اقتباس و برگرفتگی در نسخه‌های عبری و فارسی دوره صفوی با رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت: مطالعه موردی بهرام‌نامه(۱۱۱۲ ه.ق) و هفت‌پیکر (۱۰۷۶ ه.ق)

فریبا ازهری ، مهدی محمد زاده ۷-۲۲

مطالعه تطبیقی ساختار نقشمایه دهان اژدری در دو اثر تذهیب مکتب ترکمان ایران و دورة معاصر افغانستان

الهه پنجه باشی ،فرشته ابراهیمی ۲۳-۳۸

بررسی بازنمود مؤلفه‌های هویت فرهنگی ایرانی در کتاب‌های مصور نوجوان با استفاده از روش نشانه‌شناسی اجتماعی

لاله جهانبخش ،حسن سلطانی ، محمدرضا مریدی ۳۹-۵۲

ریزوارگی روایت در گفتمان تبلیغاتی

مائده حسینی کومله ، حمیدرضا شعیری ۵۳-۶۶

ارایه یک تعریف شبکه‌ای از صنایع دستی

ناهید رحمانپور ، مهدی کشاورز افشار ، سپهر قاضی نوری ۶۷-۸۲

صورت‌بندي نحوه‌ي كار تيمي در توليد انيميشن‌هاي بلند ايراني

سحر غفوریان ، کیارش زندی ۸۳-۹۲

بازتاب روابط سیاسی و تجاری شاه عباس اول و جمهوری ونیز در اسناد و آثار هنری آرشیو ونیز و موزه کورِّر

فریناز فربود ، شعله مصطفوی ، یاسمن فرهنگ‌پور ۹۳-۱۰۴

پی‌جویی بازنمایی دوگان‌های رویارو در ارداویراف‌نامه پشوتان

صدرالدین طاهری ، عفیفه شاه‌پیر ۱۰۵-۱۱۸

واکاوی تأثیرات اندیشه های آنتونن آرتو در شکل گیری رقص بوتو

سمیه گودرزی ، نرگس یزدی ۱۱۹-۱۳۱

جلوه هنر

دانشگاه الزهرا

فصلنامه علمی جلوه هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال ۱۶ ، شماره۱ ، بهار ۱۴۰۳
شماره پیاپی : ۴۲

ISC

شاپا چاپی : ۱۶۰۷-۹۸۶۸
شاپا الکترونیکی : ۲۵۳۸-۲۵۶x

سال ۱۶، شمارهٔ ۱، تابستان ۱۴۰۲
شمارهٔ پیاپی: ۴۲

صاحب امتیاز: دانشگاه الزهرا(س)، معاونت پژوهشی
مدیر مسئول: دکتر ابوالقاسم دادور
سردبیر و مدیر هنری: دکتر عفت‌السادات افضل طوسی

هیأت تحریریه

دکتر عفت‌السادات افضل طوسی(استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر زهرا حسین آبادی(دانشیار، دانشگاه سیستان و بلوچستان)
دکتر ابوالقاسم دادور (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر محمد ابراهیم زارعی (استاد، دانشکده هنر و معماری – دانشگاه بوعلی سینا همدان)
دکتر جلال الدین سلطان کاشفی (استاد، دانشگاه هنر تهران)
دکتر پریسا شادقزوینی (دانشیار، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر سودابه صالحی (دانشیار، دانشگاه هنر تهران)
دکتر فریده طالب پور(استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر محمود طاووسی (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه تربیت مدرس)
دکتر مینو معلم (استاد، دانشگاه برکلی)
دکتر اشرف السادات موسوی لر (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دبیر اجرایی: حمیده آرخی
ویراستار فارسی: دکتر زهرا حسینی
ویراستار انگلیسی: دکتر پینکی چادها
طراح جلد:شادی مددی
صفحه آرا: شادی مددی

قیمت: ۳۰۰۰۰ ریال

نشانی نشریه: ونک، دانشگاه الزهرا (س)، دفتر معاونت پژوهشی
کدپستی: ۱۹۹۳۸۹۱۱۷۶ تلفن: ۸۵۶۹۲۲۳۲ سامانهٔ نشریه http://jjhjor.alzahra.ac.ir
داوری مقالات این شماره بنا به موضوع، به وسیله اعضای هیأت داوران مجله انجام شده است.

مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات «جلوه هنر» نبوده و مسئولیت مقالات برعهدهٔ نویسندگان محترم می‌باشد.
چاپ نوشتارهای نشریهٔ «جلوه هنر» با ذکر مأخذ بلامانع است.

نشریه «جلوه هنر» در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی ISC به نشانی http://www.srlst.com نمایه شده است.

درجهٔ علمی فصلنامهٔ «جلوه هنر» طی حکم شمارهٔ ۴۸ / ۳ مورخ ۸/ ۸/ ۱۳۸۷ دبیرخانهٔ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری ابلاغ گردیده است

فصلنامهٔ علمی دانشگاه الزهرا(س)

ضوابط پذیرش مقاله

نشریه علمی جلوه هنر مقاله های تحقیقاتی مرتبط با هنرهای تجسمی و کاربردی را طبق ضوابط ذیل می پذیرد:

- دفتر نشریه، آماده پذیرش الکترونیکی مقالات از طریق سامانهٔ نشریه به نشانی http://jjhjor.alzahra.ac.ir می باشد.
- مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (Research Articles) باشند.
- طبق آیین نامه جدید نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری مورخ ۱۳۹۸/۲/۲، طبق بند ۲-۴؛ مقاله علمی، گزارشی دقیق از فعالیت‌های پژوهشی اصیل، فناوری و یا ترویج و یا عمومی‌سازی علمی است که توسط یک یا چند پژوهشگر انجام شده است. مقاله باید از دو ویژگی اصالت و ابداع برخوردار باشد و با هدف پیش برد مرزهای علم و فناوری، انتشار یافته‌های پژوهش و فناوری یا ارتقای سطح دانش بهره‌برداران ارائه شود. بنابراین، نویسندگان موظف هستند مقاله علمی خود طبق شاخص‌های ارائه شده در آیین نامه تنظیم نمایند.
- طبق بند ۲-۵ آیین نامه نشریات علمی، انواع مقاله علمی، عبارتند از: پژوهشی، مروری، کوتاه، مطالعه موردی، روش شناسی، کاربردی، نقطه نظر، مفهومی، فنی و ترویجی. نویسندگان می‌توانند نسبت به ارسال انواع مقاله علمی به مجله علمی **جلوه هنر** اقدام نمایند.
- مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه دیگری چاپ شده باشند یا هم زمان برای نشریه دیگری ارسال شده باشند.
- مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول درست‌نویسی و آیین نگارش این زبان باشند و نویسندگان می‌بایست قبل از ارسال مقاله به مجله، نسبت به رفع ایرادهای تایپی و املایی اهتمام ورزند و نیم فاصله‌ها را رعایت کنند.
- مسؤولیت مطالب مطرح شده در مقاله‌ها برعهده نویسنده یا نویسندگان است.
- مجله در قبول، رد یا اصلاح مقاله ها آزاد است.
- مقاله‌ها پس از تایید داوران و تصویب هیأت تحریریه چاپ می شوند.
- منابع مورد استفاده مقاله تا حد امکان مربوط به ۵ سال اخیر باشد و از منابع بسیار قدیمی در صورت وجود منابع جدید پرهیز گردد.
- مقاله‌ها حدود ۶۰۰۰ کلمه و با احتساب تمام بخش های مقاله ۱۲ صفحه باشد.
- مقاله‌ها باید در محیط Word در قطع A4 در سامانه مجله بارگذاری شود.

چاپ نوشتارهای مجله جلوه هنر، بدون ذکر مأخذ در نشریه های دیگر ممنوع می باشد.

راهنمای نویسندگان

نویسندگان می بایست مقاله خود را طبق فایل اصل مقاله به شرح ذیل تنظیم و نسبت به ارسال آن از طریق سامانه مجله، از بخش ارسال مقاله: https://jjhjor.alzahra.ac.ir/author اقدام نمایند.

- بدنه مقاله از تیترهای زیر تشکیل شود و تیترهای مربوط به موضوع به شکل سوتیتر این تیترها بیاید.

۱- چکیده فارسی: حدود ۲۰۰ تـــا ۲۵۰ کلمه، شامل عنوان، بیان مسأله، هدف، چگونگی پژوهش، موضوع مقاله، مهم‌ترین یافته ها و نتیجه باشد.

۲-کلید واژه ها: شامل ۴ تا واژه۶.

۳- **مقدمه:** شامل طرح موضوع، اهداف تحقیق و معرفی کلی مقاله.

۴- پیشینه پژوهش.

۵ روش انجام پژوهش.

۶- متن مقاله: شامل مبانی نظری، یافته ها و نتیجه‌گیری تحقیق باشد.

در بخش تشکر و قدردانی، راهنمایی و کمک‌های دیگران یادآوری شود و به‌طور خلاصه از آن‌ها سپاس‌گزاری گردد.

۷-پی‌نوشت‌ها: شامل معادل‌های انگلیسی و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله، به ترتیب شماره‌گذاری شده در انتهای متن، قبل از فهرست منابع مشخص می شوند.

۸- فهرست منابع.

۱-۸-نحوه استناد دهی به منابع داخلی و خارجی در فهرست منابع عبارتند از:

-فهرست منابع فارسی و لاتین به ترتیب حروف الفبا برحسب نام خانوادگی نویسنده درج شود.

-منابع داخلی و خارجی که در متن مقاله از آن‌ها استفاده شده است در فهرست منابع، بر اساس ضوابط نگارشی APA ارائه شوند:

کتاب: نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان(سال انتشار). ***عنوان کتاب به صورت بولد و ایتالیک***، محل انتشار: نام ناشر.

کتاب(ترجمه): نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان، (سال انتشار). ***عنوان کتاب به صورت بولد و ایتالیک***، نام و نام خانوادگی مترجم یا مترجمان، محل انتشار: نام ناشر.

مقاله: نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان(سال انتشار). ***عنوان مقاله، نام نشریه به صورت بولد و ایتالیک***، دوره(سال) و شماره، شمارهٔ صفحات آن مقاله از کم به زیاد.

پایان نامه: نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان(سال انتشار). ***عنوان پایان نامه به صورت بولد و ایتالیک***، پایان نامه کارشناسی ارشد/دکتری، رشته، دانشکده، نام دانشگاه.

۲-۸-پایگاه های اینترنتی:

در منابع پایانی: در صورت وجود نام و نام خانوادگی نویسنده؛ ابتدا درج نام و نام خانوادگی، سپس، نشانی کامل پایگاه URL و تاریخ بازدید به روز، ماه و سال نوشته شود.

- در داخل متن مقاله: در صورت وجود نام و نام خانوادگی نویسنده؛ درج نام و نام خانوادگی نویسنده و سال نشر مطلب. در صورت عدم وجود نام و نام خانوادگی نویسنده، درج نام پایگاه.

- نحوه استناد دهی به منابع داخلی و خارجی در متن مقاله: در متن مقاله به‌صورت (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: شماره صفحه).

عکس ها، تصاویر، نمودارها و جدول ها در حداقل تعداد ضروری، با کیفیت مناسب 300 DPI با فرمت TIF یا JPG و با اشاره به منبع مورد استفاده، سال و شماره صفحه.

۹-چکیده انگلیسی: حدود ۲۵۰ تا ۳۰۰ کلمه)شامل عنوان، بیان مسأله، هدف، چگونگی پژوهش، موضوع مقاله، مهم ترین یافته ها و نتیجه(؛ ترجمه انگلیسی چکیده در این قسمت قرار می‌گیرد.

۱۰-کلید واژه های انگلیسی: شامل ۴ تا ۶ کلمه.

لازم به ذکر است کلیه نویسندگان پس از پذیرش مقاله، ملزم هستند نسبت به ترجمه منابع فارسی به انگلیسی و تنظیم چکیده گسترده انگلیسی (۱۳۰۰ الی ۱۵۰۰ کلمه) طبق راهنمای ارسالی از سوی مجله اقدام نمایند.

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینهٔ انتشار: هنـــر
سال ۱۶، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳

اقتباس و برگرفتگی در نسخه‌های عبری و فارسی دوره صفوی با رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت (.مطالعه موردی: بهرام‌نامه ۱۱۱۲ ه.ق. و هفت‌پیکر ۱۰۷۶ ه.ق)
فریبا ازهری، مهدی محمد زاده ۷

مطالعه تطبیقی ساختار نقشمایه دهان اژدری در دو اثر تذهیب مکتب ترکمان ایران و دورهٔ معاصر افغانستان
الهه پنجه باشی، فرشته ابراهیمی ۲۳

بررسی بازنمود مؤلفه‌های هویت فرهنگی ایرانی در کتاب‌های مصور نوجوان با استفاده از روش نشانه‌شناسی اجتماعی
لاله جهانبخش، حسن سلطانی، محمدرضا مریدی ۳۹

ریزوارگی روایت در گفتمان تبلیغاتی
مائده حسینی کومله ، حمیدرضا شعیری ۵۳

ارایه یک تعریف شبکه‌ای از صنایع دستی
ناهید رحمانپور ،مهدی کشاورز افشار، سپهر قاضی نوری ۶۷

صورت‌بندی نحوه‌ی کار تیمی در تولید انیمیشن‌های بلند ایرانی
سحر غفوریان، کیارش زندی ۸۳

بازتاب روابط سیاسی و تجاری شاه عباس اول و جمهوری ونیز در اسناد وآثار هنری آرشیو ونیز و موزه کورِر
فریناز فربود، شعله مصطفوی، یاسمن فرهنگ‌پور ۹۳

پی‌جویی بازنمایی دوگان‌های رویارو در ارداویراف‌نامه پشوتان
صدرالدین طاهري، عفیفه شاه‌پیر ۱۰۵

واکاوی تأثیرات اندیشه های آنتونن آرتو در شکل گیری رقص بوتو
سمیه گودرزی، نرگس یزدی ۱۱۹

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۶، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، ۲۲-۷
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

اقتباس و برگرفتگی در نسخه‌های عبری و فارسی دوره صفوی با رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت (مطالعه موردی: بهرام‌نامه ۱۱۱۲ ه.ق. و هفت‌پیکر ۱۰۷۶ ه.ق.)[1]

فریبا ازهری [1]
مهدی محمدزاده [2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۱۷

چکیده

بهرام‌نامه به‌عنوان اثری فارسی-عبری، متجلی هنر قوم یهود در بستر هنر ایران می‌باشد. این اثر برگرفته از نسخه فارسی هفت‌پیکر قرن ۱۱ه.ق. بوده و با انتخاب و تغییر برخی نظام‌های نشانه‌ای خاص در آن، نسخه اقتباسی بهرام‌نامه خلق شده است. مساله، علت بازآفرینی و اقتباس نسخه عبری هفت‌پیکر از نسخه فارسی آن در دوره صفوی می‌باشد. هدف، دست‌یابی و تشخیص نوع دگرگونی‌ها در بیش‌متن بهرام‌نامه است و پرسش‌ها عبارتند از: ۱) در فرآیند برگرفتگی، تغییر کدام یک از نظام‌های نشانه‌ای در نسخه عبری، منجر به تغییر معنا شده است؟ ۲) دو نسخه فارسی و عبری هفت‌پیکر چه تفاوت‌هایی با هم دارند؟ بررسی بهرام‌نامه به همراه پیش‌متن‌های موجود می‌تواند خلأ مطالعاتی در این زمینه را پر نماید. این پژوهش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی بوده و دو نسخه مدنظر را با رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت بررسی نموده است. روش گردآوری اطلاعات نیز به صورت کتابخانه‌ای (فیش‌برداری) و مشاهده می‌باشد. بر اساس نتایج به‌دست آمده بهرام‌نامه باگذار از بینامتنیت به بیش‌متنیت چیزی بیش از تقلید یا بازتولید متن را نشان می‌دهد. این کتاب، هفت سلوکِ یاد شده در شعر نظامی را تغییر داده و با مشابهت‌سازی صوری از داستان هفت‌گنبد، تمثیلی از دین موسی و آیین یهود را نشان می‌دهد؛ یعنی از هم‌حضوری شعر نظامی به اقتباس رسیده است. نشانه‌ها، گاه، از نوع ارجاع به یهودیت بوده و گاه، نقل قولی از نظامی. لذا، این متن مصور در چرخش مداوم از اسلام به یهودیت و بالعکس در نوسان بوده و گونه غالب تغییرات، جایگشت است.

واژه‌های کلیدی: اقتباس، نگارگری، صفوی، بهرام‌نامه، نظامی، ژرار ژنت.

1-DOI:10.22051/JJH.2023.41757.1854

این مقاله برگرفته از رساله دکتری فریبا ازهری با عنوان: "اقتباس و برگرفتگی در نقاشی‌های اقلیت مذهبی یهودیان ایران از نقاشی ایرانی (دوره صفوی تا قاجار)" است.

۱- دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
f.azhari@tabriziau.ac.ir
۲- استاد دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران، نویسنده مسئول
m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

مقدمه

اقتباس[1] و برگرفتگی[2] در هنر و ادبیات، ابزاری مهم در جریان آفرینش آثار می‌باشد. به بیان دیگر، هر متنی را که در اختیار داریم، حاصل برگرفتگی متون پیشین است. اقتباس گاه، درون فرهنگی بوده و گاه، بینافرهنگی؛ و مابین مرزهای جغرافیایی و با انگیزه‌های متفاوتی هم‌چون از آن خودسازی، بومی سازی و ... صورت می‌پذیرد. دست‌یابی به بیان تازه در اثر اقتباسی چالشی برای موجودیت جدید در آن است و در این راستا، اهمیت پیش‌متن در تولید اثر اقتباسی و اثری که منجر به تولید اثری دیگر شود، مطرح می‌گردد. داستان هفت‌پیکر نظامی به‌عنوان یک پیش‌متن ادبی از جمله داستان‌های مهم ادبیات ایران است که بارها در نسخه‌های متعدد و در طول دوران‌های مختلف تصویرسازی شده است. یکی از آن‌ها نسخه عبری هفت‌پیکر می‌باشد که تحت عنوان بهرام‌نامه حاوی ۱۳ نگاره به صورت مجزا جلدسازی و مصور شده است. این اثر در موزه بریتانیا محفوظ می‌باشد. نسخه دیگر هفت‌پیکر متعلق به اواخر قرن ۱۱ه.ق. در همان موزه و با ۱۰ نگاره در دسترس بوده و هر دو در مکتب صفوی تصویرسازی شده است. لذا، با آگاهی از ممنوعیت تصویر در دین یهود، این اثر در جامعه‌ای اسلامی توسط یهودیان ساکن ایران و در زمان پایتختی اصفهان تصویرسازی شده است. مساله، علت بازآفرینی و اقتباس نسخه عبری هفت‌پیکر از نسخه فارسی آن در دوره صفوی می‌باشد. با توجه به این‌که اغلب محققان روابط بینانشانه‌ای را بخشی از روابط بینامتنی به حساب آورده (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۴۴) و حتی نشانه‌های مشترک موجود در دو متن مورد بحث را بیش‌تر در خور توجه دانسته‌اند لذا، این پرسش‌ها مطرح می‌گردد که: ۱) در فرآیند برگرفتگی، تغییر کدام یک از نظام‌های نشانه‌ای در نسخه عبری، منجر به تغییر معنا شده است؟ ۲) این دو اثر چه تفاوت‌هایی با هم دارند؟ هدف، دست‌یابی و تشخیص نوع دگرگونی‌ها در بیش‌متن عبری هفت‌پیکر است. نسخ فارسی-یهودی، اقتباسی از ادبیات و هنر ایران هستند و تاکنون در ایران هیچ پژوهشی در این خصوص صورت نگرفته است و لذا، این بررسی می‌تواند خلأ مطالعاتی در این زمینه را پر نماید. این پژوهش در صدد می‌باشد تا به صورت توصیفی-تحلیلی و تطبیقی، دو نسخه مد نظر از هفت‌پیکر را با روش ترامتنیت[2] ژرار ژنت[3] مورد بررسی قرار دهد. نمونه مطالعاتی نیز شامل هفت نگاره از هر دو نسخه هفت‌پیکر است. در راستای انجام این پژوهش بعد از معرفی نگاره‌های مدنظر، به جهت وجود متن ادبی و نوشتار در نسخه عبری هفت‌پیکر، بایستی به بحث بینامتنیت[4] مابین نوشتار و عناوین داستان در متون عبری با متن خمسه نظامی نیز پرداخته شود؛ لذا در مطالعه پیش رو، دو متن ادبی و دو بیش‌متن تصویری داریم.

روش پژوهش

روش تحقیق پیش‌رو توصیفی-تحلیلی و تطبیقی می‌باشد. از منابع کتابخانه‌ای استفاده شده و ابزار گردآوری اطلاعات به صورت فیش‌برداری و مشاهده است. جامعه آماری شامل نگاره‌های بخش هفت‌پیکرِ نسخه فارسی خمسه نظامی سال ۱۰۷۶ه.ق. بوده و دیگری، نگاره‌های نسخه عبری با نام «بهرام‌نامه» و متعلق به سال ۱۱۱۲ه.ق. است. تصاویر نگاره‌های هر دو نسخه در سایت موزه بریتانیا در دسترس می‌باشد. نمونه مطالعاتی نیز شامل هفت نگاره از هر دو کتاب موسوم به هفت اقلیم است. این مقاله با روش ترامتنیت ژرار ژنت و رویکرد بیش‌متنی به بررسی و تطبیق چند متن شامل نگاره‌های معرفی شده از نسخه فارسی هفت‌پیکر، متن ادبی هفت‌پیکر خمسه نظامی و نگاره‌های نسخه عبری پرداخته و آثار مد نظر را مورد بررسی قرار می‌دهد. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات نیز کیفی و مطالعه بینارشته‌ای است.

پیشینه پژوهش

اقتباس جزو موضوعاتی است که اخیراً، علاوه بر حوزه ادبی، در حیطه هنرهای تجسمی با اقبال بیش‌تری از سوی پژوهشگران روبه رو شده است. پیشینه پژوهش در داخل و خارج ایران در دو دسته کلی بخش تجسمی و ادبی قابل بررسی است. نوروزی و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله «بازخوانی بینا گفتمانی نقاشی حکایت یوسف و زلیخا و سه اقتباس معاصر آن» به مطالعه گفتمانی در این نگاره‌ها پرداخته و اعلام داشته‌اند که بافت فرهنگی، پیشینه و سنت هنری، در دورهِ پست

مـدرن، نقش موثـر و مهمی در نـوع رابطـه میان این گفتمان‌هـا و چگونگی بازیابی هویـت فرهنگی هنری ایرانی داشته است. رجبی و پورمند (۱۳۹۸)، در مقاله «تحلیل نگارهِ یوسـف و زلیخا اثـر کمال‌الدین بهزاد بر اسـاس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت» پنج رابطه ترامتنی را در آن بررسی کرده و نتیجه می‌گیرند که نگاره دارای سـرمتن اخلاقی-تعلیمی بوده و از نظر گونه‌شناسـی بیش‌متنیت در دسـته جایگشـت[5] قرار گرفته است. در ایـن پژوهـش به مسـاله برگرفتگـی یک اثـر از اثر دیگر پرداختـه نشـده اسـت. نـوروزی (۱۳۹۸)، در پایان‌نامه «خوانش بیناگفتمانی نقاشـی‌های اقتباس شـده معاصر از آثار کمـال الدین بهزاد» چنـد نگاره از آثار اقتباس شـده بهزاد توسـط هنرمنـدان مختلف، مورد بررسـی قرار داده اسـت. محمدزاده و همکاران (۱۴۰۰)، در مقاله «بررسـی و تحلیـل صلیب مجازی کلیسـای سـنت اسـتپانوس جلفای تبریـز (از منظر انـواع بینامتنیت ژرار ژنت)» با بررسـی فرمی صلیب و مطالعه فرمی و محتوایی کتیبه‌های کلیسـای مذکور، به آگاهانه بودن امر اقتباس در چینـش و فرم کتیبه‌ها و پیونـد مجـازی آن‌هـا در تشـکیل صلیـب مجازی پرداخته‌انـد. بخـش بعـدی مطالعـات نیـز در حوزه ادبی می‌باشـد که به کرات بررسی شـده، به یک مورد اشـاره می‌گردد: اسلام‌دوسـت و همـکاران (۱۳۹۵)، در مقاله «نمادشناسـی در هفت‌گنبـد نظامی»، هفت مرحله سـلوک و هفت اقلیم با بررسـی عناصر نمادین بر اسـاس التفهیم، به تحلیـل داسـتان‌های مربوطه و محتـوای متن نظامی پرداخته شـده اسـت. در این مقاله، اندیشه نظامی -که ورای ظاهر معلوم می‌باشد- بررسـی شـده اسـت. لیندا هاچن (۱۴۰۰)، درکتابِ «نظریـه‌ای در باب اقتبـاس»، به فراگیر بودن مسـاله اقتباس در همه اشکال رسانه‌ای اشـاره داشته و آن‌ها را مورد بررسی قرار داده اسـت. نامور مطلق (۱۳۹۹)، در کتـاب «ترا روایت روابـط بیش‌متنـی روایت‌ها» با موضوع چگونگی دادوسـتد، اقتباس میان روایت‌ها و چگونگی برگرفتگی آثار روایی را بررسـی نموده است. کتاب‌های دیگری نیز از سـوی ایـن مولف در خصوص نسل اول بینامتنیت منتشر شده است که تحت عناوین «درآمـدی بـر بینامتنیـت» (۱۳۹۴) و «بینامتنیت از سـاختارگرایی تا پسامدرنیسـم» (۱۳۹۵) می‌باشـد.

در ایـران، تنهـا یـک مقالـه در خصـوص نگاره‌های نسخ عبری توسـط شـکرپور و ازهری (۱۴۰۱)، تحت عنوان «تحلیل نشانه‌شناسـانه تصویـر و روایت آن در هویت‌بخشی دوگانه نگاره‌های کتاب فتح نامه (نسخه مـوزه بریتانیا) بـا اسـتفاده از نظریه واسـازی دریدا» نوشـته شـده، اما به موضوع اقتباس پرداخته نشـده اسـت. در خارج از ایران، پژوهش‌هایـی در خصوص نسـخ فارسـی-عبری انجـام یافتـه و اغلـب آن‌ها به زبان عبری منتشر شـده اسـت؛ اما هیچ‌کدام از منظر موضـوع برگرفتگـی و اقتباس نیسـت. به یـک نمونه اشـاره می‌گـردد: اوریـت کارمِلـی (۲۰۱۶)، در مقاله «نسـخ مصور عبری-فارسـی» بیان می‌کند کـه در این نسـخ، هنجارهای فرهنگی و زیبایی شناختی ایرانی وارد فرهنگ و زندگی مادی یهودیان شـده اسـت. از نظر این پژوهشـگر، این امـر نشـان‌دهنده دوگانگی منابع فرهنگی و معنوی هویت می‌باشد. پژوهش‌های دیگری نیز در ایـن حوزه انجـام یافته، امـا هیچ‌کدام به تولیـد معنای دگرگـون و تراگونگی در اثر اقتباسـی پرداخته نشده اسـت و خلأ مطالعاتی در این خصوص مشاهده می‌گردد. در مطالعه حاضر، دو نسخه از کتاب هفت‌پیکر، که یکی فارسی و دیگری عبری است، مورد بررسی قرار گرفته و به بینامتنیت، بیش‌متنیت و انواع تراگونگی که منجر بـه تغییر معنـا در بیش‌متن عبری شده پرداخته می‌شود.

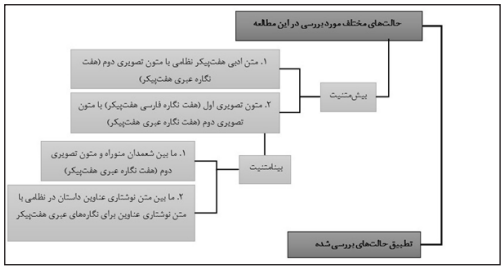
چارچوب نظری پژوهـش

اقتبـاس با کلماتـی چـون برگرفتگی، اخـذ نمودن و گرفتـن معنی شـده و تاکنـون، آثـار هنـری در طول تاریخ از منابـع متعدد مورد اقتباس یـا برگرفتگی قرار گرفته اسـت. برگرفتگی یک اثر از اثـر دیگر همواره، با چالش‌هایی برای بیان مواجه بوده تـا بتواند به هویت و موجودیت جدیدی دسـت یابد. هم‌چنین، اقتباس به شکل دیگر درآوردن و یا شـکل تازه دادن به یک اثر است؛ به نحوی که متناسـب با قالب، فرم یا ژانر جدید باشـد. در اقتباس آن تحولاتی که در زمینه یا بافت اثر قبلی انجـام یافته، مهم می‌باشـد (نـوروزی، ۱۳۹۸: ۲۷۰). بـه گفته لینـدا هاچـن، تغییرات انجـام یافته می‌تواند به‌گونه‌ای باشد که حتی معنای داستان را هم عوض نماید (هاچـن، ۱۳۹۶: ۸). از نظر وی، اقتباس یک پدیده‌ای معمول در خلق اثر و نوعـی تکرار و کپی

برداری است که همراه با تغییرات می‌باشد و لذا، یک کپیِ صرف نیست که حالتی از تکثیر ماشینی یا غیره داشته باشد؛ بلکه یک تکرار بدون رونوشت است که به‌راحتی، شناخت اثر را با حفظ تازگی و شگفتی در کنار هم قرار می‌دهد (Hutcheon, 2006: 173). در برخی موارد، وفاداری اثر اقتباسی نسبت به اثر قبلی زیاد است و گاه نیز وفادارای اثر تولیدی نسبت به پیش‌متن خودکم بوده؛ اما در هر حال، آثار اقتباسی یک سری پیوندهای متنی با پیش‌متن خود دارند (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۷). در قرن ۱۹م. در برخورد با نظریه تکامل و تاسیس آفرینش‌گرایی، به یک گسست معنا شناختی منجرگردیدکه، حاصل آن دوگانگی و تغییر معنا بود. جریان اقتباس هم به فرآیند و هم به نتیجه آن اشاره دارد؛ که منجر به تفاسیر و بحث‌های فراوان می‌شود. اقتباس زمانی می‌تواند تکامل یک مفهوم انتزاعی باشدکه خارج از قلمرو درک فوری انسان بوده و بحث اقتباس را پیچیده‌تر سازد (Simonet, 2012: 1). ژرار ژنت به توضیح مفصلی در خصوص تغییرات ایجاد شده در آثار اقتباسی می‌پردازد. وی باگسترش دامنه مطالعاتی کریستوا، هر نوع رابطه آشکار یا پنهان یک متن با متون دیگر را با واژه جدید ترامتنیت نام‌گذاری و آن را به پنج دسته بیش‌متنیت[۶]، بینامتنیت، سرمتنیت[۷]، پیرامتنیت[۸] و فرامتنیت[۹] تقسیم می‌کند (Genette, 1982: 7-9). از میان این موارد، بیش‌متنیت و بینامتنیت به رابطه میان دو متن هنری پرداخته و بینامتنیت مکانیسم ویژه خوانش متون ادبی است (Ibid: 9). بیش‌متنیت، بر اساس برگرفتگی استوار است؛ به‌گونه‌ای که بدون وجود یک متن اول، ایجاد متن دوم غیر ممکن باشد. به عبارت دیگر، بیش‌متن همان «متن دوم درجه» است (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۳-۹۸). ژنت بینامتنیت را به سه مورد صریح و اعلام شده، غیر صریح و پنهان شده و ضمنی تقسیم می‌کند (Genette, 1982: 9-10). برای اولین بار، ژولیا کریستوا کلمه بینامتنیت را در روابط متون به‌کار برد؛ بعد از آن، ژنت یکی از افرادی بودکه روابط میان‌متنی را با تمام تغییرات آن به‌صورت گسترده‌تر و نظام یافته‌تر بررسی نمود و نام آن را ترامتنیت نهاد (شریفی‌فر، ۱۳۹۹: ۴۹). هر چیزی که به‌طور پنهانی یا آشکار، یک متن را در ارتباط با دیگر متون قرار دهد؛ در حیطه ترامتنیت قرار می‌گیرد (نامورمطلق، ۸۶: ۱۳۸۶). در بیش‌متنیت نیز برگرفتگی و تاثیر یک اثر از اثر دیگر مطرح است و نه حضور آن اثر، هم‌چنین، در بیش‌متنیت، تاثیر و الهام‌بخشی مورد توجه می‌باشد (همان: ۹۵-۹۴). بیش‌متنیت توسط ژنت به شش گونه تقسیم شده است که هر کدام کارکردهای خاص خود را دارد. این گونه‌ها به دو دسته کلی همان‌گونگی یا تقلید و تراگونگی یا تغییر تقسیم می‌شوند. در دسته تقلید، پاستیش[۱۰]، شارژ[۱۱] و فورژری[۱۲] قرارگرفته و در دسته تغییر نیز پارودی[۱۳]، تراوستیسمنت[۱۴] و ترانسپوزیشن[۱۵] جای می‌گیرند (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۳۲). پارودی جدای از موضوع، جدی بودن را مطرح می‌کند.

پارودی گونه‌ای است که با اصطلاحات کلامی، ذهن را به ابژه‌های طنزآمیز می‌رساند (Genette, 1982: 25). در تراوستیسمنت، علاوه بر حفظ رابطه تراگونگی و بر اساس کارکرد طنزی به تخریب و تحقیر پیش‌متن خود می‌پردازد. تراوستیسمنت یعنی دگرگونی جنسیت و تغییر سرشت (نامور مطلق، ۳۲: ۱۳۹۴). پنج نوع پارودی شناسایی می‌شودکه، شامل تغییر کلمه در یک سطر- تغییر یک حرف در یک کلمه- واژگون کردن به نحوی که بدون هیچ‌گونه تغییر متنی در معنای نقل قول باشد- ساختن یک قطعه کامل بر بخش قابل توجهی از یک اثر شناخته شده که با تغییر به موضوعی دیگر، به معنایی دیگر منحرف شده باشد- پنجمین مورد، سرودن ابیاتی به سلیقه و سبک برخی از نویسندگان کم شهرت است (Genette, 1997: 19,). جابه‌جایی جدی یا ترانسفورمیشن بدون شک مهم‌ترین کار فرامتنی است. پاستیش و فورژری فقط تابعی انعطاف‌پذیر نسبت به یک عمل منفرد هستند. از سوی دیگر، ترانسفورمیشن می‌تواند باعث ایجاد آثاری با ابعادگسترده شود. در این صورت، دامنه متنی زیبایی‌شناختی و ایدئولوژیک آن‌ها ممکن است شخصیت فرامتنی آن‌ها را بپوشاند یا کاملا مبهم کند. ترانسفورمیشن به‌دلیل سودمندی زیاد و روش و طرز عملکرد خاص مهم بود و زیاد استفاده می‌شد (Ibid: 13). فورژری از نظر ژنت ساده‌ترین و خنثی‌ترین و ناب‌ترین نوع تقلید و به معنای شکل دادن بر اساس قالب است. می‌توان آن را هم‌چون متنی تقلید کرد که

باکارکردی جدی، تا حد امکان شبیه پیکره تقلید شده باشد. شارژ به معنای «تحمیل کردن» می‌باشد. صفت یا ویژگی را بر کسی تحمیل کردن است. در نقاشی، شارژ به آثاری گفته می‌شود که در عیوب آن مبالغه یا اِگزَژره[16] شده باشد. از نظر ژنت، شارژ، انباشت و تاکید بر ویژگی‌های خاص است که به گونه‌ای افراطی، گفتار، بیان، شکل و ... را تقلید می‌کند و در نهایت تبدیل به کاریکاتور می‌شود (Dyer,1972:243). از شاخصه‌های مهم در مطالعه بیش‌متنی، صورت‌بندی رشته‌ها و موضوع رشته می‌باشد و روابط بینانشانه‌ای متفاوت با روابط درون نشانه‌ای است (نامورمطلق، ۱۳۹۹: ۲۶). در مقاله پیش‌رو، با دو دسته بیش‌متن روبه رو هستیم. دسته نخست، هفت نگاره نسخه عبری هفت‌پیکر (بهرام‌نامه) و دسته دوم بیش‌متن شامل هفت نگاره نسخه فارسی هفت‌پیکر است. منظومه هفت‌پیکر نیز به‌عنوان پیش‌متن ادبی این آثار مطرح می‌باشد. لذا، در این پژوهش، با بیش‌متنیت و بینامتنیت مواجه‌ایم. مطالعه در این خصوص بینارشته‌ای و مابین متن ادبی، نگاره و مذهب است. در این مقاله، با اقتباس سنت تصویرگری یهودی از روی نگاره‌های ایرانی و در پی آن با پیش‌متن ادبی مواجه‌ایم. لذا، مطالعه بینافرهنگی نیز می‌باشد و صورت‌بندی پژوهش دارای چند نظام نشانه‌ای متفاوت است. یکی، ادبی (نوشتار منظومه هفت‌پیکر نظامی) و دیگری، تصویری که شامل نگاره‌های نسخه فارسی و عبری و شمعدان منوراه می‌باشد. نگاره‌های نسخه عبری بدون پیش‌متن تصویری، یعنی نگاره‌های نسخه فارسی نمی‌توانست خلق شود و می‌توان گفت، رابطه بین این دو براساس پیش‌متنی است. چراکه تعداد پیکره‌ها، کلیت اثر و فضاسازی همه بر این موضوع صحه می‌گذارند. از طرف دیگر، نگاره‌های نسخه فارسی نیز برگرفته از متن ادبی خمسه نظامی است. نسخه عبری در دل خود حاوی اشاراتی به شمعدان منوراه است؛ لذا، این شمعدان نیز یک پیش‌متن برای نسخه عبری می‌باشد. نمودار ۱ این روابط را نشان می‌دهد.



نمودار ۱صورت بندی مراحل پژوهش(نگارندگان)

معرفی نمونه‌های مطالعاتی: نگاره‌های نسخه فارسی هفت‌پیکر اواخر قرن ۱۱ ه.ق. و نسخه عبری اوایل قرن ۱۲ ه.ق.

نسخه فارسی کتاب خمسه نظامی با شماره دسترسی add 6613.MS، درکل، شامل ۴۱ نگاره بوده و همه آن‌ها به جز سه نگاره با شماره‌های دسترسی 3v, .100r, f.f 252r. f و با امضای یک هنرمند ترکمن به‌نام طالب لالا[17] می‌باشد (تصویر ۱).

تصویر ۱- نمونه امضا، هفت‌پیکر، قرن ۱۱، کتابخانه ملی بریتانیا، 6613.MS (URL7).

بخش هفت‌پیکر نیز شامل ده نگاره و متعلق به قرن ۱۱ ه.ق. است. در نسخه عبری، فقط بخش هفت‌پیکر کتاب خمسه با نام «بهرام‌نامه»، با شماره دسترس 4730 موجود است. این اثر رونوشت مصوری از آثار Or نظامی بوده و حاوی ۱۳ نگاره است. تاریخ انجامه این کتاب ۱۷۰۰- ۱۸۹۹م./ ۱۱۱۲- ۱۳۱۷ ه.ق. عنوان شده است. مالک این اثر فردی به‌نام جی. آ. چرچیل[18] بود. این فرد هنگام سفر ناصرالدین شاه به انگلستان (تابستان ۱۸۸۰م.)، به‌عنوان کنسول‌گری انگلستان، همراه وی بوده است (C.heyavadana, 1915: 62). به‌احتمال زیاد، کتاب بهرام‌نامه، در همین زمان در

اختیـار این فرد قـرار گرفتـه و اثر بعدها، توسـط موزه بریتانیا در سـال ۱۸۹۴م. خریداری شده است. «حوزه مطالعات یهودی-فارسی هنوز توسعه نیافته و اهمیت این آثار در اواخر قرن ۱۹م. به‌رسـمیت شـناخته شد» (Moreen, 1995 :71). نسـخه Or4730 به‌صـورت کتابی جدا در ایران جلدسازی، نوشته و تصویرسازی شده که در کتابخانه موزه بریتانیا محفوظ می‌باشد.

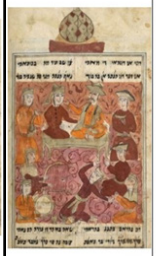
اولین تاریخ انجام گفته شده، یعنی ۱۱۱۲ه.ق./۱۷۰۰م.، هم‌زمان با پادشـاهی سلطان حسـین و آغاز فرایند رو به انحطـاط صفویان بـود (بنانی و همـکاران، ۱۳۹۰: ۸۸). سـلطان حسـین در آغاز سـلطنتش تحت تاثیر عالم نمایان ریـاکار، اقدام به رنجانیـدن پیروان ادیان مختلف کرد. در این زمان یهودیان از ترس کشته شدن در دین جدید خود -که اجباراً بـه اسلام گرویده بودند- باقی ماندند (لـوی، ۱۳۳۹: ۴۲۸-۴۲۹). دومین تاریخ گفته شده، یعنی ۱۳۱۷ه.ق./۱۸۹۹م، احتمالاً، تاریخ بازسازی و ترمیم اثر می‌باشد. چراکه پنج سال قبل از این تاریخ اثر توسط موزه بریتانیا خریداری شده است. لذا، مشخص می‌گردد که، نسـخه عبری در اوایل قرن ۱۲ه.ق. نوشته و تصویرسازی شـده است؛ و با در نظر گرفتن تاریخ انجام آثار، اختلاف زمانِ تولید این دو اثر ۳۶ سال و بسـیار نزدیک به هم می‌باشد؛ لذا، احتمال تاثیرپذیری نسـخه عبری از نسـخه فارسـی بسـیار زیاد خواهد بود که در مقایسـه نمونه‌های در مقایسـه نمونه‌های تصویری هم شـاهد آن هستیم (جدول ۱).

بنابراین، نسـخه عبری در زمان پادشاهی شاه عباس دوم و در زمان پایتختی اصفهان تصویرسـازی شـده اسـت. اما محل انجام آن مشـخص نیسـت. با وجود این‌که نگاره‌های نسـخه فارسـی هفت‌پیکر در مکتب ترکمن و توسـط هنرمند ترکمن تصویرسـازی شـده اسـت، اما می‌دانیم که مکتب ترکمن به شـدت تحت تاثیر مکتب صفوی بود و این تاثیر به‌وضوح، در نگاره‌ها قابل مشاهده می‌باشـد. در تصویرهای معرفی شده از نگاره‌ها در جدول ۱، مصداق تصویرهـای ۱۶ و ۱۷، در نسخه فارسـی وجود نداشـته؛ اما دلیلی برای تولید و آوردن این دو نگاره در نسـخه عبری وجود دارد که در انتهای پژوهش توضیح داده می‌شود.

جدول ۱. معرفی و تطبیق تصاویر نگاره‌های مورد مطالعه

شماره تصاویر	۲	۳	۴	۵
تصاویر				
عنوان تصویر	بهرام گور با شاه‌دخت اسپانیایی زیر گنبد زرین		بهرام گور با شاه‌دخت از قوم تارتار در گنبد سبز	
نام نسخه	هفت‌پیکر	نسخه عبری هفت‌پیکر	هفت‌پیکر	نسخه عبری هفت‌پیکر
تاریخ کتابت	قرن۱۱	قرن۱۲	قرن۱۱	قرن۱۲
محل نگهداری	کتابخانه ملی بریتانیا		کتابخانه ملی بریتانیا	
شماره دستیابی	MS.6613	Or4730	MS.6613	Or4730
شماره برگ	f.165v	f.73r	f.168v	f.81v
URL	URL1	URL2	URL3	URL4

۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱
بهرام گور با شاه‌دخت چینی در گنبد چوب صندل		بهرام گور با شاه‌دخت خوارزم در گنبد آبی		بهرام گور با شاه‌دخت یونانی در گنبد سفید	
هفت‌پیکر	نسخه عبری هفت‌پیکر	هفت‌پیکر	نسخه عبری هفت‌پیکر	هفت‌پیکر	نسخه عبری هفت‌پیکر
قرن۱۱	قرن۱۲	قرن۱۱	قرن۱۲	قرن۱۱	قرن۱۲
کتابخانه ملی بریتانیا		کتابخانه ملی بریتانیا		کتابخانه ملی بریتانیا	
MS.6613	Or4730	MS.6613	Or4730	MS.6613	Or4730
f.180r	f.114v	f.175v	f.98v	f.184v	f.129r
URL5	URL6	URL7	URL8	URL9	URL10

۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷
					
بهرام گور با شاه‌دخت هندی زیر گنبد سیاه		بهرام گور با شاه‌دخت روسی در گنبد قرمز		شاه بهرام با موزیسین‌ها	
هفت‌پیکر	نسخه عبری هفت‌پیکر	هفت‌پیکر	نسخه عبری هفت‌پیکر	هفت‌پیکر	نسخه عبری هفت‌پیکر
قرن۱۱	قرن۱۲	قرن۱۱	قرن۱۲	قرن۱۱	قرن۱۲
کتابخانه ملی بریتانیا		کتابخانه ملی بریتانیا		کتابخانه ملی بریتانیا	
MS.6613	Or4730	MS.6613	Or4730	MS.6613	Or4730
f.159v	f.128r	f.171v	f.90v	f.51v	f.49v
URL11	URL12	URL13	URL14	URL15	URL16

بررسی حالت‌های معرفی شده در پژوهش

بیش‌متنیت

۱. متن ادبی هفت‌پیکر نظامی بـا متون تصویری دوم (هفت نگاره عبـری هفت‌پیکر): چهارمیـن منظومه خمسـه نظامی -که با نام‌های هفت‌پیکر، هفت‌گنبد و بهرام‌نامه نیز شناخته می‌شـود- ترکیبی از جنبه‌های تاریخی- حماسـی و غنایی می‌باشـد (مشـتاق‌مهر و زینـال‌زاده، ۱۳۹۴: ۱). دو بخـش عمـده هفت‌پیکر شامل بخش رمانتیک و دیگری بخش آغازین و پایانی کتاب اسـت که به روایت تاریخی از پادشاه ساسانی به نام بهرام پنجم می‌پردازد (نوروزی و مختاری، ۱۳۹۱: ۵۳). هسته مرکزی این منظومه، هفت روایتی است که در هفت‌گنبد و هرکدام در رنگ‌هـای متنوع و همراه با صحنه‌پردازی‌هایـی خاص و با ذوقی شـاعرانه، نوعی شـعف را در نظر مخاطب ایجاد می‌نماینـد (گل‌پرور و محمدی، ۱۳۹۱: ۱۹۹).

نظامی در هفت‌پیکر هر یک از رنگ‌های طیفی را به یکی از ستاره‌ها نسبت داده است. سیاه به زحل، صندل به مشتری، سرخ به بهرام، زرد به خورشید، سپید به زهره، پیروزگون به عطارد و سبز به ماه. این انتساب حاصل نوعی نگرش کیهان‌شناختی می‌باشد (علی‌اکبری و حجازی، ۱۳۹۰: ۱۶). در ابتدا، نظامی داستان هفت‌گنبد را از روز شنبه آغاز می‌نماید.

«روز شنبه از دیر شملسی — خیمه زد در سواد عباسی
سوی گنبد سرای عالیه فام — پیش بانوی هند شد به سلام» (نظامی، ۱۹۳۴: ۱۲۰).
«گنبدی کو ز قسمِ کیوان بود — در سیاهی چو مشک پنهان بود» (همان: ۱۱۹).

در نسخه عبری هفت‌پیکر، این اثر (تصویر ۱۲) آورده شده و شاه بهرام را با شاهدخت هندی همراه با ملازمان مشاهده می‌کنیم که مطابق با شعر نظامی آثاری از رنگ سیاه در گنبد و پوشش سر و دستار همه پیکره‌ها مشاهده می‌گردد اما تنها تفاوت در ترتیب آن است. این نگاره شش‌امین نگاره در بهرام‌نامه می‌باشد. درصورتی‌که نظامی داستان هفت‌گنبد را از گنبد مشکی و روز شنبه آغاز نموده است. نظامی در توصیف روز یکشنبه و ملاقات شاه با دختر قیصر روم آورده است:

«روز یکشنبه آن چراغ جهان — زیر زر شد چو آفتاب نهان» (همان: ۱۵۰).
«وانک از آفتاب داشت خبر — زرد بود از چه از حمایل زر» (همان: ۱۱۹).

در بهرام‌نامه نیز نگاره مربوط به این شعر با رنگ پس‌زمینه زرد پوشش داده شد (تصویر ۱۳) و در میان سایر نگاره‌ها اشاره این اثر به سیاره خورشید و رنگ زرد مشهود است اما این اثر اولین نگاره موجود در بهرام‌نامه است. گنبد سوم در شعر نظامی بدین صورت توصیف شده است:

«چونک روز دوشنبه آمد شاه — چتر سرسبز برکشید بماه» (همان: ۱۶۳).
«رخت را سوی سبز گنبد برد — دل به شادی و خرمی بسپرد» (همان: ۱۶۴).
«وانک مه کرد سوی برجش راه — داشت سرسبزی از طلعت شاه» (همان: ۱۱۹).

نگاره مربوط به این شعر در بهرام‌نامه بعد از گنبد زرد آورده شده است. در این اثر (تصویر ۴)، رنگ سبز در لباس‌های پیکره‌ها شامل شاه و شاه‌دختِ خوارزم وجود دارد و مطابق شعر نظامی این نگاره از بهرام‌نامه نیز سومین گنبد است (تصویر ۵). نظامی در روز چهارم گنبد سرخ را این‌گونه حکایت کرده است:

«از دگر روز هفته آن به بود — ناف هفته مگر سه شنبه بود
سرخ در سرخ زیوری برساخت — صبحگه سوی سرخ گنبد تاخت» (همان: ۱۷۸).
«وانک مریخ بست پرگارش — گوهر سرخ بود در بارش» (همان: ۱۱۹).

در نسخه عبری، نگاره مربوط به گنبد سرخ (تصویر ۱۵) نیز طبق متن نظامی، بعد از گنبد سبز آورده شده است. نظام‌های نشانه‌ای موجود در این نسخه حاکی از رنگ قرمز غالب در نگاره می‌باشد که در پس زمینه اثر، لباس پیکره‌ها و در نقوش گنبد این رنگ قرمز هم‌چون نسخه فارسی (تصویر ۱۴) تکرار شده است. روز پنجم، گنبد کبود توسط نظامی این‌گونه روایت می‌شود:
در نگاره مربوطه (تصویر ۹) نیز هم‌چون تعریف نظامی، لباس اغلب پیکره‌ها و رنگ پس زمینه اثر

«وانک بود از عطاردش روزی — بود پیروزه گون از پیروزی» (همان: ۱۱۹).
«چارشنبه که از شکوفه مهر — گشت پیروزه گون سواد سپهر
شاه را شد ز عالم افروزی — جامعه پیروزه گون از پیروزی» (همان: ۱۹۶).

آبی است. اندک اشاراتی از رنگ سبز نیز مشاهده می‌شود؛ اما رنگ آبی غالب است. اقلیم و گنبد ششم توسط نظامی بدین صورت روایت می‌شود که: در نگاره مربوط به این اقلیم در نسخه هفت‌پیکر (تصویر ۶)، رنگ غالب اثر شامل گنبد و لباس

«روز پنجشنبه است روزی خوب — در سعادت به مشتری منسوب
بر نمودار خاک صندل فام — صندلی کرد شاه جامه و جام
آمد از گنبد کبود برون — شد بگنبد سرای صندل‌گون» (همان: ۲۲۲).

پیکره‌ها از جمله شاه بهرام و شاه‌دخت چین و فضای کلی اثر به رنگ چوب صندل است. در وصف

«روز آدینه کین مقرنس بید — خانه را کرد از آفتاب سپید» (همان: ۲۴۳).
«وانک از زیب زهره یافت امید — بود رویش چو روی زهره سپید» (همان: ۱۱۹).

نگاره مربوط به گنبد سفید در بهرام‌نامه (تصویر ۱۱)، مورد تخریب رنگی و واندالیسم قرار گرفته است. اما از شواهد پیداست که رنگ سفید در لباس پیکره‌ها انعکاس یافته و نگاره طبق توضیحات نظامی متعلق به روز آدینه است. گنبد این اثر نیز تخریب شده است.
تفاوت‌های موجود ما بین بیان و توصیف نظامی از هفت اقلیم و هفت نگاره بهرام‌نامه حاکی از وجود

اختلاف نظام‌های نشـانه‌ای در رنگ و ترتیب نگاره‌ها می‌باشد. این موارد در نگاره‌های نسخه عبری، به جز آدینه و شـنبه، در مابقی نگاره‌ها تقلیـدی از توصیف نظامی و پاستیش می‌باشد؛ یعنی تلاش شده که عین به عین مابقی ایـام به ترتیـب و طبق متن نوشـتاری نظامی آورده شـود. حال با انتقال روز شـنبه به‌جای آدینه، به لحاظ تراگونگی نظام نشـانه‌ای، جایگشـت مشـاهده می‌گردد با ایـن جابه‌جایی، روز یک‌شـنبه در سـرآغاز داسـتان هفت‌پیکر بـر خلاف متن نظامی قرار می‌گیرد. با این تغییر، ماهیت و سرشـت داستان هفت‌پیکـر عوض می‌شـود. لذا، تراوستیسـمنت هم مشاهده می‌گردد. وارد ساختن آسیب عمدی به نگاره روز آدینه، با توجه به اهمیت و مقدس شمردن این روز در نزد ایرانیـان می‌تواند بر این تخریـب بیش‌تر صحه گذارد و احتمـالاً، از جانـب یهودیانی اسـت که مورد آزار و اذیت حاکم وقت قرار گرفته‌انـد. در جدول ۲ نیز مشـاهده می‌گردد که بیش‌متن بهرام‌نامه با یک تغییر شـکل ظاهری در پیش‌متن (خمسـه نظامی)، تولید شده است؛ لذا، با یک اثر جدید مواجه‌ایم.

جدول ۲. گونه‌شناسی ترامتنیت در پیش‌متن ادبی و بیش‌متن تصویری دوم

نوع	نظام‌های نشانه‌ای تغییر یافته در بیش‌متن تصویری دوم، نسبت به متن نوشتاری اول(هفت‌پیکر نظامی)	تغییرات در موضوع	معنا
جایگشت	حذف نگاره مربوط به روز شنبه از ابتدای هفته و انتقال آن به جایگاه روز جمعه در بیش‌متن تصویری دوم	تغییر یافته	تغییر یافته
تراوستیسمنت	به هم ریختن ترتیب داستان هفت‌گنبد طبق متن نظامی	تغییر یافته	تغییر یافته
پاستیش	بازنمایی تا حدودی عین به عین ما بقی نگاره‌ها طبق متن نوشتاری نظامی	ثابت	ثابت

(نگارندگان).

۲. متون تصویری اول (هفت نگاره فارسی هفت‌پیکر) با متون تصویری دوم (هفت نگاره عبری هفت‌پیکر):

در جریان اقتباس و بازآفرینی و درگذر از بیش‌متن اول به بیش‌متن دوم، در نگاه کلی و ابتدایی شاید مخاطب متوجـه تغییرات به‌وجـود آمده نگردد؛ اما با بررسـی دقیق‌تـر بـه دگرگونی‌های موجـود می‌تـوان پی‌برد. نگاره‌های معرفی شـده از نسـخه فارسـی هفت‌پیکر در مقایسه با نگاره‌های نسـخه عبری، بزرگ‌تر است. علاوه بـر آن عـدم تطابـق در ترتیـب نگاره‌هـای دو بیش‌متـن تصویری، تفـاوت مهمی را بیـان می‌کند. جدول ۳، تغییرات حاصل شـده در بیش‌متـن دوم را بهتر نشـان می‌دهد. دو اختلاف دیده می‌شـود. اول، در روزهای شنبه و آدینه می‌باشد. در پیش‌متن ادبی، داستان از روز شـنبه و با رنگ سـیاه آغاز می‌گردد. اما با آگاهی از تقدس روز شـنبه در نزد یهودیان برخلاف ایرانیان (که روز آدینه را مقدس می‌شمارند)؛ جابه‌جا نمـودن این نـگاره توجیه‌پذیر بـوده و ایـن ویژگی در بیش‌متن دوم مشاهده می‌گردد (متون مذهبی گواهی وجود تقـدس روز شـنبه در بین یهودیان می‌باشـد). بنابرایـن، با توجه بـه رویکـرد ژنت جایگشـت دیده می‌شود؛ یعنی تغییر حاصل شده و جابه‌جایی جایگاه و ترتیـب نگاره‌هـا، موضوع کلـی و در پـی آن معنای بیش‌متـن اول را دگرگـون نموده اسـت. دوم، ترتیب داسـتان هفت اقلیم در نسـخه عبری منطبق نسـخه فارسی نبوده و به‌گونه‌ای دیگر است. علت آن استفاده از مفاهیـم رمزگونه و قرار دادن گنبـد زرد مقارن با روز سَبت[19] (شنبه) می‌باشـد که بیان‌گر اهمیت آن است. فیلو اسکندرانی[20] نیز متفکر بزرگ یهودی روز شنبه را سبت و معرف خورشید می‌داند (Y.Etzion ,2015 :74). قبلاً نیز عنوان شـد که در بیش‌متن عبـری و در نگاره

جدول ۳. تطبیق ترتیب نگاره‌ها در بیش‌متن تصویری اول (نسخه فارسی) و بیش‌متن تصویری دوم (نسخه عبری) با پیش‌متن ادبی نظامی

متن نظامی			نسخه فارسی add MS.6613			نسخه عبری Or4730		
روز	رنگ	سیاره	روز	رنگ	شماره صفحه نسخه	روز	رنگ	شماره صفحه نسخه
شنبه	سیاه	زحل	شنبه	سیاه	f.159v	یک‌شنبه	زرد	f.73r
یک‌شنبه	زرد	خورشید	یک‌شنبه	زرد	f.165v	دوشنبه	سبز	f.81v
دوشنبه	سبز	ماه	دوشنبه	سبز	f.168v	سه‌شنبه	سرخ	f.90v
سه‌شنبه	سرخ	مریخ	سه‌شنبه	سرخ	f.171v	چهارشنبه	ازرق(فیروزه‌ای)	f.98v
چهارشنبه	فیروزه‌ای	عطارد	چهارشنبه	فیروزه‌ای	f.175v	پنج‌شنبه	صندل‌گون	f.114v
پنج‌شنبه	صندل‌گون	مشتری	پنج‌شنبه	صندل‌گون	f.180v	شنبه	سیاه	f.128r
آدینه	سفید	زهره	آدینه	سفید	f.184v	آدینه	سفید	f.129r

(نگارندگان).

مربوط به روز آدینـه، تخریب عمدی صـورت گرفته و هیچ متنی هم برای آن نوشـته نشـده اسـت. جایگاه گنبد سـیاه نیز تغییر یافتـه و بعد از گنبـد صندل‌گون آورده شـده اسـت. مهم‌تریـن دلیـل برای شـناخت داسـتان هفت‌گنبد در بیش‌متن دوم، ترتیب صحیح آن‌ها طبق بیش‌متن اول و در پـی آن طبق پیش‌متن ادبی (نظامی) می‌باشـد که نقاش به‌طـور عمدی این ترتیب را بهـم ریخته اسـت؛ لذا، بـا توجه بـه نظریه ترامتنیت ژنت، جایگشـت و سـپس، تراوستیسمنت دیده شـده و معنا را نیز تحـت تاثیـر آن دگرگون کرده اسـت. به‌گونـه‌ای که، بـه تخریـب محتـوای نظامی پرداخته و کارکرد آن را عوض ساخته است. پیش‌متن تخریب شـده و موضوع عوض می‌گـردد. در بیش‌متن دوم حضور نشـانه‌ای سـبت، یادآور آیین یهود است. نگاره‌های بیش متن دوم با اجرای بسیار خام دستانه،

شـباهت ظاهری بـا پیش‌متـن تصویری خـود یعنی نسخه فارسـی ایجاد نموده اسـت. در تمام نگاره‌های بیش متـن دوم به‌جـز در دو مـورد گنبد آبی و سـرخ، جایـگاه قرارگیـری بهرام‌گـور مشـابه بیش‌متن اول می‌باشـد. دلیل تغییـر ایجاد شـده در ایـن دو مورد مشـخص نیسـت. اما می‌تواند ناشـی از خام دسـتی هنرمند باشـد. در تمام نگاره‌ها در هـر دو بیش‌متن، ملازمان مرد و زن در کنار اثر و در دو طرف پادشاه و شاه دخت‌ها با حالات پیکره‌های بسـیار شبیه به‌هم آورده شـده‌اند. در بیش‌متن اول، تعداد پیکره‌های موجود از هفت تا ده پیکره وجود دارد؛ امـا در بیش‌متن دوم، همه نگاره‌ها متشـکل از نُـه پیکره اسـت، به‌جز نگاره مربوط بـه گنبد آبی کـه ده پیکـره بوده و چهـره یکی مخـدوش اسـت. در آرای ژنـت این مـوارد در حیطه پاستیش جای می‌گیرند و منجر به تغییر معنا و موضوع نیز نمی‌گردند (جدول ۴).

جدول ۴. گونه‌شناسی ترامتنیت در بیش‌متن تصویری اول و بیش‌متن تصویری دوم

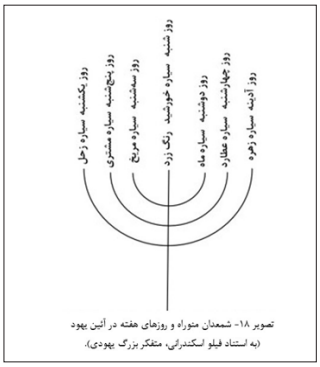
نوع	نظام‌های نشانه‌ای تغییر یافته در بیش‌متن تصویری دوم، نسبت به بیش‌متن تصویری اول	تغییرات در موضوع	معنا
جایگشت	جابجایی ترتیب نگاره‌ها و جایگاه آن‌ها	تغییر یافته	تغییر یافته
تراوستیسمنت	آوردن گنبد زرد در ابتدای هفت‌گنبد- عوض شدن موضوع در بیش‌متن دوم به واسطه تغییر ترتیب نگاره‌ها	تغییر یافته	تغییر یافته
پاستیش	تقلید حدودی تعداد پیکره‌ها در بیش‌متن دوم- اجرای خام دستانه هنرمند در بیش‌متن دوم	ثابت	ثابت

(نگارندگان).

بینامتنیت

۱. مابین شـعمدان منوراه و متون تصویری دوم (هفت نگاره عبری هفت پیکر):

در تحلیل بیش‌متن دوم، صرفاً متکی بودن به خودِ اثر کافی نخواهد بود؛ بلکه لزوم بررسـی درون ساختاری و ارتباطاتی درون شبکه‌ای با دیگر متون را می‌طلبد. در بررسـی‌های مابین دو بیش‌متـن، بینامتنیت ژنت نیز مورد توجه است. متون تصویری این نسخه عبری برخلاف نسخه فارسی با متن دیگری مرتبط است و آن حضور شمعدان منوراه در این بیش‌متن می‌باشد. لذا، یک بینامتنی مابین این دو برقـرار خواهد بود. آوردن گنبد زرد در سـرآغاز بیش‌متن تصویری دوم و ارتباط آن بـا روز سـبت یهودیان، نقـش کیهانی شـمعدان منوراه یادآور می‌شود. منوراه یا شمعدان هفت شاخه بیت‌المقدس سـمبل مهمی از یهودیت بوده و به‌کتاب مقدس بازمی‌گردد. مراحل ساخت منورا هفت شاخه در سِفر خروج آمده اسـت (Exodus ,25 :31-40). به باور یهودیـان، این شـمعدان مظهـر حضور الهی اسـت. سـاقه شـمعدان نقش درخت کیهانی و محـور علم را می‌پذیرد. شـاخه‌های هفت‌گانه آن شامل خورشید، ماه و سیارات و همین‌طور هفت روز هفته و هفت ستاره دب اکبر و هفت اقلیم است. این شمعدان که به درخت بادام شبیه شده برابر با درخت نور بابلیان و هم‌چنین، تداعی‌گر هفت سـتاره و هفت آسـمان اسـت و یادآور هفت ملک مقرب نیز می‌باشد (نورآقائی، ۱۳۸۸: ۹۶). منورا هفت روز آفرینش را به‌یاد می‌آورد که نور مرکزی آن سبت است و سیاره مربوط به آن خورشید می‌باشد (بنی اسـد و همکاران، ۱۳۹۹: ۲۶). شش شاخه دیگر منوراه نور خود را از خورشید می‌گیرند؛ و عده‌ای دیگر آن را همانند آتش مقدسـی می‌دانند که موسی هنگام سـخن گفتن با خداوند، تجلی بـاری تعالـی را در آن دید (همان). ارتباط منوراه با سـیارات، توسـط فیلو اسـکندرانی متفکر بـزرگ یهـودی، این‌گونه توصیف شده است که شـاخه مرکزی (سـبت) به‌عنوان مرکز و روز شنبه و معرف خورشید می‌باشـد؛ هم‌چنین، روز هفتم مـاه اسـت (Y.Etzion ,2015 :74). تاریـخ نگاران یهودی ماننـد ژوزف فلاویوس[۲۱] و فیلو اسـکندرانی، اهمیت زیادی بـرای منوراه قایل بودنـد و آن را دارای مفاهیم کیهانی و نشـان‌دهنده بهشـت و هفت سیاره می‌دانسـتند که مانند خود، چراغ‌هایی را در دل خود دارنـد (Ovadiah& Mucznik ,2014 :605). در تلمـود بابلی[۲۲] فردی بـه نام بابا باترا[۲۳] حکیم فلسـطینی قرن سـوم میلادی می‌گوید: منوراه نماد خرد اسـت (Ibid :606). فیلو به منورایی که موسـی ساخت توجه زیادی دارد. از نظر وی، سه سـیاره مریخ، مشتری و زحل در یک سمت و در سمت دیگر به ترتیب ماه، عطارد و زهره قرار دارد (G.Wright ,2020 :684) (تصویر ۱۸).



تصویر ۱۸- شمعدان منوراه و روزهای هفته در آئین یهود
(به استناد فیلو اسکندرانی، متفکر بزرگ یهودی).

با ایـن توضیحـات بینامتنیـت و هم‌حضـوری مابین شـمعدان منوراه و متن عبـری دیده می‌شـود؛ یعنی یک المان یا پاره‌متنی از شمعدان منوراه به نگاره‌های نسخه عبری وارد شـده اسـت. این بینامتنیت واضح و آشـکار نیسـت؛ بلکه در میان نگاره‌ها مخفی است و بدین صورت متن عبـری هفت‌پیکر را کمـی پیچیده کرده اسـت. می‌تـوان نوع ایـن بینامتنیـت را ارجاع دانست. چراکه هم‌حضوری و ارتباط نشانه‌های منوراه در نسخه عبری وجود داشته، اما عینی نیست و چیزی شبیه به آن اسـت. این نشانه‌ها شـامل آغاز نگاره‌ها با گنبد زرد و انتقال گنبدهای سـیاه و سپید به صفحات آخر است. گنبدهای سبز، سرخ، ازرق و صندلی هم بر اساس نسخه فارسی آورده شده‌اند. لذا، بینامتنیت از نوع صریح می‌باشد (جدول ۵).

جدول ۵. انواع بینامتنیت مابین بیش‌متن اول و دوم

نوع	حضور نظام‌های نشانه‌ای تغییر یافته در نسخه عبری نسبت به نسخه فارسی	تغییرات در موضوع	بینامتنیت	معنا
نقل قول	۱. شباهت‌سازی زیاد در فضای کلی نگاره‌های دو نسخه و معماری به کار رفته ۲. تکرار حالات اغلب پیکره‌ها و تعداد آن‌ها در نگاره‌ها در بیش متن دوم	ثابت	مستقیم یا صریح	تغییر نیافته
ارجاع	۱. نسخه عبری هفت‌پیکر به شمعدان منوراه در یهودیت ارجاع داده است	تغییر یافته		چرخش از مولفه‌های ایرانی به یهودی و بالعکس لذا معنا متغیر است

(نگارندگان).

۲. مابین متن نوشـتاری عناوین داسـتان در نظامی بـا متن نوشـتاری عناوین برای نگاره‌های عبری هفت‌پیکر:

خمسه نظامی از جمله کتاب‌های مهم برای پادشاهان اعصار گذشـته اسـت که مأمـن روایت‌های عاشـقانه شـاهزادگان بود. هفت‌پیکـر به‌عنوان بخشـی از این مجموعه بزرگ، خود حاوی چندین داسـتان اسـت. هرکدام از این داسـتان‌ها دارای عناوینی هستند که با استناد به خمسه نظامی به‌عنوان پیش‌متن به بررسی عناوین نگاره‌هـا در بهرام‌نامـه می‌پردازیم. این کتاب در ظاهر به زبان عبری نوشـته شده اسـت؛ اما قابلیت خوانـش متون نوشـتاری آن را بـا در اختیار داشـتن الفبای عبـری خواهیم داشـت. چراکه نوشـتار آن با حروفات عبری به فارسی بیان شده اسـت. با توجه به تصویر ۱۹، مشـاهده می‌گردد که در عنـوان گنبد زرد، روز یکشـنبه آورده شـده که از این جهت مطابق متن نظامی است اما برخلاف نظامی، نگاره‌های بهرام‌نامه از روز یکشـنبه آغاز شده اسـت. در مابقی روزها رنگ گنبدها و ایام آن‌ها همانند نوشـتار نظامی اسـت؛ اما بعد از روز پنج‌شنبه، برای گنبد سـیاه نوشتار و عنوانِ «نشستن شـاه بهرام روز آدینه در گنبد سـپید» آورده شـده اسـت لذا، عنوان با این نـگاره نامرتبط اسـت. هم‌چنین، بعد از آن اثر، گنبد سـپید و داستان مربوط به آن مصور شـده و این نـگاره، تحت واندالیسـم قرار گرفته اسـت و هیچ متـن و نوشـتاری بـرای آن دیده نمی‌شود. درکل، برای روز شـنبه و داستان مربوط به آن هیچ نوشتاری وجود ندارد. لذا، تفاوت در نوشتار و متن ادبی نظامی و بهرام‌نامه در روزهای شنبه و آدینه اسـت (احتمالاً بـه تغییر معنـای کلـی نگاره‌ها منجر خواهد شـد که در بخش تطبیق بررسـی می‌گردد). از لحاظ بینامتنیت ژنتی از یک طـرف گاه، هم‌حضوری متن ادبی نظامـی در بهرام‌نامه دیده می‌شـود که نقل قول اسـت و ارتباط آن را نشـان می‌دهد و گاهی نیز با ارجاعی به نظامی اشـاره دارد. پس درکل بینامتنیت صریح و اعلام شده دیده می‌شود.

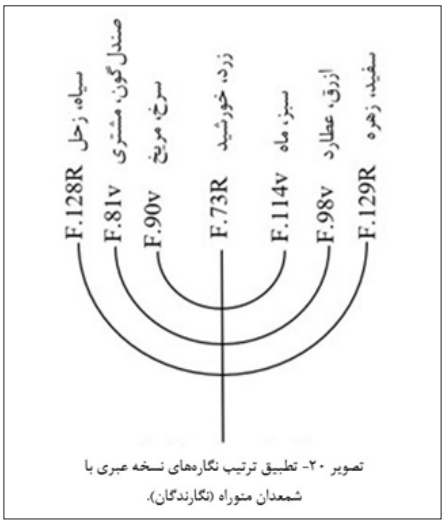
تصویر ۱۹- ترجمه متن نوشتاری عناوین داستان‌های بهرام‌نامه MS. Or4730 (نگارندگان).

و مسـافتی خاص کـه «پدیـده» تعین می‌یابـد، درک می‌کنیم؛ هم‌چنـان که به گونـه‌ای مسـتقیم پیش از آن‌کـه در مـورد آن بیاندیشـیم، تجربه می‌شـوند؛ به مثابه امـری نامتعین، مبهـم و گنگ نمـود می‌یابند؛

تطبیق حالت‌های بررسی شده در این پژوهش

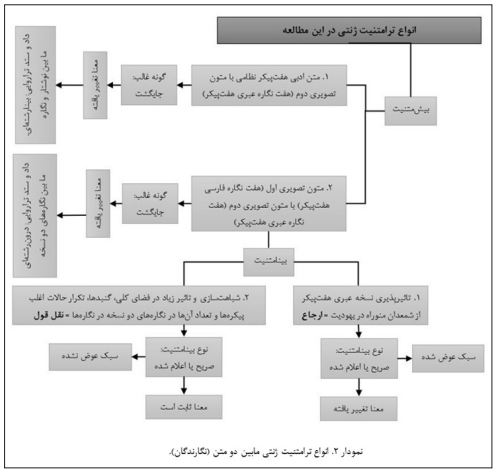
در این بررسی‌ها، بنا به نظریه ژنت و در میان گونه‌های معرفی شده ترامتنیت، هر دو نوع بیش‌متنیت و بینامتنیت وجود دارد که به رابطه مابین متون هنری تصویری و نوشتاری می‌پردازد. بیش‌متن دوم (نسخه عبری) بر اساس تغییرات ایجاد شده در بیش‌متن اول (نسخه ایرانی) و به تبع آن متن ادبی خمسه نظامی تولید شده است. این تغییرات حاصل یک تراگونگی در متن هفت‌پیکر خمسه نظامی می‌باشد. لذا، متن ادبی هفت‌پیکر نظامی یک پیش‌متن برای بیش‌متن دوم است. آفرینش نگاره‌های نسخه عبری به شیوه‌ای میسر شده است که، اگر با ملاک نظریه ژنت بررسی گردد می‌توان گفت، به لحاظ کمی و سایز آثار، کوچک‌سازی در نگاره‌های نسخه عبری نسبت به نسخه فارسی صورت گرفته که از نظر ساختار بیرونی و ظاهری قابل بیان است؛ اما از دیدگاه کیفی نسخه عبری دگرگون شده و حامل معنایی دیگر است. تبدیل معنا از بازنمود سیر و سلوک عارفانه نظامی به سمت عرفان یهودی جهت‌گیری شده است. لذا، از لحاظ معناشناسی نقاشِ یهودی بیش‌متن تصویریِ بهرام‌نامه، یک تجربه درونی و تاحدی اشراقی را با واسطه و میانجی‌گری داستان عرفان‌گرایانه نظامی و استفاده از بیش‌متن هفت‌پیکر به عرفان یهودی تبدیل نموده است که در نهایت، اشاره به یزدان دارد. «آثار عرفانی یهود دارای ویژگی‌های انضباط معنوی، زبان نامعمول و بیان متعالی، رؤیت اقلیم آسمانی و تمثیل جسمانی خدا که نشانه وجود می‌باشد، اشتیاق به تعالی و کمال دینی است» (کاویانی، ۱۴۰۰: ۲۳). در اثر اقتباسی بهرام‌نامه نیز، به هم ریختن ترتیب نگاره‌ها خود به معنای یک نظمی در آیین یهود است که در تطابق با بیش‌متن ایرانی، دارای بیانی غیر معمول در جهت دست‌یابی به روشنایی و حقیقت متعالی است. رؤیت اقلیم‌های آسمانی در هر دو بیش‌متن وجود دارد. نشانه حضور خداوند در بیش‌متن ایرانی جسمانی نبوده، اما در اثر اقتباسی حضور خداوند با نماد مهم یهودیت (منوراه) جسمیت یافته است. در ظاهر نسخه عبری تا جایی که امکان داشته متن اصیل را حفظ نموده، اما با وارد آوردن یک سری تغییرات، این متن را به متن دیگری مبدل ساخته است. در مجموع هفت نگاره مدنظر و نحوه چینش و ترتیب آن یادآور سمبل نشانه شناسانه مهمی در یهودیت می‌باشد و آن شمعدان منوراه با هر شاخه منسوب به سیاره‌ای خاص است

آمدن گنبد زرد توسط هنرمند یهودی در ابتدای این ترکیب خودگواه روشنی بر اهمیت سمبلیک این رنگ و سیاره مربوط به آن یعنی خورشید می‌باشد. نکته مهمی که از این نگاره و برخی نگاره‌های دیگر دریافت می‌گردد، مخدوش نمودن و تلاش برای پاک نمودن گنبد سپید است که در متن نظامی مقارن با روز آدینه ایرانیان است. با آگاهی از مقدس بودن این روز برای ایرانیان، احتمال این‌که این آسیب عمدی و از جانب یهودیان ساکن ایران بوده باشد، زیاد است. هم‌چنین، جابه‌جایی عمدی روز شنبه و عدم تطابق متن ادبی نوشتاری و متن تصویری مرتبط با آن‌ها نیز می‌تواند به قصد گنجانیدن سمبل یهودیت باشد. در ادامه، می‌توان ترتیب نگاره‌های نسخه عبری را بر حسب رنگ گنبدها و نه نوشتار ادبی آن، جای‌گذاری نموده و آن را با شمعدان منوراه فیلو مقایسه نمود. به جهت دست‌یابی به نحوه چینش رنگ‌های مربوطه در این شمعدان، دو نگاره دیگر در نسخه عبری وجود دارد که نظیر آن در نسخه فارسی موجود نیست. با بررسی رنگ غالب در تصویرهای ۱۶ و ۱۷، مشاهده می‌شود که در تصویر ۱۶ رنگ‌های آبی و صندل طبق روال سایر نگاره‌ها، در لباس و کلاه افراد و پس زمینه و ... وجود دارد. در تصویر ۱۷ نیز چنین ویژگی با رنگ‌های سبز و سرخ می‌توان دید. لذا، به‌سادگی می‌توان توسط این دو نگاره ارتباط شاخه‌های شمعدان را یافت. سبز با سرخ در ارتباط است و ازرق با صندل‌گون و در پی آن ارتباط سیاه و سفید نیز مسلم می‌گردد. بنابراین، چینش کل نگاره‌ها طبق شمعدان منوراه‌ای که فیلو از آن صحبت نموده است، مطابقت می‌کند (تصویر ۲۰).



تصویر ۲۰- تطبیق ترتیب نگاره‌های نسخه عبری با شمعدان منوراه (نگارندگان).

به عبارت‌دیگر، جای‌گزینی نشانه‌شناسانه شمعدان آیین یهودیت با سمبلی از یک داستان ایرانی صورت گرفته است. لذا، بنا به رویکرد ژنت، جایگشت در نسخه عبری نسبت به نسخه فارسی رخ داده و با این کار، بیش‌متن دوم، بیش‌متن اول و در پی آن پیش‌متن ادبی را مورد تخریب قرار داده است. مطالعه در این مقاله بینارشته‌ای یعنی مابین ادبیات، نگاره و مذهب است. هم‌چنین، یک رابطه بینامتنی مابین نگاره‌های بهرام‌نامه و منوراه به‌عنوان سمبلی از یهودیت وجود داشته و به واسطه این تاثیرپذیری، سبک آثار نیز عوض شده است. لذا، داد و ستد ترارویی مابین نسخه عبری و منوراه برقرار می‌باشد. در برخی موارد شباهت‌سازی بسیار نسخه عبری با فارسی مشاهده می‌گردد که حکم نقل قول را دارد وگاه، نیز نشانه‌ها از نوع ارجاع به یهودیت است. در این خصوص معنا تغییر یافته است. این موارد به‌طور خلاصه در نمودار ۲ آورده شده است.



نمودار ۲. انواع ترامتنیت ژنتی مابین دو متن (نگارندگان).

نتیجه‌گیری

اقتباس در نسخه عبری هفت‌پیکر، در یک مطالعه بینافرهنگی-زبانی و بینامليتی، در پی ارتباط مابین دو جامعه مختلف ایرانی و یهودی در دوران صفوی شکل گرفته است. این اثر با انطباق از آثار متعلق به هنرمندان ایرانی، در عین سازگاری با هفت‌پیکر و نه عین به عین با پیش‌متن، بلکه با تاثیرپذیری از هفت‌پیکر و تلفیق آن با مفاهیم مذهبی یهود به اثری اقتباسی مبدل گشته است. تغییرات حاصل شده آن‌چنان پرقدرت بوده که به دگرگونی معنا در بیش‌متن دوم منجر شده است. لذا، جامعه یهودیان ایران از ذخیره غنی فرهنگی و هنری دوره صفوی به نفع خود استفاده نموده است. در این مطالعه مشخص گردید که، تراگونگی نشانه‌ها در بیش‌متن عبری باگونه غالب جایگشت، با نسخه فارسی مدنظر مرتبط می‌باشد. این تراگونگی با ایجاد برخی دگرگونی‌های عظیم در نظام‌های نشانه‌ای اثر اقتباسی بهرام‌نامه تولید شده است. بخش اعظم این دگرگونی‌ها متعلق به جابه‌جایی‌های روز آدینه و شنبه در بیش‌متن عبری می‌باشد. چراکه در این صورت با داد و ستد ترارویی، مابین نگاره‌های بهرام‌نامه و شمعدان منوراه به‌عنوان سمبلی از یهودیت مواجه‌ایم. لذا، به‌نوعی، هم‌سان‌پنداری و جانشینی هفت مرحله سلوک و هفت اقلیم با هفت شاخه منوراه و هفت سیاره انجام شده و در پی آن و در معنای وسیع‌تر، سلوک عارفانه نظامی به سمت عرفان یهودی پیش رفته است. هم‌چنین، جای‌گذاری ترتیب نگاره‌های نسخه عبری بر حسب رنگ گنبدها و نه نوشتار ادبی آن با شمعدان منوراه فیلو کاملاً منطبق می‌باشد. پس با توجه به رویکرد ژنت، جایگشت در نسخه عبری نسبت به نسخه فارسی رخ داده است. تعویض موضوع در بهرام‌نامه، معنا را در بیش‌متن اول و در پی آن در پیش‌متن ادبی تغییر داده است. این تغییر به حدی است که از دیدگاه ژنت می‌توان تراوستیسمنت دانست. نقاش یهودی-ایرانی با پرداختن به داستان‌های اصیل ایرانی و با تولید بهرام‌نامه، هدفی را دنبال نموده است و آن مشابهت‌سازی، بیان استعاری و تمثیلی از موسی و آیین یهود است که به‌طور مخفی و با معانی ضمنی به مخاطب خاطر نشان می‌سازد. لذا، مولفه‌های دینی

یهود در بستر هنر و ادبیات ایرانی شکل گرفته است که منتهی به معنای دگرگون شده است. بدین صورت متن فارسی-عبری بهرام‌نامه، در چرخش مداوم از اسلام به یهودیت و بالعکس در نوسان بوده و لذا، جنسیت و سرشت نگاره‌ها نسبت به متن و نوشتار نظامی تغییر یافته است. بنابراین، در نسخه عبری، یک حرکت وگذاری از بینامتنیت به بیش‌متنیت داریم و از هم‌حضوری اشعار نظامی در نسخه عبری هفت‌پیکر به برگرفتگی و اقتباس در آن می‌رسیم.

پی‌نوشت

1. Adaptation
2. Transtexualite
3. Gerard Genette
4. Intertxtualite
5. Transposition
6. Hypertextualite
7. Architextualite
8. Paratextualite
9. Metatextualite
10. Pastiche
11. Charge
12. Forgerie
13. Parodi
14. Teravestisment
15. Transposition

۱۶. اگزَژره (Exagéré): مبالغه (Dictionnairede L'Académie francaise. In. (1798), 5th edition, p. 533-(534)(URL17).

۱۷. اطلاعاتی از این هنرمند در دست نیست

۱۸. جی. آ. چرچیل (Sidney John Alexander Churchil 1862-1921)، این فرد یک دیپلمات، نظریه‌پرداز هنری و نویسنده بریتانیایی بود. از جمله کتاب‌های او، Biblio-grafia Vasariana (کتاب‌شناسی وازاری) می‌باشد. وی به جمع‌آوری آثار و نسخ خطی فارسی و عبری و ترکی و عربی می‌پرداخت (J.A.Churchil, 1912).

۱۹. سبت (Sabbath)، به معنی روز شنبه و آخرین روز هفته قوم یهود است.

20. Philo of Alexandria
21. Titus Flavins josephus
22. Babylonian Talmud
23. Baba Bathra

منابع

اسلام‌دوست، مریم؛ شیخی نارانی، هانیه و مختارزاده، طاهره (۱۳۹۵). نمادشناسی در هفت‌گنبد نظامی، ***چهارمین کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی***، *۱-۱۸*.

