواری:**[۱۱] در این کتاب‌ها، دو یا چند روایت ناهم‌سان، درکنار یکدیگرند. با مقایسه آثار نیکولایوا و اسکات با دیگر صاحب‌نظران، به‌نظر می‌رسد آنها، در زمینه رابطه متن و تصویر، واکاوی همه‌جانبه‌تری دارند؛ زیرا در بررسی‌های‌شان، به سازه‌های روایت و همچنین تفاوت‌های میان کتاب‌های مصور و تصویری، توجه داشته‌اند. افزون‌برآن، پژوهش‌های‌شان یکی از جدیدترین بررسی‌ها در زمینه موردِنظر است. ازاین‌رو، این پژوهش برمبنای تعریف‌ها و مؤلفه‌های این دو صاحب‌نظر مطرح در ادبیات کودک و نوجوان، انجام گرفته است.

باتوجه‌به ضرورت‌های پیش‌گفته و با تکیه بر این باور که با مقایسه آثار، می‌توان به نگرشی علمی، فرامرزی و گسترده‌تر دست یافت، پژوهش پیش‌رو برآن است تا با نگاهی انتقادی، چگونگی و کارکرد رابطه متن و تصویر را باتوجه‌به سازه‌های روایی، در ۶ کتاب داستانی- تصویری ایرانی و اروپایی- آمریکایی معاصر، واکاوی و مقایسه کند. همچنین، به پاسخ این پرسش‌ها برسد که رابطه متن و تصویر در این آثار چگونه است و در مقایسه باهم، برجستگی‌ها و کاستی‌های‌شان، چیست.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های اندکی به بررسی رابطه متن و تصویر در کتاب‌های تصویری پرداخته‌اند: در خارج از ایران، *سایپ*[۱۲] (۱۹۹۸) کوشیده است تا با تکیه بر مفاهیم نشانه‌شناختی، نشان دهد زمانی که در فرایند خوانش کتاب‌های تصویری، میان زبان کلامی و دیداری رابطه ایجاد می‌کنیم، در سر ما چه می‌گذرد. او براین باور است که در این فرایند هر صفحه جدید از کتاب، می‌تواند عاملی برای ساخت معنایی جدید باشد. درهمین‌راستا، *لوئیس*[۱۳] (۲۰۰۱) نیز به شیوه‌های ناهم‌سان معناسازیِ متن و تصویر در کتاب‌های تصویری، توجه کرده است. وی کار متن را گفتن و کار تصویر را نمایش دانسته و با تحلیل کوتاهی از داستان گوریل، نشان داده که چگونه این تفاوت‌ها می‌توانند برای خلق روایت‌هایی ویژه و متفاوت به‌کار گرفته شوند. *چونگ*[۱۴] (۲۰۰۶) نیز، با بررسی رابطه متن و تصویرِ داستان گوریل و بیان پیچیدگی‌های آن، بر نقش سواد دیداری و لزوم استفاده آن در کلاس‌های درس تأکید کرده است. همین‌طور، *توماس*[۱۵] (۲۰۱۰) در پژوهشی با بررسی رابطه متن و تصویر، نشان داده که مفاهیم موجود در کتاب‌های تصویری می‌تواند بر درک و فهم دانش‌آموزان کلاس دوم تأثیر بگذارد و آن را افزایش دهد. او نیز همانند چونگ، بدون توجه به انواع رابطه متن و تصویر، بیشتر بر نقش سواد دیداری و لزوم استفاده آن در کلاس‌های درس تأکید داشته است.

در *داخل ایران ناصرالاسلامی (۱۳۸۷) در « رابطه نوشتار* با تصویر در ادبیات کودک معاصر ایران «، با بررسی نظام‌های نشانه‌ای که در دل تصویرهای کتاب‌های مصور وجود دارد، به انواع نشانه‌ها (نمادین، شمایلی، نمایه‌ای)، محورهای هم‌نشینی، جانشینی و بینامتنی در نشانه‌شناسی تصویری و چگونگی تولید معنا توجه نموده است. او بیش از توجه به چگونگی و پویایی رابطه متن و تصویر، به توانایی‌های تصویر و افزوده‌های آن بر داستان، تکیه دارد که از نظر روش و رویکرد با پژوهش پیش‌رو، متفاوت است. همچنین، *ترهنده* (۱۳۸۸) در "رابطه‌ای ناگزیر میان متن و تصویر،" رابطه متن و تصویر چند اثر را نقد و بررسی کرده است. او در این اثر، بیشتر درپی این است که بداند تصویرگر چقدر توانسته است مفاهیم متن را نشان دهد. یکی از تازه‌ترین پژوهش‌هایی که ردپای این موضوع را می‌توان در آن جستجو کرد، کتاب "تصویرگری کتاب کودکان: تاریخ، تعریف‌ها و گونه‌ها" از *قائینی* (۱۳۹۰) است که در آن بسیار کوتاه، به برخی از دیدگاه‌های موجود درباره رابطه متن و تصویر، اشاره کرده است. با یک باهم‌نگری در پژوهش‌های پیش‌گفته، می‌توان گفت که هیچ‌کدام از آنها به پویایی، انواع رابطه متن و تصویر و آسیب‌شناسی آن، توجه نکرده‌اند و مقاله حاضر، نخستین اثری است که به این مهم به امید دست‌یافتن به آثاری با رابطه متن و تصویر پویا و سازنده‌تر می‌پردازد.

روش پژوهش

براساس تقسیم‌بندی *میرینگ*[۱۶] (۲۰۰۰)، تحلیل محتوا به سه شکل: کمّی، کیفی- استقرایی و کیفی- قیاسی انجام می‌پذیرد. کاربرد الگوی قیاسی برمبنای مقوله‌های ازپیش‌تنظیم‌شده که به‌طور نظری استخراج شده‌اند، صورت می‌پذیرد اما در الگوی استقرایی، پژوهشگر خود به استخراج مؤلفه‌ها می‌پردازد. پژوهش پیش‌رو، از روش تحلیل محتوای کیفی- قیاسی بهره گرفته و البته راه را بر استقرا نیز نبسته است. به این شیوه که رابطه متن و تصویر آثار را براساس مؤلفه‌ها و تعریف‌های نیکولایوا و اسکات، واکاویده است. چنانچه در مسیر پژوهش، به یافته‌های تازه‌ای دست یافته که این دو صاحب‌نظر به آن اشاره نکرده‌اند، بیان و گاهی نقد کرده است.

رویکرد موردِاستفاده در تحلیل داده‌ها، توصیفی- تفسیری است که به رویکرد تفسیری- تجریدی نیز نزدیک شده است. بنابر باور *میکات و مورهاوس*[۱۷] (۱۹۹۴) در رویکرد توصیفی- تفسیری، توصیف، هدفی مهم است، اما برخی از این توصیف‌ها به‌طرف تفسیر و تأویل می‌رود و در رویکرد تفسیری- تجریدی، بالاترین میزان تفسیر انجام می‌گیرد و حتی پژوهش‌گر به‌سمت نظریه‌پردازی می‌رود.

در این پژوهش، روند تحلیل از کل به جزء؛ جمع‌آوری داده‌ها به‌روش اسنادی و واحد تحلیل، واژه، جمله، پاراگراف، تک‌گستره، دوگستره، متن، تصویر، جلد و کل داستان است.

نگارندگان، به‌منظور اعتبارسنجی، از دو روش مسیر ممیزی و تیم پژوهشی استفاده کرده‌اند و هرجا که لازم دانسته‌اند از راه رایانامه، با ماریا نیکولایوا مشورت کرده‌اند. در روش مسیر ممیزی، پژوهشگر مسیری را که در پژوهش طی کرده، گام‌به‌گام ثبت می‌کند و در اختیار خوانندگان قرار می‌دهد. در تیم پژوهشی، پژوهشگر همواره با تیم پژوهش مشورت می‌کند. (Lincon & Guba, 1985; Maykut & Morehouse, 1994)

نمونه‌های این پژوهش، هدفمندانه و از میان کتاب‌های داستانی- تصویری تألیف‌شده ایرانی و اروپایی- آمریکایی که متخصصان این دو گروه، آنها را به‌عنوان آثار برتر معرفی کرده‌اند، انتخاب شده‌اند. کتاب‌های ایرانی از میان کتاب‌هایی بوده که به درخواست نگارندگان، ۴ متخصص ایرانی فعال در حوزه ادبیات کودک و تصویرگری، آنها را به‌عنوان آثار برتر انتخاب کرده‌اند. کتاب‌های اروپایی- آمریکایی معاصر نیز، از میان ده کتابی بوده که پیش از این پیتر *هانت*،[۱۸] از نام‌آوران نقد و نظریه ادبیات کودک، به پیشنهاد مرکز مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، آنها را از بهترین آثار داستانی- تصویری در جهان، دانسته است. ازآنجاکه بررسی همه این آثار در یک مقاله امکان‌پذیر نبود، درپایان پژوهش‌گران، بدون هیچ دخالتی ۶ داستان را از میان آنها انتخاب کرده‌اند. کتاب‌های غیرایرانی این پژوهش، همگی اروپایی- آمریکایی بودند.

ازآنجاکه این آثار شماره‌گذاری نشده بودند، نگارندگان، برای هماهنگی در ارجاع خود به شماره‌گذاری دست زدند. در بیشتر این آثار، متن و تصویر، در دو صفحه گسترده شده بودند یا متن در یک صفحه و تصویر مربوط به آن، در صفحه روبه‌رو قرار داشت. بنابراین نگارندگان، آنها را یک صفحه حساب کردند و براساس اصطلاح کاربردی نیکولایوا و اسکات، آنها را دوگستره[۱۹] و مواردی را هم که متن و تصویر، در یک صفحه قرار داشتند، تک‌گستره[۲۰] نامیدند (Nikolajeva& Scott, 2006: 3).

دلیل استفاده از کتاب‌های برگزیده متخصصان، در این فرض نهفته است که مقایسه، زمانی پذیرفتنی است که آنچه مقایسه می‌شود، جنبه‌های مشترکی داشته باشد و این افراد، در انتخاب آثار، آنها را از جنبه‌های گوناگون زیبایی‌شناختی، تصویر، عناصر ادبی و ... بررسی کنند. باتوجه‌به روش نمونه‌گیری و شرایط یادشده، نمونه‌هایی بدین قرار، بررسی خواهند شد:

- **کتاب‌های داستانی- تصویری ایرانی:** دیو سیاه دم‌به‌سر، شب به‌خیر فرمانده و کفش‌های هیپا و شیپا.

- **کتاب‌های داستانی- تصویری اروپایی- آمریکایی معاصر:** خانم‌حنا به گردش می‌رود، داستان خرگوش کوچولو و می‌خوایم یه خرس شکار کنیم.

تحلیل و بررسی داستان‌های ایرانی

در ادامه، تحلیل هرکدام از داستان‌ها آورده شده است.

- دیو سیاه دم‌به‌سر

نویسنده: *طاهره ایبد*/ تصویرگر: *مهکامه شعبانی*/ گروه سنی: ب و ج

خلاصه داستان: دیو سیاه دم‌به‌سر، سرگذشت پیرزنی است که به‌طور ناگهانی در آب دریا می‌افتد و در آنجا با هشت‌پا، نهنگ و کوسه روبه‌رو می‌شود. پیرزن برای نجات جانش به آنها می‌گوید که می‌خواهد به خانه پسرش، دیو سیاه دم‌به‌سر برود. آنها تا اسم دیو را می‌شنوند، می‌ترسند و از خوردن او صرف‌نظر می‌کنند. اما ناگهان پیرزن، با دیو سیاه دم‌به‌سر روبه‌رو می‌شود؛ در آغاز می‌ترسد، اما خیلی زود، دیو سیاه قصه‌اش را می‌شناسد و می‌گوید: «الهی قربون اشکت برم ننه» (ایبد،۱۳۸۹ : ۶) و سپس به خانه دیو سیاه دم‌به‌سر می‌رود و چندروز در آنجا می‌ماند.

در دیو سیاه دم‌به‌سر، تصویر به چند شیوه با متن برهم‌کنشی دارد لیکن در بیشتر مواقع، با رابطه‌ای مکملی، معنای متن را کامل کرده است (جدول ۱).

همان‌طور که از مطالب جدول ۱ برمی‌آید، در این داستان، رابطه مکملی دارای بیشترین بسامد است. به این شیوه که تصویر با افزودن جزئیاتی به متن، معنای آن را کامل‌تر می‌کند. برای نمونه، در دوگستره ۵، تصویر افزون‌بر نمایش جزئیات چهره و اندام دیو سیاه دم‌به‌سر، با نمایش عصای پیرزن که در کف دریا افتاده است، اوج درماندگی پیرزن را نشان می‌دهد.

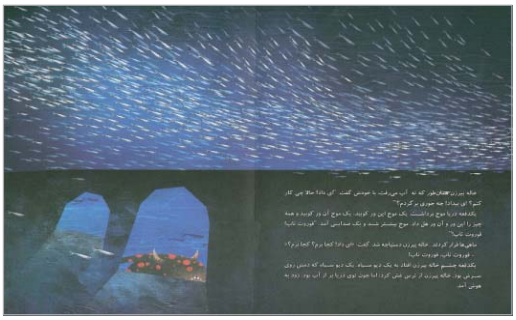
در برخی از دوگستره‌ها، تصویر، شخصیت‌هایی را نشان داده یا نادیده گرفته و بر پیچیدگی این رابطه افزوده است. در دوگستره ۴، متن، افزون‌بر بیان درگیری‌های پیرزن، می‌گوید: «یک‌دفعه چشم پیرزن افتاد به دیو سیاه دم‌به‌سر» (همان: ۴) اما در تصویر پیرزن حضور ندارد و تنها قسمتی از سر دیو از داخل آب، دیده می‌شود. به‌نظر می‌رسد، تمامی ماجرای متن در پشت ستونی که در تصویر سایه انداخته، اتفاق افتاده است (تصویر ۱- الف).

همچنین در متن دوگستره ۳، هیچ صحبتی از لاک‌پشت نیست اما در تصویر، پیرزن از لاک‌پشت به‌عنوان سپر استفاده کرده است. این تصویرها، با رابطه‌ای تقابلی، مکمل خوبی نیز برای متن هستند.

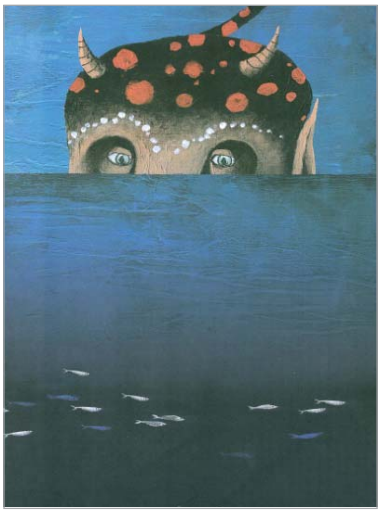
در تک‌گستره ۸، رابطه متن و تصویر افزایشی است؛ در این گستره، متن خاموش است و تصویر با نشان‌دادن دیوی که سرش را تا نیمه از آب درآورده و با نگاهی اثرگذار، انتظار پیرزن را می‌کشد، مخاطب را وارد دنیای داستانی جدیدی می‌کند (تصویر ۱- ب).

گفتنی مهم درباره رابطه مکملی این داستان، ظهور به‌هنگام شخصیت‌های مؤثر در متن و تصویر است که بر جذابیت داستان، افزوده است. عنوان داستان دیو سیاه دم‌به‌سر است، اما این شخصیت، نه‌تنها در تصویر صفحه عنوان بلکه تا میانه داستان، نه در متن و نه در تصویر حضور ندارد. به‌گونه‌ای‌که در نگاه اول به‌نظر می‌رسد دیو، مفهومی انتزاعی است که هیچ حضوری در داستان نمی‌یابد، اما در میانه داستان از گفته‌های هشت‌پا برمی‌آید که او در قصه وجود خارجی

دارد: «کوسه تا اسم دیو سیاه دم‌به‌سر را شنید، دمش را گذاشت رو کولش و گفت: ... اگه ننه دیو سیاه نباشی، می‌آم می‌خورمت!» (همان: ۳). ازطرفی دیگر، دیو هم‌زمان با متن



تصویر ۱- الف. رابطه متن و تصویر در دیو سیاه دم‌به‌سر (ایبد، ۱۳۸۹: ۴)



تصویر ۱-ب. رابطه متن و تصویر در دیو سیاه دم‌به‌سر (ایبد، ۱۳۸۹: ۸)

در تصویر حضور نمی‌یابد و برای تعلیق بیشتر در دوگستره بعد (دوگستره ۴)، با نمایش تنها قسمتی از سرش، تنها دم‌به‌سر و سیاه‌بودن او نمایان می‌شود. درادامه نیز (دوگستره ۵)، تنها نیمی از بالاتنه او در تصویر نمایان می‌شود و در دوگستره ۶، شخصیت دیو، آن هم متفاوت با معرفی نخستین متن، حضور می‌یابد. بنابراین، مخاطب با گمانه‌زنی‌های پی‌درپی، در آفرینش داستان سهیم می‌شود.

- شب‌به‌خیر فرمانده

نویسنده: *احمد اکبرپور*/ تصویرگر: *مرتضی زاهدی*/ گروه سنی: ب و ج

خلاصه داستان: شب‌به‌خیر فرمانده، نمایی از زندگی پسربچه‌ای است که مادر و یک‌پای خود را در جنگ از دست داده. یک‌شب پسربچه با اسباب‌بازی‌هایش، جنگی خیالی را بازسازی می‌کند تا در آن، انتقام مادرش را از دشمن بگیرد؛ اما در پایان وقتی می‌بیند دشمن نیز کودکی هم‌سن و سال خودش است که او هم پایش را در جنگ از دست داده و آمده است تا انتقام مادرش را بگیرد، دستور آتش‌بس می‌دهد.

در شب‌به‌خیر فرمانده، رابطه متن و تصویر ساده و یک‌دست است، اما زاویه‌دید این دو رسانه داستانی، یکسان نیست. جدول ۲، چگونگی رابطه متن و تصویر را در این داستان نشان می‌دهد:

نگاهی به جدول مذکور نشان می‌دهد، در این داستان، میان متن و تصویر رابطه تقابلی برقرار است؛ زاویه‌دید متن، اول‌شخص (من) است و شخصیت اصلی، داستان را روایت می‌کند. اما اگر به تصویر، بدون توجه به متن بنگریم، می‌بینیم که زاویه‌دید تصویر، سوم شخص است و راوی، خود، بیرون از تصویر قرار دارد و از شخصیت‌های آن نیست.

جدول ۱. رابطه متن و تصویر در داستان دیو سیاه دم‌به‌سر

نوع رابطه متن و تصویر	قرینه‌ای	مکملی	افزایشی	مکملی/ تقابل در شخصیت‌پردازی
شماره دوگستره	۶	۱، ۲، ۵ و ۷	۸	۳ و ۴
درصد تقریبی	۱۷/۵	۵۷/۵	۱۷/۵	۷/۵
تعداد کل دوگستره/ نتیجه	۸/ مکملی			

(نگارندگان)

جدول ۲. رابطه متن و تصویر در شب‌به‌خیر فرمانده

نوع رابطه متن و تصویر	تقابل در زاویه‌دید	مکملی/ تقابل در زاویه‌دید
شماره دوگستره	۱، ۴، ۵، ۶، ۷ و ۸	۲ و ۳
درصد تقریبی	۷۵	۲۵
تعداد کل دوگستره/ نتیجه	۸/ تقابل در زاویه‌دید	

(نگارندگان)

گفتنی است رابطه تقابلیِ این داستان، روایت‌ساز و چالش‌برانگیز نیست و واژه‌ها و تصویرها، گفت‌وگوی چندان پیچیده‌ای ندارند. به‌نظر می‌رسد این رابطه، بیشتر ناشی از ناآگاهی تصویرگر از توانایی‌های تصویر در نمایش زاویه‌دید اول‌شخص باشد. زیرا کاربرد زاویه‌دید اول‌شخص برای تصویر، می‌توانست داستان را که حاصل تک‌گویی‌های درونی کودک در تنهایی خویش بود، به سطحی بسیار بالاتر برساند و حس همدلی بیشتری را برانگیزد. برای نمونه، در دوگستره ۴، در متن آمده است: «من می‌دانم برای چیست ... تندتند شام می‌خورم و به اتاقم برمی‌گردم» (اکبرپور، ۱۳۸۳: ۴)، اما در تصویر هیچ نشانی برای راوی اول‌شخص وجود ندارد (تصویر ۲- الف).

در دوگستره‌های ۲ و ۳، رابطه متن و تصویر مکملی نیز هست. برای نمونه، در متن دوگستره آمده است: «فرمان حمله می‌دهم و با سربازهایم به‌طرف دشمن حمله می‌کنیم... .» (همان: ۳) و در تصویر، پسربچه تنها یک تفنگ دردست دارد و با شجاعت درمیان شلیک تانک و هلی‌کوپتری دشمن، برای نجات سرباز زخمی‌اش تلاش می‌کند. درحالی‌که فرمانده دشمن درپشت میز پنهان شده است و بی‌هدف شلیک می‌کند. بدین‌ترتیب، تصویر، تفاوت این دو گروه را ازنظر شجاعت و تجهیزات جنگی نشان می‌دهد (تصویر ۲- ب).

تصویرهای *شب‌به‌خیر فرمانده*، با خط‌هایی نامنظم، تخت و رنگ‌آمیزی ویژه، به نقاشی‌های کودکانه‌ای می‌ماند که به‌نظر می‌رسد شخصیت اصلی داستان آن را با مداد، طراحی کرده است. این تصویرها با پس‌زمینه قهوه‌ای متمایل به زرد و دیدگاهی غیرمعمول که مخاطب آن را از بالا و از زاویه دور می‌بیند، همراه با چهره‌هایی که با رنگ قهوه‌ای پررنگ‌تر شده‌اند و وجود عناصری مانند تانک و همانند آن توانسته است، فضایی دلهره‌آور را متناسب با فضای عاطفی متن (و البته نه زاویه‌دید آن) بیافریند. اما این تصاویر، شکاف درخور توجهی باقی نمی‌گذارد و همان‌طور که گفته شد، کاربرد زاویه‌دید اول‌شخص برای تصویر، درکنار این ویژگی‌ها، می‌توانست حس همدلی بیشتری را برانگیزد.

- کفش‌های هیپا و شیپا

نویسنده: *مرتضی خسرونژاد*/ تصویرگر: *علی خدایی*/ گروه سنی آمادگی و دبستان

خلاصه داستان: هیپا و شیپا دو بچه‌هشت‌پای دوقلو هستند. این برادر و خواهر ظاهر و رفتاری شبیه به‌هم دارند. آنها زندگی خوب و خوشی را کنار پدر و مادرشان می‌گذرانند. تا این که یک‌روز سرشان را از آب بیرون می‌آورند و بچه‌هایی را در ساحل می‌بینند که کفش به‌پا دارند. بنابراین با پافشاری، از مادرشان می‌خواهند تا برایشان کفش بخرد.

هیپا و شیپا، همراه مادرشان به ساحل می‌روند و کفش می‌خرند. در راه بازگشت، در دریا مادرشان از آنها دور می‌شود. ناگهان، موجودی بزرگ و ترسناک، هیپا و شیپا را دنبال می‌کند. آنها پا به فرار می‌گذارند؛ کفش‌های‌شان را درمی‌آورند تا بتوانند سریع‌تر حرکت کنند و سپس با حرکت از لابه‌لای علف‌های دریایی و جاهای شلوغ خود را به مادرشان می‌رسانند. پس از این ماجرا، هیپا و شیپا کفش‌ها را به دیوار خانه‌شان آویزان می‌کنند؛ گاهی در زیر آب با آنها بازی می‌کنند و گاهی آنها را برمی‌دارند، به ساحل می‌برند و با بچه‌های دیگر بازی می‌کنند.

متن و تصویرِ کفش‌های هیپا و شیپا، با برخی ریزه‌کاری‌ها، ظرافت و ابهام‌آفرینی‌ها، زمینه حضور مخاطب را در داستان فراهم می‌سازند؛ اما روی‌هم‌رفته، طرح آن به‌راحتی از راه تصویر یا متن به‌تنهایی، فهمیده می‌شود. جدول ۳، چگونگی رابطه متن و تصویر را در این داستان نشان می‌دهد:

همان‌گونه که از جدول ۲ برمی‌آید، در این داستان، رابطه قرینه‌ای دارای بیشترین بسامد است. اما مطلب شایسته درنگی که در این داستان نمی‌توان از آن چشم پوشید: گاه، کنایه‌ها و گمانه‌زنی‌هایی ظریف در برخی از دوگستره‌ها وجود دارد که گرچه رابطه متن و تصویر را در سطحی بالاتر از رابطه قرینه‌ای، قرار نمی‌دهد، اما نمی‌توان تأثیر آن را بر ذهن کودک مخاطب نادیده گرفت. در متن دوگستره ۱، آمده است: «هیپا و شیپا ... خیلی شکل هم بودند. قدشان درست اندازه هم بود. چشمانشان درست مثل هم به‌نظر می‌رسید ... » (خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۱) در تصویر نیز آنها، درست شبیه هم هستند، به‌گونه‌ای که جداسازی و شناخت آنها از یک‌دیگر ممکن نیست، اما در گستره ۴، در متن آمده است: «هیپا سرش را کرد زیر آب و به پاهای خودش نگاه کرد» (همان: ۴). در تصویر نیز هماهنگ با متن، یکی از هشت‌پاها در زیر آب است، که باتوجه‌به متن، او هیپاست. بنابراین کودک مخاطب، از این که توانسته هیپا را از خواهر دوقلوی هم‌سانش بازشناسد، لذت می‌برد؛ اما این بازی‌ها در اینجا پایان نمی‌یابد، زیرا بی‌درنگ در دوگستره بعد، این جداسازی به ابهام نخستین برمی‌گردد. پس از آن در دوگستره‌های ۶ و ۷، مخاطب باتوجه‌به واژگان که می‌گویند: «کفاش ... کفش‌های پسرانه را به هیپا و کفش‌های دخترانه را به شیپا [نشان داد]، روی کفش‌های دخترانه یک گل چسبیده بود و روی کفش‌های پسرانه یک پروانه» (همان: ۶)، هیپا را از شیپا بازمی‌شناسد و این نوسانِ هم‌سانی و جداسازی تا پایان داستان، کودک را به تکاپو و هیجان فرامی‌خواند.

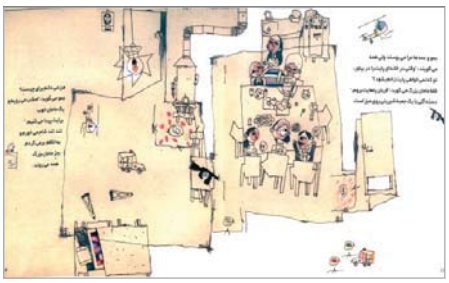
در این داستان، برجسته‌ترین غنی‌سازی از آنِ شگردهای متنی و تصویری روی جلد کتاب است؛ به‌گونه‌ای‌که این شگردهای کنایه‌آمیز، با برخی مفاهیم داستان، نوعی رابطه

تقابلی فراداستانی برقرار کرده‌اند. در این صفحه، متنی با عبارت کفش‌های هیپا و شیپا، تصویر را همراهی می‌کند که عنوان داستان است، اما تصویر با ابهام‌آفرینی، مخاطب را به‌چالش می‌کشد. در تصویر باتوجه‌به اسم هیپا و شیپا، دو کودک با جنسیت پسر و دختر، با فاصله‌ای نزدیک‌تر و اندازه‌ای بزرگ‌تر برجسته شده‌اند؛ این کودکان کفش به‌پا دارند و با بادکنکی بزرگ که حتی از قاب‌بندی تصویر نیز بیرون زده است، در ساحل می‌دوند. دورتر از آن و با اندازه‌ای کوچک‌تر، دو تا سر که شبیه یکدیگرند، از آب بیرون آمده‌اند؛ این دو شخصیت که مخاطب، پس از ورود به داستان و خوانش آن، کشف می‌کند، هیپا و شیپا هستند. در مرکز توجه قرار ندارند بنابراین، در اینجا مخاطب، به‌اشتباه گمان می‌کند که هیپا و شیپا، دختر و پسری هستند که در ساحل درحال دویدن و جست‌وخیز هستند. این گمان در نخستین گسترش داستان، با نوعی تردید آمیخته می‌شود. در این دوگستره، دو سری که از آب بیرون آمده بودند و خیلی به‌هم شبیه بودند، در زمینه‌ای بدون جزئیات، در مرکز توجه قرار می‌گیرند و این ابهام، مخاطب را به بازبینی و گمانه‌زنی دیگری وامی‌دارد. گمانه‌زنی‌هایی که با دخالت واژگان به‌اوج می‌رسند. متن در این گسترش می‌گوید: «هیپا و شیپا خیلی شکل هم بودند. قدشان درست اندازه هم بود. چشمانشان درست مثل هم به‌نظر می‌رسید» (همان: ۱). البته باز با جمله: هیپا و شیپا برادر و خواهر دوقلو بودند، ذهن مخاطب را به تصویر روی جلد و دختر و پسری را که در آنجا دیده است، می‌کشاند. سپس در دوگستره ۲ واژگان با عبارت «یک‌روز هردو باهم سرشان را از آب درآوردند و بیرون را تماشا کردند ... » (همان: ۲)، دودلی مخاطب را به یقینی ابتدایی می‌رساند. سرانجام در دوگستره ۳، روایت‌گر به‌گونه‌ای مستقیم وارد عمل می‌شود و به‌صراحت می‌گوید: «... هیپا و شیپا دوتا بچه‌هشت‌پا هستند و در دریا زندگی می‌کنند» (همان: ۳) در اینجاست که مخاطب با شناختی تدریجی و سازنده، لذت همراهی در خلق داستان را می‌چشد (تصویرهای ۳- الف و ۳- ب).

از نگاه نگارندگان، حذف جمله اخیر، می‌توانست رابطه متن و تصویر را به مرحله‌ای فراتر از آنچه هست، ببرد. دراین‌صورت، مخاطب خود، می‌توانست با دلالت‌های ضمنیِ متنِ همین گسترش، به کشف و شناختی ژرف‌تر برسد. همچنین، با عبور از این روندِ ابهام‌زدایی ظریف و طبیعی، با حضوری سازنده‌تر در داستان، به لذت بیشتری برسد؛ جمله‌هایی مانند مردم در ساحل می‌آمدند و می‌رفتند. ... شیپا با خودش فکر کرد «قدم‌زدن در ساحل خیلی جالب است» (همان). این آسیب بیانگر نیازمندیِ بیشتر رابطه نویسنده با تصویرگر است.

باتوجه‌به آنچه درباره دوگستره ۱و ۲ گفته شد، رابطه متن و تصویر در این گستره‌ها، فراتر از قرینه‌ای است و به نوعی رابطه مکملی، البته در سطح ساده آن، رسیده است.

تصویر در تعداد کمی از دوگستره‌ها با متن، رابطه تقابل در شخصیت‌پردازی را برقرار کرده است. این نوع رابطه در دوگستره‌های ۶ و۷ دیده می‌شود؛ دوگستره ۶، جایی است که کفاش در متن حضور دارد، اما تصویر با نادیده‌گرفتن آن، بر کنش هیپا و شیپا تمرکز کرده است. اما برعکس، در دوگستره



تصویر ۲- الف. رابطه متن و تصویر در شب‌به‌خیر فرمانده (اکبرپور، ۱۳۸۳: ۴)

تصویر ۲- ب. رابطه متن و تصویر در شب‌به‌خیر فرمانده (اکبرپور، ۱۳۸۳: ۳)

جدول ۳. رابطه متن و تصویر در کفش‌های هیپا و شیپا

نوع رابطه متن و تصویر	قرینه‌ای	مکملی	مکملی/ تقابل در شخصیت‌پردازی	تقابل در شخصیت‌پردازی
شماره دوگستره	۳، ۴، ۵، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱و ۱۲	۱و ۲	۷	۶
درصد تقریبی	۶۶/۷	۱۶/۷	۸/۳	۸/۳
تعداد کل گسترش/ نتیجه	۱۲/ قرینه‌ای			

(نگارندگان)

بعد (دوگستره ۷)، تصویر با مصورکردن مادر و کفاش که به‌نظر می‌رسد برای متن اهمیت چندانی نداشته، با افزودن جزئیاتی به روایت، شکاف‌هایی ساده را آفریده است. در این گسترش، مادر با ظاهری درشت‌تر، در پشت‌سر شیپا ایستاده و هیپا و شیپا، متفکرانه، خود درحال انتخاب و تصمیم‌گیری هستند. به‌نظر می‌رسد، مادر هیچ دخالتی در این انتخاب ندارد و تصمیم‌گیری را به آنها سپرده است. بنابراین تصویرگر، با این شگردها جنبه‌ای از شیوه تربیتی و نگاه شخصیت مادر را نمایان ساخته و با این تقابل در شخصیت‌پردازی، با متن رابطه‌ای مکملی نیز برقرار کرده است.

داستان‌های اروپایی- آمریکایی معاصر

- خانم‌حنا به گردش می‌رود

نویسنده و تصویرگر: *پت هچینز*[۲۱] مترجم: *طاهره آدینه‌پور*/ گروه سنی: الف و ب

خلاصه داستان: خانم‌حنا به گردش می‌رود، خاطره گردش یک‌روزه مرغی به‌نام حنا، در یک مزرعه است. این خاطره بنابر روایت متن، بدون هیچ‌گونه حادثه‌ای هنگام شام به‌پایان می‌رسد و بنابر روایت تصویر در تمام مدتی که حنا با خیال راحت درگردش است، روباهی او را دنبال می‌کند تا شکارش کند ولی هربار حادثه‌ای خنده‌دار، سد راه او می‌شود.

خانم‌حنا به گردش می‌رود، نمونه‌ای متفاوت از داستان‌های تصویری است که بر رابطه کنایه‌آمیز متن و تصویر بنا شده است. رابطه متن و تصویر در این داستان، در افراطی‌ترین حالت ممکن است؛ تصویر با خلق شخصیت روباهی که در متن نیست و بر پایه آنچه متن می‌گوید، داستانی را با دیدگاه و درون‌مایه‌ای متفاوت می‌آفریند و مفاهیمی را به آن می‌افزاید. پس در این داستان، هم‌زمان سه نوع رابطه متن و تصویر وجود دارد (جدول ۴).

همان‌گونه‌که در جدول مذکور دیده می‌شود، در داستان یادشده در هر گسترش میان متن و تصویر، افزون‌بر رابطه افزایشی، رابطه تقابلی نیز وجود دارد. رابطه متن و تصویر این داستان، ازنظر پیرنگ، افزایشی است و ازنظر شخصیت‌پردازی و دیدگاه (چشم‌انداز)، تقابلی. واژه‌های این کتاب، با بیان خاطره گردش نه‌چندان هیجان‌انگیز خانم‌حنا، تنها مسیری را که او در مزرعه طی می‌کند، بیان می‌کنند ولی تصویرها، در تمامی گسترش‌ها و حتی روی جلد، بر داستان روباه تمرکز دارد. روباهی که در این گردش، به‌دنبال خانم‌حناست و تلاش می‌کند تا او را بگیرد؛ ازاین‌رو می‌توان گفت، تصویر چشم‌اندازی گسترده‌تر از متن دارد و حوادثی را نشان می‌دهد که متن آن را نادیده گرفته است. هچینز در آفرینش این کتاب، هر اتفاق را در دوگستره سامان داده است؛ در دوگستره اول، با جمله‌ای کوتاه، روباه را درحال پریدن و قصد شکار و در دوگستره بعد، بدون هیچ متنی، گرفتاری روباه را به‌تصویر می‌کشد. این شیوه تا پایان داستان ادامه می‌یابد؛ بنابراین تصویر، آنچه را متن می‌گوید، گسترش می‌دهد و با محوری‌کردن شخصیتی که در متن نیست، گفته‌های راوی را بی‌اهمیت و حتی نقض می‌کند و شوخ‌طبعی داستان را رقم می‌زند (تصویرهای ۴-الف و ۴-ب).

گفتنی است، شخصیت بزی که در تصویر دوگستره‌های ۶، ۷، و ۸، دیده می‌شود، هیچ نقشی در پیشبرد حوادث داستانی ندارد. اما می‌تواند بر برداشت مخاطب و تفسیر او از حوادثی که متن و حتی تصویر بر آن تکیه دارد، تأثیر بگذارد؛ زیرا بی‌تفاوتی او نسبت به آنچه در تصویر اتفاق می‌افتد، می‌تواند دلیلی بر بی‌اهمیتی گردش حنا و دردسرهای روباه باشد. همان‌گونه‌که *نودلمن* نیز می‌گوید، گاهی شخصیت‌های فرعی که عملی حیاتی را در داستان نادیده می‌گیرند، این پیام کنایی را در خود دارند که آنچه برای شخصیت اصلی داستان اهمیت فراوان دارد، در بیشتر مواقع، برای دیگران بی‌اهمیت است. نودلمن برای تأیید گفته خود، از شخصیت بز در این کتاب نام می‌برد (Nodelman, 1988: 235-236).

نیکولایوا و اسکات معتقدند در این داستان، تصویر، متن را گزینش می‌کند و روایتی پیچیده‌تر و هیجان‌انگیزتر از آن نمایش می‌دهد (Nikolajeva& Scott, 2006: 18). بنابر دیدگاه این دو صاحب‌نظر، خانم‌حنا به گردش می‌رود، اغلب برای نمونه‌ای استفاده می‌شود که متن و تصویر، دو داستان را از دیدگاه بسیار متفاوت بیان می‌کنند (Ibid: 233).

نودلمن، این کتاب را نمونه آشکار تخریب دوسویه متن و تصویر می‌داند و معتقد است، تصویرهای این کتاب با نمایش چیزی بیش از واژگان، نه‌تنها داستان خود را روایت

جدول ۴. رابطه متن و تصویر در خانم‌حنا به گردش می‌رود

نوع رابطه متن و تصویر	افزایشی	تقابلی (در شخصیت‌پردازی و دیدگاه)
شماره دوگستره	۱ تا ۱۴ (کل داستان)	۱ تا ۱۴ (کل داستان)
درصد تقریبی	۱۰۰	۱۰۰
تعداد کل دو گستره/ نتیجه	۱۴/ افزایشی و تقابلی در شخصیت‌پردازی و دیدگاه	

(نگارندگان)

می‌کنند، بلکه به‌گونه‌ای کنایی به واژگان نیز نظر دارند. این تصویرها، با ناقص‌کردن واژگان و تبدیل‌کردنشان به چیزی نیمه‌واقعی، آنها را خنده‌دار نشان می‌دهند. بنابراین، با آنکه واژگان خسته‌کننده به‌نظر می‌رسند، بدون آنها کتاب به موفقیت نمی‌رسید (Nodelman, 1988: 223-224).

- داستان خرگوش کوچولو

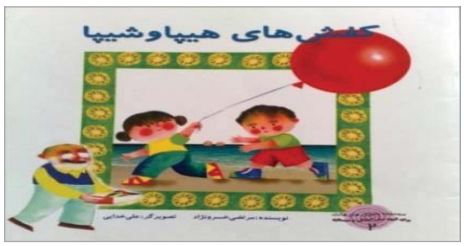
نویسنده و تصویرگر: بیتریکس *پاتر*/[۲۲] مترجم: طاهره آدینه‌پور/ گروه سنی ب و ج

خلاصه داستان: خرگوش کوچولو، داستان خرگوش بازیگوشی به‌نام دم‌کاکلی است؛ خرگوشی که مادرش به او می‌گوید: «به باغ آقای گوگوری نباید بروید. در آنجا برای پدرتان حادثه دردناکی اتفاق افتاد و خانم گوگوری از او یک ساندویچ خرگوش ساخت» (پاتر، ۱۳۸۳: ۲)؛ اما او به آنجا می‌رود و به دردسرهایی می‌افتد که به‌سختی جان سالم به‌درمی‌برد.

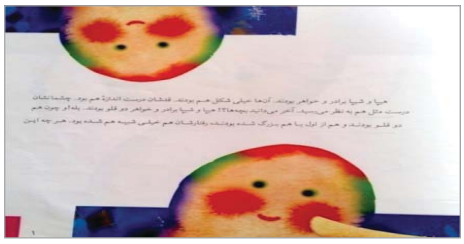
رابطه متن و تصویر در داستان خرگوش کوچولو، بیشتر قرینه‌ای است؛ اما حضور درخور توجه رابطه مکملی، رابطه‌ای سازنده را میان متن و تصویر، به‌وجود آورده است. مطالب جدول ۶، چگونگی رابطه متن و تصویر را در این داستان نشان می‌دهد.

مطالب جدول ۵، نشان می‌دهد که در داستان یادشده، رابطه قرینه‌ای دارای بیشترین بسامد است. اما آنچه در جدول دیده نمی‌شود، استفاده هوشمندانه پاتر از لباس، شخصیت‌پردازی و دیگر عناصر تصویری است که این داستان را خلاق و متفاوت کرده است. شخصیت‌های جانوری این داستان، گاه بدون لباس و با ویژگی طبیعی‌شان ظاهر می‌شوند (دوگسترهای ۱، ۱۵و...)؛ گاه با منش و رفتاری انسانی، لباس و کفش می‌پوشند و حتی نصیحت می‌شوند (دوگستره ۳)؛ و گاه با ظاهری حیوانی و بدون پوشش، رفتار انسانی دارند (دوگستره ۶).

در این داستان، متن و تصویر یکی از جالب‌ترین نمونه رابطه مکملی را در کتاب‌های داستانی- تصویری آفریده‌اند. این نوع رابطه در دوگسترهای ۱ و ۲ دیده می‌شود. همان‌طور که نیکولایوا و اسکات نیز گفته‌اند، در دوگستره ۱، متن از چهار خرگوش نام برده ولی در تصویر در نگاه اول، سه خرگوش

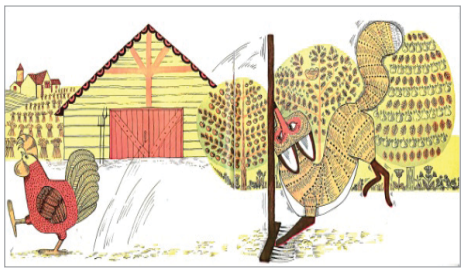


تصویر ۳- الف. رابطه متن و تصویر در کفش‌های هیپا و شیپا (خسرونژاد، ۱۳۸۹: جلد کتاب)



تصویر ۳- ب. رابطه متن و تصویر در کفش‌های هیپا و شیپا (خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۳)

تصویر ۴- الف. رابطه متن و تصویر در خانم‌حنا به گردش می‌رود (هچینز، ۱۳۸۳: ۲)



تصویر ۴- ب. رابطه متن و تصویر در خانم‌حنا به گردش می‌رود (هچینز، ۱۳۸۳: ۳)

جدول ۵. رابطه متن و تصویر در داستان خرگوش کوچولو

نوع رابطه متن و تصویر	قرینه‌ای	مکملی	مکملی/ تقابل در شخصیت‌پردازی	افزایشی/ تقابل در شخصیت‌پردازی
شماره دوگستره	۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۲، ۱۴، ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱ و ۲۶	۱، ۲، ۳، ۱۰، ۱۱، ۱۳، ۱۶ و ۲۳	۲۴ و ۲۵	۲۲
درصد تقریبی	۵۸	۳۰/۷	۷/۶	۳/۷
تعداد کل دوگستره/ نتیجه	۲۶/ قرینه‌ای			

(نگارندگان)

دیده می‌شود (Nikolajeva& Scott, 2006: 230-232). با نگاهی دقیق‌تر است که مخاطب متوجه می‌شود که دم و پاهای عقبی درسمت چپ، از آن خرگوشی دیگر است که سرش را زیر ریشه درخت کرده و به‌جای اینکه مانند دیگران ساکت بنشیند، درحال جست‌وجوگری در زیر درخت است و در آن پشت، ماجراهایی درحال انجام است که از دید مخاطب پنهان است. در این گستره، متن و تصویر ترفندهایی به‌کار برده‌اند تا مخاطب را به این تفسیر برسانند که خرگوش یادشده، دم‌کاکلی است؛ متن به‌عمد نام خرگوش‌ها را ازهم جدا کرده و در زیر هم به‌ترتیب، آورده است. حتی برای اینکه چشم مخاطب را به تصویر که خرگوش‌ها به‌ترتیب و یکی پس از دیگری دیده می‌شوند، هدایت کند، در متن اصلی که به زبان انگلیسی است و جهت نوشتار از چپ به راست است، نام آنها برعکس و از راست به چپ آمده است (Potter, 1902: 2). در تصویر، خرگوشی که سرش زیر درخت است، از سمت راست، آخرین نفر قرار گرفته و در متن اصلی نیز آخرین شخصیتی که معرفی می‌شود، پیتر، و البته در متن فارسی، دم‌کاکلی است (تصویرهای ۵- الف و ۵- ب).

ازنظر نگارندگان، این دوگستره، یکی از هنرمندانه‌ترین و لطیف‌ترین رابطه مکملی است که متن نیز در آفرینش چالش و شکاف‌های موجود نقشی هم‌سان یا حتی بیشتر از تصویر دارد.

نیکولایوا و اسکات، دوگستره ۲ را مثال بسیار خوبی برای رابطه مکملی می‌دانند. آنها معتقدند که در اینجا، متن، اشاره به گذشته (و آنچه بر سر پدر دم‌کاکلی آمده است) می‌نماید، ولی تصویر هشداری برای آینده است و خطری نزدیک را به مخاطب هشدار می‌دهد. در این تصویر دختران دور مادر جمع شده‌اند و به او توجه دارند؛ اما دم‌کاکلی از همه جدا شده و به آنها پشت کرده است؛ گویا به آنچه به او گفته می‌شود، گوش نمی‌دهد یا حتی رد می‌کند (تصویر ۵- ج).

در دوگستره ۲۴ و ۲۵، تصویر با تقابل در شخصیت‌پردازی، مفاهیم متن را کامل‌تر کرده است. در این دوگستره‌ها، تصویر با نمایش خواهران دم‌کاکلی که در متن از آنها سخنی نیست، با مقایسه‌ای ظریف، آرامش و آسودگی آنها را دربرابر سختی‌ها و ناراحتی‌هایی که دم‌کاکلی، با نافرمانی‌های خود تجربه کرده است، نشان می‌دهد.

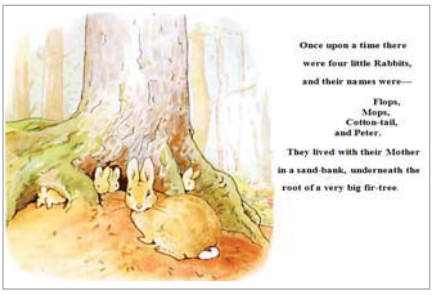
گفتنی است، دوگستره ۲۲، با داشتن هر دو رابطه تقابلی و افزایشی زمینه حضور بیشتری را برای مخاطب فراهم کرده‌اند. در این دوگستره، متن می‌گوید: «آقای گوگوری، برای لحظه‌ای او]یعنی دم‌کاکلی[را دید، اما توجهی نکرد» (پاتر،۱۳۸۳ :۲۲) ولی تصویر آقای گوگوری را نشان می‌دهد که با شن‌کش به‌دنبال دم‌کاکلی افتاده است و سه گنجشکی که در دوگستره ۱۳، با التماس از او می‌خواستند که بلند شود، به‌گونه‌ای ضمنی، در این دوگستره او را به فرار تشویق می‌کنند؛ شخصیت‌هایی که متن از وجود آنها حرفی نزده است.

