دو فصلنامه علمی تخصصی
جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی

شماره ثبت: ۹۱۷۰۳
شاپا: ۲۱۴۲-۲۸۲۱
دوره اول، شماره سوم، پائیز ۱۴۰۱

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی

۱. ساختارشناسی تحلیلی پانتومیم
بابک دهقانی، سیما صابر صلغی

۲. بازشناسی هویت معماری اسلامی_ با نگرش بر معماری مسجد سلطان احمد شهر استانبول
حمیده احمدی، سیما حاجی حسن

۳. جایگاه زری¬بافی در پوشاک زنان استان هرمزگان
زهرا عمادی برنطین، فاطمه رقیمی

٤. عوامل مؤثر در شکل‌گیری هویت ایرانی- اسلامی در دانش‌آموزان دوره پیش‌دبستانی؛ کنکاشی بر دیدگاه معلمان
فاطمه توشه جو لنگرودی

۵. رمزگشایی شخصیت امام زمان(عج) در سینمای دهه ٦۰ بر اساس الگوی رمزگذاری و رمزگشایی نظریه دریافت استوارت هال
مهدی فتحی، مصطفی رستمی

٦. بررسی نقش هوش مصنوعی در بازسازی بناهای تاریخی ایران
ایمان سهرابی مقدم چافجیری، حسین اکبرنژاد دموچالی

۷. مطالعه تطبیقی اشعار گنبد سفید نظامی با چهار نگاره منتخب با تکیه بر دیدگاه ژرار ژنت
نرگس مقصودی

صاحب امتیاز و مدیر مسئول:
دکتر بابک دهقانی

سردبیر:
سیما صابر صلغی

دبیر تخصصی:
هادی ولی پور قره قیه

کارشناس نشریه:
نرجس ابراهیمی غانمی

ناظر بر ویراستاری
شیوا زارع

ویراستار
ایمان سهرابی چافجیری

مدیر سایت:
مصطفی تابدار

گرافیست:
زهرا نشاط

http://jiac.ir/
Email:info@jiac.ir
Phone number:
۰۰۹۸۹۱۷۹۷۰۳۲۳۵

بسم الله الرحمن الرحيم

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره چهارم، پائیز ۱۴۰۱

فهرست مطالب

ارتباط مستقیم با مدیر نشریه ٤

اعضای هیات تحریریه ٥

معرفی نشریه ٦

محورهای نشریه ٧

ساختارشناسی تحلیلی پانتومیم..... ٨

بازشناسی هویت معماری اسلامی با نگرش بر معماری مسجد سلطان احمد شهر استانبول..... ۲۲

جایگاه زری‌بافی در پوشاک زنان استان هرمزگان..... ۴۳

عوامل مؤثر در شکل‌گیری هویت ایرانی- اسلامی در دانش‌آموزان دوره پیش‌دبستانی؛ کنکاشی بر دیدگاه معلمان..... ۶۵

رمز گشایی شخصیت امام زمان(عج) در سینمای دهه۶۰ بر اساس الگوی رمزگذاری و رمزگشایی نظریه دریافت استوارت هال..... ۷۶

بررسی نقش هوش مصنوعی در بازسازی بناهای تاریخی ایران..... ۹۲

مطالعه تطبیقی اشعار گنبد سفید نظامی با چهار نگاره منتخب با تکیه بر دیدگاه ژرار ژنت..... ۱۰۷

ارتباط مستقیم با مدیر نشریه

✓ IRAN - HORMOZGAN - BND

✓ Phone number: ۰۰۹۸۹۱۷۹۷۰۳۲۳۵

✓ https://WhatsApp.me/message/۰۰۹۸۹۱۷۹۷۰۳۲۳۵

✓ https://t.me/jiac_ir

✓ https://www.instagram.com/jiac.ir

✓ https://eitaa.com/@jiac_ir

✓ https://bale@jiac_ir

✓ https://splus.ir/jiac.ir

✓ https://rubika.ir/jiac_ir

✓ email: info@jiac.ir

✓ blogfa: jiac.blogfa.com

✓ www.aparat.com/jiac.ir

✓ www.linkedin.com/in/jiacir

✓ facebook.com/jiac.ir

✓ Twitter.com/jiac_ir

ایران، هرمزگان، بندرعباس، بلوار راه آهن، تعاونی پل خواجو، بلوک یک، واحد ۲۴، جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی

دو فصلنامه علمی تخصصی
جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی

شماره ثبت: ۹۱۷۰۳
شاپا: ۲۱۴۲-۲۸۲۱
دوره اول، شماره سوم، پائیز ۱۴۰۱

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی

صاحب امتیاز و مدیر مسئول:
دکتر بابک دهقانی

سردبیر:
سیما صابر صلغی

دبیر تخصصی:
هادی ولی پور قره قیه

کارشناس نشریه:
نرجس ابراهیمی غانمی

ناظر بر ویراستاری
شیوا زارع

ویراستار
ایمان سهرابی چافجیری

مدیر سایت:
مصطفی تابدار

گرافیست:
زهرا نشاط

اعضای هیات تحریریه
دکتر ابوالفضل داودی رکن آبادی (استاد تمام دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد)
عبدالحسین لاله (دانشیار فرهنگستان هنر)
دکتر محمد عارف (دانشیار دانشگاه تهران)
دکتر ابراهیم اقبالی (دانشیار دانشگاه تبریز)
دکتر سالار ظهوری (استادیار دانشگاه آزاد اسلامی یزد)
دکتر حسن ریاحی (استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی)
دکتر پرناز گودرزپروری (استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی)
دکتر احمد جولایی (استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر)
دکتر عباس عاشوری نژاد (استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر)
دکتر مریم پرهیزکاری (استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر)

اعضای هیات تحریریه بین المللی
دکتر محمود دهقانی (دانشگاه تکنولوژی و فناوری، سیدنی، استرالیا)
داریو مزدا (دانشگاه Complutense، مادرید، اسپانیا)
دکتر احمد شفیق رسولیار (پوهنمل (استادیار) دانشگاه هرات، افغانستان)

http://jiac.ir/
Email:info@jiac.ir
Phone number:
۰۰۹۸۹۱۷۹۷۰۳۲۳۵

به موجب ماده ۱۳ قانون مطبوعات مصوب مجلس شورای اسلامی پروانه انتشار رسانه الکترونیک – غیربرخط جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی در زمینه پژوهش‌های تخصصی هنر به زبان فارسی و انگلیسی و ترتیب انتشار دوفصلنامه در تاریخ ۱۷/۰۳/۱۴۰۱ به شماره ثبت ۹۱۷۰۳ از سوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی صادر گردید.

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی با دسترسی آزاد در اختیار پژوهشگران می باشد .فایل تمامی مقالات به شکل پی دی اف در تارنمای این نشریه قرار خواهد گرفت و مراجعه کنندگان می توانند به شکل رایگان از آن استفاده و با ذکر منبع منتشر نمایند.

کشور محل چاپ: ایران – تهران

اعتبار: علمی

توالی انتشار: دوفصلنامه

سال آغاز انتشار: ۱۴۰۱

وضعیت انتشار: الکترونیکی

نوع داوری: دوسویه ناشناس

درصد پذیرش مقالات: ۳۰ ٪

هزینه داوری و پذیرش مقالات: کاملا رایگان

هزینه انتشار: ۳۵۰ هزار تومان

نوع انتشار: علمی تخصصی

زبان نشریه: فارسی و انگلیسی

موضوع: فرهنگ و هنر اسلامی

نحوه انتشار: دسترسی آزاد به تمامی مقالات

روش منبع نویسی: APA

میانگین زمان داوری: دو ماه

وضعیت چاپ: الکترونیکی

ایمیل نشریه: info@jiac.ir

محورهای نشریه

موضوعات مورد پذیرش در جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی

۱- پژوهش در فرهنگ و هنر، هنر اسلامی، فلسفه هنر

۲- هنرهای نمایشی

۳- هنرهای تصویری و طراحی

٤- سینما

٥- موسیقی

٦- هنرهای تجسمی

۷- معماری و شهرسازی

۸- مرمت، احیا و بازسازی

۹- طراحی، طراحی فرش و پارچه

۱۰- مطالعات میان رشته سایر موضوعات مرتبط با مطالعات فرهنگ و هنر اسلامی

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره چهارم، پائیز ۱۴۰۱

ساختارشناسی تحلیلی پانتومیم

بابک دهقانی، سیما صابرصلغی

دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، معاون پرورشی دبستان پسرانه سما شعبه یک، اداره آموزش و پرورش ناحیه یک بندرعباس

راهبر پژوهشی دبستان دخترانه و دبیر متوسطه اول سما، اداره آموزش و پرورش ناحیه یک بندرعباس

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۱۷ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۲۶

چکیده

پانتومیم به عنوان یک نمایش بی کلام با حرکات اغراق آمیز قدمتی دیرینه دارد. رمزگرایی یکی از شیوه‌های اجرا در این نمایش است. شروع پانتومیم و ارتباط اولیه با مخاطب بسیار مهم است و نحوه اجرا نسبت به داستان دارای ارزش بیشتری است که می تواند همه چیز را تحت الشعاع خود قرار دهد. پژوهش حاضر با عنوان ساختارشناسی تحلیلی پانتومیم با روش توصیفی – تحلیلی علاوه بر اینکه به بررسی و مطالعه ساختاری پانتومیم می پردازد، به ارائه معانی و مفاهیم اجزای آن نیز توجه خواهد داشت. در این پژوهش با گردآوری و مطالعه منابع معتبر، برخی مورد استفاده مستقیم و برخی مورد استفاده غیرمستقیم قرار گرفته است. منابعی که مورد استفاده مستقیم قرار گرفت، در بخش منابع و ماخذ درج گردید و منابع غیر مستقیم جهت دریافت ایده و روشن شدن برخی موضوعات مرتبط کمک رسان خوبی بوده است. در ادامه روش کتابخانه ای و تجربی جهت تکمیل و تجمیع بحث بسیار کاربردی بوده است.

کلمات کلیدی: ساختارشناسی، تحلیلی، پانتومیم

مقدمه

بازیگری و توجه به هنر نمایش ایمایی (پانتومیم) از بدو حضور انسان بر زمین ناخواسته مورد توجه بوده است، زمانی که آدم و حوا به فرمان خدا از بهشت رانده شدند، برای آنکه روی زمین با هم ارتباط برقرار کنند، با حرکات دست و پا و صورت (میمیک) با هم حرف می زدند. این دو آفریده خداوند از همان ابتدای آفرینش با هنر بازیگری زندگی خود را پیش می بردند (رضا آشفته، ۱۳۹۳: ۷)

بنابراین انسان از همان آغاز با نمایش پانتومیم آشنایی داشته است. ریشه پانتومیم به زمان های بسیار دور (بدوی) قبل از پیدایش خط و گفتار، جهت برقراری ارتباط میان افراد باز می گردد. در آن زمان که پدر خانواده جهت امرار معاش و شکار به جنگ با حیوانات وحشی می رفت. پس از بازگشت افراد قبیله را گرداگرد آتشی جمع می کردند و هر یک در نقشی فرو می رفت. یکی نقش شکارچی و دیگری با بر تن نمودن پوست حیوان، نقش شکار را بازی می کرد و این چنین صحنه سخت و دلخراش شکار را بازسازی می نمودند تا فرزندان و همسران ایشان هم با سختی کار آشنا شوند و هم در نگهداری مایحتاج زندگی کوشا باشند. چنین مراسم و آئین و مناسکی در قبایل رسم بود. در کمی جلوتر از تاریخ در روم باستان اجرای چنین مراسمی فرم نمایشی و صورت اجرایی به خود می گیرد. تا آنجا که شخصی به نام تلستس با زبان بدن و رقص به طرز شگفت انگیزی به توصیف داستان های باستانی می‌پرداخت. در این گونه از رقص نه کلامی بر زبان جاری می شد و نه حرکتی از قلم باز می ماند. پانتومیم بازی احساسات است.

بیان مسئله

پانتومیم را هنری بدون کلام می نامند. هنری که سرشار از اغراق در حرکات است. اغراق برای فهم بهتر و بیشتر. این هنر دارای شیوه های متعددی می باشد. که برخی از آن بدین شرح است؛ میم، لامیم، میمودرام، میمودی نامیک، باله و ... مقاله حاضر تحت عنوان ساختارشناسی تحلیلی پانتومیم با هدف مطالعه هنر پانتومیم و عناصر تاثیرگذار در آن و مروری کوتاه بر فعالیت دو هنرمند این عرصه، بررسی خلاقیت ها، دانش و عناصر مختلف پانتومیم و تاثیرگذاری آن بر مخاطب است. از این رو تلاش گردیده تا از یافته های به دست آمده برای سنجش این هنر دیرینه، بهره جویی شود. مطالعاتی که چگونگی اجرا و دانش آن را در ذهن مخاطب ایجاد می کند و در چنین شرایطی به لحاظ امکان انجام پذیری و نیز به دست آمدن نتایج قابل اعتماد، از جایگاه قابل توجهی برخوردارند.

برخی پانتومیم را با لال بازی اشتباه می گیرند. لال بازی آنگونه از نمایش است (اگر بتوان نام نمایش بر آن گذاشت) که لب ها در راستای حرکات تکان می خورد. در پانتومیم نباید لب را حرکت داد. بلکه حرکات آنقدر گویا و شفاف است که دیگر تیازی به لب زدن نخواهد بود. زبان پانتومیم، زبان بین المللی است، لذا در هر مکانی (کشوری) بایستی به شکلی اجرا شود که فهم آن واضح و دقیق باشد. پانتومیم را ادابازی نیز نام نهاده اند. گونه از نمایش بی کلام که با استفاده از حرکات بدن به اجرا در می آید (حسن عمید، ۱۳۵۰: ۱۸۵).

حال با نگرشی ژرف در موضوع این تحقیق سئوال پیش رو جان تازه می گیرد؛ نقش پانتومیم (هنر ادابازی) چه تاثیری در روند رو به رشد فعالیت های تئاتری دارد؟

روش تحقیق

در این پژوهش روش مورد استفاده به صورت توصیفی-تحلیلی و کاربردی می باشد. بدین شکل که پس از مطالعه منابع به دست آمده به توصیف و تحلیل آن پرداخته شده و سپس به جنبه های کاربردی آن اشاره خواهد شد. نوع کار تحقیقاتی در این پژوهش تحلیل محتوای کیفی است.

پیشینه پژوهش

مارک اشتولزبرگ بازیگر سینما و تئاتر، فیلمنامه نویس، کمدین و تهیه کننده است که دارای عنوان ده معلم بازیگری در سواحل شرقی را در کارنامه خود دارد در سال ۱۳۹۸ در کتابی تحت عنوان آموزش پانتومیم آورده است که پانتومیم، تئاتر خاموش یا هنر گفت گوی بدن بدون کلام است. تاکید این هنر بر ارائه احساسات و مفاهیمی است که هرگز با بیان در کلام نمی گنجد. تنوع موضوع در پانتومیم از کمدی تا تراژی وجود دارد که با تجسم در بدن بازیگر تجلی می یابد. بنابراین بهترین و اصیل ترین شکل هنر تئاتر به حساب می آید.

ناصر آقایی مدرس دانشگاه، بازیگر، نویسنده و مترجم دارای مدرک دکتری از دانشگاه واریک انگلستان در سال ۱۳۹۹ در کتابی تحت عنوان پانتومیم آورده است که صورت بازیگر پانتومیم اغلب با رنگ سفید، نوک بینی و لبها نیز با رنگ قرمز نقاشی می شود. به همین دلیل بازی های ریز روی صورت خنثی می شود و اجرای بدنی پر رنگ تر جلوه می کند. در این کتاب طیفی از اجراهای پانتومیم به همراه تمرینات بدنی برای بالا رفتن از دیوار، پله، در، شیشه، طناب کشی، عصا، حجم، راه رفتن درجا و ... آموزش داده می شود.

سروش شاملو در سال ۱۳۹۰ در کتابی تحت عنوان پانتومیم (اسطوره، تاریخ و تکنیک نوین) آورده است که آنچه در معنای ریشه شناسی پانتومیم نقش بسته است، در بازگشایی و بازنشانی نشانه شناسی رنگ می‌بازد. اگر شکل و نقش، نشانه و تصویر را در مفهوم پدیده بنامیم پس باید آنها را همچون درختان عجیبی تصور کنیم که دو سر در میوه دارند. طبیعت پادرهوا یا فره فره ای.

داده های پژوهشی

دانش پانتومیم

پانتومیم نمایش صحنه ای که با بازی طراحی شده است. این نوع از نمایش شبیه اجرای نقش بر روی صحنه تئاتر است. فرق پانتومیم با سایر نمایش ها در ساکت بودن آن است چرا که حرف و صحبتی رد و بدل نخواهد شد و بازیگران تنها با ایما و اشاره و حرکات بدنی با هم ارتباط می گیرند. این حرکات جزو حرکات معمول در زندگی روزمره نیست، بلکه با تمرینات مکرر و تجربه کافی به خلق حرکتی جدید دست زده تا بتوان معنای دقیق را ارائه کرد. نمایش پانتومیم دارای دو دانش مرتبط به یکدیگر است. ۱- دانش نظری ۲- دانش تئوری که در اصطلاح آن را نمایش در سکوت می خوانند. که در یک تقسیم بندی آن را به سه دسته کلی تقسیم نموده اند:

پانتومیم

پانتومیم لال بازی نیست. بلکه شناخت حرکات و مفاهیم بر پایه اصول صحیح و هدایت گر می باشد. حرکات پانتومیم مخاطب را از سوی به سمت داستان کشیده و از سوی دیگر خارج می کند. ریتم پانتومیم همانند دیگر هنرها دارای ضرباهنگ منظمی می‌باشد. به عبارت دیگر پانتومیم مجموعه است از چند تابلو پی‌درپی که به وسیله بدن ساخته می شود و در نهایت به خلق اثر هنری منتج می شود. در دوره ای از امپراطوری روم پانتومیم یا فابیولاسالتیکا مورد توجه بسیار از افراد جامعه به خصوص هنرمندان بود. پانتومیم رومی را در حقیقت باید طلایه‌دار باله شناخت، زیرا این نمایش اساساً یک رقص روایی است. پانتومیم به عنوان نمایش ایمایی (در رده علمی دانشگاهی) در یونان باستان وجود داشته که درابتدا به صورت رقص تکنفره در روم باستان در حاشیه سایر برنامه ها و به تبعیت از آن اجرا می شد.

با مطالعه در متون تاریخی به نظر می رسد که پانتومیم ریشه در اساطیر نیز دارد. داستان سرایی گروه همسرایان با حرکات موزون به همراه شخص آوازه خوان و یک گروه ارکستر متشکل از فلوت، نی و سنج. پانتومیم نمایشی است جدی که البته گاه جنبه کمدی پیدا می کرد. اما رفته رفته از محبوبیت جنبه کمدی آن کاسته و جنبه جدی به تدریج جای تراژدی را گرفت. پیلادس و باتیلوس معرف این نوع از نمایش در روم باستان بودند.

اما داستان پیدایش پانتومیم را چنین روایت می کنند که آندرونیکوس نمایش‌نامه نویس و بازیگر مشهور رومی به تدریج صدای خود را از دست داد و برای اجراهای خود نیازمند حضور شخص دیگری بود. بنابراین شخصی را در کنار صحنه می گذاشت تا زمانی که او مشغول رقص و ارائه نقش بود، گفتارها با صدای بلند به گوش مخاطب برسد. رفته رفته لباس های رنگارنگ و ابزار صحنه، گروه همسرایی و موسیقی از عوامل دسته اول پانتومیم می شود. موضوعات اساطیری و تاریخی اساسا یک شکل دراماتیک به این نوع از نمایش داده و بازیگران متعددی در آن به ایفای نقش می پرداختند. پانتومیم گاه کوتاه و گاه بلند و مفصل بود.

موضوعات پانتومیم همانند سایر نمایش های صحنه ای در هر موضوع جدی و شوخی قرار دارد، اما بیشتر با جنبه های روزمره زندگی بشر سرو کار دارد. نمایش پانتومیم نه تنها جنبه های جدی آن بلکه جنبه های شوخی و سرگرمی اش پای تماشاگران را به صحنه های نمایش باز می کند.

نمایش بی کلام

درام نمایشنامه یا داستان (اعم از شادی بخش یا غم انگیز) و دراماتیک به نمایشنامه یا تراژدی معنی می شود (مهشید مشیری، ۱۳۸۲: ۷۹۱).

میمو درام شکلی از نمایش است که بر پایه چند جمله تا یک پاراگراف شکل می گرفت. در این نوع از نمایش عناصر تئاتر چون لباس، صحنه، نور و ... کاربرد داشته است. در تعریف جامع تر نمایشی بود که تنها کلام را از آن گرفته اند. اصل یونانی آن دراما به معنی عملی که انجام می شود. در یونان باستان به معنای کاری که بر روی صحنه نمایش برای تماشاگران انجام داده می شود.

موسیقی و حرکت

تبدیل نت‌های شنیداری به رفتارهای حرکتی که براساس یک عنصر یعنی ریتم صورت می پذیرد. ریتم به معنی توالی ضربه‌های آهنگ که برای موزون کردن نوای موسیقی به کار می‌رود. به عبارت دیگر تکرار پی‌درپی یک حرکت پایدار در زمان مشخص را در موسیقی وزن یا ریتم گویند (جواد میرشکاری، ۱۳۹۱: ۲۷).

چنین نمایشی هم قصه دارد و هم ندارد. اگر فاقد داستان و موضوعی را در پی نداشته باشد رقص گفته می‌شود. رقص، به معنای کنشی انسانی که حاصل برانگیختگی حسی به وسیله انواع ادراک آدمی مانند شنوایی، شور، غم، زیبائی‌شناسی و غیره است، به انواع مختلف تقسیم می‌شود (نیما کیان، ۱۳۸۳: ۳).

با توجه به تعریف فوق رقصِ نمایشی مد نظر خواهد بود. آدام دارینوس می‌گوید: رقص و پانتومیم دوقلوهای بهم چسبیده‌اند که فاصله آن‌ها کمتر از تار موست. اما یک تفاوت عمده این دو را از یکدیگر جدا می سازد. در رقص، حرکات به شکلی طراحی شده اند که رقصنده از زمین فاصله گرفته و اوج می‌گیرد. اما، در پانتومیم، میزانسن های بازیگر بر روی زمین قرار دارد و ناچار حرکات چنین طراحی شده است.

بازیگر که در فارسی پیشتر به‌جای آن از واژه‌های آکتور، آرتیست یا ارباب صنایع ظریفه استفاده می شد و واژه هنرپیشه که معنی کلی هنرمند را در بر داشت (محسن روستایی، ۱۳۷۵: ۴۷) یا ایماگر پانتومیم نشانه‌ها و کدهایی را با نشانه‌گذاری های مخصوص به خود استفاده می نماید. این کد ها و نشانه ها برای مخاطب نمایش قابل درک می باشد. ایماگر رقص را می شناسد و به عنوان ابزار کار خود استفاده می نماید. اما رقصنده نمی اواند به عنوان ایماگر بر صحنه نمایش خود حضور پیدا کند.

انواع پانتومیم

۱- فیگوراتیو ۲- تشریحی ۳- کاربردی ۴- عروسکی ۵- ماشینی

- **فیگوراتیو**

به نوعی از نمایش پانتومیم گفته می شود که بر پایه فیگور و ژست بدنی اجرا می گردد. بازیگر پانتومیم می‌بایست در شکل های متنوع و موقعیت های مختلف بر بدن خود تسلط داشته باشد به شکلی که در صورت نیاز چند ثانیه یا حتی دقیقه در همان حالت ثابت بماند. فیگور یا ژست بدنی باید دارای معنا و مفهوم باشد و این معنا به مخاطب نیز منتقل شود. یکی از راه های به دست آوردن فیگور

مناسب تمریناتی بر پایه کنترل بدن و تعادل در تنفس است. ژست عملکرد بدن را آشکار و نمایان می سازد و بر پایه ارتباط غیر کلامی است. ژست شامل حرکاتی در فیزیک بازیگر می باشد.

- **تشریحی**

نمونه ای دیگر از نمایش پانتومیم که موقعیت را توصیف می کند. لازم است بدانیم که ساخت موقعیت در این نوع از نمایش با تئاتر کاملا متفاوت است. معمولا طرح های پانتومیم بر اساس یک جمله ساخته و پرداخته می‌شود و این از ویژگی های این نوع از نمایش است که بدون متن می باشد. مارسل مارسو در کارگاه های خود به این موضوع اشاره دارد که متن پانتومیم در چند کلمه (سه یا چهار) کوتاه خلاصه می شود. مثلا پیت به رستوران می رود.

- **کاربردی**

در چنین نمایشی که معمولا زیر مجموعه هنر کاربردی نیز به حساب می آید، جهت ارائه یک عمل در راستای حل مشکل می باشد. دراین گونه از هنر پانتومیم تعداد از دو نفر بیشتر می باشد که یاری دهنده نقش اصلی می باشند. این کارکتر ها بیشتر در نقش اشیاء یا اکسسوار صحنه قرار می گیرند.

- **عروسکی**

در این نوع از پانتومیم دو نوع عروسک وجود دارد و حرکات افقی و عمودی با هم شکل می گیرند. یکی عروسک کوکی و دیگری عروسک خیمه شب بازی. در عروسک کوکی حرکات به شکل متصل و کاملا شکسته است و تعداد مفاصل به شش بخش تقسیم می شود، اما در عروسک خیمه شب بازی حرکات به شکل منقطع و منعطف است. تعداد مفاصل نیز به شش بخش تقسیم می شود (مفصل گردن، مفصل دست راست، مفصل دست چپ، مفصل پای راست، مفصل پای چپ، مفصل کمر).

ماشینی

در این نوع از نمایش پانتومیم حرکات به صورت عروسکی نیست و به دلیل تعدد در مفاصل، حرکات افقی و عمودی با هم شکل نمی گیرد.

بازیگر پانتومیم

نمایش یعنی A در نقش B وقتی که C نظاره گر آن باشد. چنین نقشی را بازیگر ایفا می کند. بازیگر قبل از هرکاری، باید یک بدن خیالی برای نقش تجسم کند. این بدن خیالی بدن نقش است. بازیگر باید یاد بگیرد چگونه این بدن خیالی را مثل یک لباس تن

خودش کند با تمرین منظم و زیاد یاد می گیرد که چه جوری تناسبات بدن خودش را تغییر دهد و با بدن نقش یکی شود. (میخائیل چخوف، ۱۳۸۵: ۴۰).

بحث و یافته های پژوهشی

جایگاه پانتومیم در تئاتر

پانتومیم دارای اصول جدی در بازیگری است. بازیگر پانتومیم به دلیل حساسیت در انتقال مفاهیم می‌بایست با جدیت کار خود را دنبال نماید. پانتومیم علمی است بر پایه هنر که از دوران کلاسیک تا مدرن به عنوان یک نمایش سبک یافته از آن یاد می شود. بنابراین بسیاری از بازیگران پانتومیم در مراحل متفاوت از شیوه‌های جدید در پرورش تخیل و بدن استفاده می‌کنند و دقیقا به همین دلیل در مدارس بازیگری از جایگاه ویژه ای برخوردار است. بنا بر گفته مارک اُرِل بدن بازیگر می تواند بهترین دوست و بدترین دشمن او باشد. پانتومیم نیاز به تمرین بدنی دارد. این تمرینات ورزشی نیستند، بلکه حرکاتی تخصصی برای ارائه بهتر نقش در صحنه ایمایی است

تمرینی به درد بازیگر می خورد که بتواند ظریف ترین نوسان های روح و ذهن را به کل جسم منتقل کند. بازیگر با انجام این تمرین ها، حساسیت بدن خود را بالا می برد و می تواند با کمک این بدن حساس، درونیات خود را به گویاترین شکل برای تماشاگر نمایش دهد (چخوف، ۱۳۸۵: ۹۱).

پانتومیم در تئاتر دارای جایگاه ویژه ای است. تا آنجاکه در جشنواره ها و فستیوال های معتبر ملی و بین المللی مجوز ورود می گیرد و گاه جوایزی نیز در این زمینه اعطا می گردد. درک و احساس بازیگر در خلق چنین اثری به او کمک می کند تا بتواند بازی خود را از حالت سطحی خارج نماید. اگر زندگی در نقش نباشد باور آن برای مخاطب سخت خواهد بود. در چنین شرایطی هدف انعکاس زندگی و تقلید هنرمند نیست. بازیگر پانتومیم بر روی صحنه دست به آفرینش می زند. اما جهت پاسخگویی به سئوال این تحقیق که در خصوص نقش پانتومیم (هنر ادابازی) چه تاثیری در روند رو به رشد فعالیت های تئاتری دارد، باید بدانیم که بازیگری چیست؟ بازیگر کیست؟ و به چه کسی بازیگر می گوئیم؟

کلمه بازیگر بهترین واژه برای توصیف این هنر است. هنرپیشه معنایی عام دارد، آکتور انگلیسی ها به معنای عمل کننده و پتواژگر کلمه فارسی ایران باستان، به معنای پاسخگوست. اما بازی-گر در درون خود کلمه بازی را دارد. بازی شاید بهترین توصیف کننده این هنر جادویی باشد. هنر که در هر شکلی، هر زمانه و مکانی، بازی اصلی بنیادین برای آن محسوب می شده است. از طریق بازی ما وارد دنیای نمایش می شویم (ابراهیم امینی، ۱۳۹۵: ۷).

با این توصیف کودکان در رده سنی ۳ تا ۷ سال بازیگری و نمایش را تجربه می کنند و درک خوبی از تئاتر دارند. بنابراین به نظر می رسد که جایگاه پانتومیم در تئاتر را باید در ریشه های نمایش خانگی جستجو کرد. آنجا که تمرکز برای ارائه بحث میان یک خانواده شکل می گیرد.

تمرکز بازیگر و بازیگری به عنوان دو معادله عمل می‌کنند و نتیجه هر کدام، تأثیر متقابلی در برخواهد داشت. اینجاست که به اهمیت تمرکز در بازیگری پی می‌بریم؛ چرا که یک بازیگر حتی اگر به بهترین نحو، نقش خود را آفریده باشد چنانچه هنگام اجرا، تمرکز کافی نداشته باشد، دچار نقصان می‌شود و دیگر نمی‌تواند مدعی ایفای نقش خود باشد؛ بنابراین تمرکز همان‌طور که نیروی انسان را به واسطه نیروی خود، مضاعف می‌کند به همان شکل نیز می‌تواند در صورت عدم حضور، نیروی او را به حدی باورنکردنی کاهش دهد. تمرکز، پایه و اساس تکنیک روانی را شکل می‌دهد و بدون تمرکز، تخیل، حافظه، تفکر و... کارآیی لازم را نخواهند داشت. بنابراین هنرمند خلاق باید نحوه برانگیختن و اداره کردن سرشت خود را بداند (استانیسلاوسکی، ۱۳۸۲: ۳۱).

جذابیت پانتومیم

بازیگر موظف و مکلف به استفاده از نیروی تخیل در خود نمایشی اش است. اگر چنین نباشد فعالیت اجرای او جذابیت کار را کاهش داده و چیزی شبیه به بازیگران قبل از خود خواهد شد. از سوی دیگر اتفاقات و حوادث روزمره ای که در گوشه و کنار جامعه دیده می شود نیز در بازیگر نمایان گردیده و سهم خلاقانه ایشان در بازی و نمایش حذف می گردد. بازیگر مجری برنامه های شبانه نیست. بلکه قوع تخیل و تعقل او به عنوان ابزار فعالیت جذابیت نمایش آن هم از نوع بی صدا (پانتومیم) را بالا می برد.

جذابیت پانتومیم در رمزگذاری و رمزگیرایی شیوه اجرا نهفته است. شیوه اجرا همه چیز را تحت الشعاع قرار داده و داستان را به به زیبایی القا می نماید. پانتومیم کامل و جذابی نوعی نمایش است که ویژگی های خود را داراست. این ویژگی ها اعم از شادی، خنده، ضرباهنگ، پویایی، جذابیت و هیجان است.

پانتومیم حاصل تلفیق واقعیت با هنری است که بر صحنه تئاتر توسط بازیگر اجرا و در دل تماشاگر تجلی می‌یابد. واقعیت آن را باور پذیر می سازد و هنر موجب آرامش مخاطب می گردد. بنابراین پانتومیم هنر آسوده زیستن است. هنری که ذهن را به تکاپو وا می دارد و اگر درست عمل کند چالش خارج از حطیه هنر نیز بهتر عمل می کند.

لازم به ذکر است که تمام ابزار یک بازیگر میمیک و فیزیک ایشان است. بازیگر پانتومیم می بایست از واقع گرایی دور شده و در صحنه به آن واقعیتی که در وجودش نهفته است برسد. در واقع پانتومیم هر آنچه را در سایر هنرها با کلمات و حرکات به هم می پیوندند، تنها با دو عنصر ذکر شده و رعایت قراردادهای معین جذاب و زیبا می نماید. بنابراین فهم آن سخت تر و نیازمند تعامل و تفکر عمیق است. بازیگر پانتومیم خود را در پس چهره اش مخفی نموده و در دل او غرق گردیده است. از سوی دیگر مخاطب نیز نیازمند تعمق در حرکات و قراردادهاست تا بتواند هم پانتومیم را درک کند و هم خودش را.

آنچه این هنر را جذابتر می نماید، استفاده از ابزارهایی است که همیشه و همه جا همراه بازیگر است. همانطور که نقاش در ارائه فعالیت هنری خود نیازمند قلم مو می باشد و نجار نیازمند میخ و چکش و ... بازیگر (پانتومیم) هم نیازمند ابزاری همچون نیروی تخیل، بدن آماده، حس، صدا و بیان خوب، تقلید می باشد که در دو عنوان میمیک و فیزیک خلاصه می شود.

دارا بودن نیروی تخیل از ویژگی های مهم بازیگری است. در زندگی کودکان دارای تخیلی آزادند و با بهره گیری از وقایع و حوادث اطراف خود و اعمال افراد بزرگتر به عنوان بازیگران بسیار طبیعی به حساب می آیند. بازیگر با استفاده از این نیرو به وقایع و حوادث رنگ و بوی خاصی می بخشد (رحمت الله محرابی، ۱۳۸۳: ۱۹).

بنابراین با استفاده از این ابزار فعالیت‌های ممکن الوقوع را رقم می زند. نرمی بدن و انجام حرکاتی که در تمرینات روزمره حاصل می شود می تواند جلوه ای از بازی طبیعی ایماگر در ذهن تماشاگر را ایجاد نماید. در پانتومیم اندام های بیان ابتدا بدن سپس دست و بازوها و در نهایت چهره ایماگر است. چرا که حرکت در بدن بزرگتر از سایر اندام ها می باشد اما اندام های بیان احساسات در چهره بسیار کوچکتر هستند.

بدن و تخیل دو عنصر حائز اهمیت در پانتومیم است. بنابراین ایماگر موظف است خطوط ایده آل ذهن را به صورت تخیلی ترسیم نموده و بی دلیل فضا را اشغال نکند. در نمایش پانتومیم می توان در هر نقطه و زمانی حرف خود را زد بدون آنکه کلامی جاری شود.

فیزیک در پانتومیم

قاعدتا ایماگر در طراحی خود نباید ریش و سبیلی داشته باشد، چرا که می بایست در نقش های مختلفی فعالیت داشته باشد. همچنین بخشی از اندام ها می تواند نقش کارکترهای موجود در طراحی اولیه را داشته باشند. به عنوان مثال دست ها و پاها می توانند جای شخصیت های دیگر را پر کنند. استفاده از این ابزارها که هر کدام بخشی از فیزیک انسان می باشند، باید آنقدر هوشمندانه به کار گرفته شوند که به نمایش لطمه وارد نشود. تکرار قاتل پانتومیم است، پس زبان بدن نیازمند طراحی دقیق است. این طراحی ها بر پایه حرکات استوار است. حرکات در پانتومیم چند دسته هستند.

۱- حرکات ساده: حرکاتی که نیازمند کنش می باشد. مثل کنش خوابیدن که نیازمند دراز شدن یا ایستادن و جفت کردن دو دست در زیر سر می باشد. یا کنش خاریدن که بخشی از عضلات دست یا پا درگیر هستند. این حرکات باید با اغراق و درشت انجام شوند.
۲- حرکات شخصیتی: حرکاتی که به واسطه تکرار و تمرین بخشی از وجود کارکتر می شود. این حرکات ارادی می باشد. مثل فشار دادن دندان ها به هم. یا بالابردن یکی از ابروها
۳- حرکات غریزی: پاسخ بدن به محرک های خارجی که به صورت اتفاقی و غیرتکراری صورت می گیرد. مثل قرار گرفتن پا روی شیشه یا سوزن افتاده بر روی زمین، یا اصابت دست با شی نوک تیز. تحرک بعد از این گونه حرکات به صورت غیرارادی و غیر تکراری است.
۴- حرکات توصیفی: قصد، اراده، تصمیم گیری قبلی برای انتقال یک مفهوم و یک معنی برای برقراری با مخاطب را حرکات توصیفی گویند. از این حرکات در زندگی عادی استفاده می‌کنیم مثال: آماده شدن برای آمدن به بیرون از خانه، که هر شخص خود را مرتب می نماید چرا که تمام انسانها در ارتباط با دیگران همیشه در حال نقش ایفا کردن هستند.

۵- حرکات مکمل: در این حالت اصطلاحا فرد با زبان بدن و سر از خود عکس العمل نشان می دهد. استفاده از این اندام ها جهت رساندن منظور و مفهوم را ایما می گویند.ایماگر هم کسی است که با بدن صحبت می کند. زبان بدن حد و مرزی ندارد. مثلا برای نشان دادن گرسنگی یا سیری با استفاده از دو دست بر روی شکم و کمی تغییر چهره معنای واقعی را القا می کنیم. مارسل مارسو در این زمینه می گوید: کلام سراسر دروغ است و صداقت را تنها در بدن می‌توان یافت. در حرکت است که صداقت وجود دارد.

میمیک در پانتومیم

میمیک در لغت به معنای حرکات و حالات چهرهٔ بازیگر پانتومیم در هنگام بازی است. حالت چهره جنبه ای از کار ایشان است. این چیزی است که برای داشتن یک اجرا به آن نیازمند است. در طراحی میمیک و گریم صورت ویژه پانتومیم باید تمامی موارد بررسی شود. این بررسی شامل جزئیات و توضیح چگونگی عملکرد و تقویت کار آنها می شود. میمیک صورت احساسات بازیگر را منتقل می کند. لذا در نمایش پانتومیم که تمام ابزار بازیگری در میمیک و فیزیک ایشان خلاصه می شود، استفاده مفید از آن بسیار حائز اهمیت است. مثلا نشان دادن ترس یا شادی در بازی.

گرم کردن میمیک در پانتومیم

گرم کردن میمیک در پانتومیم همچون نمایش صحنه ای می باشد. داشتن چهره ای منعطف در بازیگری که بتواند بیانگر خوبی نیز باشد یکی از نعماتی که هر بازیگری علی الخصوص نمایش ایمایی به آن نیاز دارد. برخی این نعمت خدادادی در وجودشان نهفته است و برخی نیاز به تمرین و ممارست دارند. گرم کردن عضلات صورت به این اصل مهم کمک می کند.

- ماساژ:

برای گرم کردن میمیک، نخستین فعالیت، ماساژ صورت می باشد. این کار با حرکات آهسته و دورانی انگشتان هر دو دست به حالت قرینه از چانه به بالای صورت انجام می گیرد. نگارنده این مقاله در کلاس های بازگری مرحوم ابروان دریافت، با توجه به اینکه عضلات صورت در طی ماساژ طولانی و مکرر رو به پائین افتاده می شود، لذا سعی کنید ماساژ را رو به بالا انجام دهید.

- تکنیک شیر و موش:

جلوی آئینه ایستاده و عضلات صورت را به صورت کامل (چشم، دهان و کلیه ی عضلات) بکشید. دهان و چشمان را همچون شیر درنده باز کنید و بعد به آرامی کوچک و جمع کنید تا به اندازه موشی به دنبال پنیر شود. تکرار و تمرین در گرم کردن عضلات تاثیر دارد.

- ماساژ زبان:

زبان را از دهان بیرون آورده و به سمت پائین بکشید. سپس بالا و طرفین و در دور دهان خود بچرخانید.

- زشت کردن:

صورت و چهره خود را تا جایی که می توانید زشت کنید. در چنین حالتی عضلات صورت به حرکات ناشناخته آشنا می شود. چرا که صورت انسان در حالت عادی فقط به یک شکل نمایان است.

گریم پانتومیم

گریم بازیگر پانتومیم به رنگ سفید و در ناحیه لب و بینی به رنگ قرمز و گونه ها به رنگ صورتی است که البته بر حسب سلیقه ی بازیگر پانتومیم با تفاوت هایی نیز همراه است. رنگ سفید معنای خنثی را تداعی می کند و بازیگر توانایی ارائه نقش های متنوع را دارد. با توجه به کم بودن زمان اجرای پانتومیم اگر بازیگری بخواهد دو نقش را همزمان بازی کند می تواند از این نوع گریم استفاده بهینه ای داشته باشد. به عنوان مثال نقش مادر و دختر یا پدر و پسر. در میان این دو نقش ایماگر بازی خنثی خود را به نمایش گذاشته تا تعامل و تقابل نقش چشمگیر شود. پس به همین دلیل مهم و عدم تشابه نقش برای مخاطب استفاده از رنگ سفید و خنثی برای ایماگر مهم و ضروری است.

انتقال ایماگر به تماشاگر

انتقال سه چیز توسط ایماگر به تماشاگر صورت می گیرد. آن سه بدین ترتیب است: ۱- کاراکتر ۲- موقعیت ۳- احساسات و عواطف. هر سه این موارد می بایست در کمترین زمان انجام پذیرد. در نمایش صحنه ای این زمان بالغ بر ۳۰ دقیقه است اما در نمایش ایمایی بین ۵ تا ۱۰ دقیقه تقلیل می یابد و مضاف بر اینکه هر سه مورد باید منتقل شود. در نمایش ایمایی بر خلاف صحنه ای که بازیگر لایه های مختلفی از شخصیت را در طول نمایش نمایان می کند، می بایست در همان برخورد اول کاراکتر خود را در ارتباطی تنگاتنگ با مخاطب قرار دهد.

نتیجه گیری

ظاهرا نمایش میم در سده ۶ ق.م از مگار برخاسته است. مستعمرات یونان در جنوب ایتالیا و سیسیل در سده ۵ علاقه زیادی به این نمایش ها داشتند اما اینگونه نمایش ها تا دوره هلنی در حوالی شرق مدیترانه شکوفا نشدند. بعد از ۳۰۰ ق.م اجرا کنندگان میم به طور روز افزونی در جشنواره ها ظاهر شدند اما هرگز به عضویت صنف هنرمندان دیونوسوس در نیامدند. گرایش روز افزون به میم به حدی می رسد که در اسکندریه و جنوب ایتالیا مدرسه ای به نام مدرسه نویسندگان ادبیات میم، تاسیس شد.

با مطالعات صورت گرفته در خصوص نمایش پانتومیم نکته جالب توجه در مورد صحنه های نمایش است. صحنه هایی با سکوی مرتفع دارای سطوح مختلف که بر روی ستون های تزئین شده قرار گرفته اند و بین این ستون ها پرده های رنگ آمیزی شده ای قرار

دارد. ورود بازیگران از سمت پله هایی است که در پائین صحنه قرار دارد. نمایش پشت صحنه دارای تنوع رنگ و طرح می باشد. گاه یک ایوان و گاه ستون هایی با نقوش تزئینی است.

رعایت اصل نمایش در هر اجرایی می تواند جذاب و مخاطب پسند باشد. بازیگری که به اجرای خود عشق بورزد و در خلوت خود ساعت ها و ساعت ها نقشش را مرور کند، قطعا در شمار بالایی از مخاطبینش قرار خواهد گرفت. چنین شخصی نه تنها به بازی بلکه به زندگی شخصی نیز عشق و علاقه دارد و غرق در احساسات و عواطف است.

از زوایای مختلف موانع و مشکلاتی بر سر راه انجام این تحقیق وجود داشت که مهمترین آنها به شرح ذیل اشاره می گردد:

- اتلاف وقت و هزینه زیاد در جهت دستیابی به برخی اطلاعات موجود در مراکز دانشگاهی، سازمانها و نهادهای دولتی و غیردولتی
- با توجه به شیوع ویروس کرونا عملا دسترسی نگارنده این تحقیق به برخی منابع در پایتخت فرهنگ و هنر ایران از جمله شهرهای تهران، اصفهان، تبریز، شیراز و ... محدود گردید بنابراین پس از یکبار بازدید و با توجه به هزینه های گزاف شرایط و موقعیت بازدید مجدد فراهم نگردید و سایر اطلاعات با تماس تلفنی از طریق دوستان و آشنایان انجام شد.
- محدودیت در اطلاعات و ضعف مطالعاتی در منابع مکتوب
- کمبود منابع معتبر به موضوع مورد بحث
- عدم دسترسی به منابع و مراجع معتبر و ارسال با تاخیر از پایتخت ایران به دلیل مسائل پیش رو

منابع

- آشفته، رضا، (۱۳۹۳)؛ *سرگذشت نمایش در ایران*، چاپ دوم، نشر افق، تهران.
- آقایی، ناصر، (۱۳۹۹)؛ *پانتومیم*، چاپ دوم، نشر نودا، تهران.
- اَمینی، ایراهیم، (۱۳۹۵)؛ *سرگذشت بازیگری در ایران*، چاپ اول، نشر افق، تهران.
- استانیسلاوسکی، کنستانتین، (۱۳۸۲)؛ *مقدمه‌ای بر سیستم و روشهای هنرخلاق*، تهران.
- اِشتولزبرگ، مارک، (۱۳۹۸)؛ *آموزش پانتومیم*، مترجم: علیرضا خمسه، نشر قطره، تهران.
- چخوف، میخائیل، (۱۳۸۵)؛ *بازیگری*، مترجم: کیاسا ناظران، نشر قطره، تهران.
- روستایی، محسن، (۱۳۷۵)؛ *فرهنگستان و واژگان مصوب و پیشنهادی بلدیه*: گنجینه اسناد بهار و تابستان، شماره ۲۵ و ۲۶، تهران.
- شاملو، سیروس، (۱۳۹۰)؛ *پانتومیم (اسطوره، تاریخ و تکنیک نوین)*، چاپ دوم، نشر نگاه، تهران.
- عمید، حسن، (۱۳۵۵)؛ *فرهنگ عمید*، سرواژه پانتومیم، انتشارات جاویدان، تهران
- کیان، نیما، (۱۳۸۳)؛ *مبانی تئوریک رقص: مقدمه‌ای بر فرهنگ نام و واژه‌گزینی برای رده‌های باله در زبان فارسی*، ناشر: سازمان باله ایران، استکهلم.