بنانی، امین؛ دران، دارلی؛ دوبروین؛ سیوری، راجر؛ لکهارت، لارنس؛ نیومن و ولش، آنتونی (۱۳۹۰). **صفویان**، ترجمه یعقوب آژند، چ. دوم، تهران: مولی.

پیترزما، هنری (۱۳۹۸). ***نظریه معرفت در پدیدارشناسی***

بنی‌اسد، زینب؛ لاجوردی، فاطمه؛ پازوکی، شهرام و حاج ابراهیمی، طاهره (۱۳۹۹). نمادشناسی منورا، چراغدان هفت شاخه یهود، ***پژوهشنامه ادیان***، *دوره ۴، شماره ۲۷، ۲۷-۳۷*.

رجبی، زینب و پورمند، حسنعلی (۱۳۹۸). تحلیل نگاره یوسف و زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد بر اساس نظریه ترامتنیت ژنت، ***کیمیای هنر***، دوره ۸، شماره ۲، ۷۷-۹۵.

شریعتی‌فر، علی‌اکبر (۱۳۹۹). گونه‌های «هم‌حضوری» و «تراگونگی» پیش‌متن داستان اسکندر شاهنامه فردوسی در پس‌متن شرفنامه حکیم نظامی؛ براساس نظریه ژرار ژنت، ، ***پژوهش‌نامه ادبیات داستانی دانشگاه رازی***، ، دوره ۱۰، شماره ۱، ۴۹-۶۵.

علی اکبری، نسرین و حجازی، امیرمهرداد (۱۳۹۰). رنگ و تحلیل زمینه‌های تاویل رمزی آن در هفت‌پیکر، ***متن شناسی ادب فارسی***، دوره ۳، شماره ۲، ۹-۳۰

کاویانی، شیوا (۱۴۰۰). ***آیین قبالا***، چ. پنجم، تهران: فراروان

گل‌پرور، یوسف و محمدی، محمدحسین (۱۳۹۱). تحلیل عناصر داستانی در هفت‌گنبد نظامی گنجوی. ***کاوش‌نامه***، دوره ۱۳، شماره ۲۵، ۱۹۷-۲۳۱..

لوی، حبیب (۱۳۳۹). . ***تاریخ یهود ایران***، ، جلد ۳، تهران: بروخیم.

محمدزاده، مهدی؛ خزایی، محمد و عزیزی یوسفکند، علیرضا (۱۴۰۰). بررسی و تحلیل صلیب مجازی کلیسای سنت استپانوس جلفای تبریز (از منظر انواع بینامتنیت ژرار ژنت)، . ***جلوه هنر***، *دوره ۱۳، شماره ۲، ۵۶-۷۳*.

مشتاق‌مهر، رحمان و زینال‌زاده، حمیده (۱۳۹۴). نگاهی به منظومه هفت‌پیکر نظامی، **گردهمائی سراسری ترویج زبان و ادب فارسی ایران**، ۵۴۹-۵۶۲.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶). ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها، ***پژوهشنامه علوم انسانی***، *شماره ۵۶، ۸۳-۹۸*.

نامورمطلق، بهمن و کنگرانی، منیژه (۱۳۸۸). از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی. ***پژوهشنامه فرهنگستان هنر***، دوره ۳، شماره ۱۲، ۷۳-۹۴.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴). **درآمدی بر بینامتنیت**، چ. دوم، تهران: سخن.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۵).). ***بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم***، تهران: سخن.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۹). ***ترا روایت، روابط بیش‌متنی روایت‌ها***، تهران: سخن.

نظامی گنجوی (۱۹۳۴). **خمسه نظامی**، هفت‌پیکر، مصحح

ه. ریتر و ی. ریبقا، اسـتانبول: موسسه شـرقیه چکسلواکیا
نورآقائی، آرش (۱۳۸۸). ***عدد، نماد، اسطوره***، تهران: افکار.
نوروزی، زینب و مختاری، فهیمـه (۱۳۹۱). تحلیل هفت‌گنبد نظامـی بـر اسـاس عناصـر هنرهـای تجسـمی (۱۳۸۲). ***پژوهـش زبـان و ادبیـات فارسی***، شـماره ۲۶، ۵۱-۶۹
نوروزی، نسـترن (۱۳۹۸). ***خوانش بیناگفتمانی نقاشی‌های اقتباس شـده معاصـر از آثار کمـال الدیـن بهزاد***، *پایان‌نامـه دکتـری پژوهش هنر، تهـران: دانشـگاه الزهرا.*

References

.Torah Exodus, 25:31-40

Ali Akbari, N.; Hijazi, A. M., (2013), Color and Analysis of its Symbolic Interpretation in Haftpakar, ***Textology of Persian Literature***, Vol. 3: 2, 9-30, (Persian in Text).

Benani, A.; Duran, D.; Dubrovin; shade; Lekhart; Newman; Welch, C., (2011), ***Safavids***, translated by Yaqub Azhend, second edition, Moli Publications, (Persian in Text).

C.heyavadana, R., (1915), The Indian Biographical Dictionary, Publisher Madras: Pillar.

Carmeli, O., (2016), Illuminated Judeo-Persian Manuscripts,***Iran Namag***, Vol. 1: 2, 27-61.

Dyer, R. (1972). Pastich, Routledge

G.Wright, B., (2020), Menorah, ***Encyclopedia of the Bible and its Reception***, walter de gruyter, berlin, vol.18.

Genette, G., (1982), ***Palimpsests,*** la literature au second degree, Paris: Seuil

Genette, G., (1997), ***Palimpsests***, literature in the second degree, translated by channa Newman & Claude Doubinsky, University of Nebraska Press.

Golparvar, Y.; Mohammadi, M. H., (2019), Analysis of Fictional Elements in Nizami Ganjavi's Haftgunbad, ***Kaushnameh***, Vol. 13: 25, 197-231, (Persian in Text).

Hatchen, L., (1400), ***A Theory about Adaptation,*** translated by Mehsa Khodakarmi, second edition, Tehran: Markaz.

Hutcheon, L., (2006), ***A Theory of Adaptation***, Britain: Published by Routledge.

Islamdoost, M.; Sheikhi N., Haniyeh; Mokhtarzadeh, T., (2015), Symbology in Haft Gonbad Nizami, ***4th International Research Conference in Science and Technology***, (Persian in Text).

J.A.Churchil, S., (1912), Bibliografia Vasariana.

Kavyani, Sh., (2021), ***The Ritual of Qabalah,*** (5th edition), Farawan Publications, (Persian in Text).

Levy, H., (1960), ***Iranian Jewish History,*** Vol. 3, First Edition, Publisher: Brokhim, (Persian in Text).

Mohammadzadeh, M.; Khazaei, M.; Azizi Yousefkand, A., (2021), Review and Analysis of the Virtual Cross of St.

Stephen's Church in Jolfa, Tabriz (from the point of view of Gerard Genett's intertextuality), ***Glory of Art***, Vol. 13 (2), 56-73, (Persian in Text).

Moreen, V. B., (1995), ***A Supplementary List of Judaea-Persian Manuscripts***, 71- 80.

Mushtaqmehr, R.; Zainalzadeh, H., (2014), A Look at the Haft Peikar of Nizami, A Nationwide meeting to promote ***Persian language and literature in Iran***, (Persian in Text).

_____. (2016). ***Intertextuality from Structuralism to Postmodernism***, Tehran: Sokan, (Persian in Text).

_____., (2019),***Transnarative, Multitextual Relationships of Narratives***, First Edition, Tehran: Sokhn, (Persian in Text).

_____.; Kangrani, M., (2008), From Intertextual Analysis to Discursive Analysis, ***Art Academy Research Journal***, Vol. 3: 12, 73-94, (Persian in Text).

_____ ., (2014), ***An Introduction to intertextuality,*** second edition, Tehran: Sokhan.

_____. (2022, April 14-May 5). Personal interview.

Nizami G., (1934), Khamse Nizami, Haftpeikar, edited by H. Riter and Y. Ribegha, Istanbul: Eastern Institute of Czechoslovakia, (Persian in Text).

Noor Aghaei, A., (2008),***Number, Symbol***, Myth, (first edition), Tehran: Afkar, (Persian in Text).

Nowrozi, N., (2018), Claudia Palmarossi and Soudi Sharifi's Postmodernist Interpretations of Khalifa Haroun's Painting in Kamaluddin Behzad's Bathroom, ***Farhangistan Art Academy Research Journal***, Vol. 2: 3, 77-103, (Persian in Text).

Nowrozi, N., (2018)***, Interdiscursive Reading of Contemporary Paintings Adapted from the Works of Kamaluddin Behzad***, PhD thesis, Faculty of Art, Al-Zahra University, (Persian in Text).

_____.; Musawilar, A. E.; Daneshgar, F., (2016), Interdiscursive Rereading of Painting, and its Three Contemporary Adaptations, "The Story of Yusuf and Zuleikha", ***Scientific Quarterly of Communication Culture Studies***, Vol. 20: 48, 265-296, (Persian in Text).

Nowrozi, Z.; Mokhtari, F., (2019), Analysis of Haftgonbad Nizami based on Elements of Visual Arts, ***Persian Language and Literature*** Research, No. 26, 51-69, (Persian in Text).

Ovadiah, A.; Mucznik, S., (2014), The Symbolic Significance of the Menorah***,Liber Annuus,***volume 64, 603-614 Rajabi, Z.; Pourmand, H. A., (2018), Analysis of Yusuf and Zuleikha painting by Kamaluddin Behzad based on Genet's theory of transtextuality,***Kimiya-ye-Honar,*** Vol. 8: 32, 77-95, (Persian in Text).

Shariatifar, A. A., (2019), Types of "Co-Presence" and "Hypertextuality" Pre-text of Alexander's Story Ferdowsi's Shahnameh Beyound the Text of Hakim Nezami's Sharafnameh Due to Gerard Genette's Theory, ***Razi University fiction literature research*** journal, Vol. 10: 1, 49-65, (Persian in Text).

Simonet, G., (2010), The Concept of Adaptation: Interdisciplinary Scape and Involvement in Climate change, ***Veolia Environment***, Vol. 3: 1.

Y.Etzion, Y., (2015), ***Philo's Juwish Law: Uncovering the Foundations of a Second- temple System of Jewish Law***, submitted in partial satisfacation of the requirements for the degree of doctor of philosophy in near eastern studies in the graduate division of the university of California, (Persian in Text).

URLs

URL1: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_6613_f165v
URL2: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_4730_f73r
URL3: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_6613_f168v
URL4: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_4730_f81v
URL5: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_6613_f180r
URL6: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_4730_f114v
URL7: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_6613_f175v
URL8: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_4730_f98v
URL9: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_6613_f184v
URL10: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref= or_4730_f129r
URL11: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_6613_f159v
URL12: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref= or_4730_f128r
URL13: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_6613_f171v
URL14: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref= or_4730_f90v
URL15: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref= or_4730_f51v
URL16: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref= or_4730_f49v

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۶، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، ۳۸-۲۳
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

مطالعه تطبیقی ساختار نقش مایه دهان اژدری در دو اثر تذهیب مکتب ترکمان ایران و دوره معاصر افغانستان [1]

الهه پنجه باشی [2]
فرشته ابراهیمی [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۱۵

چکیده

هنر تذهیب از قدیمی ترین هنرهای رایج کشورهای اسلامی است. این هنر به‌عنوان یکی از تاثیرگذار ترین هنرهای ایران و افغانستان مطرح است. در این پژوهش، دو اثر مورد تطبیق و مطالعه قرار می‌گیرد. اثر اول، متعلق به دوره شیوه تبریز مکتب ترکمان و اثر دوم، متعلق به دوره معاصر افغانستان است که نقش‌مایه دهان‌اژدری در این دو اثر مورد مطالعه قرار می‌گیرد. علت انتخاب موضوع وجود نقش‌مایه دهان‌اژدری به صورت مشترک در دو دوره مورد بحث با ساختار و قابلیت‌های متفاوت است که تاثیرپذیری از مکتب ترکمان را بر هنر تذهیب معاصر افغانستان نشان می‌دهد. هدف از این پژوهش، مطالعه نقش‌مایه دهان‌اژدری به‌عنوان یک نقش اصلی و تاثیرگذار در تذهیب است که دارای پیشینه طولانی است و تذهیب افغانستان در دوره معاصر از پیشینه فرهنگی دوره‌های گذشته تاثیر پذیرفته است؛ بنابراین، در این پژوهش پرسش اصلی این است که، ویژگی‌های نقش‌مایه دهان‌اژدری تذهیب شیوه تبریز مکتب ترکمان و دوره معاصر افغانستان کدام است؟ خصوصیات نقش‌مایه دهان‌اژدری در تذهیب هر دو دوره دارای چه شباهت و تفاوت‌هایی است؟ روش پژوهش فوق به‌صورت مطالعه تطبیقی و از نوع پژوهش کیفی بوده و جمع‌آوری اطلاعات به شیوه اسنادی (کتابخانه‌ای) است. در انتهای پژوهش نتیجه گرفته می‌شود، نقش‌مایه دهان‌اژدری از نقش‌مایه‌های اصیل ایرانی با قدمت طولانی بوده و از غنای نقش برخوردار است. تذهیب شیوه تذهیب مکتب ترکمان در زمینه نقش‌مایه دهان‌اژدری دارای نوآوری و خلاقیت بوده و تذهیب افغانستان در دوره معاصر با شناخت و آگاهی از تزیینات مشابه در زمینه پهنای ساقه، نیم‌دایره‌های مارپیچ و پیچ‌های فرعی در تزیینات تذهیب خود به زیبایی بهره برده است.

واژه‌های کلیدی: تذهیب، تبریز مکتب ترکمان، ایران، دوره معاصر، افغانستان.

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.43975.1992

۲-الهه پنجه باشی، دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
e.panjehbashi@alzahra.ac.ir
۳-فرشته ابراهیمی، دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Fereshte.ebrahimy.2020@gmail.com

مقدمه

هنر تذهیب به‌عنوان یک هنر اصیل ایرانی دارای پیشینه غنی در طرح، رنگ و نقش‌مایه دهان‌اژدری است که بر هنرهای دیگر در سایر کشورها تاثیرگذار بوده است. یکی از کشورهایی که درگذشته جزوی از ایران بوده، کشور افغانستان است که دارای تذهیب قوی در دوره معاصر با توجه به شناخت پیشینه فرهنگی گذشته خود است. این هنر اصیل امروزه نیز از جایگاه والایی برخوردار است. به دلیل جدایی مناطق ایران توسط احمدشاه درانی و تاسیس امپراتوری درانی تحت نام سرزمینی مستقل به نام افغانستان، هنر تذهیب در ایران و افغانستان در شرایط متفاوتی قرارگرفته است. امروزه، شیوه اجرای تذهیب در کشورهای ایران و افغانستان با توجه به پیشینه فرهنگی مشترک دارای شباهت‌هایی است؛ ولی در طرح و نقش‌مایه دهان‌اژدری تفاوت‌های بصری و ساختاری دیده می‌شود. هدف از این پژوهش، مطالعه نقش‌مایه دهان‌اژدری به‌عنوان یک نقش اصلی و تاثیرگذار در تذهیب است که دارای پیشینه طولانی است و تذهیب افغانستان در دوره معاصر از پیشینه فرهنگی دوره‌های گذشته تاثیر پذیرفته است؛ بنابراین، در این پژوهش پرسش اصلی این است که، ویژگی‌های نقش‌مایه دهان‌اژدری تذهیب شیوه تبریز مکتب ترکمان و دوره معاصر افغانستان کدام است؟ خصوصیات نقش‌مایه دهان‌اژدری در تذهیب هر دو دوره دارای چه شباهت و تفاوت‌هایی است؟ ضرورت و اهمیت در پژوهش حاضر مطالعه تاثیر پذیری نقش‌مایه دهان اژدری به‌عنوان یک نقش بی‌بدیل در تذهیب افغانستان به صورت معاصر است. با توجه به عدم مطالعه این امر به صورت موضوع پژوهشی مستقل جنبه نوآوری آن را نشان می‌دهد.

روش پژوهش

روش این پژوهش از نوع کیفی بوده و به روش تطبیقی انجام شده است؛ گردآوری اطلاعات به شیوه اسنادی (کتابخانه‌ای) است. نمونه‌گیری جامعه آماری پژوهش حاضر مطالعه موردی دو اثر، یک نمونه از تبریز مکتب ترکمان و دومی از دوره معاصر افغانستان است که به تطبیق نقش‌مایه دهان‌اژدری در تذهیب دو اثر پرداخته می‌شود. انتخاب هر دو نمونه با توجه به شباهت‌های کلی آن با سایر آثار همان دوره انجام شده‌است.

پیشینه پژوهش

با توجه به مطالعه منابع مرتبط با هنر تذهیب ایران و افغانستان مشخص می‌شود که هنر این دو دوره در کشورهای ایران و افغانستان مورد بررسی مستقل قرار نگرفته و نوآوری پژوهش حاضر را نشان می‌دهد. در ادامه، به برخی از منابع مرتبط با موضوع پژوهش ادبیات و سابقه تحقیق پرداخته می‌شود. آژند (۱۳۹۳)، در کتاب «هفت اصل تزیینی هنر ایران» به بررسی هفت اصل تزیینی هنر ایران پرداخته است و در این کتاب، به معرفی ویژگی‌ها و کاربرد این عناصر در هنر تذهیب توجه نموده است. رهنورد (۱۳۸۸)، در کتاب «تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی کتاب آرایی» به شرح چگونگی کتاب‌آرایی اشاره می‌نماید و چگونگی نقوش تذهیب در دوره‌های هنر اسلامی را نیز بیان می‌دارد. مایل هروی (۱۳۵۳) در کتاب «لغات و اصطلاحات فن کتاب‌سازی همراه با اصطلاحات جلدسازی، تذهیب و نقاشی» به شرح لغات و اصطلاحات فن کتاب‌سازی همراه با اصطلاحات جلدسازی، تذهیب و نقاشی توأم باسابقه کاغذ و رنگ، جلدسازی و ابزار آن، خط و خطاطی و شرحی بر هنر تذهیب و مینیاتور در مکتب عراق، نقاشی مغول، دوره تیموریان، بهزاد، راجستان و راجپوت پرداخته است. همین نویسنده (۱۳۷۲)، در کتاب «کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی» به مطالعه کتاب‌آرایی در تمدن اسلام توجه نموده و هنر تذهیب در این ادوار اسلامی را مورد بررسی قرار می‌دهد. پورجعفر و موسوی‌لر (۱۳۸۱)، در مقاله «بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ اسلیمی نماد تقدس، وحدت و زیبایی» بیان می‌دارند که، بر اساس تطابق تعاریف زیباشناسی، ازنظر فلسفی و نیز استاتیک حرکت مارپیچ یا اسلیمی یک نماد زیباست. حرکت عینی و نمادین مارپیچ «حرکت صعودی و رهایی‌بخش از عالم اسفل» را در روح انسان ایجاد می‌کند. این‌گونه حرکت‌های نمادین در اصل زبان مشترک هنرهای اسلامی و مسیحی است که درنهایت، به وحدت معنا و صورت می‌رسد و شکل مقدسی را برای ذکر مفهوم

متعالی و زیبا نمودار می‌سازد. فرخونـد (۱۴۰۱)، در پایان‌نامه «شـناخت مذهبان مرقع گلشـن و بررسـی سـبک تذهیب‌هـای آن» به‌طورکلـی چنیـن بیـان مـی‌دارد کـه، تذهیـب مرقع گلشـن و تذهیـب دوره گورکانی از تذهیب ایرانی و به‌خصوص، تذهیب صفویه گرفته‌شـده اسـت؛ اما درعین حـال از آن متفاوت نیز قرار می‌گیرد. ابراهیـم‌زاده نجف‌آبـادی (۱۳۹۱)، در پایان‌نامه «بررسـی تطبیقی نقـوش تجریدی تذهیب در دوره صفـوی و تاثیـرات آن بر تذهیـب معاصر» به بررسـی تطبیقی نقوش تجریدی تذهیب دوره صفوی و تذهیـب معاصر پرداخته اسـت. بنابرایـن، در انتها مشخص می‌شـود در تمام منابع ذکرشـده، بیش‌تر به ویژگی‌های سـاختاری تذهیب و نقوش پرداخته‌شده اسـت؛ ولی نقش‌مایه دهـان‌اژدری به‌طـور اخص در تذهیـب ایـران و افغانسـتان در نمونه‌هـای موردی پژوهش حاضر مورد مطالعه قرار نگرفته است.

چارچوب نظری

هنر اسلامـی دارای جنبه قدسـی و مفهـوم رهایی از عالم مادی اسـت. این معنا به تعریف زیبایی شناسانه از «تذهیـب» بسـیار هم‌خوانـی دارد. در اصل نقوش تذهیب به‌صورت تجسـم و تنزل یافتـه عوالم معنوی به مرتبه حس است. (پورجعفر و موسـوی‌لر، ۱۳۸۱: ۱۹۴-۱۹۵). تذهیـب به‌عنـوان یکـی از آرایه‌هـای مهم در سـنت کتاب‌آرایی یکی از حوزه‌هـای مهم در پژوهش‌های هنری است (اکبری و کشمیری، ۱۴۰۱: ۸۶). در تعریـف تذهیـب می‌توان گفـت، «تذهیب را مجموعه‌ای از نقش‌های بدیع و زیبا دانست که نقاشان و مذهبان برای هر چه زیباتر کردن کتاب‌های مذهبی، علمی، فرهنگی، تاریخی، دیوان اشـعار و قطعه‌های زیبـای خطبه بـکار می‌برنـد. بدین ترتیب اسـت که کناره‌ها و اطراف صفحه‌ها، با طرح‌هایی از شـاخه‌ها و بندهای اسلیمی، سـاقه‌ها، گل‌ها و برگ‌های ختایی، شـاخه‌های اسـلیمی و گل‌های ختایی و یـا بندهای اسلیمی و ختایی آذین می‌شـوند» (مجرد تاکستانی، ۱۳۸۳: ۲۶). تذهیـب از واژه عربـی ذهـب یعنی طلا مشتق شـده و در لغت، زراندود کردن است و طلاکاری و در عرف نسخه‌آرایی به نقوشـی منظم گفته می‌شود که، به خطوط مشـکی و آب‌طلا کشـیده و تزیین شده باشند؛ یعنی عبارت اسـت از طرح، ترسـیم و تنظیم ظریف و چشـم‌نواز نقوش و اثرهای گیاهی و هندسـی درهم‌تنیـده و پیچان که بـا چرخش‌های تنـد و کند و گردش‌های موزون و مرتب و خطوط سیال و روان نقش شده باشند. چون در آغاز شکل‌گیری این هنر از همان قرون اولیه اسلامی، رنگ غالب و عمده در رنگ‌آمیزی این‌گونـه نقش‌ها طلا بـوده اسـت، واژه تذهیب بدان اطلاق شده اسـت. هرچند دیگر رنگ‌ها چون لاجورد در دوران بعدی آبی، شنگرف، سبز و فیروزه‌ای نیز کنار رنگ طلا جاگرفته اسـت. ممکن اسـت طلایی که در تذهیب به‌کار می‌رود، دارای رنگ‌های گوناگون باشـد که وقتی با مقادیری نقره و مس به‌کاربرده شـود، رنگ آن زرد، سبز و سـرخ بنماید (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۴۲؛ ماچیانی، ۱۳۸۰: ۵). رنگ‌های دیگری که در تذهیب به‌کار می‌رفتـه، با توجه به سـبک و مکتـب تذهیب، متفاوت اسـت. این رنگ‌هـا عبارتند از: سـبز حاصل از ترکیب دورنـگ دیگر، زرد، شـنگرف (نوعی قرمز)، جوهرکرم (قرمز دانه)، عصاره ریوند، قهوه‌ای، سـنگ لاجورد، آجری، گل ماشـی، سـفیدآب، سـبز، سبز چمنی (اخضر) و زر و سیم حل‌شده (شفیقی و مراثی، ۱۳۹۴: ۱۵؛ صدیقـی اصفهانـی، نجارپـور جبـاری و خواجه‌احمد عطاری، ۱۳۹۶: ۸۶-۸۷).

بنابرایـن، در مـورد اشـاعه هنـر تذهیـب دو دیدگاه وجـود دارد: ۱- برخی از محققان اشـاعه هنر تذهیب را در ایران مربوط بـه دوران قبـل از اسلام می‌دانند و شواهد آن‌ها کتاب ارژنگ مانی و کشـف اوراق تورفان در بلاد ترکسـتان شـرقی در چیـن اسـت. ۲- برخی دیگر از محققان و مذهبـان به عرفانی بـودن این هنر اعتقاددارنـد و ریشـه‌های هنـر تذهیـب را در ظهور اسلام می‌داننـد و حضـرت علی (ع) را واضـع این هنر ذکـر می‌نماینـد (کارگـر و سـاریخانی، ۱۳۹۰: ۵۸). طرح‌های اولیـه تذهیب به دلیل عـدم امکاناتی چون کمبود نور و قلم‌موهای ظریف و بزرگ خط، درشـت‌تر و کم‌دقت‌تر اسـت. پس از قرن ۱۰ ه.ق. بـا ابداع خط نسـتعلیق محل اثرش خوش‌نویسی قرآن‌ها کوچک‌تر از دوره‌هـای قبل شـد، بنابرایـن، فضـای بیش‌تری برای تذهیب اختصاص یافت و ابداع کاغذ نیم‌شـفاف و نازک پوسـتی -که قابلیت انتقال طرح بر زمینه اصلی

را داشت- باعث شد طرح‌های تذهیب ظریف‌تر از دوره‌های قبل شوند (زکریای کرمانی، خوشبخت و خواجه احمد عطاری، ۱۳۹۷: ۲۱۹). بنیان و اساس تذهیب بر پایه قوس حلزونی است. اگر بازوی اسلیمی روی این قوس قرار بگیرد، اسلیمی ایجاد می‌شود و اگر روی قوس حلزونی گل و شاخ و برگ قرار بگیرد، آن را حرکت ختایی می‌نامند؛ اما قوس حلزونی چیست؟ این قوس از زیرساخت‌های هنر تذهیب در ترکیب‌بندی محسوب می‌شود که در رسم این قوس شاهد استفاده دانش ریاضی هستیم. این حرکت یعنی قوس حلزونی از خارج به داخل و یا بالتصویر می‌توانست قرار گیرد و پراستفاده‌ترین حرکت یا ریتم در تذهیب حول محور همین گردش صورت می‌گیرد (ماچیانی، ۱۳۸۰: ۲۳). مارپیچ‌ها انواع مختلفي دارند که در این بحث، به دو نوع آن اشاره مي‌شود. آن چه این انواع را متمایز مي‌کند، نسبت میزان تغییر طول شعاع به زاویه گردش است. شاید ساده‌ترین نوع مارپیچ، مارپیچ ارشمیدسي است که، ارشمیدس، در قرن سوم پیش از میلاد، آن را کشف کرد و به‌تفصیل در کتاب خود به نام «مارپیچ‌ها» توصیف نمود. بنا به تعریف ارشمیدس، «مارپیچ، شکلي است که يك ملاح، با پیچاندن يك طناب به‌وجود مي‌آورد. منحني پس از هر دور از مرکز خود به‌طور يك‌نواخت دور مي‌شود، يعني فاصله بین دو دور طناب، همواره ثابت است» (استر، ۱۳۵۳: ۱۲). نوع دیگر مارپیچ، شکلي است که در آن، مارپیچ، شعاع‌ها را با زاویه واحد قطع مي‌کند و به همین دلیل به مارپیچ متساوي‌الزاویه مشهور است. هر چه این زاویه کوچک‌تر قرار گیرد، مارپیچ بازتر است و هر چه زاویه بزرگ‌تر قرار گیرد، مارپیچ، فشرده‌تر است. ژاکوب برنولي، ریاضیدان سوئیسي، به سال ۱۶۹۸ م. ثابت کرد که در این نوع از مارپیچ، لگاریتم شعاع، متناسب با زاویه گردش است. این خصوصیت باعث شد که، این مارپیچ را لگاریتمي بخوانند. این مارپیچ، که با افزایش طول بازویش با شعاعي فزاینده گسترش مي‌یابد، تحرکي بیش‌تر از مارپیچ ارشمیدسي را جلوه‌گر می‌سازد (مراثي، ۱۳۸۴: ۳۷). با توجه به شرح هر قسمتی از نقش‌های تذهیب می‌توان به ویژگی‌های شیوه تبریز مکتب ترکمان پرداخت.

تذهیب شیوه تبریز مکتب ترکمان (۹۲۶-۸۲۳ه.ق.)

سلطان خلیل فرزند اوزون حسن آق قویونلوها، از سال ۸۷۵ تا ۸۸۳ه.ق. حدود ۷ سال در شیراز حکومت کرد. پس از فوت اوزون حسن، از شیراز به تبریز آمد و به‌جای او نشست و برادرش یعقوب را حاکم دیاربکر کرد. یعقوب بیک بر برادرش شورید و در جنگی در تاریخ ۱۴ ربیع‌الآخر ۸۸۳ه.ق بر وی پیروز شد و او را به قتل رسانید (آژند، ۱۳۹۸: ۵۰). جلال‌الدین دوانی، فقیه، شاعر و ادیب سده نهم هجری، ارادتی خاص به سلطان خلیل داشت؛ چون او را جوانی دوستدار علم و ادب و کتاب و حامی هنرمندان یافته بود. دوانی شمار نویسندگان و اهل قلم دربار سلطان خلیل را ۳۶۰ نفر و شمار عمله کتابخانه همایونی را ۵۸ نفر بیان می‌دارد. هنگامی که سلطان خلیل، پس از مرگ پدر در سال ۸۸۳ هجری به تبریز رفت و بر تخت سلطنت آق قویونلوها تکیه زد، جملگی این هنرمندان به تبریز مهاجرت کردند و در کتابخانه سلطنتی آق قویونلوها به تولید آثار هنری پرداختند (همان، ۱۳۹۳: ۱۸۱-۱۸۴). با توجه به آثار مکتب ترکمان ویژگی‌های کلی آثار دوره ایلخانی این‌گونه است: فاصله بین سطرها در تذهیب، با رنگ طلایی پر شده است. تنوع رنگ‌ها بیش‌تر شده و رنگ‌های پرمایه این مکتب متاثر از هنر ایرانی است و رنگ سبز و آبی غالب است. دقت زیاد در طرح‌ها به‌کار رفته که، این ویژگی حاصل تاثیر نقاشی چینی است. نقش‌مایه‌های مارپیچ و چهار پر ایرانی تاثیر به‌سزایی در مکتب ایلخانی داشته است (هاشمی‌مجره و طهوری، ۱۴۰۰: ۴). با توجه به مطالب فوق تذهیب شیوه تبریز مکتب ترکمان خود سبکی مستقل از سایر دوره‌های هنری تذهیب در ایران است (تصویر ۱).

تذهیب دوره معاصر افغانستان

در نخست جهت شناخت کلی تذهیب دوره معاصر افغانستان، ویژگی‌های برجسته آن را چنین می‌توان برشمرد، در ترکیب‌بندی تذهیب معاصر، هیچ اصل منضبط و مشخصی که بتوان تعریف دقیقی از آن ارایه داد، وجود ندارد. آثار گاهی، دارای ترکیب‌های بسیار ساده و فاقد نظم هستند و گاهی، قسمتی از

تصویر ۱- هنرمند: نامعلوم: ۱۴۵۰-۱۴۲۰، دوره آق قویونلو، محل نگهداری: موزه بستون، شماره موزه ای: ۱۴،۵۸۵(امیر راشد، ۱۳۹۹: ۳۴)

تصویر ۲- هنرمند: محمد یونس جامی، سال: ۱۳۹۵،محل نگهداری: هرات-افغانستان (آرشیو هنرمند).

تصویر تذهیب شده، قسمت‌های دیگر رها شده و گاهی نیز اندکی متقارن هستند. نظر به این‌که عناصر درون کادر نقوشی هستند که بر روی اسپیرال‌ها قرار می‌گیرند، پس بررسی نسبت‌های آن‌ها یک نظام واحد و مدون را می‌طلبد. این نظام در تذهیب‌های دوره معاصر، به جز رسم قوس‌ها بر روی محور ثابت در بعضی از آثار، بقیه قوس‌ها به صورتی غیرمنظم و بسیار آزاد و رها به هر سمت‌وسو چرخیده است. در آثار معاصر انواع گوناگونی از اسلیمی‌ها مثلِ انواع نقش‌مایه دهان‌اژدری، انواع گوناگون اسلیمی‌های ابری و ماری، اسلیمی‌های برگی و تشعیری وجود دارد که دارای تزیینات بسیار پیچیده و متنوع هستند. نحوه چینش آن‌ها در ترکیب‌بندی و ارتباط آن‌ها با سایر عناصر چندان قانونمند نیست (ابراهیم‌زاده نجف‌آبادی، ۱۳۹۱: ۲۶۲-۲۷۵). تذهیب در دوره معاصر افغانستان از حالت تزیین وسیع‌تر شده و متن‌های باز و بسته متفاوت از ترکیب‌بندی آثار دوره‌های سابق وجود دارد که دیگر آن محدودیت قرینه دوره‌های قبل را ندارد. تنوع در تزیینات و انواع فرم کلی اجزای تشکیل‌دهنده تذهیب از دیگر ویژگی‌های آثار تذهیب در دوره معاصر افغانستان است. به‌طوری‌که در بعضی از آثار تذهیب حتی دو جزء مشابه در تزیینات و گلبرگ‌ها نمی‌توان یافت (تصویر ۲).

محمد یونس جامی (۱۹۹۰م.)

محمد یونس جامی، خطاط و تذهیب‌کار دوره معاصر افغانستان در سال ۱۹۹۰ م. در شهر هرات چشم به جهان گشود. پدرش که فرد علم پرور و هنردوستی بود با دیدن استعداد پسرش، وی را در سال ۲۰۰۳ م. به کارگاه هنری استاد عبدالجلیل توانا رهنمون کرد؛ تا از فیض علم استاد بهره‌مند شود. این دوره هنرجویی را می‌توان به‌عنوان آن نوایی دانست که نه تنها ذوق هنری جامی را بیدار کرد، بلکه روان ایشان را نیز به وجد آورد. با وارد شدن به دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه هرات در سال ۲۰۰۹ م. به رهیافت تازه‌ای از هنر رسید و علی‌الخصوص از تعالیم استاد عبدالناصر صوابی تاثیر ویژه‌ای گرفت. در پایان این دوره به مطالعه و بررسی نقش‌های سنگ قبر دوره تیموریان همت نهاد. در نتیجه همین مطالعات بود که به الهامات خاص هنری دست‌یافت. آثار دوره تیموریان را به‌عنوان الگوی کارهای هنری خود قرارداد. باوجود آن‌که، استاد جامی ذوق ساختارشکنی دارد، اما پیرو مکتب هرات است. چنان‌چه که در آثار شیوه تبریز مکتب ترکمان دیده می‌شود، شماری از خصوصیات مکتب هرات با زبانی متفاوت بدان به ارث رسیده است. این آثار، به هر حال محصول هنرمندانی است که در مکتب هرات پرورش یافته‌اند. بنابراین، تاثیرپذیری هنرمند از مکتب هرات، ویژگی‌هایی است که در شیوه تبریز ترکمان وجود دارد (آژند، ۱۳۹۷: ۳۹). هنرمند درعین حال در این حیطه به وجود آورنده سبک خاصی است که با توجه به اصالت

مبانی سنتی، باکاربرد طرح‌های نو، قابلیت و کارایی آن را افزایش داده است. هدف و جهد استاد بر این است، تا هنر بومی افغانستان را به نمایش بگذارد.
محمد یونس جامی، تدریس را به دانشکده مسلکی بهزاد در سال ۲۰۱۴ م. آغاز کرد و پس از مدتی در سال ۲۰۱۵ م. استاد دانشکده هنرهای زیبای هرات به‌صورت غیر رسمی تعیین شد. جامی در طول زندگی هنری خود به ایران، هند، الجزایر و مراکش جهت اشتراک در نمایشگاه عزیمت نموده و آثار خود را در امارات، ترکیه، ترکمنستان، لبنان، سوریه، عراق، بحرین، عربستان، ایتالیا، فرانسه و کوریا به‌نمایش گذاشته‌است.
محمد یونس جامی، خطاط و تذهیب‌کار دوره معاصر افغانستان در سال ۱۹۹۰ م. در شهر هرات چشم به جهان گشود. پدرش که فرد علم پرور و هنردوستی بود با دیدن استعداد پسرش، وی را در سال ۲۰۰۳ م. به کارگاه هنری استاد عبدالجلیل توانا رهنمون کرد؛ تا از فیض علم استاد بهره‌مند شود. این دوره هنرجویی را می‌توان به‌عنوان آن نوایی دانست که نه تنها ذوق هنری جامی را بیدار کرد، بلکه روان ایشان را نیز به وجد آورد. با وارد شدن به دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه هرات در سال ۲۰۰۹ م. به رهیافت تازه‌ای از هنر رسید و علی‌الخصوص از تعالیم استاد عبدالناصر صوابی تاثیر ویژه‌ای گرفت. در پایان این دوره به مطالعه و بررسی نقش‌های سنگ قبر دوره تیموریان همت نهاد. در نتیجه همین مطالعات بود که به الهامات خاص هنری دست‌یافت. آثار دوره تیموریان را به‌عنوان الگوی کارهای هنری خود قرارداد. باوجود آن‌که، استاد جامی ذوق ساختارشکنی دارد، اما پیرو مکتب هرات است. چنان‌چه که در آثار شیوه تبریز مکتب ترکمان دیده می‌شود، شماری از خصوصیات مکتب هرات با زبانی متفاوت بدان به ارث رسیده است. هنرمند درعین حال در این حیطه به وجود آورنده سبک خاصی است که با توجه به اصالت مبانی سنتی، باکاربرد طرح‌های نو، قابلیت و کارایی آن را افزایش داده است. هدف و جهد استاد بر این است، تا هنر بومی افغانستان را به نمایش بگذارد.

مطالعه تطبیقی تذهیب دهان‌اژدری در آثار دو هنرمند

اثر مورد مطالعه در پژوهش حاضر (تصویر ۳)، صفحه بدرقه تذهیب شده از کتاب هنرهای اسلامی است. این اثر در سال ۱۴۷۸م. در تبریز برای سلطان خلیل، پسر ارشد اوزون حسن، حاکم آق قویونلو -که شش ماه حکومت نمود- تقدیم شده است. ابعاد این اثر ۱۲۰. ۳×۱۳. ۵ سانتی متر، با جوهر، طلا و آبرنگ مات روی کاغذ است. فرم اصلی این اثر ترنج در مرکز اثر است. در اطراف ترنج متن بسته به‌صورت قرینه وجود دارد. بعد از متن بسته دو حاشیه در اطراف آن نقش شده است و در قسمت اخیر حاشیه، شرفه در سه طرف حاشیه قرار دارد. در ترنج مرکز اثر متن «والذین ابوالفتح سلطان خلیل بهادر خلد الله ملکه و سلطانه و افاض علی العالمین یره و احسانه» با خط نستعلیق وجود دارد که حاکی از سفارشی بودن این اثر برای سلطان خلیل است. رنگ‌های بیش‌تر استفاده شده در اثر لاجوردی، طلایی، مشکی و قهوه‌ای است. اثر دوم مورد مطالعه از دوره معاصر افغانستان (تصویر ۴)، صفحه بدرقه اثر محمد یونس جامی است. این اثر ۲۷×۴۲ سانتی متر با رنگ طلایی و کاغذ هندی آهار مهره دست‌ساز از جلیل جوکار به اجرا درآمده است. در مرکز سمت پایین اثر ترنج در کادری مستطیل شکل، دارای فرم کلی محراب است و در قسمت بالای آن کتیبه وجود دارد. در اطراف این دو نقش مرکزی حاشیه کار شده است و در سه سمت اخیر حاشیه شرفه وجود دارد. اثر بیش‌تر از رنگ‌های لاجوردی، طلایی، قهوه‌ای و مشکی بهره برده است و رنگ‌های قرمز و فیروزه‌ای در بعضی از تزیینات جزیی آن نیز استفاده شده است. در ذیل به بررسی و تطبیق نقش‌مایه دهان اژدری به صورت مرحله‌ای، که در نخست، به ساقه مارپیچ، بعد از آن، به فرم کلی نقش‌مایه دهان‌اژدری و در اخیر، به تزیینات نقش‌مایه دهان‌اژدری پرداخته می‌شود.

تصویر ۳- هنرمند: نامعلوم:سال: ۱۴۸۷ م.، عنوان: صفحه بدرقه کتاب هنرهای اسلامی، ابعاد: ۳،۱۲۰* ۵،۱۳ سانتی متر، مکتب ترکمان تبریز، محل نگهداری: مجموعه خلیلی لندن (URL1).

تصویر ۳- هنرمند: محمد یونس جامی، عنوان: صفحه بدرقه، سال : ۲۰۲۲ م.، ابعاد: ۲۷*۴۲ سانتی متر، محل نگهداری: هرات - افغانستان(آرشیو هنرمند).

۱. ساقه مارپیچ نقش‌مایه دهان‌اژدری:

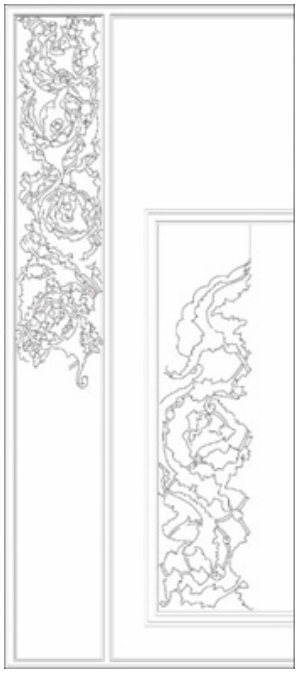
در صفحه بدرقه شیوه تبریز مکتب ترکمان طبق تصویر ۵، اسلیمی‌ها از نوع ارشمیدسی است. در اسلیمی ارشمیدس فواصل میان نیم‌دایره‌ها به‌صورت یک‌سان است چنان‌که فاصله میان هر نیم‌دایره با نیم‌دایره روبه‌رو و پشت آن مساوی است. وجود فواصل مساوی حاکی از ارتباط منظم و تعیین شده است که در نقوش اسلامی نه‌تنها مظهر زیبایی و چشم‌نوازی هستند، بلکه نشان از نظم طبیعت و نیاز قراردادن هر جز در جایگاه مورد نیاز آن است. بدین‌ترتیب، هماهنگی و ریتم دلپذیر میان اجزا -که نقش واحدی را به نمایش گذاشته است- در این نقوش مشاهده می‌شود. فواصل مساوی در مارپیچ ارشمیدس آهستگی و یک‌نواختی حرکت بصری را نیز موجب می‌شود که آرامش در حرکت بصری، پیوستگی، وحدت و ارزش یک‌سان هر جزء را نشان می‌دهد. بنابراین، ریتم و حرکت آرام در مارپیچ ارشمیدسی از ویژگی‌های بصری شیوه تبریز مکتب ترکمان است. فرم مارپیچ تذهیب معاصر افغانستان طبق تصویر ۶، از نوع ارشمیدسی است. چنان‌که در قسمت حاشیه متن اصلی حاشیه‌های جزیی و متن بسته اصلی، تنها مارپیچ نوع ارشمیدسی را می‌توان مشاهده نمود. مارپیچ ارشمیدسی در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان فواصل میان نیم‌دایره‌های آن کم است؛ زیرا فرم کلی آن نظر به فضای موجود در اندازه کوچک‌تری به اجرا درآمده است و به همین دلیل، تعداد فرم مارپیچ در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان بیش‌تر است. هم‌چنان پهنای ساقه مارپیچ اسلیمی نسبت به ساقه اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان بزرگ‌تر است که سبب کوچک‌تر شدن فضای میان نیم‌دایره‌های مارپیچ شده است. پیچش در فرم‌های متعدد مارپیچ ارشمیدس در اثر معاصر افغانستان اگرچه هماهنگی، همخوانی و وحدت در اجزای یک کل را به ارمغان آورده است. ولی در عین حال سبب تحرک بصری بیش‌تر و نوعی پیچیدگی در نقش را منجر شده است.

در تصویر ۵، تعداد نیم‌دایره‌های مارپیچ ارشمیدس وابسته به محل قرارگیری اندازه و سایر اجزا در تعدادهای مختلف وجود دارد. در متن اطراف، چهار مارپیچ ارشمیدسی به‌صورت متقارن قرار دارد که می‌توان گفت، هرکدام از مارپیچ‌های ارشمیدسی دارای چهار نیم‌دایره است. در فاصله میان دو نیم‌دایره مارپیچ مشابهی هم‌چون مارپیچ اصلی، در فواصل مساوی از نیم‌دایره‌ها، در میان نیم‌دایره‌های خویش نیز فاصله مساوی را به نمایش گذاشته است.

تفاوت‌هایی که میـان ایـن دو مارپیچ وجـود دارد که یکی را بـه اصلی و دیگـری را وابسـته و جزیـی از آن می‌توان پنداشت. مارپیچ اصلی دارای تزیینات بزرگ و بیش‌تری اسـت که وی را حجیم‌تر و ملموس نشـان می‌دهد. دیگر این‌که مارپیچ وابسـته به مارپیچ اصلی تعداد نیم‌دایره‌های آن سـه تا وکم‌تر اسـت. تزیینات آن معمولاً ظریف و سـاده مانند گل بوته‌هـا و برگ‌ها با شـاخه‌های کوچک پیچ خورده هستند. عدد چهار نیز در تعداد مارپیچ‌ها وجـود دارد و هم در تعداد نیم‌دایره هر مارپیچ کـه از صلابت و اسـتواری برخوردار اسـت و بر نقش‌هـای مارپیچ این اثـر نیز در کادر مسـتطیل شکل خود را هم‌چون ستون‌های در حال حرکت بطی جلوه‌گر نموده اسـت. دایـره مرکز اثـر را احاطه نموده و نیرو و تنش بصـری آن را در مرکز اثر هم‌چون سـوژه اصلی مورد توجه نگه داشته اسـت. تعداد نیم‌دایره‌ها در مارپیچ ارشـمیدس در اثر معاصر افغانسـتان طبق تصویر ۶، سه، چهار و پنج تا است؛ چنان‌که طبق شکل تعداد نیم‌دایره‌های حاشـیه کوچک متناسب با فضای خالی سه تا مشـاهده می‌شـود. در متن بسته مرکز اثر فاصله میان نیم‌دایره‌ها افزایش یافته است و هم‌چنان به خاطر اندازه بزرگ کلی فرم مارپیچ تعداد نیم‌دایره‌ها نیز به چهار تا تغییر یافته‌است. در حاشیه سوم، تعداد نیم‌دایره‌ها بـه دلیل تعلق فضـای خالـی منحصراً به نقش مارپیچ انـدازه و تعداد نیم‌دایره‌هـای آن به پنج تا نیز می‌رسد؛ طبق شـکل ۵، یکی از تفاوت‌های بارز در نقش مارپیچ اثر معاصر افغانسـتان و ایران ظرافت مارپیچ میانـی مارپیچ اصلی در نقـش تذهیب معاصر افغانستان اسـت که پهنای ساقه آن نسـبت به پهنای سـاقه پیچ اصلی یک پنجم اسـت و هم‌چنان به دلیل تناسب میان سـاقه گل و تزیینات تزیین‌های ساقه نیز ظریف اسـت که به ظریفی و کوچک بـودن کل این فرم منجر گردیده و سـبب افزایـش تعـداد نیم‌دایره‌های آن نسـبت به مارپیچ اصلی شکل شده اسـت. زیرا در تذهیب فضای خالی از نقش مشاهده نمی‌شود.

طبق تصویر ۵، شروع دهان‌اژدری در مارپیچ اسلیمی در وسـط، شـروع و انتهـای نیم‌دایره‌هـای اخیر قرار دارد. طوری که در نیم‌دایره دوم نسبتاً دهان‌اژدری در وسط نیم‌دایره قرار دارد و فاصله هر دو طرف نیم‌دایره با دهان‌اژدری یک‌سـان اسـت؛ اما در نیم‌دایره سوم شـروع دهان‌اژدری با شـروع نیم‌دایره یک‌سان است و فاصله میان آن‌هـا وجود نـدارد. در حالی‌که انتهای دهان‌اژدری به سـمت دیگر زاویه ۴۵ درجه را تشکیل داده اسـت، از انتهای نیم‌دایره فاصله بسـیاری دارد. دهان‌اژدری بعـدی که شـروع آن از شـروع نیم‌دایره چهارم فاصله دارد، اما نقطه انتهـای آن‌ها با هم‌دیگر منطبق است.

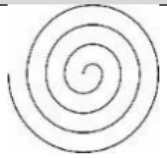
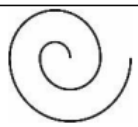
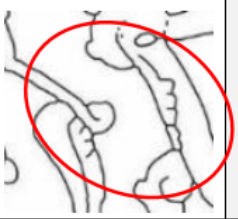
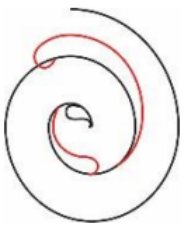
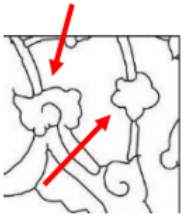
تصوی۵- آنالیز خطی طرح کلی نقش مارپیچ و نقش مایه دهان اژدری صفحه بدرقه تذهیب شیوه تبریز مکتب ترکمانان(نگارندگان).



تصوی۶- آنالیز خطی نقش کلی مارپیچ و نقش مایه دهان اژدری صفحه بدرقه تذهیب دوره افغانستان (نگارندگان).

بنابرایـن، عـدم تکـرار در شـروع و ختـم قرارگیری دهـان‌اژدری بـر مارپیـچ اسـلیمی، از یک‌نواختـی وجود دهـان‌اژدری در نقش جلوگیری نموده اسـت و سبب تنوع و پیچیدگی در اثر شده اسـت. تنوع و عدم یک‌نواختی در نقوش سـبب تحرک بصـری بیش‌تری می‌شـود، طوری که با بر برانگیختـن حس کنجکاوی بصـری در عدم سـادگی نقـش منجر به تنـش بصری بیش‌تـری گردیـده و لـذت و تحرک بصری نسـبت به نقوش سـاده در این نقش افزایـش می‌یابد. موقعیت دهان‌اژدری در اثر معاصر افغانسـتان در شروع، وسط و انتهای نیم‌دایره‌ها اسـت چنان‌که بر اسـاس شـکل قسـمت نخسـت دهان‌اژدری با شـروع نیم‌دایره اول منطبق است. در شکل شـروع دهان‌اژدری در حاشیه اول اثـر معاصـر افغانسـتان از وسـط نیم‌دایـره دوم اسـت و به همین ترتیـب، در نیم‌دایره چهارم شـروع دهان‌اژدری از انتهـای نیم‌دایره اسـت. تعداد نقوش دهـان‌اژدری در اثـر معاصر افغانسـتان نیـز همانند تعداد اسـلیمی‌ها نسـبت به اثر شـیوه تبریـز مکتب ترکمـان بیش‌تـر اسـت. هم‌چنین، کوچک‌تـر بودن اندازه اسلیمی‌ها در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان سـبب تاکید و جلوه بیش‌تر نقش دهـان‌اژدری در اثـر معاصر افغانسـتان گردیده اسـت. هم‌چنـان تغییـر در انـدازه مارپیچ میـان اثر معاصر افغانسـتان و ایران و در عین حـال، عدم تغییر در تعداد دهـان‌اژدری در مارپیچ‌ها و ضخامت بیش‌تر پهنای سـاقه مارپیچ‌ها در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شـیوه تبریز مکتب ترکمان سبب وجود جزییات و نقـوش تزیینی بیش‌تـری در اثر معاصر افغانسـتان گردیـده اسـت و فاصلـه بین جزییـات در اثـر معاصر افغانسـتان نسـبت به اثر شـیوه تبریز مکتب ترکمان کم‌تر است.

جدول ۱. بررسی ویژگی‌های نقش‌مایه دهان‌اژدری صفحه بدرقه تذهیب شیوه تبریز مکتب ترکمان (نگارندگان).

ویژگی‌های ساقه مارپیچ		فرم کلی نقش‌مایه دهان‌اژدری		تزیینات	
از نوع مارپیچ ارشمیدسی		وجود بیش‌تر نیم متقارن		وجود دندانه بزرگ در هر نیم نقش‌مایه دهان اژدری	
نیم‌دایره‌ها ی چهارتایی					
مارپیچ اصلی و فرعی یک‌سان		دهان‌اژدری نامتقارن در قسمت‌های مرکزی		وجود کنگره‌ها ی سه تایی	
دهان اژدری در قسمت شروع، وسط و انتها		وجود نقش‌مایه‌ها ی نیم		بندهای مستقل و جزیی	

۲-فرم کلی نقش‌مایه دهان‌اژدری:

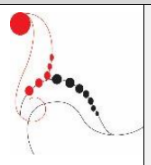
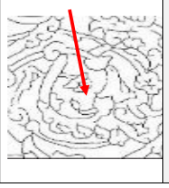
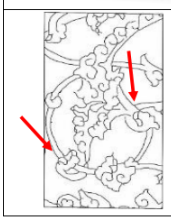
دهان‌اژدری را مطابق شکل می‌توان به چهار دسته متقارن، نیم‌متقارن، نامتقارن و نیم‌دهان‌اژدری تقسیم‌بندی نمود زیرا تمامی دهان‌اژدری‌ها که در شکل وجود دارند، به همین سه دسته تعلق می‌گیرند و این طبقه‌بندی بر اساس فرم کلی دهان‌اژدری مطرح می‌شود. دهان‌اژدری چه به‌عنوان یک فرم جزیی تزیینی درون فرم اصلی دیگری قرار بگیرد و چه به‌عنوان فرم اصلی در نقوش تزیینی جلوه‌گر شود، در هر دو حالت از این سه دسته خارج نیستند؛ بنابراین، با شناخت این سه دسته می‌توان به شناخت کلی تمامی فرم‌های دهان‌اژدری دست‌یافت. اگرچه به دلیل وجود تزیینات متعدد و متنوع به‌صورت ظاهری نسبتاً پیچیده و متفاوت به نظر می‌رسند. در اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان و هرات سه نوع دهان‌اژدری نیم‌متقارن، نامتقارن و نیم‌دهان‌اژدری وجود دارد. در اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان دهان‌اژدری بیش‌تر به‌صورت نیم‌متقارن وجود دارند. طبق شکل هر دو نیم‌دهان‌اژدری اگرچه در قسمت وسط متقارن است، اما در شروع و ختم شکل متفاوتی را به نمایش گذاشته است. از آن‌جایی که، تعریف متقارن قرینه بودن هر دو بخش چه در جزییات و چه در فرم کلی محسوب می‌شود، کوچک‌ترین تفاوتی در جزییات نیز شکل کلی را از لحاظ بصری نامتقارن نشان می‌دهد؛ اما می‌توان بیان داشت که در قسمت مرکز دهان‌اژدری چه از لحاظ شکل کلی و وجود دندانه مشابه، در هر دو نیم‌دهان‌اژدری و هم‌چنان تزیینات مشابه به‌صورت کلی دهان‌اژدری را متقارن جلوه‌گر می‌سازد. بر این اساس، فرم را نیم‌متقارن می‌توان دانست و وجود شباهت در تزیینات هر دو نیم‌دهان‌اژدری و قسمتی از فرم کلی وسط دهان‌اژدری، هماهنگی، هم‌خوانی، تکرار در عناصر تزیینی و نوعی وحدت در اثر را موجب می‌شوند. وحدت و هم‌خوانی نشان‌دهنده دوری جستن از پراکندگی آشفتگی و ناهم‌خوانی است و موجب لذت بصری و تعمق و تفکر می‌گردند. در اثر معاصر افغانستان اگرچه همانند اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان بیش‌تر دهان‌اژدری موجود به شکل نیم‌متقارن وجود دارد، اما تفاوت‌های زیادی در فرم کلی دهان‌اژدری میان اثر معاصر افغانستان و شیوه تبریز مکتب ترکمان مشاهده می‌شود. طبق شکل پهنای شروع دهان‌اژدری در حاشیه با پهنای شروع دهان‌اژدری متن بسته یک اندازه است؛ اما طول دهان‌اژدری حاشیه نسبت به طول دهان‌اژدری متن بسته نصف آن است. مهم‌ترین تفاوت فرم کلی دهان‌اژدری نیم‌متقارن در اثر معاصر افغانستان و شیوه تبریز مکتب ترکمان زیاد بودن پهنای قسمت شروع دهان‌اژدری متقارن در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان است. هم‌چنان کم شدن بیش‌تر پهنای دهان‌اژدری در قسمت وسط و ختم دهان‌اژدری در اثر معاصر افغانستان نسبت به ایران است که سبب نمایش افزایش شتاب در ریتم موجود دهان‌اژدری اثر معاصر افغانستان شده است.

دهان‌اژدری نامتقارن این‌گونه است که دهان‌اژدری به‌صورت کامل، یعنی هر دو نیم آن در شروع زاویه کم‌تر از ۴۵ درجه را به دلیل جهت‌گیری خطوط به‌صورت مایل که نشان‌دهنده تحرک بصری به جهت مورد نظر است را تشکیل می‌دهند. همان ضلع‌ها به‌طور اشکال متفاوت امتداد می‌یابند. علاوه بر آن‌که در تزیینات کاملاً متفاوت هستند، در فرم کلی اندازه و جهت‌ها نیز تفاوت بسیاری را به نمایش می‌گذارند. همانند شکل اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان که نیم‌دهان‌اژدری در شروع به‌صورت کم‌تر از زاویه ۴۵ درجه قرارگرفته است. سپس، هر دو ضلع در جهات مختلف امتداد یافته است که نیم‌دهان‌اژدری منطبق بر اسلیمی از لحاظ اندازه و چه از لحاظ تزیینات و فرم کلی با نیم‌دهان‌اژدری مکمل شکل کلی کاملاً متفاوت است. در نیم‌دهان‌اژدری منطبق بر اسلیمی فرم کلی نیم‌دهان‌اژدری در راستای اسلیمی قرارگرفته است و به دلیل آن‌که فاصله با انتهای طرح اسلیمی دارد در تناسب با آن فاصله، اندازه پهنای آن نیز نسبت به نیم‌دهان‌اژدری دیگر شکل کوچک‌تر را به نمایش گذاشته است. تزیین درونی آن به دلیل تناسب با فرم کلی نسبت به تزیینات نیم‌دهان‌اژدری دیگر این شکل ظریف‌تر است. در اثر معاصر افغانستان طبق شکل دهان‌اژدری نامتقارن همانند اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان فرم کلی و جزییات هر دو نیم‌دهان‌اژدری در شروع بدنه و انتها کاملاً از یک‌دیگر متفاوت می‌باشند؛ اما در عین حال، جزیی از فرم کلی یک دهان‌اژدری

محسـوب می‌شـود. تفاوت در دهان‌اژدری نامتقارن اثر شـیوه تبریز مکتب ترکمان و هرات کوچک‌تر بودن اندازه نیم‌دهان‌اژدری منطبق بر مارپیچ در اثر معاصر افغانستان است که در همان قسـمت شروع پهنای آن نسـبت به نیم‌دهان‌اژدری دیگر کم‌تر اسـت و علاوه بر آن خلاصه بودن جزییات و تزیینـات نیم‌دهان‌اژدری منطبق بر مارپیچ، طول آن نیـز نصف نیم‌دهان‌اژدری جزء دیگر اسـت. در دهـان‌اژدری نیم‌متقـارن در اثر معاصر افغانسـتان دو نوع تفاوت را می‌توان مشـاهده نمود در دهـان‌اژدری نامتقـارن نیز دو نـوع متفاوت وجود دارد. در نوع دوم، همانند اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان انـدازه فرم کلی هـر دو نیم یک دهـان‌اژدری نسبتاً یک‌سان اسـت، اما در جزییات از شروع تا انتها کاملاً متفاوت اسـت. نیم‌دهـان‌اژدری همان‌طور که از نام آن هویداسـت، به شـکلی از دهـان‌اژدری گفته می‌شـود که در آن نیمی از دهان‌اژدری به‌طور مستقل فرم اصلی دهان‌اژدری محسـوب می‌گـردد. فرم کلی نوع نیم‌دهان‌اژدری خود نیز به دو شـکل وجود دارد. شکل نخست آن منطبق بر خطوط اسـلیمی است که جهت آن نیز با خطوط اسـلیمی هم جهت بوده و حتی می‌تـوان آن را به‌عنـوان نوعی تزیین بـرای طرح کلی اسـلیمی مشـاهده نمود. نوع دیگر آن که خطوط کلی آن بر خطوط اسلیمی زاویه کم‌تر از ۴۵ درجه را تشکیل می‌دهـد، و جهت امتـداد آن بـر خلاف جهت خطوط اسلیمی است.

از فـرم کلی اسـلیمی مجزا بـه نظر می‌رسـد و تنها در قسمت شـروع با اسلیمی در پیوند اسـت؛ مانند شکل که شـروع دهان‌اژدری از خطوط اسـلیمی اسـت، اما قسـمت‌های دیگر آن هیچ نـوع وابسـتگی با خطوط اسـلیمی ندارد. دهان‌اژدری نـوع نیم در اثـر معاصر افغانسـتان نسـبت به اثر شـیوه تبریز مکتب ترکمان کم‌تر مشـاهده می‌شود؛ طبق شـکل همان‌طور که در نوع نیم‌متقـارن و نامتقـارن دهـان‌اژدری اثر معاصر افغانسـتان پهنای شـروع دهان‌اژدری نسـبت به اثر شـیوه تبریز مکتـب ترکمـان بیش‌تـر اسـت و طول دهـان‌اژدری کم‌تر اسـت در نوع نیم‌دهـان‌اژدری نیز این ویژگی مشـاهده می‌شـود. هم‌چنـان جزییات و تزیینات بیش‌تری نسـبت بـه اثر شـیوه تبریز مکتب ترکمـان در نـوع نیم‌دهـان‌اژدری نیـز وجـود دارد. تزیینـات در دهـان‌اژدری نـوع نیـم به‌صـورت ریتم بزرگ به کوچک اسـت، اما در نوع تزیینات تنوع وجود دارد و کم‌تر به‌صورت تکرار نقش شـده اسـت. از دیگر ویژگی‌های متفاوتی که در نـوع نیم‌دهان‌اژدری در اثر معاصر افغانسـتان و ایران ملاحظه می‌شـود، چینش دهان‌اژدری نیم، در مرکز ساقه مارپیچ است. چنان‌که به دلیـل وجود شـباهت‌های میان تزیینـات گلبرگ و دهان‌اژدری، دهـان‌اژدری نیم نیز به گلبرگ طویلی بر ساقه مارپیچ شباهت یافته‌است.

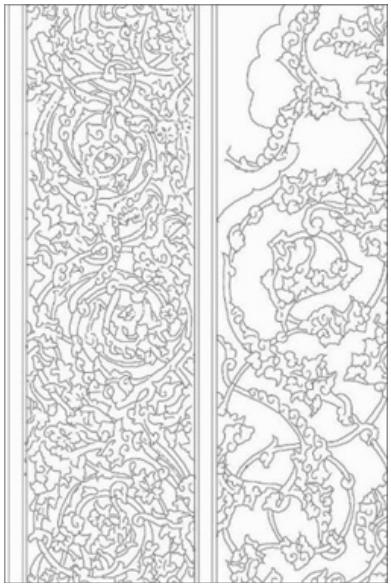
جدول ۲. بررسی ویژگی‌های نقش‌مایه دهان‌اژدری صفحه بدرقه تذهیب دوره معاصر افغانستان

ویژگی‌های ساقه مارپیچ		فرم کلی نقش‌مایه دهان‌اژدری		تزیینات	
از نوع مارپیچ ارشمیدسی		وجود بیش‌تر نوع نیم متقارن		دندانه در شروع تزیین کنگره و بزرگ‌تر از آن	
پنج تا نیم‌دایره					
پهنای مارپیچ فرعی ظریف‌تر از مارپیچ اصلی		نیم دهان‌اژدری منطبق بر مارپیچ		استفاده از کنگره‌ها به‌صورت سه تایی و نه تایی	
دهان‌اژدری در شروع، وسط و انتهای نیم‌دایره‌های اخیر		وجود تعداد نیم دهان‌اژدری به صورت بسیار اندک		بندها از قسمت اخیر و بر قسمت شروع نقش‌مایه دهان‌اژدری	

۳-تزیینات:

همان‌طور که شکل دهان‌اژدری طبق تصویر ۷، برگرفته‌شده از فرم کلی دهان‌اژدها بر اساس مشخصات در داستان‌ها و تصاویری از اژدها مطرح است. در دهان‌اژدها چنانکه دندان‌هایی وجود دارد، در نقش دهان‌اژدری نیز دندان تحت عنوان دندانه دهان‌اژدری ترسیم می‌شود. طبق شکل دندان‌ها معمولاً در هر دهان‌اژدری در قسمت مرکزی فرم کلی قرار دارد و تنها در هر نیم‌دهان‌اژدری یکی از آن مشاهده می‌گردد. شکل دندانه در نخست به امتداد لبه درونی دهان‌اژدری به‌صورت برآمدگی از لبه آن بالا می‌رود و اندکی حالت انحنا نیز دارد؛ که اندازه طول این برآمدگی منحنی شکل به اندازه پهنای همان قسمت پیوند دارد. در اثر معاصر افغانستان طبق تصویر ۸، دندانه دهان‌اژدری به دلیل وجود تزیینات بزرگ‌تر نسبت به تزیینات دهان‌اژدری اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان هم‌زمان هم به‌عنوان دندانه دهان‌اژدری و هم به‌عنوان نقطه اوج و شروع سایر تزیینات دهان‌اژدری قرارگرفته است؛ از تفاوت‌های دندانه دهان‌اژدری در اثر معاصر افغانستان و ایران محل قرارگیری دندانه دهان‌اژدری در اثرها است که در اثر معاصر افغانستان شروع دندانه با فاصله بسیار کمی با شروع دهان‌اژدری قرار دارد؛ از دیگر تفاوت‌ها به وجود کنگره در خط فرم کلی دندانه در اثر معاصر افغانستان می‌توان اشاره نمود که انتهای خط فرم کلی نیز به مارپیچ کوچکی درون دندانه منتهی شده است و یا انتهای آن بعد از مارپیچ کوچک به نقطه شروع دندانه متصل شده و شکل برگ را به خود گرفته است که قسمت انتهایی آن هم‌چنان به ساقه شباهت یافته است. کنگره، طبق تصویر ۷، یکی از پر استفاده‌ترین تزیین در نقش دهان‌اژدری محسوب می‌شود؛ شکل کنگره نیم‌دایره پری است که به‌صورت تکرار و چسبیده به هم در تعداد متنوع وجود دارد؛ می‌توان تعداد آن را سه، چهار و پنج تا مشاهده نمود و هم‌چنان اکثراً به‌صورت ریتم دار از بزرگ به کوچک چیده شده است وگاهی نیز اندازه نیم‌دایره‌ها یک‌سان می‌باشند؛ رعایت تناسب در ایجاد اندازه کنگره‌ها چنین به نظر می‌رسد که هر تزیین نقش کنگره پهنای آن نسبت به پهنای نیم‌دهان‌اژدری یک سوم است و طول آن نظر به تعداد نیم‌دایره‌ها و طول نیم‌دهان‌اژدری طوری است که، نقطه شروع و ختم آن با تزیین بعدی به اندازه یک نیم‌دایره یا بیش‌تر از آن فاصله وجود داشته قرار گیرد. کنگره‌ها طبق شکل در دندانه نیز گاهی مورد استفاده قرار می‌گیرند. همانطور که خطوط مدور در نقوش تذهیب پایه و اساس فرم کلی و جزییات را شکل می‌دهد، شکل نیم‌دایره کنگره نیز علاوه بر هماهنگی و هم‌خوانی سبب ایجاد تحرک بصری بیش‌تری در نقش می‌گردد. کنگره در اثر معاصر افغانستان، نسبت به سایر نقوش تزیینی بیش‌ترین نقش را ایفا می‌نماید و این ادعا بر سه دلیل استوار است؛ نخست آن‌که، طبق تصویر ۸، در هر نیم‌دهان‌اژدری کنگره از سه الی هفت تا وجود دارد. دوم این‌که، کنگره‌ها بر خطوط فرم کلی دهان‌اژدری قرارگرفته‌اند؛ و چنین به نظر می‌رسد که، خطوط بالایی فرم کلی دهان‌اژدری را شکل می‌دهند و سوم این‌که؛ اندازه آن‌ها بزرگ است؛ چنان‌که در تناسب با فرم دهان‌اژدری چهار پنجم پهنای فرم دهان‌اژدری را دربرگرفته است. بر این اساس، اصلی‌ترین تفاوت میان تزیین کنگره در اثر معاصر افغانستان و ایران بزرگی اندازه، زیادی تعداد و طول کنگره‌ها در اثر معاصر افغانستان و وجود مارپیچ کوچک در قسمت انتهایی کنگره در اثر معاصر افغانستان نیز می‌تواند، از جمله تفاوت دیگر با اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان قرارگیرد. وجود نقش کنگره با ویژگی‌های هم‌چون پیچش و اندازه بزرگ در تعداد زیاد در اثر معاصر افغانستان پیچیدگی بصری را موجب می‌شود. زیرا نگاه مخاطب نظر به خطوط پیچ خورده نمی‌تواسته به‌صورت روان و ساده حرکت نماید.

تصوی۷-تزیینات نقش مایه دهان اژدری صفحه بدرقه
تذهیب شیوه تبریز، مکتب ترکمانان (نگارندگان).



تصوی۸-تزیینات نقش مایه دهان اژدری صفحه بدرقه
تذهیب معاصر افغانستان (نگارندگان).

شکل نقش‌بند یا گیره متنوع است. بند یا گیره طبق تصویر ۷، نه‌تنها به‌عنوان نقش تزیین در فرم کلی دهان‌اژدری به نمایش گذاشته می‌شو ،د بلکه علاوه بر این خود به‌عنوان فرمی مستقل و تعیین‌کننده قسمت عمده‌ای از فرم کلی دهان‌اژدری محسوب می‌شود؛ اما چون فرم کلی دهان‌اژدری در عدم شکل گیره هم‌چنان می‌تواند نمودی از فرم دهان‌اژدری را به تصویر بکشد، به همین دلیل، وجود گیره را می‌توان تزیینی در فرم کلی دهان‌اژدری نیز مطرح نمود. فرم کلی بند چنان است که، شروع و انتهای آن بادامچه است که بر شکل اصلی دهان‌اژدری قرارگرفته و بدنه آن درون شکل دهان‌اژدری به‌صورت نیم‌دایره کشیده نمایان است و خطوط این نیم دایره کشیده در مرکز دهان‌اژدری همانند نقش کنگره به‌صورت دو نیم‌دایره قرار دارند که از حجیم بودن وجود فرم بزرگ گیره نسبت به نقش تزیینی کنگره در دهان‌اژدری نیز می‌کاهد. زیرا خطوط دایروی نسبت به خطوط مستقیم به دلیل بی‌ثباتی و ایجاد حس حرکی بصری سبک‌تر به‌نظر می‌رسند. بند یا گیره در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثری شیوه تبریز مکتب ترکمان بسیار متفاوت است.

طبق تصویر ۸، از آن‌جایی که بند در اثر معاصر افغانستان فرمی وابسته به سایر فرم‌ها است، طوری که می‌توانست ادامه مارپیچ و انتهای آن بر قسمتی از ساقه مارپیچ دیگر و یا همان مارپیچ قرار بگیرد، فرمی مستقل و جدایی از طرح کلی در دهان‌اژدری محسوب نمی‌شود. بندها، اکثراً نقطه اتصال دهان‌اژدری و مارپیچ را پوشش می‌دهند که سبب ریتم می‌شود. زیرا ساقه اسلیمی پهنای آن نسبت به شروع دهان‌اژدری یک دهم است و نمایش هر دو قسمت در اتصال یک‌دیگر تفاوت زیادی را موجب می‌شود که از لحاظ بصری با ریتم موجود در سایر قسمت‌های نقش هم‌خوانی ندارد. بنابراین، وجود فرم بند در قسمت نقطه اتصال دهان‌اژدری با ساقه به خاطر اندازه متوسط پهنای بند میان دهان‌اژدری و ساقه نوعی ریتم و حرکت آهسته پهنای کوچک به بزرگ را به نمایش می‌گذارد.

جدول ۳. بررسی تطبیقی ویژگی‌های نقش‌مایه دهان‌اژدری شیوه تبریز مکتب ترکمان و دوره معاصر افغانستان (نگارندگان).

تمایزنقش‌مایه دهان‌اژدری	تشابه نقش‌مایه دهان‌اژدری	تصویر اصلی آثار	
		ایران تبریز (ترکمان)	افغانستان دوره معاصر
پهنای بیش‌تر ساقه مارپیچ ارشمیدسی در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان	در هر دو اثر نوع مارپیچ ارشمیدسی		
حداکثر تعداد نیم‌دایره‌ها در اثر معاصر افغانستان شش و در اثر ایران چهار تا	در هر دو اثر موقعیت دهان‌اژدری بر مارپیچ ارشمیدس در سه نیم دایره اخیر بر ابتدا، وسط و انتهای مارپیچ		
ظرافت در مارپیچ فرعی داخلی در اثر افغانستان نسبت به مارپیچ اصلی و اندازه یک‌سان مارپیچ اصلی و فرعی در اثر ایران	چینش و محل قرارگیری، تکرار و ریتم در تزیینات به‌صورت یک‌سان در اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان و افغانستان		
پهنا و شتاب بیش‌تر در ابتدای دهان‌اژدری و طول کم‌تر فرم کلی دهان‌اژدری اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان	تزیینات مشابه هر سه تزیین در هر دو اثر		
تزیین دندانه کوچک‌تر در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان	شباهت در فرم کلی تزیین دندانه و کنگره در هر دو اثر		
حداکثر تعداد کنگره‌ها در اثر معاصر افغانستان نه تا و در ایران پنج تا	وجود شباهت‌در قسمت قرار گرفتن بند در انتهای نقش‌مایه دهان‌اژدری در هر دو اثر		

در جدول ۱، به تشریح دهان‌اژدری در اثر شیوه تذهیب مکتب ترکمان پرداخته‌شده است. به همان ترتیب در جدول ۲، ویژگی‌های دهان‌اژدری تذهیب دوره معاصر افغانستان بیان شده است. در جدول ۳، ویژگی‌های نقش‌مایه دهان‌اژدری شیوه تبریز مکتب ترکمان و دوره معاصر افغانستان به‌صورت تطبیقی موردبررسی قرارگرفته‌است.

نتیجه‌گیری

استفاده از عناصر گیاهی و یا انتزاعی گردان در تزیین قرآن و کتاب‌آرایی تذهیب نام دارد. در این پژوهش، برآورد ویژگی‌های متشابه نقش‌مایه دهان‌اژدری در تذهیب شیوه تبریز مکتب ترکمان و دوره معاصر افغانستان است که نشان از مطرح بودن این ویژگی‌ها به دلیل استمرار آن در دوره معاصر است. ویژگی‌های متمایز شیوه معاصر افغانستان که نوعی ابداع محسوب می‌شود، بیان می‌گردد. ابتدای دهان‌اژدری در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر

شـیوه تبریز مکتب ترکمـان بیش‌تر اسـت و با ریتمی که شـتاب بیش‌تری از بزرگ به کوچک شـدن در پهنا دارد، طول آن نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان کم‌تر اسـت. در قسـمت تزیینات دندانه در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان نظر به فرم کلی دهان‌اژدری کوچک‌تر اسـت و شـباهت به جزیی از کنگره دارد؛ زیرا در ابتـدای تزیین کنگره نیز قرارگرفته اسـت. حداکثر تعداد کنگره‌ها در اثر معاصر افغانستان به نه تا می‌رسـد؛ ولی در ایران پنج تا است و فرم تزیینی بند در اثر ایران نسـبتاً فرمی مسـتقل و جدای بـر فرم دهـان‌اژدری قرار می‌گیـرد؛ ولی در اثر معاصر افغانستان انتهای مارپیچ به شکل بند بر ابتدای دهان‌اژدری به‌عنوان تزیین قرار دارد.

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۳). ***هفت اصل تزیینی هنر ایران***، تهران: پیکره.

آژند، یعقوب (۱۳۹۷). شـیوه تبریز مکتب ترکمـان، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، دوره ۳۲، شماره ۴، ۹۲-۰۴.

آژند، یعقوب (۱۳۹۸). شـیوه شـیراز مکتب ترکمان، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، دوره ۴۲، شماره ۴، ۹۴-۶۵.

ابراهیـم‌زاده نجف‌آبادی، مهناز (۱۳۹۱). ***بررسـی تطبیقی نقوش تجریدی تذهیب در دوره صفوی و تاثیرات آن بر تذهیب معاصر***، پایان‌نامه کارشناسـی ارشد رشته پژوهش هنر، تهران: دانشگاه شاهد.

اسـتر، جرالد (۱۳۵۳). مارپیچ، از حلزون تا کهکشان، طبیعت به شکل مارپیچ رشد می‌کند، ***پیام یونسکو***، شماره ۱۶، ۲۱-۶۱.

اکبـری، الهام و کشـمیری، مریم (۱۴۰۱). مقایسـه سـاختار تذهیب صفحات مذهب مزدوج از چهل نسخه از شاهنامه‌ها و خمسـه‌های دوره صفـوی (سـده‌های ۱۰ و ۱۱ هجـری)، ***هنرهای صناعی اسلامی***، شماره ۱، ۵۸-۱۰۱.

امیرراشـد، سـولماز و پنجی‌پـور، سـکینه (۱۳۹۸). بررسـی تطبیقی تذهیب آثار ادبی دوره تیموری و صفوی (شـاهنامه بایسنقر و شاه تهماسبی)، ***جلوه هنر***، شماره ۱، ۱۴-۴۵.

امیرراشـد، سـولماز (۱۳۹۹). هنرمنـدان طراح تشـعیرهای خمسه نظامی شاه تهماسب، ***کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی کتابداری و اطلاع‌رسانی***، شماره ۱، ۸۲-۳۵.

پورجعفر، محمدرضا و موسـوی لر، اشـرف (۱۳۸۱). بررسـی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ؛ «اسـلیمی» نماد تقدس، وحدت و زیبایی، ***علوم انسـانی دانشـگاه الزهرا (س)***، شماره ۳۴، ۵۸۱-۷۰۲.

زکریـای کرمانی، ایمـان؛ خوشـبخت، زهـرا و خواجه احمد عطاری، علی‌رضا (۱۳۹۷). سبک‌شناسی تذهیب‌های قرآنی در مکتب شـیراز با تاکید بر مولفه فرم‌های تزیینی، ***مطالعات هنر اسلامی***، شماره ۹۲، ۱۰۲-۸۲۲.

شـفیقی، ندا و مراثی، محسـن (۱۳۹۴). بررسـی ویژگی‌های تزیینی قـرآن نگاری مکتب شـیراز عصر صفـوی، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، شماره ۱، ۴۱-۴۲.

صدیقی اصفهانی، زهرا؛ نجارپور جباری، صمد و خواجه احمد عطاری، علی‌رضا (۱۳۹۶). تطبیق تذهیب‌های سـه نسـخه از قرآن‌های دوره قاجار با تاکید بـر ویژگی‌های بصری آن‌ها، ***مطالعات تطبیقی هنر***، شماره ۴۱، ۴۸-۹۹.

فرخوند، فاطمه (۱۴۰۱). ***شـناخت مذهبان مرقع گلشن و بررسی تذهیب های آن***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته نقاشی، تهران: دانشگاه الزهرا (س).

کارگر، محمدرضا و ساریخانی، مجید (۰۹۳۱). ***کتاب آرایی در تمدن اسلامی ایران***، تهران: سمت.

ماچیانـی، حسـینعلی (۰۸۳۱). ***آموزش طـرح و تذهیب***، تهران: یساولی.

مایـل هـروی، نجیـب (۱۳۵۳). لغـات و اصطلاحـات فـن کتـاب سـازی همـراه بـا اصطلاحـات جلدسـازی، تذهیـب و

نقاشی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲). ***کتاب آرایی در تمدن اسلامی***، مشهد: آستان قدس رضوی.
مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۸۳). ***شیوه تذهیب***، چ. چهارم، تهران: سروش.
مراثی، محسن (۱۳۸۴). مارپیچ طلایی در طبیعت و هنرهای اسلامی، ***نگره***، شماره ۱، ۵۳-۴۴.
هاشمی مجره، سیده زهرا و طهوری، نیره (۱۴۰۰). مطالعه تطبیقی مکتب تبریز اول و دوم، با تمرکز بر دو شاهنامه دموت و تهماسبی، ***ششمین کنفرانس بین المللی زبان، ادبیات، تاریخ و تمدن***، گرجستان، ۱-۷۱.

tive Study of the 1st and 2nd Schools of Tabriz, Focusing on two Shahnamahs of Demut and Tehamasbi. ***The 6th International Conference on History and Civilization of Language Literature.*** 6. 1-17. (Text in Persian).
Kargar, M. R., Sarikhani, M., (1390). ***Book Illumination in the Islamic Civilization of Iran***. Tehran: Publishing Organization of Study and Editing. (Text in Persian).
Machiani, H. A., (1380). ***Design and Gilding training.*** Tehran: Yesavali. (Text in Persian).
Mayel Heravi. N., (1372). ***Book Binding in Islamic Civilization.*** Mashhad: Astan Quds Razavi Publishing House. (Text in Persian).
Mojarad V. A., (1383). ***Gilding Method,*** (fourth edition). Tehran: Soroush. (Text in Persian).
Negin, N. K.; Shohreh, S. J. (2022). An Introduction to and Examination of Arabesque Motifs in the Decorations of Islamic Period (A critique of the book "Eslimi and Medallions). ***Jaco Quarterly,*** 2022 (34). 17-30.
Pour Jafar, M. R., Mousavi L. A., (1381). Examining the Characteristics of the Spiral Movement, the "Arabesque" symbol of Holiness, Unity, and beauty. ***Scientific-Research Quarterly of Humanities of Al-Zahra University*** (S). 12 (43), 185-207, (Text in Persian).
Sedighi I. Z.; Najarpour J. S.; Khajeh A.; Attari, A., (2016). They are matching the Gildings of Three Copies of Qajar period Qurans with Emphasis on their Visual Features. ***Two quarterly scientific research journals of comparative art studies***. 7 (14), 84-99, (Text in Persian).
Zakaria K. I.; Khoshbat, Z.; Khaje Ahmad Kermani. A., (2017). Stylistics of Quranic Gilding in the Shiraz School with Emphasis on the Component of Decorative Forms. ***Scientific-Research Journal of Islamic Art Studies***, 2007 (29), 201-228, (Text in Persian).

