فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال ششم، زمستان ۱۳۹۷
بهاء: ۲۵۰۰ تومان
۲۰

تحلیل نشانه شناختی نگاره ای از کشتن اژدها توسط اسفندیار
سارا سادات نوری

کاوش مضامین کاربردشناختی زبان در نمایشنامه‌ی «کبوتری ناگهان» اثر محمدچرم‌شیر با تکیه بر آراء جورج یول
پروانه احمدی

جنبه های نمایشی مراسم آیینی کلو مستون درشهرستان فسا
لیلا تقوی

بررسی تحلیلی ویژگی‌های منظره‌پردازی نگاره‌های سبک هندی در مرقع گلشن
سحر شفائی

ارائه راهکارهایی برای مدیریت هزینه ضایعات پوشاک در ایران
رسول کمالی خانقاه

معرفی موزه خانه مقدم (مضامین و نقش های روی کاشی کاری های بنا)
گلاله اسکویی

رویکرد بازتاب در جامعه شناسی هنر
فریماه فاطمی

نکوداشت مقام هنری جلال شباهنگی
نسترن نوروزی

فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه دانشگاه الزهرا(س) از کلیه دانشجویان و پژوهشگران محترم به منظور ارسال مقالات علمی در حوزه هنر دعوت به عمل می آورد.

آدرس پست الکترونیکی
art.re.ir92@gmail.com

فصلنامه علمی-تخصصی هنرپژوه

انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)

صاحب امتیاز: انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)

مدیر مسئول: سپیده یاقوتی سردبیر: فریماه فاطمی

اعضای هیات تحریریه به ترتیب حروف الفبا:

پروانه احمدی، سیما بهراد، الهه پنجه باشی، اعظم حکیم، رویا روزبهانی، ملوسک رحیم زاده تبریزی، مستوره سرحدی، محبوبه طاهری، سپیده طراوتی محجوبی، طیبه عزت اللهی نژاد، فریماه فاطمی، فرزانه فلاحی، پریسا فیروزکوهی، افسون لاشایی، آزاده مرادی، فاطمه مرسلی توحیدی، الهه مروج، نسترن نوروزی، سپیده یاقوتی، سمیه یزدانی

کارشناس نشریه: دکتر زهرا وزیری استاد مشاور: دکتر فاطمه کاتب

مدیر هنری، طراح جلد و صفحه آرا: گلاله اسکویی

مدیر اجرایی: سپیده طراوتی محجوبی

لیتوگرافی و چاپ: دامون

نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات. تلفن: ۸۸۰۴۱۳۴۳

شیوه نامه:

مقالات پژوهشی، علمی و تحلیلی فارسی و انگلیسی در زمینه هنر و علوم بینارشته‌ای، نقد و گزارش‌های علمی و هنری، معرفی کتب مرتبط با موضوع هنر، معرفی آثار بدیع هنری و چهره‌ها و رویدادهای موثر هنری برای انتشار در نشریه هنرپژوه پذیرفته می‌شوند.

مقالات ارسالی باید دارای چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، بدنه، نتیجه و فهرست منابع بوده و بین ۲۵۰۰ تا ۳۵۰۰ کلمه باشند.

عکس ها، تصاویر، جداول و نمودارهای مورد نیاز مطالب باید همراه منابع آنها و با کیفیت ۳۰۰ dpi ارسال شوند.

نویسندگان اطلاعات خود را بدین شرح ارسال کنند: نام و نام خانوادگی، رتبه علمی و جایگاه شغلی، نشانی الکترونیک، تلفن

مطالب به پست الکترونیکی زیر ارسال شوند تا پس از بررسی و تایید در اولویت چاپ قرار گیرند.

Art.re.ir92@gmail.com

تنها آن دسته از مقالات که توسط هیات داوران مناسب تشخیص داده شوند به چاپ خواهند رسید. مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات هنرپژوه نبوده و مسئولیت مقالات به لحاظ علمی و حقوقی بر عهده نویسندگان محترم است.

سرمقاله ۳

تحلیل نشانه شناختی نگاره ای از کشتن اژدها توسط اسفندیار ٤

کاوش مضامین کاربردشناختی زبان در نمایشنامه‌ی «کبوتری ناگهان» اثر محمد چرم‌شیر با تکیه بر آراء جورج یول ۸