- گروه واژه گزینی، (۱۳۹۱)؛ *فرهنگ واژه های مصوب فرهنگستان*، ویراستار: جواد میرشکاری، دفتر اول، انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران.
- محرابی، رحمت الله، (۱۳۸۳)؛ *آموزش تئاتر (ویژه مربیان)*، چاپ سوم، نشر عابد، تهران.
- مشیری، مهشید، (۱۳۸۲)؛ فرهنگ فارسی (الفبایی-قیاسی)، چاپ سوم، نشر آسیم، تهران.

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره چهارم، پائیز ۱۴۰۱

Analytical construction of pantomime

Abstract:

Pantomime has a long history as a wordless performance with exaggerated movements. Cryptography is one of the performance methods in this show. The beginning of the pantomime and the initial connection with the audience is very important, and the performance has more value than the story, which can overshadow everything. The present research, titled Analytical Structure of Pantomime with descriptive-analytical method, in addition to investigating and studying the structure of pantomime, will also pay attention to presenting the meanings and concepts of its components. In this research, by collecting and studying reliable sources, some have been used directly and some have been used indirectly. The sources that were directly used were included in the sources and reference section, and the indirect sources have been a good helper to get ideas and clarify some related issues. In the following, the library and experimental method has been very useful to complete and consolidate the discussion.

Keywords: structuralism, analysis, pantomime

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره چهارم، پائیز ۱۴۰۱

بازشناسی هویت معماری اسلامی با نگرش بر معماری مسجد سلطان احمد شهر استانبول

سیما حاجی حسن، حمیده احمدی

کارشناس ارشد مهندسی معماری، کارشناس ارشد مهندسی شیمی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۲۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۱۰/۰۲

چکیده

معماری اسلامی یکی از مشهورترین سبک‌های ساختمان جهان است و یکی از نمودهای کمیاب و زیبای هنر اسلامی است که ویژگی های منحصر به فردی دارد و معماری اسلامی مساجد می‌تواند نمونه ای از این هنر زیبا و ماندگار باشد

روش تحقیق این پژوهش، روش توصیفی تحلیلی است، در این مقاله تاثیر هنر معماری و به طور شاخص سبک اسلامی آن بر معماری مساجد، که در هویت و فرهنگ جامعه موثر است بررسی شده است، حکمت معماری اسلامی منجر به نهادینه شدن سنتی شد که آثار معماری این دوران را، به یادگاری های جاودانه واستوارتبدیل ساخت. آنچه امروز ازآن با عنوان معماری اسلامی ایران یاد می‌شود، ادامه سنتی است که توانسته، با تکیه برآموزه‌های معنوی، حکمت ناب اسلامی را با زبان رمز واشاره در کالبد مادی عالم ظاهر متجلی سازد و هم با تأثیر بینش و روح اسلامی، نوعی «وحدت» را در این آثار به بیننده القا نماید. در این بین، مطالعه موردی برروی مسجد سلطان احمد شهر استامبول (مسجد آبی) با گنبدهای آبشاری، تقارن دقیق و طاق‌های پی در پی، مناره‌ها و کاشی‌های آبی درون مسجد که نقطه اوج معماری عثمانی به شمار می‌آید در این پژوهش انجام شده است، مسجد سلطان احمد به‌عنوان چشمگیرترین مسجد تاریخی کشور ترکیه و آخرین مسجد بزرگ دوره کلاسیک شناخته می‌شود که با طراحی خاص و منحصربه‌فرد این مسجد و علاوه بر وجود عناصر معماری سنتی اسلامی از طراحی بنایی بیزانسی مانند ایاصوفیه نیز الهام گرفته شده است.

کلمات کلیدی: هویت گرایی، معماری اسلامی، مساجد، مسجد سلطان احمد، استانبول

مقدمه

هویت در معماری را میتوان تجلی فرهنگ درمحیط دانست.انسان مجموعه ای از باورها و اندیشه هاست که متاثراز فرهنگ است. زمان همواره درحال حرکت است و جامعه‌ای پیروز است که نیاز فرهنگ مردمان را درک کند. معماری در هردورانی همگام با زمان بوده و این زمان است که بر اساس ماهیت خود فرهنگ‌های سنتی و الگوهای رفتاری را میسازد و یا تغییر می‌دهد. فرهنگ و تمدن اسلامی در پهنه گستردهای از زمین دارای ویژگی‌های مشترک و متمایزی در زمینه فضای زیست و معماری میباشد. پیدایش معماری اسلامی با ظهور اسلام و تاثیر آن بر معماری رواج یافت و نمودهای آن را می‌توان در مساجد، آرامگاه ها، قصرها و دژها مشاهده نمود. به دلیل تاثیر گستره فرهنگ اسلامی در میان مردم هنرها هرچه فردیتر و مردمیتر بوده اند، خالصتر و اصیلتر بوده‌اند. معماری و شهرسازی اسلامی هرگز با مبارزه با طبیعت و بی‌اعتنایی نسبت به آن همراه نبوده است. خانه و مسجد و خیابان و بازار و همهٔ اجزای دیگر زندگی شهر چنان طرح ریزی می‌شد که از عواملی که طبیعت در اختیار آدمی گذاشته است به حداکثر بهره برداری شود.. در فرهنگ اسلامی برای معماری کالبد و شکل خاصی توصیه نشده است ولی در مجموع حکمت نظری و عملی اسلام اصول ثابتی را مطرح مینمایدکه تنوع و تکثرپذیر است و میتواند زمینه مناسبی برای همه انسانها و در راستای کمال آنها باشد. آیات و روایات متعددی نیز به گونه ای مستقیم یا غیر مستقیم به بایستگیها و شایستگیها درباره فضای زندگی اشاره داردکه در این آیات زمین محلی برای رشد و آسایش انسان قرارداده شده است.

«الله الذی جعل لکم الارض قرار اً» (غافر،۶۴)

«خدا همان کسی است که برای شما زمین را قرارگاه»

در دنیای اسلام میتوان به آثاری مراجعه کرد که معصومان (ع)یا در جریان ساخت آنها بوده، یا آنها را پذیرفته یا تأیید نموده‌اند. مانند « مسجد پیامبر اکرم (ص) » و دیگری « ساختار فضایی بیت الله الحرام » . معماری و شهرسازی دوران اسلامی تجربه ها و دستاوردهایی در این زمینه بجا گذاشته است. جنبه‌های بسیار ارجمند این فرهنگ وتمدن از سوی بسیاری از اندیشمندان و پژوهندگان مورد تأیید قرار گرفته و تأثیر آن بر دیگر فرهنگها و تمدنها نیز روشن شده است.به گفتهٔ استاد پیرنیا در سفرنامه ناصرخسرو برخی ساختمانها آنچنان دقیق توصیف شده اند که می توان آنها را بر پایه آن توصیفات بازسازی کرد. شکوه و زیبایی معماری ایران به ویژه در دوره اسلامی، به تزیین و آرایش آن بستگی دارد. هنرهای والای اسلامی از هنرهای تزیینی و کاربردی گرفته تا احداث بزرگ ترین بناهای مذهبی اهمیت و اعتبار ویژه ای دارد. تزئیناتی چون آیینه کاری، آجرکاری، گچبری، کاشیکاری، حجاری، منبت کاری و نقاشی در سراسر دوران اسلامی رواج داشته و در هر دوره ای با امکانات آن روزگاران پیشرفت کرده است.حکمت عملی اسلام در مقام عمل نسبی بودن و وابسته بودن به مجموع شرایط زمانی و مکانی نظیر اصل اضطرار، مصلحت یا احکام ثانویه را پذیرفته و اجتهاد خبرگان را بر مبنای اصول می‌پذیرد در عین حال به تجربیات تربیتی و کسبی فرهنگها و اقوام احترام می‌گذارد و مراتب کمال را مرحله‌ای می‌داند بنا براین از بعد فلسفه هنر و زیبایی ، ساختاری جهانی و فرا زمانی و فرا مکانی و کامل را ارائه میکند. در این مقاله مطالعه موردی بر روی مسجد سطان احمد در شهر استامبول مورد بررسی قرار گرفته است. مسجد آبی طی سالهای ۱۶۰۹ تا ۱۶۱۶ میلادی در قرن هفدهم توسط سلطان احمد پادشاه عثمانی ساخته شد. هدف از ساخت آن ایجاد مکانی برای عبادت مسلمانان بوده

است. این مسجد و همچنین مسجد ایاصوفیه که در نزدیکی مسجد آبی واقع شده از جمله مکان های دیدنی استانبول بوده که بازدید از آنها و آشنایی با محیط منحصربه فردشان می تواند سفر شما به استانبول را کامل نماید.

علت نامگذاری مسجد سلطان احمد به مسجد آبی را، کاشی‌های آبی رنگ داخل مسجد ذکر کرده اند. همچنین یک دیدگاه دیگر در نامگذاری این نام نهفته است و آن ملوانانی بوده اند که از دریا با انعکاس رنگ آبی دریا بر روی مسجد آن را به رنگ آبی دیده اند.

بیان مسئله

هنر و معماری اسلامی به معنی «ایجاد کننده فضا» است، وقتی هنرمند و معمار فرآیند ایجاد یک اثر را مدیریت می‌کند، وارد مسیری می‌شود که به جزئی‌ترین احساسات و عواطف بشری می‌رسد و مستقیما روی سبک زندگی انسان تأثیر می‌گذارد.می‌توان با قاطعیت گفت، هنر و معماری اسلامی یکی از عوامل مؤثر برای ایجاد حس آرامش در انسان و جامعه است که عناصر تشکیل دهنده آن می‌تواند فضایی بارور برای رشد و تکامل فردی ایجاد کند و در نتیجه موج مثبت آن می‌تواند در تقویت احساس عزت نفس و رضایت نقش داشته باشند .

در معماری شهرهای مذهبی نه تنها دین با هنر ملاقات می‌کند بلکه مهم‌ترین نمودهای هنر اسلامی، معماری مذهبی و ویژگی‌های بارز آن عبادت و رسیدن به آرامش است. هنر اسلامی نه تنها در شهرهای مذهبی بلکه در متن زندگی مردم جریان یافته و در طول قرن‌های متمادی، محیطی را فراهم آورده که در آن مسلمین با به یاد داشتن خداوند و با عنایت و تامل در باب زیبایی که نهایتا فقط ناشی از خداوند است که به مفهومی مطلق و زیبا منتهی می‌شود کار هنری انجام می‌دهند.

مسأله اصلی این پژوهش بررسی مفهوم هویت معماری اسلامی در معماری مسجد سلطان احمد در استامبول و شناسایی اصول مرتبط با آن می باشد که از طریق تحلیل دیدگاه اندیشـــمندان صورت می گیرد.بدون شک در این مسیر، گام اول شناسایی دقیق موضوع و درک مفهوم هویت معماری اسلامی می باشد که پیش زمینه ورود به هرگونه بحث در زمینه هویت و معماری می باشد.

در پی این موضوعات، این سوالات مطرح میشود: نیازهای معنوی انسان چگونه میتواند تاثیر بر معماری بگذارد ؟ سبک های معماری چگونه میتوانند تاثیر بر روی آرامش و فضای معنوی جامعه بگذارند ؟ آموزه های اسلامی چگونه بر دستاوردهای هنری و معماری جامعه اسلامی تأثیر گذارده و تا چه حد و چگونه منشاء آثار بوده است؟لذا در این مقاله سعی شده تا تاثیر هنر معماری و به طور شاخص سبک اسلامی آن بر معماری مساجد را که در هویت و فرهنگ جامعه موثر است را بررسی کنیم.

روش پژوهش

در تحقیـــق حاضر جمـــع آوری اطلاعات ، با استفاده از متون و اسناد کتابخانه ای ، صورت گرفته و سپس با تجزیه و تحلیل کیفی به تحلیل محتوای آنها پرداخته شده است. و هدف این پژوهش بازشناسی هویت معماری اسلامی در مسجد سلطان احمد استانبول صورت پذیرفته است. فرآیند انجام تحقیق به این شکل بوده که ابتدا در بخش نظری پژوهش با مطالعه منابع کتابخانه‌ای و اسنادی، اطلاعات جامعی در خصوص موضوعاتی نظیر هویت معماری اسلامی، معماری مساجد ، نظام هندسی برای وحدت در معماری ارائه گردید. سپس با دسته‌بندی داده‌ها و اطلاعات به دست آمده و تحلیل محتوایی آن‌ها، پارامترها و عوامل مهم در معماری اسلامی مسجد سلطان احمد شناسایی گردید.

چهارچوب نظری

چارچوب نظری پژوهش برمبنای ادبیات تخصصی معماری معاصر و با استناد به اندیشه های معماران مطرح، تنظیم شده است. در مجموع روند انجام تحقیق طی ۳مرحله ، مرحله‌ی نخست: بررسی ادبیات تحقیق پیرامون مقوله‌های هویت معماری اسلامی، معماری مساجد ملی ، مرحله‌ی دوم: محوریت و راه های تحقق معماری اسلامی ودر مرحله‌ی سوم: بررسی اصول معماری اسلامی با استفاده از تصاویر و نقشه ها در مسجد سلطان احمد انجام شده است .

پیشینه پژوهش

– پریسا هاشم پور در مجله معماری شناسی –شماره۲۳ (تابستان ۱۴۰۱) پژوهشی باعنوان بررسی معماری اسلامی در مسجد از دیدگاه نمادین (نمونه موردی: مسجد امام اصفهان) انجام داده و با تحلیل بنای مسجد امام اصفهان با دو رویکرد استقرایی و استنباطی به این نتایج دست یافت : از یک سو تعدد استفاده از هر نشانه ای می تواند به مرور زمان آن را تبدیل به نماد کند و از دیگر سو، مسجد معنایی فراتر از این عالم در خود دارا است، لذا تاویل و تنزیل در مساجد بیشتر با رویکرد استنباطی و بهره جستن از نشانه های نمادین می باشد. تحلیل مسجد امام اصفهان نیز مهر تاییدی بر این یافته ها گردید؛ زیرا این مسجد هم در کاربرد شمایل و نمایه های نمادین به علاوه نمادهای عرفانی و ساختاری که همگی با رویکرد استنباطی قابل تاویل می باشند، بیش از استقرایی، بهره جسته بود

– سلمان نقره کاردر مجله پژوهش های معماری اسلامی–شماره۳۳ (زمستان ۱۴۰۰) پژوهشی با عنوان چهل گام تا تدوین «مکتب معماری اسلامی»درجستجوی الگویی برای بهره‌مندی جامع از آموزه‌های «حکمت اسلامی» در «معماری» انجام داده و از یافته های این پژوهش می توان به " اصول معماری منتج ازعقل و وحی، را می‌توان عقلانی و اسلامی و آثار معماری مبتنی بر آنرا نیز «معماری اسلامی» دانست. از یکسو اسلام شناسان با بهره‌گیری از منابع اسلامی به سمت مبانی و اصول معماری حرکت کرده‌اند و از دیگر سو معماران و شهرسازان از جایگاه تخصصی خود با مراجعه به این منابع در جستجوی اصول معماری اسلامی برآمده اند." اشاره نمود

– هادی فرهنگ دوست در مجله مبانی نظری هنرهای تجسمی–شماره۱۱(تابستان ۱۴۰۰) پژوهشی با عنوان ارائه نظام زیبایی‌شناسی فلسفی– حکمی در معماری اسلامی انجام داده و با توجه به اینکه سنت‌گرایان فلسفی، نمایندگان یکی از تفکرات حکمت اسلامی در معماری نیز هستند، تلاش گردیده با ارائه الگویی گفتمان پایه، بهره‌گیری از آن در فرایندهای طراحی یا ارزیابی عناصر و ابنیه معماری باتوجه‌به ارزش‌های حکمت اسلامی، تسهیل گردد"

– مجید سیدی ساروی و همکاران در مجله معماری اقلیم گرم و خشک –شماره۸(پاییز و زمستان ۱۳۹۷) پژوهشی با عنوان تبیین الگوی سبک‌شناسی معماری اسلامی (با نگاه به آراء سنّت‌گرایان) انجام داده و از یافته های پژوهش می توان به " ویژگی مشترک همهٔ آثار معماری اسلامی، فرازمانی و فرامکانی بودن اصول و محتوای آن است، اما این اصول زمانی که دوره‌های تاریخی مختلفی را تجربه می‌کنند و یا در مناطق جغرافیایی متفاوت ظهور می‌یابند، با توجه به تجربهٔ ذهنی از دوره‌های تاریخی گذشته و یا سبقهٔ شکلی و فنیِ معماری در آن مناطق، شکل خاص خود را می‌یابند. بدین ترتیب دو متغیّر تاریخ و جغرافیا در کاربری‌های مختلف معماری به‌عنوان متغیّر مستقل، ویژگی‌های صوری را حاصل می‌شوند و لذا شناخت سبک آثار، از پردازش داده‌های شکلی و تحلیل تأثیرات این دو متغیّر در انواع کاربری‌های آثار معماری اسلامی ممکن می گردد." اشاره نمود

– مهدی مطیع در مجله: مطالعات تطبیقی هنر –شماره ۶(زمستان ۱۳۹۲) پژوهشی با عنوان بازنمود مفاهیم و ساختار ادبی قرآن در معماری اسلامی انجام داده و از یافته های این پژوهش می توان به " جایگاه قرآن و نیز معماری اسلامی به عنوان یک هنر در عالم هستی، مشخص می شود که معماری همچون مخلوقات هستی جایگاهی برای بروز حقیقت است که به دست انسان از عالم غیب در

عالم حس بیان شده است. ازاین رو، معماری بازنمود همان حقیقت واحدی است که در کتاب قرآن در قالب الفاظ از جانب پروردگار آورده شده است. ازآنجاکه زبان در بیان قرآنی و همچنین معماری با آراستگی همراه است، می توان برای آنها نظامی ادبی قائل شد. جنبه ها و عناصر ادبی این نظام در قرآن، باوجود بیان و زبان مردمی، ساده و روان و قابل تشخیص است و می توان از خصوصیات این عناصر در معماری ازطریق تناظر میان مفاهیم کلیدی مشترک در ادبیات معماری و قرآن بهره برد و کیفیت حقیقت مانندی آن را ارتقابخشید" اشاره نمود

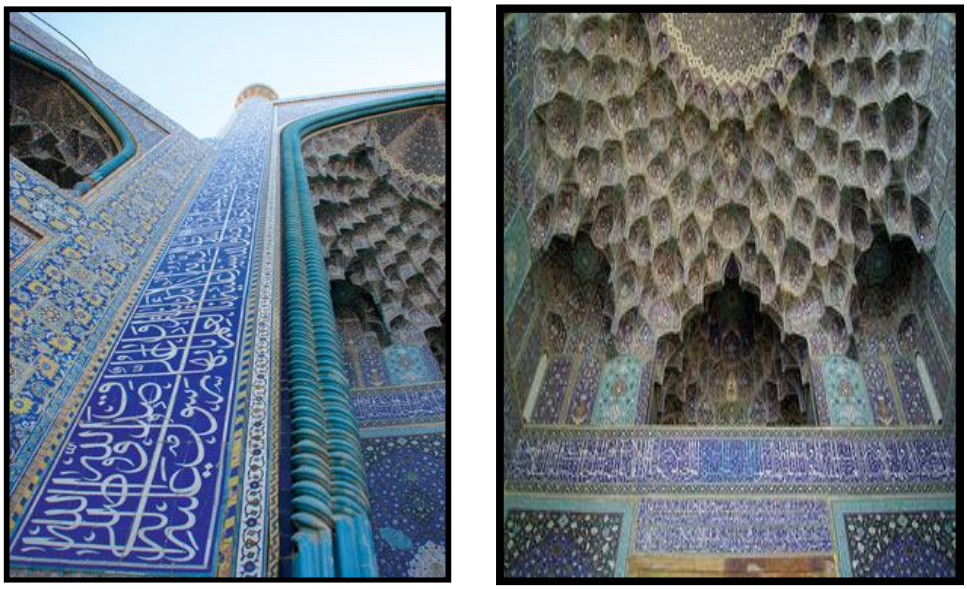
مبانی نظری

تحلیل محتوا و راهبرد استدلال منطقی، نشان می‌دهد که بخشی از مهم‌ترین مفاهیم مرتبط با ویژگی‌های فضایی معماری، مفهومی فراگیر با عنوان «روابط فضایی» قابل سازمان‌دهی هستند. در این راستا، پس از تبیین و ساختاربخشی به مفاهیم موردنظر، با به‌کارگیری ابزارهای تحلیلی، این مفاهیم بر روی نمونه‌های شاخص از مسجدسلطان احمد، بررسی گردیده است از طرفی بررسی وجود و چیدمان عناصر حیاط، ایوان و تناسبات فضاها ، ارتباط فضایی، نفوذپذیری و شکل‌گیری عرصه‌ها و آستانه و... در ساختار درونی مسجد مورد بررسی قرار گرفته است

معماری اسلامی

واژه معماری اسلامی برای اولین بار توسط محققین اروپایی مطرح شد و برای معرفی طیف گسترده‌ای از آثار، که در قلمرو جهان اسلام از حدود قرن اول ه. ق تا به قبل از دنیای معاصر پا به عرصه ظهورگذاشته به کار گرفته شده است. بعد از حضور اروپاییان در سرزمین های تحت نفوذ مسلمانان از جنوب اسپانیا، آفریقا، هند و... آنان باشهرها، ابنیه تاریخی و آثار فرهنگی مواجه شدند که برای آن ها تازگی داشت و در ابتدا شروع به منتشر نمودن تصاویر وپلان ها و نقش ههای آن ها بدون تحلیل و ارزیابی دقیق نمودند(Rabbat،۲۰۱۲)

دانش تاریخی هنر و معماری اسلامی در آن زمان هنوز ناقص و ابتدایی بود و عموماً اعتقاد بر این بود که در عربستان (محل ظهور دین اسلام) سنتهای هنری بی‌اهمیت و بی‌مقدار بوده است. اما پس از گذشت سه قرن از توسعه اسلام که سنتهای یونانی و ایرانی در هم آمیختند، معماری اسامی به منزله سبکی متمایز پدیدار شده است. گرابار در این زمینه معتقد است صفت اسلامی که در دنیای تاریخ هنر متداول است، حاکی از دلالت این صفت بر فرهنگ و تمدنی است که اکثر مردم یا دست کم حاکم آن، متشرع به دین اسلام بودهاست.بدین ترتیب هنر اسلامی نوعاً با هنر چینی، هنر اسپانیایی فرق می کند، زیرا هیچ سرزمینی یا ملتی که کاملاً اسلامی بوده باشد وجود نداشته است. در این صورت اگر هنری به اسم هنر اسلامی وجود داشته است عبارت خواهد بود از هنری که بر سنن قومی یا جغرافیایی استیلا یافته و آن ها را دگرگون کرده است و یا هنری که نوعی همزیستی خاص میان شیوه های رفتار و بیان هنری پان اسلامی و محلی پدید آورد. در هر صورت اصطلاح اسامی شبیه به اصطلاحات گوتیک و باروک خواهد بود و بیانگر مقطع فرهنگی کم و بیش موفقی در تاریخ بلند سنن بومی می باشد(گرابار، ۱۳۷۹) درحکت معماری اسلامی نیازهای مادی و معنوی بصورت یکجا پاسخ داده میشوند..معماری اسلامی به کمک اندیشه معماران کشورهای اسلامی اندک اندک شکوفا شد و در مکتب اصفهانی به اوج شکوفایی خود رسید تا جایی که میتوان از آن به عنوان تبلور حکمت معماری اسلامی یاد کرد.



شکل ۱-کاشی کاری مسجد امام اصفهان-https://fa.wikishia.net

در قرآن کریم تعدادی از آیات واژه اسلام نیز به کار رفته است که بر اساس آن ها خداوند اسلام را به عنوان بهترین دین معرفی می نماید. (سوره مائده آیه۳) و تنها دین مقبول نزد خداوند را اسلام معرفی میکند(سوره آل عمران آیه۱۹). آغاز معماری اسلامیی را باید همزمان با بعثت پیامبر دانست اما نمیتوان پایانی نیز برای آن بر خلاف تصور پژوهشگران اروپایی که دوران قبل از تاریخ معاصر را دوران افول معماری اسلامی می‌دانند بر شمرد و معماری اسلامی می‌تواند فارغ از زمان و مکان همواره تا ابد ظهور پیدا کند.

آنچه امروز ازآن با عنوان معماری اسلامی ایران یادمی‌شود، ادامه سنتی است که توانسته، با تکیه برآموزه‌های معنوی، حکمت ناب اسلامی را با زبان رمز واشاره در کالبد مادی عالم ظاهر متجلی می‌سازد(نصر، ۱۳۸۲) اسلام به هر سرزمینی دست یافت از هنر معماری آن مرز و بوم به شیوه تکامل یافته جدیدی در معماری رسیدکه ویژگی‌های فرهنگی و هنری آن قوم در آن لحاظ می‌شد و هم تأثیر بینش و روح اسلامی، نوعی «وحدت» را در این آثار به بیننده القا می‌نمود(سید صدر، ۱۳۸۳) انواع ساختمان‌های اصلی معماری اسلامی برای ساختمان‌های بزرگ یا عمومی عبارتند از: مسجد، مقبره، کاخ و قلعه. اصول اصلی معماری اسلامی از این چهار ساختمان گرفته شده و در ساختمان‌های دیگر مانند حمام‌های عمومی، فواره‌ها و معماری خانه‌ها استفاده شده‌است

تحقق هویت اسلامی در آثار معماری

از منظر اسلامی اصل حقیقت محوری وعدالت مداری در مباحث نظری و در خلق آثار هنری به عنوان اصول سامان‌دهنده ذکر شده است. اصل بجا و متناسب بودن (عدالت محوری)بزرگترین و مهمترین اصلی است که در آثار هنری دوران اسلامی مورد توجه بوده و در واقع سرچشمه سایر اصول تلقی می‌شود تاثیر محتوای اسلامی در آثار معماران متناسب با ادراک معمار از حقیقت عالم هستی است که با اخذ سبک مناسب به خلق اثری جاودان منتهی خواهد شد.از دید پژوهشگران اصل سیر از کثرت به وحدت بنیادیترین اصل در هنر و معماری سنتی است. در معماری، وحدت هرگز صفت یاویژگی فضایی و کالبدی آنها نمیتواند باشد. وحدت صفتی است که

یکباره بر کل سامانه چیره میشود.وحدت همواره صفت کل است نه جزء. بهره‌گیری از هندسه وتناسبات و تکرار عناصر هرگز نباید به معنی وحدت داشتن تلقی شود (نقره کار، ۱۳۹۲) نادر اردلان در کتابش «حس وحدت» با مطالعه تلاشهای انسانی برای پدیدار شدن این اصل در معماری، سه نظام متفاوت را که دستاورد آفرینش‌های بشری بوده اند، از هم تفکیک میکند و آنها را نظام طبیعی، نظام هندسی و نظام هماهنگ یا هارمونیک معرفی میکند. او این سه شیوه را در تحقّق برخی اصول دیگر همچون تعادل تسّری میدهد (اردلان، ۱۳۹۵)

جدول ۱-چگونگی بکارگیری هندسه بر پایه اصل حرکت از کثرت به وحدت

چگونگی بکارگیری هندسه بر پایه اصل حرکت از کثرت به وحدت	
هسته فضایی	نقشه کف یعنی مربع به نقشه سقف یعنی دایره، از یالها و اندام متفاوت، پاباریک و سوسنی وترنج و پروانه در رسمیها به شمسه، از رنگها و نقوش تند و گرم قالیها و کف سازیها به هماهنگی آرامشبخش رنگهای سرد و نقوش ساده سقف.
هندسه مستقل و نظم یافته و مدبرانه	یک هسته فضایی در عین استقلال به راحتی بااسایرفضاها و راهروها و پله ها و فضاهای باز و نیمه باز ارتباط میگیرد.
هندسه یک تک هسته فضایی در سطح،	یک نقطه مرکزی دارد که خالی است و یک محور عمودی در همان نقطه ودر راستای قامت انسان دارد که به نقطه خالی و مرکزی سقف) پیوند می خورد، این ستون غیبی ونامحسوس که با حضور انسان معنا و مفهوم مییابد، در حقیقت معنا و مفهوم فضای انسانی را در معماری شکل میدهد و نقطهٔ پیوند انسان با جهان ماوراء، و بستر عروج ملکوتی او می شود.این خلاء مادی، درگاه همیشه گشوده ای است که انسان را به صیرت باطنی و عروج ملکوتی دعوت مینماید.
نقوشی که در خود تمام نمیشود و بسط مییابد،	به کار بردن خطوط منحنی و کهکشانی در سقف، به کمک طلبیدن سایه روشنهای سبک و سیال نور از اطراف سقف این سیر را تشدید میکند.
ایجاد کوران و جریان هوای نوازش دهنده و لغزنده،	احساس بو و عطر همراه آن که در «آنجا» هست و«اینجا»نیست، همه مجموعه عناصر یک ارتباط را فراهم می آورد .پلی از ما به وادی معشوق میشود و از او به ما (یعنی حرکت از عالم کثرت زمین به عالم وحدت آسمان و بالعکس)
نظم هندسی محوطه سازی حیاط	قرارگرفتن آب نما در قلب و مرکز آن، طبیعت زنده را به نمایش می گذارد وآنگاه لطافت و سیالیت آب و امواج در تلاطم آن و انعکاس نور و پیوند آسمان و آب، خود فضای خلائی می سازد خیال انگیز و درگاه گشودهای به دیار ملکوت و این بار ترکیب آب و آسمان و نور و باد پیام آور وحدت

	آسمانی ودعوت به بارگاه حضور.
محوطه سازی منظم	قرینه سازی شده با محوریت و مرکزیت آب نما در واقع طبیعت گیاهی را که مظهرزیبایی های کثیرو گوناگون، شکل و رنگ و صورت و بو میباشد، به سوی وحدت اهورایی با ترکیاب آب و آسمان پیوند میزند.

هویت معنای وحدت که که متکی به اصل توحید در جهان بینی اسلامی میباشد، هنگاهی که به زبان معماری و شهرسازی درآید مصادیق خود را در اصول زیر آشکار می سازد:

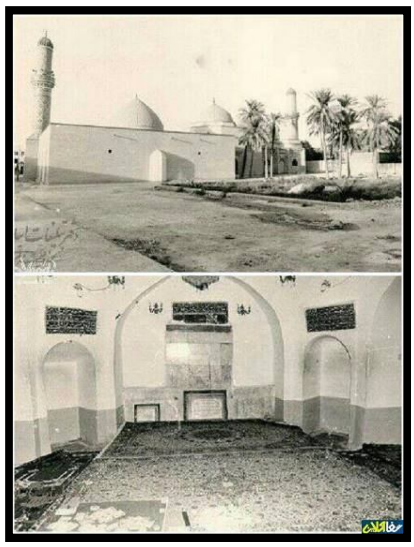
- تناسب : همکاری، هماهنگی عوامل، و پدید آوردن یک سامانه از عناصر کالبدی و فضایی.
- تأکید بر مرکز فضایی کالبدی: با گرایش به الگوهای ساماندهی مرکزی .
- تأکید بر تقارن و محور بندی فضایی کالبدی .
- تأکید بر مرکزیت در آرایه سازیها و نگاره های اسلیمی.
- جایگیری فضاهای اصلی روی محورهای اصلی.
- جایگیری فضاهای فرعی و ارتباطی روی محورهای فرعی.
- جایگیری فضاهای میاندَر(میانجی)در دو سوی محورهای اصلی.

از شگفتی های معماری اسلامی میتوان به کاخ افسانه‌ای حکام اسلامی در غرناطه «گرانادا» اشاره کرد که با زیبایی وصف‌ناپذیری حدوداً در بلندایی بسیار سرسبز از گل و ریحان و درختان نارنج ودر قلب شهر گرانادا ساخته شد تا تجسم بهشت موعود و کاخ های بهشتی مسلمانان باشد .این مجموعه حدود (۷۴۰×۲۲۰) متر را احاطه داشته که در سال ۶۳۵ ه توسط ملک «محمد اول» از خاندان «بنی نصیر» شروع به ساختمان قسمتهایی از این کاخ شده و در زمان محمد دوم حصارکشی از دیوار با برج‌های ستبر و بلند ۲۴ گانه جهت دیدبانی با مقطع مربع و برنگ زیبای قرمز از مصالح برای کاخ بنا گردید و بعداً این رنگ که «الحمراء به معنای قرمز» است لقب این کاخ شده.

شکل ۲-کلخ الحمرا-https://samiranoroozi.ir/

حکمت معماری اسلامی مساجد

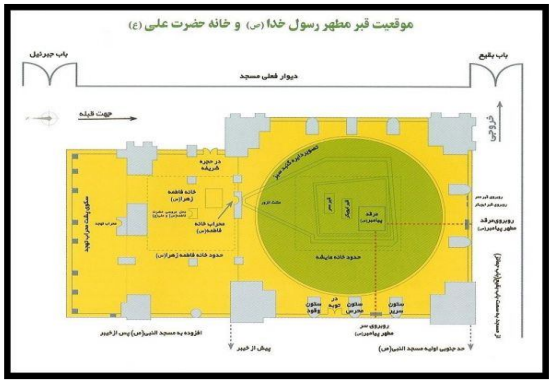
مساجد بعنوان اجتماعی‌ترین مکان حضور مسلمین، جایگاه تلاقی دین و هنر اسلامی می‌باشد. صرف نظر از نزهت معنوی، این بناهای باشکوه در چشم هربیننده " گالری هنر اسلامی" به شمار می‌آید. هنرمندان بی نام و نشان که تمام هستی خویش را وقف ساختمان مساجد کرده‌اند، از شوق مقدسی بهره‌مند بوده‌اند. آنان با اشتیاقی وصف ناپذیر کوشیده‌اند تا بهترین تصور خود را از زیبایی، در این آثار مقدس جلوه و جلا بخشند. در حقیقت، معمار مسلمان در روزگاران گذشته هر زیبایی را که در اطرافش می‌دید ، اگر آن را در خور عظمت و شایسته جلال و جمال خدا می یافت، سعی می کرد تا به هنگام فرصت، برآی آن در مسجد جایی باز کندمعماری اسلامی تمام خصوصیات هنر دینی را به همراه دارد. در سرزمین های اسلامی خانه ها را طوری بنا میکردند که متناسب با زندگی کوتاه دنیوی انسان باشد و به جنبه های جاودانه بودن توجهی نمیشد و این خود میتواند دلیل بر این باشد که آثار خانه ای قدیمی در مقابل آثار معنوی چون مساجد کمرنگ و ناچیز است. مگر تعدادی معدودی که آنها هم ازنظر جنبه معنوی محافظت شده اند مانند خانه حضرت زهرا(س) و حضرت علی (ع) در کوفه که حکمت معنوی حاکم برآنها موجب جاودانه بودن آنها شده است.



شکل ۳-خانه حضرت علی (ع)-شفا آنلاین-/http://shafaonline.ir

اما درمقابل خانه های عادی انسانها خانه های خدا امری متفاوت از این امر بوده اند. خداوند خود جاوید است و باید محل عبادت اونیز جاودان باشد. به همین دلیل به معماری مساجد بسیار اهمیت داده شده است و بنای معماری مساجد را به زیباترین هنرها می آراستندو مساجد جلوه بارز هنر اسلامی نامیده شده اند.هنر اسلامی به طور کلی می کوشد تا محیطی به وجود آورد که در آن انسان بتواند فطرت درونی و اولیه خود را پیدا کند.در واقع هنر اسلامی پلی است از عالم عینیت به عالم شهود و ساجد تجلی کامل این شهود معنوی هستند.در یک تک بنای معماری مانند یک خانه یا مسجد حریم و حوزه فضای بیرونی و اجتماعی و عبوری در برابر حوزه و حریم

فضای داخلی و خانوادگی یا هر نوع عملکرد دیگری کاملاً تفکیک و مرز بندی میشود. حایلها و دیوارها تا آنجا که ممکن است نگاه انسان را ازخارج) جهان کثرت (به داخل) جهان وحدت آفرین درون (فرا میخوانند. پنجرهها، ایوانها از خارج به درون برمیگردند وتثبیت حقوق و مالکیت فردی بر زمین آباد شده، حتی در زمینهای کشاورزی نیز با سنگ چینی، جوی آب و کاشت درخت و شمشادی پاس داشته میشود(نقره کار، ۱۳۹۲) ظاهر مسجد دارای رنگ و بوی عالم معنویت است.دیوارهای مسجد، صحن آن، محراب ، گلدسته و همه اجزای ظاهری مسجد در حال ذکر هستند و انسان را به یاد صاحب خانه می اندازند. نقوش هندسی وگره های هندسی که ححول شمسه ای شش ، هشت یا دوازده پر میچرخند نشان از وحدت در کثرت هنر اسلامی است و این خود رسیدن همه موجدات به وجودی واحد را بازگو میکند.نقش هی اسلیمی و قوس های اسپیرال بر دیواره های مسجد دریای بیکران لطف الهی را موج میزند.رنگ آبی مساجد حکایت از عالم درون دارد.رنگ آسمان است و عالم خیال.فیروزه ای رنگ امید و رنگ مومنان است در خلوت های پرشکوه نماز. قرار گیری گنبد که نماد آسمان است در بهترین مکان مسجد از مظاهر حکمت در خانه های خداست.



شکل ۴-مسجد النبی-دانشنامه اسلامی-https://wiki.ahlolbait.com

فُرم ها و نقش های نمادین در مسجد

سیر تکوین هنر و معماری اسلامی در طی دورههای مختلف زمانی، در مسجد نمود و ظهور پیدا کرده است. بسیاری از مساجد تاریخی جهان اسلام در ابتدای ساخت و شکل گیری بسیار ساده بودند، اما در طی سالیان متمادی بسیاری از هنرهای نوین که برخاسته از ذوق و قریحه ذاتی هنرمندان مسلمان بود، در این مساجد شکل گرفت و تکامل یافت. در واقع این مساجد بودند که وحدتی بین آثار و هنر گذشتگان طی نسلهای متمادی قبل و بعد ایجاد کردهاند، که گسستی در این زمینه در آن دیده نمیشود.

هر آنچه که دیروز و امروز تحت عنوان معماری اسلامی در سرزمینهای مفتوحه با سبکها و شیوههای شناخته شده اندلسی، آفریقای شمالی، شامی، مصری، ایرانی و عثمانی ایجاد شده است، در حقیقت ، هنر مردمان ساکن در این نواحی بوده است که دیر زمانی پیش از ظهور اسلام، هر کدام دارای تمدنهای درخشانی بوده اند و اینک در پرتو تعالیم اسلام، دارای سمت و سو و شخصیت واحدی شدند.

مساجد اسلامی، جلوهای از زیباییهای بصری و نمونه بارزی از تلفیق و ارتباط فرمهای نمادین با باورهای عمیق اعتقادی است.کاشی کاری که یکی از مصادیق بارز معماری اسلامی در مساجد است با بهره گیری از رنگهای زیبا و متنوع، پیوندی بین آسمان

و مسجد را برای بیننده القا می‌نماید. نمونه عینی این هنر بی‌بدیل ، کاشی‌کاری گنبد مسجد امام در اصفهان می‌باشد.معماری مسجد به دنبال الهام از مفاهیم کلام الهی و روایی است، تا فضایی ایجاد بکند که عالم ملکوت(عالم معنا) و عالم ناسوت(عالم صورت، ملک و طبیعت) را به هم قرین سازد و فضای روحانی واحدی را خلق کند. چه گنبد، مناره، محراب و طاق در فرم‌ها و چه کتیبه‌ها و کاشی‌کاری‌ها و گچ‌بری‌ها و کاربندی‌ها همگی به یک محور و نهایت منتهی به یک نقطه می‌شوند. نقوش، اشکال و رنگ‌ها در معماری نشانه بارزی برای القای معانی پنهان هستند و مخاطب از طریق حضور در فضای معماری به درک شهودی آن معانی نایل می شود(سامی و همکاران،۱۳۸۴)

شکل ۵-مسجد امام اصفهان-https://www.karnaval.ir/

تاثیر رنگ در معماری اسلامی، انکار ناشدنی است و از اهمیت و گستردگی معنایی زیادی برخوردار است و یکی از عوامل و مولفه‌های مهم در فضاسازی معنوی و روحانی مسجد می‌باشد. رنگ‌ها، علاوه بر آثار و ابعاد عرفانی از نظر روحی و روانی نیز اثر داشته و سبب نشاط و یا خمودگی می گردد. رنگ در روان انسان، حالتی متناظر با واقعیت کیفی و سمبلیکشان ایجاد می کند. رنگ و هارمونی آن که البته همنشین بی‌بدیل نور است در همه هنرهای ایرانی و اسلامی، نقشی تعیین کننده دارد(سامی و همکاران،۱۳۸۴)

شکل ۶-مسجدنصیر الملک شیراز-https://fa.wikipedia.org/

مساجد جهان اسلام در بکارگیری رنگ‌های متنوع از چارچوب واحدی پیروی می‌کنند و معمولا از رنگ‌های سبز، فیروزه‌ای و آبی استفاده می‌کنند. رنگ آبی لاجوردی و فیروزه‌ای از عمده‌ترین رنگ‌های زمینه‌ای دیوارها، کاشی‌ها، محراب، گنبد، صحن و شبستان مساجد است (سعیدی ، ۱۳۸۵).

نقش نور در معماری اسلامی، تاکید بسیار گسترده بر اصل تجلی است. نور، وظیفه شفاف کردن ماده و کاستن از صعوبت و سردی بنا را عهده‌دار است. نور به عنوان مظهر وجود در فضای مسجد افشانده می‌شود تا یکی از عناصر تشکیل دهنده فضای ادراکی باشد. عنصر نور افشانی مسجد و تقویت سیستم نوری مساجد علاوه بر اینکه خود، سمبل عرفانی و معنوی است، جزئی از تزئینات مسجد نیز به شمار می‌رود. این نور افشانی، وظیفه مخابره اطلاعات را به خوبی انجام می‌دهد، گاهی اوقات هم باعث صعود فکر و اندیشه انسان به ماورای محدودیت‌های مادی می‌شود. نور می‌تواند تحرک و حیاتی فعال به تزئینات اسلامی بخشد. معمولا نور مورد نیاز مساجد از دو منبع تامین می‌گردد. منبع اول که برای روشن کردن کلی شبستان می‌بایست در نظر گرفته شود، بواسطه ایجاد بریدگی بزرگ بر روی دیوار شبستان صورت می‌گیرد (و برای روشن کردن محراب نیز استفاده می شود). منبع دوم که نور اصلی شبستان است نوری است که توسط تابش مستقیم نور خورشید از پنجره‌ها به درون شبستان صورت می‌گیرد. منابع تامین نور شبستان مسجد شیخ لطف‌الله نیز براساس این دو منبع پایه‌گذاری گردیده است(نجم آبادی ، ۱۳۸۱).

شکل ۷-مسجد شیخ لطف الله اصفهان- https://www.burux.ir

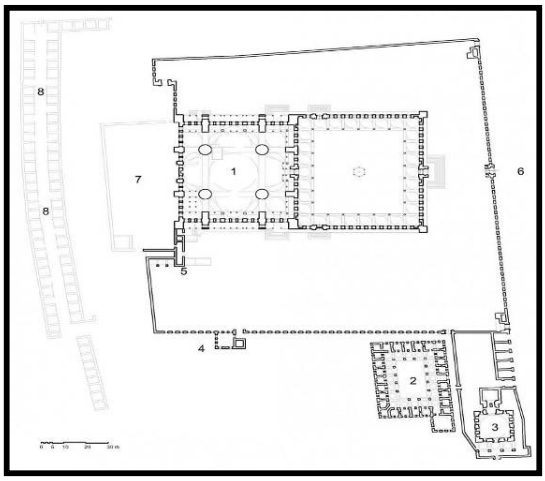
هویت اسلامی مسجد سلطان احمد

یکی از مهمترین آثار تاریخ عثمانی، مسجد آبی است که توسط معمار سدفکار آقا محمد بیچاکچو به درخواست سلطان احمد اول ساخته شد. این معمار با بناهای خود در تاریخ استانبول بسیار تاثیرگذار بود؛ این مسجد را می‌توان نقطه اوج آثار این معمار دانست. «محمد آقا» آخرین شاگرد معمار سینان بود و رسالت خود را با افزودن سبک معماری درخشان و رنگارنگ به ایده‌های هنرمندانه استادش انجام داد. معمار سینان یکی از برترین معمارهای دوره عثمانی و خالق بناهایی چون کاخ توپکاپی، مسجد سلیمانیه، حمام خرم سلطان ایاصوفیه و غیره بود(قبادی و همکاران ، ۱۳۹۶). آقا محمد این مسجد را با الهام از عناصر معماری اسلامی و دوره بیزانسی (مانند المان های مسجد ایاصوفیه)، این طراحی خاص و بی نظیر را انجام داده است. آقا محمد اصالتا آلبانیایی بود و با معماری بناهای مهم، در تاریخ استانبول ماندگار شده است.