می‌خوایم یه خرس شکار کنیم

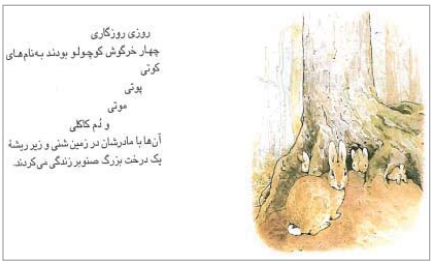
نویسنده: *مایکل روزن*/[۲۳] تصویرگر: *هلن اکسنبری*/ مترجم: طاهره آدینه‌پور/ گروه سنی: _____

خلاصه داستان: بچه‌ها به شکار خرس می‌روند، آنها از میان آب‌های عمیق، لجن‌زار، جنگل سیاه و ... رد می‌شوند و به غاری سرد و تاریک می‌رسند که خرس در آنجاست. خرس تا آنها را می‌بیند، به دنبالشان می‌افتد. بچه‌ها فرار می‌کنند؛ به خانه برمی‌گردند و در رختخواب پنهان می‌شوند. تصمیم می‌گیرند که دیگر به شکار خرس نروند.

می‌خوایم یه خرس شکار کنیم، با طنزی دلنشین و واژه‌هایی کوتاه و گیرا که با ایجاز و فشردگی در سطح تصاویری هیجان‌انگیز پخش شده‌اند، با زیبایی بی‌همانندی،



تصویر ۵-الف. رابطه متن و تصویر در داستان خرگوش کوچولو (Potter, 1902: 1)



تصویر ۵- ب. رابطه متن و تصویر در داستان خرگوش کوچولو (پاتر،۱۳۸۳ :۱)

تصویر ۵- ج. رابطه متن و تصویر در داستان خرگوش کوچولو (پاتر، ۱۳۸۳ :۲)

بیشتر روایت را به تصویر واگذار کرده است. ازاین‌رو، تصویر با رابطه افزایشی و گاهی مکملی، مخاطب را به هم‌یاری در بازخوانی اثر فرا می‌خواند. مطالب جدول ۶، چگونگی رابطه متن و تصویر را در این داستان نشان می‌دهد.

مطالب جدول مذکور نشان می‌دهد که در این داستان، رابطه افزایشی دارای بیشترین بسامد است. اما پیش از هر تفسیری درباره این داستان باید گفت، آنچه این کتاب را لذت‌بخش و جذاب‌تر کرده، ساختار رابطه‌ها و روایت داستان است که در جدول دیده نمی‌شود. در کتاب یادشده، دوگونه روایت با رابطه‌ای متفاوت وجود دارد:

روایت اول در دوگسترهای فرد ۱، ۳، ۵، ۷، ۹ و ۱۱ دیده می‌شود که در آن بخشی از متن به‌صورت ترجیع‌بندی موزون در دوگسترهای سیاه و سفید، دیده می‌شود. به‌نظر می‌رسد، این ترجیع‌بند که تک‌گویی‌های درونی یکی از شخصیت‌هاست، تکراری برای ایجاد شجاعت و اعتمادبه‌نفس باشد. در این دوگسترهها، رابطه متن و تصویر مکملی است؛ بدین‌گونه که در همه آنها، متن دشواری‌های راه را بیان می‌کند و تصویر با نمایش حالت، چهره و کنش شخصیت‌ها، افزون‌بر تعداد، جنس، سن و نوع و بی‌تفاوتی‌شان را دربرابر دشواری‌های راه نمایان و روایت متن را تکمیل می‌کند. این دوگسترهها که با دوگسترهای رنگی و پرهیجان روایت دوم، یک‌درمیان هستند، زمان استراحت، اندیشیدن و آماده‌شدن برای یک کنش پرحرکت را در روایت‌های پرهیجان دوگسترهای رنگی که همراه با آواهای طبیعت تکرار می‌شوند، فراهم می‌سازند (تصویر ۶- الف).

در روایت دوم که در دوگسترهای رنگی آمده، رابطه متن و تصویر در همه آنها افزایشی است. این رابطه‌ها به چهار شیوه متفاوت، نمود یافته است:

دوگسترهای زوج ۲، ۴، ۶، ۸ و ۱۰ که با دوگسترهای سیاه و سفید یک‌درمیان هستند؛ تصویر این گسترهها، گذر شخصیت‌ها را از راه‌های پرخطر جنگل، برف و ... نشان می‌دهد و متن تنها آوای برخاسته از طبیعت است. برای نمونه، در دوگستره ۶، تصویر، گذر نه‌چندان آسان شخصیت‌ها را از لجن‌زارها با تمامی جزئیات نشان می‌دهد ولی متن، آوای برخاسته از این گذر را به‌گوش می‌رساند: «شالاپ شولوپ/ شالاپ شولوپ» (روزن، ۱۳۸۳: ۶)، (تصویر ۶- ب).

دوگستره ۱۴ و ۱۵ که زمان فرار سریع و پرهیجان بچه‌هاست؛ هرکدام از این دوگسترهها با نمایش چند روایت، سرعت و هیجان شخصیت‌ها را نشان داده‌اند. در دوگستره ۱۴، شش روایت (متنی و تصویری) و در دوگستره ۱۵، چهار روایت دیده می‌شود (تصویر ۶- ج).

در این دوگسترهها، تصاویر، افزون‌بر آنچه متن می‌گوید، با نمایش شخصیت‌ها، واکنش‌های آنها و مهم‌تر از آن خرسی که دنبالشان می‌کند و متن هیچ حرفی از آن نزده، بر روایت متن افزوده‌اند. برای نمونه، در نخستین تصویر دوگستره ۱۵، سمت راست، متن تنها می‌گوید: «اینجا خونس، بدو بدو/ در بازه، زود بالا برو» (روزن، ۱۳۸۳: ۱۵) ولی تصویر افزون‌بر نمایش هیجان بچه‌ها و کنش‌هایشان، خرسی را نشان می‌دهد که چارچوبی در دست دارد و در فاصله نزدیک با آنها، آماده ورود به خانه و حمله به بچه‌ها است؛ خرسی که در هیچ‌جای این دوگسترهها از آن نامی برده نشده ولی وجود او در تصویر، فرار بچه‌ها را حیاتی و ملموس‌تر کرده است.

- دوگسترهای ۱۳ و ۱۶ که تصویر آنچه را متن می‌گوید، گسترش می‌دهد؛ برای نمونه، در دوگستره ۱۶، متن می‌گوید: «نه، دیگه بعد از این فرار خرسی نمی‌کنیم شکار» (روزن، ۱۳۸۳: ۱۶) تصویر با نمایش بچه‌ها که همگی در یک رختخواب پنهان شده‌اند و تنها قسمتی از صورتشان از زیر رختخواب بیرون است، ترسشان را نشان می‌دهد.

- دوگستره ۱۷ که در آن متن خاموش است ولی تصویر درحالی‌که کل دوگستره را پر کرده، خرسی را نشان می‌دهد که ناامیدانه به خانه برمی‌گردد؛ گویا او تا شب منتظر خارج‌شدن بچه‌ها و شکار آنها ایستاده است و با حال ناامید از شکار، به خانه برمی‌گردد.

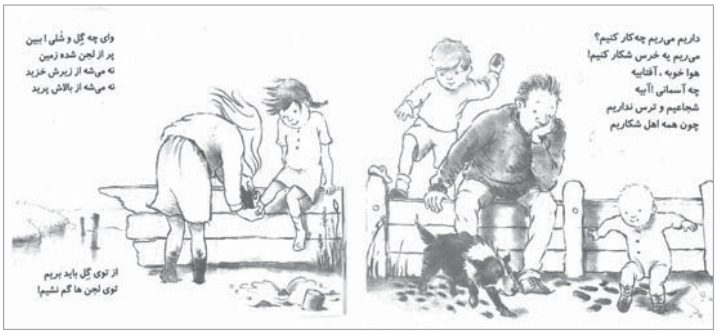
باتوجه‌به مطالب بیان‌شده، می‌توان گفت، در این داستان متن و تصویر در تعاملی سازنده، داستانی پرهیجان آفریده‌اند که با جملاتی کوتاه و تصویرهایی کنش‌برانگیز، می‌تواند مخاطب را به بهتردیدن، شنیدن و تجربه‌کردن تشویق کند. همچنین، شاید یکی از جذابیت‌های این داستان، شگردهایی

جدول ۶. رابطه متن و تصویر در می‌خوایم یه خرس شکار کنیم

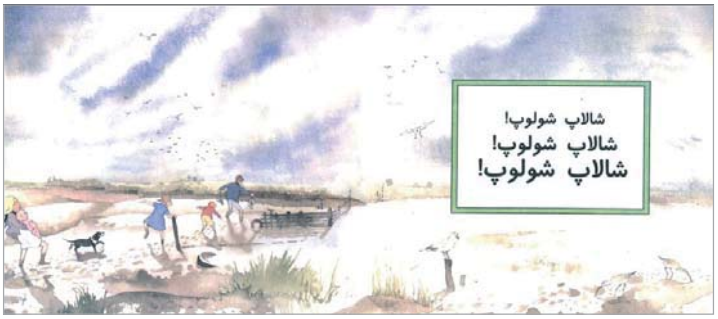
نوع رابطه متن و تصویر	مکملی	افزایشی
شماره دوگستره	۱، ۳، ۵، ۷، ۹و ۱۱	۲، ۴، ۶، ۸، ۱۰، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶و ۱۷
درصد تقریبی	۳۵/۲	۶۴/۸
تعداد کل/ نتیجه	۱۷/ افزایشی	

(نگارندگان)

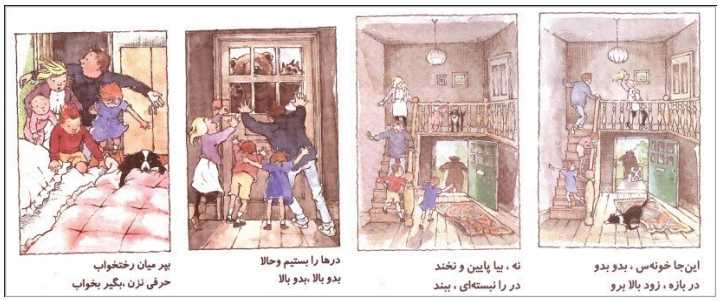
است که راوی را مانند دیگر شخصیت‌ها، ناشناخته گذاشته است. بدین‌گونه‌که گاهی متن، حاصل تک‌گویی‌هایی درونی است که به‌صورت اول‌شخص جمع بیان شده (دوگستره‌های ۱، ۳، ۵، ۷، ۹، ۱۱و ۱۶)، گاه آوای موجود در طبیعت داستان (دوگستره‌های ۲، ۴، ۶، ۸ و ۱۰) و در برخی دوگستره‌ها (۱۲، ۱۴ و ۱۵)، چون فعل جمله‌ها امری است، راوی آن ناشناس. البته در برخی دوگستره‌ها، تصویر، زمینه گمانه‌زنی‌هایی دارد که مخاطب را به معناسازی بیشتری وامی‌دارد. در دوگستره ۱۳، تصویر با نمایش صحنه‌ای که تنها خرس و سگ در آن دیده می‌شود، متن را حاصل تک‌گویی‌های درونی سگ می‌داند. در این تصویر، سگ با چشمانی حیرت‌زده و دهانی باز به خرس می‌نگرد و متن که به شکلی هندسی درکنارش قرار گرفته، به‌گونه‌ای است که می‌توان آن را از تک‌گویی‌های درونی او دانست: «گنده و گرم و نرم، کیه؟ ... » (روزن، ۱۳۸۳: ۱۳). این گمانه‌زنی، قابلیت تعمیم به همه داستان را ندارد؛ زیرا در دوگستره ۱۵، در دومین تصویر، راوی می‌گوید: «نه، بیا پائین و نخند/ در را نبسته‌ای، نبند»، اما سگ در بالای نرده‌ها ایستاده و این بچه‌ها هستند که به‌سرعت از پله‌ها پائین می‌آیند و می‌کوشند تا در را ببندند. بنابراین راویِ این قسمت، سگ نیست یا در تصویر دوگستره ۵، همه شخصیت‌ها در جست‌وخیز هستند، اما پسر بزرگ‌تر، روی نرده‌ها نشسته، دستش را زیر چانه‌اش زده و در فکر فرورفته است. ازاین‌رو، به‌نظر می‌رسد متن حاصل تک‌گویی‌های درونی او باشد. این ویژگی در دوگستره ۷ نیز، دیده می‌شود. این شگردها به ناشناخته‌ماندن شخصیت‌ها، ابهام و حضور فعال مخاطب، یاری رسانده است.



تصویر ۶- الف. رابطه متن و تصویر در می‌خوایم یه خرس شکار کنیم (روزن، ۱۳۸۳: ۵)



تصویر ۶- ب. رابطه متن و تصویر در می‌خوایم یه خرس شکار کنیم (روزن، ۱۳۸۳: ۶)



تصویر ۶- ج. رابطه متن و تصویر در می‌خوایم یه خرس شکار کنیم (روزن، ۱۳۸۳: ۱۵)

نتیجه‌گیری

هدف این پژوهش، واکاوی و مقایسه رابطه متن و تصویر در کتاب‌های داستانی- تصویریِ برگزیده ایرانی و غیرایرانی بود. در مقایسه با داستان‌های اروپایی- آمریکایی معاصر، در داستان‌های برگزیده ایرانی، متن، رسانه‌ای پیش‌رو بود که داستان را با جزئیات تمام شرح می‌داد و مجالی برای معناسازی دیداری نمی‌گذاشت. ازاین‌رو، تصویرها، تکرار نه‌چندان ماهرانه و روایت‌ساز از واژگان بودند که بیشتر وظیفه نمایش مفاهیم داستان یا عمق‌بخشیدن به آن را داشتند. در این گروه داستانی، ۳ نوع رابطه (قرینه‌ای، مکملی و تقابلی) وجود داشت که درادامه، چگونگی آن بررسی می‌شود:

رابطه متن و تصویر در کفش‌های هیپا و شیپا، بیشتر قرینه‌ای بود، اما در برخی موارد، تعامل نویسنده و تصویرگر در استفاده دقیق و درست از عناصر متنی و تصویری، می‌توانست خواننده/ بیننده را از سطح آغازین متن و تصویر عبور دهد و به لایه‌های پیچیده‌تر و زیرین‌تری وارد کند. بااین‌همه، آسیبی تأثیرگذار، در این داستان وجود داشت؛ بدین‌گونه‌که گمانه‌زنی‌ها و ابهام‌هایی که از جلد کتاب آغاز می‌شد و در دوگستره‌های ۱ و ۲ اوج می‌گرفت، به‌طور ناگهانی و با دخالت مستقیم واژگان در دوگستره ۳، پایان می‌یافت. این داستان، یکی از نمونه‌هایی بود که واژگان، در جایی، زمینه حضور عناصر دیداری و گمانه‌زنی و کشف را فراهم می‌کردند و در جایی، راه را بر فضاسازی تصویر و همراهی مخاطب در شناختی تدریجی و سازنده می‌بستند.

داستان دیو سیاه دم‌به‌سر، رابطه‌ای مکملی داشت. این رابطه، سطحی و ساده بود و چالش‌های زیادی را برای گمانه‌زنی‌های معناساز نداشت. یکی از ویژگی‌های برجسته این اثر، ظهور به‌هنگام و تدریجی شخصیت‌های مؤثر داستان بود که از تعامل دوسویه متن و تصویر، ناشی می‌شد.

در شب به‌خیر فرمانده، رابطه متن و تصویر ازنظر زاویه دید، تقابلی بود. به‌نظر می‌رسید، این رابطه، بیشتر ناشی از ناآگاهی تصویرگر از توانایی‌های تصویر در نمایش زاویه‌دید اول‌شخص باشد؛ زیرا کاربرد این زاویه‌دید، می‌توانست داستان را که تک‌گویی‌های درونی کودک در تنهایی خویش بود، به سطحی بسیار بالاتر برساند.

در داستان‌های اروپایی- آمریکایی معاصر، ۳ نوع رابطه: قرینه‌ای، افزایشی، افزایشی/ تقابل در دیدگاه و شخصیت‌پردازی، وجود داشت:

در داستان خرگوش کوچولو، رابطه قرینه‌ای، دارای بیشترین بسامد بود؛ اما برخی از هنرمندی‌های پاتر، در کاربرد عناصر ریزمتنی و تصویری و وجود چند رابطه مکملی برجسته، تعاملی سازنده را میان متن و تصویر، آفریده بود. به‌گونه‌ای که شاید دوگستره ۱ و ۲ این داستان، یکی از بهترین نمونه‌ها برای بیان رابطه مکملی باشد.

متن و تصویر می‌خوایم یه خرس شکار کنیم، بیشتر رابطه‌ای افزایشی داشتند. این داستان با طنزی دلنشین و متن‌هایی کوتاه و گیرا که با ایجاز و فشردگی در سطح تصاویری پرکنش و هیجان‌انگیز پخش شده بودند، با زیبایی بی‌مانندی، بیشتر روایت را به تصویر وامی‌گذاشت. ساختار سنجیده آن نیز می‌توانست مخاطب را به بهتر دیدن، شنیدن و تجربه‌کردن تشویق کند.

در خانم‌حنا به گردش می‌رود، هم‌زمان، سه نوع رابطه: افزایشی، تقابل در دیدگاه و شخصیت‌پردازی، وجود داشت. این کتاب نمونه‌ای آشکار، برای بیان رابطه کنایه‌آمیز، طنزآمیز و سازنده متن و تصویر بود.

مقایسه دو گروه داستانی نشان داد، رابطه متن و تصویر در داستان‌های اروپایی- آمریکایی معاصر، متنوع، پیچیده و نیرومندتر بود. کاربرد سنجیده متن و تصویر، در این داستان‌ها، منجر به نوعی طراحی و ساختار خلاق و بدیع، شده بود. خالقان این آثار، با شناختی هوشمندانه از جادو و قدرت سحرآمیز کتاب‌های تصویری و تعاملی سازنده، تعلیق‌زایی و حس‌آفرینی، مخاطب را به بهتردیدن و شنیدن فرامی‌خوانند.

رابطه قرینه‌ای در داستان‌های ایرانی، با یک‌نواختی و سادگی بیشتر، ظرفیت کمتری را برای معناسازی و کشف داشت؛ درحالی‌که این رابطه در داستان‌های اروپایی- آمریکایی معاصر، با جذابیت‌های ساختاری، مخاطب را به خوانشی متفاوت فرامی‌خواند. همچنین، رابطه تقابلی در داستان‌های اروپایی- آمریکایی معاصر، چنان

تنش‌آفرین بود که گاهی، به رابطه برجسته دیگری (افزایشی) می‌انجامید و برای همین، نگارندگان آنها را در گروهی دیگر قرار دادند. اما به‌نظر می‌رسید، این رابطه در داستان‌های ایرانی، بیش از آن که هنری و چالش‌برانگیز باشد، از ناآگاهی تصویرگر ناشی می‌شد. همچنین، در داستان‌های اروپایی- آمریکایی معاصر نوعی رابطه افزایشی با ساختاری خلاق وجود داشت که در داستان‌های ایرانی این نوع رابطه، یافت نشد. از دیگر ویژگی‌های برتر داستان‌های اروپایی- آمریکایی معاصر، طنز و شوخ‌طبعی بی‌نظیری بود که در میان متن و تصویر، نهفته بود.

میان دو گروه آثار، هم‌سانی‌هایی یافت شد که شاید بتوان آن را بیانگر ویژگی‌های کلی و بنیادین رابطه متن و تصویر در کتاب‌های داستانی- تصویری دانست. این هم‌سانی‌ها، بدین‌قرار است:

- بررسی‌ها نشان داد، حتی در ساده‌ترین پیوندهای متن و تصویر، عناصر دیداری می‌تواند افزون‌بر روشن‌گری و تأکید، دلالت‌گر مفاهیم و دنیایی باشد که در نظام معنایی واژگان، وجود ندارد. ازسویی‌دیگر در بسیاری از موارد، عناصر متنی می‌تواند معانی دیداری را برجسته، شفاف، مبهم یا گاهی وارونه کند. ازاین‌رو می‌توان گفت، نظام معنایی واژگان و تصویر در کتاب‌های تصویری، هریک استقلال زبانی خود را دارند و نمی‌توانند به‌طور کامل قرینه یکدیگر باشند.

این یافته، گرچه ساده به‌نظر می‌آید، می‌تواند دو پیام جدی و مهم داشته باشد؛ نخست اینکه تصویرگران کشورمان با آگاهی از استقلال بیانی تصویر، آن را نقاشی‌هایی افزودنی به متن ندانند و همان‌طور که هماهنگ با متن پیش می‌روند، روایت شخصی و خلاقیت دیداری خود را نیز به‌کار گیرند تا بتوانند گامی اساسی به‌سوی داستان‌هایی بافت‌زداتر و خلاق‌تر بردارند. دیگر اینکه نویسندگان هم آگاه باشند که بسیاری از مفاهیم داستان را می‌توان به تصویر و حتی فضای خالی و سپید میان متن و تصویر سپرد؛ زیرا گاه تصویر، برخی از مفاهیم را بهتر و سریع‌تر از هزاران واژه، انتقال می‌دهد.

- رابطه متن و تصویر، در این داستان‌ها، به‌طور کامل متناسب و مطلق نبود و در بیشتر داستان‌ها، گسترش به گسترش نیز فرق می‌کرد؛ هرچند درکل بسامد برخی بیشتر بود.
- باید توجه داشت که کل داستان در تحلیل، اهمیت بیشتری نسبت به اجزای آن دارد؛ زیرا گاه کل اندیشه و مفاهیم جاری در متن، بسیار فراتر از تأثیری است که اجزای آن به‌صورت جداگانه می‌گذارد. برای نمونه اگرچه داستان خرگوش کوچولو، دارای رابطه قرینه‌ای بود ولی با شگردهای مختلف درون‌متنی و تصویری، هنری و بلیغ بود.
- همان‌طورکه متن‌های ادبی دارای سازه‌ها و عناصر متفاوتی هستند که درهم تنیده‌اند، تصویر نیز دربردارنده سازه‌هایی مانند شخصیت‌پردازی، فضاسازی و زاویه‌دید است و شناخت نویسندگان و تصویرگران از این عناصر ادبی، بسیار حیاتی است. بی‌توجهی به این نکته، به رابطه متن و تصویر داستان شب‌به‌خیر فرمانده، آسیب زده بود.

آسیب‌شناسی

ویژگی مهم دیگری که داستان‌های ایرانی را به عقب می‌راند، آسیب‌های موجود در آنها بود. باتوجه‌به تحلیل‌ها، به‌نظر می‌رسد ریشه این آسیب‌ها را که پیش از این به آن اشاره شده، می‌توان در این عوامل جست‌وجو کرد:

- ناآگاهی تصویرگران از سازه‌های داستانی؛
- ناآگاهی نویسندگان از توانایی تصویر در بازنمایی سازه‌های داستانی؛
- جداندیشی و تعامل اندک نویسنده و تصویرگر؛
- کمبود نقد و منابع علمی در زمینه مدِنظر براساس بررسی‌های پیشینه پژوهش.

ازاین‌رو، ضروری است که آفرینش‌گران کشورمان، با آگاهی بیشتر از سازه‌های متنی و تصویری، آثاری هوشمندانه و همه‌سویه‌تر بیافرینند و درنتیجه، رشد و شناخت کودکان کشورمان را با لذت و زیبایی‌های هنری همراه کنند. همچنین، منتقدان نیز، با نقد و توجه بیشتر، زمینه آفرینش آگاهانه و تراش‌خورده‌تری را فراهم کنند؛ هرچند این گفته‌ها به‌معنای آفرینش ساختگی و نادیدگی الهام نیست.

یافته جانبی

یافته دیگر این پژوهش، با طبقه‌بندی کتاب‌های تصویری پیوند دارد. همان‌طورکه گفته شد، نیکولایوا و اسکات (۲۰۰۶: ۲۱)، انواع کتاب‌های تصویری را باتوجه‌به رابطه متن و تصویرشان، در پیوستار طبقه‌بندی کرده‌اند. این پژوهش، نشان داد که این طبقه‌بندی گرچه در آغاز می‌تواند، الگویی روشن و مناسب را فراروی خالقان آثار و پژوهش‌گران قرار دهد، جواب‌گوی پویایی و تنوع کتاب‌های تصویری نیست و شکاف‌های میان متن و تصویر، می‌توانند، از راه‌های بسیار متفاوتی، آنها را پیوند دهد. همان‌طورکه در داستان خانم‌حنا به گردش می‌رود، هم‌زمان سه نوع رابطه متن و تصویر در تمام دوگستره‌ها وجود داشت و بنابراین، قراردادن آنها در پیوستار ممکن نبود و خود دسته دیگری را می‌طلبید.

درپایان، پیشنهاد می‌شود پژوهشی به شیوه مخاطب‌محور و به‌منظور بررسی واکنش دانش‌آموزان به رابطه متن و تصویر آثار موردِمطالعه در این پژوهش، صورت گیرد. همچنین، آسیب‌شناسی جداندیشی نویسندگان و تصویرگران کشورمان، رویکردی ژرف است که انجامش حیاتی به‌نظر می‌رسد. باوجود همه تبیین‌های صورت‌گرفته، این یافته‌ها، نتیجه پژوهش حاضر است و قابلیت تعمیم به دیگر آثار اروپایی- آمریکایی معاصر و ایرانی را ندارد.

پی‌نوشت

1. Schwarcz
2. Golden
3. Doonan
4. Nikolajeva
5. Scott

۶. این مطالب برگرفته از آثار نیکولایوا (۲۰۰۰) و اسکات (۲۰۰۶) است.

7. Symmetrical Picture Book
8. Complementary Picture Book
9. Expanding or Enhancing Picture Book
10. Counter Pointing Picture Book
11. Sylleptic
12. Sipe
13. Lewis
14. Chung
15. Thomas
16. Mayring
17. Maykut & Morehouse
18. Hunt
19. Doublespread
20. Single Page (Spread)
21. Hutchins
22. Beatrix Potter
23. Michael Rosen

منابع و مآخذ

- اکبرپور، احمد (۱۳۸۳). **شب‌به‌خیر فرمانده**. تهران: یونیسف (صندوق کودکان سازمان ملل متحد).
- ایبد، طاهره (۱۳۸۹). **دیو سیاه دم‌به‌سر**. تهران: امیرکبیر.
- پاتر، بیتریکس (۱۳۸۳). **داستان خرگوش کوچولو**. ترجمه طاهره آدینه‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.
- ترهنده، سحر (۱۳۸۸). رابطه‌ای ناگزیر میان متن و تصویر، **کتاب ماه کودک و نوجوان**. سال دوازدهم، (۱۴۴)، ۷۱-۷۸.
- خسرونژاد، مرتضی (۱۳۸۹). **کفش‌های هیپا و شیپا**. مشهد: به‌نشر.
- روزن، مایکل (۱۳۸۳). **می‌خوایم یه خرس شکار کنیم**. ترجمه طاهره آدینه‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.
- قائینی، زهره (۱۳۹۰). **تصویرگری کتاب کودکان: تاریخ، تعریف‌ها و گونه‌ها**. تهران: مؤسسه فرهنگی، هنری و پژوهشی تاریخ‌ادبیات کودکان.
- ناصرالاسلامی، ندا (۱۳۸۷). **رابطه نوشتار با تصویر در ادبیات کودک معاصر ایران**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، رشته تصویرسازی، تهران: دانشگاه شاهد.
- هچینز، پت (۱۳۸۳). **خانم‌حنا به گردش می‌رود**. ترجمه طاهره آدینه‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.

- Chung, Y. L. (2006). Recognizing the Narrative Art of a Picturebook. Word and Image Interactions in Anthony Browne's Gorilla. **University of Education**. **Journal of Taipei municipal**, 37 (1): 1-16.
- Doonan, J. (1993). **Looking at Pictures in Picture Books**. Stroud: Thimble Press.
- Golden, J. M. (1990). **The Narrative Symbol in Childhood Literature: Explorations in the Construction of Text**. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Lewis, D. (2001). Showing and telling: The difference that makes a difference**. Reading Literacy and Language**, 20 (5): 94-98.
- Mayring, P. (2000). **Qualitative Content Analysis**. Forum Qualitative Social Research. 1(2). Maykut, P. & Morehouse, R. (1994). **Beginning Qualitative Research.** London: The Falmer Press.
- Nikolajeva, M. & Scott, C. (2000). The Dynamics of Picture Book Communication. **Children's Literature in Education**, 31(4): 225-238.
- ——————————— (2006). **How Picture Books Work**. Great Britain: Routledge. New York: NY100.
- Nodelman, P. (1988). **Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Pictures Book.** The University of Georgia Press.
- Potter, B. (1902). **The Tale of Peter Rabbit**. New York: Warne.
- Sipe, L. R. (1998). How Pictures Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships. **Children's Literature in Education**, 29(2): 97-104.
- Schwarcz, J. H. (1982). **Ways of Illustrator: Visual Communication in Children's Literature.** Chicago: American Library Association**.**
- Thomas, L. C. (2010). **Exploring Second Graders' Understanding of the Text: Illustration Relationship in Picture Storybooks and Informational Picture Books**. Kansas State University. Approved by: Major Professor Dr. Marjorie R. Hancock. UMI 3408153. Copyright by ProQuest LLC.

دریافت مقاله: ۹۲/۲/۷
پذیرش مقاله: ۹۲/۱۲/۷

بررسی تطبیقی تعامل هنر پیکره‌تراشی و نقش‌برجسته‌های محوطه بوتکارای پاکستان با دوره تاریخی در ایران

یعقوب محمدی‌فر* فخرالدین محمدیان** خدیجه شریف‌کاظمی***

چکیده

هنر پیکرتراشی در کهن‌ترین تمدن‌ها پیدایش یافته است. در ادوار گذشته، این فرایند بنابر دست‌یابی به مواد اولیه فراوان به‌ویژه در قالب سنگ و چوب، مجسمه‌ها و پیکره‌هایی باشکوه، سهم بسزایی در بازنمایی و انعکاس فرهنگ‌های گوناگون بشری داشته است. بوتکارا یک سایت باستانی است که طی قرون سوم قبل از میلاد تا دوم میلادی، در مرزهای شرقی ایران، بودائیان در دوره‌های حکومتی مختلف از آن استفاده کرده‌اند. بدون‌شک، اغلب سرزمین‌های هم‌جوار ازنظر ارتباطات فرهنگی و هنری باهم تعامل داشته‌اند. با این تعابیر، می‌توان به میزان ارتباطات فرهنگی و هنری محوطه بوتکارا و تمدن ایران بپردازیم. ازآنجائی‌که مهم‌ترین یافته‌های محوطه بوتکارا در سال‌های اخیر که به‌دست باستان‌شناسان کشف شده، استوپاها، نقش‌برجسته‌ها و پیکره‌های متعددی هستند، می‌توان با مطالعه دقیق آنها و همچنین تطبیق با هنر پیکره‌تراشی دوره تاریخی ایران، به میزان تعاملات فرهنگی و هنری این مناطق پی‌برد. واکاوی این مهم، می‌تواند به تبیین بسیاری از ناگفته‌ها در زمینه ظهور، ارتباطات و گسترش ابعاد هنری و همچنین بسیاری از ابهامات در این محوطه باستانی منجر شود و درواقع، نگرش جدیدی را برای درک این موضوع ایجاد نماید. حال این پرسش مطرح است؛ چرا بااینکه محوطه بوتکارا تحت لوای حکومتی مستقل اداره می‌شده و نیز سبک‌های هنری آن، متأثر از تفکرات مذهبی بودا، یونان و دولت کوشانی بوده است؛ نمی‌توانیم آن را از فرهنگ و هنر دوره تاریخی ایران جدا بدانیم. به‌نظر می‌رسد هرچند محوطه بوتکارا بیرون از مرزهای سیاسی ایران قرار گرفته اما هم‌جواری آن با تمدن عظیم و کهن ایران، سبب شده است که هنرمندان و حاکمان این منطقه توجه وافری به فرهنگ این سرزمین داشته باشند. لذا این عامل باعث شده است که ایران سهم بسزایی در شکل‌گیری فرهنگ و هنر بوتکارا به‌ویژه هنر پیکرتراشی آن داشته باشد. البته به‌احتمال قوی، این ارتباط دوسویه بوده است. یافته‌اندوزی داده‌های این پژوهش به‌روش کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است. هدف هم، تبیین میزان تعامل پیکره‌تراشی و نقش‌برجسته‌های محوطه بوتکارای پاکستان با سرزمین ایران در دوره تاریخی است.

کلیدواژگان: بوتکارا، پیکره‌تراشی، دوره تاریخی ایران.

* دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان.
**کارشناس‌ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه هنر اصفهان. Fakhredin.gh@gmail.com
***دانشجوی دکتری باستان‌شناسی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان.

مقدمه

موقعیت خاص کشور ایران به‌گونه‌ای است که در همه ادوار تاریخی شاهراه شرق و غرب بوده است. درحقیقت، در مسیر این شاهراه‌ها علاوه‌بر امر تجارت، تبادلات فرهنگی نیز صورت می‌گرفته است. ازاین‌روی، تعجب‌برانگیز نیست که فرهنگ و هنر ایران با اغلب تمدن‌ها و فرهنگ‌های مجاور قابل مقایسه باشد. مقایسه آثار هنری دوره تاریخی ایران با فرهنگ‌های شرقی به‌ندرت صورت گرفته است. در این مقاله، سعی برآن است نقش‌برجسته‌ها و پیکره‌های محوطه بوتکارای پاکستان که از مهم‌ترین یافته‌های باستان‌شناسان در این مکان به‌حساب می‌آید؛ با دوره تاریخی ایران به‌ویژه پارتی تطبیق شود. بوتکارا، از بزرگ‌ترین معابد بودایی در دره سوات پاکستان بوده است. وضعیت زیست‌بوم این منطقه، به‌گونه‌ای است که شرایط مناسبی را برای چندین دوره استقراری، در این محوطه فراهم نموده است. قرارگیری این محوطه آئینی درکنار بناهایی مذهبی چون تاکسیلا و سرخ‌کتل در افغانستان، بیانگر روحیه مسالمت‌آمیز آن برای پذیرش مذاهب گوناگون بوده است. حال این پرسش مطرح است؛ چرا بااینکه محوطه بوتکارا تحت لوای حکومتی مستقل اداره می‌شده و نیز سبک‌های هنری آن، متأثر از تفکرات مذهبی بودا، یونان و دولت کوشانی بوده است؛ نمی‌توانیم آن را از فرهنگ و هنر دوره تاریخی ایران جدا بدانیم. ارزش این کار پژوهشی از آنجا ناشی می‌شود که در زمینه مقایسه و ارتباط هنر دوره تاریخی ایران با نواحی خارج از مرزهای شرقی ایران به‌ندرت پژوهشی صورت گرفته است. ازسوی‌دیگر، به‌دلیل اینکه در منابع فارسی اشاره‌ای به محوطه بوتکارا نشده است، می‌توان آن را پژوهشی نو و ارزشمند به‌حساب آورد. امید است با انجام این پژوهش، بتوانیم در تبیین ارتباط فرهنگی و هنری دوره تاریخی ایران با نواحی خارج از مرزهای شرقی گام کوچکی برداریم. در این مقاله سعی شده علاوه‌بر مطالعه تطبیقی هنر پیکره‌تراشی و نقش‌برجسته‌های محوطه بوتکارا با دوره تاریخی ایران، مختصری نیز به معرفی سایت بوتکارا و نقش جاده ابریشم در این فرایند پرداخته شود.

پیشینه پژوهش

عبدور رحمان[1] (۱۹۹۱) در گزارش‌های حفاری سایت بوتکارا طی سال‌های ۱۹۸۲ تا ۱۹۸۵ با بررسی دوره‌های استقراری آن، به این نتیجه می‌رسد که عوامل تاریخی- جغرافیایی، مذهبی و هنری در رابطه با پیدایش آثار نقوش‌برجسته و مجسمه‌های آن بی‌تأثیر نبوده است. تاکنون درباره تعامل و تطبیق هنر پیکره سازی و نقش‌برجسته‌های بوتکارا با دوران تاریخی ایران، پژوهشی صورت نپذیرفته است لذا وجود این خلأ پژوهشی، انگیزه‌ای شد تا با انجام این کار پژوهشی این مهم صورت پذیرد.

روش پژوهش

تحقیق حاضر دارای نظامی کیفی و راهبردی، براساس هدف بنیادی و ازنظر روش، تاریخی است. روش یافته اندوزی داده‌ها به‌شیوه اسنادی و کتابخانه‌ای صورت گرفته است. فرایند این مقاله با مطالعه نمونه‌های موردِنظر و تطبیق آنها با سایر نمونه‌های آثار هنری محوطه‌های دیگر بررسی و تحلیل شده است.

معرفی محوطه بوتکارا

بوتکارا، محوطه‌ای باستانی در دره سوات، شمال‌غرب پاکستان، است که میان دو دره ناری‌خاوَر و اوبوخاوَر قرار دارد. نام بوتکارا برگرفته از کلمه بوتکادا به‌معنی تصاویر خانه است. این محوطه در دوران معاصر به‌دست ساکنان آنجا معروف به باشی‌پَتی تحت تصرف درآمده است (تصویر ۱). طی بررسی‌های باستان‌شناسی آنچه در اینجا اهمیت دارد، مجموعه معابد بودایی است که از قرن ۳ ق.م. به بعد، برای چندین قرن بودائیان از آن به‌عنوان مرکزی مذهبی استفاده کرده‌اند. محوطه مذکور، زیر نهشته[2]ای از رسوبات رودخانه سوات قرار گرفته بود و به‌همین دلیل، بسیاری از این معابد سالم باقی مانده است. محوطه به دو قسمت: B و A تقسیم گردیده است (Rahman, 1991:44)، (تصویر ۲).

قسمت A؛ یک ردیف شش‌تایی از اتاق‌هایی است که به‌مرور زمان غارت شده‌اند. بقایای ساختمانی فراوانی از این قسمت به‌دست آمده که به دو گروه اصلی: حیاط باز و اتاق‌های زیرزمینی (معابد) A و B و C و D و E و F تقسیم می‌گردد. قسمت B؛ چند استوپا[3] است که از سنگ ساخته شده است. در اطراف این استوپاها، سنگ‌های ایستاده وجود دارد. ناحیه A قدیمی‌تر از ناحیه B است. اغلب مجسمه‌ها و پلاک‌های سنگی بوتکارا از این قسمت به‌دست آمده است. از میان ۱۸۸شیء کشف‌شده، حدود ۱۸۰ نمونه آنها مجسمه و نقش‌برجسته‌های سنگی است. ۱۹ عدد از نقش‌برجسته‌ها به‌صورت اشکال انسانی و در قاب‌های سنگی با اندازه‌های مختلف است که برای ساخت آنها از سنگ‌های فراوانی استفاده شده است. این نقوش، بسیار استادانه حجاری شده‌اند. موضوع بسیاری از آنها مربوط به زندگی بودا است. علاوه‌بر آن آثار دیگری چون؛ سفال شکسته، میخ آهنی و چراغ‌های سفالی از این منطقه پیدا شده است. مکان قرارگیری این مجسمه‌ها متفاوت است چراکه شواهدی بر وجود حفره‌هایی در ورای گنبد استوپاها برای نصب آنها موجود است (Ibid: 45). همان‌طور که

اشاره گردید، اغلب موضوعات این قاب‌های سنگی، نقوش انسانی است که از این طریق می‌توان سبک‌های هنری گوناگون را که در ساخت مجسمه‌های بوتکارا به‌کار رفته، مطالعه و تحلیل کرد.

طبقه‌بندی دوره‌های استقراری در سایت بوتکارا باتوجه به نتایج گاه‌نگاری

مائوری: در سال ۳۰۴ ق.م سرزمین‌های جنوب هندوکش به تصرف مائوری‌های شمال هند درآمد. مقتدرترین فرمانروای آنها، آشوکا بود. دین بودا در عهد این پادشاه مقتدر، از حدود شبه‌قاره هند بیرون رفته و از شمال‌غربی تا کشمیر و قندهار و سیستان تا سواحل آمودریا را دربرمی‌گیرد (هرمان، ۱۳۸۳: ۲۶ و ۲۷). حکومت پادشاهان این سلسله منجر به شکل‌گیری عصر طلایی هند گردید. در سال‌های ۳۰۰ تا ۲۰۰ ق.م سبک جدید هنری قندهار پدید آمد. جاده ابریشم نیز تحت کنترل چینی‌ها درآمده و مسیر ارتباطی با غرب احیا می‌شود.

یونانی_ باختر: زمانی که سلوکیان در غرب سرزمین‌های خود با پتلیموس سوم فرمانده مصر درحال جنگ بودند، ارشک از این اوضاع سود جسته و پایه‌های سلطنت خود را در پارت و هیرکانی محکم می‌کند. همچنین این نزاع به دیدوتوس اول در آسیای مرکزی امکان قیام و تأسیس دولت یونانی- باختر را داد. ضعف دولت سلوکی در زمان آنتی‌خوس دوم منجر به جدایی متصرفات پارت و باختر گردید، چراکه او در سال ۲۳۹ ق.م بر ضد سلوکی قیام نمود و دولت مستقل یونانی- باختر را بنیان‌گذاری کرد (شیپمان، ۱۳۸۸: ۲۶ و ۲۷). وسعت این دولت در جنوب از هندوکش تا کوه‌های بَدَخشان در شرق بود که مرز قلمرو اشکانی را دربرمی‌گرفت. مهرداد اول با فرستادن سفیرانی مانند؛ *سولا*[۴] و *ووتی*[۵] به روم و چین، ایجاد ارتباط با این دو دولت را فراهم نمود. در این دوره به‌علت روابط دوستانه با دولت اشکانی، گروهی از هنرمندان یونانی به شرق آمده و زبان و خط یونانی در این منطقه گسترش یافت (Kawami, 1987: 16).

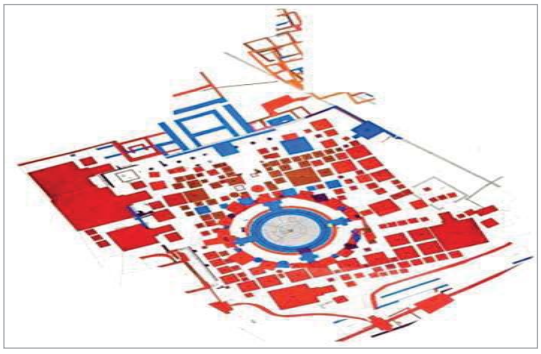
هندویونانی: حمله دمتریوس یکم به هند در سال ۱۸۰ق.م منجر به پیدایی دولت هندویونان گردید که مناطق شمال و شمال‌غربی هند با مرکزیت تاکسیلا را دربرمی‌گرفت. هنر قندهار در این دوره به شکوفایی خود رسید (پوری، ۱۳۷۵: ۲۴۹).

هندوسکایی: برخی از اقوام چادرنشین در سال ۱۲۷ق.م، در مرزهای پادشاهی یونانی- باختر ظاهر شده که یکی از این اقوام سکاها بودند. آنها تحت فشار یوئه‌چی‌ها به باختر نفوذ کردند (شیپمان،۱۳۸۸: ۳۳). با روبه‌روشدن دولت اشکانی به‌سمت شرق رفته و در افغانستان کنونی مستقر گردیدند. چندی بعد دولت هندویونانی تابع سکاها شده و دولت هندوسکایی در سال ۷۲ تا ۵۰ ق.م به‌وجود آمد. سپس پادشاهی یونانی- باختری را نابود ساختند. این سلسله را مائوس دوم تأسیس کرد (بارتولد، ۱۳۵۸: ۳۱۲).

هندوپارتی: پس از هندوسکایی‌ها، دولت هندوپارتی قدرت می‌گیرد و جانشین سکاها در ایالت سند می‌شوند که با خود فرهنگ هلنی را وارد این سرزمین می‌کنند. این سلسله به‌دست گندوفار در سال ۲۰ میلادی آغاز گردید. قلمرو این سلسله از سیستان تا پنجاب بود (پوری، ۱۳۷۵: ۲۶۶).

کوشانی: طبق منابع چینی، کوشانیان از قبیله یوئه‌چی مستقر در سواحل دریاچه خوارزم در ۱۵۰ ق.م بوده‌اند. آنها همسایه شرقی اشکانیان بودند که با غلبه بر یونانی‌ها در نیمه‌دوم قرن ۲ ق.م، درپی سکاها، از شمال وارد باختر شدند. سپس با تسلط بر جلگه شمال هند، بر این ناحیه حمله برده و در باکتریا، بین سال‌های ۱۳۳- ۱۲۹ ق.م وارث هنر هلنی شدند. شالوده این امپراطوری کَجولاکادفیس بود که در زمان او، ناحیه قندهار از پادشاهان سکایی، بازپس گرفته شد. زبان رسمی این امپراطوری، گویشی ایرانی با نوشتار یونانی بود (بیوار،۱۳۷۷:۲۹۷). شکوفایی این دولت با ضرب مجدد بر سکه‌های ارسالی روم و آثار هنری در مراکز مربوط به امپراطوری کوشانیان مانند، تاکسیلا و بگرام روشن می‌گردد. قلمرو این امپراطوری از سغد و باکتریا در شمال آغاز و از

تصویر ۱. موقعیت سایت بوتکارا در دره سوات پاکستان
(www.pakistanpaedia.com)



تصویر ۲. پلان محوطه باستانی بوتکارا
(www.pakistanpaedia.com)

سراسر افغانستان تا شمال‌غرب هند گسترش یافته است. کانیشکا بزرگ‌ترین پادشاه کوشانی مانند آشوکا، مذهب بودایی را انتخاب و حامی قدرتمندی درجهت ساخت معابد برج گونه بودایی بود. در زمان او هنر پیکره‌تراشی دینی و غیردینی رواج یافت (هرمان، ۱۳۸۳: ۸۰ و ۸۱). با گسترش امپراطوری روم و تجارت سغدیان بر جاده ابریشم شرایطی برای بازاریابی انواع کالاهای شرقی فراهم گردید.

تأثیر هنر ایرانی بر قلمرو شرقی

موقعیت فلات عظیم ایران چنان است که در میان سرزمین‌های شرق دور و خاور نزدیک، به‌عنوان یک منطقه واسطه‌ای عمل می‌کند. یعنی از یک‌طرف به‌واسطه ارتباط با یونان و بیزانس و ازسویی‌دیگر با چین و هند، می‌توانست در نوعی بده‌وبستان مشارکت داشته باشد.