URLs

URL1. https://fa.wikipedia.org/wiki/

References

Azhand, Y., (2013). ***Seven Decorative Principles of Iranian Art***. Tehran: Peikere Publications. (Text in Persian).
Azhand, Y., (2017). Tabriz Style of the Turkmen School. ***Fine arts - visual arts***, 23 (4), 29-40, (Text in Persian).
Azhand, Y., (2018). Shiraz Method of Turkmen school. ***Fine arts - visual arts***, 24 (4), 49-56, (Text in Persian).
Akbari, E.; Kashmiri, M., (1401). Comparison of the Visual Structures in Forty Copies of the Shāhnāma's and Khamsah's Illuminated Double-page Frontispiece (Safavid period: 16th and 17th centuries). ***Islamic Art Quarterly***, 6 (1), 85-101. (Text in Persian).
Amir Reshad. S., (2019). The Artists Who Designed the Poems of Shah Tahmasab's Khamsa of Nizami. ***Central Library of Astan Quds Razavi Librarianship and Information,*** 23 (1), 53-28, (Text in Persian).
Amir Reshad. S.; Panjipour, S., (2018). A Comparative Study of Literary Works' Illumination of the Timurid & Safavid Era (Shahnameh Baysonqori & the Shahnameh of Shah Tahmasb). ***Journal of Jelve-y-Honar,*** 11 (1), 41-54, (Text in Persian).
Ebrahimzade Najafabadi, M. (2011). A Comparative Study of Abstract Motifs of Gilding in the Safavid Period and its Effects on Contemporary Gilding. ***(Master's Thesis)***, Shahed University, Tehran, (Text in Persian).
Esther, G., (1353). Spiral, from Snail to the Galaxy, Nature Grows in Spiral. ***UNESCO message,*** 53 (61), 12-16, (Text in Persian).
Hashemi M. S. Z.; Tahori, N., (2021). A Compara-

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۶، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، ۵۲-۳۹
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

بررسی بازنمود مولفه‌های هویت فرهنگی ایرانی در کتاب‌های مصور نوجوان با استفاده از روش نشانه‌شناسی اجتماعی[1]

لاله جهانبخش[2]
حسن سلطانی[3]
محمدرضا مریدی[4]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۱۹

چکیده

کتاب‌های مصور از جمله محصولات فرهنگی مهم، برای گروه سنی نوجوان است که در پی بازنمایی مسایل مربوط به زندگی نوجوانان در قالب گونه‌های مختلف ادبی هستند. کتاب‌های مصور می‌تواند نوجوانان را به‌طور غیرمستقیم با مسایل بنیادی چون هویت فرهنگی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، آشنا کند. هویت فرهنگی یکی از شاخه‌های مهم هویت ملی هر کشوری به‌شمار می‌آید. به‌خصوص که در عصر جهانی‌شدن و مواجه ملت‌ها با این پدیده، شناخت مولفه‌های هویتی به‌خصوص، هویت فرهنگی امری ضروری به‌حساب می‌آید. هدف از انجام این پژوهش بررسی چگونگی بازنمایی هویت فرهنگی در کتاب‌های مصور نوجوان است. روش این پژوهش توصیفی و تحلیلی است و تصاویر با روش نشانه‌شناسی اجتماعی مورد تفسیر قرار می‌گیرند. این پژوهش در تلاش برای پاسخ‌دهی به این سوالات است: ۱) مولفه‌های اساسی هویت فرهنگی که در کتاب‌های گروه سنی نوجوان بازنمایی می‌شوند، چیست؟ ۲) منابع فرهنگی که تصویرگران در کار خود استفاده می‌کنند، کدامند؟ ۳) چگونه طراحان و تصویرگران از منابع فرهنگی موجود با توجه به بافت جامعه‌ای که اثر را در آن ارایه می‌دهند، استفاده می‌کنند؟ نتایج پژوهش نشان داد که، سه دسته کلی برای معرفی هویت فرهنگی در کتاب‌های نمونه تحقیق بیش‌تر به‌کار گرفته‌شده است. عامل اول، زبان که در آثار نثر و نظم مشهوری که در زمره فرهنگ ایران در ادوار مختلف تاریخ ایران ثبت‌شده است، تجلی پیداکرده است. عامل دوم، اساطیر ایران باستان، عامل سوم، آداب‌ورسوم، سنت‌ها و آیین‌ها. هم‌چنین، طراحان برای تصویرگری آثار خود به‌انبوه منابع فرهنگی موجود در کشور ایران -که شامل گنجینه تصویری غنی که از ادوار مختلف تمدن ایران باقی‌مانده است، با توجه به مضمون آثاری که در پی تصویرگری آن‌ها بوده‌اند- رجوع کرده‌اند و با تلفیق سبک‌های تصویرگری معاصر با این منابع غنی تصویری تاریخی، سعی در بازنمایی فضایی اصیل، ولی درعین‌حال، بدیع دارند.

واژه‌های کلیدی: کتاب‌های مصور نوجوان، هویت فرهنگی، نشانه‌شناسی اجتماعی.

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.43144.1948

این مقاله برگرفته از رساله دکتری لاله جهانبخش با عنوان: "مطالعه بازنمایی هویت ملی در کتاب‌های مصور نوجوان(مطالعه موردی: کتاب‌های داستانی شرکت‌کننده در چهار دوره دوسالانه کتاب برتر انجمن فرهنگی ناشران کتاب کودک و نوجوان در دهه ۹۰)" است.

۱ -لاله جهانبخش، دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
L.jahanbakhsh@student.art.ac.ir
۲ -حسن سلطانی، دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران. soltani@art.ac.ir
۳-محمدرضا مریدی، دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.. moridi@art.ac.ir

مقدمه

ادبیات نوجوان و کتاب‌های غیردرسی در موضوعات مختلف برای نوجوانان تالیف می‌شوند. این کتاب‌ها، اگر همراه با تصویرگری متناسب با گروه سنی مخاطبانشان و متناسب با گونه ادبی کتاب تالیف شوند، می‌توانند نوجوانان را به‌طور غیرمستقیم با مسایل بنیادی چون هویت فرهنگی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، آشنا کنند. هویت فرهنگی از میان سایر عوامل هویتی که در یک کشور وجود دارد، جزو مسایلی است که از طریق آموزش درست در سنین نوجوانی می‌تواند در سرنوشت فرهنگی یک ملت نقش به سزایی داشته باشد. مساله چگونگی بازنمایی هویت فرهنگی به‌خصوص در مورد کشور ایران، که از پیشینه فرهنگی و تصویری غنی برخوردار است، موضوع مهمی به‌شمار می‌رود. این پژوهش در تلاش برای پاسخ‌دهی به این سوالات است که، در وهله اول، مولفه‌های اساسی هویت فرهنگی که در کتاب‌های گروه سنی نوجوان بازنمایی می‌شوند، چیست؟ منابع فرهنگی که تصویرگران در کار خود استفاده می‌کنند، کدامند؟ چگونه طراحان و تصویرگران از منابع فرهنگی موجود با توجه به بافت جامعه‌ای که اثر را در آن ارایه می‌دهند، استفاده می‌کنند؟ فرضیه این پژوهش بر این اساس است که، منابع تصویری بسیاری از دوران مختلف فرهنگی و هنری ایران باقی‌مانده که در دسترس قرار دارد. طراحان و تصویرگران با استفاده از این منابع نشانه‌ای غنی و با تاثیر گرفتن از جریان‌های تصویری معاصر می‌توانند علاوه بر آشنایی نوجوانان با فرهنگ اصیل تصویری ایرانی، آثاری بدیع و نو نیز بیافرینند که هماهنگ با بافت جامعه و سلیقه مخاطبانی باشد که در این زمانه مصرف‌کننده آثار آن‌ها به‌شمار می‌روند. هدف از این پژوهش معرفی ابعاد هویت فرهنگی ایرانی و بررسی این مساله است که، این ابعاد چگونه در کتاب‌های داستانی نوجوان بازنمود پیدا کرده است. در این پژوهش پس از بررسی مفاهیم اساسی پژوهش، وجوه اساسی هویت فرهنگی که در کتاب‌های نوجوان شناسایی شده‌اند، معرفی می‌شوند؛ و سه اثر از آثار نمونه تحقیق بر اساس روش نشانه‌شناسی اجتماعی[1] تحلیل و نتایج حاصل از بررسی آن‌ها ارایه می‌شود.

روش پژوهش

روش این پژوهش از نوع توصیفی و تحلیلی است. نمونه‌های مطالعه این پژوهش از بین تصویرگری کتاب‌های داستان تالیفی نوجوان که در سه دوره دوسالانه انجمن فرهنگی ناشران کتاب کودک و نوجوان در دهه ۹۰ شرکت کرده‌اند، انتخاب می‌شوند. در مجموع ۲۳۰ جلد کتاب جزو شرکت‌کنندگان منتخب شرکت‌کننده در این دوسالانه بوده است که ۴۷ اثر متعلق به آثار فرهنگی است. در این پژوهش، عناصری چون اساطیر، زبان، آداب‌ورسوم، سنت‌ها و آیین‌ها، آثار نثر و نظم مشهوری که در زمره فرهنگ ایران در ادوار مختلف تاریخ ایران ثبت شده‌اند و از آن‌ها به‌مثابه میراث فرهنگی ایران نام‌برده می‌شود، در دسته هویت فرهنگی ایران مورد بررسی قرار می‌دهیم. این دسته کتاب‌ها مناسب گروه سنی ج، د، ه و به‌طورکلی، گروه سنی نوجوان (تقریباً ده تا پانزده سال) است. دسترسی به نسخه‌های کتاب‌های مورد بررسی به شیوه میدانی و مشاهده و عکس‌برداری انجام‌شده است. انتخاب نمونه‌ها برای تحلیل نیز به‌صورت نمونه‌گیری هدفمند است. در این پژوهش برای تحلیل نمونه‌ها از روش نشانه‌شناسی اجتماعی، که توسط گونتر کرس[2] و تئو ون لیوون[3] مطرح‌شده، استفاده می‌شود؛ اما باید اشاره کرد که، برخلاف سایر پژوهش‌هایی که برای تحلیل تصویر فقط تاکید بر روش «نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر» که توسط کرس و لیوون در کتاب «خوانش تصویر» مطرح‌شده، دارند، در این پژوهش تا جایی از مبانی تحلیلی این روش استفاده می‌کنیم که، هم‌سو با مبانی کلی نظریه «نشانه‌شناسی اجتماعی» باشد. مشکلی که در بسیاری از پژوهش‌های مربوط به تحلیل تصویر با این نظریه در ایران رخ‌داده است که به‌اجبار سعی در تعمیم جز به‌جز این نظریه در نمونه‌های تصاویر پژوهش‌های خود دارند. چون دستور طراحی بصری که توسط کرس و لیوون در قالب سه فرانقش بازنمودی، تعاملی و متنی برای تصویر معرفی می‌شود، به عقیده خودشان نیز دستوری جهانی یا همگانی نیست که قابل تعمیم به‌تمامی تصاویر واقعی یا طراحی‌شده در تمامی فرهنگ‌ها باشد و این ویژگی‌ها در فرهنگ‌های مختلف علاوه بر این‌که

می‌تواند متفاوت عمل کند، حتی می‌تواند دارای ساز کاری که از یک ساختار کلی پیروی می‌کند، نباشد؛ ولی این روش تلاشی سودمند و ساختاری است که، توجه به تمامی جنبه‌های ساخت، ارایه و برداشت از تصویر دارد؛ که در کنار مبانی اصلی نشانه‌شناسی اجتماعی می‌تواند برای تحلیل تصاویر بسیار راهگشا باشد.

پیشینه پژوهش

میررحیمی (۱۳۹۷)، در پایان‌نامه «بازنمود هویت اسطوره‌ای در تصویرسازی کتاب کودک گروه سنی (ب و ج) دهه ۹۰ ایران» چگونگی بازتاب هویت اسطوره‌ای را در زیرمجموعه هویت ملی ایرانی تعریف کرده است. نتایج این پژوهش نشان داد که، مهم‌ترین شاخصه‌های هویت اسطوره‌ای در تصویرگری این کتاب‌ها پهلوانان و فرمانروایان، راز و رمز، تخیل، جاذبه، رویا، تجلی و تجسم انتزاع، هویت‌های ملی و مذهبی و اسلامی ایرانی است. پژوهش جمشیدی (۱۳۹۷)، در پایان‌نامه «مطالعه ویژگی‌های بصری در تصویرسازی کتب کودک و نوجوان (دهه ۸۰) با تمرکز بر داستان‌های شاهنامه» تلاشی است در جهت تجزیه‌وتحلیل مشکلات و ضعف‌هایی که در تصویرسازی‌ها وجود دارد. نتایج حاصل از این پژوهش نشان داد که، هر هنرمند تصویرگر با توجه به سبک هنری و تصور خود در روایت داستان و ارتباط میان متن و تصویر موفق بوده است. استفاده از ویژگی‌های متناسب با داستان و فضای ادبیاتی مطابقت داشته است و تصویرگران در استفاده از عناصر بصری به نقش‌مایه‌ها و عناصر تصویری کهن توجه داشته‌اند. دالوند (۱۳۹۴)، در پایان‌نامه «ویژگی تصویرگری کتاب کودکان و نوجوانان در داستان‌های حماسی» سعی در شناسایی تکنیک‌ها و ویژگی‌های تصویری داستان‌های حماسی به‌عنوان یکی از جنبه‌های هویت فرهنگی در کتاب‌های چاپ‌شده توسط کانون فکری کودک و نوجوان کرده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که، معیارهای هویت در شخصیت‌های حماسی در چهره و حالت‌های بدن، لباس‌ها و به‌واسطه معماری و طبیعت‌پردازی نشان داده‌شده است و از تکنیک‌های مختلف حتی تکنیک‌های غربی در طراحی‌ها استفاده‌شده است. همان‌طور که در پیشینه ذکر شد، پژوهش‌هایی در رابطه با بحث بررسی مولفه‌های چون اسطوره، حماسه و هویت برای کتاب‌های نوجوان انجام‌شده است. ولی پژوهشی که بحث هویت فرهنگی و بازنمایی مولفه‌های کاربردی آن را با رویکرد نظری لیون وکرس بر روی تصویرسازی‌ها انجام دهد، کار نشده‌است

چارچوب نظری

هویت فرهنگی

هویت فرهنگي از عناصر اصلی تشکیل‌دهنده هویت ملی به‌شمار می‌آید. حافظ‌نیا، سرزمین مشترک ایران، تاریخ مشترک ایران، زبان فارسی و شعبات فرعی آن، فرهنگ‌عامه ایرانی شامل آداب‌ورسوم، سنت‌ها، میراث و نمادهای فرهنگی، هنرهای بومی و سنتی ایرانی، میراث ادبی و معنوی ایرانی، میراث علمی و معرفت‌شناسی ایرانی، مذهب تشیع، نمادهای ملی ایرانی، نشان ملی، پول ملی، نام کشور ایران و حکومت ملی را جز مولفه‌های اصلی هویت ملی می‌داند (حافظ‌نیا، ۱۳۸۱: ۲۱۳). هویت هم عامل هم‌بستگي و شكل‌گيري روح جمعي در يك ملت و هم عامل تمايز و شاخص شدن آن در ميان ملل ديگر است. در تبيين هويت فرهنگي بايدگفت كه قوام و دوام زندگي توأم باعزت و آزادي يك ملت، به هويت فرهنگي آن در معناي عام وگسترده بستگي دارد (Waldrep,2006:80). انسان داراي هويت‌هاي مختلفي از جمله هويت فردي، اجتماعي، ملي، مذهبي و قومي است؛ اما هويت فرهنگي، تمام اين‌هاست و هيچ‌كدام از اين‌ها نيست. هويت فرهنگي مشرف بر تمام هويت‌هاست كه هم از تمام آن‌ها شكل‌گرفته و هم تمام آن‌ها را تحت تاثير خود قرار مي‌دهد. به‌گفته فينی (۱۹۹۳) و به نقل از امامی، هویت فرهنگي عبارت است از: «مجموعه ويژگي‌هاي پايدار تشكيل‌دهنده خلق‌وخوی افرادكه در تمام نگرش‌هاي انسان (اعم از ديني، ملي، قومي و آداب‌ورسوم) ريشه دارد و در تمام ساحت‌هاي زندگي انسان به‌طور مستقيم يا غيرمستقيم ظهور و بروز پيدا مي‌كند. هويت فرهنگي شامل نوعي خود همانندسازی است؛ بدين نحوكه چگونه من به‌گروه فرهنگي خاصي

احساس تعلق مي‌كنم» (امامی، ۱۳۹۱: ۱۰۲).
در كل مولفه‌هاي هويت فرهنگي ايرانی در مقالات و تحقيقات مختلف در چهار دسته كلی دين (مناسک و آيين‌های مذهبی و اماكن ديني)، تاريخ (مفاخر علمي-ادبي و هنري و سياسي)، آداب و سنن، (مراسم آيينی و فرهنگی، نمادهاي ملي و لباس و پوشش قوميت‌های مختلف)، زبان (ادبيات و آثار ادبی) و هنر (نمايشي و تجسمي) قابل بررسی است؛ اما در اين پژوهش، ما مولفه‌هايی كه احمدی در كتاب «بنيان‌های هويت ملی ايرانی» برای هويت فرهنگی ذكر می‌كند را برای تحليل و دسته‌بندی نمونه تحقيق مدنظر قرار می‌دهيم. احمدی باورها، زبان، عقايد، اسطوره‌ها، حماسه‌ها، هنر و ادبيات كهن و... را عناصر اصلی تشكيل دهنده هويت فرهنگی هر جامعه می‌داند (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۳۴). با توجه به بررسی كتاب‌های نمونه تحقيق، سه عنصر اصلی برای معرفی هويت فرهنگی در اين نمونه‌ها شناسايی شد. عامل اول، زبان كه در آثار نثر و نظم مشهوری كه در زمره فرهنگ ايران در ادوار مختلف تاريخ ايران ثبت‌شده است، تجلی پيدا كرده است. عامل دوم، اساطير ايران باستان، عامل سوم آداب‌ورسوم، سنت‌ها و آيين‌ها است كه از آن‌ها به‌مثابه ميراث فرهنگی ايران نام‌برده می‌شود.

زبان ملی در ايران

زبان در زمره مهم‌ترين مولفه‌های فرهنگی محسوب می‌شود كه هر نوع خاص آن در فضای جغرافيايی منحصری شكل می‌گيرد. زبان، وسيله ارتباط بين انسان‌ها است؛ ارتباطی كه در سطح خرد، همه كنش‌های روزمره و ارتباطات مستقيم و غيرمستقيم انسان‌ها را شامل می‌شود و در سطح كلان ناقل حكمت و علم، فكر و انديشه ميراث فرهنگی و تمدن بشری است كه بين ملت‌ها و نسل‌های مختلف برقرار می‌شود (گرانپايه، ۱۳۷۷: ۱۱۰). زبان فارسی بيش‌تر از هر عنصر فرهنگی ديگر، ويژگی برجسته و بی‌همتای فرهنگ ايرانی را -كه همان انعطاف‌پذيری با حفظ هويت است- به نمايش می‌گذارد. به‌گفته ثلاثی: «زبان فارسی باوجود دگرگونی‌های بسياری كه از ديگر زبان‌ها پذيرفته است، همواره، هويت خود را حفظ كرده است. اجتماع فرهنگی و انديشه ايرانی نيز مدلولی بر اين ويژگی زبان فارسی است كه در عين حفظ ماهيت اصيل خويش، تاثيرگذار و تاثيرپذير از «ديگری» بوده است» (ثلاثی، ۱۳۷۹: ۲۷۴).
زبان مشترک، به‌عنوان تعريف‌كننده ملت و مليت به اين نكته اشاره نمی‌كند كه هر ملت با سرزمين خاص تنها يک‌زبان واحد دارد. با اين همه، هر ملتی با واحد سياسی خاص با يک‌زبان مشترک، كه نقش اصلی برقراری ارتباط ميان مردمان آن است و آگاهی بخشی تاريخی و سياسی را ايجاد كرده است، مرتبط هست. زبان مشترک هم‌چنين، از طريق آثار مكتوب تاريخی، ادبی و مذهبی، ميراث فرهنگی يک ملت را توزيع می‌كند. اين‌گونه زبان مشترک را زبان ملی هم می‌خوانند. آشنا و روحانی به تعبير دوسوسور از زبان، نمودهای زبان را در دو حوزه نوشتاری و گفتاری تقسيم كرده‌اند؛ يعنی زبان نوشتاری و خط را به‌عنوان عاملی اثرگذار در تكوين و تحويل هويت، متمايز از زبان گفتاری مورد توجه قرار می‌دهند (آشنا و روحانی، ۱۳۸۹: ۱۷۰).
زبان فارسی به‌عنوان ابزار زايش و تبلور آثار ميراث ادبی ايران و تداوم خاطره تاريخی سياسی و سرزمينی از اهميت زيادی برخوردار است. از آن‌جاكه، تمامی ميراث ادبی، تاريخی، عرفانی، دينی و فلسفی انديشه ايرانی و نيز اكثر كتاب‌های نظم و نثر مربوط به تاريخ اساطير ايران به زبان فارسی نوشته‌شده است. پژوهش‌های اخيرتر زبان‌شناسی نشان داده است كه، زبان فارسی از حداقل يک و نيم‌قرن پيش از اسلام زبان رايج ايران بود و به‌ويژه، به‌عنوان زبان آموزشی و ديوانی نقش مهمی در پيوستگی ميان ايرانيان بازی كرده است. زبان فارسی به‌عنوان زبان محاوره‌ای و آموزشی قابل‌فهم همه ايرانيان در دوران گذار از ايران باستان به ايران پس از اسلام هم‌چنان زبان عموم جامعه ايران بود و اگرچه از سال ۸۳ هجری به‌عنوان زبان ديوان خلافت جای خود را به عربی داد، اما پس از دو قرن بار ديگر در چهارچوب شعر فارسی رسالت خود را در نگهداری و هويت تاريخی و فرهنگی ايران را به نمايش گذاشت و پس از اندكی به زبان مكتوب نه‌تنها ايران، بلكه بخش‌های بزرگی از جهان اسلامی تبديل شد (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۹۰).
پس می‌توان گفت كتاب‌ها و آثار برجسته‌ای هم‌چون

شاهنامه فردوسی و آثار صدها شاعر و نویسنده دیگر که دربردارنده بخش‌های مهم تاریخ، گستره سرزمینی، آیین‌ها و سنت‌ها و اندیشه‌های دینی-فلسفی و سیاسی ایران به‌واسطه زبان و خط فارسی به رشته تحریر درآمده است در زمره میراث فرهنگی ایران قرار می‌گیرند.

اساطیر، آیین‌ها و رسوم ایرانی

بر اساس تحلیل لوتمان، به نقل از سمنکو می‌توان: «تبیین فرهنگ را، از انباشت تجربه‌های تاریخی در یک نظام ذهنی و حافظه‌ای، با تکیه‌بر دو عنصر تکرار و نوآوری مورد تحلیل قرارداد. بر این اساس همان‌طور که یک فرد مجموعه‌ای از انباشت تجربی را در خود دارد، یک گروه و جمع انسانی نیز انباشت تجربه‌های تاریخی برآمده از دوره‌های گوناگون زمانی را به دنبال دارد. طبعاً برای پی بردن به چنین تجاربی با یک حافظه واحد سروکار نداریم؛ بلکه با یک نظام حافظه‌ای مواجه هستیم که داده‌های تاریخی در آن جانگهداری می‌شوند» (سمنکو، ۱۳۹۶: ۴۹). این نظام ذهنی و حافظه، همان نمود فرهنگی در دوران مختلف یک فرهنگ یا تمدن است که در شکل آداب‌ورسوم، شعایر، قصه‌ها، اسطوره‌ها و غیره ظهور و بروز می‌یابد. با چنین مبنایی، یک جمع انسانی در یک طول تاریخی باهم زندگی می‌کنند که در خلق انباشت تجربی‌شان با یک‌دیگر شریک هستند. با این نگاه تاریخ فرهنگی یک کشور منبع مهم و مولفه اساسی هویت فرهنگی به‌شمار می‌رود. این دیالکتیک تکرار و نوآوری در آن، پویایی هویت فرهنگی را که لازمه حیاتی آن است، به دنبال دارد (رواسانی، ۱۳۸۰: ۱۱۹). درهرحال، تاریخ فرهنگی ایران یکی از منابع مهم هویت‌بخشی در طول انباشت تجارب ایرانیان به‌شمار می‌رود که نه‌تنها ایران باستان بلکه ایران اسلامی را نیز در برمی‌گیرد. چون هویت فرهنگی ایرانیان متاثر از نظام اجتماعی و فرهنگی کشور است که در هر دوره تاریخی به شکلی بروز یافته و بر هویت تاثیرگذاشته است. از تشیع صفوی تا مدرنیته پهلوی و از اسلام انقلابی تا سنت ولایی همگی متاثر از نظام‌های اجتماعی و فرهنگی هستند که در هویت فرهنگی که به‌صورت مستند در منابع مختلف نمود یافته، قابل‌شناسایی است. البته، شناخت دقیق تاریخ فرهنگی گذشته به‌ویژه، ایران باستان با دشواری روبه‌رو است؛ ولی مولفه هویتی زبان، پرده از عمیق‌ترین لایه‌های تاریخی برمی‌دارد که از آن میان می‌توان به شاهنامه ابومنصوری، شاهنامه فردوسی و شاهنامه «خدای‌نامه‌ها» (پیش از اسلام) اشاره کرد.

این دسته از عناصر هویت فرهنگی دربرگیرنده رسوم و آیین‌هایی است که از روزگار کهن تاریخ ایران تا به امروز هم‌چنان تداوم‌یافته و بخشی جدایی‌ناپذیر از هویت و فرهنگ ملی ایرانی شده است. برخی از این آیین‌ها، همانند نوروز نه‌تنها در ایران کنونی، بلکه در ماورای مرزهای آن، یعنی در حوزه تمدنی ملی ایرانی گرامی داشته می‌شود و همه جهانیان نیز آن را نشانه‌ای از فرهنگ و میراث فرهنگی ایران می‌دانند. برخی از آداب‌ورسوم ایرانی پس از اسلام نیز در بستر دین جدید هم‌چنان تداوم پیداکرد. برخی از این آیین‌ها نظیر جشن‌های سده و مهرگان -که جشن‌های مربوط به گرامیداشت آتش در دوران باستان هستند- حتی در دوران بعد از اسلام نیز تحت عنوان جشن چهارشنبه‌سوری گرامی داشته می‌شود (رضی، ۱۳۹۲: ۸۸). تمامی این آیین‌ها در زمره میراث فرهنگی ایران قرار دارند. در بحث آیین‌ها و سنت‌های فرهنگی ایرانی نمی‌توان از اهمیت اساطیر نیز غافل شد. بحث اساطیر در فرهنگ ایرانی به‌خصوص فرهنگ ایران باستان جز مسایل حیاتی به‌شمار می‌آمد که با زندگی روزمره آنان درهم‌تنیده بود. از نظر کاسیرر «اسطوره و زبان هم‌خانه یک‌دیگرند و رابطه تنگاتنگی باهم دارند. چنان‌که کاسیرر می‌گوید زبان و اسطوره دو جوانه مختلف از یک ریشه واحدند» (کاسیرر، ۱۳۶۰: ۱۵۶). اسطوره را می‌توان در معنای گسترده‌اش مشتمل بر داستان‌ها، افسانه‌ها، حماسه‌ها، سنن، خاطرات خوش و ناخوش و احساسات و علایق عاطفی مشترک دانست.

نشانه‌شناسی اجتماعی

تنشانه‌شناسی اجتماعی بر پایه نشانه‌شناسی اولیه، به‌عنوان روش پژوهش در شناخت دلالت‌ها، در میانه قرن بیستم به‌وجود آمد. نشانه‌شناسی با تمرکز بر کارکرد نشانه‌ها، به بحث در مورد تولید معنا

و چگونگی معنادار شـدن نشـانه‌ها می‌پـردازد. ولی تمرکـز نشانه‌شناسـی اجتماعی از نشـانه، به شـیوه به‌کارگیـری منابع نشـانه شـناختی به‌منظـور تولید کنش‌هـای ارتباطـی جدید و تفسـیر آن‌هـا در بافت موقعیـت تغییر کـرده اسـت. از این منظـر، تردیدی نیسـت کـه پدیده‌هـای اجتماعـی به‌خودی‌خـود و به‌تنهایی معنا پیدا نمی‌کنند، بلکه در درون شـبکه‌ای از معانی جـای می‌گیرنـد و دارای چارچوبی فرهنگی هسـتند (Jewitt, 2009: 4). نشانه‌شناسـی اجتماعـی از متون بسـیار متعـددی از جمله عکـس، تبلیغات، روزنامه و فیلم بهـره می‌گیرد، تا چگونگـی خلق معنا در چرخه تعـاملات پیچیده نشانه‌شناسـی را توضیح دهد. نشانه‌شناسی اجتماعی یک نظریه محض نیست و در صورتی می‌تواند توانایی خود را نشـان دهد که در نمونه‌هـا و موضوعات خاصـی به‌کاربرده شـود. برای همین همیشـه نیازمند حوزه دیگری است که مفاهیم و روش‌هـای نشـانه شـناختی روی آن اعمال شـود (ون لیـوون، ۱۳۹۵: ۱۸). نشانه‌شناسـی اجتماعـی بارویکردهـای متفاوتی بـروز و ظهور یافته اسـت که همگی در اصـل نشـات‌گرفته از آثار مایـکل هلیدی[۴] اسـت. نظریه‌ای که در این تحقیق مطرح اسـت متاثر از دیـدگاه نشانه‌شـناختی موجود در نظریـه هلیدی اسـت که توسـط کرس و ون لیـوون مطرح می‌شـود. آن‌هـا مبانـی نظـری تئـوری خـود را در کتاب‌های «نشانه‌شناسی اجتماعی» نوشـته تئون لیوون و کتاب «نشانه‌شناسـی اجتماعی از نظریِ تـا کاربرد: بازنمود چندوجهی رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی به موضوع ارتباط در عصر حاضر» نوشـته گونتر آکرس به رشـته تحریر درآورده‌اند.

تحلیـل تصویـر در نشانه‌شناسـی اجتماعی، شـامل توصیف «منابع نشـانه‌ای» (آن‌چه می‌تواند با عکس‌ها یا سـایر ابزارهـای بصـری ارتباطـی) گفته یـا انجام می‌شـود. دغدغـه اصلـی نشانه‌شناسـی اجتماعـی این اسـت که، چیزهایـی را که افراد به‌وسـیله تصاویر می‌گویند یا انجـام می‌دهند، چگونه می‌توان تفسـیر کرد. اصطلاح «منبع نشانه‌شناسی» اصطلاحی کلیدی در نشانه‌شناسی اجتماعی اسـت. این منابع به‌گفتار، نوشـتار یا تصویر محدود نمی‌شود، بدین معنی آن‌چه ما انجـام می‌دهیم و یا خلـق می‌کنیم، به شـیوه‌های مختلفی ارایه می‌شـود که به خلق معناهای فرهنگی و اجتماعی متفاوتی می‌انجامد. واضح اسـت که هر چه امکانات سـاخت منبع نشـانه‌ای قوی‌تر و گسـترده‌تر باشـد، افراد بیش‌تری آن منبع را در معنای موردنظر سـازنده‌اش تفسـیر خواهند کرد و این‌جاست که پای روابط قدرت، ایدئولوژی و هژمونی به میان می‌آید (Kress, 2009: 45).

نشانه‌شناسی اجتماعی معتقد اسـت که ساختارهای تصویـری به‌سـادگی سـاختارهای واقعـی جامعه را تولیـد نمی‌کنند؛ بلکـه برعکـس آن‌هـا تصاویری از واقعیت تولید می‌کنند که وابسـته بـه علایق نهادهای اجتماعی اسـت. نهادهایی که تصاویر در آن‌ها تولید، توزیـع و خوانـده می‌شـود؛ بنابراین، سـاختارهای تصویری ریشـه ایدئولوژیـک دارنـد و از طرفی دیگر، آن‌ها به‌هیچ‌وجه محدود به مسـایل صوری و ظاهری نمی‌شـوند. بلکـه دارای ابعاد معنایی بسـیار عمیقی هسـتند که می‌تواند از اهمیت فراوانی برخوردار باشد (کرس و لیوون، ۱۳۹۵: ۲۶).

«نشانه‌شناسـی اجتماعـی معطـوف به معنی اسـت و معنـی مدنظـر آن در درون جامعه تولید می‌شـود؛ نشـانه که ترکیبـی از شـکل و محتـوا اسـت، در قلب نشانه‌شناسـی جـای دارد. نشـانه‌ها در تمامی وجوه ارتباطـی یافـت می‌شـوند؛ بنابراین، بررسـی تمام وجوه بـرای یافتـن معنی موجـود در آن‌هـا ضروری اسـت. در نشانه‌سـازی (فرایند پرکنش ساخت نشانه در تعاملات اجتماعی) نشـانه‌ها به‌جـای این‌که صرفاً مورد اسـتفاده قـرار بگیرند، سـاخته می‌شـوند. در واقع تاکید بر نشانه‌سـازی به‌جای اسـتفاده از نشـانه یکی از چنـد ویژگی اسـت کـه نظریه نشانه‌شناسـی اجتماعی را از دیگر نظریه‌های نشانه‌شناسـی متمایز می‌سازد. در نشانه‌شناسـی اجتماعی افراد با ماهیت اجتماعی خود و با اسـتفاده از منابـع فرهنگی موجود -که به‌گونـه‌ای اجتماعـی ساخته‌شـده‌اند- در فرایند نشانه‌شناسـی و رویکرد نشانه‌شناسـی اجتماعی در رابطه با مسـاله بازنمود به دو اصل معتقد است: «اصل وضوح» و «قاعده تناسب». افراد برای برقراری ارتباط و سـاختن پیام خواهان حداکثر وضوح در هر موقعیت خاص هسـتند. آن‌هـا از دال‌هایی اسـتفاده می‌کنند که بیش‌ترین میزان رسـانایی را برای مخاطبان‌شـان

داشته باشد. هم‌چنین، سازنده نشـانه تلاش می‌کند کـه دال را آن‌گونه ارایه دهد کـه به‌خوبی معنی مدلول را انتقال دهد. به‌عبارت‌دیگر، بر اساس قاعده تناسب و اصل وضوح، شـکل باید ویژگی‌ها لازم را برای حمل معنی مورد نظر داشته باشـد (همان: ۶۶). هم‌چنین، نشانه‌شناسـی اجتماعـی سـه جنبه کلیـدی دارد که لیوون در کتاب «نشانه‌شناسی اجتماعی» و هم‌چنین، کـرس در کتاب «نشانه‌شناسـی اجتماعـی از نظری تا کاربرد» در رابطه با آن صحبت می‌کنند. این سه جنبه کلیدی گفتمان، ژانر و وجه است

-**گفتمان**[۵]: اصطلاحی که نشانه‌شناسـان اجتماعی از گفتمان به‌کار می‌برند برگرفته از فوکو است که می‌گوید: «گفتمان‌ها دانش‌های به لحاظ اجتماعی برساخته در باب برخی ابعاد واقعیت هسـتند؛ یعنـی این دانش‌ها در بافت اجتماعی حاضر در بافت، سـازگار می‌شوند» (کـرس، ۱۳۹۲: ۶۷). گفتمان‌ها منابع معنایی موجود در هـر جامعه می‌باشـند کـه از طریق آن‌هـا می‌توان جهان را از نقطه‌نظر اجتماعی و طبیعی و یا در سطحی وسیع‌تر دریافت کرد (همان: ۱۴۰).

- **ژانر**[۶]: ژانـر به‌عنوان یکـی از اصطلاحـات کلیدی در نظریـه نشانه‌شناسـی اجتماعـی بـه پیدایـش و شکل‌گیری سازمان‌ها، فعالیت‌ها و تعاملات اجتماعی اشـاره دارد. ژانر با تبدیل دانش موجـود که به‌صورت نظری و انتزاعی اسـت، به‌کنش و تعـاملات اجتماعی جامعه عمل می‌پوشاند و با انجام چنین عملی به دانش مخصوص در هر زمینه عنوانی خـاص اطلاق می‌کند. در واقع، رویدادهای متفاوت بـا توجه به فعالیت‌هایی که در طی آن‌ها انجـام می‌پذیرند، بـا عناوین خاصی مورد خطاب قرار می‌گیرند (Kress, 2009: 140).

- **وجه**[۷]: وجه نیز با داشـتن قابلیت‌هـای متفاوت و با توجه به نیات شـخص بلیغ و طراح و بـا ایجاد تاثیرات هستی‌شناسانِ خاص به معنی بعدی مادی می‌بخشد (Ibid: 141). وجهـی که در ایـن پژوهش بـا آن مواجه هستیم وجه تصویری است و این تصویر از نوع تصاویر واقعی نیسـت؛ بلکـه تصویرسـازی‌هایی اسـت که به هدف تجسـم تصویری روایـات کتاب‌های داسـتانی نوجوان ساخته‌شده است.

نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر و ابعاد آن

تصویر همانند سـایر شیوه‌های نشـانه‌ای برای این‌که بتواند چون نظـام ارتباطی کاملی عمـل کند باید چند شـرط بازنمودی و ارتباطـی را برقرار کنـد. برای این منظـور نشانه‌شناسـی اجتماعـی از مفهـوم نظـری فرانقش -که مایکل هلیدی مطرح کرده است- استفاده می‌کند. سه فرانقشی که هلیدی مطرح کرده به ترتیب فرانقش‌هـای اندیشـگانی[۸] و بیـن فـردی[۹] و متنی[۱۰] نام دارند. بسـیاری از پژوهشـگران از نشانه‌شناسـی اجتماعی برای تحلیل نشـانه‌های تصویری اسـتفاده کرده‌اند. به‌خصوص، کرس و لیوون (۱۹۹۶)، در کتاب «خوانش تصاویر» نشانه‌شناسـی اجتماعـی تصویر و جنبه‌ها و کارکردهـای آن را معرفی می‌کنند. اسـاس این شـیوه بـر پایه سـه فرانقش کـه در زبان‌شناسـی نقش‌گـرای هلیدی برای شـناخت نقش‌های متفاوت زبان طرح‌شده، گذاشته‌شده است؛ آن‌ها سه فرانقش برای تصویـر قایـل می‌شـوند: ۱) معنـای بازنمودی (اندیشـگانی)؛ ۲) معنـای تعاملی (بین فـردی)؛ ۳) معنای ترکیبی (متن). نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر سـعی در فراهـم آوردن توصیف‌های مفیـد کاربردی درباره سـاختارهای ترکیبی مهمی اسـت که در طول تاریخ نشانه‌شناسـی تصویری غرب به‌صـورت اصول رایج درآمده است. علاوه بر این کرس و لیوون با مطرح کردن و دسـته‌بندی کـردن این مباحث سـعی دارند که، به تحلیل چگونگی اسـتفاده از این اصول در تولید معنی در آثار طراحان و تصویرگـران معاصر بپردازند. البتـه، کرس و لیون معتقد هسـتند، دسـتور طراحی بصری، که در کتاب «خوانش تصویر» معرفی می‌شود، دسـتوری جهانی یا به تعبیری همگانی نیسـت. زبان تصویر برخلاف آن‌چه پنداشـته می‌شود، زبانی واضح نیست که در سرتاسـر جهان به یک شیوه تفکیک‌شده باشـد. بلکه این زبان دارای ویژگی‌هـا فرهنگی خاص اسـت. در ادامه، به معرفـی اجمالـی ویژگی‌های این سه فرانقش می‌پردازیم؛ ولی باید توجه داشت کاربرد نظریه «نشانه‌شناسـی اجتماعی تصویر» در این بحث فقط از جهـت اسـتفاده از اصطلاحات ایـن نظریه در تحلیل تصاویر اسـت. روش نشانه‌شناسـی اجتماعی تصویر یک روش خودبسـنده نیسـت و تنها شـیوه‌ای بـرای درک تصاویـر بـر مبنای یـک نظریـه مرتبط با

موضوع به‌دست می‌دهد؛ بنابراین، نظریاتی که در تحلیل تصویر به‌کار گرفته خواهند شد، متناسب با موضوع مورد بررسی و پرسش‌های پژوهش انتخاب می‌شوند و هدف از معرفی «نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر» در این قسمت، همان‌طور که گفته شد، تا جایی است که استفاده از این ویژگی‌ها بتواند در تحلیل نمونه‌ای پژوهش راه‌گشا باشد.

فرانقش بازنمودی

هر شیوه نشانه‌ای باید به نحوی تجربه‌های روزمره انسان‌ها را منعکس سازد که گویی خود انسان‌ها آن‌ها را تجربه می‌کنند؛ به‌عبارت‌دیگر، این فرانقش باید اشیا و روابط میان آن‌ها را در جهانی خارج از نظام بازنمودی ارایه دهد. برای انجام این کار شیوه‌های نشانه‌ای چندین گزینه در اختیار ما قرار می‌دهند. در نشانه‌شناسی اجتماعی به این دو شیوه، بازنمودهای روایی و بازنمودهای مفهومی گفته می‌شود.

هنگامی که شرکت‌کنندگان در تصویر از طریق بردار به یک‌دیگر متصل می‌شوند و در حال انجام دادن عملی بر یک‌دیگر یا برای یک‌دیگر هستند؛ ساختارهای روایی نامیده می‌شوند. در چنین تصاویری نوعی از الگوهای برداری دیده می‌شود. الگوهای مفهومی در مقابل ساختارهای روایی قرار دارند. در الگوهای مفهومی شرکت‌کنندگان را با توجه به دسته‌بندی، ساختار، معنی یا از نظر جوهره ثابت و پایدارشان بازنمود می‌کنند؛ درحالی‌که، الگوهای روایی به ارایه کنش‌ها، رویدادها، فرآیندهای متغیر و ترکیب‌بندی‌های مکانی گذرا می‌پردازند (کرس و لیوون، ۱۳۹۵: ۸۷). در نشانه‌شناسی اجتماعی اصطلاح «شرکت‌کنندگان» می‌توانند جای‌گزینی برای واژگان «اشیا» و «عناصر» در تعریف ارایه شده باشد. تصویرها و دیگرگونه‌های بصری دو نوع شرکت‌کننده را دربر می‌گیرند. «شرکت‌کنندگان بازنمود شده» و «شرکت‌کنندگان گذرا». شرکت‌کنندگان بازنمود شده همان افراد، مکان‌ها و اشیایی هستند که در تصویر نمایش داده می‌شوند. شرکت‌کنندگان گذرا نیز تولیدکننده و بیننده‌هایی هستند که از طریق تصویر باهم ارتباط برقرار می‌کنند. شرکت‌کنندگان گذرا، انسان‌های واقعی هستند که در نهادهای اجتماعی تصاویر را تولید و تفسیر می‌کنند (همان: ۱۰۵).

فرانقش تعاملی

ارتباط تصویری نوعی دیگری از تعامل را نیز شکل می‌دهد؛ یعنی تعاملی که میان تولیدکننده و بیننده تصویر وجود دارد. هر شیوه نشانه‌ای باید رابطه اجتماعی خاصی میان تولیدکننده و بیننده برقرار کند. تعامل بین تولیدکننده تصویر و مخاطب آن در اکثر مواقع، تعاملی باواسطه از طریق وجه تصویر است. چون تولیدکننده به‌طور واقعی، مخاطبان واقعی خود را نمی‌بیند، درنتیجه، مجبور خواهد بود تصویری ذهنی از بینندگان و تفسیر آن‌ها خلق کند. در این میان، توجه به سه عامل در تصویر می‌تواند در برداشت ما از نیت تولیدکننده تصویر راه‌گشا باشد. این سه عامل عبارتند از: تماس، فاصله اجتماعی، زاویه دید.

-**تماس**: هنگامی که شرکت‌کننده بازنمود شده به بیننده نگاه می‌کند، مسیر نگاه او برداری را شکل می‌دهد که او را به بیننده متصل می‌سازد. تماسی که در این حالت برقرار می‌شود، تماسی تخیلی است. در نشانه‌شناسی اجتماعی این تصویرها «تقاضا» نامیده می‌شوند. در این تصویرها، نگاه مستقیم شرکت‌کننده بازنمود شده و در صورت وجود ایما و اشاره، او از بیننده تقاضا می‌کند که وارد نوعی ارتباط تخیلی با او شود. بعضی تصویرها ما را غیرمستقیم خطاب می‌کنند. در این مواقع، بیننده فاعل نگاه فرد درون تصویر است نه مفعول. در چنین تصویرهایی، ارتباط چشمی میان شرکت‌کننده بازنمود شده و بیننده وجود ندارد. در این‌جا بیننده مانند رهگذری است که دیده نمی‌شود؛ اما وقایع اطرافش را به‌دقت تماشا می‌کند. این نوع تصویرها را «عرضه» می‌نامیم. چون این تصویرها اطلاعاتی از شرکت‌کننده بازنمود شده را مانند منبع اطلاعاتی برای بیننده عرضه و ارایه می‌دهند (کرس و لیوون، ۱۳۹۵: ۱۶۸).

-**فاصله اجتماعی**: آن‌چه در این‌جا منجر به ایجاد معانی خاص می‌شود، نوع نمایی است که تصویر بر اساس آن ارایه می‌شود. این نما شامل نمای بسته، متوسط و باز می‌شود. هرکدام از این‌ها می‌توانند ارتباطی خاص میان بیننده و شرکت‌کننده درون تصویر ایجاد کنند. در نمای بسته، تمرکز بر روی

جزییات تصویر است و فاصله از نوع «فاصله شخصی نزدیک» است. در نمای متوسط، فرد یا عناصر شرکت‌کننده به‌صورت کامل بدون نمایش جزییات دقیق به نمایش درمی‌آید؛ پس فاصله از «فاصله شخصی دور» است. در نهایت، در نمای باز، فرد فضای کوچکی از تصویر را اشغال می‌کند و بیش‌تر تصویر محیط اطراف اوست و این نوع فاصله «فاصله عمومی» نامیده می‌شود (همان: ۱۶۰).

-**زاویه دید**: عامل دیگری به نام انتخاب پرسپکتیو نیز وجود دارد که باعث ایجاد ارتباط میان شرکت‌کنندگان بازنمود شده و بیننده می‌شود. در واقع، زاویه دید به بیننده امکان می‌دهد اشخاص، مکان‌ها و اشیای داخل تصویر را از بالا، پایین یا هم‌سطح چشم ببیند و همین‌طور از روبه‌رو، کنار یا پشت. زاویه‌های دید مختلف می‌توانند معانی مختلفی را به‌طور ضمنی و بالقوه به مخاطب برسانند. از دوره رنسانس تاکنون، دو نوع تصویر در فرهنگ غرب وجود داشته است. «تصاویر شخصی ذهنی» و «تصاویر غیرشخصی عینی» (همان: ۱۸۳).

فرانقش متنی

آن‌چه الگو فرانقش بازنمودی و تعاملی را تکمیل می‌کند، عنصر سومی است که فرانقش متنی را شکل می‌دهد و آن را «ترکیب‌بندی عناصر» نیز می‌توان نامید. منظور از ترکیب‌بندی یا چیدمان در نشانه‌شناسی اجتماعی همان ساختاری است که عامل ایجاد ارتباط میان عناصر بازنمودی و گذرا می‌شود و درنهایت، این دو الگو را در قالب مجموعه‌های معنی‌دار درهم می‌آمیزد. ترکیب‌بندی می‌تواند معنای بازنمودی و گذرای تصویر را به سه شیوه به‌هم‌پیوسته به یک‌دیگر مرتبط سازد. این شیوه عبارتند از: ارزش اطلاعاتی، برجستگی، قاب‌بندی.

-**ارزش اطلاعاتی**: قرارگیری عناصر موجود در تصویر باعث می‌شود تا هر یک از عناصر نسبت به یک‌دیگر دارای ارزش اطلاعاتی خاصی باشند. چنان‌چه عناصر در سمت چپ یا راست، بالا و پایین، حاشیه و مرکز قرار بگیرند، بر مفهوم تصویر تاثیرگذار هستند.

-**برجستگی**: عناصر درون تصویر به‌گونه‌ای در تصویر ظاهر می‌شوند که به درجات گوناگون توجه بینندگان را به خود جلب کنند. در تصویر، عناصر می‌توانند در پیش‌زمینه یا پس‌زمینه قرار بگیرند، دارای اندازه‌های گوناگون باشند، با کنتراست‌های متفاوت نمایش داده شوند، با وضوح متفاوت نشان داده شوند و... هم‌چنین، ترکیب‌بندی یک تصویر به درجات گوناگون می‌تواند عناصر درون صفحه را برجسته سازد (کرس و لیوون، ۱۳۹۵: ۲۷۷).

-**قاب‌بندی**: سومین عنصر در ترکیب‌بندی تصویری قاب‌بندی است. البته، این ویژگی در تمام تصاویر وجود ندارد. حضور یا عدم حضور ابزارهای قاب‌بندی می‌تواند عناصر درون تصویر را به یک‌دیگر مرتبط سازد یا از هم جدا کند. مثلاً، تصاویر کمیك استریپ‌ها مثال روشنی برای مفهوم قاب‌بندی تصویری است. بحث قاب‌بندی در نمونه‌ای این تحقیق صادق نیست.

تحلیل نمونه‌ها

نمونه اول (نمونه‌ای از تجلی ادبیات ایران یا زبان فارسی)

نمونه ۱- (یوسفی، ۱۳۹۴ الف: ۱۵-۱۶).(نگارندگان).

این تصویرگری از کتاب «رستم و سهراب» به تصویرگری فرهاد جمشیدی انتخاب‌شده است. این کتاب روایتی از داستان رستم و سهراب است که از شاهنامه فردوسی اقتباس‌شده است. شرکت‌کنندگان بازنمود شده در این تصویر، رستم و سهراب سوار بر اسب و افراسیاب سوار بر اهریمن در بالای صفحه است. فرانقش بازنمودی: بازنمود در این تصویر از نوع بازنمود روایی است و کنش اصلی از طریق برداری که از جهت نگاه رستم و سهراب به وجود آمده است، قابل تشخیص است. فرانقش تعاملی یا

ارتباط شرکت‌کنندگان بازنمود شده و گذرا: تماس یا نوع نگاهی که شرکت‌کنندگان بازنمود شده در تصویر دارند، از نوع نگاه «عرضه» است و هدف تصویرگر ارایه اطلاعات به بیننده تصویر است. در رابطه با فاصله اجتماعی، نما در این تصویر از نوع نمای کاملاً باز است و فاصله اجتماعی «عمومی» است. این فاصله مخاطب را قادر می‌سازد تا به‌صورت کامل شاهد ترجمان تصویری متن نوشتاری باشد. زاویه دید «عینی و غیرشخصی» است و تصویرگر هر آن‌چه درباره شرکت‌کننده بازنمود شده درون تصویر وجود دارد و برای درک روایت کافی است، با این نوع زاویه دید در اختیار بیننده قرار داده است. فرانقش متنی یا همان ترکیب‌بندی عناصر: ترکیب‌بندی این تصویر از نوع ترکیب‌بندی قرینه است و عناصر در دو طرف تصویر به‌طور مساوی پخش‌شده است. در رابطه باارزش اطلاعاتی باید گفت، چون ترکیب‌بندی از نوع قرینه است، قرارگیری شرکت‌کنندگان اصلی در مرکز تصویر که به‌صورت قرینه مقابل هم قرارگرفته‌اند، باعث توجه بیش‌تر به مرکز تصویر می‌شود. در واقع، تمهیدات تجسمی موجود در ترکیب بندی اثر نشان از زاویه دیدی دارد که در نگارگری ایرانی شاهد آن هستیم. تمهیدات تجسمی مجموعه‌ای از عوامل تجسمی از قبیل عناصر بصری یا تصاویر است که به قصد رساندن یک تاثیر یا مجموعه‌ای از تاثیرات خاص به‌کار می‌رود (مهدی‌زاده، ۱۳۹۴: ۷). برجسته‌سازی در این تصویر از طریق نقاط سفیدی که در مرکز تصویر بر روی لباس و اسب‌های دو مبارز قابل‌رؤیت است، انجام‌گرفته و نگاه بیننده را به سمت خود جلب می‌کند.

در زمینه بافت فرهنگی و آگاهی از منابع نشانه‌ای که تصویرگر به آن‌ها رجوع کرده، باید گفت که، رزم رستم و سهراب از داستان‌های مشهور شاهنامه است که در دوره‌های مختلف و مکاتب گوناگون نگارگری ایرانی مورد توجه قرارگرفته و به تصویر درآمده است. پس تصویرگر منابع نشانه‌ای فراوانی برای تصویرگری در اختیار داشته است که با توجه به علاقه و به‌تناسب گروه سنی مخاطب خود دست به انتخاب منبع نشانه‌ای خود زده است که این امر نشان از رعایت «قاعده تناسب» دارد. در این جا پردازش تصاویر بیش‌ترین ارجاع را به سبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای دارد که یکی از سبک‌های نقاشی معاصر ایران است که موضوع‌هایی رزمی و مذهبی به‌خصوص نبرد رستم و سهراب در تصویرگری‌های این مکتب قابل مشاهده است. به‌خصوص، تصویرگری چهره و اندام و لباس‌های رستم و سهراب. هم‌چنین، اسب‌هایشان شباهت بسیاری به این شخصیت‌ها در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دارند؛ ولی طبیعت‌پردازی و صحنه‌سازی تاثیرگرفته از مکاتب نگارگری قدیمی‌تر است. علاوه بر این در تصویرگری اهریمن و افراسیاب شاهد سبکی هستیم که در فرهنگ نگارگری ایرانی تاکنون، سابقه نداشته است و تصویرگر برای نشان دادن نمادین عنصر شر از منبع فرهنگی و تصویری دیگری که در جهت شفافیت و صراحت هر چه بیش‌تر و در واقع، در جهت رعایت «اصل وضوح» موضوع باشد، استفاده کرده است. «ژانر» این تصویر فرهنگی و «وجه» ارتباط، تصویری و «گفتمانی» که این کتاب و در پی آن تصویرگری‌های آن در پی گرفته است؛ گفتمانی حماسی و قهرمانی است.

نمونه ۲- (یوسفی، ۱۳۹۴ب: ۲۱).

نمونه دوم نمونه‌ای از تجلی اساطیر ایران باستان):

این تصویرگری از کتاب «روزی به نام سده» به تصویرگری علی خدایی انتخاب‌شده است. این کتاب روایتی اساطیری از کشف آتش توسط هوشنگ پیشدادی است. لحظه‌ای که در این تصویر به تصویر درآمده، لحظه‌ای است که هوشنگ سنگی را برای کشتن ماری پرتاب می‌کند و از برخورد این سنگ با

سـنگ بزرگ‌تر جرقه‌ای ایجادشـده و منجر به کشـف آتش و خوشـحالی مـردم می‌شـود. بازنمـود در این تصویر از نوع بازنمود روایی است و تعامل اصلی در این تصویر تعاملی اسـت که بین شـرکت‌کنندگان بازنمود شـده کـه بردارهـای متعـددی را تشـکیل داده‌اند، شکل‌گرفته‌است.

فرانقـش تعاملـی: تمـاس و نـوع نگاهـی کـه شـرکت‌کنندگان بازنمود شـده در تصویر دارند، از نوع نگاه «عرضه» اسـت و تصویر اطلاعاتی از شرکت‌کننده بازنمود شده را مانند یک منبع اطلاعاتی برای بیننده عرضـه و ارایه می‌دهـد. در ایـن تصویر فاصلـه‌ای که تولیدکننـده تصویـر به مخاطـب از شـرکت‌کنندگان بازنمود شـده ارایه می‌دهـد، از نوع فاصلـه اجتماعی عمومی و نمای باز اسـت. زاویه دیدی هم که تصویرگر بـرای ارایه موضـوع انتخاب کـرده، زاویـه دید عینی و غیرشـخصی اسـت که در این نوع زاویه دیـد، قواعد واقع‌گرایانه پرسـپکتیو تک نقطه‌ای رعایت نمی‌شود و تصویرگر هر آن‌چه درباره شرکت‌کننده بازنمود شده درون تصویـر وجـود دارد و بـرای درک روایـت کافی اسـت، با این نوع زاویه دید در اختیار بیننده قرار داده است.

فرانقش متنـی: ترکیب‌بنـدی از نـوع ترکیب‌بندی مرکزی اسـت. عنصـر آتش در وسـط تصویر و سـایر عناصر و شـرکت‌کنندگان گرداگرد ایـن عنصر مرکزی در فضـای تصویـر انتشـاریافته‌اند. برجسـته‌ترین شـرکت‌کننده تصویر، آتش اسـت که برجسـتگی این عنصـر از آن‌جایی در تصویر قابل تشـخیص اسـت که تیره‌ترین و شـاخص‌ترین رنگ تصویر، یعنی سیاه که بیش‌تر از همـه رنگ‌های تصویـر خودنمایی می‌کند، به‌سـان یک بردار یا پیـکان در قطر تصویـر قرارگرفته است.

در رابطه با منابع نشـانه‌ای که تصویرگر به آن‌ها رجوع کرده، بایـد گفت که تصویرگـر منابع نشـانه‌ای خود را با الهـام از میراث تصویـری باقی‌مانده از نقاشـی‌های دوران نوسـنگی و دوره پارتی تصویرگری کرده اسـت (تاثیر از دیوارنگاره‌های غار دوشـه لرستان در فضای سـیاه بالای تصویر و تاثیر از نقاشـی‌های پارتی در کل تصویر)؛ اما طبیعتاً شـکل ارایه ایـن تصویرگری‌ها با توجه به زمینه اجتماعـی و زمانه‌ای که ایـن اثر در آن تصویرگری شـده اسـت، متفـاوت از منابع نشـانه‌ای است که تصویرگر از آن الهام گرفته است. در این جا، ما برخلاف منبع الهام که شامل یک سری نقوش تک‌رنگ و انتزاع محض است، شاهد ایجاد فضایی نو با استفاده از رنگ‌گذاری‌ها، بافت‌ها و نقوشـی متنوع الهام‌گرفته از نقاشـی مدرن هسـتیم که بیش‌تر هدفشان تاکید بر وجوه زیبایی‌شناسـانه رنگ و یا ارایـه انتزاعی عناصر شناخته‌شده تصویری اسـت. پس مطابق بحث نظریه نشانه‌شناسـی اجتماعـی در این جـا، تصویرگر منابع نشانه‌شـناختی را به‌منظور تولید کنش‌های ارتباطی جدید و بـا توجه بـه علاقه خود بـا رجـوع انگیخته به بی‌شـمار منابـع فرهنگی و نشـانه‌ای به‌وجـود آورده اسـت. هم‌چنین، تصویرگر این انتخـاب را با توجه به «اصل وضوح» و «قاعده تناسـب» به‌کار برده اسـت؛ که به بهترین و مناسب‌ترین شـکل بتواند فضای داستان را -کـه فضایی اسـاطیری و ماقبـل تاریخـی دارد- به مخاطب خود انتقال دهد. «ژانر» این تصویر فرهنگی، «وجه» ارتباط، تصویری و «گفتمانی» که این کتاب و در پی آن تصویرگری‌های آن در پی گرفته است؛ گفتمانی اساطیری است.

نمونه ۳- (جوکار، ۱۳۹۰: ۱۸).

نمونه سوم (نمونه‌ای از تجلی آداب‌ورسوم، سنت‌ها و آیین‌ها):

این تصویرگری از کتاب «دست‌هایش بوی گل می‌داد» به تصویرگری هدی عظیمی انتخاب‌شـده است. این تصویرگری از کتاب «دسـت‌هایش بوی گل می‌داد» به تصویرگری هدی عظیمی انتخاب‌شده است.

این کتاب، حکایتی است از دوران کهن ایران‌زمین درباره ازدواج یک پادشاه با دختری که دست‌هایش بوی گل می‌داد. در این کتاب، به دوران خاصی از تاریخ اشاره نشده است؛ ولی در جای‌جای این کتاب (هم در متن و هم در تصویرگری) اشاره به رسم و رسومات ازدواج در ایران می‌شود. در این تصویر، شاهد لحظه مراسم خواستگاری و بله برون هستیم. شرکت‌کنندگان بازنمود شده در این صحنه، علاوه بر پادشاه که دسته‌گل و شیرینی به دست دارد، یکی از ملازمان پادشاه نیز است که با سینی حامل یک‌کله‌قند و یک جلد قرآن و یک جعبه جواهرات پشت سر داماد وارد منزل عروس می‌شود. لباس‌هایی که شرکت‌کنندگان در این تصویر به تن دارند، نشانه‌هایی از دوران مختلف در فرهنگ ایرانی، ولی بیش‌تر نشان از دوران قاجار دارد. این شباهت در کلاهی که بر سر شاه و همراهش تصویرگری شده که متعلق به پادشاهان قجری است و هم‌چنین، در فرم تزیین ریش و لباس ملازم، به‌خوبی قابل تشخیص است. بازنمود در این تصویر از نوع بازنمود مفهومی است. چون برداری که شرکت‌کنندگان و عناصر داخل صفحه را به هم وصل کند، وجود ندارد؛ و شرکت‌کنندگان به‌صورت نمادین با توجه به عناصر تصویری که نشان‌گر نقش آن‌ها در این تصویر است، بازنمایی شده‌اند. می‌توان برداشت کرد که رویداد، در قابی بزرگ‌تر از تصویر به وقوع خواهد پیوست.

فرانقش تعاملی: تماس و جهت نگاه شرکت‌کنندگان بازنمود شده در تصویر به سمتی خارج از کادر تصویر است که باعث به‌وجود آمدن نگاهی از نوع «عرضه» می‌شود. در این تصویر، نمایی که تولیدکننده تصویر به مخاطب از شرکت‌کنندگان بازنمود شده ارایه می‌دهد نمای متوسط و «فاصله اجتماعی نزدیک» است که بیننده را بیش‌تر از نمای باز وارد جزییات داستان می‌کند. زاویه دیدی هم که تصویرگر برای ارایه موضوع انتخاب کرده زاویه دید شخصی و ذهنی است که مخاطب را مجبور به دیدن اجزا و زوایایی از تصویر می‌کند که تصویرگر انتخاب کرده است و تا حدودی، قواعد پرسپکتیو تک نقطه‌ای در تصویر رعایت شده است.

فرانقش متنی: ترکیب‌بندی این تصویر از نوع غیر قرینه است و نقطه مرکزی تصویر در سمت چپ تصویر است؛ یعنی جایی که داماد با گل و شیرینی قرار دارد. برجسته‌سازی در این تصویر، از طریق اندازه بزرگ‌تر شرکت‌کننده اصلی و در پیش‌زمینه قرار گرفتن او انجام‌شده که باعث جلب‌توجه به سمت چپ کادر می‌شود. در زمینه بافت فرهنگی و زمینه اجتماعی اثر و آگاهی از منابع نشانه‌ای که تصویرگر به آن‌ها رجوع کرده، باید گفت که تصویرگر منابع نشانه‌ای خود را با رجوع به میراث تصویری باقی‌مانده از دوران مختلف به‌خصوص، دوران قاجار به دست آورده و آن‌ها را در زمینه اجتماعی که اثر در آن به وجود آمده -یعنی دوران معاصر- ارایه داده است. در این‌جا، تصویرگر منابع نشانه شناختی را به‌منظور تولید کنش‌های ارتباطی جدید به‌کار برده و به‌جای استفاده از نشانه‌ها در معنای همیشگی خود، در استفاده از آن‌ها وارد فرایند نشانه سازی شده است. مثلاً در این تصویر، تصویرگر کلاه پادشاهان قجری را در معنای سمبلیک تاج یک پادشاه به‌کار نبرده است؛ بلکه این نشانه به دلیل ارجاع بیننده تصویر به متون تاریخی برای پذیرش این مساله که شخصیت اصلی داستان شاهی از شاهان ایران‌زمین در دوره‌ای از تاریخ بوده است، انجام‌شده است. هم‌چنین، این ارجاع تاریخی با هم‌نشینی عناصری چون کراوات پادشاه و به دست گرفتن گل و شیرینی با بسته‌بندی دوران معاصر نشان‌دهنده این موضوع است که تصویرگر با استفاده از منابع فرهنگی موجود که به‌گونه‌ای اجتماعی ساخته‌شده‌اند، نشانه‌های جدیدی را ایجاد کرده است. در این‌جا، تمام عناصر تصویر از شرکت‌کنندگان اصلی گرفته تا عناصر فرعی چون کله‌قند، قرآن، گل و شیرینی، طرز لباس پوشیدن و جزییات تصویر در جهت هر چه‌بهتر، روشن‌تر و روان‌تر نشان دادن روایت داستان و در جهت رعایت «اصل وضوح» انجام‌شده است. انتخاب‌های تصویرگر هم به‌صورت اختیاری از بین انبوه نشانه‌هایی که در امر ازدواج و رسومات مربوط به آن در ایران رایج است و با توجه به «قاعده تناسب» انجام‌گرفته است. گفتمانی که این کتاب و در پی آن تصویرگری‌های آن در پی گرفته است؛ گفتمانی مربوط به بازنمایی آداب‌ورسوم مردم ایران است که در بین مردم در نقاط مختلف ایران، البته، شاید با

تفاوت‌های اندک، ولی به‌طورکلی رواج دارد.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که در سطور پیشین آمده هویت فرهنگی جزیی از مولفه‌های اصلی هویت ملی در هر سرزمینی است و خود بحث هویت فرهنگی نیز شامل عناصر و مولفه‌های گوناگونی است که در رابطه با سرزمینی که موضوع بحث است، این مولفه‌ها تغییر می‌کند. در این پژوهش، با توجه به بررسی کتاب‌های نمونه تحقیق، سه عنصر اصلی برای معرفی هویت فرهنگی مد نظر قرار گرفت. عامل اول، زبان که در آثار نثر و نظم مشهوری که در زمره فرهنگ ایران در ادوار مختلف تاریخ ایران ثبت‌شده است، تجلی پیداکرده است. عامل دوم، اساطیر ایران باستان، عامل سوم، آداب‌ورسوم، سنت‌ها و آیین‌ها است که از آن‌ها به‌مثابه میراث فرهنگی ایران نام‌برده می‌شود. در این پژوهش، سه نمونه از تصاویر کتاب‌های نوجوان شرکت‌کننده در انجمن فرهنگی ناشران کتاب کودک و نوجوان در دهه ۹۰ که هرکدام معرف یکی از سه دسته شناسایی‌شده بازنمایی هویت فرهنگی در تصاویر کتاب‌های نوجوان بود، با استفاده از روش نشانه‌شناسی اجتماعی، هم‌چنین، به کمک روش «نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر» بررسی شد. هم‌چنین، علاوه بر تحلیل موضوعی و ساختاری تصاویر، نشان دادیم که طراحان چگونه از میان منابع نشانه‌ای و فرهنگی انبوه موجود، دست به انتخاب‌هایی متناسب با بافت اجتماعی، گفتمان و ژانری که اثر در آن ارایه خواهد شد، می‌زنند. همان‌طور که در تصویر کتاب رستم و سهراب و جشنی به نام سده دیدیم تصویرگر با الهام از فضای مکاتب نگارگری ایرانی در دوره‌های مختلف از سبک دیوارنگاره‌های پارتی گرفته تا نقاشی قهوه‌خانه‌ای و تلفیق آن با سبک‌های تصویرگری معاصر، سعی در بازنمایی فضایی اصیل دارد؛ که هم مطابق با فرهنگ سنتی ایرانی باشد و هم بتواند فضای تصویری جدیدی را با توجه به زمینه اجتماعی و ژانر مخاطب اثر که کتاب داستانی نوجوان است، ایجاد کند. این انتخاب‌های اختیاری بر اساس علایق و رعایت اصل وضوح و قاعده تناسب انجام می‌گیرد. هم‌چنین، آن‌ها این نشانه‌های جدید را با فرایند نشانه‌سازی در بافتی که تصویر در آن ارایه خواهد شد، تبدیل به نشانه‌های جدید می‌کنند. این امر در تصاویر مربوط به دست‌هایش بوی گل می‌داد، به طرزی متفاوت عمل می‌کند. در این جا، تصویرگر شاید در رجوع خود به منابع فرهنگی از سنت تصویری مکاتب ایرانی الهام نگرفته باشد، ولی عناصر و نشانه‌هایی که برای ابزارکار خود انتخاب کرده نیز بازهم نشان از ارجاعات تصویری به آثار به‌جای مانده از دورانی را دارد که کتاب روایاتی را در بستر آن دوران نقل می‌کند. پس در نشانه‌شناسی اجتماعی افراد با ماهیت اجتماعی خود و با استفاده از منابع فرهنگی موجود -که به‌گونه‌ای اجتماعی ساخته‌شده‌اند- در فرایند نشانه‌شناسی و ارتباط، حضوری فعال دارند.

پی‌نوشت

1. Social semioti
2. Gunther Kress
3. Theo van Leeuwen
4. Micheal Halliday
5. Discourse
6. Genre
7. Mood
8. The ideational metafunction
9. The interpersonal metafunction
10. The textual metafunction

منابع

آشنا، حسام‌الدین و روحانی، محمدرضا (۱۳۸۹). هویت فرهنگی ایرانیان از رویکردهای نظری تا مولفه‌های بنیادی، ***تحقیقات فرهنگی ایران***، شماره ۱۲، ۱۵۷-۱۸۳.

احمدی، حمید (۱۳۸۸). ***بنیادهای هویت ملی ایرانی***، تهران: ارتباطات اسلامی.

امامی، راضیه و حیدری، محمدحسین (۱۳۹۵). جایگاه هویت فرهنگی در نظام آموزش‌وپرورش ایران با تاکید بر «هنر»، ***بانوان شیعه***، شماره ۲۹، ۹۷-۱۲۸.

ثلاثی، محسن (۱۳۷۹). ***جهان ایرانی و ایران جهانی***، تهران: مرکز.

جمشیدی، طاهره (۱۳۹۷). ***مطالعه ویژگی‌های بصری در تصویرسازی کتب کودک و نوجوان*** (دهه ۸۰) با تمرکز بر داستان‌های شاهنامه، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی، بابل: موسسه آموزش عالی طبری بابل، دانشکده هنر و معماری.

جوکار، مرضیه (۱۳۹۰). ***دست‌هایش بوی گل می‌داد***، تهران: علمی‌فرهنگی..
حافظ نیا، محمدرضا (۱۳۸۱). ***جغرافیای سیاسی ایران***، تهران: سمت.
دالوند، شهناز (۱۳۹۴). ***ویژگی تصویرگری کتاب کودکان و نوجوانان در داستان‌های حماسی***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، تهران: دانشکده هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
رضی، هاشم (۱۳۹۲). ***پژوهشی در گاه‌شماری و جشن‌های ایران باستان***، تهران: بهجت.
رواسانی، شاپور (۱۳۸۰). ***زمینه‌های اجتماعی هویت ملی***، تهران: مرکز باستان‌شناسی اسلام و ایران.
سمنکو، آلکسی (۱۳۹۶). ***تاروپود فرهنگ: درآمدی بر نظریه نشانه‌شناختی یوری لوتمان***، ترجمه حسین سرفراز، تهران: علمی و فرهنگی.
کاسیرر، ارنست (۱۳۶۰). ***فلسفه و فرهنگ***، ترجمه بزرگ نادرزاده، تهران: دانشکده علوم توان‌بخشی.
کرس، گونتر (۱۳۹۲). ***نشانه‌شناسی اجتماعی از نظریِ تا کاربرد: بازنمود چندوجهی رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی به موضوع ارتباط در عصر حاضر***، ترجمه رحمان صحراگرد و سجاد کبگانی، تهران: مارلیک..
کرس، گونتر و ون لیوون، تئو (۱۳۹۵). ***دستور طراحی بصری خوانش تصاویر***، ترجمه سجاد کبگانی، تهران: هنر نو.
گرانپایه، بندیکت (۱۳۷۷). جامعه و فرهنگ، تهران: شریف.
مهدی‌زاده، علی‌رضا (۱۳۹۴). مقایسه تطبیقی نگاره «معراج» در خمسه نظامی و فال‌نامه تهماسبی، جلوه هنر، دوره ۷، شماره ۲، ۵-۱۶.
میر رحیمی، مرضیه (۱۳۹۷). ***بازنمود هویت اسطوره‌ای در تصویرسازی کتاب کودک گروه سنی (ب و ج)*** دهه ۹۰ ایران، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، تهران: دانشگاه علم و فرهنگ.
ون لیوون، تئون (۱۳۹۵). ***آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی***، ترجمه محسن نوبخت، تهران: علمی.
یوسفی، محمدرضا (۱۳۹۴الف). ***رستم و سهراب***، تهران: خانه‌ادبیات.
یوسفی، محمدرضا (۱۳۹۴ب). ***جشنی به نام سده***، تهران: خانه‌ادبیات.

References

Ahmadi, H (2008); ***The Bassic of National Identity of Iran***, Tehran: Islamic Communications Publishing. (Persian in Text).
Ashna, H & Rouhani, M (2008); Cultural identity of Iranians from Theoretical Approaches to Fundamental Components. ***Iranian Cultural Research Quarterly***. Winter - number 12. 157-183. (Persian in Text).
Cassirer, E (2016); ***Philosophy and Culture***, Bozorg Naderzadeh, Tehran: Faculty of Rehabilitation Sciences. (Persian in Text)
Dalvand, Sh (2014)**.** ***Characteristic of Book Illustration for Children and Teenagers in Epic Stories,*** MA Thesis, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Faculty of Arts, Art Research. (Persian in Text) .
Emami, R & Heydari, M (2017); The Position of Cultural Identity in Iran's Education System with an Emphasis on "Art", ***Shia Women's Quarterly,*** Autumn and Winter, No. 29. pp. 128-97. (Persian in Text) .
Geranpayeh, B (1997). ***Society and Culture,*** Tehran: Sharif Publishing. (Persian in Text) .
Hafez Nia, M (2008); ***Political Geography of Iran***, Tehran: Samt. (Persian in Text)
Jamshidi, T (2017). ***The Study of Visual Characteristics in the Illustration of Books for Children and Teenagers (80s) with a Focus on the Stories of the Shahnameh,*** Tabari Institute of Higher Education, Faculty of Architecture and Art, MA, Illustration. (Persian in Text)***ment,*** 16(47), 505-522. (Text in Persian).
Jewitt &Bezemer, J (2009). ***Social Semiotics. In: Handbook of Pragmatics: Installment***. Jan-Ola Östman, Jef Verschueren and Eline Versluys (eds). Amsterdam: John Benjamins
Jokar, M (2019); ***His Hands Smelled of Flowers,*** Tehran: Scientific and Cultural Publications. (Persian in Text).
Kress, G. (2009) Multimodality Representation: A Social Semiotic Approach to Contemporary **Communication**, London, Routledge.
Kress, G. & T. Van Leeuwen (1996). ***Reading Images: The Grammar of Visual Design***.London: Routledge. (Persian in Text).
Mehdizadeh, A. (2016). The comparative study of The Miraj miniature paintings between the Khamseh of Nizami and the Falnameh of Tahmasebi. ***Jelve-y Honar(Glory of Art)***, Alzahra Scientific Quarterly Journal, 7(2), 5-16.(Persian in Text)
Mir Rahimi, M (2017); ***Representation of Mythical Identity in the Illustration of Children's Books of the Age Group (B and C) of the 90s of Iran,*** Tehran University of Science and Culture, Master's degree, art research field. (Persian in Text).
Razi, H (2012); ***A Research on the Chronology and Festivals of Ancient Iran***, Tehran: Behjat. (Persian in Text).
Ravasani, Sh (2008); ***Social Contexts of National Identity,*** Tehran: Center for Archeology of Islam and Iran. (Persian in Text).
Salasi, M (1999); ***Iranian World and globalist Iran;*** Tehran: Nahr-e-Karzan. (Persian in Text).
Semenenko, A (2016); ***The Texture of Culture*** : an Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory. Hossein Sarfaraz. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. (Persian in Text).
Yousefi, M. (2014). ***Rostam and Sohrab***, Tehran: Khaneye Adabiat. (Persian in Text).
Yousefi, M.(2014). ***A Celeberation Named Sadeh,*** Tehran: Khaneye Adabiat. (Persian in Text).
Van Leeuwen, T. (2015). ***Introducing Social Semiotics,*** Mohsen Nobakht, Tehran: Scientific Publication. (Persian in Text).
Waldrep, J (2006) ***Effects of Globalization on Culture; American: Faculty of Baptist.***

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۶، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، ۶۶-۵۳
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

ریزوارگی روایت در گفتمان تبلیغاتی[1]

مائده حسینی کومله [2]
حمیدرضا شعیری [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۰۷

چکیده

قرار دادنِ مخاطب در موقعیتِ مواجهه با تجربه‌های جدید بصری و به تبعِ آن متعجب ساختن وی در رویارویی با انواع تبلیغات یکی از دغدغه‌های مهم طراحان تیم‌های تبلیغاتی است. از این رو، یافتن راهکارهای تبلیغاتی و هم‌چنین، با توجه به ماهیت میان‌رشته‌ای تبلیغات، شناسایی جنبه‌های پنهان مانده برخی از رویکردها و استفاده از آن‌ها برای مطالعه در این حوزه، ضروری و نتایج حاصل از آن برای طراحان کاربردی است. بنابراین، پژوهش حاضر با رویکرد روایت‌شناسی، با هدف شناسایی دریچه‌های جدید این رویکرد به تبلیغات و استخراج راهکارهای تبلیغاتی از طریق مطالعه یکی از انواع روایت انجام شده و به دنبال پاسخ‌گویی به این پرسش اصلی است: ریزوارگی در روایت، در گفتمان‌های تبلیغاتی به چه صورت قابل مشاهده است؟ در این پژوهش که به شیوه توصیفیِ تحلیل محتوا انجام شده است، نوعی از روایت‌های مدرن که به ریزواره‌ها در روایت می‌پردازد، شناسایی شده و با توجه به ویژگی‌های انواع آن، دسته‌بندی و سپس، در نمونه‌های تبلیغاتی مختلف مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد که، پنج نوع ریزوارگی در روایت وجود دارد؛ که به ریزوارگی در فرآیند، بزرگ شدن عناصر کوچک، تکه‌تکه شدن عناصر، ریزوارگی استعاره‌ای و لپسوس یا خطای فرمی قابل تقسیم‌بندی است. تقسیم‌بندی این ریزوارگی‌ها و مشاهده انواع آن در نمونه‌های تبلیغات نشان می‌دهد که ریزوارگی‌های روایی می‌تواند به‌عنوان نوعی استراتژی و ترفند تبلیغاتی مورد استفاده قرار بگیرد.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، ریزوارگی، تبلیغات، روایت مدرن، روایت تبلیغاتی.

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.41106.1826

۲ -مائده حسینی کومله، دانشجوی دکترای هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. ma.hosseini@tabriziau.ac.ir
۳ -حمیدرضا شعیری، استاد گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، نویسنده مسئول. shairi@modares.ac.ir

مقدمه

به دلیل اهمیت جایگاه تبلیغات در دنیای معاصر و هم‌چنین، بازار رقابتی شدیدی که برندها را برای پیشی گرفتن از هم در جلب توجهِ مخاطب به محصولات و خدمات‌شان به‌تکاپو انداخته است، انتخاب راهکارهای مناسب به شیوه‌های خلاقانه برای طراحان همواره، امری ضروری بوده است. پژوهش در حوزه تبلیغات و یافتن راهکارهای تبلیغاتی و هم‌چنین، با توجه به ماهیت میان‌رشته‌ای تبلیغات، شناسایی جنبه‌های پنهان مانده برخی از رویکردها و استفاده از آن‌ها برای مطالعه در این حوزه ضروری و نتایج حاصل از آن برای طراحان کاربردی است. یکی از رویکردهایی که می‌توان برای بررسی تبلیغات به‌کار گرفت، روایت‌شناسی است. پژوهش حاضر با هدف شناسایی جنبه‌های پنهان مانده این رویکرد برای تحلیل تبلیغات و در نتیجه، استخراج راهکارهای تبلیغاتی از طریق مطالعه یکی از انواع روایت، انجام شده است. روایت‌شناسی[1] در اصل با پژوهش‌های پراپ[2] آغاز شد. به عقیده او اساس هر روایت[3] در تغییر حالتی به حالت دیگر است که رخداد نام دارد (عباسی، ۱۳۹۳: ۵۷). گرمس[4] نیز در جریان زایش معنا کنش‌گر[5] ان و کنش[6] را دارای نقش اساسی می‌داند. به زعم وی کنش‌گر «کسی یا چیزی است که عملی را انجام می‌دهد و یا این‌که عمل بر روی او واقع می‌شود»، بنابراین، عملِ روایت در الگوی کنشِ کنش‌گران آشکار می‌شود (همان: ۶۹). آن‌چه گفته شد، مبنای تعریف روایت در مکتب روایت‌شناسی پاریس[7] از نگاه پراپ و گرمس است؛ که تغییر در فرآیند مراحل آغاز تا پایان روایت و عمل کنش کنش‌گران را اصل می‌دانند. اما همیشه روایت دارای یک فرآیند خطی نبوده و با کنش همراه نیست. بر این اساس، در این پژوهش قصد داریم به نوعی از روایت در تبلیغات بپردازیم که از ساختار خطی روایت کلاسیک پیروی نمی‌کند و تغییر، مبنای تولید معنا نیست. بلکه نظام شوشی[8] جای‌گزین نظام کنشی می‌شود و معنا در پی حس و ادراک پدید می‌آید (گرمس، ۱۳۹۸: ۳۰). در نتیجه این دو نوع روایت، دو نوع زیبایی‌شناسی کلاسیک و مدرن در روایت‌ها وجود دارند. زیبایی‌شناسی مدرن، نظام زیبایی جدیدی مبتنی بر حضوری غیرقابل شمارش می‌سازد و تحت عنوان بوطیقای ریزواره قابل بررسی می‌باشد (همان: ۳۷). بنابراین، در پژوهش حاضر به مطالعه انواع ریزوارگی در روایت با توجه به ویژگی‌های آن می‌پردازیم و برای رسیدن به اهداف پژوهش به دنبال پاسخ‌گویی به پرسش اصلی، ریزوارگی در روایت، در گفتمان‌های تبلیغاتی به چه صورت قابل مشاهده است؟ به پرسش‌های فرعی زیر پاسخ می‌دهیم: ۱. ریزوارگی در روایت چگونه تعریف می‌شود؟ و به چندگونه قابل تقسیم است؟ ۲. آیا انواع ریزوارگی در تبلیغات قابل مشاهده است؟ ۳. آیا می‌توان انواع ریزوارگی را به‌عنوان راهکارها و ترفندهای تبلیغاتی معرفی کرد؟ در این پژوهش لازم است، ابتدا، در رابطه با روایت‌شناسی و انواع آن و سپس، در رابطه با ریزوارگی توضیحاتی ارایه شود. پس از آن، با توجه به انواع ریزوارگی، مصادیق آن در تبلیغات بررسی شود؛ تا بتوان انواع ریزوارگی را برای معرفی به‌عنوان راهکار تبلیغاتی ارزیابی کرد.

روش پژوهش

این پژوهش از لحاظ هدف بنیادی بوده و به‌شیوه توصیفی تحلیل محتوا انجام شده است. هم‌چنین، از لحاظ تجزیه و تحلیل داده‌ها از نوع کیفی می‌باشد. شیوه جمع‌آوری داده‌ها هدف‌مند بوده و با توجه به انواع ریزوارگی در روایت و ویژگی‌های آن از میان تبلیغاتِ خارجی انتخاب شده‌اند. علت استفاده از نمونه‌های خارجی، دسترسی آسان‌تر به نمونه‌های دسته‌بندی شده در سایت‌هایی هم‌چون اَدز آو دِ وُرد[9] و سایت‌های مشابه است. در واقع با جستجو و مشاهده آرشیو سایت‌ها، مصادیق انواع ریزوارگی در روایت در نمونه تبلیغات برندهای خارجی یافت شده است.