شکل ۸-مسجد سلطان احمد-استانبول-https://bluemosque.com/

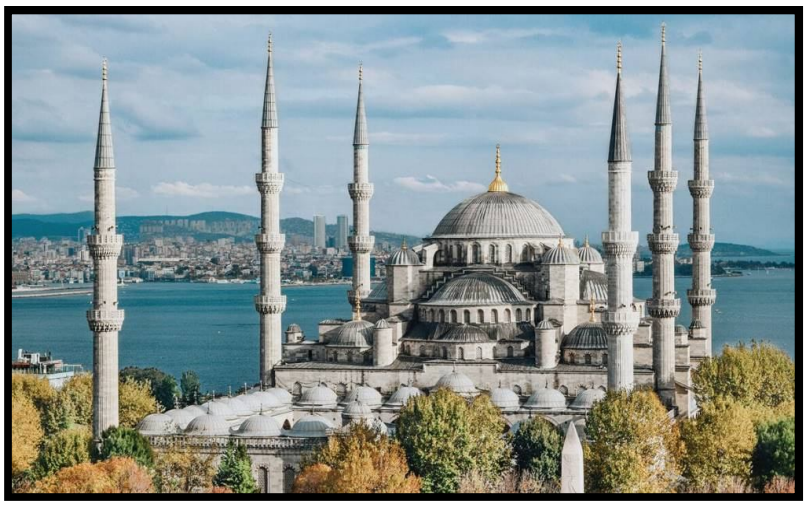
در بسیاری از منابع آمده است که احمد اول که به عنوان چهاردهمین سلطان عثمانی در سال ۱۶۰۳ بر تخت نشست، تنها ۱۴ سال داشت، فردی بسیار مذهبی بود. در آغاز قرن هفدهم، بسیاری از تپه های استانبول مملو از مساجد و مجتمع هایی بود که نام سلطان را بر خود داشتند. علاوه بر این، سلطان احمد تمایل داشت تا معبدی با زیبایی بی‌سابقه را به نشانه سپاس از خداوند برپا کند. این مسجد به عمد در مقابل عمارت ایا صوفیا ساخته شده تا نشان دهد که معماران عثمانی و مسلمان می‌توانند رقبای سرسختی برای اجداد مسیحی خود باشند. بیان واژه های آلتی و آلتین که به ترتیب به معنای عدد ۶ و طلایی هستند در زبان ترکی بسیار به هم شبیه می باشد و زمانی که این کلمات بیان می شوند می بایست در فهم آنها دقت نمود. سلطان احمد به معمار بنا دستور ساخت مسجدی با مناره های طلایی را می دهد در حالیکه معمار این کلمه را ۶ متوجه می شود و مسجدی با ۶ مناره احداث می کند. مسجد سلطان احمد دارای پنج گنبد اصلی، ۶ مناره و هشت گنبد فرعی است و طرح نهایی آن، اوج دو قرن توسعه مسجد عثمانی را به ما نشان می‌دهد. در نگاه اول پنج گنبد اصلی آن به نظر می‌آیند که یکی بزرگ‌تر از بقیه است و با ارتفاع ۳۴ متر درست در مرکز قرار گرفته است. چهار گنبد کوچک‌تر در اطراف گنبد مرکزی قرار دارند و درمجموع شکلی آبشار گونه به بنا می‌دهند(Saqib، ۲۰۲۱).

- ۱ .مسجد
- ۲ .مدرسه
- ۳ .مقبره
- ۴ .مدرسه ابتدایی
- ۵ .غرفه پادشاهی
- ۶ .هیپودروم (میدان سلطان احمد)
- ۷ .سکوی باغ
- ۸ .بازار آستارا



نقشه شماره ۱-پلان مسجد سلطان احمد-استانبول-http://www.sultanahmetcamii.org/

مسجدسلطان احمد تنها مسجدی است که ۶ مناره دارد. سلطان احمد چنین درخواستی برای ساخت معبدی باشکوه و متفاوت داشت. اما این وضعیت واکنش جامعه اسلامی را برانگیخت. زیرا در آن زمان تنها معبدی که شش مناره داشت در مکه بود. بنابراین این بی احترامی به کعبه پنداشته شد. از سوی دیگر سلطان احمد این مسئله را به گونه ای حل کرد که جهان اسلام را خشنود کرد و هفتمین مناره را در مکه ساخت. مسجد کبود نه تنها با ۶ مناره، بلکه با تزئینات داخلی و درخشندگی داخلی جایگاه منحصر به فردی دارد. به دلیل رنگ آبی حاکم بر داخل مسجد، امروزه به مسجد کبود نیز معروف است. هزینه مسجد بسیار بالا بوده و معماری منحصر به فرد آن با تزئینات منحصر به فرد تکمیل شده است. گفته می شود که لوسترهای مسجد در زمان ساخت آن یک خزانه ارزش داشته است.



شکل ۹-مسجد سلطان احمد-استانبول

-https://www.bizevdeyokuz.com

مسجد سلطان احمد از نمازخانه بزرگی تشکیل شده که در زیر یک گنبد واحد و یک صحن باز در شمال غربی یک‌پارچه شده است. محوطه بیرونی که با دیوار سنگی با پنجره‌ها محصور شده، از هر طرف به‌جز قبله، اطراف مسجد و بارگاه را فرا گرفته است. هرچه به‌سمت تنگه بسفر پیش بروید، ارتفاع به‌شدت در سمت دیوار قبله کاهش می‌یابد؛ جایی که یک تراس جداگانه و یک غرفه سلطنتی در یک زیرزمین ساخته شده است(Vefa ، ۱۹۹۸).

شکل ۱۰- نمایی از حیاط مسجد سلطان احمد-استانبول-https://en.wikipedia.org/

در ساخت مسجد عظیم و باشکوه سلطان احمد از مصالح و سنگ‌های مختلفی از جمله سنگ سماق، گرانیت قرمز، مرمر، سنگ بِرش و ... استفاده شده است. دیوارهای مسجد آبی با استفاده از سنگی به نام mold stone ساخته شدند؛ زیرا این سنگ سبک است و به‌راحتی فرآوری می‌شود. این سنگ‌ها را با کشتی به ساحل بسفر در «آهیرکاپی (Ahirkapı) «می‌آوردند و سپس با کالسکه و اسب به محل ساخت مسجد می‌بردند.

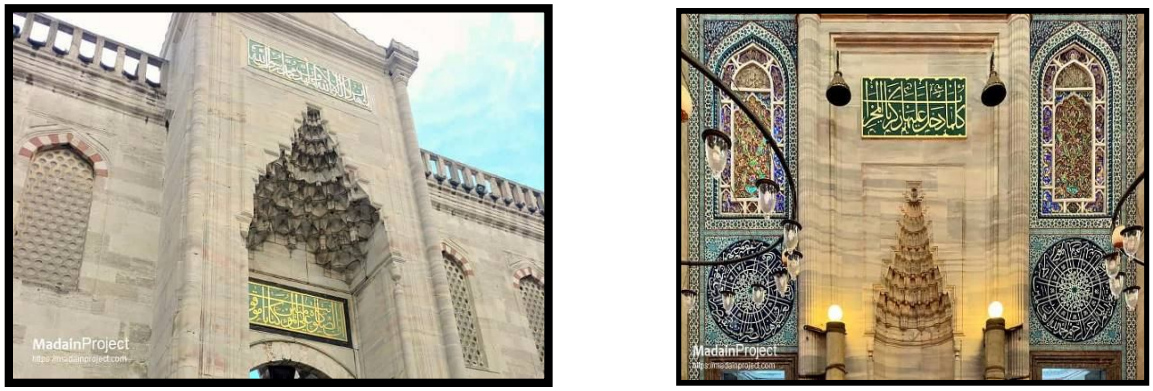
شکل ۱۱- نمایی از سنگ های به کار رفته در مسجد سلطان احمد-استانبول-https://en.wikipedia.org/

مرمر سفید از جزیره مرمره ترکیه، سنگ سماق قرمز را از منطقه «میحلیجیک (Mihalıccık) «استان آناتولی و سرب را از اسکوپیه (پایتخت امروزی جمهوری مقدونیه) به استانبول آوردند تا از آن‌ها برای ساخت گنبد مسجد سلطان احمد استفاده کنند.سراسر حیاط مسجد سلطان احمد با رواق‌هایی هم‌شکل و ۲۶ ستون احاطه شده است؛ رواق‌هایی که بر بالای هرکدام گنبدی قرار دارد.حیاط مسجد دارای دو ردیف پنجره‌های روی هم (مستطیل شکل در زیر و قوسی در بالا) است که در فواصل منظم در هر سه نما قرار گرفته‌اند و بالای آن‌ها نرده‌ای از سنگ مرمر وجود دارد. یک راهروی دوطبقه نیز در امتداد محوطه بیرونی قرار دارد که در سطح زیرزمین آن شیرهای آب برای وضو گرفتن دیده می‌شود. این راهروی باریک که دارای سقفی شیب‌دار در سطح پنجره‌های صحن فوقانی است، در مقیاس بزرگ‌تری ادامه یافته است و از دو طرف به نمازخانه می‌پیوندد؛ جایی که سقف آن با گنبدها و طاق‌های بشکه‌ای شکل پوشیده شده است(Vefa ، ۱۹۹۸).

شکل ۱۲- نمایی از شبستان مسجد سلطان احمد-استانبول-https://madainproject.com

مسجد سلطان احمد طرح مکعبی شکل دارد. چهار مناره این مسجد در چهار گوشه بنا قرار دارند و دو مناره دیگر در میان آن‌ها دیده می‌شود. هر یک از مناره‌های اطراف گنبد مسجد، ستونی و مدادی شکل هستند و سه بالکن (Serefe) دارند؛ البته این موضوع درباره مناره‌های انتهای حیاط صدق نمی‌کند و روی این دو مناره تنها دو بالکن دیده می‌شوند. دلیل کم بودن تعداد بالکن‌ها در این دو مناره ساده است. موذن مسجد در گذشته مجبور بود روزی پنج بار از این مناره‌ها بالا و پایین برود و به این ترتیب، کاهش تعداد بالکن‌ها، کار او را آسان‌تر می‌کرد(Saqib، ۲۰۲۱).ورودی اصلی نمازخانه از حیاط است و دو ورودی فرعی دارد. ورودی اصلی با گنبد رواق مرتفع مرکزی برجسته شده است که تابلوی قرآنی مرمری بر بلندای خود دارد. نمازخانه مستطیلی شکل، جادار و دارای فضایی باز است. شبستان مسجد سلطان احمد یکی زیباترین و باشکوه‌ترین بخش‌های این مجموعه است. در شبستان به هر سمتی که بنگرید با حجمی از رنگ‌ها و طرح‌های مختلف روبه‌رو می‌شوید که تمیز دادن آن‌ها از یکدیگر کاری مشکل است.بخش پایینی ستون‌های شبستان مسجد آبی با کاشی‌های سنتی و طرح و نگارهای ویژه ترکی تزئین شده‌اند؛ کاشی‌های دست‌سازی که شمار آن‌ها به حدود ۲۳

هزار می‌رسد (طبق شمارش در بازسازی سال ۲۰۱۴) و بیش از ۵۰ طرح مختلف از گل لاله در آن‌ها دیده می‌شود. از پایین که به‌سمت بالا بروید، ابتدا کاشی‌های سنتی و کم نقش و نگار را خواهید دید و به‌ترتیب با کاشی‌های جدیدتر و پرزرق‌وبرق روبه‌رو خواهید شد که طرح‌هایی شلوغ‌تر دارند و طرح گل‌ها، میوه‌ها و درختان سرو در میان آن‌ها به چشم می‌خورند. رنگ آبی در کاشی‌های بالاتر به وضوح دیده می‌شود(Saqib، ۲۰۲۱).



شکل ۱۳- ورودی های مسجد سلطان احمد-استانبول-https://madainproject.com

اگر در وسط شبستان مسجد سلطان احمد بایستید و به‌آرامی بچرخید، ۲۶۰ پنجره ارسی و رنگارنگ را خواهید دید؛ پنجره‌هایی که نور داخل شبستان را به‌خوبی تامین می‌کنند. ارسی نوعی پنجره مشبک است که درب آن با بالا و پایین رفتن باز و بسته می‌شود. ساخت ارسی‌ها در ایوان‌ها، کوشک‌ها و رواق‌های ساختمان‌های ایرانی و اسلامی رایج است. در هر نیم طاق مسجد، پنج پنجره دیده می‌شود که برخی از آن‌ها شیشه ندارند و تنها به‌شکل پنجره ساخته شده‌اند تزیینات گنبد وسطی کاملا متمایز است و پایین آن نواری آبی رنگ و جذاب دیده می‌شود. گنبد روی بخش سه گوشی قرار دارد که وزن آن روی چهار پایه عظیم یا «پای فیل» است. نیم گنبدها با تکیه‌گاه‌هایی در دو طرف مهاربندی و با سقف‌های شیب‌دار و برجک‌های گنبدی شکل محکم شده‌اند. این آرایش ساختاری فضای داخلی بازی را فراهم می‌کند و جلوه‌ای از گنبدهای آبشاری را در نمای بیرونی نمایش می‌گذارد. این ترکیب به چهار گوشه ختم می‌شود؛ جایی که گنبدهای کوچک تکی، جانشینی هرمی را تکمیل می‌کنند.با کمی توجه به بخش‌های بالایی مسجد، شکل‌های هندسی و دایر هایی به رنگ قرمز روشن و آبی را خواهید دید که بیشتر آن‌ها اصیل و بدیع نیستند. بخش متمایز و چشمگیر کاشی‌های مسجد سلطان احمد، درست از میانه سازه به چشم می‌خورد؛ نقطه‌ای که شما را مبهوت خود خواهد کرد. تکرار هماهنگ و موزون طرح‌ها و رنگ‌های کاشی‌های ایزنیکی (نیقیه‌ای)، شکوه فوق‌العاده‌ای به فضای درونی مسجد داده‌اند و طیفی از رنگ‌های درخشان و زیبایی چون آبی، فیروزه‌ای و سبز را به نمایش می‌گذارند(Vefa، ۱۹۹۸).

ایزنیک در گذشته مرکز سفالگری سرزمین آناتولی و ترکیه قدیم بود و مردم آن در تکنیک و نقش و نگار کاشی‌کاری مهارت خاصی داشتند. هزینه هر کاشی و درمجموع کاشی‌های مسجد سلطان احمد بسیار هنگفت بود. سلطان احمد که بودجه محدودی داشت، فرمان داد تا هزینه هر کاشی را صرف‌نظر از زمان تهیه، یکسان حساب کنند. این فرمان ناعادلانه باعث شد تا کیفیت کاشی‌های تولید شده به مرور زمان کاهش یابد؛ زیرا نرخ کاشی‌های باکیفیت در طول زمان متغیر بود.روی کاشی‌های آبی، طرح‌هایی سنتی از جمله درخت

سرو، گل لاله، رز و میوه‌های مختلف دیده می‌شوند که ترکیبی نمادین از بهشت برین هستند. جالب است بدانید که استفاده از این طرح‌ها در کاشی‌کاری‌های مسجد آبی به دستور رسمی سلطان احمد اول انجام شد و این اولین باری بود که چنین تزیینات باشکوه و مفصلی در مسجدی با معماری عثمانی به کار می‌رفت.

شکل ۱۴- نمایی از کاشی های مسجد سلطان احمد-استانبول-https://bluemosque.com/

محراب مسجد

محراب مسجد یکی از مهم‌ترین بخش‌های درون مسجد سلطان احمد است؛ محرابی که به زیبایی از مرمر سفید تراشیده شده است و در قسمت بالای آن طاقچه‌هایی پی در پی و آبشاری دیده می‌شود. در بالای محراب دو تابلو سبز رنگ وجود دارند که روی آن نوشته‌هایی طلایی رنگ به چشم می‌خورد. در اطراف محراب مسجد نیز پنجره‌های رنگی بسیاری وجود دارند. با کمی دقت متوجه خواهید شد که دیوارهای اطراف پنجره‌ها مرمر نیستند و با کاشی‌های پر نقش و نگار پوشانده شده‌اند

شکل ۱۵- نمایی از محراب مسجد سلطان احمد-استانبول-https://www.karnaval.ir-

در سمت راست محراب، یک منبر بلند با تزئیناتی کم‌نظیر وجود دارد که نگاه‌ها را به خود جلب می‌کند. کافی است کمی عقب بروید تا انتهای طلایی و هرمی شکل بالای آن را ببینید. امام جماعت مسجد برای سخنرانی و خواندن خطبه‌ها بالای این منبر می‌رود. منبر

مسجد سلطان احمد به‌گونه‌ای طراحی شده است که در شلوغ‌ترین ساعت‌ها نیز تمام افراد بتوانند امام جماعت را ببینند و سخنان وی را بشنوند.

خوشنویسی‌ها

خوشنویسی‌ها در نقاط مختلف مسجد آبی از کاشی‌ها گرفته تا حاشیه پنجره‌های قدی مسجد دیده می‌شوند؛ خوشنویسی‌هایی از آیات قرآن که توسط سید کاظم گبری، یکی از بهترین خوشنویسان قرن هفدهم خلق شده‌اند. به‌علاوه لوح‌هایی نیز روی دیوارهای مسجد سلطان احمد به چشم می‌خورند که مزین به آیات قرآن مجید و اسامی سلاطین عثمانی هستند. این آثار هنری زیبا همگی در قرن هفدهم خلق و در مسجد نصب شدند؛ اما در سال‌های بعدی مورد بازسازی قرار گرفتند .

شکل ۱۶- خوشنویسی مسجد سلطان احمد-استانبول-https://bluemosque.com/

نتیجه‌گیری

هنر معماری می تواند تاثیر مستقیم بر روح و روان انسان داشته باشد و سبک های معماری با رنگ و هنر می توانند بر روی آرامش و فضای معنوی جامعه تاثیر بگذارند و هنرهای والای اسلامی از هنرهای تزیینی و کاربردی گرفته تا احداث بزرگ ترین بنا های مذهبی، اهمیت و اعتبار ویژه‌ای دارند ، مساجد اسلامی، جلوه‌ای از زیبایی‌های بصری و نمونه بارزی از تلفیق و ارتباط فرم‌های نمادین با باورهای عمیق اعتقادی است ودر این بین مسجد سلطان احمد شهر استانبول به عنوان یکی از شاهکارهای معماری اسلامی با الهام از عناصر معماری اسلامی و دوره بیزانسی (مانند المان های مسجد ایاصوفیه)، و همراه با پنج گنبد اصلی، ۶ مناره و هشت گنبد فرعی است و طرح نهایی آن، اوج دو قرن توسعه مسجد عثمانی را به ما نشان می‌دهد. در اوج شکوهمندی و زیبایی با شکلی مکعب گونه برای عبادت مردم بوده است. داخل مسجد با بیست هزار کاشی آبی از نمونه عالی طراحی ایزنیک در قرن شانزدهم تزئین شده است که بر روی آن‌ها طرح‌های زیبایی از طبیعت و گل و الگوهای خاص انتزاعی مشاهده می‌شود. پنجره‌های زیاد این مسجد از دیگر ویژگی‌های بارز این سازه است و عناصر معماری اسلامی در آن به وفور دیده می شود. در تزئین و آرایش بناهای اسلامی همچون مسجد آبی ، این خصیصه به چشم میخورد که، بیننده را به جنب و جوش و عمل وا نمی دارد بلکه در ذهن وی زمینه ای برای تفکر فراهم می کند.

منابع و مراجع

اردلان، نادر، آفریدن نو، ۱۹۵ مجله هنر و معماری، دومین کنگره معماری و شهرسازی.

سعدی، نعمت، (۱۳۸۵)؛ معماری مسجد، روزنامه جام جم.

سید صدر، سید ابوالقاسم، (۱۳۸۳)؛ دایره المعارف هنر، انتشارات سیمای دانش، چاپ اول.

سامی، مجید، خضری، سیدهاشم، درگاهی، زین‌العابدین (۱۳۸۴)؛ هنر و معماری مساجد، هنر و معماری مساجد، نشر رسانش، ج ۱.

گرابار، الگ، (۱۳۷۹)؛ شکل گیری هنر اسامی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: انتشارات نشر دانشگاهی.

قبادی، عاطفه، خرازیان، لاله، (۱۳۹۶)؛ مطالعه ی ریخت شناسی مناره های صفوی و عثمانی نمونه موردی: مسجد امام اصفهان و مسجد سلطان احمد استانبول، اولین کنفرانس ملی پژوهش های نوین در عمران، معماری، محیط زیست و توسعه پایدار شهری، شیراز.

نجم آبادی، محمد حسین، (۱۳۸۱)؛ مسجد شیخ لطف الله و ویژگیهای آن، نشر فرزان روز.

نصر، (۱۳۸۲)؛ صدرای شیراز در تاریخ و فلسفه اسلامی، به کوشش محمد شریف، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

نقره کار، عبد الحمید، (۱۳۹۲)؛ مبانی نظری معماری، دانشگاه علم و صنعت. تهران: انتشارات پیام نور

Rabbat, N. (۲۰۱۲). Islamic Architecture as a Field of Historical Enquiry, Journal of Art Historiography, (۶), ۱۷.

. Retrieved ۱۷-۰۳-۲۰۰۷A Tour of Architecture in Islamic Cities". Archived from the original on " ۱۰-۱۲-۲۰۱۸

Saqib, M. (۲۰۲۱). İstanbul ve Herat: Sultanahmet Camii ve Herat Ulu Camii'nin Bir Karşılaştırmalı Değerlendirmesi. Antakiyat, ۴(۲), ۳۱۹-۳۳۶

Vefa Çobanoğlu ,Ahmet (۱۹۹۸)"Sultan Ahmed Külliyesi'nde Sebiller ve Çeşmeler", ۱۷. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı Sempozyum Bildirileri, İstanbul, s. ۵۷-۷۶

https://fa.wikishia.net
https://samiranoroozi.ir
http://shafaonline.ir
https://wiki.ahlolbait.com
https://www.karnaval.ir
https://fa.wikipedia.org
https://www.burux.ir
https://bluemosque.com
https://www.bizevdeyokuz.com
https://en.wikipedia.org
https://madainproject.com

https://bluemosque.com

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره چهارم، پائیز ۱۴۰۱

Recognizing the identity of Islamic architecture by looking at the architecture of the Sultan Ahmed Mosque in Istanbul

Abstract

Islamic architecture is one of the most famous building styles in the world and is one of the rare and beautiful manifestations of Islamic art that has unique characteristics and the Islamic architecture of mosques can be an example of this beautiful and lasting art.

The research method of this research is the analytical descriptive method. In this article, the influence of architectural art and specifically its Islamic style on the architecture of mosques, which is effective in the identity and culture of the society, is investigated. The wisdom of Islamic architecture led to the institutionalization of the tradition that works He turned the architecture of this era into eternal and beautiful souvenirs. What is known today as the Islamic architecture of Iran is the continuation of a tradition that has been able, relying on spiritual teachings, to manifest the pure Islamic wisdom in the material body of the visible world with the language of code and symbols, and with the influence of the Islamic vision and spirit, a kind of "unity" to induce in these works to the viewer. In the meantime, a case study on the Sultan Ahmed Mosque in Istanbul (Blue Mosque) with cascading domes, precise symmetry and consecutive arches, minarets and blue tiles inside the mosque, which is considered the pinnacle of Ottoman architecture, has been carried out in this research. Sultan Ahmed is known as the most impressive historical mosque in Turkey and the last great mosque of the classical period, which is inspired by the special and unique design of this mosque and in addition to the elements of traditional Islamic architecture, it is also inspired by the design of Byzantine buildings such as Hagia Sophia.

Key words: identitarianism, Islamic architecture, mosques, Sultan Ahmed Mosque, Istanbul

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره چهارم، پائیز ۱۴۰۱

جایگاه زری‌بافی در پوشاک زنان استان هرمزگان

زهرا عمادی برنطین، فاطمه رقیمی

دانشگاه فنی و حرفه ای مازندران، دانشکده قدسیه، ساری

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۲۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۲۵

چکیده

نقش مطالعهٔ پوشاک و تزئینات رودوزی بر روی آنها، نه تنها از نظر تاریخ و هنر دارای اهمیت است بلکه از دید جامعه شناسی و نشانه شناسی نیز بسیار مورد توجه است. در این میان رودوزی های پوشاک سنتی زنان هرمزگان از جایگاه ویژه ای در هنرهای سنتی ایران برخورداراست. در این مقاله سعی شده تا نقوش زری بافی در پوشاک سنتی زنان هرمزگان، شناسایی و معرفی شود تا جایگاه آن در پوشاک سنتی این منطقه مشخص گردد. مقاله حاضر به شیوه توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعات به شیوه مطالعه کتابخانه ای و مشاهدات میدانی انجام گرفته است. این مقاله در پی پاسخ به این پرسش است که در زری بافی های هرمزگان از چه نقوش گیاهی و هندسی استفاده شده و این هنر در پوشاک سنتی هرمزگان از چه جایگاهی برخوردار است؟نتایج به دست آمده بیانگر این است که هنرمندان این منطقه بر اساس نگاره های بومی و محلی و تأثیر پذیری از عواملی مانند طبیعت به آفرینش نقوش زری بافی همت گماشته اند. این نقوش را می توان در دو گروه طرح های شکسته (هندسی) و طرح های گردان (گل و بته) جای داد که برای لباس های سنتی زنان که شامل تن پوش، سرپوش و روبند است، استفاده می شود.

کلید واژه ها: زری بافی، رودوزی، پوشاک زنان، لباس سنتی، استان هرمزگان.

مقدمه

طبق نظر اغلب دیرینه‌شناسان و خلیج فارس‌نویسان، از زمان‌های پیش از تاریخ در سواحل ایران، از اروندرود تا تنگه‌ی هرمز و شرق آن، قبایل مختلفی از نژادهای متفاوت اقامت داشته‌اند که مهم‌ترین آن‌ها، اقوام بومی ایرانی بلوچی و عربی هستند که سالیان متمادی در آن سرزمین اقامت نموده و با یکدیگر اختلاط و امتزاج کرده‌اند. این منطقه، پیش از تاریخ نیز محل و وسیله‌ی اقوام و ملل مختلف بوده و در کتیبه‌های آشوری و ایلامی از رونق و آبادی های آن نام برده می‌شود (نقوی، ۱۳۹۳، ۴۱-۴۰).

در ایران از دوره صفویه نفوذ پوشاک غربی مشاهده می شود، اما در بسیاری از اقوام پوشاک منحصر بفرد که هماهنگ با محیط جغرافیایی و فعالیت های اقتصادی و اجتماعی و اعتقادات بومی و مذهبی بوده است، اجازه دگرگونی پوشاک بیگانه با پوشاک خودی را نداده اند؛ نمونه این پوشاک را می توان در پوشاک منطقه استان هرمزگان به خوبی مشاهده نمود.

استان هرمزگان یکی از ۳۱ استان کشور جمهوری اسلامی ایران است که در جنوب کشور و بین مختصات جغرافیایی ۲۵ درجه و ۳۰ دقیقه تا ۲۸ درجه و ۵۳ دقیقه عرض شمالی و ۵۲ درجه و ۴۴ دقیقه تا ۵۹ درجه و ۱۶ دقیقه طول شرقی، از نصف النهار گرینویچ واقع شده است. این استان، ۷۲۶۳۱/۳۱ کیلومترمربع مساحت دارد و از جهت شمال و شمال شرقی، با استان کرمان؛ غرب و شمال غربی، با استان‌های فارس و بوشهر؛ از شرق، با سیستان و بلوچستان همسایه بوده و جنوب آن را آب‌های گرم خلیج فارس و دریای عمان، در نواری به طول تقریبی ۹۰۰ کیلومتر دربرگرفته است. این استان دارای شرایط جغرافیایی متنوع و آب و هوایی ویژه می باشد. جزایر زیبا و گوناگون و همچنین پراکندگی روستاهای کوچک در جوار مرز دریایی از مشخصه های این استان است. هرمزگان دارای آداب و رسوم، پوشش و به طور کلی فرهنگ اصیلی است. این فرهنگ علاوه بر تنوعی که در مناطق مختلف آن وجود دارد، از یک روح کلی پیروی می کند که مختص به ساکنین حاشیه خلیج فارس و دریای عمان می باشد. به همین دلیل پوشش در این استان از تنوع ویژه ای برخوردار است؛ پوشش برای مردان و زنان این استان دارای ویژگی هایی است که متناسب با شرایط جغرافیای این منطقه می باشد.

پوشاک مانند هر وسیله دیگر زمانی که از دایره رفع نیازهای اولیه خارج شد، با وجود نمود آئین و فرهنگ جامعه، حالتی تفننی به خود گرفت و وسیله هنرنمایی و ابزار سلیقه آدمی شد و بدین ترتیب، روی لباس ها نقوش تزئینی ظاهرگردید. رودوزی های پوشاک سنتی زنان هرمزگان از نقوش ارزشمند تزئینی در شناخت فرهنگ و رسوم آن مردمان است. از مهم ترین بافته های مرسوم در لباس سنتی زنان این منطقه «زری بافی» است که از دیرباز تا به امروز مورد توجه هنرمندان آن مرز و بوم قرار گرفته است. اگرچه زری بافی از دست بافی های هرمزگان محسوب می شود، ولی به دلیل اینکه زری بافی پس از بافت روی لباس های سنتی زنان دوخته می شود؛ جزئی از تزئینات لباس ها قلمداد می گردد. از همین رو در مقاله حاضر، زری بافی در زیرمجموعه رودوزی ها بررسی شده است. در واقع با گسترش جمعیت شهری و تغییر شرایط زندگی عصر کنونی، میل و گرایش به لباس های غیرسنتی رو به فزونی است و پیرو آن کاربرد رودوزی های سنتی روی لباس های زنان در قیاس با گذشته کاهش یافته است و متأسفانه در دوران معاصر بسیاری از بافت های زری بافی که به عنوان نقشمایه های تزئینی بر پوشاک سنتی زنان ظاهر می گردید، فراموش شده و برخی از آنها نیز رو به زوال است.

بیان مسأله

با توجه به این که کشور ایران سرزمین پهناوری است و تنوع قومیتی در آن بسیار بالاست، از همین رو فرهنگ، گویش و لباس های مختلفی برای هر قومی وجود دارد. هرمزگان یکی از مناطقی است که پوشش به نوع خاص از تن پوش خلاصه نمی شود و از تن پوش، حجاب و روسری گرفته تا زیورآلات را دربر می گیرد. آن چیزی که سبب شده پوشش زنان هرمزگان زیبایی منحصر به فردی داشته

باشند نقش، طرح و رنگ هایی است که در دوخت آن ها استفاده شده است. پیراهن زنان هرمزگانی گاهی بلند تا مچ پا و گاهی تا زیر زانو است که این در هر منطقه ی هرمزگان نیز متفاوت است. موضوع دیگری که در لباس زنان هرمزگانی اهمیت دارد نوع پارچه و رنگی است که در آن بکار می رود و آن نیز بنابر شرایط هوایی فصل متغیر است تا هنگام پوشیدن آن در ماه های مختلف سال احساس خوشایندی برای زنان این منطقه به وجود بیاید. بیشترین رنگ هایی که برای دوخت و دوز این لباس ها مورد استفاده قرار می گیرد آبی، بنفش، صورتی و سبز است.

پوشش زنان و مردان هرمزگانی، هنری است که با وجود گذشت زمان وشاید به خاطر استفاده از آن، خیلی رنگ و بوی کهنگی به خود نگرفته است و به لحاظ نقش، طرح و رنگ زیبایی خاص خود را دارد. موضوع حائز اهمیت در لباس زنان هرمزگانی بسته به نوع پارچه و رنگ آن است و جنس پارچه‌هایی که برای پیراهن‌های زنانه انتخاب می‌شود به علت گرمای هوا به طور معمول سبک و نازک است تا جریان هوا را به راحتی از میان آن عبور دهد و همچنین در انتخاب رنگ لباس از رنگ‌های روشن یاد شده استفاده می شود و درحال حاضر نیز بیشتر رنگ‌ها در تن پوش زنان دیده می شود. طرح و نقش و نگارهای بی بدیل لباس‌های زنان این منطقه از جمله زیبایی‌ها و هنر بانوان این خطه را به نمایش می گذارد.

هدف این مقاله ضمن بررسی و معرفی زری بافی، شناسایی نقشمایه های زری بافی در پوشاک سنتی زنان هرمزگان است، لذا از این طریق جایگاه زری در لباس های زنان این شهرستان مشخص می شود. همچنین آشنایی با نحوه دوخت، آشنایی با ابزار و لوازم زری بافی، معرفی و شناسایی نقشمایه های اصلی زری بافی و چگونگی حضور آن در لباس های سنتی از اهدافی است که در این مقاله دنبال می شود .

این مقاله در پی پاسخ به این پرسش است که در زری بافی های هرمزگان از چه نقشمایه هایی استفاده شده و این هنر در پوشاک سنتی هرمزگان از چه جایگاهی برخوردار است؟

روش پژوهش

روش تحقیق در این مقاله مبتنی بر شیوهٔ توصیفی-تحلیلی بوده و گردآوری مطالب به روش کتابخانه ای و مشاهدهٔ میدانی انجام شده است. در این مقاله هنر زری بافی لباس زنان استان هرمزگان بررسی شده و پس از گردآوری اطلاعات و طبقه بندی و تجزیه و تحلیل آنها، نقشمایه های اصیل مورد بررسی قرار گرفته اند. این تحقیق از منظر هدف می تواند تحقیقی کاربردی باشد چون می توان نقوش بومی و سنتی این منطقه را در لباس های امروزی پیشنهاد کرده و به کار برد.

نام و پیشینه‌ی تاریخی استان هرمزگان

ایرانیان به ویژه پارس‌ها مدت‌ها پیش از روی کار آمدن هخامنشیان، کرانه‌ی خلیج فارس را می‌شناختند و بسیاری از طوائف و تیره‌های ایرانی از جمله بومیان منطقه به شمار می‌آمدند. بندر آباد و پر رونق لیان، در نزدیکی بوشهر که در زمان حکومت ایلام از شهرهای مهم بود، در زمان کوروش نیز مورد استفاده قرار گرفت. آشنایی ایرانیان با دریانوردی و وجود آبادی‌ها و سکونتگاه‌های مختلف در کرانه‌ی خلیج فارس باعث گردید که هخامنشیان تجارت و ناوگان دریایی خود را گسترش دهند. در آثار باستانی شهرهای خلیج فارس به رونق اقتصادی بنادر به ویژه بنادر هرمزگان در زمان ساسانیان می توان اشاره نمود، از جمله سکه‌های دورهٔ ساسانی که در هنگام خاکبرداری در روستای سورو در غرب بندرعباس کشف شده است اشاره نمود و آن را نشانه ای از رونق تجارت و بازرگانی در منطقه دانسته است (نقوی، ۱۳۹۳: ۴۷).

ترکیب جمعیت، هرم قدرت، مناسبات اجتماعی و فرهنگی در هرمزگان پس از افول ساسانیان به شدت تغییر می‌یابد. جابجایی اقوام و قبیله‌ها، سیل عظیم مهاجرت عشیره ای اعراب از سواحلِ رو به روی هرمزگان، که در زمان ساسانیان و پادشاهی شاپور دوم (۳۲۸ میلادی) با کوچ اجباری و کنترل‌شده‌ی اعراب به سواحل خلیج فارس و کرمان شروع شده بود و آن را از عوامل مؤثر بر چیرگی اعراب بر ساسانیان دانسته‌اند، در این زمان شتاب بیشتری گرفت و این مهاجرت‌ها تا یک قرن بعد همچنان ادامه یافت؛ به‌طوری که، نوار ساحلی حد فاصل میناب تا آبادان محل سکونت اعراب می‌شود. تاریخ مهاجرت اقوام به خلیج فارس نشان می‌دهد که این نقل و انتقال و ورود قبایل و اقوام عرب، از سواحل روبه‌روی هرمزگان، حتی پس از استقرار حکومت‌های محلی و حکومت‌های مرکزی قدرتمند ایرانی و پس از سلطه و نفوذ پرتغالی ها تا اوایل حکومت قاجاریه به میزان شدت و ضعف حاکمیت محلی به صورت متناوب ادامه یافته است و موجب بر هم خوردن ترکیب و ساختار جمعیتی و تغییرات مردم‌شناسی و فرهنگی این منطقه گردید و زبان و فرهنگ این قبایل، به ویژه در نوار ساحل، به فرهنگ غالب و مسلط عرب‌نشین تبدیل شد؛ گرچه، جمعیت نوار شمالی استان، همچنان آداب و رسوم و زبان دیرینه‌ی خود را حفظ نموده‌اند و جمعیت بومی منطقه بیش از جمعیت اعراب مهاجر بوده است (همان، ۵۴-۵۰).

نخستین انسان‌هایی که در کرانه‌ها و جزیره‌های استان هرمزگان زندگی را آغاز کرده‌اند، مردمانی محلّی و وابسته به این منطقه بوده‌اند که برپایه‌ی داوری مردم‌شناسان با انسان‌های شمال آفریقا و آسیای جنوب باختری همسانی‌هایی داشته‌اند. دراویدی‌ها، مُکـــــــرانی‌ها، و اندک اندک بازرگانان و مهاجران سومری، ایلامی، آکادی، نوردیک، سامی و سایر اقوام برآنان افزوده شده‌اند. با ورود آریایی‌ها به فلات ایران و سرازیر شدن آنان به سوی جنوب، این برگرفتن و هم‌جوشی گسترده شده است. بررسی‌های اخیر می‌رساند که هزار سال پس از این تاریخ، یعنی زمان آشنایی ایرانیان با خلیج فارس، اندک اندک عرب‌ها، که در باختر جزیره العرب می‌زیستند، با خلیج فارس از جمله کرانه های استان هرمزگان و ساکنان آن آشنایی پیدا کرده اند. بنابراین، خلیج فارس، از جمله استان هرمزگان، از دیرباز محل نخستین اجتماع‌ها و گاهواره فرهنگی کهن و مرکز آبادی بوده و نخستین حکومت‌های با فرهنگ در کرانه‌های آن به وجود آمده است (ریاضی،۱۳۷۲: ۱۵).

پوشاک زنان استان هرمزگان

ساحل‌نشینان جنوب کشور که به بندری مشهورند، بر اثر آمد و شد عمومی (از راه دریا و خشکی) غالباً دستخوش تبادل سلیقه‌ی دائمی ساحلی شده‌اند، و در طی قرون از دو نوع پوشاک عربی و هندی به نحوی چاشنی سلیقه ی بومی خود کرده‌اند، و الگویی مخصوص که توأم با ظرافت بومیانه است، برای خود به وجود آورده‌اند. این وضع مخصوص بانوان بندری است، زیرا مردان بندری پوشاکی تقریباً معمولی دارند: تن پوش آنان (اگر شلواری در منظر بلوچی یا قشقایی، یا نیمه بلوچ نیمه قشقایی نباشد) قطعاً لنگی است بر میانشان بسته و دیگری از آن در موقع لزوم بر دوششان می‌افکنند، یا پارچه‌ای به شکل عمامه‌ی درهم، بر سرشن پیچیده و پاپوشی بافته از برگ خرما (که در لای انگشتان پای‌شان استوار می گشت)، می‌پوشیدند (شیرخانی،۱۳۸۱ : ۱۲۷).

لباس و پوشاک بانوان بندری مشتمل بر ۷ تکه به شرح ذیل می باشد:

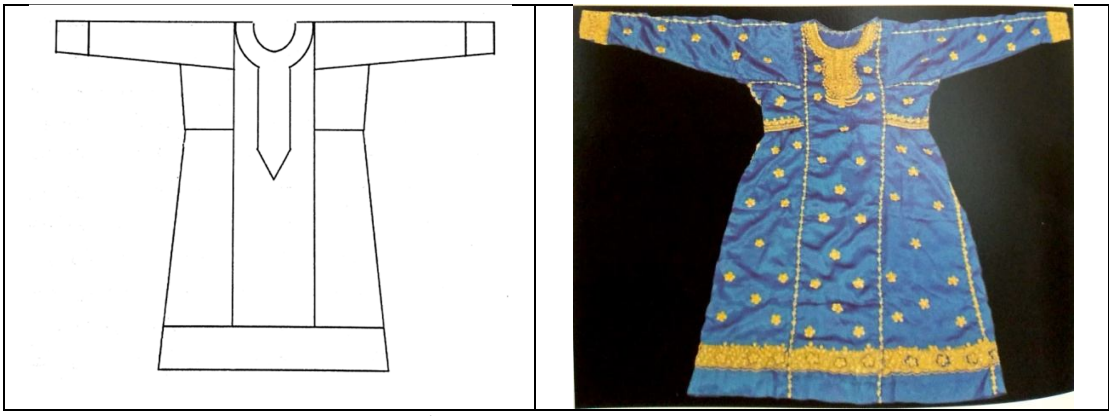
۱-پیراهن (جومَه) ۲- شلوار (تُنبُن) ۳- لَچَک ۴- روسری -۵- پاپوش ۶- نِقاب (بُرقَع، بُرکَه) ۷- چادر

۱- پیراهن(جومَه)

۱-۱- پیراهن کَندوره

این پیراهن مورد استفاده‌ی قشر جوان و مسن می باشد، تنها تفاوت آن برای این دو قشر، در مقدار تزئینات کار شده و رنگ آن می‌باشد. برای دوخت کندوره در تابستان از پارچه‌های نخی استفاده می کنند که نواردوزی روی پارچه‌های نخی کلفت تر دوخته می‌شود و بعد آن را روی کندوره‌ی نخی می‌دوزند. در دوخت کندوره بیشتر از پارچه‌های ساده استفاده می کنند. بیشترین رنگ‌های مورد استفاده برای کندوره: رنگ‌های قرمز، بنفش روشن و رنگ‌های آبی و سبز که مخصوص عروسان می‌باشد.

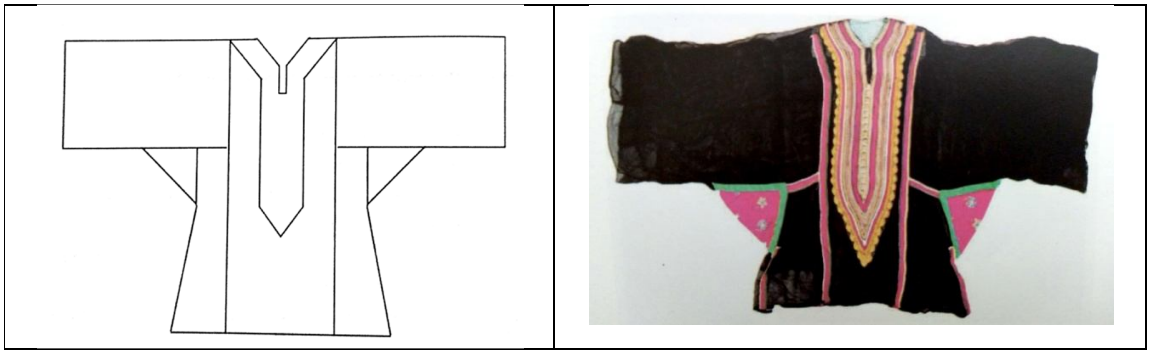
قد کندوره تا حوالی زانو می‌رسد و دارای آستین بلند و یقه‌ی گرد که در جلو بسته است. عرض پیراهن کندوره ۸۰ تا ۹۰ سانتی‌متر است، از پهلوهای یقه به پایین (اواسط جلوی دامن) حاشیه‌ای پهن و رنگی به آن اضافه می کنند که گلابتون دوزی و بادله دوزی یا خوس دوزی می‌شود و از زیر یقه تا حوالی کمر دارای چاکی است که با دکمه‌ها و بندینک‌های پارچه‌ای (دکمه‌ی هَلَکنا) بسته می‌شود و اطراف آن نیز همان تزئینات دور یقه ادامه می‌یابد. کندوره‌ی ساده‌ی بدون چین، یک تکه از کندوره چین‌دار کمتر دارد که آن هم تکه‌ی چین‌دار پایین دامن کندوره می‌باشد(صفاایسینی،۱۳۸۹: ۶۲). (تصویر۱)



تصویر۱-پیراهن کندوره (نگارنده)

۱-۲- پیراهن شیلا

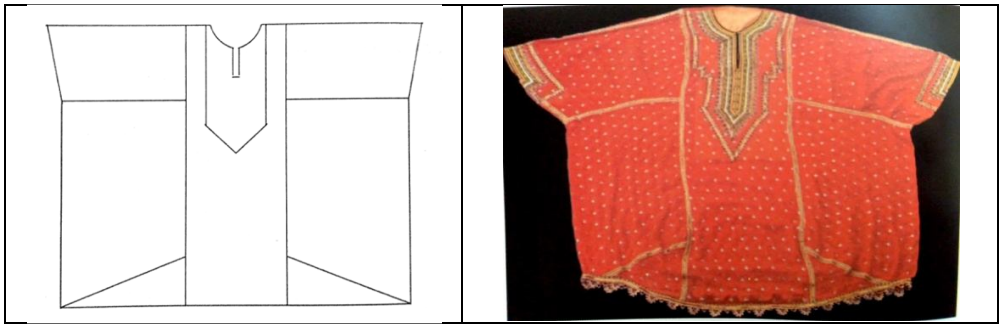
نام این پیراهن به دلیل استفاده از پارچه‌ی کرپ مشکی که شیله (چیله یا شیلا) نام دارد، به این نام خوانده شده است که در جلوی آن نواردوزی می کردند. دارای آستینی فراخ و بلند تا مچ دست است و قد این پیراهن روی زانو می‌باشد. معمولاً از تکه پارچه‌ی قرمز و سبز برای تزئین روی آن می‌دوختند. در زیر آستین به صورت یک مثلث از تکه پارچه‌های رنگی دوخته می‌شده است. یقه‌ی آن بسته است و دارای چاکی در حدود ۱۵ تا ۲۰ سانتی‌متر بر جلوی سینه است، که با دکمه‌ای در بالا بسته می‌شود. این پیراهن شامل چند قسمت است که به هم دوخته شده است. برای تزئینات از زری‌های یک فصله، زری پولکی، لار سرخ استفاده می شود (همان، ۶۴). (تصویر۲)



تصویر۲-پیراهن شیلا (نگارنده)

۱-۳- پیراهن بلوچی

پیراهن اصلی منطقه‌ی جاسک می‌باشد و به دلیل اینکه مردم این منطقه به لهجه‌ی خاصی معروف به بلوچی صحبت می‌کنند و همچنین مشابهت با پیراهن زنان بلوچ، بدین نام خوانده می‌شود و با تفاوت‌هایی که دارد کاملاً از هم تفکیک می‌شود. این پیراهن یقه‌ای گرد و ساده دارد که از جلو تا استخوان سینه به اندازه‌ی ۲۵ سانتی‌متر، چاک می‌خورد. تزئینات این پیراهن بر دور یقه و سرآستین و یک نوار در پایین پیراهن می باشد. این پیراهن گشاد و از جنس نخ است و بلندی آن تا پشت پا می‌رسد. بر روی تمام درزها با نواری که قبلاً با دست بافته شده است تزئین می‌شود. این نوارها با گلابتون، پولک و منجوق و به وسیله‌ی قلاب دوزی بافته می‌شود. برای تزئین قسمت مرکزی و در امتداد چاک جلوی سینه از شک تیغ دل استفاده می‌شود. در کنار این شک در دو طرف به میزان ۵ تا ۶ ردیف انواع نوارهای زرد (نارنجی)، آبی و سفید دوخته می‌شود که در انواع رنگ‌های لباس یکسان است و نوار سبز و قرمز بسته به رنگ لباس متغیر است. این پیراهن با پارچه‌ی ساده دوخته می‌شود، که روی آن بسته به سلیقه‌ی متقاضی با خوس، گلابتون یا نخ‌های رنگی گلدوزی می‌شود. برای زنان بیوه لباس‌های بلوچی دارای تزئینات بسیار ساده می‌باشد ولی ترکیب نوارهای تزئینی برای تزئین همان رنگ‌ها می‌باشد (زرد یا نارنجی)، آبی، سفید و قرمز یا سبز) با این تفاوت که به جای زری‌های براق از نوارهای ساده‌ی آماده استفاده می‌کنند(همان، ۶۷-۶۶). (تصویر۳)



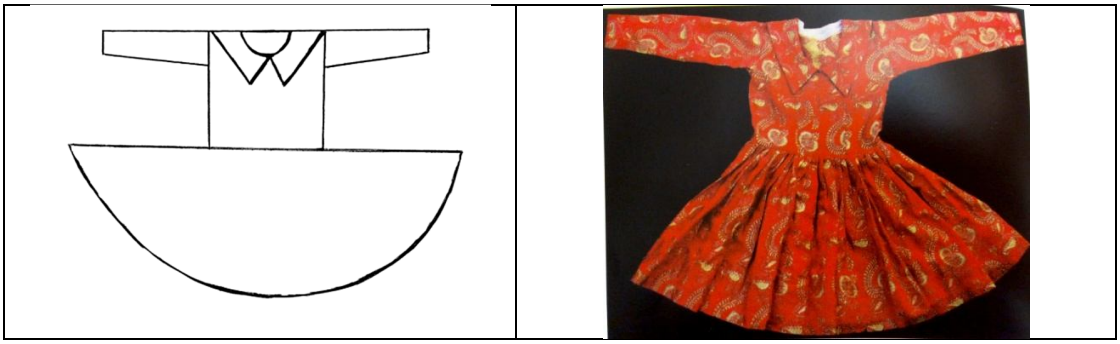
تصویر۳-پیراهن بلوچی (نگارنده)

۱-۴- پیراهن بَستَکی

پیراهن زری که در گذشته در این منطقه استفاده می‌شده است، پیراهنی است کوتاه با دامنی چین‌دار، دوخته شده با پارچه‌ای طرح‌دار و بدون تزئین اضافی بر روی آن. این پیراهن به همراه شلوار گشاد، پوشیده می‌شده است. پوشش دیگر بستک، دامن گشاد با بلوزهای

کوتاه تا روی کمر و چاکدار است. این دامن معمولاً با پارچه‌ی گل ابریشمی دوخته می‌شود و در انتهای دامن به ترتیب از پایین: یک تکه پارچه رنگی، یک ردیف نوار کله قندی، نوار چِشمی (چَشویی)، دالات بی‌گوشَه بی‌خوس، زری یا حاشیه، دالات چهار خوس گوشَه‌دار، دوخته می‌شود. این تزئینات در دامن‌های مختلف ممکن است متفاوت باشد ولی ترتیب قرارگرفتن آن همیشه به یک شکل است.