قبل از نفوذ هنر یونانی بر پیکره‌های هندی، تأثیر هنر ایرانی بیشتر بوده است. پژوهش‌های اخیر نشان داده، یکی از راه‌های انتقال هنر ایران به امپراطوری موریائی مهاجرت صنعت‌گران و معماران از شوش، اکباتان و پرسپولیس به هند بوده است. بعد از حمله اسکندر به ایران و آشفته‌شدن اوضاع این سرزمین، امپراطوری هخامنشی، قدرت برتر آسیای غربی بود که توانسته بود محیطی مساعد را برای جذب هنرمندان فراهم آورد. درحقیقت پیش از موریائی‌ها، ساخت بناهای بزرگ و باشکوه در هند سابقه نداشته است (Fussman, 1968: 780). این تأثیر نه‌تنها در بناهای درباری بلکه در بناهای مذهبی سنگی نیز مشاهده می‌گردد. با هجوم بیگانگان به‌سوی مناطق شرقی، این هنر کاملاً حذف نگردید و اثرات آن در دوره‌های بعد به‌طور نامحسوسی درک می‌شد.

پنج ویژگی بارز هنر اشکانی: روبه‌رونگری، بار روحی، بار مذهبی، مقیدبودن به خطوط مستقیم موازی و صراحت هنری است (Schlumberger, 1969:331). هرچند پارتیان و کوشانیان دارای مذهبی واحد نبودند اما این ویژگی‌های مشترک با هنر پارتی، به جز ویژگی آخر، پذیرش مسالمت‌آمیز ساکنان بومی را با دیگر اقوام منعکس می‌کند.

حمله اسکندر به‌عنوان یک پیروزی سیاسی و فرهنگی عمل نمود. ازاین‌روی، فرهنگ هلنی در ارائه به سرزمین‌های پارسی، بازتاب نگرش یونانی بود. سلوکیان توانایی ایستادگی با این مکتب هنری را نداشتند. در آغاز حکومت اشکانیان، هنر هلنی، هنر غالبی بود که با گذشت زمان، سبک جدیدی را با گرایش به سنت‌های شرقی، پدید آورد (Vonder Osten, 1926: 16). با روی‌کارآمدن پارت‌ها، فرهنگ‌های محلی و بومی، به‌تدریج خود را از یوغ حاکمیت فرهنگ و هنر هلنی آزاد ساختند. چنانچه در قرن اول میلادی، شاهد به‌وجودآمدن هنری ملی و ایرانی هستیم که می‌توان از آن به‌عنوان یک رنسانس فرهنگی یاد کرد (قادری، ۱۳۸۲: ۹). همچنین حضور پارتی‌ها در باکتریا (بلخ)، شمال هند و قلمرو اشکانی، بیانگر وجودنداشتن یک رهبری قوی مرکزی است. بنابراین پارت‌ها هیچ‌یک از سنت‌های هنری رایج را بر هنرمندان تحمیل نمی‌کردند(Gray, 1985:282). وضعیت پیچیده هنری که در دوره پارتیان آغاز شده، ترکیبی از سنت‌های بومی و مناظر فرهنگی هلنی است. این موضوع با تغییرات ناگهانی سیاسی، از اواخر قرن چهارم ق.م تا قرن دوم ق.م صورت پذیرفته است. درواقع، هنر در این زمان، کمتر شناخته شده است.

برای درک هنر پارتی می‌بایست دو سبک هنری هخامنشی و هلنی را جداگانه تحلیل کرد. باتوجه‌به یافته‌های معماری، مجسمه‌ها و آجرهای خشتی منقوش لعاب‌دار در شوش، می‌توان دریافت که تلاش دولت سلوکی و پارتی به‌طور مستقیم براساس ساختار قدیمی هخامنشی بوده است. جنبه مهم دیگر هنر ایرانیان در آغاز دوران پارتی مربوط به سنت یونانی بود. هخامنشیان برای خلق آثار خود از هنرمندان و کارگران یونانی بهره می‌بردند، این امر باتوجه‌به کتیبه‌های برجای‌مانده، جای تأمل دارد. بررسی غنایم جنگی از تخت‌جمشید نشان می‌دهد که به‌دست آوردن مجسمه‌های یونانی، سابقه خوب سلطنتی برای پادشاهان پارسی محسوب می‌شده است. ازجمله می‌توان به مجسمه تیرانسیدز[۶] که به‌دست *آنتنور*[۷] ساخته شده، اشاره نمود. این شیء ازسوی خشایارشاه از مکانی به‌نام آتنیاناگورا[۸] در سال ۴۷۹ق.م به‌غنیمت رفته و در دوره هلنی در شوش بود تا اینکه در زمان اسکندر یا آنتی‌خوس به آتن بازگردانده شد (Kawami, 1987: 25).

ویژگی‌های مشترک مجسمه‌سازی پارتی و کوشانی

طبقه‌بندی هنر پیکره‌سازی براساس سبک، تاریخ دقیقی را نشان نمی‌دهد اما با مقایسه می‌توان، زمانی تقریبی را برای آن حدس زد. در دوره پارتی به‌ندرت به موضوع‌های رشد و گسترش هنر مجسمه‌سازی توجه شده ازاین‌روی، هم‌زمانی دولت پارت با کوشان می‌تواند پاره‌ای از این خصوصیات مشترک را نمایان سازد.

در این دوره برای ساخت مجسمه‌ها در ایران از اصول رایج منطقه مدیترانه استفاده می‌شده با این تفاوت که در ایران به‌ندرت مجسمه‌های بدون پوشش و لباس سراغ داریم (Kawami,1987: 115). هنر پیکره‌تراشی اشکانیان، یادآور بدنی ناهمگن و نامتجانس است که به‌نسبت دوره هخامنشی و ساسانی بیانگر متمرکزنبودن سیاست، در آن دوره است. اشکانیان نمی‌توانستند به‌طور هنرمندانه تسلط خود را در این برهه زمان داشته باشند؛ اکثر پیکرک‌های

این دوره مدل‌سازی شده‌اند. نسبت ارتباط بین این اشکال و نقوش برجسته کوشانی، بیانگر این است که چنین سبک‌هایی از شرق آمده‌اند؛ با این فرض که این تندیس‌ها به شرق برده یا هنرمندان شرقی با مهاجرت به این مکان، آنها را به‌وجود آورده‌اند. بعد از نیمه‌دوم سده اول میلادی تأثیرات کمی از هنر رومی بر نقش‌برجسته‌های اشکانی دیده می‌شود. به‌احتمال، واردات این اشیا نتوانسته نمونه‌های ترکیبی معناداری را در رابطه با دین و سیاست اشکانی و نقوش برجسته رومی ایجاد نماید (Ibid: 146). نمونه پیکره‌های مشابه پارتی با ساختار سه‌بعدی توپُر، قسمت تنه برجسته و دست چپ به‌حالت آویزان در منطقه کوشان (افغانستان امروزی) مشاهده گردیده که حجاری آنها با تاریخ حکومت پارت‌ها مطابقت دارد. لباس پارتیان اهمیت خاصی دارد زیرا در این دوره است که پوشش مردان با شلوارهای گشاد و چین‌خورده با پوشش کت‌مانند و آستین‌دار شاخصه عموم پوشش ساکنان شرق می‌گردد. همچنین زنان با لباس‌های بلند مشاهده می‌شوند. شلوار مردان با چین‌های بیضی‌شکل تا روی قوزک پا به‌صورت تنگ و در داخل چکمه قرار می‌گیرد. این چنین لباسی و نمونه لباس‌های آستین‌دار بلند فقط در بَردنشانده[9] ظاهر شده‌اند (تصویر ۳). این الگو مشابه پوشش هترا[10] است و بعد از آن، در دوره ساسانی نیز دیده می‌شود (تصویر ۴).

نوارهای باریکی در حاشیه لباس، کمربندهایی با نوار پهن و ساده، احتمالاً از چرم با قلاب‌های فلزی دیده می‌شود که نمونه آن در پیکره‌های کوشانی در آسیای مرکزی یافت شده است. این نوع کمربندها به‌احتمال از هترا در شمال عراق نشأت گرفته‌اند (تصویر ۵). شنلی که تنها شانه چپ را پوشانده فقط در خوزستان ظاهر می‌گردد (تصویر ۲۰- ب). استفاده از گردنبند با سنگ‌های منبت‌کاری نیز در پالمیر[11] و دوراوروپوس،[12] هترا، استل اردوان در شوش مشاهده شده است (Sarkhosh,1993:65). گردن کلفت پیکره، هنری با منشأ شرقی را نشان می‌دهد. تزئینات

تصویر ۳. نقش‌برجسته بردنشانده، مسجد سلیمان
(Tawil,1997: 101)

مرواریدی‌شکل در لباس‌های کوتاه، شلوار و چکمه وجود دارد (Homes,1960: 321). نقش‌برجسته‌های تنگ سروک[13] پیکره‌هایی خشک با اشکالی بزرگ و پارچه‌های صاف نشان داده می‌شود که باوجود کنده‌کاری عمیق، جزئیات کمی را دراختیارمان قرار می‌دهند (تصویر ۶). این نقوش در قرن دوم میلادی، نشان‌دهنده ارتباط هنری و تأثیرات سبک‌شناسی با بین‌النهرین و شمال‌غرب هند است. مجسمه‌های سنگی مکتب قندهار، در شوش و بین‌النهرین، نشان می‌دهند که هنر از شرق به غرب درحرکت بوده است. توجه به عمق زیاد برای جبران نور ضعیف در بخش‌هایی از نقش‌برجسته‌های تنگ سروک و بَردنشانده، حاکی از تأثیرات کوشانیان است.

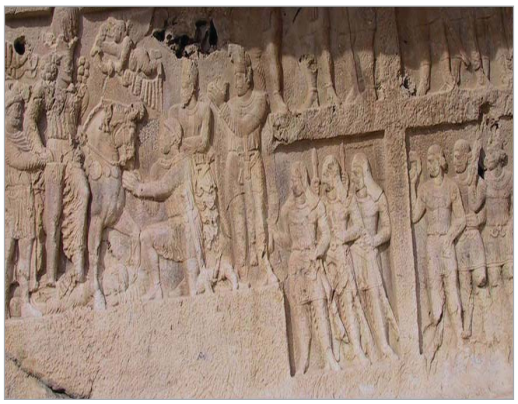
نمونه پیکره‌های لمیده، در هترا، پالمیر، الیمایی[14] و بین‌النهرین وجود دارد. این تعامل هنری از هزاره سوم ق.م مستند شده است (Kawami, 1987: 88-104)، (تصویرهای ۷ و ۸).

بنابراین می‌توان اظهار نمود که هنر پارتی مانند هنر دوره هخامنشی و ساسانی جنبه درباری داشته و متناسب با تبلیغات درباری بوده و همواره از تأثیرات یونانی و رومی الهام پذیرفته است.

ارتباط پیکرتراشی بودایی و تأثیر پذیری آن از هنر یونانی، پارتی، کوشانی

این هنر در تمدن‌های باستان علاوه‌بر کاربردهای زیبا و بیان‌گرانه، کارکردی مذهبی و آئینی داشته است. گستردگی در به‌کارگیری هنر پیکره‌سازی در میان اقوام و تمدن‌های دوران باستان تاحدی بوده که بین یافته‌های باستانی، تعداد نامحدودی از آثار هنرمندان مجسمه‌ساز این دوران، به‌چشم می‌خورد.

هنر بودایی اولیه، هنر مردمی بود. مردمی که می‌خواستند با روایت حکایات بودایی، به ساده‌ترین و صریح‌ترین وجه ممکن، شوکت دین را پاس بدارند و هرگز تلاش نمی‌کردند که به آرمان‌های روحانی در کالبد شکل، تجسم بخشند. در دوران



تصویر ۴. نقش ساسانی، پیروزی شاپور بر والرین روم، بیشاپور
(www.tarikhema.ir)

اولیه هنر بودایی، اثری از پیکره بودا و حتی صحنه‌های تاریخی مربوط به بودا، دیده نمی‌شود. مجسمه‌سازان این دوره هنوز مقید به نمایش از روبه‌رو بوده‌اند (کوماروسوآمی،۱۳۸۴:۷۱). در دوره یونانی- باکتریایی بعد از سلسله مائوری‌ها، نفوذ هنر و فرهنگ یونانی در قلمرو شرقی گسترش یافت. یونانیان، مجسمه‌سازانی زبردست بودند بااین‌وجود، بودائیان نیز از این هنر بی‌نصیب نبودند. هنر پیکره‌تراشی تنها به مذهب بودایی اختصاص نداشت اما ازسوی آنها به بهترین شکل ممکن رو به پیشرفت نهاد.

مراوده پیوسته بین هند و ایران در قرون قبل و بعد از سال اول میلادی، جریان مداومی از عقاید هنری پارت را وارد هنر هند ساخت. همچنین استقرار سلسله‌های یونانی- باکتریایی و هند و یونانی در منطقه سیحون و پنجاب موجب توسعه فرهنگ هلنی گردید. لیکن این فرهنگ، طبقه محدودی از ناحیه مذکور را تحت تأثیر قرار داده و شدیداً با عناصر ایرانی ترکیب شده است. با ورود سکاها، تماس بین هند و ایران و سپس پارتیان افزایش یافت. مجاورت ایران با هند، عقاید مذهبی و همچنین هنر آن را تحت تأثیر قرار داد. تأثیر پارتیان ایران در سبک یونانی- بودایی در زمان کوشانیان از اواخر قرن اول میلادی تا اواسط قرن پنجم میلادی شکوفا گردید (هالاید و گوتس، ۱۳۷۶: ۱۵-۲۰). پذیرش هنر هلنیستی با تجسم حالات، نرمش دقیق پیکره و نمودارساختن زیبایی طبیعت‌گرایانه و توجه به مناظر و مرایا، هنرهای شرقی را سخت تکان داد. هنرمندان پارتی، نخستین شرقیانی بودند که ناگزیر شدند با هنر هلنیستی دست و پنجه نرم کنند و شیوه‌های آن را بپذیرند. در این زمان انقلاب سبک چهره‌های از روبه‌رو، در هنر شرق به‌سرعت فرارسید (کالج، ۱۳۸۰: ۱۲۸و ۱۳۵). هلنیسم تأثیر بسیار عمیقی در توسعه هنرهای تجسمی آسیای مرکزی داشته است. کشفیات باستانی در شمال منطقه افغانستان، اعم از مجسمه‌های سنگی که ازطریق یونان به این سرزمین آمده یا آثاری که در محل به‌وجود آمده، گویای حضور فعال هنرمندان مکتب هلنیستی در ساختن این‌گونه مجسمه‌ها است. این تأثیر ابتدا در باکتریا و قسمت شرقی سرزمین سلطنت پارت‌ها محسوس بود. در تفکر بودایی، تأثیر تندیس‌گران باختری در پرداختن به اشخاص واقعی یا خدایان کوچک‌تر، مشاهده می‌شود. آنها کمتر به الگوها مقید بودند، ترسیم ظریف و دقیق چهره‌ها، لبخندی که به‌زحمت محسوس است و نگاه متفکرانه از دیگر عواملی هستند که در تندیس‌گری این دوره، به چهره‌ها روح بخشیدند (مانزو، ۱۳۸۰: ۴۵-۴۷). کلیه آثار بودایی سرحدِ شمال‌غربی هند دارای موضوعات بودایی هندی هستند. گاهی این پیکره‌ها در ترکیب‌بندی‌های تاریخی نقش اصلی و مرکزی را ایفا می‌کنند و درمواردی، با شمایل مستقل نشسته و ایستاده آنها روبه‌رو می‌شویم. با روی‌کارآمدن دولت کوشانی، تمرکز قدرت بر دو ناحیه متمرکز بود؛ مَتورا در شمال مرکزی هند، نزدیک آگرا و دیگری، قندهار در شمال‌غربی هند (فیشر، ۱۳۸۰: ۳۴ و ۳۵). هنر هلنی به‌طور اساسی با هنر هند بیگانه است چراکه هنر غربی به نمایش گرایش داشته و هنر هندی همواره به نماد توجه می‌کند (کوماراسوآمی، ۱۳۸۴: ۸۸). برجسته‌ترین سبک قندهار، در هنر بازنمایی بودا به‌شکل انسان است. البته درگذشته گمان می‌رفت تصویرکردن اندام بودا، فراتر از دسترسی هنرمندان است. پرستش بودیساتوا[۱۵] در هنر قندهار، بازتاب و اهمیت آن در بودای میتریه، همان مسیح و سوشیانت رهایی‌دهنده اقوام یهودی و زرتشتی بوده است (کمبریج، ۱۳۸۰: ۴۰۵). این پیکره‌ها جامه‌های یونانی برتن کرده‌اند، اشکالی که خواستگاه یونانی دارند. در قرن دوم میلادی، حالت تمام‌رخ در پیکره فرمانروایان هندی کوشانیان ظاهر می‌گردد (پرادا، ۱۳۸۳: ۲۷۴).

تحلیل مکتب هنری قندهار

بقایای سنت هلنی در شمال‌غرب، انعکاس کم‌رنگی از هنر یونانی را در مجسمه‌سازی اولیه تاکسیلا نشان می‌دهد. این یک نتیجه طبیعی برای روابط تجاری بین اولین سلسله کوشانی و امپراتوری روم به‌شمار می‌رود. به‌نظر می‌رسد سه سبک رومی در قندهار وجود داشته؛ نمونه اول، پیکره‌ها در زمینه‌ای خالی رها شده‌اند (سبک قرن ۵ یونان و تجدید حیات روم). نمونه دوم، اشکال بین گروه‌های متفاوت با یک عمق پیشنهادی باهم تداخل دارند. نمونه سوم، توسعه روش دوم با اشکال متحرک در یک فضای عمیق است (Rowland, 1956: 8)، (تصویر ۹). بیشتر آثار یافت‌شده از بوتکارا در این مکتب هنری قرار می‌گیرد. این مکتب مانند اصول هنر مجسمه‌سازی هند، برگرفته از طبیعت است. بدون شک هنر قندهار علاوه‌بر هنر هلنی، از هنر بومی نشأت گرفته است.

این هنر، بازتاب ساختار اجتماعی و قومی سرزمینی با این فرض است؛ حاکمی ضعیف که اجدادی غربی داشته است. اگر این فرضیه صحیح باشد، هنر قندهار می‌توانست دیر یا زود به هنری از هنرهای بومی هند تبدیل گردد اما این اتفاق نیفتاد. هنر هند و هنر قندهار در قرن دوم میلادی در مرزی بینابین قرار گرفته بودند. هنگامی‌که گفته می‌شود مجسمه‌ای به سبک قندهار است، موضوع ماده به‌کاررفته در آن نیست بلکه منظور، ایده و نحوه اجرای آن است. بنابراین این هنر برپایه و اساس هنری جدید شکل گرفته که ازطریق کاهش شکل‌های پیچیده و متفاوت مجسمه‌سازی هلنی، قابل

مقایسه است. حاملان این هنر جدید پارتی، هندی و یونانی، درخدمت مذهب بیگانگان نبوده‌اند بلکه آنان، مهاجمانی از مرکز آسیا یعنی سکاها و کوشانی‌ها بودند که بعدها در سرزمین شمال‌غربی هند و افغانستان ظاهر شده و تا اواخر حکومتشان در آنجا حضور یافتند (Bashhofer,1994: 223-230).

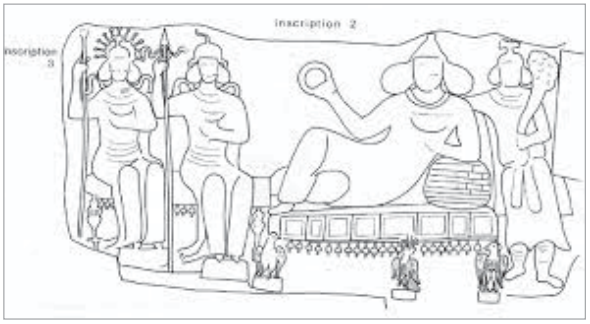
جاده ابریشم

در سال ۱۱۵ ق.م مهرداد دوم با فرستادن ووتی، روابط تجاری خود را با امپراطوری هان تقویت کرد. درطی سلطنت آگستوس راه‌های تجاری گسترش یافت. در اواخر قرن اول میلادی تا اوایل قرن دوم میلادی، از شمال چین تا روم، شرایط مسالمت‌آمیزی برای وضعیت مطلوب تجاری برقرار گردید. بازرگانان بعد از گذر از قلمرو کوشان وارد مرو مهم‌ترین شهر پارتی شده و سود خوبی به‌دست آوردند. سپس از منطقه پارت به فرات و بعد از دوراروپوس و پالمیر سر از شهرهای رومی درآوردند (Thorely,1971:71). در زمان ویما کادفیس پادشاه کوشانی، شواهدی مبتنی‌بر توسعه روابط با جهان رومی وجود دارد. کوشانی‌ها به‌اندازه کافی با تجارت ابریشم صادره از پالمیر و سند آشنا بودند و امتیازات ویژه کنترل سند را دریافته بودند. همچنین رومی‌ها به سنگ‌های گران‌بها مانند فیروزه و پوشاک که از افغانستان و آسیای میانه به‌دست می‌آمده، مشتاق بودند و درمقابل، کالاهای رومی را برای شرقی‌ها هدیه می‌بردند. تجارت ابریشم و دیگر کالاهای گران‌بها ازطریق تجارت با

تصویر ۵. نمونه کمربند در پیکره هترا
(www.blogfa-archeology.blogfa.com)

تصویر ۶. تنگ سروکII
(Debevoise, 1942: plateII,b)

تصویر ۷. پیکره لمیده در پالمیر (www.usc.edu)



تصویر ۸. پیکره لمیده در تنگ سروک (mohsenmmn.blogfa.com)

تصویر ۹. صف اهداکنندگان، نقش‌برجسته، مکتب قندهار، آتنیوم در هارتفورد (Rowland, 1956: 10)

شرق رونق فراوانی گرفت و بدین‌ترتیب، روابط مستحکمی بین این دو دولت ایجاد گردید. شواهدی دالّ بر صحت این موضوع، از حفریات گیرشمن در معابد بگرام تبیین گردید. اشیای به‌دست‌آمده از این محوطه شامل؛ ساغرهای سوری و مصری، کاسه برنزی، مجسمه‌های برنزی با چهره‌های کلاسیک و مدال‌های گچی است. کنترل راه تجاری ابریشم در بگرام دراختیار کوشانیان بود بنابراین با بررسی می‌توان دریافت که هنر هلنی و سایر تأثیرات آن، رشد چشمگیری در قلب سرزمین کوشان داشته است. تکنیک و جزئیات نقوش و همچنین سبک کلی از ترکیب، می‌توانسته نشان دهد که آثار هنری به‌سادگی از اسکندریه به قندهار وارد شده است. رونق تجارت پارت علاوه‌بر تجارت ابریشم، هنر مجسمه‌سازی بود. به‌نظر می‌رسد که برخی از صنعت‌گران شرق مدیترانه به کوشان مهاجرت نموده و مهارت و تکنیک‌های خود را به هنرمندان محلی آموزش داده‌اند (Ibid: 182-188)، (تصویر ۱۰).

برای دریافت ویژگی‌های مرتبط با انواع سبک‌های هنری، نمونه‌هایی از مجسمه‌ها و برخی از نقش برجسته‌ها را از بوتکارا انتخاب نموده و تحلیل می‌کنیم:

– **سرستونی متعلق به اواخر قرن اول میلادی، به‌دست‌آمده از یکی از معابد؛** این سرستون دربرگیرنده نقش یک زاهد بودایی با تزئینی به‌سبک هندو-کورنتی است (تصویر ۱۱- الف). پوشش این شخص، ردایی به‌سبک یونانی بوده که با یک سنجاق روی شانه سمت راستش مشاهده می‌شود. صورتی با گونه‌های برآمده و چشمانی باز دارد که تأثیر هنر هلنی را بازگو می‌کند. تزئیناتی گیاهی به‌صورت برگ کنگر در اطراف این فرد قرار دارد که به‌شکل قرینه، دو نوار مارپیچی را در دو سوی مخالف هم به‌وجود آورده است. در بالای سر او، دو تزئین متقارن به‌صورت گل‌میخ که از نمادهای دین بودایی است، وجود دارد. قسمت پائین سرستون روی بشقاب‌مانندی جای گرفته است (Faccenna, 1980: 2).

مشابه این سرستون در تزئینات برگ‌کنگری و پیچکی‌های متقارن با سرستون ستون کاخی در آی‌خانم در شمال‌شرقی افغانستان (تصویر۱۱- ب) و همچنین سرستونی از استخر فارس نیز دیده می‌شود (تصویر ۱۱- ج). در نمونه سرستون استخر، تزئین گیاهی با دو ردیف برگ کنگر ترکیب شده که هر وجه آن به‌شکل یک سبد میوه درآمده است. دو جوانه‌ای که از یک ساقه سربریده به بیرون جهیده نیز، در اینجا دیده می‌شود. در هر وجه این سبد شاخه‌ای موج‌دار بالا رفته و در انتهای آن یک گل مینا قرار دارد. بالای سرستون کلاهکی قرار دارد که با یک تزئین گیلویی، نقش بسته است (برنارد، ۱۳۷۷: ۴). در استخر نیز، سرستونی مشابه وجود دارد که با برگ‌های کنگری بزرگ‌تری تزئین شده است. اهمیت این نقش‌برجسته در آن است که نگرش بودایی را معرفی می‌کند چراکه ما با نقش مریدی بودایی درحالت نشسته و ادای

تصویر ۱۰. نقشه مسیر ارتباطی بوتکارا با جاده ابریشم (هرمان، ۱۳۸۳: ۵۶)

تصویر-۱۱الف.نمونه‌سرستونی‌ازمحوطه بوتکارا(Faccenna, 1980)

تصویر -۱۱ ب. سرستون مکشوفه از آی‌خانم (برناد، ۱۳۷۷: ۶)

تصویر -۱۱ ج. سرستونی از استخر فارس (برناد، ۱۳۷۷: ۶)

احترام، روبه‌رو هستیم. این سرستون‌ها به‌طور کلی تلفیقی از هنر محلی، ایرانی و یونانی است.

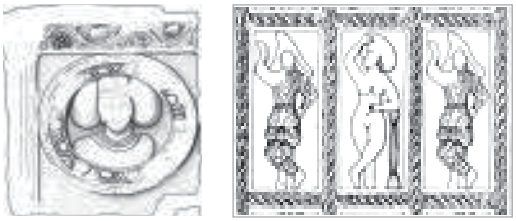
– نقش‌برجسته‌ای به‌دست‌آمده از استوپای هفتم؛ این پیکره مربوط به دی‌پانکارا جاتاکارا[۱۶] و جنس آن از سنگ سبز متورق است. نقش‌برجسته یادشده در قابی مستطیل با ابعاد ۴۴×۳۴ سانتی‌متر به‌تصویر درآمده است (تصویر ۱۲- الف). در سمت راست بودا ایستاده، درحالی‌که یک بطری آب دردست سوماتی است. پنج گل غلطان دردست چپ بودا و حالت قبل از معلق‌شدنشان بر زمین، نشان ویژه براهمائیان را نشان می‌دهد. سوماتی ریش‌دار، جلوی دی‌پانکارا است. قاب دارای کتیبه‌ای است که نیمی از آن به‌دست آکروبات‌بازان مرزبندی شده است. قدمت آن، متعلق به قرون اول و دوم ق.م است. ویژگی تحرک را از هنر هلنی یونان وام گرفته هرچند نوع فرم و پوشش پیکره‌ها، از سبک‌های بومی نشأت گرفته است. قرینه‌سازی آن از جهات بسیاری متأثر از هنر هخامنشی است که ازطریق حکومت مائوری‌ها انتقال یافته است. خطوط موازی روی قاب به‌طرز فوق‌العاده‌ای، قاب ورودی آستانه کاخ تچر در تخت‌جمشید را به‌یاد می‌آورد (تصویر ۱۲- ب). در بالای این قاب، گیلوهایی مصری اضافه گردیده است. تفاوت آن، وجود تزئینات خاردار به‌جای تزئینات شیاری است. در مرکز تصویر، هاله نور در سوریه و بین‌النهرین نشانه الوهیت است. در نقاشی‌های یافت‌شده از دوراروپوس و نقش‌برجسته اردشیر دوم در طاق بستان نیز این ویژگی مشاهده می‌شود. نمونه قابل مقایسه با این اثر، پانل‌های گچی قلعه یزدگرد در کرمانشاه است. پیکره‌ها داخل قابی مزین است. حاشیه قاب‌ها دارای طومارهایی از ویژگی‌های گچبری قلعه یزدگرد است (هرمان، ۱۳۸۳: ۷۶). نقش‌های گچبری‌شده در قلعه یزدگرد (تصویر ۱۲- ج) به‌صورت پانل‌هایی متنوع، با نقوش انسانی هستند که هریک در قابی مجزا جای گرفته‌اند. حالت ایستادن آنها با اشکال رقصان متوالی و منظم، مشابه پیکره‌های سوماتی است. برخلاف قاب تزئینی، نمونه بوتکارا در اینجا، باندهای مجزای تزئینی با الگوی گیس‌باف پوشانیده شده است. هرپانل به‌عنوان واحد گسسته‌ای قالب‌گذاری نشده و از تقسیمات افقی کمتر استفاده شده است (Keall et al., 1980:13).

گچبری‌های قلعه یزدگرد نشان می‌دهد که برخی از نقش‌مایه‌ها و تزئینات رومی تنها برای اهداف تزئینی بوده ولی در بوتکارا نماد آئینی نیز مدِنظر بوده است.

– نقش برجسته‌ای از بودا از جنس سنگ سبز متورق، به‌دست‌آمده از استوپای شماره ۱؛ متعلق به دوره سوم است. نقش بودا به‌گونه‌ای است که دستانش را به‌حالت نیایش قرار داده و روی سکویی نشسته است. ایندِرا[۱۷] در سمت چپ و برهما در

تصویر -۱۲ الف. بودا و سوماتی (Rahman, 1991)

تصویر -۱۲ ب. قاب ورودی کاخ تچر در تخت‌جمشید
(persepolis.farstourist.com)



تصویر -۱۲ ج. حجاری‌های گچی قلعه یزدگرد در کرمانشاه
(Keall et al., 1980: 14)

سمت راست درحالی‌که او را موعظه می‌کنند، مشاهده می‌شوند (تصویر ۱۳- الف). دو دسته گل پراکنده در بالای سرشان روئیده است. در پشت سر بودا، شاخه‌ای با حجاری عالی، از درختی جوانه زده و روی آن یک حلقه گل و از مرکزش یک شاخه کهنه رد شده است. دو حلقه گل بالای سر حاملین بودا نیز وجود دارد. این نقش‌برجسته متعلق به قرن اول ق.م است که اواخر هنر دوره هندویونانی و سکایی هند را دربر می‌گیرد. در اینجا چهره بودا با چشمانی باز، ابروانی پهن، گوش‌هایی بزرگ، بینی باریک و محاسن اندک به‌نمایش درآمده است. چهره او مانند مجسمه‌های دوره مائوری از روبه‌رو است. موهای بالای سر او همانند سبک مغولی در بالای سرش جمع شده و نشانه اورنا[۱۸] میان ابروان او نقش شده است. احتمالاً این نوع تزیین در اواخر هزاره اول ق.م پدید آمده است.

براساس سکه‌های پارتی و رومی کشف‌شده از قبور باستانی شمال افغانستان که متعلق به نیمه اول سده اول میلادی است،

اگر کوشانیان تمثال بودا را بعد از ویمه‌کادفیس ساخته باشند، این آرایه به زمانی قدیمی‌تر از اورنای بودایی تعلق دارد. درنتیجه، اورنای بودایی از آرایه‌های چهره یا نمادهای ایرانی گرفته شده است نه فرهنگ و آئین بودایی (تصویر ۱۳- الف). هندواروپائیان در نیمه نخست سده اول، این نماد را با خود به قندهار بردند (تانابه، ۱۳۸۷: ۱۱۷). نمونه قابل مقایسه با این مورد، تندیسی از تاشکند است. این تندیس مربوط به سده ۲ میلادی است که هنر قندهار دوره کوشانی را دربرمی‌گیرد. نقش بودا و دو راهب بودایی را در زمینه‌ای متقارن و داخل طاقی نشان می‌دهد (تصویر ۱۳- ب). با این تفاوت که در اینجا از مرتبه آسمانی‌بودن بودا تنزل یافته است.

- نقش‌برجسته‌ای با ابعاد۳۰×۲۴ سانتی‌متر، متعلق به دوره دوم، به‌دست‌آمده از محوطه بوتکارا؛ در سمت چپ آن نیم‌ستونی تزئینی (هند_ کورنتی) با یک استوپا مشاهده می‌شود. دو زاهد بودایی نیز درحالی‌که یکی از آنها گل‌هایی برای هدیه به معبد دردست دارد، دیده می‌شود (تصویر ۱۴- الف). پوشش نیم‌تنه بالایی هردو به‌شکل شنلی است که در نمونه‌های هنر هلنی به‌چشم می‌خورد. گنبد استوپا روی دو سکویی با پایه‌ای گرد قرار دارد. در مرکز، چهار ستون است که هرکدام از آنها در چهارگوشه سکوی مربع‌شکل با سرستون پیکره شیر قرار گرفته‌اند. بالای گنبد هارمیکا و روی آن سه چتر قرار دارد. زیر گنبد، تزئینات نرده‌ای وجود دارد که نمونه این تزئینات در استوپای سانچی (قرن سوم ق.م.) مشاهده می‌شود. موضوع نقوش آن داستان‌هایی با صحنه‌هایی مستقل و دنباله‌دار است که با تسلسلی منطقی درکنارهم قرار گرفته‌اند. اشکال نرده‌ای، نماد درخت معرفت و نمایش واقعه عظیم تنویر است. درواقع این آثار، بخشی از معماری مذهبی به‌شمار می‌روند. نمونه سرستون‌ها قابل مقایسه با نمونه‌های سرستون آشوکا است که خود متأثر از هنر معماری هخامنشی است (تصویر۱۴- ب). البته در اینجا به سبک محلی درآمده، با این تفاوت که نمونه ستون‌های آشوکا به‌صورت یک‌پارچه است اما پایه ستون‌ها و ستون‌ها در نقش برجسته بوتکارا، به‌شیوه یونانی است. نمونه قابل مقایسه مربوط به نقش‌برجسته‌ای یافته از دوراروپوس در سوریه از دوره اشکانی است (تصویر۱۴- ج). چین‌خوردگی زیاد لباس‌ها، صورت گرد با چشمانی درشت، موهای مجعد و عمق‌نمایی زیاد، حاصل تأثیر هنر رومی است. نشان‌دادن حد و مرز، از ویژگی‌های هنر هلنی است که در این نمونه نشان داده شده است. این نقوش، اهمیت مذهب را نشان می‌دهد.

- دو قاب تزئینی درکنار معابد بوتکارا؛ این دو نمونه نقش‌برجسته، در مرکز دارای نقوش انسانی است. برخی به‌صورت نیم‌تنه و با چهرهایی از روبه‌رو ترسیم شده است. همچنین اطراف این نیم‌تنه با تزئیناتی شیاردار احاطه شده است. سبک این چهره یادآور صورت‌های گرد، بینی پهن و چشمان کشیده مغولی- ترکی است (تصویر ۱۵). احتمالاً این نقش‌برجسته متأثر از زمانی است که اقوام بدوی شمالی (سکایی) به این منطقه وارد شده‌اند. لباس این پیکره مانند شنلِ سوارکاران پارتی، در قالب سبکیِ هنر یونانی است.

- گل‌میخ‌های سنگی آبی‌رنگ، به‌دست‌آمده از کف برخی از اتاق‌های بوتکارا؛ تداعی‌کننده الهام هنرمند از طبیعت پیرامون خویش است. این گل‌میخ در کادر سنگی مربع‌شکلی قرار گرفته است (تصویر ۱۶- الف). در قسمت میانی، دایره‌ای وجود دارد که ۱۶ برگ و در بخش دایره دوم به ۸ گلبرگ و هرکدام به دو قسمت مساوی تقسیم شده‌اند. فرم این نوع گل و کادری که آن را دربرگرفته، یادآور نمونه‌های تخت‌جمشید و برازجان است. علاوه‌برآن، در کف برخی از ساختمان‌های هخامنشی و پوشش سربازان، در حجاری‌های تخت‌جمشید و کاشی‌های لعاب‌دار شوش و نمونه ظرف فلزی دوره هخامنشی گل‌میخ یادشده مشهود است (تصویر ۱۶- ب). این امر، بیانگر استفاده آگاهانه صنعت‌گران از این نقش است. به‌نظر می‌رسد سلسله مائوری‌ها نقش بسیار مهمی در انتقال هنر هخامنشی به این منطقه داشته‌اند.

- نقش‌برجسته‌ای در محوطه بوتکارا حاوی یک گل لوتوس؛ در وسط این تصویر پادشاه ناگارا دیده می‌شود. جنس این نقش‌برجسته از سنگ سبز متورق و ابعاد آن ۲۵×۲۵ سانتی‌متر است. این اثر متعلق به دوره مائوری‌ها (قرن سوم ق.م) است (تصویر ۱۷- الف). گل نیلوفر چون فیل و اسب بر تولد معجزه‌آسای بودا دلالت دارند. نیلوفر در آئین بودا نماد روشن‌بینی است و ریشه آن در آب‌های گل‌آلود است و به‌سمت آفتاب و روشنی باز می‌شود. چرخه دایره‌ای‌شکل، نماد پیچیده‌ای دارد که با گذاشتن انگشتان دست بر آن، احتمالاً بیانگر حالت کمال است. استفاده از نقوش انسانی در داخل قاب گل‌مانند در مقایسه با این نمونه، در نقش صورتک بانویی بر دیواره‌های کاخ هترا در بین‌النهرین به‌گونه‌ای دیگر، تصویر شده است. نیمی از صورت او با برگ گنگر یا برگ مو پوشیده شده است (تصویر ۱۷- ب). در نیمه بالای سر او بین موهایش مارهایی به‌هم پیچیده‌اند. این اثر مربوط به قرن دوم میلادی است و از هنرهای اواخر پارتی به‌شمار می‌رود. به‌احتمال زیاد، قرارگیری نقش انسان میان گل در بوتکارا، با نگرشی نو بر تندیس بانوی هترا در قلمرو سرزمین‌های غربی تأثیر گذاشته است.

- حاشیه‌های تزئینی با صورتک‌های حیوانی، به‌دست‌آمده از بوتکارا (تصویر ۱۸- الف)؛ بین این صورتک‌ها به‌صورت

تصویر -۱۳ الف. بودای نشسته با ایندرا و براهما، خال روی پیشانی
(Rahman, 1991)

تصویر -۱۳ب.بوداوراهبان،سده ۲میلادی،تاشکند،
(مانزو، ۱۳۸۰: ۴۷)

تصویر -۱۴ الف. مریدان بودایی درکنار یکی از
استوپاهای بوتکارا (Rahman, 1991)

تصویر -۱۴ ب. سرستون به‌شکل شیر در معبد
آشوکا (en.wikipedia.org)

تصویر-۱۴ج.نقش‌برجسته‌مذهبی‌ازمعبدگَده
در دورااروپوس (Gates, 1984: 168)

تصویر ۱۵. نمونه‌های دیگر نقوش برجسته از محوطه بوتکارا (www.dailynews.IK)

تصویر -۱۶ الف. گل‌میخ در کف ساختمان
(Rahman, 1991)

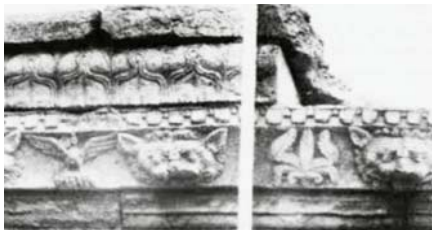
تصویر -۱۶ ب. نقش‌های برجسته گل نیلوفر در تخت‌جمشید
(www.tarikhema.ir)

یکی‌درمیان از پرندگان برای تعدیل نقوش استفاده شده است. مشابه این نمونه تزئینی، در تاکسیلا دیده شده است (تصویر ۱۸- ب). نقشی مشابه در دو پرستش‌گاه آئینی متفاوت، نشان‌دهنده برقراری ارتباطات دوستانه میان دو دولت پارتی و کوشانی است. به‌احتمال، این نمونه‌ها بر حاشیه‌های تزئینی طاق کاخ هترا تأثیر گذارده‌اند.

- **پیکره‌هایی به‌صورت منفرد و ایستاده؛** در دیواره جنوبی یکی از استوپاها، پیکره مردی به‌دست آمده که نوع پوشش و شلوار چین‌دار و مخصوصاً حالت ایستادن آن، سنت پارتی را منعکس می‌کند (تصویر ۱۹). یقه‌ای نازک و گردنبندی از مروارید بر گردن دارد. پلاک روی چرم کمربند با فواصل منظم است درحالی‌که، در تندیس‌های شَمی و شوش نزدیک هم قرار گرفته است. چهره این مجسمه به‌شدت صدمه دیده است. یک دست بر کمر و در دست دیگرش شیئی مانند یک‌دسته گل قرار دارد. این نمونه به مجسمه برنزی مردی پارتی با ارتفاع ۲ متر، مکشوفه از شَمی، همچنین تندیس شوشی و استلی از آشور شباهت دارد. این سه تندیس، تقریباً معاصر هم هستند (قرن ۱ ق.م تا قرن ۱ م). باتوجه‌به تشابه بسیار دو تندیس شَمی (تصویر ۲۰- الف) و شوش (تصویر ۲۰- ب)، *اشلومبرژه*[19] معتقد است، تندیس شَمی را صنعت‌گران شوشی ساخته‌اند. هرچند نمونه مجسمه بوتکارا ازنظر ارتفاع کوچک‌تر از نمونه شَمی است و جنس آن، از سنگ و روی سکویی ساخته شده است. فرم سازوبرگ مجسمه بوتکارا با کمربند و شمشیر، در قرن‌های ۲ و۳ میلادی در مجسمه‌های هترا رواج یافت. موادی بین پاهای مجسمه بوتکارا و هترا وجود دارد که متفاوت از نمونه‌های قدیمی‌تر شوش و شَمی است. شیوه پوشش کت‌مانند نزد مردم تا چند قرن متوالی باقی ماند. پوشش شاپور در غار بیشاپور و نقش رجب شواهدی بر این امر است. بااین‌وجود، به‌نظر می‌رسد، چنین پوششی برای سکائیان در قرن‌های پنجم تا سوم ق.م وجود داشته است. این موضوع، شواهدِ اشتراک فرهنگ کوچ‌نشینان سکایی و پارتی را بازگو می‌کند (Sarkhosh,1993: 66). نمونه این پوشش در خَلتچَوان (۵۰ ق.م تا ۵۰ م)، توپراک‌قلعه در چورسما[20] (نیمه قرن دوم میلادی)، نکروپلیس تپه تیلا، کامپیر[21] (آغاز قرن دوم میلادی)، تاکسیلا[22] و بوتکارا، مشاهده شده است. هنر هلنی، به‌عنوان حلقه ارتباطی بین پیکره بوتکارا و شَمی، ضعیف به‌نظر می‌رسد.

تصویر -۱۷ الف. پادشاه ناگارا در یک گل لوتوس
(Rahman, 1991)

تصویر -۱۷ ب. تندیس بانویی از هترا در عراق
(www.plusone.google.com)



تصویر -۱۸ الف. بوتکارا، استوپا شماره ۱۲۰
(Rahman, 1991)

تصویر -۱۸ ب. حاشیه تزئینی با سر جانور، تاکسیلا
(www.cais.soas.com)

تصویر -۲۰ الف. پیکره مرد پارتی از شَمی
(Sarkhosh, 1993: 20)

تصویر -۲۰ ب. تندیس مرمری از شوش(Sarkhosh, 1993: 20)

تصویر ۱۹. مجسمه مردی در بوتکارا
(Sarkhosh, 1993: 23)

نتیجه‌گیری

بوتکارا یکی از معابد بزرگ بودایی در کشور پاکستان است که باتوجه‌به شرایط خاص زیست‌بوم آن و همچنین قرارگرفتن در مسیر راه ابریشم، در گذشته، همواره موردِتوجه حکومت‌ها قرار گرفته است. طی بررسی‌های باستان‌شناسانه، در این محوطه یافته‌های بسیاری کشف شده است. از میان آثار به‌دست‌آمده، استوپاها به‌ویژه نقش‌برجسته‌ها و پیکرک‌های متعدد، چشمگیرترین و مهم‌ترین یافته‌های این محوطه محسوب می‌شوند. به‌همین دلیل، مطالعه و تطبیق دقیق این آثار با سبک‌های مختلف هنری رایج آن دوران به‌ویژه آثار دوره تاریخی ایران، کاری نو محسوب می‌شود.

بنابر مطالعات انجام‌شده، نگرش بودایی، بیشترین تأثیر را در جهت‌دهی و شکل‌گیری هنر پیکره‌سازی محوطه بوتکارا داشته است. درواقع حاکمان وقت، بزرگ‌ترین حامی و متولیان این دین کهن شرقی به‌حساب می‌آمدند. هرچند تأثیر آشکار تفکرات بودا را در چگونگی ساخت پیکرک‌های بوتکارا می‌بینیم اما با مطالعه روی این آثار و تطبیق و مقایسه با سایر فرهنگ‌های آن دوره به‌ویژه دوره تاریخی ایران، متوجه تعاملات فرهنگی و هنری این محوطه با سایر مناطق می‌شویم. میزان تعامل هنر پیکره‌سازی بوتکارا، در ادوار مختلف تاریخی ایران متفاوت بوده است؛ در این میان، سهم دوره پارت به‌نسبت سایر دوره‌ها بیشتر است. ازنظر زمانی، پارت‌ها با قدرتمندترین و ثروتمندترین حکومت‌های شرقی که بیشترین هنرها را به‌وجود آورده‌اند، هم‌پوشانی دارند. باتوجه‌به اینکه بیشتر محوطه‌های شاخص پارتی در خارج از مرزهای سیاسی ایران قرار دارد؛ آثار هنری بوتکارا را بیشتر می‌توان با پیکرک‌ها و نقوش برجسته محوطه‌هایی چون دوراروپوس و هترا مقایسه کرد. البته محوطه‌های مهمی نیز در ایران کنونی هستند که تطبیق آثار هنری آنها با پیکرک‌های محوطه بوتکارا جای تأمل دارد. گچ‌بری‌های قلعه یزدگرد یکی از این نمونه‌هاست. هنر هخامنشی هم به‌نوبه خود تأثیر خود را بر هنر پیکره‌سازی فرهنگ‌های شرقی داشته است. هنر دوره مائوری با فرمان‌روایی آشوکا، شاه قدرتمند خود که عصر طلایی هنر هند را رقم زد، تأثیرات فراوانی را از دوران هخامنشی پذیرفت. نمونه آن را می‌توان در گل‌میخ‌های کف برخی از معابد که به‌سبک هخامنشیان کار شده، دید. علاوه‌بر هنر ایران، تأثیر سایر فرهنگ‌های آن دوران ازجمله هلنی و یونانی که پایه‌های آن بعد از هجوم اسکندر مقدونی به شرق بنیان گذاشته شد، در محوطه بوتکارا مشاهده می‌شود. در اینجا مهم‌ترین و چشمگیرترین سبک پیکره‌سازی، سبک هلنی است. در این سبک نقش‌برجسته‌های بوتکارا با لباس‌هایی پرچین و شنل‌مانندی که قسمتی از یک شانه را نمی‌پوشاند، چهره‌هایی بدون ریش و سبیل، حالت موها و عنصر تحرک دیده می‌شوند؛ ویژگی‌هایی که بیانگر نفوذ هنر یونانی است. البته با دقت زیاد می‌توان دریافت که بهره‌گیری از این هنر، ناشیانه صورت پذیرفته است. هنر هلنی در اینجا با هنر محلی آمیخته و ترکیبی آشفته اما بی‌نظیر را به‌وجود آورده است. برخی از پوشش مجسمه‌های بوتکارا به گونه‌ای خاص به نظر می‌رسد. به‌احتمال، اقوام شمال اطراف جیهون (سکایی‌ها، یوئه‌چی‌ها) در تغییر نگرش و اجرای برخی از این مجسمه‌ها، نقشی مستقیم و اساسی داشته‌اند. احتمالاً در یک محدوده زمانی این اقوام با پذیرش آئین بودایی و تصرف این منطقه، نفوذ هنری خویش را در این مکان اعمال کرده‌اند. اما آنچه حقیقت دارد، این است که در دوره کوشانی به‌طور خاص، مکتب هنری قندهار بیشترین تأثیر را در برپایی چنین آثاری داشته است. از ویژگی‌های شاخص آن می‌توان به نمایش چهره‌ها از روبه‌رو و پوششی برگرفته از هنر یونان اشاره نمود. مجسمه‌های مکشوفه از بامیان افغانستان به‌گونه‌ای بسیار ماهرانه، این موضوع را تأیید می‌کنند.