پیشینه پژوهش

از لحاظ روایت‌شناسی و تحلیل روایت در تبلیغات پژوهش‌هایی یافت شد که به مرور آن‌ها خواهیم پرداخت. گیویان و احمدی (۱۳۸۹)، پژوهش «تحلیل روایت در آگهی‌های داستانی تلویزیون» را با هدف شناسایی و تفکیک آگهی‌های داستانی از غیر داستانی، سنخ‌شناسی ساختار داستانی و کنش‌گران روایت، نحوه روایت‌گری و ارتباط آن با

اهـداف تبلیغاتی و بررسـی عناصر نشانه‌شـناختی و فرامتنی آگهی‌هـا به انجـام رسـاندند. پژوهش‌گران این مقاله دریافتند قطب‌بندی اشـخاص داستانی در متون آگهی‌ها بر مصرف یا اطلاع آن‌هـا از ویژگی‌های کالاها و خدمات مبتنی اسـت و ایـن آگهی‌ها به دلیل ماهیـت متنی خـود، امـکان خوانش‌هایـی متفاوت وگاه، متضـاد با خوانـش آرمانـی و رسـمی را فراهم می‌سـازند. مکیـان و خیرآبـادی (۱۳۹۰)، در مقالـه «بررسـی تصاویـر تبلیغاتـی در چارچـوب رویکـرد تحلیل روایـت و تحلیل گفتمـان انتقادی» با اسـتناد به انگاره و طبقه‌بندی ون لیـوون[10] و تئوری روایت به تحلیل موردی تصاویر تبلیغاتی پرداخته‌اند. «نشـانه اسطوره‌شناسـی و جایگاه روایت‌های اسـطوره‌ای در تبلیغات، بازاریابی و برندسـازی» پژوهش شـادمهر و کاظمی (۱۴۰۰) است. نویسـندگان پژوهش خود را با هدف بررسی جایگاه و کاربرد نشـانه اسطوره‌شناسی در گفتمان تبلیغاتی، بازاریابی و برندسـازی بر اساس فرآیندهای مذکور به انجام رسـاندند. ایشان نمونه‌ها را بر اسـاس کارکـرد روایـی-اسـطوره‌ای و نظام‌های ارزشـی[11] مورد بررسـی قرار دادند و در نهایت، نشان دادند کـه بـه کارگیـری روایت‌هـای اسـطوره‌ای در تبلیغات، بازاریابی و برندسـازی با ایجـاد باور و حس وفاداری در مصرف‌کننده موجب پیشـرفت برند و بازار می‌گردد. شـعیری و انتظاری ملکی (۱۳۹۲)، پژوهش «تحلیل وجه القایی زبان تصویـری تبلیغات از دیدگاه کنشی و تنشی[12] بر اساس رویکرد نشانه-معناشناختی (بررسی موردی: گفتمان تبلیغاتی داخلی و خارجی) را با هدف مشخص نمودن رابطه بین دو کارکرد القایی کنشـی و تنشـی نظام گفتمانی تبلیغات انجام دادند. به عقیـده ایشـان آگهی‌هـای تبلیغاتی با اسـتفاده از کارکـرد القایی کنشـی و تنشـی، تعیین‌کننـده نظام ارزشـی و جایگاه ارزشی هر شـی مورد تبلیغ در درون جوامع هسـتند. از این رو به کمک همین کارکردهای القایـی، باور مخاطب دچار تحول می‌شـود. بررسـی پیشـینه مرتبط با موضوع پژوهش حاضر حاکی از آن اسـت که، در هیچ‌کدام از پژوهش‌ها تبلیغات از منظر روایت‌شناسـی و با رویکرد بررسـی ریزوارگی صورت نگرفته اسـت. در واقع، با توجه به اهمیتی که تبلیغات در عصر جدیـد دارد و به تبـعِ آن، با توجـه به اهمیتی که خلق و شناسـاییِ راهبردهای تبلیغاتـی یافته‌اند، بررسـی تبلیغـات از منظـر روایت‌شناسـی و به‌ویژه، پرداختن به جنبه‌هـای مغفول مانده ایـن رویکرد در حوزه تبلیغات ضروری به نظر می‌رسد.

مبانی نظری

روایت شناسی

۱. روایت کلاسیک: روایت کلاسـیک فرآیند زمانی و مکانـی مشـخصی دارد. در واقـع، کنش‌گـران در زمان و مکان حرکت می‌کنند تا چیـزی را که در دنیای بیرون وجود دارد و در اختیـار ندارند، تصاحب[13] کنند (گرمس، ۱۳۹۸: ۱۶). روایت یعنی زنجیره‌ای از وقایع. اما این وقایع در خدمت تصاحب ارزشی هستند که در جهان بیرون قـرار دارد (همـان: ۱۶ و ۱۷). در روایت کلاسـیک، کنش مهم‌ترین اصل اسـت؛ چرا که برای نیل به اهداف قهرمـان روایت ضروری اسـت. در این رابطه، عباسی (۱۳۹۲)، آگهی‌های تلویزیونی را مثال می‌زند و معتقد اسـت، در این نوع از آگهی‌ها روایت با یک نقصان یا کمبود آغاز می‌شـود و با رفع این کمبود، به پایان می‌رسـد. در واقع، در تمام ایـن نوع روایت‌ها حرکت از وضعیت به هم ریخته ابتدایی آغاز می‌شود و به سمت وضعیت متعادل انتهایی می‌رسد. این تفاوت و تمایز بین دو وضعیت معنا را تولید می‌کند (۹۲-۹۳).

۲. روایت مدرن: روایت مـدرن کـه در مقابل روایت کلاسیک قرار می‌گیرد، چالشی و ادراکی است و در آن تقابل سـوژه و ابژه از بین می‌رود. در ایـن نوع روایت، جهان ابژه‌ای برای فتح کردن نیسـت؛ بلکه سـوژه‌ای است که من می‌توانم با او وارد رابطه‌ای پدیداری شوم. در روایت مدرن کنشـی در کار نیسـت و نظام شوشـی و شـدن جای کنش را می‌گیرد. هم‌چنیـن، در روایت مدرن معنا تابـع تغییر نیسـت؛ بلکه «حـس و ادراک سرچشمه چالش هستند و سپس، معنا پدید می‌آید»؛ گرمس معتقد اسـت در روایت چالشی-ادراکی، ارزش بیرون از ما نیسـت؛ بلکه در تعامل و تطابق ما با هستی شکل می‌گیرد (گرمس، ۱۳۹۸: ۲۸-۳۰).

ریزوارگی در روایت و انواع آن[14]

بر اساس روایت‌های کلاسیک و مدرن، زیبایی‌شناسی کلاسیک و مدرن نیز در روایت‌ها وجود دارند.

در زیبایی‌شناسی کلاسیک زیبایی امری قطعی است و زمـان، ابـدی، کمال‌محور و تـام اسـت. در این نوع زیبایی‌شناسی، زیبا مطلق است و مخاطب آن منفعل اسـت. اما زیبایی‌شناسـی مـدرن با حضـور آمیخته است. حضور یعنی مواجهه با یک شـوش‌گر[15] به جای کنش‌گر[16]؛ حضور، امری تصاحب‌شـدنی نیست. بلکه در زمان شـکل می‌گیـرد (همـان: ۳۶). «هر حضوری خلق یک بزنگاه است که به محض شـکل گرفتن دیگر نیست، چون هر اکنونی بلافاصله به‌گذشته می‌پیوندند و جنبـه بارقه‌ای بـودن خود را بـه زمان قبـل از خود واگـذار می‌کنـد» (گرمـس، ۱۳۹۸: ۳۷). در واقع این اکنون‌ها حضور را برای سوژه‌ای مدرن شکل می‌دهند و نظام زیبایی جدیدی را می‌سـازند که می‌توان به آن بوطیقای ریزواره گفـت که در ادامه، بـه تفکیک انواع آن با توجه بـه ویژگی‌هـای مختلـف آن می‌پردازیم.

۱. ریزوارگـی در فرآینـد روایـی: در نظـام زیبایی‌شناسـی مدرن با حضوری غیر قابل شـمارش مواجه می‌شویم. شدنی (شوشی) در یک چشم به هم زدن (همان). فاصله‌ای به مانند پشت و روی یک کاغذ که وجود دارد، اما قابل دیدن نیست. «زیبایی‌شناسی مدرن را باید لحظه-بارقه نامید» (همان: ۳۸). این نوع زیبایی‌شناسی فقط در قالب نظام شوشی قابل مطالعه اسـت (همان: ۳۹). در واقـع، در ریزوارگی، آن‌چه‌که در روایت کلاسیک رخ می‌دهد و وجود دارد -قهرمان، کنش‌گر، کنـش منظـم، پی‌رنـگ[17]، رابطـه خطی و علی و معلولی، تغییر و حرکت به سـمت نظام ارزشـی جدید- از بین می‌رود؛ چراکه زمانی که منبع رخداد از رویداد فاصله بسیار کوتاهی دارد، رابطه علی و معلولی از بین مـی‌رود. در ریزوارگی اتفـاق عظیمی می‌افتد؛ اما دیده نمی‌شـود. شوشـی (شـدنی) رخ داده است؛ اما توضیحی برایش وجود نـدارد. این نوع از ریزوارگی راکـه در آن رخـدادی در زمـان یـا مکانی غیـر قابل شـمارش اتفاق می‌افتد، می‌توان در گـروه اول تحت عنوان ریزوارگـی در فرآینـد روایی قـرار داد. در این دسـته از روایت‌ها: ۱. سـرعت رخداد، ۲. غافل‌گیری سوژه، ۳. از دست دادن کارکرد شـناختی و استدلالی و به تبـع آن، از دسـت دادن قدرت تاب‌آوری سـوژه، که می‌توانـد مثبت یا منفی باشـد، ۴. از دسـت رفتن قدرت و مدیریت سوژه حایز اهمیت است. در این نوع ریزوارگی فرآینـد روایت به جای طی کـردن مراحل و سلسـله مراتب روایت کلاسـیک، ناگهان در یک نقطه تجلی می‌یابـد. در واقع، عملیاتی راکـه نیازمند زمان و جابه‌جایـی در مکان‌های مختلف برای شـکل‌گیری اسـت، در یک نقطه به شـکل انفجاری بروز می‌دهد.

۲. بزرگ شدن عناصر کوچک: اما نوع دوم ریزوارگی در روایت، زمانـی اتفـاق می‌افتد که به دلیـل تمرکز بـر عنصـری در روایـت، آن عنصـر رفته رفتـه بزرگ می‌شـود و در این مرحله، بـرای آن عنصـر دو حالت وجـود دارد: ۱. یـا تبدیـل بـه تهدیـدی آزار دهنده می‌شود و نظام بوشی (هسـتی) سوژه را دچار اختلال می‌کند و موجـب نابودی وی می‌شـود؛ ۲. یـا این‌که تبدیل بـه فرصت می‌شـود. به عقیـده فونتنی تعامل بین سوژه و تن‌وارگی سوژه اسـت که ارتباط ریزوارگی را شکل می‌دهد و سـوژه را وارد نظام سودایی می‌کند (Fontanille,2011: 76-75). در صـورت تـداوم ارتبـاط با ریـزواره، نظـام دوگانه‌ای شـکل می‌گیـرد که یک دیگری (شـبه‌من[18]) به‌وجود می‌آورد. سودایی‌گری نه در تنِ من و نه در تنِ دیگری اسـت؛ بلکـه از تعامل تن با شبه تن شـکل می‌گیرد که سـبب می‌شود نظام دیالـوگ در طول زمـان برجسـته‌تر شـود. در واقع، تن‌سـوژه ابتدا، خود را از عنصر ریزواره جدا می‌داند و این‌جا، نظام انفصال گفتمانی شکل می‌گیرد. سپس، وارد نظام اتصـال گفتمانی می‌شـود. در این مرحله، تنیدگی شـکل می‌گیرد که قابل جدا شـدن نیسـت.

۳. تکه تکه شدن عناصر: نـوع سوم منجر به تکه تکه شـدن روایت توسـط راوی می‌شـود. در واقع، راوی با دخالـت در فرآیند روایـت، آن را تکه‌تکـه می‌کند. ریشـه خردکردن را می‌توان در یک جریان مهم ادبی و هنری در قـرن ۱۶ میلادی جسـتجو کـرد: جنبش باروک[19] که در مقابل کلاسـیک قد علـم کرد. جنبش کلاسیک جهان را کلان و با ثبات می‌دید؛ اما باروک به دنبال القای حرکت، سـرعت، بی‌نظمی، جابه‌جایی، القای تکثـر، لغزندگی، وحشـت و ترس خـردکردن را بنا نهـاد. بعدهـا، مکتـب رمان‌نـو[20] فرانسـه -که جریانی ادبی در دهه ۵۰ میلادی بـود- در مقابل تمام جریان‌های ادبی کلان‌نگر و کلاسیک به راه افتاد. این مکتب با بی‌ارزش کردن نظام کنشـی واحد، در مقابل نظام کلاسیک می‌ایستد. مکتب رمان‌نو خردکردن را

اصل قرار می‌دهد؛ اما رمان کلاسیک به دنبال کنش‌ها و کلان‌ها است. با این وجود ممکن است در درونش ریزوارگی‌ها وجود داشته باشند. گفتنی است نوع سوم ریزوارگی در روایت نیز بسته به نوع اثر می‌تواند مثبت یا منفی باشد.

۴. ریزوارگی استعاری: نوع چهارم ریزوارگی را می‌توان به نظام جانشینی در نظام‌های گفتمانی نسبت داد؛ چراکه در سیر یک گفتمان، عنصر جانشین شده می‌تواند عنصری استعاری باشد و در واقع، با استفاده از یک عنصر یا یک فرم بیانی در روایت، به یک مجموعه به شکلی استعاری ارجاع دهد. نوع چهارم را می‌توانیم تحت عنوان ریزوارگی استعاری قرار دهیم. ریزوارگی زمانی رخ می‌دهد که با استفاده از نظام جانشینی، یک نظام کش‌دار یا طولانی بیانی خلاصه می‌شود و به جای آن یک فرم بیانی استعاری بسیار کوتاه انتخاب می‌شود. از این جهت است که استعاره می‌تواند با استفاده از ویژگیِ خلاصه کردنِ یک نظام کلان در یک واژه، ریزوارگی تولید کند.

۵. لپسوس: اما نوع پنجم و آخرین نوع از ریزوارگی را می‌توان با مفهومی تحت عنوان لپسوس[۲۱] به معنای لغزش یا خطای زبانی در ارتباط دانست. این واژه را فونتنی در کتاب تن و معنا به کار برده است. به عقیده وی، لپسوس نمی‌تواند در فرآیند زمانی و مکانی خطی جای بگیرد و نظام گفتمانی لپسوس نمی‌تواند نظام گفتمانی خطی باشد. پس، نمی‌توان آن را به فرآیند خطی محدود کرد (Fontanille,2011:37). وی این بیان تغییر یافته یا لغزش زبانی را پدیده‌ای دارای ویژگی‌های پیچیده می‌داند که در طول جریان زبانی می‌تواند بروز یابد (Ibid:36). در واقع، از آن جاکه، زبان دارای یک جریان پیوسته است و از نظام هم‌نشینی پیروی می‌کند، معنای آن بر اساس مدیریت کنش‌گر شکل می‌گیرد. اما اگر تنِ کنش‌گر بر اثر رخدادهایی غیرمنتظره دچار یک وضعیت عاطفی و هیجانی خاص بشود و در آن لحظه به شکلی پیش‌بینی نشده، به دلیل انقباض انرژی در یک نقطه یا تمرکز بیش از اندازه روی فرآیند بیانی، چیزی را جابه‌جا بگوید، لپسوس رخ می‌دهد. فونتنی انواع لپسوس را در ادامه شرح می‌دهد. وقتی لپسوس رخ می‌دهد، دو فرم یا گونه زبانی می‌توانند با هم وارد رقابت شوند؛ که فونتنی از واژه امالگم[۲۲] برای توصیف آن استفاده می‌کند که به معنی ملغمه یا آمیخته است. حال اگر در این رقابت یکی جانشین آن دیگری شود، برای فرم بیانیِ پیروز، جانشینی[۲۳] رخ می‌دهد و برای فرم مغلوب، حالت حذف[۲۴] اتفاق می‌افتد و آن عنصر از چرخه بیان کاملاً خارج می‌شود. در نهایت، وقتی عنصری خود را به زور در حالتی که اصلاً جایگاهی ندارد و نیازی به آن نبوده است، قالب کند، جاگذاری تصادفی[۲۵] رخ می‌دهد (Ibid). تمامی انواع لپسوس کارکرد ریزوارگی دارند. در این باره روسو[۲۶] روان‌شناس فرانسوی معتقد است که، یک زمان روان‌شناختی یا روان‌محور وجود دارد که فرآیندی و خطی نیست بلکه حلقوی[۲۷] یا گردبادی[۲۸] است و در واقع، خطای زبانی هم در همین زمان اتفاق می‌افتد (Rousseaux:1993,90).

ریزوارگی روایت در تبلیغات

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، پنج نوع ریزوارگی در روایت قابل تفکیک است. در ادامه، به ارزیابی هر یک از انواع ریزوارگی در نمونه‌های تبلیغاتی می‌پردازیم. گفتنی است برای جلوگیری از اطاله کلام به ازای هر یک از انواع ریزوارگی، یک نمونه تبلیغاتی بررسی می‌شود و موارد بیش‌تر به جدول انتقال می‌یابد. در نوع اول که در آن، رخدادی در زمان و مکانی غیر قابل شمارش رخ می‌دهد، کوتاه شدن فاصله میان منبع رخداد و خود رویداد حایز اهمیت است. از طرفی، طراحان تبلیغات، یکی از اهدافی که در به‌کارگیری راهکارهای تبلیغاتی دنبال می‌کنند، استفاده از تکنیک‌های طراحانه در جهت نمایش فرآیند شروع مصرف کالا یا خدمت تبلیغ شده تا نتیجه آن، در یک زمان کوتاه شده است. این می‌تواند به نوعی استفاده از ریزوارگی روایت در تبلیغات باشد. شرکت فدکس[۲۹] که خدمات پستی به مشتریان ارایه می‌دهد- یکی از مدعیان ارسال محموله‌های پستی در کوتاه‌ترین زمان ممکن است و همین ادعا را در تبلیغات خود به‌نمایش گذاشته است. تصویر ۱، مجموعه‌ای از تبلیغات فدکس را با مفهوم جابه‌جایی مرسولات بین قاره‌ای در زمانی کوتاه نشان می‌دهد. طراحان شرکت تبلیغاتی این مجموعه تبلیغات، برای نشان دادن کوتاه و سریع بودن فرآیند ارسال محموله‌های پستی و برای نشان

تصویر۱- تبلیغات برند فدکس، با محوریت ارسال سریع بین‌قاره‌ای (URL17).

دادن زمان حداقلی این فرآیند، فاصله مکانی دو قاره و یا کشور را به اندازه دو طبقه یک ساختمان کاهش داده‌اند. چیزی که در واقع رخ می‌دهد، رفتن ارسال کننده به شعبه‌های این شرکت و سپردن بسته‌ها به متصدیان و در نهایت، ارسال محموله‌ها به کشور مقصد با وسایل نقلیه است؛ اما چیزی که در تبلیغات نشان داده شده است، حذف این فرآیند یا بهتر است بگوییم غیر قابل شمارش بودن این فرآیند توسط خدمات این برند است. تنها زمانی که بسته‌ها به فدکس سپرده می‌شوند، این فاصله می‌تواند به اندازه جابه‌جایی بسته بین دو طبقه یک ساختمان کوتاه شود؛ آن‌هم جابه‌جایی از طریق پنجره و در چند ثانیه. اما در نوع دوم ریزوارگی، همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، عنصر کوچکی در روایت بزرگ می‌شود و مرکز توجه قرار می‌گیرد. در این نوع روایت، عنصر بزرگ شده می‌تواند دو حالت داشته باشد؛ به فرصت یا به تهدید تبدیل شود. برند پروتکس[۳۰] -که تولیدکننده شوینده‌های دست می‌باشد- در یکی از مجموعه‌های تبلیغاتی خود به ذراتی که در هنگام لمس اجسام به دست می‌چسبند، اشاره می‌کند و این ذرات را بسیار بزرگ‌تر از اندازه واقعی‌شان نشان می‌دهد (تصویر ۲). طراحان این تبلیغ، این ریزواره‌ها را به‌عنوان تهدیدی برای سلامتی معرفی کرده‌اند. مخاطب بعد از

تصویر۲- تبلیغات برند پروتکس، با محوریت تمرکز بر آلودگی‌های میکروسکوپی روی دست .(URL12)

تماشای این تبلیغ، ذرات کوچک غیر قابل مشاهده بر روی دستان خود را با ارجاع به تصویر تبلیغ، احساس می‌کند و همین حس او را وادار به شستشوی مکرر دست‌ها می‌کند؛ هدفی که طراحان تبلیغ به دنبال آن بوده‌اند. و اما نوع سوم ریزوارگی در روایت نیز که بر تکه‌تکه شدن عناصر متمرکز است، در روایت‌های تبلیغاتی مشاهده می‌شود. روزنامه دِ ساندی تایمز[۳۱] در کمپین جشن ۲۵ سالگی‌اش، تبلیغاتی منتشر کرد که با هدف آشکار ساختن فعالیت مستمرش طی این سال‌ها، برشی از چهره افراد مشهور خبرساز را در سال‌های مختلف فعالیت حرفه‌ای‌شان نشان داده است (تصویر ۳). این روزنامه با این شیوه از روایت‌گری توانسته است افتخارِ پوشش کامل خبری خود در طی ۲۵ سال را در یک پوستر نشان دهد. در واقع، هر تکه از تصویر بازیگران، نماینده روایتی از زندگی حرفه‌ای آن‌هاست.

تصویر۳- تبلیغات روزنامه د ساندی تایمز، با محوریت نمایش ۲۵ سال فعالیت مستمر .(URL19)

د ر

نوع چهارم ریزوارگی با استفاده استعاری از فرم‌ها مواجه‌ایم که خود باعث ریزوارگی می‌شود. سولیداریتز[۳۲] یک سازمان مردم نهاد غیر دولتی است که در مناطق دارای کشمکش و هم‌چنین، مناطق بلاخیز با هدف تامین منابع اولیه زندگی برای مردم جنگ‌زده یا آسیب‌دیده از بلایای طبیعی

تصویر ۴- تبلیغات سازمان سولیداریتز، با محوریت اطلاع‌رسانی مخاطبین از قربانیان مصرف آب ناسالم .(URL18)

فعالیت می‌کند. در تبلیغی که این سازمان با هدف آگاه‌سازی مخاطبین از تعداد قربانیان سالانه مصرف آب ناسالم در دنیا و درخواست کمک از ایشان منتشر کرد، به جای اعداد از تصاویری به شکل استعاری استفاده کرده است و به جهت نشان دادن مقیاس این قربانیان خاموش، از نمادهای مربوط به رخدادهای شناخته‌شده در دنیا به شکلی استعاری بهره برده است (تصویر ۴).

این تبلیغ با شعار «آب غیرشرب سالانه جان هشت میلیون انسان را می‌گیرد»، برای نشان دادن بزرگی این عدد، شمار قربانیان بمباران هیروشیما را چهل برابر کرده است و در نمونه دیگر، برای رسیدن به این عدد از شمار قربانیان حادثه ۱۱ سپتامبر و کشتی تایتانیک استفاده کرده است. در این اینفوگرافی با ریزواره مواجه‌ایم؛ چراکه به جای مقایسه تعداد جان‌باختگان این حوادث با استفاده از کلام، از نمادهای استعاری در جهت بالا رفتن سرعت درک مخاطب استفاده شده است. گاهی، لازم است پیام تبلیغ ملموس‌تر شده و از این طریق تاثیر آن چند برابر شود. بنابراین، استعاره و نمادهای استعاری می‌توانند راهکار خوبی برای تبلیغاتی باشند که پیام آن جنبه آگاه سازی مخاطبان از عواقبِ رویداد یا فرآیندی زیان‌بار دارد.

نوع پنجم و آخرین نوع ریزوارگی -که بر لغزش‌های زبانی تاکید دارد- در تبلیغات می‌تواند به‌عنوان لغزش یا خطاهای بصری به‌کار گرفته شود. برای مثال، سازمان دبلیودبلیوِاف با الهام از تابلوی معروف «این یک پیپ نیست» اثر رنه ماگریت[۳۳] مجموعه تبلیغاتی را در حمایت از حیوانات و گونه‌های گیاهیِ مصرفی در صنعت مد منتشر کرد (تصویر ۵). در این مجموعه تبلیغات یک ساک دستی -که از پوست مار ساخته شده است- نشان داده شده است و زیر آن نوشته شده است: «این یک ساک نیست»؛ این جمله ما را با خطایی شناختی مواجه می‌کند. این یک ساک است، اما تبلیغ

تصویر ۵- تبلیغات سازمان دبلیودبلیوِاف، با محوریت اطلاع‌رسانی مخاطبین از قربانیان صنعت مد (URL13).

سعی دارد ما را آگاه کند که این یک مار کشته شده است نه یک ساک. در واقع، در نمونه مورد اشاره، فرم‌های تصویری انتخاب شده برای بیان اهداف تبلیغات، مخاطب را دچار خطای شناختی می‌کند و از این طریق، او را به تامل وامی‌دارد. این خطا، سرعت درک مخاطب را بالا می‌برد. در واقع، به جای بیان حقایق زیست‌محیطیِ تلخ در قالب واژگان -یا در کنار واژگان- از تکنیک خطای تصویری یا نوشتاری استفاده شده است که در نوع خود ریزوارگی ایجاد می‌کند؛ چراکه از فرآیند خطی و نرمال خود خارج می‌شود. همان‌طور که در تبیین ریزوارگی نوع پنجم اشاره شد، دو فرم بیانی وارد رقابت می‌شوند و ملغمه رخ می‌دهد. وقتی تصویر یک کیف منتشر می‌شود و شعار «این یک کیف نیست» در کنار آن قرار می‌گیرد، حذف یک فرم تصویری (مار) و جانشینی فرم دیگر (کیف) به مخاطب یادآوری می‌شود. در جدول ۱، نمونه‌های بیش‌تری از انواع ریزوارگی در تبلیغات قابل مشاهده است.

جدول ۱. انواع ریزوارگی در تبلیغات (نگارندگان).

نمونه‌های تبلیغاتی	انواع ریزوارگی	توضیحات
	ریزوارگی در فرآیند	در تبلیغات شرکت فدکس زمان ارسال محموله‌ها در حد گذاشتن محموله در جعبه و در آنِ واحد، خارج کردن آن از سمت دیگر نشان داده شده است (URL7).
	ریزوارگی در فرآیند	در تبلیغات شرکت فدکس ترکیب آدرس مبدا و مقصد و نوشتن آن در قالب یک آدرس، در راستای نشان دادن کوتاهی فرآیند ارسال انجام شده است. (URL10).
	ریزوارگی در فرآیند	در تبلیغات شرکت اکوویا[۳۴]، نتیجه انجام اعمال پرخطر در حین رانندگی با نمایش خشونت فیزیکی ما بین دو انسان تلفیق شده و زمان فرآیندِ افزایش سرعت تا تصادف به اندازه مشت کوبیدن به صورت طرف مقابل کوتاه شده است (URL6).
	بزرگ شدن عناصر کوچک	در تبلیغات شرکت پروتکس باکتری‌های کوچک غیر قابل مشاهده بزرگ شده و به دستی تشبیه شده‌اند که با دستی که از ژل ضدعفونی‌کننده پروتکس استفاده کرده است، به بازی سنگ، کاغذ، قیچی مشغول است (URL1).
	بزرگ شدن عناصر کوچک	در این تبلیغ که به سفارش سازمان دبلیودبلیوف در جهت آگاه‌سازی مخاطبین از میزان آلایندگی برخی از محصولات شیمیایی با شعار «یک قوطی رنگ میلیون‌ها لیتر آب را آلوده می‌کند» طراحی شده است، تهدید این قوطی‌های

		به ظاهر کوچک به میزان آلایندگی‌شان بزرگ‌نمایی شده است (URL 14).
	تکه‌تکه شدن عناصر	در تبلیغ دبلیودبلیواف در کمپین رویداد ساعت زمین[۳۵] پنجره‌های آپارتمان‌ها روایتی از زندگی روزمره جمعی است که به شکل برچسب‌هایی طراحی شده‌اند و توسط مخاطبین از تبلیغ جدا شده و علاوه بر اطلاع‌رسانی مخاطبین، ایده کمپین در جهت نمایش خاموشی روشنایی‌های شهر را کامل می‌کند. می‌توان گفت مشارکتی بودن این تبلیغ، به تکه‌تکه شدن عناصر آن وابسته است (URL 9).
	ریزوارگی استعاری	در تبلیغ سازمان اسلوفود[۳۶] که در زمینه گسترش فرهنگ پخت سنتی غذا فعالیت می‌کند، تمام فرآیند رشد غیرطبیعی این حیوانات را با تلقیق بدن این حیوانات با کپسول - به‌عنوان نمادی از این فرآیند- نشان داده شده است (URL4).
	لپسوس	در تبلیغات کمپین «آینده ساخت بشر است» که به سفارش سازمان دبلیودبلیواف اجرا شده است، از خطای تصویری برای مواجهه مخاطب با حقیقت، استفاده شده است و آینده انسان را با بازنمایی ماکت‌ها با سرعتی بالا نمایش می‌دهد. آینده‌ای که هنوز نرسیده است؛ اما با این خطای تصویری زودتر از موعد به تصویر کشیده می‌شود (URL11).

	ریزوارگی در فرآیند	سازمان دبلیودبلیواف سرعت اتمام ذخایر جنگلی را برابر سرعت اتمام یک بسته دستمال نشان می‌دهد و از مخاطبین می‌خواد با ذخیره دستمال، جنگل‌ها را نجات دهند (URL15).
	بزرگ شدن عناصر کوچک	شرکت تبلیغاتی ساچی اند ساچی[37] به سفارش برند الیمپوس[38]، برای نشان دادن قدرت زوم دوربین‌های جدید این برند، عناصر را دقیقاً 10 برابر بزرگ‌تر کرده است و در جای واقعی‌شان قرار داده است (همپ، 1391: 67).
	ریزوارگی در فرآیند	سازمان زیست‌محیطی آف‌سترز[39] کانادا کمپینی با هدف مقابله با گرمایش جهانی و بالا آمدن سطح دریاها اجرا کرد. این کمپین قایق‌های نجات را به حالت آماده‌باش در سطح شهر قرار داد. در واقع، در زمان اجرای کمپین زمان بالا آمدن سطح آب را بسیار نزدیک اعلام کرد تا هشداری برای مخاطبین باشد (URL5).
	تکه‌تکه شدن عناصر	مرکز لاغری ویت‌واچرز[40] برای اطلاع‌رسانی راه‌های تماس خود، از تکنیک تکه‌تکه کردن تراکت تبلیغاتی خود بهره برده است و در این میان، با جدا شدن برگه‌های کوچک حاوی اطلاعات تماس، چربی‌های اضافه شخصیت چاق بازنمایی شده در تبلیغ نیز از بدنش حذف می‌شود (URL16).

	ریزوارگی در فرآیند	فدکس مانند دیگر تبلیغات خود برای اعلام زمان ارسال بسیار کوتاه خود، فردی را روی یک نردبان به صورت نامتعادل به تصویر کشیده است؛ اما زمانی که هنوز افتادن وی رخ نداده است، عصایش بیرون در به دستش رسیده است (URL3).
	بزرگ شدن عناصر کوچک	سازمان دبلیودبلیواف کمپین ابر سیاه[41] را برای مطلع ساختن مردم از حجم آلودگی ناشی از روشن بودن خودرو در یک ساعت را با پر کردن یک بالن بزرگ از طریق اتصال دهنه آن به اگزوز خودرو و روشن گذاشتن آن در یک ساعت نشان داده است (URL2).
	ریزوارگی در فرآیند	یک سازمان خدمات اجتماعی برای جلوگیری از صدمات ناشی از خشونت‌های خانگی تبلیغی بر روی تلفن‌های همگانی اجرا کرد. این سازمان برداشتن گوشی تلفن برای گزارش این نوع خشونت‌ها را دقیقاً برابر با زمان رهایی فرد آسیب‌دیده از ضربات اعلام می‌کند (URL8).

نتیجه‌گیری

باتبیین انواع ریزوارگی در روایت، دریافتیم که ریزوارگی می‌تواند علاوه بر متون کلامی در متون تصویری نیز به‌کارگرفته شود. اگر طراحی تبلیغاتی را نوعی روایت تصویری در نظر بگیریم، پس روایت مدرن و به تبعِ آن، ریزوارگی در نظام زیبایی‌شناسی مدرن نیز می‌تواند در آن اتفاق بیافتد و به نوعی استراتژی تبلیغاتی در جهت اقناع مخاطب تبدیل شود؛ همان‌طور که در نمونه‌های بررسی شده، به‌خوبی از این استراتژی‌ها استفاده شد. وقتی به ویژگی‌های ریزوارگی در فرآیند روایی توجه می‌کنیم، درمی‌یابیم که این ویژگی‌ها با ویژگی‌های تبلیغات خلاق و موثر دارای وجه اشتراک هستند. در یک طرح تبلیغاتی خوب، سرعت رخداد و غافل‌گیری سوژه حایز اهمیت است؛ که از این نظر با ویژگی‌های ریزوارگی نوع اول (فرآیند)، تقارن دارد. هم‌چنین، از دست دادن کارکرد شناختی و استدلالی در رابطه با روایتی که با زمان غیر قابل شمارش و مکان صفر تبیین می‌شود، ویژگی است که در ریزوارگی روایت‌های تبلیغاتی مشاهده می‌شود؛ چراکه مخاطب در مقابل این زمانِ صفر شده که در شرایط طبیعی قابل توجه است و با جابه‌جایی در طول فرآیند همراه است، با استدلال منطقی پاسخی نمی‌یابد. در نتیجه، در برابر رخداد به وقوع پیوسته در تبلیغ خلع سلاح شده و قدرت و مدیریتش را از دست‌رفته می‌بیند و تسلیم می‌شود. بنابراین، اهداف طراحان تبلیغات در جهت کنترل ذهن مخاطب با استفاده از این نوع روایت تصویری به ثمر می‌رسد. در رابطه با نوع دوم ریزوارگی (بزرگ شدن عناصر کوچک) نیز این نوع روایت در تبلیغات، یکی از ترفندهای تبلیغات متفاوت

است؛ چراکه گاهی، برای تبلیغ کالا یا خدمتی، لازم است عناصری که در شرایط عادی به چشم مخاطب نمی‌آیند، بزرگ‌نمایی شده تا حضور حسی-ادراکی مخاطب در تبلیغ فعال شود. با توجه به بررسی نمونه‌هایی از تبلیغات که ریزوارگی نوع دوم در آن‌ها به چشم می‌خورد، می‌توان نتیجه گرفت که، استفاده از این راهکار به‌ویژه، در مواقعی که لازم است تهدیدها با قدرتی چند برابر به مخاطب گوشزد شوند، بسیار راه‌گشاست. هم‌چنین، نوع سوم ریزوارگی (تکه‌تکه کردن عناصر) در تبلیغات، می‌تواند در تبلیغات مشارکتی حضور موثری داشته باشد. زیرا در برخی از نمونه‌ها، تکه‌تکه کردن روایت‌های تبلیغاتی گاه، منجر به تکه‌تکه کردن رسانه تبلیغاتی می‌شود و برای تحقق یافتنِ پیام تبلیغ، از مخاطب برای مشارکت و حذف تکه‌ها استفاده می‌شود. «این رسانه‌های نوین و به‌ویژه، تبلیغات تعاملی-مشارکتی به‌دلیل واردکردن مخاطب به فضای متن، وی را وارد ارتباطی دو سویه می‌کنند و برخلاف تبلیغات سنتی، تکمیل پیام تبلیغ را به عهده مخاطب می‌گذارند» (حسینی و نامورمطلق، ۱۴۰۱: ۴۵). به علاوه، می‌توان فهمید این راهکار برای نشان دادنِ اجزای مختلفِ روایت‌های گوناگون در یک رسانه، قابلیت‌های خوبی دارد؛ چراکه برخی از رسانه‌ها به‌ویژه، رسانه‌های چاپی با محدودیت‌هایی برای روایت‌گری مواجه‌اند. در نوع چهارم ریزوارگی که فرم‌های استعاری را مورد استفاده قرار می‌دهد، به‌کمکِ ارجاعات برون متنی، فرآیند درک مخاطب از پیام تبلیغ، زمان کوتاه‌تری می‌گیرد و هم‌چنین، استعاره به ملموس‌تر شدن پیام‌هایی که شامل مفاهیم انتزاعی‌اند، کمک می‌کند. این راهکار برای نمایش اطلاعات عددی در تبلیغات بسیار مناسب است. در نهایت، استفاده از لپسوس یا خطای بیانی در تبلیغات، مخاطب را ابتدا، با خطای شناختی مواجه می‌کند و سپس، از این طریق درک عمیق‌تری از پیام تبلیغ به مخاطب می‌دهد. هم‌چنین، لپسوس می‌تواند به‌عنوان راهکار برای تبلیغاتی به‌کار رود که در آن، جای‌گزینی، جانشینی و حذف فرم‌های تصویری به‌عنوان پیام تبلیغ مدِ نظرِ طراحان است. به طور کلی، می‌توان نتیجه گرفت انواع ریزوارگی در روایت‌های تبلیغاتی می‌تواند به نوعی استراتژی و ترفند تبلیغاتی باشد. علاوه بر آن، ریزوارگی راهی برای دست یافتن به معناهای تازه از طریق توجه به جزییات به جای به تصویر کشیدن کلیات است.

پی‌نوشت

1. Narratology
2. Vladimir Propp
3. Narration
4. Algirdas Julien Greimas
5. Actant
6. Action
7. Narratology of Paris School
8. Passion
9. ads of the world
10. van Leeuwen
11. Value Systems
12. Tension
13. Appropriation

۱۴. در این بخش به‌طور کلی، صحبت‌های دکتر حمیدرضا شعیری در کارگاه ریزوارگی روایت که توسط آکادمی علم در آذرماه ۱۳۹۹ برگزار شد، نقل شده است و بخش‌هایی از منابع دیگر که درون متن ارجاع داده شده‌اند، به آن اضافه شده است.

15. Passionate
16. Actant
17. Plot
18. Alter Ego
19. The Baroque
20. The Nouveau Roman
21. Lapsus
22. amalgame
23. substitution
24. omission
25. insertion
26. Ch. Rousseaux-Mosetting
27. Boucle
28. Tourbillon
29. Fedex
30. Protex
31. The Sunday Times
32. Solidarités
33. René Magritte
34. Ecovia

۳۵. ساعت زمین (Earth Hour): رویدادی که همه ساله در آخرین یکشنبه ماه مارس در سرتاسر دنیا برای مقابله با گرمایش جهانی برگزار می‌شود.

36. Slow Food
37. Saatchi and Saatchi
38. Olympus
39. Offsetters
40. Weightwatcher
41. Black Cloud

منابع

حسـینی، مائده و نامورمطلق، بهمن (۱۴۰۱). بررسی جایگاه سـوژه و رخدادِ حقیقت در عرصه تبلیغات تعاملی-مشارکتیِ زیست‌محیطی، ***جلوه هنر***، دوره ۱۴، شماره ۳، ۳۵-۴۷.

شادمهر، مینا و کاظمی، فروغ (۱۴۰۰). نشانه اسطوره‌شناسی و جایـگاه روایت‌هـای اسـطوره‌ای در تبلیغـات، بازاریابی و برندسازی، ***روایت‌شناسی***، دوره ۵، شماره ۹، ۲۲۳-۲۵۷.

شعیری، حمیدرضا و انتظاری ملکی، سعیده (۱۳۹۲). تحلیل وجه‌القایی زبان تصویری تبلیغات از دیدگاه کنشی و تنشی بر اساس رویکرد نشانه-معناشناختی (بررسی موردی: گفتمان تبلیغاتـی داخلـی و خارجی)، ***زبانشناسـی و گویش‌های خراسان***، دوره ۵، شماره ۹، ۹۵-۱۱۷.

عباسی، علی (۱۳۹۲). بررسـی زایش معنا در سـاختار روایی «حکایت غاز فروش» (از هزار و یک شـب) و روایت سـه‌تار از جلال آل‌احمـد، ***جستارهای زبانی***، دوره ۴، شماره ۱، ۸۹-۱۰۴.

عباسـی، علـی (۱۳۹۳). ***روایت‌شناسـی کاربردی***. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

گرمـس، آلژیـرداس ژولیـن (۱۳۹۸). نقصـان معنـا؛ عبور از روایت‌شناسی سـاختارگرا، زیبایی‌شناسـی حضور، ترجمه حمیدرضا شعیری، تهران: خاموش.

گیویان، عبدالله و احمـدی، شـهرام (۱۳۸۹). تحلیل روایت در آگهی‌های داسـتانی تلویزیون، ***تحقیقات فرهنگی ایران***، دوره ۳، شماره ۴، ۱-۲۱.

کشاورزافشـار، مهـدی و سـامانیان، صمـد (۱۳۸۶). تجلـی شمایل‌شناسـانه قالیچـه تصویـری حضـرت مریـم (ص) و حضرت مسیح (ع)، ***گلجام***، شماره ۸، ۹۱-۱۰۶.

مکیـان، سمیه‌سـادات و خیرآبـادی، رضا (۱۳۹۰). بررسـی تصاویر تبلیغاتی در چارچوب رویکرد تحلیل روایت و تحلیل گفتمان انتقـادی، ***مجموعه مقـالات چهارمین همایش صنعت تبلیغات ایران***. ۱۰۱-۱۱۶.

همپ، تام (۱۳۹۱). ***تبلیغات مرده است، زنده باد تبلیغات***، ترجمـه آرمینـه آواک قهرمانـی، تهـران: فرهنگسـرای میردشتی.

References

Abbasi, A. (2013), "Analysis on Creation of the Signification in the Narrative Structure of the tale of "The Prayer Dealer" (narrated in one thousand and the one night) and the narrative story of "The Cittern" by Jalal A. Ahmad", ***Language Related Research,*** 4 (1), 89-104. (Text in Persian).

Abbasi, A. (2014), ***Applied Narratology***. Tehran: Shahid Beheshti University press. (Text in Persian).

Greimas, A.J. (2019), ***On Imperfection***, Hamidreza Shairi, Tehran: Khamoosh Press. (Text in Persian).

Giuvian, A., Ahmadi, Sh. (2011), "Narrative Analysis of TV Commercial", ***Journal of Iranian Cultural Research***, 3 (4), 1-21. (Text in Persian).

Fontanille, J. (2011). Corps et sens. Presses Universitaires de France.

Rousseaux-Mosettig, ch. (1993). "Un modèle de recherche psychanalytique: le lapsus", Revue de médecine psychosomatique, 32. P. 90.

Himpe, T. (2013), ***Advertising is Dead: Long Live Advertising,*** Armineh Avak Ghahramani, Tehran: Farhangsaray-e Mirdashti. (Text in Persian).

Hosseini Komeleh, M., NamvarMotlagh, B. (2022). "Investigating the Position of the Subject and the Event of Truth in Interactive-participatory Environmental Advertising", ***Glory of Art (Jelve-y Honar)***, 14 (3), 35-47. (Text in Persian).

Shadmehr, M., Kazemi, F. (2021). "Mythosemiotics and its Place in Advertising, Marketing and Branding", ***Narrative Studies***, 5 (9), 223-257. (Text in Persian).

Shairi, H., Entezari Maleki, S. (2013). "A Semio-semantic analysis of Manipulative Advertisements of Active and Tensive Types: a Comparison between the Discourse of the Domestic and Foreign Publications". ***Journal of Linguistics & Khorasan-Dialects***", 5 (9), 95-117. (Text in Persian).

URLs

URL1. https://www.adruby.com/print-ads/protex-eliminates-999-bacterias

URL2. https://www.adsoftheworld.com/campaigns/black-cloud

URL3. https://www.adsoftheworld.com/campaigns/crutches

URL4. https://www.adsoftheworld.com/campaigns/pill-animal

URL5. https://www.adsoftheworld.com/campaigns/stop-global-warming-0cfc5951-43b0-4abf-8824-8b085352f8fa

URL6. https://www.adsoftheworld.com/campaigns/stop-the-violence-don-t-text-and-drive

URL7. https://www.adsoftheworld.com/campaigns/trombone

URL8. https://www.adsoftheworld.com/campaigns/woman-7cc1f810-b351-475f-9732-7398adc5a21e

URL9. https://www.adsoftheworld.com/media/ambient/wwf_earth_hour_stickies

URL10. https://adsspot.me/media/prints/fedex-france-96f38f1937ee

URL11. https://agujahipodermica.wordpress.com/2014/11/18/wwf/

URL12. https://www.bestadsontv.com/ad/29080/Protex-Antibacterial-Soap-Dogs

URL13. http://creatingclever.com/this-is-not-a-pipe-clever-advertising-for-the-world-wildlife-fund/

URL14. https://creativecriminals.com/print/wwf/paint-cans

URL15. http://inhabitat.com/world-wildlife-federation-super-smart-eco-ad-campaigns/

URL16. https://nl.pinterest.com/pin/129971139232782268/

URL17. https://otokpa.com/2012/12/fedex-advertising-campaign-by-ddb-brazil/

URL18. http://www.postkiwi.com/2008/solidarites-water-emergency-equations/

URL19: https://webneel.com/best-advertising-campaign?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed:+webneel+(Webneel.com)

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۶، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، ۸۲-۶۷
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

ارایه یک تعریف شبکه ای از صنایع دستی [1]

ناهید رحمانپور [2]
مهدی کشاورز افشار [3]
سپهر قاضی نوری [4]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۲۵

چکیده

تغییرات بنیادین در شیوه‌های ارتباطی و محیط های کسب وکار در پی تحولات فناورانه عصر حاضر صنایع‌دستی را با چالش های جدیدی در عرصه طراحی، تولید و عرضه مواجهه ساخته است. تعاریف و رویکردهای مرسوم صنایع‌دستی اغلب بر هستی و چیستی تمرکز دارند و با وجود توجه به جنبه های نوآوری، اقتصادی و کارآفرینی پایدار در مباحثی چون اقتصاد خلاق، صنایع خلاق و توسعه پایدار، هم‌چنان توجه به رویکردهایی هم راستا با تحولات و روح زمانه لازم و ضروری می باشد. رویکرد شبکه ای صنایع‌دستی بر اساس نظریه کنشگر شبکه برونو لاتور با در نظرگرفتن کنش تمامی کنشگران انسانی و غیرانسانی در شبکه ای متحد از کنشگران، در پی دست‌یابی به رویکرد کاربردی است؛ تا بتوان در اخذ استراتژی هایی به منظور بهره‌گیری از مزایا و مقابله با تهدیدهای تحولات فناورانه در راستای حفظ، بهبود و ارتقای صنایع‌دستی به‌کار برد. در راستای رسیدن به تعریفی جامع از رویکرد شبکه ای صنایع‌دستی بر اساس اجماع نظر ۱۲خبره، ابتدا، دو پرسش‌نامه در طیف پنج‌تایی لیکرت تنظیم‌گردید. نتایج حاصل از پرسش‌نامه اول، نشان از آن داردکه عاملیت هنرمند صنعت‌گر و تاثیر ابزارها و فناوری های نوین در فرایند طراحی و تولید صنایع دستی بیش‌ترین اجماع نظر را درگزینه بسیار زیاد دارد؛ هم‌چنین، به جهت تدوین استراتژی های آینده‌نگرانه بر اهمیت رویکرد شبکه ای درگزینه بسیار زیاد اجماع نظر دیده می‌شود.

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.44307.2007

این مقاله برگرفته از رساله دکتری ناهید رحمانپور با عنوان: "آینده پژوهی مدیریت طراحی و تولید صنایع دستی در انقلاب چهارم صنعتی" است.

۲ -ناهید رحمانپور، دانشجوی دکتری پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
n.rahmanpour@modares.ac.ir
۳ -مهدی کشاورز افشار، استادیار گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، نویسنده مسئول
m.afshar@modares.ac.ir
۴. سپهر قاضی نوری، استاد گروه مدیریت فناوری اطلاعات، دانشکده مدیریت و اقتصاد، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
ghazinoory@modares.ac.ir

طبق نتایج حاصل از پرسش‌نامه دوم، سه کنشگر هنرمند صنعتگر، دانش و مهارت تخصصی و عوامل اقتصادی بالاترین میزان عاملیت را از نظر خبرگان دارا می‌باشند. در انتها، تعریف رویکرد شبکه‌ای صنایع‌دستی ارایه شده از سوی پژوهشگران در سه دور به قضاوت خبرگان گذاشته شد و پس از اجماع و اشباع نظر خبرگان، تعریف شبکه‌ای صنایع‌دستی، مدل مفهومی آن و پیشنهاداتی در خصوص کاربرد آن در عرصه‌های عملی و پژوهشی صنایع‌دستی ارایه گردید.

واژه‌های کلیدی: نظریه کنشگر-شبکه، برونو لاتور، رویکرد شبکه‌ای صنایع‌دستی، تعاریف صنایع‌دستی، کنشگران صنایع‌دستی.

مقدمه

صنایع‌دستی به‌عنوان یک هنر-صنعت و شاخه مهمي از صنایع فرهنگي ریشه هاي عمیقي در ساختار فرهنگي هر ملتي دارد. محصولات و آثار صنایع‌دستی علاوه بر کارکردهاي فیزیکي، در بافت فرهنگي و بومي خود حافظ فرهنگ و پدیدآورنده سبک زندگي بوده و در روابط بین ملت ها در مقام سفیران فرهنگي قادر به ایجاد فضاي گفتمان فرهنگي مي باشند. در طول تاریخ، صنایع‌دستی در رویارویی با تحولات حاصل از انقلاب‌های صنعتی دچار چالش‌های گوناگونی شده است که سبب شد برخی صنایع به‌دست فراموشی سپرده شوند و گروهی از صنایع در رقابت با کالاهای ماشینی کم توان به حیات خود ادامه دهند. با این وجود بخشی از هنرها و صنایع دستی با بهره‌گیری از مزایای تحولات صنعتی روش های تولیدی خود را بهبود بخشیده و هم‌چنین، شاخه های از صنایع‌دستی در پی این تحولات به‌وجود آمدند. امروزه، دگرگونی های ناشی از انقلاب های صنعتی چهارم و پنجم تغییرات بنیادینی در شیوه های ارتباطی و تعاملی به‌وجود آورده است، هم‌چنین، ظهور جهان های مجازی به موازات جهان فیزیکی، ظهور فناوری های نوین وگسترش کاربران و بازارهای هدف در سطح جهانی، صنایع‌دستی را با چالش های جدیدی روبه‌رو ساخته که نیاز به بازنگری مفاهیم چیستی و هستی شناسی صنایع‌دستی و اخذ رویکردهایی متناسب با روح زمانه را به منظور مقابله با تهدید ها و بهره‌گیری از فرصت های آینده لازم و ضروری می سازد. صنایع‌دستی به‌دلیل هم‌بسته بودن با انسان و سبک زندگي او، درطول تاریخ با او رشد یافته و دچار تغییر و تحول شده است؛ از این‌رو، صنایع‌دستی را مي توان زنده ترین و دیرپاترین صنعت جهان نامید که هرگز از بین نمي رود؛ بلکه در پیوند با تغییرات زماني و مکاني هم‌چون خود انسان متحول مي گردد. پیش از صنعتی شدن جوامع تمامی نیازهای بشری توسط دست و ابزارهای دستی ساخته می شد که طیف گسترده ای از وسایل کاربردی، هنری کاربردی و تزیینی را شامل می-شدند. در طول تاریخ، هنر و فناوری به‌تدریج از هم جدا شده اند. هنر، کنشی برای پاسخ به نیازهای روحی و زیباشناختی و فناوری برای انجام کارهای معین که قابلیت عمل و کاربرد دارد، در نظر گرفته شد (Tao, 2022: 120). اصطلاح صنایع‌دستی نیز در تقابل با صنایع ماشینی در پی تحولات انقلاب صنعتی پدید می آید که می توان آغاز این تقابل را در بیانیه های جنبش هنرها و صنایع دستی در اواسط سده ۱۹ میلادی دانست.

ظهور پرشتاب تحولات فناورانه و تاثیرات آن، عاملیت انسان در دیدگاه های معتقد به دوگانگی سوژه/ابژه را مورد تردید قرار داده و سبب ظهور نظریه هایی در مطالعات جامعه شناسی علم و فناوری شده که برخی، انسان را مختار دانسته و فناوری را ابزاری در دست او می دانند و برخی دیگر، برای فناوری ذاتی خودمختار قایل می شوند که بر معادلات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی اثر می گذارد. در این میان، نظریه هایی در دنیای معاصر شکل می گیرد که ویژگی خودمختاری از انسان و فناوری را سلب می کند و کنش و یا

محصول نهایی را نتیجه پیوند عامل های انسانی و غیر انسانی در یک شبکه می داند که مهم‌ترین نماینده این رویکرد نظریه کنشگر-شبکه[1] می باشد که نظریه ای اجتماعی و میان رشته ای است و در حوزه جامعه شناسی علم و فناوری بر رابطه متقابل فناوری و جامعه تاکید داشته و ریشه‌های عمیقی در ساختارگرایی و پساساختارگرایی دارد (انواری و کرم اللهی، ۱۳۹۷: ۲۵). با این وجود، این نظریه تنها به حوزه علم و فناوری اختصاص ندارد و یک روش کار و هستی شناسی عام است که در حوزه‌های مختلف علم و هنر کاربرد دارد (شریف زاده، ۱۳۹۷: ۱۵)؛ و برای پیاده‌سازی نقش فناوری‌ها در پژوهش‌های طراحی محور مناسب می‌باشد (Kumar& Tissenbaum ,2022 :1556). در مقاله حاضر سعی بر آن است بر پایه نظریه کنشگر-شبکه ابتدا، آشنایی مان را از ساختارهای مفروض به تعلیق درآورده و سپس، از کنشگران و کنش آن‌ها آغاز نموده و در ادامه، با بررسی رابطه کنشگران و مذاکرات صورت گرفته بین آن‌ها دریافت که چگونه کنشگران انسانی و غیرانسانی با هم شبکه ای می سازند و در نهایت، محصول نهایی که در نظریه کنشگر-شبکه جعبه سیاه نام دارد، برساخته می شود. بنابراین، پژوهش حاضر در پی تبیین رویکرد شبکه ای صنایع‌دستی به‌دنبال پاسخ به این پرسش است که، بر اساس نظریه کنشگر شبکه چگونه می توان رویکرد شبکه ای صنایع‌دستی را تبیین نمود و چه راهکارهایی جهت کاربرد آن در حوزه-های عملی و پژوهشی صنایع‌دستی مناسب است.

روش پژوهش

روش دلفی عموماً برای رسیدن اجماع نظر بین گروهی از متخصصان یک حوزه مطالعاتی خاص در خصوص موضوعی مشخص به‌کار گرفته می شود؛ اما در برخی از پژوهش ها با توجه به ماهیت پژوهش جهت تولید ایده ها و نظرات جدید پیرامون مسایل تازه و به منظور تقویت آن‌ها از طریق هم افزایی نظر خبرگان استفاده می شود. در پژوهش حاضر با توجه به موضوع، یعنی رسیدن به تعریفی از رویکرد شبکه ای صنایع دستی -که نیاز آن در پی تحولات عصر حاضر به‌ویژه تحولات فناورانه احساس گردید- ۱۲ متخصص از میان ۳۵ خبره طبق جدول ۱ با شرایط تخصص در حوزه صنایع دستی و آگاهی از تحولات فناورانه تاثیرگذار بر صنایع دستی و هم‌چنین، تمایل و اشتیاق به همکاری و استمرار در آن انتخاب گردیدند. فرایند پژوهش بر اساس چهار اصل دلفی: ناشناس بودن شرکت کنندگان

جدول ۱. فهرست مشخصات خبرگان پژوهش (نگارندگان).

ردیف	میزان تحصیلات	رشته تحصیلی	نوع فعالیت	سابقه کار
۱	دکتری تخصصی	پژوهش هنراحفاظت میراث فرهنگی	عضو هیات علمی	۳۰ سال
۲	کارشناسی ارشد	صنایع دستی/ نقاشی	طراحی ساخت، آموزش سرامیک	۲۲ سال
۳	دکتری تخصصی	کارآفرینی	عضو هیات علمی	۲۰ سال
۴	دکتری تخصصی	پژوهش هنر	عضو هیات علمی/ شیشه قیوزینگ	۱۵ سال
۵	کارشناسی ارشد	هنرهای سنتی	عضو هیات علمی	۲۵ سال
۶	کارشناسی	صنایع دستی	طراحی، تولید، آموزش	۳۰ سال
۷	کارشناسی ارشد	طراحی صنعتی	عضو هیات علمی/ طراح میلمان	۱۷ سال
۸	دانشگر آینده پژوهی	مدیریت کسب و کار/ آینده پژوهی	پژوهشگر صنایع دستی	۴ سال
۹	کارشناسی ارشد	صنایع دستی	گالری‌دار	۵ سال
۱۰	کارشناسی ارشد	صنایع دستی	مدرس/ سرامیک	۱۷ سال
۱۱	دکتری تخصصی	پوهش هنر	عضو هیات علمی/ هنر شیشه	۱۷ سال
۱۲	کارشناسی ارشد	هنر اسلامی	هنرهای چوبی	۱۸ سال

دلفی، که منجـر به بیـان آزادانه نظرات می شـود؛ تکرار که شـرایط اصلاح نظرات را فراهم می سـازد، بازخورد که امکان آگاه شـدن شرکت کنندگان از نظر یک‌دیگر را فراهم سـاخته و فرصت بررسی موضوع از زوایای مختلف و اصلاح را به شـرکت کنندگان می دهد و تحلیل آماری و توصیفی پاسـخ گروه خبرگان که رسـیدن به اجماع نظرات و ارایه نتایج پژوهش را میسر می سازد، انجام می شود.

پیشینه پژوهش

برونو لاتور، فیلسـوف و مردم شـناس علم فرانسـوی که سـهم به‌سـزایی در پروراندن نظریه کنشگر-شبکه داشـته اسـت در برخی از مقـالات و کتاب هـای خود مبانی نظری آن را ارایه داده اسـت کـه از آن جمله می توان به کتاب «امید پاندورا» (۱۹۹۹) و «بازتشکیل امر اجتماعی» (۲۰۰۵) اشاره کرد. هم‌چنین، شریف زاده (۱۳۹۷)، در کتاب «مذاکره با اشـیا برونو لاتور و نظریه کنشگر-شبکه» به تحلیل و بازسازی دیدگاه های لاتور و نظریه کنشکر-شبکه پرداخته است. در حوزه صنایع دسـتی، ونجیا لی، زیوی لی و هوایجـون کو (۲۰۲۲)، در مقالـه «طراحی بـرای کاهش فقر و احیـای صنایع دسـتی در روسـتاهای چین از منظر کنشگر-شـبکه» به بررسی مسـیر طراحی پایدار و مشـارکتی از طریق شناخت بازیگران شـبکه صنایع دسـتی روستایی به منظور نـوآوری در صنایع دسـتی روسـتایی و کاهش فقر می‌پردازنـد. صدیقی و جمـال (۲۰۲۲)، در مقاله «روابـط متقابل صنایع دسـتی نسـاجی اجـدادی و کارخانه‌های بافندگی بومی در اسـتان یزد» با استفاده از نظریه کنشگر-شبکه شـبکه‌ای از کنشگران و روابط متقابل بین میراث ملمـوس (معماری بومی) با میراث ناملمـوس (فـن بافندگـی) را ردیابی می‌کننـد. لیو و هووانـگ (۲۰۲۱)، در مقالـه «کاربرد نظریه کنشـگر-شـبکه به منظور کاوش درباره انتقال و نوآوری صنعت فرهنگـی بومـی حصیربافـی در یوان-لـی» ارتبـاط بین انجمـن صنایع دسـتی یوان-لی تایوان با سـالن نمایشـگاه مثلث شـهر یوان-لی را مـورد مطالعه قرار داده و از طریـق مفهوم نقطـه‌گذر اجبـاری در فرایند ترجمه، ویژگی ها، جهت‌گیری ها و مدل های تجاری متمایز ایـن دو سـازمان را در جهـت احیـا و نوآوری صنایع دستی حصیربافی بررسی کرده‌اند. در مجموع با توجه به بررسـی پیشـینه می توان نوآوری پژوهش حاضر را در آن دانسـت که تاکنون، تعریف شـبکه ای از صنایع دستی در بسـتر نظریه کنشگر-شـبکه ارایه نشده است و در پژوهش های پیشین از کنشگر-شبکه به‌عنوان چارچوب نظـری و به منظور تجزیه و تحلیل و خوانش داده ها در خصوص یک شاخه از صنایع دستی استفاده شـده اسـت. در صورتی که در پژوهش پیش رو، به هدف ارایه یک تعریف شبکه ای از کلیت صنایع دستی از آموزه های نظریه کنشگر-شـبکه بهره برده و تجزیه و تحلیل داده ها به منظور دسـت‌یابی به تعریف مذکور از طریـق اجماع نظـر خبرگان بـه روش دلفی صورت گرفته است.

مبانی نظری

نظریه کنشگر-شبکه

نظریه کنشگر-شبکه با نام برونو لاتور، فیلسوف، مردم شناس و جامعه شـناس علوم فرانسـوی شناخته می شود. با این وجود میشـل کالون و جان لاو نیز در ارایه این نظریه سهیم می باشند. لاتور معتقد است توانایی موجودات انسـانی در تشکیل شـبکه های اجتماعی صرفاً به سـبب تعامل آن ها با عوامل هم‌نوع نیسـت، بلکه عوامل غیر انسـانی نیـز در آن دخیل می‌باشـند (Latour ,2005 :34). سـلطه انسـان بر غیر انسـان یا به عکس، نتیجه طبیعـی تقابل میان آن هاسـت. وقتی که میان انسان و غیر انسـان تقابلی ذاتی قایل شویم، آن-گاه بـرای تبییـن رفتار آن هـا ناچـار خواهیم بود به یکی قـدرت بیش‌تری دهیـم. چراکـه تقابل میان دو چیز اجـازه نمی دهد کـه هر دو وضعیـت و جایگاه هسـتی شـناختی یک‌سـان و برابری داشـته باشند (شـریف‌زاده و مقدم حیـدری، ۱۳۹۴: ۳۰). از نظر او پیوندی وجود نـدارد که صرفاً انسـانی (اجتماعی) و یا کاملاً غیر انسـانی (فنی) باشـد. از این‌رو، لاتور از واژه اجتماعی-فنی[۲] اسـتفاده می‌کند. ایـن نظریه قادر به تحلیل ابعـاد اجتماعـی و فنی به طور هم‌زمان اسـت (بنی‌طالبی دهکردی، رهنمای رودپشتی و نیکومرام، ۱۳۹۴: ۱۲۱). به‌دلیـل ماهیـت روش شناسـی عـام و هسـتی شناسـی و هم‌چنیـن، ویژگی میان رشـته ی، نظریه کنشگر-شـبکه قابل تعمیم به شـاخه های

مختلف علوم، هنـر، تکنولوژی، مطالعـات اجتماعی وکلیـه حوزه هـای تخصصی می باشـد و بـرای پیاده سازی نقش فناوری ها در پژوهش های طراحی محور مناسب می باشد (Kumar& Tissenbaum, 1556 :2022)؛ و هم چنین، یک ابزار منعطف برای داسـتان سـرایی درباره شکل گیری و یا از هم گسستن رابطه ها می باشد (Conti& Farsari ,2022 :7). بر اساس پیش فرض نظریه کنشگر-شبکه لازم است تا بازیگر محوری، فرآیند حل مساله را با شروع مذاکره با سـایر بازیگران آغاز نموده و یک یا چند بازیگر به عنوان کنشـگر کانونی اقدام های ضروری را صورت بخشـند (روشـندل اربطانی، لبافی و شـهمیرزادی، ۱۴۰۰ : ۱۲۷). نظریه کنشگر-شـبکه ترکیبی از جامعه-طبیعت را مطرح می کند (Nimmo ,2011 :109)؛ و برای مطالعه و بررسی نقش های ایفا شده توسط علم و فناوری در سـاختارها و روابط قدرت (Liaoji et al ,2019 :80) مناسـب می باشد. این نظریه بر سه مفهوم اصلی کنشگر، شـبکه و جعبه سیاه شکل گرفته اسـت که در ادامه، ضمن معرفی هر یک صنایع دستی در این بستر خوانش می شود:

-**کنشـگر**[3]: در نظریه کنشگر-شـبکه هـر موجودی (انسـان و غیرانسـان)، که دارای کنش باشـد و کنش آن تغییری در شـبکه ایجاد کند، کنشگر محسوب می شود. در این شبکه کنش انسان به صرف انسان بودنش وزن بیش تری نـدارد و محصول نهایی فقط به دسـت انسان ساخته نمی شود، بلکه انسان با غیرانسان ها در طی مذاکرات پیوندی را شـکل می دهند و این فرآیند با ترجمه آغاز می شـود. لاتور ترجمه را امری ذهنی و یا زبانی نمی داند، بلکه امری مربوط به مهارت قلمداد می کنـد (Latour ,1993 :81). در نظریه کنشگر-شـبکه کنشـگران به دو دسته تقسیم می شـوند: واردکننده، که آغازکننده پیوند بوده و کار ترجمه را انجام می دهد و وارده شده، که توسط واردکننده به پیوند و شبکه وارد می شود. شـرط ایجاد پیوند آن اسـت که، واردکننده علایق و اهداف واردشده ها را به هدف خود ترجمه کند (شریف زاده، ۱۳۹۷ : ۸۷). زیرفرآیند ترجمه در نظریه کنشگر-شـبکه شامل مساله سـازی، علاقمندسازی، عضوگیری و بسیج منابع و امکانات اسـت (Rivera&Cox ,2016 :352).

-**شبکه**[4]: نظریه کنشگر-شـبکه با رد دوگانه عاملیت/ سـاختار، کنشـگر/ شـبکه را جای گزیـن آن می کند و شـبکه را امری اجتماعی-فنـی[5] قلمـداد می کند. لاتور واژه های جمعی و پیوند را نسـبت به واژه جامعه ارجح مـی دانـد (Latour ,2005 :14). از ایـن رو، رابطه شـبکه و کنشـگر یک رابطه عامـل و سـاختار نبوده و شـبکه، کنشـگران را دربر نمی گیرد. کنشگر انسان یا غیرانسانی است که کار یا کنشی دارد (Ibid ,2013 :247)؛ و دوام هر شبکه به دوام پیوندهای ساخته شده بستگی دارد، بدین ترتیب، قدرت پیوندهـا و قدرت عاملیت، شـبکه را نیز قوی می کند (مهدی زاده و توکل، ۱۳۸۶ : ۱۱۵).

-**جعبه سـیاه**[6]: از مفاهیم کلیدی در نظریه کنشـگر شـبکه می توان بـه واژه جعبه سـیاه اشـاره کـرد که محصول نهایـی یـک پیوند مسـتحکم می باشـد، و محصول مسـیر پر مناقشـه ای از مذاکرات، وسـاطت ها و ترجمه ها می باشـد. جعبه سـیاه ها اگرچه دارای ساختار درونی پیچیده ای می باشند، اما هم چون یک کل واحد با ظاهری سـاده و عملکردی عادی ظاهر می شـوند (شـریف زاده، ۱۳۹۷ : ۱۱۴- ۱۱۵). بررسی هر شبکه در بستر نظریه کنشگر-شـبکه نیازمند آن است تا از نقطه شروع پیوند تا جعبه سیاه، کنشگران و کنش آن ها و فرایند مذاکـرات و توافقات صورت گرفته درون شبکه مورد بررسـی قرار گیرد. صنایع دستی تاریخ پر فراز و نشـیبی از پیوندها و مذاکرات را پشت سر نهاده است؛ و ورود هر کنشـگر جدید به شـبکه و ایجاد یک پیوند جدید باعـث تغییر و یـا باز تعریـف پیوند قبلی شـده اسـت. پیش از خوانـش صنایع دسـتی در این بسـتر به دلیل نقش اساسـی ابزارهـا در فرایند تولید محصولات صنایع دستی لازم است دو مفهوم «وسیله» و «واسطه» در نظریه کنشگر-شـبکه تبیین شود. چرا که «لاتور بر اسـاس مفهوم چندرگه بـودن مصنوعات و هم چنیـن، مفهوم وسـاطت از دوگانگـی تکنولوژی خودمختار و تکنولوژی به مثابه وسیله خارج می شود» (همان: ۱۷۴). وسـیله موجودی می باشـد که چیزی را بدون تغییر انتقال می دهد؛ در صورتی که، واسـطه در فراینـد انتقال چیزی از خـود به جای مـی گذارد و آن را تغییر می دهد. بر این اسـاس هر کنشـگر داخل شبکه (انسان، طبیعت، مصنوعات) واسطه محسوب می شود. لاتور معتقد است «هر چیزی از طریق واسطه

ها، ترجمه ها و شبکه ها اتفاق می افتد» (هاشمیان و انواری، ۱۳۹۷: ۴۶). از این رو، برای بررسی، نقد، برنامه ریزی و آینده نگری در هر حوزه ای نخست نیازمند شناخت دقیق از شبکه، عاملیت ها، مذاکرات و ترجمه های صورت گرفته درون شبکه می باشیم.

تعاریف مرسوم صنایع دستی

به منظور تبیین ویژگی های صنایع دستی در تقابل با دیگر صنایع از سوی جنبش ها، نهادها و سازمان ها تعاریف گوناگونی ارایه گردیده که دارای مشترکات زیادی می باشند. در گزارش ارایه شده در سمپوزیوم بین المللی صنایع دستی مانیل فلیپین (۱۹۹۷)، صنایع دستی محصولاتی را شامل می شود که توسط صنعتگران، به طور کامل دستی و یا با کمک ابزار دستی یا حتی مکانیکی تولید می شوند؛ تا جایی که مشارکت مستقیم دستی صنعتگر، عمده ترین جزء محصول نهایی باقی بماند. ماهیت خاص محصولات صنایع دستی از ویژگی های متمایز آن ها نشأت می گیرد که می تواند سودمندی، زیبایی شناختی، هنری، خلاقانه، فرهنگی، تزیینی، کاربردی، سنتی، مذهبی و اجتماعی نمادین و معنادار باشد. یاوری و نورماه (۱۳۸۴)، در کتاب «نگرشی بر تحولات صنایع دستی در جهان» تعریف پیشنهاد شده از سوی جمعی از کارشناسان سازمان صنایع دستی ارایه نموده اند. در این تعریف صنایع دستی به مجموعه‌ای از «هنر-صنعت»ها اطلاق می شود که به طور عمده، با استفاده از مواد اولیه بومی و انجام قسمتی از مراحل اساسی تولید به کمک دست و ابزار دستی موجب تهیه و ساخت محصولاتی می شود که در هر واحد آن ذوق هنری و خلاقیت فکری صنعتگر سازنده به نحوی تجلی یافته و همین عامل وجه تمایز اصلی این گونه محصولات از مصنوعات مشابه ماشینی و کارخانه‌ای است. در تعریف شورای عالی برنامه ریزی وزارت فرهنگ و آموزش عالی در مقدمه سر فصل دروس رشته صنایع دستی مورخ ۱۳۶۶/۹/۷ این‌گونه آمده است: صنایع دستی ایران با پیشینه طولانی، غنی و ارزشمند خود تجلی گاه «هنر» هنرمندان اکثراً بی‌نام و نشان در وسایل زندگی روزمره عامه مردم و مایه انس و الفت آنان با «هنر» است. این صنایع با حفظ استقلال و خودکفایی در ابزار و مواد و مصالح و شیوه های ساخت، نه تنها در رفع حوائج زندگی مادی مردم، بلکه در اعتلای فرهنگی نیز نقش عمده ای ایفا نموده و می نمایند. تقدس نژاد و شفیعا (۱۴۰۲)، در «گزارش راهبردی در بررسی وضعیت صنایع دستی و آسیب شناسی آن» به چند تعریف از صنایع دستی اشاره می کنند؛ که از جمله می توان به تعریف فرهنگستان هنر در سال ۱۳۸۲ اشاره کرد که واژه «هنرهای صناعی» را گویاتر و کامل تر از واژه «صنایع دستی» دانست و هنرهای صناعی را به‌عنوان زیرمجموعه مهمی از هنرهای سنتی تعریف کرده است. طبق تعریف فرهنگستان، هنرهای سنتی با منشاگرفتن از مبدا واحد، محمل سیر و سلوکی فردی است که از طریق دریافت شهودی بر مبنای آدابی معنوی و به شیوه استاد-شاگردی انتقال می یابد و صورتی از تجلیات گوناگون زیبایی حقیقی را متناسب با شرایط زمانی و مکانی در اثر هنری متعین می سازد. لاکمن (۱۳۹۸)، در کتاب «صنایع دستی و اقتصاد خلاق» صنایع دستی را از منظر اقتصاد خلاق تبیین نموده و عنوان می کند، صنایع خلاق که صنایع دستی زیر مجموعه آن محسوب می شود، بخش های از اقتصاد هستند که موضوع اصلی‌شان خلق مالکیت معنوی، یا همان تولید کالا ها و خدمات زیبایی شناختی و یا نمادین است. در مقدمه گزارش سالانه بازار جهانی صنایع دستی ۲۰۲۲-۲۲۰۷ تعریف ارایه شده از صنایع دستی بدین شرح می باشد: صنایع دستی به محصولاتی اطلاق می شود که با استفاده از ابزارهای ساده و دست ساخته شده و فرهنگ و سنت های یک کشور یا منطقه را نشان می دهد. تولید این محصولات نیاز به هماهنگی چشم و دست و تمرکز شدید دارد. هر محصول دست ساز منحصر به فرد است. زیرا هر صنعتگر توان خود را به صورت متفاوتی اعمال می کند؛ به همین دلیل، هر محصول دارای ویژگی های متمایزی است. صنایع دستی نقش حیاتی در توسعه اقتصادی یک کشور ایفا می‌کند. زیرا رسانه ای برجسته برای درآمد ارزی بوده و با سرمایه اندک فرصت‌های شغلی بسیاری ایجاد می‌کند. به علاوه اقلام صنایع دستی به‌عنوان نمادی از کیفیت منحصر به‌فرد، استفاده از مواد طبیعی و عصاره‌ای از هنر و فرهنگ شناخته می‌شوند. علاوه

بر تعاریف ارایه شـده، با شـروع کار کمیسیون توسعه پایدار سـازمان ملل در سـال ۱۹۹۳ توجـه جهانی در شاخه های مختلف پژوهشی به مسـایل توسعه پایدار و تاثیرات زیسـت محیطی معطوف شد. هدف توسعه پایدار بـرآوردن نیازهای کنونی نسـل حاضر اسـت؛ به‌گونـه ای که منابع نسـل هـای آینـده و هم‌چنین، نیازهای نسـل حاضـر بـه خطـر نیافتـد (رادکلیف، ۱۳۷۴: ۱۳). از این‌رو، سـه بعد توسـعه پایدار (توسعه اجتماعی، توسعه اقتصادی و حفاظت محیط زیست) در حوزه‌های مختلفـی از علوم و هنر مـورد توجه قرار گرفت. ویژگی هـای منحصر به فرد صنایع دسـتی که پیشبرد برخی از اهداف توسعه پایدار را امکان پذیر می سازد سبب شـد تا با رویکردهای چون اشتغال زایی و کارآفرینـی، کاهش فقـر و ایجاد مهاجـرت معکوس، برابری جنسـیتی، حفاظت فرهنگی، زیست محیطی و اقتصادی در برنامه های توسـعه ای به صنایع دستی توجه گردد. ویژگی های مسـتخرج از تعاریف مرسـوم صنایع دسـتی و بررسـی مقایسـه پراکندگی آن‌ها در تعاریف مورد بررسـی (جدول ۲)، نشـان از آن دارد که عاملیت هنرمند صنعتگر و ویژگی های هنری در تمام تعاریف ارایه شده به صراحت بیان شده است و تاکید بر ویژگی-های فرهنگی، نقش مستقیم دست در بخشی از فرایند سـاخت بـا بهـره گیـری از ابزارهای سـاده دسـتی و مکانیکی و ویژگی کاربـردی در مرتبه بعدی در تعاریف دیده می‌شـود. آن چه در ایـن تعاریف قابل توجه می‌باشـد رویکـرد ویژه به جنبه‌هـای اقتصادی صنایع دسـتی (ارزآوری و ایجاد فرصت های شـغلی) در تعریف ارایه شـده در گـزارش بـازار جهانی صنایع دسـتی در سـال ۲۰۲۲ می‌باشـد که نشـان از اهمیت یافتـن صنایع دسـتی در اقتصـاد خلاق عصـر حاضر می‌باشد. هم‌چنین، با کم‌رنگ شـدن مرز بین صنایع دسـتی و هنرهای زیبا و به وجود آمـدن واژگانی چون «صنایـع دسـتی طراحـی محـور»، «صنایع دسـتی هنری» و «صنایع دسـتی آتلیـه ای» (لاکمن، ۱۳۹۸: ۴۴)، مالکیت فکری و معنوی اثر -که در صنایع دستی سـنتی اغلب هنرمندان گمنام بودند- مطرح می شود که در تعریف ارایه شـده با رویکـرد اقتصاد خلاق دیده می شود. در مواجهه با تحولات پیش رو حفظ، بهبود و ارتقا بخشـید. در فرایند شکل گیری چیستی صنایع دسـتی در طول تاریخ بسـیاری از تحولات در تعاریف

جدول۲. ویژگی های صنایع دستی مستخرج از تعاریف مرسوم و فراوانی آن در تعارف ارایه شده (نگارندگان).

	یونسکو 1997	سازمان صنایع دستی 1362	آموزش عالی 1366	فرهنگستان هنر	زیر مجموعه اقتصاد خلاق	گزارش بازار جهانی
عاملیت هنرمند صنعت‌گر	*	*	*	*		*
بخشی از فرآیند ساخت توسط دست	*	*				*
استفاده از ابزار دستی و مکانیکی	*	*				*
وجه هنری و زیبایی‌شناختی	*	*	*	*	*	*
خلاقانه	*	*				
ویژگی‌های فرهنگی	*		*			*
کاربردی و سودمندی	*		*	*		
نمادین و معنادار	*				*	*
میراث قومی						
مواد اولیه بومی و طبیعی		*	*			*
فنون و مهارت خاص			*	*		
توان توسعه اقتصادی						*
توان ارزآوری						*
ایجاد فرصت‌های شغلی						*
نیاز به سرمایه اندک						*
مالکیت معنوی					*	

ظهور پیدا نمی کنند؛ بلکه در میدان های عمل شاهد این تحولات می باشیم؛ مانند رویکردهای هنری و معنایی به صنایع دستی در دهه های اخیر در قالب صنایع زیبا[7] و صنایع مفهومی[8] و هم‌چنین، آغاز حضور برخی از صنایع دستی در بسترهای مجازی و شکل گیری نوع جدیدی از آن که نیازمند بحث و تبادل نظر در حوزه های نظری را دارد، چراکه «تغییر رویکردها مستلزم افق های میان‌مدت و بلندمدت است» (قاضی نوری و همکاران، ۱۳۹۷: ۳۳). در مجموع آن چه در این پژوهش سبب شده است تا صنایع دستی بر اساس نظریه کنشگر-شبکه توصیف گردد را می توان به شرح زیر بیان نمود.

-در تعاریف مرسوم هستی و چیستی صنایع دستی مورد تاکید می باشد که در مجموع ویژگی های وجودی صنایع دستی را شکل می‌بخشد اما هدف از تبیین رویکرد شبکه ای تنها ارایه تعریف از ویژگی های صنایع دستی نمی‌باشد، بلکه به‌دنبال رویکردی است که بتوان در میدان عمل صنایع دستی با خوانش های مختلف از منظر های گوناگون، صنایع دستی را در بسترهای مختلف و در مواجهه با تحولات پیش رو حفظ، بهبود و ارتقا بخشید.

- تعاریف ارایه شده اغلب محصول-سازنده محور می باشند و بیش تر بر عاملیت هنرمند صنعتگر تاکید دارند. تحولات پرشتاب به ویژه تحولات فناورانه جنبه های مختلف طراحی، تولید و عرضه صنایع دستی را با عوامل تاثیرگذار جدیدی روبه‌رو ساخته، که این عوامل به‌دلیل آن‌که دارای تاثیر می باشند، نقش کنشگر را ایفا می کنند. کم توجهی به نقش تمامی کنشگران جدید تاثیر گذار و عاملیت آن‌ها، اتخاذ موثر و به هنگام، تدابیر تقابلی و یا تعاملی در برابر عوامل جدید را محدود می سازد.

-در بررسی سیر تحول صنایع دستی، ارتقای روش های ساخت و تولید محصولات همواره، رابطه عمیقی با ظهور ابزارها، فناوری ها و مصالح جدید داشته است؛ به‌گونه ای که نمی توان نقش آن ها را در این تحولات نادیده گرفت. در مقابل هویت نسبتاً پایدار صنایع دستی ابزارها و فناوری ها به صورت مستمر متحول می‌شوند و اغلب، برجنبه های مختلف به‌ویژه روش-های تولید صنایع دستی تاثیر می گذارند.

رویکرد شبکه ای به صنایع دستی با در نظرگرفتن نقش کنشگری تمامی کنشگران منجر به شناخت و پایش مستمر میزان و چگونگی تاثیرگذاری آن‌ها شده و در نتیجه، سبب هدایت کنش آن‌ها در راستای اهداف شبکه می شود.

- حضور و نقش پررنگ فناوری های جدید در زندگی روزمره و افزایش وابستگی تعاملات و فعالیت های انسانی به فناوری های جدید، لزوم پذیرش و توجه به نقش کنشگری عامل های غیر انسانی در تخصص های گوناگون به جهت برنامه ریزی های آینده نگرانه در راستای مدیریت حوزه تخصصی را خاطر نشان می سازد. شکوفایی و پیشرفت صنایع فرهنگی اغلب مستلزم وجود مفاهیم و محتوای فرهنگی، منابع انسانی خلاق و هم‌چنین، ابزارهای فناورانه می‌باشد (Ghazinoory et al, 2021: 2).

- نظریه کنشگر شبکه با مطرح کردن این مساله که انسان و مصنوعات ذات هایی در مقابل هم نیستند، بلکه آن ها موجودات اجتماعی-فنی هستند که در پیوند با یک‌دیگر شبکه ای از کنشگران را می سازند که هدف مشترکی را شکل دهند و در نتیجه، این شبکه سازی در صنایع فرهنگی (صنایع دستی) منجر به هم افزایی می شود» (قاضی نوری و همکاران، ۱۳۹۷: ۳۸)؛ و راه را در تعامل با فناوری ها و بهره‌گیری از قابلیت های شبکه های دیگر هموار می سازد.

یافته های پژوهش

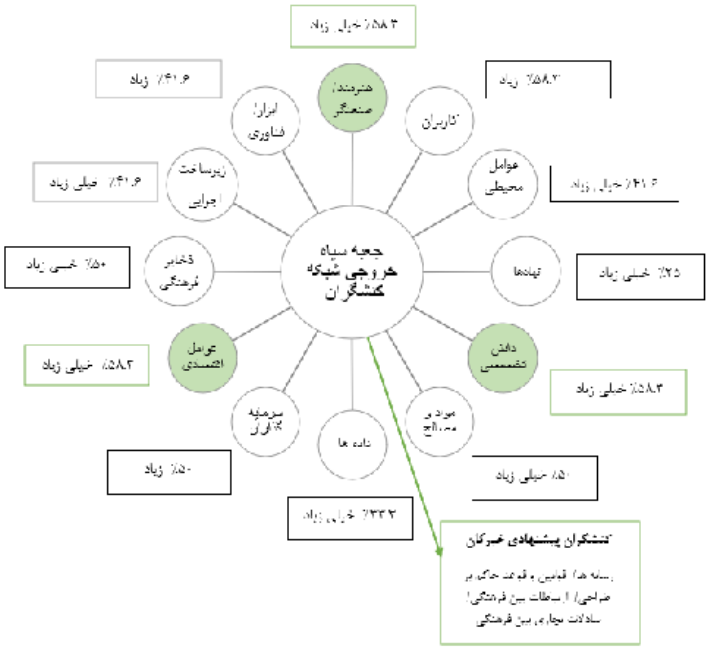
از آن‌جایی که پژوهش حاضر در پی تبیین تعریف رویکرد شبکه ای صنایع دستی از طریق به قضاوت خبرگان گذاشتن تعریف ارایه شده می باشد، روش دلفی که نوعی تحلیل پیمایشی بوده که نیازمند پرسش مکرر پاسخ دهندگان است (بل، ۱۳۹۸: ۴۶۳). اهداف تحقیقاتی پژوهش حاضر را تامین می کند. از سوی دیگر، به‌دلیل پراکندگی مکانی خبرگان، دلفی که دارای ساختار منعطفی است که بر تشخیص درست نیازهای پروژه تاکید دارد (حیدری، ۱۳۹۵: ۸۹)، با فرایندی ساختاریافته جمع بندی و دسته بندی دانش خبرگان را با بهره گیری از پرسش‌نامه امکان‌پذیر می‌سازد (خزایی و محمودزاده، ۱۳۹۳: ۲۱۱). توجیه انجام یک مطالعه

دلفی در این نظریه نهفته است که پاسخ های گروهی بر پاسخ های فردی برتری دارند؛ چراکه واجد شرایط ترین و خبره ترین افراد ممکن است ایده هایی داشته باشند که لزوماً بهترین نباشند، اما وقتی اجماع نظر در نظر گرفته می شود، ایده ها ارتقا می یابند. (Sablatzky, 2022: 1). با توجه به آن که هیچ مدرکی دال بر پایایی روش دلفی وجود ندارد، بدین معنی که، اگر اطلاعات یک‌سانی به دو یا چند پانل داده شود، نتایج کاملاً یک‌سانی به دست نمی آید؛ برای غلبه بر این معضل، معیارهای ارزیابی لینکلن و گویا را -که رویکردی برای اعتبار سنجی یافته های پژوهش های کیفی می باشد و به منظور سنجش روایی و پایایی پژوهش های کیفی مورد پذیرش پژوهشگران می-باشد- می توان جهت اطمینان از تولید تفاسیر معتبر از یافته ها استفاده کرد. بر این اساس، صحت علمی پژوهش های کیفی شامل، اعتبار و قابل قبول بودن[9] قابلیت اجرا[10] انسجام[11] و تاییدپذیری[12] می‌باشد (Hasson, Keeney, Mckenna ,2023: 1013). استخراج داده ها از منابع معتبر و تسلط بر مورد مطالعه هم‌چنین، بهره‌گیری از خبرگان متخصص و متنوع (حوزه های پژوهشی و عملی و میان رشته ای صنایع دستی) اجرای دور های متوالی تا رسیدن به اشباع و اشباع نظری و تایید خبرگان و در دسترس بودن داده های مربوط به دورهای متوالی پرسش‌نامه، دست‌یابی به معیارهای مذکور در پژوهش حاضر را میسر می سازد. با این وجود باید بیان کرد که اعتبار نتایج در نهایت، تحت تاثیر نرخ پاسخ خواهد بود. از این‌رو، در این پژوهش با استفاده از پانل خبرگان تخصصی و مشتاق به همکاری و ارتباط مستمر در دورهای متوالی می توان نرخ پاسخ و در نتیجه اعتبار نتایج را تضمین نمود. به منظور دریافت اطلاعات پایه ای در خصوص نظر خبرگان در مورد چیستی و هستی صنایع دستی در مواجهه با تغییر و تحولات عصر حاضر و لزوم ارایه رویکرد شبکه ای صنایع دستی دو پرسش‌نامه چندگزینه ای با نرم افزار پرس لاین در طیف پنج تایی لیکرت (میزان اهمیت خیلی کم، کم، متوسط، زیاد، خیلی زیاد) تنظیم گردید. در ادامه، دو پرسش تشریحی در خصوص معرفی کنشگران تاثیرگذار و نظر اصلاحی درباره تعریف رویکرد شبکه ای صنایع دستی ارایه شده در پژوهش، در میان خبرگان به اشتراک گذاشته شد. بر اساس سه اصل کشف عقاید، تعیین مهم‌ترین مسایل و مدیریت نظرات در مرحله گردآوری و تحلیل داده ها (Hasson,Keen,2000:1011 ey,Mckenna) فرآیند پژوهش در سه دور انجام شده است. بر اساس نتایج حاصل از پرسش‌نامه نخست (جدول ۳)، عاملیت هنرمند صنعتگر در فرایند طراحی و تولید صنایع دستی از نظر خبرگان در رتبه نخست از اهمیت بسیار زیادی برخوردار بوده و در مرتبه بعدی تاثیر ابزارها و فناوری های نوین در فرایند طراحی و تولید صنایع دستی بیش‌ترین اجماع نظر را در گزینه خیلی زیاد نشان می دهد، هم‌چنین، به جهت تدوین استراتژی های آینده نگرانه بر اهمیت رویکرد شبکه ای در گزینه خیلی زیاد اجماع نظر دیده می شود. با توجه به آن که در تمامی موارد (به‌جز یک مورد) خبرگان بیش‌ترین اجماع نظر را در گزینه زیاد دارند، می توان دریافت نیاز به رویکردهای جدید به صنایع دستی با توجه به تحولات عصر حاضر امری لازم و ضروری می باشد.