جنبه های نمایشی مراسم آیینی کلو مستون درشهرستان فسا ۱٤

بررسی تحلیلی ویژگی‌های منظره‌پردازی نگاره‌های سبک هندی در مرقع گلشن..... ۲۰

ارائه راهکارهایی برای مدیریت هزینه ضایعات پوشاک در ایران..... ۳۰

معرفی موزه خانه مقدم (مضامین و نقش های روی کاشی کاری های بنا) ۳٤

رویکرد بازتاب در جامعه شناسی هنر ۳۸

نکوداشت مقام هنری جلال شباهنگی ۳۹

هنر پژوه همچون شماره های پیشین خود در این شماره نیز سعی نموده است به مقالات و مطالب گوناگون و نقطه نظرهای متفاوتی در حوزه پژوهش هنر بپردازد تا مخاطبین همراه این فصلنامه بتوانند با بخشی دیگر از اطلاعات و خصوصیات دنیای وسیع این رشته آشنا شوند. تلاش هنر پژوه همواره در جهت هم افزائی و کیفیت مطالب بوده است تا بتواند قدمی هر چند کوچک برای رشد و ارتقای پژوهش های هنری بردارد؛ همچنین بستری مناسب برای دستاوردهای دانشجویان و دیدگاه های نوین آنها در این حوزه باشد. سپاس از کلیه دست اندرکاران هنرپژوه و نویسندگان، پژوهشگران و دانشجویان توانمندی که در راستای ارتقای سطح کیفی این شماره همچون شمارگان قبل با ما همراه و هم قدم بوده اند. امید است در شماره های آتی نیز همچنان شاهد حضور مؤثر دانشجویان و پژوهشگران باشیم.

سردبیر

تحلیل نشانه شناختی نگاره ای از کشتن اژدها توسط اسفندیار

سارا سادات نوری
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا(س)
Email: S.nouri@alzahra.ac.ir

چکیده

نگارگری ایران پیوند عمیقی با ادبیات این مرز و بوم دارد و هنرمندان نگارگر، اشعار غنی شاهنامه و دیگر شاعران گرانمایه را با کاوش های ذهنی خود و با توجه به شرایط جامعه شان به تصویر در آورده اند. برای تحقق این امر، نمادها و نشانه ها، جایگاهی خاص در تصویر و کلام یافته است. این پژوهش، تحلیلی نشانه شناختی بر نگاره «کشتن اسفندیار اژدها را» مربوط به ۷۳۳ ق. با دو رویکرد درون متنی و بینامتنی است. رویکرد نشانه شناسی، رویکردی است که به خوانش تصویر و کشف رموز اجزای آن بر پایه ذهنیت تصویرگر و آموزه های جامعه می پردازد. تصاویر به شیوه ای که از ذهن برمی خیزد در مرحله بعد به صورت فیزیکی ارائه می گردد و نشانه شناسی از طریق خوانش فیزیکی اجزاء تصویر به ذهنیت موجود در آن می رسد. هدف این مقاله پی بردن به دریچه فکری نگارگر این اثر در مواجهه با موضوعی اسطوره ای و ویژه و پاسخ به این سوال است که نمادها و نشانه ها چگونه از نبوغ و قدرت استنباط تبدیل نوشتار به نقش و رنگ حمایت می کنند؟ یافته های این مقاله بیانگر این هستند که نگاره مورد نظر، روایتی شخصی از شعر شاهنامه است.

واژگان کلیدی: اسفندیار، اژدها، نشانه شناسی، نگارگری ایرانی.

مقدمه

در سال ۱۹۱۰ نشانه شناسی توسط فردینان دو سوسور به عنوان علمی جدید پیش بینی شد. او مفاهیم بنیادین این علم را تعریف نمود و مقدمات آن را بنا نهاد. از دهه ۱۹۵۰ به این سو، نشانه شناسی همچون روش پژوهش به ویژه در دو قلمرو شناخت دلالتها و ادراک ساز و کار ارتباطها به کار رفته است (شمیلی، ۱۳۸۶: ۱۹۴).

اومبرتو اکو، فیلسوف نشانه شناس معاصر ایتالیایی، با اعتقاد به لزوم بررسی نشانه ها بر اساس زمینه اجتماعی وفرهنگیشان، نظریه «نشانه شناسی ناکرانمند» را مطرح کرد؛ نظریه ای که فهم نشانه شناختی صحیح را در گرو ورود به ساحت اندیشه یک اثر جهت کشف ابعاد و جنبه های درونی آن می داند (اکو، عباس زاده، ۱۳۹۲: ۳۷). در نگارگری ایران، شاهد بار معنایی و وجود نمادهای مختلفی هستیم که این نمادها از اسطوره، زندگی اجتماعی، دین و اعتقادات مردمی نشات می گیرد. روایات به تصویر کشیده شده از نثر و شعر پارسی عمق تفکر و بینش هنرمندان آن دوران را نمایان می سازد که مضمونهایی چون حماسی، عرفانی، تغزلی و اخلاقی را شامل می گردد. تصویر بکار رفته در این پژوهش متعلق به شاهنامه فردوسی، مربوط به هفت خوان اسفندیار است که در دوره آل اینجو به تصویر درآمده است. در این مقاله سعی شده است از زاویه ای نشانه شناسانه به خوانش یک تصویر نگارگری شده ایرانی با موضوع کشتن اژدها توسط اسفندیار پرداخته شود. نکات مورد نظر شامل محورها، دلالت های بینامتنیک در شناخت نشانه های تصویری موجود و یافتن نظامهای معنایی مستقل و وابسته در تصویر است که موجب توجه به شعر، هنرمند و جامعه هنری آن دوران در شکلگیری سبک و منش خاص می شود و در نتیجه، نشانه شناسی موجب کشف رمز و تحلیل روابط متنوع تصویری و کلامی می گردد.