تمایز سبک‌های هنری و چگونگی بازشناخت آنها باتوجه‌به قرابت و هم‌زمانی دوره‌های حکومتی مختلف در یک منطقه تاریخی، بسیار مشکل است. بااین‌وجود، بنابر مطالعات انجام شده نتایج قابل قبولی به‌دست آمد؛ به‌عنوان مثال سرستون‌های بوتکارا از هنر یونانی تأثیر پذیرفته است اما فرم و حالت قرارگیری مجسمه‌ها و عمق‌نمایی با استفاده از سایه‌روشن به نمونه‌های پارتی شباهت بسیاری دارد. در بسیاری از منابع مکتوب آمده است که برخی از شاهان پارتی، در این دوره ارتباط گسترده‌ای با قلمروهای شرقی (هند، چین) داشته‌اند. این نظر محتمل برآن است که روابط شاهان اشکانی منجر به نفوذ هنر پارتی در این منطقه گردیده است. ایران به‌سبب واقع‌شدن در

مرکز هنرهای شرق و غرب، بازتاب هنری ارزنده‌ای را در این مکان داشته است. اهمیت ویژه این محوطه در این است که برای نشان‌دادن برپایی مراسم آئینی- مذهبی بودائیان منطقه مذکور، هنرهای یونانی، هلنی، پارتی و کوشانی به‌خدمت گرفته شده است. به‌احتمال، هنرمندان بوتکارا طی قرون متمادی سبک‌های هنری فراوانی را با آغوش باز و بدون هیچ غرض‌ورزی پذیرا بوده‌اند. این مهم را می‌توان با هنر کنده‌کاری روی چوب که از مشاغل اصلی ساکنان امروزی این منطقه است، توجیه کرد. امید است با انجام این پژوهش، گامی کوچک درجهت شناخت و شکل‌گیری فرهنگ بوتکارا و همچنین تبیین میزان تأثیر و تأثر این محوطه با سایر فرهنگ‌های آن دوره به‌ویژه دوره تاریخی ایران برداشته باشیم.

پی‌نوشت

1. Abdur Rahman

۲. هرنوع مادهٔ موجود، در زمین سست یا سخت که براثر فرایند یا عاملی طبیعی انباشته شده باشد.

۳. بنایی توپُر و نیم‌کره‌ای‌شکل که در مرکز آن بقایای بودا یا قدیسان قرار دارد. این بنا از جنس خاک، آجر یا سنگ است.

4. Sulla
5. votti
6. Tyrannicides
7. Atenor
8. Athenianagora

۹. قدیمی‌ترین عبادتگاه روباز ایرانی و مربوط به دوره هخامنشیان است که برای قرن‌ها تشریفات مذهبی، در هوای آزاد آن انجام می‌شد. نقوش برجسته روی سنگ‌های آن مربوط به عهد اشکانیان و دارای سه‌رشته پلکانی و فرورفتگی غرفه‌مانند است. حدود ۷۰۰ متر طول و ۲۵۰۰ متر عرض دارد.

۱۰. حضر یا هترا در ۱۱۰ کیلومتری جنوب‌غربی موصل و ۷۰ کیلومتری آشور در منطقه‌ای بیابانی واقع است. این شهر دایره‌ای شکل سه دوره استقراری، از نیمه اول پیش از میلاد را تا سال ۲۴۰ میلادی را تشکیل داده است.

۱۱. پالمیر یا تدمر در کشور سوریه و ۲۴۰ کیلومتری شمال‌شرقی دمشق میان بیابان سوریه و درون واحه‌ای واقع است. نقش تجاری این شهر به‌عنوان منطقه‌ای حایل در زمان دولت اشکانی و روم، مطرح بوده است.

۱۲. از شهرهای غرب دولت اشکانی بوده که در ساحل فرات و دره ابوکمال سوریه واقع است؛ یکی از شهرهای تجاری در دوره سلوکی و اشکانی است که ساخت آن را به نیکاتور، یکی از ژنرال‌های سلوکوس اول نسبت می‌دهند.

۱۳. مهم‌ترین نقش‌برجسته‌های صخره‌ای الیمایی در تنگ سروک قرار دارد.

۱۴. الیمایی باستان شامل جلگه‌های مرتفع و دره‌های کوه‌های بختیاری در شمال‌شرقی خوزستان است. هنر پیکره‌سازی صخره‌ای در الیمایی در دوره اشکانی شکوفا شد.

۱۵. کسی است که مقدر گشته و به مرتبه تنویر دست یافته است. این واژه برای بودا رسیدن به مرتبه تنویر است اما آن را طی نکرده است (بوکهارت،۱۳۸۱: ۱۷۴).

۱۶. به‌معنای تولد یا تجسد است و اشاره به تولدهای بودا دارد (Rahman, 1991: 47).

۱۷. از قدرتمندترین و کهن‌ترین خدایان هند که نامش در ۲۵۰ سرود ریگ وِدا آمده است. حاصل‌خیزی و ثمربخشی در فرمان اوست (Rahman, 1991: 47).

۱۸. این نشانه از زِگیل چهره، نزد ایرانیان به نشانه خُوَرنه است (تانابه، ۱۳۸۷: ۱۱۹).

19. Schlumberger

۲۰. در صحرای خوارزم قرارگرفته در آسیای مرکزی است که از سه قلعه تشکیل شده است.

۲۱. تپه‌ای تاریخی نزدیک ترمذ، جنوب ترکمنستان است.

۲۲. در ۳۰ کیلومتری شمال‌شرقی اسلام‌آباد، پایتخت پاکستان و بنای این محوطه مربوط به سده هفتم یا ششم پیش از میلاد است.

منابع و مآخذ

- اشلومبرژه، دانیل (۱۳۷۷). **هنر پارتی، تاریخ ایران کمبریج**. به‌کوشش احسان یارشاطر، ج سوم، تهران: امیرکبیر.
- بارتولد، و. و (۱۳۵۸). **گزیده مقالات تحقیقی**. ترجمه کریم کشاورز، تهران: امیرکبیر.
- برنارد، پل (۱۳۷۷). ستون‌های یونانی- باختری آی‌خانوم. ترجمه اصغر کریمی، تهران، **مجله اثر**. (۲۹)، ۴-۶.
- بوکهارت، تیتوس (۱۳۸۱). **هنر مقدس**. ترجمه جلال ستاری، چاپ سوم، تهران: سروش.
- بیوار، دیوید (۱۳۷۷). **تاریخ ایران کمبریج**. به‌کوشش احسان یارشاطر، ج سوم، قسمت دوم. تهران: امیرکبیر.
- پرادا، ایدیت (۱۳۸۳). **هنر ایران باستان**. ترجمه یوسف مجیدزاده، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
- پوری، پ. ن (۱۳۷۵). سکاها و هند و پارتی‌ها، **مجموعه مقالات در تاریخ تمدن‌های آسیای مرکزی**. ترجمه صادق ملک‌شهمیرزادی. تهران: وزارت امور خارجه.
- تانابه، کاتسومی (۱۳۸۷). خاستگاه ایرانی اورنای بودایی، ترجمه آهنگ حقانی، **مجله باستان‌پژوهی**. سال سوم، (۵)، ۱۱۴-۱۱۷.
- شیپمان، کلاوس (۱۳۸۸). **مبانی تاریخ پارتیان**. ترجمه هوشنگ صادقی، تهران: فرزان روز.
- فیشر، رابرت ایی (۱۳۸۳). **نگارگری و معماری بودایی**. ترجمه ع. پاشایی، تهران: فرهنگستان هنر.
- قادری، محمد (۱۳۸۲). **بررسی تأثیرات هلنی بر هنر پیکرتراشی عصر اشکانی**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- کالج، مالکوم (۱۳۸۰). **اشکانیان**. ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: هیرمند.
- کومارا سوآمی، آناندا (۱۳۸۲). **مقدمه‌ای بر هنرهند**. ترجمه امیرحسین ذکرگو، تهران: روزنه.
- مانزو، ژان پل (۱۳۸۰). **هنر در آسیای مرکزی**. ترجمه محمدموسی هاشمی گلپایگانی، مشهد: آستان قدس رضوی.
- هالاید، مادلین و گوتس، هرمان (۱۳۷۶). **هنر هند و ایرانی- هند و اسلامی؛ تاریخ هنر ایران (۴)**. ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- هرمان، جورجینا (۱۳۸۳). **تجدید حیات هنر ایران باستان**. ترجمه مهرداد وحدتی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

- Bashhofer, L. (1994). On Greeks and Sakas India, **University of Chicago**, Press, USA: Ares Publishing, 61(4), 223-230.
- Bussagli, M. (1996). Francine Tissot: **Béatrice Arnal. L'art du Gandhara**. Paris: Librairie Générale Française.
- Debevoise, N. C. (1942). The Rock Reliefs of Ancient Iran. **Journal of Near Eastern Studies**, 1(1): 76-105.
- Faccenna, D. (1980). Butkara I (Swāt, Pakistan) 1956–1962. **Istituto Italiano Per Il Medio Ed Estremo Oriente (*IsIAO*), Centro scavi e ricerche archeologiche ; Università *di* Napoli "L'Orientale)**, 3(1). : 2-8.
- Fussman, G. (1980). Nouvelles Inscription Seka(II), Bul Jetin de l´ecole farncaise deextreme-Orient 73: 31-46.
- Gates, M. H. (1984). Dura-Europos: A Fortress of Syro-Mesopotamian Art. **The Biblical Archaeologist**, 47(3): 166-181.
- Gray, E. W. (1985). Parthian Art. **The Journal of Roman Studies**, 75: 282-283.
- Gray, E.W. (1985). **Parthian Art**, M. A. R. Colledge, The Journal of Roman Studies Studies, 75: 282-283.
- Homes, D. (1960). A propos d'une statue "parthe". **Syria**, Honigmann , Institut Francais du Proche-Orient, Syria, **Iran**(1980), 18, 321-325.
- Kawami, T. (1987). **Monumental Art of the Partian Period in Iran**, in Acta Iranica, Brill, 8.
- Keall, E. J.; Leveque, M. A. & Willson, N. (1980). Qal'eh-i Yazdigird: Its Architectural

Decorations. **Iran**, 18: 1-41.
- Rahman, A. (1991). Ancient Pakistan, Department of Archaeology, University of Peshawar, *Ancient* Sindh; **Journal of District of North West Frontier Province of** *Pakistan*, 7, 78-89.
- Rowland, B. (1956). Gandhara, Rome and Mathura. The Early Relief Style, **University of Hawai'i Press for the Asia Society**, Archives of the Chinese Art Society of America, **Artibus Asiae**, 10, 8-17.
- Sarkhosh Curtis, V. (1993). A Parthian Statuette from Susa and the Bronze Statue from Shami. **Iran**, 31: 63-69.
- Sarkhosh Curtis, V) .1993). Illustration Plates for Articles. **Iran**, 31: 1-40.
- Schlumberger, D. (1969). **Nachkommen der Griechischen Kunst,** Der Hellenismus in Mittelasien. Altheim, Rehork, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaf.
- Sherwin-White, S. M. (1984). Shami, the Seleucids and Dynastic Cult. **Iran**, 22: 160-161.
- Tawil, Dalia. (1997). The Purim Panel in Dura in the Light of Parthian and Sasanian Art. **Journal of Near Eastern Studies**, 38(2): 93-109.
- Thorley, J. (1971). The Silk Trade between China and the Roman Empire at its Height. **Greece & Rome**, 18(1): 71-80.
- Thorley, J. (1979). The Roman Empire and the Kushans. **Greece & Rome**, 26(2): 181-190.
- Vonder Osten, H. H. (1926). Seven Parthian Statuettes. **The Art Bulletin**, 8(3): 169-174.
- http://plusone.google.com/1/ (access date: 12/09/2009).
- www.cais.soas.com/(access date: 12/07/2010).
- http://www.usc.edu/dept/LAS/arc/palmyrene/html/Uses.html/(access date: 20/12/2008).
- www.blogfa-archeology.blogfa.com/(access date: 10/06/2009).
- www.blogfa-archeology.blogfa.com/(access date: 10/06/2009).
- www.dailynews.IK/ (access date: 2009/09/03).
- mohsenmmn.blogfa.com /(access date: 14/12/2008).
- persepolis.farstourist.com /(access date: 27/03/2010).
- en.wikipedia.org /wiki/Image: *(access* date: *9/09/2009)*.
- File://khdiie\Butkara Stupa\3\Google.com (access date: 28/03/2010).
- http://tarikhema.ir/wp-content/uploads/a101_sanchi1.jpg: (access date: 01/07/2010).

دریافت مقاله: ۹۲/۱۰/۱۶
پذیرش مقاله: ۹۲/۱۲/۷

مطالعه تطبیقی طرح مُحَرمات کورگانی در گلیم ایل شاهسون با گلیم اقوام یکجانشینِ استان اردبیل در اواخر دوره قاجار

مهدی جهانی* لیلا چوبداری**

چکیده

شاهسون‌های مغان که وارثان فرهنگ و هنر آسیای مرکزی‌اند؛ در هنرها و صنایع دستی خود هم از اصالت‌های اجدادی خویش و هم از فرهنگ و تمدن‌های هم‌جوار تأثیراتی را پذیرفته‌اند. آنها همگام با مهاجرت و گسترش سرزمین‌های ییلاقی خود از همکاری و همفکری هنرمندانی که با ایشان برخورد داشته‌اند؛ در تولید، پردازش و توزیع نقش‌مایه‌ها و آرایه‌های تزئینی بهره‌های فراوان برده‌اند. به‌طوری‌که سهم هنرمندان هر سرزمین به‌وضوح در تولیداتشان دیده می‌شود. تبادلاتِ فرهنگی شاهسون‌ها، در اواخر دوره قاجار وارد مرحله‌ای تازه گردید. این تغییرات در نحوهٔ پرداختن به نقوشِ دست‌بافته‌ها به‌ویژه در زیراندازهای گلیمی، ملموس‌تر از سایر حوزه‌های فرهنگی و هنری‌شان دیده می‌شود. تحقیق حاضر با مقایسه طرح محرمات کورگانی در گلیم‌های شاهسون با اقوام یکجانشین که در اواخر دوره قاجار و در سطح استان اردبیل بافته شده‌اند؛ درپی پاسخ به این پرسش اصلی است که خصلت‌های تصویری هریک از آنها چگونه است و دارای چه وجوه اشتراک و افتراقی هستند. لذا هدف نوشتار حاضر، شناخت و تحلیل ویژگی‌هایی است که موجب تمایز و تشابه این آثار شده است. تحقیق پیش‌رو، حوزهٔ مطالعات کیفی را دربر می‌گیرد و باتوجه‌به ماهیت تطبیقی این پژوهش روش انجام آن، توصیفی- تحلیلی است. اطلاعات متن از دو طریق: اسنادی و میدانی گردآوری شده‌اند. تحلیل‌های تصویری نیز با اشاره به ۸ نمونه شاخص و ۶۱ نمونهٔ تطبیقی از جزئیات نقش، صورت پذیرفته است.

یافته‌های تطبیقی نقوش، بیانگر آن است که شاهسون‌ها درزمینه ترکیب‌بندی طرح و ساده‌سازی نقوش از یکجانشینان تأثیر پذیرفته‌اند. ازطرفی، تأثیرگذاری آنها بیشتر از حیث آذین‌گری و تزئیناتِ پرکار بوده است. عوامل اقتصادی، اقلیمی، اجتماعی و مهاجرت‌های ایلی نقشی اساسی در چگونگی این دادوستدها داشته‌اند.

کلیدواژگان: شاهسون، یکجانشینانِ استان اردبیل، گلیم، محرمات کورگانی.

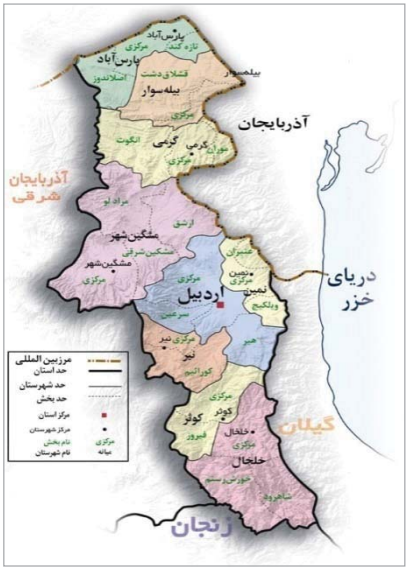
* کارشناس‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز. me_jahani@Yahoo.com
** کارشناس‌ارشد فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

مقدمه

شاهسون‌ها، بزرگ‌ترین اتحادیه طوایف عشایری بودند که شاه‌عباس به‌کمک آنها توانست طومار سرکشی قزل‌باش‌ها را درهم بپیچد.[۱] درقبال این خدمت، به‌فرمان شاه‌عباس آنها به دشت وسیع مغان در شمال استان اردبیل[۲] و مراتع شمال شرق آذربایجان دست یافتند. «عوامل سیاسی، نداشتن رهبریت مرکزی[۳] و کوچ‌های پراکندهٔ این ایلِ بزرگ، اقلیم فرهنگی آنها را از شمال شیروان در جمهوری آذربایجان تا زنجان و ساوه در نواحی مرکزی ایران گسترش داد. دادوستدهای پیاپی با سایر اقوام، ازدواج‌ها و تغییر تابعیت‌ها گنجینه نقوش شاهسون را سرشار از ثروت‌های فرهنگی گرانباری نمود.» (housego, 1996: 256)، (تصویر ۱) که تا پیش از شکسته‌شدن هسته مرکزی شاهسون‌ها،[۴] همه‌ساله بر ارزش‌های آن افزوده شد. «در جریان سیاست تخته قاپوکردن عشایر (۱۳۱۳ه.ش.) و ازدست‌رفتن انسجام ایلی، طوایفی از شاهسون که در محدوده استان اردبیل ییلاق–قشلاق می‌کردند، توانستند ارزش‌های اصیلِ نقوش فرش خود را بیش از سایر شاهسون‌ها حفظ و صیانت نمایند.» (چوبداری،۱۳۹۲: ۱۱)، (تصویر ۲). این اقوام کوچ‌رو به‌تدریج توانستند به بسیاری از نواحی استان اردبیل راه یابند. گلیم‌بافی‌های شاهسون نیز با اندوخته‌های تجربی و خلاقیت‌های تصویرسازی خود موجب انتشار و اعتلای این هنر در سراسر استان شدند. البته بافندگان شاهسون پس از مهاجرت به این استان به ظرایف خاصی از طراحی دست یافتند که تا پیش از آن در هنرشان وجود نداشت. «هرچند سنت‌ها و هنرهای تجربی در نظام عشایری گرایش چندانی به دگرگونی ندارند.» (Cover, 1971: 180) و «سازمان اجتماعی و آفرینش هنری کوچ‌نشینان، به شیوهٔ قبیله‌ای بوده و محدود به تیره‌ها می‌باشد.» (Marx, 1977:347) اما درباره اتحادیه عشایری شاهسون، پیروی از الگوی نظام تعاون[۵] در سازمان اجتماعی باعث شد تا تأثیر هنر اقوام بومی به‌طور چشمگیری در آن راه یابد.

«گلیم دست‌بافته‌ای است تخت، مرکب از تاروپود که با الیاف ریسیده‌شدهٔ پشمی، پنبه‌ای یا کنفی جهت زیرانداز یا تزئین بافته می‌شود.» (دانشگر، ۱۳۷۶: ۴۷۰) هنوز سند معتبری درباره تاریخ و چگونگیِ شکل‌گیری این دست‌بافته در میان یکجانشینان و عشایر استان اردبیل دراختیار نداریم. ازطرفی، اجتماعات مختلف انسانی در بیشتر زیست‌بوم‌های استان اردبیل در ارتباطی نزدیک با یکدیگر به‌سر می‌برند. به‌تعبیری، تصور هنری مستقل و تعیین قدمت و سابقه برای آن نزد هریک از اقوام در قلمروهای زیستیِ این استان بسیار دشوار است. لذا انجام پژوهش در زمینه ویژگی‌های بصریِ آثاری که شاهسون‌های این منطقه در آخرین مرحله از دوران اعتلای هنر خود (اواخر حکومت قاجار) خلق کردند نه‌تنها برای روشن‌شدن وضعیت دادوستد نقوش و تداخل‌های فرهنگی بلکه برای پیشرفت و معرفی هنرشان و درنهایت، تولید ثروت ضروری می‌نماید. ازآنجایی‌که تمامیِ طرح‌های محرمات کورگانیِ استان اردبیل نزد بسیاری از تجار محلی، کارشناسان و صاحب‌نظران، یکسان پنداشته و شاهسونی خوانده می‌شوند (جهانی، ۱۳۹۲: ۴۳-۵۰)؛ درحال‌حاضر این موضوع که: درکنار وجوه تشابه، جنبه‌های متفاوتی نیز در آنها دیده می‌شود که تولیدات شاهسون را از آثار سایر اقوام بومی این استان متمایز می‌سازد، فرضیه‌ای است که متن پیش‌رو چگونگیِ آن را به‌طور موردی در گلیم‌های اواخر دوره قاجار

تصویر ۱. نقشه پراکندگی شاهسون‌ها در ایران
(housego, 1996: 257)



تصویر ۲. نقشه استان اردبیل (www.ostan-ar.ir)

بررسی می‌کند. زیرا «در اواخر دوره قاجار انسجام ایلی شاهسون هنوز شکسته نشده بود. همچنین در این دوره آرامش نسبی و رونق اقتصادی موجب اعتلای هنر شاهسون‌های مغان گردید و تغییراتی در نظام تولید و فروش دست‌بافته‌ها روی داد که تأثیراتی اساسی را بر کیفیت طرح و رنگ آنها برجای نهاد.» (همان) یکی از این تغییرات، افزایشِ ریزه‌کاری‌های مفصل بود که درمیان برخی از طوایف شاهسون به‌حدی نتایجی متنوع به‌بار آورد که درابتدا موجب تمایز هرچه بیشتر این بافته‌ها از نمونه‌های یکجانشینی شد. اما این ویژگی، به‌تدریج تأثیر آشکار خود را بر گلیم یکجانشینان برجای نهاد. محرمات کورگانی[۶] یکی از شاخص‌ترین طرح‌هایی است که در این دوره موردِتوجه بافندگان هر دو گروه یکجانشین و عشایری بود. باتوجه‌به دراختیارداشتن نمونه‌های کافی از انواع آن، بازتاب عوامل اجتماعی، اقتصادی و اقلیمی را بهتر می‌توان در این نمونه‌ها بررسی نمود. لذا نوشتار حاضر درکنار پرداختن به این پرسش اصلی که ویژگی‌های تصویری طرح محرمات کورگانی در گلیم شاهسون و اقوام یکجانشین استان اردبیل در مقایسه با یکدیگر چگونه‌اند، سعی دارد به پرسش‌های جانبی دیگری نیز پاسخ دهد. ازجمله:

وجوه تشابه و تفاوت درزمینه ترکیب‌بندی طرح و تحول نقش‌مایه‌ها یا تزئینات در اواخر دوره قاجار کدام‌اند. دلیل اصلی تشابه بسیار زیاد انواع طرح محرمات کورگانی که اقوام مختلف ساکن در قلمرو استان اردبیل آنها را بافته‌اند، چیست. اساسی‌ترین عوامل تأثیرگذار بر دادوستد آرایه‌های تزئینی در طرح محرمات کورگانی کدام‌اند.

تبیین وجوه اشتراک و افتراق در شیوه تصویرسازی طرح‌های محرمات کورگانی میان اقوام مختلف استان اردبیل که این طرح را بافته‌اند، هدف اصلی مقاله حاضر است. همچنین معرفی و توصیف طرح محرمات کورگانی، جستجوی علل اساسیِ مؤثر بر تغییرات این طرح در پایان دوره قاجار، اهداف جانبیِ دیگری است که محتوای مقاله به آنها می‌پردازد. باتوجه‌به آنچه گفته شد، هنر بافندگی شاهسون‌های استان اردبیل، با گزینش طرح محرمات کورگانی و مراجعه به نمونه‌های بافته‌شده به‌دست سایر فرهنگ‌های بومیِ این استان ازمنظر تأثیر و تأثر، بررسی و ارزیابی شده است. چارچوب نظری تحقیق در سه بخش گنجانده شده است: بخش نخست، به معرفی طرح محرمات کورگانی پرداخته و تعابیر محلی و تعاریف صاحب‌نظران را درباره این اصطلاح مطرح می‌سازد. بخش دوم، خصلت‌های تصویری طرح محرمات کورگانی را میان اقوام یکجانشین بررسی می‌نماید. بخش سوم، همین موضوع را در گلیم شاهسون‌های استان اردبیل موردمداقه قرار می‌دهد. بنابر گستردگی و تداخل مؤلفه‌های تطبیق، تحلیل‌های تطبیقی در خلال بخش دوم و سوم ارائه شده‌اند.

پیشینه پژوهش

هرچند در هنر گلیم‌بافته‌های استان اردبیل پرداختن به ویژگی‌های تصویریِ برخی از نقوش مانند محرمات کورگانی از اهمیت خاصی برخوردار بوده است و کمتر طایفه یا قومی را در این استان می‌توان سراغ گرفت که این طرح را تولید نکرده باشد اما اغلب پژوهش‌ها در زمینه فرشِ این منطقه، برمبنای بررسی‌های تاریخی و قوم‌شناسی صورت گرفته است. همچنین، به انجام تحلیل‌های تطبیقی درباره دست‌بافته‌های اقوام مختلف استان اردبیل کمتر توجه شده است. برای نمونه، *تاپر*[۷] (۱۹۷۲) در کتاب "شاهسون‌های آذربایجان"[۸] که یکی از قدیمی‌ترین منابع مردم‌شناسی این قوم است، به‌صورت جسته‌گریخته به صنایع دستی آنها اشاره‌هایی دارد. برخی از محققینی که به بررسی تحولات فرش این قوم و مقایسه نقش‌مایه‌های آن دست زده‌اند بدین‌قرارند: *محمودی و شایسته‌فر* (۱۳۸۷)، در مقاله خود "بررسی تطبیقی نقوشِ دست‌بافته‌های ایل شاهسون و قفقاز" با اشاره به مشخصات کلیِ دست‌بافته‌ها به دلایل تأثیرپذیری بافته‌های قفقاز و ایل شاهسون از یکدیگر پرداخته‌اند. *قانی* (۱۳۹۰)، در "نقش‌مایه‌های طاووس در دست‌بافته‌های گلیمی اقوام شاهسون و قشقایی" تأثیرپذیری ایل قشقایی از شاهسون را درباره نقش‌مایه طاووس بررسی کرده است. هرچند بیشتر این تحقیق‌ها به مراجع توصیفی متکی‌اند بااین‌حال، همین اسناد معدود اطلاعات مفیدی ارائه می‌دهد که می‌تواند آغازی برای مطالعات تطبیقیِ گسترده در زمینهٔ فرش قبایل مختلف استان اردبیل باشد. *پرویز تناولی* یکی از محققانی است که نوشته‌هایش را درباره شاهسون‌ها دراختیار داریم. ایشان در "نان‌ونمک" (۱۳۷۰)، نمکدان‌های دست‌بافته‌ای را به‌طور اجمالی معرفی نموده‌اند. این اثر، منبع تصویریِ مناسبی برای پژوهش در زمینهٔ نقش‌مایه‌های سنتی شاهسون‌هاست. از میان منابع خارجی کتاب مشهور "قالی‌های آذربایجانی"[۹] نوشتهٔ *کریموف*،[۱۰] از قدیمی‌ترین منابعی است که در آن به فرش اقوام بومیِ آذربایجان ایران و جمهوری آذربایجان اشاره شده است. یکی از مشکلات اساسی که در ارتباط با تحقیق‌های خارجی، افکار غیرعلمی و تمایلات سیاسی نویسندگان آنها است که باعث شده فرش اقوام پر سابقهٔ استان اردبیل همچون: کاسی‌ها (تات‌ها)، کادوسیان (تالشان)، لزگی‌ها و شاهسون‌ها ارزیابی صحیح نشوند. مینورسکی یکی از مشهورترین مؤلفانی است که درباره وضعیت فرهنگی، سیاسی و اجتماعی شاهسون‌ها

مطالب ارزنده‌ای در نوشته‌هایش ارائه نموده است. وی در یکی از مقالات دایره‌المعارف اسلام، چنین می‌نویسد: «پس از مرزبندی جدید، روس‌ها شاهسون‌ها را تشویق و حتی مجبور به یکجانشینی کردند و سعی نمودند برای تمامی جلوه‌های فرهنگی و تمدنی آنها، نام‌هایی تازه انتخاب نمایند.» (minoresky, 1997:608) در یاداشت‌های وی اظهارنظر چندانی درباره سرنوشت سیاسی، فرهنگی و هنری شاهسون‌های جمهوری آذربایجان دیده نمی‌شود. به‌هرحال، نوشته‌هایش بنابر نیازهای سیاسی، کاملاً محافظه‌کارانه‌اند. به‌گونه‌ای‌که، خواننده در پایان مطالعه احساس می‌کند در شمال رود ارس هرگز شاهسونی وجود نداشته است. بدین‌ترتیب، بسیاری از آثار روستایی‌باف و حتی طوایف مختلف شاهسون هنوز به‌درستی از طرف محققان و فرش‌شناسان معرفی نشده‌اند. تقریباً همگان گلیم‌های شمال استان اردبیل را شاهسونی می‌دانند. درحالی‌که، تولیدات شاهسون چه ازنظر روش بافت و چه ازنظر جنبه‌های زیباشناختی تفاوت‌هایی با نمونه‌های اقوام یکجانشین استان دارند که درخور تعمق است. بررسی بخشی از این تفاوت‌ها با مطالعه موردی یکی از مهم‌ترین طرح‌های شاهسون یعنی محرمات کورگانی که از دسترس محققان پیشین دور مانده، موضوعی است که در این نوشتار بر آن به‌عنوان توسعهٔ دانش پیشین تأکید شده است.

روش پژوهش

ارتباط تنگاتنگ طرح و رنگ گلیم با ابعاد کمّی و کیفی زندگی بافندگان ازطرفی و فقر منابع مستقیم و معتبر ازسویی‌دیگر، موجب گردید تا نویسندگان پس از گردآوری اسناد کتابخانه‌ای و یافته‌های میدانی، مطالعات تطبیقی را به‌عنوان یک روش مناسب، برای تقویت فرضیهٔ خود انتخاب نمایند. ازآنجاکه مطالعه ماهیت ظاهری نقوش، ملاک اصلی ارزیابی آثار در این پژوهش است؛ از شیوه توصیفی- تطبیقی برای نگارش و ارزیابیِ نشانه‌های شاخص و مطالعهٔ روابط ساختاری بین آنها بهره‌گیری شده است. هرچند اساس تحلیل‌ها، بیشتر بر اطلاعات درونیِ خود آثار تکیه دارد و در حوزه مطالعات کیفی انجام شده اما رویکرد این پژوهش به‌لحاظ فرمی، در پاره‌ای از موارد و برحسب نیاز در بستر خفیفی از مردم‌شناسی ارائه شده است. مبنای تحلیل‌ها با گزینش جزئیاتی از تصاویر همراه است که قراردادن آنها در جداول جداگانه، مقایسه وجوه تمایز و اشتراک نمونه‌ها را با سهولت و دقت بهتری نمودار می‌سازد. آنچه مطلوب نگارندگان در انتخاب نقد تطبیقی برای این تحقیق بوده؛ انتخاب روشی مناسب برای بیان فضایی است که این امکان را دراختیار پژوهشگران هنر قرار دهد تا آگاهی‌شان نسبت به جنبه‌های مختلف و پیچیدهٔ اشکال به‌ظاهر ساده افزایش یافته و منظرهای متفاوتی را در میان بافته‌های قومی- قبیله‌ای جستجو نمایند.

طرح محرمات کورگانی

محرمات، اصطلاحی رایج در حوزهٔ فرش‌شناسی برای نام‌گذاری طرح‌های راه‌راه است. «شیوه ترسیم آن بدین‌گونه است که نقش راه‌راه تمام راستای طولی یا عرضی فرش را می‌پوشاند و یک یا چند نقش‌مایه نیز به‌طور موازی بین آنها تکرار می‌گردد.» (دانشگر، ۱۳۸۸ :۶۹) «کورگان نیز عبارت است از گورتپه‌های باستانی که به‌صورت برجستگی‌های مدور بوده و بنابه اهمیت و مقام اجتماعی افراد دفن‌شده، اندازه و ابعاد آنها باهم فرق می‌کند. کورگان‌ها درواقع تنها نمونه‌های معماری مرتبط با فرهنگ و هنر اقوام کوچ‌رو و مهاجر در استان اردبیل محسوب می‌شوند.» (Irvani ghadim, 2011: 26). براین‌اساس، نقش کورگان‌ها در گلیم‌های عشایریِ استان را می‌توان نسخه‌های تصویری به‌جامانده از شیوه تدفین قبایل کوچ‌رو و مناسک مربوط به آن دانست (جدول ۱، ردیف ۱) که اثبات آنها نیاز به مطالعات میان‌رشته‌ای و بررسی‌های بیشتری دارد. این واژه را گلیم‌بافان برخی از حوزه‌های روستایی شمالِ استان اردبیل مانند: اصلان‌دوز، پارس‌آباد، بیله‌سوار و جعفرآباد به‌کار می‌برند. اما در مناطق جنوبی اردبیل واژهٔ اسپران رایج است. «اسپه درلغت به‌معنی مخفف سپاه و لشکر می‌باشد.» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه اسپه) اسپران یا اسپه- ران، اصطلاحی است که به‌رغم تلاش نویسندگان، معادل و معنایی در فرهنگ‌ها و لغت‌نامه‌ها نداشت. اما در فرهنگ شفاهی گلیم‌بافان برخی از شهرهای جنوب استان اردبیل مانند: فیروزآباد، هشجین و حوزه‌های روستایی حاشیه رودهای قزل‌اوزن و شاهرود، به مجموعه‌ای از نگاره‌های جانوری اطلاق می‌شود که بن‌مایه‌ای هندسی دارند و مثلث‌هایی تند و حاد و تکرارشونده به‌شیوهٔ کورگانی‌ها دارند (جدول ۱، ردیف ۲). بافندگان شاهسون و سایر اقوام بومی استان اردبیل نیز، بر جانوری‌بودن آنها اتفاق‌نظر دارند. به‌طوری‌که «از دیرباز درمیان ایلاتِ نواحی قره‌باغ و دشت مغان به‌نام‌های بوینوز (به‌معنی شاخ) و قوچکی شهرت داشته است.» (muradov,2010:99)

ادواردز براین‌اساس که رواج طرح محرمات کورگانی را در مناطق قره‌باغ و مغان مشاهده کرده بود؛ ریشه آن را ترکی دانسته و نام ستاره خرچنگی بر آن نهاده است (ادواردز، ۱۳۶۸: ۵۸). پس از وی، بسیاری از فرش‌پژوهانِ معاصر نیز زمانی که در تحقیقات خود به این آرایه می‌رسند؛ به شباهتی اشاره می‌نمایند که بین آن و ستاره برقرار شده است. تناولی

با ذکر این مسئله که گروه‌بندی و تعیین هویت و اصالت این گونه نقش‌مایه‌ها بسیار دشوار است؛ آن را یکی از انواع ستاره‌ها برشمرده و می‌نویسد: «این نوع ستاره عمومی‌تر از بقیه ستاره‌ها است که به‌نوعی شناسنامه اصلی دست‌بافته‌های شاهسون نیز محسوب می‌شود. دراصل از ستاره هشت‌پر انتزاع گردیده و با ایجاد چنگک‌هایی در سمت خطوط بیرونی آن، به‌تدریج تکامل و تنوع یافته است.» (tanavoli, 1985:46) *کیان* نیز همچون تناولی، پیوند محرمات کورگانی را با ستاره اجتناب‌ناپذیر می‌داند. ازطرفی، مضمون آن را با مرگ مرتبط دانسته و اعتقاد دارد: «این نقش‌مایه رایج‌ترین، مشهورترین و قدیمی‌ترین نمونه از تصویرسازی‌های ستارگان و تداعی‌کنندهٔ مسیر ایل‌راه‌های شاهسون در شب است. یعنی زمانی که همه‌چیز مرده است، می‌درخشد.» (کیان، ۱۳۸۱ : ۱۰۴-۱۱۱) *کوه نور* در تعبیری متفاوت اظهار داشته: «این نقش ظاهراً از روی یکی از گل‌های شاه‌عباسی مشتق شده و آن گل را به‌صورت شکسته درآورده‌اند و چون طرح به‌دست‌آمده کم‌وبیش به خرچنگ شباهت داشته، نام این جانور را بر آن نهاده‌اند. به‌هرحال این نقش را باید استلیزه‌شده نقش گردان صفوی دانست که به‌دست بافندگان «روستایی» آذربایجان شکل گرفته است.» (کوه نور، ۱۳۸۱ :۲۴۷) *اُپی* نگاره کورگان را به‌این صورت توصیف نموده: «آرایه‌ای است که از واحدهای کوچک‌تر تکرارشونده تشکیل شده است. این واحدها به‌شکل قوچکی‌های ساده‌ای می‌باشند که ریتم زیبایی از تقابل و تضاد را به نمایش می‌گذارند. پیشینه آن به‌درستی مشخص نیست اما یکی از کهن‌الگوهای شناخته‌شده شاهسون است.» (opie, 1992: 255) هم‌آمیزی و تنوع آرایه‌های کورگانی مانند عقایدی که درباره آن ازطرف بافندگان و محققان بیان شده، بسیار است و می‌توان توصیف اپی را نیز درکنار سایر عقاید پذیرفت. تصاویر کورگان‌ها در برخی از گلیم‌های شاهسون آن‌چنان به تجرید هندسی گرائیده که ارتباط آن را با قوچکی به‌راحتی نمی‌توان تشخیص داد (جدول ۱، ردیف ۳). در نگاه نمادین یا اسطوره‌ای که البته نشانی از آن در خاطرات و روایات بافندگان باقی نمانده و امروزه درباره صحت و سقم آن تردیدها و شبهات بسیار وجود دارد، کورگان شباهت ظاهری زیادی به حرکات متوالی موج آب، شاخ قوچ و هاله ماه در طبیعت دارد. بنابر این، احتمالاً یکی از نمادهای وابسته به ماه بوده است.[۱۱] این نگاره در تولیدات مناطق مختلفی از ایران با نام‌های متفاوتی شناخته می‌شود. بنابر اظهار تاپر محقق انگلیسی، «در قرن نوزدهم روس‌ها از ضعف قاجار استفاده کردند و بیشترین ضربه‌ها را به پیکره ایل شاهسون وارد ساختند و موجب پراکندگی آنها شدند.» (Tapper,1997:232)

بدین‌ترتیب، بعید نیست گروهی از نگاره‌های فرش شاهسون به‌واسطه مهاجرت‌های اجباریِ برخی از طوایف آن، به مناطق دیگر انتقال یافته و دست‌به‌دست منتقل شده باشد؛[۱۲] کورگان یکی از همین نگاره‌هاست. باوجودی که این نقش‌مایه در سرزمین‌های دورونزدیک به‌طور گیج‌کننده‌ای پراکنده شده اما در محدوده استان اردبیل به‌مقدار غیرقابل مقایسه‌ای نسبت به بافندگان سایر مناطق، در قالب طرح محرمات آورده شده و واجد ویژگی‌های محلی گشته است. همچنین در این استان تغییرات ظاهریِ این نگاره تا دوره معاصر تنوع فرمیِ فراوان و تطور طبیعیِ ریشه‌داری را نشان می‌دهد. برخی از پژوهشگران، ملاک اصلیِ شناسایی فرش‌های شاهسون را طرح‌های محرمات به‌ویژه محرماتِ حیوانی می‌دانند. آنان معتقدند «راه‌راه پرکاربردترین طرح دست‌بافته‌های شاهسون است که در گلیم‌ها و جاجیم‌ها بیشتر بافته می‌شود.» (sabahi et al.,1998:12) «باتوجه‌به سمت‌وسویی که این‌قبیل طرح‌ها به معنای حرکت و کوچ می‌دهند و نقوش جانوری خاصی که در دست‌بافته‌های استان اردبیل دیده می‌شود؛ کوچک‌ترین شکی در اصالت و حتی ارزیابی و تاریخ‌گذاری آنها وجود نخواهد داشت.» (چوبداری،۱۳۹۲: ۱۱) فارغ از صحت یا سقم این فرضیه قاطع، حال پرسش موردِنظر این است که آیا شاهسون‌ها در ایجاد و پردازش این‌قبیل طرح‌ها از آثار اقوام بومی تأثیراتی را پذیرفته‌اند یا نه. پاسخ به این پرسش، ما را به‌سمت تطبیق وجوه اشتراک و افتراق این نمونه‌ها سوق خواهد داد.

ویژگی‌های محرمات کورگانی در گلیم یکجانشینان

زنجیرهای متوالی از کورگانی‌های تجریدیافته و هندسی در طرح محرمات، یکی از شایع‌ترین نقوش دست‌بافته‌هایِ استان اردبیل محسوب می‌شود. مهمترین ویژگیِ مشترک این طرح‌ها، ترسیمِ هندسی آنهاست. گرایش هندسی، نه‌تنها نماینده کلیِ هنر در قلمرو دست‌بافته‌های استان اردبیل، بلکه عالی‌ترین تجلی آن به‌شمار می‌آید. در میان گروه‌های یکجانشین که در استان اردبیل زندگی می‌کنند؛ گرایش هندسی طرح محرمات کورگانی بیش از همه در گلیم دشت مغان و شهرک‌های عنبران و نمین دیده می‌شود. درحالی‌که در دست‌بافته‌های روستاییِ تات‌نشینِ جنوب خلخال،[۱۳] وضعیت به‌کلی متفاوت است. نگاره‌های جانوری در طرح‌های محرمات قوم تات طبیعت‌گرایانه‌اند و تصویرسازی آنها کاملاً بدوی و ابتدایی به‌نظر می‌رسد. جنبه‌های صوری آنها بسیار ساده‌انگارانه و عاری از هرگونه ظرافت است به‌طوری‌که، شیوه نقاشان پیش از تاریخ را به‌یاد می‌آورند. موضوع اصلی بیشترِ این آثار، طبیعت‌نگاری‌های تمثیلی از صحنه‌های روزمره و زندگی

روستایی است (تصویر ۳). برخلاف سایر اقوام یکجانشین استان، برخوردهایی مقتدرانه در تصاویر و فام‌هایی ابرشی از رنگ‌های گیاهی و همچنین الیاف خودرنگ[۱۴] در گلیم آنان مشاهده می‌شود که نشانگر بی‌پیرایگی و طبیعت ابتدایی این تولیدات است. اکثر این آثار به‌لحاظ محتوا برخوردار از باورهایی آمرانه و جایگاه تاریخیِ خلل‌ناپذیری هستند که توانسته‌اند تا اواخر دوره قاجار دوام خود را حفظ کنند. علت اصلی این موضوع، به زندگی آنان در جغرافیای محصور کوهستانی بازمی‌گردد که موجب شده تا این اقوام ارتباط کافی با همسایگان خود نداشته باشند و سرزمین‌شان خارج از مسیر مهاجرت‌ها واقع شود.

«در سطح استان اردبیل گلیم‌های بی‌شماری به‌صورت دوتکه و یا یک‌پارچه بافته شده‌اند.» (housego, 1996: 223) اگر مساحت‌های یک‌پارچه و بزرگ‌تر از چهار مترمربع و طیف‌های یکدست از برخی رنگ‌های خاص مانند زنگاری، سبزآبی و نیز خودرنگ‌هایی را که در پشم گوسفندان شاهسون وجود ندارد، از ویژگی‌های گلیم مناطق یکجانشین بدانیم، امری که باتوجه‌به قراین و شواهد و امکانات تولید[۱۵] محتمل به‌نظر می‌رسد، انتساب گروهی از نقش‌مایه‌هایِ کورگانی که در این تولیدات دیده می‌شوند به اقوام یکجانشین، باورپذیر خواهد بود.

در قسمت‌های شمالی استان، زمین‌های قشلاقیِ شاهسون‌ها بسیار نزدیک به سکونت‌گاه‌های یکجانشینی است. این نزدیکی اجتماعی طبیعتاً می‌بایست تبادلات دوسویه نقوش را میسر سازد اما بافندگان روستایی دشت مغان در مقایسه با گلیم‌باف‌های شاهسونی، نتوانستند تحول چندانی را به‌سمت تکامل و پیچیدگیِ تزئینات در نقوش تولیدات خود ایجاد کنند. دراختیارداشتن خاک‌های حاصل‌خیز و اشتغال به کشاورزی، نداشتن ارتباط مستقیم و دائمی با اقوام یکجانشین مرکزی و جنوبی استان، از مهم‌ترین موانع بازدارندهٔ بوم‌شناختی در این زمینه هستند. در برخی نمونه‌های باقی‌مانده از این مناطق، شاهد گونه‌ای ثبات نقش‌پردازی به‌مدت دست‌کم سیصدوپنجاه سال پس از حضور شاهسون‌ها هستیم. در این آثار، تأثیرپذیری از آرایه‌های شاهسونی کمتر دیده می‌شود (تصویر ۴). متنوع‌نبودن دست‌بافته‌ها و توانایی‌نداشتن در ظریف‌ریسیدن الیاف، عوامل دیگری هستند که در پایداری این شیوه و تغییرات بسیار تدریجی آن دخالت دارند.