با وجود عدم برتری هر یک از کنشگران در شبکه، به‌دلیل اهمیت میزان و چگونگی کنش کنشگران بر خروجی شبکه پرسش‌نامه دوم شامل ۱۲ پرسش در خصوص میزان اهمیت و عاملیت کنشگران در شبکه صنایع دستی می باشد که کنش آن‌ها منجر محصول نهایی یا همان جعبه سیاه می شود. نتایج حاصل از پرسش‌نامه دوم نشان از آن دارد سه کنشگر هنرمند صنعتگر، دانش و مهارت تخصصی و عوامل اقتصادی بالاترین میزان عاملیت را از نظر خبرگان دارا می باشند. در انتهای پرسش‌نامه دوم از شرکت کنندگان در خصوص کنشگران دیگری که در شبکه صنایع دستی دارای کنش می باشند و در پرسش‌نامه به آن اشاره نشده است پرسش شد؛ و خبرگان رسانه‌ها، قوانین و قواعد حاکم بر طراحی، ارتباطات بین فرهنگی و تبادلات تجاری بین فرهنگی را ذکر نمودند (شکل ۱).

جدول۳. تعیین میزان اهمیت عامل ها در خصوص چیستی و هستی صنایع دستی در بستر تحولات عصر حاضر (نگارندگان).

عامل‌های مورد پرسش	درصد فراوانی					میانگین	انحراف معیار	واریانس
	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]			
میزان تغییرات صنایع‌دستی یا تحولات زمانی و مکانی	۰٪	۸.۳٪	۱۶۶٪	۴۱۶٪	۳۳.۳٪	۴	۰.۹۵	۰.۹۱
میزان ثابت ماندن ماهیت صنایع‌دستی در گذر زمان	۰٪	۱۶۶٪	۳۳.۳٪	۲۵٪	۲۵٪	۳.۵۸	۱.۰۸	۱.۱۷
میزان ثابت ماندن چگونگی صنایع‌دستی در گذر زمان	۰٪	۸.۳٪	۴۱۶٪	۴۱۶٪	۸.۳٪	۳.۵	۰.۸	۰.۶۴
میزان کارآمدی تعاریف مرسوم در بسترهای نوین هنری	۰٪	۲۵٪	۲۵٪	۳۳.۳٪	۱۶.۶٪	۳.۴۲	۱.۰۸	۱.۱۷
میزان امکان شکل‌گیری صنایع‌دستی بر یک بستر دومی در عصر ارتباطات	۸.۳٪	۸.۳٪	۲۵٪	۴۱۶٪	۱۶.۶٪	۳.۵	۱.۱۷	۱.۳۶
میزان تاثیر ابزارها و فناوری‌های نوین بر روش‌های طراحی و تولید صنایع‌دستی	۰٪	۰٪	۲۵٪	۲۵٪	۵۰٪	۴.۲۵	۰.۸۷	۰.۷۵
میزان پذیرش تصویر دیجیتالی از محصول صنایع‌دستی در بسترهای مجازی به عنوان زیر شاخه صنایع‌دستی	۱۶۶٪	۱۶۶٪	۲۵٪	۳۳.۳٪	۸.۳٪	۳	۱.۲۸	۱۶۴
میزان اهمیت رویکرد شبکه‌ای در تدوین استراتژی‌های آینده‌نگرانه	۰٪	۸.۳٪	۸.۳٪	۳۳.۳٪	۵۰٪	۴.۲۵	۰.۹۷	۰.۹۳
میزان اهمیت به رسمیت شناختن نقش کنشگری غیر-انسان‌ها در فرایند طراحی و تولید صنایع‌دستی	۰٪	۱۶۶٪	۲۵٪	۳۳.۳٪	۲۵٪	۳.۶۷	۱.۰۷	۱.۱۵
میزان عاملیت هنرمند-صنعتگر در فرایند طراحی و تولید صنایع‌دستی	۰٪	۰٪	۱۶۶٪	۱۶۶٪	۶۶۶٪	۴.۵	۰.۸	۰.۶۴
میزان مجاز دانستن صرفا اندیشه هنرمند-صنعتگر(در غیاب دست‌ها) در خلق اثر	۱۶۶٪	۸.۳٪	۳۳.۳٪	۴۱۶٪	۰٪	۳	۱.۱۳	۱.۲۷
میزان اهمیت حضور صنایع فرهنگی (صنایع‌دستی) در بسترهای مجازی	۰٪	۸.۳٪	۰٪	۵۸.۳٪	۳۳.۳٪	۴.۱۷	۰.۸۳	۰.۷



شکل ۱- کنشگران شبکه صنایع دستی و درصد فراوانی و گزینه‌های انتخابی از نظر خبرگان (نگارندگان).

با توجه به نتایج حاصل از پرسش‌نامه دوم این پرسش مطرح می شود، چنان‌چه صنایع دستی را محصول کنش عوامل انسانی و غیر-انسانی در درون شبکه بدانیم نقش هنرمند-صنعتگر، که همواره بر اندیشه و دخالت دست او به‌عنوان اصالت صنایع دستی تاکید شده است، چگونه توجیه می گردد. در این جا لازم است مساله عاملیت در نظریه کنشگر-شبکه مورد توجه قرار گیرد. هر شبکه با کنشگری در نقش واردکننده و مترجم آغاز می شود، کنشگر واردکننده می بایست علایق و اهداف سایر کنشگران را به هدف خود ترجمه کند و دیگر کنشگران را در راستای هدف خود متحد سازد و پیوند را آغاز نماید در این فرآیند واردکننده برای گسترش و تقویت شبکه نیاز به متحدان بیش‌تر و قویتر دارد تا محصول نهایی با گذر از آزمون های استحکام تبدیل به جعبه سیاه شود. در شبکه صنایع دستی واردکننده و آغازگر شبکه می تواند هنرمند-صنعتگر، سرمایه گذار، نهادهای فعال در حوزه صنایع دستی و ... باشند که هر یک بر اساس اهداف خود شبکه را گسترش می دهند. طبق نظریه کنشگر-شبکه کنشگر واردکننده خود نیز با پیوند با کنشگران دیگر تغییر می کند و عضوی از شبکه می شود. هنرمند-صنعتگر در لحظه اندیشه به ساخت یک محصول آغازگر شبکه ای است که بدون مذاکره با دیگر کنشگران قادر به رسیدن به محصول نهایی نیست. برای مثال، او بدون ابزار، مواد اولیه و زیرساخت-های کارگاهی قادر به تبدیل اندیشه به اثر نخواهد بود. هم‌چنان که ابزارها نیز بدون کنش هنرمند-صنعتگر قادر به کنش در درون شبکه نیستند. پس لازم است در قدم نخست آشنایی های‌مان را به تعلیق درآورده و به آغاز مسیر بازگشته و کنشگران را فهرست نموده و کنش های آنان را در راستای اهداف پژوهش مورد تحلیل قرار داد، تا مشخص شود در شبکه صنایع دستی چه ترجمه هایی و چه مذاکراتی و بین چه کسانی صورت می گیرد.

مساله دیگری که لازم به ذکر است، مفهوم ساختن [۱۳] در نظریه کنشگر-شبکه می باشد. لاتور به‌صراحت بیان می کند: ساختن به هیچ وجه تنها ترکیب مجدد عناصر موجود نیست (Latour, ۱۹۹۹ : ۱۲۴). او ساختن را به معنای خلق از عدم، باز ترکیب عناصر از پیش موجود و شکل دهی به عناصر بی شکل نمی داند. در اندیشه لاتور ساختن، تبدیل [۱۴] پیوند و پیوندها است. او تبدیل را با مفهوم مفصل بندی [۱۵] و اتصال میان گذارده ها (کنشگران) توضیح می دهد. هنرمند-صنعتگر با استفاده از ابزار و فناوری مفصل و بازوی جدید و قوی‌تری را ایجاد می کند و در نتیجه، شبکه و پیوند خود را از طریق به‌کارگیری ترفندهای علاقمندسازی (Callon,1986 :211)، تقویت نموده و با اضافه کردن مفصل های جدید در راستای اهداف خود شبکه را گسترش می دهد و منجر به جعبه سیاهی می شود که به‌راحتی قابل انکار نمی باشد. برای مثال، تا دو دهه پیش محصولات صنایع دستی نوآورانه -که اغلب از سوی دانش آموختگان دانشگاهی تولید می شد- از سوی بازار سنتی صنایع دستی مورد پذیرش نبود با ظهور آرت شاپ ها و پیوند یافتن هنرمند-صنعتگران با این مراکز امروزه شبکه قدرتمندی شکل گرفته است که این نوع آثار محصول نهایی (جعبه سیاه) این شبکه بوده و از سوی جامعه نیز مورد پذیرش و اقبال واقع شده است. یک شبکه و کنشگران آن بدون پشت سرگذاشتن آزمون‌های استحکام نمی توانند مدعی استحکام پیوندها شوند. لاتور در کتاب علم در کنش سه استراتژی شناسایی و حذف حلقه ضعیف، پیوند با متحدان نا منتظره و تدبیر را برای اطمینان از استحکام و برطرف کردن ضعف یک پیوند پیشنهاد می دهد (شریف‌زاده، ۱۳۹۷ : ۱۲۳). در ادامه فرایند پژوهش، در بخش پرسش تشریحی پرسش‌نامه تعریف اولیه رویکرد شبکه ای صنایع دستی بر اساس نظریه کنشگر شبکه به شرح زیر در اختیار خبرگان قرار گرفت و از شرکت کنندگان درخواست گردید نظر اصلاحی خود را اعلام فرمایند. از ۱۲ خبره ۷ نفر تعریف ارایه شده را تایید نموده و ۵ خبره نظر اصلاحی خود را اعلام نمودند. -صنایع دستی محصول نهایی (جعبه سیاه) شبکه ای از کنشگران ناهمجنس انسانی و غیر انسانی می باشد که هنرمند-صنعتگر به‌عنوان کنشگر واردکننده، از طریق پیوند و مذاکره با کنشگران دیگر (انسانی و غیر انسانی) هدف خود یعنی طراحی و ساخت محصولی هنری کاربردی را تحقق می بخشد. در این پیوند میزان تاثیر و چگونگی عاملیت سه کنشگر اصلی

هنرمند-صنعت‌گر، فرهنگ بومی و ابـزار و فناوری در پذیرش محصول نهایی به‌عنوان صنایع دسـتی نقش به‌سـزایی دارنـد. بدین معنی کـه محصـول نهایی با عاملیت دست و اندیشـه هنرمند در مقام آغازگر اصلی شبکه در پیوند با فرهنگ بومی و جهان فرهنگی زیسته هنرمند و به یاری ابزارها و فنـاوری ها به‌گونه ای که در امتداد دست و اندیشـه هنرمند-صنعت‌گر به‌کارگرفته شود، صنایع دسـتی تلقی می شـود. با در نظرگرفتن نظر خبـرگان و اسـتخراج مفاهیم کلیدی، مـوارد زیر در اصلاح تعریف اولیه منظور شـد؛ تا ابهامات تعریف برطرف گـردد. از آن‌جایی که برخی مـوارد در تعریف مسـتتر بود، تا آن‌جاکـه تعریف را طولانـی و پیچیده نسـازد در بازتعریف در نظرگرفته شـد: توجه به انواع صنایع دستی از منظر بستر تولید (روستایی/شهری)؛
-توجه به وزن متفاوت کنشگران در شبکه
-توجه به ویژگی ها و شـروط کنش کنشگران شبکه که منحصراً معرف صنایع دستی باشد
-در نظرگرفتن هم پوشـانی ویژگی های رویکرد شبکه ای با فرایندهای طراحی معاصر
-توجه به هم‌سوسازی صنایع دستی با روح زمانه
-نیاز بـه روزرسـانی برخـی مفاهیم در حـوزه صنایع دستی
-توجه به فرهنگ سازنده و فرهنگ مخاطب
-نیاز به تعریف مجزا بر ساختار جدید ارایه محصولات در بسترهای مجازی
-جداسازی فرایند طراحی و ساخت.
در دور سـوم نتایج حاصل از تحلیل پرسـش‌نامه ها، و بازتعریف اصلاحی برای ارایه نظر برای خبرگان ارسال گردید و بر اسـاس نظرات این دور موارد زیر استخراج گردید:
- یکـی از اهـداف رویکـرد شـبکه ای کاربـرد آن در مطالعات آینده نگرانه می باشـد؛ لـذا، محدودکردن انواع صنایع دستی با توجه به دسته‌بندی های مرسوم کارکرد رویکرد را در آینده محدود می سازد.
-در فراینـد طراحی و تولید علاوه بر دسـت و اندیشـه احساس هنرمند-صنعت‌گر نیز دخیل است.
- اشـاره به خلـق ارزش هـای احساسـی، فرهنگی و کاربردی به منظور تقویت تعریف ارایه شـده پیشنهاد گردید.

در انتها، بر اساس مجموع دورها و اجماع و اشباع نظر خبرگان تعریف نهایی رویکرد شبکه ای صنایع دستی ارایه می گردد:
صنایع دستی، محصول نهایی شـبکه ای از کنشگران انسـانی و غیر انسـانی اسـت کـه هنرمند-صنعت‌گر به‌عنوان کنشـگر واردکننده، از طریـق پیوند و مذاکره با کنشـگران دیگر، هدف خود یعنی طراحی و ساخت اثری (هنری کاربـردی، تزیینـی و یا مفهومـی) را به منظور خلق ارزش های احساسی، فرهنگی و کاربردی تحقق می بخشد. در این پیوند میزان تاثیر و چگونگی عاملیت سه کنشگر اصلی هنرمند-صنعت‌گر، فرهنگ بومـی و ابـزار و فنـاوری در پذیرش محصـول نهایی به‌عنوان صنایع دستی نقش مهمی دارند. بدین معنی که محصول نهایی با عاملیت دست، اندیشه و احساس هنرمند در مقام آغازگر اصلی شبکه در پیوند با فرهنگ بومی مبدای اثر و به یاری ابزارها و فنـاوری ها به‌گونه ای که در امتداد دسـت، اندیشـه و احسـاس هنرمند صنعت‌گر به‌کارگرفته شـود، صنایع دسـتی تلقی می شود.

نتیجه‌گیری و پیشنهادات

در پژوهـش حاضـر بـا هـدف ارایـه تعریـف رویکرد شـبکه ای صنایع دسـتی از اجمـاع نظر خبـرگان به روش دلفـی اسـتفاده گردیـد و پیـش از نظرخواهی از خبـرگان در خصـوص تعریف ارایه شـده از سـوی پژوهشـگران، دو پرسـش‌نامه در طیـف پنـج تایـی لیکرت بـه منظور رسـیدن به یک دید مشـترک برای قضاوت از طریـق معیارهای مشـابه تنظیـم گردید. نتایج حاصل از پرسـش‌نامه اول، مشـخص سـاخت که، از نظر خبرگان عاملیت هنرمنـد صنعت‌گر و تاثیر ابزارهـا و فناوری هـای نوین بر روش هـای طراحی و تولید بیش‌ترین میزان اهمیت در خصوص چیسـتی و هستی صنایع دستی در بسـتر تحولات عصر حاضر را دارد و هم‌چنین، بـه منظور اطمینـان از کارآمدی رویکرد شبکه ای در اخذ استراتژی های آینده نگرانه میـزان اهمیت آن از خبـرگان نظرخواهی شـد و ٪۵۰ از خبرگان در گزینه بسـیار زیاد اجماع نظر داشـتند. در پرسـش‌نامه دوم، سه کنشـگر هنرمند-صنعت‌گر، دانـش و مهـارت تخصصـی و عوامـل اقتصـادی

بیش‌ترین اجماع نظـر را درگزینه بسـیار زیاد به خود اختصاص دادنـد. در انتها، تعریف رویکرد شـبکه ای صنایع دستی در سـه دور به قضاوت خبرگان گذاشته شـد و پس از اجماع و اشـباع نظر تعریـف نهایی ارایه شـد. آن‌چه در پژوهش حاضر در رسـیدن به تعریف رویکـرد شـبکه ای صنایع دسـتی از اهمیـت زیادی برخوردار اسـت، دلایـل و چگونگی بـه کارگیری این رویکرد در حوزه های مختلف صنایع دسـتی است که پاسخ به پرسـش پژوهش نیز می‌باشـد. ویژگی های کاربردی این نظریه در شـبکه سـازی، برنامه ریزی و سیاست‌گذاری مورد استفاده قرار می گیرد. از این‌رو، در ادامـه مدل اجرای رویکرد شـبکه ای (شـکل ۲) و نکات تکمیلی ارایه می شـود: -هـدف از ارایه تعریف رویکرد شـبکه ای صنایع دسـتی ارایه تعریف جدید یا رد و اصلاح تعاریف مرسـوم نیسـت، بلکـه هدف به تعلیق درآوردن آشنای‌مان از سـاختارهای مفروض و آغاز کردن از کنشـگران و کنش آن‌ها و شکل بخشی به شـبکه در راسـتای اهدافی که جنبه هـای مختلف صنایع دسـتی را حفظ، توسـعه و بهبود ببخشد. -از ویژگی هـای مهم رویکـرد شـبکه ای، کاربـرد آن در شکل بخشی به شبکه های گوناگون صنایع دستی می باشـد. که با توجه به اهداف خود، توسط آغازگر شبکه با رویکردهای مختلف سنتی، مدرن و ... و در اشکال گوناگـون روسـتایی، عشـایری، شـهری (کارگاهی / آتلیه‌ای) و هم‌چنین، بسـترهای خلق صنایع دستی که در آینده امکان ظهور آن هـا وجود دارد، می توانند شکل بگیرند. -از پیامدهای مثبت رویکرد شبکه ای، اتحاد کنشـگران تخصصی با تمرکز بر یک حوزه خاص از صنایع دسـتی از طریق عضوگیری سـایر کنشگران و انجام مذاکـرات و پیروزی در آزمون‌های اسـتحکام می باشد که نتایج حاصل از آن می تواند بر شبکه های دیگر تاثیرگذار باشـد. چراکه به‌عنوان مثال، فعالان صنایع دسـتی اغلب، قـادر به فعالیـت در حوزه های طراحی، تولیـد، عرضـه و پژوهش به طـور هم‌زمان نیستند و تشـکیل شـبکه های تخصصی و به اشتراک گـذاری خروجـی شـبکه هـا می-تواند شـبکه های

شکل۲-مدل رویکرد شبکه ای صنایع دستی (نگارندگان).

بزرگ‌تر و قدرتمندتری را بسازد که در نهایت، منجر به حفظ، ارتقا و نوآوری در صنایع دستی شود. -رویکرد شبکه‌ای به صنایع دستی با فراهم آوردن شرایطی که بتوان هم‌زمان کنش کنشگران انسانی و غیر انسانی را در شبکه دخیل دانست، سبب می شود تا استراتژی تقابلی تنهاگزینه پیش رو در برابر تحولات فناورانه نباشد؛ بلکه با ورود هر پدیده جدید تاثیرگذار بر صنایع دستی، با ایجاد مذاکرات و خلق پیوند، کنش عامل جدید در راستای اهداف شبکه جهت داده شود. از این رو، تحولات نوین به‌ویژه فناوری های نوظهور عاملی تهدیدی محسوب نشده و می توان با برقراری پیوندهای تعاملی از مزایا و فرصت های آن بهره برد و در برابر تهدیدهای احتمالی تدابیری اتخاذ نمود. این امر مستلزم تشکیل شبکه های پژوهشی قدرتمندی درجهت شناخت و پایش تحولات و فناوری های تاثیرگذار بر صنایع دستی و در اختیار قرار دادن داده های حاصل از پژوهش ها به صورت مستمر به شبکه های گوناگون طراحی، تولید و عرضه صنایع-دستی می‌باشد.

پی‌نوشت

1. Actor-Network Theory .ANT
2. Sociotechnical
3. Actant
4. Network
5. Socio-technical
6. Black box
7. Fine craft
8. Conceptual craft
9. Credibility
10. Applicability
11. Consistency
12. Confirmability
13. Construction
14. Transformation
15. Articulation

منابع

انواری، محمدرضا، کرم اللهی، نعمت ا.. (۱۳۹۷). بررسی انتقادی مبانی معرفتی نظریه کنشگر-شبکه برونو لاتور. ***فصلنامه معرفت فرهنگی اجتماعی***، ۹(۳)، ۵۳-۵۴.

بل، وندل (۱۳۹۸).). ***مبانی آینده پژوهی***: علم انسانی برای عصر جدید، ترجمه مصطفی تقوی و محسن محقق، تهران: موسسه آموزشی و تحقیقاتی صنایع دفاعی، مرکز آینده پژوهی علوم و فناوری دفاعی.

بنی طالبی دهکردی، بهاره؛ رهنمای رودپشتی، فریدون و نیکومرام، هاشم (۱۳۹۴). تبیین نظریه کنشگر شبکه (TNA) در حسابداری از منظر دانش، ***دانش حسابداری و حسابرسی مدیریت***، دوره ۴، شماره ۶۱، ۹۱۱-۰۳۱.

بی‌نام (۱۳۶۶). ***سرفصل دروس دوره کارشناسی صنایع دستی***، وزارت فرهنگ و آموزش عالی شورایعالی برنامه ریزی.

تقدس نژاد، زهرا و شفیعا، سعید (۱۴۰۲). ***گزارش راهبردی در بررسی وضعیت صنایع دستی و آسیب شناسی آن***، ، تهران: مرکز پژوهش های مجلس شورای اسلامی. حیدری امیرهوشنگ (۱۳۹۵)، آینده پژوهی و روش دلفی. ترویج علم ۷(۱)۵۷-۳۹.

خزایی، سعید و محمودزاده، امیر (۱۳۹۳). ***آینده پژوهی***، شاهین‌شهر: علم‌آفرین؛ اصفهان: پارس ضیاء.

رادکلیف، مایکل (۱۳۷۴). ***توسعه پایدار***، ترجمه حسن نیر، تهران: وزارت کشاورزی، سازمان تحقیقات، آموزش و ترویج کشاورزی.

روشندل اربطانی، طاهر؛ لبافی، سمیه و شهمیرزادی، محسن (۰۰۴۱). شناسایی شبکه کنشگران و تحلیل روابط سیاستگذاری در صنعت موسیقی، ***فصلنامه علمی رسانه***، ۲۳(۲)، ۷۰۱-۰۳۱. iod: ۰۱،۰۲۲۰۳۰/۴۳ psmb.۱۲۰۲،۳۴۸۶۳۱.

شریف زاده، رحمان (۱۳۹۷). ***مذاکره با اشیا برونو لاتور و نظریه کنشگر-شبکه***، تهران: نی.

شریف‌زاده، رحمان (۱۳۹۷). ***مذاکره با اشیا***، برونو لاتور و نظریه کنشگر-شبکه، تهران: نی.

شریف زاده، رحمان و مقدم حیدری، غلامحسین (۱۳۹۴). خروج از دوگانگی تکنولوژی خودمختار و تکنولوژی به مثابه وسیله صرف بر اساس دیدگاه برونو لاتور، ***فلسفه علم***، ۵(۹) ۲۹-۵۱.

لاکمن، سوزان (۱۳۹۸). ***صنایع دستی و اقتصاد خلاق***، ترجمه شهاب طلایی شکری، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

ملکی‌فر، سیاوش؛ قاضی نوری، سید سپهر؛ ملکیفر، سیاوش؛ قانع راد، محمدامین و موسوی، آرش ((۱۳۹۷). شناسایی و تحلیل رویکردهای موجود و مطلوب در صنایع فرهنگی کشور بر اساس دیدگاه های ذی نفعان، ***مطالعات راهبردی سیاست‌گذاری عمومی***، ۸(۶۲) ۷۱-۹۳.

مهدی زاده محمدرضا، توکل محمد. مطالعات علم و فناوری ، ، ***فصلنامه برنامه ریزی و بودجه***، ۶؛ (۴): ۴-۵.

هاشمیان، سیدمحمدحسین و انواری، محمدرضا (۱۳۹۷). دلالت‌های نظریه کنشگر-شبکه برونو لاتور در سیاست گذاری فرهنگی تعامل فناوری و انسان در سیاست گذاری. ***دین و سیاست فرهنگی***، ۵(۱) ۷۳-۴۶.

یاوری، حسین و نورماه، فروهر (۱۳۸۴). ***نگرشی بر تحولات صنایع دستی در جهان***، تهران: سوره مهر.

References

Anvari, M.; Karam Allahi, N. (2024) A Critical Review of the Epistemological Foundations of Bruno Latour's Actor-Network Theory.***Ma`rifat-e Farhangi Ejtemai,*** 9(3), 35-45.

Banitalebi Dehkordi, B.; Rahnamay Roodposhti, F.; Nikoomaram, H.; Talebnia, G. (2015). Explaining Actor Network Theory in Accounting from the perspective of knowledge.***Journal of Management Accounting and Auditing Knowledge***,16(4(, 119-130.

Bell, W. (2019).***Foundations of Futures Studies: Human Science for a New Era***, (Taghavi, Mostafa. and Mohaghegh, Mohsen. trans.) Tehran: Institute of Defense Industries Educational and Research, Defense Science and Technology Future Research Center, (Text in Persian).

Callon, Michel (1986). Some Elements of a Sociology of Translation; Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieue Bay, ***The Sociological Review,*** 32(1):196-229.

Conti, Eugenio., Farsari, Loanna (2022). Disconnection in Nature-Based Tourism Experiences: An Actor-Network Theory Approach, ***Annals of Leisure Research***, 25(1): 2-18.

Ghazinoori, S.; Malekifar. S.; Nasri, Sh.; Kousari, S. (2021). Visioning for Cultural Industries: CLA Inspired Scenario Method**,** ***Futures***, 131, No 102770.

Hashemian, Seyyed M.; Anvar, M. (2017). The Implications of Bruno Latour's Actor-Network Theory in Cultural Policy-Making, Technology and Human Interaction in Policy-Making,***Religion and Cultural Policy***, 5(1), 37-64, (Text in Persian).

Hasson, F.; Keeney, S.; Mckenna, H. (2000). Research Guide Lines for Delphi Survey Technique, ***Advanced Nursing***, 32(4):1008-15

Heidari, A. H. (2016). Futures Studies and Delphi Methods. ***Popularization of Science***, 7(1), 75-93, (Text in Persian

Khazaei, S.; Mahmoudzadeh, A. (2014). Future Research, Shahinshahr: Elm Afarin; Isfahan: Pars Ziaa, (Text in Persian).

Kumar, V.; Tissenbaum, M. (2022). Supporting Collaborative Classroom Networks Through Technology: An Actor Network Theory Approach to Understanding Social Behaviors and Design, ***British Journal of Educational Technology,*** 53: 1549-1570.

Luckman, S. (2018), ***Craft and the Creative Economy***, (Shahab Talaei Shokri, trans.) Tehran: Research Center for Culture, Art and Communication, Ministry of Culture and Guidance, (Text in Persian).

Latour, B. (1993). ***The Pasteurization of France,*** Cambridge Mass: Harvard university Press.

_____. (1999). ***Pandora's Hope***, Essay on the Reality of Science Studies, Cambridge Mass: Harvard University Press.

_____. (2005). ***Reassembling Social: An Introduction to Actor-Network Theory,*** Oxford: Oxford University Press.

_____. (2013). ***An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns***, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Li, W.; Li, Z.; Kou, H. (2022). Design for Poverty Alleviation and Craft Revitalization in Rural China from an Actor-Network Perspective: The Case of Bamboo-Weaving in Shengzhou, ***Heritage Science*** 10(2): 2-16.

Liaogi, Z.; Huanyu, W.; Yunyan, L.; Zhou, Y. (2019). Multi-Functional Landscape Actor-Network Construction from The Perspective of Rural Tourism Experiences,***Journal of Landscape Research,*** 11(1):79-86.

Liu, F., Hwang, S. (2021). Application of Actor-Network Theory to Explore the Transmission and Innovation of Local Cultural Industry of Rush-Weaving, 3rd International Conference on Knowledge Innovation on Design and Culture, Kaohsiung, Taiwan: 65-69.

Nimmo, R. (2011). Actor-Network Theory and Methodology Social Research in a More-Than Human World, ***Methodological Innovation***, 6(3): 108-119

Malekifar, S.; Ghazinoory, S.; Ghaneirad, M. A.; Mousavi, A. (2018). Identification and Analysis of Current and Preferred Approaches National Cultural Industries Based on Stakeholders view. ***Strategic Studies of public policy***, 8(26), 17-39, (Text in Persian).

Mehdiazdeh M, Tavakol M. (2007). Science and Technology Studies: A Review on Sociological Backgrounds of Technology. ***JPBUD***. 12(4)85-124. URL: http://jpbud.ir/article-1-32-fa.htm, (Text in Persian).

Redclift, M. R. (1995).***Sustainable Development,*** Tehran: Ministry of Agriculture-Jahad Agricultural Research, Education and Extension Organization, (Text in Persian).

Rivera, G.; Andrew, C. (2016). An Actor-Network Theory perspective to study the non-adoption of a Collaborative Technology Intended to Support Online Community Participation.***Academia Revista Latino Americana de Administration***, 29 (3): 347-365.).

Roshandel A.; Labbafi, S.; Shahmirzadi, M. (2021). The Identification of the Network of Policy Actors and the Analysis of Policymaking Relationships in the Music Industry. ***Rasaneh***, 32(2), 107-130. doi: 10.22034/bmsp.2021.136843, (Text in Persian).

Sablatzky, T. (2022). Methods Moment: The Delphi Method, ***Hypothesis***, vol.34, No.1, 1-6n.

Seddighi k., S.; Jamal, T. (2022). Interrelation of Ancestral Textile Handicraft Weaving and Tangible Vernacular Karkhanehs (Workspaces) in the Historic Destination of Yazd, Iran, ***Sustainability,***14(10), no article 6363.

Sharifzadeh, R. (2017). Negotiation with Objects: Bruno Latour and Actor-Network Theory, Tehran: Ney Publication, (Text in Persian).

_____., MoghadamHeidari, G. (2015). Leaving the Dichotomy of Autonomous Technology and Technology as an Intermediary Based on Latour's Point of View. ***Philosophy of Science,*** 5(9), 29-51, (Text in Persian).

Taghaddos Najad, Z.,Shafia, S. (2023). A Strategic Report on the Investigation of the State of Handicrafts and its Pathology, Tehran: Islamic Parliament Research Center of The Islamic Republic Of IRAN, URL: file:///C:/Users/pc/Downloads/19248.pdf, (Text in Persian).

Tao, F. (2022). A New Harmonization of Art and Technology Philosophic Interpretation of Artificial Intelligence Art, ***Critical Arts***, 36(1-2): 110-125.

Yavari, H.; Foruhar N. (2004). ***A Review of World Handicraft Developments***, Tehran: Sureh Mehr.

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۶، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، ص ۹۲-۸۳
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

صورت بندی نحوه کار تیمی در تولیدانیمیشن های بلند ایرانی[1]

سحر غفوریان [2]
کیارش زندی [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۱۵

چکیده

تحقیق پیش رو با توجه به حایز اهمیت بودن کیفیت کار تیمی در هنر-صنعت انیمیشن بلند ایران صورت گرفته است. این موضوع با توجه به این که امروزه با افزایش تعداد انیمیشن های بلند دارای اهمیت روز افزون است، به بررسی و ارزیابی دو چندان نیاز دارد. پژوهش حاضر با هدف اصلی بررسی وضعیت کار تیمی در هنر-صنعت انیمیشن های بلند ایرانی صورت گرفته است. سوال اصلی پژوهش این است: وضعیت کار تیمی در تولید انیمیشن های بلند ایرانی چگونه است؟ در این راستا، پنج سوال فرعی جهت به دست آمدن مولفه های کار تیمی، اهمیت آن ها، وضعیت آن ها، قابل کنترل بودن آن ها و نحوه بهبود آن ها مطرح شده اند. با توجه به عدم وجود اطلاعات کافی و منسجم جهت بررسی اولیه، مدل تحلیلی اولیه، از منابع و ادبیات موضوعی به نحوی که سمت و سوی تحقیق را جهت دهی نامناسب نبخشد قابل استخراج نبوده و چهارچوب دهی به فرایند تحقیق، همراه با اجرایی شدن مراحل آن و به صورت پویا انجام گرفته است. جهت رسیدن به اهداف و پرسش های پژوهش، با پنج تن از خبرگان هنر-صنعت انیمیشن های بلند ایرانی مصاحبه صورت گرفته است. فرایند مصاحبه با استفاده از پرسش نامه باز انجام گرفته و در جمع آوری اطلاعات از روش دلفی استفاده شده است. در پایان، فرضیه اصلی تحقیق که: «هنر-صنعت انیمیشن های بلند ایرانی دارای خلأهایی است که ناشی از عملکرد نادرست مولفه هایی است که منحصر به وضعیت کنونی این هنر-صنعت در کشورمان هستند» به اثبات رسیده است. طبق نتایج، مشخص شده است که، کار تیمی در این هنر-صنعت دارای معضلاتی است که نه تنها بر تیم ها، بلکه بر کل هنر-صنعت انیمیشن های بلند ایرانی تاثیر مخربی دارد. مولفه های موثر بر این معضلات عبارت از عوامل فرهنگی و اجتماعی، صنعتی شدن، وانگیزه و پس از آن عوامل اقتصادی و سیاسی، مخاطب حرفه ای و مکتب و فرهنگ سازمانی هستند. چنان که از تحلیل سخنان خبرگان به دست آمده است، تمام مولفه های نام برده با صرف زمان و تلاش کافی قابل کنترل کردن هستند.

واژه های کلیدی: کار تیمی، تیم، انیمیشن، انیمیشن های بلند ایرانی، روش دلفی، NVivo

1-DOI:10.22051/JJH.2023.43385.1965

این مقاله برگرفته از پایان نامهٔ کارشناسی ارشد سحر غفوریان، با عنوان "صورت‌بندی نحوه‌ی کار تیمی در تولید انیمیشن‌های بلند ایرانی" است.

۲ - سحر غفوریان، کارشناس ارشد انیمیشن، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران نویسنده مسئول. SaharGhafurian@gmail.com

۳ - کیارش زندی، استادیار گروه انیمیشن و جلوه‌های ویژه بصری، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. Zandi@soore.ac.ir

مقدمه

هنـر و صنعت انیمیشـن در ابعاد فیلم بلنـد، نیازمند تخصص ها و نقش های گوناگون اسـت. از این جهت، یک تیم سـاخت انیمیشـن بلندگاه، تا چندصد عضو دارد. اعضایـی کـه گرچـه هر یـک وظیفه خـود را بر عهده دارنـد، نقش های شـان به هم وابسـته و درهم تنیده اسـت. چه اعضا از ابتدا تا انتهای مراحل تولید حضور داشـته باشـند، چه در برهه ای از زمان سـهم خود را ایفـا کنند و کنـار بروند؛ در هـر دو صورت تیم ساخت انیمیشن بلند مانند زنجیره ای است که حفظ اسـتحکام آن، علاوه بـر مهـارت های حرفـه ای نیاز به همکاری هـای بین فردی و فرد با سـازمان دارد. با توجه به این پیوستگی، شاید حتی درست ایفا نکردن نقش یک عضو ضرر قابل توجهی به کل تیم تولید بزند. این جاسـت که موفقیت افراد و سـازمان ها در ایجاد و پیشـبرد تیمی کارآمد اهمیت خود را نشـان می دهد و لازم اسـت عوامل تاثیرگذار در این زمینه شناسایی شوند. این عوامل می توانند عوامل گوناگون از شرایط اجتماعـی و اقتصـادی تا مهـارت های بیـن فردی و کلامـی را دربرگیرنـد. بنابراین انجـام پژوهش های گسـترده و متنوع روی کیفیت کار تیمی حین ساخت انیمیشن های بلندی که تاکنون تهیه شده اند، به رفع مشـکلات یا تصحیح نقاط ضعف در تیم های ساخت انیمیشن در آینده کمک خواهد کرد.

تاکنون در قسـمت هـای مختلـف جهـان، پژوهش هـای مختلف درون سـازمانی، صنعتـی در ابعاد یک کشـور، و یا بین المللی روی کار تیمی در هنر- صنعت انیمیشـن بلند صورت گرفته اسـت. از معروف ترین و جامع ترین منابـع مربوط به کار تیمی در انیمیشـن، می توان به مقاله «چگونه پیکسـار خلاقیت جمعی را بنیان گذاری کرد» اشاره کرد که، ادکتمال (۲۰۰۸) در مجله ای مربوط به دانشـگاه هاروارد به چاپ رسانده اسـت. در این مقاله، کتمال که یکی از مدیران ارشـد دیزنی و موسسان پیکسار اسـت، بر این مطلب تاکید کرده که سـرمایه اصلی یک تیم اعضای آن هسـتند و نه ایده ها. هم چنین، رمز موفقیت پیکسـار، مدیریت خلاقانه استعدادها شـمرده شده و ذکر شـده که یک تیم خـوب می تواند یـک ایده متوسـط را موفق کند، ولی یک تیم متوسـط به هیچ وجه نخواهد توانست به یک ایده خوب ادای دین نماید. این تنها مثالی اسـت از تحقیقات متنوع خارج از ایـران که از ابعاد مختلف، تاثیر کار تیمی بر صنایع خلاقه را بررسی نموده اند.

به همین ترتیب، هنر- صنعت انیمیشن بلند در کشور ما ایران نیـز از نیاز به کار تیمی قوی و حسـاب شـده مسـتثنی نیسـت (صفورا و عـرب، ۱۳۹۴: ۲۹- ۳۷). با وجود انیمیشـن هـای بلند بسـیار موفـق اخیر در کشـور ما، مشـکلات ناشـی از بهینه نبودن کار تیمی در تیم-هـای مختلف، هم چنان کـه در تمام تیم های سراسـر جهان مشاهده می شـود، بر کسـی پوشیده نیسـت (لنگرودی، ۱۳۹۱: ۶۷- ۶۸). بدیهی است که شـناخت مولفه های موثر تیم های سـاخت انیمیشن هـای بلند ایرانـی از ابتدا تاکنـون، می توانـد در رفع بسـیاری از مشـکلات مرتبط یا بهینه سـازی شرایط کار تیمی کارساز باشد. با این حال چنین پژوهشی در هنر- صنعت انیمیشن های بلند ایرانی تاکنون صورت نگرفته و انجام آن برای اولین بار می تواند راهگشـای تحقیقات بعـدی در این زمینه از جنبـه های مختلف اجتماعی، اقتصـادی، روان شناسـی و غیره باشـد.

هدف اصلی این تحقیق، بررسی وضعیت کار تیمی در هنر- صنعت انیمیشـن های بلند ایرانی بوده و اهداف فرعی تحقیـق عبارتنـد از: شـناخت مولفه های کار تیمی در ایـن صنعت و اهمیت هرکـدام، فراهم کردن بستری برای پژوهشـی کردن مقوله کار تیمی، و ارایه راهکارهایی تـا حد ممکن عملی و علمـی برای بهبود وضعیت کار تیمـی در ایـن صنعت در ایـران. در این راستا سـوال اصلی تحقیق عبارت اسـت از: وضعیت کار تیمی در تولید انیمیشـن های بلنـد ایرانی چگونه است؟ و سوالات فرعی تحقیق عبارتند از:

-مولفه های کار تیمـی در انیمیشـن های بلند ایرانی کدامند؟

-هرکدام از مولفه های کار تیمی در انیمیشن های بلند ایرانی، چه درجه ای از اهمیت را دارند؟

-هرکدام از مولفه های کار تیمـی در چه وضعیتی قرار دارند؟

-هرکدام از مولفه های کار تیمی در انیمیشن های بلند ایرانی تا چه حد قابل کنترل هستند؟

- چگونـه می تـوان مولفه هـای کار تیمـی در انیمیشن های بلند ایرانی را بهبود بخشید؟

تحقیق حاضر بر این فرض استوار گردیده که: هنر-صنعت انیمیشن‌های بلند ایرانی دارای خلأهایی است که ناشی از عملکرد نادرست مولفه‌هایی است که منحصر به وضعیت کنونی این هنر-صنعت در کشورمان هستند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر بر اساس هدف، بنیادی است که در جهت حل یا بهبود مشکلات کارتیمی در هنر-صنعت انیمیشن بلند ایرانی بنیان نهاده شده است. این پژوهش بر اساس روش جمع‌آوری اطلاعات هم کتابخانه‌ای و اسنادی بر پایه کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌ها، و هم میدانی و پیمایشی بر پایه مصاحبه و پرسش‌نامه بوده، بر اساس روش یک تحقیق کیفی بوده و بر اساس ماهیت یک پژوهش توصیفی-تحلیلی برای بررسی وضعیت هنر-صنعت انیمیشن‌های بلند ایران، یا به عبارت دیگر، بررسی چگونگی و چرایی مولفه‌های موثر بر کار تیمی در این صنعت در ایران است. این پژوهش از روش دلفی[1] برای جمع آوری و تحلیل اطلاعات اولیه استفاده می‌نماید. در تحقیق حاضر، مطابق این روش، گروهی از اساتید و مدیران عرصه هنر-صنعت انیمیشن بلند ایرانی، با عنوان خبرگان یا هیات دلفی انتخاب و نظرات آن‌ها توسط پرسش‌نامه باز و مصاحبه جمع‌آوری و سپس، طبقه‌بندی و کدگذاری شده و مجدد برای تمام اعضای گروه ارسال گردیده است. اعضای گروه نظرات را بررسی کرده و نقطه نظرات خود را مجدد ارایه داده‌اند. بر اساس نظرات آن‌ها نتیجه‌گیری کلی صورت گرفته است.

جامعه آماری پژوهش حاضر، اساتید دانشگاه، مدیران، تهیه‌کنندگان و کارگردانان انیمیشن‌های بلند ایرانی هستند. از آن‌جایی که تعداد انیمیشن‌های بلند ایرانی محدود است و تنها حدود دو دهه از آغاز به شکوفایی این هنر-صنعت گذشته است، قلمروی زمانی پژوهش حاضر از تولید اولین انیمیشن بلند ایرانی تا سال ۱۳۹۹ لحاظ شده است. تعداد مصاحبه شوندگان در این پژوهش پنج نفر بودند. لازم به ذکر است دسترسی به جامعه آماری تعیین شده، محدودیت بیماری کرونا را نیز شامل می‌شده است. بدین ترتیب و با توجه به این‌که در روش دلفی بیش‌تر میزان تسلط و اشراف خبرگان ملاک است، میزان پنج نفر از نظر تامین نیازهای پژوهش مناسب ارزیابی شده‌اند. ابزار و شیوه جمع‌آوری اطلاعات در این پژوهش عبارت از روش کتابخانه‌ای، مصاحبه با جمعی از نخبگان دانشگاه و مدیران هنر-صنعت انیمیشن بلند ایران است و در پرسش‌نامه مرتبط با مصاحبه، سوالات کلی و باز به‌گونه‌ای طراحی گردیده که در دریافت اطلاعات از مصاحبه شوندگان محدودیتی ایجاد نکند. این مصاحبه‌ها به صورت حضوری و مجازی صورت گرفته‌اند. ابزار سنجش پرسش‌نامه با این رویکرد انتخاب شده‌است که برای متغیرهای این تحقیق نشانگر و واحد اندازه‌گیری مناسبی باشد.

جهت بررسی این ابزار سنجش سه معیار اعتبار (روایی[2])، قابلیت اطمینان (پایایی[3])، و قابلیت عملی شدن در نظر گرفته شده‌اند. برای تعیین روایی محتوی، پرسش‌نامه اولیه در اختیار تعدادی از خبرگان قرار گرفته تا سوالات آن و نحوه تحلیل آن‌ها تایید شود. در این تحقیق از روش توافق درون موضوعی برای مصاحبه پایایی پرسش‌نامه باز استفاده شده است. بدین ترتیب که، دو کدگذار برای تحلیل نتایج مصاحبه‌های این تحقیق عملیات کدگذاری را انجام می‌دهند. بدین منظور از یکی از اساتید حوزه انیمیشن خواسته شد تا به‌عنوان همکار پژوهش (کدگذار) مشارکت کند. آموزش‌ها و شیوه‌های لازم جهت انجام مراحل کدگذاری به همکار پژوهش اطلاع داده شده و در هر کدام از مصاحبه‌ها، کدگذاری دو نفر در صورتی که مشابه باشند با عنوان «توافق» و در غیر این صورت با عنوان «عدم توافق» مشخص شده‌اند. درصد توافق درون موضوعی یک پژوهش شاخص پایایی آن بوده و عبارت از تعداد توافق بر تعداد کل کدها است. در صورتی که این میزان بیش‌تر از ۰،۶ باشد، کدگذاری از پایایی مناسب برخوردار است. در این تحقیق شاخص پایایی ۰،۷۱ به‌دست آمد. تجزیه و تحلیل داده‌ها با استفاده از کدگذاری و تحلیل متن مصاحبه‌ها به کمک نرم‌افزار NVivo صورت گرفته‌است

پیشینه پژوهش

گیلسون و همکارش (۲۰۰۴)، در مقاله «کمی خلاقیت تا دوردست‌ها می‌رود: آزمایش درگیری تیم‌ها در فرایندهای خلاقه» تحقیقی روی میزان درگیر شدن یک تیم در یک فرایند خلاقه انجام داده‌اند. طبق نتایج آن‌ها، تیم های خلاق تر آن‌هایی هستند که برداشت‌شان از کار امری نیازمند خلاقیت بالاست؛ روی مشاغلی کار می‌کنند که به هم وابستگی امور در آن‌ها زیاد بوده، اهداف مشترک زیاد داشته، برای حل مشارکتی مسایل ارزش قایل می شوند و فضایی بر آن‌ها حاکم است که از خلاقیت حمایت می کنند. آمابایل و خیر مکتبی (۲۰۰۸)، در مقاله «خلاقیت و نقش رهبر» به این نتیجه رسیده‌اند که، افراد زمانی از کارشان بیش‌ترین رضایت را دارند و انگیزه پیدا می کنند که، شغل هایی که به آن‌ها داده می شود برای‌شان فرصت حس دستاورد بدهد. آمابایل و کرمر (۲۰۱۱)، در پژوهش «قدرت موفقیت‌های کوچک» به پنج ابزار رسیده‌اند: حمایت از پیشرفت در کار، قدردانی از کار خوب، انگیزه دادن، حمایت بین فردی، هدف های واضح. آمابایل (۲۰۱۲)، در مقاله «تئوری مولفه‌ای خلاقیت» نظریه دیگری با نام نظریه مولفه ای خلاقیت معرفی کرده است که، این نظریه بر پایه مدل خلاقیت شکل گرفته است. در پژوهش «مدل دینامیک مولفه‌ای خلاقیت و نوآوری در سازمان: پیشرفت، معنی بخشیدن» آمابایل و پرت (۲۰۱۶)، این نظریه راکامل‌تر کرده‌اند. در پژوهش «مدیریت کار تیمی در صنایع خلاقه: عوامل موثر بر بهره‌وری» نوشته سرنوبکیت و استرازداس (۲۰۱۸)، نشان داده شده که تیم-های کارآمد از بیش‌ترین احترام درون تیمی برخوردارند، آزادی عمل دارند، از ایده ها استقبال می کنند و دارای وحدت هستند. بیش‌ترین تفاوت بین تیم های کارآمد و ناکارآمد، جذاب بودن کار تیم برای اعضا، ارضای شغلی و وحدت تیم هستند. از دیگر مثال های بررسی کار تیمی بر اساس خلاقیت جمعی در انیمیشن می توان به پژوهش «خلاقیت جمعی صنعت انیمیشن در مالزی نوشته هوا و وودز (۲۰۱۶)، اشاره کرد، که در آن پرسش نامه‌ای به اعضای یک تیم درگیر صنعت انیمیشن داده شده و طبق نتایج، یک جمع بندی حاصل شده بر این که آیا تیم مذکور در مسیر درستی جهت رسیدن به خلاقیت جمعی قرار دارد یا خیر. مقاله «چگونه پیکسار خلاقیت جمعی را بنیان‌گذاری کرد» و مصاحبه «پیکسار و خلاقیت جمعی» ادکتمال (۲۰۰۸)، از برجسته ترین منابع برای بررسی کار تیمی و خلاقیت در انیمیشن هستند. در مقاله سال ۲۰۰۸، کتمال اظهار داشته که در پیکسار مدیران طوری عمل می-کنند که به کارکنان اجازه تصمیم گیری و امکان نمایش کار ناتمام به همکاران‌شان برای کسب بازخورد را بدهد، و پروژه ها را موشکافی کنند تا ارزشمندترین درس ها را برای کاهش خطر در پروژه های بعد داشته باشند. مقدم‌کوهی (۱۳۸۷)، در پایان نامه «بررسی مدیریت تولید انبوه انیمیشن برای کودکان در ایران» روی آسیب شناسی هنر-صنعت انیمیشن ایران کار کرده و با استناد به تحقیقات دیگر، ضعف در کار تیمی و گروه را یکی از مهم‌ترین عوامل «ناکارآمدی تولید انیمیشن در ایران» خوانده است. در مقاله «مدل اثرگذاری فرهنگ ملی بر کار تیمی ایران» نوشته تسلیمی (۱۳۸۹)، نشان داده شده که، فرهنگ ملی با جمع گرایی و کار جمعی و تیمی سازگار است. چرایی در عوامل غیرفرهنگی است. از جمله ساختارهای سازمانی، مدیریت، و رفتارها در سطح ملی، سازمانی و فردی. راهکارها با توجه به بعد تاریخی-اجتماعی توسط مقدم‌کوهی عبارتند از: به‌کارگیری تیم های فعال و خودجوش، حمایت از رهبری تیم ها، به رسمیت شناختن ارزش های درون‌گروه تیم ها و هویت بخشی به تیم ها. طبق پرسش‌نامه زهرا عرب (۱۳۹۴)، در پایان نامه «بررسی و تحلیل بازار تولید هنر-صنعت انیمیشن در ایران و موانع توسعه آن» نزدیک ترین آسیب به کار تیمی از میان ۱۹ آسیب، «مشخص نبودن وظایف و مسئولیت ها» است که یک تهدید به حساب آمده و البته، تحقیق تمام جنبه-های این موضوع را پوشش نم دهد و گرچه بسیار ارزشمند است، جای خالی تحقیق بر روی تاثیرگذاری کار تیمی روی هنر-صنعت انیمیشن را برجای می گذارد. لنگرودی (۱۳۹۱)، در پایان‌نامه «آسیب‌شناسی انیمیشن صنعتی در ایران دهه ۱۳۸۰- ۱۳۹۰ (رویکرد مدیریت تولید)» اصلی ترین دلایل عدم توفیق تولید انبوه انیمیشن در

ایران در دهه ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۰ را برشمرده‌اند که نزدیک ترین گزینه به کار تیمی در میان سه مورد، گزینه ناآشنایی مدیران با اصول مدیریت سرمایه انسانی در استودیوها است که تنها جنبه ای از بررسی کار تیمی را پوشش می دهد. سیدموسوی و زنگی (۱۳۹۸)، در مقاله «بررسی عوامل موثر بر مصرف کالاهای فرهنگی (مطالعه موردی: خرید آثار نقاشی معاصر ایران)» سرمایه انسانی را یکی از مهم‌ترین عوامل موثر بر موفقیت و فروش کالاهای فرهنگی برشمرده‌اند. هم‌چنین، نظری و همکاران (۱۳۹۹)، در مقاله «تحلیلی بر آسیب شناسی پویانمایی‌های آموزشی ساخت ایران برای کودکان گروه سنی الف (مطالعه موردی: شهر شیراز)» به آسیب‌شناسی انیمیشن‌های کودکان پرداخته‌اند که در این میان کار تیمی نیز می‌توان جزو آموزه‌های کودکان قرار گیرد. با بررسی موارد فوق، پژوهش حاضر با توجه به عدم وجود پژوهشی مختص به کار تیمی در این هنر-صنعت در کشورمان انجام شده است.

مبانی نظری

در زمینه نظریه‌های مرتبط با پرسش اصلی تحقیق، به‌دلیل اهمیت و کاربردی‌تر بودن نظریه‌های آمابایل با توجه به اهداف پژوهش حاضر، ابتدا بررسی صورت می‌گیرد بر نظریه‌ها و متغیرهای تعریف شده توسط آمابایل و خیرمکتبی (۲۰۰۸) «خلاقیت و نقش رهبر» در زمینه کار تیمی در صنایعی که نیاز به خلاقیت دارند. توصیه های آمابایل در تحقیقاتی که در بخش قبل به آن اشاره شده است، خطاب به مدیران چنین است:

-از فکر کردن به خودتان به‌عنوان چشمه ایده هایی که کارمندان باید اجرا کنند دست بردارید و به جای آن ایده دیگران را استخراج و پشتیبانی نمایید.

-سازمان‌تان را روی زوایای دید مختلف باز بگذارید و با استخدام افراد از رشته ها، زمینه ها و تخصص های مختلف در طرز فکر آن‌ها شریک شوید.

-بدانید چه موقع باید کنترل خود را روی فرایند خلاقه تحمیل کنید (یکی از این موارد در طول فرایند تجاری سازی است) و این‌که چه موقع نباید کنترل خود را تحمیل کنید (به‌عنوان مثال در مراحل ابتدایی ایده).

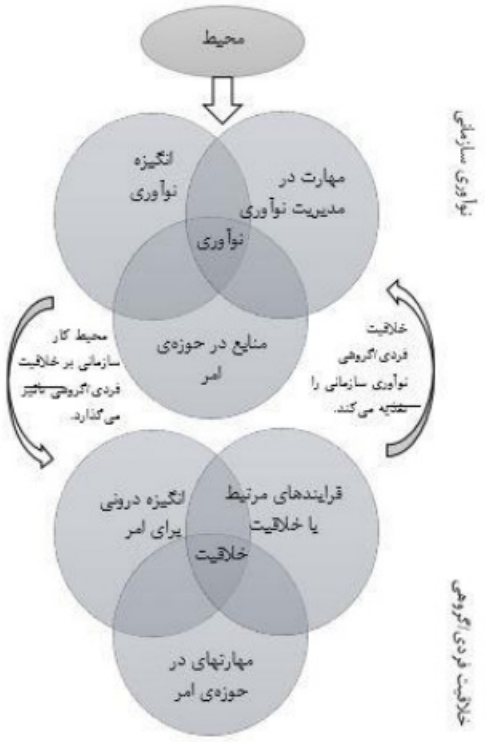
بنابراین، اولویت مدیریت این است که، افراد درست در زمان های درست به میزان درست درگیر کار تیمی شوند (Amabile& Kaire ,2008 :3).

آمابایل و کرامر در مقاله «قدرت موفقیت‌های کوچک» اصلی تعریف کرده به نام اصل پیشرفت، بدین ترتیب که، با حمایت از افراد و پیشرفت روزانه آن‌ها در کاری معنی دار، مدیران نه تنها زندگی کاری درونی آن‌ها، بلکه کارکرد بلندمدت سازمان را نیز بهبود می بخشند، که این امر زندگی کاری درونی را حتی بیشتر تسهیل می کند (Amabile & Kramer ,2011 :1-15).

در نظریه مولفه‌ای خلاقیت آمابایل، سازمان یک سازمان باز است؛ بدین معنی که تحت تاثیر عوامل خارج از سازمان نظیر عوامل اقتصادی و سیاسی قرار می‌گیرد. در این مدل تاثیر مولفه ها در هر مرحله فرایند خلاقه بیان شده، و بر محیط اجتماعی و تاثیر آن بر فرد درگیر، به‌ویژه انگیزه درونی آن فرد، در فرایند خلاقه تاکید شده است. علاوه بر این برخلاف تئوری های روان‌شناسانه خلاقیت، این نظریه بسط یافته تا فرایند نوآوری سازمانی را شرح دهد. این گسترش بر اساس تعریف نوآوری به صورت تعبیه موفقیت‌آمیز ایده های خلاقانه در یک سازمان است (Amabile ,2011 :8-18). فرایندهای مرتبط با خلاقیت نظیر سبک شناختی و شاخصه های شخصیتی در جهت استقلال، پذیرش خطر، و منش های جدید علاوه بر سبک و مهارت های کاری منظم در تولید ایده (فرایندهای شناختی و شخصیتی منجر به تفکر نوآورانه)، فرایندهای شناختی شامل توانایی استفاده از دسته‌های وسیع و منعطف برای ساخت اطلاعات و توانایی رها شدن از زمینه‌های ادراکی و عملکردی. فرایندهای شخصیتی نظم شخصی و تحمل ابهام را شامل می‌شوند.

انگیزه غریزی برای امر و در واقع، اشتیاق به‌گونه ای که خود امر باید به شخص انگیزه دهد نه عوامل خارجی مثل جایزه. این انگیزه می‌تواند ناشی از علاقه، جذابیت یا حس چالش شخصی باشد. یعنی انگیزه برای پذیرش امر یا حل مساله‌ای به این دلیل که جذاب است، درگیر کننده است، برای شخص چالش برانگیز است، یا راضی‌کننده است. این در مقابل پذیرفتن یک امر به دلیل انگیزه‌های خارجی

نظیر جایزه، سوغات، رقابت، ارزیابی، یا الزامات انجام یک کار به روشی مشخص است. یک عقیده مرکزی نظریه مولفه‌ای خلاقیت، اصل انگیزه درونی خلاقیت است: افراد زمانی بیش‌ترین خلاقیت را دارند که احساس کنند در ابتدا، به دلیل علاقه، لذت، رضایت، و چالش خودکار انگیزه پیدا می‌کنند و نه با انگیزاننده‌های بیرونی. محیط اطراف به‌ویژه محیط اجتماعی، یا محل کار تمام انگیزه‌های بیرونی را -که ظاهراً برانگیزه‌های درونی بیش‌تر خودنمایی می‌کنند- شامل می‌شود. علاوه بر آن تعدادی از عوامل محیطی را که می‌توانند به‌عنوان موانع یا محرک انگیزه درونی و خلاقیت عمل کنند، شامل می‌شود. بنابراین شکل ۱، برای مولفه های موثر بر نوآوری و خلاقیت و نحوه تاثیر آن‌ها روی هم به‌دست آمده که تنها مولفه‌هایی را نشان می‌دهد که در آن‌ها مولفه‌های فردی و سازمانی با یک‌دیگر برهم‌کنش نشان می‌دهند. اولاً مدل سطح بالایی از ایزومورفیسم بین آن‌چه برای خلاقیت فردی و نوآوری سازمانی لازم است، نشان می‌دهد. زیرا هر دو به سه مولفه نیاز دارند: منابع پایه یا مواد خام، یک دسته از فرایندها یا مهارت‌ها برای جمع بستن آن‌ها به روش‌های جدید، و یک نیروی محرک. دوماً، مدل فرض می‌کند که خلاقیت فردی و نوآوری سازمانی به طور جدایی ناپذیری به یک‌دیگر مرتبطند. بدین ترتیب که، خلاقیت فردی منبع تغذیه نوآوری در سازمان است و بدون ایده‌های خلاقانه، چیزی برای کاشت وجود ندارد. در واقع، شواهد جدید نشان می‌دهند که، خلاقیت کارمند با عملکرد کلی شغل مرتبط است. در عین حال عوامل سازمان، از جمله اقدامات مدیریتی، خلاقیت فردی یا تیمی را تغذیه می‌کنند. بنابراین، این دو سیستم به شدت به یک‌دیگر وابسته‌اند. هم‌چنین، طبق نظر آمابایل، حتی محیط فیزیکی نیز بر خلاقیت در سازمان اثرگذار است. با این که این اثرگذاری ضعیف‌تر از محیط اجتماعی-سازمانی است، هم‌چنان تاثیری قابل اندازه‌گیری دارد.



شکل ۱- مدل مولفه‌ای دینامیک خلاقیت (Amabile & Pratt,2016 :161).

یافته های پژوهش

در تحقیق حاضر، پس از جمع‌آوری و بررسی اطلاعات از مصاحبه‌ها و هم‌چنین، تدوین مبانی نظری، مهم‌ترین عوامل به‌دست آمده و موثر بر روی کار تیمی در هنر- صنعت انیمیشن‌های بلند ایرانی با استفاده از روش NVivo صورت‌بندی شده‌اند. با استفاده از این کدگذاری مهم‌ترین مولفه‌های موثر بر کار تیمی در هنر- صنعت انیمیشن بلند ایران به‌دست آمده‌اند که هر کدام از این مولفه‌ها در ادامه، به طور جداگانه بررسی شده‌اند. لازم به ذکر است علاوه بر کدگذاری، نظرات خبرگان به صورت موردی و با توجه به اهمیت، در مقایسه با مبانی نظری و پیشینه تحقیق مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در ادامه، به بررسی و مقایسه این موارد با مبانی نظری و نتیجه‌گیری نهایی پرداخته شده است

عوامل فرهنگی و اجتماعی

در مقایسه با آن‌چه در بخش مبانی نظری ملاحظه می‌شود، یادآوری می‌گردد طبق پایان‌نامه مقدم‌کوهی مشکلات موجود در هنر- صنعت انیمیشن بلند ایرانی ناشی از دو سطح مدیریت و کارگروه هستند. مولفه‌های فرهنگی- اجتماعی ذکر شده توسط خبرگان بیش‌تر از جنس کارگروهی و سطح حضور افراد در گروه‌ها هستند و از میان خبرگان کسی به ضعف فرهنگی مدیریت کار تیمی در کشورمان اشاره ننموده است. طبق گفته‌های یکی از خبرگان، نظام استاد- شاگردی و حفظ «فوت کوزه‌گری» مشکلاتی است که در هنر- صنعت انیمیشن ایران وجود دارد. طبق گفته وی حس نگه داشتن اطلاعات به صورت فردی توسط اعضای تیم و نداشتن حس تعامل و مشارکت در تیم یکی از معضلات فرهنگی است که ریشه در فردگرایی دارد. همان‌طور که ذکر شد، فردگرایی طبق گفته خبرگان یک معضل فرهنگی- اجتماعی با اهمیت است که منجر به عدم حس تعلق و ترجیح منافع تیم به منافع شخصی می‌گردد. این یکی از نکاتی است که میان تحقیق مقدم‌کوهی و نتایج تحقیق حاضر مشترک است. طبق گفته مقدم‌کوهی، نظام آموزش استاد شاگردی و نظام سلسله مراتبی در تاریخ ما منجر به ایجاد فردگرایی بیش از حد و حفظ و عدم انتقال دانش و فنون به صورت کامل گشته است. از دو نوع تحلیل فرهنگی- اجتماعی که توسط مقدم‌کوهی ارایه گردیده، یعنی تحلیل ضعف ملی جمع‌گرایی و کارگروهی و تحلیل غیر فرهنگی، تحقیق حاضر با ضعف ملی جمع‌گرایی و کارگروهی (محسنی تبریزی، ۱۳۸۱: ۱۱۱-۱۱۹) «آسیب‌شناسی بیگانگی اجتماعی- فرهنگی» مطابقت دارد. به‌گونه‌که، تمامی خبرگان تحقیق حاضر بر فردگرایی و عدم وجود روحیه کار تیمی اذعان داشتند. در زمینه تحلیل غیرفرهنگی نیز که در بخش‌های پیش توضیح داده شد، باید خاطرنشان کرد که طبق نتایج تحقیق حاضر، مسلما عواملی غیر از عوامل فرهنگی نیز در عدم توفیق کار تیمی در هنر- صنعت انیمیشن‌های بلند ایرانی دخیل هستند. مقدم‌کوهی فرهنگ ملی ایران را در زمینه کار تیمی و سازمان‌پذیری و مدیریت، نارسا نمی‌داند و عمده اشکال را در رفتارها در سطح خرد می‌شمرد. این در حالی است که، طبق تحقیق حاضر یکی از عوامل عمده اشکال در کار تیمی در این هنر- صنعت عامل فرهنگی است و تحقیق حاضر با تحقیق تسلیمی، که فرهنگ ملی را با جمع‌گرایی و کار تیمی و جمعی سازگار می‌داند، در تناقض است. این که این محقق چرایی ضعف را تنها در عوامل غیرفرهنگی نظیر ساختارهای سازمانی و غیره می‌داند، طبق نتایج بررسی حاضر پذیرفته نیست و این عوامل تنها در کنار عوامل فرهنگی بر نقص کار تیمی در هنر- صنعت انیمیشن ایران تاثیرگذارند. راهکارهای مرتبط ارایه شده توسط مقدم‌کوهی از جمله به کارگیری تیم‌های فعال و خودجوش، حمایت از رهبری تیم‌ها، به رسمیت شناختن ارزش‌های درون‌گروهی و هویت‌بخشی به تیم‌ها تناقضی با یافته‌های این تحقیق ندارند.

عوامل اقتصادی و سیاسی

طبق آنچه که در مبانی نظری به آن اشاره شده است، عواملی نظیر عوامل اقتصادی و سیاسی موجود، عوامل خارج از سازمان هستند که بر سازمان تحمیل می‌گردند (Amabile & Pratt,2016 :181). طبق گفته چند تن از خبرگان این تحقیق، رابطه میان این عوامل و کار تیمی رابطه‌ای یک طرفه است که شامل تاثیر این عوامل بر کار تیمی می‌گردد. نوسان‌های

اقتصـادی و تنش‌های سیاسـی عواملی هسـتند که می‌توانند بـر کار تیمـی تاثیـر گذاشـته و آن را دچار نوسـان نمایند. از آن‌جایی کـه این عوامـل خارج از کنترل سـازمان بوده و بر سـازمان تحمیل می‌شوند، راه حل کنترل آن‌ها اسـتفاده از نظام‌های انگیزشـی و بالابردن روحیـه کار تیمی از طریـق اقدامات درون سـازمانی نظیر بهبود سیاسـت‌های حقـوق و مزایا و تشویق‌های درون‌سازمانی است.

صنعتی شـــدن هنر- صنعت انیمیشـــن در ایران

با مقایسـه با آن چـه کـه در مبانی نظری آورده شـده اسـت، می‌توان نتیجه گرفت از میان سه عامل فردی که ذکـر شـد، یعنـی مهارت‌هـای مربوط بـه حوزه، فرایندهای مرتبط بـا خلاقیت، و انگیـزه برای انجام امر، مورد اول یکی از مولفه‌های تاثیرگذار بر کار تیمی در هنر- صنعـت انیمیشـن‌های بلند ایرانـی بوده که ضعف در آن ناشـی از عدم صنعتی شدن و بازار رقابتی در کشـورمان می‌باشـد. بنابراین، طبق نتایج حاصل از ایـن تحقیق عدم وجـود تخصص‌هـا و مهارت‌های کافی در این صنعت ریشـه در عوامل غیرفردی داشته و نمی‌توان آن را یک عامل فـردی به‌عنوان یک متغیر مسـتقل لحاظ کرد. این در حالی اسـت کـه، آمابایل این مورد را یک عامل فـردی لحاظ کرده بود. در مورد فرایندهای مرتبط بـا خلاقیت می‌توان خاطرنشـان کرد که این عامل توسط هیچ‌کدام از خبرگان به‌عنوان معضل انیمیشـن ایران بیان نشـده اسـت. بنابراین، بیش‌تر از ایـن، به این مـورد پرداخته نمی‌شـود. در زمینه عامل سـوم یعنی انگیـزه، در بخش‌های بعدی بررسی لازم صورت گرفته است

مکتب و فرهنگ سازمانی

طبق گفته خبـرگان و در تطابق بـا تحقیقات آمابایل، مکتـب و فرهنگ سـازمانی بـه مهـارت در مدیریت نوآوری و منابع موجود باز می‌گردد که منجر به افزایش یا کاهـش انگیـزه سـازمانی می‌شـود. بدیـن معنی کـه، مکتب و فرهنگ سـازمانی در راسـتای شـرایط اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسـی هر کشوری شکل می‌گیرد و متناسـب با آن اقلیم است. بنابراین، داشـتن یک مکتب و فرهنگ سـازمانی متناسـب با اقلیم کشورمان در راستای مهارت در مدیریت نوآوری خواهد بود و منابع موجود را افزایش خواهد داد

مخاطب حرفه‌ای

داشـتن مخاطب حرفه‌ای را می‌تـوان از جهاتی یک عامل فرهنگـی-اجتماعی در نظر گرفـت. با این حال از آن‌جایی کـه، ماهیت این عامل بـا عوامل فرهنگی اجتماعی ملی متفاوت است و نیازمند فرهنگ‌سازی صنعتی اسـت، به صورت جداگانه آورده شـده است. در قسـمت مبانـی نظری این عامل بررسـی نگشـته اسـت اما می‌توان آن را یـک عامل خارج از سـازمان دانست که رابطه دو طرفه بر کار تیمی دارد. بدین نحو که وجود مخاطب حرفه‌ای باعـث ارتقای انتظارات از انیمیش‌های روی پرده شـده نیاز به بالا رفتن سـطح کیفی را افزایش می‌دهد. در مقابـل، افزایش کیفیت کار تیمی در هنـر- صنعت انیمیشـن‌های بلند ایرانی منجر به روی پـرده رفتن کارهـای باکیفیت‌تر شـده سـلیقه مخاطب را افزایـش داده و تاثیـر مثبت روی مخاطب حرفـه‌ای دارد. برای بهبـود عامل مخاطب حرفه‌ای، فرهنگ‌سازی توسط هم بخش دولتی و هم بخش خصوصی مورد نیاز خواهد بود.

انگیزه

در مقایسـه با آن چه کـه در مبانی نظری آورده شـده اسـت، می‌تـوان نتیجـه گرفـت، از میان سـه عامل فردی ذکر شـده، یعنی مهارت‌های مربـوط به حوزه، فرایندهای مرتبط بـا خلاقیت، و انگیـزه برای انجام امر، مورد سـوم، مولفـه تاثیرگذاری بـر کار تیمی در انیمیشـن‌های بلند ایرانی اسـت. این عامل با وجود این‌که در تحقیقات آمابایل عامل فردی خوانده شـده اسـت، با توجه به مصاحبه‌های انجام شده، می‌تواند از عوامـل غیرفـردی از جملـه فرهنگـی، اجتماعی و سیاسـی نشـات بگیـرد. به‌عنـوان مثال، شـرایط اقتصـادی و سیاسـی می‌توانند عواملـی تاثیرگذار بر انگیزه کار تیمی باشـند و بنابرایـن، در این تحقیق از دسـته‌بندی انگیزه به‌عنوان یک متغیر مستقل پرهیز گردیده اسـت. با این وجود ایـن مولفه عامـل موثر و مهمی در میل به ادامه کار تیمی است.

عامل مهم دیگر -که اکثریت خبرگان از زوایای مختلف بـه آن پرداخته‌انـد- مسـاله مهاجرت اسـت. از دید

یکی از خبـرگان مهاجرت عاملی اسـت کـه، اعضای تیم را نسـبت به انجـام کار تیمی دلسـرد می‌کند. به این نحو کـه، انگیزه و قصـد مهاجرت منجر می‌شـود عضو تیم به تیم حس تعلق ننمایـد و انجام امور تیمی در اولویت‌هـای وی قرار نگیـرد. دیـدگاه یکی دیگر از خبـرگان از زاویـه دید دیگـری اسـت. وی انگیزه مهاجرت را ناشی از نبود انگیزه و شرایط مساعد برای کار در کشـور می‌داند و بـه جای آن‌کـه آن را مولفه‌ای بداند کـه منجر به ضعـف کار تیمی می‌گـردد، عوامل و مولفه‌هـای دیگر ضعف کار تیمـی، نظیر عدم وجود قرارداد و قوانیـن کار و صنف منسـجم را عامل انگیزه مهاجرت می‌شـمرد. علاوه بـر انگیزه بـا توضیحات فوق، طبق تحقیقـات آمابایل و پیلمـر (۲۰۱۲)، نوع دیگری از انگیزه با نام انگیزه سـازمانی وجود دارد که در قسـمت‌های قبلی به آن اشاره شـده است. انگیزه سـازمانی عاملی غیر فردی است که به انگیزشی بودن جو و فضای باز سازمان برمی‌گردد و عوامل موثر بر آن قبلاً ذکر شده‌اند.

نتیجه‌گیری

با توجه اهمیت هنر-صنعت انیمیشن‌های بلند ایرانی در هنر و صنعت در حال رشـد و شـکوفایی کشورمان و با توجه بـه این‌که این هنر-صنعت هنـوز به حد قابل توجه پژوهشی نشده است، حضور تحقیقات دانشگاه در جهت بهبود شـرایط ایـن هنر-صنعـت ضروری و قابل تامل به حسـاب می‌آید. یکی از مسایل نیازمند به بررسـی که از ذات تیمی بودن این هنـر-صنعت بر می‌آید، همانـا وضعیت کنونی کار تیمـی و روش‌های بهبـود آن برای آینده اسـت. بـا توجه به عـدم وجود پژوهش متمرکزی در این زمینه در کشورمان و با توجه به ایـن که اهمیت این مسـاله در کشـورمان بر کسـی پوشیده نیسـت، تحقیق حاضر با هدف اصلی بررسی وضعیـت کار تیمـی در هنـر-صنعت انیمیشـن‌های بلنـد ایرانی با شـش سـوال در قالب پرسـش‌نامه باز و مصاحبـه با روش دلفـی و نرم‌افـزار NVivo مطرح گردید؛ بنابر نتایج به‌دسـت آمده مشـخص شـد که، کار تیمـی در این هنـر-صنعت، معضلاتی داشـته که بر کل هنـر-صنعت انیمیشـن‌های بلنـد ایرانی تاثیر گذاشته اسـت؛ مولفه‌های تاثیرگذار بر وضعیت فعلی هنر-صنعت انیمیشـن بلند ایرانی عبـارت از: عوامل فرهنگی و اجتماعی، صنعتی شـدن، و انگیزه؛ پس از آن، عوامل اقتصادی و سیاسـی، مخاطب حرفه‌ای و مکتب و فرهنگ سازمانی هستند؛ چنان که از تحلیل سخنان خبرگان به دست می‌آید، تمام مولفه‌های نام برده با صـرف زمـان و تلاش کافی قابـل کنترل کردن هستند؛ کنترل و بهبود مولفه‌های فوق‌الذکر می‌تواند در قالب راهکارهای کوتاه مـدت از جمله نظام پاداش و جزا تـا میان مـدت و بلندمدت نظیر آمـوزش از بدو ورود به مدرسـه را شامل شـود؛ انگیزه مهاجرت یکی از عوامل مهم در بی‌میلی افراد تیم‌های انیمیشن‌های بلنـد ایرانی بوده و منجـر به عدم حس تعلـق آن‌ها به تیم می‌شود؛ هنر-صنعت انیمیشـن‌های بلند ایرانی دارای خلأهایی اسـت که ناشـی از عملکرد نادرست مولفه‌هایی اسـت کـه منحصر به وضعیـت کنونی این

پی‌نوشت

۱. روش دلفـی (Delphi Method) را -که یک روش کیفی اسـت- می‌توان به‌عنوان روشی برای ساختار دادن به فرایند ارتباط گروهی تعریف کرد؛ به نحـوی که به گروهی از افراد اجـازه می‌دهد به‌صورت جمعی برای کار بر روی یک مساله پیچیده اقدام کنند. به‌گونه‌ای که بازخوردی از مشـارکت افراد، ارزیابی قضاوت یا نظر گروه، فرصت به افراد برای تجدید نظرات، و فراهم دست برای پاسخ‌های افراد فراهم باشد.

2. Content Validity

3.Repeatability

4. Componential Theory of Creativity

5.Isomorphism

منابع

تسلیمی، محمد سعید (۹۸۳۱). مدل اثرگذاری فرهنگ ملی بر کار تیمی ایران، ***راهبرد فرهنگ***، سال سوم، شماره ۰۱-۱۱، ۷۲۱-۲۶۱.

سیدموسـوی، سـپیده و زنگی، بهنام (۸۹۳۱). بررسی عوامل موثر بر مصرف کالاهای فرهنگی (مطالعه موردی: خرید آثار نقاشـی معاصر ایران)، ***جلوه هنر***، دوره ۱۱، شـماره ۴، ۷۳-۶۴.

صفورا، محمدعلی و عرب، زهرا (۱۳۹۴). بررسی و تحلیل بازار تولید هنر-صنعت انیمیشـن در ایران و موانع توسـعه آن (بر اساس مدل سوات)، ***هنرهای کاربردی***، شماره ۷، ۲۹-

عرب، زهرا (۱۳۹۴). بررسـی و تحلیل بازار تولید هنر-***صنعت انیمیشن در ایران و موانع توسعه آن***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

لنگرودی، احمد (۱۳۹۰). ***آسیب‌شناسی انیمیشن صنعتی ایران دهه ۱۳۸۰-۹۰ (رویکرد مدیریت تولید)***. پایان‌نامه کارشناسی ارشد تصویر متحرک (انیمیشن) تهران: دانشگاه

تربیت‌مدرس.
لنگـرودی، احمد؛ صفـورا، محمدعلـی و ندایی، امیرحسـن (۱۹۳۱). عدم توفیق تولید انبوه انیمیشن در ایران با رویکرد مدیریت تولید- دهه ۰۸۳۱-۰۹۳۱، ***هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی***، دوره ۷۱، شماره ۲، ۱۶-۸۶.
محسـنی‌تبریزی، علیرضا (۱۸۳۱). آسیب‌شناسـی بیگانگی اجتماعـی-فرهنگی، ***پژوهـش و برنامه‌ریزی در آموزش عالی***، جلد ۸، شماره ۴، ۹۱۱-۲۸۱.
مقدم‌کوهی، ناصـر (۱۳۸۷). ***بررسـی مدیریت تولید انبوه انیمیشن برای کودکان در ایران***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تصویر متحرک (انیمیشن)، تهران: دانشگاه تربیت‌مدرس.
نظری، مـزدک؛ تابع، افسـانه و تسـلیمی، نصـرا.. (۱۳۹۹). تحلیلی بر آسـیب شناسـی پویانمایی‌های آموزشی ساخت ایران برای کـودکان گروه سـنی الف (مطالعه موردی: شـهر شیراز)، ***جلوه هنر***، دوره ۱۲، شماره ۱، ۷۷-۸۶.

References

Amabile, T. M. (2012). ***Componential Theory of Creativity.*** Harvard Business School.
_____.; Khaire, M.(2008). Creativity and the Role of the Leader. ***Harvard Business Review,*** 86(10):100-142.
_____.; Kramer, S. J. (2011). The Power of Small Wins. ***Harvard Business Review***, 89(5), 70–80.
_____.; Pillemer, J. (2012). Perspective on the Social Psychology of Creativity. ***Journal of Creative Behavior***, 46(1), 1-25.
_____.; Pratt, M. G. (2016). The Dynamic Componential Model of Creativity and Innovation in Organizations: Making Progress, Making Meaning. ***Research in Organizational Behavior*** 36(2), 157-183.
Arab, Z.; Safoora, M.A. (2016) ***Investigation and Analysis of Art Production Market- Animation Industry in Iran and the Barriers to its Development***, Master Thesis, Semnan University, Faculty of Art. (Text in Persian).
Arab, Z.; Safoora, M. (2016), An Investigation to Analysis of Animation Market in Iran and the Obstacles of Animation Industry increment,***Journal of Applied Arts***, 4(7), 23-33. (Text in Persian).
Catmull, E. (2008). How Pixar Fosters Collective Creativity by Ed Catmull.***Harvard Business Review***, 86(9):64-72+134.
_____. (Host) (2008, August 28). Pixar and Collective Creativity, (No.109) [Audio Podcast episode]. ***Harvard Business school***. Available at https://hbr.org/podcast/2008/08/harvard-business-ideacast-10 Cerneviciute, J.; Strazdas, R. (2018). Teamwork management in Creative Industries: Factors Influencing Productivity.***Entrepreneurship and Sustainability Issues***, 6(2), 503.
Gilson, L. L.; Shalley, C. E. (2004). A Little Creativity Goes a Long Way: An Examination of Teams' Engagement in Creative Processes.***Journal of Management***, 30(4), 453-470.
Hua, V. F.; Woods, P. C. (2016). Collective Creativity within the Animation Industry in Malaysia. ***The 4th International Seminar and Conference on Learning Organizations.*** Bandung-Indonesia: ISCLO. pp. 1-11.
Langaroudi, A. (2013).***Pathology of Iranian Industrial Animation in the last Decade of 2001-2011(Approaches of Production Management),*** MA Thesis, Tarbiat Modares University, Faculty of Art. (Text in Persian).
_____., Safoora, M. A. (2013). Failure of Animation Mass Production in Iran: A Production-Management Approach in the Decade 2001-2010, ***Journal of Fine Arts Performing Arts and Music***, 17(2), 61-68. (Text in Persian).
Moghaddam Kouhi, N. (2008). ***A Study on the Mass Production of Iranian Children Animations.*** MA Thesis, Tarbiat Modares University, Faculty of Art. (Text in Persian).
Nazari, M.; Tabe, A.; Taslimi, N. (2020). An Analysis Concerning the Pathology of Iran-Made Educational Animations for Preschoolers (Case Study: Shiraz City), ***Journal of Glory of Art (Jelve-y-honar)***, 12(1), 77-86. (Text in Persian).
SeyedMousavi, S.; Zangi, B. (2019). Research Effective Factors in Consumption of Cultural Goods (Case Study of Contemporary Painting Works Purchase of Iran), ***Journal of Glory of Art (Jelve-y-honar),*** 11(4), 37-46. (Text in Persian).
Taslimi, M. (2010), A Model for National Culture's Influence on Teamwork in Iran, ***JSFC Journal,*** 3(10,11), 127-162. (Text in Persian).
cial Intelligence Art, ***Critical Arts***, 36(1-2): 110-125.