روش تحقیق

نگارگری ایران پیوند مستقیم با ادبیات این مرز و بوم دارد. در بررسی نگاره روایت کشتن اژدها توسط اسفندیار به روابط عناصر تصویر با یکدیگر و روابط آنها با متن نوشتاری پرداخته می شود. روش تحقیق توصیفی و با استناد به منابع کتابخانه ای انجام شده است.

رویکرد نظری: تعریف علم نشانه شناسی

جیمز گیبسون، یکی از پیشروان نشانه شناسی تصویری؛ مدعی است که مفهوم تصویر یا نشانه تصویری عبارت است از خطوط و علائمی که بر سطح دوبعدی نقش بسته و می توان آن را فرا نمود صحنه هایی از جهان متعارفی که به ادراک ما در آمده محسوب داشت (ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۸۲). نشانه شناسی رویکردی روش پژوهش در شناخت دلالتها و کار ارتباطهاست که در نشانه شناسی تصویری، تکیه بر معنا و مفهوم اثر دارد و این رویکرد می تواند درتحلیل نگاره های بجا مانده از دوره های تاریخی موثر باشد. نقاشی ایران از دیر باز ارتباطی نا گسستنی با معنا و مفهوم های مختلف داشته و کشف رموز و یافتن ارتباطات معنایی و نمادین اجزای تصویر حائز اهمیت است. انواع نشانه هایی که در منطق به آنها بر می خوریم طبق نقطه نظر پیرس عبارتند از: شمایل (*icon*)، نمایه (*index*) و نماد (*symbol*). این گونه نشانه اطلاعات مختلف را درباره رابطه بین نشانه و موضوع آن عرضه می دارند. این المانها برای تبدیل به نشانه می بایست در درون قابی قرار گیرند. به واقع این تبدیل در یک اثر هنری همانند نقاشی نیز موجود می باشد و آن زمانی است که ذهنیت هنرمند در یک قاب به عینیت درآورده می شود و به نوعی آفرینش می یابد (حسنوند، سجودی و خیری، ۱۳۸۴: ۹۸). هنرمند نگارگر با استفاده از المانهای دیداری، شنیداری و نوشتاری و تبدیل این المانها به عناصر تصویری و نمادهای مرتبط، تلاش می کند نشانه هایی در سراسر اثر خود قرار دهد تا به بهترین وجه، معنا و مفهوم قاب ذهنی و معنایی کلام را در زاویه ای از اسرار و رمزگان منتقل کند.

رویکرد بینامتنی

نگاره مورد مطالعه دارای دو نظام کلامی و تصویری است که این امر آن را در زمره آثار نگارگری ترکیبی و بینامتنی قرار می دهد. این رویکرد به روابط مختلف ایجاد شده بین محتوای اثر و شکل آن توجه دارد به طوریکه ارتباط متون را بایکدیگر آشکار می کند. شاهنامه به عنوان نظام کلامی در نظر گرفته می شود که به صورت اشعار در قالب کتیبه به فضای تصویری اضافه می شوند. هنرمند نگارگر به طور مستقیم (قرار گرفتن اشعار در تصویر نگارگری شده) یا به شکلی غیر مستقیم (نگاره هایی عاری از نوشته) از اشعار بهره جسته است و روایتی را ساخته و پرداخته از اشعار به پیش برده است.

نگارگری مکتب شیراز در دوره آل اینجو

شکل گیری شاهنامه به معنایی که اکنون می شناسیم به زمان سامانیان بر می گردد که در دوره غزنویان به ثمر می رسد. کتاب آرایی آن از سده هفتم هجری به بعد آغاز می گردد و بعدها که تصویرگری شکل انسان و حیوان مجاز می شود مبادرت به تصویرگری مجالس متعدد می شود.