تصویر ۶، یکی از جالب‌ترین نمونه‌ها برای مقایسه بافته‌های یکجانشینی و عشایر شاهسون است. این گلیم در شهر پارس‌آباد و تعدادی از روستاهای اطراف آن و برخی روستاهای قره‌باغ بافته می‌شود. قواعد هندسی یکجانشینان در این طرح، اعتلای کامل‌تری یافته است. فرایند چینش نقوش در این اثر به‌نحوی پایان یافته که ما را دربرابر استحاله‌های متنوعی از مثلث‌های ایستا و پویا قرار می‌دهد. اگرچه در اینجا نشانه‌های استلیزه‌شدهٔ عشایری بر فضای کلیِ طرح تسلط انکارناپذیری دارند اما درمجموع هماهنگی دلپذیری بین نقش‌مایه‌های یکجانشینی و عشایری ایجاد شده است. در طرح این گلیم، سه ردیفِ تکرارشونده از گروه نقش‌مایه‌های یکجانشینان، متن کورگانی‌ها را قاب و تزئین کرده‌اند. نوع رابطه این ردیف‌ها بایکدیگر و ردیف کورگان‌هاست که باعث ادراک ما از تصویر نهایی می‌شود. نخستین نشان قابل ذکر، اشکال لوزی هستند که در نقاط متصل به ردیف زنجیره‌ها به شش‌ضلعی استحاله شده‌اند و بر وضوح ترکیب‌بندی افزوده‌اند. چینش خطوط مورب در سازماندهی تمامی ردیف‌ها به‌گونه‌ای طراحی شده که ساختار اصلی طرح را در سمت لوزی‌های تودرتو کنترل می‌کند. توالی واگیره‌ها به‌دلیل چینش رنگ‌های متنوع نسبت به نمونه‌های شاهسونی، وضوح بهتری دارند. وقفه‌ای که در سطوح کناریِ کورگان‌ها پدید آمده، ریتم مکرر متن را تاحدود زیادی کنترل نموده است. نظام فاصله‌گزاری بین نشانه‌های تصویری در تعادل طرحِ نهایی بسیار مؤثر واقع شده است. خودنمایی هریک از اجزای طرح حاصل سنجیدگی در رعایت فواصل آنهاست. بسیاری از طرح‌های محرمات کورگانی شاهسون ازاین‌حیث، وامدار همسایگان یکجانشین خود بوده‌اند. خلاقیت بافنده روستایی در زمینهٔ شکستن لوزی‌ها از این فراتر نمی‌رود درحالی‌که، سازوکار نقش‌آفرینی در نمونه‌های شاهسونی که در همین دورهٔ تاریخی بافته شده‌اند؛ تحول بیشتری را نشان می‌دهد. به‌طوری‌که در گلیم‌سوزنی‌های شاهسون به پیشرفتی دورازانتظار می‌رسد (تصویر ۸). خلاقیت تصویری بافنده در پرکردن فضاهای پس‌زمینه است که کامل‌تر می‌شود؛ در قسمت‌هایی که مثلث‌های برش‌خورده از لوزی‌ها، در فواصل جانبی پنج‌ضلعی‌ها قرار گرفته‌اند. حرکت مواج این نشانه‌های مستقل و پرکننده درمقابل خشکی و ایستایی چلیپاهای مرکزی، به‌رغم تأکید بر محور افقی، پیچیدگی طرح را افزایش داده است. البته تمرکز بیش از اندازه بر خطوط شکستهٔ مورب، نسبت به نمونه‌های شاهسونی، به‌مراتب از جنبه‌های زیبائی‌شناسانه این اثر کاسته است. «این کیفیت به‌وسیله تأثیر متقابل فضای مثبت و منفی در خلق نقوش، بیشتر تشدید می‌شود.» (محمودی و شایسته‌فر،۱۳۸۷: ۲۵-۴۰) این اثر نسبت به نمونه‌های شاهسونی، رنگ‌پردازی ساده‌تری دارد و حرکت‌های مورب و کنتراست‌های شدیدی در رنگ‌آمیز آن به‌چشم می‌خورد. نشانه‌هایی که بافنده بر وجودشان تأکید ورزیده از چرخش، تکرار و تقارنِ فرم هندسی مثلث به‌دست آمده‌اند. ریتم هماهنگ مثلث‌های هم‌اندازه داخل زنجیره‌ها در

مسیر خود به مانعی برخورد نمی‌کند و به‌صورت جریانی ممتد احساس می‌شود. به‌طوری‌که نگاه بیننده را از تمرکز در یک نقطه رها می‌سازد. این شیوه چینش نقوش، تمهید ساده‌ای است که به‌قصد نشان‌دادن مفهوم حرکت استفاده شده است. تنها مکث بصریِ موجود نقاط مرکزیِ شش‌ضلعی‌ها است که باعث شده تمرکز روی مهم‌ترین مضمون اصلی باشد؛ چلیپا. این تباین مقدار مناسبِ تنوع را برای جلب توجه بیننده به‌سمت کورگانی‌ها فراهم می‌سازد. نزدیکیِ بیش از حد کورگان‌ها، اقتباس دیگری از سنت‌های شاهسونی در این نمونه است که امکان ادراکِ مجموعهٔ کورگان‌ها را به‌صورت یک کل واحد میسر ساخته است. درنهایت، آرایه‌های کورگانی هستند که ترکیب‌بندی کلی اثر را ازطریق ارتباط متقابل ریتم و تنوع رنگشان، شکل می‌دهند و نمونه‌ای کامل از طرح محرمات کورگانی را در مناطق یکجانشین به‌نمایش می‌گذارند.

پیداشدن طرح محرمات کورگانی در گلیم‌های کرمانژی[۱۶] نیز، گاه‌به‌گاه و به‌ندرت است. اشکال و نشانه‌هایی که در طرح گلیم‌های تمام‌پشم این طوایف بازنمایی شده‌اند، چه‌بسا اقتباسی دست‌چندم از طرح‌های ساده‌تر گذشته باشند. درواقع، ادغام آنها با برخی نشانه‌های شاهسونی اصل الگوی‌شان را دچار دگرگونی ساخته و سنت‌های تصویری‌شان را نامتعارف نموده است. تلفیق نشانه‌های عشایری- کردی و ترکی و نشانه‌های یکجانشینی، نقش مهاجرت را در تحولات طرح محرمات کورگانی آشکار می‌سازد (تصویر ۵).

تصویر مذکور، نمونه‌ای مناسب برای مشاهده تحولات طرح محرمات کورگانی به‌دست عشایر است. در این نمونه ارتباط بین زمینه و پس‌زمینه ازطریق ترکیب‌بندی لوزی برقرار شده است. نمادهایی مانند قوچکی در حاشیه بیرونی و نیمه‌چلیپاها در حاشیه درونی، ادغامی از موضوعات عشایری و روستایی هستند که کردهای کرمانژی در پردازش و تغییرات آن سهیم بوده‌اند. مقایسهٔ تصویرهای ۳ تا۶، نشان می‌دهد که چگونه سبک خلوت گذشته بسیار تدریجی جایگاه خود را به تزئینات هندسی نزد یکجانشینان داد. بافت‌های متنوعی از خطوط پویا و شکسته که در تصویر ۶ دیده می‌شوند، همچنین تأثیرات خطی رنگ که بیشتر بر خطوط کناره‌نمای فرم‌ها تأکید می‌ورزند تا بر جزئیات داخلی آنها، از ویژگی‌های سبکِ طرح و رنگِ گلیم‌های اقوام یکجانشین مغان است.

تصویر ۳.طرح‌محرمات،۱۷بافت‌تات‌های‌جنوب‌خلخال،اوائل‌قرن۱۳ه.ق. (نگارندگان)

تصویر ۴. نقش کورگان،۱۸ بافت روستای اولتان از توابع پارس‌آباد، اواسط قرن ۱۳ ه.ق. (housego,1996:43)

تصویر ۵. طرح لانه‌زنبوری،۱۹ بافت اکراد کرمانژی، اواخر قرن ۱۳ ه.ق. (نگارندگان)

تصویر ۶. طرح محرمات کورگانی، ۲۰ بافت پارس‌آباد، اواخر قرن ۱۳ ه.ق. (نگارندگان)

این اقوام هم‌زیستی طولانی و گسترده‌تری را نسبت به سایر اقوام یکجانشین استان اردبیل با عشایر شاهسون داشته‌اند. به همین دلیل، تزئینات بیشتری در گلیم‌هایشان دیده می‌شود.

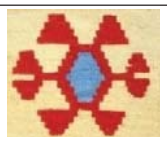
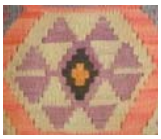
ویژگی‌های طرح محرمات کورگانی در گلیم شاهسون

اکثر طوایف شاهسون استان اردبیل، طرح‌های محرمات را یولایول می‌خوانند. کورگانلی، اصطلاحی است که شاهسون‌های محدوده میانِ دو رود دیزه و سمورچای در این استان، برای طرح محرمات کورگانی به‌کار می‌برند. درواقع، شاهسون‌ها برای طرح‌های محرمات کورگانی اصطلاح اختصاصی ندارند. آنها درمجموع به همه طرح‌های محرمات، یولایول می‌گویند. طرح‌های محرمات کورگانی که به‌دست شاهسون‌ها در اواخر دوره قاجار بافته شده‌اند؛ ازلحاظ ترکیب‌بندی با آثار بومیِ یکجانشین شباهتی اساسی دارند. یعنی تمامی ردیف‌ها به بخش‌های کاملاً مساوی تقسیم گردیده و حدفاصل ردیف‌های اصلی با نوارهایی مزین شده که دارای تزئین زیگزاگی هستند. در شیوه پردازش ریزنقش‌ها نیز شباهت‌هایی درخور توجه دیده می‌شود. مثلاً برای پرنمودن فضاهای میانی هریک از کورگان‌ها از لوزی‌های تودرتو و گاه چلیپا استفاده شده است. آنچه در مطالعه تطبیقی دست‌بافته‌های شاهسون و قبایل یکجانشین جلب توجه می‌کند، گردن‌داربودن قوچکی‌ها در نمونه‌های شاهسونی است (تصویر ۷). درحالی‌که نمونه‌های مشابه یکجانشینان درنهایت سادگی و فقط با یک مثلث ترسیم شده‌اند (جدول ۱، ردیف‌های ۵ و ۴). فاصله بین کورگان‌ها در بیشتر نمونه‌های شاهسونی با نقش‌مایهٔ دَلی‌لر پر شده است (جدول ۱، ردیف ۶). این نگاره که از گسترش قوچکی‌های گردن‌دار در المان‌های پس‌زمینه به‌دست‌آمده، نشانه‌ای است بر حس پرکنندگی و زینت‌گرایی هنر شاهسون‌ها نسبت به اقوام یکجانشین. نگاره کورگان که بخش اصلی اسکلت طرح را تشکیل می‌دهد؛ به‌سبب اندازه و وضعیت چرخشِ دایره‌ای، آهنگ واگیره‌ایِ طرح محرمات را تحت‌شعاع قرار داده است. آرایهٔ فرعی‌ترِ سرمه‌دان، نسبت‌های فرمی پنهان‌تری دارد؛ همان سنت جلوه‌بخشی نمادین را تکرار می‌کند که از رویارویی اشکال واضح و پیوسته با نشانه‌های تجسمیِ نیمه‌پنهان سرچشمه می‌گیرد (جدول ۱، ردیف‌های ۴ و ۳). حرکت زیگزاگ تریژه‌های محرماتی در ردیف میانی کورگان‌ها به‌مثابه عنصری جداکننده، حرکتی زنده و ریتمی محکم دارد (جدول ۱، ردیف ۷) این ریتم به‌صورت حرکتی مواج در هماهنگی با حرکات قوچکی‌ها قرار دارد و به‌طور یکسان در سرتاسر طرح دیده می‌شود.

یکی از مهم‌ترین پیشرفت‌ها در اواخر دورهٔ قاجار در ارتباط با طرح محرمات، استفاده از یک ردیف میانی کورگان بین سطوح متناوبی از نقوش مختلف در ترکیب‌بندی طرح است. چینش ساده و مکرر نگاره‌ها که در اوائل این دوره وجود داشت، در این زمان با پس‌زمینه‌ای از آرایه‌های نیمه‌کورگانی تکمیل شد. به‌نظر می‌رسد، بافندگان طایفه مغانلو بیش از سایر طوایف به بررسی این‌قبیل تلفیق‌ها دست یازیده‌اند. در تولیدات این طایفه گرچه نقش‌مایه‌های متنوع‌تری حضور دارند اما همچنان کورگانی‌ها از اهمیت و مقبولیت عمومی نزد بافندگان برخوردارند. تصویر ۸، یکی از همین گلیم‌هاست که نشانهٔ اصلی آن قوچکی‌های متناوب است. ظرافت پیچیده‌ای از تقابل آنها به‌وجود آمده که نمی‌توان به‌راحتی آنها را تشریح نمود. تزئینات در این گلیم به‌حدی استفاده شده که درشتی خطوط ساختاری را تاحد شگفت‌آوری پنهان ساخته است. درواقع کل کار، سندی شایسته از غنای تزئینات است تا قدرت و انسجام نقوش یک گلیم عشایری. اگرچه فاصله‌گذاری‌های منظم نقوش و نوع رنگ‌های مکمل تأثیر شیوه‌های یکجانشینی را نشان می‌دهند اما تعدد زیاد مفصل‌های بین نقوش و تقابل نشانه‌های صوریِ زمینه و پس‌زمینه، جلوه‌ای درخشان و تشریفاتی به آنها بخشیده‌اند. در این طرح، شاخه‌های نیمه‌کورگانی در فضای بینابین فضاهای اصلی قرار گرفته و مرتباً درکنار کورگان‌ها، فضاهای نیمه‌پنهانی را ایجاد کرده‌اند. حرکت‌ها باوجودی‌که - در زمان تولید به‌اقتضای محدودیت‌های بافت- کمی دچار نقصان شده‌اند اما از دقت فزاینده‌ای برخوردارند. به‌طوری‌که بافنده به‌صورت تعمدی چلیپاهای تودرتو را در پس‌زمینه تصویر نموده است (جدول ۱، ردیف ۸). درواقع این ردیف، طرحی دوگانه است. زیرا پس‌زمینه مملو از قوچکی‌های مورب و معلقی است که در همین زمان در گلیم اقوام یکجانشین به‌صورت نشانه‌هایی منفرد رواج داشت.

ازطرفی در ترکیب‌بندی این قسمت‌ها، مرز بین قاب‌های هندسی برداشته شده است و این، بازنماییِ موفقی است برای ادغام نقش‌مایهٔ قوچکی و چلیپا که در تزئینات دوره‌های قبل به‌طور کاملاً مستقل گاه‌به‌گاه در گلیم‌های شاهسون تکرار می‌شد. برای مثال در گلیمی از تیره هَدیلو،[۲۱] چارچوب طرح توسط نگاره‌های قوچکی و چهارپر با قرارگرفتن روی خطوط متناوب قطری، جلوه‌ای ویژه پیدا کرده است (تصویر ۹). حرکت نقش‌مایه‌ها، مسیر پیوسته‌ای را بدون جهت و ظاهراً بدون نقطه پایانی و با نیرویی تحلیل‌ناپذیر دنبال می‌کند. تأثیر عناصر بصری در این نمونه بیشتر به ویژگی‌های خاص خود نشانه‌ها و تاحدی نحوه آرایش و کنارهم قرارگرفتن آنها بستگی دارد. این‌گونه ترکیب‌بندی با روشنی و انسجامی که حاصل چینش مازه‌ای رنگ‌هاست، درواقع یکی از پیش‌طرح‌های محرمات

جدول ۱. شناسنامه مصور نقش‌مایه‌ها

ردیف	نقش‌مایه	نام محلی	توضیحات
۱		کورگان	نگاره‌ای واگیره‌ای از گلیم سوزنی‌های[۲۷] شاهسون
۲		اسپران	این نگاره را گلیم‌بافان فیروزآباد در جنوب استان اردبیل بافته‌اند و در مقایسه با بیشتر آثار هم‌دوره خود که به‌دست شاهسون‌ها بافته‌شده، برازندگی و همگونی خود را ازطریق ساده‌نگاری عرضه می‌دارد.
۳		قره‌بولاغ	قره‌بولاغ، به‌معنی چشمه بزرگ یا چشمه سیاه، از رایج‌ترین نقوش گلیم‌های استان اردبیل است که در مواردی آن را ستاره یا ستاره الماسی نیز می‌خوانند. «این نگاره از معروف‌ترین نشانه‌های شاهسونی است و منبع الهام بسیاری از نقش‌مایه‌های ستاره‌ای نیز می‌باشد.» (قلی‌پور، ۱۳۸۹: ۶۳) تطبیق ردیف‌های ۳ و ۴ که هر دو را تیره تکانلو بافته‌اند نشان می‌دهد؛ قره‌بولاغ که چندین سال پس از کورگان تولید شده شکل ساده‌شدهٔ آن در گلیم شاهسون‌هاست. درحالی‌که در گلیم‌های یکجانشینان یکی از پیش‌طرح‌های کورگانی به‌شمار می‌آید. یعنی سیر تطور نشانه‌های کورگانی در اواخر دورهٔ قاجار مسیر دوسویه‌ای را به‌سمت پیچیدگی در تولیدات یکجانشینان و سادگی نزد شاهسون‌ها، پیموده است. نگاره سرمه‌دانی که در بخش میانی دیتیل ۳ دیده می‌شود؛ در نمونه ۴ به‌صورت نیمه‌پنهان درآمده و به‌دشواری تشخیص داده می‌شود. شایان ذکر است شاهسون‌ها هم‌زمان با ساده‌سازی نقوش به تولیدات بسیار تزئینی و شلوغ نیز پرداخته‌اند. اما در اغلب موارد یکجانشینان به تولید نمونه‌های ساده سنتی خود رغبتی نشان نداده‌اند (بخشی از تصویر ۸).
۴		کورگان	
۵		لانه‌زنبوری	تزئینات داخلی این نقش‌مایه بسیار ساده‌تر از نمونه‌های عشایری است. این طرح در مناطق جنوبی استان اردبیل، از محدودهٔ شهرکوثر تا حاشیه قزل‌اوزن، به‌نام نقش‌مایهٔ آن یعنی لانه‌زنبوری معروف است. انتخاب نام لانه‌زنبوری برای این نقش‌مایه را می‌توان با نقش زنبورداری در تأمین اقتصاد مردمان این ناحیه مرتبط دانست.
۶		دلی‌لر	دلی‌لر در زبان ترکی به‌معنای دیوانگان است. نگارندگان در پرس‌وجوهای محلی ارتباط معنایی و فرمی مناسبی درباره وجه‌تسمیه آن نیافتند. شفافیت و سبک‌سازیِ تریژه‌ها، در نمونه‌های شاهسونی بسیار پرکار و دقیق است. روی زمینه آنها نقطه‌کاری‌هایی صورت گرفته که آنها را با چشمان قوچکی پیوند می‌دهد. انتخاب رنگ‌های نخودی و قرمز و سیاه، تمهید خاصی برای هویت مستقل بخشیدن به عناصر پس‌زمینه است که درواقع، همان شیوه تصویرسازی کورگانی‌ها را بیان می‌کند (بخشی از تصویرهای ۸، ۱۰ و ۱۱).
۷		تریژه	
۸		ایتقویروقی	شکل واگیره‌ای (تکراری) این طرح در هر ردیف اصلی، چهاربازویی‌های کله‌قوچی است که تجار محلی این ریزنقش‌ها را خرچنگی و شاهسون‌ها آنها را ایت‌قویروقی به‌معنی دم سگ، می‌خوانند.
۹		طورون	در این طرح، تجمع منظم عناصر مربع و لوزی در ردیف‌های جداگانه که در داخل ریزنقش‌های قوچکی تکرار شده‌اند؛ تداعی‌کننده چشم برای آنهاست. همچنین، تصویر آینه‌ای آنها در قوچکی‌های پس‌زمینه تأکید بصریِ موفقی براین تکرار است که این گلیم‌ها را از آثار مشابه یکجانشینی متمایز می‌سازد.

(نگارندگان)

جدول ۲. تطبیق وجوه تمایز محرمات کورگانی در گلیم‌های شاهسون و یکجانشینان استان اردبیل

ردیف	مؤلفه‌های بصری	نشانه‌های یکجانشینی	جزئیات تصویری نقش	نشانه‌های شاهسونی	جزئیات تصویری نقش
۱	بیان بصری	- نمادین، - قدرتمند و خشن، - دارای هارمونی خلوت و آشکار.		- نمادین و تزئینی، - زمینه و پس‌زمینه ارزشی برابر دارند، - دارای هارمونی نسبتاً شلوغ و نیمه‌پنهان.	
۲	خلاقیت	- پیروی از اصول ساده و محدودشدن به عناصر انگشت‌شمار در نظام طراحی، - فضای خالی برای نوآوری در آن زیاد است.		- دارای نظامی پیچیده و متعدد، - تنوع بن‌مایه‌های تصویر، - بداهه‌پردازی و اشتیاق فراوان برای پرنمودن فضاهای خالی شکل بارز خلاقیت است.	
۳	نظم	- دست‌یابی به سطح مطلوبی از استانداردها؛ رعایت اندازه‌های دقیق در طرح‌های منظم، متقارن و ساده.		- اجزا و ریزنقش‌ها از خصوصیت گرافیکی بالا برخوردارند اما هنوز الگوی فراگیری برای ایجاد نظم و تقارن دقیق دیده نمی‌شود.	
۴	رنگ	- هرچند رنگرزی با مواد طبیعی صورت گرفته اما در بیشتر موارد دارای طیف‌های یکنواخت و تخت است.		- رنگ‌ها دارای طیف‌های ابرشی و نایکنواخت اما خالص و شفاف‌اند.	
۵		- سطوح تنها ازطریق رنگ از یکدیگر جدا شده است.		- تأکید بر خطوط بیرونی با استفاده از قلم‌گیری‌های محکم و قوی، ضخامت خطوط محیطی حجم کورگان‌ها را نشان می‌دهد.	

(نگارندگان)

کورگانی در اواخر دوره قاجار محسوب می‌شود. البته این شیوه با آرایه‌ای متفاوت درمیان قالی‌بافان تیره طورون[۲۲] پیش از این دوره هم، رایج بوده است (تصویر ۱۰). در دست‌بافته‌های این تیره، عناصر قوچکی در ساختار نقش‌مایهٔ معروف به طورون در ردیف‌های زمینه تکرار شده‌اند. پیچیدگی هنر شاهسونی دارای نظام هندسی زاینده و ریتم پخته‌ای است که در هنر اقوام بومی، نشانه‌های بسیار محدودی از آن را می‌یابیم. در نمونه‌های شاهسونی فضاهای پروخالی یا زمینه و پس‌زمینه تماماً ارزشی برابر دارند. این‌قبیل تصویرسازی‌ها در گلیم‌های اقوام یکجانشین از وضعیت آزمایشی و مرحله گذر فراتر نرفت. به‌طوری‌که هیچ‌یک از آنها واجد خلاقیت تصویری تکامل‌یافته‌ای درحد گلیم‌های شاهسونی نیستند.

جدول ۳. تطبیق ویژگی‌های مشترک طرح محرمات کورگانی در گلیم‌های شاهسون و یکجانشینان استان اردبیل

ردیف	مؤلفه تطبیق	شرح نشانه‌ها	جزئیات نقش در نمونه یکجانشینی	جزئیات نقش در نمونه شاهسون
۱	روابط بین اجزا	- بزرگ‌نمایی و سترگیِ بیش‌ازاندازه آرایه کورگان نسبت به حاشیه، - نظام فاصله‌گذاریِ یکسان بین نقش‌مایه‌ها.		
۲	ترکیب‌بندی طرح	- ترکیب‌بندی و قاب‌گذاری‌های همسان، - نقش‌مایه‌های میانی در اغلب موارد یکسان و از نگاره چلیپا مشتق شده‌اند.		

(نگارندگان)

تصویر ۷. طرح محرمات کورگانی،۲۳ بافت تیرهٔ تکانلو، اواخر قرن ۱۳ه.ق. (نگارندگان)

تصویر ۸. طرح محرمات کورگانی،۲۴ گلیم سوزنی، بافت طایفهٔ مغانلو، اواخر قرن ۱۳ه.ق. (نگارندگان)

تصویر ۹. طرح محرمات کورگانی،۲۵ بافت تیرهٔ هدیلو، اواسط قرن ۱۳ه.ق. (نگارندگان)

تصویر ۱۰. طرح محرمات کورگانی،۲۶ بافت تیرهٔ طورون، اواسط قرن ۱۳ه.ق. (نگارندگان)

نتیجه‌گیری

از آن هنگام که اتحادیهٔ شاهسون وارد استان اردبیل شد و سرمایه‌های هنری خود را به‌همراه آورد تاکنون، تحولات چشمگیری در نظام طراحی نقش‌مایه‌ها در این استان به‌وقوع پیوسته است. عوامل متعددی در چگونگی تغییرات نقوش گلیم این استان نقش داشته‌اند. ازجمله:

- زیست‌بوم فقیر در زمینه فنون معیشتی و اجتماعات کوچ‌نشینی که می‌تواند موضوع مهمی برای مطالعات بعدی باشد.
- نقش بنیادین کوچ و جغرافیا که در پایداری یا انتشار شیوه‌های گوناگون تصویرسازی بازتاب می‌یابد. روشن است که مطالعه تطبیقی درباره زیست‌بوم‌های بستهٔ نواحی جنوبیِ استان اردبیل به‌مراتب آسان‌تر از نواحی شمالی آن خواهد بود زیرا در قسمت‌های شمالی، میزان دقیق تأثیرگذاری‌ها و تأثیرپذیری‌ها به‌درستی معلوم نیست. همچنین، تا زمانی که ویژگی نقوش و نشانه‌های اصیل شاهسون در جغرافیای گسترده‌ترِ خاور نزدیک و خاورمیانه شناخته ترسیم نشود، هرگز نمی‌توان منشأ و میزان دقیق تداخل‌ها را دریافت. لذا این مورد نیز می‌تواند موضوع دیگری برای انجام پژوهش‌های آتی باشد. به‌عنوان مثال، بررسی تطبیقی رنگ‌آمیز گلیم‌های شاهسون با قشقایی‌های جنوب‌غرب ایران یا ترکمانان آسیای مرکزی، می‌تواند اطلاعات مفیدی در زمینهٔ ارتباطات فرهنگی- هنری این اقوام به‌دست دهد.

بسیاری از عناصر و نقش‌مایه‌های تزئینی در نواحی مختلف استان اردبیل به‌واسطه هم‌زیستی طولانی‌مدت، از قومی به قوم دیگر دست‌به‌دست چرخیده و به‌همین‌دلیل، طرح‌های محرمات کورگانی در این استان دارای شباهت‌های اساسی بسیار است. اما آنچه از شواهد تصویری گلیم‌ها و قرائن بوم‌شناختی استان اردبیل برمی‌آید، این است که درکنار شباهت‌های ساختاری، تفاوت‌های درخور ملاحظه‌ای بین این طرح‌ها وجود دارد. برخی از مهم‌ترین آنها براساس یافته‌های این تحقیق بدین قرار است:

- تسلط جنبه تزئینی که می‌توان آن را خصلت مهم و همیشگی هنر شاهسون‌ها دانست. تکامل چشمگیر این ویژگی در اواخر دوره قاجار، گلیم شاهسون را واجد شناسنامهٔ معینی از آرایش منظم و هندسی، سبک‌سازی سطوح پهن و سنگین، طراحیِ موزون و دقت استادانه در پدیدآوردن هماهنگی اجزا با کلیت طرح، نموده است. بسیاری از اقوام یکجانشین منطقه نیز، برخی از ویژگی‌های آذین‌گری شاهسون‌ها را پذیرفتند و با ایجاد تغییراتی در آن، به آثار خود حس زیباشناسانه شایسته‌ای بخشیدند.
- در طرح‌های محرمات کورگانی شاهسون‌ها انواعی از سطوح هندسیِ چندلایه مشاهده می‌شود که نشانه‌های تصویری آن در مقایسه با تولیدات یکجانشینان، دچار نوعی تکرار گزافه‌آمیز شده است. این تکرار هرجا که امکانات و تکنیک‌های بافت اجازه داده است، از حدود متعارف خود تعدی نموده است. شاهسون‌ها علاوه‌بر حفظ سنت پیشین، در برخی از تولیداتشان سادگی و تجرید را از گلیم یکجانشینان اقتباس نموده و آنها را نیز به خصلت‌های تزئین‌گری خود افزودند.

در نگاهی کلی، بررسی تطبیقی طرح محرمات کورگانی، نشان می‌دهد گلیم‌بافی استان اردبیل را در اواخر دوره قاجار، می‌توان ازحیث طرح و نقش مرحله‌ای نوآور دانست که بیشتر نقوش زایا و ریزه‌کاری‌های مفصل و متنوع را نمایان می‌سازد. بافندگان این دوره درابتدا به بازی و چینش انبوهی از ایده‌ها و شکل‌هایی که به آنها به‌ارث رسیده بود؛ پرداختند و سپس، ترکیبات پیچیده آنها را تکامل و سروسامان دادند و درحین این فرایند، طرح‌هایی تازه خلق کردند.

پی‌نوشت

۱. شاهسون: «واژه شاهسون به‌معنای دوست‌دار شاه می‌باشد. اتحادیه شاهسون مهم‌ترین ایل شمال‌غرب ایران می‌باشد که مردمانش به زبان ترکی تکلم می‌کنند. البته اقلیت‌هایی از اقوام کرد، تاجیک وگرجی نیز در میان تیره‌های ایل شاهسون به‌چشم می‌خورد. این قوم را شاه‌عباس برای مقابله با سرکشی سران قزل‌باش به‌وجود آورد.» (tapper, 1972:125)

۲. «استان اردبیل ازنظر مختصات جغرافیایی در ´۴۵و °۳۷ تا ´۴۲ و °۳۹ عرض شمالی و ´۳ و °۳۷ تا ´۵۵ و °۴۸ طول شرقی واقع شده است که ۱۷۹۵۱۴ کیلومتر مربع مساحت دارد. این استان از شمال دارای ۲۸۲/۵ کیلومتر مرز مشترک با کشور آذربایجان است که حدود ۱۵۹ کیلومتر آن ازطریق رودهای ارس و بالهارود (رود بلقار) تعریف می‌شود. مابقی را مرزهای خاکی تشکیل می‌دهد.» (جهانی، ۱۳۹۱: ۸)

۳. «نظام سیاسی شاهسون‌ها از آغاز شکل‌گیری متمرکز نبوده است. آنها برخلاف سایر ایل‌های بزرگ ایران مانند قشقایی‌ها، بختیاری‌ها و غیره دارای رهبری متمرکز (ایل‌بیگ) نبودند ... نقش سازمان ایلی شاهسون پس از صفویه پیوسته روبه کاهش بوده است. در اواخر دوره قاجار به‌خاطر عوامل مختلف ازجمله سرنوشت تاریخی، مناسبات عشایری، وجود امنیت در منطقه و غیره، بسیاری از آنها نیازی به همبستگی با شاخه‌های بزرگ‌تر و ایجاد وحدت ایلی احساس نمی‌کردند.» (قاسمی، ۱۳۷۷: ۴۳ و ۴۴)

۴. «باتوجه‌به اینکه هدف رضاخان ایجاد حکومت قوی مرکزی بود، تضعیف سازمان ایلی و خلع صلاح عشایر در سال‌های ۱۳-۱۳۱۲ تحت عنوان قانون معروف به «تخته‌قاپو» به مورد اجرا درآمد. درنتیجه بسیاری از عشایر ناگزیر به اتراق گردیده و تدریجاً سکونت‌گاه‌هایی ایجاد کردند.» (ساعدی، ۱۳۵۷ :۵۴)

۵. «دامداری کوچ‌نشینی دو الگو دارد. بنابر الگوی چراگردی Transhumance قبیله یک محل استقرار دائمی داشته و تنها چوپانان به‌هنگام تابستان دام‌ها را به ارتفاعات ییلاقی کوچ می‌دهند. الگوی دیگر «نظام تعاونی» نام دارد. در این نظام قبیله می‌کوشد چنان کوچ کند که درطول مسیر، با جوامع محلی یکجانشین ارتباط یافته و با آنها به تجارت و مبادلهٔ کالا بپردازد.» (Cover, 1971: 181)

6. Kurgan Stripes
7. Richard Tapper
8. The Shahsavan of Azarbaijan: A Study of Political and Economic Change in a Middle Tribal Society
9. Azerbaijani Carpt
10. Karimov

۱۱. «قوچ از دوران پیش ازتاریخ در ایران و بین‌النهرین مظهر پدیده‌های اقلیمی وجوی بوده‌اند. تا پیش از معمول‌شدن سال خورشیدی، قوچ منسوب به ماه بوده است.» (پرهام، ۱۳۷۵: ۱۶)

۱۲. «تیره‌هایی از شاهسون‌ها در نقاط مختلفی از ایران پراکنده شدند؛ گروهی از آنها بین بختیاری‌ها و گروهی دیگر منطقه خمسه فارس مستقر شدند و گروهی دیگر به خراسان و نواحی آسیای میانه بازگشتند.» (Tapper,1997:234)

۱۳. تات (کاسی)های جنوب خلخال در زمینه قالی‌بافی بسیار کم‌کار بوده‌اند و آثار معدودی از آنها باقی مانده است. ترسیم نقوش جانوری و انسانی در آغاز دوره معاصر، به کاسی‌های جنوب خلخال محدود نمی‌شود و در مناطقی از پارس‌آباد نیز رایج بوده است. در این مراکز ترسیم نقوش حیوانی و انسانی، نیمه‌طبیعت‌گرایانه و به‌صورت خطوط شکسته است اما به‌طور مشخص، ظریف‌تر از دوره سنتی پیشین‌اند. مثلاً انتخاب مضامین تصویری آشکارا، علاقه به آثار قدیمی و گذشته‌های دور را نشان می‌دهد (جهانی، ۱۳۹۱: ۱۰۸).

۱۴. الیاف پشمی که رنگرزی نشده باشد و بسته به نژاد گوسفندان به‌صورت طبیعی برخی از رنگ‌های بی‌فام را داراست. مانند: سفید روشن تا سیاه تیره و قهوه‌ای روشن تا قهوه‌ای سوخته. «فام صفتی از رنگ است که جایگاه آن را در سلسله رنگی مشخص می‌کند و درواقع تعیین‌کننده اسم عام رنگ‌ها است. رنگ‌های سفید، سیاه و خاکستری جزء رنگ‌های بی‌فام محسوب می‌شوند. قرمز، زرد و آبی را فام‌های اولیه می‌نامند و چون مبنای سایر رنگ‌ها می‌باشند به آنها رنگ‌های اصلی نیز گفته می‌شود.» (حسینی راد،۱۳۸۷ :۷)

۱۵. دارهای عشایر شاهسونی، شیوه کوچ‌نشینی و انتقال دارها، امکان تولید گلیم‌هایی بزرگ‌تر از ۴ مترمربعی را به آنها نمی‌دهد.

۱۶. کردهای یکجانشین‌شدهٔ شاهسونی در استان اردبیل هستند که بیشترشان در دامنه‌های جنوبی رشته کوه‌های تالش در محدوده استان اردبیل مستقر شده‌اند.

۱۷. این نمونه، دراختیار یکی از تولیدکنندگان گلیم شهرستان خلخال، محمد طاهری، و دارای چنین مشخصاتی است:
- نوع دست‌بافته: گلیم چاکدار دورو.
- مواد اولیه: پنبه دست‌ریس برای چله و پشم دست‌ریس برای پودگذاری از نژاد بومی شاپور.
- شیوهٔ رنگرزی: گیاهی و خودرنگ.
- اندازه: ۱۳۰×۸۰ سانتی‌متر مربع.

رنگ‌آمیز متفاوت آن با نمونه‌های شاهسونی، جنی‌هاوسکو را در انتساب آن به شاهسون‌ها دچار تردید نمود. وی بدون توجه به اندازه یک‌پارچه و نحوه چینش نقوش که ویژگی‌های گلیم روستایی دشت مغان را نمودار می‌سازد؛ آن را نمونه‌ای خاص از بافته‌های شاهسونی معرفی می‌کند.

۱۸. «این نمونه با شماره ثبتی T۴۵۱ در موزه ویکتوریا آلبرت لندن نگهداری می‌شود و دارای مشخصات زیر است:
- نوع دست‌بافته: گلیم چاکدار دورو.
- مواد اولیه: تماماً پشم دست‌ریس از نژاد بومی گوردیگل.
- شیوه رنگرزی: گیاهی.
- اندازه: ۲۴۰×۱۸۰ سانتی‌متر مربع.» (housego,1996:43)

۱۹. این نمونه، زمان عکاسی دراختیار یکی از فروشندگان فرش دست‌باف بازار شیخ صفی بوده و دارای این مشخصات است:
- نوع دست‌بافته: گلیم چاکدار دورو.
- مواد اولیه: پنبه دست‌ریس برای چله و پشم دست‌ریس برای پودگذاری از نژاد بومی شاپور.
- شیوه رنگرزی: گیاهی.
- اندازه: ۳۵۰×۱۳۵ سانتی‌متر مربع.

۲۰. این نمونه، دراختیار بازرگانیِ مهران مبرز در سرای گلشن بازار شیخ‌صفی اردبیل و دارای این مشخصات است:
- نوع دست‌بافته: گلیم چاکدار دورو.
- مواد اولیه: پنبه دست‌ریس برای چله و پشم دست‌ریس برای پودگذاری از نژاد بومی مغان.
- شیوه رنگرزی: گیاهی.
- اندازه: ۳۹۰×۱۴۰ سانتی‌متر مربع.

۲۱. یکی از تیره‌های طایفه اجیرلوی ایل شاهسون است.

۲۲. از تیره‌های طایفه اجیرلوی ایل شاهسون است.

۲۳. این نمونه، دراختیار بازرگانیِ مهران مبرز در سرای گلشن بازار شیخ‌صفی اردبیل و دارای این مشخصات است:
- نوع دست‌بافته: گلیم چاکدار دورو.
- مواد اولیه: پنبه دست‌ریس برای چله و پشم دست‌ریس به‌منظور پودگذاری از نژاد بومی مغان.
- شیوه رنگرزی: گیاهی.
- اندازه ۱۶۵×۱۱۰ سانتی‌متر مربع.

۲۴. «این نمونه بخشی از یک خورجین اسب می‌باشد و دارای مشخصات زیر است:
- نوع دست‌بافته: گلیم سوزنی.
- مواد اولیه: تمام‌پشم دست‌ریس از نژاد بومی مغان.
- شیوه رنگرزی: گیاهی و خودرنگ.
- اندازهٔ کلی خورجین ۱۰۰×۵۰ سانتی‌متر مربع.» (housego,1996:49)

۲۵. این نمونه دراختیار خانواده‌ای از تیره هدیلو و دارای چنین مشخصاتی است:
- نوع دست‌بافته: گلیم چاکدار دورو.
- مواد اولیه: پنبه دست‌ریس برای چله و پشم دست‌ریس به‌منظور پودگذاری از نژاد بومی مغان.
- شیوه رنگرزی: گیاهی.
- اندازه: ۱۶۵×۷۵ سانتی‌متر مربع.
- توضیح: در قسمت‌هایی از این گلیم سوزن‌دوزی مشاهده می‌شود.

۲۶. این نمونه، دراختیار خانواده‌ای از تیره طورون و دارای چنین مشخصاتی است:
- نوع دست‌بافته: قالیچه.
- مواد اولیه: پنبه دست‌ریس برای چله و پشم دست‌ریس به‌منظور پودگذاری از نژاد بومی مغان.
- شیوه رنگرزی: گیاهی.
- اندازه: ۱۷۵×۱۰۲ سانتی‌متر مربع.

۲۷. به‌زعم سیروس پرهام، کهن‌ترین نمونهٔ این‌قبیل نگاره‌ها: «بر جدار کاسه‌های سفالین نقش بسته که از آثار هزاره چهارم پیش از مسیح شهر باستانی پارسه یا «پرسپولیس» به ما رسیده است.» (پرهام، ۱۳۷۱: ۵)

منابع و مآخذ

- ادواردز، سیسیل (۱۳۶۸). **قالی ایران**. ترجمه میهن‌دخت صبا، چاپ دوم، تهران: فرهنگسرا.
- پرهام، سیروس (۱۳۷۱). **دستبافت‌های عشایری و روستایی فارس**. ج دوم. تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۷۵). **شاهکارهای فرش‌بافی فارس**. تهران: سروش.
- تناولی، پرویز (۱۳۷۰). **نان‌ونمک**. چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- جهانی، مهدی (۱۳۹۱). **نگرشی بر مفاهیم سه‌گانه شکل‌گیری قالی معاصر**. پایان‌نامه کارشناسی، تبریز: دانشگاه هنر اسلامی.
- _____ (۱۳۹۲). تقابل فن‌آوری‌های بومی و غیربومی در تغییر شکل کوچ و تأثیر آن بر دست‌بافته‌های گلیمی عشایر شاهسون مغان، **فصلنامهٔ پژوهش هنر**. زمستان، (۳)، ۴۳-۵۰.
- چوبداری، لیلا (۱۳۹۲). **شناسایی فرش معاصر شاهسون مغان**. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، تبریز: دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
- حسینی راد، عبدالمجید (۱۳۸۷). **مبانی هنرهای تجسمی. تهران**: شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی.
- دانشگر، احمد (۱۳۷۶). **فرهنگ جامع فرش** (دانشنامه فرش). تهران: یادواره اسدی.
- _____ (۱۳۸۸). **دانشنامه فرش ایران** (کتاب دوم). چاپ اول، تهران: شرکت چاپ و نشر بازرگانی.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). **لغت‌نامه دهخدا**. چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۷). **خیاو یا مشکین‌شهر**. تهران: امیرکبیر.
- قاسمی، احد (۱۳۷۷). **مغان نگین آذربایجان**. ج دوم. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- قانی، افسانه (۱۳۹۰). نقش‌مایه طاووس در دست‌بافته‌های گلیمی اقوام شاهسون و قشقایی، **فصلنامه گلجام**. پائیز، (۲۰)، ۷-۲۱.
- قلی‌پور، شیرین (۱۳۸۹). **آشنایی با نقوش ورنی‌های شاهسون**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده هنرهای تجسمی، تهران: دانشگاه هنر.
- کوه نور، اسفندیار (۱۳۸۱). **جلوه‌گری نقوش هندسی در آثار هنرهای سنتی ایران**. تهران: نورحکمت.
- کیان، مریم (۱۳۸۱). نقوش در زیراندازهای اردبیل، **کتاب ماه هنر**. بهمن و اسفند، (۵۳ و۵۴)، ۱۰۴-۱۱۱.
- محمودی، فتانه و شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۷). بررسی تطبیقی دست‌بافته‌های ایل شاهسون و قفقاز، **فصلنامه گلجام**. پائیز، (۱۱)، ۲۵-۴۰.
- Cover, L. B. (1971). **Anthropology for Our Times.** New York: Oxford Book Co.
- Irvani Ghadim, F. (2011). Jafarabad VIII, kurgan kazilari, kuzeybati iran. **karadeniz denfirat a biligi uretimi, onder bilgiye armagan yazilari**, Ankara,no.19: 196-216.
- Opie , J. (1992). **tribal rugs, nomadic and village weavings from the near east centeral asia**. london: Laurence king .
- Housego, J. (1996). **Tribal Rugs**. New York: Interlink.
- Karimov, L. (1985)**. Azerbaijan Carpet**. Baku: Jazychy.
- Marx, E. (1977). The Tribe as a Unit of Subsistence: Nomadic Pastoralism in the Middle East. **American Anthropologist (**New Series), 79(2): 343-363.
- Minorsky, V. (1934). **The Shahsavans, islamic encyclopedia**, The shahsavans,islamic encyclopedia,(third impression), leiden:e.j. brill.
- Muradov, V. (2010). **Azerbaijani Carpets, Garabagh group**. baku: elm.
- Sabahi, T. & Goodwright, C. (1998). **Shahsavan Jajim**. Torino: Cato.
- Tanavoli, P. (1985). **Iranian Rugs and Textiles**. New York: Rizooli.
- Tapper, R. (1972). **The Shahsavan of Azarbaijan: A Study of Political and Economic Change in a Middle Tribal Society**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tapper, R. (1997). **Frontier Nomads of Iran: A Political and Social History of the Shahsavan**. Cambridge: Cambridge University Press.
- www.ostan-ar.ir (بازیابی شده در تاریخ: ۱۳۹۳/۱/۳۰)

دریافت مقاله: ۹۲/۲/۷
پذیرش مقاله: ۹۲/۳/۲۰

تحلیل نحوه بازنمایی ساحل در اشعار نیما یوشیج و مقایسه آن با آثار بهمن محصص

زینب صابر* نادر شایگان‌فر**

چکیده

در سنت نگارگری ایرانی میان ادبیات و نقاشی رابطه‌ای تنگاتنگ برقرار بوده است. این درحالی است که در دوره معاصر با ظهور جریانات نقاشانه نو، تلاش شد ادبیات و نقاشی به‌نحوی مستقل ازهم ظاهر شوند. اما برخلاف این پویه جدید در این دوره، ما همچنان در مواردی شاهد آنیم که ادبیات و نقاشی بار دیگر به‌هم پیوند می‌خورند و قرابت قدیم خود را به‌نمایش می‌گذارند؛ از آن جمله می‌توان به پیوند میان شعر *نیما یوشیج* و نقاشی *بهمن محصص* اشاره نمود. در این مقاله این پیوند و شباهت، به‌لحاظ معنایی و نیز وجود تجربه مشترک نهفته در آثار این دو هنرمند بررسی می‌شود. همچنین، از رهگذر بررسی مفهوم ساحل در این آثار به بن‌مایه‌های تجربه دو هنرمند نام‌برده از مدرنیته، توجه می‌شود.

روش به‌کاررفته در این مقاله، تطبیقی است که برمبنای مقایسه دو گفتمان شعر و نقاشی و تحلیل و تطبیق درون‌مایه‌های ادبیات موجود در این زمینه استوار است.

در پژوهش حاضر می‌کوشیم تا نشان دهیم که ساحل به‌مثابه تجربه عمیقاً زیسته‌شده‌ای برآمده از زیست‌بوم این دو هنرمند است که در دو رسانه متفاوت بازنمایی شده است. در توصیف و تحلیل این بازنمایی نشان داده می‌شود که تجربه‌های آفاقی و انفسی چگونه برهم انطباق می‌یابند. همچنین سعی می‌شود تا ساحل دریا استعاره‌ای تعبیر شود که معنای امر مدرن را از دو جهت در خود به‌همراه دارد. در نگاه نخست خواهیم دید که سیالیت به‌عنوان استعاره زندگی مدرن در آثار نیما یوشیج و بهمن محصص در تصویر ساحل و دریا نمایان است. از جنبه دیگر، تبیین خواهد شد که خط ساحلی به‌مثابه مرز بین دریا و خشکی، آب و خاک و مایع و جامد، شورشی علیه قطعیت دوگانه‌باور است.

کلیدواژگان: نیما یوشیج، بهمن محصص، ساحل، تجربه زیسته، مدرنیته، سیالیت.

* استادیار، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان. zeynabsaber91@gmail.com
** استادیار، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

شعر و نقاشی، دو رسانه هنری هستند که از گذشته تا امروز در فرهنگ ایرانی درکنار هم بوده‌اند. نمونه‌های این درهم‌آمیزی را می‌توان در میان متون ادبی و نگاره‌هایی دید که در قالب دیوان‌های مصور ظاهر شده‌اند؛ همچون رابطه نگاره‌های بهزاد و اشعار جامی.