بلوز بستکی که کوتاه است معمولاً با نوار بَندَکو تزئین می‌شود و دور یقه‌ی لباس را نوار کله قندی کار می‌کردند و گاهی روی آن را با دست گلدوزی می‌کردند. برای تزئین قسمت عمودی روی سینه و سرآستین بلوز بستکی از دالات ۳ خوس گوشه‌دار در دو طرف و پیچَنِه بی‌گوشه در مرکز استفاده می‌شود. به این نکته باید اشاره کرد که در این شهرستان برای تزئین بیشتر از پولک استفاده می‌کنند(همان، ۶۸). (تصویر۴)



تصویر۴-پیراهن بستکی (نگارنده)

۲-انواع شلوارهای زنانه‌ی بندری (تُنبُن)

در زمان قدیم برای دوختن شلوار بندری از پارچه‌های چیت، اطلس، زرباف کیش، دکو، پارچه‌ی بمبائیچی، ساتن، تترون، و غیره استفاده می‌شد و رنگ‌های مورد استفاده آن زمان شامل: سبز و قرمز و آبی بود. ضمناً کمر شلوار لیفه‌ای می‌باشد و دمپای آن به طرف داخل دوپا، چاک دارد، تا شلوار به سهولت پوشیده شود. معمولاً برای شلوارهایی که از جنس زری بوده و یا از پارچه‌های خشن دوخته می‌شده، در قسمت بالا، به اندازه‌ی ۲۰ تا ۲۵ سانتی‌متر را از پارچه‌های نخی می‌دوختند تا علاوه بر خنکی، راحت نیز باشد. انواع شلوارهای بندری عبارتند از: بادله‌ای، نیم بادله‌ای، ودّویی دستی، ودویی با چرخ، ودّویی بدون الب، پولکی، حاشیه‌ای، سرپارچه‌ای، گلابتونی، خوسی مخصوص لنگه‌ای، ودّویی گل اطلسی، سرکشیده، زری که تفاوت آن‌ها در نوع تزئینات دمپای شلوار می‌باشد.

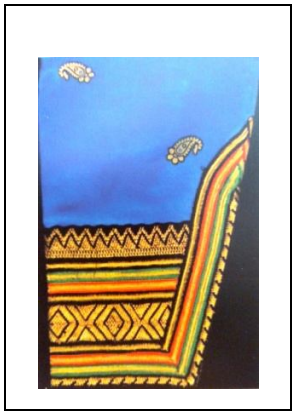
۲-۱- شلوار بادِله‌ای

از ویژگی‌های شلوار زنان بندری تزئینات دمپا آن است که به شکل زیبایی با زری، گلابتون، نخ و نوار دوخته می‌شود. این تزئینات بر روی دو ساق پا و اطراف ماهیچه توأم انجام می‌شود. برای تزئین آن ابتدا پارچه‌ی نخی به عنوان آستر انتخاب کرده، سپس با نقش و نگارهای مختلف و دلخواه زینت داده می‌شود. معمولاً این شلوارها با دست دوخته می‌شود. تزئینات شلوار بادله‌ای عبارتند از: زری پیچک، زری سبز یا آبی، زری سیاه، شک و بُشکی. در بیشتر محلات بندرعباس، بومی‌ها شلوار بادله‌ای استفاده می‌کنند و البته نوعروسان از رنگ‌های سبز، سفید و قرمز انتخاب می‌کنند (خطیب زاده،۱۳۸۳: ۱۲۹). (تصویر۵)

تصویر۵-شلوار بادله ای (نگارنده)

۲-۲- شلوار نیم بادِله‌ای

تزئینات شلوار نیم بادله‌ای کمتر است و اولین رج دمپاچه شلوار نیم بادله‌ای به ترتیب زری‌های سبز، قرمز، سیاه، شَک و بعد از آن زری سیاه، قرمز، سبز و بعد بالای این زری‌ها را با زری بُشکی تزئین می‌کنند و تمام زری‌ها را که بر روی شلوار نیم بادِله‌ای می‌دوزند یک فصله یا دو فصله می‌باشد. فرق شلوار بادله و نیم بادله تنها در اندازه‌ی نوارهای دوخته شده بر روی آن می‌باشد. در شلوار نیم بادله از نوارهای دو فصله که باریکتر از نوار سه فصله می‌باشد، استفاده شده است (همان). در شلوار نیم بادله، از سه رنگ زردی یک یا دو فصله استفاده می‌شود و بعد شک دوخته می‌شود، در حالی که در شلوار بادله‌ای از چهار رنگ زردی سه فصله استفاده می‌شود و بعد شک قرار می‌گیرد. به همین دلیل تزئینات شلوار بادله از نیم بادله‌ای بیشتر است. (تصویر۶)



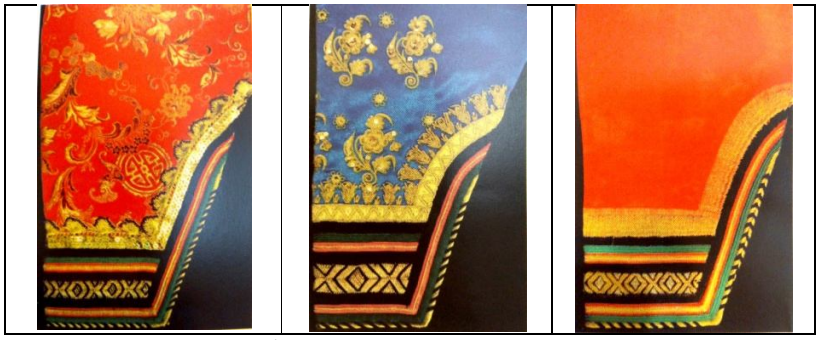
تصویر۶-شلوار نیم بادله (نگارنده)

۲-۳- شلوار وَدّویی

شلوار ودویی دست دوز نوعی دیگر از شلوارهای زنانه بندری است که بیشتر اوقات زنان آن را مورد استفاده قرار می‌دهند. شلوار ودویی یکی از قشنگ‌ترین و پرمصرف‌ترین شلوارهای اصیل بندری است.

مهم‌ترین وسایل تزئینی شلوار ودویی اَلب (حاشیه‌دوزی، تزئین حاشیه)، وَدّو، زَری شک و زَری بُشکی می باشد.

نحوه‌ی زینت دادن دمپای شلوار ودویی بدین طریق است که ابتدا دمپا را با نخ سیاه یا سبز یا قرمز ابریشمی و گلابتون الب دوزی کرده، سپس در بالای الب به ترتیب با ودوی سبز، زری قرمز دوفصله، ودوی سیاه، شک، ودوی سیاه، زری قرمز، دوباره ودوی سیاه می‌دوزند و در آخر پا و پاپَتو دوخته می‌شود، که این دو در گذشته با استفاده از نخ یا گلابتون با دست و در حال حاضر با چرخ دوخته می‌شود. کلیه‌ی زری‌ها و ودّوهای شلوار ودویی را با نخ هم رنگ به نام خیاطه می‌دوزند. در بالای بعضی از این نوع شلوار، با گلدوزی نقش می‌اندازند که بدان شلوار گل بالا گویند، که طرح دوخته شده بر روی این شلوار را گل نخی یا گل اطلسی می‌گویند که گل اطلسی معمولاً به صورت تک گل کار می‌شود (همان، ۱۳۰-۱۲۹). (تصویر۷)



تصویر۷-چند نمونه از شلوار ودویی (نگارنده)

۲-۴- شلوار گلابتونی

وسایل دوخت و دوز شلوار گلابتونی عبارتند از: سوزن، نخ رنگی، گلابتون، پولک، کمه، کم یا کارگاه. برای دوخت شلوار گلابتونی ابتدا بر روی پارچه نقش مورد دلخواه را کپی کرده، سپس پارچه را بر روی کمه، پهن می‌کنند و لبه‌های پارچه در زیر کمه با کمربند یا تسمه چرمی محکم می‌شود، آن گاه به وسیله‌ی سوزن و گلابتون نقشه ترسیمی را به صورت زنجیری کوچک گلابتون‌دوزی کرده، وسط آن را پولک می‌دوزند، هر چند که شلوار گلابتونی از نظر قیمت گران است ولی نوعروسان و زنان اغنیاء و هنرشناسان برای آن ارزش خاصی قایل هستند(همان،۱۳۱).

شلوار گلابتونی با هر اندازه تزئیناتی که داشته باشد، به نامی متفاوت خوانده می‌شود. وقتی شلوار گلابتونی دارای تزئینات پرکاری باشد، مُخَوَّر کُردبَست گویند و اگر علاوه بر تزئینات پرکار، در بالای آن از گلابتون‌دوزی با طرح گل استفاده شود، مخور ساده (گل بالا) خوانده می‌شود. اگر تزئینات شلوار گلابتونی بسیار اندک باشد، شلوار گلابتونی بتوله‌ای خوانده می‌شود. (تصویر۸)

تصویر۸-چند نمونه از شلوار گلابتونی (نگارنده)

۲-۵- شلوار پولکی

این شلوار مشابه‌ی شلوار گلابتونی است و در دوخت آن از پولک‌های رنگی هم استفاده می‌شده است. در گذشته بیشتر از این شلوار استفاده می‌شده و سطح تزئینات تماماً با پولک پر می‌شده است و از گلابتون تنها به منظور دوخت پولک بر روی پارچه بوده است. (تصویر۹)

تصویر۹-شلوار پولکی (نگارنده)

۲-۶- شلوار حاشیه‌ای (دَرگُشاد)

در گذشته خانم‌ها به علت گرمای شدید، در فصل تابستان و بهار از این شلوار استفاده می‌کردند، اما امروزه شلوار حاشیه‌ای محبوبیت خود را از دست داده و تنها بعضی از زنان از این نوع شلوار استفاده می‌کنند. منظور از حاشیه نوار پارچه‌ای از جنس نخ، ابریشم و پارچه‌هایی به پهنای دو تا دوازده سانت در رنگ‌های مختلف است که به وسیله‌ی ماشین‌های مخصوص ساخته و پرداخته می‌شود و زنان بندری این نوع نوار را برای زینت دادن دمپای شلوار خود مورد استفاده قرار می‌دهند (صفا ایسینی،۱۳۸۹: ۷۸). (تصویر۱۰)

تصویر۱۰-شلوار حاشیه ای (نگارنده)

۲-۷- شلوار خوسی

این شلوار به وسیله‌ی خوس تزئین می‌شود. این شلوار در گذشته طرفداران بیشتری داشت. برای دوخت تزئینات بر روی این شلوار، طرح در پشت پارچه قرار می‌گیرد و بعد تزئینات از پشت شلوار با چرخ گلدوزی دوخته می‌شود. خوس به دور ماسوره پیچیده می‌شد و

با چرخ نقش موردنظر را بر روی پارچه پیاده می‌کردند. برای زیبایی بیشتر از دو رنگ خوس در کنار هم استفاده می‌کنند. طرح آن مشابه شلوار زری است تنها تفاوت آن این است که به جای گلابتون از نخ خوس استفاده می‌شود(همان، ۸۰). (تصویر۱۱)

تصویر۱۱-شلوار خوسی (نگارنده)

۲-۸- شلوار سَرپاچِه‌ای

شلوار سرپاچه‌ای نوعی شلوار، با دمپای نیمه فراخ است که بیشتر زنان مهاجر و حاشین‌نشین شهر بندرعباس می‌پوشند. این شلوار در قسمت پایین از نوار بافته شده از مو یا پشم بز و گوسفند که سرپاچه خوانده می‌شود، دوخته می‌شود و به دلیل استفاده از سرپاچه در انتهای آن بدین نام خوانده شده است. تزئینات شلوار تا زیر زانو ادامه دارد و معمولاً بر روی پارچه‌های ساتن دوخته می‌شده است. این شلوار به همراه پیراهن شیلا مورد استفاده قرار می‌گیرد. تزئینات این شلوار و پیراهن شیلا از یک نوع می‌باشد(نعیمی،۱۳۸۶: ۱۵۲). (تصویر۱۲)

تصویر۱۲-شلوار سرپاچه ای (نگارنده)

۳- لچک

لچک از گذشته در بندرعباس یکی از پوشش‌هایی بوده که دختران و زنان بندری آن را مورد استفاده قرار می‌دادند. لچک نوعی پوشش سر می‌باشد که برای نگهداری دستار یا جِلیل نیز برای زیبایی فرم سر در زیر دستار و جلیل مورد استفاده قرار می‌گرفت. در حال حاضر از این پوشش دیگر استفاده نمی‌شود.

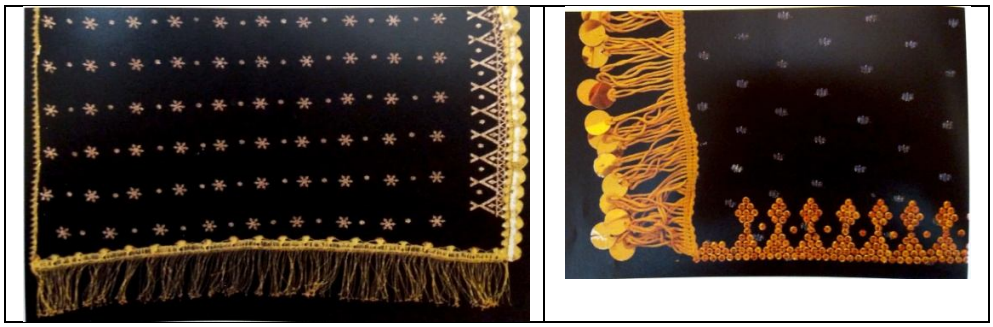
لچک نوعی کلاه بود که بخش کمی از پیشانی تا روی سر و لاله‌ی گوش و پشت سر را به صورت هلالی شکل دربرمی‌گرفت، بند لچک در زیر چانه افتاده، و به این طریق لچک محکم بر روی سر قرار می‌گرفت. لچک از دو نوع پارچه به نام شیله و اطلس زرد و سرخ دوخته می‌شد. پارچه‌ی شیله قسمت زیرین لچک را تشکیل می‌داد و پارچه‌ی اطلس زرد و اطلس سرخ گلدار، سطح بیرونی یا بدنه‌ی لچک را کامل می‌کرد و در انتها، اطلس سرخ گلدار دور تا دور اطلس زرد، بر روی لچک دوخته می‌شده است (خطیب زاده،۱۳۸۳: ۱۳۲). (تصویر۱۳)

تصویر۱۳-نمونه ای از لچک سفارشی و بازاری (نگارنده)

۴- انواع روسری‌های بندری

۴-۱- جِلبیل

پارچه‌ای است از تور مشکی که در مناطق مختلف بافت متفاوتی دارد که با خوس روی آن کار می‌شود و چون در مناطق مختلف بافته می‌شود، و نوع بافت و ریز و دشت بودن بافت متفاوت است در هر منطقه به نام همان منطقه خوانده می‌شود، از آن جمله: کلیبی چی، گروکی چی، جزیره‌ای، کزین، دریا، دریا سیکه‌ای، دریا تن، توری ابریشمی ملافه‌ای و شیله‌ی کویتی (صفا ایسینی،۱۳۸۹: ۸۵). (تصویر۱۴)



تصویر۱۴-دو نمونه از جلبیل (نگارنده)

۴-۲ اورنی

تفاوت آن با جلبیل خوسی در جنس پارچه و تزئینات کار شده بر روی آن است که، از پارچه‌ی شیفون رنگی دوخته می‌شود و بر روی آن گلابتون‌دوزی می‌کنند. در گذشته دختران و زنان بومی بندری هر کدام در حد استطاعت مالی خود، از اورنی‌های مذکور به عنوان روسری استفاده می‌کردند. در حال حاضر این پوشش به ندرت مورد استفاده قرار می‌گیرد. اورنی دارای رنگ‌های شاد و گرم است، مانند قرمز، آبی، سبز، صورتی (همان) (تصویر۱۵)

تصویر۱۵-اورنی (نگارنده)

۴-۳- لِیسی

نوع دیگری از روسری است که از پارچه‌ی توری و نازک ساده که معمولاً بر روی آن تزئینات چاپ شده باشد. احتمالاً منشاء این کلمه از واژه‌ی LACE به معنای پارچه‌ی توری نازک گرفته شده است (همان).

۵- پاپوش، پاافزار یا پوزار

۵-۱- سُواس

نوعی پاپوش است با یک کفی و دو بند روی پا که از وسط دو انگشت عبور می کند و یک بند در عقب ساخته می‌شده است، سواس را با الیاف خرما می‌بافند و در بشکرد و فین با برگ داز ساخته می‌شده است که نوع زنانه و مردانه‌ی آن متفاوت است. بافت آن نیاز به تبحر خاصی دارد و این سازه را از لیف درخت خرما که آن را سیس می گویند و گیاهی به نام داز درست می کنند. این پاپوش همسطح کف پا بافته می‌شود و لذا هر طرف آن را بندی می گذارند(سعیدی،۱۳۷۸: ۹۳۶). (تصویر۱۶)

تصویر۱۶-سواس (صفا ایسینی، ۱۳۸۹: ۱۸۵)

۵-۲- کَپ کاپ

در بندرعباس کلمه‌ی قپاپ را کپکاپ تلفظ می کردند. کپکاپ یا کپکپو نوعی پاافزار چوبی است. این پاافزار را در قدیم لنج‌سازان در کنار کار خود و یا بعضی افراد به صورت تمام وقت می‌ساختند. برای ساخت کپکاپ از چوب ساج، چوب شاه یا تخته شاه، چوب کنار، تخته افینی و چوب کهور استفاده می‌شده است.

کپکاپ از دو قسمت کف و بند (تَسمه) یا میخ درست شده است. کف کپکاپ از تخته‌ی صاف و رنده خورده است که بر روی بعضی از آن‌ها که از بمبئی می‌آوردند، نقش و نگار و کنده‌کاری زیبایی بود، حتی جای انگشتان و ته پا هم مشخص شده بود. در زیر دو سر

تخته کف کپکاپ دو قطعه تختهی مکعبی یا نعلی هم به بلندی ۳ تا ۵ سانتیمتر کار گذاشته میشد(صفا ایسینی،۱۳۸۹: ۹۴-۹۳). (تصویر۱۷)

تصویر۱۷-کپ کاپ (صفا ایسینی، ۱۳۸۹: ۱۸۵)

۵-۳- نعلین یا نلین

نعلین نوعی کفش وارداتی است که از شبه قارهی هند میآوردند. البته تاریخ و عادت مردم ساحل نشین به پوشیدن نعلین به پیش از آمدن اروپاییان به جنوب ایران میرسد. تا پیش از باز شدن راههای داخلی، زنان و مردان ساحلنشین از نعلینهای ساخت بمبئی و کراچی استفاده میکردند؛ بعدها که جادهی مال رو بین کرمان و یزد در بندرعباس دایر گردید، در عین حال که سواس، ملکی و گیوه رونق خود را از دست میداد، نعلین داخلی و خارجی بیشتر مورد استفادهی زنان و مردان شهری و روستایی قرار میگرفت. در اواخر دههی ۱۳۲۰ ه.ش بود که در کنار نعلین بمبئی و کراچی و داخلی ایران، کارخانجات ژاپن صندل و نعلینهایی به سبک ایران و بمبئی و کراچی از جنس لاستیک، پسند مردم شبه قارهی هند، شمال و جنوب خلیج فارس ساخته و به بازار عرضه کردند، این پاافزار جدید ژاپنی به علت ظرافت، سبکی، راحتی و ارزانی مورد استقبال مصرفکنندگان قرار گرفت، زنان و مردان بندری هم جزء مصرفکنندگان نعلین ژاپن شدند و از همان زمان تا به امروز نعلینهای ژاپنی، بازاری پررونق پیدا کرده است، البته در کارخانجات کفش دوزی داخلی نیز در ساخت، کیفیت و نرخ نعلینها و دمپاییهای خود تغییراتی داده، و هم اکنون نعلینها و صندلهای داخلی در بازار بندرعباس با دمپاییها و نعلینهای ژاپنی به رقابت پرداخته است. زنان و دختران بندری بیشتر اوقات در منزل و بیرون از منزل، از نعلینهای رنگارنگ داخلی استفاده میکنند (همان،۹۶-۹۵).

۵-۴- کوش سِلی پر

پاپوشی زنانه که چرم آن را از خارج میآوردند. تا چهار دههی اخیر در شهر بندرعباس زنان و دختران بندری و مهاجرین مقیم در شهر بندرعباس علاوه بر سواس، ملکی، گیوه و نعلین نوعی پاپوش به نام کوش هم مورد استفاده قرار میدادند. کوش، پاافزار پشت باز و جلو بسته بود. جنس رویهی کوش خارجی از چرم براق سیاه و قرمز بود که بیشتر مورد استفادهی زنان اعیان قرار میگرفت. جنس رویهی کوش داخلی و ساخت ایران که آن را چپت میگفتند، از رنگهای سیاه و سبز مات بود که مورد استفادهی مردم کم بضاعت قرار میگرفت. کف و ته کوشهای خارجی در سه قطعهی چرم کلفت و نازک با پاشنهای نعل مانند، از چرم خالص در اندازه های مختلف به بازار عرضه میشد (همان،۹۷).

۶- نقاب یا بُرقَع یا بُرکه

روبند یا نقاب، تکه پارچه‌ای که زنان با آن چهره‌ی خود را می‌پوشانند. برقع یک واژه‌ی عربی است. برقع بیشتر مورد استفاده‌ی زنان است و جز در وضع خاصی مرد از آن استفاده نمی‌کند که آن هم نقاب است. برقع یکی از وسایل زینتی و پوششی زنان استان هرمزگان و جزایر خلیج فارس و کرانه‌های دریای عمان است. اوج استفاده از برقع در زمان پرتغالی‌ها بوده است و به نظر می‌رسد به دلیل وجود سربازهای پرتغالی در سطح روستاها رواج بیشتری یافته است. مرکز اصلی ساخت برقع روستای درگهان در جزیره‌ی قشم در محله‌ی دلبری می‌باشد. پس از انتقال برقع به این خطه، به عنوان یک زینت در بین مردمان این خطه مورد استفاده قرار می‌گرفت، علاوه بر آن چون در جنوب ایران و خطه‌ی بلوچستان و هرمزگان هوا، مخصوصاً در تابستان بسیار گرم و طاقت‌فرساست و کار و مسئولیت زنان در زندگی بسیار سنگین بوده، برای جلوگیری از سوزش پوست در برابر آفتاب شدید از این وسیله استفاده می‌کردند و نیز برخی معتقدند که برقع خواص پزشکی دارد، از آن جا که پارچه برقع‌ها به نیل آغشته است، از گزیدگی در ناحیه‌ی صورت جلوگیری می‌کرد، که البته پس از اسلام جنبه‌ی بهداشت و حجاب و روگیری در برابر نامحرم به آن دادند. برقع به مرور زمان به اشکال مختلفی ساخته شد که از لحاظ برش و ساختار در استان هرمزگان به چند صورت می‌باشد، که هر کدام در یک منطقه از استان استفاده می‌شود. لازم به ذکر است که بیشتر زنان روستایی پس از ازدواج از برقع استفاده می‌کردند.

هر برقعی دارای دو بند است که در دو طرف به برقع متصل است که همیشه بند دست راست بلندتر و حدود ۲ متر و بند دست چپ کوتاه تر و حدود ۰/۵ متر است و روی هم حدود ۲/۵ متر بند است که یا کارخانه‌ای و یا دست‌باف است و رنگ‌بندی آن ممکن است طلایی، نقره‌ای، سیاه یا چند رنگ باشد (انجم روز،۱۳۷۱: ۷۷). (تصویر۱۸)

تصویر۱۸–چند نمونه از برقع (نگارنده)

۷- چادر

بانوان بندری، گاه چادری از جنس توری روشن و گلدار یا تیره و زیوردار مستطیل شکل و گاه نیم گرد آماده دارند که در مواقع لزوم از آن استفاده می‌کنند. زنان در این منطقه چادرهای خود را به شیوه‌های مختلف تزئین می‌کنند از جمله: گلابتون‌دوزی بر روی پارچه‌ی ساده و شیوه‌ی دیگر قلاب‌دوزی بر لبه‌ی چادر می‌باشد که به آن لَب بَله می‌گویند. در قدیم عروس تنها به هنگام مراسم ازدواج، چادر به سر می‌کرده است و در بعضی مناطق به جای چادر از اورنی استفاده می‌کردند (صفا ایسینی،۱۳۸۹: ۱۰۴).(تصویر۱۹)

تصویر۱۹–چند نمونه از چادر (نگارنده)

تاریخچه زری بافی در ایران

به نقل از فیلوسترات، پرمشتری ترین کالاهای صادراتی در دوره اشکانیان، پارچه هایی بودند که پیش از آن هم در غرب شهرت زیادی داشت. خانه ها و ایوان ها بجای نقاشی با پارچه های زری یراق دار و پوشیده از پولک های زرین و سیمین تزئین شده و می درخشیدند. موضوع نقوش پارچه ها بیشتر اقتباس اساطیر یونانی و حوادث زندگی بودند. زربفت های دوره ساسانی به قدری مورد توجه بودند که از تمام نقاط دنیا خواستار آنها بودند و وقتی کسی به ایران مسافرت می کرد، بهترین هدیه ای که می توانست به کشور خود ببرد، یک قطعه زری بود. پس از اسلام نیز این وضعیت در ایران ادامه داشت. در خصوص ادامه بافت پارچه های زربفت و نشر آنها در سرزمین های متصرفه مسلمانان نیز مدارک متعددی موجود است (گدار،۱۳۸۵: ۲۲۱).

فن زری بافی در دوران صفویه به اوج کمال خود رسید. پارچه هایی که در دوران شاه عباس بافته می شدند، در همه تاریخ مانند ندارند. شاردن سیاح فرانسوی، شرح جالبی از نساجی ایران می دهد: «ایرانی ها آن را زرباف می نامند. صدها نوع ساده، دو رو و نوعی مخملی نیز وجود دارد . مخمل های زری که در ایران بافته می شوند، بسیار زیبا هستند. امتیاز خاص این پارچه های زیبا آن است که گویی تا ابد دوام می آورند و اینکه زر و سیم آنها همان قدر بادوام است که تار و پودشان همواره درخشش و رنگ خود را حفظ می کنند. در دوره قاجار نیز، انواع مختلف پارچه زربفت مانند زربفت اطلسی، زربفت دارایی و پارچه های مخمل زربفت در مراکز مختلف تهیه می شد» (اتینگهاوزن و یارشاطر،۱۳۷۹:۲۸۷).

آنچه مسلم است، انواع ذکر شده با درجات مختلفی از مرغوبیت بافته می شدند. مقایسه نمونه های مختلف، شاخص مرغوبیت را عمدتاً در نوع الیاف، شیوه بافت و گاه شیوه های تزئینی مشخص می سازد. چنانکه در بافت زربفت مرغوب از گلابتون با روکش فلز طلا و نقره استفاده می شد که به دلیل قیمت گران، خاص طبقه اشراف و درباریان بود؛ ولی پارچه های زربفتی نیز با الیاف گلابتون که روکش آنها از فلزات ارزان قیمت بود، بافته می شدند که مورد استفاده عموم قرار می گرفتند. بر اساس شواهد موجود، مسلم این است که درباریان قاجار، اعم از مرد و زن به البسه و تزئین کاخ ها و منازل خود اهمیت خاصی می دادند و به همین جهت از پارچه های نفیس و مرغوب که گاه به سفارش دربار در کارگاه های مختلف پارچه بافی تهیه و در خزانه دربار نگهداری می شد، استفاده می کردند؛ مانند نوعی مخمل زربفت عنابی با گل و ساقه های بلند طلایی که در کاشان بافته می شد و خاص دربار بود و یا پارچه های زربفت به ویژه زربفت دارایی که از زیبایی خاص برخوردار بود. علاوه بر این در کاشان نوعی پارچه زربفت ضخیم تولید می شد که خاص دربار و به منظور استفاده جهت مخده و پرده بود. علاوه بر این، شاهان قاجار به منظور نذر برای اماکن متبرکه، پوشش قبرهای نفیسی را از پارچه زربفت و یا مخمل به کارگاه های معتبر سفارش می دادند. این پارچه ها اغلب دارای کتیبه هایی از آیات قرآن و ادعیه بود (روحفر،۱۳۷۸: ۷۴).

در دوران پهلوی، استاد محمدخان نقشبند، این هنر را دوباره زنده می کند و فرزندانش، راه پدر را ادامه می دهند. در دوران پهلوی به دلیل نیاز دربار برای لباس های زربفت، چه برای پوشش و چه برای هدیه دادن، بار دیگر بافت پارچه های زرباف، رونق گسترده ای گرفت، بویژه در زمان تاج گذاری که لباس های دربار باید از این پارچه ها بافته می شدند. با ورود ماشین های بافندگی و آسان شدن فن بافت در اوایل دوره پهلوی، این هنر تقریباً بجز در چند خانه های سنتی کاشان، یزد و اصفهان، در جای دیگری وجود نداشت تا اینکه خبر بافت پارچه های زربفت در کاشان به گوش رضاشاه می رسد و همزمان با گشایش مدرسه صنایع مستظرفه قدیم، یکی از استادان بزرگ این رشته بنام محمد طریقی از کاشان به تهران منتقل شد و این رشته رو به نابودی را در شرایط سخت گسترش داد و

شاگردان بسیاری تربیت کرد تا جایی که در سال ۱۳۵۲ه.ش در تهران، اساتید متخصص در رشته بافت زری و مخمل به بیش از هفتاد نفر رسیده بودند (مژگانی، ۱۳۸۰: ۲۷).

متأسفانه پس از انقلاب، کم کم بافت این آثار ارزشمند به شدت محدود شد و حتی صادرات آن نیز متوقف گردید. بسیاری از استادان، رفته رفته بازنشسته شده و بسیاری هم چهره در خاک نهادند. اکنون تنها در کارگاه زری بافی سازمان میراث فرهنگی کشور در تهران و هنرستان هنرهای زیبای اصفهان و میراث فرهنگی کاشان، نمونه هایی از انواع زری و مخمل، بافته می شود.

زری بافی یا شَک بافی در استان هرمزگان

فرهنگ و پوشش های محلی استان هرمزگان باعث ایجاد هنری به نام «زری بافی» برای زنان هنرمند این منطقه شده است که زنان، با تکیه بر هنر خویش نقش هایی زیبا آفریده و از آن کسب در آمد می کنند. زری بافی از جمله مهمترین و رایج ترین هنر و برجسته ترین حرفه این منطقه است که به لحاظ تنوع و ظرافت دارای نقش و نگارهای خاصی می باشد که زیبایی خاصی به انواع پارچه های استفاده شده برای تهیه پیراهن و شلوار زنان داده است.

زری بافی از پهن ترین انواع بافت ها در تزئین می باشد. این هنر به وسیله ی نوعی هاون چوبی که جوغن نام دارد و چند قرقره ی مخصوص که به قالب معروف است و یک بالشتک استوانه ای شکل پارچه ای که در قدیم داخل این بالشتک را با صدف های حلزونی شکل کوچک پر می کردند، انجام می شود. نحوه ی کار به این صورت است که بالشتک را روی جوغن گذاشته و چهار قرقره نخ کاموا و یک قرقره نخ خوس را با سوزن بر روی بالشتک می آویزند که مطابق طرح و نقش دو قرقره نخ کاموا در طرفین و یک قرقره نخ خوس در وسط قرار می گیرد (صفا ایسینی، ۱۳۸۹: ۵۰). (تصویر۲۰)

تصویر۲۰-لوازم بافت زری (صفا ایسینی، ۱۳۸۹: ۱۵۸)

هنگام بافت نخ های کناری را دور انگشتان شصت و نخ وسط ، با انگشتان اشاره و سوم گرفته می شود و به صورت ساده و گلیم بافت، بافته می شود. بدیهی است که متناسب با نوع طرح و اندازه ی پهنای بافت تعداد نخ ها کم و زیاد می شود اما قرار گرفتن نخ ها در جریان بافت ثابت است، چنان که خوس همواره در مابین نخ های دیگر قرار می گیرد. فن بافت، یکی زیر و یکی رو، به شیوه ی ساده و گلیم بافت است که نخ ها متناسب با نوع طرح به نوبت در هم تنیده می شوند، با این توضیح که نخ خوس همواره با یکی از نخ ها بافته می شود، بدین ترتیب نواری زری بافت شکل می گیرد (همان،۵۱). (تصویر۲۱)

تصویر۲۱- هنرمند در حال بافت زری (نگارنده)

در زمان های گذشته خوس را با طلا و نقره درست می کردند و برای بافت نوار خوسی، از نخ ابریشمی که دارای سه رنگ قرمز، سبز و نارنجی بود، استفاده می شده است که همه متأثر از هند بوده و از هند وارد می شده است و با توجه به این که رنگ ابریشم محدود به سبز، قرمز و نارنجی بوده و خوس ها نیز تنها در دو رنگ طلایی و نقره ای بوده است، رنگ لباس ها را طوری انتخاب می کردند که این نوارها بهتر خود را نشان دهند. به عمل بافتن در اصطلاح محلی شوربا می گویند. از شَک ها در تزئین لباس ها به خصوص در سر آستین ها، دمپای شلوارها و جناق سینه استفاده می شود. گاهی اوقات از چند شَک نیز در کنار یکدیگر استفاده می کنند. به طور کلی دوخت نوارهای شک را نوار دوزی می گویند. (همان، ۵۲-۵۱). (تصویر۲۲)

تصویر۲۲-زری (شک) بافته شده (صفا ایسینی،۱۳۸۹: ۱۵۸)

انواع نقوش زری بافی (شَک بافی)

نقوش مختلفی در این نوع دوخت مورد استفاده قرار می گیرند که در ادامه به هر یک از آنها اشاره خواهد شد:

۱-**کله قندی یا کله کندی یک طرفه:** در این شکل چون نقوش هندسی مثلث در کنار هم استفاده شده اند، آن را به کله قند تشبیه کرده اند که با ۱۶ قالب و ۳ خوس بافته می شود (همان،۵۳). (تصویر۲۳)

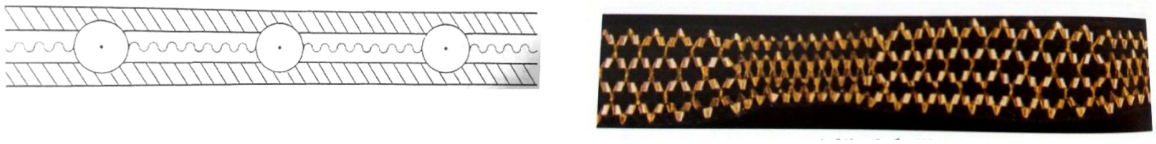
تصویر۲۳-نقش کله قندی (نگارنده)

۲-گل اشرفی: این نمونه شک از کنار هم قرار گرفتن دوایر تشکیل شده، هر کدام از دایره ها را به یک اشرفی تشبیه کرده اند که سکه های مورد استفاده در قدیم بوده است که زنان از به هم پیوستن اشرفی ها برای خود گردن بند درست می کردند. این نقش تداعی

کننده ی همان گردنبند طلا می باشد و به اشرفی بزرگتری که در وسط گردن بند قرار می گرفت گل می گفتند که نام این شک به همین دلیل گل اشرفی خوانده می شود. البته در این نوع بافت ها نمی توان فرم دایره را ایجاد کرد و شش ضلعی همان مفهوم دایره را ایفا می کند که این شک با ۱۶ قالب و ۲ خوس یا ۲۴ قالب و ۴ خوس بافته می شود (همان، ۵۴-۵۳). (تصویر۲۴)

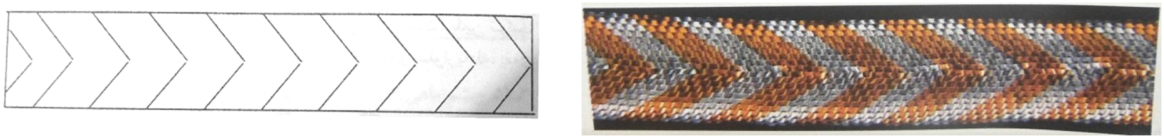
تصویر۲۴-نقش گل اشرفی (نگارنده)

۳-قَبر عاشِقون یا کبرآشکن: این شکل از دوایر و مستطیل تشکیل شده که با طرح های متفاوتی بافته می شود که تنها فرم مستطیل که نشان دهنده ی قبر است در آن یکسان است و به جای فرم دایره از اشکال متنوع دیگری نیز استفاده می شود. دهان گشوده ی قبر حزن انگیز است و نشان از آن است که عاشق دفن شده هنوز دل به دنیا دارد. این نقش بیشتر در تزئین لباس دختران جوان کاربرد دارد (همان، ۵۴). (تصویر۲۵)



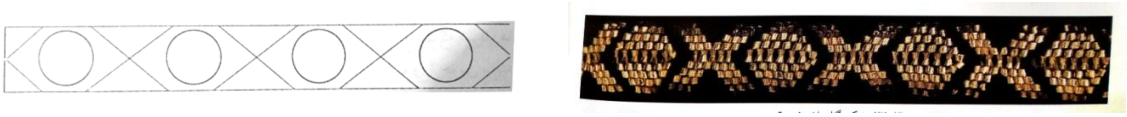
تصویر۲۵-نقش قبر عاشقون (نگارنده)

۴-**دال دالی**: این نوع شک چون شبیه حرف دال می باشد، به دال دالی معروف است (همان). (تصویر۲۶)



تصویر۲۶-نقش دال دالی (نگارنده)

۵-گل اشرفی قیچی: این شک از چندین ضربدر و دوایری در کنارشان تشکیل شده است، ضربدرها به قیچی و دوایر به گل اشرفی تشبیه شده است. همان طور که می دانید دایره در نقوش هندسی از اهمیت بسزایی برخوردار است و وحدانیت و توجه به مرکزیت را می رساند. این شک از ۲۸ قالب و ۴ خوس بافته می شود (کمالی،۱۳۸۵: ۶۹). (تصویر۲۷)



تصویر۲۷-نقش گل اشرفی قیچی (نگارنده)

۶-کاش خیاری یا محرماتی: در این نوع شک خطوط به طور موازی نزدیک هم قرار گرفته اند و معروف است به قاچ خیاری (در گویش محلی به خربزه، خیار می گویند و حرف ق در گویش محلی به ک تبدیل شده است. بدین ترتیب نمونه ی شک شبیه برش های خربزه است. این نوع شک در لبه ی شلوار با دله، یقه ی پیراهن زنانه و سرآستین مورد استفاده قرار می گیرد (مشعری،۱۳۷۷: ۴۴). (تصویر۲۸)

تصویر۲۸-نقش کاش خیاری (نگارنده)

۷-سمبوسه ای: نوع دیگری از شک که در وسط بادله قرار می گیرد و مخصوص این شلوار است و کله قندی در اندازه ی ۵ سانتی متر است (صفا ایسینی، ۱۳۸۹: ۵۶). (تصویر۲۹)

تصویر۲۹-نقش سمبوسه ای (نگارنده)

۸-چشم ماهی: این شک از حرف دال که شبیه سر ماهی و مربع کوچک که همانند چشم ماهی است تشکیل شده است. که در نگاه نخست چشم ماهی را در ذهن هر بیننده ای تداعی می کند (مشعری،۱۳۷۷: ۴۶). (تصویر ۳۰)

تصویر ۳۰-نقش چشم ماهی (نگارنده)

نتیجه گیری

ایران یکی از کشورهایی است که به علت تنوع قومیتی لباس های خاص زیادی در آن وجود دارد که هر کدام معرف محل و فرهنگ قوم خاصی است. عوامل مذهبی، شرایط طبیعی، نوع معیشت مردم و موقعیت اجتماعی از جمله مواردی است که در شکل گیری و ترکیب پوشاک محلی و سنتی هر قوم و منطقه ای دخیل هستند و کشور ما ایران نیز با تنوع قومیتی و اقلیمی زیاد، پوشش های محلی بسیار متنوعی دارد. لباس استان‌های جنوبی نیز به عنوان نشان و نمادی از جنوب شناخته می شود و استان هرمزگان نیز یکی از مناطقی است که پوشش به نوعی خاص از تن پوش تنها خلاصه نمی شود بلکه حجاب و روسری تا زیورآلات را در برمی گیرد که گویای زبان، فرهنگ و آداب و سنن خاص این منطقه است.

یکی از هنرهای بکار رفته جهت تزیین لباس های این منطقه، رودوزی‌های لباس بویژه زری بافی می باشد که نمونه‌ای از رودوزی‌های اصیل ایرانی است و با فرهنگ، محیط زیست و آداب و رسوم مردم منطقه ارتباط نزدیکی دارد. نقوش مورد استفاده در رودوزی‌ها با توجه به ویژگی‌های فرهنگی مردم در قالبی نمادین تجلی یافته‌اند. در بررسی نوع طرح‌ها و نقوش مورد استفاده در رودوزی‌های استان هرمزگان نشان می دهد که این نقوش برگرفته از عناصر طبیعت می‌باشند، برای مثال نقوشی همچون گل اشرفی، گل اشرفی قیچی و چشم ماهی از طبیعت برگرفته شده اند و به صورت تجریدی درآمده اند. علاوه بر این، گاهی از طرح‌های هندسی و حیوانی انتزاعی شده نیز در رودوزی‌ها استفاده شده است. از این نقوش برای تزئین لبه آستین، دور یقه، جلوی سینه، پاچه شلوار، دامن لباس های زنانه، برقع و چادر استفاده می شود. زری بافی در منطقه هرمزگان دارای نقوش بسیار متنوع و فراوانی در گذشته بوده که اکثر آنها در حال

حاضر نیز از محبوبیت لازم برخوردار بوده و مورد استفاده قرار می گیرند و در سالهای گذشته نیز زنان با سلیقه و دیدگاه سنتی و گاه اجتماعی دوران خود دست به خلق نقش های جدیدی زده اند.