آنچه در چشم انداز فرهنگی و هنری اینجویان بیشتر به چشم می خورد گرایش های ایرانی و ایراندوستی آنهاست. آنها شکوه و شوکت دربار خود را به سنتهای فرهنگی و هنری پیش از خود در شیراز پیوند زدند؛ یعنی احیای جهان ساسانی و مواریث نهفته در آن از اقتدار ملی تا منظره فرهنگی برخاسته از فکر و اندیشه ایرانی که در روزگار اسلامی پوششی از رویکردهای اسلامی به خود گرفته بود. شاهنامه نگاری به عنوان عنصری از عناصر فرهنگی در مقابل رویکردهای مغولی، توسط دیوانیان ایرانی ایلخانان مطرح گشت تا مغولان بر پیشینه دیرین و با شکوه ایران پی ببرند. از آنجا که خود مغولان بر پیشینه مغولی خود تاکید می ورزیدند، موضوع شاهنامه و نگارگری آن در خاندان ایرانی خواجه رشید الدین فضل الله در شیراز نیز تاثیر گذاشت و با عوامل بالقوه موجود فرهنگی آن درهم آمیخت و در دوره اینجویان پاره مهمی از فعالیتهای فرهنگی و هنری آنها را دربرگرفت. از دوره اینجویان دست کم چهار شاهنامه در دست است که کتاب آرایی شده است و چنانکه گذشت به شاهنامه های کوچک معروف هستند چون قطع کوچک دارند و در آنها با شیوه ای خاص نگاره های تقریبا ریزنقش در بین متن آمده است. شاهنامه سال ۷۳۱ هجری، شاهنامه سال ۷۳۳ هجری، شاهنامه سال ۷۴۱ هجری (شاهنامه قوام الدین حسن) و شاهنامه سال ۷۵۳ هجری از آن جمله اند. از خصوصیات کلی نگاره های این شاهنامه ها، پس زمینه قرمز رنگ و آبی و زرد، تپه های

مخروطی شکل، گلهای درشت، رداها و جامه های منقوش، رنگ بندی کمرنگ ابرها و گیاهان و تصاویری مواج و جاندار و گاهی خام دستانه است. پیکره های ریز نقش و سرزنده که گویی در حال بیرون زدن از چارچوب نگاره هستند، فقدان افقی بلند و کشیده از دیگر ویژگی های این نگاره ها است. هنرمندان آل اینجو با کاربست شکل مستطیل در نگاره ها و رنگمایه های نازک و رنگ بندی محدود همراه با خط پردازیهای ساده، تصاویر رسمی و دیرینه پادشاهان باستانی ایران را در قلمرو رزم و بزم نشان می دهند(آژند، ۱۳۸۷: ۹۱-۹۰). شاهنامه سال ۷۳۱ هجری امروزه در کتابخانه توپقاپی سرای استانبول نگهداری می شود. کتابت آن را حسن بن علی بن حسینی بهمنی انجام داده و در بر دارنده ۸۹ نگاره است (همان: ۹۲).

اسطوره اژدها کشی

یکی از اسطوره‌های بسیار رایج در فرهنگ هند و اروپایی اسطوره‌ای است که ایزد - پهلوانی، اژدها نمایی را می‌کشد، افسانهٔ اژدها کشی از گذشته‌های دور تا کنون به گونه‌های بی شمار و گزارش‌های گوناگون در اساطیر و حماسه‌ها و قصه‌های مردمان سراسر جهان بازگو شده است. داستان فریدون و ضحاک، ایندرا و ورترا، هر قل و هیدارا، زیگفرید و فافنر و بیوولف و گرندن نمونه‌هایی چند از روایات مشهور هند و اروپایی این اسطوره‌اند. وجود روایات مشابه در مجموعه اساطیر دیگر مردمان از چین گرفته تا بابل و از آفریقا گرفته تا برزیل، نشان دهندهٔ گستردگی و پراکندگی این اسطوره است. در روایات اساطیری و حماسی ایران نیز شمار زیادی از پهلوانان اژدها کش را داریم که معروف‌ترین آنها عبارتند از: فریدون، گرشاسپ یاسام، رستم، گشتاسپ، اسفندیار، بهمن، اردشیر بابکان، بهرام گور، بهرام چوبین و... علاوه بر اینان، ایزدانی چون بهرام، تشتر، آذر، مهر، سروش و حتی خود اهورا مزدا نیز اژدر اوژنند(اشرف زاده و شاه بدیع زاده، ۱۳۹۵: ۳۰). در این مقاله به کشتن اژدها توسط اسفندیار پرداخته می شود. با توجه به اینکه مردم بومی هر سرزمینی طبق آداب و عقاید خود به پرورش تفکر اصلی اسطوره ها می پردازند این مهم در فرهنگ ایرانی مورد توجه قرار دارد. مسئله اژدها کشی در اساطیر و حماسه‌های ملی یک مضمون تکرارشونده است که به ویژه گونهٔ اساطیری آن محتوای دینی و آیینی دارد و با رویدادهای کیهانی و معتقدات مربوط به آفرینش و رستاخیر مرتبط است. تاملی در ساختار این روایات نشان می‌دهد که معمولاً مقصود از اژدها، موجودی اهریمنی و آسیب رساننده به آدمیان و دان و دهشن اهورایی است که برای برقراری آرانش در پهنهٔ گیتی به دست یلی نامور یا ایزدی پیروز گر از پای در می‌آید (همان: ۳۰).