در دوره معاصر با ورود عناصر مدرن به هنر ایران، نقاشی تاحد بسیاری از متون ادبی فاصله گرفت. بااین‌حال، ما هنوز هم شاهد پیوند این دو رسانه هستیم که می‌توان به رابطه اشعار نیما یوشیج[۱] با نقاشی‌های بهمن محصص[۲] اشاره نمود. بازنمایی ساحل دریا در شعر نیما یوشیج، پدر شعر نو ایران، به‌وفور ظاهر شده است. به‌موازات اشعار نیما تصویر ساحل را در گفتمان نقاشی نیز می‌توان بررسی کرد. از این نظر، بهمن محصص یکی از نمونه‌های شاخص است که ساحل دریا، ماهی و پرندگان در آثار او به‌دفعات تکرار شده‌اند. درواقع، فرض این پژوهش آن است که میان این دو رسانه (شعر و نقاشی) یا به‌عبارت‌دیگر، این دو هنرمند (شاعر و نقاش) به‌لحاظ افق‌های معنایی و زیستی نسبتی تنگاتگ برقرار است و این نسبت، خود را در قالب بازنمایی ساحل در آثارشان نشان داده است.

برهمین‌اساس، می‌کوشیم تا هدف خود را کشف قرابت‌های بازنمایی ساحل در آثار این هنرمندان قرار دهیم. همچنین، نشان دهیم که علی‌رغم اختلاف نوع رسانه هنری، چگونه افق‌های زیستی و تجربه‌های مدرن در کار ایشان به‌هم شبیه‌اند و دلالت‌های معنایی مشابه را نشان می‌دهند.

پرسش پژوهش این است که باوجود تفاوت نوع رسانه هنری، مفهوم ساحل چگونه توانسته است به‌مثابه محتوا و تجربه‌ای زیست‌شده در آثار این دو هنرمند راه یابد.

این تحقیق ازآن‌رو ضروری است که نیما را پیشرو شعر معاصر می‌شناسیم و برآنیم که او با درک جهان معاصر توانسته است تجربه‌های بومی و زیستی خود را در قالب محتوایی اصیل در آثارش نشان دهد. ازدیگرسو، بهمن محصص هنرمندی پیش‌رو در زمینه هنر تجسمی ضمن بهره‌مندی از تجارب مدرن به‌ویژه جنبش‌های نقاشانه معاصر از بیان محتوای بومی و زیست‌شده در آثارش غافل نمانده است. به‌خصوص اینکه، تجربه ساحل در کارهای وی به‌مانند نیما تجربه‌ای به‌جان دریافته است.

پیشینه پژوهش

نیما یوشیج، آغازگر شعر نوی فارسی تاکنون موردِتوجه بسیاری از بحث‌های ادبی و هنری، پایان‌نامه‌ها و مقالات قرار گرفته است. ازطرف دیگر، به آثار بهمن محصص هم در بحث‌های هنرهای تجسمی توجه شده است. اما بازنمایی ساحل در آثار این دو هنرمند مغفول مانده و همچنین وجه شباهت و افتراق آثار این دو، تاکنون ارزیابی نشده است.

روش پژوهش

تطبیقی برمبنای مقایسه دو گفتمان شعر و نقاشی و به‌طورکلی، بر تحلیلی و تطبیق درون‌مایه‌های ادبیات موجود در این زمینه، استوار است. همچنین، در این پژوهش با تکیه بر مبانی نظری مذکور و استفاده از مطالعه کتابخانه‌ای، تحلیل آماری و تجزیه و تحلیل، بازنمایی ساحل در آثار نیما یوشیج و بهمن محصص تبیین شده است.

مبانی نظری

ازآنجاکه بهمن محصص و نیما یوشیج دو تن از هنرمندان پیشرو معاصر ایران قلمداد می‌شوند و تجربه جهان مدرن به‌لحاظ فرمی و بیانی در آثارشان دیده می‌شود، این پژوهش در بدو امر می‌کوشد تا با تکیه بر مفهوم مدرنیته و پاره‌ای از وجوه آن نزد متفکرانی چون *مارشال برمن*[۳] و *شارل بودلر*،[۴] به بحث در این خصوص بپردازد.

ازهمین‌رو، سعی شده است تا اندیشه‌های پدیدارشناسانه[۵] و آرای متفکران اگزیستانسیالیست[۶] به‌معنای عام‌تر آن از تجربه زیسته به‌کار ببریم.

سیالیت؛ ویژگی هنر مدرن

بودلر در مقاله "نقاش زندگی مدرن"، نظریات خود را درباره هنر مدرن تبیین می‌کند. از منظر او، نقاش زندگی مدرن کسی است که کار خود را با مشاهده زندگی امروز شروع کند، نه با پیروی از اصول و قراردادهای گذشته. نقاش مدرن در راه‌ورسم، مد، خلقیات و عواطف امروز، با کنجکاوی‌ای که به شوری کُشنده و طاقت‌فرسا بدل می‌شود، غوطه‌ور است و خود را وقف لحظه درحال گذر و تمامی دلالت‌های پایداری می‌کند که این لحظه در خود جای داده است (بودلر، ۱۳۸۲ :۱۴۱). به‌گفته وی: «منظور از مدرنیته کیفیت فانی، فرار و تصادفی هنری است که نیمه دیگرش جاودانی و تغییرناپذیر است. این عنصر انتقالی و فرار را که دگردیسی‌های آن این‌گونه سریع است، نباید به‌هیچ‌وجه تحقیر یا طرد کرد» (همان: ۱۴۵).

نیما یوشیج، پدر شعر نو، نیز در افسانه که به‌نوعی بنیان شعر نوی فارسی در آن ریخته می‌شود، می‌گوید: «من بر آن عاشقم که رونده است» (اسفندیاری، ۱۳۸۴: ۷۲) نیما در جستجوی آن حضور رونده است و اولین توصیف وی از شخصیت عاشق در منظومه افسانه نیز این‌گونه است: «دل به رنگی گریزان سپرده» (همان: ۴۹)

بودلر آگاهی از لحظه درحال‌گذر و لحظه رونده و آن کیفیت گریزان را مشخصه مدرنیته می‌داند. وی در جای دیگری از مقاله خود، نقاش زندگی مدرن را این‌طور معرفی می‌کند: «کسی که تماشاگر پراشتیاقی است؛ سکنی‌گرفتن در قلب جمعیت و حرکت در متنی گریزان و نامتناهی برایش لذتی بس عظیم دارد» (بودلر، ۱۳۸۲ :۱۴۳)

برمن در کتاب "تجربه مدرنیته"، به ضرورت توجه به استفاده بودلر از ماهیت سیال (هستی‌های شناور) و بخارگونه، اموری که نمادهای کیفیت خاص یا وجه ممیز زندگی مدرن تلقی می‌شود، اشاره می‌کند. وی بر این نکته تأکید دارد که ویژگی سیال و بخارگونه اشیا و امور، بعدها در عرصه نقاشی، معماری و طراحی، موسیقی و ادبیات مدرن، به عناصری بنیادین بدل شدند (برمن، ۱۳۸۱: ۱۷۳).

این مفاهیم مرتبط با سیالیت، استعاره‌ای هستند از خصیصه متمایز زندگی مدرن که در نقاشی محصص و شعر نوی نیما ظهوری روشن، قاطع و چشمگیر دارد. دریا منبع لایزال سیالیت، مکان حدوث شعر نیما و نقاشی محصص است. دریا نماد و نمود سیالیت است. مکان اشعار نیما غالباً دریا، ساحل دریا یا رود است. همچون شعرهای ماخ‌اولا، قایق، گل مهتاب، اندوهناک شب، کینه شب، سیولیشه[۷] و غراب. به‌همین قیاس، در نقاشی‌های محصص نیز پرنده‌ها، آدم‌ها، مینوتور[۸]ها و ماهی‌ها اگر در مکان مشخصی باشند و آن مکان هم گوشه‌ای از طبیعت باشد، غالباً آن مکان ساحل دریاست.

این سیالیت که به گفته برمن، کیفیت برجسته نقاشی و ادبیات مدرن است؛ در قالب و شکل شعر نو نیز متجلی شده است. نیما در یکی از نامه‌هایش می‌نویسد: «وزن نتیجه روابطی است که برحسب ذوق تکوین گرفته‌اند. وزن، جامد و مجرد نیست و نمی‌تواند باشد!» (اسفندیاری، ۱۳۷۵ :۱۵۷) نیما نمی‌خواهد وزن شعرش، جامد باشد بلکه می‌خواهد آن را برحسب ذوق به سیلان وادارد. این سیلان و شدن در شکل و قالب شعر نو، کاملاً عیان است. بنابراین تجلی تصویری شعر نو، کالبد و قالب آن نیز از انجماد و ایستایی شعر سنتی رها می‌شود. شکل بیرونی مصراع‌ها در شعر نیما در قالبی ازپیش تعیین‌شده نیست بلکه در جریانِ سرایشِ آن است که شکل می‌یابد. این سیالیت در شعر و شباهت آن به امواج آب را خود نیما هم متذکر می‌شود و در نامه‌ای که در خرداد وقتی کنار استخر نشسته و موج‌های کوتاه و بلند را تماشا می‌کرده و به یاد طرز شعرگفتن خود افتاده، از آن یاد می‌کند: «مثل اینکه استخر حرف می‌زند. موج کوتاه و بلند جملات او هستند که به‌اقتضای موقع، مقام و معنی، بلند و کوتاه می‌شوند» (همان)

در شعر گل مهتاب، دریا و ساحل در یک شب مهتابی تصویر شده و این شب تا رسیدن سپیده، توصیف می‌شود. راوی در قایق است و ساحل را می‌بیند و به‌سوی ساحل درحرکت است. این شعر به‌لحاظ زمانِ وقوع (سپیده) و نیز بازی‌ای که بین سیاهی (شب) و سفیدی (مهتاب - سپیده) درمی‌گیرد، حالتی گریزان و سیال دارد. سیالیتی که ویژگی هنر مدرن دانسته شده، در مکان و زمان این شعر بارز است. مکان سیال است و مرکز سیالیت، دریاست.

«اما به ناگهان،/ تیره نمود رهگذر موج؛/ شکلی دوید از ره پائین،/ آنگه بیافت بر زبری اوج» (اسفندیاری، ۱۳۸۴: ۳۵۴ و ۳۵۵)

نیما چنان بر قطعی‌نبودن و سیالیت محض، تأکید دارد که نمی‌توان گفت مکان در این شعر، به‌طور قطع دریاست بلکه مکان شعر، بین ساحل و دریا درنوسان است. خشکی پیش‌نظر است و قایقرانان با شتاب به‌سوی خشکی درحرکت‌اند. مکان شعر ایستا و ثابت نیست، پویا و متغیر و سیال است. زمان، سپیده است و بین تاریکی و روشنی درنوسان. این تردید و نوسان به همه چیز سرایت می‌یابد: «با حالتی که بود/ نه زندگی نه خواب» (همان: ۳۵۴)

نیما در ابتدای شعر اندوهناکِ شب، شتاب موج‌ها و لرزانی و سیالیت مکان را توصیف می‌کند. شعر این‌گونه آغاز می‌شود:

«هنگام شب که سایه هرچیز زیر و روست/ دریای منقلب/ در موج خود فروست./ هر سایه‌ای رمیده به کنجی خزیده است/ سوی شتاب‌های گریزندگان موج./ بنهفته سایه‌ای/ سر برکشیده ز راهی./ این سایه، از رهش/ بر سایه‌های دیگرِ ساحل، نگاه نیست./ او را، اگرچه پیدا یک جایگاه نیست،/ با هر شتاب موجش باشد شتاب‌ها./ او می‌شکافد این راه را کاندران/ بس سایه‌اند گریزان./ خم می‌شود به ساحل آشوب./ او انحنای این تن خشک است از فلج.» (همان: ۴۱۳)

این سایه به راه خود می‌رود و به سایه‌های دیگر کاری ندارد، هنوز جایگاه و ارزش آن شناخته نشده است، بی‌شک خود نیماست؛ موج بزرگی که با هر شتاب موجش باشد شتاب‌ها. همان‌طورکه نیما با هر نوآوری که در شعر حاصل کرد، امواج دیگری در شاعران پس از خود به‌وجود آورد، او خود را به ساحل آشوب (و نه ساحلی امن) افکند و به راهی رفت که دیگران از آن گریزان بودند. شعر به تنی خشک و منجمد و بی‌حرکت (فلج) تبدیل شده بود و نیما به این بدن خشک و فلج، انعطاف و انحنایی داد. وی در نامه‌ای گفته بود؛ حرکات موج، کوتاهی و بلندی امواج، او را به یاد طرز

شعرگفتن خود می‌اندازد. برخی توصیفات این شعر از امواج و سیالیت و لرزش:

«موجی شکسته می‌کند آرام‌تر عبور/ کوبیده موج‌های وزین‌تر/ افکنده موج‌های گریزان زِ راه دور/ برکرده از درون موج دگر سر» (همان: ۴۱۴)

« آیا به خلوتی که کسی نیستش سکون،/ و اشکالِ این جهان،/ باشند اندران،/ لرزان و واژگون.» (همان)

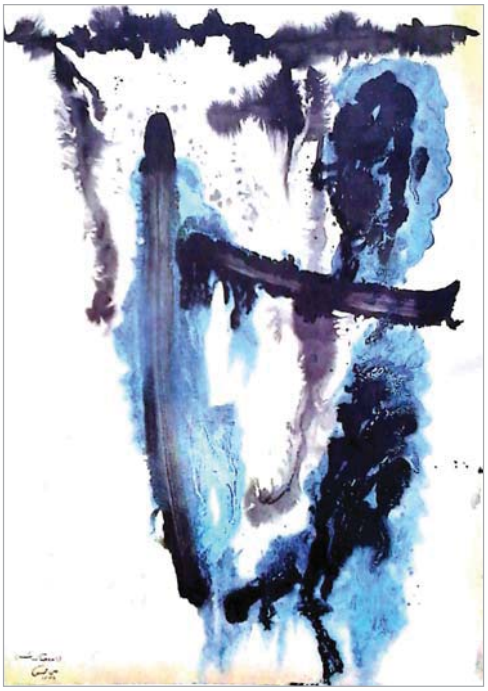
«چون ماه خنده می‌زند! از دور روی موج/ در خرده‌های خنده او یافته‌ست اوج» (همان: ۴۱۶)

«موجی رسیده فکر جهان را به‌هم زده/ بر هرچه داشت هستی، رنگ عدم زده/ اندوهناکِ شب.» (همان)

در گل مهتاب درکنار توصیفِ حرکت امواج، کلماتی مثل آشوب، لرزان، واژگون و خاموش‌های لرزان، همه درراستای انتقال فضای سیال و رونده شعر هستند. حتی گریستن نیز در القای این سیالیت سهیم است: «در زیر اشک خود همه جا را/ ببند به لرزه‌تن» (همان: ۴۱۷)

بهمن محصص در ۱۳۳۸، سال مرگ نیما یوشیج، برای این شعر درخشان، تصویری نقاشی کرده است با نام "اندوهناکِ شب"(تصویر ۱). در این نقاشی که با آبرنگ کار شده است، گویا همه اجزا درحال ریزش و سیلان هستند.

در کینه شب، غروب و آمدن شبی کینه‌جو تصویر می‌شود که با روشنی روز سر جنگ دارد. کینه‌ورزی‌های شب در ساحل



تصویر ۱. اندوهناکِ شب، بهمن محصص، ۱۳۳۸
(اسفندیاری، ۱۳۷۵)

دریا تصویر می‌شود. آغاز شعر با این جمله است: «شب به ساحل چو نشیند پی کین» (همان: ۵۰۱)

در روی بندرگاه، شهری بندری در روزی بارانی تصویر می‌شود: «آسمان یک‌ریز می‌بارد/ روی بندرگاه./ روی دنده‌های آویزان یک بام سفالین در کنار راه/ روی آیش‌ها که شاخک، خوشه‌اش را می‌دواند./ روی نوغانخانه، روی پل که در سرتاسرش امشب/ مثل اینکه ضرب می‌گیرند- یا آنجا کسی غمناک می‌خواند./ همچنین بر روی بالاخانه همسایه من (مرد ماهی‌گیر مسکینی/ که او را می‌شناسی)» (همان: ۷۷۲)

توصیف ریزش باران، فضایی سیال به شعر داده است؛ شهر، بندری در ساحل است. همان‌طورکه نیما، حرکت امواج را شبیه شعر گفتن خود می‌دانست؛ ریزش باران را هم به آواز خواندنی غمناک تشبیه می‌کند.

در شعر مرغ آمین، طنین صدای مردم به صدای رود تشبیه می‌شود:

«و به واریز طنین هردم آمین‌گفتن مردم/ (چون صدای رودی ازجاکنده، اندر صفحه مرداب آنگه گم)» (همان: ۷۴۹)

برفراز دشت، این‌گونه آغاز می‌شود:

«برفراز دشت باران است. باران عجیبی!/ ریزش باران سر آن دارد از هرسوی وز هرجا،/ که خزنده، که جهنده، از ره آوردش به دل یابد نصیبی./ باد، لیکن این نمی‌خواهد.» (همان: ۶۸۷)

در پایان شعر، با نزاع باد و باران روبه‌روئیم، سیالیت فضا دیگر به اغتشاش می‌انجامد. اغتشاشی که در آن به تعبیر شاعر «باد می‌جوشد» (همان: ۶۸۸)

ماخ‌اولا، نام رودی در مازندران است و نیز نام شعری از نیما. وی در این شعر، رود ماخ‌اولا را توصیف می‌کند: «ماخ‌اولا پیکره رود بلند/ می‌رود نامعلوم/ می‌خروشد هردم/ می‌جهاند تن، از سنگ به سنگ،/ چون فراری‌شده‌ایی/ (که نمی‌جوید راهِ هموار)/ می‌تند سوی نشیب/ می‌شتابد به فراز/ می‌رود بی‌سامان؛/ با شبِ تیره، چو دیوانه که با دیوانه.» (همان: ۶۸۵)

رود و شب هردو چون دو دیوانه، می‌گذرند و می‌روند. رود، مانند خود نیما راه هموار نمی‌جوید و خروشان به‌سوی مقصدی نامعلوم می‌رود. در اینجا، شباهت رود با شاعر بیشتر می‌شود: «و اوست در کارِ سرائیدنِ گنگ/ و افتاده است ز چشمِ دگران» (همان: ۶۸۶)

نیما نیز چون رود، رونده، درجریان و سیلان است. وی شاعری است که در زمانه خود همچون رود، سرائیدنش برای دیگران گنگ و نامفهوم است. به‌همین‌دلیل، از چشم بسیاری از شاعران هم‌عصر خود افتاده است. اما همچنان می‌گوید: «می‌رود نامعلوم/ می‌خروشد هردم» (همان)

درماخ‌اولانیزحرکت‌وسیلان‌رودباسرائیدن‌یکی‌پنداشته‌می‌شود. همان‌طورکه برمن، سیالیت را ویژگی ادبیات مدرن می دانست.

روایت شعر سیولیشه نیز، در ساحل می‌گذرد:

«تی‌تیک تی‌تیک/ در این کران ساحل و به نیمه شب/ نُک می‌زند/ سیولیشه/ روی شیشه» (همان: ۷۷۹)

قایق این‌گونه آغاز می‌شود: «من چهره‌ام گرفته/ من قایقم نشسته به خشکی» (همان: ۷۵۲)

راوی شعر، قایقش را وامانده می‌خواند: «وامانده در عذابم انداخته است/ در راه پر مخافت این ساحل خراب؛/ و فاصله است آب/ امدادی‌ای رفیقان با من» (همان)

تصویر آغازین سیولیشه به یکی از نقاشی‌های محصص، شخص و قایق، مانند است (تصویر۲). در این نقاشی نیز، شخصی بر قایقی نشسته است و قایق هم نشسته به خشکی است. شخص به دوردست‌های دریا خیره شده، آیا او نیز چون راوی شعر قایق، به فاصله‌ای که آب بین او و دیگران انداخته می‌اندیشد یا منتظر کسی است یا در انتظار وقت مناسبی که به دریا بزند. راستی، پاروهای قایق کجاست. تنهایی و انزوا، ویژگی تمام آدم‌ها، مینوتورها و پرندگانی است که بر ساحل نقاشی‌های محصص نشسته و دریا را تماشا می‌کنند. در شعر قایق نیز، راوی (شاعر) تنهاست. فریادهای او اثری نکرده و رفیقان تسلایی یا کمکی نیستند، جز پوزخند و هزالی و جلافت، کار دیگری نمی‌کنند: «گل کرده است پوزخندشان اما بر من» (همان)

نیما در این شعر می‌گوید:

«من درد می‌برم/ خون از درون دردم سرریز می‌کند!/ من آب را چگونه کنم خشک؟» (همان: ۷۵۳)

هنرمند اصیل و پیشرو درد می‌برد و خون از درون دردش سرریز می‌کند، خونی که سرریز می‌کند، نمی‌توان خشک کرد. سرریزکردن خون و آب دریا بر شباهت دردِ هنرمند و دریا صحه می‌گذارند. درد از فاصله‌ای است که هنرمند با دیگران دارد و دریا هم همین‌طور بین او و دیگران فاصله انداخته است:«و فاصله است آب» (همان: ۷۵۲)

به‌این‌ترتیب، سیالیت که ویژگی امر مدرن است، این‌بار در سیالیت و فوران خونی سرریزکننده و فراگیر، چون آب دریا جلوه می‌کند. آدم‌های نشسته بر ساحل نقاشی‌های محصص نیز که این‌طور غمگین و مستأصل به دریا خیره مانده‌اند، انگار که به تماشای درد خود و زخم خونریز خود نشسته‌اند. زخمی که کرانه‌هایش چون دریا وسیع است.

ساحل، مرز میان جهان‌ها

شعر غراب نیما یوشیج، حکایت غرابی نشسته بر ساحل است: «وقت غروب کز برکهسار، آفتاب/ با رنگ‌های زرد غمش هست در حجاب./ تنها نشسته بر سر ساحل یکی غراب» (همان: ۳۲۸)

و غراب در ساحل «بنشسته است تا که به غم، غم فزاید او/ بر آستان غم به خیالی در آید او» (همان: ۳۲۹)

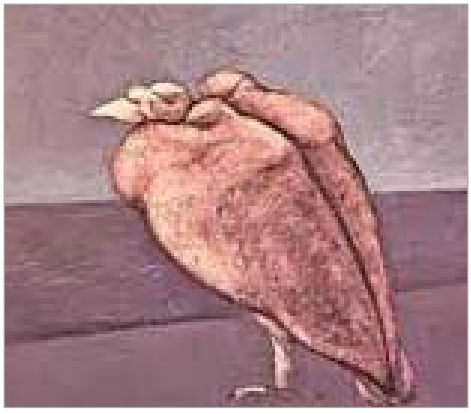
«ویران کند سراچه آن فکرها که هست» (همان)

غراب، تنها و بی‌اعتنا به دیگران درفکر است. حالت این پرنده نشسته بر ساحل شبیه یکی از تابلوهای نقاشی محصص است: "پرنده در ساحل دریا" (تصویر ۳). در این نقاشی از رنگ‌های تیره و غم‌فزایی استفاده شده، رنگ تیره آب و آسمان، نشان‌دهنده غروب و شروع تاریک‌شدن هواست. بر بال‌های پرنده، پَر دیده نمی‌شود. بال‌های پرنده بافتی شبیه به عضله‌های بدن آدم‌های محصص دارد و نگاهش به دوردست‌های دریا خیره است.

«لیکن غراب،/ فارغ زِ خشک‌وتر،/ بسته بر او نظر،/ بنشسته سرد و بی‌حرکت آنچنان به‌جای/ و آن موج‌ها عبوس می‌آیند و می‌روند» (همان: ۳۳۰)

پرنده که به خود هنرمند شباهت دارد، دیگر از خشک‌وتر فارغ شده و نگاه از دیگران برگرفته و به وسعت دیگری چشم دوخته است. سرد و بی‌حرکت پهنای دریا را سیر می‌کند،

تصویر ۲. شخص و قایق، بهمن محصص
(Mohassess,1977:55)



تصویر ۳. پرنده در ساحل دریا، بهمن محصص
(Mohassess,1977:62)

دریایی که موج‌های آن عبوسانه می‌آیند و می‌روند. آن کیفیت گریزان و فرار در این دو اثر هنری، هم در حرکت موج‌ها و هم در بین روز و شب نمایان است. زمان دو اثر در مرز بین روشنی و تاریکی، شب و روز است. در آسمانِ تصویر، هم‌آمیزی روشنی در تاریکی در رنگ سرد و سنگین خاکستری متجلی شده است.

پرنده بر ساحل نشسته است؛ خط ساحلی، مرز بین دریا و خشکی است؛ بین خاک و آب، بین جامد و مایع. خط ساحلی، گویا دوگانه باوری جامد/ مایع را برنمی‌تابد. قطعیت ندارد. بر ماسه‌های ساحل، آب دریا می‌رود و می‌آید. نقطه معینی در خط ساحلی، لحظه‌ای خشکی است و لحظه‌ای دریا. با جزرومد دریا، این خط تغییر می‌کند. مکان و زمان در شعر غراب و نقاشی پرنده در ساحل دریا، انکارِ قطعیت هستند و در مرز بین زمان‌ها و مکان‌ها واقع‌اند. در نقاشی محصص، با دو خط بارز روبه‌روئیم: خطی که حد دریا و خشکی است و دیگر، حد دریا و آسمان است. نقاشی‌های محصص جایی را نشان می‌دهد که مرز میان جهان‌هاست. در دیگر نقاشی‌های او از ساحل، بازهم این خطوط بارز مرزی نمایان است (تصویر۴).

تأثیر زادبوم هنرمند

نیما و محصص هردو در ساحل دریای خزر متولد شده‌اند و کودکی و نوجوانی خود را در این مکان گذرانده‌اند. نیما یوشیج، حتی قسمت دوم نام خود را از زادبومش یوش برگرفته است. فضای شعری نیما پر از تصاویر و واژه‌های مربوط به اقلیم جغرافیایی شاعر، اسم مکان‌های خاص در مازندران و نیز اسم‌های محلی حیوانات، حشرات و پرندگان است: وازنا،[۹] ازاکو[۱۰] و ماخ‌اولا، توکا،[۱۱] اوزار،[۱۲] تلاجن،[۱۳] داروگ،[۱۴] کک‌کی[۱۵] و ... . ازاین‌دست واژه‌های محلی در شعر نیما بسیارند. فراوانی استفاده از این اصطلاحات و واژه‌ها به‌نحوی است که در پایان مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج، واژه‌نامه‌ای تحت عنوان واژه‌نامه طبری به چاپ رسیده است.

ژوزفه سلواگی[۱۶] در کتابی که سال ۱۹۷۷م. در رم، چاپ شده و به معرفی آثار محصص پرداخته است، محصص را نقاشی خاورمیانه‌ای می‌داند که ردپای زادگاهش در آثارش نمایان است (Mohassess, 1977:33). ساحل دریا و پرندگان و ماهی‌ها، در اغلب آثار او تکرار شده‌اند. از ۸۲ نقاشی او که در این مقاله بررسی شده در اکثر مواقع، در پس‌زمینه تنها سطح یکدستی می‌بینیم که تا خط افق در بالای تصویر ادامه می‌یابد. از آثار او، تنها در ۳۱ اثر، مکانی خاص قابل شناسایی است که ۷ اثر در مکانی مانند فضای داخلی خانه، نقاشی شده‌اند. ۲۸ اثر دیگر همه، ساحل دریا را نمایش می‌دهند. یعنی در بررسی آماری از ۳۱ اثری که مکان مشخصی در آن دیده می‌شود، حدود نود درصد تصاویر، ساحل دریاست. درواقع یگانه تصویر از طبیعت در نقاشی‌های محصص، ساحل است. نام برخی از تابلوهای محصص نیز بدین‌شرح است: در ساحل دریا، شناگر، ساحل، پرنده در ساحل، ماهیگیر، شخص و قایق و ماهی مرده.

بنابراین ساحل، مکان بسیاری از نقاشی‌های محصص و شعرهای نیماست. این تقابل آشکاری با مکان در هنر سنتی ایران دارد، چراکه مکان در هنر سنتی ایران غالباً باغ است. اشکال تخیلی نقاشی‌های ایرانی، رنگ‌های هماهنگ قالی‌ها، تلفیق‌های شعر و موسیقی ایرانی، جامع‌ترین تحقق خود را در بهشت‌های زمینی که باغ‌های ایرانی باشند، بازمی‌یابند. همان‌طورکه قالی ایرانی با غنای رنگ‌آمیزی، اسلیمی‌های کاشی‌کاری مساجد به‌ویژه خود باغ‌های ایرانی مانند واحه‌ای افسونگر در طبیعت جغرافیایی خشک ایران، همواره مطلوب و آرمانی بوده‌اند (شایگان، ۱۳۵۰).

دیوان شاعران فارسی نیز گلستان، بوستان، حدیقه‌الحقیقه و گلشن راز نام دارند. معشوق در شعر فارسی به باغ یا متعلقات باغ (سرو، نرگس و ...) تشبیه می‌شود. باغ، مکان تحقق هنر ایرانی به‌ویژه نگارگری است. «و این باغ همه‌جا به‌چشم می‌خورد: نه‌تنها در محوطه‌های محصور خانه‌ها، با درختان، چمن‌زارها،

تصویر ۴. پرنده مرده، بهمن محصص (Mohassess,1977: 59)

گل‌ها و جویبارها، بلکه در تمام جنبه‌های زندگی، جهانی که به‌صورت باغی وسیع درآمده است: صخره‌ها و کناره‌ها و رنگ‌های خارق‌العاده آنها، خاک با رنگ‌های بی‌نظیر، تزئینات قالی‌ها، پوشاک و ساختمان‌ها ... باغ یعنی بهشت حس‌ها، بدون هیچ علت و معنایی.» (اسحاق‌پور،۱۳۸۲ : ۴۸)

باغ، مکان وقوع هنر سنتی، به‌شکل قراردادی درطول قرن‌ها، جایگاه خود را حفظ کرد. اما در هنر مدرن ایرانی، این جایگاه متزلزل شد. هنرمندان نوگرا می‌خواستند مکان زندگی خود را در اثر هنری به‌نمایش بگذارند. نیما می‌خواست توصیفی از جهان خود بدهد. او در یکی از نامه‌هایش در کتاب "دنیا خانه من است" می‌نویسد: «وقتی مشغول تماشای آن جنگل‌های قشنگ بودم. رفیق از من پرسید: چه می‌بینید؟» حقیقتاً ما چه چیز را می‌بینیم. شعر ما آیا نتیجه دید و رابطه واقعی بین ما و عالم خارج هست یا نه و از ما و دید ما حکایت می‌کند. سعی کنید همان‌طورکه می‌بینید، بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد. وقتی که شما مثل قدما می بینید و برخلاف آنچه در خارج قرار دارد می آفرینید، آفرینش شما به‌کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است؛ با کلمات همان قدما و طرز کار آنها باید شعر بسرایید. اما اگر درپی کار تازه و کلمات تازه‌اید، لحظه‌ای در خود عمیق شوید؛ نیما می‌خواهد آن چه را می‌بیند، بنویسد تا آن که شعرش نتیجه دید و رابط واقعی بین او و عالم خارج باشد. به‌تعبیر نیما می‌توان گفت، هنر خودش و محصص نشانی واضح‌تر از جهان زندگی را با خود و در خود دارد. در آثار این دو هنرمند ساحل، مرکز ثقل تجربه هنرمندانه است. تجربه هنرمندانه‌ای که در، با و برای زندگی است. زیست‌بوم آن دو هنرمند سواحل دریای خزر بوده است و با طبیعت کویر که در آن هر واحه‌ای، چون موهبتی بهشتی تلقی می‌شود، بسیار متفاوت است. لذا لزوم چرخشی بنیادین در بازنمایی مکان در رسانه هنری به‌عنوان نبض تجربه هنرمندانه آنها احساس می‌شود. بنابراین زادبوم این دو هنرمند، در نوآوری‌های آنان در شکل سنتی هنر بی‌تأثیر نبوده است. به‌عبارت دیگر، آنها آنچه را در اقلیم جغرافیایی خود تجربه‌کرده‌اند، نمی‌توانستند با قراردادهای هنر سنتی بیان کنند. چراکه اثر هنری در مقام عینیت‌یافتگی تجربه زندگی آنها بود. نیما و محصص، سیالیت فضای ساحلی را به‌جای انجماد فضای کویری برمی‌نشانند.

تجربه‌ای به‌جان‌دریافته از ساحل دریا

به‌زعم فیلسوفان اگزیستانسیالیست تجربه در متن و بستر این جهان جریان دارد؛ آدمی تافته جدابافته از جهان نیست و در متن این جهان زندگی می‌کند. *جان مک‌کواری*،[۱۷] یکی از برجسته‌ترین شارحان فلسفه اگزیستانسیالیست درخصوص واژه world می‌نویسد: «خود واژه world از واژه مرکب weor old-در انگلیسی قدیم گرفته شده است که در آن weor به‌معنای انسان و old به‌معنای عهد یا دوره است، لذا از منظر ریشه‌شناسی، واژه world به‌معنای عهد انسان است» (Macquarrie, 1980: 79)

ازمنظر فلسفه اگزیستانسیالیسم، بین انسان و وضعیتش در جهان رابطه‌ای دوسویه برقرار است و معنا از باطن رابطه انسان و جهان ظاهر می‌شود. معنا را ذهن اندیشنده کشف نمی‌کند بلکه در رویارویی انسان با جهان، به‌ظهور می‌رسد. در آثار نیما و محصص، حاصل رویارویی هنرمند با جهانش، در تصویر ساحل دریا تجلی یافته است. در این رویارویی، معنای امر مدرن ظاهر می‌شود.

بنابراین بازنمایی ساحل دریا، استعاره‌ای می‌شود که از دو جهت معنای امر مدرن را در خود دارد:

نخست آن که، سیالیت به‌عنوان استعاره زندگی مدرن، کیفیت برجسته آثار هنری مدرن است. این سیالیت در تصویر ساحل و دریا در آثار نیما و محصص به اوج خود می‌رسد. از جنبه دیگر، خط ساحلی به‌مثابه مرز بین دریا و خشکی، آب و خاک و مایع و جامد، شورشی علیه ذهنیت و قطعیت دوگانه‌باور است. در رویارویی این دو هنرمند با ساحل دریا، معنای هنر آنها آشکار می‌شود.

برای تبیین تجربه نیما و محصص از زادگاه جغرافیایی و تاریخی‌شان، می‌توان از واژه آلمانی Erlebenis استفاده کرد. «در زبان آلمانی معادل واژه تجربه دو واژه وجود دارد: Erfahrung و واژه متأخر و فنی‌تر Erlebenis. واژه نخست به تجربه به‌معنای عام دلالت دارد، همچون زمانی که به تجربه‌های عمومی شخص در حیاتش التفات می‌شود. دیلتای از واژه Erlebnis به‌شکل خاص‌تر و محدودتری استفاده کرد» (Palmer, 1969: 107)

از این اصطلاح در فلسفه اگزیستانسیالیسم و پدیدارشناسی نیز استفاده شد. جان مک‌کواری در ترجمه انگلیسی هستی و زمان برای قائل‌شدن فرق بین این دو واژه، ترجمه Erlebnis را به‌صورت Experience (با حرف بزرگ E) می‌نویسد. وی توضیح می‌دهد که Erlebnis هر تجربه‌ای یعنی Erfanrung نیست بلکه تجربه‌ای است که ما آن را عمیقاً و به‌جان دریافت و در آن زندگی می‌کنیم (Heidegger, 1988: 72). همچنین، چون موجود زنده موجودی است جاندار؛ Erlebenis، به‌جان‌دریافتن و تجربه زیستی ترجمه شده است (هایدگر، ۱۳۷۹: ۴).

بنابراین می‌توان گفت، تجربه نیما و محصص از زیست‌بومشان، ساحل دریا، تجربه‌ای عمیق و زیسته‌شده است. این، تجربه‌ای

کلی، عام، پراکنده و از جایگاه ناظری سرد و بی‌روح و به‌تعبیر زبان آلمانی Erfahrung نیست بلکه به‌معنای Erlebenis است؛ تجربه‌های زیسته[۱۸] است. تجربه‌ای به‌جان‌دریافته است که در اثر هنری عینیت یافته و جوهر زندگی را در متن خویش دارد. پالمر در تبیین هنر برآمده از تجربه‌های عمیقاً به‌جان‌دریافته‌شده می‌نویسد:

این نوع بیان هنری «به‌معنای بیان فردی و یا روان‌شناختی نیست، بلکه بیان یک واقعیت اجتماعی- تاریخی است که در تجربه آشکار می‌گردد و این واقعیت اجتماعی- تاریخی خود تجربه است.» (Palmer, 1969: 114)

واقعیتی که از برخورد جامعه ایرانی با جهان مدرن حاصل می‌شود و هنرمندان ایرانی هریک به‌نحوی می‌کوشند، تجربه خود را از این واقعیت در آفرینش هنری خود بیان کنند. می‌توان گفت تجربه نیما و محصص که در تصویر ساحل دریا متجلی است، تجربه‌ای عمیقاً زیسته است که در آن تجربه آفاقی و انفسی برهم منطبق شده‌اند.

نتیجه‌گیری

ساحل، مکان بسیاری از نقاشی‌های محصص و شعرهای نیماست. مکان اشعار نیما غالباً دریا، ساحل دریا یا رود است. در بررسی آماری از ۱۳ اثر محصص که مکان مشخصی در آن دیده می‌شود؛ حدود نود درصد تصاویر، ساحل دریاست. همان‌طورکه زیست‌محیط آن دو سواحل دریای خزر بوده، در آثارشان نیز ساحل دریا در مرکز اهمیت قرار گرفته است.

در آثار نیما و محصص، حاصل رویارویی هنرمند با جهانش، در تصویرِ ساحلِ دریا ظاهر شده است. ساحل دریا، استعاره‌ای می‌شود که از دو جهت معنای امر مدرن را در خود دارد: نخست آنکه بنابر تعبیر شارل بودلر و مارشال برمن، سیالیت به‌عنوان استعاره زندگی مدرن، کیفیت برجسته آثار هنری مدرن است. این سیالیت در آثار نیما و محصص در تصویر ساحل و دریا نمایان است. از جنبه دیگر، خط ساحلی به‌مثابه مرز بین دریا و خشکی، آب و خاک و مایع و جامد، شورشی علیه قطعیت دوگانه‌باور است.

محصص و نیما در اقدامی ساختارشکنانه علیه تقابل‌های دوتایی برمی‌آشوبند و هنری بر مرز این تقابل‌ها خلق می‌کنند. ساحل در آثار این دو هنرمند را می توان استعاره‌ای از شورش علیه قطعیت دوگانه‌باور تعبیر کرد. در رویارویی این دو هنرمند با دریا معنای هنرِ آنها به‌ظهور می‌رسد. تجربه آنها از زیست‌بوم‌شان، تجربه‌ای عمیق و زیسته‌شده Erlebenis است. تجربه‌ای عمیقاً زیسته که در آن تجربه آفاقی و انفسی برهم منطبق شده است.

پی‌نوشت

۱. شاعر معاصر ایران که در سال ۱۲۷۶ در دهکده یوش مازندران متولد شد. وی پدر شعر نو فارسی خوانده می‌شود. نیما سال ۱۲۹۶ موفق به دریافت تصدیق‌نامه از مدرسه عالی سن‌لویی تهران شد و با انتشار شعر افسانه، تحولی در شعر فارسی به‌وجود آورد. در حیات شاعری‌اش به انتشار اشعار خود در نشریات و کتاب‌های مختلف مبادرت ورزید و با مجلاتی چون «مجله موسیقی» و «خروس‌جنگی» همکاری داشت. نیما در ۱۳ دی ۱۳۳۴ وفات یافت.

۲. نقاش و مجسمه‌ساز ایرانی که در سال ۱۳۰۹ در رشت به‌دنیا آمد. در ۱۴ سالگی در کارگاه و نمایشگاه محمدحبیب محمدی، نقاش گیلانی که هنر را در آکادمی هنر مسکو فراگرفته بود، شروع به کار کرد. در زمان اقامت خانوادگی در تهران، برای چندماه به آکادمی هنرهای تهران رفت و به گروه خروس‌جنگی پیوست و به همکاری با نشریه "پنجه‌خروس" پرداخت.

سال ۱۳۳۳به ایتالیا رفت و مدت نه‌سال در آنجا اقامت گزید. در ایتالیا به آکادمی هنرهای زیبای رم رفت و برای چندماه نزد فریزی هنرآموزی کرد . حاصل این دوره از زندگی محصص، چندین نمایشگاه گروهی و انفرادی در داخل و خارج ایتالیا و شرکت در بی‌ینال‌های ونیز، سائوپائولو و پاریس بود. در ۱۳۴۲ به امید خلق یک جنبش هنری مسئول و برانگیزنده در ایران، به تهران بازگشت و به فعالیت هنری و فرهنگی در عرصه‌های مختلف اقدام کرد. درکنار شرکت در نمایشگاه‌های هنری و کنفرانس‌ها، آثاری از ایتالوکالونیو، لوییچی پیراندللو، مالاپارته و پاوزه را از زبان ایتالیایی ترجمه کرد و از زبان فرانسوی، به ترجمه آثاری از اوژن یونسکو و ژان ژنه پرداخت. در ۱۳۴۸ به اروپا بازگشت و در رم اقامت گزید و در همان‌جا به ادامه زندگی و کار پرداخت. محصص در سال ۱۳۸۹ در شهر رم وفات یافت.

3. Marshal Berman
4. Charles Baudelair
5. Phenomenological
6. Existentialist

۷. سوسک سیاه.
۸. موجودی در اساطیر یونانی که نیمی از بدنش گاو و نیم دیگرش انسان بوده است.
۹. نام کوهی در یوش، روبه‌روی خانه نیما یوشیج.
۱۰. نام کوهی در مازندران.
۱۱. نام مرغی شبیه سار.
۱۲. نام درختی جنگلی.
۱۳. نام درختی جنگلی.
۱۴. نام قورباغه‌ای درختی.
۱۵. در لهجه مردم منطقه شمال گاو نر، کک‌کی خوانده می‌شود.

16. Giuseppe Selvaggi
17. John Macquarrie

۱۸. ترجمه رشیدیان از Erlebenis درکتاب «هوسرل در متن آثارش».

منابع و مآخذ

- احمدی، احمدرضا (۱۳۷۷). **حکایت آشنایی من با ...** . تهران: ویدا.
- اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۸۲). نگارگری ایرانی، رنگ‌های نور: آینه و باغ، ترجمه جمشید ارجمند. **فصلنامه هنر**. (۵۷)، ۳۰-۵۳.
- اسفندیاری، علی (نیما یوشیج) (۱۳۷۵). **دنیا خانه من است**. به‌کوشش سیروس طاهباز، تهران: یونسکو.
- _____ (۱۳۸۴). **مجموعه کامل اشعار**. به‌کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
- برمن، مارشال (۱۳۸۱). **تجربه مدرنیته؛ هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود**. ترجمه مراد فرهادپور، تهران: طرح نو.
- بودلر، شارل. (۱۳۸۲)، نقاش زندگی مدرن، ترجمه مهتاب بلوکی، **از مدرنیسم تا پست مدرنیسم**. ویراست لارنس کِهون، تهران: نشر نی.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۸۴). **هوسرل در متن آثارش**. تهران: نی.
- شایگان، داریوش (۱۳۵۰). **بت‌های ذهنی و خاطره ازلی**. تهران: مرکز ایرانی مطالعات فرهنگ‌ها.
- هایدگر، مارتین (۱۳۷۹). **سرآغاز کار هنری**. ترجمه پرویز ضیاء شهابی، تهران: هرمس.

- Heidegger, M. (1971). **Poetry, Language, Thought.** (Trans. Albert Hotstadter). New York: Harper Colophon Books.
- Heidegger, M. (1988). **Being and Time.** (Trans. John Macquarrie and Edward Robinson). Oxford: Basil Blackwell.
- Macquarrie, J. (1980). **Existentialism.** Oxford: Basil Blackwell.
- Mohassess, B. (1977). **Bahman Mohassess**. Rome: Studio Visual Roma.
- Mohassess, B. (1980). **Bahman Mohassess**. Rome: Galleria Fontaella Borghese.
- Palmer, R. E. (1969). **Hermeneutics.** Evanston: Northwestern University Press.

دریافت مقاله: ۹۳/۵/۲۵
پذیرش مقاله: ۹۳/۷/۱۹

مطالعه تطبیقی نقوش آبگینه دوران سلجوقی ایران با فاطمیان مصر در سده‌های ۵ و ۶ هجری قمری

آرزو خانپور* نعیمه انزابی**

چکیده

آبگینه‌سازی ازجمله هنرهای مهم و روبه‌رشد در دوران اسلامی بوده است. این هنر در دوران سلجوقیان ایران و هم‌زمان با آن در دوران فاطمیان مصر، تجلی‌گاه چنان ابتکارات بی‌بدیلی است که عصر شکوهمند تاریخ شیشه‌گری اسلامی در هر دو سرزمین محسوب می‌گردد. علاوه‌بر هم‌زمانی این دو دوران، وجود روابط اقتصادی و فرهنگی بین دو ملت فرض وجود تأثیر و تأثرات را در هنر آبگینه‌سازی هرچه بیشتر به ذهن متبادر می‌کند. ازاین‌رو چنین سؤالی مطرح می‌گردد که به چه میزان تشابهات میان آثار شیشه‌ای این دو سرزمین وجود دارد و کدامین مؤلفه‌ها می‌توانند راه‌گشای تفکیک و شناسایی آثار این دو سرزمین باشند. آیا نقوش روی آبگینه‌ها می‌تواند به‌عنوان یکی از گزینه‌ها موردِتوجه و استناد باشد و وجوه تفاوت و شباهت در نقوش آثار آبگینه فاطمیان و سلجوقیان کدام است.

ازاین‌رو هدف پژوهش حاضر، شناسایی وجوه اشتراک و افتراق نقوش آثار شیشه‌ای در دوران سلجوقیان و فاطمیان به‌منظور دستیابی به مؤلفه‌هایی در شناخت و تفکیک آبگینه ایران و مصر است. به‌همین منظور، نمونه‌هایی از آثار شیشه‌ای متعلق به این دو سرزمین در زمان حکم‌رانی سلجوقیان و فاطمیان طی سده‌های ۵ و۶ هجری قمری، انتخاب و بررسی شد. این تحقیق، به‌روش تطبیقی- تاریخی با استناد به منابع کتابخانه‌ای همراه با رویکردی تحلیلی- توصیفی انجام شده است.

درنهایت، نتیجهٔ بررسی‌های انجام‌شده نشان داد که تا قبل از این دوران، کمتر از نقوش روی آثار شیشه‌ای استفاده می‌شد. وجه مشترک حضور روح اسلامی بر هنر این سرزمین‌ها سبب پیدایی نقوشی نوشتاری چون دعا برای صاحبظرف، نام هنرمند و سفارش‌دهنده روی آثار شیشه‌ای گردیده است. همچنین، تشابهات فرم و نقش‌مایه‌های تزئینات نمایانگر تأثیرات متقابل بین صنعت شیشه در دو سرزمین است. باوجود همه وجوه اشتراک، در مواردی تمایزات محسوسی وجود دارد که درنتیجه ویژگی‌های متفاوت سرزمین‌ها به‌وجود آمده است.