با نگاهی دقیق به هنر رودوزی جنوب ایران و بررسی آن‌ها از منظر فرم و شکل، نقوشی مشخص شده‌اند که برای قرون متمادی اساس آن‌ها ثابت و یکسان مانده است و به عنوان نقوش تزئینی در رودوزی پوشاک و سایر اقلام به کار رفته است.بطور کلی از لحاظ فرم نقوش بکار رفته در زری بافی در دو گروه طرح های شکسته (هندسی) و گردان (گل و بته) تقسیم بندی می شوند. از نقوش گروه اول می توان به نقوش گل اشرفی، گل اشرفی قیچی و قبر عاشقون اشاره نمود. سایر نقوش نیز به گروه دوم تعلق دارند.

لباس هرمزگان به عنوان شأن انسانی و نمادی از هویت فرهنگی به شایستگی از گذشته تاکنون از شأنیت انسانی مردمان این استان صیانت کرده است. پوشش بومی هرمزگان بویژه زنان رو به تکامل و جذابیت بوده و در گذر زمان اصالت فرهنگی خود را حفظ کرده و از کهنگی به دور مانده است. بهره مندی از لباس اقوام و تلفیق ظرفیت‌های بومی و منطقه ای در راستای جریان سازی برای کاربردی شدن در سایر مناطق کشور از اولویت‌های این پوشش می باشد. با توجه بیشتر مسئولان مربوطه و معرفی بیشتر این محصول به نقاط دیگر کشور و دنیا می توان هم احتیاجات این هنرمندان را برآورده نمود، هم انگیزه ای برای ادامه این حرفه را ایجاد کرد.

منابع

-اتینگهاوزن، ریچارد و یارشاطر، احسان. (۱۳۷۹). *اوج های درخشان هنر ایران*. ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز. تهران: نشر آگه.

-انجم روز، عباس. (۱۳۷۱). *سیر تاریخی برقع از باستان تا به امروز برقع پوشان خلیج فارس و دریای عمان*. تهران: ناشر مؤلف.

-خطیب زاده، محمد. (۱۳۸۴). «تاریخچه ی پوشاک در استان هرمزگان». *فصلنامه ی گلینگ*. شماره ۱۲ و۱۱، ص ۱۲۷-۱۳۸.

-روحفر، زهره. (۱۳۷۸). «زری بافی در دوره صفویه، ارتباط هنر نقاشی با نقوش پارچه های زربفت». *کتاب ماه هنر*. شماره۱۷ و ۱۸. ص ۷۳-۷۶.

-ریاضی، محمدرضا. (۱۳۷۲). «نگاهی اجمالی به تاریخ جواهر سازی و زرگری ایران». *دست ها و نقش ها*. شماره ۲. ص۱۴-۱۹.

-سعیدی، سهراب. (۱۳۷۸). *پنج شنبه بازار و صنایع دستی میناب*. قم: انتشارات دار التفسیر.

-شیرخانی، منیژه. (۱۳۸۱). *پوشش زن ایرانی از ایران باستان تا قاجاریه*. اصفهان: انتشارات بهار علم.

-صفا ایسینی، شایا. (۱۳۸۹). *پوشاک زنان هرمزگان*. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

-کمالی، نادر. (۱۳۸۵). *طبقه بندی نقش مایه های صنایع دستی استان هرمزگان*. مقطع کارشناسی ارشد صنایع دستی. دانشگاه تهران.

-گدار، آندره. (۱۳۸۵). *هنر ایران*. ترجمه بهروز حبیبی. تهران: انتشارات دانشگاه ملی ایران.

-مژگانی، سید حسین. (۱۳۸۰). *گلهای ابریشمی*. تهران: انتشارات سروش.

-مشعری، حسین. (۱۳۷۷). *آشنایی با نقوش صنایع دستی میناب*. مقطع کارشناسی ارشد گرافیک. دانشگاه شهید رجایی تهران.

-نعیمی، منصور. (۱۳۸۶). *فرهنگ جامع هرمزگان*. مشهد: نشر سنبله.

-نقوی، حسام الدین. (۱۳۹۳). *آگاهی ملی در ادبیات پیشین هرمزگان: از آغاز تا پایان قاجاریه، جامعه شناسی در ادبیات*. تهران: انتشارات هفت رنگ.

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره چهارم، پائیز ۱۴۰۱

The position of zari weaving of women's clothing of Hormozgan province

Abstract

The role of studying clothes and embroidery decorations on them is not only important from the point of view of history and art, but also from the point of view of sociology and semiotics.the embroidery of the traditional clothes of Hormozgan women has a special place in the traditional arts of Iran. In this article, an attempt has been made to identify and introduce the motifs of zari weaving in the traditional clothing of Hormozgan women in order to determine its place in the traditional clothing of this region. The present article has been done in a descriptive-analytical way and gathering information in the way of library study and field observations. This article seeks to answer the question of what plant and geometric motifs are used in Hormozgan zari weaving and what is the position of this art in the traditional clothing of Hormozgan? The obtained results show that the artists of this region are committed to creating zari weaving motifs based on native and local paintings and influenced by factors such as nature. These motifs can be placed in two groups of broken designs (geometric) and revolving designs (flowers), which are used for women's traditional clothes, which include tunics, headdresses, and veils.

Key Words: zari weaving, Embroidery, women's clothing, traditional clothing, Hormozgan province.

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره چهارم، پائیز ۱۴۰۱

عوامل مؤثر در شکل‌گیری هویت ایرانی- اسلامی در دانش‌آموزان دوره پیش‌دبستانی؛ کنکاشی بر دیدگاه معلمان

فاطمه توشه جو لنگرودی
دانشجو دکتری تعلیم و تربیت گروه علوم تربیتی، واحد تهران، دانشگاه آزاد (مجتمع ولایت)، تهران، ایران
مدیر، مدرسه سبز سما، گیلان، لاهیجان

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۰۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۱۰/۰۵

چکیده

هویت ایرانی- اسلامی یکی از لازمه‌ها و نیازهای اصلی جامعه و پیش‌نیاز هرگونه زندگی اجتماعی در کشور ما می‌باشد. با درک این مهم پژوهش حاضر با هدف بررسی عوامل مؤثر در شکل‌گیری هویت ایرانی- اسلامی در دانش‌آموزان دوره پیش‌دبستانی از دیدگاه معلمان انجام شده است. در این مطالعه از روش توصیفی از نوع همبستگی استفاده شده است جامعه آماری شامل کلیه معلمان پیش‌دبستانی شهر لاهیجان به تعداد ۳۰ نفر بوده که، با استفاده از روش نمونه‌گیری تمام شمار ۲۸ نفر از معلمان مورد بررسی قرار گرفتند. برای گردآوری داده‌های پژوهش از پرسشنامه استاندارد عوامل موثر بر هویت ایرانی- اسلامی استفاده شد. داده‌های تحقیق پس از جمع‌آوری با استفاده نرم‌افزارهای آماری SPSS تحلیل شدند. نتایج نشان داد که تحصیلات ، عِرق (غیرت) ملی و اعتقادات شخصی والدین، صلاحیت حرفه‌ای و وضعیت ظاهری معلمان، برنامه درسی ، برنامه‌های تلویزیون، اینترنت و رایانه، کتاب‌های خاص کودکان، بازی‌های سنتی و رایانه‌ای تاثیرگذاری مثبت و معنی‌داری بر هویت ایرانی- اسلامی دانش‌آموزان پیش‌دبستانی داشته است.

واژگان کلیدی: عوامل، هویت ایرانی- اسلامی، دانش‌آموزان، پیش‌دبستانی، معلمان.

مقدمه

موضوع هویت از جمله موضوعاتی است که در طول تاریخ بشر همواره مورد توجه انبیاء الهی، فیلسوفان، سیاستمداران، جامعه‌شناسان، روان‌شناسان، انسان‌شناسان و ... بوده است. خداوند متعال در قرآن کریم می‌فرمایند: «ای مردم، ما همه شما را از یک مرد و زن آفریدیم و شما را در قبیله‌های کوچک و بزرگ قرار دادیم تا همدیگر را بشناسید.» (حجرات ۱۳)، خداوند در این آیه هدف از خلقت انسان را شناخت خود و دیگران بیان فرموده که انسان با شناخت خود و دیگران، به وجود اشتراک و افتراق با دیگران پی می‌برد و تمایزی میان خود و دیگران قائل می‌شود؛ همین تمایز است که نظام فکری و ارزشی او را خلق کرده و سبب می‌شود. ضرورت بحث از هویت در این است که داشتن تعریفی از خود اولین قدم در ایفای نقش و از مقدمات انسان بودن است، از ابتدای ظهور بر کره خاکی، انسان مرتب از کیستی و چیستی خود پرسیده است (رستگاری یزدی، ۱۳۹۱) و از دیگر ابعاد مانند روانشناسی که شکل‌گیری هویت را از دوران کودکی به جهت جلوگیری از بحران‌های هویت که در سنین نوجوانی گریبان‌گیر نوجوانان و جوانان خواهد بود، لازم می‌داند (شرفی،۱۳۹۳)، از سویی دیگر جهان در طی دو دهۀ اخیر، شاهد پدیده‌ای به نام «جهانی شدن» بوده است. این پدیده نه تنها بر اقتصاد و سیاست بلکه بر فرهنگ ملت‌ها نیز تاثیر گذاشته و نگرش‌ها، ارزش‌ها، باورها، آداب و رسوم و حتی نوع پوشش مردم را تغییر داده است (ستاری، ۱۳۹۲).

دانش‌آموزان هر جامعه به عنوان قشر کارآمد و آینده‌سازان هر کشور گروهی هستند که بخش عمده برنامه‌ریزی و بودجه‌ی هر کشور را به خود اختصاص می‌دهند و رشد همه جانبه آنان، در کسب موفقیت‌های آتی آن‌ها از اهمیت بسزایی برخودار است، بنابراین شناسایی فاکتورهای موثر بر رشد دانش‌آموزان و توجه به آن‌ها گامی به سوی توسعه پایدار می‌باشد (قنبری و سلطان‌زاده، ۱۳۹۵). پژوهشگران اعتقاد دارند که نظام آموزشی، زیر بنای توسعه اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی هر جامعه است. بررسی عوامل مؤثر بر پیشرفت وترقی جوامع پیشرفته نشان می‌دهد که همه این کشورها، نظام آموزشی توانمند و کارآمدی داشته‌اند. همچنین در هر نظام آموزشی، عوامل بسیاری با یکدیگر عمل می‌کنند تا یادگیری و پیشرفت تحصیلی حاصل گردد. هرقسمت از این نظام باید به گونه‌ای آماده شود که دسترسی به بازده مطلوب و اهداف مورد نظر میسر شود، زیرا اگرجزئی از نظام ازکار بازایستد، کارآیی اجزای دیگرنظام کاهش‌یافته و صدمه خواهد دید (امیدوار و همکاران، ۱۳۹۲)؛ بنابراین ضرورت دارد با نگاه ویژه به مسائل مرتبط با دانش‌آموزان پرداخت. هویت وجه تمایز بین "من"، "ما" با "غیر" و دیگریست و احساسی است که تعلق فرد را به یک کشور، جامعه و مجموعه خاص نشان می‌دهد (افروغ، ۱۳۸۰)، پژوهشگران هویت را شرط نخستین زندگی اجتماعی می‌داند و معتقد است که هویت فردی که وجه تمایز فرد از دیگران است، در جامعه تکوین می‌یابد (سلداتوف و گیر، ۲۰۱۳). اجتماعی‌شدن نخستین و تعاملات اجتماعی که در همه‌ی طول عمر روی می‌دهد، سبب می‌شود که افراد بتوانند در پرتو آنها «خود» را تعریف کنند (مارچینی، ۲۰۱۵). در عین حال خود، مفهومی است پویا که در سراسر عمر تحول می‌یابد و در آن تعاریف درونی و بیرونی ترکیب می‌شوند. از دیدگاه او پیوند پویای ابعاد درونی و بیرونی، سازنده خویش یا هویت است (جنکینز، ۱۳۹۱)، لذا چگونگی تکمیل این پازل چندین قسمتی به علت بازتاب گسترده‌ای که در زندگی بشری دارد همواره مورد توجه قرار می‌گیرد. اساسا امروزه صاحب‌نظران در تعریف هویت بر اکتسابی‌بودن آن تاکید دارند و معتقدند که در دوران گذشته و به علت ثبات بیشتر جوامع و یکدستی آن‌ها هویت عمدتا انتسابی بودند؛ اما امروزه به دلیل تحولات اجتماعی و افزایش توانمندی‌های فردی در تکوین هویت و گسترش روابط فرد با گروه‌ها، شبکه‌ها و ساختارهای اجتماعی هویت به مسأله و موضوعی مهم تبدیل شده است (هاوارد، ۲۰۰۰). هویت به عنوان یک جزء حیاتی برای وجود هر جامعه چند

قومیتی نیاز به توجه دارد؛ در دهه‌های اخیر، موضوع هویت در ابعاد فردی و اجتماعی، یکی از مهم‌ترین موضوعات مورد بحث در حوزه علوم انسانی بوده است. علی‌رغم سابقه طولانی موضوع هویت در دهه‌های اخیر تغییر و تحولات و بروز برخی حوادث مختلف اجتماعی، معضلات و مشکلات عدیده‌ای را برای جوامع پدید آورده و روند روز افزون مشکلات ناشی از این تحولات، اهمیت و نقش هویت جمعی را برای دست‌اندرکاران و برنامه‌ریزان نظام آموزشی نمایان ساخته است (اردلان و همکاران، ۱۳۹۳). هویت به مجموعه‌ای از شاخص‌ها و علائم در حوزه مؤلفه‌های مادی، زیستی، فرهنگی و روانی اطلاق می‌شود که شناسایی فرد از فرد، گروه از گروه یا اهلیتی از اهلیت دیگر و فرهنگی از فرهنگ دیگر را ممکن می‌سازد (میرهاشمی و حیدرپور، ۱۳۹۰). هویت مرز میان فرد با دیگران است لذا موارد اشتراک فرد و دیگران نیست (ابوالحسنی، ۱۳۸۸). می‌توان هویت را به مثابه شالوده‌ها و سازه‌های اجتماعی دانست که در فرایند شالوده‌ریزی یا سازه‌گرایی اجتماعی به وجود می‌آیند و با تکیه بر حافظه جمعی و تمامی منابع معرفتی، با در نظر گرفتن ساختار عینی اجتماعی در طول زمان بازتعریف و بازتفسیر می‌شوند. از این رو، در فرایند شکل‌گیری هویت‌ها، پدیده معرفتی، ساختار عینی و مادی جامعه، تاریخ، جغرافیا، ساختار سیاسی و اقتصادی و فن‌آوری نقش بسزایی دارند (هرسیج و همکاران، ۱۳۹۱). اولین روانشناسی که ایجاد هویت را مهم‌ترین عامل پیشرفت شخصی در دوره کودکی و نوجوانی دانسته و آن را گامی حیاتی در جهت نیل به حیاتی شادمانه و مولد معرفی کرده اریک اریکسون است (مدیسون و پاتریج، ۲۰۱۴). از نظر اریکسون موفقیت در زندگی و دستیابی به اهداف و آرمان‌های انسانی در دوران نوجوانی و جوانی روی می‌دهد. فرد در دوران نوجوانی و جوانی، ارزش‌ها، باورها، داوری‌ها و هنجارهای مورد قبول خانواده و جامعه را زیر سوال می‌برد و در جست‌وجوی راه‌حل و پاسخ‌های مناسب به کندوکاو می‌پردازد. نتایج موفقیت‌آمیز فرایند رشد روانی و اجتماعی در دوران کودکی، امکان حل تعارضات روانی و اجتماعی را در مراحل بعدی زندگی به فرد می‌دهد. لذا در مقابل آشفتگی و بحران هویت، فرایند شکل‌گیری هویت و انسجام هویتی قرار دارد (جعفری و مهرداد، ۱۳۹۱). در راستای مفهوم‌سازی هویت اسلامی می‌توان بیان کرد هویت اسلامی از حقیقت جزئی فرد به اضافه مؤلفه‌های اصلی مسلمانی و میزان استحکام این هویت به هماهنگی، انسجام و سازگاری مؤلفه‌ها و اجزای تشکیل‌دهنده آن با هم و با عالم خارج بستگی مستقیم دارد (عارف، ۱۳۸۹)، در کنار آن هویت ایرانی به معنای تعلق مردم ایران به سرزمین، تاریخ و برخی ارزش‌های فرهنگی مشترک همچون، آداب و رسوم، اسطوره‌ها و باورهای مذهبی است. اگر مفاهیمی چون هویت و هویت‌ملی را در کنار برداشت‌هایی از ایران، ایرانی‌بودن و فرهنگ ایرانی قرار داده شوند، می‌توان به دریافتی از مفهوم هویت ایرانی رسید (رستگاری یزدی، ۱۳۹۱).

بیان مسئله

قابل پیش‌بینی است که اگر این پدیده فرهنگ را که اصلی‌ترین مولفه هویت می‌باشد را تحت تاثیر قرار می‌دهد جریان شکل‌گیری هویت را نیز تحت تاثیر خود درآورد، با توجه به آنچه گفته شد و اینکه در کشور ما در کلیه اسناد راهبردی کشور به مساله هویت ایرانی- اسلامی توجه خاصی شده است و تاکید بسیار مدیریت بنیادی کشور به ترسیم و تدوین هر چه سریع‌تر الگوی اسلامی ایرانی می‌باشد، این انگیزه در پژوهش‌گر به وجود آمد که در پی یافتن عوامل شکل‌دهی هویت ایرانی- اسلامی برآید چرا که با شناسایی عوامل تاثیرگذار بر این مقوله بسیار مهم و البته در گام بعد، برنامه‌ریزی‌های کوتاه‌مدت و بلندمدت، در جهت تحقق و دستیابی دانش‌آموزان کشورمان به هویت اصیل ایرانی- اسلامی دست یابیم. کشور ما ایران همواره تحت تاثیر دو جریان پرقدرت در تشکیل هویت بوده است یکی وطن و دیگری دین؛ این دو جریان در تمامی استنادات و مدارک به دست آمده از ایران کهن همواره با یکدیگر همراه بوده‌اند و هیچ‌گاه از یکدیگر جدا نشده‌اند، شاید در دوره‌ای یکی بر دیگری اولویت یافته اما هیچ‌گاه به تنهایی مطرح نبوده‌اند،

این امر موجب می‌شود که مؤلفه‌های تاثیرگذار در دو بعد ذکر شده شناسایی شوند در این راستا این پژوهش سعی بر آن دارد تا با استفاده از بررسی مقالات و پژوهش‌های انجام شده در زمینه هویت ایرانی- اسلامی عوامل تاثیرگذار شکل‌پذیری هویت ایرانی- اسلامی را شناسایی نماید و به این سوال پاسخ دهد که: عوامل تاثیرگذار در شکل‌پذیری هویت ایرانی- اسلامی در دانش‌آموزان پیش‌دبستانی از نظر معلمان آنان کدام‌اند؟

روش پژوهش

از آنجایی که در تحقیق حاضر سعی شده است که به بررسی و توسعه دانش کاربردی در یک زمینه خاص توجه و کمک شود، می‌توان آن را از لحاظ هدف از نوع تحقیقات کاربردی به شمار آورد. ملاک دیگر در تقسیم‌بندی روش‌های تحقیق بر حسب نحوه گردآوری‌شده‌ی داده‌ها می‌باشد که براساس این ویژگی، تحقیق حاضر را می‌توان از نوع تحقیقات توصیفی- پیمایشی به حساب آورد. ابزار گردآوری داده‌های پژوهش پرسشنامه استاندارد ارزیابی هویت ایرانی- اسلامی بود که توسط رستگاری یزدی (۱۳۹۱) طراحی و اعتباریابی شده است در ادامه به توضیح آن خواهیم پرداخت:

بخش الف: هویت ایرانی را در قالب پنج مؤلفه‌ی شناخت تاریخ و اسطوره‌های ایران، شناخت از زبان و ادبیات فارسی، القای غرور ایرانی، صلح‌دوستی و مهربانی‌ایرانی و علاقمندی به علم و دانش سنجیده شده است.

تاثیر عامل والدین در این شاخص‌ها در سوالات ۱ و ۲ روی این پنج عامل با پنج سوال برای هر یک (در مجموع ده سوال) و با زیر مؤلفه‌های تحصیلات و ارق ملی والدین سنجیده شده است. تاثیر نظام آموزشی در سوالات ۳ و ۴ و ۵ با زیر مؤلفه‌های صلاحیت حرفه‌ای معلمان، برنامه درسی و وضعیت ظاهری (معماری و تزئینات) در قالب ۱۵ سوال سنجیده شده است. تاثیر رسانه در سوالات ۶، ۷ و ۸ با زیر مؤلفه‌های برنامه‌های تلویزیون، اینترنت و رایانه و کتاب‌های خاص کودکان در قالب ۱۵ سوال سنجیده شده است. تاثیر گروه‌های دوستانه (همسالان) در سوال ۹ با پنج سوال سنجیده شده است.

تاثیر بازی‌ها، در دو سوال ۱۰ و ۱۱ با دو زیر مؤلفه‌ی بازی‌های سنتی و رایانه‌ای، در قالب ۱۰ سوال سنجیده شده است.

بخش ب: پرسشنامه شامل هویت اسلامی در قالب پنج مؤلفه‌ی شناخت تاریخ و اسطوره‌های اسلام، درک اصول دین، شناخت فروع دین، دوری از محرمات اسلام و علاقه به عمل به سفارشات اسلام سنجیده شده است.

تاثیر عامل والدین در این شاخص‌ها در سوالات ۱ و ۲ روی این پنج عامل با پنج سوال برای هر یک (در مجموع ده سوال) و با زیر مؤلفه‌های تحصیلات و اعتقادات شخصی والدین سنجیده شده است. تاثیر نظام آموزشی در سوالات ۳ و ۴ و ۵ با زیر مؤلفه‌های صلاحیت حرفه‌ای معلمان، برنامه درسی و وضعیت ظاهری (معماری و تزئینات) در قالب ۱۵ سوال سنجیده شده است. تاثیر رسانه در سوالات ۶، ۷ و ۸ با زیر مؤلفه‌های برنامه‌های تلویزیون، اینترنت و رایانه و کتاب‌های خاص کودکان در قالب ۱۵ سوال سنجیده شده است. تاثیر گروه‌های دوستانه (همسالان) در سوال ۹ با پنج سوال سنجیده شده است. تاثیر بازی‌ها، در دو سوال ۱۰ و ۱۱ با دو زیر مؤلفه‌ی بازی‌های سنتی و رایانه‌ای، در قالب ۱۰ سوال سنجیده شده است.

شیوه نمره‌گذاری پرسشنامه بر اساس طیف پنج درجه لیکرت (خیلی زیاد (۵)، زیاد (۴)، نظرندارم (۳)، کم (۲)، خیلی کم (۱) می‌باشد، روایی پرسشنامه در پژوهش رستگاری یزدی مورد تایید متخصصان و اساتید راهنما قرار گرفت و پایایی پرسشنامه بر اساس ضریب آلفای کرونباخ ۰/۹۳ محاسبه شد. در پژوهش حاضر روایی پرسشنامه مورد تایید استاد راهنما و اعضای هیأت علمی قرار گرفت و پایایی پرسشنامه نیز بر اساس ضریب آلفای کرونباخ ۰/۸۴ محاسبه شد.

برای تجزیه و تحلیل داده‌های پژوهش از نرم‌افزای آماری SPSS۲۱ در دو سطح توصیفی و استنباطی مورد استفاده قرار گرفت. در سطح توصیفی از فراوانی و درصد، میانگین و انحراف استاندارد و در سطح استنباطی از تحلیل عاملی تاییدی بهره گرفته شد.

چارچوب نظری

امروزه مسأله هویت، انواع آن (فردی، جمعی، ملی، جنسیتی، مذهبی)، چگونگی شکل‌گیری آن، ثابت بودن یا تغییرپذیر بودن آن و مسائلی از این گونه، در سطح جهان و در ایران، در کانون توجه اندیشمندان علوم اجتماعی قرار گرفته و نظریه‌های متفاوت و گاهی متناقض در این باره ارائه شده است. در مورد شکل‌گیری آن برخی بر عوامل سطح کلان و برخی دیگر عوامل سطوح خردتر را در نظر گرفته‌اند (عبدالهی و حسین‌بر، ۱۳۸۱؛ عاملی ۱۳۸۴) دیدگاه‌های معاصر هویت را امری اجتماعی دانسته که محصول تعاملات افراد با یکدیگر می‌باشد و بنابراین سیال، متغیر و چندگانه می‌باشد (جنکینز، ۲۰۰۴: ۵). یکی از اندیشمندانی که در زمینه هویت نظرپردازی کرده، هنری تاجفل (۱۹۷۲، ۱۹۷۸) می‌باشد که شکل‌گیری هویت اجتماعی را در چارچوب تعلقات گروهی (درون گروه- برون گروه) بررسی کرده است. او معتقد است که انسان‌ها دارای یک نیاز درونی به تعلق داشتن به گروه‌ها و تقسیم افراد به "ما" و "آن‌ها" دارند و به این وسیله می‌توانند جهان بزرگ و پیچیده را تا حدودی برای خودشان، ساده تر و قابل فهم‌تر کنند. برخی تحقیقات حاکی از آن است که همیشه بین ابعاد هویت هماهنگی و تقارن کامل وجود ندارد، ولی این ابعاد معمولا بر یکدیگر تاثیر متقابل دارند (وندرزندن ۱۹۸۷؛ ۴۶۶).

داده‌های پژوهشی

جامعه آماری پژوهش شامل کلیه معلمان زن پیش‌دبستانی شهر لاهیجان به تعداد ۳۰ نفر بوده که با توجه به حجم جامعه آماری از روش نمونه‌گیری تمام شمار برای بررسی نظرات معلمان در خصوص هویت ایرانی- اسلامی دانش‌آموزان پیش‌دبستانی بهره گرفته شد و پرسشنامه‌های پژوهشی توزیع گردیده و تعداد ۲۸ پرسشنامه به صورت کامل و قابل بررسی برگشت داده شد.

یافته‌های پژوهش:

قبل از پرداختن به بررسی سوال‌های پژوهش اطلاعات جمعیت شناختی افراد شرکت‌کننده در پژوهش ارائه شده است.

جدول ۱: اطلاعات جمعیت شناختی شرکت‌کننده پژوهش

جنسیت	فراوانی	درصد	سن		سنوات خدمت	
مرد	۰	۰	میانگین	۳۴/۱۲	میانگین	۷/۱۷
زن	۲۸	٪۱۰۰	انحراف استاندارد	۶/۹۶	انحراف استاندارد	۳/۳۶
جمع	۲۸					

عوامل تاثیرگذار در شکل‌پذیری هویت ایرانی در دانش‌آموزان پیش‌دبستانی از نظر معلمان

جدول ۲: نتایج تحلیل عاملی بررسی عوامل موثر بر هویت ایرانی

هویت ایرانی	بار عاملی
ابعاد	
تحصیلات والدین	۰/۶۴
ارق ملی والدین	۰/۶۹
صلاحیت حرفه‌ای معلمان	۰/۷۳
برنامه درسی	۰/۵۴
وضعیت ظاهری (معماری و تزئینات)	۰/۸۰
برنامه‌های تلویزیون	۰/۵۹
اینترنت و رایانه	۰/۷۸
کتاب‌های خاص کودکان	۰/۷۸
بازی‌های سنتی	۰/۶۹
بازی‌های رایانه‌ای	۰/۵۲
KMO= B.T۰/۶۵ d.f۳۲۵/۴۸= Sig۲۲= ۰/۰۰۰=	

نتایج جدول ۲ نشان می‌دهد که مقدار آزمون کفایت نمونه‌برداری (KMO) در این ماتریس برابر ۰/۶۵ است. هر چه اندازه شاخص KMO به ۱ نزدیک‌تر باشد، «کفایت نمونه‌گیری» بهتری در انتخاب معرف‌ها (متغیرهای آشکار) وجود داشته است. آزمون کرویت بارتلت در سطح ۹۵٪ اطمینان معنی‌داری را نشان می‌دهد. ۱۰ مؤلفه که ارزش بیشتر از یک دارند و در مجموع ۷۳/۵۷٪ از واریانس هویت ایرانی را تبیین می‌کنند. بارهای عاملی (برآوردهای استاندارد) گویه‌های اندازه‌گیری برای عامل مکنون هویت ایرانی بین ۰/۵۲ تا ۰/۸۰ می‌باشد، بارهای عاملی همه نشانگرهای متغیرهای مکنون در سطح ۰/۰۱ معنی‌دار می‌باشد. بارهای عاملی نشان می‌دهد که تحصیلات والدین، ارق ملی والدین، صلاحیت حرفه‌ای معلمان؛ برنامه درسی، وضعیت ظاهری، برنامه‌های تلویزیون، اینترنت و رایانه، کتاب‌های خاص کودکان، بازی‌های سنتی، بازی‌های رایانه‌ای تاثیرگذاری مثبت و معنی‌داری بر هویت ایرانی دانش‌آموزان پیش‌دبستانی دارند.

عوامل تاثیرگذار در شکل‌پذیری هویت اسلامی در دانش‌آموزان پیش‌دبستانی از نظر معلمان

جدول ۳: نتایج تحلیل عاملی بررسی عوامل موثر بر هویت اسلامی

هویت اسلامی	بار عاملی
ابعاد	
تحصیلات والدین	۰/۷۴
اعتقادات شخصی والدین	۰/۷۸
صلاحیت حرفه‌ای معلمان	۰/۷۹
برنامه درسی	۰/۶۵
وضعیت ظاهری (معماری و تزئینات)	۰/۸۳
برنامه‌های تلویزیون	۰/۶۷
اینترنت و رایانه	۰/۵۸
کتاب‌های خاص کودکان	۰/۷۶
بازیهای سنتی	۰/۷۲
بازی‌های رایانه‌ای	۰/۵۷
KMO= B.T۰/۷۴ d.f۳۲۵/۴۸= Sig۲۲= ۰/۰۰۰=	

نتایج جدول ۳ نشان می‌دهد که مقدار آزمون کفایت نمونه‌برداری (KMO) نتایج جدول ۳: در این ماتریس برابر ۰/۷۴ است. هر چه اندازه شاخص KMO به ۱ نزدیک‌تر باشد، «کفایت نمونه‌گیری» بهتری در انتخاب معرف‌ها (متغیرهای آشکار) وجود داشته است. آزمون کرویت بارتلت در سطح ۹۵٪ اطمینان معنی‌داری را نشان می‌دهد. ۱۰ مؤلفه که ارزش بیشتر از یک دارند و در مجموع ۷۳/۵۷٪ از واریانس هویت اسلامی را تبیین می‌کنند. بارهای عاملی (برآوردهای استاندارد) گویه‌های اندازه‌گیری برای عامل مکنون هویت اسلامی بین ۰/۵۷ تا ۰/۸۳ می‌باشد، بارهای عاملی همه نشانگرهای متغییرهای مکنون در سطح ۰/۰۱ معنی‌دار می‌باشد. بارهای عاملی نشان می‌دهد که تحصیلات والدین، اعتقادات شخصی والدین، صلاحیت حرفه‌ای معلمان؛ برنامه درسی، وضعیت ظاهری، برنامه‌های تلویزیون، اینترنت و رایانه، کتاب‌های خاص کودکان، بازی‌های سنتی، بازی‌های رایانه‌ای تاثیرگذاری مثبت و معنی‌داری بر هویت اسلامی دانش‌آموزان پیش‌دبستانی دارند.

بحث و نتیجه‌گیری

فرایند تغییر و تحول همیشه زندگی بشر را تحت تاثیر قرار داده است. در گذشته این روند به دلیل سرعت کم، تاثیرات کمتری نیز در پی داشت، ولی امروزه این فرایند سرعت گرفته است. گسترش وسایل ارتباط جمعی سبب انتقال فرهنگ در سطح وسیع شده و در جهت حذف مرزهای نظام فرهنگی عمل می‌کند؛ که پیامدهای مثبت و منفی نیز در پی خواهد داشت. این تغییرات و دگرگونی‌های عظیم هر چیز را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و خصوصاً به قلمرو فعالیت‌های فردی و شکل‌گیری "خود" راه می‌یابد و به دنبال آن مسائل

مربوط به هویت افراد مطرح می‌شود (عباسی، ۱۳۸۸). وجه تمایز بین کشورهای توسعه یافته و در حال توسعه در آن است که بحران هویت را پشت سر نهاده‌اند. به عقیده هربرت مید (۱۹۹۰) هر فرد هویت خود را از طریق سامان‌دهی نگرش‌های فردی دیگران در قالب نگرش‌های سازمان‌یافته‌ی اجتماعی یا گروهی شکل می‌دهد، با این تفاسیر می‌توان بیان نمود که هویت ملت ایران، پیش‌نیاز هر نوع موفقیت، به ویژه تحقق چشم‌انداز بیست ساله کشور است (قلی‌پور و همکاران، ۱۳۸۹). با ورود روز افزون عناصر مدرن به زندگی افراد، مرزهای هویتی تحت تاثیر قرار گرفته است، این مسئله را به وضوح می‌توان در جامعه، در میان جوانان مشاهده نمود، همانطور که زلفعلی فام و غفاری (۱۳۸۸) گزارش می‌کنند که در جامعه ما با برکنده‌شدن ساختارهای اساسی سنتی، قرائت نقش‌های اجتماعی و هویت اجتماعی دچار دگرگونی اساسی شده است و با تبعیت از کشورهای توسعه‌یافته، نهضت‌های خاصی بر نهادهای جامعه و اساسی‌تر از آن بر آگاهی افراد به‌ویژه دانش‌آموزان مقاطع پایین تحصیلی از هویت خویش تاثیر گذاشته است. در نتیجه ضرورت پرداختن به هویت جمعی دانش آموزان دوره پیش‌دبستانی ضروری به نظر می‌رسد. بر این اساس این پژوهش با هدف بررسی دیدگاه معلمان در خصوص عوامل مؤثر بر هویت ایرانی- اسلامی دانش‌آموزان دوره پیش‌دبستانی صورت گرفت، نتایج نشان داد که تحصیلات والدین، ارق ملی والدین، اعتقادات شخصی والدین، صلاحیت حرفه‌ای معلمان، برنامه درسی، وضعیت ظاهری، برنامه‌های تلویزیون، اینترنت و رایانه، کتاب‌های خاص کودکان، بازی‌های سنتی، بازی‌های رایانه‌ای تاثیرگذاری مثبت و معنی‌داری بر هویت ایرانی- اسلامی دانش‌آموزان پیش‌دبستانی دارند. نتایج حاصل همسو با یافته‌ها پژوهش گذشته هچون رستگاری یزدی (۱۳۹۲)، بابایی (۱۳۹۰) همسو می‌باشد چرا که به نتایج مشابه‌ای دست یافتند، در مطالعه و بررسی رستگاری یزدی انجام داد مشخص شد که عامل والدین، رسانه و نظام آموزشی بر توسعه هویت ایرانی- اسلامی دانش‌آموزان مقطع ابتدایی موثر می‌باشد. در راستای نتایج به دست آمده پیشنهادهای زیر ارائه می‌گردد:

۱. پیشنهاد می‌شود مراجع زیربط و سازمان‌های مسئول به تعریف جامع و کامل از هویت ایرانی اسلامی به دور از هرگونه کلی‌گویی و به صورت مؤلفه و زیر مؤلفه بپردازند، چرا که به نظر می‌رسد عدم شفافیت در تعریف این نوع هویت خود موجب سردرگمی و اتلاف وقت مجریان فرهنگی شده است.

۲. پیشنهاد می‌شود با توجه به نقش گسترده و پر اهمیت والدین در شکل‌گیری این نوع هویت اطلاع‌رسانی به والدین از مراجع زیربط انجام شود چرا که والدین نه تنها در نقش تربیتی خود بلکه در نقش راهنمای کودکان برای انتخاب همسالان، رسانه و بازی‌ها نیز ایفای نقش می‌نمایند.

۳. پیشنهاد می‌شود در مورد نظام آموزشی و رسانه از هرنوع آن برنامه‌ریزی‌های کوتاه‌مدت بر اساس الگوی ایرانی- اسلامی و با هدف شکل‌گیری هویت ایرانی- اسلامی در دانش‌آموزان و نه در قالب شعار و صرفا جملاتی غیر کاربردی تدوین شود؛ که این امر ملزوم تعریف عملیاتی و جزء از هویت ایرانی- اسلامی می‌باشد.

۴. پیشنهاد می‌شود از مراجع ذیربط سازماندهی بازی‌های رایانه‌ای تا از توان زیاد این نوع بازی‌ها در جهت اعتلای فرهنگ و شکل‌گیری هویت ایرانی- اسلامی با توانی مضاعف استفاده کنند چرا که متاسفانه در این زمینه دچار عقب‌افتادگی هستیم چرا که بیشتر مصرف‌کننده بازی‌های خارجی با فرهنگی متفاوت هستیم تا تولیدکننده و حتی صادرکنندهٔ فرهنگ غنی اسلامی- ایرانی.

۵. پیشنهاد می‌شود نظام آموزشی پس از برنامه‌ریزی‌های درسی به برگزاری کلاس‌های ضمن خدمت در رابطه به هویت ایرانی- اسلامی بپردازد چرا که محقق ضمن جریان تحقیق از اشتیاق معاونین پرورشی و مدیران به کسب اطلاعات پیرامون هویت ایرانی- اسلامی مطلع گشت.

منابع

ابوالحسنی، سیدرضا (۱۳۸۸)، تعیین و سنجش مؤلفه‌های هویت ایرانی، تهران: مرکز تحقیقات استراتژیک.

اردلان، محمدرضا، سلطان‌زاده، وحید، بهشتی‌راد، رقیه (۱۳۹۳)، ارجحیت نسبی مؤلفه‌های هویت جمعی و تاثیر هوش فرهنگی در شکل گیری آن، فصلنامه بررسی مسائل اجتماعی ایران.

افروغ، عماد (۱۳۸۸)، هویت ایرانی و حقوق فرهنگی، انتشارات سوره، تهران.

امیدوار، هدایت، امیدوار، خسرو و امیدوار عظیم (۱۳۹۲)، تعیین اثربخشی آموزش‌های راهبردهای مدیریت زمان بر سلامت روانی و انگیزش پیشرفت تحصیلی دانش‌آموزان، مجله روانشناسی مدرسه، ۲(۳)، ۶-۲۲.

بابایی، نصرت‌الله، (۱۳۹۰)، بررسی عوامل جامعه شناختی موثربر شکل گیری هویت اجتماعی جوانان، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد با عنوان، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نراق.

جعفری، حسنعلی و مهرداد، حسین (۱۳۹۱)، بررسی رابطه بین تجربیات نظام ارزشی و هویت اجتماعی دانشجویان، فصلنامه مطالعات جامعه شناختی جوانان، سال سوم، شماره هفتم، صص ۹

جنکینز ریچارد (۱۳۹۱)، هویت اجتماعی، ترجمه تورج یاراحمدی، تهران: نشر و پژوهش شیرازه

رستگاری‌یزدی، مینا (۱۳۹۱)، بررسی عوامل مؤثر در شکل گیری هویت ایرانی– اسلامی در دانش‌آموزان دوره ابتدایی از نظر معاونان پرورشی شهر تهران، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد مدیریت آموزشی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

زلفعلی فام، جعفر و غفاری، مظفر (۱۳۸۸)، تحلیل جامعه‌شناختی هویت اجتماعی دختران دانشجوی دانشگاه گیلان، پژوهش جوانان، فرهنگ و جامعه، شماره سوم: صص ۱۲۱-۱۴۰.

ستاری، جلال (۱۳۹۲)، هویت ملی و هویت فرهنگی، تهران: نشر مرکز.

شرفی، محمدرضا (۱۳۹۳)، جوان و بحران هویت، تهران: انتشارات سروش.

عارف، رضا (۱۳۸۹)، هویت اسلامی ما، دو فصلنامه اسلام پژوهی، شماره چهارم، بهار و تابستان.

عبدالهی، محمد و حسین‌بر، محمدعثمان (۱۳۸۱)، گرایش دانشجویان بلوچ به هویت ملی در ایران، مجله جامعه‌شناسی ایران، دوره ۴، شماره ۳، صص ۱۲۶-۱۰۱.

عاملی، مسعود (۱۳۸۴)، آینده هویت‌های فرهنگی جمعی با استفاده از روش شبیه‌سازی کامپیوتری، مجله علوم اجتماعی، دوره ۲، شماره ۲، صص ۱۶۲-۱۰۹.

عباسی، علی‌اصغر (۱۳۸۸)، بررسی عوامل موثر بر شکل‌گیری هویت اجتماعی دانش‌آموزان متوسطه شهرستان آمل، مجله تخصصی جامعه‌شناسی، سال اول، شماره سوم، صص ۱۲۱-۱۴۳.

قلی‌پور، آرین، محمداسماعیلی، ندا، قلی‌پور، فتانه (۱۳۸۹)، مدیریت هویت؛ شناسایی راه‌کارهای تقویت هویت اجتماعی زنان در نهادهای آموزشی، پژوهش زنان، دوره ۸، شماره ۴، صص ۱۲۱-۱۴۰.

قنبری، سیروس و سلطان‌زاده، وحید (۱۳۹۵)، نقش واسطه هوش هیجانی در ارتباط خودکارآمدی پژوهشی و انگیزه پیشرفت تحصیلی، مطالعات اندازه‌گیری و ارزشیابی آموزشی، ۶(۱۴): ۴۱-۶۷.

میرهاشمی، مالک و حیدرپور، لیبا (۱۳۹۰)، ارتباط عوامل اجتماعی با هویت اجتماعی دانش‌آموزان، فصلنامه پژوهش اجتماعی، سال چهارم، شماره ۱۲، صص ۱۶۷-۱۸۵.

هرسیج، حسین، محموداوغلی، رضا، عیسی‌نژاد، امید و رهبرقاضی، محمودرضا (۱۳۹۰)، بررسی تاثیرات مصرف رسانه‌ای بر هویت اجتماعی دانشجویان دانشگاه اصفهان، جامعه‌شناسی کاربردی، سال ۲۳(۴۷)، شماره سوم، صص ۷۵-۹۲.

Howard, J. A., (۲۰۰۰). Social psychology of identities, Annual Reviw of sociology, ۱(۲): ۳۶-۵۰.

Maddison, S and Partridge, E. (۲۰۱۴). Agonist and Intersectionality: Indigenous Women, Violence and Feminist Collective Identity, in Lynne M. Woehrle (ed.) Intersectionality and Social Change (Research in Social Movements, Conflicts and Change, Volume ۳۷) Emerald Group Publishing Limited, pp.۲۷– ۵۲.

Marchionini, G. (۲۰۱۵). Educating Responsible Citizens in the Information Society. Educational Technology. ۳۹(۲), ۱۷-۲۶.

Mazas, M. and Klein, O. (۲۰۰۳). Social Identity and Citizenship. Introduction to the Special Issue University Bruxelles. Psychological Belgica.۴۳-۱/۲.

Soldatova, G. and Geer, M. (۲۰۱۳). Glocal" Indenity, Cultural intelligence and Language Fluency, Procedia - Social and Behavioral Sciences, ۸۶: ۴۶۹-۴۷۴.

Jenkins, Richard. (۲۰۰۴). Social Identity, ۲nd edition London and New York: Routledge.

Vander zanden, James w. (۱۹۸۷) Social Psychology. ۴th edition. New York: Random House, Inc

Effective factors in the formation of Iranian-Islamic identity in preschool students; Exploring the teachers' point of view

Abstract

Iranian-Islamic identity is one of the main requirements of society and a prerequisite for any social life in our country. Accordingly, the present study is conducted with the aim of investigating effective factors in the formation of Iranian-Islamic identity in preschool students from the teachers' point of view. In this study, a descriptive correlational method was used. The statistical population included all the preschool teachers (۳۰ people) of Lahijan city. Using total population sampling, ۲۸ teachers were interviewed. To collect research data, a standard questionnaire of factors affecting Iranian-Islamic identity was used. Data were analyzed using SPSS statistical software. The results showed that parents' education, national pride, and personal beliefs; teachers' professional competence, appearance; curriculum; television programs; Internet and computer; special children's books; traditional and computer games have a positive and significant impact on Iranian-Islamic identity of preschool students.

Keywords: Factors, Iranian-Islamic Identity, Students, Preschool, Teachers

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره چهارم، پائیز ۱۴۰۱

رمز گشایی شخصیت امام زمان(عج) در سینمای دهه۶۰

بر اساس الگوی رمزگذاری و رمزگشایی نظریه دریافت استوارت هال

مصطفی رستمی، مهدی فتحی

دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه مازندران، دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه مازندران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۱۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۱۰/۰۵

چکیده

نمایش تصویر و روایت زندگی امام زمان(عج) از جمله مواردی است که فیلمسازان اغلب از آن گریزانند. دلیل آن هم امتناع از قداست شکنی این شخصیت است. در این پژوهش از روشی توصیفی و تحلیلی با رویکرد نشانه شناسی در حیطه نظریه «دریافت» استورات هال برای گشودن رمزگان فیلم ها استفاده گردید تا به این سوال پاسخ دهیم: شخصیت امام زمان(عج) در فیلمهای ایرانی دهه شصت چگونه رمزگذاری و رمزگشایی شده است؟ هدف این پژوهش کشف و بررسی رمزگان مهدویت در فیلم‌های دهه شصت سینمای ایران است تا بتوانیم به کمک این رمزگان برای پرداختن به شخصیت امام زمان(عج) در سینمای ایران به الگویی مناسب برسیم. یافته‌ها گویای آن است که؛ در هر کدام از این دو فیلم شخصیتی به نام «مهدی» وجود دارد. این تیپ ـ شخصیت در مختصات شخصیت‌های دیگر قابل رمزگشایی است. هر کدام از آنها تمثیلی از اقشار مهم جامعه هستند. در این میان وجود یک شخصیت به نام مهدی نشانگر شخصی خیرخواه و نیکوکار است که در هنگام نیاز از او کمک می‌خواهند و پس از رفع نیاز، از ترس منافع خود او را به حاشیه می رانند. بررسی این دو فیلم از زاویه دید مهدویت، باعث به وجود آمدن انگیزه‌ای جهت بازتماشای آنها شده و الگویی برای روایت و تصویرگری شخصیت امام زمان(عج) در سینمای امروزه را ارائه می دهد که می‌تواند برای فیلمسازانی که اغلب از آن امتناع می‌ورزند، راهگشا باشد.