شخصیت های نگاره

اسفندیار

شاهنامه سخنی از تولد اسفندیار به میان نمی آورد و از چگونگی رویین تن او به دانه انار زرتشت، نشانی نمیدهد. او مادری رومی (کتایون: ناهید) دارد و فرزند گشتاسب و مانند او شاهی طلب، اژدهاکش و دلیر است (مبارک، ۱۳۹۱: ۴۱۶). در این نگاره شخصیت اسفندیار نقشی اساسی در شکلگیری روند داستان و تصویرگری دارد. وی با شمشیری در دست به سوی اژدهای غولپیکر حمله ور است و از سمت راست تصویر به سمت چپ که اژدها کشیده شده است در حرکت است. لباس رزم به تن و کلاه خودی بر سر دارد که چهره مغولی وی را در بر گرفته است. اسفندیار سوار بر گردون چوبی که دو اسب آن را می کشند در پس زمینه ای تک رنگ قرمز نقش بسته اند.

اژدها

این موجود افسانه ای در ادبیات بسیاری از تمدنهای باستان نظیر ایران، مصر، بابل، چین و هند، با دلالتهای صریح و ضمنی گوناگون ظاهر شده، اما در ایران همواره مظهر شرارت و رذالت بوده است. این ویژگی از دیوان و اژدهازادگان اردیبهشت یشت، اژی دهاک، هیولایی با سه پوزه، شش چشم و سه سر و اژی سروور، اژدهای شاخدار اوستا گرفته تا پانزده نژاد هیولا و دهاک در بمدهشن که از تبار شخصیتی تازی و نیمه آدمی به نام « فرواک» هستند شامل می شود (عبداله، شایسته فر، ۱۳۹۲ :۴۷). اژدها در گستره اساطیر جهان جز چین، نیرویی پلید و نماد خشکسالی بوده که با حبس ابرها آنها را از باریدن باز می داشته و زمینه پژمردن طبیعت را فراهم می آورده و لذا نبرد با اژدها در حکم ستیز با خشکسالی تصور می شده است (رضایی دشت ارژنه، ۱۳۸۸ :۵۵). اژدهای ایرانی اغلب بدون پا و یا دارای چهار پا تصویر شده است (عبداله، شایسته فر، ۱۳۹۲: ۵۱) و تصویر اول اژدها را با دو پا نشان می دهد. با بدنی مارگونه، دمی پیچان و بجز انتهای دم، سه قسمت تشکیل دهنده بدن دارای قطری مساوی هستند. اژدها در نگاره های ایرانی خصوصیات ظاهری ویژه های دارد که شامل بدنی مارگونه و بلند است از اجزائی چون گردن، دم و شکم تشکیل شده است. در بیشتر موارد پوست بدنش از پولک پوشیده شده و از سه بخش اندامش معمولا دو بخش شبیه به هم و بخش دیگر متفاوت تصویر شده است که در بیشتر موارد قسمت کوتاهتر اندام گردن یا شکم است اما دم طولانی تر در مواردی هم بسیار پیچان دیده می شود.

اژدها در نگاره هاهمواره مقابل جنگاوران حاضر شده است تا قهرمان با مبارزه با او، توانایی روح خود را در جدال با نفس پلید بیازماید و شهامت خود را به شاهدان ناظر به اثبات رساند. از آنجا که قهرمانانی که نگاره ها مقابل اژدها مشاهده می شوند برترین پهلوانان اسطوره ای ایرانند (مانند فریدون، رستم، گرشاسب و اسفندیار) می توان اژدها را نهایت پلیدی و سمبل قدرت اهریمن به حساب آورد که قهرمان با مبارزه و شکست او نام خود را در تاریخ این سرزمین به ثبت رسانده است (عبداله، شایسته فر، ۱۳۹۲ :۴۹). اژدهای این نگاره در هیبتی بزرگ با پیچشی که بخشی از اندامش را از کادر خارج کرده در سمت چپ تصویر قرار دارد و دهان باز او به سوی اسفندیار قرار گرفته است. اژدها در حال بلعیدن یکی از اسبهاست که شمشیر اسفندیار بر سرش وارد می شود.

کشتن اسفندیار اژدها را (خان سوم):

تصویر شماره یک، نگاره کشتن اسفندیار اژدها را که در موزه توپقاپی سرای استانبول قرار دارد؛ در سال ۷۳۳ ق. و در دوره آل اینجو به تصویر درآمده است. کادر کلی تصویر مستطیلی به همراه کتیبه های نوشتاری می باشد که ارتباط نوشتار و تصویر، جزء روابط و دلالتهای بینامتنی محسوب می گردد.

خوان سوم در شعر فردوسی

در شاهنامه آمده است که، اسفندیار دستور داد تا گرگسار را نزد او آوردند و سه جام می به او دادند و خوان بعد را پرسیدند و او گفت: اژدهایی دژم نزدت می آید که از دهانش آتش بیرون می آید و مانند کوه خارا است اگر برگردی بهتر است. اسفندیار گفت: خواهی دید که اژدها از تیغ من رهایی نمی یابد.