کلیدواژگان: شیشه‌گری اسلامی، سلجوقیان، فاطمیان، آبگینه، نقوش.

* مربی، دانشکده هنر اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
** مربی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز. n.anzabi@tabriziau.ac.ir

مقدمه

با ورود دین اسلام و اشاعهٔ آن در میان ملت‌ها، ایران و مصر که وامدار تمدنی کهن بودند، هم‌زمان با حرکت به‌سوی وحدتی شایسته، ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود را حفظ کردند. در یک‌سو هنر ایرانی با پیشینهٔ دیرینهٔ خود، در دوران اسلامی شاهد تغییرات و پیشرفت‌های متعددی در زمینه‌های مختلف بوده و در سوی دیگر مصر درعین حفظ ارزش‌های زادبومی خود، از دیگر کشورهای اسلامی تأثیرگرفته و تأثرات فراوانی بر آنها نهاده است. همچنین هنر اسلامی در حیطه‌های مختلفی چون کتابت، تجلید، نقوش سفالینه و آبگینه اسلامی جلوه‌گر شده و عامل نوآوری‌های بسیاری در هنر هنرمندان ممالک اسلامی گردید. ازجمله در مصر، هنر آبگینه‌سازی به‌سبب پیشینهٔ قدرتمند خود در دوران فاطمیان اعتلا یافت که درنتیجه آن، در دوره فاطمیان مصر شاهد بدیع‌ترین و زیباترین نمونه‌های آبگینه اسلامی هستیم. همچنین در ایران، شیشه‌گری از هنرهای اصیل به‌شمار می‌آمده که پیش‌تر دوران شکوهمندی را سپری کرده و آثار ارزشمندی از این هنر از دوران هخامنشیان و ساسانیان برجای مانده بود. به‌طوری‌که این آثار دارای روش‌های پیشرفته‌ای در ساخت و تزئینات گرم و سرد به‌شکل نوارهای افزوده و لکه‌های تزئینی و تراش بودند. پس از ورود اسلام به ایران هم‌زمان با شکوفایی صنایع‌دستی در مصر و سوریه که درنتیجه حکومت فاطمیان بود، حضور حکومت سلجوقیان، عرصه را برای رشد هنرهای گوناگون فراهم کرد. به‌گونه‌ای‌که دوران سلجوقیان اوج هنر شیشه‌گری اسلامی در ایران گردید که علاوه‌بر دسترسی به رنگ‌های متنوع شیشه و تکامل روش‌های ساخت و تزئین، ابتکارات و ابداعات بسیاری در این دوره به‌وجود آمد.

اعتلای هم‌زمان هنر آبگینه‌سازی در دوره سلجوقیان در ایران و فاطمیان در مصر، تأثیرات و درنتیجه شباهت‌های بسیاری را میان آثار این دو سرزمین رقم می‌زند که حتی شناسایی و تفکیک آنها را در عصر کنونی دچار مشکل می‌نماید. ازاین‌رو هدف این پژوهش، شناسایی ویژگی‌های مشترک و متفاوت شیشه‌گری مصر و ایران است. در این زمینه به گزینه‌های متعددی چون شکل و فرم کلی ظروف، روش‌های ساخت و تزئین، کیفیت آثار و مواد به‌کاررفته و مؤلفه‌های باستان‌شناسی می‌توان در شناخت مشخصات مربوط به آثار هریک از دو سرزمین توجه نمود. یکی از مؤلفه‌هایی که به‌زعم ما می‌توان به استناد آن به تمییز آثار پرداخت، نقوش ایجادشده روی ظروف شیشه‌ای است. به‌همین‌دلیل، با تمرکز روی نقوش آثار شیشه‌ای به شناسایی میزان اشتراکات آثار دو سرزمین و وجوه افتراق آنها خواهیم پرداخت. بدین‌منظور، مجموعاً ۳۴ اثر از نمونه آثار آبگینه سلجوقیان و فاطمیان انتخاب و مطالعه تطبیقی روی آنها انجام شد. نمونه‌های انتخابی از بهترین و معروف‌ترین آثار باقی‌مانده و قابل شناسایی در منابع معتبر بود که توجه عمده در انتخاب آن آثار مبنی‌بر نقوش آنها بود. براین‌اساس، آثار آبگینه ازمنظر نقوش و شیوه ایجاد بررسی و شناسایی شدند که برای این منظور، به سه محور توجه شد: ۱. بررسی وجوه اشتراک و افتراق دوران سلجوقیان و فاطمیان با مطالعه اوضاع سیاسی، اجتماعی و اقتصادی این دو سرزمین که دلیلی بر رشد هنرهاست ۲. بررسی نمونه‌آثار شیشه‌ای در دوران سلجوقیان و فاطمیان ازمنظر نقوش به‌کارگرفته روی آنها ۳. مطالعه تطبیقی نقوش آثار طی سده‌های ۵ و ۶ هجری قمری که کشف وجوه اشتراک و افتراق هنر آبگینه را در این دو سرزمین درپی داشت.

پیشینه پژوهش

براساس مطالعات انجام‌شده، می‌توان گفت تاکنون تحقیق مستقلی درباره مقایسه و ارزیابی نقوش آبگینه اسلامی در هنر و صنایع فاطمیان مصر و سلجوقیان ایران نگاشته نشده است. *زکی‌محمد حسن* (۱۳۸۲)، در "گنجینه‌های فاطمیان" در فصلی به بررسی آثار آبگینه و بلور صخری گنجینه‌های سلاطین فاطمی در اسناد و منابع تاریخی پرداخته است. *رحمت‌آبادی* و *جلیلی* (۱۳۹۰)، در مقاله "شیشه‌سازی شام در سده چهارم تا ششم هجری" مستندات و اشارات تاریخی در حوزه ساخت شیشه را در شهر شام بررسی کرده است. *شیشه‌گر* (۱۳۸۲)، در "صنعت ساخت آبگینه در دوره سلجوقی و معرفی چند نمونه آن" وضعیت کارگاه‌های شیشه را در شهرهای ایران بررسی و چند نمونه از آثار آنها را معرفی نموده است.

گلدستاین (۱۳۸۷)، در "کارهای شیشه" مجموعه‌ای از آثار شیشه اسلامی مربوط به فاطمیان مصر و سلجوقیان ایران را در سده‌های ۵ و ۶ هجری قمری معرفی و مطالعه نموده است.

کاربونی[1] (۲۰۰۱)، در "شیشه در سرزمین‌های اسلامی"[2] آثار شیشه اسلامی در مجموعه الصباح موزه ملی کویت را معرفی و بررسی کرده است. وی همچنین در "شیشه سلاطین"[3] افزون‌بر معرفی گنجینه شیشه اسلامی در موزه متروپولیتن، مجموعه آثاری از شیشه اسلامی سده ۵ و۶ هجری در ایران و مصر را هم معرفی نموده است.

تمامی این نمونه‌ها با هدف بررسی مستقل وضعیت آبگینه در دوران سلجوقیان و فاطمیان بوده و نه‌تنها درخصوص بررسی و نقوش آثار این دو سرزمین به‌طور مجزا، بلکه در زمینه تفاوت‌ها و شباهت‌های نقوش در این دو سرزمین هم مقایسه‌ای صورت

نگرفته است. در اولین بررسی‌های انجام‌شده، مشخص شد که آثار آبگینه قرن‌های ۵ و۶ در این دو سرزمین دارای تشابهات و تأثیرات متقابل بسیاری هستند. ازاین‌رو براساس مقایسه اطلاعات موجود این دو سرزمین در سده‌های ۵ و۶ هجری به بررسی تأثیرات و تحلیل مطابقه‌ای در نقوش هنر شیشه‌گری و شناسایی مشخصه‌های آثار مربوط به هر دوره پرداخته شد. این امر نشان داد که لزوم تحقیق در این زمینه کاملاً وجود دارد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع بنیادین به‌شمار می‌آید که براساس موضوع آن، مطالعه تطبیقی آثار دو دوره سلجوقیان و فاطمیان ازمنظر نقوش، به روش تطبیقی- تاریخی انجام گرفته است. برای جستجوی مطالب و نمونه‌های موردی به‌منظور مقایسه و تطبیق آثار از روش کتابخانه‌ای و بهره‌گیری از کتب معتبر مرجع و نمونه‌های شاخص استفاده شده است. سپس با رویکردی تحلیلی- توصیفی بررسی شده است.

مشترکات اجتماعی و فرهنگی در سرزمین‌های مصر و ایران

ایران و مصر طی سده‌های ۵ و ۶ هجری قمری، شکوهمندترین دوران هنری خود را تجربه کرده‌اند. طی این سده‌ها، حکومت فاطمیان در مصر و سلجوقیان در ایران در مسند قدرت بودند؛ شباهت‌های بسیار زیادی میان این دو سرزمین و حکومت در این دوران وجود داشت که این شباهت‌ها بی‌شک در خلق آثار هنری تاثیرگذار بوده‌اند. بنابراین، درابتدا به بررسی اشتراکات فرهنگی و اجتماعی این دو سرزمین می‌پردازیم تا با شناخت بسترهای تأثیرگذار در هنر آن دوران، نمونه‌آثار هنر شیشه‌گری را بررسی کنیم.

اشاعهٔ اسلام بر گستره سرزمین‌های متمدن و تلاقی تمدن‌های کهن با باورهای الهی، به زایشی هنرمندانه در تاریخ هنر جهان منجر شد. در ایران و مصرکه از اصیل‌ترین و پرشکوه‌ترین تمدن‌های باستانی به‌شمار می‌رفتند، با ورود اسلام دوران جدیدی آغاز گردید که این دو سرزمین را به مراکز عمده هنر اسلامی بدل ساخت. به‌طوری‌که ایران مرکز شرقی هنر اسلامی و مصر، مرکز غربی آن گردید و چنانکه می‌دانیم هنر اسلامی بیش از هر تمدن دیگری مرهون تمدن‌های ایران و مصر است.

ایران در سال‌های اولیه ورود اسلام، درگیر جنگ‌های داخلی فراوان بود و ناآرامی‌ها و اغتشاشات حاصل از جنگ‌های طایفه‌ای و حکومت‌های کوچک محلی سبب نارضایتی عمومی مردم شده بود. در این دوران، مردم ایران خواستار حکومتی منسجم، یک‌پارچه و بسیار قدرتمندی بودند که سرانجام تلاش‌های آنان به شکل‌گیری دولتی ایرانی_ اسلامی انجامید؛ دولت سلجوقی که شاهان ترکمن بر آن سلطنت می‌کردند. دولت سلجوقی، اولین حکومت ایرانی یک‌پارچه و قدرتمند بعد از ورود اسلام به ایران بود که تأسیس آن پایان‌یافتن جنگ‌های داخلی و آشوب‌های محلی، شکل‌گیری حکومتی مقتدر و قدرتمند، آرامش نسبی و امنیت، رفاه اقتصادی و مالی، احیای زبان فارسی به‌دست فردوسی و حضور دولت‌مردان ایرانی را در منصب‌های دولتی به‌دنبال داشت (لمبتون، ۱۳۶۳: ۱۰). این عوامل به‌نوبه خود، زمینه‌ساز شکل‌گیری بسترهای مناسبی برای رشد و شکوفایی فرهنگی و هنری ایران در این دوره بودند.

همچنین اوضاع مشابهی در دوره فاطمیان مصر مشاهده می‌شود. حکومت شیعه‌مذهب فاطمیان آغازکننده دورانی پر از آرامش و شکوفایی در سرزمین مصر بود که فرصت مناسبی را درجهت تلفیق هنر باستانی مصر با هنر اسلامی فراهم ساخت. همچنین در این دوران، مصر به‌سبب جریان رود نیل و گسترش واردات و صادرات، شرایط بسیار مطلوبی ازنظر رفاه اقتصادی و توسعه مالی داشت که برخی این فراوانی و ثروت را نتیجه حضور شیعیان اسماعیلی (فاطمیان) می‌دانند (حسن، ۱۳۸۲: ۱۷).

بدین‌ترتیب، هر دو حکومت دارای نقاط مشترک فراوانی در سرزمین‌های تحت لوای خود بودند که برخی از آنها بدین قرار است: ۱. هر دو سرزمین سال‌های پر از آشوب و مملو از جنگ‌های داخلی را به‌واسطه ورود اسلام سپری کرده بودند و بنابراین، نیاز به حکومتی منسجم داشتند ۲. هر دو حکومت، مقتدر و یک‌پارچه بودند ۳. هر دو، بر سرزمین‌هایی حکومت می‌کردند که از کهن‌ترین خاستگاه‌های تمدن جهان به‌شمار می‌رفتند ۴. در دورهٔ هر دو، به‌سبب عوامل محیطی، روابط سیاسی و اقتصادی، رفاه مالی و رشد اقتصادی مناسبی به‌وجود آمده بود ۵. در هر دو سرزمین، اشاعهٔ اسلام بر بسترها و خاستگاه‌های تمدنی کهن، سبب تولد هنری التقاطی گردیده بود.

روابط ایران و مصر در آن دوره‌ای که دو کشور مرزهای مشترک بسیاری داشتند، انکارناپذیر است. مصر پلی بود که به‌واسطهٔ رابطه با غرب، ارزش‌های غربی را به‌سمت ایران کوچ می‌داد و ایران به‌مثابه پلی از جانب شرق، حامل میراث شرقی بوده و آن را به‌سوی مصر هدایت می‌کرد. *ناصرخسرو*، جهانگرد و نویسنده ایرانی در این دوره به‌عنوان سفیری فرهنگی که به مصر سفر کرده بود، آن سرزمین را آباد و سرشار از فراوانی و نعمت توصیف می‌کند. توصیفات ناصرخسرو از بازارها و اوضاع اقتصادی مصر که آن را بسیار شکوهمند تصویر کرده، از مستندترین منابع موجود درباره اوضاع مصر در آن دوران است. توصیفات پرشکوه این نویسنده از بازار قنادیل و معامله آبگینه در این دوره، برحسب وزن و صنعت‌گرانی که درحال تراش

بلور صخری هستند، به‌مانند گزارشی تاریخی از این سرزمین قابلیت استناد دارد. ایران که به‌عنوان حیاتی‌ترین شاهرگ جادهٔ عظیم ابریشم از چین آغاز و بعد از گذر از ایران به مصر منتهی می‌شد، محل رفت‌وآمد تاجران و بازرگانان فراوانی بود. کاروانیان و تاجران که مهم‌ترین عوامل صادرات و واردات در آن دوران به‌شمار می‌آمدند، با واردنمودن اجناس چینی و مصری به ایران نقش بسزایی در التقاط‌های هنری ایفا نمودند. همان‌گونه‌که درادامه بحث بدان خواهیم پرداخت، چنین ارتباطاتی موجبات تأثیرگذاری بین سرزمین‌ها می‌گردید. بررسی تطبیقی آثار، به این ادعا صحه گذارده است که ایران و مصر در این دوران، پیوستگی ملموسی در صنایع آن روزگار داشتند.

شیشه‌گری ایران در دوره سلجوقی؛ سده‌های ۵ و ۶ ه.ق

هنر دوره سلجوقی بخشی از هنر اسلامی است که به سال‌های حکومت این سلسله در آسیای مرکزی، ایران و آناتولی مربوط می‌شود. دوران حکومت این سلسله دو سده در ایران به‌طول انجامید. «قبل از فتح ایران، سلجوقیان صنعت و معماری را از تمدن عالی غزنویان آموخته بودند. سلاطین سلجوقی خود را حامی و مشوق صنعت نشان می‌دادند و بعضی از مهم‌ترین شاهکارهای صنایع ایران در این یک قرن سلطه و حکومت آنان و دوره بعد به‌وجود آمد.» (ویلسن، ۱۳۶۶: ۱۴۲) «این دوره ازنظر فرهنگی، دوره عمر خیام و احیای زبان فارسی بود که در ابتدای سده چهارمهجری آغاز و با محو سریع زبان عربی در سرزمین ایران، به اوج کمال خود رسید.» (اشپولر و همکاران، ۱۳۸۵:۳۱) در دوران سلجوقی حضور وزیران ایرانی درکنار شاهان ترک و همچنین شخصیت‌های مهم ادبی و سیاسی موجب رشد و ارتقای هنرها و صنایع گردید.

«ورود سلجوقیان به ایران در سده پنجم هجری باعث ترقی انواع هنرها ازجمله آبگینه‌سازی گردید. گزارش‌های باستان‌شناسی عنوان می‌کند که شهرهای نیشابور و گرگان در ری و ساوه در ساخت یا تجارت آبگینه فعال بوده‌اند.» (شیشه‌گر، ۱۳۸۲: ۲۴) «کشف شمش‌های شیشه‌ای در کاوش‌های نیشابور تأکیدی دیگر بر وجود کارگاه‌های شیشه‌گری این دوره در نیشابور است.» (دیماند، ۱۳۸۳: ۲۳۰) در آثار دورهٔ سلجوقی از دو روش: دمیدن آزاد و دمیدن در قالب برای شکل‌بخشیدن شیشه استفاده می‌گردید. ظروفی که با روش دمیدن در قالب ساخته می‌شدند، با تزئین تراش که یادآور تراش‌های دوران ساسانی بود یا با تزئینات افزوده زینت می‌یافتند. نوع تراش بیشتر خطی بوده و کمتر از تراش سطحی استفاده می‌شد. باتوجه‌به نمونه‌های موردِمطالعه، تزئین تراش روی فرم‌های این دوره بارها مشاهده می‌شود.

کیفیت ساخت شیشه در دوران سلجوقی نسبت به دوران‌های قبل، ازلحاظ کیفی بهبود یافته بود. «در دوران سلجوقی و تا زمان هجوم مغول، افزارها و ظرف‌های بسیار زیبای شیشه‌ای از کوره‌های شیشه‌گری گرگان بیرون می‌آمد که به نازکی کاغذ بوده که گاه مینایی، گاه تراشیده و کنده‌کاری شده بودند.» (گلاک و هیراموتو، ۱۳۵۵: ۱۰۳) چنین پدیده‌ای، مبین این ادعاست که هنر ساخت آبگینه در این دوران دارای بدایع و ابتکاراتی در زمینهٔ ساخت و تزئینات رنگ بوده است.

در زمینهٔ تکنیک ساخت در این دوران دو روش: دمیدن در قالب و دمیدن آزاد معمول بوده که با تحول در نوع قالب و چندتکه ساختن آن، نقوش پیچیده و متنوع‌تری روی آثار مشاهده می‌شود. آثار به‌دست‌آمده از حفاری‌های نیشابور و سمرقند که از مراکز بزرگ ساخت شیشه زمان خود بوده‌اند، نشان می‌دهد هر دو تقریباً سبکی مشابه یکدیگر داشته‌اند که استفاده از روش دمیدن در قالب یا حبابی با انواع تزئینات تراش، فشرده قالبی و افزوده بوده است. هرچند شیشه‌تراش نیشابور به‌دلیل پیشینه چند قرن شیشه‌گری ساسانی از مرغوبیتی خاص برخوردار بوده است. علاوه‌بر تکنیک ساخت، تفاوت دیگر در شیوه‌های تراش ظروف شیشه‌ای دیده می‌شود. تزئین تراش در دوره اسلامی بیشتر معطوف به تراش خطی شده و کمتر از تراش سطحی استفاده شده است. ظروف شیشه‌ای دوران اسلامی ایران در شکل کلی، چندان شباهتی با شیشه ساسانی ندارند (علی‌اکبرزاده کردمهینی، ۱۳۷۳: ۳۱).

تزئیناتی چون نقوش افزوده که از تزئینات حالت گرم شیشه محسوب می‌شود، در این دوران با تنوع بیشتری روی آثار دیده می‌شود. «از این دوران است که اولین اثر شیشه‌ای با تزئین لعاب زرین‌فام یافت شده‌است. زرین‌فامی که بر روی شیشه تولید می‌شد معمولاً دارای رنگ قرمز مایل به قهوه‌ای بود که بر روی شیشه بی‌رنگ انجام می‌شد. اگرچه گاه شیشه به‌علت ناخالصی موجود چون اکسیدآهن، ته‌مایه سبزرنگی به‌خود می‌گرفت.»[۴] (همان: ۳۴)

درمجموع، آثار این دوران زائیده اختلاط با تمدن‌های امپراطوری روم شرقی (بیزانس) و پارت و ساسانی در ایران است. فرم‌های ساخته‌شده در این دوران ازنظر طرح و رنگ دارای تنوع بوده و همچنین ازنظر ابعاد، بزرگ‌تر هستند. ظروفی مانند فنجان، لیوان و قندیل ازجمله اشکال اضافه‌شده در این دوران است. آثاری ازقبیل صراحی، قندیل، ظروف ویژهٔ مواد دارویی، ابزارهای پزشکی، آزمایشگاهی و عطرپاش هم، نمونه‌هایی هستند که از این دوران مشاهده می‌شود. در این دوران فرم‌های قدیمی‌تر با تقارن و تناسب بیشتر، تنوع بیشتری به‌خود می‌گیرند. تزئینات اضافه‌شده روی آثار این

دوران بسیار تجملی و متنوع شده و تزئینات تجملی همچون میناکاری و لعاب زرین‌فام در دوران سلجوقی به تزئینات شیشه افزوده و فرم‌های متنوعی ازنظر طرح و تزئین ایجاد گردیده است. تزئینات تراش شیشه در این دوران به منتهای درجه خود رسیده که شاهد دقت و مهارت افزونی در اجرای خطوط منحنی و اسلامی هستیم. درمقابل، تزئین میناکاری در این دوران گام‌های ابتدایی خود را برداشته و فقط به‌صورت نمونه‌های اولیه دیده می‌شود که در دوران صفوی به اوج شکوفایی خود می‌رسد. رنگ‌های مورداستفاده تنوع بیشتری داشته و مواد مورد استفاده دارای کیفیت بهتری هستند.

شیشه‌گری مصر در دوره فاطمیان؛ سده‌های ۵ و ۶ ه.ق.

شیشه‌گری مصر مولود دوره اسلامی نیست بلکه قدمت آن به خاندان هجدهم از حکمرانی فراعنه باز می‌گردد. در سوریه از روزگاران کهن ساخت شیشه رونق داشت. بدین‌صورت، مشاهده می‌کنیم که مصر و سوریه در هنر آبگینه از زمان‌های قدیم سرآمد بودند که این سیادت در دوران اسلامی هم به قوت خود باقی بود. اگر به سخن‌گفتن درباره هنر آبگینه در شهرهای سوریه بازمی‌گردیم، بدان جهت است که سوریه و مصر در بیشتر دوران‌های تاریخی دو بخش از حکومت واحدی بوده‌اند یا به‌ضرورت جنگی، حاکمان سرزمین نیل را وادار به تسلط بر سوریه می‌کردند. در اینجا باید توجه داشت که «طولونیان، فاطمیان، ایوبیان و پس از آنها ممالیک جز در دوران‌های کوتاهی، همواره بر قسمت‌های گسترده‌ای از سوریه سیطره داشتند.» (حسن، ۱۳۸۲: ۱۹۴)

در دورهٔ اسلامی شیشه‌گران به‌طور حتم تاحدود زیادی شیوه‌های هنری نیاکان خود را به‌ارث برده بودند. «اشتهار یهودیان در هنر آبگینه در شهرهای صور و انطاکیه در قرن پنجم هجری به‌گونه‌ای بود که نازکی شیشه‌های سوری و پاکی آن ضرب‌المثل بوده است. شهر حلب در تولید ظروف آبگینه خصوصاً در دوره ممالیک شهرت بسیار داشت. ساخته‌های آنجا بسیار ظریف بوده و تزئینات زیبایی داشت و از گرانبهاترین هدایا و زیباترین محصولات شمرده می‌شد.» (همان: ۱۹۴) دلایل تاریخی و نمونه‌آثار برجای‌مانده، بر نیکویی و زیبایی ظروف آبگینه فاطمیان گواه است. کاسه‌ها، شیشه‌ها و اشیای دیگری که اکنون دردست است، نمونه‌آثاری است که گواه این مدعایند. نوشته‌های ناصرخسرو درباره سفرش به مصر، در فاصله سال‌های ۴۳۹ و ۴۴۱ هجری، از مستندات این مضمون در بُعد تاریخی است. ناصرخسرو در شرح سفر مصر آورده: «در بازار آنجا از بقال و عطار و پیله‌ور در هرچه فروشند باردان آن از خود بدهند. اگر زجاج باشد و اگر سفال و اگر کاغذ، فی‌الجمله احتیاج نباشد که خریدار باردان بردارد. همچنین در جای دیگر می‌نویسد: «تاجرانی که به سرزمین من می‌رفتند مهره، شانه و مرجان می‌فروختند و مصریان در مصر آبگینه شفاف و بسیار پاک شبیه زمرد می‌ساختند و براساس وزن می فروختند.» (قبادیانی، ۱۳۷۳: ۱۳۵) معامله شیشه با میزان وزن، گواه گسترش کاربرد آثار شیشه‌ای در دوران فاطمیان است.

عالی‌ترین و زیباترین ظروف شیشه‌ای، برای استفادهٔ دربار فاطمی ساخته می‌شد که در جلال و شکوه زندگی دربار اهمیت بسیارداشت. «در عصر فاطمیان ظاهراً فسطاط از عمده‌ترین مراکز این صنعت بود و طرز عمل و اسلوب‌ها در این عصر تکمیل گردید. تزئینات ظروف شیشه دوره فاطمی یا براساس طرح‌های قدیمی بوده و یا دارای اسلوب جدیدی است که به‌وسیله هنرمندان معاصر مصری ابتکار و ابداع گردیده‌است.» (دیماند، ۱۳۸۳: ۲۱۹)

شیشه‌سازی در عصر فاطمیان به‌اوج خود رسیده بود. «به‌طوری‌که شهرهای دمشق، حلب، صور و رقه به‌عنوان مراکز ساخت شیشه مطرح بودند. در این عصر مصنوعات شیشه‌ای ازنظر تنوع تزئینات و میناکاری و نقاشی با طلا بر روی آن رشد بی‌نظیری کردند. از نظر تنوع محصولات، انواع ظروف، گلدان، مجسمه، ظروف ادویه، عطردان و حتی قطعات شطرنج نیز وجود داشتند.» (رحمت‌آبادی و همکاران، ۱۳۹۰: ۶۹-۸۸) یکی از موفقیت‌های بزرگ شیشه‌گران فاطمی در مصر و سوریه، تزئین روی شیشه و نقاشی با رنگ‌های مینا بود. این ظروف و بطری‌های کوچک، سبز یا قرمزرنگ بودند و تزئین آنها با طرح‌های هندسی و طوماری و کتابت کوفی انجام می‌گرفت که با جلای قهوه‌ای یا نقره‌فام نقاشی می‌شدند. دیگر رنگ‌های جلادار را شیشه‌سازان مصری قرن دهم تا دوازدهم میلادی به‌کار می‌بردند که می‌توان به رنگ‌های جلادار طلایی و مسی و رنگ‌های مختلفی که در سفال زرین‌فام آن عصر استعمال می‌شد، اشاره نمود. «نقاشی با طلا نیز در بین شیشه‌سازان دوره فاطمی مرسوم بوده و از این نوع نمونه‌هایی در فسطاط به‌دست آمده است. در اغلب آنها ورقه طلا استعمال نشده بلکه با طلای مایع نقاشی شده و جزئیات طرح با سوزن نقش گردیده است. اسلوب برش و حکاکی شیشه، جهت تزئین اشیای بلورصخره‌ای بوده که موردِتوجه خلفای فاطمی بوده و در این دوره به‌حد کمال خود رسیده بود. مقریزی (مورخ) در تشریح انهدام خزاین خلیفه المستنصر در سال ۱۰۶۲ میلادی از تعداد زیادی ظروف بلور ساده و تزئین‌شده نام می‌برد. قطعات بسیاری به اندازه‌های مختلف به دربار و کلیساهای اروپا راه یافته بود و

به‌عنوان نفایس گرانبها تلقی می‌شد. عالی‌ترین و زیباترین ظروف بلور در موزه وین و درگنجینه سن‌مارکو در ونیز و در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن و در قصر پیتی در فلورانس و موزه لوور است. بر روی بعضی از آنها نام خلفای فاطمی العزیز (۹۷۶ تا۹۶۶ میلادی/۳۶۶ تا۳۸۶ هجری) کنده شده است.»[۵] (دیماند، ۱۳۸۳: ۲۲۱)

«بدون شک تزئینات آبگینه‌ها در اوایل دوره فاطمیان اختلاف زیادی با تزئینات دوره اخشیدیان نداشت. لیکن پس از آن به‌سرعت در مسیر تکامل افتاده و مهر مخصوص هنر فاطمیان را پیدا کرد. مشابه دوره‌های پیشین، در دوره فاطمیان، ظروف با افزودن رشته‌هایی از شیشه و همچنین قطعه شیشه‌های کوچک هندسی و مزین به خطوط رنگارنگ، آراسته می‌شد.»[۶] (حسن، ۱۳۸۲: ۱۹۷) برجسته‌ترین آثار شیشه‌ای فاطمیان و گرانبهاترین آنها ازنظر هنری نوعی شیشه زراندود و مزین به تزئینات مینایی است. «از مهم‌ترین انواع شیشه‌های مینایی نوع قرمزرنگ آن است که دارای تزئیناتی چون نقش پرندگان با مینا است و با نقوش شناخته‌شده بر سفالینه‌های مینایی فاطمیان ارتباط بسیاری دارد. قطعه‌ای از این نوع با امضای سعد در موزه بناکی آتن نگهداری می‌شود. تزئینات قطعات غیرمرغوب این نوع، از نقوش گیاهی، نوارها، تارهای پیچ‌درپیچ و تزئینات هندسی تشکیل می‌یابند. نوع دیگری از همین ظروف وجود دارد که رنگ آن متمایل به سبز و تزئینات آن لعابی است ولی درخشش مینای مذکور را ندارد. آرایش این تزئینات به‌شکل‌های ستاره‌ای و هندسی متداخل در یکدیگر یا گل‌های پرگلبرگ یا خطوط پیچ‌خورده است. از این‌گونه نوع سوم دیگری نیز باقی مانده که احتمالاً فاطمیان آن را به‌جای سفال برگزیده‌اند. این نوع شیشه شفاف نبوده و گاهی به‌رنگ سبز (چون سلادن) سفید و یا قرمز است. تزئینات آن مینایی است و دو طرف داخلی و خارجی ظرف را می‌پوشاند و شباهت بسیاری به تزئینات سفالینه‌های مینایی دارد.»[۷] (همان: ۱۹۹)

همچنین در این دوران، اولین نمونه ظرف با تزئین لعاب زرین‌فام یافت شده است. «دیرینه‌ترین بهره‌گیری از ترکیب نقره برای ایجاد لکه‌ای زردرنگ یا زرین‌فام بر روی سطح شیشه، از ابتکارات مصریان به‌شمار می‌آید. این برداشت با کشف اخیر کاسه‌ای شیشه‌ای با همین‌گونه تزئین زرین‌فام در شهر فسطاط مصر به تأیید رسید که بر کتیبه آن تاریخ نیمه‌دوم سده سوم تصریح شده بود.» (فریه، ۱۳۷۴: ۳۰۲)

نقوش مشترک آبگینه سلجوقیان و فاطمیان طی سده‌های ۵ و ۶ ه.ق

پس از بررسی اجمالی شیشه‌گری دوران سلجوقیان و فاطمیان در این بخش، نقوش روی آثار شیشه‌ای این دوران را بررسی خواهیم کرد که موضوع اصلی پژوهش بوده و امکان شناسایی وجوه اشتراک و افتراق را بین آثار این دو دوره فراهم خواهد کرد.

مجموعاً به بررسی ۳۴ اثر انتخابی از نمونه ظروف شیشه‌ای متعلق به دوران سلجوقی و فاطمی پرداخته خواهد شد که ۱۵ اثر مربوط به دوره سلجوقی و ۱۹ اثر، از نمونه‌های دوره فاطمی است. نمونه‌های انتخابی براساس اینکه دارای نقوش روی بدنه خود بوده، انتخاب شده‌اند. این نمونه‌ها، از معروف‌ترین آثار معرفی‌شده در منابع معتبر هستند و در انتخاب آنها موارد دیگری همچون دسترسی به منابع، سهولت در شناسایی نقوش آن، تنوع نقوش، صحت و اطمینان از استناد اثر به دوره تاریخی مربوط موردتوجه بوده است. درمجموع، براساس بررسی‌های انجام‌شده، نقوش به انواع: هندسی، گیاهی، حیوانی و نوشتاری تقسیم شده است که این نقوش در مواردی به‌صورت تکی یا ترکیبی استفاده شده‌اند. یعنی تلفیق نقوش گیاهی و حیوانی یا تلفیق خط‌نوشته با نقوش هندسی دیده می‌شود. درادامه مطالعه، نقوش آثار انتخابی براساس تفکیک ذکرشده آورده می‌شود.

نقوش آبگینه دوره سلجوقیان

هندسی: از متداول‌ترین نقوش در بسیاری هنرها همچون سفال‌گری (اکبری و حسینی یزدی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۲۱)، شیشه‌گری و منسوجات است. در تعدادی از آثار شیشه‌ای سلجوقی ترکیبات مختلفی از نقوش هندسی برای تزئین به‌کار رفته است. ازجمله این نقوش که مشابه آنها در آثار مصری هم وجود دارد، استفاده از دایره به‌صورت دوایر متحدالمرکز (تصویرهای ۱-۳) یا شعاعی است که پیرامون یک دایره مرکزی نقش شده است (تصویر ۴).

در ظرف دیگری چیدمان نقوش به‌صورت متحدالمرکز همچنان دیده می‌شود که در این نمونه نقش اصلی، مربع یا لوزی‌هایی است که در وسط آن یک نقطه فرورفته دیده می‌شود (تصویر ۵). سایر نقوش ساده هندسی همچون مثلث، خطوط زیگزاگ و خطوط مارپیچ که گاهی به‌صورت ترکیبی با سایر نقوش گیاهی یا حیوانی و ... استفاده شده‌اند نیز، در دیگر نمونه‌ها دیده می‌شود (تصویرهای ۶ و ۷).

گیاهی: از دیگر نقوش پرکاربردی است که در بررسی آبگینه‌های سلجوقی و فاطمی مشاهده می‌کنیم و نمونه آن

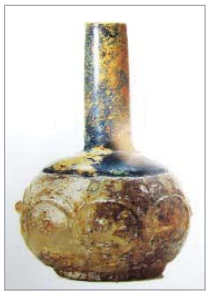
در سایر هنرها هم وجود دارد، نقوش گیاهی به‌کاررفته در نمونه‌های موردِبررسی عمدتاً مشتمل بر نقش نخل (تصویر ۷)، گیاه پالمت (تصویر ۸) و نقوش گیاهی انتزاعی است که یادآور اسلیمی‌های اسلامی هستند. این نقوش نیز به‌صورت ترکیبی با نقوش حیوانی استفاده شده‌اند (تصویر ۹). «نقش نخل از نقوش موردعلاقه هنرمندان مسلمان بوده و نقش‌مایه‌های گیاهی چون برگ نخل، نخل، پالمت و گل‌های ریز از نقش‌مایه‌های اصلی گیاهی اوایل دوره اسلامی است.» (اکبری و حسینی یزدی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۲۲)

علاوه‌بر آن، در تصویر ۱۰ پارچی را می‌بینیم که قاب مرکزی آن حامل طرح‌های لاله‌ای شکل است و قاب‌های کناری هریک حاوی تجسمی از درخت سرو محصور در یک مثلث‌اند. لاله‌ها و سروها تماماً مملو از هاشورهای صاف و ضربدری هستند. تصویر ۱۱، نمونه دیگری از نقوش گیاهی را نشان می‌دهد که با مشابه خود در آثار فاطمی (تصویر ۲۵) قابلیت مطابقت دارد. نقش‌مایه این ظرف، گلی چندپر را نشان می‌دهد که پیرامون آن با نقوش هندسی و خطوط مواج پر شده است.

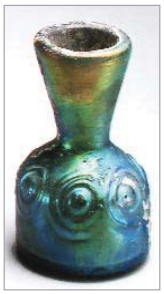
حیوانی: استفاده از نمادهای حیوانی از دوره‌های قبل در ایران رواج داشته است که مشابه این نقوش حیوانی، در آبگینه‌های سلجوقیان و فاطمیان، به میزان زیادی استفاده شده است. در نمونه آبگینه‌های سلجوقیان و فاطمیان به‌طور چشمگیری از نقوش حیوانی مختلف استفاده شده است. ازجمله پرکاربردترین نقوش نمونه‌هایی از تصاویر گاو، بزکوهی، عقاب و حیوان بالدار است که در ترکیب با سایر نقوش مشاهده می‌شود (تصویر ۹).

نقش پرنده‌ای عجیب با پاهای کلفت روی لیوان وجود دارد. این پرنده دارای منقاری شبیه بوقلمون و برگی شبیه برگ پالمت است. روی ظرف، نوشته‌ای به‌زبان عربی مشخص است که گویای عبارت برکت و یمن و بقاء به‌معنای برکت و خوشی و جاودانگی است (تصویر ۱۲). این ظرف، درواقع ترکیبی از نقوش حیوانی و گیاهی و نوشتاری را به‌نمایش می‌گذارد. تصویر گاو کوهاندار را با سه پا در ظرف دیگری شبیه لیوان مشاهده می‌کنیم (تصویر ۱۳) که سطح بدن آن با نقطه‌هایی پر شده است. تصویر سر گاو به‌وضوح بیانگر جنسیت حیوان است. تزئینات به‌صورت قالبی بر بدنه حک شده و در قسمت خالی بین خط حاشیه بالایی و بدن گاو، به‌خط عربی عبارت

تصویر ۱. تنگ زنگوله‌ای شکل، ایران، قرن ۱۰-۱۱ م، شیشه آبی‌رنگ، تولید به‌روش دمیده در قالب (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۸۵)

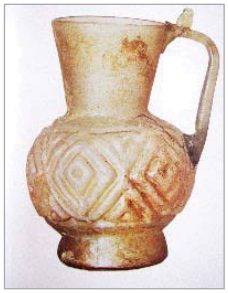


تصویر ۲. تنگ گردن‌بلند، ایران یا مدیترانه شرقی، قرن ۱۰-۱۱م، شیشه دورنگ، تولید به‌روش دمیده (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۶۴)



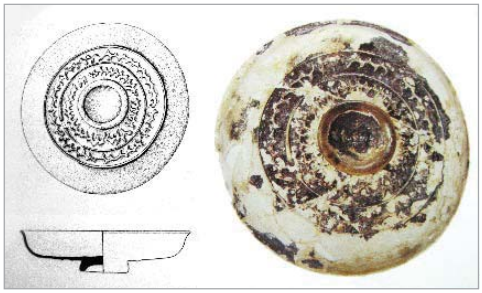
تصویر ۳. بطری کوچک، احتمالاً بین‌النهرین یا ایران، قرن ۱۰م، شیشه فیروزه‌ای متمایل به سبز، تولید به‌روش دمیده در قالب (Carboni, 2001: 287)

تصویر ۴. بشقاب کوچک، ایران یا عراق، قرن ۹-۱۱ م، شیشه بی‌رنگ، تولید به‌روش دمیده‌آزاد (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۶۵)



تصویر ۵. صراحی پایه‌دار، ایران یا عراق، قرن ۱۰-۱۱م، شیشه نباتی‌رنگ، تولید به‌روش دمیده در قالب (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۸۰)

تصویر ۶. بطری، احتمالاً ایران، قرن ۱۲ م، شیشه بی‌رنگ با ته‌مایه سبز مایل به زرد، تولید به‌روش دمیده (Carboni, 2001: 233)



تصویر ۷. بشقاب پایه‌دار، ایران، قرن ۱۰-۱۱م، شیشه سبز مایل به زرد، تولید به روش دمیده (گلدشتاین،۱۳۸۷: ۵۵)

"بقا بقا یمن و (وله)" نوشته شده که معنای آن "جاودانگی ، جاودانگی، خوشی و خوبی (برای شما)" است.

در دو نمونه ترکیبی دیگری که همراهی جالبی از نقوش حیوانی، هندسی و گیاهی را به‌نمایش گذاشته‌اند، تصویری از یک اسب با خطوط عمیق تراش‌خورده (تصویر ۱۴) و دو بز کوهی با شاخ‌های بلند که انتهای آنها به‌هم چسبیده و درحالی‌که به‌عقب نگریسته‌اند، درحال دویدن هستند (تصویر ۱۵)، دیده می‌شود.

نوشتاری: عامل تمایز نقوش در آثار فاطمیان مصر و سلجوقیان ایرانی خط‌نوشته‌ها است. ازاین‌رو، جزو مهم‌ترین بخش بررسی نقوش به‌شمار می‌آید. آنچه در هر دو ملت به‌طور هم‌زمان رخ داد، توجه اشراف و شاهان به اثر هنری بود. اینان هنرمندانی را به‌خدمت گماشته و آثاری را به‌عنوان میراث شخصی سفارش می‌دادند که روی آنها، نام سفارش‌دهنده حک می‌شد. این رسم در دولت فاطمیان وجوه نمایان‌تری داشت زیرا شاهزادگان و سرمایه‌داران آن انبوهی از گنجینه‌های قیمتی سفال، سلاح، شیشه، جواهر و ... داشتند که امروزه شایان توجه و بررسی است. در این دوران، هنرمند ایرانی برای اولین‌بار به‌زبان عربی دعای سلامتی و عافیت و بقا را برای دارنده ظرف روی اثر خویش نقش کرده است. سه عامل: ۱. انحصارطلبی یا هنردوستی شاهان و شاهزادگان در جمع‌آوری گنجینه‌های هنری ۲. امضای هنرمند بر اثر ۳. حضور دعای خیر روی ظروف، از عواملی است که موجب می‌شوند اثر هنری در این دوره به‌مثابه سندی مکتوب دارای نوشته باشد.

عامل دیگر در ظهور تزئینات خطی و خط‌نوشته، نوع تزئین بوده است. تزئین به‌شیوه تراش به‌سبب بسترها و خاستگاه‌های کهن مربوط به دوران ساسانی در سرزمین ایران، شیوه‌ای رایج و از قوت بیشتری برخوردار بوده است. اما آنچه در پیامد زمان و روابط کشورها و حضور اسلام در این سرزمین بر این تکنیک تأثیر نهاده، استفاده از تراش‌ها به‌شیوه خطی است که درنتیجه آن، نقوش خطی و نمادین بر آبگینه این دوران مشاهده می‌گردد. قابلیت تراش خطی سبب پیدایی تزئینات به‌صورت خط‌نوشته و نقوش معنادار می‌شود. تراش‌ها به‌صورت سطحی بوده و با خطی‌شدن آنها، نیاز به الگوهای تصویری جدیدی بود که مشاهده می‌شود؛ هنرمند شیشه‌گر بدون توجه به نقش‌مایه‌های آثار سفالین هم‌زمان، درپی تصاویر نمادین متعلق به دوران ساسانی رفته و از نقوش گیاهی و حیوانی ساسانی الهاماتی می‌پذیرد. شیشه‌گر حتی نقش‌مایه‌های مربوط به آثار سرزمین‌های مجاور چون مصر را وارد بازی نقوش می‌کند.

در آثار آبگینه ایرانی تنها از نوشته برای حک‌نمودن محل ساخت اثر (برای نمونه خراسان) در کف ظرف یا دعای خیر و برکت برای صاحب ظرف استفاده شده است. در آثار فاطمیان امضای هنرمند روی اثر نقش شده اما ظاهراً در هیچ اثر آبگینه سلجوقی، امضای هنرمند روی اثر مشاهده نمی‌گردد.

تصویر ۱۶، تنگی است مربوط به دوران سلجوقی که به‌واسطه داشتن کتیبه، دعایی که مرکز تزئینات بدنه را تشکیل می‌دهد، در نوع خود بی‌نظیر است. کتیبه عبارت است از: "برکت و یمن و سرور و سلامه لِصاحبه". در دو نمونه کاسه، تزئینات به‌شکل کتیبه است که محتوای آن طلب عافیت، ثروت، سلامت، عاقبت‌به‌خیری، امنیت و طول عمر برای صاحب ظرف دیده است و به نیم‌برگ‌های نخل منتهی شده است (تصویرهای ۱۷ و ۱۸).

علاوه‌بر نمونه‌های ذکرشده «نقوش قالبی لانه‌زنبوری ملهم از تراش‌های لانه‌زنبوری ساسانی و نقش و شیارهای گیاهی و هندسی زینت‌بخش صراحی‌های دمیده در قالب بودند. صراحی‌های دمیده آزاد بدنه ساده، نازک و شفاف داشتند ولی نمونه‌هایی که برای تراش درنظر گرفته می‌شدند ضخیم‌تر بودند.» (شیشه‌گر، ۱۳۸۲: ۲۵) در این دوران، خطوط کوفیِ تزئینی وارد تزئینات ظروف می‌شود و این، از اتفاقاتی است که تأثیرات حضور اسلام را در آثار هنری آن دوران باز می‌کند. رنگ آثار آبگینه این دوران هم نسبت به دوران قبل متنوع‌تر می‌شود. «رنگ‌های دلخواه هنرمندان اکثراً سبز، آبی، لاجوردی و نباتی هستند.» (همان: ۲۸)

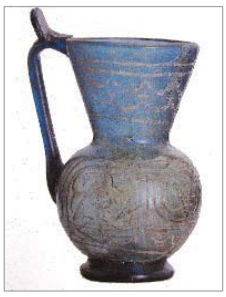
نقوش آبگینه دوره فاطمیان

هندسی: تشابه بسیاری بین نقوش هندسی موجود در آثار شیشه‌ای سلجوقی و فاطمیان وجود دارد. نمونه‌هایی مشابه با آثار سلجوقی از داویر متحدالمرکز و شعاعی و نقوش ساده دایره و مثلث، در آبگینه‌های فاطمی وجود دارد که از وجوه اشتراک پرقدرت در آثار آبگینه این دو سرزمین است. برای مثال، در یک نمونه کاسه (تصویر ۱۹) و فنجان (تصویر ۲۰)، تکرار نقوش دایره به‌صورت شعاعی در قاب بیضی‌شکل دیده می‌شود که کاملاً مشابه با نمونه‌های سلجوقی است (تصویر۴). استفاده از دایره‌های متحدالمرکز در تزئین آثار به‌طور کامل با مشابه خود در آثار سلجوقی قابلیت تطبیق دارد (تصویرهای ۲۱ و ۲۲). تصویر ۲۱ تنگی را نشان می‌دهد که علاوه‌بر تزئین با دایره‌های متحدالمرکز، فرم کلی آن نیز همانند نمونه مشابه خود در ایران است (تصویر ۲). درواقع، تأثیرات متقابل دو سرزمین در چنین نمونه‌هایی کاملاً مشهود و می‌توان آنها را پی‌گیری است.