واژگان کلیدی: فرهنگ مهدویت، سینمای دهه ۶۰، نظریه دریافت، فیلم مادر، فیلم اجاره نشین‌ها

مقدمه

نجات بخشی در آخرالزمان از واژگانی است که در اغلب ادیان بزرگ به خصوص ادیان ابراهیمی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است. در هالیوود علاقه بسیاری دارند که آمریکا و اسطوره‌های تخیلی خود را به عنوان منجی بشریت معرفی کنند. سینمای ایران نیز مانند دیگر هنرهای ایرانی به صورت غیر مستقیم در لایه‌های زیرین خود به این موضوع مقدس پرداخته است. پرهیز از قداست شکنی مهم ترین دلیلی است که سینماگران را از این موضوع گریزان کرده است. از آنجا که ما با تصویر و موسیقی و کلام به عنوان متن سروکار داریم از روشی کیفی با رویکرد نشانه شناسی در حیطه نظریه «دریافت» استورات هال برای گشودن رمزگان فیلم ها استفاده می کنیم. با کمک الگوهای رمزگذاری و رمز گشایی نظریه دریافت این راه هموار تر و و دستیابی به نتایج از دقت بیشتری برخوردار خواهد بود که نتایج هر فیلم در قالب یک جدول معین در آخر متن آن ارائه شده است. پس از بررسی فیلم های دهه شصت سینمای ایران دو فیلم مادر و اجاره نشین ها به عنوان فیلم هایی که به لحاظ نشانه شناسی با مهدویت ارتباط دارند مورد بحث این پژوهش قرار گرفت. هدف این پژوهش کشف و بررسی نشانه‌های مهدویت در فیلم‌های دهه شصت سینمای ایران است تا بتوانیم به کمک این رمزگان به الگو یا روشی مناسب برای پرداختن به شخصیت امام زمان(عج) در سینمای ایران دست یابیم. یافته ها موید این مطلب بود که سیتمای ایران نیز همچون دیگر هنرهای ایرانی از زبان غیر مستقیم گویی بهره برده و هنرمند فیلمساز برای به تصویر کشیدن مهدویت از زبان نشانه و تمثل استفاده کرده است در راقع اندیشه و هنر در هم آمیخته تا این موضوع مهم را به تصویر بکشد. در دو فیلم مادر و اجاره نشین ها وجود شخصیت مهدی در مختصات شخصیت های دیگر فیلم که هرکدام تمثیلی از قشری از جامعه هستند نیز تمثیلی از شخصیت امام مهدی(عج) است که دارای نشانه‌های زیادی چون کارآمدی، دلسوزی و گره گشایی وساده زیستی می‌باشند اما جامعه و اقویای آن هر وقت به ایشان نیاز داشته دست به دامانشان شده و هر وقت احساس بی نیازی کرده‌اند ایشان را به حاشیه رانده و در جهت منافع خویش و سعی در حذفشان داشته‌اند.

بیان مسئله

از آنجایی که اندیشه مهدویت و امید به ظهور منجی آخرالزمان همواره مسئله‌ای مهم برای جامعه ایران بوده است نمی‌توان پذیرفت که سینمای پر رونق ایران در دهه شصت ، به این مسئله نپرداخته باشد، در هیچ منبع و رسانه‌ای از این موضوع سخن به میان نیامده است. در برنامه‌های تلوزیونی مختلف، رسانه ها و در مجامع نقد فیلم های آخرالزمانی هالیوود بارها گفته شده که سینمای ایران تا به حال به جز انگشت شماری به مهدویت نپرداخته‌اند،[1] این خود مستلزم دقت بیشتر در فیلم های تولید شده است. طبق روش و سنت هنر ایرانی به نظر می رسد در بعضی از فیلم ها، با ظرافت و غیرمستقیم به اندیشه مهدویت پرداخت شده است. اگر چنین باشد جامعه‌ای با پیشینه‌ای اندیشمند و علاقه ویژه‌اش به اندیشه و فرهنگ مهدویت از این پس می‌تواند با عینک مهدویت به تماشا و تجزیه و تحلیل این فیلم ها بنشیند، برای اینکه چنین نگرشی توسط تماشاگران و دست اندکاران سینما و

[1]- برای نمونه مراجعه شود به: یکشنبه ۲ تیر ۱۳۹۲rajanews.com(تمام پیش کش‌های سینمای ایران به امام زمان)

تلویزیون در پیش گرفته شود دو فیلم مادر ساخته مرحوم علی حاتمی و اجاره نشین ها ساخته داریوش مهرجویی را از این منظر مورد بررسی قرر دادیم.

در این پژوهش از دو گونه داده بهره جسته‌ایم: ۱ـ داده های اسنادی و کتابخانه ای ۲ـ مطالعه مشاهده‌ای

در گروه اول، از داده هایی با طیف نسبتا گسترده و متنوعی از منابع در حوزه های مرتبط با مباحث استفاده کرده‌ایم، از قبیل منابع مربوط به دین و مهدویت،فلسفه هنر، تئوری های‌سینما و تلوزیون و... با استفاده از کتابها،مقالات و وب سایت‌های مربوط به موضوع به گردآوری اسناد داده ها پرداخته ایم.

در گروه دوم ابتدا تمام فیلم‌های دهه شصت ملاحظه و تماشا شد و از میان آنها دو فیلم«اجاره نشین‌ها» اثر داریوش مهرجویی و «مادر» اثر علی حاتمی مورد بررسی قرار گرفت این فیلم‌ها در لایه زیرین خود از طریق نشانه شناسی به موضوع مهدویت پرداخته بودند.

در مرحله سوم با مطالعه کتاب‌ها فصلنامه‌ها،مجلات و وب سایت‌های مرتبط با سینما و مهدویت و همچنین فیلم‌های «مادر» و «اجاره‌نشین‌ها» بارها به بازبینی مجدد فیلم‌به صورت بررسی سکانس به سکانس پرداخته شد و پس از یاداشت برداری، تک تک تیپ ـ شخصیت‌ها و صحنه‌ها با لایه زیرین فیلم تطبیق داده شد تا مشخص گردد هر کدام چه رابطه‌ای با فرهنگ مهدویت دارند.

در مرحله نهایی هرکدام از شخصیت‌ها و رخدادهای فیلم که با مهدویت ارتباط دارند از سه صافی الگوهای نظریه دریافت عبور داده شده تا در نهایت به استخراج یافته‌ها و نتیجه‌گیری بپردازیم.

چارچوب نظری:

رهیافت نظری پژوهش:

در نظریهٔ هال، ارتباطگر، پیام را به منزلهٔ یک مقولهٔ ایدئولوژیکی رمزگذاری و به مخاطب منتقل می‌کند. پس از آن مخاطب به سه گونه میتواند آن را رمزگشایی کند: ۱ .در رمزگشایی مسلط یا هژمونیک[1] وقتی پیام به مخاطب منتقل و رمزگذاری می‌شود، مخاطب پیام را همانگونه که مد نظر رمزگذار است، رمزگشایی کند. ۲ .در رمزگشایی توافقی یا رمزگان قابل بحث[2] مخاطب با بخشی از ایده‌های رمزگذار موافق و با بخشی از آنها مخالف است. در واقع در این رمزگشایی، مخاطب مشروعیت هژمونیک را به صورت انتزاعی میپذیرد، اما تحت قواعد خود در میآورد و تحت شرایط خاص سازگارش میکند. ۳ .در رمزگشایی مقاومت آمیز یا رمزگان متضاد رمزگشا[1]، رمزگذاری مرجح را ادراک میکند؛ اما دست به مقاومت میزند، پیام را شالوده شکنی میکند و در جهت مخالف رمزگشایی میکند. (هال،۱۳۸۲ ، ۵۹)این رویکرد(نظریه دریافت) روش شناسی های مسلط علوم اجتماعیِ تجربی و مخاطب پژوهی و نیز مطالعات انسان گرایِ محتوا را زیر سؤال می برد و هر دوی آن ها را در به دست دادنِ توضیح درباره‌ی «قدرت مخاطب» در خلق معنا، ناتوان می‌داند. براساس این رویکرد، پیام های رسانه ای گشوده و چند معنایی است و مطابقِ بافت و فرهنگ دریافت کنندگان تفسیر می‌شود.(مهدی زاده،۱۳۸۹، ۷۲)

تطبیق و مناسب سازی نظریه:

اصل استفاده از این نظریه برای آنالیز ارتباط بین مخاطب و تلوزیون در اخبار است و در مورد بررسیِ هنر فیلم صرفا نظریه‌ای کاملا مناسب و جامع نمی‌باشد. علت انتخاب آن استفاده از سه الگوی رمزگذاری/رمزگشایی نظریه با ترجمان این نظریه از زبان رسانهٔ تلوزیون به زبان هنر- صنعت سینما رویکرد جدیدی در استفاده از آن اتخاذ گردیده است. که در قالب یک مثال بدین ترتیب است؛ اگر اندیشه و فرهنگ مهدویت در فیلم های مورد نظر را به آب تشبیه کنیم و سه الگوی نظریه دیافت را ظرف‌های آن در نظر بگیریم؛ کاربرد الگوها مانند سه کاسه‌ای نیست که بتوانیم مقداری آب در آنها جای دهیم. بلکه مانند سه آبکش است که آب از آنها رد می شود! و این بار نه به عنوان سه ظرف بلکه به عنوان سه صافی از آنها استفاده شده است تا بتوانیم به نتیجه‌ای نسبتاً خالص دست یابیم و مهم‌تر از نتیجه، در متن، ناخالصی‌های موضوع را طبق سه صافی(الگو) ، طبقه بندی کرده و به نکاتی دست پیدا کردیم.

تاریخچه مهدویت

از جمله نام هایی که در ادیان مختلف برای منجی آخر الزمان به کاربرده می شود عبارت اند از: ماشیح در دین کلیمیان، مسیح در مسیحیت، مهدی در اسلام،سوشیانت در زرتشتی، کلکی یا (Kalkin _ Kalki)کلکین در هندو، میتریه در بودا و همچنین ادیانی چون کنفوسیوس،لی هونگ در دائو ، مانویان، ادیان سرخپوستی،آفریقایی نیز به صورت کم رنگ تری به این موضوع پرداخته اما آنچه محرز است اجتناب ناپذیر بودن وجود منجی آخرالزمان د ر تمامی این ادیان است(شاکری زواردهی۱۳۸۸:تخلیص۳۵-۲۵۰)

دعای ندبه: دعایی است جامع و پرسوز که از دیرباز مورد توجه شیعیان و منتظران حقیقی حضرت ولی عصر(عج)بوده است.این دعا در حقیت ،بیانگر تاریخ فشرده ای از حضور حجت ها و اولیای الهی بر پهنه خاک است.سلسله ای از آدم آغاز،و تا آخرین حجت خدا مهدی(علیه السلام) ادامه می یابد(تونه‌ای،۱۳۸۹: ۳۳۰)

۱- تاریخچه مهدویت در سینمای جهان

در سال ۱۸۹۵ که ادیسون در آمریکا ، برادران لومیر در فرانسه و پل در انگلستان برای اولین بار عکس های متحرکی روی پرده سفید انداختند، شور و شوق تماشاگران بود که دستگاه نو ظهور آنها را دوام و قوام بخشید.(آرتور نایت، تاریخ سینما،۱۳۷۷:۸) هالیوود به معنای امروزی از سال ۱۹۰۷ تا ۱۹۲۳ شکل گرفت(همان:۱۳۸). بخشی از مصاحبه ی آقای حسین سلیمانی با سعید مستغاثی در روزنامه وطن امروز: «بسیاری از محصولات این کمپانی ها(در هالیوود)، اعراب و مسلمانان را به استهزاء کشیدند – مانند فیلم «**دزد بغداد**»، آنها را خشن و بی سر و پا نشان دادند. و بسیاری از این فیلم‌ها، آمریکا را همیشه در مقام یک منجی نشان دادند، مثل بتمن»، «**سوپرمن**»، «**اسپایدر من**» و....(سلیمانی،۸۹/۵/۱۰ روزنامه شرق)

۲- تاریخچه مهدویت در سینمای ایران: موج نوی سینمای ایران در دهه چهل با فیلم های«گاو» ساخته داریوش مهرجویی و «قیصر» ساخته مسعود کیمیایی شکل گرفت و اندیشه و تحلیل فیلم به صورت جدی در سینمای ایران شکل گرفت. با وقوع

انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ اگر چه در ابتدا سینما با رکود مواجه شد ولی با تثبیت ایدئولوژی ها و وقف پیدا کردن فیلمسازان با سلیقه انقلاب اسلامی سینمای ایران در دهه های ۶۰ و ۷۰ نقش خود را به عنوان سینمایی دارای اندیشه قوی و تاثیر گذار ایفا کرد. در نیمه اول دهه ۶۰ که با تاسیس بنیاد سینمایی فارابی و حمایت دولت از فیلم سازان و ورود نسل تازه ای از کارگردانان، تهیه کنندگان و فیلمبرداران و... به مرور بخش خصوصی جان گرفت و باعث تولید فیلم هایی چون: مرگ یزدگرد (بهرام بیضایی)، دونده(امیر نادری)،کمال الملک (علی حاتمی)، اجاره نشین ها(داریش مهرجویی)، باشو غریبه کوچک(بهرام بیضایی)، خانه دوست کجاست(عباس کیا رستمی)، (شبح کژدم کیانوش عیاری)، شیر سنگی (مسعود جفری جوزانی)، ناخدا خورشید(ناصر تقوایی)،مادر(علی حاتمی)، هامون(داریوش مهرجویی) شد. (فراستی،۱۳۸۱،تخلیص) در این میان دو فیلم مادر و اجاره نشین ها با تمهید به تصویر کشیدن یک خانواده و یک آپارتمان که تمثیل و استعاره ای از جامعه ایرانی و شخصیت ها نیز نماینده طیف یا افراد مهم جامعه هستند با قرار دادن شخصیت «اوس مهدی» در فیلم، ما را به یاد شخصیتی مهم و تاثیرگذار در جامعه ایرانی می-اندازند که علاوه بر خصوصیات عالی اخلاقی شاخصه او دادرسی در هنگام نیاز و تنگنا است. هر کدام از این فیلم ها با سلیقه و منظر خاصی به این شخصیت می‌پردازند که در ادامه به صورت جداگانه به این فیلم‌ها خواهیم پرداخت.

تصویر ۱ – اوس مهدی در فیلم اجاره نشین ها(عکاس: اکبر اصفهانی و میترا محاسنی۱۳۶۵)

۱-۲- فیلم اجاره نشین ها: کارگردان: داریوش مهرجویی، سال ساخت:۱۳۶۵

خلاصه فیلم:

یک آپارتمان در حال خراب شدن است، ساکنین یکدیگر را مقصر می دانند و این در حالی است که ساکن بالترین طبقه به خاطر تفریح روی پشت بام را گل کاشته، آنها را آب می دهد و همین آبها باعث ویرانی شده،افراد برای تعمیر ساختمان به دنبال اوس مهدی می روند.

الف- رمزگذاری مسلط هژمونیک:

از نظر هال« هژمونی نوعی تلاش فعال برای رسیدن به مکانیزم قدرت است که متضمن واسازی برخی مواضع تثبیت شده قبلی (نظیر حمایت طبقه کارگر از سیاست های اجتماعی مسکن) و سپس الصاق همان گروه اجتماعی به مجموعه ای جدید و غیر قابل

انتظار از ایده هاست(نظیر تملک خانه و دمکراسی مبتنی بر مالکیت) این فرآیند مستلزم تلاش در تمام سطوح جامعه سیاسی است»(هال،۱۹۷۳:۸۲). فیلمساز سعی دارد در قالب یک مجتمع مسکونی چند طبقه، تمثیلی از جامعه را نشان دهد که تمام مشکلات اساسی آن از قشر ثروتمند و اصطلاحاً بالاترین طبقه جامعه سرچشمه می‌گیرد، یک ساختمان بر اثر نشت آب در دیوارها در حال از هم پاشیدن است در اواسط فیلم متوجه می شویم تمام نشتی آب ها که از دیوارها بیرون می‌آید حاصل کار نابخردانه یکی از ساکنین در بالاترین طبقه می‌باشد. بنابراین فیلمساز نیز قصد دارد با ایجاد یک هژمونی مکانیزم قدرت را جا به جا کند.

ب- رمزگشایی توافقی یا رمزگان قابل بحث:

رمزگشایی در درون این گونه از رمز، متضمن آمیزه ای از عناصر سازگار و مخالف است: مشروعیت تعاریف هژمونیک را برای ایجاد دلالت های بزرگ(انتزاعی) به رسمیت می‌شناسد، اما در سطحی محدودتر و وضعیتی(یعنی در موقعیت خاص) قواعد زیرین خود را وضع می‌کند. به بیان دیگر، با استثنائات بر قاعده عمل می‌کند. با وجودی که موقعیت ممتاز تعاریف مسلط از رویدادها را می‌پذیرد، این حق را برای خود حفظ می کند که آن ها را در «شرایط محلی» و مواضع مادی تر خود به شکلی که بیشتر مورد توافق باشد به کار بندد. (مهدی زاده۱۳۹۸) هر شخصیت در فیلم در واقع یک تیپ در جامعه است با توجه به این تیپ ها یک تیپ به نام «اوس مهدی به همراه یارانش» ما را به سمت یک شخصیت به نام مهدی در جامعه ارجاع می‌دهد که دادرس است و چاره کارها به دست اوست. اثبات این مورد با بررسی تیپ‌های دیگر به دست می آید:

ج- رمزگشایی تیپ ها(شخصیت ها)

عباس آقا سوپر گوشت:

«عباس با بازی عزت الله انتظامی مباشر شکم گنده میانسال، بنابه دلایلی، نه فقط خودش ساختمان را تعمیر نمی‌کند، بلکه به مستاجرها هم اجازه انجام چنین کاری نمی‌دهد»(کویین،۱۹۹۰:۲۴) این تیپ ـ شخصیت تمثیلی از طبقه سنتی و ثروتمندی است که خود را صاحب اصلی جامعه می‌دانند و در مورد اصلاح جامعه و تعالی آن همیشه مردد هستند. چرا که یک چشم شان به دشمنان حیله گری است که همیشه تاریخ می‌خواسته‌اند این مملکت را مصادره و غارت کنند و چشم دیگرشان هم به منافع خود و اطرافیانشان است.

قندی(اکبر عبدی):

دشمن بزرگ عباس آقا که از او ترسی ندارد و جلوی او می ایستد و با برادرش سالک که روی ویلچر نشسته زندگی می‌کند. او خانه پدری را بدون آنکه به سالک بگوید فروخته است. این تیپ نیز تمثیلی از طبقه‌ای از جامعه است که حواسش نسبت به توطئه های دشمنان مرموز جمع تر از بقیه است و همیشه در معرض حوادثی مانند انفجار و خرابی دیوار قرار می گیرند.

غلام ترکه‌ی بنگاه دار(سیاوش طهمورث):

مردی سودجو و حیله گر که قصد به دست آوردن ساختمان را دارد و با خام کردن عباس در کار تعمیر ساختمان خلل ایجاد می-کند. این تیپ نشانه‌ای از دشمنان مرموز مملکت و جامعه است که همواره برای سودجویی های خودشان قصد دارند در کار پیشرفت و آبادانی کشور خلل ایجاد کنند.

مادر(حمیده خیر آبادی):

مادر دلسوز عباس که گویی مادر همه اعضای ساختمان است و برای همه دل می‌سوزاند و عباس آقا فقط از او حساب می برد. این تیپ نماینده باروری و رونق جامعه است که بلاخره قشر قدرتمند و دیگران را راهنمایی می کنند و از هرز رفتن ایشان جلوگیری می نمایند. «این کهن الگو معمولا به چیزها و جاهایی ارتباط پیدا می کندکه نشان دهنده باروری و حاصل خیزی هستند»(یونگ، ۱۰۰:۱۳۹۵)

توسلی(ایرج راد):

او اهل کتاب و اصطلاحا اتو کشیده است و نماینده طبقه متوسط و تحصیل کرده است.

مهندس:(رضا رویگری):

مهندس تاسیسات با علم و توانایی محدود که تمثیلی از قشر کارشناس و مسئولین است که سعی در حل مشکلات جامعه و مملکت دارند اما علم آنها مقطعی و محدود است و حل اینگونه مشکلات نیاز به تدبیری کلی تر دارد و این رسیدگی های جزئی دردی را از مملکت دوا نمی کند.

سعدی(حسین سرشار):

خواننده اپرا که پشت بام خانه را به باغچه ای تبدیل کرده و باعث اصلی ویرانی‌های ساختمان است. تمثیلی از قشر مرفه جامعه، که در بالاترین طبقه آن هر کاری برای خوشگذرانی خود می کنند.

مش مهدی(فردوس کاویانی):

بنّایی که همراه کارگرانش برای تعمیر ساختمان می‌آید ولی نمی‌گذارند به کارش برسد، سر انجام که قرار است ساختمان تعمیر کلی شود باز به سراغ او می‌روند و همراه با یارانش به تعمیرات کلی می پردازد. این شخصیت که نام او هم مهدی است و شخصیتی رئوف و در عین حال جدی دارد و بنا به مسئولیتش عزمش برای آبادانی جدی است نیز تمثیلی از حضرت مهدی(عج) می باشد که تا افراد یک جامعه خود به این نتیجه نرسند که برای آباد کردن به او احتیاج دارند ظهور نمی کند. کار آبادانی در اصل کار ایشان و یارانشان است. شخصیت «مش مهدی و یارانش» که احیای ساختمان را بر عهده دارند استعاره‌ای از این حدیث می‌باشند. «امام محمدباقر (علیه‌السلام)»: اذا خَرَجَ أسنَدَ ظَهْرهُ اِلَی الکَعبهِ وَ اجتَمع له ثلاثُمأهٍ وَ ثَلاثَهَ عَشَرَ رجَلاً». زمانی که حضرت

ظهور می‌کند به خانهٔ کعبه تکیه می‌دهد و در خدمتش سیصد و سیزده نفر (یاران به تعداد لشکریان بدر) حضور پیدا می‌کنند(طبرسی،۱۳۷۵:۴۳۳).

د- رمز گشایی مقاومت آمیز:

فرض این که، ممکن است بیننده ای زیر و بم های صریح و ضمنی یک گفتمان را کاملاً بفهمد اما رمز پیام را به شکلی عام اما متضاد بگشاید. او تمامیت پیام را در رمز مرجح می شکند تا بار دیگر در یک چارچوب بدیل ذهنی به آن تمامیت بخشد... در اینجا «سیاست تعیین معنا» یا به بیان دیگر، مبارزه در گفتمان، شکل می گیرد» (هال، ۱۳۷۸:۴-۱۳۱).

ر- عدم پذیرش مخاطب:

جستجو در منابع اعم از: کتاب‌ها، مجلات و وب سایت‌ها نشان داد که هیچگاه شخصیت «اوس مهدی» در این فیلم به عنوان تمثیلی از امام زمان(عج) تلقی نشده و حتی ممکن است تماشاگران او را نشانه‌ای از آدم‌هایی که اصطلاحاً دستشان نمک ندارد به شمار آورند، اما در بررسی اصولی و با توجه به مختصات شخصیت‌ها درمی‌یابیم که این شخصیت در واقع معنایی فراتر از این حرف ها دارد.

۲-۲- فیلم «مادر»، نویسنده و کارگردان: علی حاتمی، محصول سال ۱۳۶۸

خلاصه فیلم: مادری که در خانه سالمندان زندگی می کند از فرزندانش می خواهد چند روز آخر را کنار هم بگذرانند هر کدام از آنها با خصوصیات خاص خودشان در خانه مادر گرد هم می آیند و به خاطر مادر با خصوصیات هم کنار می آیند.

تصویر ۲- پوستر فیلم مادر اثر مرتضی ممیز(۱۳۶۸)

الف- **رمزگذاری مسلط هژمونیک:** ابتدای فیلم در خانه سالمندان می‌گذرد، مادر اول صبح بر روی تخت خود نشسته و سوره اخلاص را می‌خواند، این سوره که معمولا بعد از سوره فاتحه خوانده می‌شود. این موضوع را به ذهن متبادر می‌کند که گویی این مادر بسیار سالخورده دارد فاتحه خودش را می خواند، مادری که در این فیلم استعاره از سرزمین و وطن است. مادر به پیرزن دیگری ـ که او هم می تواند مادر و نماینده سرزمین دیگری باشد ـ می‌گوید«پا شو حاج خانم امروز دوشنبه است روز ملاقات ما و آب دادن گلهای باغچه» اما با عقب کشیدن دوربین متوجه می‌شویم او مرده است! بلافاصله آب دادن به گلهای باغچه توسط ماه طلعت را می‌بینیم که نمادی از زندگی و طراوت است. این بر طبق نظریه آیزنشتاین به ما می‌نمایاند که قرار نیست مرگ مادر(وطن) به انحطاط و نابودی منجر شود بلکه به زندگی بهتر منجر خواهد شد(آینده). منطبق کردن این نظریه بدین صورت است: A+B=C

(نمای اول:تز)A+(نمای دوم: آتنی تز)B =(معنایی در ذهن تماشاگر شکل می گیرد:سن تز=C

(ضابطی جهرمی،۱۳۸۴:۴۴۷)

در اینجا حاصل برخورد نمای اول و دوم معنایی را در ذهن شکل می دهد(c) که بدین شرح است: مادرها(سرزمین ها) بالاخره می‌میرند(از بین رفتن مرزها) و مادری آبستن(طلعت) فرزندی به دنیا خواهد آورد، همه جهان در کنار هم با مسالمت و حقوق برابر زندگی خواهند کرد. این دیدگاه را «جهانی سازی» می‌گویند که از نظر غرب و از نظر اسلام و ادیان بزرگ مطرح گردیده و اختلافات در این دیدگاه بر سر حکومت واحدی است که بتواند این امر را عادلانه و بدون ظلم انجام دهد، در دیدگاه اسلام حضرت مهدی(عج) برای چنین حکومتی در نظر گرفته و ذخیره شده است که به همراه و کمک انسان های صالح چون حضرت عیسی(ع) ماموریت جهانی سازی را به انجام خواند رساند.

ب- رمزگشایی توافقی یا رمزگان قابل بحث: بعضی منتقدان معتقدند که فیلم مادر با زمانه ساخت خودش همراه نیست و شخصیت های آن نیز واجد ارزش هستند، مصرترین ایشان یعنی مسعود فراستی معتقد است «شخصیت های مادر، آنچنان باسمه‌ای و مصنوعی‌اند و خلق الساعه، که بود و نبودشان، جمع شدن و متفرق شدنشان و حتی مرگشان، هیچ حسی را به وجود نمی‌آورد و هیچ باوری را؛ و قصه ای را خلق نمی‌کند». (فراستی،۱۳۷۰:۱۴۴،۱۴۵) طبق مناسبات شخصیت‌ها با یکدیگر و پیرنگ داستان فیلم، هیچ کدام از شخصیت های فیلم بی هویت نیستند و هر کدام نمادی از یک قشر جامعه هستند، در ادبیات دراماتیک از آن به عنوان«تیپ» یاد می‌شود. در این بین وجود و اثبات شخصیتی که نشانه مهدویت یا امام زمان(عج) باشد نیز در گرو شناخت دیگر تیپ‌هاست. بنابراین به صورت مختصر به شرح ایشان می‌پردازیم:

ج- رمزگشایی تیپ ها(شخصیت ها)

مادر(رقیه چهره آزاد):

نماد وطن و سرزمین است؛ محور تمام شخصیت‌ها و اتفاقات داستان، همچنین عامل دور هم جمع شدن و اتحاد و همدلی فرزندانش است. مادر مهمترین شخصیت فیلم است و حکم اساسی، که فیلمساز قصد داشته آن را به مخاطب القاء کند توسط این

شخصیت انتقال پیدا کرده است. بنابراین می‌توان گفت که شخصیت مادر وجه تفکر هژمونیک فیلمساز است که توانسته آن را به راحتی به مخاطب خود نیز انتقال دهد. «نمادهای مادر به طور مجازی در چیز هایی حضور دارد که نشان دهنده کوشش برای دستیابی به رستگاری است مانند بهشت، قلمرو الهی و بسیاری از چیزهایی که تعلق خاطر به وجود می آورند مثل کلیسا، دانشگاه،شهر یا کشور، آسمان، زمین، جنگل ها، دریا یا آب های راکد، دنیای زیر زمین و ماه میتوانند نماد مادر باشند.(یونگ،۱۳۹۵،۱۰۰)

محمد ابراهیم(محمدعلی کشاورز):

فرزند بزرگ خانواده، قلدر و ثروتمند، متکبر و دست و دلباز، شوخ و مسخره‌چی و بی رحم ولی کارآمد است، نماد قشر ثروتمند و سنتی است که توقع دارند با توجه به در دست داشتن قدرت اقتصادی و اجتماعی، جامعه را سرپرستی کنند.

غلامرضا(اکبر عبدی):

این تیپ در بسیاری از فیلم های حاتمی حضور دارد، عقب مانده‌ای ذهنی که بیشتر روی مجنون بودنش تاکید می‌شود، این تیپ به قشر فقیر و کارگر نزدیک‌تر است

برادر عرب زبان(جمشید هاشم پور):

وجود این تیپ که نشانه دین است نیز به صورتی زیرکانه شکل گرفته، چراکه جانشین پدری است که خود نماد دین می‌باشد و از برادران عرب به ما رسیده است. «نحوه ورود اسلام به ایران و گسترش آن نشان دهنده زمینه مشترک بین روحیه و خلقیات فرهنگی ایرانیان و دینداری آنان در طول تاریخ بوده است»(حاجیانی،۱۳۸۸:۲۶۸).

ماه منیر(فریماه فرجامی):

دختر بزرگ خانواده، با شخصیتی رنجور و موقعیت مالی خوب، بی آزار است و فرزندی هم ندارد و در زندگی نیز با شکست مواجه شده و این تیپ نماد قشر مرفهی از جامعه است که از جامعه خود دور شده و سرگردان و بی هدف به دنبال فلسفه وجودی خود و اتفاقات پیرامونش می‌گردد و هیچ امیدی در او دیده نمی‌شود.

جلال الدین(امین تارخ):

نماد قشر روشنفکر و مدرن جامعه است که شخصیتی لطیف و شاعرانه دارد و رفتاری کاملا منطقی و مسالمت آمیز دارد.

ماه طلعت(اکرم محمدی):

دختر کوچک خانواده که وجه نمادین آن با شخصیت اوس مهدی(شوهرش) کامل می‌شود. چرا که او طلوع اوس مهدی است و چیزهایی که ما را به معنای این شخصیت رهنمون می سازد؛ امیدواری، خوش

تصویر ۳ – صحنه ای که اوس مهدی را پشت در می گذارند(عکس از عزیز ساعتی،۱۳۶۸)

رمزگشایی شخصیت اوس مهدی(حمید جبلی):

او شوهر ماه طلعت دختر کوچک و مهربان خانواده است که شغل خود و پدرش نجاری و عاشق همسرش است، به این خانواده بسیار محبت دارد، همیشه برای آنها هدیه می‌آورد ولی هر وقت می خواهد طلعت را ببیند او را به خانه راه نمی‌دهند! در حالیکه هرگاه ایشان به مشکلی بر می‌خورند از او کمک می‌گیرند او شخصی با محبت، مظلوم و با وجدان کاری است ولی همه به او بی توجه هستند. او نماد کسی است که هر وقت مشکلی پیدا می‌شود از او استمداد می‌جویند و او هم در کمال مهربانی و بدون هیچ چشمداشتی به جامعه کمک می‌کند ولی به خاطر منافع و سواستفاده ها هیچ گاه اجازه نمی‌دهند از درب وارد شود و طلوع خود(ماه طلعت) را ببینند، اما در آینده نزدیک، تولدی اتفاق خواهد افتاد که باعث می‌شود او به طلوع خود برسد. ضمن اینکه او پدری دارد که در کار نجاری(شغل انبیاء) خبره و دارای خصوصیات اخلاقی پخته‌ای نظیر مهربانی،لطافت و ظرافت می‌باشد، **پژوهشگر چنین استنباط می کند که** با توجه به این نشانه‌ها این شخصیت نمی‌تواند نشانه کسی جز حضرت مهدی(عج)باشد.

أَمَّن يُجِيبُ الْمُضْطَرَّ إِذَا دَعَاهُ وَيَكْشِفُ السُّوءَ وَيَجْعَلُكُمْ خُلَفَاءَ الْأَرْضِ ۗ أَإِلَٰهٌ مَّعَ اللَّهِ ۚ قَلِيلًا مَّا تَذَكَّرُونَ(نمل ۶۲): (کیست) آن کس که درمانده را –چون وی را بخواند– اجابت می‌کند و گرفتاری را برطرف می‌گرداند و شما را جانشینان این زمین قرار می‌دهد؟ آیا معبودی با خداست؟ چه کم پند می‌پذیرید. در بعضی از روایات آیه مورد بحث، به قیام حضرت مهدی (ع) تفسیر شده‌است و منظور از مضطر هم به امام زمان تفسیر شده‌است. (عروسی حویزی،ج۴:۹۴)

د- رمز گشایی مقاومت آمیز:

«رمزگشایی تقابلی یا متضاد بیانگر تفسیر بدیل از یک چارچوب مخالف است که به طور جداگانه جای هر معنای مسلط را با یک اعتبار جانشینی یک به یک منکر می شود تا بتواند آن چه را رمزگذار در پس زمینه قرار می دهد، به پیش زمینه براند»(مهدی زاده،۹:۱۳۸۹)

یکی از عواملی که مخاطب هیچگاه شخصیت اوس مهدی را به عنوان نماینده امام زمان(عج) نپذیرفته مظلومیت بیش از حد اوست چون تاریخ مهدویت همیشه شاخصه قیام پر شور ایشان را بیان کرده و ذهنیت مخاطب از امام زمان یک فرد فعال است ولی اینکه غیبت باعث شده ندانیم فعالیت اقدامات ایشان از چه قرار است نیز باعث تسامح انگاری شخصیت ایشان می‌شود در حالیکه طبق روایات و منطق ایشان به هیچ وجه تسامح نداشته و بسیار فعال هستند. استوارت هال در این مورد سخنی از تاپسون را به میان می‌آورد: « چیزی که من بر آن تاکید می ورزم همان فرآیند فعال و زنده است که در عین حال فرآیندی است که طی آن آدمیان تاریخشان را می سازند»(تاپسون،۱۹۶۱،۳۳)

جهت بررسی بیشتر به رفتار و سکنات اوس مهدی در فیلم می‌پردازیم:

شغل انبیاء:

شغل او و پدرش نجاری است. این شغل همواره شغل انبیا بوده است. قرار دادن اوس مهدی در شغل نجاری که شغل انبیاست یادآور روایات و احادیثی است که ایشان را وارث پیامبران می‌دانند. «امام محمدباقر (علیه‌السلام)»: (فی روایةٍ) اَوّلُ مایبدأُ القائمُ علیه السلام بِأنطاکِیَةَ فَیستَخرِجُ مِنَها التَّوریةَ مِن غارٍ فیه عصا موسی و خاتَم سلیمان(ع). نخستین کاری که امام زمان(علیه‌السلام) انجام می‌دهد (در یک روایتی) تورات (حقیقی) را از غاری در شهر انطاکیه[۲] که عصای موسی و انگشتر سلیمان(علیه‌السلام) نیز در آن است بیرون می‌آورد. (بحار، ج ۵۲: ۳۹۰).

دلتنگی و تنهایی:

در نیمه فیلم نیز سکانسی وجود دارد که اوس مهدی از فرزندش می‌پرسد: دلش برای مامانش تنگ نشده؟ که حکایت از دلتنگی خودش برای همسرش «ماه طلعت» می کند، این اسم در لغت نامه‌های دهخدا و معین به معنای رخ ماه و زیبارو می‌باشد که دهخدا آن را طلوع نیز معنا کرده است و با توجه به مناسبات شخصیت‌ها و هویت‌های نمادین و استعاری در این فیلم، این شخصیت که بچه ای نیز در شکم دارد طلوع یک اتفاق و تولد را نوید می‌دهد این اتفاق و تولد در فیلم رخ نمی‌دهد و در واقع هنوز زمان آن فرا نرسیده است. نمادی از ظهور و دوران پس از آن است که عوامل مختلف چون محمد ابراهیم(فرزند بزرگ خانواده)، شرایط خانوادگی و حیای اوس مهدی باعث می‌شود که اوس مهدی از دیدارش محروم بماند. حضرت علی(ع) در تو صیف اوج غربت و مظلومیت فرزند غایب خود فرموده اند: «(امام) عهده دار امر (نجات انسان ها) همان رانده آوراه بی کس و تنهاست»(بحارالانوار،۵۱: ۱۲۰) در کل، این فیلم وجهی تمثیلی و نمادین دارد «صحنه ها، طبیعی هستند، اما واقعی نیستند... در زمان هم با واقعیت کاری ندارم... موضوع من طبیعی بودن آن است.» (فراستی، ۱۵۲:۱۳۷۰)

[۲]- یکی از شهرهای شامات بوده که امروزه در ترکیه قرار دارد.

۳ـ یافته‌ها: تطبیق رمزگذاری سینمای دهه ۶۰ با رمزگشایی تماشاگر

۱ـ۳ـ فیلم اجاره نشین ها: بر اساس الگوی هژمونیک نظریه دریافت استوارت هال تماشاگر بعضی نظرات فیلمساز را پذیرفته ایت. اینکه این ساختمان استعاره‌ای از جامعه و طبقات آن است توسط مخاطب نیز دریافت و پذیرفته شده است. همچنین مخاطب درک می کند که شخصیت‌ها به عنوان نمایندگانی از اقشار جامعه هستند، ولی به خاطر گوناگونی سلایق ممکن است تحلیل‌ها در مورد ایشان یکسان نباشد و مخاطب بعضی از نظرات فیلمساز را پذیرفته و بعضی را با شناخت خودش از مختصات جامعه تعبیر کند. در مورد شخصیت اوس مهدی و یارانش(کارگران) که به عنوان آبادگر در بین شخصیت‌ها جای‌گذاری شده‌اند نیز باید گفت که تا به حال هیچگاه ایشان به عنوان تمثیلی از امام زمان(عج) و یارانشان شناخته نشده‌اند، دلیل آن نیز می‌تواند مخالفت هایی از قبیل حفظ حرمت و قداست و در واقع تعصبات مذهبی باشد. بنابراین تا وقتی در دین داری خود و نگرشی که از آن حاصل شده به بلوغ نرسیده‌ایم این گونه نشانه ها مانند شخصیت اوس مهدی و یارانش را حتی به عنوان تمثیل نپذیرفته و اگر آن را متوجه شویم به عنوان دهن کجی قلمداد کرده و تخطئه می کنیم. لذا شخصیت اوس مهدی همچنان جزء عناصر مقاومت آمیز محسوب می‌شود.

جدول ۱، تطبیق رمزگذاری فیلم اجاره نشین ها با رمزگشایی تماشاگر(نگارنده ۱۴۰۱)

رمزگذاری	رمزگشایی			نتیجه (تاثیر در ترویج فرهنگ مهدویت)
	عناصر هژمونوتیک	عناصر توافقی	عناصر مقاومت آمیز	
۱-شخصیت ها ۲-ساختمان	استعاره طبقات ساختمان به طبقات جامعه	چیدمان شخصیت ها به عنوان نماینده یک قشر از جامعه	شخصیت اوس مهدی به عنوان آبادگر و نشانه امام زمان(عج)	اگر جامعه آماده نباشد و نخواهد نگرش خود را درست کند ظهور امام زمان(عج) برای ایشان فایده نخواهد داشت

۲ـ۳ـ فیلم مادر

بر اساس تقسیم بندی نظریه دریافت استوارت هال شخصیت مادر نماد سرزمین و وطن است، در آستانه به دنیا آمدن فرزند اوس مهدی و طلعت که نماد ظهور حضرت و جهانی شدن تلقی می‌گردد مادر رو به احتضار است، یعنی مرزهای جغرافیایی ـ سیاسی برداشته شده و چیزی به نام وطن از میان می رود و مولودی جدید جای آن را می‌گیرد. همچنین طبق نظریه مونتاژ آیزنشتاین این مورد در زبان سینمایی فیلم اثبات گردید. بنابر این شخصیت مادر عنصری است که فیلمساز قصد دارد آن را به تماشاگر القاء کند و با توجه به ناخودآگاه جمعی، تماشاگر ایرانی آن را می پذیرد و وجه هژمونیک به خود می‌گیرد. هرکدام از شخصیت ها نیز نماینده یک قشر از جامعه هستند که تعیین دقیق آن به علت گوناگونی سلیقه و دریافت مخاطب میسر نیست و جزء رمزگشایی توافقی یا رمزگان قابل بحث قرار می‌گیرد. استوارت هال می‌گوید: فرهنگ چیزی است که در تار و پود تمام کردار های اجتماعی رخنه می کند و مجموع روابط متقابل آنهاست(هال،۱۹۳۲،۶۳). اما اینکه شخصیت اوس مهدی نماینده امام زمان(عج) باشد

علیرغم حس همذات پنداری از طرف مخاطب درک نگردیده و ممکن است تعبیر هایی از این قبیل را به وجود آورده باشد: نماینده انسان های خوب که دستشان نمک ندارد یا آدم های خوب و ساده ای که به خاطر حیا همیشه حقشان ضایع شده است و...

جدول ۲، تطبیق رمزگذاری فیلم مادر با رمزگشایی تماشاگر(نگارنده ۱۴۰۱)

رمزگذاری	رمزگشایی			نتیجه (تاثیر در ترویج فرهنگ مهدویت)
	عناصر هژمونوتیک	عناصر توافقی	عناصر مقاومت آمیز	
شخصیت ها	شخصیت مادر نماد سرزمین (وطن) و رابطه او با اوس مهدی(امام زمان)	چیدمان شخصیت ها به عنوان نماینده یک قشر از جامعه	شخصیت اوس مهدی به عنوان یاریگر(نشانه حضرت مهدی (عج))	جهانی شدن بر محور همان منجی صورت می‌گیرد که علیرغم کمک های ایشان، به خاطر خودخواهی اقشار به حاشیه رانده شده است

نتیجه گیری

یافته‌ها موید آن است که در دو فیلم مادر و اجاره نشین‌ها به صورت غیر مستقیم به موضوع مهدویت پرداخته شده است. در این دو فیلم وجود شخصیت «مهدی» در مختصات شخصیت‌های دیگر که هر کدام تمثیلی از اقشار مهم جامعه هستند با چگونگی جایگاه امام زمان(عج) در بین جامعه همخوانی دارد. اما طبق نظریه دریافت استوارت هال ، مخاطب پیامی را از فیلم می پذیرد که بتواند آن را درک کند. در فیلم های دهه شصت از قبیل اجاره نشین ها و مادر شخصیت هایی به نام «اوس مهدی» هرگز از طرف مخاطب درک نشده‌اند. بنابراین مخاطب نتوانسته این شخصیت را به عنوان نماینده امام زمان(عج) بپذیرد. حتی ویژگی های شخصیت هم، او را به یاد ایشان هم نیانداخته است. بنابراین فیلمسازان باید علاوه بر به کارگیری زبان تمثیل و استعاره، درک موضوع از جانب مخاطب را نیز مد نظر قرار دهند. طبق متن دو فیلم اگر جامعه آماده نباشد و نخواهد نگرش خود را درست کند ظهور امام زمان(عج) برای ایشان فایده نخواهد داشت. جهانی شدن نیز بر محور همان منجی صورت می‌گیرد که علیرغم کمک های ایشان به جامعه، به خاطر غفلت و خودخواهی اقشار قدرتمند، به حاشیه رانده شده است.

منابع و مآخذ

- تونه‌ای،مجتبی، *فرهنگ الفبایی مهدویت*، قم انتشارات مشهور/میراث ماندگار۱۳۸۹
- حاجیانی،ابراهیم،(۱۳۸۸)، *جامعه شناسی هویت ایرانی*، پژوهشکده تحقیقات استراتژیک، تهران
- زورق، محمد حسن،(۱۳۹۸) *امامت و جهان امروز*،تهران، انتشارات سوره مهر۱۳۹۸
- شاکری زواردهی، روح الله،(۱۳۸۸) «منجی در ادیان» ،بنیاد فرهنگی حضرت مهدی موعود (عج)
- صافی گلپایگانی،(۱۳۸۰)*منتخب‌الاثر*، انتشارات مولف(۱۴۲۲ه.ق)قم

- طبرسی،(۱۳۷۵)اعلام الوری باعلام الهدی،موسسه آل البیت (ع) (۱۴۰۱۷ق)،قم
- ضابطی جهرمی، احمد،(۱۳۸۴) *زیبایی شناسی،تاریخ و نظریه های تدوین فیلم در دوره صامت*،تهران، انتشارات دانشکده صدا و سیما، تهران
- عروسی حویزی، عبد علی،(۱۳۸۵)، *تفسیر نور الثقلین* ، ج۴، ترجمه سید هاشم رسول محلاتی،قم
- فراستی، مسعود،(۱۳۸۱)«بهترین فیلم های عمر ما» *نقد سینما* شماره۱، تهران
- فراستی، مسعود،(۱۳۷۰) *ده فیلم، ده نقد*،تهران، انتشارات برگ،تهران
- مهدی زاده، سید محمد،(۱۳۸۹)«نظریه های رسانه: اندیشه های رایج و دیدگاه های انتقادی»، تهران، نشر همشهری
- ـ نایت،آرتور،(۱۳۷۷)*تاریخ سینما* ، انتشارات امیرکبیر،تهران
- مجلسی، محمد باقر،(۱۳۶۸) *بحار الانوار*، ج ۵۲، *دار إحیاء التراث العربی*، چاپ دوم،بیروت
- هال، استورات،(۱۳۸۸)، *درباره مطالعات فرهنگی*،نشر چشمه،تهران
- هال،استوارت،(۱۳۸۲)،«کدگذاری و کد گشایی، مطالعات فرهنگی»، ترجمه شهریار وقفی پور و نیما ملک محمدی، پژوهش های سیما، تهران
- یحیایی،محمد،پورخالص،شکرالله،ظهیری،بیژن،(۱۳۹۸) «وجوه ادبیات در فیلم مادر علی حاتمی»، فصلنامه پژوهش های ادبیات تطبیقی۱۳۹۸
- یونگ، کال گوستاو، (۱۳۹۵) «ناخودآگاه جمعی و کهن الگو»(ترجمه فرناز کنجی و محمد باقر اسماعیل پور) ، تهران،جامی

منابع خارجی:

Hall, Stuart (۱۹۹۷); Representation: Cultural Representation and Signifying practice, London, Thousand Oaks .and NewDehli, Sage / Open University Press.

tomas koin,los angeles times,march۲۴/۱۹۹۰

Tomas M. Martin.Imagees and the Imageles: A study in Religious Canciousness and Film.(East Brunswick: Bucknell University oress.۱۹۸۱)

وبسایت‌ها:

www.surrehcinema.com.iranian movi Data Base فیلم اجاره نشین ها

www.surrehcinema.com.iranian movi Data Base فیلم مادر

www.tabnak.ir ۱۵ March ۲۰۲۰ ۲۵اسفند ۱۳۹۸ - ۲۱:۵۷

www.rajanews.com یکشنبه ۲ تیر ۱۳۹۲، ۱۹:۲۷

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره چهارم، پائیز ۱۴۰۱

Decoding the character of Imam Zaman (A.S.) in the cinema of the ٦٠s based on the pattern of encoding and decoding of Stuart Hall's theory of reception.