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۶، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، ص ۱۰۴-۹۳
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

بازتاب روابط سیاسی و تجاری شاه عباس اول و جمهوری ونیز در اسناد و آثار هنری آرشیو ونیز و موزه کورِر [1]

فریناز فربود [2]
شعله مصطفوی [3]
یاسمن فرهنگ‌پور [4]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۲۳

چکیده

تا پیش از دوره صفوی، روابط ایران و غرب، بسیار محدود بود و تنها اسناد کمی در زمینه حضور تجار ونیزی در تبریزِ عصر ایلخانی، روابط ایران و اسپانیا در دوره تیموری و اتحاد ایران با جمهوری ونیز به منظور مقابله با ترکان عثمانی از دوره آق‌قویونلوها در دست است؛ اما دوره شاه عباس اول را باید نقطه عطفی در روابط ایران و اروپا دانست که پیش از این نیز در تحقیقات تاریخ سیاسی درباره آن مطالبی آمده است؛ اما مقاله حاضر با هدف بررسی نقش آثار هنری در قالب هدایای سیاسی و پیگری نحوه بازتاب هنر ایران در آثار به جای مانده از هنر وقت جمهوری ونیز، به بررسی اسناد باقی مانده از این دوران پرداخته است. این پژوهش با استفاده از روش توصیفی-تاریخی و با بررسی اسناد مکتوب موجود در آرشیو ملی ونیز و آثار هنری موزه کورِّر مربوط به آن دوران، انجام شده است. روش گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای و اسنادی است؛ نتایج پژوهش نشانگر رویکردهای شاه عباس در روابط خود با ونیز در سه بُعد سیاسی، فرهنگی و اقتصادی با اولویت گسترش جنبه‌های فرهنگی است که در نتیجه آن، ثبت رویداد در اسناد ونیز، ثبت هدایای ایران و توجه به سیما و پوشش سفیران ایرانی به عنوان سوژه‌های جدید، توسط هنرمندان مقیم در این شهر رواج پیدا کرد و آن را باید زمینه ساز اولیه شناخت اروپاییان از ایران دوره صفوی دانست که ضمن ترویج فرهنگ و هنر ایرانی در ونیز و گسترش آن به سایر کشورهای غربی، موجب گسترش روابط و حضور بیش‌تر اروپاییان در ایران شد.

واژه‌های کلیدی: شاه عباس، دوران صفوی، جمهوری ونیز، آرشیو ملی ونیز، موزه کورِّر، روابط خارجی ایران.

1-DOI:10.22051/JJH.2023.42666.1924

۲ -فریناز فربود، دانشیار گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول. f.farbod@alzahra.ac.ir

۳ -شعله مصطفوی، گروه مطالعات تاریخ هنر و فرهنگ، موزه ملی بادن، آلمان. schoole.mostafawy@landesmuseum.de

۴ -یاسمن فرهنگ‌پور، دکتری تاریخ هنر، دانشکده تاریخ، دانشگاه فلورانس، فلورانس، ایتالیا. Yasaman.farhangpour@gmail.com

مقدمه

جمهوری ونیز در طول مدت حیات خود (۶۹۷-۱۷۹۷م.)، همواره، در صدد ارتباط باکشورهای اسلامی بوده است (بولنوا، ۱۳۸۳: ۲۶۸). با تشکیل دولت صفوی (۱۵۰۱م.)، به دست شاه اسماعیل یکم (۱۵۰۱-۱۵۲۴م.)، اتحاد اروپاییان با ایران بر علیه ترکان عثمانی ادامه پیداکرد و با توجه به پیشروی عثمانیان در غرب، تمایل دول غربی برای مقابله با آنان و یافتن متحدانی در این راستا، رو به افزایش گذارد. در دوران شاه عباس یکم (۱۵۸۷-۱۶۲۹م.)، ارسال نامه ها و هدایایی توسط سفیران او به جمهوری ونیز، برقراری روابط دوستانه با هدف توسعه روابط سیاسی و نظامی به یکی از مسایل مهم تبدیل شد. از آن جایی که تبادل هدایا و سفیران بین این دو قدرتِ سیاسیِ وقت بسیار زیاد بود، امروزه مدارک و آثار هنری متعددی در موزه کورِّر[1] ونیز و آرشیو ملی[2] این شهر وجود دارد که قادرند اطلاعات مستقیمی در زمینه دلایل، اهداف و چگونگی ارتباطات مزبور را نشان دهند. با توجه به عدم دسترسی آسان به این منابع، تقریباً در هیچ یک از تحقیقات ایران، این اسناد مورد بررسی قرار نگرفته‌اند. در پژوهش حاضر سعی شده تا با بهره گیری مستقیم از آرشیو ونیز، به شیوه کتابخانه ای و اسنادی، جزییات روابط میان شاه عباس صفوی و جمهوری ونیز و نقش وی در شکل دادن و توسعه روابط سیاسی، فرهنگی و تجاری با اروپا و هم‌چنین، نوع نگرش دولت‌مردان جمهوری ونیز در باب این موضوع و هم‌چنین، حضور هنر و شخصیت‌های ایرانی در نقاشی های ونیزی مورد بررسی و تشریح قرار گیرند. نتایج به دست آمده نشان دهنده آن است که، روابط شاه عباس یکم و جمهوری ونیز در مدت زمان پادشاهی وی با اولویت روابط دوستانه و فرهنگی انجام می‌شده و در میان مدارک و هم‌چنین، نوع هدایای ارسالی، می‌توان به این نکته مهر تایید زد که او در پسِ این روابط هدف گسترش تجارت ایران را در سر داشته است؛ در نتیجه، این نوع از روابط او با اروپا و خصوصاً جمهوری ونیز و به دلیل احترام زیادی که ونیزیان برای وی قایل بودند، ثبت چهره سفرای فرستاده او به یک موضوع هنری در آن زمان تبدیل شده است. از طرفی، می توان اشاره به نام او و هدایای فرستاده شده از طرف وی را در مدارک به جای مانده ردیابی و تحلیل کرد که به نوعی به شیوه ثبت فاکتورنویسی جدید در این شهر منجر شد. این پژوهش به دنبال بررسی نوع روابط حاکم بین شاه عباس اول و جمهوری ونیز و تاثیر آن بر هنر و سندنویسی وقتِ این شهر، به بررسی مدارک به‌جای مانده از این دوران پرداخته است.

روش پژوهش

روش انجام این پژوهش، توصیفی- تاریخی است. گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای و اسنادی است و بر این اساس، این پژوهش در ابتدا، به واسطه تحقیقات کتابخانه‌اي و آرشیوی، اطلاعات تاریخی مربوطه را جمع‌آوري و بررسی کرده و سپس، آثار هنری تاثیر پذیرفته از این روابط را معرفی کرده است.

پیشینه پژوهش

در راستای روابط حکومت صفوی و اروپا، سفرنامه‌های زیادی از نویسندگان مختلف اروپایی به رشته تحریر درآمده است که امروزه، مهم‌ترین منابع پژوهش در این زمینه محسوب می شوند. شرلی (۱۳۸۱)، در «سفرنامه برادران شرلی» درباره تجارت، مردم، آداب و رسوم دوره صفوی اطلاعاتی را ارایه داده و تاورنیه (۱۳۹۹)، سیاح قرن ۱۷ میلادی با نوشتن «سفرنامه تاورنیه» نقش مهمی در شناساندن ایرانیان به اروپا و به‌ویژه، فرانسویان داشته است. شاردن (۱۳۹۳)، در «سفرنامه شاردن» جزییات دقیقی از زندگی مردم و هنرهای ایران در این دوره را ثبت کرده است. کمپفر (۱۳۶۳)، پزشک آلمانی نویسنده «سفرنامه کمپفر» است. نقشه ها و طرح-های وی نقش مهمی در بازسازی باغ ها و فضای شهری اصفهان دارد. کتاب «دون ژوان ایرانی» نوشته بیات (۱۳۳۸)، یکی از منابع دست اول آغاز صفوی تا دوره شاه عباس به حساب می آید و قزوینی (۱۳۸۳)، در کتاب «تاریخ جهان آرای صفوی یا عباسنامه» به تفصیل، دودمان صفوی را از آغاز تا شاه عباس دوم شرح داده است از دیگر منابع معتبر در این حیطه

است. پیترو دِلا واله[3] (۱۶۶۴)، در «سفرنامه پیترو دلا واله»، به تشریح اتفاقاتی که برای او در سفرش به ایران در قرن هفدهم میلادی رخ داده است -از جمله دیدار با شاه عباس-، پرداخته است. علاوه بر کتب ذکر شده، مقالاتی نیز در این باره به چاپ رسیده‌اند. اما پژوهش‌های انجام شده در ایران، اکثراً به دلیل عدم دسترسی به مدارک به‌جای مانده از عصر شاه عباس اول -که عمدتاً در آرشیوهای اروپایی نگهداری می‌شوند- کمتر قادرند درباره جزییات روابط میان ایران صفوی عصر شاه عباس بزرگ و اروپا و به‌ویژه، جمهوری ونیز اطلاعاتی را ارایه نمایند. پژوهش حاضر با توجه به در دست داشتن بخشی از مدارک که در آرشیو ونیز نگهداری می‌شوند، به بررسی و تشریح این مدارک پرداخته است و بخشی از آثار موجود در موزه کورِّر را -که امکان پیگیری این روابط در آن‌ها وجود دارد- معرفی کرده است.

تاریخچه روابط جمهوری ونیز و شاه عباس اول

شاه عباس اول، پس از به سلطنت رسیدن، بودجه زیادی به استحکام ارتش ایرانی و تحکیم نظامی مرزهای کشور اختصاص داد. احیای امنیت داخلی، قانون و نظم، تجدید سازمان سپاه و اصلاح نظام مالی و باز پس‌گرفتن سرزمین‌های اشغالی از عثمانی، از مهم‌ترین کارهای او بود که در کتاب‌های مختلف بارها به آن‌ها اشاره شده است. مقارن پادشاهی او، امپراطوری عثمانی گسترش به غرب را سرعت بخشید و سرزمین‌های جدیدی را به تسخیر خود درآورد. این مساله ایتالیایی‌ها و به‌ویژه، جمهوری ونیز را -که تا مدت‌ها راه‌های تجاری موجود بین شرق و غرب را تحت کنترل خود داشت- نگران از دست دادن این قدرت کرد و آن‌ها را بر آن داشت، تا جهت حفظ قدرت خود، به دنبال راهی برای مقابله با ترکان عثمانی باشند (Viallon,2008 :41-60). به موجب همین ضرورت در سال ۱۵۹۲ میلادی، پاپ کِلِمنت هشتم، نامه‌ای برای شاه عباس فرستاده بود که در آن از الزام وجود وحدت جهت مقابله با ترکان صحبت نموده بود. شاه عباس نیز در جواب نامه‌ای برای وی فرستاده بود (Fekete,Lajos, Hazai ,1977 :469-475).

تصویر ۱- نامه شاه عباس به پاپ کِلِمنت هشتم
(Fekete, Lajos, Hazai ,1977 :469-475).

که در آن به برقراری روابط دوستانه تاکید کرده است (تصویر ۱). شاه عباس با وجود این‌که در این زمان خاص، وقتی برای مقابله با عثمانیان نداشت و مشغول مقابله با ازبک‌ها در شرق ایران بود؛ اما اقدام به فرستادن نمایندگانش به دربارهای اروپایی برای اتحاد با آن‌ها در مقابل عثمانیان نمود؛ تاکاری را که قبل از او پدر و پدربزرگش انجام داده بودند، ادامه دهد (Davies ,1967 :103-104). در نهایت و با هدف مقابله با دشمن واحد، ایران و جمهوری ونیز تبدیل به متحدان یک‌دیگر شدند. با وجود این‌که، این روابط در ابتدا، با رویکرد سیاسی شکل گرفت، با بررسی مدارک آرشیو ملی ونیز و آثار موجود در موزه کورِّر می‌توان دید که در اکثر نامه‌های رد و بدل شده بین شاه عباس و جمهوری ونیز، به استحکام روابط فرهنگی و دوستانه میان این دو کشور تاکید شده است. طی پادشاهی شاه عباس، شخص مهم در ونیز به قدرت رسیدند که از بین آن‌ها باید به ماریو گریمانی[4] اشاره کرد. نقاشی به‌جای مانده از سال ۱۶۰۳ میلادی، توسط گابریل کالیاری[5]، او را در حال دریافت هدایای شاه عباس نشان می دهد (تصویر ۲) (فرهنگ‌پور، ۱۳۹۹: ۵۷). تلاش برای حفظ این واقعه در مهم‌ترین کاخ موجود در شهر ونیز، حضور پر تعداد مقاماتِ وقتِ این شهر و جایگاه فرستادگان ایران در این نقاشی را می توان نشانه اهمیتی دانست که، جمهوری ونیز و شخص ماریو گریمانی برای این رابطه و ثبت این لحظه تاریخی قایل بوده‌اند.

تصویر ۲- گابریل کالیاری، ماریو گریمانی درحال دریافت هدیه‌های شاه عباس، ۱۶۰۳ میلادی، رنگ و روغن روی بوم، ونیز، کاخ پادشاهی (URL1).

مهم‌ترین مدارک مربوط به دوره شاه عباس اول در آرشیو ملی ونیز و بررسی رویکرد وی در این مدارک

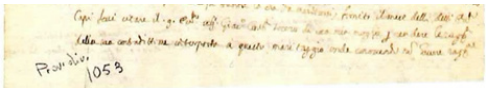
اطلاعات موجود در نوشته‌های مورخان یا جهان‌گردان ایتالیایی در مورد عصر صفوی را می‌توان به‌عنوان یک پارچه‌ترین اطلاعات در نظر گرفت. آن‌چه که امروزه در آرشیو شهر ونیز وجود دارد، به ضرورت‌های متفاوت از جمله سیاست، تجارت، به وجود آمدن اتحاد و ... نوشته شده است، که به صورت‌های مختلفی از جمله سفرنامه، دفتر یادداشت، فاکتور، چاپ و نقاشی وجود دارند و نکته واحد بین آن‌ها هم توجه ایتالیایی‌ها به ایرانیان عصر صفویه است. پیترو دِلاّ واله، یکی از معروف‌ترین جهانگردان ایتالیایی، همانند همتای آلمانی خود، آدام اولئاریوس[۶]، سفیر فردریش سوم[۷]، از شخص شاه عباس با صفات حسنه یاد کرده و این گونه نوشته است: «شخصی قابل ستایش، شکارچی خستگی‌ناپذیر، جنگ‌جویی خبره، کاپیتانی عالی، شوالیه‌ای عجیب و غریب، شخصی محترم و خوش‌برخورد و پادشاه دولتی بزرگ»(Della Valle ,1628:3). او هم‌چنین، در سفرنامه خود این‌گونه نوشته است: «به‌طور کلی، شاه عباس برای ملتش نه تنها یک پادشاه خوب، بلکه در عین حال، پدر دلسوز و مهربانی است» (Della Valle ,1664 :132). این در حالی است که بسیاری از هم‌عصران او از این پادشاه به‌عنوان شخصی وحشت‌برانگیز یاد کرده‌اند (Cessi ,1993 :199-234). این گوناگونی در توصیف او را می‌توان نتیجه نوعِ روابط او با کشورهای مختلف دانست. مدارکی که امروزه، در آرشیو ونیز و موزه کوِرّر به جای مانده‌اند و بخش اعظم آن از سمت شخص شاه به جمهوری ونیز ارسال شده‌اند، نسبت به مدارک توصیفی از اهمیت بیش‌تری برخوردارند. بخش مهمی از این مدارک مربوط به سال ۱۶۰۳ میلادی است که در آن فِتحی بِی، به‌عنوان سفیر شاه به ونیز وارد شد (Hanß ,2013 :35).

نامه ارسالی شاه عباس به گریمانی که این سفیر با خود به همراه داشت و به منظور خرید سلاح نوشته شده بود، یکی از مهم‌ترینِ این مدارک به جای مانده مربوط به آن سال است (تصویر ۳). شاه عباس، در این نامه، سه هدف اصلی خود، یعنی ایجاد روابط دوستانه، افزایش سلاح‌های جنگی و گسترش روابط تجاری را به محترمانه‌ترین شکل ممکن بیان کرده است. می‌توان گفت که سیاست نوین برون مرزی شاه عباس تا قبل از آن سابقه نداشته و این سبک از گفتگو، به واسطه او به وجود آمده است.

تصویر ۳- نامه‌های موجود در ونیز هم‌زمان با حضور فتحی بی در این شهر. سمت راست (کتابخانه موزه کوِرّر، شماره ۲۷۲۷ Cicogna). سمت چپ(آرشیو ونیز ,Documenti persiani (busta unica,n7

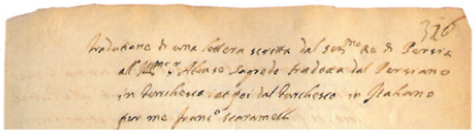
سند حضور فِتحی بِی در مجلسِ سنای ونیز، اولین سند ایتالیایی است که به حضور یک ایرانی در ونیز اشاره دارد. طبق مدارک، در تاریخ ۱۸ ژوئن ۱۶۰۳ او از گنجینه سن مارک بازدید کرده است: «[...] تاجر فارسی که با نامه‌ای از طرف شاه برای مقامات ما، به این شهر آمده است، از سالن تجهیزات جنگی و جواهرات موجود در گنجینه سن مارک بازدید نمود» (Gagliardi Mangialli ,2013 :71). بنا بر رسم دیپلماتیک آن زمانِ جمهوری ونیز، از دولت‌مردان خارجی دعوت می شد تا از سالن ادوات جنگی کاخ پادشاهی[۸] و گنجینه کلیسای سن مارک بازدید

نمایند. رییس این گنجینه، بعد از پادشاهِ جمهوری ونیز، مهم‌ترین شغل دولتی را داشت و گزارش بازدیدها برای ثبت در آرشیو به دستور او توسط دادستان‌های مخصوص گنجینه نوشته می‌شدند؛ از این روی، اشیای اهدایی شاه عباس نیز نوشته و ثبت شده‌اند. در یکی از مدارک مربوط به اشیا، این‌طور نوشته شده است: «اعلام می‌شود که نماینده شماره ۶[..]، فرشی برای آقای ژوئان باتیستا پادوین[۹]، نماینده و صدراعظم داخلی، تحویل گرفته که از طرف پادشاه ایران هدیه شده است» (Ibid :73). هم‌چنین، در یکی از فهرست‌های مربوط به دارایی‌های کلیسای سن مارک در تاریخ ۲۱ سپتامبر ۱۶۰۶ میلادی، نوشته شده توسط جووانی مافِي[۱۰] (Ibid). هدایای ارسالی شاه عباس و تحویل گیرندگان در ۷ صفحه قید شده‌اند (تصویر ۴). اهتمام و دقت اسناد، حاکی از اهمیتی است که مقامات جمهوری ونیز به حفظ طولانی مدت این رابطه داشتند. می‌توان گفت که، سندنویسی با موضوعیت شاه عباس و جمهوری ونیز در ابعاد مختلف، یکی از انواع سندنویسی‌های جدیدی بود که در سایه جهان‌بینی شاه عباس



تصویر ۴- قید شدن نام پریولی به‌عنوان دریافت کننده نامه شاه عباس (کتابخانه موزه کورِّر، شماره۱۶۲۷).

به‌وجود آمد. یکی از مهم‌ترین جنبه‌های موجود در این اسناد را می‌توان در ارتباط با مسایل اقتصادی مشاهده کرد. در فرمان ابلاغ شده به اِفِح بِی در سال ۱۶۰۰ میلادی، به داشتن قصد تجاری اشاره شده و در بخشی از این فرمان -که مربوط به هشتم ژوئن همان سال است-نوشته شده: «[...]درب دفاتر تجاری همیشه باز است و تجارت و کارهای مربوطه تشویق می‌شوند» (ASVe,Busta Unica,persia,doc,17). از آن‌جایی که، توسعه اقتصاد ملی بر پایه صادرات ابریشم از تصمیمات مهم شاه عباس به‌حساب می‌آید، در سال ۱۶۲۷ میلادی، با ارسال نامه‌ای مستقیم به آلسیو ساگردو[۱۱] که اکنون در کتابخانه موزه کورِّر ونیز نگهداری می‌شود، از او دعوت کرد، تا برای تجارت ابریشم به ایران بیاید (تصویر ۵).



تصویر ۵- بخشی از نامه شاه عباس به آلسیو ساگرادو (کتابخانه موزه کورِّر، شماره **Cicogna 27278**).

هنر- صنعت در کشورمان هستند. باوجود این‌که این اولین باری نبود که، شاه عباس از اتباع خارجی در سِمت سیاسی استفاده می‌کرد و انتصاب دون رابرت شرلیِ[۱۲] انگلیسی به‌عنوان سفیر شاه عباس در رم (دلا واله، ۱۴۰۰: ۵۸)، نشان از رویکرد جدید وی در سیاست‌های برون‌مرزی دارد؛ اما رفتار او در دعوت از یک فرد خارجی برای تجارت ابریشم، فصل جدیدی از روابط سیاسی و نگرش اقتصادی او را نشان می دهد. دلا واله نیز روی این مساله تاکید کرده است: «[...]علاوه بر این‌که شاه بسیار مشتاق است، ابریشم خود را از چنگ ترک‌ها برهاند، می‌خواهد تا حد امکان با تعداد بیش‌تری از دول غربی رابطه برقرار سازد و با آن‌ها به تجارت بپردازد و به سکونت در خاک ایران تشویق شان کند» (دلا واله، ۱۴۰۰: ۱۲۵). او هم‌چنین، خاطرنشان کرده است که، شاه برای ارتقای سطح پارچه‌بافی ایران از متخصصان ایتالیایی در این حوضه به‌خوبی استقبال می‌کرده است و قصد داشته تا تعدادی از پارچه‌بافان ونیزی را به ایران دعوت کند (همان: ۱۴۶). بارتولومئو چِکّتی[۱۳] در کتاب آمار بایگانی‌های شهر ونیز[۱۴] در دهه هشتمِ قرن ۱۹ میلادی، از مدارک ایرانی در آرشیو این شهر صحبت کرده؛ ولی اشاره‌ای به تاریخ و تعداد آن‌ها نکرده است؛ اما فهرست مربوط به اواخر قرن ۱۹ میلادی، نشانه‌هایی از مدارک قید شده توسط چِکّتی مبنی بر ارسال نامه از طرف شاه عباس را تایید می‌کنند. «نامه شاه به پادشاه ونیز برای خرید اسلحه ۱۶۰۲-۱۶۱۶ (شماره: ۸۳a, ۸۳b)»، «نامه های شاه ایران در سال ۱۶۲۸ (شماره: ۸۳c)، سال ۱۶۴۲ (شماره: ۸۳d)، ۱۵۴۰ (شماره: ۸۴) و ۱۶۷۰ (شماره: ۳۰۷)»(Cechetti,1886: 466-480)، نامه‌های قید شده در این فهرست همگی بر قدرت گرفتن روابط ایران صفوی و جمهوری ونیز در دوره این پادشاه تاکید دارند[۱۵]. با توجه به این مدارک می توان به خوبی دریافت که شاه عباس اتحاد

بر علیه دشـمن مشـترک را بـه فرصتی بـرای روابط فرهنگی، تجـاری و دوسـتانه تبدیـل کـرده و نوعی گفتمان چندگانه جدید در تاریخ سیاسی ایران به‌وجود آورده اسـت؛ که یکی از نتایج آن، بازنمایی هنر ایران در هنـر ونیـز و جهان غرب اسـت. خوشـبختانه آمار هدایای ارسـالی شـاه عباس به ونیز، به دلیل اهمیت وی و بـا ارزش بودن کالاها -خصوصا ابریشـم- بسـیار دقیق ثبت شده‌اند. یک قطعه پارچه با موضوع بشارت (تصویر ۶)، که امروزه بخشی از آن در کاخ موچنیگوی[۱۶] ونیز نگهداری می‌شـود، جزو اولین هدایای فرستاده شـده از طرف شـاه عباس اسـت که توسـط شـخص اول ونیز دریافت شـده اسـت. (reg ASVe, .10 , 8v- c8 Senato, Deliberazione Costantinopoli)؛ کـه احتمالاً نقوش جانـوری متعلق به دوره صفوی داشـته اسـت (حسـینی، برمکـی و حسـینی صـدر، ۱۳۹۹: ۲۸). مدارک مختلفی که از این پارچه صحبت کرده باشـند، اکنون در دسـت هسـتند که در آرشـیو ونیز نگهداری می‌شوند: «مرد فرستاده شـده از طرف پادشاه ایران، برای برخـی نیازهای خاص [...]، همـان مردی که در نامه‌های پادشـاه با نام سِـتح بِی معرفی شده است و با نام پادشاهش، حامل یک قطعه پارچه طلایی است که طرح باکره مقدس و جبرائیل روی آن وجود دارد. این پارچه بعداً به سـالن مجلس منتقل شد [...]. نماینده مجلـس آن زمان با پاسـخی که بـرای پادشـاه مذکور فرسـتاد، ۲۰۰ دوکاتی (نـام واحد پول) هـم به‌عنوان پاداش پرداخت کرد» (reg. 10 , 7v-8,). در مـدرک دیگری نیز بـه این پارچه اشاره شـده اسـت و ما را از این‌که جزو هدایای ارسالی توسـط فِتحی بِی بوده اسـت، مطمئن می‌کند: «یک ردای قرمـز زری، یـک مخمـل بافته شـده بـا طلا و نقره، یـک پارچه بافته شـده زری با موضوع مسـیح و مادرش مریم، سـه قطعـه پارچه طلایی و سـه قطعه پارچه مبلـی» (179v.c ,26.ASVe, Commerciali, reg). پارچه بشارت، احتمالاً به دست بافنده یونانی مسیحی که در اصفهان حضور داشته، بافته شده است. دلاواله در سفرنامه خود اشاره کرده اسـت که، با این بافنده به شخصه دیدار داشته است (دلاواله، ۱۴۰۰: ۱۴۶).

تصویر ۶- مخمل بافته شده در اصفهان، مربوط به دوره صفوی، ۱۳۶×۱۳۶سانتی متر، ونیز (کاخ موچِنیگو، شماره CL. XXII, n.37)

بافـت پارچـه حـاوی موضوعـی کـه بـرای غربیـان بسـیار حایز اهمیـت اسـت، می‌توانـد یکی دیگـر از دیدگاه‌های نوین شاه عباس در نوع گفتمان بین‌المللی او در راسـتای احتـرام به دولت‌مـردان غربـی -که در بسیاری از موارد اشخاصی مذهبی انتخاب می‌شدند- باشد؛ که احترام بسـیار زیاد به فرستندگان و کالاهای ایرانی فرستاده شـده به وسیله شـاه عباس به غرب را به همراه داشت. طبق مدارک به‌دسـت آمده، با توجه به ازدیاد کالاهای فرستاده شـده از جانب شاه عباس، دولت‌مردانِ جمهوری ونیز تصمیـم گرفتند که، آن‌ها را ارزش‌گذاری کنـد و بودجه‌ای هم جهـت میزبانی و ارایه خدمات بـه نمایندگان ایرانـی و هم‌چنین، برای فرستادن هدایا به ایران نیز در نظر گرفتند. میزان این بودجه که یا به صورت پول نقد در نظر گرفته می‌شـد و یا در قالب یک اثر هنری، توسـط گروهی از نمایندگان ونیـزی انتخاب می‌شـد[۱۷]. ایـن میزان توجـه به این هدایا، علاوه بر ارزش زیاد مادی و معنوی که داشتند، به خاطر نوع برخورد شـخص شـاه عباس بـا مضامین این قطعات و هم‌چنیـن، با دولت‌مـردان اروپایی هم بود. شاه عباس علاوه بر اهداف سیاسی و ایجاد روابط دوستانه، با هدف معرفی ابریشم ایران، طیف وسیعی از بافته های ایرانی را به ونیز فرسـتاد. مدرک فرستاده شـده به همراه فِتحی بِـی، هم‌چنین، بـه فرش‌های ارسالی شاه عباس برای کلیسـای سن مارک که امروزه در ونیز نگهداری می‌شـوند (تصویرهای ۷ و ۸)، اشاره دارد (Denny , 2007 :184-205).

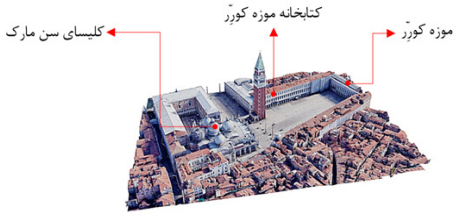
تصویر ۷- فرش ارسال شده از طرف شاه عباس، ایران، اصفهان، اوایل قرن ۱۷میلادی، بافته شده با نقره و ابریشم، ۱۹۲×۱۳۱ سانتی متر، ونیز، موزه سن مارک، شماره ۲۲ (Gigliardi Mangili ,2013 :66).

تصویر ۸- فرش ارسال شده از طرف شاه عباس، ایران، اصفهان، اوایل قرن ۱۷میلادی، بافته شده با نقره و ابریشم، ۲۵۸×۱۸۱ سانتی متر، ونیز، موزه سن مارک، شماره ۲۶ (Gigliardi Mangili ,2013 :66).

نکته مهمی که در این تبادل کالا در گونه‌های مختلف وجود دارد این است که، برخی از کالاهایی که شاه عباس به ونیز فرستاده، جزو مواردی هستند که جمهوری ونیز به خاطر تولید و در اختیار داشتن آن‌ها، در دنیا معروف بود. در این بین، از تولید پارچه هم نمی‌توان چشم پوشی کرد. ونیز در این دوره به بافت پارچه‌های مخمل با کیفیت بسیار بالا شهرت داشت. پیترو دلا واله نیز به این مساله اشاره کرده است: «می‌دانم که شاه عباس، فرستادگانی برای پیدا کردن آن‌ها (بافندگان) به ونیز فرستاده است» (Della Valle ,1664 :225). از نوشته او می توان فهمید که، شاه عباس علاوه بر پارچه، نیروی کار ماهری را که در این رابطه در ونیز وجود داشته، درخواست کرده است. اگرچه نمی‌توانیم مطمئن باشیم که، تمام مدارک فرستاده شده از طرف شاه عباس در ونیز، همگی در طول تاریخ مانده‌اند؛ اما می توان مطمئن بود که روابط اقتصادی و تجاری زیادی تا آخرین سال‌های پادشاهی وی و حتی بعد از او با این جمهوری در جریان بوده است. در صفحه ۵۲ کتاب آنتونیو دیئِدو[۱۹] به سفارش مجلس ونیز در تاریخ ۱۱ دسامبر ۱۷۸۳ میلادی، به مراسمی اشاره شده که به استقبال از رسیدن سفیر پادشاه ایران به ونیز و انجام مکاتبات با او پرداخته است. این مدرک، ماندگاری روابط سیاسی و اقتصادی بین دو کشور را هم‌چنان به صورت ممتد و قدرتمند در نیمه دوم ۱۷۰۰ میلادی، تایید می‌کند؛ و آن‌چه که در این تبادلات اهمیت بسیار زیادی دارد، ورود این کالاها به هنر وقت و مورد توجه قرار گرفتن چهره فرستندگان او توسط هنرمندان مقیم در ونیز است.

حضور شاه عباس اول و فرستادگانش در برخی از آثار موجود در موزه کورِّر به مثابه ژانر هنری جدید

موزه کورِّر یکی از مهم‌ترین موزه‌های شهر ونیز است که در ناحیه مرکزی این شهر -میدان سن مارک- واقع شده است. ساختمان اصلی این موزه در سال‌های فرمان‌روایی ناپلئون بر ایتالیا (۱۸۰۶-۱۸۱۴م.)، ساخته شده است. این موزه در ابتدا، برای نگهداری از مجموعه شخصی تئودور کورِّر[۲۰] -یکی از مهم ترین مجموعه‌داران ایتالیایی- در نظر گرفته شده بود؛ که بعد از مرگ وی در سال ۱۸۳۰ میلادی از وی به جای مانده بود (تصویر ۹). باگذشت زمان، این موزه هم در ساختمان و هم در مجموعه پیشرفت کرد و در حال حاضر در دو بخش کتابخانه و موزه در حال فعالیت است (URL5). درکتابخانه این موزه، کتاب‌های مختلفی از زمان صفویه به جای مانده است که می توان در آن‌ها حضور چهره‌های ایرانی را مشاهده کرد.



تصویر ۹- میدان سن مارک و محل قرارگیری کلیسا، موزه و کتابخانه (URL3).

لورنزو کِراسّو، نویسنده و شاعر ایتالیایی، در کتاب خود که به معرفی شخصیت‌های برجسته معاصرش اختصاص دارد (Crasso, 1666: 68)، صفحه‌ای را برای شاه عباس در نظر گرفته و این پادشاه را در جوانی و با کلاه مخصوص قزلباش نمایش داده است (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰- لورنزو کراسو، چهره شاه عباس در کتابش (کتابخانه موزه کورِّر، شماره E296).

جاکومو فرانکو، هنرمند-نویسنده‌ای ایتالیایی فعال در ونیز بود، که در کتاب خود، که آن هم به معرفی مهم‌ترین کاپیتان‌ها و شاهزادگان جهان اختصاص دارد (Franco, 1596: 31)، صفحه‌ای به شاه عباس اختصاص داده است (تصویر ۱۱ راست). دومنیکوس کوستوس[۲۱] هنرمند و گراوورساز فلاندری فعال در ونیز، در کتابی که در آن به شرح دربار سزار پرداخته، در صفحه‌ای شاه عباس را به تصویر کشیده و از شهرت او یاد کرده است (تصویر ۱۱ چپ). این مساله گویای اهمیت او در دنیای غرب است. این هنرمندان در نمایش لباس، طراحی پارچه و کلاه وی، نهایت دقت را به خرج داده‌اند که می‌تواند نمادی از احترام به وی نزد غربیان باشد. این نکته هم‌چنین، می‌تواند یکی از مهم‌ترین راه‌های انتقال نقوش ابریشم ایرانی در هنر ونیزی باشد که کمک شایانی به بازتاب این هنر در جهان غرب کرده است. حضور چهره‌های سیاسی ایرانی در هنر ونیز با ثبت چهره فِتحی بِی توسط کالیاری در مجلس ونیز (تصویر ۲، نفر دوم با ردای طلایی سمت راست گریمانی) شروع شد و به نوعی رسم در اروپا تبدیل شد. بسیاری از هنرمند-

تصویر ۱۱- راست: جاکومو فرانکو، چهره شاه عباس، ۱۵۹۶م. ونیز (کتابخانه موزه کورِّر، شماره Vol. St. E۸۲). چپ: دومنیکوس کوستوس، چهره شاه عباس، ونیز (کتابخانه موزه کورِّر، شماره E۵۷۸).

نویسندگان آن زمان، در کتبی که به قلم خودشان نگاشته شده بود، به صحبت از سفرای ایرانی و نمایش چهره آنان پرداخته‌اند. جدول ۱، به معرفی مهم‌ترین آثار این ژانر و هنرمندان مربوطه می‌پردازد.

این هنرمندان ملیت‌های مختلفی داشتند و وجه مشترک‌شان در استفاده از کلمه «صوفی» یا «صوفیِ بزرگ» در چهره‌نگاری‌ها برای اشاره به شخص شاه عباس و نمایش دقیق پارچه و مدل لباس او است. می‌توان این موضوع را در سفرنامه‌های غربیان مخصوصاً ایتالیایی‌ها -نیز مشاهده کرد؛ که شاه عباس با عنوان «بزرگ» یا «صوفی» شناخته می‌شد و در بسیاری از مدارک آنان با این عنوان حضور دارد. اکثر هنرمندانی که در این دوران، شاه عباس یا فرستندگان او را به تصویر کشیده‌اند نیز این مساله را رعایت کرده‌اند. این موضوع به خاطر اعتبار زیادی است که هنرمندان غربی به دلیل نوعِ دیدگاهِ موجود در غرب برای شاه عباس قایل بودند و قابل انکار نیست که این مساله تا حدودی مرهون تغییر شکل یافتن نوعِ روابط بین شاه عباس و جمهوری ونیز از سیاسی به دوستانه و فرهنگی است. توجه این هنرمندان به طرح‌های پارچه در نمایش چهره سفیران ایرانی و هم‌چنین، نمایش اتباع خارجی با لباس ایرانی، نشان از اهمیت ابریشم ایرانی و آشنایی غربیان با آن دارد.

جدول ۱. چهره سفیران شاه عباس، موجود در موزه کورِّر توسط هنرمندان

شماره		نام هنرمند	عنوان اثر	مشخصات
1		جوانی گرومبِرگ[۲۳]	یک سفیر ایرانی، آبرنگ روی مقوا، ۱۳×۱۹.۵ سانتی‌متر (Grevembroch, 1981, Vol. 2, 122).	نمایش دقیق نحوه لباس از قبیل کلاه قزلباش، پیراهن بلند، شال کمر، عبا.
2		اِکیدیوس سادلر[۲۴]	حسین‌علی بیک، چاپ سنگی، ۱۹.۹×۱۳.۷ سانتی‌متر (URL1).	اشاره به کلمه صوفی، قید نام و مشخصات به زبان فارسی و لاتین، نمایش دقیق لباس و طرح پارچه.
3		اِکیدیوس سادلر	سینال خان، چاپ سنگی، ۲۳.۳× ۱۵.۵ سانتی‌متر (Gagliardi Mangialli, 2013: 25).	نمایش چهره با استفاده از کلاه دُلبند[۲۵]، نمایش طرح پارچه، استفاده از خط فارسی برای قید نام و اطلاعات، استفاده از کلمه صوفی.
4		اِکیدیوس سادلر	مهدی قلی بیک، چاپ سنگی، ۲۵.۷× ۱۸.۸ سانتی‌متر (Ibid).	نمایش چهره با لباس ایرانی و کلاه دُلبند، استفاده از خط فارسی و لاتین برای قید نام و مشخصات.
5		دومنیکوس کوستوس	حسین علی بیک، چاپ سنگی، ۳۲.۵ ×۲۲ سانتی‌متر (URL2).	استفاده از کلاه پوستی، نمایش طرح پارچه، ذکر نام و مشخصات به لاتین، استفاده از کلمه صوفی بزرگ.
6		هنرمند ناشناس	رابرت شرلی، چاپ سنگی، ۳۲.۲×۲۳.۳ سانتی‌متر (Gagliardi Mangialli, 2013: 26).	نمایش چهره با سبک لباس ایرانی، قید نام و مشخصات به لاتین و عدم استفاده از فارسی، استفاده از کلمه صوفی، نمایش طرح پارچه.

نتیجه گیری

مجموعه اسناد برجای مانده در آرشیو ملی ونیز به‌عنوان یکی از مهم‌ترین آرشیوهای حاوی مدارک عهد صفویه، ما را قادر می سازند تا از وجوه گوناگون، تصویری شفاف تر از شیوه ارتباط حکومت صفوی عصر شاه عباس اول و اروپا را ارایه نماییم. هرچند که این روابط توسط وی و دولت صفوی آغاز نشده بود؛ اما می توان گفت که، تغییر رویکرد وی به نوع اتحاد با اروپا، نقش بسیار مهمی در شکل دادن به فصل جدیدی از روابط خارجی ایران داشته است. با توجه به اسناد برجای مانده، می توان دید که نگرش او نسبت به مسایل سیاسی، نقش مهمی در اندیشه وی نداشته و این اسناد به جزکلیاتی در زمینه وجود اتحادی دوستانه میان دو دولت را بازتاب نمی دهند؛ اما مجموعه نامه های او حتی به افرادی که به صورت مستقیم در زمینه تجارت فعالیت داشته اند و دعوت مستقیم وی از آن ها نیز نشان‌گر اهمیت روابط تجاری به‌عنوان هسته اصلی تلاش او برای ارتباط با ایتالیا بوده است که رویکرد نوینی در این زمینه را نشان می دهد. در زمینه تجارت، واردات مورد نظر وی از اروپا را سلاح تشکیل می دهد که می توان آن را ناشی از تلاش او برای مقابله با ارتش قدرتمند و مجهز عثمانی دانست که بر ایران برتری تسلیحاتی داشتند؛ اما در حوزه تجارت و صادرات به اروپا، در مرحله اول، تمرکز وی بر صادرات پارچه های ابریشمی به اروپا بوده که در این زمینه، علاوه بر رویکرد مستقیم دعوت از تجار خارجی، کارکرد هدایا در شکل دادن به این مهم قابل مشاهده است که بر تحکیم اتحاد، به‌عنوان نماینده هنر ایرانی و با هدف توسعه تجارت محصولات، انجام شده است. نتیجه این ارتباطات و فرستادن سفرای ایرانی به این کشور را می توان در دو دستاورد مهم پیگیری کرد: مورد توجه قرار گرفتن فرستندگان او و ثبت چهره‌های آنان به عنوان یک ژانر جدید هنر و توجه به سیما و لباس آن‌ها به‌عنوان یک فرهنگ متفاوت و به‌وجود آمدن سندنویسی جدید در جهموری ونیز -که به‌منظور ثبت این روابط و هدایای ارسالی او به ونیز به وجود آمده است- به همراه ارسال هدایایی که دارای ارزش معنوی و مادی است، هم زمان برای تحت تاثیر قرار دادن کلیسا و دول اروپایی؛ این رویکرد در مورد هدیه دادن فرش نیز دیده می شود. بازتاب گسترده قالی ایرانی به‌جای نمونه های عثمانی در دربارهای گوناگون اروپایی را باید در زمینه موفقیت های او در معرفی محصولات خود به جامعه غرب دانست. در مقابل، برخی شواهد نیز نشان‌گر آن است که، وی هم زمان پیشرفت های غیر در زمینه منسوجات را مدنظر داشته و سعی در جذب بافندگان اروپایی به منظور ارتقای تولیدات خود نموده است؛ بنابراین می توان گفت که، رویکرد او در مناسبات خارجی، شکل جدیدی از زمینه سازی را برای روابط ایران و اروپا رقم زد که مبنای تجارت در ادوار بعدی را شکل داد و بررسی اسناد برجای مانده از ادوار بعد توسط دیگر محققان نیز ما را قادر خواهد ساخت تا بیش‌تر به نقش و اهمیت وی در توسعه روابط خارجی ایران آگاه گردیم.

پی نوشت

1. Museo Correr

در این مقاله از این آرشیو با نام مختصر ASVe در ارجاع مدارک یاد شده است.

2. Pietro della Valle
3. Mario Grimani
4. Gabriele Caliari
5. Adam Olearius
6. Friedrich III
7. Palazzo Ducale
8. Zuan Battista Padavin
9. Giovanni Maffei
10. Alsive Sagrado
11. Robert Shierley
12. Bartolomeo Cecchetti
13. Statistica degli archivi della città e provincia da Venezia

۱۴. آرشیوهای ونیزی از این اسناد نگهداری کرده‌اند و طبق قراردادهای موجود در میان ایتالیا و اتریش، در بین سال‌های ۱۸۶۸ تا ۱۹۲۱ میلادی، این مدارک که طی پنجاه سال حکومت اتریش بر شهر ونیز و استان وِنِتو، به وین منتقل شده بودند (خصوصاً بین سال‌های ۱۸۴۲ تا ۱۸۶۳ میلادی)، به ونیز برگشتند.

15. Palazzo Mocenigo

۱۶. این گروه Savi degli Ordini نام داشتند؛ اما در بسیاری از مدارک ونیزی، از آن ها با عبارت Cinque Savi della Marcanzia یاد شده است که به معنی «پنج نمایندهٔ امور دریایی» است.

17. Antonio Diedo
18. Formulario de' titoli che da Principi sogliano Praticarsi verso la Serenissima Repubblica by

Antonio Diedo

19. TeodoroCorrer

20. Domenicus Custos

21. Giovanni Grevembroch

22. Aegidus Sadeler

۲۳. پارچه‌ای سـفید به طول شـش یا هفت متر که مردان صفویه آن را دور سر خود می‌پیچیدند. جهان‌گردانی از جمله شاردن به این نوع پوشش اشاره کرده‌اند.

منابع

بولنوا، لوئیس (۱۳۸۳). ***راه ابریشم***، ترجمه ملک ناصر نوبان، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

بیات، اروج بیک (۱۳۳۸). ***دون ژوان ایرانی***، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

تاورنیه، ژان بابتیست (۱۳۹۹). ***سفرنامه تاورنیه***، ترجمه حمید ارباب شیروانی، تهران: نیلوفر.

حسینی، سجاد؛ برمکی، فاطمه و حسینی صدر، علیرضا (۱۳۹۹). کارکرد نمادین وحوش درنده در دربار صفوی بر مینای نگارگری صفوی، ***جلوه هنر***، دوره ۱۲، شماره ۴، ۱۷-۳۱.

شاردن، ژان (۱۳۹۵). ***سفرنامه شاردن***، ترجمه اقبال یغمایی، تهران: توس.

شرلی، آنتونی (۱۳۸۱). ***سفرنامه برادران شرلی***، به کوشش علی دهباشی، تهران: به‌دید.

فرهنگ‌پور، یاسمن (۱۳۹۹). بررسی حضور فرش‌های لوتّو در نقاشی‌های شمال ایتالیا در دوره رنسانس، ***جلوه هنر***، دوره ۲۱، شماره ۳، ۵۵-۴۶.

قزوینی، میرزا محمدطاهر وحید (۱۳۸۸). ***تاریخ جهان آرای صفوی یا عباسنامه***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۳). ***سفرنامه کمپفر***، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.

References

Bayat,U. (1973). ***Don Juan of Persia***. (M. Rajabnia, Trans) Tehran: Bongah-e Tarjomeh va Nashre Ketab.

Berchet, G. (1865). ***La Repubblica di Venezia e la Persia***, Torin: Paravia e Comp.

Boulnois, L. (2004). ***The Silk Road***. (M.N.Noban. Trans.) Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies

Cecchetti, B. (1886). ***Statistica degli archivi della città e provincia da Venezia***, Venice: Prem.

Cessi,R.(1993). ***IDiariidi Girolamo Priuli [AA.1499-1512]***,Bologna:Zanchelli.

Chardin, J. (2016). ***Chardin Travelogue.*** (E.Yaghmaei. Trans.) Tehran: Tous.

Davias W. Elizabethons Errant (1967). ***The Strong Fortunes of Sir Thomas Sherley and his Three Sons, as well in Dutch Wars as in Muscovy, Morocco, Persia, Spain, and the Indies, Ithaca***, New York: Cornell University Press.

Della Valle, P. (1628). ***Delle Condizioni di Abbàs Rè di Persia***, Venice

_____.(1664). ***Lettera 4. Da Farhad. Dè primi giorni di Maggio 1618***. In Schipano, Mario (1843). ***Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino. La Persia, parte seconda***, (Vol. 1), Brighton: G. Cancia.

Denny, W. (2007). ***Tessuti e Tappeti Orientali a Venezia***. In Carboni, S (2007). ***Venezia e l'Islam 828-1797***, a cura S. Carboni, Venice: Marsilio.

Farhangpour, Y. (2020). Investigation the Presence of Lotto Carpets in Paintings of Northern Italy during the Renaissance. ***Glory of Art (Jelve-y Honar)*** Alzahra Scientific Quarterly Journal, 12(3), 55-64.

Fekete, L.; Hazai, G. (1977). ***Einführing die Persische Paläographie: 101 Dokumente***. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Franco, G. (1596), ***Effigie naturali dei maggior prencipi et piu valorosi capitani di questa eta con l'arme loro***. Venice: Giacomo Franco pub.

Gagliardi Mangili, E. (2013). ***I doni di Shah Abbas il Grande alla Serenissima***. Venice: Marsilio – Fondazione Musei Civici Venezia.

Grevembroch, G. (1981). ***Gli abiti de Veneziani di quasi ogni età con digligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII***, Venice: Filippi.

Hanß, S. (2013), ***Baili e ambasciatori, in Il palazzo di Venezia a Istanbul e i suoi antichi abitanti***, Venice: Universita C'Foscari di Venezia.

Hoseini, S.; Barmaki, F.; Hoseini Sadr, A. (2021). The Symbolic Function of Beasts of Prey in Safavi Court, based on Safavid Paintings. ***Glory of Art (Jelve-y Honar)*** Alzahra Scientific Quarterly Journal, 12(4), 17-31 (Text in Persian).

Kaempfer, E. (1937). ***Journals of Engelbert Kaempfer***, First Published in 1727. New York, AbeBooks

Lokhart, L.; Morozzo, R.; Tiepolo, M. F (1973), ***I viaggi in Persia degli ambasciatori veneti Barbaro e Contarini***, Roma: Ist.Poligrafico - Zecca Dello Stato- Archivi Stato.

Mack, R.E. (2002). ***Bazzar to Piazza***, Los Angeles: University of California Press.

Neumann, C. (2019). ***Mit dem Fremdem verbunden. Des 17***. Jahrhundert als Zeit globaler Verflechtungen, In Badisches Landesmuseum Karlsruhe (2019), Kaiser und Sultan – Nachbarn in Europas Mitte 1600 – 1700. Muchen: Hirmer Verlag GmbH.

Qazvini, M.M.(2004). ***History of Safavid worldviews or Abbasnameh***, Tehran, IHCS(Text in Persian).

Rota, G. (2009). ***Under Two Lions. On the knowledge of Persia in the Republic of Venice*** (ca. 1450-1797), Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Schwartz, G. (2013). The Sherleys and Shah, Persia as the Stakes in a Rouge's Gambit, Inç Langer, Axel, Ala'I, Cyrus, Banas, Apulina et al (2013). Sehnsucht Persien. Austausch und Rezeption in der Kunst Persiens und Europas im ***17. Jahnhundert und Gegenwartskunst aus Teheran***«. Zürich:

Scheidegger & Spiess.
Shirley, A. (2002). ***Shirley Brothers Travelogue***.(A. Dehbashi) Tehran: Behdeed
Tavernier, J. B. (2020). ***The Six Voyages***. (H.Arbab Shirvani, Trans.)Tehran: Niloufar.
Viallon, Marie (2008). Venezia ottomana nel Cinquecento. ***Epirotica chronica Ioannina***, 42, 41-60.

Documents in ASVe (National Archive of Venice)

ASVe, Busta unica, Persia, doc. 4, 8 giugno 1600.
ASVe, Busta Unica, Persia, doc.16, 13giugno- 11 luglio 1611.
ASVe, Busta Unica, Persia, doc. 17.
ASVe, Busta Unica, Persia, doc.21, ante novembre 1612.
ASVe, Collegio, Cermoniali, reg. 10, 2 giugno 1600, cc. 7v-8.
ASVe, Collegio, Cermoniali, reg.10, 22 gennaio, 1609.
ASVe, Commemoriali, reg.26, c. 179v, 5 marzo 1603.
ASVe, Commemoriali, reg.26, c. 179v-180, 5 marzo 1603.
ASVe, Senato, Deliberazione Costantinopoli, reg. 10, c.8-8v, 22 settembre 1603
ASVe, Senato, Deliberazioni Costantinopoli, reg. 10, c.8-8v, 22 settembre 1603.
ASVe, Senato, Deliberazioni Costantinopoli, reg.10. c.112v-113v, 16 July 1604.

URLs

URL1. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Bb-9-96 access date: 13/01/2023.

URL2.https://palazzoducale.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/i-doni-di-shah-abbas-il-grande-alla-serenissima/2013/01/4797/progetto-10/attachment/03-shas-abbas, access date: 13/01/2023.

URL3.https://sketchfab.com/3d-models/st-marks-squarevenicepiazzamarcobasilica , access date: 13/01/2023.

URL4. http://www.tripota.uni-trier.de/single_picture.php?signatur=121_anon_0257 access date: 13/01/2023.

URL5. https://www.venice-museum.com/correr-museum-piazza-san-marco.php. access date: 15/05/2023.

69b85f6b8a344512bef6610aa4c4b565. access date: 16/05/2023.

URL4. https://www.moma.org/artists/5392

URL5.https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045 (access date: 2022/03/24).

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۶، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، ۱۱۸-۱۰۵
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

پی‌جویی بازنمایی دوگان‌های رویارو در ارداویراف‌نامه پشوتان[1]

صدرالدین طاهری [2]
عفیفه شاه‌پیر [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۶

چکیده

لوی‌استروس نظریه‌پرداز ساختارگرا، در تحلیل ساختاری اسطوره‌ها با هدف فروکاستن اسطوره‌ها به اجزای شکل‌دهندهٔ آن‌ها به تقابل‌های دوگانه‌ای رسید که بازتاب رویارویی میان طبیعت و فرهنگ هستند. در نگاه او انسان ابتدایی با توسل به تضادها و تفاوت‌ها می‌توانست معنای رویدادهای زندگی را دریابد. کتاب ارداویراف‌نامه روایت معراج موبدی به نام ارداویراف به جهان پس از مرگ و مشاهده عوالم برزخ، دوزخ و بهشت و پاداش کردار نیکان و جزای بدان است. یکی از نسخه‌های نگارگری‌شده این متن، در کتابخانه دانشگاه منچستر محفوظ است که با نام نسخه‌بردار زردشتی آن پشوتان جیوهیرجی هومجی شناخته می‌شود. هدف از این پژوهش، درک چگونگی ترجمه بیناسامانه‌ای متن ادبی به متن دیداری در نسخه ارداویراف‌نامه پشوتان و بررسی شیوه بهره‌گیری نگارگر از دوگان‌های رویارو ـ طبق تعریف لوی‌استروس ـ برای انتقال مفاهیم درونی روایت است. این نوشتار یک موردکاوی با رویکرد تحلیلی ـ تفسیری و با هدف توسعه‌ای است که داده‌های آن به شیوه کیفی داده‌اندوزی شده‌اند. نتیجه این پژوهش نمایان می‌سازد که، نگارگر آگاهانه از دوگان‌های رویارو هم‌چون پوشیدگی/برهنگی، جهت راست/جهت چپ، جوانی/پیری، زیبایی/زشتی، انسانی/حیوانی، حضور در جمع/تنهایی، آزادی/اسارت، زمینه روشن/زمینه تیره، امنیت/شکنجه و.. برای بازنمایی هرچه بهتر مفاهیم متن نوشتاری و بیان کیفیات و ویژگی‌های دو عالم دوزخ و بهشت و شرح حال نیکان و بدان استفاده نموده است. هم‌چنین، نگارگر به سلیقه خود از ابزارهایی که نگارگری در اختیار او نهاده هم‌چون رنگ، تباین، فضاسازی و ترکیب‌بندی بهره گرفته تا آن‌چه متن منظوم از انتقال آن ناتوان است، بازنمایی کند.

واژه‌های کلیدی: ارداویراف‌نامه، پشوتان جیوهیرجی هومجی، دوگان‌های رویارو، لوی‌استروس.

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.43600.1973

۲-استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران، نویسنده مسئول.
s.taheri@aui.ac.ir
۳-عفیفه شاه‌پیر، کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
afifehshahpir@gmail.com

مقدمـــه

بدین زرتشت، مذهب رسـمی دوره ساسانی است، که پیش از آن نیز در ایران باستان رواج بسیار داشته است. از نکات حایـز اهمیت در این دین، مـرگ و دنیای پس از مرگ اسـت؛ بارها در کتب مختلف دین زرتشتی، به جهان پس از مرگ و کیفر روان فـرد نیکوکار و گنه‌کار در جهان دیگر اشاره شده اسـت. از مهم‌ترین مواردی که گواه بر اهمیـت جهان پس از مرگ در مذهب زرتشـتی اسـت، معراج نامـه و سـفرنامه‌های روحانی اسـت. در دیـن زرتشـت شـخصیت‌هایی همانند زرتشـت و کردیر توانسـته‌اند تا سـفری بـه جهان دیگر داشـته باشـند؛ لیکن، مهم‌تریـن معراج‌نامه دین زرتشـتی، ارداویراف‌نامه نام دارد. ارداویراف‌نامه شرح حال سفر هفت روزه موبـدی به نـام ارداویراف به جهـان پس از مرگ است. پس از حمله اسکندر (سـده چهارم و سوم پ.م.) به ایران بـه دلیل از بین رفتـن منابع دینی، در حقیقت دین زرتشـتی، شک ایجاد شـد و بزرگان دین برای یافت آن چه حقیقت دین اسـت، تصمیم گرفتند تا صالح‌ترین فرد را به سـفری به جهان دیگر بفرستند. ارداویراف در این سـفر به دیدار امشاسپندان رفت و به همراه سـروش و آذر از روان نیکوکار و بدکاران، بهشت و دوزخ و عاقبت هـر عمل بازدید نمود. بهـرام پژدو در قرن سـیزدهم میلادی متن ارداویراف‌نامه را به شـعر درآورد؛ کـه تاکنـون، چندین نسـخه از روی نسـخه منظوم ارداویراف‌نامه تصویرسـازی شـده است. لیک نسخه تصویری و منظوم پشوتان جیوهیرجی هومجی[1] -که در این پژوهش، بـه اختصار از آن با عنوان نسـخه پشوتان یاد می‌شـود- متعلق به ۱۷۸۹ میلادی است و در هند از روی نسـخه منظوم بهرام پژدو نسخه‌برداری شد که شامل شصت نگاره از صحنه‌های بهشت و جهنم اسـت. اهمیت تاریخی و فرهنگی این نسخه، ضرورت مطالعه و پژوهش بـر آن را بیش از پیش افزون می‌کند. در دین زرتشت همواره، دوگان‌های دوتایی اهورامزدا/ اهریمـن و خیـر/شـر به‌چشـم می‌خـورد. در متـن ارداویراف‌نامه نیز تقابل‌های بهشـت و جهنم مشاهده می‌شود.

بررسـی دوگان‌هـای رویـارو[2] در ایـن مقالـه بـر پایه اندیشـه‌های کلود لوی‌اسـتروس انجام شـده اسـت. لوی‌استروس مردم‌شـناس بلژیکی اسـت که از آثار او می‌توان به نظام خویشـاندی ۱۹۶۲، اندیشـه وحشی ۱۹۶۲، ذهـن بـدوی ۱۹۶۶، توتمیـزم ۱۹۶۹ و مـردم شناسی سـاختاری ۱۹۷۳ اشـاره کرد. او مجموعه‌ای سه‌جلدی با عنوان منطق اسـاطیر منتشر کرد که جلد اول آن خام و پخته ۱۹۶۴، جلد دوم، از عسل تا خاکستر ۱۹۶۷ و جلد سـوم، منشـا آداب میز غذاخوری ۱۹۶۷ نام دارد (لیـچ، ۱۳۵۰: ۱۸) لوی‌اسـتروس را پایه‌گذار انسان‌شناسـی و قوم‌شناسـی سـاختارگرا می‌دانند. لوی‌اسـتروس پیرو نظریات جیمز فریزر[3] به دنبال آن بود تا ساختار روان انسان را با مقایسه جزییات فرهنگ انسانی به‌مقیاس جهانی بشناسد.

هدف نهایی لوی‌اسـتروس اثبـات حقایـق مربوط به اندیشه و تفکر انسان اسـت. او در تلاش است، تا بیان کند در نحوه تفکر فرهنگ جوامـع بدوی و تفکر جوامع امروزی تفاوت عمده‌ای وجـود ندارد (وایزمن، ۱۳۷۹: ۶). البتـه، لوی‌اسـتروس تفکر علمی امروز و اندیشـه پیشانوشـتاری را در یک مرتبه نمی‌داند. علم توانایی غلبه بر طبیعت را به ما می‌دهد، لیک اسطوره از این امر عاجز است. اسطوره توهم فهم و درک جهان را به انسان می‌دهد. انسـان گذشـته دقت و درک بالایی نسبت به محیط اطراف خود داشـت، او از توانایی و اسـتعدادی برخـوردار بود کـه می‌توانسـت کیفیت ذهنـی خود را تغییر دهد؛ اما شـیوه زندگی و رابطه‌اش با طبیعت این نیـاز را در او ایجـاد نمی‌نمود (لوی‌اسـتروس، ۱۳۸۵: ۳۰ -۳۳). لوی‌اسـتروس تحلیل خـود را از محتوا آغاز کرده اسـت. زیرا به باور او در تحلیل ساختاری، محتوا و فرم موجودیت‌هـای جداگانه نیسـتند، بلکه عناصر مکملی هسـتند که برای درک عمیـق موضوع ضروری تلقی می‌شوند (Lévi-Strauss,1969 :98). لوی‌استروس در تحلیل نشانه‌شـناختی نه به دنبال کشف نحوه تفکر انسـان در اسـطوره‌ها، بلکه بـه دنبال فهـم چگونگی کارکرد اسـطوره‌ها در ذهـن مردمان اسـت (Lévi-Strauss, 1969: 12).

این نوشتار بر آن است تا با قیاس میان شیوه تصویرگری دوزخ و بهشت، پاسخی برای این پرسش بیابد: نگارگر چگونه با تکیه بر دوگان‌های رویارو در نگاره‌های نسخه ارداویراف‌نامـه پشـوتان، متـن روایـت و تمایز میان بهشت و دوزخ را بازنمایی نموده است؟

روش پژوهش

این پژوهش یک موردکاوی با رویکرد تحلیلی ـ تفسیری و با هدف توسعه‌ای است که داده‌های آن به شیوه کیفی داده‌اندوزی شده‌اند.

پیشینه پژوهش

زرتشت بهرام پژدو در قرن هفتم یزدگردی (۱۴ میلادی) کتاب ارداویراف‌نامه را به شعر فارسی ترجمه کرده است. وست و هوگ (۱۸۷۲)، کتاب ارداویراف‌نامه را به انگلیسی ترجمه نمودند. بارتلمی (۱۸۸۶) در کتاب «ارداویراف‌نامک» علاوه بر گردآوری متن فرانسوی ارداویراف‌نامه، در پیش‌گفتار کتاب به بررسی اهمیت این اثر از نگاه مذهبی تاریخی پرداخته و هم‌چنین، نگاهی تطبیقی میان این کتاب با سایر آثار مرتبط با جهان آخرت در ادبیات جهان داشته است. سیمس ویلیامز (۲۰۱۳)، در مقاله «رویای بهشت و دوزخ زرتشتی» به معرفی نسخه مصور ارداویراف‌نامه پشوتان جیوهیرجی هومجی می‌پردازد که در کتابخانه دانشگاه منچستر نگهداری می‌شود. ویلیامز تاریخچه‌ای از زمان چاپ اثر و انتقال آن به لندن ارایه می‌دهند. روتی (۲۰۱۵)، در مقاله «نگرش مذهبی به مرگ» به بیان نگرش‌های مذاهب مختلف در رابطه با مبحث مرگ در ادیان مختلف پرداخته است و در بیان نگرش دین زرتشت از منبع ارداویراف‌نامه بهره برده است. جاماسب جا[۴] (۱۳۸۱)، در کتاب «ارداویراف‌نامه (متن پهلوی)» متن منظوم بهرام پژدو را گردآوری نموده است. ژینیو[۵] کتاب «ارداویراف‌نامه» را به زبان فرانسه ترجمه نمود که پس از آن آموزگار (۱۳۸۶)، این اثر را به زبان پارسی برگرداند؛ در مقدمه این اثر پیش‌متنی قرار دارد که به تاریخچه ارداویراف‌نامه پرداخته شده است. رضی (۱۳۸۴)، در کتاب «متون شرقی و سنتی زرتشتی» متن ارداویراف‌نامه را به همراه تصاویر ارداویراف‌نامه منظوم دینکرد به چاپ رسانده است. بهار (۱۳۸۶)، در کتاب «پژوهشی در اساطیر ایران» به متن ارداویراف‌نامه و بهشت و دوزخ و چینود پل اشاره می‌نماید. عفیفی (۱۳۷۲)، متن روایت را در کتاب «اردویراف‌نامه، بهشت و دوزخ در آیین مزدیسنی» منتشر کرده است؛ این کتاب دارای پیش‌متنی است که در آن تاریخچه کتاب ارداویراف‌نامه مورد بررسی قرار گرفته است. طاهری (۱۳۹۷)، در مقاله «تحلیل نشانه شناسی رویارویی دوگان‌ها در نگاره‌های نسخه رامایانای میوار»، با تکیه بر نظریه تقابل‌های ژرف ثانویه فوریه به تحلیل نشانه‌شناختی نسخه رامایانای میوار پرداخته است. شاه پیرزیارتگاهی (۱۴۰۱)، در پایان‌نامه «مقایسه تطبیقی بازنمایی جهان پس از مرگ در ارداویراف‌نامه پشوتان جیوهیرجی و نسخه تصویری دینکرد (با تکیه بر آرای لوی استروس)» ابتدا، به بررسی بازنمایی جهان پس از مرگ به‌صورت جداگانه در هر نسخه پرداخته و با تکیه بر آرای لوی استروس تقابل‌های دوگانه در بازنمایی دوزخ و بهشت را معرفی کرده است. سپس، به مقایسه بازنمایی جهان بازپسین در دو نسخه پرداخته است.

مبانی نظری

دوگان‌های رویارو

دوگان رویارو یک جفت اصطلاح یا مفهوم هم‌بسته است که معنی متضاد دارند. تقابل دوتایی سیستمی از زبان یا اندیشه است که به وسیله آن دو متضاد نظری در برابر یک‌دیگر قرار می‌گیرند (Smith, 1996: 383). دوگان رویارو مفهوم مهمی در ساختارگرایی است که چنین تمایزاتی را برای همه زبان‌ها و اندیشه‌ها اساسی می‌داند. ساختارگرایی به دوگان‌های رویارو به‌عنوان سازمان‌دهنده بنیادی فلسفه، فرهنگ و زبان بشری می‌نگرد.

سوسور بر این باور بود که، در زبان محدوده معنای هر واژه در تقابل با واژه یا واژه‌های متضادش درک می‌شود (Saussure,1916:116). دوگان‌های رویارو ابزارهایی هستند که واحدهای زبان با آن‌ها ارزش یا معنا پیدا می‌کنند. هر واحد در تعیین متقابل با یک عبارت دیگر، مانند که با ینری تعریف می‌شود. این نه یک رابطه متناقض، بلکه یک رابطه ساختاری و مکمل است. سوسور نشان داد که، معنای نشانه از بافت آن و گروهی که به آن تعلق دارد، ناشی می‌شود (Lacey 2000: 64). رابطه میان این واحدهای زبانی نه فقط در تضاد بلکه هم‌چنین، در تکمیل یک‌دیگر است. یاکوبسن این عقیده را چنین بسط داد که، معنای هر نشانه از تمایز با نشانه‌ای متقابل درک می‌شود؛ مثلاً، نمی‌توان «تاریکی» را فهمید، اگر معنای «روشنی» را

ندانیم (Chandler :2004 ,157).

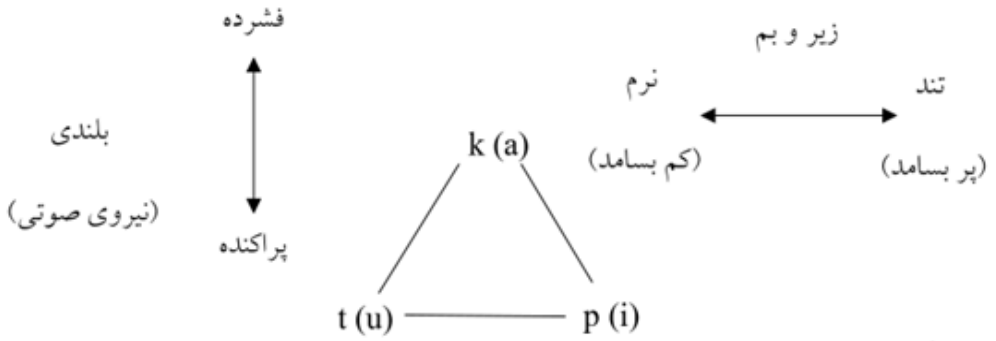
سوسور زبان را سامانه‌ای معرفی می‌کند که عناصر آن بـه یک‌دیگر وابسـته‌اند و تشـخیص ارزش یک عنصر تنها با حضور هم‌زمان عناصر دیگـر امکان می‌پذیرد. واژه‌هـا منطبق بر مفاهیم هسـتند و نه تنهـا به خاطر محتوایشـان، بلکـه به واسـطه رابطـه آن‌ها بـا دیگر واحدهـای سـامانه تعریف می‌شـوند. آن‌هـا چیزی هسـتند که واحدهای دیگر نیستند. شب چیزی است که روز نیست، شـادی چیزی اسـت که غم نیست. در نتیجـه، هر نشـانه در تقابل بـا نشـانه‌های دیگر معنا می‌یابـد (سوسـور، ۱۳۸۲: ۱۶۵). به باور یاکوبسـن، تقابل یـک مشـخصه متمایزکننده واقعـی و منطقی است. نمی‌توان بدون اندیشیدن به باریکی تصوری از پهنا داشت (هارلند، ۱۳۸۸: ۱۲۲).

لوی‌اسـتروس بـا بهره‌گیـری از بنیادهـای دانـش نشانه‌شناسی و دستاوردهای زبان‌شناسان ساختارگرا در خوانش اسـاطیر، معتقد بـود برای یافتـن معنای درونی اسطوره، نمی‌توان تنها به بررسی مفهوم عناصر اساسی آن بسـنده کرد؛ بلکه نیاز است شـیوه‌ای را که این ارکان اصلی در بافت اسطوره با هم رویارو و ترکیب می‌شوند نیز بازشناسی کرد (Lévi-Strauss ,1995 :431). او سـاختار اسـطوره‌ها را بر پایه ارتباط تجریدی میان عناصر شـکل‌دهنده آن‌ها بررسـی می‌کرد، نه ترتیب چینش آن‌ها.

او تلاش کرد قوانین ازدواج، شیوه‌های پخت خوراک، قواعـد توتمـی و سـایر آداب فرهنگـی را نـه به‌مثابه نهادهایی ذاتی یا گسسـته، بلکه در چهارچوب روابط متقابل درونـی هر فرهنـگ درک کند. از ایـن دیدگاه ساختار اسطوره با سـاختار زبان هم‌سانی می‌یابد (34: Hawkes ,1997). لوی‌اسـتروس در بررسـی اسطوره‌ها به یـک ناسـازه برخـورد. از سـویی، به‌نظر می‌رسـد روایت‌های اساطیری پیش‌بینی‌ناشدنی هستند و هر رخداد تصادفی یا بی‌دلیلی در آن‌ها ممکن اسـت؛ اما از سـوی دیگر، همین سـاختارهای روایی در اساطیر ملت‌هـای گوناگون جهان با هم‌سـانی شـگفتی تکرار می‌شـوند (Lévi-Strauss ,1963 :208). او بـرای یافتـن دلیل این ناسـازه و با هدف فروکاسـتن اسـطوره‌ها به اجزای شکل‌دهنده‌شان به تقابل‌های دوگانه‌ای رسید که بازتاب رویارویی میان طبیعت و فرهنگ هسـتند.

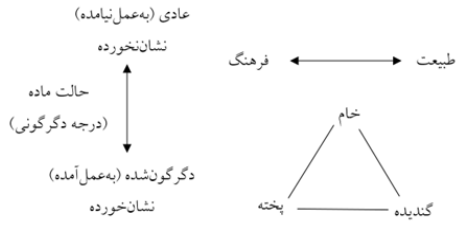
گویا انسـان تمایل داشـته جهـان را بازتاب سـاختار دوتاییِ اندام خود بداند. به‌باور او، همه اساطیر جهان تلاش در تبیین این الگوهـای دوگانه (هم‌چون زندگی و مرگ، زنانگی و مردانگی، روشنی و تاریکی، خامی و پختگی، و...) دارند. هدف اسطوره پی بردن به تضاد و تعادل میـان دوگان‌ها و در پـی آن مقابله با تنش‌ها و ناسازه‌های بنیادین زندگی و دست‌یابی به توان آشتی دادن ایـن نیروهای دوگانه اسـت (طاهـری، ۱۳۹۶: ۲۳و۲۴).

لوی‌اسـتروس (۱۹۶۴)، در کتاب خام و پخته ساختار اجتماعی ـ فرهنگی شـماری از روایت‌های اساطیری جهـان را ـ کـه برگزیـده بـود ـ کاویـد؛ تـا نمونه‌های ایـن رویارویـی دوگان‌هـا را بیابـد. در ایـن کتـاب، لوی‌اسـتروس تقابل‌هـا را برآمـده از تجربـه روزمره ارتباط انسـان بـا گونه‌هـای ابتدایی‌تر ایـن دوگان‌ها دانست؛ هم‌چون خام در برابر پخته، تازه در برابر کهنه یا مرطوب در برابر خشـک. در نگاه او انسـان ابتدایی با توسـل به تضادهـا و تفاوت‌هـا می‌توانسـت معنای رویدادهای زندگـی را دریابد. تضادهایـی چون خام و پخته در غـذا، فرهنـگ و طبیعت در جامعـه، کفر و تقدس در دین، خاموشی و صدا در صوت (لیچ، ۱۳۵۰: ۱۳۶). در بحث دوگان‌های رویـارو، مضمون عمده‌ای کـه در اکثـر اسـطوره‌ها به‌چشـم می‌خـورد، گـذر از طبیعت به سـوی فرهنگ است. لوی‌اسـتروس یکی از مصداق‌های گـذر از طبیعت به فرهنـگ را از طریق پختن و تبدیل خام به پخته می‌دانـد. او مبحث پخته و خام در مثلـث طباخی را با اشـاره بـه مثلث حروف بی‌صـدا و باصدای یاکوبسـن بـه نمایـش می‌گذارد. یاکوبسن می‌پنداشت کودک در آغاز زندگی و یادگیری زبان حـروف بی‌صدا و باصـدا را جداگانه فـرا می‌گیرد و سـپس، از ترکیب آن‌ها الگوهای صوتـی معناداری ایجاد می‌نماید. کـودک با ایجاد تفـاوت میان حروف باصـدا (صـوت فشـرده [۶]) و حـروف بی‌صـدا (صوت پراکنده [۷]) دوگان‌های رویارویی ایجـاد می‌کند. او این تقابل را در دو مثلث حروف بی‌صـدا (p ,k ,t) و حروف باصدا (u, ai,) به نمایش نهاد (لیچ، ۱۳۵۰: ۴۴).



نمودار ۱. مثلث‌های اساسی یاکوبسن از حروف باصدا و بی‌صدا (لیچ، ۱۳۵۰: ۴۶).

لویی‌استروس با اشاره کوتاهی به مثلث زبانی یاکوبسن، شکل ابتدایی مثلث طباخی را رسم نمود. او غذای پخته را غذای خامی می‌داند که به وسیله تجهیزات فرهنگی تغییر یافته و غذای گندیده را نیز همان غذای خام می‌داند که به طور طبیعی دچار تغییر و تحول شده‌است. این امر تقابل‌های خوراک را می‌سازد که در شناخت انسان از محیط بسیار موثر بوده است (Lévi-Strauss,1964 :47). میسر نیست و در اغلب، موارد دو یا چند دلیلی که در بالا ذکر آن رفت با یک‌دیگر هم‌پوشانی دارند.



نمودار ۲. مثلث طباخی لوی‌استروس (لیچ، ۱۳۵۰: ۴۷).

در این میان به اهمیت به دست آوردن آتش توسط انسان و جایگاه انسان به‌عنوان عنصر واسطه در تقابل خام و پخته پرداخته می‌شود. در افسانه بورورو[۸] طوفان، آتش تمام اهالی روستا را خاموش می‌کند به جز آتش مادربزرگ را و همه اهالی روستا برای دریافت آتش به درگاه او می‌آیند. به نوعی طوفان و باران در تقابل با آتش قرار می‌گیرند و مادربزرگ به‌عنوان تنها فرد دارای آتش معرفی می‌شود (Lévi-Strauss ,1969 :36). در اساطیر ژه[۹] نیز به منشای آتش اشاره می‌شود و پختگی و خامی به‌عنوان معیار تمایز انسان از حیوان معرفی می‌گردد (Ibid :67).

ارداویراف‌نامه

ارداویراف که به معنای ویراف مقدس است، به پیروی از روایات متعدد، با اسامی ارتاویراف، ارداویراپ، ارداگ ویراز و ارتگ ویراژ نیز ذکر می‌شود، لیک، لفظ ارداویراف سندیت بیش‌تری دارد (دهخدا، ۱۳۷۷). جزء اول این واژه به باور بیش‌تر پژوهشگران اردا یا اردتا است، به معنای راستی، تقدس و قانون. در خواندن جزء دوم میان پژوهشگران اختلاف است. وست (۱۸۷۴) و بارتلمی (۱۸۸۷) آن را ویراف و یا ویراپ خوانده و آن را متشکل از دو واژه ویر به معنای مرد هوش، حافظه و واژه دوم ادات می‌دانند. جهانگیر تاوادیا (۱۳۲۹) جزء دوم را شکل پهلوی واژه آب به معنای رواج، رونق، قدرت، پرتو و واژه ویراف را پرتو هوش ترجمه می‌کند. کریستین‌سن آن را ویراز یا ویراژ می‌خواند که نام یکی از مقدسین در اوستا است (عفیفی، ۱۳۷۲: ۳).

بلاردی (۱۹۷۹) اشاره دارد که در شماره ۱۷، بند ۳، برای نخستین بار ایزد سروش و ایزد آذر ویراف را در نخستین شب معراجش با صفت اردا موصوف می‌کنند. ژینیو بر این باور است که اصطلاح (/arda ahla)، معنی خاصی مرتبط به دنیای پس از مرگ دارد، و در این رابطه تکیه بر سنگ‌نوشته دیوان خشایارشاه و سنگ‌نوشته کردیر دارد (ژینیو، ۱۳۸۶: ۱۵).

ارداویراف‌نامه شرح معراج موبدی زرتشتی به نام ارداف به عالمی دیگر برای یافتن حقیقت است. در شرح داستان ارداویراف‌نامه گویند که پس از سیصد

سال که دین زرتشت به آرامی و صلح در میان مردم گسترش یافته بود، اسکندر مقدونی به ایران حمله کرد، پادشاه ایران زمین و موبدان و دین‌داران را کشت و همه نسخه‌های اوستا و زند را از میان برد؛ پس از آن در میان مردمان ایرانشهر نفاق و آشوب شکل گرفت و در حقیقت دین زرتشت شک ایجاد شد. از میان هفت مرد، بی‌گناه‌ترین مرد شهر ویراف شناخته شد، تا به دنیای دیگر برود و از حقیقت اعمال خبر آورد. پس از مصرف می و منگ، روان او هفت شبانه‌روز از تن خارج شد و از پل چینود گذشت، در آن‌جا سروش و آذر به دیدار او آمدند و او را به بازدید از عاقبت اعمال در برزخ، بهشت و دوزخ و بازدید از اهورامزدا و امشاسپندان بردند. بعد از هفت روز روان او به تن بازگشت، گویی که در خواب بوده است و دیده‌های خود را برای دیگران بازگو کرد (بهار، ۱۳۸۶: ۳۰۰ـ۳۰۴).

۱. نسخه مصور هندی ارداویراف‌نامه پشوتان:

این نسخه در اواخر قرن هفدهم میلادی در هند از روی نسخه مشهور ایرانی که بهرام پژدو در قرن ۱۳ هجری به رشته تحریر درآورده بود، نسخه‌برداری شده است. هر چند زبان اثر به فارسی و اوستایی است، لیک سنت رونویسی از متون زرتشتی را نمایان‌گر می‌سازد. خاورشناس توماس هاید[۱۰] از این نسخه خطی برای رمزگشایی زبان اوستایی -که تا پیش از آن رمزگشایی نشده بود- استفاده کرد. این نسخه در سال ۱۷۸۹ میلادی در ناوساری گجرات، توسط یک زرتشتی به نام پشوتان جیوهیرجی هومجی نسخه‌برداری شد، پس از آن در پایان قرن هجدهم میلادی توسط مجموعه‌دار، ساموئل گیز[۱۱] به انگلیس آورده شد. مجموعه او در میان مجلات و رسانه‌ها معروفیت بسیاری یافت و مجلاتی چون ادینبورگ[۱۲] و بریتیش کریتیک[۱۳] بدان اشاره کردند. پس از مرگ گیز در سال ۱۸۱۱ میلادی مجموعه او به فروش رسید و بیش‌تر نسخه‌های خطی زرتشتی او توسط کتابخانه شرکت هند شرقی -که اکنون در کتابخانه بریتانیا جای دارد- خریداری شد. اما نسخه مذکور توسط یک محقق ایران‌شناس به نام جان هادون هندلی[۱۴] خریداری گردید. بعدها، این نسخه توسط ایران‌شناس دیگری به نام الکساندر لیندزی[۱۵] از فردی به نام ناتالیل بلاند[۱۶] خریداری شد و اکنون در کتابخانه رایلندز دانشگاه منچستر نگهداری می‌شود. این نسخه در مجموع شامل شصت نگاره است که صحنه‌های پاداش و کیفر پس از مرگ را به تصویر می‌کشند. در این نگاره‌ها سروش و آذر به همراه ارداویراف شاهد پاداش و کیفر مردگان هستند. در صحنه‌های مرتبط با پاداش پس از مرگ، باغ‌های بهشت به همراه پرندگان و ماهی‌های طلایی و موسیقی تصویر شده است، در مقابل عذاب پس از مرگ با وجود موجودات اهریمنی، عقرب‌ها و مارها بازنمایی می‌گردد (Sims-Williams, 2016: 3). سروش از محبوب‌ترین ایزدان زرتشتی است که نامش به معنای اطاعت و انضباط است، بهترین درهم‌کوبنده دروغ توصیف شده است و او را نگاهبان آتش می‌دانند (حسینی، ۱۴۰۱: ۴۵).

بازنمایی دوگان‌های رویارو در ارداویراف‌نامه پشوتان

در ادامه، چند صحنه برگزیده از این نسخه با یک‌دیگر مقایسه می‌شوند، هدف اصلی این قیاس درک چگونگی ترجمه بیناسامانه‌ای متن ادبی به متن دیداری و بررسی شیوه بهره‌گیری نگارگر از دوگان‌های رویارو برای انتقال مفاهیم درونی روایت است. در این تطبیق نباید از یاد برد که متن اصلی در یک سامانه کلامی و گسسته نشانه‌ای (ادبیات) نگاشته شده، در حالی که، نگارگر از ضوابط و امکانات یک سامانه دیداری و پیوسته نشانه‌ای (نگارگری) بهره می‌برد

۱. کردار نیک/کردار بد:

ارداویراف در سومین شب از ورود خود به جهان پس از مرگ، در سحرگاهان، روان پاکان را کنار کنیزی نیک با اندامی دلکش و بالابلند، پستان‌های زیبا، بدنی روشن و خوشبو دید. کنیز زیبا خود را کردار نیک روان پاک معرفی می‌کند (عفیفی، ۱۳۷۲: ۲۸).

نظر من هر چه می‌کردم در و بیش
به چشمم بود نور آن اشو بیش
به هر اندام او کافتاد دیدار
نظر برداشتن زو بود دشوار
روان چون دید صورت زان بخندید
پس از اصل و ز فرع او بپرسید

جواب این داد آن صورت بدان کس
که من کردار نیکوی توام بس
(بهرام پژدو، ۱۳۴۳: ۳۵).

به هنگام بازگشت به چینود پل، ارداویراف روان بدکاران را به همراه آذر و سروش مشاهده کرد. بادگندی به پذیره روان بدکاران آمد و چنان به نظر روان آمد که از سوی شمال از نیمه دیوان بیاید. در آن باد دیده کنش روان همانند زنی لوت و فرسوده، چرکین، خشمگین، با بدنی خال به خال و شبیه زشت‌ترین دیو که خود را کنش روان بدکار معرفی کرد، ظاهر شد (عفیفی، ۱۳۷۲: ۴۰).

در نگاره کردار نیک، روان پاک در سمت راست ایستاده، جامه‌ای کامل بر تن دارد از کلاه تا کفش. لیکن، در نگاره کردار بد روان بدکار در سمت چپ و به صورت برهنه و با سری طاس تصویر شده است. آن چه به استقبال روان پاک آمده کنیزکی جوان، زیبا، روشن، به شکل انسانی آراسته است، در مقابل روان بد با جانوری زشت، تیره، دیو مانند، آشفته با ناخن‌های بلند، مواجه شده است. زمینه تصویر کردار نیک، رنگ‌های براق و درخشان و زمینه کردار بد رنگ‌های خنثی و تیره است.