گیاهی: بیشتر نقوش گیاهی در آثار فاطمی در تلفیق با نقوش حیوانی و نوشتاری به‌چشم می‌خورد که همانند

تصویر ۸. کاسه، احتمالاً ایران، اواخر قرن ۹ یا اوایل قرن ۱۰م، بی‌رنگ، تولید به‌روش دمیده آزاد، تزئین به‌شیوه قالبی (Carboni, 2001: 91)

تصویر ۹. کاسه، احتمالاً ایران، اواخر قرن ۹ یا اوایل قرن ۱۰م، بی‌رنگ، تولید به‌روش دمیده آزاد (Carboni, 2001: 91)

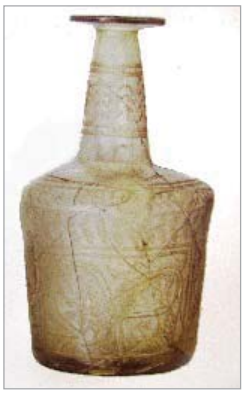


تصویر ۱۰. صراحی، بین‌النهرین یا ایران، احتمالاً نیشابور، قرن ۱۰-۱۱م، آبی کم‌رنگ، تولید به‌روش دمیده (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۱۲۴)

تصویر ۱۱. صراحی، احتمالاً ایران، سبز کم‌رنگ، تولید به‌روش دمیده در قالب (Carboni, 2001: 238)

تصویر ۱۲. لیوان، احتمالاً ایران، قرن ۱۰م، بی‌رنگ، تولید به‌روش دمیده‌آزاد (Carboni, 2001: 88)

تصویر ۱۳. لیوان، ایران، نیمه‌دوم قرن ۱۰م، بی‌رنگ، تولید به‌روش دمیده (Carboni, 2001: 86)



تصویر ۱۴. تنگ گوشت‌کوبی، ایران یا بین‌النهرین، اواخر قرن ۱۰یا ۱۱م، تولید به‌روش دمیده (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۱۲۶)

تصویر ۱۵. جام پایه‌دار، ایران یا مصر، قرن ۹-۱۰م، شیشه بی‌رنگ با ته‌رنگ زرد، تولید به‌روش دمیده (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۱۳۴)

تصویر ۱۶. تنگ زنگوله‌ای‌شکل، ایران یا مصر، قرن ۱۰–۱۱م (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۱۳۵)

تصویر ۱۷. کاسه پایه‌دار، ایران یا مصر، قرن ۱۰–۱۱م، شیشه گلبهی، تولید به‌شیوه دمیده (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۱۳۶)

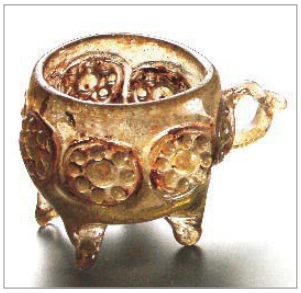
تصویر ۱۸. کاسه پایه‌دار، احتمالاً ایران، قرن ۱۰ –۱۱م، شیشه آبی، تولید به‌روش دمیده (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۱۳۴)

نمونه‌های سلجوقی شامل نقوش اسپیرال و مواج - که یادآور اسلیمی‌های اسلامی است- و تصاویری از گیاه نخل و پالمت است (تصویرهای ۲۳ و ۲۴). در تصویر ۲۳ بطری، یکی از بهترین نمونه‌هاست که ازلحاظ تکنیک تزئین موردِتوجه است. در این نمونه‌ها، اولین تلاش‌های قرارگیری لعاب زرین‌فام روی شیشه مشاهده می‌شود. در یک ظرف تنگ‌مانند که دارای گردن شیپوری‌شکل است، شاهد نقوشی هستیم که عیناً مشابه آن در نمونه ایرانی وجود دارد (تصویر ۱۱). بدنه ظرف با سه گل بزرگ که در زیر شانه قرار گرفته، تزئین شده است. این گل‌ها داخل دایره‌هایی قرار دارند که با ترنج‌های ستاره‌مانند احاطه شده‌اند. ترنج‌ها تا پایه ظرف کشیده شده و روی شانه‌های باریک و مسطح ظرف، شیار برجسته ناصافی دیده می‌شود که نشانگر اتصال بدنه به گردن ظرف است (تصویر ۲۵).

حیوانی: «از موضوع‌های موردِتوجه تزئین بلور عصر فاطمی، تصویر حیوانات و پرندگان و اشکال نباتی و توریقی است» (دیماند، ۱۳۸۳: ۲۲۱) که چنانچه اشاره شد، نقوش مختلف حیوانی شامل نقش بزکوهی، حیوان بالدار و عقاب در آبگینه‌های فاطمی دیده می‌شود. در بیشتر نمونه‌ها همانند آثار سلجوقی، شاهد ترکیبی از نقش گیاهی و حیوانی هستیم. به‌طور مثال، تصویر ۲۶ ابریقی است که نقوش آن ترکیب شاخ و برگی متقارن را نشان می‌دهد که میان چهار رشته پیچک خمیده و ظریف، محصور شده و دو پرنده شکاری (عقاب) در دو سوی آن روبه‌هم حرکت می‌کنند. نقش بز کوهی (تصویر ۲۷) و تصویری از حمله یک حیوان شکاری به موجود دیگر از سایر نقوش حیوانی است که در ۲ اثر به‌صورت مشابه وجود دارد (تصویرهای ۲۸ و ۲۹). تصویر مذکور روی یک ابریق و سکه وجود دارد. نقش روی آن باز یا پرنده‌ای شکاری را نشان می‌دهد که درحال شکار غزالی کوهی است که می‌دود.

نوشتاری: در بخش توضیح نقوش نوشتاری آثار سلجوقی بیان شد، در این دو دوره شاهد حضور خط‌نوشته‌ها به‌عنوان عاملی تزئینی در آبگینه‌ها هستیم. نوشته‌هایی با مضامین دعایی و خیر و برکت که قابل تطبیق با نمونه‌های ایرانی است

تصویر ۱۹. دیس یا بشقاب، مصر، قرن ۱۰ م، شیشه بی‌رنگ با ته‌رنگ ارغوانی، تولید به‌روش دمیده‌آزاد (Carboni et al.,2001: 127)



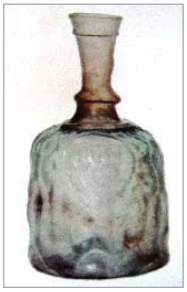
تصویر ۲۰. فنجان دسته‌دار، مصر یا سوریه، قرن ۱۰ م، بی‌رنگ متمایل به زرد، تولید به‌روش دمیده (Carboni, 2001: 264)

تصویر ۲۱. تنگ گردن‌بلند، سوریه، قرن۱۰ م، بدنه دورنگ فیروزه‌ای و بی‌رنگ، تولید به‌روش دمیده (Carboni et al.,2001: 291)

تصویر ۲۲. تنگ کوچک، مصر یا بین‌النهرین، قرن ۹ -۱۱ م، شیشه بی‌رنگ مایل به زرد، تولید به‌روش دمیده در قالب (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۱۱۷)

تصویر ۲۳. بطری شیشه‌ای، احتمالاً مصر، اواخر قرن ۹ و اوایل قرن۱۰م، بدنه بی‌رنگ با نقش قهوه‌ای تیره، تولید به‌روش دمیده (Carboni et al. ,2001: 217)

تصویر ۲۴. کاسه، احتمالاً مصر، اواخر قرن ۱۰ و اوایل قرن ۱۱، شیشه بی‌رنگ با نقاشی (Carboni et al.,2001: 208)

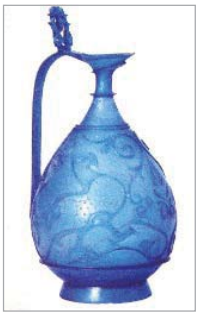


تصویر ۲۵. تنگ زنگوله‌ای شکل، مصر، قرن ۱۰ –۱۱م، شیشه سبزروشن با رگه‌های ارغوانی، تولید به‌روش فشرده در قالب (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۸۶)

و در آثار مصری نیز وجود دارد. لکن در آثار فاطمیان امضای هنرمند یا نام سفارش‌دهنده روی اثر نقش می‌شود که از ویژگی‌های تزئینی آثار شیشه مصری در دوره فاطمیان است. اما ظاهراً در هیچ اثر آبگینه‌ای سلجوقی، امضای هنرمند روی اثر مشاهده نمی‌گردد. در آثار آبگینه‌ای ایرانی تنها از نوشته برای حک‌نمودن محل ساخت اثر (مثلاً خراسان) در کف ظرف یا دعای خیر و برکت برای صاحب ظرف استفاده شده است. سه نمونه از ظروف مصر فاطمی دردست است که نقوش تزئینی آنها حاوی خط‌نوشته‌هایی در ترکیب با دیگر نقوش همچون گیاهی و هندسی است. تصویر ۳۰، پارچی را نشان می‌دهد که تزئینات آن به‌شیوه دمیده در قالب، بر قسمت استوانه‌ای پارچ نقش شده است. این نوشته عبارت "أشرب هنیئاً": "با لذت بنوش"، بر گردن ظرف چهاربار تکرار شده است. نمونه دیگر، حاوی نام سازنده و مکان ساخت اثر است. این اثر با یک قالب دوتکه ساخته شده و نام شهر بغداد سطر بالای نوشته روی بدنه دیده می‌شود که به خط کوفی است.

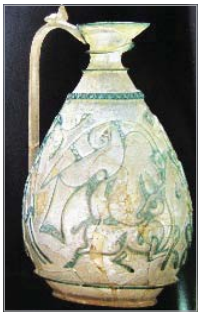
حال‌آنکه نام سازنده در قسمت پائین این نوشته قرار گرفته است. سطر پائین نوشته، حکم امضای سازنده اثر را دارد. "عمل طیب ابن أحمد ابن مونتابی (؟)"، سطر بالای نوشته، به‌سختی خوانده می‌شود."مما...عمل...میر بغداد": "یکی از آنها برای ... در بغداد ساخته شده است" و در جایی خوانده شده است "یکی از چیزهایی است که به‌خوبی در بغداد برای شما ساخته شده است" (تصویر ۳۱). نهایتاً در تصویر ۳۲، کاسه‌ای را مشاهده می‌کنیم که در قسمت حاشیه نوشته شده است: "بسم الله الرحمن الرحیم برکة من الله لمن یشرب بهذا القدح مما صنع بدمشق علی یدی سنباط (؟) فی سنة (۱)": "بنام خداوند بخشنده مهربان، برکت خدا برای کسی که از این جام می‌نوشد، جامی که در دمشق به‌دست سنباط در سال (؟) ساخته شده است."

پس از بررسی نقوش آثار آبگینه فاطمیان و سلجوقی، به بررسی نمونه‌های ذکرشده از هر دوره در جدول ۱ دست خواهیم زد تا وجوه تشابه آثار به‌شکل ملموس‌تری بیان شود.



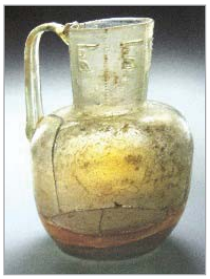
تصویر ۲۶. ابریق مخروطی، مصر، اواخر قرن ۱۰ تا ابتدای ۱۱م، شیشه آبی پررنگ، تولید به‌روش دمیده (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۱۳۳)

تصویر ۲۷. کاسه کروی، مصر یا ایران، قرن ۱۰م، آبی پررنگ روی زمینه بی‌رنگ، تولید به‌روش دمیده (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۱۳۷)



تصویر ۲۸. ابریق مخروطی، مصر، اواخر قرن ۱۰ تا ابتدای ۱۱م، شیشه آبی پررنگ، تولید به‌روش دمیده (گلدشتاین، ۱۳۸۷: ۱۳۳)

تصویر ۲۹. سکه شیشه‌ای، آسیای مرکزی، احتمالاً ایران، قرن۱۲ م، شیشه سبزتیره
(Carboni, 2001: 279)

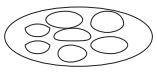
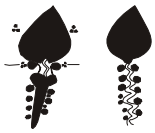


تصویر ۳۰. صراحی، مصر یا سوریه، قرن ۱۰–۱۱م، شیشه بی‌رنگ با ته‌رنگ زرد، تولید به‌روش دمیده
(Carboni, 2001: 270)

تصویر ۳۱. صراحی، سازنده: طیب ابن احمد ابن مونتابی (؟)، بغداد، قرن ۱۰ م، شیشه بی‌رنگ، تولید به‌روش دمیده
(Carboni, 2001: 200)

تصویر ۳۲. کاسه، سوریه یا دمشق، قرن ۱۰ م، شیشه بی‌رنگ با نقاشی، تولید به‌روش دمیده‌قالبی
(Carboni et al.,2001: 208)

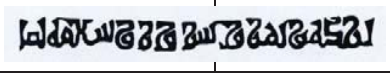
جدول ۱. مقایسه تطبیقی نقوش آبگینه سلجوقیان ایران و فاطمیان مصر

نوع نقوش	نمونه آبگینه‌های سلجوقی ایران	تصویر نقوش	تصویر نقوش	نمونه آبگینه‌های فاطمیان مصر
هندسی				
تشابهات	استفاده از نقوش هندسی مشابه همچون دوایرمتحدالمرکز و تکرار دایره‌ها به‌صورت شعاعی پیرامون یک نقطه در نمونه‌های هر دو دوره، مشهود است.			
گیاهی				
تشابهات	نقوش گیاهی اسلیمی‌شکل و نقش نخل و پالمت، در آثار هر دو دوره وجود دارد. اگرچه تفاوت‌هایی در طراحی این نقش‌مایه‌ها در آثار دو سرزمین مشاهده می‌گردد.			

ادامه جدول ۱. مقایسه تطبیقی نقوش آبگینه سلجوقیان ایران و فاطمیان مصر

نوع نقوش	نمونه آبگینه‌های سلجوقی ایران	تصویر نقوش	تصویر نقوش	نمونه آبگینه‌های فاطمیان مصر
حیوانی				

ادامه جدول ۱. مقایسه تطبیقی نقوش آبگینه سلجوقیان ایران و فاطمیان مصر

نوع نقوش	نمونه آبگینه‌های سلجوقی ایران	تصویر نقوش	تصویر نقوش	نمونه آبگینه‌های فاطمیان مصر
گیاهی	استفاده از نقش حیواناتی چون بزکوهی، گاو و عقاب در نمونه‌های دو سرزمین وجود دارد. همچنین تلفیق نقوش حیوانی با گیاهی و تکمیل آنها با خطوط پیچان و مواج، مشاهده می‌شود. شباهت در استفاده از تکنیک نقطه‌گذاری برای ترسیم حیوانات بین آثار دو سرزمین وجود دارد.			
نقوش نوشتاری			أشرب هنيا عمل علم بن احمد صبح بسم الله الرحمن الرحيم برکة من الله لمن یشرب بهذا القدح مما صنع بدمشق علی یدی سنباط	
تشابهات	در آثار هر دو دوره، از خط‌نوشته به‌عنوان عنصری تزئینی استفاده شده که نوع خط بیشتر کوفی است. عمدتاً نوشته‌ها دارای مضامین دعایی و طلب خیر و برکت برای صاحب ظرف هستند. لکن در نمونه‌های مصری نام و امضای هنرمند هم دیده می‌شود.			

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

آرامش نسبی و امنیت حاکم در دوران سلجوقیان در ایران و فاطمیان در مصر که نتیجهٔ حکومت‌های قدرتمند بر سرزمین‌هایی که دارای پیشینهٔ تمدنی باستانی و شکوهمند بودند، نتایج بسیار مطلوبی را در دو سرزمین فراهم آورد. آنچه به‌طور همزمان هر دو سرزمین را متأثر ساخت، حضور روح اسلامی بود که باعث ایجاد تحولاتی هم‌سان و هم‌راستا گردید. جادهٔ ابریشم در شمال و جادهٔ ادویه در جنوب، ایران و مصر را پل ارتباطی میان شرق و غرب قرار می‌داد که پیام‌آوران فرهنگی و هنری آن، بازرگانان و تاجران بودند. همه عوامل مذکور، عاملی برای ارتباط کشورها و هم‌سانی اوضاع حاکم بر شکل‌گیری تأثیرات از همدیگر بود. رشد و اعتلای اغلب هنرها و صنایع در این دوران در هر دو سرزمین مشاهده گردید.

هنر ساخت آبگینه، ازجمله صنایع سنتی هر دو سرزمین است که در این دوره رشد و تعالی چشمگیری می‌یابد. کیفیت شیشه در هر دو سرزمین به‌نحوی مطلوب است و به میزان کمی حباب دارد. رنگ شیشه‌ها شفاف و بیشتر با ته‌مایه‌های رنگی و تزئین به‌روش قالبی، نوارهای افزوده، نقاشی با لعاب مینا و تراش روی ظروف بوده است. در این دوره، تزئین به‌روش نوارهای افزوده موردِتوجه ویژه‌ای قرار گرفت که انبوه نمونه‌هایی ازاین‌دست، گویای این مطلب است. همچنین، نقاشی از این دوران درپی پیدایش اکسیدهای فلزی و ساخت آن به‌دست صنعتگران، متداول گردید و تکنیک زرین‌فام هم برای اولین‌بار روی شیشه‌های سوری دیده شد. لکن نمونه‌های نقاشی در آثار ایرانی کمتر مشاهده می‌گردد.

از دیگر آثار ممتاز و برجسته این دوران که ناصرخسرو بسیار از آن یاد کرده، نمونه‌های بلور صخری است. علاوه‌براین، آثاری از دوران سلجوقی در ایران وجود دارد که از مصر و سوریه وارد ایران گردیده است. این نوع آبگینه به‌صورت دولایه ساخته شده و لایه نازک بیرونی آن با نقوش حیوانی و گیاهی که اغلب حکایتی را تصویر می‌کرده، تراش داده می‌شد.

درمجموع ویژگی‌های شناسایی‌شده در آثار موردِبررسی، نشان‌دهنده اشتراک در بسیاری از وجوه است. در زمینه نقش‌مایه‌های آثار به ۴ دسته: نقوش هندسی، گیاهی، حیوانی و نوشتاری می‌توان اشاره کرد. در نقوش هندسی شباهت بسیاری بین آثار دو سرزمین در این دو دوره وجود دارد به‌طوری‌که در مواردی، آثار به‌طور کامل قابل تطبیق با همدیگر هستند. از نقوش حیوانی و گیاهی به‌روش قالبی و گاه تراش روی ظروف استفاده شده که نقوش پرنده‌های شکاری، بزکوهی، قوچ، گاو، نقوش اسلیمی‌گونه و درخت نخل و پالمت به‌طور مشترک در آثار هر دو سرزمین، دیده می‌شود. اگرچه در مواردی تفاوت‌هایی در نوع تصویرسازی نقوش وجود دارد لیکن در ترسیم نقوش حیوانی به‌صورت ترکیبی با نقوش گیاهی، روند یکسانی پی‌گیری می‌شود. علاوه‌براین، ساخت آثار انحصاری برای شاهان در نمونه‌های مصری و ایرانی برای اولین‌بار موجب به‌وجودآمدن آثاری با خط‌نوشته (نقوش نوشتاری) می‌گردد. این نقوش که عمدتاً به خط کوفی هستند، نوشته‌هایی دعایی برای صاحب ظرف و مکان ساخت اثرند که در آبگینه‌های مصری نام و امضای سازنده اثر نیز مشاهده می‌شود و نمونه آن، در شیشه ایرانی وجود ندارد.

درنهایت، می‌توان گفت بسترهای مساعدی که در دوران سلجوقیان و فاطمیان فراهم شده بود، موجب رشد و اعتلای هنر شیشه‌گری گردید. در این دوره، ساختارهای بومی و بسترهای تاریخی سبب وجوه تمایزی در آثار سرزمین‌ها می‌گردد؛ اما یک‌پارچگی و شباهت‌های موجود در آثار، فرم، نقش و فن، بیانگر گونه‌ای هم‌آمیختگی بدون حضور مرزهای ایران و مصر در این هنر است.

باتوجه‌به پیشینه پربار هنر شیشه‌گری در ایران، مطالعات در حوزه تاریخ این هنر در ایران و جهان کمتر موردِتوجه پژوهشگران ایرانی واقع شده است. لذا تحقیق و بررسی در اغلب حوزه‌های تاریخی و نمونه‌های آثار می‌تواند در توسعه پژوهش‌های این هنر، راهگشا باشد. باتوجه‌به غنای آثار شیشه‌گری اسلامی در سده‌های ۵ و ۶ هجری، مطالعه تشابهات و تفاوت‌های موجود در فرم و روش‌های ساخت و تزئین آثار شیشه‌ای سلجوقیان ایران و فاطمیان مصر که در این مقاله بدان پرداخته نشده است، می‌تواند دست‌مایه پژوهش‌های آتی در این حوزه باشد. همچنین، بررسی نقوش و روش‌های ساخت بلور صخری که بخش اعظمی از آثار شیشه ایران و مصر در سده‌های مذکور است، ازجمله موضوعات غنی را برای پژوهش محققان در این زمینه فراهم می‌کند. تاکنون پژوهش جامعی در حوزه بررسی سیر تاریخی تکنیک بلور صخری و نقوش موردِاستفاده در آن انجام نگرفته است. مطالعه و بررسی در حوزه پیدایش اولین نمونه زرین‌فام که روی شیشه مشاهده گردیده، از دیگر موضوعات قابل مطالعه است. همچنین مینای روی شیشه که از ابداعات شیشه‌گری اسلامی است تاکنون دست‌مایه هیچ پژوهش و بررسی‌ای نبوده است.

پی‌نوشت

1. Carboni
2. Glass from Islamic Lands
3. Glass of the Sultans

۴. زرین‌فام: لعاب با جلای فلزی نقره‌ای یا طلایی است که حامل احیای نیترات‌های نقره یا طلا است و به‌صورت لایه‌ای نازک روی شیشه قرار می‌گرفته است.

۵. معاذ المستنصر بالله بن علی الظاهر لإعزاز دین الله؛ هشتمین خلیفه فاطمی و هجدهمین امام از امامان مذهب شیعه اسماعیلی است. در قاهره در شانزدهم جمادی‌الثانی سال ۴۲۰ هجری زاده شد و هشت‌ماه بعد به جانشینی پدرش برگزیده شد. در ۱۵ شعبان ۴۲۷ هجری، درحالی‌که معاذ مستنصر تنها ۶ سال داشت، به‌جای پدرش به خلافت نشست. دوران خلافت وی ۶۰ سال به‌طول انجامید که زمان آن از همه خلفا طولانی‌تر است. سرانجام در ۱۸ ذی‌الحجه ۴۸۷ هجری، درگذشت.

۶. اخشیدیان: آلِ اَخْشیدیا، اخشیدیّه؛ سلسله‌ای از فرمان‌روایان فَرْغانه است که میان سال‌های ۳۲۳-۳۵۸ ه.ق. /۹۳۵-۹۶۹ م. به تفاریق، بر مصر و شام فرمان راندند.

۷. سلادن: سفال با لعاب سبز کم‌رنگ است که از احیای اکسید آهن حاصل می‌شود و ساخت آن، در دوره صفوی بیشترین رواج را داشته است.

منابع و مآخذ

- اشپولر، برتولد؛ بازورث، دادموند؛ سومر، فاروق؛ کاهن، کلود و مینورسکی، ولادیمیرفئودوروویچ (۱۳۸۵). **ترکان در ایران**. ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- اکبری، عباس و حسینی یزدی‌نژاد، محبوبه (۱۳۹۲). مطالعه تطبیقی تشابهات سفالینه‌های متأخر دوره پیش از اسلام و اوایل دوره اسلامی ایران، **دوفصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر**. سال سوم، (۵)، ۱۷-۳۲.
- حسن، زکی‌محمد (۱۳۸۲). **گنجینه‌های فاطمیان**. ترجمه نداگلیجانی مقدم، تهران: دانشگاه الزهرا.
- _____ (۱۳۸۸). **هنر ایران در روزگار اسلامی**. ترجمه محمدابراهیم اقلیدی، تهران: صدای معاصر.
- دیماند، موریس اسوند (۱۳۸۳). **راهنمای صنایع اسلامی**. ترجمه عبدالله فریار، تهران: علمی و فرهنگی.
- راوندی، مرتضی (۱۳۶۵). **تاریخ اجتماعی ایران**. ج ۲، تهران: امیرکبیر.
- رحمت‌آبادی، اعظم و جلیلی، مهدی (۱۳۹۰). شیشه‌سازی شام در سده چهارم تا ششم هجری، **دوفصلنامه تاریخ و فرهنگ**. سال چهل و سه، (۸۷)، ۶۹-۸۸.
- شیشه‌گر، آرمان (۱۳۸۲). صنعت ساخت آبگینه در دوره سلجوقی و معرفی چند نمونه آن، **موزه‌ها**. ۲۴-۲۹.
- علی‌اکبرزاده کردمهینی، هلن (۱۳۷۳). **شیشه: مجموعه مرز بازرگان**. تهران: موزه ملی ایران.
- فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴). **هنرهای ایران**. ترجمه پرویز مرزبان، تهران: خزران.
- قائینی، فرزانه (۱۳۸۲). **موزه آبگینه و سفالینه ایرانی**. تهران: میراث فرهنگی.
- قبادیانی، ناصرخسرو (۱۳۷۳). **سفرنامه ناصرخسرو**. ترجمه نادر وزین‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.
- کونل، ارنست (۱۳۵۵). **هنر اسلامی**. ترجمه هوشنگ طاهری. چاپ دوم، تهران: توس.
- _____ (۱۳۷۴). **هنر اسلامی**. ترجمه هوشنگ طاهری، تهران: مشعل آزادی.
- گلاک، جی و هیراموتو، سومی (۱۳۵۵). **سیری در صنایع دستی ایران**. تهران: بانک ملی.
- گلدشتاین، سیدنی‌ام (۱۳۸۷). **کارهای شیشه**. ترجمه ناصر پورپیرار، تهران: کارنگ.
- لمبتون، آن.ک.س (۱۳۶۳). **سیری در تاریخ ایران بعد از اسلام**. ترجمه یعقوب آژند. تهران: امیرکبیر.
- ویلسن، جی کریستی (۱۳۶۶). **تاریخ صنایع ایران**. ترجمه عبدالله فریار، تهران: فرهنگسرا.

- Carboni, S. (2001). **Glass from Islamic Lands**. London: Thames and Hudson.
- Carboni, S. & Whitehouse, D. (2001). **Glass of the Sultans**. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Received: 2014/8/16
Accepted: 2014/10/11

A Comparative Study of Glass-Working Motifs of Seljuks in Iran and Fatimids in Egypt during 12th-13th Centuries (A.D)

Arezoo Khanpour* Naeime Anzabi**

Abstract

Glass-working was one of the dominant arts in the Islamic period. In the time of Iranian Seljuks and, contemporaneous with them, Egyptian Fatimids, this art was so innovative that such an era is considered as the glorious period in the history of Islamic glass-working in the two countries. In addition to contemporaneity of Seljuks and Fatimids, economic and cultural relations between the two regions can be considered as the reason behind various kinds of similarities observable in the glass-working of the two regions. Thus, the identification of such similarities is the main aim of this study. The main questions of this study are as following: Which characteristics can be used as the main factors for identifying the glass-works in the two regions? Can the motifs applied on glass-works be considered as identifying factors?

The paper investigates the similarities as well as differences between Iran and Egypt in terms of glass-works' motifs in order to achieve the factors which can be used for distinguishing the glass-works of the two regions. Finding the answer, some of the glass-works of Seljuks and Fatimids during 12th-13th centuries (A.D) are selected and studied.

Finally, the results of this study show that, before this time, motifs were not used so much on the glass-works. The influence of Islamic spirit on the art of these two regions led to the creation of calligraphic motifs like prayer for the owner of the vessel, name of the artist and the person who ordered it on the glass-work. Similarities observed in terms of forms and decorations indicate some kinds of technological interactions between Iranian and Egyptian glass-workers during the period under study. Yet, there are obvious differences in some cases which are due to different characteristics of the two regions.

Keywords: Islamic glass-working, Seljuks, Fatimids, glass-work, motifs

* Lecturer, School of Islamic Art, Islamic Art University of Tabriz

** Lecturer, School of Applied Arts, Islamic Art University of Tabriz

Received: 2013/4/27
Accepted: 2013/6/10

A Comparative Study of Representation of Shore in the Works of Nima Yushij and Bahman Mohasses

Zeynab Saber * Nader Shayganfar**

Abstract

In the modern art of Iran, painting discourse and poetry discourse (in spite of the ancient artistic tradition) are independent from each other. Nevertheless, poetry and painting sometimes join together; for instance, in the connection between the poetry of Nima Yushij and the painting of Bahman Mohasses. The aim of this paper is to study this connection and also find out the hidden common experience in the works of these two artists. Moreover, via exploring the meaning of "shore" in their works, the roots of the two artists' experience of modernity is also investigated.

The method used in this study is comparative which is based on comparing the discourses of poetry and painting and analyzing the literary themes employed in them.

This research aims to show that shore is considered as a deeply lived experience originated from the environment of the two artists which is represented in two different media. The analysis of such representation shows how objective and subjective experiences are conformed to each other. Moreover, "shore" is construed as a metaphor bearing with itself the meaning of modern matter in two aspects. First, fluidity as a metaphor of modern life is displayed in the image of shore and sea in the works of Nima Yushij and Bahman Mohasses. Second, the coastline as a border between sea and land, water and soil, and fluid and solid is a rebellion against dualist certainty.

Keywords: Nima Yushij, Bahman Mohasses, shore, lived experience, modernity, fluidity

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

** Assistant Professor, School of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan

Received: 2014/1/6
Accepted: 2014/2/26

A Comparative Study of Kurgani Stripes' Pattern in the Kilim of Shahsavan Tribe and the Kilim of Sedentary People of Ardebil Province in the Late Qajar Time

Mehdi Jahani* Leila Choobdari **

Abstract

In their arts and handicrafts, Shahsavans of Moghan who are the inheritors of Central Asia culture and art have been influenced by their ancestral originalities as well as neighboring civilizations. In step with immigration and the expansion of their summer lands they have used vastly the ideas and thoughts of the artists whom they met in the creation, processing and distribution of motifs and decorations so that the share of each land's artists is vividly seen in their works. In the late Qajar time, their cultural transactions entered a new phase. Such changes can be observed in the motifs of hand-woven objects, especially kilims, better than other cultural and artistic domains. Comparing the pattern of Kurgani stripes in Shahsavan kilims with the works of sedentary people woven in the late Qajar time in the province of Ardebil, this study aims to find an answer for these questions: what are the visual features of each of them and which similarities and differences do they have? Thus, the aim of this research is the identification and analysis of features triggering the similarities and differences in such works. The type of this study is qualitative and, regarding its comparative nature, it uses descriptive-analytic method. The date has been gathered via library and field work. The visual analyses have been carried out by referring to 8 indicative and 16 comparative samples of motif details. Comparative findings of motifs imply that Shahsavans are under the influence of sedentary people regarding the composition of patterns and simplification of motifs. On the other hand, they have influenced such people considering decorations and elaborate ornaments. Economic, environmental and social factors as well as tribal immigrations play very significant role in such exchanges.

Keywords: Shahsavan, sedentary people of Ardebil, kilim, Kurgani stripes

* MA, School of Applied Arts, Islamic Art University of Tabriz
** MA, School of Applied Arts, Islamic Art University of Tabriz

Received: 2013/4/27
Accepted: 2014/2/26

A Comparative Study of the Relation between Sculpture and Bas Reliefs of Butkara Site in Pakistan and Historical Period of Iran

Yaghoub Mohammadifar* Fakhrodin Mohammadian Kahdijeh Sharif Kazemi*****

Abstract

Sculpture was born in ancient civilizations. In the past eras, due to abundant raw material, especially stone and wood, glorious statues were made which have a significant share in representing various human cultures. Butkara is an ancient site in the eastern borders of Iran which was used by Buddhists in different reigns from 3rd century (BC) to 2nd century (AD). Undoubtedly, most neighboring lands had various kinds of cultural and artistic interactions with each other. Thus, we can consider the amount of such interactions in Butkara site and Persian civilization. Since the most important objects discovered by archaeologists in this area in recent years are Stopas, bas reliefs and various statues, the amount of cultural and artistic interactions in these regions can be found out if we study such objects exactly and compare them with the sculpture of Persian historical period. Such exploration can explain various unsaid issue about the emergence, contacts and expansion of artistic aspects and clarifying a number of ambiguities in this ancient site; in a word, it leads to a new insight for understanding this issue. Hence, the following question is raised: although Butkara was governed under the auspices of an independent government and its artistic styles were under the influence of Buddhist religious thoughts, Greece and Kushani state, why we cannot separate it from the culture and art of Iranian historical period? It seems that though Butkara site was outside political borders of Iran, its proximity to the ancient and great civilization of Iran made its artists and governors pay a lot of attention to the culture of Iran. This matter, in turn, led to Iran's prominent share in the formation of Butkara culture and art, especially sculpture. Of course, it is most probable that there was a mutual relationship between the two. The data of this study was gathered via library. The aim of this study is to explicate the rate of interaction between sculpture and bas reliefs of Pakistan's Butkara site and Iranian historical period.

Keywords: Butkara, sculpture, the historical period of Iran

* Associate Professor, School of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamedan
** MA, Art University of Isfahan
*** PhD Candidate, Bu-Ali Sina University, Hamedan

Received: 2013/12/7
Accepted: 2014/2/26

A Comparison of Relationship between Text and Picture in the Selected Iranian and Contemporary American-European Illustrated-Fiction Books Based on the Theory of Maria Nikolajeva and Carole Scott

Saeid Hesampour* Malihe Mosleh**

Abstract

Illustrated-fiction books are special forms of art that are the combination of text and picture. The relationship between text and picture in this genre is diverse and variegated, and has different effects on the audience; however, little research has been done about it. The goal of this research is to compare text/picture relationship in the selected Iranian and contemporary American-European illustrated-fiction books with respect to the elements of story. The unit of analysis is word, sentence, paragraph, single spread, double spread, context, picture and the whole story. This research is based on Maria Nikolajeva and Carole Scott's view. Yet, it is not merely limited to their theory. Therefore, besides descriptive-interpretive approach, it has also applied the interpretive-abstract approach. The investigation of the works is done via Mayring's (2000) deductive and inductive content analysis. As the consequence of such a reading, the theoretical framework of the mentioned categories is elaborated more. For the first time, some significant and effective findings are obtained with regard to illustrated-fiction books which remind the society of children literature some of the ways through which text and picture are interwoven in this type of literature as a specific form of art.

Regarding the interaction of text/picture, this research demonstrates that Iranian and contemporary American-European stories have significant differences. In the contemporary American-European stories, the interaction between text and picture is more artistic, meticulous, dynamic and full-fledge. Contrary to contemporary American-European stories, this interaction in Iranian works seems less subtle and narrative, and there are deficiencies which seem to be the result of separation of writer and illustrator. Among these works, there are similarities such as linguistic independence of text and picture that perhaps reflects the general and fundamental aspects of relationship between text and picture in the illustrated-fiction books.

Keywords: text/picture relationship, illustrated-fiction books, Iranian and contemporary American-European, Maria Nikolajeva and Carole Scott

* Associate Professor, University of Shiraz

** PhD Candidate, University of Shiraz

Received: 2013/6/22
Accepted: 2014/2/26

A Comparative Study of Graphic Design Curriculum of Undergraduate Program in Iran and Selected Art Universities in the World

Hessam Hassanzadeh*

Abstract

Curriculum is an essential component of any educational system and there is significant correlation between efficient curriculum and able graduates. Using comparative method, this paper investigates and analyzes undergraduate graphic design curriculum in Iran and ten art universities in the world. Recent developments in the field of graphic design have offered new approaches for the education of graphic design. Thus, reviewing and updating of graphic design curriculum is unavoidable. The main question of this study is how much current undergraduate graphic design curriculum in Iran corresponds to other universities' curricula. The aim of this study is to find out the similarities and differences in the undergraduate curricula of graphic design in Iran and the under-study universities in order to state the factors which should be considered in their revisions, if the revisions are necessary. Regarding the objective, this paper is applied-developmental and its method is descriptive-analytical-comparative with qualitative and quantitative approach. Its data is gathered via library source and by referring to books, articles, Ministry of Science's curriculum and the sites of under-study universities.

The results of this research and statistical analysis show that the revising of current undergraduate graphic design curriculum in Iran is essential because due to dedicating more than half of the curriculum to non- professional courses the expertise view is not so strong in the graphic design courses and, consequently, this curriculum has not sufficient coherence for training able graphic designers. In revising current curriculum three basic factors should be considered: 1) avoiding non-professional courses in the field of graphic design and focusing on teaching professional courses, 2) focusing on the theory of graphic design and related issues, and 3) paying attention to new technologies in graphic design production and cyberspace graphics.

Keywords: Iran's educational system, bachelor of graphic design, curriculum, world art universities

* Lecturer, School of Humanities, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil

Received: 2014/5/20
Accepted: 2014/10/11

The Relation between Visual Associations of a Random Fixed Cardboard Piece and Introversion-Extroversion as well as the Level of Creativity in a Group of Visual Artists

Afsaneh Nazeri* Parisa Darouei Karim Asgari*** Saleh Ghaei******

Abstract

The mental visual association of a vague and shapeless form may happen for anybody but only an artist can make an objective form out of it through drawing. This article studies the relationship between the visual associations of a random cardboard piece as the pattern drawn by the artists and the type of their personality as well as the level of their creativity. The samples consist of 80 artists in different educational levels including BA, MA and PhD in the Art University of Isfahan and Isfahan Painters Association that were selected by convenience sampling. A white piece of cardboard with an identical random form was given to samples on which they were asked to draw their visual association. Then, they were asked to answer a questionnaire made by the researcher along with Eysenck personality test and Torrance creativity test. This research is a quantitative study using correlation method and its data was analyzed drawing on descriptive-statistical and deductive techniques as well as SPSS software. The results of this study show that there is a significant relation between the type of personality, creativity and visual association; that is, the samples with higher level of creativity had higher personal sensitivity and were more extrovert relative to lower-creativity samples. The results also show that among various themes acquired from visual association of the cardboard piece only the association of "the man in hat" has a significant relation with the form of the piece so that the samples with higher level of creativity drew different themes whereas samples with lower level of creativity tended more to draw "the man in hat" theme. Moreover, amongst the samples, extrovert persons outnumbered other groups. The most prominent difference between extroverts and introverts lies in the association and drawing of "the man in hat" theme in which extroverts outnumbered other groups. There is also a significant relationship between the feeling of motion and various visual associations which may be due to the state or form of the piece.

Hence, it could be suggested that there is a significant relation between the type of personality (introversion or extroversion), creativity and visual association among visual artists.

Keywords: creativity, extroversion-introversion, visual associations, artist.

* Assistant Professor, School of Visual Arts, Art University of Isfahan

** PhD Candidate, Art University of Isfahan

*** Assistant Professor, School of Psychology and Educational Sciences, University of Isfahan

**** MA, School of Cultural Entrepreneurship and Tourism, Art university of Isfahan

Received: 2014/4/30
Accepted: 2014/10/11

Improvisation in Persian Music and its Relation with the Social Character of the Improviser

Mahmoud Balandeh*

Abstract

This research investigates the relation of social practices and behavior of the musician or singer with the quality of his improvisation in the field of music. Using analytic method and field study, it explores the views of two groups of interviewees in the form of two separate statistical communities. The first sample consists of outstanding teachers of music in sixties and nineties which deals with the behavior of the musician from his own perspective by using the results of questionnaire (1). The second sample consists of students in the music school and free classes of music which studies the social practices and behavior of musicians from the perspective of students by using questionnaire (2). This study aims to validate the hypothesis that improvisation is an intrinsic art and is highly dependent on personal characteristics of the musician and singer. The analysis and comparison of the answers of the two groups indicates that social practices, the behavior of improviser, the manner of speaking and social assimilation of the improviser all have significant relationship with the quality of the musician or singer improvisation. Moreover, the analysis of findings show that there is a significant difference between personal characteristics of the improvisers and accompanists and, consequently, besides instructing general skills of music, the students should be classed into two groups of soloists and accompanists based on their personal features and intrinsic abilities, and each group should follow a special educational program. The main aim is to recognize the relation of social behavior of the improviser with the ability of real-time creation of music and using it in the process of scientific instruction of music students.

Keywords: improvisation, behavior, social practices, improvised music

* Assistant Professor, School of Music, Art University of Tehran

Received: 2014/4/16
Accepted: 2014/10/11

Art History based on the Artist in the Two Worlds: The Beginning of Art History in the West and Iran

Mehrdad Qayyoomi Bidhendi* Fatemeh Goldar**

Abstract

In the West, the history of writing on art goes back to the classical antiquity but writing art history began with Giorgio Vasari's 16th-century pioneering work on the artists' biographies. In the present article, the authors follow the preliminary conditions that led to the birth and development of art history in the western world. The first important comparison is between the birth time of art history's writing in the West and in the Iranian world, and the second is related to the axis on which art histories in the two worlds have been organized. We know that the first art histories in Europe were organized on the basis of artists' lives. This pattern remained as the dominant model of art history for many centuries. Thinking on the neglected dimensions of art in this pattern led some of the art historians to new patterns of art history, including the idea of "art history without names". On the other hand, in Iran, a genre of writing that can be called a kind of art history began in 10th AH/16th AD century. Art historiography in Iran was in the form of *adab* (principles) treatises, *tadhkirah*s (biographies) and prefaces to albums of calligraphies and miniatures. Most of these works were organized on the basis of persons, especially artists. Warp and woof of the art history in these treatises is a network consisted of the longitudinal axes of master-apprentice chains and the transverse axes of contemporary apprentices of each master. Art critique, explanation of art principles, and some marginal notes on the social and cultural context complete this network. One can find some resemblances between these early art historical texts in the two European and Iranian worlds. The most important resemblance is their organization on the basis of artists. However, they have many radical differences rooted in their different view of the world, human being, art, past and present.

Keywords: art history, tazkira, art treatise, album preface, Renaissance

* Assistant Professor, School of Architecture and Urban Planning, Shahid Beheshti University, Tehran
** Assistant Professor, School of Architecture and Urban Planning, Shahid Beheshti University, Tehran

مطالعات تطبیقی

Contents

- **Art History based on the Artist in the Two Worlds: The Beginning of Art History in the West and Iran** **1**
  Mehrdad Qayyoomi Bidhendi, Fatemeh Goldar
- **Improvisation in Persian Music and its Relation with the Social Character of the Improviser** **13**
  Mahmoud Balandeh
- **The Relation between Visual Associations of a Random Fixed Cardboard Piece and Introversion-Extroversion as well as the Level of Creativity in a Group of Visual Artists** **25**
  Afsaneh Nazeri, Parisa Darouei, Karim Asgari, Saleh Ghaei
- **A Comparative Study of Graphic Design Curriculum of Undergraduate Program in Iran and Selected Art Universities in the World** **35**
  Hessam Hassanzadeh
- **A Comparison of Relationship between Text and Picture in the Selected Iranian and Contemporary American-European Illustrated-Fiction Books Based on the Theory of Maria Nikolajeva and Carole Scott** **47**
  Saeid Hesampour, Malihe Mosleh
- **A Comparative Study of the Relation between Sculpture and Bas Reliefs of Butkara Site in Pakistan and Historical Period of Iran** **63**
  Yaghoub Mohammadifar, Fakhrodin Mohammadian, Kahdijeh Sharif Kazemi
- **A Comparative Study of Kurgani Stripes' Pattern in the Kilim of Shahsavan Tribe and the Kilim of Sedentary People of Ardebil Province in the Late Qajar Time** **79**
  Mehdi Jahani, Leila Choobdari,
- **A Comparative Study of Representation of Shore in the Works of Nima Yushij and Bahman Mohasses** **95**
  Zeynab Saber, Nader Shayganfar
- **A Comparative Study of Glass-Working Motifs of Seljuks in Iran and Fatimids in Egypt during 12th-13th Centuries (A.D)** **105**
  Arezoo Khanpour, Naeime Anzabi

Scientific Journal of
Motaleat-e Tatbighi-e Honar (Biannual)

Comparative Studies of Art

Vol.5.No.9. Spring & Summer 2015

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

Editorial Board (in alphabetical order)

Mohammadreza Bemanian
Professor, Tarbiat Modarres University

Mehdi Dehbashi
Professor, Isfahan University

Eisa Hojjat
Assoc.Professor, Art University of Tehran

Mehdi Hosseini
Professor, Art University of Tehran

Mohsen Niazi
Assoc. Professor, Kashan University

Zahra Rahbarnia
Assoc. Professor, Alzahra University

Jahangir Safari
Assoc. Professor, Shahrekord University

Aliasghar Shirazi
Assis. Professor, Shahed University

Jalaledin Soltan Kashefi
Assoc.Professor, Art University of Tehran
General Editor: Shahrbanoo Kameli
Coordinator: Farzaneh Beshavard
Executive collaborator: Zahra Bakhtiarirad
Logo type: Hamid Farahmand Boroujeni
Cover designing: Afsaneh Nazeri
Graphic Designing: Sam Azarm
Persian editor: Bahare Abbasi Abduli
English editor: Ehsan Golahmar
Layout: Somayeh Faregh

Address: Journal of Motalea-te Tatbighi Honar. No.17, PardisAlley(31),Chaharbaqh-e-paeen St. Isfahan. Iran, Art University of Isfahan
Postal Code: 81486-33661
Phone: (+98-313) 4460328 - 4460755
Fax: (+98-313) 4460909

E-mail: mth@aui.ac.ir
http://mth.aui.ac.ir

ISSN 2345-3842

Referees and Contributors:

Ahmad Abedi (PhD)
Mohamadreza Azadehfar (PhD)
Parisa Darouei
Gholamali Hatam (PhD)
Mansour Hesami (PhD)
Mahdi Hosseini (PhD)
Babak Khazraei
Masoud Kosari (PhD)
Fataneh Mahmoodi (PhD)
Reza Mehrafarin (PhD)
Kambiz Moosavi Aghdam (PhD)
Afsaneh Nazeri (PhD)
Marzieh Piravi Vanak (PhD)
Zahra Rahbarnia (PhD)
Jahangir Safari (PhD)
Soodabeh Salehi (PhD)
Nader Shaiganfard (PhD)
Farhad Sheykhi (PhD)
Mahmood Tavousi (PhD)
Mojtaba Yazdanpanah
Iman Zakariyaei Kermani (PhD)

Executive Coordinators:
Khadijeh Saedi, Naser Jafarnia

The author(s) is responsible for views, statements and ideas expressed in papers.

No part of the papers in this journal may be published elsewhere without being referred to this journal.

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

Sponsored By:

The subjects covered in this journal include research of art and interdisciplinary studies of art and other fields

Instructions for Contributors
Motaleat-e Tatbighi-e Honar (Biannual)

The biannual journal of *Comparative Studies of Art* accepts and publishes papers in subjects of art research and interdisciplinary studies of art and other fields

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

Preparation of Manuscript

Cover Page

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

Abstract

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

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

Keywords

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

Introduction

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

Research methodology

Paper's main body

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

Conclusion

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

Acknowledgement (optional)

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

Endnotes

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

References

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

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

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

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

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

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

Illustrations, figures and tables

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

All illustrations must be numbered in the order to which they are referred 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 2 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 15 pages.

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

In The Name Of God