Abstract

Showing the image and narration of the life of Imam Zaman (AS) is one of the things that filmmakers often avoid. The reason is the refusal to desecrate this character. In this research, a descriptive and analytical method with a semiotics approach in the field of Stuart Hall's theory of "reception" was used to open the codes of the films in order to answer this question: How was the character of Imam Zaman (A.S.) coded and decoded in Iranian films of the sixties? Is? The purpose of this research is to discover and investigate the codes of Mahdism in the films of the sixties of Iranian cinema, so that with the help of these codes, we can reach a suitable model for dealing with the character of Imam Zaman (A.S.) in Iranian cinema. The findings show that; In each of these two films, there is a character named "Mahdi". This character-type can be deciphered in the coordinates of other characters. Each of them is an allegory of important sections of society. In the meantime, the existence of a character named Mahdi indicates a benevolent and benevolent person who is asked for help when in need and after the need is met, they push him to the sidelines for fear of their own interests. Examining these two films from the point of view of Mahdism has created an incentive to watch them again and provides a model for narrating and portraying the character of Imam Zaman (A.S.) in today's cinema, which can be used by filmmakers who often refuse to do so. They say, be a pathfinder

.

Key words: Mahdavi culture, Iranian cinema of the ٦٠s, theory of reception, mother film, tenant film

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره چهارم، پائیز ۱۴۰۱

بررسی نقش هوش مصنوعی در بازسازی بناهای تاریخی ایران

ایمان سهرابی مقدم چافجیری، حسین اکبرنژاد دموچالی

دانشگاه آزاد واحد لاهیجان، دانشجوی لیسانس مهندسی مکانیک

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۰۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۱۰/۰۳

چکیده

در این مقاله به بررسی نقش هوش مصنوعی[۳] در بازسازی، مرمت و نگهداری بناهای تاریخی و آثار باستانی ایران می‌پردازیم. کشوری همچون ایران که دارای تمدنی کهن و غنی بوده است، قطعا دارای آثار و بناهایی کهن می‌باشد که از گذشتگان دور و تاریخ این تمدن به جا مانده است. هرچند تعدادی از این آثار و بناها توسط استعمار گران نابود و یا به غارت برده شده و یا در کشورهای دیگر نگهداری می‌شوند و یا به طور طبیعی نابود شده اند، اما نگهداری و حفاظت از تمام آثار باقی مانده از گذشته وظیفه ما به شمار می‌رود. نگهداری و مرمت این آثار با وجود بلایای طبیعی و یا خطرات دیگری که این آثار را تهدید می‌کند امری سخت و بسیار هزینه‌بر تبدیل می‌کند، اما با پیشرفت تکنولوژی روش‌های تازه‌ای برای حفاظت از این آثار به وجود آمده‌اند که بسیار به نفع آثار تاریخی کشور هستند. از زمان ورود هوش مصنوعی به ایران دیری نمیگذشت تا که تاثیرات آن در زمینه‌های مختلف نمایان شد، این تکنولوژی به علت دقت و سرعت بالا و همچنین به شدت کاربردی بودن مورد توجه محققان و باستان‌شناسان قرار گرفت و به مرور در امور مختلفی مورد استفاده قرار گرفت. این تکنولوژی به تعدادی محدود همچون بازسازی دیجیتالی تخت جمشید در ایران انجام شده است. از استفاده‌های هوش مصنوعی می‌توان به ایجاد موزه‌های دیجیتال و یا ایجاد مدل‌های سه بعدی این آثار اشاره کرد که مزیت های دیگری همچون هزینه‌های کمتر، دسترسی در همه مکان و زمان و ایجاد زمینه مطالعات بیشتر برای پژوهشگران و یا ایجاد مطالب آموزشی برای علاقه‌مندان در سراسر دنیا را به همراه دارد.

کلمات کلیدی: هوش مصنوعی – تاریخ – آثار باستانی – هنر اسلامی – بناهای تاریخی

[۳] Artificial intelligence

مقدمه

سال‌های زیادیست که **هنر اسلامی** یکی از اقسام هنر در تاریخ جهان به رسمیت شناخته شده است. اما مقصود و روابط میان هنر و اسلام چه نسبیتی را بیان می‌کند؟ ابتدا به تاریخچه اسلام نگاهی بیاندازیم، تاریخچه‌ای بسیار پرفراز و نشیب که سرآغازی از سرزمین-های عرب‌نشین عربستان امروزی بوده است. در هنگامی که مردمان این سرزمین خشک و بی آب و علف در عین فقدان هرگونه تمدن و یا فرهنگی در حال زندگی بودند، اسلام در میان آن‌ها ظهور می‌کند. پس از رحلت پیامبر اکرم (ص)، اسلام پس از فتوحات پی در پی سرزمین‌های همجوار عربستان به سرعت گسترش یافت و وارد مناطق مختلفی همچون ایران امروزی شد. اما قبل از رسیدن به تلفیق تمدن غنی ایران با دین مبین اسلام باید به ویژگی‌های مهم موثر بر ایجاد تغییرات در یک فرهنگ بپردازیم. مهم‌ترین این عوامل موارد زیر هستند:

۱- شرایط اقلیمی - جغرافیایی

۲- تفکر

۳- مذهب (البته شاید این گزینه چون اکتسابی محسوب نمی شود و فطری است را نتوان زیرمجموعه فرهنگ شمرد)

۴- ارتباط فرهنگ ها (که شامل تأثیر و تأثر فرهنگ ها بر یکدیگر می شود.)/ اساساً در طول تاریخ ، فرهنگی را نخواهیم یافت که نسبت به فرهنگ های دیگر مستقل و مجزا باشد. به طور کلی خود بسندگی فرهنگی منجر به فنای فرهنگی می شود. در فرهنگ اسلامی جدید نیز ارتباط فرهنگی شکل گرفت و این فرهنگ عناصر دیگر فرهنگی را که با خودش نسبت داشت پذیرفت و ازجمله این تأثیرات در هنرهای مختلف بود. مسلمین نیازمند عناصر مادی و فضاهای معماری خاص خود بودند که طی مواجهات فرهنگی با سرزمین های دیگر به این هدف دست یافتند. نکته قابل توجه این است که بدانیم معماری و هنر مسلمانان نه از قرآن و نه از الگوهای مسلمین اخذ شد، بلکه بر اثر ارتباطات فرهنگی، از فرهنگ های دیگر گرفته شد.

این فرهنگ و تغییرات فرهنگی باعث ایجاد آثار تاریخی و بناهایی با عظمت و شکوه غیرقابل وصف شد که هرکدام از آن‌ها از ثروت‌های ملی ایران زمین به شمار می‌روند. اما با گذر زمان و در پی اتفاقات زیادی بسیاری از این آثار ارزشمند و بناهای تاریخی دچار آسیب‌های شدید شدند و یا برخی از آن‌ها به‌طور کامل از بین رفتند. امروزه سازمان‌ها و افراد زیادی وجود دارند که در پی بازسازی فیزیکی به طور محدود و یا ترمیم و مرمت آثار برای پیشگیری از تخریب آن‌ها هستند، اما برخی دلایل همچون فرسودگی شدید و یا وقوع بلایای طبیعی همچنان به تخریب و نابودسازی این آثار ادامه می‌دهد و کاری زیادی از سازمان‌های تاریخی برنمی‌آید. اما به مرور و با پیشرفت‌های وسیع تکنولوژی از جمله هوش مصنوعی، توانستیم حضور و به کارگیری هوش مصنوعی و تکنولوژی‌های مربوط به آن را در این زمینه شاهد باشیم. این تکنولوژی که برای بازسازی دیجیتالی، ترمیم و موارد دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد، با اینکه هنوز به طور گسترده در زمینه کمک به حفظ آثار تاریخی بهره‌برداری نشده است اما تاکنون موارد فوق‌العاده‌ای وجود دارند که هوش مصنوعی به معنای واقعی در آن‌ها نقش کلیدی ئ بسیار موثری را ایفا کرده است. در این پژوهش به بررسی این موارد خواهیم پرداخت.

پیشنیه پژوهش

۱-Arianna Traviglia, Artificial Intelligence applications to Cultural Heritage, Italian Institute of Technology, ۲۰۲۰.

در این مقاله به برنامه‌ها و اپلیکشین‌های کابردی تولید شده با کمک هوش مصنوعی که در ارتباط با باستان‌شناسی و هنرهای تاریخی آغاز به کار کردند و کمک‌های آنان به بساتان‌شناسان پرداخته می‌شود.

۲-Application of Artificial Intelligence in Cultural Heritage Protection, Junli Li ۲۰۲۱ J. Phys.: Conf. Ser. ۱۸۸۱ ۰۳۲۰۰۷

این مقاله به معرفی فرآیند هوش مصنوعی در حفاظت از میراث فرهنگی با استفاده از فناوری واقعیت مجازی برای تحقق دیجیتالی شدن میراث فرهنگی می پردازد، با درک اینکه حفاظت از میراث فرهنگی همگام با زمانه است.

۳-پروژه بزرگ SAINT GEORGE ON A BIKE. این پروژه خدمات عمومی با هدف بهبود کیفیت و کمیت ابرداده‌های باز مرتبط با تصاویر میراث فرهنگی اروپا انجام می‌شود. هدف آن به ویژه پرداختن به چالش اعطای بینش به هوش مصنوعی به فرهنگ، نمادها و سنت‌ها است.

۴-A Generative and Entropy-Based Registration Approach for the Reassembly of Ancient Inscriptions, Roberto de Lima-Hernandez, ORCID and Maarten VergauwenORCID,۲۰۲۲

در این مقاله به استفاده از روش‌های مبتنی بر هوش مصنوعی برای افزایش کیفیت داده‌های دریافتی از آثار باستانی برای مطالعه و حفظ هرچه بهتر آن‌ها اشاره شده است.

۵- در مقاله‌ای[۴] از آژانس فضایی اروپا[۵] اشاره به ابزارهای متکی به هوش مصنوعی می‌شود که می‌توانند رصد زمین و آثارهای زیرزمین را بهتر از همیشه آن‌ها را پیدا و مشاهده و مطالعه کنند.

۶-السلیمان، بتول و زرکش، افسانه،۱۳۹۸،بررسی تکنولوژی های مدرن در ایجاد اسناد بناهای تاریخی و نحوه کاربرد آنها در بازسازی سوریه،دومین کنفرانس عمران، معماری و شهرسازی کشورهای جهان اسلام،تبریز.

این پژوهش به استفاده از تکنولوژی مدرن درروند مستندسازی میراث معماری سوریه و ایجاد مکانیزم های جدید مبتنی بر تکنیکهای ارتباطات رسانه ای برای معرفی میراث معماری سوریه و برجسته سازی هویت فرهنگی می‌پردازد.

۷-السلیمان، بتول و زرکش، افسانه،۱۳۹۹،بازسازی دیجیتالی میراث معماری ارزشمند در حال انقراض،دومین کنفرانس مدیریت شهری، و شهرسازی و معماری با رویکرد اقتصاد و عمران شهری،تبریز.

در این مقاله اینکه چگونه ممکن است در آینده از بازسازی بصری مجازی برای بازسازی کالبدی واقعی استفاده شود مورد بررسی قرار می گیرد.

هنر اسلامی

هنر اسلامی را می‌توان از برجسته‌ترین و مهم‌ترین بازمانده‌های تاریخ اسلام در ایران نامید که به طور وسیع و گسترده تاثیرات خود را بر فرهنگ و دیگر قسمت‌های این خاک گذاشت و هنوز هم که سالیان سال از به وجود آمدن این هنر در ایران میگذرد، پیشرفت در این مسیر همچنان ادامه دارد. در حقیقت هنر اسلامی را می‌توان تلفیق اسلام و فرهنگ اسلامی با هنر و فرهنگی غنی

[۴] Earth Observation applications and machine learning for cultural heritage preservation - ESA Commercialisation Gateway
[۵] European Space Agency

ایران تعریف کرد که باعث به وجود آمدن آثاری فوق‌العاده در زیر سایه اسلام و شروع دوران تازه‌ای از هنر در ایران شد. هرچند نباید هنر دینی را با هنر اسلامی اشتباه گرفت.

هنر اسلامی در زمینه‌های بسیاری مورد توجه قرار گرفت و این روند بسیار سریع در آغاز رخ داد، به طوری که در مدت زمانی کم در سراسر ایران کهن می‌توانستیم شاهد حداقل تاثیرات این هنر بر شاخه‌هایی همچون معماری ایرانی باشیم.

هنر اسلامی ویژگی‌های منحصر به فرد خود را برای رسیدن به مقصود والای خود داراست که در ادامه تعدادی از زیباترین آن‌ها را بررسی می‌کنیم.

۱- در قدم اول این هنر نتیجه معرفت الهی است. این هنر به شدت به یکتاپرستی و وحدانیت خداوند متعال اشاره دارد. نقش ونگارها و اثرات متعددی از عبارات قرآنی و آنچه در معماری مساجد، خطوط و حروف در خوشنویسی قرآنی، شعر و... که تا به امروز دیده می‌شوند، به یکتایی خداوند اشاره دارند، مشاهده می‌شود.

۲- از دیگر ویژگی‌های این هنر، اثرات متعدد روحی روانی بر هنرمند این سبک است. هنرمند اسلامی در مسیر این تکامل قرار گرفته و اثرش روحی خدا گونه با خود همراه دارد که ذره ذره وجود اثر هنری او منادی هایی اند که به سوی خداوند متعال دعوت می کند، سرشت روحانی از خصوصیت های ملازم و جدا نشدنی هنر اسلامی است و به راستی مملو از حکمت است.

۳- این تاثیرات تنها به هنرمند ختم نمی‌شود بلکه در هنر اسلامی ارشاد و تعالی بخشیدن به مخاطب، گوهر اصلی هنر بوده، و اصولاً آن‌چیزهای پوچ و بی مغز که خارج از هنر بوده و تنها تفنن و سرگرمی‌های پوچ هستند را هنر نشمرده، بلکه مذمت نیز نموده اند. تعالیم اسلام تنها به سوی هدف والا و اصلی انسان پیش می‌روند و این در تمامی شاخه‌های اسلامی قابل مشاهده است.

۴- نکته قابل توجه و یکی از فرق‌های به خصوص هنر اسلامی این است که اگر کمی دقت کنید متوجه می‌شوید مفاهیم مذهبی اسلام نه در فرمهای مسیحی جواب می دهد و نه در فرمهای سایر مذاهب و ادیان، چرا که توان و قدرت ذاتی تعالیم اسلام بسیار دقیق تر و پر ظرفیت تر از دیگر ادیان می‌باشد می باشد . همینگونه که اخیرا هنر و فرهنگ غرب نیز کمبود معنویت و اهلام را در هنر خود حس کرده و به دنبال دریافت پاسخی برای این کمبود است، چه بسا برخی هنرمندان مسلمان تحت تاثیر تبلیغات کاذب، آگاهی نادرست و شناخت ناصحیح از هنر، غرب را قبله گاه آمال خود بداند و قطعاً روح اسلامی را هرگز در آثار این قبیل هنرمندان نمیتوان احساس کرد. به این دلیل که هنرمندانی که مزه زلال و پاک آب شیرین را نچشیده اند، چگونه خواهند توانست دیگران را به سرچشمه آب شیرین و زلال هدایت کنند.

۵- شروع هنر اسلامی از حس عبودیت یا اصطلاحاً انبساط روح است، چرا که در هنر اسلامی هم عوامل عاطفی و حسی مؤثر است و هم عوامل عقلی و هر دوی این عوامل است که در کنار یکدیگرهنر اسلامی را خلق می کنند. این امر نشان می‌دهد که ممکن است آثار بسیاری تنها در نتیجه تفکر و تعقل به وجود بیایند، هنرمند اسلامی از قدرت و توانایی عنصر عاطفه و شهود استفاده کرده و مخاطب را به تعقل وا می دارد و این چرخه پایان نمیابد. «فعالیت هنر یعنی انسان احساسی را که قبلاً تجربه کرده است در خود بیدار کند و برانگیختن آن بوسیله حرکات و اشارات و خطها و رنگها و صداها و نقشها و کلمات، به نحوی که دیگران نیز بتوانند همان احساس را تجربه کنند و آن را به سایرین منتقل سازند، هنر یک فعالیت انسانی و عبارت از این است که انسانی آگاهانه و به یاری علائم مشخصه ظاهری احساساتی را که خود تجربه کرده است به دیگران انتقال دهد،

به طوری که این احساسات به ایشان سرایت کند و آنها نیز آن احساسات را تجربه نمایند و از همان مراحل حسی که او گذشته است، بگذارند».

معماری اسلامی – ایرانی

پس از فتح ایران توسط اعراب، مسجد و مکان‌های مذهبی زیادی توسط معماران ایرانی به وجود آمدند که این ترکیب با گذشت زمان باعث به وجود آمدن معماری ایرانی اسلامی شد. در قرون ابتدایی پس از هجرت پیامبر اکرم، در شهرهای مهمی که در آن دوره جود داشتند همانند بصره، بغداد و ... آثار اسلامی بسیار درخشانی به وجود آمد که البته این پیشرفت با حمله مغول‌ها به کشورهای اسلامی از جمله ایران و عراق باعث نابودی بسیاری از این آثار شد و روند رشد معماری ایرانی اسلامی دچار مشکلاتی شد. پس از اینکه حکومت کشورهای اسلامی به دست حکومت عثمانی افتاد، این امر باعث شد تا کمی معماری عثمانی به اجبار با معماری اسلامی درهم آمیخته شود.

با کمی دقت به معماری‌های ایرانی اسلامی درمی‌یابیم که معماری ایرانی بر سه اصل استحکام، آرامش و انبساط یافت می‌شود. این نشان از اهمیت موارد عرفی و اخلاقی و تفکر والای معماران ایرانی می‌دهد که باعث پیشرفت معماری ایرانی اسلامی شده‌اند. اکنون می‌توانید گستره معماری ایرانی را در اطراف خود حس کنید، تقریبا روستایی در ایران وجود ندارد که در آن معابد باستانی و یا مساجد و بقعه‌هایی با طراحی و معماری ایرانی اسلامی به چشم نخورد.

اکنون تعدادی از آثار برتر معماری ایرانی را مشاهده می‌کنیم:

۱- تخت جمشید

تخت جمشید را می‌توان یکی از مشهورترین و بزرگ‌ترین بناهای تاریخی با معماری ایرانی نام برد. این بنای عظیم شامل مجموعه‌ای از کاخ‌های باشکوه است که در دوره‌ای حدود دو قرن در دوره حکومت هخامنشیان ساخته شده است. این کاخ‌ها سلطنتی بوده و در زمان خود شهری با شکوه بوده است. این کاخ‌ها به بخش‌های مختلف و عظیمی همچون کاخ دروازه ملل، کاخ آپادانا، کاخ تخت جمشید، کاخ تچر و ... تقسیم شده است. معماری هخامنشی، هنری از نوع تلفیق و ابداع است که از سبک معماری بابل، آشور، مصر و شهرهای یونانی آسیای صغیر و قوم اورارتو اقتباس شد. هخامنشیان قصد داشتند با ساختن این بناهای ارزشمند، عظمت شاهنشاهی بزرگ خود را به جهانیان نشان دهند.(مجله گردشگری پینورست[۶])

منبع عکس: مجله گردشگری پینورست، عکاس: ناشناس

[۶] https://pinorest.com/mag/

۲- مسجد شاه‌چراغ

مسجد شاه چراغ که آرامگاه شاهچراغ (ع)، برادر امام رضا و فرزندبزرگ امام موسی کاظم است که در دوره اتابکان فارس در سده ششم هجری قمری ساخته شد. مادر حاکم پارس، ملکه تاشی خاتون روی این بنا طرح های جالبی داد تا این که این جا تبدیل به آرامگاهی بزرگ شد و گنبدی بلند هم برایش ساخت. در سال ۹۱۲ ه. ق. هم به دستور شاه اسماعیل صفوی، بهسازی عظیمی روی آرامگاه شاهچراغ انجام شد. در سال ۹۹۷ ه.ق. نیز نیمی از گنبد آرامگاه آسیب دید که در سال‌های بعد بازسازی شد.

منبع عکس: مجله گردشگری پینورست، عکاس: ناشناس

۳- میدان نقش جهان

این میدان ابتدا در ابعادی کوچک‌تر در دوره تیموریان ساخته شد و در زمان شاه عباس صفوی این میدان گسترش یافت و به زیبایی امروز خود رسید. اکثر بناهای تاریخی و با اهمیتی که در اطراف این میدان وجود دارند در دوره صفویان ساخته شدند. مسجد شیخ لطف‌الله، مسجد جامع عباسی کاخ عالی قاپو و سر در قیصریه و مسجد امام از بناهای موجود در اطراف این میدان هستند. این بناهای زیبا و ارزشمند اثر معماران ورزیده ایرانی به‌ویژه شیخ بهائی، استاد علی اکبر اصفهانی و استاد محمدرضا اصفهانی هستند.

منبع عکس: مجله گردشگری پینورست، عکاس: ناشناس

۴- باغ ارم

سبک معماری عمارت باغ ارم به سبک زمان قاجاریه و به تقلید از سبک معماری زندیه است. عمارت وسط، هسته مرکزی این باغ محسوب می‌شود و از نظر معماری، نقاشی، کاشی‌کاری و گچ بری از شاهکار های معماری زمان قاجار به‌حساب می‌آید. این عمارت از سه طبقه با تزئینات فراوان تشکیل شده است. باغ ارم تنوع گیاهی بسیار بالایی دارد و گیاهان بسیاری از اقصی نقاط جهان در این باغ کاشته شده است؛ به شکلی که باغ در قالب یک نمایشگاه از انواع گل‌ها و گیاهان در آمده است. در حال حاضر

این باغ در اختیار دانشگاه شیراز است؛ باغ گیاه‌شناسی آن در اختیار دانشکده کشاورزی و ساختمان باغ در اختیار دانشکده حقوق قرار دارد.

منبع عکس: مجله گردشگری پینورست، عکاس: ناشناس

۵- سی و سه پل

سی و سه پل یا همان پل الله وردی خان که در اصفهان واقع شده است، پلی با تعداد ۳۳ دهانه، طول ۲۹۵ متر و عرض ۱۴ متر است که بر رود زاینده رود در دوره شاه عباس صفوی ساخته شده است. پرسی سایکس، سی‌وسه‌پل را یکی از پل‌های درجه اول جهان خوانده، شاردن آن را شاهکار معماری و شگفتی آفرین دانسته و لرد کرزن سی‌وسه پل باشکوه‌ترین پل دنیا نامیده است. این پل هم اکنون نیز مکانی برای جذب گردشگران زیادی از سراسر دنیا می‌باشد.

منبع عکس: مجله گردشگری پینورست، عکاس: ناشناس

۶- میدان آزادی

این اثر باورنکردنی از شاهکارهای حسین امانت که معماری این اثر را به عهده داشت می‌باشد. به گفته او این اثر ترکیبی از تاریخ ایران و دوره‌های مختلف حکومت‌های ایرانی است و از تمامی این دوره‌ها نشانه و طرح‌هایی در برج آزادی وجود دارد. نمای بیرونی برج از ترکیب دو قوس ساخته شده که قوس اصلی وسط برج از طاق کسری الهام گرفته شده و قوس بالایی تحت تاثیر معماری اسلامی‌ایرانی است. رنگ آبی فیروزه‌ای شیارها و مقرنس‌های بین دو قوس هم یادآور معماری همین دوره‌اند. این برج ۴ طبقه با ۴ آسانسور و ۲۸۶ پله دارد.

منبع عکس: مجله گردشگری پینورست، عکاس: ناشناس

۱- هوش مصنوعی

هوش مصنوعی را میتوان یکی از مهم‌ترین و بزرگترین اختراعات بشریت به شمارآورد. هوش مصنوعی که به صورت مخفف (AI) نوشته می‌شود، اصطلاحی بود که در سال ۱۹۵۶ ابداع شد، این تکنولوژی ممکن است قدیمی بنظر برسد، اما به لطف پیشرفت‌های هرروزه و تازه علم و صد البته هوش مصنوعی، همواره می‌توان هوش مصنوعی را صنعتی بزرگ و تازه نفس تعریف کرد. صنعتی که هر روزه و هر روزه با درصد بیشتری از زندگی بشریت و انسان امروزی درگیر می‌شود و بخش‌های مختلف زندگی ما را به طور مستقیم و حتی غیرمستقیم تحت تاثیر قرار می‌دهد. این تکنولوژی هرروزه پیشرفت‌های تازه‌ای را منجر می‌شود و به طور گسترده در رشته‌ها و امور زیادی مورد استفاده قرار می‌گیرد. این تکنولوژی در ابتدا در موارد نظامی استفاده می‌شود اما به مرور به سرعت در امور زیادی جای خود را باز کرد تا که اکنون حتی ما به طور روزمره با این تکنولوژی برخورد داشته باشیم و از آن استفاده کنیم. (Hossein Akbarnejad Demouchali ؛Sohrabi Moghadam Chafjiri, Iman ,۱۴۰۰)

علاوه بر این‌ها امروزه بسیاری از امور علمی با کمک هوش مصنوعی انجام می‌شود، هوص مصنوعی در پژوهش‌ها و تحقیقات می‌تواند برای پژوهشگران مفید باشد، زیرا هوش مصنوعی باعث افزایش دقت و سرعت تحقیقات و دیگر موارد می‌شود. هوش مصنوعی چنان پیشرفت کرده است که به خوبی می‌تواند با دقت بسیار بالاتری نسبت به انسان نمونه‌گیری کند و داده‌ها را ضبط و ثبت کند، هوش مصنوعی با تکیه بر تکنولوژی پیشرفته خود می‌تواند سرعت کار را بالا ببرد و حتی داده‌هایی که انسان به راحتی به آن‌ها دسترسی ندارد را ثبت کند و به تحقیقات کمک کند.

۲- بازسازی بناهای تاریخی با کمک هوش مصنوعی

میراث فرهنگی و آثار تاریخی هر کشور از جمله ارزشمندترین قسمت‌های فرهنگ و تمدن یک جامعه به شمار می‌رود و هر کشوری تمایل دارد این بازماندگان دست ساز زیبایی خود را سالیان سال به نمایش عموم بگذراند. علاوه بر جذب گردشگر و شناخت عموم مردم با تاریخ و فرهنگ یک کشور، این آثار تاریخی هستند که برای مطالعه تاریخدانان و کاشفان مورد استفاده قرار می‌گیرد. این بناها و آثار هرکدام در خود یک دنیا حرف، داستان و زیبایی دارند ومطالعه آن‌ها یکی از امور موردعلاقه پژوهشگران است. به همین دلیل حفظ میراث باستانی پیش از مطالعه آن از اهمیت زیادی برخوردار است.

اعتقادات دینی و ملی و فرهنگی ما نیز توجه خاصی به حفظ و نگهداری میراث کهن و آثار فرهنگی همچون به خصوص بناهای تاریخی اسلامی دارد.[۷] روند تخریب منابع طبیعی، آلودگی‌های زیست‌محیطی، از بین رفتن آثار فرهنگی و یادمان‌های تاریخی، توسعه موزون را در یک کشور به توسعه ناهماهنگ سوق میدهد. بنابراین ضرورت انجام کار کاملا احساس میشود و وظیفه کلیه دست‌اندرکاران اعم از سیاست‌گذاران، مدیران اجرایی، پژوهشگران، استادکاران و هنرمندان است که به‌طور واقع‌بینانه و آگاهانه به مسائل مربوط به میراث فرهنگی و طبیعی و حفاظت آنها برای دستیابی به توسعه پایدار در کشورهای خود بپردازند و نهایت تلاش و کوشش خود را در راه رسیدن به اهداف مورد نظر بنمایند.

از دیگر دلایل حفاظت از آثار تاریخی می‌توان به کمک به صنعت گردشگری نام برد. وجود آثار تاریخی سالانه باعث جذب گردشگران زیادی به سمت کشورهایی که صاحب این آثار هستند، می‌شود. ایران نیز به دلیل داشتن بناها و آثار تاریخی ارزشمند خود که از تمدن غنی و کهن این سرزمین به جا مانده، گردشگران زیادی را به سمت خود می‌کشد.

سال	تعداد بازدیدکنندگان		
	ایرانی	خارجی	جمع
۱۳۹۰	۲۰۴۲۰۱۶۰	۴۲۶۳۳۰	۲۰۸۴۶۴۹۰
۱۳۹۱	۲۰۹۴۹۰۱۷	۴۳۵۴۶۹	۲۱۳۸۴۴۸۶
۱۳۹۲	۲۲۱۱۱۱۴۰	۱۱۳۵۳۱۸	۲۳۲۴۶۴۵۸
۱۳۹۳	۱۸۰۵۷۳۷۴	۱۰۵۹۱۲۶	۱۹۱۱۶۴۹۹
۱۳۹۴	۱۹۰۵۶۰۵۳	۱۲۰۷۲۴۰	۲۰۲۶۳۲۹۳

آمار بازدیدکنندگان از بناها و موزه‌های تاریخی ایران (سالنامه جامعه آماری ایران)

اما مسئله اینجاست که چگونه می‌توانیم با کمک هوش مصنوعی از این میراث باارزش حفاظت کنیم؟ قدرت هوش مصنوعی هر روزه با افزایش تکاملش افزوده می‌شود و امروزه توانایی‌های زیادی برای انجام کارهای مختلف دارد. تصویرسازی یکی از اموری است که هوش مصنوعی به خوبی و بهتر از هر ابزار دیگری که تاکنون وجود داشته است، توانایی بهتری در انجام آن دارد. تاکنون حتما تعدادی نقاشی و تصویر که در زمان کمی توسط هوش مصنوعی تولید و یا ویرایش شده‌اند را دیده‌اید، تمامی آن‌ها نشانگر قدرت این تکنولوژی است. این مسائل حتما نظر باستان شناسان را به خود جلب می‌کند و با خود فکر می‌کنند که چرا از این تکنولوژی در مسیر تحقیقات خود بهره نگیرند؟ امروزه هوش مصنوعی در راستای کمک به حفظ آثار تاریخی نیز توسعه داده شده است و تا امروز تعدادی پروژه کوچک و بزرگ را در سراسر دنیا در کنار پژوهشگران به اتمام رسانده است، جالب است بدانید تعدادی از این پروژه‌ها در کشور عزیزمان ایران نیز اجرا شده‌اند که در ادامه به آن‌ها خواهیم پرداخت.

۳- موزه‌های دیجیتال

ایده ایجاد موزه، ایده تقریبا جدیدی به شمار می‌رود و قدمتی در حدود قرن هفدهم تاکنون دارد. با ظهور نمایشگاه‌های صنعتی در قرن نوزدهم، این ایده به سطح جدیدی منتقل شد. نمایشگاه کریستال پالاس که در سال ۱۸۵۱ در لندن برگزار شد، دستاوردهای انقلاب صنعتی را به نمایش گذاشت و سنت موزه‌های صنایع دستی را پایه گذاری کرد. پس از پایان نمایشگاه، بسیاری از نمایش‌ها بخشی از مجموعه‌های مؤسس موزه ویکتوریا و آلبرت و موزه علوم لندن شدند . به طور مشابه، نمایشگاه‌های

[۷] خداوند در قرآن مجید در آیاتی همچون (الکهف-۲۱) و (بقره-۲۴۸) به حفاظت و ارزشگذاری میراث باستانی و مقدس سخن گفته است.

نمایشگاه جهانی وین در سال ۱۸۷۳ هسته موزه هنرهای کاربردی وین را تشکیل دادند . نمایشگاه بین المللی برق در سال ۱۸۸۱ به عنوان الهام بخش موزه دویچ مونیخ بود. با گذر زمان موزه‌های دیگری ایجاد شدند تا که امروز موزه‌های زیادی در رشته‌ها و موضوعات مختلف وجود داشته باشند.

اما امروزه کشورهای جهان در پی ایجاد نوع تازه‌ای از موزه هستند. این نوع موزه‌ها که موزه دیجیتال نام دارد، این موزه‌ها به صورت چند بعدی در فضای مجازی افتتاح می‌شود و ساختاری متشکل از عکس‌های دو بعدی که در کنار یک‌دیگر به محیطی سه بعدی تبدیل می‌شوند، تشکیل شده است. به عبارتی موزه دیجیتال مکانی چند بعدی است که به صورت صوتی، تصویری و متنی بر روی فای شبکه اینترنت به ارائه خدمات، اطلاعات و آموزش در زمینه‌های گشترده فرهنگی و تاریخی در راستای فعالیت‌ها و اهداف یک موزه واقعی می‌پردازد. (Pietsch www ,۲۰۰۴,Steinmann) این موزه‌ها علاوه بر اینکه می‌توانند برای افرادی که به موزه‌های مشهور دسترسی ندارند مفید باشند و دیگر افراد را به تماشای موزه‌ها تشویق کنند، دارای اطلاعات، آموزش، سخنرانی، انتشارات و فعالیت‌های گونگون علمی هستند که به نوبه خود نوعی حفاظت از این آثار کهن و ارزشمند است. آشنایی با این موزه‌ها باعث می‌شود تا بهتر از آن‌ها بهره بگیریم و در راستای حفاظی از ارزش‌های میراث فرهنگی کشورمان ایران بکوشیم.

این نوع موزه‌ها اسامی مختلفی دارند. موزه مجازی[۸]، موزه الکترونیکی[۹]، موزه بدون دیوار[۱۰]، موزه آنلاین[۱۱] و موزه خیالی[۱۲] از از دیگر نام‌های موزه دیجیتالی هستند. این موزه‌ها با کمک فناوری‌های نوینی همچون گروه ابزار[۱۳]، زبان واقعیت مجازی[۱۴]، فیلم-های n- بعدی، عکس‌های ۳۶۰ درجه[۱۵] و کنترل هوشمند دوربین ایجاد می‌شوند.

نمونه یک عکس ۳۶۰ درجه که توسط مریخ نورد استقامت[۱۶] ناسا تهیه شده است.

[۸] Virtual museum
[۹] Electronic Museum
[۱۰] Museum without walls
[۱۱] Online museum
[۱۲] imaginary museum
[۱۳] Groupware
[۱۴] VRLM
[۱۵] ۳٦۰ degree photos
[۱۶] Perseverance

موزه بین‌المللی دریایی سودان [۱۷]

این موزه‌ها شامل محدویت‌هایی هستند. این موزه‌ها برای همگان در دسترس نخواهند بود، زیرا وسایل ارتباطی لازم و حتی اینترنت در کشورهای جهان سوم با سرعت و وجود هزینه‌های مختلف و حتی محدویت‌های دسترسی وجود دارد. برای برخی کشورها تولید و ساخت همچین موزه‌هایی به شدت زمان‌بر و شامل هزینه‌های زیادی است که باعث می‌شود برای موزه‌های که پشتوانه مالی لازم را ندارند، ساخت یک نسخه دیجیتالی از موزه برایشان غیرممکن باشد.و در آخر این اطلاعات به دلیل قرار گرفتن بر شبکه اینترنت ممکن است دچار تحریف، انحراف، دستکاری و یا دزدی شود که این امر نیز یک مسئله خطرناک و حساس برای صاحبان این موزه‌ها می‌باشد.

اما مزایای این نوع موزه‌ها همچنان باعث می‌شود یکی از پرطرفدارترین سایت‌های مورد مشاهده قرار بگیرند و محبوبیت خود را حفظ کنند. موزه‌های دیجیتالی محدودیت‌های زمانی و مکانی را رفع می‌کنند و هر فرد در هر زمان و مکان می‌تواند با مراجعه به درگاه این موزه‌ها از آن‌ها بازدید کند، دسترسی به این موزه‌ها برای همه در هر سنی مقدور است. این موزه‌ها نیاز به هزینه زیاد نگهداری ندارند، می‌توان در آن‌ها آثاری که به دلایل مختلف نمی‌توان در موزه‌های فیزیکی در کنار مردم قرار داد، نمایش داده شوند و احتیاجی به خرید و ساخت و ساز بیشتر برای گسترش فضای موزه وجود ندارد. در این موزه‌ها می‌توان اطلاعات و آموزش‌های لازم را در اختیار علاقه‌مندان گذاشت و حتی می‌توان محوطه‌های بزرگ و بناهای تاریخی را شبیه سازی کرد و به مخاطبان عرضه کرد. ساخت این موزه‌ها نیز بسیار به صرفه‌تر از موزه‌های فیزیکی هستند، سرعت و دقت بالا، بازبینی نتایج بدست آمده، سادگی در ایجاد تغییرات، ذخیره‌سازی و نگهداری آسان و دیگر موارد از مزیت‌های موزه دیجیتال به شمار می‌رود. در این موزه‌ها می‌توان اشیا و آثار آسیب دیده را به شکل بازسازی شده به نمایش گذاشت.

۴- هوش مصنوعی و مرمت بناها و آثار تاریخی

هوش مصنوعی می‌تواند در بازسازی و مرمت آثار تاریخی نیز نقش داشته باشد، همانطور که اشاره کردیم هوش مصنوعی توانایی قابل توجهی در تصویرسازی به خصوص در سه بعد دارد. پژوهشگران می‌توانند با اسکن سه بعدی[۱۸] اجسام و آثار تاریخی حتی با حجم بزرگ، آن‌ها را به صورت اجسامی سه بعدی دیجیتالی دربیاورند و آن‌ها را مورد مطالعه قرار دهند و یا در موزه‌های دیجیتالی به نمایش بگذارند. این امر باعث می‌شود تا پژوهشگران در سراسر دنیا بتوانند آثار باستانی را مورد مطالعه قرار دهند بدون

[۱۷] NATIONAL MARITIME MUSEUM OF SWEDEN
[۱۸] ۳D Scan

آنکه آثار را در مسافت‌های طولانی جا به جا کنند و این باعث می‌شود تا هزینه‌ها و سختی‌های نگهداری و حمل و نقل آثار از پژوهش حذف شود. اما پایان مدل‌سازی سه بعدی اینجا نخواهد بود، بلکه این مدل‌سازی باعث می‌شود تا پژوهشگران و باستان شناسان بتوانند روی مدل سه بعدی آثار کار کرده و در صورت آسیب دیدگی آن را ترمیم یا بازسازی دیجیتالی کنند و با رسیدن به نسخه اصلی آن به اکتشافات و نتایج جدیدی از تاریخچه زندگی گذشتگان ما برسند.

در ادامه نمونه‌هایی از بازسازی‌های دیجیتالی بناها و آثار تاریخی را می‌بینیم.

۱- بازسازی دیجیتالی تخت جمشید

نمایی از بازسازی دیجیتالی تخت جمشید، موزه دیجیتالی گتی

این نمایشگاه بخشی است از فعالیت در دست انجام موزه گتی، درباره جهان کلاسیک که به بررسی روابط متقابل و پیچیده میان یونان و روم و دیگر فرهنگ‌ها و تمدن‌های حوزه مدیترانه و خاورنزدیک باستان است. این نمایشگاه به سرپرستی «تیموتی پاتس»، «جفری اسپایر» و «سارا ای. کول» برگزار می‌شود. اعضای کمیته گتی عبارت‌اند از: «سارا ای. کول»، «مصطفی اک»، «جان جیورنی»، «کارولین مارسدن اسمیت»، «آن مارتنز»، «سرنا پار»، «تیموتی پاتس» و «جفری اسپایر». (Getty Center)

۲- بازسازی دیجیتالی کاخ آیینه اصفهان

تصاویر بازسازی شده از کاخ آیینه اصفهان

بازسازی کاخ آینه اصفهان بصورت سه بعدی،کاری است که توسط محمد یزدی راد و به عنوان پایان نامه کارشناسی ارشد معماری وی صورت گرفته است.وی در پایان نامه خود به طور عمده بر روی قطعات پازل گمشده از طراجی شهری اصفهان در

عصر صفوی تمرکز داشته است.او سعی بر احیای معماری ایرانی و ایجاد ساختاری فرهنگی برای تشویق زیرساخت توریستی اصفهان داشته است.وی همزمان با کار بازسازی،طراحی باغی ایرانی در اطراف یکی از بناهای تاریخی باغ سعادت آباد را انجام داده است. (شبکه هنر و معماری ستاوین)

۳- بازسازی پیکره مفرغی یک حاکم دوره سلوکی

بازسازی دیجیتالی چهره حاک سلوکی(سمت راست) در برابر آثار به‌جا مانده از چهره او(سمت چپ)

در مرداد ۱۳۹۴ در پروژه‌ای با هدف بازسازی ویژگی‌های اصلی صورت یک حاکم دوره سلوکیان بر اساس مجموعه‌ای از تصاویر دیجیتال و با استفاده از فتوگرامتری[۱۹]، مدلی سه‌بعدی از چهره مفرغی ایجاد شد. این مدل، به‌نوبه خود، به خلق شکل اولیه صورت با استفاده از انیمیشن کامپیوتری کمک کرد. پرینت سه‌بعدی سر بازسازی شده و پس از تولید به موزه ملی ایران تحویل شد. این امر به پاسخگویی به سوالات زیادی از این دوره پاسخ قابل توجهی داد. (موزه ملی ایران)

نتیجه‌گیری

همانطور که زمان به سرعت می‌گذرد، تکنولوژی هوش مصنوعی نیز پا به پای زمان به سرعت در حال پیشرفت است و روزانه برتوانایی‌های هوش مصنوعی افزوده می‌شود. این تکنولوژی تا به امروز کمک‌های شایانی به باستان شناسان و حفظ بناهای تاریخی کرده است اما هنوز بسیاری از بناهای تاریخی دارای اهمیت و آثار کهن در حال نابودی هستند. از آنجایی که هنوز هوش مصنوعی به طور فراگیر در این امرو گسترش نیافته است و به نوعی تنها در انحصار کشورها و قدرت‌های بزرگ تکنولوژی در جهان می‌باشد، تنها تعدادی از آثار و بناهای مهم تاریخی دنیا بدین شکل بازسازی شده و یا به کمک هوش مصنوعی مرمت و نگهداری می‌شوند. ایران موفقیت‌های زیادی در ثبت آثار باستانی و یا اکتشافات تاریخی دارد اما امروزه بسیاری از موزه‌ها دچار آسیب دیدگی می‌شوند و بناهای تاریخی و ارزشمند کشور همچون تخت جمشید، ارگ بم و دیگر بناهای تاریخی ایران زمین در اثر بلایای طبیعی همچون سیل و زلزله و طوفان دچار فرسایش می‌شوند و رو به نابودی هستند و نمی‌توان به سادگی از آن‌ها محافظت کرد و یا دارای هزینه‌های نگهداری بسیار بالایی هستند. مرمت‌های امروزی نیز گاها به هویت اصلی بنا آسیب می‌زنند و نمیتوان به راحتی هر بنایی را مرمت کرد. خوشبختانه ایران عزیز نیز به تکنولوژی هوش مصنوعی دسترسی لازم را دارد و همان-

[۱۹] Photogrammetry

گونه که دیدیم در ایران پروژه‌های بازسازی دیجیتالی و موزه‌های آنلاین نیز وجود دارد. امیدواریم ایران توانایی بازسازی‌های بسیار پیشرفته و پروژه‌های بزرگ را در آینده دارا باشد. هنوز مسیر طولانی پیش روی مهندسان، پژوهشگران و باستان‌شناسان ایران وجود دارد، بناهای تاریخی و آثار ارزشمند زیادی در ایران وجود دارند که نیازمند این تکنولوژی برای ادامه بقای خود هستند و یا کماکان به نابودی کشیده شده‌اند و این خبر خوبی برای کشورمان نخواهد بود. ما باید پیش از نابودی این آثار به فکر مرمت و یا بازسازی آن‌ها باشیم، آیندگان بدون این آثار نمی‌توانند گذشته و تاریخ و تمدن میهن‌شان را به خوبی بشناسند و آن را ارزش بنهند. علاوه بر این تمامی این آثار جزوی از تاریخ و هویت ایران و مردمان این سرزمین است و نباید به دست فراموشی سپرده شوند. امید است در آینده‌ای نه چندان دور پیشرفت‌های زیادی در این زمینه حاصل شود.