تصویر ۱- کردار نیک (نسخه ارداویراف‌نامه پشوتان) (URL1).

تصویر ۲- کردار بد (نسخه ارداویراف‌نامه پشوتان) (Ibid).

جدول ۱. دوگان‌های رویارو در دو تصویر روان نیک و روان بد (نگارندگان).

سوی نیک	سوی بد
روان نیک	روان بد
کلاه	سر طاس
جامه کامل	برهنگی
راست	چپ
کردار نیک	کردار بد
کنیز	عجوزه
جوان	پیر
حیوانی	انسانی
زیبا	زشت
روشنی چهره و اندام	تیرگی چهره و اندام
خوشبو	بد بو
آراستگی	آشفتگی
زمینه درخشان	زمینه خنثی و تیره

۲. زنی که فرمان شوهر برده است/ زنی که فرمان شوهر نبرده است:

پژدو آمده است که ارداویراف به همراه سروش به گروه زنانی می‌رسد که لباس‌هایی از زر و زیور به همراه جواهرات فراوان بر تن دارند.

همه شادی‌کن و خندان و نازان
به مینو در بدین خوبی گرازان
پ طرب کردند و دست آغوش هر دم
فزون بود آن نشاط و جوش هر دم

ارداویراف با مشاهده نشاط و سرور این زنان پاکیزه، کیستی آنان را از سروش جویا می‌شود.

تصویر ۳- زنانی که فرمان شوهر برده‌اند (نسخه ارداویراف‌نامه پشوتان) (URL1).

تصویر ۴- زنانی که فرمان شوهر نبرده‌اند (نسخه ارداویراف‌نامه پشوتان) (Ibid).

د ر

بگفت ارد یبهشتم با سروش این
که ای ویراف شاد از مانیوش این
زنانند آنکه طاعت‌دار شوهر
به گیتی بوده‌اند غمخوار شوهر
(بهرام پژدو، ۱۳۴۳: ۴۸).

است. توانایی و مهارت روی در دوزخ روان زنی را می‌بینند که در هوا آویخته و زبان از دهانش بیرون کشیده شده است.

فرو آویخته ز آن شوخ دیده
زبانش از قفا بیرون کشیده
همی نالید و می‌زارید بسیار
عذاب و رنج و پادافراه او زار

زمانی که ارداویراف در باب او سوال می‌پرسد در جواب می‌شنود:

نبرده است او فرمان شوهر
جوابش باز دادی این بداختر
(بهرام پژدو، ۱۳۴۳: ۸۰).

در تصویر بهشت زنان نیکوکار نشسته و در تصویر دوزخ زن از پا آویخته شده است. زنان بهشتی در محفل و به صورت جمع حضور دارند؛ لیکن زن دوزخی به صورت تک و منفرد تصویر یافته است. زن دوزخی برهنه است؛ اما زنان بهشتی جامه‌های کامل بر تن دارند. دست‌های زن دوزخی در بند و بدن او از چنگال دیو زخمی است و دیو و خرفستر او را در میان گرفته‌اند؛ لیکن، زنان بهشتی آزاد و رها هستند و محیطی امن و آرامش‌بخش دارند. رنگ زمینه زن دوزخی تیره و زمینه زنان بهشتی روشن است. زمینه زن دوزخی در یک سطح نگارگری شده، لیکن، زمینه زنان بهشتی به سه قسمت تقسیم می‌شود و نشیمن‌گاهی برای زنان در نظر گرفته شده است.

جدول ۲. تقابل دوگانه میان زنانی که فرمان شوهر برده‌اند و زنانی که طاعت شوهر نبرده‌اند (نگارندگان).

سوی نیک	سوی بد
نشسته	آویخته
جمع	تک
جامه‌های رنگارنگ	برهنه
دارای زیور	بی‌زیور
آزاد	در بند
سلامت	زخمی
امنیت	وجود دیوان و خرفستران
زمینه روشن	زمینه تیره
زمینه یک سطح	جداسازی دیواره و زمینه

۳. پادشاه دادگر / پادشاه بیدادگر: سروش شاهان عادل را کسانی معرفی می‌کند که عدل و داد را رعایت کردند و هم اکنون، شفاعت و راستی از آن ایشان است. در کنار ایشان امشاسپندان نشسته‌اند و جایگاه ویژه‌ای بدان‌ها عطا شده است.

نشسته شادمان امشاسپندان
که تا گفتند هر ساعت بر ایشان
همی افروخت زیشان خره وورج
چو دیدم آن خوشی و نور با ارج
(بهرام پژدو، ۱۳۴۳: ۴۶).

ارداویراف به جایگاه پادشاهی بیدادگر می‌رسد که از مردم زر و سیم بسیار گرفته و ستم روا داشته و مردمان را شکنجه و در بند کرده. آن‌جا هفتاد دیو می‌بیند که بیدادگر را معلق آویزان کرده‌اند و ماران بر اندامش نیش می‌زنند.

ز دیوان گرد او هفتاد بر پای
معلق داشتند او را بدآن جای
گرفتی هر یکی ز آن مار افعی
همی دادند بر وی نیز رفعی (همان: ۸۱).

تصویر ۵- پادشاهان عادل
(نسخه ارداویراف‌نامه پشوتان) (URL1).

تصویر ۶- پادشاهان بی دادگر
(نسخه ارداویراف‌نامه پشوتان) (Ibid).

روان پادشاه بدکار در میان دیوان محاصره شده و توسط دیوی در میان زمین و هوا معلق است؛ لیک، پادشاهان نیکوکار به صورت جمعی و دست در دست یک‌دیگر ایستاده‌اند. نگارگر در نگاره دوزخ از خطوط منحنی بیش‌تر استفاده کرده تا حرکت و تنش را به نسبت فضای آرامش‌بخش بهشت به نمایش بگذارد. روان نیکوکاران در آرامش و امنیت است؛ اما روان بدکار توسط دیوان، مارها و خرفستران محاصره شده است. نگارگر از رنگ‌های گرم برای بازنمایی بهشت و از رنگ‌های سرد برای دوزخ استفاده کرده است.

جدول ۳. دوگان‌های رویارو میان دو تصویر پادشاهان عادل و پادشاهان بی‌دادگر (نگارندگان).

سوی نیک	سوی بد
حضور جمعی	حضور فردی
خطوط ایستا	خطوط منحنی
حضور انسان‌ها	حضور دیوان و مارها
پوشش	برهنگی
رنگ‌های گرم	رنگ‌های سرد

۴. کسانی که حشرات و خَرَفستَر کشته‌اند / کسانی که سگ کشته‌اند:

گوناگون، مرغان آواز سر داده و در آب‌های روان به جای سنگ مروارید و ماهی‌های زرین دیده می‌شود. در کنار رود مطرب در حال نواختن و قومی رقصان در حال شادمانی‌اند. پس از آن‌که، ارداویراف از کیستی ایشان سوال کرد، پاسخ آمد اینان کسانی هستند که خرفستر (حشرات و جانوران موذی) بسیار کشته‌اند.

به‌گرد جوی مطرب ایستاده
ز دیده بر تماشا گشاده
نوای مطرب و آوای مرغان
شدی آنجا روان و عقل حیران
همان قومی دگر رقاص گشته
روان شادمان آنجا نشسته
(بهرام پژدو، ۱۳۴۳: ۵۲).

ارداویراف دیوی را می‌بیند، همانند سگی که روان مردی را از یک پا گرفته است و او را می‌کشد و اندام‌های او را جدا می‌کند. سروش و آذر روان مرد بدکار را کسی معرفی می‌کنند که سگان را کشته و آنان را تیمار نکرده است. روان نیکان در جمع است؛ در حالی که، روان

بدکار در تنهایی به سر می‌برد. روان نیکان رقصان، ساز زنان و در آرامش تصویر شده، لیکن روان بدکار به زمین افتاده، پایش در دهان سگی است و رنج در چهره او دیده می‌شود. روان دوزخی با مار و دیوان و خرفستران محاصره گشته؛ لیکن، بهشتیان در کنار ماهیان طلایی تصویر شده‌اند. در تصویر بهشت، مرغی آوازخوان نگارگری شده در حالی که، در دوزخ، سگی در حال حمله به چشم می‌خورد. جامه‌های بهشتیان به وسیله خطوط سایه‌پردازی شده؛ اما بدن برهنه بدکار تخت و یک‌دست است. ترکیب‌بندی تصویر بهشت ایستا است؛ اما تصویر دوزخ ترکیب‌بندی دایره‌وار دارد که تشنج و حرکت در محیط را تداعی می‌کند.

تصویر ۷- کسانی که حشرات و خرقستر کشته‌اند (نسخه ارداویراف‌نامه پشوتان) (URL1).

تصویر ۸- کسانی که سگ کشته‌اند (نسخه ارداویراف‌نامه پشوتان) (Ibid).

جدول ۴. تقابل دوگانه میان دو تصویر کسانی که حشرات کشتند و کسانی که سگ کشته‌اند (نگارندگان).

سوی نیک	سوی بد
پیکر رقصان، نشسته	پیکر خوابیده
رقصان و مطرب	در حال عذاب
مرغ آوازخوان	سگ در حال حمله
ماهی‌های طلایی	ماران، دیوان، خرفستران
سایه‌پردازی جامه‌ها	سطح یک‌دست پیکر
ترکیب‌بندی ایستا	ترکیب‌بندی دوار

۵. روان شبانان راستکار/روان مردان فریبکار:
در میان کوشک‌ها تخت‌هایی نهاده‌اند که بر هر یک از آن‌ها نیک‌بختی نشسته و در کنار هر تختی اسبی با زین‌هایی تزیین‌یافته از گوهرهای فراوان حضور دارد. سروش ایزد این نیک‌روانان را شبانانی معرفی می‌کند که گوسفندان را به‌خوبی تیمار کرده‌اند و خیانت در امانت نکرده‌اند (بهرام پژدو، ۱۳۴۳: ۵۴). این شبانان در گیتی از گوسفندان و چهارپایان مراقبت نموده و از گرگ و دزد ستمکار دور نگاه داشتند، به آنها گیاه و خوراک دادند و سود بزرگ و بهره و نیکی خوراک بسیار به مردمان جهان دادند (همان: ۵۸).

بدآن جا تخت‌ها بنهاده بسیار
برو بر جام‌های خوب و شهوار
به هر خانه نشسته خوب تختی
جدا بر وی نشسته نیک‌بختی
اباکام و مراد خویش هر یک
جدا اسبی به‌زین در پیش هر یک
مرصع از جواهر زین و افسار
روان‌ها با نشاط و پادشاوار
(بهرام پژدو، ۱۳۴۳: ۵۴).

در دوزخ ارداویراف مردی را می‌بیند که تا گلو میان برف و یخ فراوان فرو رفته است. هنگامی که سبب را جست‌وجو می‌کند، پاسخ می‌شنود که او زنان شوهردار را فریب داده و زنا کرده است.

میان یخ همی راندند او را
بدان‌گونه که می‌رانی ستورا
وگر مانده شده ور باز ماندی
نگهبانش برو بر سهم راندی
میان برف و یخ از بیم و از سهم
بدان سختی که آن نایدت در وهم (همان: ۸۹).

تصویر ۹- روان شبانان و چوپانان راستکار (نسخه ارداویراف‌نامه پشوتان) (URL1).

تصویر۱۰- روان مردان فریب‌کار (نسخه ارداویراف‌نامه پشوتان) (Ibid).

روان بدکار در میان برف و یخ خوابیده، لیکن روان نیک بر روی تختی در میان کوشک نشسته است. در کنار نیکوکار اسبی ایستاده و در کنار بدکار دیوی با گرزی در دست نشسته است. در فصل ۱۸ ارداویرف نامه، ارداویراف هنگام ورود به دوزخ با سرما، زمستان، خشکی و بدبویی مواجه می‌شود که مصداق این زمستان را در نگاره می‌توان مشاهده نمود (ژینیو، ۱۳۸۶: ۶۲)

جدول ۵. دوگان‌های رویارو میان دو تصویر آنان که زن مردم فریب دادند و شبانان راستکار (نگارندگان).

سوی نیک	سوی بد
تخت بهشتی	سکوی یخ
اسب	دیو
روان نشسته	روان خوابیده
جامه طلایی	برهنگی

۶.کفه نیک ترازوی رشن/کفه بد ترازوی رشن:

هنگامی که ارداویراف به همراه سروش و آذر در حال عبور از چینود پل بود، ایزد مهر، بهرام و وای به همراه دیگر بهشتیان به پشتیبانی او آمدند. سپس، او به رشن رسید که ترازوی زرین به دست داشت و پرهیزکاران و بدکاران را می‌سنجید (عفیفی، ۱۳۷۲: ۳۰).

سروش آنجا گرفتم دست چون گل
از آن جا برد سوی چینود پل
بدیدم مهر ایزد را بدآن جای
ترازو بد به دست و رشن بر پای
(بهرام پژدو، ۱۳۴۲: ۳۷).

تصویر ۱۱- ترازوی رشن (نسخه ارداویراف‌نامه پشوتان) (URL1).

کفه ترازوی سوی نیک به رنگ طلایی و در سمت راست و کفه ترازوی سوی بد در سمت چپ و به رنگ سیاه نگارگری شده است. ارداویراف، آذر و سروش در کنار کفه زرین تصویر و در سمت راست پل چینود و رشن به همراه کفه سیاه ترازو خارج از کادر و در طرف دیگر تصویر،

جدول ۶. دوگان‌های رویارو در تصویر ترازوی رشن (نگارندگان).

سوی نیک	سوی بد
کفه زرین ترازو	کفه سیاه ترازو
درون کادر	بیرون کادر
حضور جمع	حضور فرد
رو به سمت ترازو	پشت به سمت ترازو

نگارگـری شـده‌اند. چهـره تمـام شـخصیت‌های تصویـر رو بـه کفـه طلایـی رنـگ بازنمایی شـده.

تحلیل و تفسیر

ارداویراف‌نامـه از مهم‌تریـن نوشـتارهای مذهبـی زردشـتی اسـت که بـه سـبب روایت‌گـری نیرومند، تصویرسـازی پرجزییـات و ارایـه پاسـخ‌های دقیق به پرسـش‌های ژرف انسـان درباره جهان بازپسـین همواره، مورد توجه بـوده و الهام‌بخش متون مذهبی بسـیاری در سراسـر جهـان گشـته اسـت. نسـخه ارداویراف‌نامـه پشـوتان در سـال ۱۷۸۹ مـیلادی در ناوسـاری گجـرات، از روی نسـخه مشـهور ایرانی که بهرام پژدو در قرن ۱۳ هجری به رشـته تحریر درآورده بود توسط یک زرتشـتی به نام پشـوتان جیوهیرجی هومجی نسخه‌برداری شد و اکنون در کتابخانه رایلندز دانشـگاه منچسـتر نگهداری می‌شـود. بـا این حال این نسـخه، به اندازه جایـگاه و اهمیتی کـه در تاریخ نگارگری متون زردشتی دارد، مورد توجه پژوهشگران قرار نگرفته اسـت. نگارندگان، در این نوشـتار تلاش نمودند بـا بهره‌گیـری از نگاهی سـاختارگرا به فهمی بهتر در باب چگونگی ترجمه بیناسـامانه‌ای متن ادبی به متن دیداری و بررسی شـیوه بهره‌گیری نگارگر این نسخه از دوگان‌های رویارو برای انتقال مفاهیم درونی روایت دسـت یابنـد. دوگان‌های رویـارو اصطلاحات یا مفاهیـم هم‌بسـته‌ای هسـتند کـه معنـی متضاد دارند. سـاختارگرایی به دوگان‌های رویـارو به‌عنوان سازمان‌دهنده بنیادی فلسـفه، فرهنگ و زبان بشری می‌نگرد. رابطـه میان ایـن واحدهای زبانـی نه‌فقط در تضاد بلکـه هم‌چنیـن در تکمیل یک‌دیگر اسـت. لوی‌استروس با هدف فروکاستن اسطوره‌ها به اجزای شکل‌دهنده‌شان، به شـماری از این تقابل‌های دوگانه رسـید که بازتاب رویارویـی میان طبیعـت و فرهنگ هستند. به‌باور او همه اسـاطیر جهان تلاش در تبیین این الگوهای دوگانه (هم‌چون زندگـی و مرگ، زنانگی و مردانگی، روشـنی و تاریکی، خامی و پختگی، و...) دارند. در این مقاله، تطبیق میـان دوگروه برگزیده از نگاره‌های این نسـخه انجام گرفت که به‌صورت متقابل مفاهیـم هم‌بسـته‌ای را در بهشـت و دوزخ بازنمایـی می‌کنند. این بررسی آشکار ساخت که، نگارگر آگاهانه از دوگان‌های رویارو بهره گرفته است، تا اهداف روایت مذهبی را بـه خواننـدگان منتقل کند. بـرای افزودن بر قـدر و ارج پیکره‌های بازنمایی‌شـده در بهشـت، از ویژگی‌هایی هم‌چون اسـتقبال توسـط کنیزکی جوان و زیبا، پوشـیدن جامه کامـل، شـادمانی و پایکوبی، رهایی و امنیت، نشستن در آرامش به‌صورت گروهی، احاطه باگل‌ها و گیاهـان، وجود ماهیان زرین و مرغان آوازخوان، نشسـتن بر تخت زیر سایه‌سار کوشک بهره گرفته است. در سوی مقابل اما استقبال از روان توسط جانوری زشت، تیره، دیو مانند، و آَشفته با ناخن‌های بلند انجام می‌شود؛ گناهکار که به صورت برهنه تصویر شـده، در حال شـکنجه، ترسـیده، در بند، آویخته، محـزون، زخمی، بر زمیـن افتاده و محاصره‌شـده در میان دیوان و مارها است و پادافراه خویش را به تنهایی می‌پذیرد. متن اصلـی ارداویراف‌نامـه و متن منظوم آن در یک سامانه کلامی و گسسته‌نشـانه‌ای (ادبیات) نگاشته شده که به نویسنده یا شاعر امکان شرحی کلی از رخدادها را می‌دهد و بخش مهمی از درک واقعه را به تخیل خواننده وا می‌نهـد، در حالی که، نگارگر ضوابط و امکانـات یک سـامانه دیداری و پیوسـته نشـانه‌ای (نگارگری) را در اختیار داشـته که آگاهانه از آن‌ها بهره برده اسـت، تا آنچه در متـن نیامده را بـرای خواننده بازنمایی کند. برای مثـال، نگارگر بهشـت را با زمینه روشن و درخشـان، کنتراسـت کم، سـایه‌زنی ملیح، ترکیب‌بندی ایسـتا و آرام، و تزییـن جزییات با نقوش چهارپر و اسـلیمی تصویر کرده اسـت، تـا ارزش‌های معنوی و روحانی آن را در چشم بیننده دوچندان کند. در سـوی مقابل، زمینه دوزخ تخـت و خنثی پردازش شـده، از خطوط منحنی بـرای القای حرکـت و تنش اسـتفاده شـده و برخی از تصاویر دارای ترکیب‌بندی دایره‌وار و خطوط مورب هسـتند که تشـنج و ناآرامی در محیط را تداعی می‌کنـد. رنگ‌ها نیز به نگارگر برای فضاسازی دوزخ و بهشت یاری بسیار رسانده‌اند. برای نگاره‌های هم‌بسته با بهشـت از مجموعه گسترده‌ای از رنگ‌های گرم استفاده شده، در حالی که، دوزخ عمدتاً با رنگ‌های خنثی، سـرد و تیره بازنمایی گردیده؛ کفه ترازوی سـوی نیک به رنگ طلایی و کفه ترازوی سوی بد به رنگ سیاه نگارگری شده است. نگارگر هم‌چنین، از امکان کاربرد عناصـر دیـداری و ارزش‌های مکانی

نیز آگاه بوده است؛ از جمله او بهشتیان را ایستاده در سمت راست و دوزخیان را در سوی چپ تصویر طراحی می‌کند، کفه نیک ترازو در سمت راست و کفه بد در سمت چپ است و نیکان رو به سوی کفه نیک دارند. هم‌چنین، از راستی و ایستایی برای نمایش بهشتیان و از افتادگی، آویختگی یا باژگونی برای تصویرگری دوزخیان بهره گرفته شده است.

نتیجه‌گیری

لوی استروس اسطوره‌شناس ساختارگرای با معرفی الگوی تقابل‌های دوگانه در ساختار اسطوره‌ها، دوتقابل اصل طبیعت و فرهنگ و به دنبال آن دوگان‌هایی هم‌چون زندگی و مرگ، زنانگی و مردانگی، روشنی و تاریکی، خامی و پختگی، و...) را معرفی می‌کند. نگارنده از دوگان‌های رویارو در نسخه تصویری ارداویراف‌نامه پشوتان جیوهیرجی هومجی -که از روی نسخه بهرام پژدو به تحریر درآمده است- به‌صورت کاملاً آگاهانه استفاده نموده است، تا مفاهیم مذهبی را به خواننده منتقل و متن ارداویراف نامه را برای وی قابل فهم نماید. در این نگاره‌ها، نگارگر از دوگان‌های رویارویی چون چپ/راست، برهنگی/پوشش، آسودگی/عذاب، پیری/جوانی، حیوانی/انسانی، دربند/آزاد، آویخته/نشسته، تنهایی/حضور در جمع و... بهشت و دوزخ را به نمایش گذاشته است. هم‌چنین، بهشت را با زمینه روشن و درخشان، کنتراست کم، سایه‌زنی ملیح، ترکیب‌بندی ایستا و آرام، و تزیین جزییات با نقوش چهارپر و اسلیمی تصویر کرده است، تا ارزش‌های معنوی و روحانی آن را در چشم بیننده دوچندان کند. در سوی مقابل، زمینه دوزخ تخت و خنثی پردازش شده، از خطوط منحنی برای القای حرکت و تنش استفاده شده و برخی از تصاویر دارای ترکیب‌بندی دایره‌وار و خطوط مورب هستند که تشنج و ناآرامی در محیط را تداعی می‌کند.

پی‌نوشت

1. Peshotan Jiv Hirji Homji
2. Binary Oppositions
3. James George Frazar
4. Hoshang Ji Jamasab Asa
5. Philippe Gignoux
6. Compact
7. Diffuse
8. Bororo
9. Ge
10. Thomas Hide
11. Samuel Guise
12. Edinburgh Magazine
13. British Critic
14. John Haddon Hindley
15. Alexander Lindsay
16. Nathaniel Bland
17. Rylands

منابع

بهار، مهرداد (۱۳۸۶). ***پژوهشی در اساطیر ایران***، چ. ششم، تهران: آگه.

بهرام پژدو، زرتشت (۱۳۴۳). ***ارداویراف‌نامه منظوم***، ترجمه رحیم عفیفی، مشهد: دانشگاه مشهد.

تاوادیا، جهانگیر (۹۲۳۱). ***زبان و ادبیات پهلوی (فارسی میانه)***، ترجمه سیف‌الدین نجم‌آبادی، چ. سوم، تهران: دانشگاه تهران.

جاماسپ آسا، کی خسرو (۱۸۳۱). ***ارداویراف‌نامه (متن پهلوی)***، تهران: توس.

حسینی، زهرا (۱۴۰۱). نقش اسطوره‌های ایرانی در کارنامه اردشیر بابکان، ***جلوه هنر***، دوره ۱۴، شماره ۱، ۳۸- ۵۱.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۸۶). ***فرهنگ لغت دهخدا***، چ. دوم، تهران: دانشگاه تهران.

رضی، هاشم (۱۳۸۴). ***متون شرقی و سنتی زرتشتی***، تهران: بهجت.

ژینیو، فیلیپ (۱۳۸۶). ***ارداویراف‌نامه***، ترجمه ژاله آموزگار، تهران: معین.

سوسور، فردینان (۱۳۸۲). دوره زبان شناسی عمومی، ترجمه کوروش صفوی، چ دوم، تهران: هرمس

شاه پیر زیارتگاهی، عفیفه (۱۴۰۱). ***مقایسه تطبیقی بازنمایی جهان پس از مرگ در ارداویراف نامه پشوتان جیوهیرجی و نسخه تصویری دینکرد (با تکیه بر آرای لوی استروس)***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، اصفهان: دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان.

طاهـری، صدرالدیـن (۱۳۹۶). ***نشانه‌شناسـی کهن‌الگوهـا در هنـر ایـران باسـتان و سـرزمین‌های همجـوار***، تهـران: شـورآفرین.
طاهـری صدرالدیـن (۱۳۹۷). تحلیـل نشانه‌شناسـی رویارویـی دوگان‌هـا در نگاره‌هـای نسـخه رامایانـای میـوار، ***نامـه فرهنگسـتان***، شـماره ۸، ۱۵۲-
عفیفـی، رحیـم (۲۷۳۱). ***ارداویراف‌نامـه، بهشـت و دوزخ در آییـن مزدیسـنی***، تهـران: تـوس.
لوی‌اسـتروس، کلـود (۵۸۳۱). ***اسـطوره و معنـا***، ترجمـه شـهرام خسـروی، چ. دوم، تهـران: مرکـز.
لیـچ، ادمونـد (۱۳۵۰). ***لوی‌اسـتروس***، ترجمـه حمیـد عنایـت، تهـران: خوارزمـی.
وایزمـن، بوریـس (۱۳۷۹). ***لوی‌اسـتروس***، ترجمـه نورالدیـن رحمانیـان، تهـران: شـیرازه
هارلنـد، ریچـارد (۱۳۸۸). ***ابرسـاختگرایی***، ترجمـه فـرزان سـجودی، چ. دوم، تهـران: سـوره مهـر.

References

Afifi, R., (1993). ***Ardavirafnameh***, Tehran: Tous.
Bahar, B.,)2007). ***A Research in Iranian Mythology,*** Tehran: Agah, (text in Persian).
Bahram Pajdo, Z., (1964). ***Ardavirafnameh***, Afifi, R., Mashhad, Mashhad University, (text in Persian).
Bartyhelemy, M. A. (1886). ***Arta Viraf Namak***, Paris: Bibliutheque orienale elzevirienne
Belardi, w (1979). The Pahlavi Book of the Righteous Viraz, Rome: University Department of Linguistics, Italo-Iranian Cultural Cente
Chandler, D. (2004). ***Semiotics: The Basics***, Hove: Psychology Press.
Dehkhoda, A., (2007). ***Dehkhoda Dictionary***, Tehran: Tehran University, (text in Persian).
Gignoux, F., ***le livre d'Ardaviraz***, Amozegar, J., Tehran: Moein, (text in Persian).
Harland, R, (2009), ***Super Structuralism***, Sojoudi, F., Tehran: Soreh Mehr, (text in Persian).
Hawkes, Terence (1977). ***Structuralism & Semiotics,*** Oakland: University of California Press.
Haug, M.; West, E. W. (1872). ***The book of Ardaviraf, Amsterdam***: Oriental Press.
Hosseini, Z., (2022). The Role of Iranian myths in the karnamag-i Ardaxshir-i Papagan, ***Glory of Art (jelve-y- honar)***, 14 (1), 38-51, (text in Persian).
Jamasab Asa, K., (2002). ***Ardavirafnameh***, Tehran: Tous.
Razi, H., ***Eastern and Traditional Zoroastrian Texts,*** Tehran: Behjat, (text in Persian).
Lacey, N (2000). ***Narrative and Genre***, New York: Palgrave.
Leach, E., (1971), ***Lévi-Strauss***, Enayat, H., Tehran: Kharazmi, (text in Persian).
Lévi-Strauss, C. (1955). "The Structural Study of Myth", ***The Journal of American Folklore***, Vol. 68, No. 270.
____. (1963). ***Structural Anthropology***, transl. by: Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf, New York: Basic Books.
____. (1964). ***Le Cru et le Cuit***, Paris: Plon.
____. (1969). ***The Raw and Cooked***, New York City: Harper and Raw
_____. (2006). ***Myth and Meaning***, Khosravi, Sh., Tehran: Markaz, (text in Persian).
Rutty. J. E. (2016). Religious Attitudes to Death, ***Encyclopedia of Forensic and Legal Medici***, 88-108.
Saussure, F. (1916). ***Course in General Linguistics,*** transl. by: Wade Baskin, London: Fontana/Collins.
Shahpir Ziaratgahi, A., (2022). ***A Comparative Study of Representations of the World After Death in the ArdaViraf Nameh of Peshotan Jiv Hirji Homji and the Pictorial Manuscript of Dinkard (Based on Levi-Strauss Theories)***, M.A. Thesis, Art University of Isfahan, (text in Persian).
Sims-Williams,U.(2013)***.ZoroastrianVisions of Heaven and Hell***, blogs.bl.uk, Access date: 28/4/2023.
Smith, G. (1996). "Binary Opposition and Sexual Power in Paradise Lost". ***Midwest Quarterly.*** 27 (4): 383.
Taheri, S., (2018).Binary Oppositions in Mewar Ramayan**", Nameh Farhangestan**,8,136-152, (text in Persian).
Taheri, S., (2017). ***The Semiotics of Archetypes: in the Art of Ancient Iran and its Adjacent Cultures,*** Tehran: Shourafarin, (text in Persian).
Tavadia, J. (1860). Zarathstrier der literatur , S. Namjmabadi, Tehran: Tehran University (text in Persian)
Wiseman, B., (2000). ***Claude Lévi-Strauss***, Rahmanian, N., Tehran: Soure Mehr, (text in Persian).

URLs

URL1: luna.manchester.ac.uk, Access date: 28/4/2023.

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۶، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، ۱۳۱-۱۱۹
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

واکاوی تاثیرات اندیشه های آنتونن آرتو در شکل گیری رقص بوتو[1]

سمیه گودرزی [2]
نرگس یزدی [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۲۳

چکیده

رقص بوتو در چارچوب و تعریف خاصی نمیگنجد و هنگام مواجهه بـا بوتو بیش از هر چیز با اجرایی تجربی روبه‌رو هستیم که درصدد است در هر اجرا، از مرزهای پیشـین فراتر رفته و تعریف جدیدی از خود داشته باشد. از سوی دیگر، آنتونن آرتو کـه از تئاتر مبتنی بـر متن و ادبیـات، و بازیگری بر پایه اصـول روان‌شناسـی رویگردان بود، خواستار تئاتری بود که با بازگشت به اسطوره ها و سرچشـمه ها در بطن و روح آدمی رخنه کند تا به واسطه رهایی و خودانگیختگی به جهان ناشناخته ها و ضمیر ناخودآگاه انسـان دسترسی یابد. با بررسی ویژگیهای رقص بوتو و واکاوی انگیزه هایی که در پس خلق آن نهفته بود، میتوان ردپای اندیشـه های آنتونن آرتو را در شـکل گیری این نوع رقص یافت. حرکات و ژسـت های خودانگیخته و غیربازنمودی در بوتو یـادآور تاکید آرتو بر خودانگیختگی و تاثیر نیرومند بر مخاطب است. هم‌چنین، خلسـه ای که در بوتو ایجاد میشود، یادآور شیفتگی آرتو به رقص بالی و سنت های تئاتری شرق است. زیبایی شناسـی مورد نظر آرتو که در تئاتر قسـاوتش تبلور یافته، با زیباشناسی موجود در رقص بوتو همخوانی های بسـیاری دارد. هدف از انجام پژوهش حاضر که به شیوه توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه ای انجام شـده، واکاوی ردپای اندیشـه های آنتونن آرتو در شکل گیری رقص بوتو است. در واقع، این پژوهش بر آن است، تا به این پرسش پاسـخ دهد که، چگونه میتوان اندیشه ها و زیباشناسی آنتونن آرتو را در رقص بوتـو یافت. یافته های ایـن پژوهش حاکی از آن اسـت که، هرچند هیجـی کاتا، در مقام هنرمند، اندیشه ها و انگیزه های خاص خود را داشت، اما هم‌زمان میتوان قرابت بسیاری میان اندیشه های آرتو، به‌ویژه، آنهایی که در تئاتر قسـاوت مطرح نموده و اصول شـکل دهنده به رقص بوتو و هم‌چنین، تاثیرات اندیشه های او را در شکل گیری رقص بوتو ردیابی کرد. به طور خاص، میتوان گفت واقعیت و خشونت پنهانی که به واسطه کنش گری درد و رنجِ جدانشـدنی با چنین کنشـی را عیان می نماید، در اندیشـه های آرتو و اصول زیربنایی بوتو مشترک هستند.

واژه‌های کلیدی: رقص بوتو، تاتسومی هیجي کاتا، کازوئو اونو، آنتونن آرتو، تئاتر قساوت.

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.42630.1918

این مقاله برگرفته از پایان نامهٔ کارشناسی ارشد سمیه گودرزی، با عنوان "بررسی تاثیرات و ریشه های نظریات آنتونن آرتو در رقص بوتو" است.

۲ -سمیه گودرزی، کارشناس ارشد بازیگری، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
sadaf.goodarzi1981@gmail.com
۳ -نرگس یزدی، استادیار گروه تئاتر، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
n.yazdi@art.ac.ir

مقدمـــه

رقص بوتو[1] هنری اجرایی است که پس از جنگ جهانی دوم در اواخـر دهـه ۱۹۵۰ در ژاپن توسـط تاتسـومی هیجی کاتا[2]، رقصنده و کریاگرفر ژاپنی ابداع شـد. واژه «بوتو» کـه امروزه نامی اسـت که به طور گسـترده برای این نوع رقـص مقبولیت یافته، در اوایـل دهه ۱۹۶۰ به عنوان ankoku buyo مطرح شـد که در آن ankoku به معنـای «تاریکی محض» و buyo یـک واژه عمومی بود که به‌طـور کلی، در اشـاره به رقص بـه کار میرفت. اما در اواخر دهـه ۱۹۶۰، این اصطلاح تکامـل یافته و بـه صـورت ankoku buto درآمد کـه در آن buto به فرم های رقص غربی اشاره داشـت. اما بر وفق واژه نامه ژاپنی buto ، Kōjien هم چنین، بـه معنای haimu است، که نوعی مراسم ادای احترام در دربار امپراتوری بود کـه در آن فردی، آسـتین های بلند لباس سـنتی ژاپنی را به حرکـت درآورده و پاها را بـر زمین میکوبد. To به معنی کوبیدن پا اسـت و با این که کوبیدن پا لزوماً در رقـص بوتو معمـول نیسـت، هیجی کاتـا اصطلاح ankoku buto را در اشـاره بـه نوعـی رقـص کیهان شـناختی به کار برد، که کاملاً از رقص های موجود بند گسسـته و تیره ترین بخش ذات انسـانی را واکاوی می کـرد» (Nanako,12:2000). کازوئو اونـو[3] هنگام ملاقات هیجی کاتا و الهام گرفتن از او، به همکاری با او علاقمند شـد و این دو با هم به پرورش بوتـو پرداختند. هر چند تفاوتهای موجود در اندیشـه آنها موجب شـد آنها آثار مجزای متفاوتی را خلق کنند، همکاری این دو هنرمند موجب رشد و بالندگی این نوع رقص شد. «بنیان گذاران بوتو در پی آن بودند تا رقصی را بنا نهند که رقص مدرن غربی و سـنتی ژاپن را پس میـزد» (Crump,2006:65). آنهـا درصدد بودند تـا خـود را از قیـد و بندهای رقص غربی، بـه خصوص باله، رهایی بخشـند؛ اما از سـوی دیگر، قصد نداشـتند خود را به رقص ها و نمایش های سـنتی ژاپنی نظیر نمایش نو[4] محدود کننـد و صرفاً به آن‌ها رجعـت کنند. «بوتو از دل آشـوب پـس از جنگ جهانی دوم پدید آمد و بنیان گذارانش در پی آن بودند تا فرهنگ کشـور خود را مورد بازنگری قـرار دهند. آن ها با رد دریافت های رایـج از رقص در غرب و ژاپن بر آن بودند تا فرمی از رقـص را بنا کنند که از قیـد و بندهای رقص سـنتی رهایـی یافته و بیـان گر وضعیـت زمانه شـان باشـند» (Fraleigh ,465:2020). بنابراین، میتوان گفت، بوتو درصدد بود تا هر آن چـه را که به طور مألوف برمبنای معیارهـای هنری در ژاپن ارج نهاده میشـد، برانداخته و پـس بزند. ایـن واکنش صرفاً شـامل فرم نمیشد و مضمون، لباس، و نحوهِ به کارگیری فضا را نیز دربرمیگرفـت. اما در عین حال که بوتـو بازتاب دهنده واکنش علیه رقص غربی و ردِ آن بود، ردپای شماری از جنبش های هنری غربی را میتوان در آن بازشـناخت. «در بوتو میتـوان احیای سوررئالیسـم[5]، نئودادائیسـم[6]، اکسپرسیونیسم[7]، اگزیستانسیالیسم[8] و دگرگونی های اجتماعی پس از جنگ و اعتراض به سـلطه سیاسـی و اقتصادی امریکا در در ژاپن را یافت» (Dent,2004:18). پافشـاری بر ارزش های زندگی اجتماعی و دگردیسی، نشـانه بارز رقص بوتـو اسـت. اجراگـران در حالی که سرهایشان را تراشیده و تمام بدن خود را به رنگ سفید درآورده اند، با اجرای حرکات آهسـته و تحت کنترل، به بدن شان به نحوی بسیار طبیعی تر در قیاس با رقص های سـنتی ژاپن مجال بیان گری می دهنـد، و بدین سـان می توان گفت، سکون و حرکت آهسـته از وجوه مشخصه بوتو به شمار می آید. و موجب میشوند آگاهی رقصنده و مخاطب نسـبت به حرکت افزایـش یابد. از سـوی دیگر، آنتونن آرتو بازیگر، کارگردان، نویسـنده و منتقد هنـری پیام آور نـوع خاصی از تئاتر اسـت که دربردارنده نوعی بازگشـت به خاستگاه متافیزیکی آن اسـت. او زیباشناسـی خاص خود را در قالب مجموعه جستارهایی با عنوان تئاتر و همزادش[9] منتشر ساخت و تئاتر مورد نظر خود را تئاتر قسـاوت[10] نامید. «آنتون آرتو نیز، پیش از هر چیز در پی خود بیـان گری بود. او به دنبال آن بود که به ناخودآگاه انسان به عنوان آن چه ناشناخته اسـت، نفوذ کرده و به لایه های عمیق آن پی ببرد. وی مبحث تئاتر قسـاوت را عنوان کرده و از ژست و نماد برای یافتن یک خط اصلی و نشـان های غنی به جای دیالوگ بهره برد (Singh,2016:18)

اگر چه بسیاری آرتو را به سبب این که هیچگاه نتوانست ایده های خود را عملی سازد، و یا این که در نهایت، هیچ متد یا آمـوزه عملی برای خلـق اجرا ارایه نداده اسـت آماج نقد قـرار میدهند، او امروزه، در مقـام پیام آوری که با دیـده وری و پیش آگاهی بسـی پیش تـر از زمانه اش بود، ستوده می شود و مریدان مطرح بیشماری در

سراسر جهان دارد. «اوبا نگاه شعر و فلسفه به تئاتر می نگریست و دیدگاه متفاوت او نسبت به زبان بسیار قابل توجه است از آن رو که، او در پی آن بود که، شعر فضا را جانشین شعر زبان سازد» (Greco، ۲۰۲۱: ۱۱). آرتو بر این باور بود که، تئاتر زمانه اش تنها بدل به مدیومی برای سرگرمی مخاطبان شده بود که منفعلانه به تماشای آن می نشستند، بنابراین، او در پی آن بود که، مواجهه و رویارویی را در جای سرگرمی بنشاند. البته، لازم به ذکر است، هیجی کاتا، حتی پیش از این که تئاتر و همزادش به زبان ژاپنی ترجمه شود، با آرتو و اندیشه های او آشنا بود و یکی از مهمترین تاثیراتی که او از آرتو گرفته بود، انگاره بدن بدون اندام[11] به معنای رهایی از کارکرد ارگانیک بدن و استفاده از آن در مسیری تازه بود؛ با بررسی خاستگاه و عوامل تاثیرگذار در پیدایش بوتو میتوانیم به طور دقیقتری رد اندیشه های آرتو را در آن بیابیم. مفهوم بدن بدون اندام، تلاش دلوز وگاتاری برای غیرطبیعی سازی بدن های انسانی است، تا آن ها را در یک رابطه مستقیم با جریانهای ذرات سایر بدن ها یا اشیاء قرار دهند (حسین پور و اردلانی، ۱۴۰۰: ۳۳). برای مثال، باورِ آرتو مبنی بر این که: «هر احساس حقیقی غیر قابل بیان است. به بیان آوردن آن در قالب واژگان، خیانت ورزیدن به آن و ترجمان آن به منزله مستور ساختن آن است» (آرتو، ۱۳۸۸: ۱۰۷). به روشنی در نحوه خاص بیان گری در بوتو قابل ردیابی است. این گفتار به ضوح نشان میدهد که، بدن شاعرانه و بیان گر، به قدری در تفکر آرتو مهم جلوه می کند که می بایست تمامی دغدغه های زندگی و حتی شاهکارهای گذشته را به زبان امروز به نمایش گذاشت. با توجه به آن چه بیان شد، هدف از انجام این پژوهش ردیابی اندیشه های آرتو در شکل گیری و تکوین رقص بوتو است؛ به عبارت دیگر، در پژوهش حاضر تلاش می شود به این سوال پاسخ داده شود که، اندیشه های آنتونن آرتو پیدایش و تکامل رقص بوتو چه تاثیراتی داشت هاند؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف کاربردی و از نظر روش انجام پژوهش توصیفی و مقایسه ای، از نظر نوع داده‌ها کیفی اسمی، از نظر روش تحلیل داده‌ها، تحلی مقایسه ای است و با بهره گیری از منابع کتابخانه ای انجام شده است.

پیشینه پژوهش

با توجه به این که آنتونن آرتو از چهره های مطرح تئاتر است و اغلب جریان های آوانگارد تئاتر و اجرا به نوعی از اندیشه های آرتو الهام گرفته اند، آثار بسیاری در زمینه واکاوی اندیشه های آرتو به نگارش درآمده اند که در این پژوهش از آن ها بهره گرفته شده است. هم‌چنین، در سالهای اخیر، آثاری با محوریت رقص بوتو به نگارش درآمده اند، اما در مورد ارتباط این دو با یک‌دیگر می توان به دو مقاله اشاره کرد: مایکل هرنبلو (۲۰۰۶)، در مقاله «بدن های گشوده اندیشه: آرتو و هیجی کاتا» بر مفهوم «بدن بدون اندام» تاکید می کند که، نخستین بار توسط آنتونن آرتو مطرح شد و بعدها از جانب دلوز وگتاری بسط یافت و این مساله را واکاوی می کند که، چگونه بدن بدون اندام مطرح شده از جانب آرتو را میتوان در بدن رقصنده های بوتو یافت. در این پژوهش مطرح می شود که، نظریات دلوز[12] وگتاری[13] برای خوانش و فهم رقص بوتو، این هنر پساجنگ آوانگارد بسیار مناسبند. در مقاله «بازیابی بدن و گسترش مرزهای خود در بوتوی ژاپنی: هیجی کاتا تاتسومی، ژرژ بتی و آنتونن آرتو» نوشته کترین کرتن (۲۰۱۰)، به‌طور کلی، به وجوه اشتراکی میان نظریات ژرژ بتی[14] و بوتو، و نیز اندیشه های آرتو و بوتو اشاره شده است، اما در این پژوهش، تمرکز صرفاً بر بدن است.

مبانی نظری

اندیشه آرتو

آنتونن آرتو که احتمالاً، امروزه بیش از هر چیز با تئاتر قساوت تداعی میشود، مطالب بسیاری را به رشته تحریر درآورده است، که در قالب چندین مجموعه به انتشار درآمده اند؛ اما شاید مهمترین آن ها مجموعه جستارهایی است که در سال ۱۹۳۸ با عنوان تئاتر و

همزادش منتشر کرده است. او هیچگاه دستورالعمل های مشخصی را برای خلق تئاتر مورد نظرش ارایه نداده است و در این مجموعه جستارها نیز شورمندانه باورهای خود را درباره تئاتر، آن‌گونه که باید باشد، شرح میدهد. «تئاتر و همزادش کتاب عجیبی است، که علاوه بر این مانیفست که، اعلام میدارد تئاتر مکانی است که در آن میتوان زندگی را از نو ساخت، داستان های متعدد دیگری را نیز دربردارد»(Baird, 2018: 142 & Candelario). در بسیاری از آثاری که درباره آرتو به نگارش درآمده اند، بر این نکته تاکید شده است که فعالیت حرفه ای و هنری او از زندگی شخصی اش تفکیک ناپذیرند و بنابراین، بسیاری از این آثار سیر تحول فعالیت حرف های او را به نحوی درهم تنیده با زندگی شخصی اش شرح می دهند. او از کودکی با درد و بیماری آشنا بود، و بازتاب این تجربیات شخصی و درد و رنج جسمی و روحی او را به‌خوبی می توان در آثارش یافت و پیوند نزدیک میان بدن و نوشته های او یا به عبارت دیگر، میان زندگی و آفرینش هنری با همین مساله مرتبط است. در این‌جا، نکته جالبی توجه ما را به خود جلب میکند و آن این‌که «آرتو مجال می دهد تا بدن وارد نوشته ها و شعرهایش شود؛ اما هیجی کاتا میگذارد شعر و نوشته ها به درون بدن و رقص او نفوذ کنند» (Ibid: 144). هنگامی که بر اندیشه های او متمرکز میشویم، مساله بسیار مهمی که توجه ما را به خود معطوف میکند، مشکل او با تمدن غربی بود. او تمدن غربی را منشاء بسیاری از معضلات بشر در جامعه معاصرش دانسته و به کشف و واکاوی نیروهای تیره و تاری علاقمند بود که در زیر پوست این جامعه متمدن نهفته بودند. بنابراین، معتقد بود رهایی واقعی زمانی حاصل میشد که نیروهای روحانی -که هستی ما را شکل داده‌اند- بازشناخته و واکاوی شوند. البته، باید به این نکته توجه کرد که، هنگامی که از باورهای روحانی آرتو سخن میگوییم، مراد دیدگاه مسیحیت نیست.

او جامعه غربی را مبتلا به نوعی بیماری میدانست که تمدن غربی را به‌تمامی آلوده ساخته بود و این بیماری به‌تدریج، انسانها را از ذات روحانیشان دورتر و دورتر میکرد. در مقابل، او بر این باور بود که، فرهنگهای شرقی کم‌تر در معرض آلودگی قرارگرفته بودند و این بیماری در آنها به اندازه جوامع غربی گسترش نیافته بود. به همین سبب، او برای شکل بخشیدن به تئاتر مورد نظر خویش به مجموع های از فعالیت ها و اندیشه های شرقی روی آورد. او در کتاب تئاتر و همزادش برای شرح اندیشه های خویش از استعاره طاعون بهره می برد و در جستار تئاتر و طاعون[15] با بهره‌گیری از این تمثیل، شرح میدهد که تئاتر قساوت مورد نظر او نیز همانند طاعون، بر ساخت های مبتنی بر تمدن را -که پیرامون بدن های تماشاگران ساخته شده- ویران میکند؛ تا برای آن‌ها رهایی ذهنی را به ارمغان آورد. «بنابراین، تئاتر قساوت، هم‌زمان هم مرگ و هم درمان تئاتر غربی است» (Jamieson, 2007: 16).

این کتاب در سال ۱۹۶۵ به زبان ژاپنی ترجمه شد، و با خود اندیشه های آرتو را به فضای آوانگاردهای پساجنگ در ژاپن آورد. آرتو درمورد جامعه معاصر خود معتقد بود «در زمانه‌اي زندگی می‌کنیم که نیروی محرکه حیات را گم کرده‌ایم و مفهوم زندگی را از یاد برده‌ایم» (آرتو، ۱۳۸۳: ۲۶). به باور او «توتم‌گرایی کهن یعنی پرستش حیوانات، سنگ‌ها و اشیا که سرشار از نیروهاي نهفته و پر رمز و راز هستند، دیگر براي ما بی‌مفهوم بوده و کارایی خود را از دست داده و نمی‌توانیم به‌عنوان بازیگر از آن استفاده کنیم. در حالی که توتم‌گرایان هم همان بازیگران هستند که آرام و قرار ندارند و هر فرهنگ بر پایه همین توتم‌گرایی‌هاي بدوي به‌وجود آمده است و این آیینی است سرشار از حیاتی بکر و وحشی که خودجوش و خودانگیخته است و احساس ستایش و پرستش را در انسان بیدار می‌کند» (همان، ۱۳۹۰: ۲۶). از سوی دیگر، با بررسی زمینه پیدایش بوتو پی میبریم که، پیش از ابداع این رقص، انواع مختلفی از رقص در ژاپن وجود داشت. مردم عادی در جشنواره‌ها و رقص های برداشت محصول شرکت می کردند و هرکسی که علاقمند به رقصیدن بود به آن‌ها میپیوست. رقص‌ها اغلب دارای مراحل و الگوهای ساده‌ای بود که از فردی به فرد دیگر و از گروهی به گروه دیگر انتقال مییافت. «این رقص‌های اجتماعی در برخی موارد مربوط به شکل رایج دیگری از رقص، یعنی رقص‌های آیینی مدیوم‌های دین شینتو[16] بود. مدیوم‌ها[17] ممکن است برای آرام کردن ارواح ناآرام یا پررونق کردن محصول برقصند. دو نوع رقص مربوط به رقص های درباری کاگورا[18] و بوگاکو[19]

بود که ریشه در چین و هند نیز داشت. دو هنر نمایشی پیشـامدرن برجسـته ژاپن، «نو» و کابوکی[20] هـر دو از این اشکال رقص اسـتفاده کردند و بخش‌های رقص را به‌عنوان بخشـی از روایت‌ها به نمایش گذاشتند» (Allet & Wampole ,2007: 147).

همانطور کـه پیش تـر مطرح شـد، هیجی کاتـا و اونو تفاوت‌های بسیاری در شـیوه کریاگرفی خود داشتند. برای مثال، اونـو در جامگانی هم زنانـه و هم مردانه در اجرا ظاهر میشـد و بدین ترتیب، بر دگردیسـی تاکید می نهاد و هویت خویش را در پـس چنین نقابی پنهان میسـاخت. درحالیکه، هیجی کاتا رویکـرد متفاوتی داشـت که در قیاس بـا رویکرد اونـو تیره و تارتـر بود و دربردارنـده حالاتی گروتسـک، برانگیزنده و خشـن بود؛ در نتیجـه، آثار او معمولاً، واکنش های شـدیدی برمیانگیخـت. به بیـان دیگـر، «در مقابـل کاریزماي نیرومنـد و تاریک هیجی کاتـا، کازوئو اونـو، رقص را با صفاتی از اشـراق و ملایمت همراه کرد. در طول بیست سال همکاري مشترک، این دو مرد آن چه را که به‌عنوان «یین/ یانگ» شـناخته و کلیت بوتو را تشکیل می‌داد، شکل بخشیدند. آن‌ها در جستجوي شیوه‌اي از حرکت بودند که بیش‌تر بـه بیان‌گری بدن بپـردازد؛ چیزي که در عین ژاپنـی بودن، از سـنت‌هاي بیش‌تر شـناخته شـده ژاپنی متمایز باشـد. آنها سـرانجام در جستجو براي رسـیدن به نوعی رقص ژاپنی، بـه هنري جهانی دسـت یافتند؛ یک فرم هنري جدید که نـه رقص بود و نه تئاتر؛ بلکه راهی را در پیـش رو قرار می‌داد، تا فاصله میان رقصنده، بدن و جهان از میان برداشته شود» (Baird&Candelario ,2018: 245).

۱. رویکرد به فرهنگ از نـگاه آرتو و بوتو:

همان‌طور که بیان شد آرتو در نوشـته‌ها و درس‌هایش اشارات بسـیاری به مقوله فرهنگ داشـته و مجموعه جسـتارهای او -که تحت عنـوان تئاتر و همـزادش به نگارش درآمـده انـد- در حقیقـت، مبین ایـن پیوند نزدیکند. او همواره، علیه اصول تئاتر معاصرش شورید و بر این باور بوده کـه، ایدئولوژی غربی، سـاختارهای زیباشناختی و فرهنگی خود را بر انسـان ها و زندگانی آنها تحمیل نموده و در خصوص تئاتـر، متن بر تمامی جنبه های تولید و اجرای تئاتری سـیطره یافته است. او در پی رسیدن به فرم نوینی از تئاتر، به اهمیت ژست ها، اشـارات، حرکات و نشـانه ها پی برد و سعی داشت آنهـا را در جای واژگان و متون مألوف تئاتری بنشـاند. به بـاور او، از این طریـق، نیروهای زندگـی و آن چه به بـاور او فرهنگ حقیقی بود، میتوانسـت ظاهر شـود و نقش خود را ایفا کند. از این طریق، دگرگونی تماشـاگر و بازیگر نیز تحقق مییافت. شاید بتوان گفت، مهمترین هدف آرتو این بود که، قدرت اندیشـه انسـانی و انرژی های نهفته در وجود انسـان را رها سازد. شیفتگی او به تئاتر بالی، سـفرش به مکزیک و غرق شدن در فرهنگ سرخپوستان تاراهومارا نیز در راسـتای تحقق چنین هدفی بود. او در فرهنگ سرخپوسـتان، فرهنگ ایده آل خود را یافت؛ فرهنگـی عاری از تمـدن غربی که با نیروهای جادویی و متافیزیکی زندگی پیوند داشـت. در نتیجه، او در پی نوعی تحول فرهنگ و یک پارچگی روحانی از طریق رهایی نیروهای قدرتمند جادویی بود که به سبب قیدوبندهای فرهنگ غالب غربی، سرکوب شده بودند. آرتو فرهنگ و تمدن غربی را مورد نقد قرار داده و معتقد بود تمدن غربی خود شیزوفرنیک[21] بود؛ بدین معنا کـه ادراک مبنی بر قـوه عقلانـی را ارج می نهاد و آن را مجزا از قـوای روحانی و متافیزیکی قلمداد میکرد و در نتیجه، آنها را یک پارچه نمیدانست. از نظر او راه درمان این بیماری، نوعی شـوک درمانی بود که با تئاتر قساوتی -که او در نظر داشـت- امکانپذیر میشد. در واقع، او کارکرد اصلی تئاتر قسـاوتش را از بین بردن روکش سطحی تمدن بورژوازی برای بیان رها و آزادانه زندگی در تمامیت آن میدانسـت. اما نباید از یاد ببریم که نبوغ آرتـو پیوند تنگاتنگـی با جنون او داشـت و به بیان دیگر، جنون او و مشـکلات روانیاش، منبع اصلی الهامات و بینش و دیده وری او بودند.

۲. تاثیرات بین‌المللی و جهانی شدن بوتو:

رقص ۱۹۵۹ هیجی کاتا، با عنوان رنگ های ممنوعه، با اجرای هیجی کاتا و یوشیتو اونو[22]، پسر نوجوان کازوئو اونو[23] که بر اسـاس رمان هوموارو تیکِ یوکیو میشـیما طراحی شده بود، اولین اجرای بوتو محسوب میشود. بااینحال، می توان اسـتدلال کرد که تاریخ بوتو بسـیار پیش از سال ۱۹۵۹ آغاز شده است. در واقع «فرهنگ‌ها همـواره، در نتیجـه فرآیندهـای گاه، غیرمنتظـره و گاه، خشـونت آمیز، به صورت ترکیبـی و رابطه ای، با تکیه بر میراث گذشتگان ایجاد شـده-اند» (2018: 246,

Baird&Candelario). بوتو نیز در اثر گسترش ایده های مختلف در ژاپن و اروپا و با بازسازی های عصر میجی[۲۴] ایجاد شد و این توسعه تا اواسط قرن بیستم ادامه داشت. اونو و هیجی کاتا هر دو در رقص مدرن با معلمانی که به‌شدت تحت تاثیر رقص مدرن آلمانی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ بودند، آموزش دیدند. اونو در جوانی از رقصنده اسپانیایی آنتونیا مرسه[۲۵] الهام گرفت؛ در حالی که، هیجی کاتا رقص خود را بر اساس اسطوره‌ها و تفکرات کودکی خود و زمان سکونتش در روستایی در ژاپن، طراحی کرده بود. این دو سبک متفاوت رقص‌های هیجی‌کاتا و اونو در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ سبب هدایت جامعه ژاپنی به سمت آوانگارد پر جنب و جوش و فرهنگ اعتراض توده‌ای شد. بنابراین، بوتو در جهت یک تبادل فرهنگی فعال بین ژاپن و کشورهای اروپایی توسعه پیدا کرد. بدین ترتیب که، رقصندگانی که نزد هیجی کاتا و اونو تعلیم دیده بودند، در دهه ۱۹۷۰ به نقاط مختلف جهان سفر کرده و آموزه های خود را به‌کار بستند؛ اگرچه لزوماً از اصطلاح بوتو برای آن چه انجام می دادند، استفاده نکردند. علی‌رغم ریشه های بین‌المللی بوتو و جایگاه آن به‌عنوان بخشی از جنبش آوانگارد ژاپنی، این تاریخچه لزوماً برای مخاطبان و منتقدان اولیه بوتو در اروپا و ایالات متحده، حتی کسانی که ممکن است با هنرمندان تجسمی معاصر آشنا بودند، مشهود نبود؛ اما، تماشاگران و منتقدان، رقص بوتو را به‌عنوان عنصری اساسی در مورد ژاپن می‌شناختند. این نوع دیدگاه فقط منحصر به بوتو نبود. باربارا تورنبری[۲۶] معتقد است «هنرهای نمایشی ژاپن، که بوتو یکی از مهمترین آنها می باشد، در دوره پس از جنگ جهانی، به نحو گسترده‌ای به امریکا وارد شدند و در این میان، رسانه هایی نظیر نیویورک تایمز، سهم چشم‌گیری در معرفی و عرضه این هنرهای نمایشی داشتند، زیرا مخاطبانی بسیار گسترده تر از مخاطبان محدود اجراها در سالن های نمایشی داشتند» (Thornbury, 2013: 43). اگرچه نوشته‌های تورنبری بر نحوه دریافت اجراهای ژاپنی از سوی مخاطبان در ایالات متحده متمرکز است، میتوان رویکرد مشابهی را در اروپا نیز یافت. همان‌طور که بیان شد، یکی از مهم‌ترین مکانیسم های گسترش بوتو در سطح بین‌المللی، گسترش بوتوهای محلی است. در بوتوهای محلی، رقصندگان آموزش های خود را با فرهنگ موجود در آن منطقه خاص درهم آمیخته و در این راستا، با بومیسازی رقص بوتو برای آن منطقه خاص به رشد و بالندگی آن در سطح بین‌المللی کمک کرده‌اند. این اصطلاح به نوآوری‌ها و انطباق‌هایی که دائماً توسط فعالان بوتوی معاصر انجام می شود و در نهایت، به گسترش این نوع رقص اشاره دارد.

برای مثال، دیگو پینون[۲۹] مدت زیادی در ژاپن زندگی کرد و تحت نظر رقصندگانی مانند کازوئو اونو، یوشیتو اونو، تاناکا[۲۷] و ناکاجیما[۲۸] آموزش دید. او بعداً بوتو ریچوال مکزیکنو[۳۰] را پرورش داد که نوعی آمیزه بینافرهنگی از سنت‌های پرانرژی مکزیکی، بوتوی ژاپنی، رقص آیینی، رقص مدرن و تئاتر معاصر است. «به هنگام تماشای رقص پینون، نوعی درهم تنیدگی فرهنگی توجه را جلب میکند، به نحوی که در آغاز مشاهده بدنی فشرده و عضلانی، به رنگ سفید و تقریباً برهنه و با سر تراشیده تداعی کننده رقصنده بوتوی ژاپنی است. با اینحال، با ادامه اجرای او، میراث فرهنگی اش از طریق انتخاب موسیقی، لباس و ابزار مورد استفاده اش انتقال می یابد» (Baird & Candelario, 2018: 251).

۳. ریخت شناسی بوتو و اندیشه های آرتو:

بر اساس نظریات آرتو، رقص زبان ناگفته‌ها است؛ هر جاکه زبان از گفتن واژه‌ها براي بيان مفاهيمش عاجز مي ماند، به رقص روي مي آورد؛ البته، اين سنت ديرين اجداد ماست. انسان هاي بدوي نيز براي پاسداري از آيين هايشان متوسل به رقص می شدند. رقص ریشه در آیین‌ها و آداب و رسوم دارد و این مجموعه فاخر هم‌چنان در شرق مانند نگینی می درخشد جایی که آنتونن آرتو شیفته آن بود (Esslin, 2018: 29). آرتو در دهه ۱۹۲۰ از تئاتر دیالوگ محور غرب به ستوه آمده و به دنبال خلق زبانی دیگر بود؛ زبانی مبتنی بر ژست ها، حرکات، و اشارات و این رسالت را هیجی کاتا و اونو به زیبایی هرچه بیش‌تر تحقق میبخشند. آرتو اتکا بر متن و اولویت زبان و واژگان را رد میکرد؛ اما هم‌زمان بر اهمیت بهره‌گیری از فریادها، غرش های محلی و سرودهای عبادی تاکید می کرد. در واقع، او معتقد بود، بازیگران باید بتوانند از قابلیت

های صوتی خود بهره ببرند و طیف گستردهای از صداها را خلق کنند. بوتو نیز واژگان حرکتی خاص خود را دارد، همان زبان ملموس و فیزیکال که آرتو از آن سخن می گوید، همان زبانی که تمام حواس آدمی را سیراب می کند. اجرای بوتو را می توان نوعی شعر قلمدادکرد، شعری دشوار و پیچیده، همان شعري که آرتو در پی آن است. هیجی کاتا همه چیز را به خدمت می گیرد، تا زبان شاعرانه خود را هر چه موجزتر همراه با زیباشناسی تئاتر با چاشنی هاي فلسفی خلق کند؛ فلسفه رنج و تنهایی انسان. در خصوص ارتباط اجرا با تماشاگر نیز میتوان گفت، در این جا، تفاوتی بسیار مهم در کار است؛ تفاوتی میان مفهوم تماشاگر به‌عنوان فردي که با مغز تحریک می شود و فردي که با مجموعه‌اي از اعضاي بدن عمل می کند. تماشاگرِ مطلوب آرتو، تماشاگری است که در لحظه حاضر و با تمامی حواس خود از اجرا تاثیر میپذیرد. در واقع، به باور آرتو تمامی عناصر اجرا شامل لباس، نور، و صدا باید به نحوی عمل کنند که تاثیر خاصی را برانگیزند که ممکن است صرفاً در ذهن تماشاگر معنا یابد. «آرتو خواهان تئاتری بود که بر اعصاب و احساسات تاثیر میگذاشت، نه این‌که از طریق زبان، بر خرد تاثیر گذارد» (هاروپ و اپستاین، ۱۳۹۶: ۵۸۰). هنر تئاتر در متن به وقوع نمی پیوندد؛ بلکه در اجرا تحقق می یابد. در آن لحظه تاثیرگذاری که پس از ماه ها مطالعه، آموزش، همکاري، تمرین، بودجه‌بندي و برنامه‌ریزي، اجرا مستقیماً با مخاطبان زنده مواجه می شود. آرتو بر خلق شعر در فضا، بر اساس تمام حواس و استفاده از حرکت، صدا، رنگ و نور تاکید داشت و بر این باور بود که، هم‌زمان که، بدن بازیگر باید حرکت دایمی داشته باشد، تماشاگر نیز باید به لحاظ جسمانی و حسانی با او ارتباط برقرار کند. آرتو یکی از مهمترین ویژگیهای تئاتر را شکستن ساختارها، هنجارها و نظم اجتماعی موجود در جامعه میدانست و تاکید داشت که، اجراگران نباید صرفاً نقش شخصیت‌هاي خود را بازي کرده و نوعی بازنمایی ارایه دهند؛ بلکه باید به شخصیت، بدل شده و فاصله میان واقعیت و بازنمایی آن را از میان بردارند. این پارادوکس معمول در بازیگری که بازیگر هم خود و هم فردی دیگر است برای آرتو معنا ندارد، زیرا از نظر آرتو، صحنه بازي و صحنه زندگی به هم مربوطند و کار تئاتر یا بازي در صحنه و اعمال واقعی و واقعیت زندگی یکی است. اعتقاد به مادیت سیال روح براي حرفه بازیگري ضروري است. از نظر فیزیولوژیکی می توان روح را به شبکه‌اي از ارتعاشات محدود نمود. «می توان این شبح روح را آن چنان دید که گویی مسموم و زهرخورده فریادهایی از درون سر می دهد و لایه‌هاي زیرین و مادي روحی محصور و دربندکشیده در طلب آن است که اسرار خود را به گوش همگان برساند» (Scheer, 2014: 56) بنابراین، به زعم آرتو بازیگر با قلبش می اندیشد. آرتو معتقد است که، مردم امروزه مانند زمان قدیم شیفته و خواهان رمز و راز می باشند و می خواهند به قوانینی که بر سرنوشت آن‌ها حاکم است، پی ببرند. در نتیجه، او به جای این‌که مضامین اجتماعی و دغدغه های مردم روزگار خویش را بر صحنه ببرد، به مضامین مبتنی بر حقایق غایی وجود بشر روی آورد. «خلقت، آشوب، تولد، مرگ، و اروس. اینها اسطوره هایی هستند که بشر از راه خون و مذهب به ارث برده است و ماده اصلی ناخودآگاه جمعی بشر محسوب میشوند» (هاروپ و اپستاین، ۱۳۹۶: ۵۸۱). در بوتو نیز به همین منوال به نظر میرسد با راز و رمز هستی و بودن سروکار داریم. یکی از مهمترین مضامینی که در رقص بوتو مشاهده میشود، دگردیسی است؛ بدین معنا که اغلب، چنین به نظر میرسد که فردی زاده میشود، به چیز دیگری بدل میشود و یا نوعی دگردیسی دردناک را از سر میگذراند. هم‌چنین، همانند تئاتر قساوت آرتو، مرگ یکی از مضامین معمول در رقص بوتو است. در واقع، میتوان گفت در این رقص، خشونت و بسیاری از مضامین تابو مورد استفاده قرار گرفته اند تا شورش بدن انسانی را در همان دهه ظهور این فرم هنری یعنی دهه ۱۹۵۰ به نمایش بگذارند

۴. کارکرد بدن در بوتو از منظر اندیشه های آرتو:

هیجی کاتا با استفاده از حرکات چشم، دهان، دست و کمر مرزی استعاری خارجی به نمایش می گذارد، که فرد باید آن‌قدر در کش و قوس آن کشیده شود، تا براي بیرون راندن یک غم عمیق توفیق حاصل کند؛ این یک فریاد درونی است با ژست، بدون کلمات، فریادي درسکوت. بنابراین، میتوان گفت، خواسته آرتو در این جا محقق می شود؛ او از بدن به‌گونه‌اي خاص

کمک می گیرد، و به شـیوه خاص خود پیامی را انتقال میدهد. با استناد به سـخنان هیجی کاتا و قیاس آن با مباحث مرتبط با خودانگیختگی در اندیشه های آرتو، میتوان پی بردکه، رقص بوتـو اثري کاملاً خودانگیخته اسـت که آزادي و رهایی روح و جسـم را ارج مینهد. در رقص بوتو بدن رها، آزاد، بدون هیچ‌گونه چارچوب و در نتیجه، کاملاً انعطافپذیر اسـت؛ ضمن این‌که حرکات، خود به خود به وجود می آیند، در لحظه و آنی هستند. خشونتی نیز که در این آثار است، نوعی خشونت روانی اسـت؛ نظیر همان خشـونتی کـه آرتو از طریـق تئاتر قساوتش سـعی داشـت بر مخاطبانش اعمال کند. در نتیجه، در این جا به جای متوسل شـدن به خطابه ها و کاربرد کلمات و دیالوگ، اثر مسـتقیم و بدون واسـطه کلمات، بر حواس تاثیر میگـذارد و آن را درگیر میکند. حاصل چنین فرایندی این اسـت که، فـرد رجعتی به گذشـته و خودش دارد و تمام این‌ها از طریق حرکات و ژست ها امکانپذیر می شود.

۵. صحنه‌آرایـــی و نورپـــردازی در بوتو و اندیشه های آرتو:

در رقصهای شـرقی به خصوص بوتـو جلوه‌هاي صوتی حضوري دایمـی دارند. اصـوات، صداهـا و فریادها، ابتدا، بر اساس ماهیت ارتعاشی خود و سپس، بر حسب آن‌چه القا می‌کنند انتخاب می‌گردند. کارکرد نور صرفاً این نیست که رنگ و روشـنایی به صحنه ببخشد، بلکه خود سرشـار از نیروهاي القاگر اسـت. آرتـو نیز بر این باور بودکـه، تجهیزات نوری کـه در آن زمـان در تئاتر به‌کار میرفتند، دیگـر کارآمد نیسـتند. او حتی بر این باور بودکه، طیف رنگی تجهیزات مورد اسـتفاده در آن زمان، نیازمند بازنگری کامل می باشـد. «برای مثال، برای ایجاد ویژگیهـای خاص مورد نظـر او، نیاز به این بودکه تغییراتی در نور ایجاد شـود، مثلاً تراکم، تیرگی و ویژگیهای دیگـری به آن افزوده شـود، تا احسـاس گرما، سـرما، خطر، ترس و غیره برانگیزد» (Artaud, 1988: 247). در تئاتـر قسـاوت آرتو، تاثیر بالقوه و بسـیار خاصی که نور میتوانسـت بر ذهن بگـذارد، از اهمیت فراوانی برخوردار بود و بـه جهت بهره‌وری از آن، تلاش نمود تا ارتعاشات نوری را مورد وارسی قرار دهد.

در تئاتر قسـاوت آرتو هم‌چنین، صدا و موسیقی نقش تعیینکننده‌ای داشـت. او ابزار موسـیقی و اصوات را بخش مهم و جداییناپذیر اجرا میدانست؛ اما بر این باور بودکه، در اجراهای معاصرش از طیف بسیار محدودی از صداها و ابزار موسـیقی اسـتفاده میشـد. «با در نظر گرفتن این‌که موسـیقی و اصوات به صورت مستقیم بر روی احساسات مخاطبان و بازیگران تاثیر می گذارند، نحوه به‌کارگیـری آنها میتوانـد در تاثیری کـه اجرا بر مخاطب مینهد، بسـیار تعیین کننده باشد» (Artaud, 1976: 70). بنابرایـن، اهمیـت تاثیر اصـوات به‌صورت مسـتقیم و عمیق بـر احساسـات از طریق انـدام هاي بدن ایجاب می‌کند که به جسـتجوي اصواتی برویم که کیفیت و ارتعاش آن‌ها کاملاً غیرعادي و نامانوس بوده و تاثیراتی بدیع و پیش ترکشف نشده بر روی مخاطبان داشته باشند. صدا، نور، اشـیا، حرکات، احساسات و فرم ها همه در جهت تحقق هدفی واحد عمل میکنند. آرتو در اجرای چنچی[۳۰] از برخی از این تمهیدات شامل ضربات نامتعارف، صدای لولاي روغن نخورده، فریاد، زمزمه، زنگ زدن، صداهـاي مکانیکی، باد و رعدوبرق بهره برده بـود. این اثرات به‌وسـیله فلوت‌ها، اجسـام فلزي، ابزارهاي جادویی، مترونوم هاي تقویت شـده و ... تولید شده بود. آرتو در مورد اهداف طراحی صداها گفته بود: «من به ضرورت استفاده از ابزارهاي فیزیکی براي تاثیرنهادن بر تماشـاگر اعتقـاد دارم. او در مورد دلیل اسـتفاده از زنگ‌هاي کلیسـا می‌گوید صدایی که آن‌ها ایجاد میکنند، تماشـاگر را غرق در خود سـاخته و او را در شـبکه‌اي از ارتعاشـات قـرار می‌دهـد. آرتو این اثرات را با قراردادن چهار اسـپیکر در هر گوشه‌اي از سـالن انجام داد که شـاید اولین اسـتفاده از صداي فراگیـر در تئاتر بود. صـدا بایـد مسـتقیماً و عمیق از طریق حساسیت اندام‌ها عمل کند. با روش‌هاي جدید نورپردازي، نور در امواج و شـیت‌ها گسترش می‌یابد. این کار براي رسـیدن به تاثیر ویژه نور بـر ذهن و به‌طور مسـتقیم براي تولید گرما، سرما، خشـم، ترس و غیره اسـت. تئاتر قسـاوت تلاش می‌کند، به طور مسـتقیم بر روي بـدن تماشـاگر کارکند. «آرتو براي رسـیدن به هدف‌هایش پیشـنهاد می‌کند که فضاي صحنه طوري تغییر کند که تماشاچیان به وسیله اجراگرهایی که دور تا دورشان قرار گرفته اند، در تئاتر غوطه‌ور شوند» (Baird&Candelario, 2018: 248). آرتو هم‌چنین، معتقد است مخاطبان نیز می توانند جلوه هـاي صوتی خود را ارایه

کنند. به عبارتی، تولید صداهایی مانند جیغ، خنده، غرغر کردن و امثال آن از جانب مخاطبان، به نوبه خود می تواند به القای ترس یا شادی یا احساسات دیگر در نمایش کمک نماید.

به باور آرتو نور میتواند تاثیر چشمگیری بر روح و ذهن مخاطب داشته باشد و استفاده از روشهای نوین نورپردازی می تواند در القای حس بازیگر به مخاطب تاثیر بهسزایی داشته باشد. طراحی نور مناسب به ترکیب‌بندي، ریتم و تناسب مربوط است، ترکیب‌بندي، یعنی چگونه نورپردازي شما را وادار می‌کند به جایی که لازم است نگاه کنید. ریتم به این معنی است که، چگونه نور تغییر می‌کند و چگونه به همراه نمایش نفس می‌کشد و تناسب یعنی تناسب فرم با محتوا. آرتو معتقد بود باید هرگونه فاصله و جدایی میان صحنه و جایگاه تماشاگران را برداشت، تا ارتباط مستقیمی میان آنها برقرار گردد و تماشاگر سحر و افسون شود. بدین‌گونه تئاتر به صورت آیینی در می‌آید که همگان، بازیگران و تماشاگران در آن مشارکت دارند. در این صورت، آن چه به اجرا درمیآید، چیزي جز اصول هستی خودِ تماشاگر نیست و در واقع، تماشاگر شاهد زندگانی خویش است (Artaud, 2012: 368). براي تحقق چنین هدفی، سالن های تئاتر متعارف نیز ناکارآمد جلوه میکنند؛ زیرا در چنین سالن هایی امکان آزادی عمل اجراگران و تماشاگران از آنها سلب میشود. بنابراین، فضایی شبیه انبار یا پناهگاه مورد نیاز است. در این فضا، واقعیت فرد با توجه به محوطه تمرین نمایان می شود و می توان اشیا، نور و صدا را به‌صورت پویا استقرار داد. آرتو با گسترش صحنه به کل سالن، تماشاگر را به طور فیزیکی پوشش می‌دهد و او را در یک محیط ثابت نور، تصویر، حرکت و صدا غوطه‌ور می‌کند. تئاتر قساوت مجموعه نورها، صداها و فن‌آوري هاي جدید است که تمامی ادراك هاي حسی تماشاگر را دربرمی گیرد (Artaud, 1976: 114). آرتو خواستار آن است که «صحنه و سالن را حذف کرده و به جاي آن مکان واحدي قرار داده شود که فاقد هرگونه دیوار و حصار باشد و اجرا در آن‌جا به نمایش گذاشته شود. بدین ترتیب، رابطه‌اي مستقیم میان تماشاگر و نمایش، و میان تماشاگر و بازیگر برقرار خواهد شد. زیرا تماشاگر در وسط و در میانه کنش تئاتر قرار می‌گیرد و کاملاً تحت سلطه و پوشش آن است. این پوشش و فراگیري ناشی از پیکربندي و شکل خود سالن تئاتر است» (Greene, 1976: 140).

در واقع، فقدان صحنه، در معنای متعارف آن، موجب می‌شود اجرا در چهارگوشه اصلی سالن جریان داشته باشد. جایگا هاي ویژه اي به بازیگران و کنش نمایش در چهار نقطه اصلی سالن اختصاص خواهد یافت. صحنه‌ها در مقابل دیوارهاي آهک‌اندود که نور را جذب می‌کنند، اجرا خواهند شد. به علاوه در بلنداي سالن، مانند برخی از تابلوهاي نقاشی دوران بدوي، دالانهایی در اطراف و پیرامون سالن ساخته خواهند شد. این دالانها به بازیگر امکان می‌دهند که هر بار کنش نمایش ایجاب کند، یک‌دیگر را از نقطه‌اي به نقطه دیگر تعقیب کنند و این موجب می‌شود که کنش نمایش در تمامی سطوح و جهاتِ چشم‌انداز، در ارتفاع و عمق گسترده شود. فریادي که در انتهاي سالن از گلو برمی‌آید، از طریق گسترش امواج صدا و با زیر و بم ارتعاشات پی درپی، دهان به دهان، به انتهاي دیگر سالن منتقل خواهد شد. کنش نمایش، دایره خود را شکافته و مسیر خود را از لایه‌هاي مختلف، از نقطه‌اي به نقطه‌اي دیگر خواهد گستراند و ناگهان به اوج و شدت خود خواهد رسید و چونان حریقی در نقاط مختلف شعله‌ور خواهد گشت و این جاست که می توانیم بگوییم، اصطلاح توهم حقیقی نمایش و تسلط مستقیم و آنی کنش تئاتر بر روي تماشاگر، کلمات توخالی و بیهوده اي نیستند؛ زیرا گسترش کنش نمایش در فضایی وسیع موجب خواهد شد که، نور صحنه و نورپردازی کلی اجرا، نه تنها تماشاچیان، بلکه شخصیت‌ها را هم تحت سلطه و پوشش خود قرار دهد. هرگاه، چندین کنش هم‌زمان پدید آید یا چندین مرحله از یک کنش واحد که موجب شود در آن شخصیت‌ها دسته دسته به یک‌دیگر وصل و هجوم و تازیانه موقعیت‌ها را تحمل کنند، هجوم و عناصر خارجی نیز هم‌زمان پدید خواهد آمد؛ مانند طوفان و رعد و برق که با امکانات فیزیکی نور و صحنه هم‌ساز شده و تماشاگر را ملزم به تحمل ضربه‌ها و فشارهاي خود خواهد نمود. با این حال در فضاي سالن، یک جایگاه مرکزي، بدون آن‌که واقعاً بتوان کلمه صحنه را بر آن اطلاق کرد، به این اختصاص خواهد داشت که قسمت اعظم کنش نمایش هرگاه که

ضرورت ایجاب کند، در آن مکان فشرده و متراکم گردد و بـه درجه بحرانی خود برسـد. طبق گفتـه آرتو، هیچ نقطه‌ای در صحنه نیسـت که بلااستفاده باشد و از تمام فضاي صحنه می‌توان اسـتفاده کرد. براي اجراگر بوتو نیز این مساله بسیار حایز اهمیت اسـت که، آن پدیده «افسـانه‌ای» که با بدنش بر روي صحنـه خلق می‌کند، چگونه از جانـب تماشـاگران درک می‌شـود؛ لـذا، با درنظرگرفتن نقشی اساسی -که چهره‌پردازي در فرآیند تصویرسازي ایفا می‌کند- از هر وسیله در دسترس خود بهره می‌جویـد تا این تصویـر وهمی را بسـازد و باز هم باید گفت کـه، هدف واقعـی از انجام این کار این اسـت که، «خود» را نامریی نماید. به نظر میرسد بوتو طراحی مشخصاً از پیش تعیینشده‌اي ندارد و سادگی حرکات، طراحی صحنه و کاربرد نور به خوبی نمایان اسـت؛ در طراحی صحنه از اشیای ساده کمک گرفته شده است؛ در نورپـردازي تنهـا نوری ملایم به چشـم مـی خورد و در لباس هیچ برشـی به چشـم نمی آیـد؛ همه چیز ساده است، حرکات کاملاً قابل فهم هسـتند؛ اما نکته این جاست که در عین سـادگی، لایه‌هاي فشرده‌ای را که در طی سـال‌ها در ناخودآگاه آدمـی روي هم تلمبار شده‌اند، با یک جرقه به سـطح آورده و بیدار می‌کند. تاثیر چنین چیزی بر مخاطب، هم‌سو شدن او با اجرا و همذاتپنداري است؛ و در نهایت، آن چنان که مورد نظر هیجیکاتا است، کاتارسیس حاصل می آید. بنابراین، در رقص بوتو قرار نیسـت چیزی بازنمایی شـود، بلکه همانطور کـه از نام اولیه ایـن رقص برمی آیـد، فرد در آغـاز وارد جهان تاریکی میشـود و سـپس، از آن جا به جستوجوی شادکامی، سعادت و رضایت برمی آید.

۶. لباس و گریم اجراگـــران در رقص بوتو و اندیشه های آرتو:

آرتو در مـورد نحوه اسـتفاده از لبـاس در تئاتر تصریح میکند که، ضمن این‌که معتقد اسـت، چیزی به‌عنوان لباس تئاتری اسـتانداردی وجود ندارد کـه برای همه نمایش هـا یک‌سـان باشـد؛ باید تا حـد امـکان از به کارگیـری لباسهاي مدرن اجتناب شـود؛ نه به سـبب بتوارهپرستی و علاقه خرافهباورانه به گذشته، بلکه به این علت که «بسیاري از لباس هاي کهن که در آیین‌هاي باستانی به‌کار می‌رفتند، گرچه در برهه خاصی از زمان به عصر خود تعلق داشـتند، به دلیل قرابت و نزدیکی با سـنت‌هایی که به وجود آورندهشـان بوده‌اند، زیبایی خاص و جلوه هاي گویاي خود را حفظ نموده‌اند» (248: Artaud ,1988). آرتـو به همـان میزان که بـه بازنمایی رئالیستی در اجراهای تئاتری اعتقادی ندارد، در مورد کاربرد لباس نیز معتقد اسـت، نیازی نیسـت در مورد انتخاب لباس به صحت تاریخی توجه شود. با اینحال، او طیف گسـترده‌ای از لباس آرایـی را در اجراها مجاز میشـمرد و معتقد اسـت «کیفیـت های لبـاس آرایی عبارتند از تقویت بدن، محـدود نبودن به زمانی خاص و نمادین بودن: هر چیزی از برهنگی گرفته که نابترین و آیینـی ترین فرم تقویت بدن اسـت- تا ماسـک های نقاشی شـده شـمنی، پوسـتین حیوانات، زیورآلات بدنی و پر» (هاروپ و اپستاین، ۱۳۹۶: ۵۹۲).

از نخستین روزهاي بوتو، شیرونوري یا «چهره‌پردازي سـفید» به بخشـی تفکیک ناپذیر از زیباشناسـی آن تبدیل شد؛ به این معنا که به طور معمول، لایه سفیدی از رنگ، تمامی بدن رقصنده را می پوشـاند. در بعضی جنبه‌ها هدف بازیگر بوتو درگریم چهره و بدن، مشـابه هدف بازیگر «نو» در اسـتفاده از ماسک است. هر چند ممکن است برخی افراد قیاس نمایش «نو» را با ظرافت ها و ژستها و حرکات سبک پردازی شده اش با بوتو -که حرکات ابتدایی‌تـری را به نمایش میگـذارد- ناصواب قلمداد کـرده و آن را نامربوط بخواننـد؛ باید گفت این دو فرم رقص یا به تعبیـر کلیتر حرکـت، داراي اصولی مشترک هستند. در نمایش «نو» فرض براین است که، بازیگر- رقصندهِ نو با گذاشتن ماسک به چهره، به فردي تبدیل می‌شود که خصلت، سرشت و یا روح او را تسخیر می‌کند و از این طریـق به آن شـخصیت، روح و زندگی می‌بخشد. به هر شـکل به کارگیري شیرونوري، بازیگر بوتو را به نقشـی خاص محدود نمی‌کند و درواقع، براي او افقی را با آزادي بیش‌تر باز می‌کند.