بفرمود تا پیش او گرگسار
بیامد بد اندیش و بد روزگار
سه جام می لعل فامش بداد
چو آهرمن از جام می گشت شاد
بدو گفت کای مرد بد بخت خوار
که فردا چه پیش آورد روزگار
بدو گفت کای شاه برتر منش
ز تو دور بادا بد بدکنش
چو آتش به پیکار بشتافتی
چنین بر بلاها گذر یافتی
ندانی که فردا چه آیدت پیش
ببخشای بر بخت بیدار خویش
از ایدر چو فردا بمنزل رسی
یکی کار پیش است
ازین یک بسی
یکی اژدها پیشت آید دژم
که ماهی برآرد ز دریا بدم
بفرمود تا پیش او گرگسار
بیامد بد اندیش و بد روزگار
سه جام می لعل فامش بداد
چو آهرمن از جام می گشت شاد
بدو گفت کای مرد بد بخت خوار
که فردا چه پیش آورد روزگار
بدو گفت کای شاه برتر منش
ز تو دور بادا بد بدکنش
چو آتش به پیکار بشتافتی
چنین بر بلاها گذر یافتی
ندانی که فردا چه آیدت پیش
ببخشای بر بخت بیدار خویش
از ایدر چو فردا بمنزل رسی
یکی‌کار پیش است
ازین یک بسی(URL۲)
یکی اژدها پیشت آید دژم
که ماهی برآرد ز دریا بدم
همی آتش افروزد از کام اوی
یکی کوه خاراست اندام اوی
ازین راه گر باز گردی رواست
روانت برین پند من بر گواست
دریغت نیاید همی خویشتن
سپاهی شده زین نشان انجمن
چنین داد پاسخ که این بد نشان
ببندت همی برد خواهم کشان
ببینی که از چنگ من اژدها
ز شمشیر تیزم نیاید رها (همان)

پس دستور داد تا یک گردون چوبی ساختند و تیغهایی در آن قرار دارند و صندوقی نیز خواستند تا اسفندیار در آن قرار گیرد و دو اسب هم در جلو قرار داشت. وقتی هوا تاریک شد به راه افتادند و وقتی خورشید سر زد دوباره از سپاه جدا شد و سپاه را به پشوتن سپرد.

بفرمود تا در گران آورند
سزاوار چوب گران آورند
یکی نغز گردون چوبین بساخت
بگرد اندرش تیغها در نشاخت
بسر بر یکی گرد صندوق نغز
بیاراست آن در گر پاک مغز
بصندوق در مرد دیهیم جوی
دو اسپ گرانمایه بست اندر اوی
نشست آزمون را بصندوق شاه
زمانی همی راند اسپان براه
زره دار با خنجر کابلی
بسر بر نهاده کلاه یلی
چو شد جنگ آن اژدها ساخته
جهانجوی زین رنج پرداخته
جهان گشت چون روی زنگی سیاه
ز برج حمل تاج بنمود ماه
نشست از بر شولک اسفندیار
برفت از پس لشکر نامدار
دگر روز چون گشت روشن جهان
درفش شب تیره شد در نهان
پشوتن بیامد سوی نامجوی
پسر با برادر همی پیش اوی
بپوشید خفتان جهاندار گرد
سپه را بفرّخ پشوتن سپرد
بیاورد گردون و صندوق شیر
نشست اندرو شهریار دلیر
دو اسپ گرانمایه بسته بر اوی
سوی اژدها تیز بنهاد روی

اژدها وقتی صدای گردون و اسبها را شنید جلو آمد و دهانش را باز کرد و گردون و اسبها را فرو برد و تیغها به کامش فرورفتند پس اسفندیار از صندوق درآمد و با شمشیر به مغزش کوبید به طوریکه اژدها دود زهرآگینی از سرش بلند شد و اسفندیار از آن دود بیهوش شد.

ز دور اژدها بانگ گردون شنید
خرامیدن اسپ جنگی بدید
ز جای اندر آمد چو کوه سیاه
تو گفتی که تاریک
شد چرخ و ماه

فردوسی اژدها را با دو چشم به سان چشمه تابانی از خون تشبیه کرده است که از دهانش آتش زبانه می کشد.

دو چشمش چو دو
چشمه تابان ز خون
همی آتش آمد ز کامش برون
چو اسفندیار آن شگفتی بدید
بیزدان پناهید و دم درکشید
همی جست اسپ از گزندش رها
بدم درکشید اسپ را اژدها
دهن باز کرده چو کوهی سیاه
همی کرد غرّان بدو در نگاه
فرو برد اسپان و گردون بدم
بصندوق در گشت جنگی دژم
بکامش چو تیغ اندر آمد بماند
چو دریای خون از دهان برفشاند

نـه بیـرون توانسـت کـردن ز کام
چـو شمشـیر بد تیـغ و کامـش نیام
ز گـردون و آن تیغهـا شـد غمـی
بـزور انـدر آورد لختـی کمـی
برآمـد ز صنـدوق مـرد دلیـر
یکـی تیـز شمشـیر در چنـگ شیر
بشمشـیر مغـزش همـی کـرد چاک
همـی دود زهـرش برآمـد ز خـاک
از آن دود برّنـده بیهـوش گشـت
بیفتـاد و بی‌مغـز و
بی‌تـوش گشـت (همـان)

وقتـی پشـوتن و لشـکریان رسـیدند از دیـدن ایـن صحنـه ترسـیدند و نالـه سـردادند و فکـر کردنـد کـه اسـفندیار مـرده اسـت. پشـوتن گلاب بـر سـرش ریخـت و اسـفندیار چشـم بازکـرد و بـه لشـکریان گفـت: زخمـی نیسـتم، از دود زهرآگیـن او بیهـوش شـدم. پـس سـروتن شسـت و بـه سـپاس خـدا پرداخـت (URL۱).