مراجع

- قرآن مجید
- السلیمان، بتول و زرکش، افسانه،۱۳۹۸،بررسی تکنولوژی های مدرن در ایجاد اسناد بناهای تاریخی و نحوه کاربرد آنها در بازسازی سوریه،دومین کنفرانس عمران، معماری و شهرسازی کشورهای جهان اسلام،تبریز
- السلیمان، بتول و زرکش، افسانه،۱۳۹۹،بازسازی دیجیتالی میراث معماری ارزشمند در حال انقراض،دومین کنفرانس مدیریت شهری، و شهرسازی و معماری با رویکرد اقتصاد و عمران شهری،تبریز
- کردی، مهدی، ۱۳۸۷، موزه‌های مجازی و نقش آن در حفاظت از میراث فرهنگی، نشریه دانش مرمت و میراث فرهنگی، شماره ۲
- مقدسی جهرمی، زینب،۱۳۹۶،اهمیت و چگونگی حفاظت و نگهداری از آثار باستانی و ابنیه تاریخی،کنفرانس پژوهشهای معماری و شهرسازی اسلامی و تاریخی ایران،شیراز
- Luciana Bordoni, Francesco Mele, Antonio Sorgente and contributors, Artificial Intelligence for Cultural Heritage, ۲۰۱۶
- Application of Artificial Intelligence in Cultural Heritage Protection, Junli Li ۲۰۲۱ J. Phys.: Conf. Ser. ۱۸۸۱ ۰۳۲۰۰۷
- A Generative and Entropy-Based Registration Approach for the Reassembly of Ancient Inscriptions, Roberto de Lima-Hernandez, ORCID and Maarten VergauwenORCID,۲۰۲۲
- Sohrabi Moghadam Chafjiri, Iman and Akbarnejad Demouchali, Hossein,۱۴۰۰,Analysis and study applications of artificial intelligence in the automotive industry, First Conference on Electrical, Aerospace Engineering, Mechanics and Engineering Sciences
- Ola Mohammed Mahmoud Mohammed Ahmed a, New Approach for Digital Technologies Application in Heritage Architecture Conservation,۲۰۲۰
- Arianna Traviglia, Artificial Intelligence applications to Cultural Heritage, Italian Institute of Technology, ۲۰۲۰.
- https://www.timemachine.eu/how-artificial-intelligence-can-help-the-cultural-heritage-sector-saint-george-on-a-bike/

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره چهارم، پائیز ۱۴۰۱

Investigating the role of artificial intelligence in the reconstruction of Iran's historical monuments

Abstract
In this article, we examine the role of artificial intelligence in the reconstruction, restoration and maintenance of Iran's historical monuments and ancient artifacts. A country like Iran, which has an ancient and rich civilization, definitely has ancient works and buildings that have been left from the distant past and the history of this civilization. Although some of these works and buildings were destroyed by colonialists, or looted, or kept in other countries, or were destroyed naturally, it is our duty to maintain and protect all the works left from the past. goes Maintenance and restoration of these works becomes difficult and very expensive despite natural disasters or other dangers that threaten these works, but with the advancement of technology, new methods to protect these works have been created. They have said that they are very beneficial to the country's historical monuments. Since the arrival of artificial intelligence in Iran, it didn't take long until its effects became visible in various fields. Due to its high accuracy and speed, as well as its extreme practicality, this technology attracted the attention of researchers and archaeologists, and over time it was used in various matters. Was used. This technology has been done to a limited number such as the digital reconstruction of Persepolis in Iran. Among the uses of artificial intelligence, it is possible to mention the creation of digital museums or the creation of ۳D models of these works, which have other advantages such as lower costs, access in all places and times, and creating grounds for further studies for It brings researchers or the creation of educational materials for enthusiasts all over the world.

Key words: artificial intelligence - history - antiquities - Islamic art - historical monuments

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره چهارم، پائیز ۱۴۰۱

مطالعه تطبیقی اشعار گنبد سفید نظامی با چهار نگاره منتخب با تکیه بر دیدگاه ژرار ژنت

نرگس مقصودی

دانشگاه ادیان و مذاهب

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۰۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۱۰/۰۳

چکیده

ظهور ادبیات در عرصه نگارگری نشان از پیوند عمیق و دیرینه این دو حوزه با یکدیگر است. هفت پیکر نظامی منبع الهام نگارگران در خلق آثار نگارگری شناخته شده است. از سوی دیگر نگارگران در برخورد با متن کلامی نظامی در کنار صور خیال هنری و بصری خود از صور خیال شاعر بهره برده و آن را به تصویر می‌کشند. چیستی و چگونگی این فرآیند در تطبیق نگاره با اشعار هفت پیکر نظامی تبیین می‌شود. در این پژوهش به مطالعه تطبیقی داستان گنبد سفید هفت پیکر نظامی با چهار نگاره گنبد سفید از چهار دوره مختلف با تکیه بر دیدگاه ترامتنیت ژرار ژنت پرداخته شده است. از آنجا که دریافت‌های شاعر و نگارگر در مواجه با متن به شکل کلی آن با هم متفاوت است اما ثاتیر و پیوستگی متون بر یکدیگر قابل انکار نیست، در این جستار بر آنیم تا قرائت هر یک را با روش ترامتنیت به شکل تطبیقی بررسی کنیم و راهگشا بودن ترامتنیت ژنت را در خوانش نگاره‌ها مورد سوال قرار دهیم. با فرض مراجعه به متن شعر نظامی، نگارگر سه شیوه: بینامتنیت: حضور نشانه‌های کلامی در تصویر. فرامتنیت: تأویل اشعار توسط نگارگر و روش وی در خلق نگاره. بیش‌متنیت: تقلید از نظام کلامی در خلق نظام تصویری در دو قالب تغییر و تقلید را در خلق آثارش به کار برده است.

کلید واژه‌ها: شعر نظامی، نگاره، گنبد سفید، ژرار ژنت، تطبیق

مقدمه

سبک و شیوه حکیم نظامی گنجوی از دیرباز سبب شده است که نگارگران برای خلق آثار هنری از مجموعه آثار این شاعر توانمند به وفور بهره ببرند. خلق آثار تصویری از مجموعه هفت پیکر شامل صحنه‌هایی فراوان است که از این میان، چهار نگاره از داستان گنبد سفید برگزیده شدند، هنرمند با توجه به سطح توانایی خود در زمینه‌های درک پیش‌متن و جهان‌بینی نظامی، خلاقیت هنری، قدرت قوه خیال و وابستگی و یا عدم وابستگی ذهن به مسائل اجتماعی، فرهنگی و... مشغول به خلق نگاره می‌شود. نگارگران از گذشته تاکنون برای خلق آثار خود پیوند تنگاتنگی با ادبیات داشته‌اند اما چگونگی تعامل نگارگر با متن کلامی همیشه پوشیده بوده است اینکه کیفیت یک متن در قالب متنی دیگر به چه شکل انجام می‌شود و این سیر تطور و تحول چگونه صورت می‌گیرد و آیا نگارگر عصر حاضر با بهره‌گیری از این اصول در پیوند با متن کلامی و ادبی خروجی بهتری خواهد داشت یا خیر؟ بررسی خواهند شد. در این مسیر روش ترامتنیت ژنت به عنوان ابزاری برای استفاده از متون و کاربرد متن ادبی در متن تصویری شناسایی و معرفی خواهد شد.

بیان موضوع

موضوع این پژوهش بیان اندیشه و جهان‌بینی حکیم نظامی و نحوه برخورد نگارگر با این اندیشه و در نهایت به تصویر کشیدن آن است. تبدیل نظام کلامی حکیم نظامی به نظام تصویری امری بسیار دشوار است چرا که در پس داستان‌های مادی و گاها مبتذل نظامی در قصه بهرام گور و سیر معنوی او، معانی بسیار عمیق و جان‌بخش از علوم مختلف مانند نجوم، طب، معماری و در کل هستی‌شناسی خاصی وجود دارد که هنرمند را محدود و امر را بر وی مشکل می‌سازد. بر این اساس نگارگر برای بیان این معانی عمیق از نشانه‌هایی قراردادی استفاده می‌کند که برای مخاطب درک معنای آن سهل و ممکن باشد مانند استفاده از جام شراب برای بیان مستی معنوی که برای بهرام با نقل داستان رخ می‌دهد و یا توجه به زاویه دید و... معنا و مفهوم را منتقل می‌کنند. برای درک و تبیین روند تبدیل داستان گنبد سفید به نگاره‌های آن، دیدگاه ژنت بسیار مفید است چرا که با تقسیم‌بندی وی در زمینه ایجاد متن‌های جدید بر اساس متون قبلی به دست‌آوردهایی دقیق‌تر و مفیدتری دست پیدا خواهیم کرد.

روش پژوهش

شیوه این پژوهش توصیفی - تحلیلی است و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مشاهده صورت گرفته است. پژوهش در زمینه ادبیات و نگارگری از طریق تطبیق و مقایسه انجام شده است.

چارچوب نظری

تعریف و بررسی مفهوم ترامتنیت

ژرار ژنت (Gerard Gentte) (۱۹۳۰) نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی است. وی اندیشه‌ای را بسط و گسترش داد که اولین‌بار تحت واژه بینامتنیت توسط ژولیا کریستوا در پی مطالعه و الهام گرفتن از آثار باختین، مطرح شد. به دنبال کریستوا اندیشمندانی همچون رولان بارت، ژرار ژنت، میکائیل ریفاتر و بسیاری دیگر به گسترش این مباحث در حوزه‌های گوناگون پرداختند. براساس

نظریه بینامتنی، هر متنی بر پایه متن‌های پیشین بنا می‌شود و به گفته بارت «هر متنی بینامتن است.» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ص۸۵) وی با گسترش این نوع مطالعات در حوزه‌های مختلف واژه ترامتنیت (Transtextualite) را مطرح کرد و آن را به پنج دسته تقسیم کرد. در جدول اقسام ترامتنیت ژنت با ترجمه دکتر بهمن نامور مطلق (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۵) و تعاریف آنها آمده است:

اقسام ترامتنیت	ترجمه	تعاریف
Arcitextualite	سرمتنیت	رابطه میان یک متن و گونه‌ای که به آن تعلق دارد
Paratextualite	پیرامتنیت	رابطه یک متن و پیرامتن‌های پیوسته و گسسته
Metatextualite	فرامتنیت	رابطه تفسیری یک متن نسبت به متن دیگر
Hypertextualite	بیش متنیت	رابطه میان دو متن بر اساس رابطه هم‌حضوری
Transtextualite	بینامتنیت	رابطه میان دو متن بر اساس رابطه برگرفتگی

در دیدگاه ژنت برای بررسی دو متن ادبی یا هنری، بینامتنیت و بیش‌متنیت قابل طرح است. در دیدگاه ژنت ارتباط میان متن‌ها بصورت تعامل میان فرهنگ‌ها و میراث‌هایی بر جای مانده از گذشتگان است و قدمت فرهنگ‌های غنی به قدمت تاریخ انسان‌ها و وسعت خیال آنهاست. (نامور مطلق، ۱۳۸۴). تعامل دو متن ادبی و هنری در دو شاخه بینامتنیت (Transtextualite) و بیش‌متنیت (Hypertextualite) بررسی می‌شود. بینامتنیت رابطه میان متن ۱ با متن ۲ است به طوری که (رابطه میان دو متن بر اساس هم‌حضوری است) (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۸) در رابطه هم‌حضوری بخشی از متن ۱ در متن ۲ حضور دارد. رابطه بینامتنیت به سه دسته تقسیم می‌شود: صریح و لفظی، کمتر صریح و غیرصریح، کمتر صریح (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۸). بینامتنیت صریح و لفظی؛ حضور متن ۱ در متن ۲ به صورت آشکار است و نویسنده آگاهانه از حضور متن دیگر در متن خود بوسیله نقل قول و یا ارجاع‌هایی که داده می‌شود خبر می‌دهد. بینامتنیت کمتر صریح و غیرصریح؛ بینامتنیتی است که حضور یک متن در متن دیگر پنهان است و این به معنای حضوری بودن بدون ارجاع و به نوعی سرقت ادبی محسوب می‌شود. بیش‌متنیت همانند بینامتنیت در حیطه دو متن ادبی و هنری است رابطه میان دو متن در این رابطه بر اساس برگرفتگی است و حضور متن دیگر نقشی ندارد بلکه تاثیر یک متن در متن دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد. «البته می‌توان تصور کرد که در هر حضوری تاثیر نیز وجود دارد و همچنین در هر تاثیری نیز حضور وجود دارد. اما در بیش‌متنیت تاثیر گسترده‌تر و عمیق‌تری مورد توجه است. به عبارت روشن‌تر اگر در بینامتنیت اغلب حضور بخشی مورد توجه است، در بیش‌متنیت تاثیر کلی و الهام‌بخشی کلی مورد نظر است.» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۵) ژنت خود در تعریف بیش‌متنیت می‌نویسد: «هر رابطه‌ای که موجب پیوند میان یک متن ۲ با یک متن پیشین ۱ باشد، چنان که این پیوند از نوع تفسیری نباشد.» (نامور مطلق،۱۳۸۶: ۹۵) رابطه برگرفتگی در میان بیش‌متن و پیش‌متن رابطه‌ای است که در دو جهت بررسی می شود: ۱- تقلید ۲- تراگونگی. نویسنده یا هنرمند با استفاده از تقلید یا تراگونگی پیش متن به خلق بیش‌متن می پردازد. تقلید؛ یک عملیات تقلیدی است که با حفظ تمامی جوانب پیش‌متن، بیش‌متن خلق می‌شود اما در تراگونگی اصل ایجاد بیش‌متن دگرگونگی و تغییر پیش‌متن است. تغییراتی که در تراگونگی ایجاد می‌شود به شکل‌های گوناگون قابل تقسیم است. از نظر نوع تغییر می‌توان آنها را به سه دسته بزرگ تقسیم کرد: کاهش، افزایش و جابه‌جایی (نامورمطلق، ۱۳۸۴: ۱) اگر نحوه عملکرد ما در رابطه با متن اول کاهشی باشد این عملیات به سه نحو صورت می گیرد:

کاهش

۱- پیرایش ۲- آرایش ۳- افشردگی

پیرایش: عمل حذف و کاهش مضمون و محتوی است با هدف مطابقت با فرهنگ جامعه، اعتقادات، اخلاقیات و... است.

آرایش: عمل حذف و کاهش با هدف ایجاد زیبایی‌های سبکی است.

افشردگی: عملیات حذف و کاهش هم در مضمون و هم در محتوی و هم سبک صورت می گیرد.

افزایش

در گسترده کردن بیش‌متن از افزایش و گسترده کردن پیش‌متن استفاده می‌کنیم که این نوع از تراگونگی نیز به سه دسته تقسیم می‌شود:

۱- توسعه: در اینجا افزایش ما مربوط به مضمون می‌شود که به دو شکل برون‌متنی و یا درون‌متنی تقسیم می‌شود.

۲- اضافه: نقش اضافه در آرایش متن است در زمینه سبک به این نحو که آرایه‌های ادبی، توصیفات، و مضامین بیشتر و پر رنگ‌تر مطرح می‌شوند.

۳- گسترش: در اینجا هم افزایش و گسترده شدن در مضمون و هم در سبک وجود دارد.

جابه‌جایی (جانشینی)

همچنان که ژنت می‌گوید در بسیاری از موارد نیز عمل کاهش و افزایش با هم صورت می‌گیرد که در این صورت جانشینی نیز صورت می‌گیرد در اینجاست که تغییرات جابه‌جایی‌ها بسیار گسترده می‌شوند و پیش‌متن از بیش‌متن بیشترین فاصله را می‌گیرد.

هفت‌پیکر نظامی

نظامی گنجوی (۴۲۰-۴۸۳ق.م) (صفا، ج۱، ۱۳۷۹: ۲۰۴) شاعر عالم و حکیم گنجه نه سال پس از پایان قصه لیلی و مجنون و هفده سال از ختم داستان خسرو و شیرین (زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۱۳۵) در ایام پختگی و کمال شروع به سرودن هفت پیکر می‌کند کتابی که می‌توان مانند یک جهان‌نامه علاوه بر مسائل تاریخی مسائل معرفتی و علمی را نیز از آن استخراج کرد. در این کتاب داستان تاریخی پادشاهی نقل شده است که نامش بهرام، فرزند یزدگرد ساسانی است. جلوه‌های متنوع عوالم روحانی و معنوی قهرمان در قالب زبانی رمزآلود بیان می‌شود. وجود داستان‌هایی که پی‌درپی نقل می‌شود به منزله حجاب‌هایی هستند که معنی و مقصود شاعر در زیر آنها پنهان شده است و وجود جنبه‌های فرازمینی و خیالی در متن ظن مخاطب آگاه را به وجود معنی باطنی و مکتوم فرا می‌خواند. «حکما و بزرگان و فلاسفه بشری اموری را که مربوط به ماورای طبیعت و سرنوشت روح است در قالب صحنه‌ها و تصاویر حسی انعکاس می‌دهند تا درک آن برای عموم میسر باشد. اغلب این تصاویر و رمزها معمولا در خواب قهرمان نوعی (Typeic) و تمثیل‌های آنان جلوه‌گر می‌شود و از همین جاست که بافت قصه‌ها و رویا با هم ارتباط پیدا کرده است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱۶۰)

گنبد سفید

قصه گنبد سفید داستان گنبد هفتم و آخرین مرحله از سیر کمال بهرام گور است، رسیدن به این مرحله پس از گذراندن دورانی از بدو تولد می‌باشد؛ بهرام بعد از تولد به گفته منجمان و طالع‌بینان برای رشد و نمو و مصون ماندن از پرورش به خلق‌وخوی ستمکاری پدر به دیار عرب و نزد نعمان پادشاه سپرده شد. (دستگردی، ۱۳۸۱: ۶۷).

قصری خورنق‌نام برای پرورش بهرام ساخته می‌شود. وقایعی که برای قهرمان داستان روی می‌دهد و یا تاکید بر مهارت‌های خاص بهرام، هر یک بیانی رمزی هستند از طی‌طریق‌های بهرام گور؛ شکار بیش از اندازه گورها را، علاقه زیاد به عیش و نوش، کشتن شیر و گور به یک تیر، کشتن اژدها و یافتن گنج در غار و... مواردی مهم هستند که پرده برداشتن از واقعیت مکتوم موجود در آنها بیان روند تکاملی بهرام است که بدنبال آزاد کردن سرشت پنهان و زندان تن است. قهرمان داستان با شکار کردن نفس گریزپای خود را شکار می‌کند که آنچه شکار می‌کند یا مورد شکار واقع می‌شود بیانگر رسیدن به مرتبه‌ای بالاتر است که نقطه کمال این روند در شکار اژدها است که دست‌آورد آن برای بهرام قابلیت درک هفت پیکره در حجره‌ای در قصر خورنق است. بهرام بعد از رسیدن به تخت پادشاهی و غلبه بر دشمنان و رفع مشکلات جامعه و اجرای عدل و عدالت، بهرام به یاد هفت پیکره در قصر خورنق هفت دختر از هفت اقلیم را می‌طلبد:

چون زکشور خدای هفت اقلیم / هفت لعبت ستد چو در یتیم

از جهان دل به شادمانی داد / داد عیش خوش و جوانی داد

شیده معماری آگاه و عالم به طبیعت، هندسه و نجوم هفت گنبد همچون هفت حصار برای این هفت شاهزاده متناسب با هفت سیاره، هفت روز هفته، هفت رنگ می‌سازد. (دستگردی، ۱۳۸۱: ۱۵۰). «نکته جالب توجه در ارتباط هفت گنبد این است که به گفته منتقدان تمام این قصه‌ها، خواب قهرمان آن (بهرام گور) است و عناصر این خواب‌ها رمزهایی قابل تاویل بر مفاهیم تجربه‌ناپذیر دنیای فراسویی بشر است.» (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۱۳) بهرام گور در تاریکی ظلمات در جست‌وجوی آب حیات می‌رود، و این سفر را با گنبد سیاه آغاز می‌کند و پس از عبور از گنبدهای پنج‌گانه به آخرین گنبد، گنبد سفید منتهی می‌شود. نقش زنان در بالا بردن مقامات روحی قهرمان بسیار مهم است چرا که در هر گنبد این شاهدخت‌های زمینی فرشتگانی آسمانی هستند و پادشاه با ابراز محبت و احترام به این زنان راستین به مردی پخته و کامل بدل می‌شود. «اعداد نیز در این قصه جایگاه خاصی دارند، محور قصه بر عدد هفت استوار شده است، گنبد سفید گنبد هفتم از هفت پیکر نظامی است که در آن قهرمان بهرام مسیر تکامل را می‌پیماید از این رو نظامی، دختر شاه ایران را در این گنبد قرار داده است.» (معین، ۱۳۳۸: ۸۱)

قصه گنبد سفید آخرین دایره سرنوشت بهرام است، سفر او به دنیای درون که با دیدار سایه و سیاهی آغاز شده بود در هفتمین گنبد با آمیزش او با نور و سفیدی به پایان می‌رسد. بهرام درون خود را می‌شناسد و قلمرو ناخودآگاه خود را به سود سویه خودآگاهش در فرمان می‌گیرد تا به تمامیتی برسد که مرحله اول فرآیند خودشناسی بر پایه آن استوار است. (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۴۹)

قصه گنبد سفید در هفتمین گنبد در شب جمعه از زبان شاهزاده ایرانی درستی، دختر کسری، از نسل کیکاووس (آیتی، ۱۳۷۶: ۷) نقل می‌شود.

روز آدینه کاین مقرنس بید / خانه را کرد از آفتاب سپید

شاه با زیور سپید به ناز / شد سوی گنبد سپید فراز

زهره بر برج پنجم اقلیمش / پنج نوبت زنان به تسلیمش

تا نزد بر ختن طلایه زنگ / شه ز شادی نکرد میدان تنگ

وی داستان را از زبان مادرش که او هم از زبان دوستی در میهمانی نقل می‌کند، بیان می‌کند: داستان جوان صاحب‌باغی است که هر هفته برای تماشای باغش به قصد تفرج می‌رود، باغی که یک باغ معمولی نیست و به شکل باغ ارم است.

گفت شیرین سخن جوانی بود / کز ظریفی شکرستانی بود

عیسیی گاه دانش آموزی / یوسفی وقت مجلس افروزی
آگه از علم و از کفایت نیز / پارسائیش بهتر از همه چیز
داشت باغی به شکل باغ ارم / باغها گرد باغ او چو حرم
خاکش از بوی خوش عبیر سرشت / میوه‌هایش چو میوه‌های بهشت

روزی طبق معمول هر هفته به باغ خود رفت اما با در بسته باغ مواجه می‌شود، صدای ساز و چنگ درون باغ میل او را برای رفتن به درون باغ دو چندان می‌کند. از درون روزنه‌ای وارد باغ می‌شود و گروهی از دختران را که در حال رقص و شنا کردن هستند را درون باغ می‌یابد و از درون رخنه‌ای مشغول تماشای آنان می‌شود اما غافل از اینکه دو کنیزک زن برای پاسداری از آن دختران گماشته شده بودند تا چشم نامحرمان بر آنها نیفتد، جوان را گرفتند و دست و پای او را بستند و با چوب او را تنبیه کردند جوان ادعای مالکیت باغ را کرد و کنیزکان بعد از گرفتن نشانه‌هایی وی را صادق یافتند و رهایش کردند و برای جبران اجازه دادند تا از آن میان دختری را برگزیند؛ جوان بعد از نظاره کردن دختری چنگ‌نواز را برگزید و بعد از جویا شدن دو کنیز، دختر به نزد وی آورده شد.

چون درون رفت خواجه از سوراخ / یافتندش کنیزکان گستاخ
زخم برداشتند و خستندش / دزد پنداشتند و بستندش
خواجه در داده تن بدان خواری / از چه از تهمت گنه کاری

بعد از گفتگویی که میان دختر و جوان صورت گرفت، خواجه قصد وصال با دختر چنگ‌نواز، بخت‌نام را کرد، اما چهار بار ناکام ماند. با وجود مهیا کردن شرایط توسط کنیزکان هر بار دخترک و جوان با ناکامی از یکدیگر جدا می‌شدند تا اینکه شب به پایان رسید و سپیده زده شد. در نهایت خواجه وقتی از آنچه بر او گذشته بود اندیشه‌ای کرد و قصد کرد که در سپیدی روز دخترک بخت‌نام را به حلال عروس خود کند و خداترسی را پیشه خود کرد و به عهد خود وفا کرد.

به حلالش عروس خویش کنم / خدمتش ز آنچه بود بیش کنم
کار بینان که کار او دیدند / از خدا ترسیش بترسیدند
سر نهادند پیش او بر خاک / کافرین بر چنان عقیدت پاک
که درو تخم نیکوئی کارند / وز سرشت بدش نگه دارند

«به هنگام صبحدم که جوان تنبه قلبی می‌یابد (یقین و اراده) و به قصد به دست آوردن مشروع کنیزک به شهر می‌رود، بخش‌های منفی (شیطانی) درونش به بخشی مثبت (ایزدی) تبدیل می‌شود. قهرمان پس از انتباه کامل، بار دیگر به شهر، که نماد عالم محسوس است یا به خودآگاه رجعت می‌کند. (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۷۵) در این داستان نقش این دو زن مانند تمامی زنانی که در اندیشه نظامی هستند بالا بردن صبر مردان و ایجاد پختگی در اندیشه آنان است و از ابتدای ورود جوان مشغول تربیت وی هستند تا پاک شود و بتواند دیده بر پاک بیندازد. روز جمعه مظهر سیاره آناهیتا یا زهره است که به باغ و بوستان و دوشیزگی و آب وابسته است، ساکنان این سیاره به موسیقی علاقه وافر دارند و زیبا و دوست‌داشتنی هستند و طبیعتشان آنها را به سوی نیکی و زیبایی سوق می‌دهد. شکیبایی که قهرمان داستان اختیار می‌کند سبب می‌شود از چهار مرحله آزمایش به سلامت بیرون آید و ظرفیت وصال بانوی زیبا را بیابد. «نکته قابل توجه دیگر در قصه شنا و رقص دایره‌ای دختران در آب است که بواسطه آن قهرمان، دختر مورد علاقه‌اش را بر می‌گزینند. این دختر بخت‌نام، در واقع طالع قهرمان است اما ارتباط ریشه‌داری میان این تصویر و توصیف آن از زبان شاعر با «چرخ طالع و بخت» وجود دارد.» (پراپ،

۱۳۷۱: ۶۹) بهرام گور با شنیدن این داستان روندش به سوی خودشدن و تمامیت به پایان می‌رسد و از درون اینقدر پر و لبریز می‌شود که آمادگی رسیدن به مقام فنا و فنا شدن در مقام عشق الهی را می‌یابد و نهایتا بعد از اندرز گرفتن از شبان و دادخواهی هفت مظلوم، وقتی به عادت معهود خود به شکار می‌رود، در جست‌وجوی گوری در غار که همان نفس خود اوست ناپدید می‌شود و به مقام فنا می‌رسد.

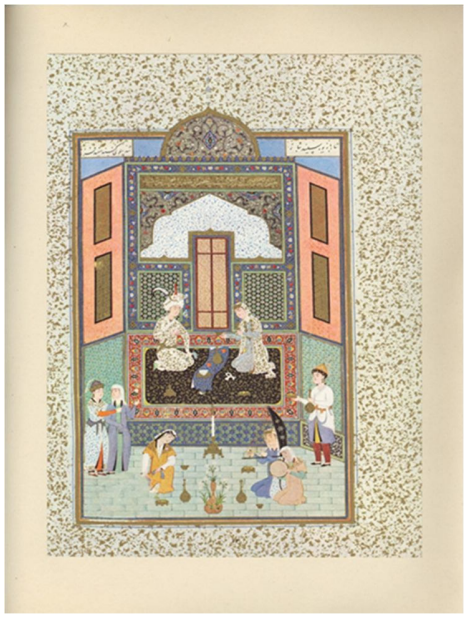
چون سمن سینه زین سخن پرداخت / شه در آغوش خویش جایش ساخت
وین چنین شب بسی به ناز و نشاط / سوی هر گنبدی کشید بساط
به روی این آسمان گنبدساز / کرده درهای هفت گنبد باز

داده‌های پژوهشی

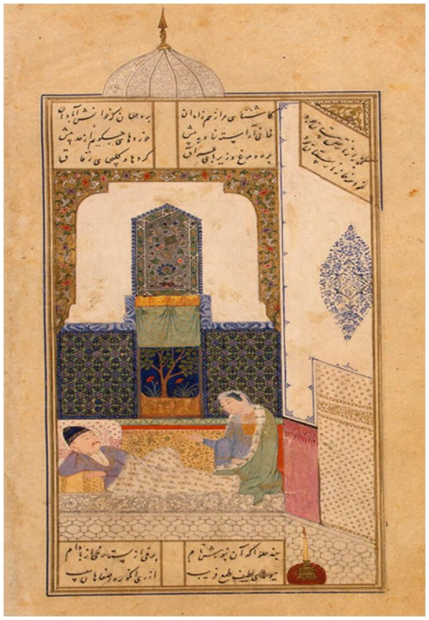
در بررسی متن شعر گنبد سفید و نگاره‌ها و به شکل جزیی‌تر شعرهای موجود در نگاره‌ها مسیر خلق نگاره تشریح می‌شود مسیری که به شکل ناخودآگاه طی می‌شود و قرن‌ها همچون میراثی از نسلی به نسل دیگر منتقل شده است. نظریه ترامتنیت به ما کمک می‌کند تا بتوانیم مسیر خلق و ابداع را در چارچوبی نوین بیاموزیم. به شکلی که در کنار موهبت عنصر خیال به شکلی نظام‌مند بتوانیم نقش بزنیم و خلق کنیم. و آگاهانه با تسلط به متن اصلی به خلق متن نو بپردازیم. در صورتی که متن اصلی ادبیات باشد نگارگر در هنگامه خلق اثرش با علم بر تغییر و تبدل متنی به متن دیگر دریچه جدیدی را به روی خود گشوده است. اینچنین حتی تقلید و تکرار از آثار گذشتگان سبب ایجاد هنری نو و نوین می‌شود. هنرمند به پشتوانه ادبیات و قوه خیال قدم برمی‌دارد و تسلط بر متن ادبی امتیازی است که موجب تسلط بر متن تصویری می‌شود. گسترده‌گی علوم دوران مدرن هنرمند را پخته‌تر و آگاه‌تر می‌کند و اگر التفات هنرمند به این علوم در کنار قوه خیال باشد ما شاهد رویکردی جدید در نقش و نگار هنرمند خواهیم بود هر چند این اصول برای هنرمندان دست و پا گیر هستند اما بی‌شک مسیری نوین را برای هنرمند مشتاق رقم می‌زنند.

بحث

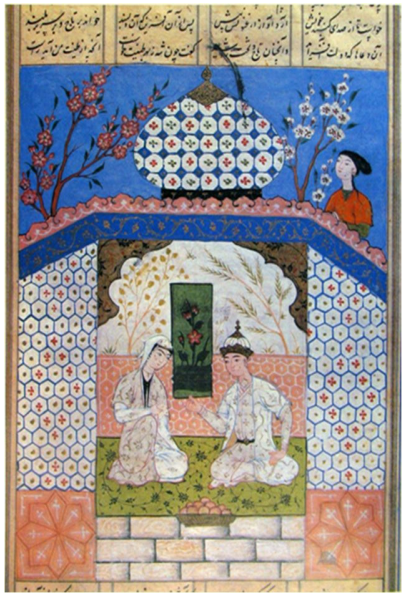
از میان چهار نگاره منتخب نگاره ۴ بیشترین اشاره را به افسانه جوان و دخترک بخت‌نام دارد. ویژگی مشترک این چهار نگاره این است که تمرکز نگارگر بیشتر بر بهرام و نقل داستان از زبان شاهزاده است و افسانه مورد نقل در برخی از نگاره‌ها بیشتر با به کار بردن نشانه‌هایی در کنار بهرام و شاهزاده به کار برده شده است، نگاره ۲ دارای این ویژگی است. به طور قطع تشخیص اینکه نگارگر آیا به متن مراجعه کرده یا خیر مشکل است، اگر پیش‌متن نگارگر، نگاره بوده باشد نیز نگارگر با به کار بردن تراگونگی‌های فرهنگی، ملیتی، عقیدتی و... به خلق جدیدی دست زده است. تطبیق نگاره‌ها با اشعار در یک قاب تصویری صورت می‌گیرد که هم نشانه‌های کلامی و هم نشانه‌های تصویری در کنار هم حضور دارند.



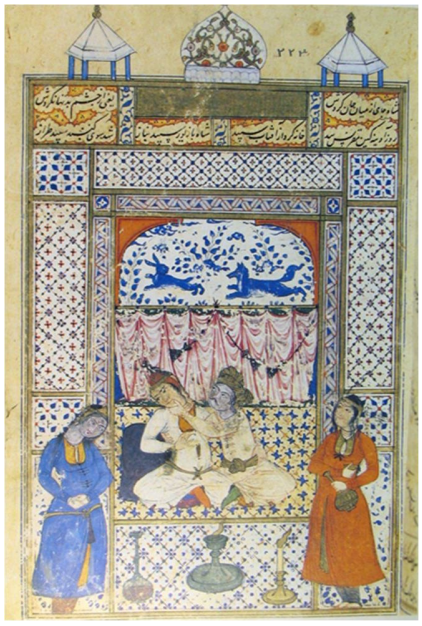
نگاره۱: شیراز ۱۴۳۱م / ۸۳۵ ه.ق



نگاره ۲: دوره صفوی ۱۵۲۴م / ۹۳۱ه.ق



نگاره ۳: مکتب بخارا، ۱۵۷۸م / ۹۸۶ ه.ق



نگاره ۴: مکتب اصفهان ۱۶۳۶م / ۱۰۴۶ ه.ق – باکو

تطبیق یافته‌ها

(علامت * به معنای به کار بردن و – به معنای عدم به کار بردن است.)

مسئله تطبیق	شعر (متن ۱)	نگاره ۱ (متن۲)	نوع ترامتنیت ژنت
رنگ لباس	شاه با زیور سپید به ناز	-	بیش‌متنیت: تراگونگی – تغییر
رنگ گنبد	شد سوی گنبد سفید فراز	*	بینامتنیت/ بیش‌متنیت
اشاره به فرا رسیدن شب	چون شب از سرمه فلک پرورد...	*	بینامتنیت/ بیش‌متنیت: تراگونگی – تغییر
حالت طلب بهرام	شاه از آن جان‌نواز دلداده خواست...		بیش‌متنیت: تراگونگی – تغییر
اشاره به صاحب باغ	گفت شیرین‌سخن جوانی بود...	-	بیش‌متنیت: تراگونگی – تغییر
اشاره به زنان نگهبان	دو سمن سینه بلکه سیمین...	-	بیش‌متنیت: تراگونگی – تغییر
اشاره به دختران زیبا روی	تا بر آن حور پیکران چو ماه...	-	بیش‌متنیت: تراگونگی – تغییر
انتخاب دخترک چنگ نواز	خواجه نقشی که درپسند...	-	بیش‌متنیت: تراگونگی – تغییر

مسئله تطبیق	**شعر (متن ۱)**	**نگاره ۲ (متن ۲)**	**نوع ترامتنیت ژنت**
رنگ لباس	شاه با زیور سپید به ناز	*	بینامتنیت
رنگ گنبد	شد سوی گنبد سفید فراز	-	بیش‌متنیت: تراگونگی-تغییر
اشاره به فرا رسیدن شب	چون شب از سرمه فلک پرورد...	*	بینامتنیت/ بیش‌متنیت: تراگونگی-تغییر
حالت طلب بهرام	شاه از آن جان‌نواز دلداده... خواست تا از صدای گنبد...	*	بیش‌متنیت: تراگونگی-تغییر
اشاره به صاحب باغ	گفت شیرین‌سخن جوانی بود...	*	بینامتنیت/ بیش‌متنیت: تراگونگی-تغییر
اشاره به زنان نگهبان	دو سمن سینه بلکه سیمین...		بینامتنیت/بیش‌متنیت:

		*	تراگونگی-تغییر
اشاره به دختران زیبا روی	تا بر آن حور پیکران چو ماه...	*	بینامتنیت / بیش‌متنیت: تراگونگی-تغییر
انتخاب دخترک چنگ نواز	خواجه نقشی که درپسند...	*	بیش‌متنیت: تراگونگی-تغییر

مسئله تطبیق	شعر (متن ۱)	نگاره ۳ (متن۲)	نوع ترامتنیت ژنت
رنگ لباس	شاه با زیور شپید به ناز	*	بینامتنیت / بیش‌متنیت: تراگونگی- تغییر
رنگ گنبد	شد سوی گنبد سفید فراز	*	بینامتنیت / بیش‌متنیت: تراگونگی- تغییر
اشاره به فرا رسیدن شب	چون شب از سرمه فلک پرورد...	-	بیش‌متنیت: تراگونگی – تغییر
حالت طلب بهرام	شاه از آن جان‌نواز دلداده... خواست تا از صدای گنبد...	*	بینامتنیت / بیش‌متنیت: تراگونگی- تغییر
اشاره به صاحب باغ	گفت شیرین‌سخن جوانی بود...	*	بینامتنیت / بیش‌متنیت: تراگونگی- تغییر
اشاره به زنان نگهبان	دو سمن سینه بلکه سیمین...	-	بیش‌متنیت: تراگونگی – تغییر
اشاره به دختران زیبا روی	تا بر آن حور پیکران چو ماه...	-	بیش‌متنیت: تراگونگی – تغییر
انتخاب دخترک چنگ نواز	خواجه نقشی که درپسند...	-	بیش‌متنیت: تراگونگی – تغییر

مسئله تطبیق	شعر (متن ۱)	نگاره ۴ (متن ۲)	نوع ترامتنیت ژنت
رنگ لباس	شاه با زیور شپید به ناز	*	بینامتنیت / بیش‌متنیت: تراگونگی- تغییر
رنگ گنبد	شد سوی گنبد سفید فراز	*	بینامتنیت / بیش‌متنیت: تراگونگی- تغییر
اشاره به فرا رسیدن شب	چون شب از سرمه فلک پرورد...	*	بینامتنیت / بیش‌متنیت: تراگونگی- تغییر

حالت طلب بهرام	شاه از آن جان نواز دلداده... خواست تا از صدای گنبد...	*	بینامتنیت / بیش‌متنیت: تراگونگی- تغییر
اشاره به صاحب باغ	گفت شیرین‌سخن جوانی	-	بیش‌متنیت: تراگونگی-تغییر
اشاره به زنان نگهبان	دو سمن سینه بلکه سیمین...	*	بینامتنیت / بیش‌متنیت: تراگونگی- تغییر
اشاره به دختران زیبا روی	تا بر آن حور پیکران چو ماه...	-	بیش‌متنیت: تراگونگی-تغییر
انتخاب دخترک چنگ نواز	خواجه نقشی که درپسند...	-	بیش‌متنیت: تراگونگی-تغییر

نتیجه گیری

بررسی تطبیقی میان اشعار گنبد سفید و چهار نگاره انتخابی بر اساس دیدگاه ترامتنیت ژنت نشان می‌دهد هر یک از نگارگران در خلق آثار خود از شیوه و خلاقیت مخصوص به خود استفاده کرده‌اند. در نگاره (۱) نگارگر با فرض مراجعه به متن شعری برخی نشانه‌های کلامی را بصورت بینامتنیت (حضور) در نگاره آورده است اما به علت تغییر نظام کلامی به نظام تصویری شیوه بیش‌متنیت نیز استفاده شده است، علاوه بر آن از تراگونگی‌های فرهنگی و ملیتی نیز استفاده شده است. در نگاره (۲) نگارگر علاوه بر ایجاد فضای خلق داستان توسط شاهزاده ایرانی؛ در محوطه جلوی آنها قسمت‌هایی از افسانه مورد نقل را نیز آورده است: دخترک چنگ‌نواز، جوان در حال انتخاب دختر، کنیزک و... در این نگاره هیبت شاه به خوبی به تصویر کشیده شده است و جهت تغییرات پیش‌متن به بیش‌متن در جهت خوبی بوده است. بیان مستی معنوی بهرام با پیاله شراب در دست درستی، زاویه دید و شکوه و جلال حاکم بر تصویر به اوصاف قصر ساخته شده توسط شیده نزدیک است. در نگاره (۳) هیبت و شکوه شاه و فضای گنبد نزدیک به فرهنگ و ملیت حاکم بر مکتب بخاراست، که تراگونگی ملیتی و فرهنگی است. فضای افسانه بصورت باغ و جوان بالای تصویر ذکر شده است. نگاره (۴) توامان بیانگر بهرام و شاهزاده ایرانی و دو شخصیت جوان داخل افسانه؛ جوان و دخترک بخت‌نام است. و بیشترین نزدیکی را به فضای افسانه و دو کنیزک نگهبان و اشاره به حیوانات باغ دارد. به طور یقین نگارگران تمام زوایا و معانی نهفته در داستان را به علت محدودیت نشانه‌ها و عمق معانی اشعار نتوانسته‌اند که ذکر کنند و در خلق آثارشان نیز در جاهایی مستقل از متن کار کرده‌اند. به همین جهت در این نگاره‌ها حضور نظام کلامی و تقلید از آن همراه با تغییر و دگرگونی بوده است، و این تغییرات بسته به دوره زندگی نگارگر، نوع جهان‌بینی وی، اصول حاکم بر جامعه و... متفاوت است. از میان چهار نگاره، چهارمین آنها بیشترین بیان فضای افسانه را دارد، دومین نگاره به خوبی شکوه و جلال بهرام گور را به تصویر کشیده و دو فضا هماهنگ با هم در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. سومین نگاره خیلی سطحی‌تر از سایر نگاره‌ها بیان‌گر دو فضای توامان است. هر چند این پژوهش بررسی تطبیقی شعر و نگاره است اما تطبیق نگاره‌ها نیز راهگشای میزان درک و نحوه برخورد نگارگران با متن است، و این همان رویکرد ژنت، ترامتنیت است که به فهم بیشتر ما از دو متن کمک شایانی میکند. مساله‌ای که در تمامی نگاره‌ها ذکر نشده است، عدد هفت و نمادها و معانی مربوط به آن است، همچنین فرجام داستان و عروسی جوان است. ترامتنیت ژنت به نگارگران دوران حاضر رویکری هدفمند با نظامی معین را نمایانده است که به راحتی می‌توانند

برای خلق آثاری نو و جدید قدم بردارند و از دریچه جدیدی هم به ادبیات و هم به متون تصویری و نگاره‌ها بپردازند و خوانشی جدید داشته باشند. با این وجود انتخاب بیشتر هنرمندان وفاداری محض به سنت است هر چند در بین تعدادی از هنرمندان رویکردهای جدید دیده می‌شود. اما همچنان از قابلیت‌های ترامتنیت برای خلق آثار هنری بهره چندانی برده نمی‌شود.

منابع

کتاب

آیتی، محمد. ۱۳۷۶. شرح خسرو و شیرین نظامی. تهران: شرکت سهامی کتاب های جیبی و امیرکبیر.

احمدی،بابک. (۱۳۸۰). از نشانه های تصویری تا متن. تهران: مرکز.

احمدی،بابک. (۱۳۸۴). ساختار و تاویل متن. تهران: مرکز.

بری، مایکل. ۱۳۸۵. تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی. تهران: نی.

بیدمشکی، مریم. ۱۳۹۱. رمز پردازی و نشانه شناسی افسانه های هفت پیکر. مشهد: سخن گستر.

پراپ، ولادیمیر. ۱۳۷۱. ریخت‌شناسی قصه پریان. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

پورنامداریان، تقی. ۱۳۸۳. رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی. تهران: علمی فرهنگی.

زرین کوب، عبدالحسین. ۱۳۸۹. پیرگنجه در جستجوی ناکجاآباد. تهران: سخن.

صدیق، ح.م. ۱۳۶۰. زندگی و اندیشه نظامی. تهران: توس.

معین، محمد. ۱۳۳۸.تحلیل هفت پیکر نظامی. تهران: نشر دانشگاه تهران.

نامورمطلق،بهمن. (۱۳۹۰). درآمدی بربینامتنیت. تهران: سخن.

وحید دستگردی، حسن. ۱۳۸۱.هفت پیکر با تصحیح وحواشی. تهران: برگ نگار.

یاوری، حورا. ۱۳۷۴. روانکاوی و ادبیات. تهران: تاریخ جهان.

مقاله

بیدمشکی، مریم. ۱۳۸۲. «ازهفت توی هفت‌پیکر تا نه توی خیر وشر»، ماه هنر، ۵۵ و ۵۶: ۱۱۲-۱۱۸.

کنگرانی، منیژه. ۱۳۸۵. «بینامتنیت در هنر ایرانی، با نگاهی به نقاشی دوره صفوی»، خبرنامه فرهنگستان هنر، ۴۶.

————— ، ۱۳۸۹. «گونه‌شناسی روابط بینامتنی در شعر و نقاشی ایرانی»، خبرنامه هم‌اندیشی زبان‌شناسی و مطالعات بینارشته‌ای؛ ادبیات و هنر،۱ و ۲: ۲۰۱-۲۲۰.

نامورمطلق، بهمن. ۱۳۸۴. «بیش‌متنیت»، روزنامه همشهری.

————— ، ۱۳۸۶. «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهشگاه علوم انسانی، ۵۶: ۸۳-۸۹.

————— ، ۱۳۸۴. «متن‌های درجه دوم»، خردنامه همشهری، ۵۹: ۱۰-۱۱.

A comparative study of the poems of the White Military Dome with four selected images based on Gerard Genet's point of view

Abstract

Literature arrivl in miniature contex demonstrates the deep connection between these two fields. Nezami،s haft-peykar has been known as an ispiration for miniaturists to creat miniatures. Miniaturists exploit the poet،s imagery along with their visual and artistic imagery when facing nezami،s verbal contex and they illustrate it.

Adaption of miniatures with nezami،s Haft-Peykar poems determines the essence and circumstance ofthis process. The predent research contains a conformist study of the white Dome of Nezami،s Haft-Peykar with four miniatures of the white dome of four different eras according to Gerard Gentt،s stand point. The results of thid research has showed three methods of art،s creation used by the miniaturist with the assumption of referring to Nezami،s poems context.

Transtextualite presence of verbal signs in picture image. Metatextualite interpretation of poets by the miniaturist and his/her method to create the miniature. Hypertextualite imitation of verbal structure to create graphical structures in two forms of alteration and imitation. This research is descriptive – analytic and it is conducted using library resourcs and observation.

Keywords: miniature، nezami،s poet، Gerard Gentte، the white Dome، Adaptation