انتخاب رنگ سفید به این دلیل است که، تمام بیان‌هاي تصنعـی را می‌زداید، بنابراین، سـفید کردن کسـی از سـر تا انگشـتان پا را می‌توان نوعی عمل خنثی‌سازي یا تبدیل بدن به یک بوم سـفید قلمداد کرد. بدینسان، آن‌چه به واقع روی میدهد این اسـت که، بازیگر رنگی به روي بـدن خـود نمی‌زند؛ بلکـه درواقـع، چیزي را پاک می‌کند و آن چیز، داسـتان شـخصی و خصوصی اوسـت. این فرآیند امحای خویـش، درعمل، امکان

تبدیل او به کـس یا چیز دیگـري را فراهـم می‌کند. از این قـرار، برخلاف کارکـرد رایج گریم در تئاتـر و اجرا، که به طور معمول، شـکل دادن بیانی است که بلافاصله براي تماشـاگر قابل بازشناسـی اسـت، در بوتو هدف کاملاً برعکس اسـت. در به‌کارگیري شیرونوري[۳۱] تمام تلاش صرف زدایش نشـانه‌هاي بیان طبیعی می‌شود و گریم سـفید چیزي اسـت که به این ساختارشـکنی کمک می‌کند. براي دیده شـدن واضح چشم‌ها حتی از فاصله نسـبتاً دور، اطراف یا زیر چشم، خطی ضخیم و سیاه کشیده می‌شود. این آرایش سفید، کمک میکند تا بدن بـه مدیومی براي بروز نیروهـاي تاریک و پنهان مبدل شود. تراشیدن سر نیز در برخی موارد در راستای تحقق چنین هدفی است.

۷. خودرهایی در بوتو و اندیشه های آرتو:

آرتو به واسـطه تئاتر قسـاوت در پی آن بود که، منشاء تمام خواسته‌هاي آدمی را که از امیال درونی سرچشمه می‌گیرنـد، در برابـر چشـمانش بیـاورد، بـه صورت خودجوش و از طریق ناخودآگاه؛ نمایش سوگواري گواه همین صحبت آرتو است. نمایشی که ما را با درون‌مان پیوند می زند و در نهایت، این انگاره طاعون اسـت که، تماشاگر را دچار خودش می‌کند و او را وامی‌دارد تا چرك و تعفن وجود خویش را به بیرون بریزد؛ تا جان دیگري براي زیسـتن بگیرد و در نهایت، به تزکیه رسد. بازیگر که خود ناقـل این بیماري اسـت، ایـن را به‌عنوان یک میراث به تماشـاگر هدیه می دهد و این تماشاگر است که، در پروسه پر آشـوب قرار می‌گیرد؛ اما در نهایت، از این ورطه، درمان شده و شفا یافته به بیرون می آید. در اجراهای بوتو از تمامـی ابزارهاي ممکن براي دعوت از ادراك شخصی، اندوه و رنج استفاده می شود. موسیقی و رقص از هم پیروي می کننـد و یک‌دیگر را تکمیل می کنند. افراد فعـال در زمینه بوتو به‌عنـوان هنرمند یک هم‌بسـتگی و پیوندي هماهنگ بین موسیقی و حرکت برقرار کرده اند. دقیقاً همان اتفاقی که در شرق، آرتو را شیفته خودش کرده بود.

اگرچه در آثار بوتو، دامنه حرکت گسـترده نیسـت؛ اما به‌وضوح، تقابل و پویایی خطوط، کشمکش‌هاي بدن و تنش هاي حاصل از خطوط به چشم می آیند. در رقص بوتو از نقوش خاص حرکتی به روش نمادین اسـتفاده می شود. زیباشناسی حرکات مبتنی بر واقعیت‌گرایی نیست؛ زیرا یک سـوگواري آیینی را توصیف می کند؛ آیینهایی که با اجداد ما پیوند خورده اند و روح سـرکش رقصنده را هدایت کرده و او را از خود بی‌خود می کنند. حتی حرکات تکراري سـر به سـمت طرفین می تواند گواه بر حالات از خود بی‌خود شدن و در خلسه فرو رفتن باشد. رقصنده این نقوش را با حفظ همان طراحی بدن و زاویه هایی که در بدن ایجـاد می کند، با تغییر پویایی از طریق ویژگی هاي حرکتی محدود، پایدار و به صورت ناگهانـی تکرار می کند، تا خشـم خـود را ابـراز کند؛ و این‌ها را می توان تحقق تئاتر قساوت آرتو قلمداد کرد. حرکت چشـم‌ها در بوتو و بدن غیر قابل کنترل رقصنده را تنها همان مفهوم خودانگیختگـی آرتو میتواند قابل درک کند. منحنی ایجاد شـده از طریق بدن به واسطه تکـرار انقباضات دسـتان و مقاومـت در برابـر پاهاي منعطف و خمیده به وجود می آیند، حرکت ملتمسـانه که بـه حرکت نـوازش نرم کف دسـتان مـی انجامد، با پیراهن کش‌باف، لوله‌اي شکل -که نشان دهنده مرحله آخر غـم و اندوه یعنی پذیرش اسـت- تغییـر در جهت فضاي انتخاب شـده، تغییـر در انـدازه حرکت، نوعی خودانگیختگی و اشـتیاق فراوان براي رها شدن یا رها کردن از محرکات درونی، هم‌چون ناراحتی، پریشانی و فشار است. این ضمیر ناخودآگاه است که در کار است.

نتیجه‌گیری

در جمع بندی می تـوان گفت، آرتـو از تئاتر مبتنی بر ادبیات و روان‌شناسی غرب رویگردان و در پی تئاتري بود تا در بطن و روح آدمی رخنه کند، تا از این طریق به جهان ناشناخته‌ها و ضمیر ناخودآگاه انسان دسترسی یابد. او تحقق چنین خواسته ای را در گرو تحقق تئاتر مورد نظرش یعنی تئاتر قسـاوت میداند. یکی از مهم ترین منابـع الهام آرتو، تئاتر شـرق بوده اسـت. تئاتر قسـاوت او، با رد تئاتر رئالیسـتی مبتنی بـر بازنمایی سـادهانگارانه، در پـی رویارویی با وحشـت وجودی نهفته در پـس ظواهر روان‌شـناختی و اجتماعی بود. بنابراین، قسـاوت مورد نظر او صرفاً جسـمانی نیست بلکه بسـیار فراتر از آن رفته و اجراگر را تـا منتهی الیه شـهود و غریزه های بدوی به پیش میبـرد و او را وامی دارد تا در ریشه های هستی و بودن خویش غرق شود. به همین منوال، تماشـاگر نیز چنین فرایندی را از سر

می گذراند و هنگامی که صحنه نمایش را ترک میکند، به تمامی دگرگون شده است. تئاتر قساوت رو به سوی اسـطوره و آیین دارد و با بهره گیری از فضا، نور، صدا، لباس و میزانسن در پی خلق تاثیر حسی فراگیر و نوعی تطهیر درمان گرانه تماشاگر است. با بررسی رقص بوتو و انگیزه هـای نهفته در پس شـکل گیـری و نیز وجوه مشـخصه این هنر اجرایی می توانیم به روشنی ردپای اندیشـه های آرتـو را در آن ردیابی کنیم. شـاید پیش از هر چیز، عنصر شـورش، در شـکل گیری این رقص تداعی کننده شـورش در تئاتر قسـاوت باشـد. رقص بوتو نیـز در واکنش به فرم های رقص متـداول در زمانه اش به سمت و سـویی کاملاً متفاوت متمایل گشت و با پس زدن مضامیـن اجتماعی رایـج، مضامینی خاص وکیهانی را مشـابه مضامین تئاتر قسـاوت آرتو اختیار کرد. هم چنین، رقصندگان با پوشش و ظاهری خاص و با زبان حرکت و ژست، این مضامین را انتقال میدادند. خودانگیختگـی و رهایـی جسـم و روح در رقص بوتو نیز یادآور خودانگیختگی در اندیشـه های آرتو است. درگیرشـدن جدی مخاطب با اثر با تمـام وجود، یکی دیگر از وجوه شـباهت این دو فرم هنری اسـت. بدین ترتیب که، تماشـاگر اگر چه در حین اجرا، درد و رنجی راکه از طریق خشـونت خاص اجرا بر او اعمال میشود، از سـر میگذراند، در پایان دگرگونی یافته و تطهیر شده اجرا را تـرک میکند و اجـرا به او کمک میکنـد تا تعفن وجود خویـش را بیـرون بریزد تـا جان دیگـري براي زیستن بگیرد و در نهایت، به تزکیه رسیده، درمان شده و شفایافته به بیرون آید.

پی نوشت

1. Butoh Dance
2. Tatsumi Hijikata.
3. Kazuo Ohno.
4. Noh.
5. Sourealism.
6. Neodadaism.
7. Expressionism.
8. Existansialism.
9. Theatre and It's Double.
10. 10 Antonin Artaud.
11. The body-With out- Organs.
12. Deleuze.
13. Guattari.
14. George Beti.
15. The theatre and the Plague.
16. Shintō.
17. Mediums.
18. Kagura.
19. Bugaku.
20. Kabuki.
21. Schizophrenia.
22. Yoshito Ohno.
23. Yukio Mishima.
24. Meiji.
25. Antonia Merce.
26. Barbara Thonbury.
27. Tanaka Min.
28. Nakajima Natsu.
29. Butoh Ritual Mexicano.
30. The Cenci.
31. shiro-nuri.

منابع

آرتو، آنتونن (۱۳۸۳). ***تئاتر و همزادش***، برگردان نسرین خطاط، تهران: قطره

آرتو، آنتونن (۱۳۹۰). ***فرهنگ تئاتر و طاعون: شرح دو نگرش آنتونن آرتو***، برگردان جلال ستاری، تهران: مرکز

حسین پور، غزال و اردلانی، حسین (۱۴۰۰). خوانش آثار ری کاواکوبو با تمرکز بر مفهوم بدن بدون اندام از منظر ژیل دلوز، ***جلوه هنر***، شماره ۳۲، ۳۱-۴۰.

هاروپ، جان و اپستاین، سایبن، آر. (۱۳۹۶). ***سبک های بازیگری***، ترجمه علی ظفر قهرمانی نژاد، تهران: سمت.

References

Allet, N.; W. C. (2007). ***Myth and Legend in Antonin Artaud's Theater***. Yale French Studies, (111), 143-156.

Artaud, A. (1383). ***The Theatre and Its Double***. Transl. Nasrin Khatat. Tehran: Ghatreh Publication.

_____. (1390). ***Culture, Theater and Plague: Description of Two Views of Antonin Artaud***, transl. Jalal Sattari. Tehran: Markaz Publication.

_____. (1965).***Artaud Anthology***. City Lights Books.

_____. (1976a). ***On the Balinese theater***. Salmagundi, (33/34), 103-114.

_____. (1976b). The Evolution of Decor, and: Manifesto in Clear Language. Performing Arts Journal, 1(2), 46-51.

_____. (1988). ***Antonin Artaud: selected writings***. University of California Press.

_____. (2012). ***Theatre and Cruelty. In Theatre and Performance Design*** (pp. 367-370). Routledge.

_____ A., MacGregor, T., & Neumark, N. (1965). ***To have done with the judgement of God***. KPFA Radio.

Baird, B.;Candelario, R. (Eds.). (2018). ***The Routledge companion to butoh performance***. Routledge.

Crump, J. T. (2006). One Who Hears Their Cries: The Buddhist Ethic of Compassion in Japanese Butoh. ***Dance Research Journal***, 38(1-2), 61-74.

Curtin, C. (2010). Reclaiming the Body and Expanding Its Boundaries in Japanese Butoh: Hijikata Tatsumi, Georges Bataille, and Antonin Artaud. ***Contemporary Theatre Review*** 20.4 :501-516.

Dent, M. (2004). The Fallen Body: Butoh and the Crisis of Meaning in Sankai Juku's "Jomon sho". ***Women & Performance: a Journal of Feminist Theory***, 14(1), 173-200.

Esslin, M. (2018). Antonin Artaud. Alma Books.

Fraleigh, S. (2016). Butoh Ttranslations and the Suffering of Nature. ***Performance Research***, 21(4), 61-71.

Fraleigh, S. (2020). We Are Not Solid Beings: Presence in Butoh, Buddhism, and Phenomenology. ***Asian Theatre Journal***, 37(2), 464-489.

Greco, L. R. (2021). ***Movimientos Irreverentes: Herramientas de Butoh para la Enseñanza e Investigación Antropológicas.*** Revista Brasileira de Estudos da Presença.

Greene, N. (1967). Antonin Artaud: Metaphysical Revolutionary. ***Yale French Studies***, (39), 188-197.

Harrop, J.; Sabin, R.; Epstein, (1999). ***"Acting with Style"***. Tehran: Samt Publications.

Hosseinpour, Gh.; Ardalani, H. (2021). Reading Rei Kawakubo's Works Focusing on the Concept of the "Body Without Organs" from the Perspective of Gilles Deleuze". ***Jelvei- E Honar.*** 13, December 2021, 31- 40 (Text in Persian).

Jamieson, L. (2007), ***Antonin Artaud: From Theory to Practice.*** Greenwich Exchange London.

Hornblow, M. (2006). Bodies of Open Thought: Artaud and Hijikata. ***Performance Paradigm*** 17: 1-20.

Nanako, K. (2000). Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh. ***The Drama Review.*** Vol. 44, No. 1 (Spring, 2000), pp. 12- 28.

Sattari, J.(2011). ***Culture, Theater and Plague: Description of two Views of Antonin Artaud***. Tehran: Markaz Publications

Scheer, E. (2014). ***Antonin Artaud: A Critical Reader***. Routledge.

Singh, R. (2016). ***Chemotaxonomy: a Tool for Plant Classification***. J. Med. Plants Stud. 4 (2), 90–93.

Thompson, P. S. (1980). ***The Temptation of Antonin Artaud***. Romance Notes, 21(1), 42-47.

Thornbury, Barbara (2013), ***America's Japan and Japan's Performing Arts, Cultural Mobility and Exchange in New York***, 1952-2011, University of Michigan Press.

merous Butoh performances have been observed and analyzed to detect the trace of the ideas put forward by Artaud. The results show that in Butoh's performances, all possible tools are employed to invite personal perception, sorrow, and suffering. Music and dance follow each other in parallel and complement each other. People active in Butoh as artists have established a harmonious connection between music and movement. The same thing fascinated Artaud in the East. Although in Butoh's works, the range of movement is not wide, the opposition and dynamics of the lines, body conflicts, and tensions resulting from the lines are visible. In Butoh dance, specific movement motifs are used symbolically. Butoh dancer's aesthetic choice is not based on realism because it describes a ritual mourning, rituals that were connected with our ancestors, rituals that guide this rebellious spirit and made him lose his mind. Even repeated movements of the head to the side can be evidence of a state of unconsciousness and falling into a trance. The dancer repeats these motifs by maintaining the same body design and the angles he creates in the body, by changing the dynamics through limited, stable, and sudden movement characteristics to express what is going on in his unconscious and subconscious. Therefore, Butoh's dance can be regarded as the manifestation of Antonin Artaud's theater of cruelty and the dancer's body evokes Artaud's body without an organ.

Keywords: Butoh Dance, Tatsumi Hijikata, Kazuo Ono, Antonin Artaud, Theatre of Cruelty.

His configuration of what he had in mind is to be found in his "theater of cruelty". Artaud did not approve of the relationship between performers and the audience in the theater of his time since in his opinion the audience was the passive receiver of what was offered to him and did not engage in the performance. Instead, he called for a performance where the audience was immersed in what was going on. Certainly, this could not be achieved by using words to affect the intellectual faculty of the audience, and what he was trying to achieve was influencing the senses and the nervous system of the audience. Through mise-en-scene, sound, light design, gestures, and the body of performers he was determined to engage the audience totally in the performance and ensure that he would leave the theater transformed by the experience. This could be realized by reconsidering all the elements of performance. Pre-existing play texts that relied on literature did not seem appropriate anymore. Texts were not supposed to be eliminated, but they were expected to carry the same weight as the other elements of performance. Themes were also of the utmost importance in Artaud's theater of cruelty since he was not interested in social issues people were struggling with. He adopted universal themes that were timeless and placeless such as creation, chaos, love, death, and so on. Such themes made the performances magnificent and appealed to all human beings. Perhaps observing a piece of Balinese performance was a turning point in Artaud's life and he was fascinated by the use of gestures and facial expressions by performers. This was completely in line with his belief that words could not express the unconscious and subconscious intentions of the artist. He had always been preoccupied with the inefficiency of language and words in expressing the inner feelings and emotions of the artist. His "First Manifesto for a Theater of Cruelty", which later appeared in "The Theater and Its Double" includes all his ideas for the realization of this type of theater. However fascinating his ideas depicted in this manifesto might seem, in practice he could never fulfill what he had proposed in theory, which gave rise to rather heavy criticism for years and critics accused him of merely theorizing certain interesting ideas which could never really be materialized. Particularly, The Cenci, which can be regarded as the most noticeable piece he wrote was met with harsh criticism. However, over the next decades, artists all over the world began to realize the importance of his ideas and up until today, it can be said that almost every avant-garde movement in performing arts has to some extent been influenced by the work of this French visionary artist. Peter Brook, Jerzy Grotowski, Samuel Beckett, Jean Genet, and more recently post-dramatic artists such as Sarah Kane are among the artists influenced by him. Artaud has always been intrigued by the body and the body plays a central role in his theater of cruelty. However, in 1947 near the end of his artistic career as well as his life, he introduced the concept of the Body Without Organs (BWO) for the first time in a radio play he wrote entitled "To Have Done With the Judgment of God". This was later adopted by philosophers Gilles Deleuze and Felix Guattari as a key concept in their account of the genesis of the schizophrenic subject. On the other hand, Butoh dance is an avant-garde postwar performance in which the traces of the Artaud's ideas can be found. The present research aims to explore the influence of the works and ideas of Antonin Artaud on the formation and development of Butoh dance. The ideas of Artaud had been introduced to Japan and they had contributed to artistic works of the 1960s. In 1965, his seminal book The Theater and its Double was translated into Japanese and consequently, postwar avant-garde Japanese artists in general were inspired by the innovative ideas articulated in his book. Particularly the invasion of American culture in the postwar period had motivated Japanese artists to try to explore authentic forms of performance that might go beyond a mere style and attempt to promote a certain culture, in the case of Butoh a new dance culture. Therefore, in this study, an effort is made to analyze the effects of Artaud's ideas on the formation and evolution of Butoh dance. This qualitative descriptive-analytical research is conducted by utilizing library sources and reliable websites. Besides, nu-

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 16, No. 1, Spring 2024 ,Serial No. 42
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Tracing Antonin Artaud's Ideas in the Formation of Butoh Dance

Somayeh Goodarzi[2]
Narges Yazdi[3]

Received: 2023-01-17
Accepted: 2023-08-14

Abstract

Butoh dance does not easily fit into a specific framework and structure, but when facing Butoh, more than anything, we are dealing with an experimental show that constantly tries to transgress its previous boundaries and offer a new definition of itself in every performance. Therefore, it can be said that Butoh shatters all pre-determined conventions and redefines the boundaries of dance and performance. One of the distinctive features of Butoh is the function of the body in it. Unlike certain forms of dance particularly ballet in which the movements are delicate and graceful, in Butoh the movements of dancers are not graceful, but the distorted bodies and bent legs and knees deliberately display a rather grotesque image in line with the motifs behind the creation of this form of performance. Besides, in Butoh, improvisation takes precedence over meticulously choreographed movements insofar as the improvised movements are in line with the theme of the performance. Founded by Tatsumi Hijikata and developed by other post-war avant-garde Japanese artists, Butoh has been influenced by numerous artistic movements throughout the world including surrealism, dadaism, German expressionism, and others. However, it can be said that one of the most significant influences in the formation of this form of performance has been Antonin Artaud. Artaud, known as a visionary artist, has left a rich legacy that influences almost all avant-garde artistic movements in theater and performance the world over. Frustrated by the theater of his time, he called for a theater that was free from the dominance of text and literature. He believed that text was only one element of performance and should not dominate the whole performance.

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.42630.1918

The Present Paper is Extracted from the MA Thesis by Somayeh Goodarzi, Entitled: "The Study of the Influences and Roots of Anonin Artaud's in Butoh Dance".

2. Somayeh Goodarzi, MA of Theater, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran
Email: f.goodarzi1981@gmail.com
3. Narges Yazdi, Assistant Professor, Department of Theater, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran, Corresponding Author.
Email: n.yazdi@art.ac.ir

the background of hell is painted flat and neutral. Curved lines are used to induce movement and tension, and some images have a circular composition and diagonal lines that evoke tension and unrest in the environment. Colors have also helped the painter to create the atmosphere of hell and heaven. A wide range of warm colors have been used for pictures associated with heaven, while hell is mainly represented with neutral, cold, and dark colors. The good side of the scales is painted in gold and the bad side in black. The artist also has been aware of visual elements and spatial values. He draws the heavenly people standing on the right side and the hellish people on the left side of the picture. The good side of the scales is on the right and the bad side is on the left. Also, the heavenly people are shown upright and standing, while the hellish ones are fallen, hanging, or twisted.

Binary opposition in the folios of Ardaviraf Nameh of Peshotan (Authors).

The good side	**The bad side**
Good soul	Bad soul
Fully dressed	Nude
Right	Left
Good deeds	Bad deeds
Maid	Crone
Young	Old
Animal	Human
Beautiful	Ugly
Bright face and body	Dark face and body
Fragrant	Funky
Decorated	Messy
Bright background	Neutral and dark background
Sitting	Hung up
Group	Single
Colorful clothes	Nudity
With ornaments	Without ornaments
Free	In prison
Healthy	Wounded
Secure	Caught by the monsters
Static lines	Curved lines
Presence of humans	Presence of monsters
Warm colors	Cold colors
Dancing	Sleeping
Happy	In agony
Singing bird	Attacking dog
Golden fish	Snakes and monsters
The golden scale	The black scale
Inside the frame	Outside the frame

one of the Pahlavi sources in ancient Iranian literature and also the place of these folios among Zoroastrian paintings, so far, no detailed research has been done on this visual version.

The purpose of this research is to understand how the literary text is transliterated into a visual text in the Peshotan manuscript of the Ardaviraf Nameh and to examine the way the painter uses Binary Oppositions - as defined by Levi-Strauss - to convey the inner concepts of the narrative. The investigation of Binary opposition in this article is based on the ideas of Claude Levi-Strauss. Levi Strauss is a Belgian structuralist anthropologist who started his analysis from content because he believes that in structural analysis, content and form are not separate entities, but complementary elements that are considered necessary for a deep understanding of the subject. In semiotic analysis, Levi-Strauss does not seek to discover the way of human thinking in myths, but to understand how myths work in people's minds. One of his prominent works is called Raw and Cooked, and in this book, he deals with dual confrontations. Binary opposition is a system of language or thought by which two theoretical opposites are placed against each other. Binary opposition is an important concept in structuralism, which considers such distinctions as fundamental to all languages and thoughts. Saussure believed that in language, the meaning of each word is understood in contrast with another word or opposite words. In this book, Levi-Strauss considered the contrasts arising from the daily experience of human communication with the more primitive types of these dualisms like fresh vs old or wet vs dry. In his view, primitive man could understand the meaning of life events by resorting to contrasts and differences. In the discussion of Binary opposition, the main theme that can be seen in most myths is the transition from nature to culture. Levi-Strauss considers one of the examples of passing from nature to culture through cooking and turning raw into cooked. By comparing the way of depicting hell and heaven, the current article aims to find an answer to this question: How did the artist represent the narrative text and the distinction between heaven and hell in the illustrations of the Peshotan manuscript of Ardaviraf Nameh by relying on the Binary opposition? This research is a case study with an analytical-interpretive approach, and its data has been collected qualitatively. After the comparison between two selected groups of Peshotan manuscript paintings that mutually represent related concepts in heaven and hell, it becomes clear that the artist has consciously used binary oppositions to convey the goals of the religious narrative to the readers. To increase the dignity of the figures represented in heaven, he has used features such as: being welcomed by a young and beautiful maidservant, wearing a full dress, happiness and dancing, freedom and security, sitting in peace in a group, surrounded by flowers and plants, presence of golden fish and singing birds, and sitting on the bed under the shade. On the contrary, in hell, the soul is welcomed by an ugly, dark, demon-like, and disturbed beast with long nails. The sinner is depicted naked, tortured, frightened, bound, hanged, grieving, wounded, and lying on the ground, and he/she is surrounded by demons and snakes and accepts her/his punishment alone.

The main text of Ardaviraf Nameh and its poetic version is written in a verbal system of signs (literature) that allows the writer or poet to give a general description of the events and leaves an important part of the understanding of the event to the reader's imagination, while the painter has had the facilities of a visual system of signs (painting) which he has consciously used to represent what is absent in the text. For example, the painter has depicted heaven with a bright and shining background, low contrast, gentle shading, static and calm composition, and detailed decoration with delicate motifs to double its spiritual values in the eyes of the viewer. On the other hand,

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 16, No. 1, Spring 2024 ,Serial No. 42
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

A Survey on Representation of Binary Oppositions in the Arda Viraf Namah of Peshotan[1]

Sadreddin Taheri[2]
Afifeh Shahpir[3]

Received: 2023-04-30
Accepted: 2023-08-28

Abstract

This article titled "A Survey on Representation of Binary Oppositions in the Ardaviraf Nameh of Peshotan" is written by Dr. Sadreddin Taheri , assistant professor at the Art University of Isfahan, and Afifeh ShahPir , M.A. graduate of Art Studies at the Art University of Isfahan.

Religions have always played a special role in human societies. Iran's civilization, as one of the oldest human civilizations, is no exception. Religion can be considered as a set of collectively accepted beliefs that define concepts such as the soul, God, life, the world after death, and heaven and hell. The after-death world is one of the things that have been emphasized in both Semitic and non-Semitic religions. In Pahlavi texts related to the Zoroastrian religion, the world after death, heaven, and hell have been mentioned many times. One of the most important Zoroastrian sources related to the world after death is called Ardaviraf Nameh. According to this text, during the time of Alexander the Macedonian, the texts of Avesta and Zand were burned, religion was forgotten and people became corrupt. So the Mobeds (Monks) decided to choose the most pious man and send him to after world in search of the truth. After consuming Mei and Meng (Drugs) for seven days and nights, Ardaviraf went to visit the afterlife and there he met with Ahura Mazda and Amesha Sepandan. He, along with Azar and Soroush, witnessed the reward and punishment of people in heaven and hell. One of the illustrated copies of this text is preserved in the Manchester University Library, which is known by the name of its Zoroastrian copyist, Peshotan Jiv Hirji Homji. Despite the importance of Ardaviraf Nameh as

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.43600.1973

2- Sadreddin Taheri, Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Higher Ats and Entrepreneurship Research, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran, Corresponding Author.
Email: s.taheri@aui.ac.ir
3. Afifeh Shahpir, MA of Art Research, Faculty of Higher Ats and Entrepreneurship Research, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
Email: afifehshahpir@gmail.com

material value, and simultaneously impress the church and the European countries, the king's approach is also seen in the gifting of carpets and the widespread reflection of Iranian carpets instead of Ottoman examples in various European courts created the ground of his success in introducing his products to the western society. On the other hand, some pieces of evidence also show that he considered other developments in the field of textiles at the same time and tried to attract European weavers to improve textile production. Therefore, it can be said that his approach to foreign relations established a new form of foundation for the relations between Iran and Europe, which formed the basis of trade in later periods, and the examination of documents left from later periods by other researchers also enabled us to be more aware of his role and importance in the development of Iran's foreign relations.

The method of conducting this research is descriptive-historical, and data collection has been done in the form of library and documentary. Since the information contained in the writings of Italian historians or world travelers about the Safavid era can be considered the most integrated information, this research first collected and analyzed the relevant historical information through library and archival research, and then introduced the artworks influenced by the arising of these relationships.

The results of the research show the approaches of Shah Abbas in his relations with the Republic of Venice in three political, cultural, and economic dimensions with the priority of expanding the cultural aspects, as a result of which, the recording of events related to Shah Abbas, his messengers and Safavid era in Iran in the documents of Venice, the recording of gifts from Iran, and paying attention to the visage and clothing of Iranian ambassadors as new subjects were popularized by artists living in this city. This issue should be considered as the primary basis for Europeans' understanding of Iran during the Safavid period, which while promoting Iranian culture and art in Venice and Its expansion to other Western countries, led to the expansion of relations and the presence of more Europeans in Iran.

Keywords: Shah Abbas I, Safavid era, Venice Republic, National Archive of Venice, Museo Correr, Iran foreign relations

cultural and friendly relations has been emphasized between these two countries. The continuation of these relations caused the attention of Italians to be drawn to Safavid Iran, and many historians and world travelers of this nationality detailed the geography, customs, history, and events of Iran in their writings. A large part of these writings, which have been written in various forms, including travelogues, diaries, and historical reports, in addition to the documents related to the commercial-political relations between Iran and Venice, are kept in the National Archive of this city today. One of the most important aspects of these documents can be seen in connection with economic issues. However, this type of document writing began in 1600 with the notification of Shah Abbas's decree to Efeh Bey, an important part of these documents dated back to 1603 and later years. In this year, Fethi Bey arrived in Venice as the Shah's ambassador. The document of his presence in the Senate of Venice is the first Italian document that refers to the presence of an Iranian in this city. This year, he brought along a letter from Shah Abbas, which was written to Mario Grimani the Duke of Venice. In this letter, Shah Abbas has expressed his three main goals in the most respectful possible way: establishing friendly relations, increasing military weapons, and expanding trade relations.A painting from 1603 by Gabriele Caliari in the Palazzo Ducale -Royal Palace of Venice- shows Grimani receiving gifts from Shah Abbas. The effort to preserve this event in the most important palace in this city, the presence of numerous officials of this city, and the position of Iranian envoys in this painting can be considered a sign of the importance that the Republic of Venice and Mario Grimani had in mind for this relationship and recording of this historical moment. Numerous gifts sent to the Republic of Venice by Shah Abbas and through his ambassadors, now form a section of the most important objects in the Museo CorrerThe arrival of the ambassadors of Shah Abbas to Venice, as well as the emphasis on silk trade and the sending of goods from this king to the Republic of Venice, aroused the curiosity of Venetian and European artists living in Venice to learn more about this oriental culture and led to the formation of a new genre in Venetian art in which the artists recorded the face of Shah Abbas and his ambassadors, who in some cases were Europeans (such as the Shirley brothers), paying full attention to the face, clothes, fabric design, and details. According to the archival documents available, due to the increase in the goods sent by Shah Abbas, the political leaders of the Republic of Venice decided to value them and budget for hosting and providing services to Iranian representatives and sending gifts to Iran.This research seeks to find different aspects of these relations and challenges to answer questions such as what was the current relationship between Shah Abbas and the Republic of Venice and what dimensions did it include? Who were the most important people in the mentioned relationships? Was the goal of Shah Abbas in continuing the relations with the Republic of Venice only to unite against the common enemy? What artists have turned to recording the faces of Shah Abbas and his ambassadors? Which of the goods sent by Shah Abbas are currently stored in the city of Venice? In this respect, the documents available have been reviewed and analyzed. According to these documents, it can be well understood that Shah Abbas turned the alliance against the common enemy into an opportunity for cultural, commercial, and friendly relations and created a new multiple discourse in the political history of Iran. This point can be well examined from the gifts sent by him. One of the first gifts of Shah Abbas, which was sent to this city by Fathi Bey and has remained until now, was with the subject of Annunciation. The texture of the fabric containing a topic, that is very important for Westerners, can be another of Shah Abbas's new views in his international discourse in the direction of respect for Western statesmen who were chosen in many cases as religious persons which created great respect for senders and Iranian goods sent by Shah Abbas in the vision of Westerners Along with sending gifts that have spiritual and

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 16, No. 1, Spring 2024 ,Serial No. 42
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Reflection of Political and Economic Relations between Shah Abbas I and the Venice Republic in Documents and Artworks in the National Archive of Venice (ASVe) and Museo Correr [1]

Farinaz farbod[2]
Schoole Mostafawy[3]
Yasaman Farhangpour[4]

Received: 2023-01-21
Accepted: 2023-10-15

Abstract

The present research has been carried out following extensive studies and investiga-
Before the Safavid period (1501-1736), the relations between Iran and the West were very limited, and there are only few available documents regarding the presence of Venetian merchants in Tabriz during the Ilkhanate period in Iran (1256-1356), the relations between Iran and Spain during the Timurid period (1370-1507), and the union of Iran with the Republic of Venice to confront the Ottoman Turks from the Aq Qoyunlu period (1450-1501). During the reign of Shah Abbas I (1588-1629) and following the expansion of the Ottoman Empire toward the West, the relations between Iran and the Republic of Venice (Serenissima at that time) reached their peak in the direction of unity against the common enemy - the Ottoman Empire - and as a result, part of the art, as well as, the way of Venetian document writing was influenced. Due to this necessity, in 1592, Pope Clement VIII (papacy: 1592-1605) sent a letter to Shah Abbas in which he spoke about the necessity of unity to confront the Turks.Although these relations were initially formed with a political approach, examining the documents of the National Archive of Venice (ASVe) and the works in the Museo Correr, the most important museum in Venice, located in St. Mark's Square indicates that in most of the letters exchanged between Shah Abbas and the Republic of Venice, the strength of

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.42666.1924

2- Farinaz Farbod, Associate professor, Department of Textile and Clothing Design, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
Email: f.farbod@alzahra.ac.ir
3. Schoole Mostafawy, Department of History of Art, Curature for Global Art History, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Germany.
Email: schoole.mostafawy@landesmuseum.de
4. Yasaman Farhangpour, PhD of Art and Performing History, Faculty of History, University of Florence, Florence, Italy. Yasaman.farhangpour@gmail.com
Email: Yasaman.farhangpour@gmail.com

animated films, and only about two decades have passed since the beginning of this industry in Iran, the period of the present study starts from the first animated feature film made in Iran till the Persian year 1399. The number of interviewees in this research is five individuals. It is noteworthy that the availability of the defined statistical population was affected by Corona pandemic. Therefore, considering that in the Delphi method, the expertise of the Delphi group is the most important, the selection of five people was considered enough to fulfill the requirements of this research. In the interview questionnaire, questions are designed to be general and open, in such a way that when receiving data from the interviewees, no limitations are forced. These interviews were either in person or online. The interviews were performed by open questionnaires, which were designed by extracting various aspects of the subject. Each of these aspects was one of the research questions. Evaluation methods were selected in such a way as to be suitable for the variables of this study and a proper unit of measurement. To evaluate this tool, three criteria were selected, namely validity, reliability, and practicality. To define the validity of the content, the primary questionnaire was handed to several experts to confirm the questions and their analysis methods. In this study, an inter-subject agreement was used to confirm reliability. This method includes two coders who do the coding for the analysis of the interviews in this study. To do this, one of the university lecturers in animation was requested to act as a co-coder. The expert was provided with proper instructions for coding. In each interview, if the coding of the two coders (the researcher and the expert) were similar, the information was "confirmed". Otherwise, it was "non-confirmed". The percentage of confirmed information to total information was considered as the reliability parameter (Harold Lindston, 2002). If it was larger than 0.6, reliability was acceptable. In the present study, reliability was obtained as 0.71. Data analysis was carried out using coding and analysis of interview scripts using NVivo software. The following are the results:

-According to the obtained results, it was defined that teamwork in the Iranian animated feature film art industry suffers from deficiencies that not only affect teamwork but also adversely affect this art industry.

- Parameters that influence the present situation of the art- industry of Iranian animated feature films include; cultural and social parameters, industrialization, motivation, and then economic and political parameters, professional audience, and an art school and organizational culture.

- According to the interviewees, all of the mentioned parameters can be controlled by enough time and effort.

- Controlling and Improvement of the above parameters can be done in the form of short-term solutions, including encouraging policies, middle-time and long-time policies such as education starting from primary school.

-The motivation of immigration is one of the most important parameters affecting team members' functionality which results in a feeling of not belonging to the team.

- The art industry of Iranian animated feature films suffers from deficiencies which are due to the malfunctioning of parameters exclusively observed in this art industry in Iran.

Keywords: Teamwork, Team, Animation, Animated Feature Films, Delphi Method, NVivo.

is its members and not its ideas. In this article, the secret to the success of Pixar is named as the creative management of talents and it has been mentioned that a good team can change an average idea to a successful one, but an average team can never be as good as its good idea. This is only an example of various research outside Iran, which have studied the effect of teamwork on creative industries from different perspectives. In the same way, the art industry of animated feature films in our country needs strong and organized teamwork (Safoora & Arab, 1394). Despite recent successful animated feature films in our country, there are obvious problems due to the inefficiency of teamwork in various teams, just like in other countries in the world (Langroudi, 1390). It is clear that recognizing effective parameters on the teams that produced Iranian animated feature films, from the first one till now, can be effective in solving many of the problems related to optimizing teamwork conditions. However, such a study in the art industry of animated short films has not been performed yet and its execution for the first time, can open the way for the next studies in this manner, considering various aspects such as social, economic, and psychological. accordingly, it has been tried in this work to answer a main question: What is the situation of the production of animated feature films in Iran? The other questions are: - What are teamwork parameters in Iranian animated feature films?

- How important are each of the teamwork parameters in Iranian animated feature films?

-What is the situation of each of the teamwork parameters in Iranian animated feature films?

- How controllable are each of the teamwork parameters in Iranian animated feature films?

-How can each of the teamwork parameters in Iranian animated feature films be improved?

Considering research methodology, the present study is fundamental considering its goal which has been established to solve or improve teamwork problems in the art industry of Iranian animated feature films. This study is based on gathering library documents and literature in the form of books, articles, and thesis. It is also a field study based on interviews and surveys. Considering its method, it is qualitative based on the nature of explanatory-analytical research to investigate the condition of the art industry of Iranian animated feature films. This study utilizes the Delphi method to gather and analyze raw information. Delphi method, which is a qualitative method can be explained as a method for structuring the process of group relationships (Harold Lindston, 2002).

In the present study, a group of university lecturers and managers in the field of the Iranian animated feature film art industry were selected and their comments were gathered using questionnaires and interviews. Then, the data were classified and coded and again sent to all the group members. The group members checked the comments and put comments again. Based on their comments, a general conclusion was made. The steps of this method in the present study are as follows:

- Defining the problem
- Gathering library documents, research, and literature review
- Choosing the Delphi group
- Preparing an open questionnaire
-Confirming the validity and reliability of the questionnaire
-Interviews
-Analyzing the data and defining the parameters
- Asking from Delphi group to check and comment again

Conclusion

The statistical population of the present study includes university professors, managers, producers, and directors of Iranian animated feature films. As there are only a few Iranian

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 16, No. 1, Spring 2024 ,Serial No. 42
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Formulation of Teamwork in the Production of Iranian Animated Feature Filmseory [1]

Sahar Ghafurian [2]
Kiyarash Zandi [3]

Received: 2023-04-08
Accepted: 2023-07-06

Abstract

Animation art and industry, in the case of feature films, require diverse expertise and roles. In this way, an animation production team sometimes includes up to a few hundred members. Members who besides having their tasks, play interwoven roles in their teams. It doesn't matter if a member is needed from the beginning till the end in the process of film production, or if he plays his part during a stage and says goodbye. In both cases, the animated feature film production team is like a chain that needs cooperation between its members with other members and with the organization to keep its consistency. In this regard, sometimes, not playing one proper role by a member, results in considerable damage to the whole team. Here is where the success of members and the organization shows its importance in the formation and progress of an efficient team. Effects factors are diverse and include a wide range from social and economic conditions to interaction and speech skills of the members. Therefore, various and diverse studies on the quality of teamwork during the production of animated feature films that are already been produced, help solve problems or correct points of shortcomings in animated feature film production teams in the future. So far, various types of research on teamwork in the art- industry of animated feature films have been done inside organizations, in country-wide industries, or internationally, outside Iran. One of the most inclusive and famous references concerning teamwork in animation is the article by Edwin Catmull (2008). In this article, Catmull who is one of the chief managers of Disney and a cofounder of Pixar, has emphasized that the main investment of a team

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.43385.1965

The Present Paper is Extracted from the MA Thesis by Sahar Ghafurian, Entitled: "Formulation of Teamwork in the Production of Iranian Animated Feature Films".

2- Sahar Ghafurian, MA of Animation, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
Email: SaharGhafurian@gmail.com

3- Kiyarash Zandi, Assistant Professor, Department of Animation and Visual Effects, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.
Email: Zandi@soore.ac.ir

formation of powerful research networks to recognize and monitor the developments and technologies affecting handicrafts and to provide the data obtained from the research continuously to various networks of designing, producing, and supplying handicrafts.

Keywords: Network-Actor Theory, Bruno Latour, Network Approach to Handicraft Industries, Definitions of Handicraft Industries, Handicraft Actors.

tors in a network. the most important representative of this approach is the actor-network theory The present article tries to suspend our familiarity with the assumed structures based on the actor-network theory and then starts with the activists and their actions, further, by examining the relationship between the actors and the negotiations between them, the paper concludes how human and non-humans actors create a network together, and finally, the final product, which is called a black box in actor-network theory, is madeTherefore, the present research is looking for an answer to this question: How can the network approach of handicrafts be explained based on the actor-network theory, and what solutions are suitable for its application in the practical and research fields of handicrafts? In the research process, firstly, in the background section, research conducted in the field of handicrafts has been explored based on this theory. Then the actor-network theory is introduced based on Berno Latour's theory and its elements and further, based on this theory, the creation of the final handicraft product in a network consisting of human and non-human actors and how the human agency (artist-artisan) and the links and negotiations within the network have been examined to explain the network approach of handicrafts.This theory seeks to achieve a practical approach to develop strategies for leveraging advantages and addressing threats posed by technological advancement toward the preservation, improvement, and promotion of the handicraft industry.

In the third part, the classic Delphi research method is presented to reach the consensus of the experts in defining the network approach. In the fourth part of the findings of the research, according to the subject, it means reaching a definition of the network approach of handicrafts, the need of which was felt following the developments of the present era, especially the technological developments. thus 12 experts were selected with the conditions of expertise in the field of handicrafts and knowledge of technological developments affecting handicrafts, as well as the desire and enthusiasm for cooperation and continuity in it. Before asking the experts for their opinion regarding the definition provided by the researchers, two questionnaires were prepared on the five-point Likert scale to reach a common point of view for judging through similar criteria. the results of the first questionnaire show that the agency of the artisan artist and the impact of new tools and technologies in the process of designing and producing handicrafts have the highest consensus in the very high option, Also, to develop forward-looking strategies, there is a lot of consensus on the importance of a network approach in this option.According to the results of the second questionnaire, three actors, artisans, specialized knowledge and skills, and economic factors have the highest level of agency according to the experts. in the end, the definition of the handicraft network approach presented by the researchers was judged by experts in three rounds. and after the consensus and saturation of experts' opinions, the definition of handicraft network was presented. In the fifth part, discussion and conclusion, the practical suggestions of the network approach and its conceptual model are presented.

What is of great importance in the present research in achieving the definition of handicrafts network approach is the reasons and how to apply this approach in different fields of handicrafts which is also the answer to the research question and shows that the practical features of this theory can be used in networking, planning and policy-making. the network approach to handicrafts by providing conditions that can simultaneously involve the actions of human and non-human actors in the network causes the confrontational strategy is not the only option against technological developments. rather, with the arrival of any new phenomenon affecting handicrafts, by creating negotiations and creating links, the action of the new agent should be directed in line with the goals of the network.

Therefore, new developments, especially emerging technologies, are not considered a threat and it is possible to take advantage of its advantages and opportunities by establishing interactive links and taking measures against possible threats. this requires the

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 16, No. 1, Spring 2024 ,Serial No. 42
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Presenting a Network-Based Definition of Handicraft Industries

Nahid Rahmanpoor [2]
Mehdi Keshavarz Afshar [3]
Sepehr Ghazinoory [4]

Received: 2023-07-05
Accepted: 2023-12-16

Abstract

Uncertainties of the future and fundamental changes in communication methods and business environments as a result of technological developments of the present era have posed new challenges for the handicraft industry in terms of design, production, and distribution. Traditional definitions and approaches in the handicraft industry often are focused on the essence and nature of the craft. However, with the increasing emphasis on innovation, economic sustainability, and entrepreneurial aspects in areas such as the creative economy, creative industries, and sustainable development in recent decades, it is still necessary to pay attention to approaches that are aligned with the developments and spirit of the times. The rapid emergence of technological developments and their effects have questioned the human agency in the viewpoints believing in subject/object duality, and have caused the emergence of theories in the sociology of science and technology studies. Some consider man to be free and consider technology as a tool in his hand and some others consider technology to be intrinsically autonomous, i.e. affects social, cultural, and political equationsIn the meantime, theories formed in the contemporary world deny the characteristic of autonomy of humans and technology and the action or the final product is the result of connecting human and non-human fac-

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.44307.2007

The Present Paper is Extracted from the PhD Thesis by Nahid Rahmanpoor, Entitled: "Futures Reserch in World-class Handicrafts DEsign and Production Management in Industry 4.0 (Cross-Impact Analysis)"

2- Nahid Rahmanpoor, PhD Student of Art Studies & Art History, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
Email: n.rahmanpour@modares.ac.ir

3- Mehdi Keshavarz Afshar, Assistant Professor, Department of Art Studies & Art History, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
Email: m.afshar@modares.ac.ir

Sepehr Ghazinoory, Professor, Department of IT Management, Faculty of Management and Economics, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Email: ghazinoory@modares.ac.ir

tions and is accompanied by displacement during the process. As a result, the audience is disarmed and loses its power and management in front of the events that happen in the advertisements and surrenders. According to this, the goals of advertising designers to control the mind of the audience are achieved by using this type of visual narrationtation. In relation to the second type of infra-thinness (enlargement of small elements), this type of narrative in advertising is one of the tricks of creative advertising; Because sometimes to advertise a product or service, it is necessary to magnify the elements that are not visible to the audience under normal conditions to activate the sensible–perceptive presence of the audience in the advertisement. According to the examination of samples of advertisements in which the second type of infra-thinness be seen, it can be concluded that the use of this solution is very helpful, especially when it is necessary to warn the audience of threats with multiple powers. Also, the third type of infra-thinness (fragmentation of elements) in advertising, can have an effective presence in cooperative advertising. In some examples, the fragmentation of advertising narratives sometimes leads to the fragmentation of the advertising media, and to realize the message of the advertisement, the audience is used to participate and remove the fragments. In addition, it can be understood that this solution has good capabilities for showing different parts of different narratives in one medium; Because some media, especially print media, are facing limitations for narration.In the fourth type of infra-thinness that uses metaphorical forms, with the help of extratextual references, the audience's understanding of the advertising message takes a shorter time, and metaphor also helps to make messages that carry abstract concepts more concrete. This solution is very suitable for displaying numerical information in advertisements. Finally, the use of lapsus or rhetorical errors in advertising first confronts the audience with a cognitive error and then gives the audience a deeper understanding of the message of the advertisement. Also, Lapsus can be used as a solution for advertisements in which replacing, substituting, and removing image forms as an advertisement message is intended by designers. In general, we can conclude that all kinds of infra-thinness in advertising narratives can be a kind of advertising strategy and trick. In addition, infra-thinness is a way to achieve new meanings by paying attention to details rather than portraying generalities.

Keywords: Narratology, Infra-Thinness, Advertising, Modern Narrative, Advertising Narrative.

What has been conveyed is the basis of the definition of narrative in the Paris school of narratology from the point of view of Propp and Greimas, who consider the change in the process from the beginning to the end of the narrative and the action of the actors to be the principle. However, the narrative does not always have a linear process and is not accompanied by action. accordingly, in this research, we intend to deal with a type of narrative in advertising that does not follow the linear structure of classical narrative and change is not the basis of meaning production. Rather, the passion system replaces the action system, and meaning emerges after sense and perception (Greimas, 2018: 30). As a result of these two types of narratives, there are two types of classical and modern aesthetics in the narratives. In classical aesthetics, beauty is definite and time is eternal, perfection-oriented, and complete. In this type of aesthetics, beautiful is absolute and its audience is passive. But modern aesthetics are mixed with presence. Attending means facing a passion instead of being an actant. Presence is not something that can be acquired. Rather, it is formed in time (Greimas, 2018: 36). "Each presence is the creation of a moment that ceases to exist as soon as it is formed because every present immediately joins the past and leaves the aspect of being a flash to the time before it." In fact, these now shape the presence of a modern subject and create a new beauty system that can be called a poetics of infra-thinness. Therefore, in the current research, we will study the types of infra-thinness in narrative according to its characteristics, and to achieve the goals of the research, we will seek to answer the main question - How can the infra-thinness in narrative be observed in advertising discourses? - to the sub-questions. We answer below: 1. How is infra-thinness defined in the narrative? And how many types can it be divided into? 2. Are all types of infra-thinness observable in advertisements? 3. Is it possible to introduce various types of infra-thinness as advertising solutions and tricks?

This research is fundamental in terms of its purpose and has been carried out in the descriptive method of content analysis. It is also qualitative in terms of data analysis. The method of data collection was purposeful and according to the types of infra-thinness in narrative and its characteristics, they have been selected from foreign advertisements. The reason for using external samples is easier access to categorized examples on websites such as Ads of The Word and similar sites. In fact, by searching and viewing the archives of the sites, examples of all kinds of infra-thinness in the narrative have been found in the examples of foreign brand advertisements. In this research, explanations were given first about narratology and its types, and then concerning infra-thinness. and then, according to the types of infra-thinness, its examples in advertisements were examined to evaluate the types of infra-thinness for introduction as an advertising strategy The result of this research shows that there are five types of infra-thinness in a narrative, which are infra-thinness in process, enlargement of small elements, fragmentation of elements, metaphoric infra-thinness and Lepsos or Formal error can be divided. By explaining the types of infra-thinness in narration, we found that infra-thinness can be used in visual texts in addition to verbal texts. If we consider advertising design as a kind of visual narrative, then the modern narrative and, as a result, the infra-thinness in the modern aesthetic system can also happen in it and become a kind of advertising strategy to persuade the audience; As in the examined samples, these strategies were used well. When we pay attention to the infra-thinness features of the narrative process, we find that these features share common features with creative and effective advertising.In a good advertising plan, the speed of the event and the surprise of the subject are important, which is symmetrical with the features of the first type of infra-thinness (process). Also, the loss of cognitive and reasoning function in relation to a narrative that is explained by uncountable time and zero place is a feature that can be observed in the infra-thinness of advertising narratives; Because the audience does not find an answer with logical reasoning in front of this time that has become zero, which is significant in natural condi-

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 16, No. 1, Spring 2024 ,Serial No. 42
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

The Infra- Thinness of Narrative in Advertising Discourse

Maedeh Hosseini Komeleh [2]
Hamidreza Shairi [3]

Received: 2022-07-24
Accepted: 2023-06-28

Abstract

Due to the importance of advertising in the contemporary world and the fiercely competitive market that has made brands struggle to outdo each other in attracting the attention of the audience to their products and services, also putting the audience in a position to face new visual experiences and, as a result, making them surprised when facing all kinds of advertisements is one of the important concerns of advertising team designers, it has always been necessary for designers to choose appropriate solutions in creative ways. Research in the field of advertising and finding advertising solutions also considering the interdisciplinary nature of advertising, identifying the hidden aspects of some approaches, and using them for studying in this field is necessary and the results are useful for designers. One of the approaches that can be used to investigate advertisements is narratology. The current research was conducted to identify the hidden aspects of this approach for advertising analysis and, as a result, extract advertising solutions through the study of one of the types of narrative. Narratology originally started with Propp's research. According to him, the basis of every narrative is the change from one state to another, which is called an event (Abbasi, 2013: 57). Greimas also considers actors and action to play a fundamental role in the process of generating meaning. According to him, the actor is "someone or something that performs an action or the action happens to him", thus the act of narration is revealed in the action pattern of the actors (ibid.: 69).

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.41106.1826

2-Maedeh Hosseini Komeleh, PhD. Student of Islamic Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
Email: ma.hosseini@tabriziau.ac.ir

3- Hamidreza Shairi, Professor, Department of French Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
Email: shairi@modares.ac.ir

contemporary visual trends can use these rich visual resources to introduce and familiarize their YA audience with the authentic Iranian visual culture in addition to creating new and innovative art that is in tandem with the demands and tastes of the culture, society, and the audience who would be consuming these new artworks. The research proved that three general categories were used more often by illustrators to introduce cultural identity in the sample books. The first component is language, which has been used in the most famous literary titles recorded in different periods of Iranian history as a part of Iranian culture. The second component is ancient Iranian mythological figures, and the third component is the customs, traditions, rituals, beliefs, and values, the sum of which is known as the cultural heritage of Iran. To answer the second and third questions, three picture samples were selected from the illustrated YA books. Each title reflected one of the three components of cultural identity when it was submitted to the Cultural Association of Children's Book Publishers. Social semiotics and visual social semiotics were used to analyze these samples. The results showed that designers chose elements from the available cultural, visual, and symbolic resources that already exist based on the societal and cultural context and the genre in which their work is presented. As we saw in the picture of the "Rostam and Sohrab and a Celebration Called Sadeh" book, the illustrator was inspired by the Iranian illustrations in different eras, beginning with the Parthian murals to the coffee house paintings. The illustrator attempts to represent an authentic Iranian atmosphere by combining these styles with contemporary visual art. This method supports the traditional Iranian culture and can also create a new visual atmosphere based on the social context and the genre of the illustrated YA book. These individual choices were made based on the personal interests of the artist and in compliance with the principles of clarity and proportionality. The illustrators also use a new signification process to convert the old signs and symbols into new signs and symbols to fit the new context in which the images will be presented. This works differently in the images relating to "Their hands smelled of flowers." In that sample, the illustrator may not have been inspired by the different eras of Iranian visual culture, but the elements, signs, and tools used by the illustrator show visual references to the era in which the story of the book takes place. Therefore, people's unique social nature and their access to cultural resources that are socially constructed indicate they are active participants in the processes of semiotics and communication.

Keywords: : Illustrated Books for Adolescents, Cultural Identity, Social Semiotics.

however, it must be noted that, unlike other studies that solely focus on visual social semiotics introduced by the aforementioned in their book titled "Reading Images" when it comes to analyzing visual language, this paper will focus on this method to the extent that it is relevant to 'social semiotics.' The research samples are selected from the illustrated YA fiction books that were submitted to three cycles of the "Top Book of the Year Festival" organized by the Cultural Association of Children's Book Publishers in the 2010s. A total of 230 titles were selected by the biennial festival, 47 of which were considered cultural artworks. This article is based on Laleh Jahanbakhsh's dissertation titled "An Overview of the Representation of National Identity in Illustrated YA books. Case study: titles submitted to four biennial cycles at the "Top Book of the Year Festival" organized by the Cultural Association of Children's Book Publishers in the 2010s" under the supervision of Dr. Hassan Soltani, Tehran University of Art. Due to the word limit, this article focuses on three titles selected from the aforementioned category that discuss cultural identity. These titles were researched and analyzed using social semiotics, and the result is presented here. These titles were selected using purposive sampling. Each of the three titles represents an important component of cultural identity. The first component is language, which has been used in the most famous literary titles recorded in different periods of Iranian history as a part of Iranian culture. The second component is ancient Iranian mythological figures, which are widely discussed in titles such as Shahnameh (The Epic of Kings by Ferdowsi). The third component is customs, traditions, rituals, beliefs, and values, the sum of which is known as the cultural heritage of Iran. These titles were accessed in the field and also observed as photographsThis paper aims to answer three questions: Firstly, what are the components that make up the cultural identity that's represented in Illustrated YA books? Secondly, what are the cultural resources that illustrators use in their work? Thirdmiotics introduced by the aforementioned in their book titled "Reading Images" when it comes to analyzing visual language, this paper will focus on this method to the extent that it is relevant to 'social semiotics.' The research samples are selected from the illustrated YA fiction books that were submitted to three cycles of the "Top Book of the Year Festival" organized by the Cultural Association of Children's Book Publishers in the 2010s. A total of 230 titles were selected by the biennial festival, 47 of which were considered cultural artworks. This article is based on Laleh Jahanbakhsh's dissertation titled "An Overview of the Representation of National Identity in Illustrated YA books. Case study: titles submitted to four biennial cycles at the "Top Book of the Year Festival" organized by the Cultural Association of Children's Book Publishers in the 2010s" under the supervision of Dr. Hassan Soltani, Tehran University of Art. Due to the word limit, this article focuses on three titles selected from the aforementioned category that discuss cultural identity. These titles were researched and analyzed using social semiotics, and the result is presented here. These titles were selected using purposive sampling. Each of the three titles represents an important component of cultural identity. The first component is language, which has been used in the most famous literary titles recorded in different periods of Iranian history as a part of Iranian culture. The second component is ancient Iranian mythological figures, which are widely discussed in titles such as Shahnameh (The Epic of Kings by Ferdowsi). The third component is customs, traditions, rituals, beliefs, and values, the sum of which is known as the cultural heritage of Iran. These titles were accessed in the field and also observed as photographsThis paper aims to answer three questions: Firstly, what are the components that make up the cultural identity that's represented in Illustrated YA books? Secondly, what are the cultural resources that illustrators use in their work? Thirdly, how do designers and illustrators use the available cultural resources concerning the context of the society in which they present their work? This research paper hypothesizes that many visual resources survive from many different art movements and cultural eras and are still available to this day. Designers and illustrators influenced by

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 16, No. 1, Spring 2024 ,Serial No. 42
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

An Overview of the Representation of Iranian Cultural Identity in Illustrated YA Books Using Social Semiotics [1]

Laleh Jahanbakhsh [2]
Hassan Soltani [3]
Mohammadreza Moridi [4]

Received: 2023-03-07
Accepted: 2023-07-10

Abstract

Illustrated books are among the most important cultural products made for the Young Adult age group which aim to represent the issues related to adolescent life in different literary genres. These literary genres are divided into different categories, such as textbooks, scientific books, poetry books, fiction, and translated fiction. The samples examined here are from the illustrated fiction genre. These books' unique feature of narrating stories from the heart of society and the culture from which they spring, can indirectly introduce young adults to fundamental concepts and issues such as the cultural identity of their Homeland. Cultural identity is by far one of the most meaningful constituents of the national identity of a country. Especially in the era of globalization and in the countries facing this phenomenon, understanding the components of identity, especially cultural identity, is considered vital for young adults. These categories encompass the G, D, and H rating categories (which include children's books, middle grade, and parental guidance ratings in the Iranian rating system) and overall the young adult category (ages ten to fifteen in Iran), which means they are at an age where they are curious about cultural and social phenomena around them as well as being at their most impressionable life stage. This review aims to introduce the components of the Iranian cultural identity and analyze how these components are represented in illustrated YA books. The methodology here is a descriptive-analytical approach, and the social semiotic method introduced by Gunther Kress and Theo Van Leeuwen is employed for visual analysis and semiotics;

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.43144.1948

The Present Paper is Extracted from the PhD Thesis by Laleh Jahanbakhsh, Entitled: "A study of the representation of national identity in adolescent illustrated book (Case Study: Fiction Books Participating in Four Biennial Top Books of the Cultural Association of Children and Adolescent Book Publishers in the 90s)".

2- Laleh Jahanbakhsh, PhD Student of Art Research, FACULTY OF THEORETICAL SCIENCES & HIGHER ART STUDIES, Art University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
Email: L.jahanbakhsh@student.art.ac.ir

3-Hassan Soltani, Associate Professor, Department of painting, Tehran Art University, Tehran, Iran
Email: soltani@art.ac.ir

4-Mohammadreza Moridi, Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Theoretical Sciences and Higher Art Studies, University of Art, Tehran, Iran
Email: moridi@art.ac.ir

stan? What are the similarities and differences between the characteristics of the "Dahan Azhdari" motif in the gilding of both periods?

Research Methodology

The method of this research is of a qualitative type and it was carried out by a comparative method, and collecting information through a documentary (library) method. The sampling of the statistical population of the current research is a case study of two works: one from Tabriz school and the Turkmen style, and the second from the contemporary period of Afghanistan, where the application of the "Dahan Azhdari" motif in the gilding of the two works is discussed. The selection of both samples has been done according to their general similarities with other works of the same period.

Findings

In the results of this research, the estimation of the similar features of "Dahan Azhdari" motifs in the gilding of the Tabriz school and the Turkoman style and the contemporary period of Afghanistan is discussed, which shows the importance of these features due to its continuation in the contemporary period. Distinctive features of Afghanistan's contemporary style, which is considered a kind of innovation, are expressed. In response to the question of the similarities between the motif of the "Dahan Azhdari" in the Tabriz school of the Turkmen style and Afghanistan, it can be acknowledged that: the type of spiral on which the "Dahan Azhdari" is formed in both works is of the Archimedean type. The position of the "Dahan Azhdari" on the Archimedes spiral in both works is placed at the beginning, middle, and end of the spirals in the last three semicircles. In both works, there are three types of motifs: semi-symmetrical, asymmetric, and half motifs. In all three types, the arrangement and location of the repetition and rhythm in the decorations are the same due to the Turkmen style of Tabriz school, and Afghan schools. In the decorations of both works, there are three decorations similar to the curved tooth and band. There is no distinction in the general form of the tooth and curved in both works and it is completely similar to each other. In the section of the stanza, the placement of the stanza at the end of the motif in both works can be mentioned as a commonality. In response to the differences between the motifs of the mouthpiece in the two works, it can be stated that in the contemporary work of Afghanistan, the stem of the Archimedean spiral is wider than in the work of the Turkoman style, and due to the proximity of the five and a half circles, which have less space, the distance between the spirals is also less. The maximum number of semicircles in the contemporary work of Afghanistan is six and in the work of Iran, it is four. The internal sub-spiral in the Afghan work is finer and smaller than the main spiral, but in the Iranian work, the width of both stems is the same. In all three types of semi-symmetric, asymmetric, and semi-" "Dahan Azhdari", the width of the beginning of the motif in the contemporary work of Afghanistan is more than that of the Turkoman style, and with a rhythm that has a greater acceleration from the narrow to narrow in width, its length is more than the work of the Turkoman style. In the part of tooth decorations in the contemporary Afghan work compared to the the Turkoman work, the overall shape of the "Dahan Azhdari" is smaller and it resembles a part of the curve; Because it is placed at the beginning of the decoration of the curve. The maximum number of curves in the contemporary Afghan work reaches nine; But in Iran, there are five, and the decorative form of the band is relatively independent and separate from the form of the motif in the Iranian work. In the Afghan work, the end of the spiral in the form of a band is placed at the beginning of the motif as a decoration.

Keywords: Gilding, Tabriz, Turkmen School, Iran, Contemporary period, Afghanistan.

Tabriz school and the Turkmen style are considered independent styles from other periods of gilding art in Iran; according to the works of this period, the general features of the Ilkhanid period are as follows: the space between the lines in the gilding is filled with gold color; the variety of colors has increased and the rich colors of this school are influenced by Iranian art and green and blue colors are dominant; much precision is used in the designs, which is the result of the influence of Chinese painting.

Through the Turkoman school's gilding method, the gilding in the contemporary period of Afghanistan has become wider in terms of decoration, and there are open and closed texts different from the composition of the works of previous periods, and it is no longer limited by the analogy of the previous periods. Variation in decorations and types of overall form of gilding components is one of the other characteristics of contemporary Afghan gilding works. So in some works of gilding, even two similar components cannot be found in decorations and petals. The studied work of the Turkmen school gilding method in the present study is the gilded Badragh page from the book of Islamic arts. This work was in 1478. It was dedicated to Sultan Khalil, the eldest son of Uzvan Hassan, the ruler of Agh Quyunlu - who ruled for six months in Tabriz. The dimensions of this work are 120.3 x 13.5 cm, with ink, gold, and matte watercolor on paper. The main form of this work is bergamot in the center of the work. Around the bergamot, there is a closed text in the form of an analogy. After the closed text, two borders are engraved around it, and in the last part of the border, the porch is located on three sides of the border. There is a text in the center of Toranj, "Wa Al-Dhain Abul-Fath Sultan Khalil Bahadur Khaldullah Malika wa Sultana wa Afaz Ali Al-Alamin Yare wa Ehsana" in Nastaliq script, which indicates that this work was commissioned for Sultan Khalil. The most used colors in the work are azure, gold, black, and brown. The second studied work from the contemporary period of Afghanistan is Badragh page by Mohammad Yunus Jami. Mohammad Yunus Jami, calligrapher and gilder of contemporary Afghanistan in 1990 AD. He was born in the city of Herat. His father, who was a scholar and art lover, seeing his son's talent, sent him to the art workshop of master Abdul Jalil Tawana to benefit from the master's knowledge in 2003. This period can be considered as the sound that not only awakened Jami's artistic taste but also excited his soul. By entering the Faculty of Fine Arts of Herat University in 2009 he reached a new approach to art and was particularly influenced by the teachings of master Abdul Naser Swabi. At the end of this course, he made an effort to study and examine the tombstones of the Timurid period. It was as a result of these studies that he got special artistic inspiration. He took the works of the Timurid period as a model for his artistic works. Even though Jami has a taste for deconstruction, he is a follower of the Herat school. As can be seen in the works of the Tabriz style of the Turkmen school, some of the characteristics of the Herat school with a different language have been inherited. At the same time, the artist has created a special style in this area, which has increased its functionality and efficiency with the use of new designs, considering the originality of the traditional foundations. The work of the Badragh page of the contemporary period of Afghanistan, 27 x 42 cm, is made with gold color and handmade Ahar Mahreh Indian paper by Jalil Jokar. In the center of the lower side of the tangerine work in a rectangular frame, it has the overall shape of an altar and there is an inscription in the upper part of it. A border has been worked around these two central roles, and there is a border on the last three sides. The work mostly uses azure, gold, brown, and black colors, and red and turquoise colors are also used in some of its partial decorations. Below is the examination and application of the "Dahan Azhdari" pattern in a step-by-step manner, firstly, the spiral stem, then the general form of the pattern, and finally, its decorations.

Research question

The main question here is: what are the characteristics of the motif of "Dahan Azhdari" gilding in the Tabriz school and the Turkoman style, and the contemporary period of Afghani-

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 16, No. 1, Spring 2024 ,Serial No. 42

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

"A Comparative Study on the Structure of the Dahan Azhdari Motif in two Gilded Works of the Turkmen Painting School of Iran and the Contemporary Period of Afghanistan"

Elaheh Panjeh Bashi [2]
Fereshte Ebrahimy [3]

Received: 2023-06-01
Accepted: 2023-10-07

Abstract

The art of gilding is one of the oldest common arts in Islamic countries. This art is considered one of the most influential arts in Iran and Afghanistan. Two works are adapted and studied in this research. The first work belongs to the period of Tabriz's painting style and the Turkoman school, and the second work belongs to the contemporary period of Afghanistan. The reason for choosing the topic is the existence of the "Dahan Azhdari" pattern in the two discussed periods with different structures and capabilities, which shows the influence of the Turkmen school on the contemporary art of Afghan gilding. The main problem of this research is to study the role of "Dahan Azhdari" as a main and influential role in gilding having a long history, and the gilding of Afghanistan in the contemporary period.

This study investigates seven important linguistic actions and five activities in each art work provided in two different tables, in details.

What is derived as result, is a meaningful and obvious difference in representation of objects in works of male and female photographers. Photos of this study are selected through targeted sampling method.

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.43975.1992

2- Elaheh Panjeh Bashi, Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran ,Corresponding Author.
Email: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

3- Fereshte Ebrahimy, PhD Student of Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
Email: Fereshte.ebrahimy.2020@gmail.com

the art of Jews residing in Iran has tended to be hidden among Iranian art and culture. In the adapted work of Bahram-Nameh, the confusion of the arrangement of the images itself means an order in the Jewish religion, which, in accordance with the Iranian hypertext, has an unusual expression to achieve enlightenment and transcendental truth. In this study, the relationship between two hypertexts is based on the influence system. In the Hebrew manuscript, we have a movement from intertextuality to hypertextuality.. On the surface, the Hebrew manuscript is depicted exactly according to the pentagram and tells the stories of Bahram Gur, but on the inside it has references to the Jewish tradition. The number seven is sacred in Islamic and Jewish thought and is a level of perfection and excellence. On the surface, the Hebrew manuscript is depicted exactly according to the pentagram and tells the stories of Bahram Gur, but on the inside it has references to the Jewish tradition. Therefore, by dealing with authentic Iranian stories and by producing the manuscript, the artist has pursued a goal, which is a metaphorical comparison and expression of Moses and the Jewish religion, which reminds the audience secretly and with implicit concepts. According to Genets' theory of intertextuality, among the four possibilities of intertextuality (quotation, allusion, reference, and plagiarism) and six hypertextual possibilities, co-presence and overlap are both present. A series of Jewish religious elements have been formed in the context of Iranian art and literature, which has led to the change of Nizami's poetry. In this way, the Persian-Hebrew text of Haftpeikar has been in constant rotation from Islam to Judaism and vice versa, and thus the gender and nature of the images have changed compared to the text and writing of Khamsa of Nizami.

Keywords: Adaptation, Painting, Safavid, Bahram-Nameh, Nizami, Gerard Genet.

works have not been examined with this approach. Outside of Iran, there have been researches about Persian-Hebrew manuscripts and most of them have been published in Hebrew, but none of them are from the point of view of derivation and adaptation. In this article, we are faced with the adaptation of the tradition of Jewish illustration from Iranian paintings and after that with the literary pre-text, so it is also a cross-cultural study and the formulation of the research has several different sign systems. One is literary (the text of Haftpeikar of Nizami) and the other is pictorial, which includes illustrations of the Persian and Hebrew manuscripts and the Lampstand of Menorah. The paintings of the Hebrew manuscript could not be created without a visual pretext, i.e. the pictures of the Persian manuscript could not be created and it can be said that the relationship between these two is based on pretext because the number of figures, the totality of the work and the creation of space all confirm this issueOn the other hand, the illustrations of the Persian manuscripts are also taken from the literary text of Khamsa of Nizami. In its heart, the Hebrew manuscript contains references to the Menorah candlestick, so this Lampstand is also a pretext for the Hebrew manuscript. Based on the acquired results, Bahram-Nameh shows something more than the imitation or reproduction of the text by transitioning from intertextuality to hypertextuality. This book has changed the seven conducts mentioned in Nizami's poetry and by simulating the appearance of the Haftgonbad story, it shows an allegory of the religion of Moses and the Jewish religion, which means it has been adapted from the coexistence of Nizami's poetry. The signs are sometimes a reference to Judaism and sometimes a quote from Nizami, so this illustrated text fluctuates in a continuous rotation from Islam to Judaism and vice versa, and the dominant type of change is Transposition. The adaptation in the Hebrew manuscript of Haftapeikar was formed in cultural-linguistic and international research, following the connection between two different Iranian and Jewish communities during the Safavid era. In this study, the difference between two hypertexts was investigated. In the first step, it was determined that Bahram-Nameh has a literary pretext of Khamsa of Nizami and a pictorial over text of Haftpeikar (11th century A.H.). By examining the cases considered in the collection of studies, it was determined that the Hebrew text related to the Persian manuscript of intertextuality is the dominant form of transposition. The changes that have been made in some symbolic systems of the paintings of Haftpeikar have led to huge changes and transformations in the second adapted and hypertextual work (Bahram-Nameh). Most of these transformations are related to the replacement and displacement of the days of Friday and Sabbath in the Hebrew text compared to the Persian text because in this way we encounter the exchange between the images of the Bahram-Nameh and the Menorah candlestick as a symbol of Judaism. This study is interdisciplinary, i.e. between literature, painting, and religion. The second hypertext (Hebrew manuscript) was produced based on the changes made in the Iranian manuscript and accordingly the literary text of Khamsa of Nizami. These changes are the result of a change in the text of Haftpeikar Khamsa of Nizami, so the literary text of Haftpeikar Nizami is a pretext for Bahram-Nameh. The creation of the illustrations of the Hebrew manuscript has been made possible in such a way that if it is examined with the criteria of Genets' theory, in terms of quantity and size, it has been reduced in size compared to the Persian manuscript, which can be expressed in terms of external structure and appearance. From a qualitative point of view, the Hebrew manuscript has changed. Also, there was an intertextual relationship between Bahram-Nameh and Menorah paintings as a symbol of Judaism, and due to this influence, the style of the works has changed. The identification and replacement of the seven stages of conduct and the seven places with the seven branches of the Menorah and the seven planets has been done, and following that and in a broader sense, the Nizami mystical conduct has been oriented towards Jewish mysticism. These changes have occurred in the painting tradition of Iranians, and therefore,

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 16, No. 1, Spring 2024 ,Serial No. 42

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Research Paper

Adaptation and Derivation in Hebrew and Persian Manuscripts of the Safavid Era through Gerard Genett'sTranstextuality: Bahram-Nameh (1112 AH) and Haftpeikar (1076 AH)1

Fariba Azhari [2]
Mehdi Mohammadzade [3]

Received:2022-09-12
Accepted:2023-05-07

Abstract

As a Persian Hebrew work, Bahram-Nameh represents Jewish art in the context of Iranian art. This work is derived from a Persian manuscript of Haftpeikar and by choosing and changing some special sign systems in it, an adapted manuscript of Bahram-Nameh was created. The problem is the reason for the re-creation and adaptation of the Hebrew manuscript of Haftpeikar from its Persian manuscript in the Safavid era. The goal is to achieve and identify the type of transformations in the Bahram-Nameh hyper textual. Questions: In the derivation process, what sign systems were changed or removed in the Hebrew manuscript that led to a change in meaning? what are the differences between the two Persian and Hebrew manuscripts of Haftpeikar? Examining Bahram-Nameh together with the available pretexts can fill the void of studies in this field. The statistical population includes paintings of the Haftpeikar section of the Persian manuscript of Khamsa of Nizami in 1076 A.H. and the paintings of the Hebrew manuscript named "Bahram-Nameh" belonging to 1112 A.H. The images of the paintings of both manuscripts are available on the website of the British Museum. The study sample also includes seven paintings from both books called Seven Places. This research is descriptive-analytical and comparative and has examined the two manuscripts in question with the approach of Gerard Genett's Intertextuality. The method of collecting information is also in the form of a library (recording) and observation. In Iran, much research has been done regarding adaptation, but so far Persian-Hebrew

1-DOI:10.22051/JJH.2023.41757.1854

The Present Paper is Extracted from the PhD Thesis by Fariba Azhari, Entitled: "Adaptation and Derivation in the Paintings of the Religious Minority of Iranian Jews from Iranian painting (from Safavid to Qajar period)".

2. Fariba Azhari, PhD Student of Islamic Art, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
Email: f.azhari@tabriziau.ac.ir

3. Mahdi Mohamadzade, Professor, Department of Islamic Arts, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran, Corresponding Author
Email: m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 16, No.1,Spring 2024

- **Adaptation and Derivation in Hebrew and Persian Manuscripts of the Safavid Era through Gerard Genet's Transtextuality: Bahram-Nameh (1112 AH) and Haftpeikar (1076 AH)1**
  Fariba Azhari, Mahdi Mohamadzade 8
- **A Comparative Study on the Structure of the Dahan Azhdari Motif in two Gilded Works of the Turkmen Painting School of Iran and the Contemporary Period of Afghanistan**
  Elaheh Panjeh Bashi, Fereshte Ebrahimy 11
- **An Overview of the Representation of Iranian Cultural Identity in Illustrated YA Books Using Social Semiotics**
  Laleh Jahanbakhsh, Hassan Soltani, Mohammadreza Moridi 14
- **The Infra-Thinness of Narrative in Advertising Discourse**
  Maedeh Hosseini Komeleh, Hamidreza Shairi.....,.....17
- **Presenting a Network-Based Definition of Handicraft Industries**
  Nahid Rahmanpoor,Mehdi Keshavarz Afshar ,Sepehr Ghazinoory 20
- **Formulation of Teamwork in the Production of Iranian Animated Feature Filmsy**
  Sahar Ghafurian, Kiyarash Zandi 23
- **Reflection of Political and Economic Relations between Shah Abbas I and the Venice Republic in Documents and Artworks in the National Archive of Venice (ASVe) and Museo Correr**
  Farinaz Farbod , Schoole Mostafawy , Yasaman Farhangpour 26
  .
- **A Survey on Representation of Binary Oppositions in the Arda Viraf Namah of Peshotan**
  Sadreddin Taheri,Afifeh Shahpir 29
  Tracing Antonin Artaud's Ideas in the Formation of Butoh Dance
- Somayeh Goodarzi ,Narges Yazdi..... 32

Article author(s) family name, author(s) first name; year of publication in brackets; Journal's name in Bold and Italic, volume number; issue number (year); page number, Number of pages of that article from low to high.

Dissertation: author(s) family name, author(s) first name; year in brackets, Dissertation title in **Bold** and Italic, name of the University.

Internet Databases:

- **In resources:** in case author(s) name and surname exist, first write Author(s) full name and then URL address, review date based on day, month and year.
- **Inside the article:** in case author(s) name and surname exist, first write Author(s) full name; and year of publication.
  In case author(s) name and surname do not exist, write database's name and the date which text was written on website.
- **How to reference domestic and foreign resources in text of the article:** in text as fallow (Authors surname, year of publication: page number)
- **Figures, Pictures, Tables and schemes:** figures, tables and schemes should be provided in the least essential numbers with proper quality of 300 DPI with TIF or JPG format, mentioning used resource, year and page number.

9- English Abstract: about 250 – 300 words (including definition of problem, aim, method of research, subject of research, most important findings and conclusions). English translation of Persian abstract is placed in this section.

10- **English Keywords:** including 4 to 6 words.

It should be noted that after accepting the article, all authors are required to translate Persian references into English and prepare an extensive English abstract (1300 to 1500 words) according to the guide sent by the journal.

Authors' guide:

Authors must submit their articles as Article's original version according to the below mentioned guide and submit them through Journal's website (https://jjhjor.alzahra.ac.ir/author)

- Article's main body is made of the following titles and titles related to this subject must be presented as subtitles.

1- Persian Abstract: The Persian Abstract should contain about 200 – 250 words (including Title, definition of problem, aim, method of research, subject of research, most important findings and conclusions).

2- Keywords: The article should contain 4-6 keywords.

3- Introduction: Including the introduction of subjects, aims of research and development of the article.

4- Research History

5- Research Method

6- Body: Containing theoretical fundamentals, studies and experiment, findings and conclusions. In In the acknowledgement section, the guidance and help of others are reminded and thanked briefly.

7- Author(s) Notes: Author(s) notes should English equivalents as well as necessary explanations about particular expressions and points and points indicated throughout the article and must be numbered respectively at the end of the article and before references.

8- References

8- 1 How to reference domestic and foreign resources in list of resources:

- Persian and Latin references should be numbered alphabetically based on the author(s) family names and in the order they are cited in the text.

- Domestic and foreign resources used in the text of article must be presented in Recourses based on APA principals:

Books (Authored) author(s) surname, author(s) first name; year of publication in brackets; complete name of the book in Bold and Italic; publication location: publication.

Book (Translated) author(s) family name, author(s) first name; year of publication for the original book in brackets; complete name of the book in Bold and Italic, translator(s) name and surname, year of translation, publication location: publication.

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Jour-

Instruction to Authors

Journal of Glory of Art (Jelve-y-Honar) accepts research papers related to Visual arts and Applied arts based on the following principals:

- Journal is ready to accept electronic manuscript of papers through Journal's website: http://jjhjor.alzahra.ac.ir.
- Articles should be results of author(s) research works .
- According to the new regulations of scientific journals of the Ministry of Science, Research and Technology dated 2019/04/22,; a scientific article is an accurate report of original research activities, technology or scientific promotion or generalization done by one or more researchers. The article should have two characteristics of originality and innovation and should be presented with the aim of advancing the frontiers of science and technology, publishing research and technology findings or improving the level of knowledge of users. Therefore, the authors are obliged to prepare their scientific article according to the indicators provided in the regulations.
- According to paragraph 2-5 of the regulations of scientific journals, the types of scientific articles are: research, review, short, case study, methodology, applied, point of view, conceptual, technical and extension. Authors can submit various scientific articles to the ***Glory of Art (Jelve-y-Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal.***
- Articles submitted to this Journal should not have been previously published or under publication in another Journal.
- Articles should be prepared in the Persian language and follow the writing principles of this language; authors must correct typing errors and misspellings before submitting articles to the Journal.
- The author(s) are responsible for the content of their articles.
- The Journal's editorial board has the right to reject or revise articles.
- The articles will be accepted for publication after the referee's confirmation as well as the Editorial Boards approval.
- References used in the article must be, maximum, as old as 5 years and authors must seriously avoid using very old recourses in case there are new recourses.
- Articles should be approximately about 6000 words and 12 pages, including all sections of the article.
- Articles must be submitted to Journal's website in A4 size, WORD format.
- The publication of articles of the Journal of Glory of Art (Jelve-y-Honar) is prohibited in other publications without referencing.

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 16, No. 1, Spring 2024

Serial No. 42

Publisher: Vice-Chancellory for Research, Alzahra University
Director-in-Charge: Dr. Abolghasem Dadvar
Chief Editor & Art Director: Dr. Effatolsadat Afzaltousi

Editorial Board
Dr. Effatolsadat Afzaltousi, Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
Dr. Zahra Hossein Abadi, Associate Prof., Faculty of Art, University of Sistan and Baluchestan.
Dr. Abolghasem Dadvar, Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
Dr. MohammadEbrahim Zareei, Prof., Faculty of Art and Architecture, Bu Ali Sina University of Hamedan.
Dr. Jalaledin Soltankashefi, Prof., Tehran University of Art.
Dr. Parisa Shad Ghazvini, Associate Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
Dr. Soodabeh Salehi, Associate Prof., Tehran University of Art.
Dr. Farideh Talebpour, Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
Dr. Mahmoud Tavoosi, Prof., Faculty of Art, Tarbiat Modares University.
Dr. Minoo Moallem, Berkeley Research, University of California
Dr. Ashraf Mousavilar, Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
Executive Secretary: Hamideh Arekhi
Persian Editor: Dr. Zahra Hoseini
English Editor: Dr. Pinky Chadha
Cover Designer: Shadi Madadi
Layout Designer: Shadi Madadi

Addrress: Vice-Chancellory for Research, Alzahra University, Vanak, Tehran
Tel: +98-21-85692232 P.O. box: 1993891176 **Website**: http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

The articles of this issue have been refereed according to subject by members of the Editorial Board. The views expressed by the writers/authors of the articles published in this issue do not necessarily represent the views of Glory of Art (Jelve-y- Honar), but are the personal views of the authors themselves. The editorial board accepts only those articles that are the result of research studies. Glory of Art (Jelve-y- Honar) has been indexed at **www.srlst.com (ISC)**

The Scientific grade of Glory of Art(Jelve-y-Honar) Quarterly Journal has been issued according to the statement No 48/3 Dtd. (2008/10/30) Secretariat office of the Iranian Scientific Journals commission. Ministry of Science, Research and Technology (MSRT)

Glory of Art

ALZAHRA UVIVERSITY

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 16, No. 1, Spring 2024
Serial No.42

JHOR

P-ISSN: 1607-9868
E-ISSN: 2538-256X

Adaptation and Derivation in Hebrew and Persian Manuscripts of the Safavid Era through Gerard Genet's Transtextuality: Bahram-Nameh (1112 AH) and Haftpeikar (1076 AH)1

Fariba Azhari, Mahdi Mohamadzade.....8-10

A Comparative Study on the Structure of the Dahan Azhdari Motif in two Gilded Works of the Turkmen Painting School of Iran and the Contemporary Period of Afghanistan

Elaheh Panjeh Bashi,Fereshte Ebrahimy.....11-13

An Overview of the Representation of Iranian Cultural Identity in Illustrated YA Books Using Social Semiotics

Laleh Jahanbakhsh, Hassan Soltani , Mohammadreza Moridi 14-16

The Infra-Thinness of Narrative in Advertising Discourse

Maedeh Hosseini Komeleh, Hamidreza Shairi 17-19

Presenting a Network-Based Definition of Handicraft Industries

Nahid Rahmanpoor, Mehdi Keshavarz Afshar , Sepehr Ghazinoory 20-22

Formulation of Teamwork in the Production of Iranian Animated Feature Films

Sahar Ghafurian , Kiyarash Zandi 23-25

Reflection of Political and Economic Relations between Shah Abbas I and the Venice Republic in Documents and Artworks in the National Archive of Venice (ASVe) and Museo Correr

Farinaz Farbod , Schoole Mostafawy, Yasaman Farhangpour 26-28

A Survey on Representation of Binary Oppositions in the Arda Viraf Namah of Peshotan

SadreddinTaheri,AfifehShahpir.....29-31

Tracing Antonin Artaud's Ideas in the Formation of Butoh Dance

Somayeh Goodarzi, Narges Yazdi.....32-34