پشـوتن بیامـد هـم انـدر زمـان
بنزدیـک آن نامـدار جهـان
جهانجـوی چـون چشـمها بـاز کرد
بگـردان گردنکـش آواز کـرد
کـه بیهوش گشـتم مـن از دود زهر
زخمـش نیامـد مـرا هیـچ بهـر
از آن خاک برخاست و شد سوی آب
چـو مـردی کـه
بیهـوش گـردد بخـواب
ز گنجـور خـود جامـه نـو بجسـت
بـآب انـدر آمـد سـر و تـن بشسـت
بیامـد بـه پیـش خداونـد پـاک
همی گشـت پیچـان و گریان بخاک
همـی گفت کین اژدها را که کشـت
مگـر آنـک بـودش جهانـدار پشـت
سـپاهش همـه خواندنـد آفریـن
همـه پیـش دادار سـر بـر زمیـن
نهادنـد و گفتنـد بـا کـردگار
تـوی پـاک و بی‌عیـب
و پـروردگار (همـان)

مهـرداد بهـار و بهمـن سـرکاراتی، نبـرد پهلـوان بـا اژدهـا را کهـن الگویـی اسـاطیری مـی داننـد کـه ژرف سـاخت آن جـز آزادی آبهـا و بـه تبـع آن افـزون شـدن بـاروری و برکـت نتوانـد بـود. از ایـن رو در بیشـتر اسـاطیر جهـان، پهلوانـان نامـدار از در نبـرد بـا اژدهـا بـر مـی آمدنـد تـا بـا شکسـت اژدهـا و رهایـی ابرهـای بـاران زا، طـراوت و سرسـبزی را دیگـر بـار بـه طبیعـت برگردانـد کـه اسـازیر ایـران نیـز از ایـن امـر مسـتثنی نیسـت (رضایـی دشـت ارژنـه، ۱۳۸۸: ۵۵).

در تصویـر یـک، روایـت مبـارزه اسـفندیار بـا اژدهـا تصویـر شـده کـه اشـعار شـاهنامه نیـز بـه عنـوان اجـزای تصویـر در کتیبـه هایـی بـالا و پاییـن کادر قـرار دارنـد. مبـارزه ای در جریـان اسـت و هنرمنـد نگارگـر بـدون پرداختـن بـه حاشـیه، اصـل موضـوع را بـه تصویـر کشـیده اسـت. روابـط درونـی تصویـر فضـای روایـی و مبـارزه ای را بـا نشـانه هایـی مشـخص مـی نمایـد کـه تولیـد معنـا مـی کنـد، معنـای مبـارزه خیـر بـر پلیـدی.

در ادامـه مبحـث بـه بررسـی صفـات عنـوان شـده از اژدهـا توسـط حکیـم ابولقاسـم فردوسـی پرداختـه مـی شـود:

آتشین دم:

ز نقـش همـی پـر کر گس بسـوخت
زمیـن زیر زهـرش همی بـر فروخت
(فردوسـی، ج ۱، ۱۳۸۵: ۱۳۵)

بلعنده:

بـزد یـک دم آن اژدهـای پلیـد
تنی چند از ایشـان به دم در کشـید
(فردوسی، ۱۳۷۹: ۸۳۲)

بلند موی:

رسـیدم ش دیـدم چـو کـوه بلنـد
کشـان مـوی سـر بـر
زمیـن چـون کمنـد
(فردوسی، ج ۱ ۱۳۸۵: ۱۲۵)

خونین چشم:

چـو دو آب گیـرش
پـر از خـون دو چشـم
مـرا دیـد و غریـد و آمـد بـه خشـم
(همان: ۱۳۶)

فردوسـی چشـمان اژدهایـی را کـه اسـفندیار در هفـت خـوان بـه مبـارزه بـا آن پرداخـت، هـم چـون دو چشـمه یـی تابـان مـی دانـد:

دو چشـم اش چـو دو چشـم تابـان ز خـون
همـی آتـش آمـد ز کام اش بـرون
(همان، ج ۶، ۱۳۸۵: ۱۱۵)

دارای زبانی دراز و سیاه:

زبانـش بـه شـان درختـی سـیاه
زفـر بـاز کـرده فکنـده بـه راه
(همان، ج ۱، ۱۳۸۵: ۱۳۵)

المانهـا مختلـف تصویـری همچـون شـخصیت محـرک، اژدهـا، دو اسـب و گردونـه و قابهـای پیـش زمینـه و برخـی دیگـر از المانهـای زینتـی نمایـه ای دارنـد کـه مکتـب خـاص معاصـرش (آل اینجـو) را معرفـی مـی کننـد. ارتبـاط متـن و تصویـر در ایـن اثـر بـه نوعـی ترکیبنـدی روایـی مسـتطیلی را بـه وجـود آورده اسـت کـه رنـگ قرمـز پیـش زمینـه از صحنـه ای خشـن و خـون بـار خبـر مـی دهـد. المانهـای تصویـری ایـن نـگاره بـه طـور اخـص تنهـا بـه خـود کنـش و واکنـش درگیـری اسـفندیار و اژدهـا پرداختـه و المانـی دیگـر از واقعـه ای دیگـر، در تصویـر بـه چشـم نمـی خـورد. دلالـت مکتـب (شـیراز آل اینجـو)، متـن اشـعار نوشـتاری و ثبـت دقیـق واقعـه نبـرد، قـاب ذهنـی نگارگـر را شـکل مـی دهـد. بـر طبـق گفتـار دکتـر ضیمـران، در واقـع دلالـت صریـح مـا را بـا ایـن انـگاره روبـرو مـی سـاز کـه مدلـول عیـن دال و بـا آن یگانـه اسـت... دلالـت صریـح چیـزی جـز معنـای طبیعـی یـک پدیـده نیسـت (ضیمـران، ۱۳۸۳: ۱۲۱). دلالـت هـای موجـود در ایـن تصویـر کامـلا بـر معنـا و مفهـوم کلـی یعنـی مبـارزه بـا اژدهـا منطبـق اسـت و بـا سـاده سـازی کلام شـعر، عینـا آنچـه در شـاهنامه گفتـه شـده را بـه تصویـر کشـیده اسـت.

بـاور منفـی از اژدهـا کـه منشـا پلیـدی و خشکسـالی اسـت بـا کشـیدن جانـوری پیچـان و درنـده بـا سـری بـزرگ نشـانه ای از نبـرد خیـر بـا شـر اسـت کـه بـه پیـروزی خیـر مـی انجامـد.

تصویر ۱: کشتن اسفندیار اژدها را، شاهنامه، ۷۳۳ ق. ۲۸*۳۶، شیراز، مکتب آل اینجو، موزه توپقاپی سرای استانبول.

نتیجه گیری

در این مقاله با استفاده از روش نشانه شناسی تصویر، ترکیب ساختاری تصویر مورد بررسی قرار گرفت و هر یک از شخصیتها به همراه جزییات تصویری و دلالت متن و نقش نشان داده شد. هنرمند این نگاره سعی بر تصویرگری از شعر داشته و نوشته و تصویر به خوبی در یک کادر قرار گرفته اند. نگارگر، بن مایه آفرینش تصویری را از شعر شاهنامه گرفته و با نقش اندازی ساده، همان شعر را در قالب روایتی در حال اتفاق کشیده که به پویایی و خلاصگی تصویر رسیده است. نوشتار در تعامل با اجزای تصویر به کار رفته و روایتگرانه اتفاق پیروزی خیر بر شر را توصیف می کند.

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۷). شاهنامه نگاری در مکتب شیراز (۷۰۰-۸۵۵ هجری)، فرهنگ مردم، (ش۲۴و ۲۵). صص ۸۴-۹۸.
اشرف زاده، رضا و شاه بدیع زاده، مهدخت (۱۳۹۵). اسطوره اژدها کشی در اوستا و متون حماسی، فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، (ش۷). صص۲۹-۵۰.
اکو، اومبرتو، عباس زاده، محسن (۱۳۹۲). ادب و هنر: معناشناسی، کاربردشناسی و نشانه شناسی متن، اطلاعات حکمت و معرفت، (ش ۳). صص ۳۷-۴۳.
حسنوند، محمدکاظم؛ سجودی، فرزان؛ خیری، مریم (۱۳۸۴). بررسی نگاره آزمون فریدون پسرانش را از منظر نشانه شناسی لایه ای، هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی، (ش۲۴). صص ۹۷-۱۰۴.
رضایی دشت ارژنه، محمود (۱۳۸۸). رستم اژدها کش و درفش اژدها پیکر، فصلنامه پژوهشهای ادبی (ش۶). صص ۵۳-۷۹.
شمیلی، فرنوش (۱۳۸۶). تحلیل عناصر تصویری بر پایه رویکرد نشانه شناسی، علامه، (ش۱۳)، صص۱۹۳-۲۱۰.
ضیمران، محمد (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه شناسی هنری، چاپ دوم، تهران: نشر قصه.
فردوسی، ابولقاسم، حمیدیان، سعید (۱۳۸۵). شاهنامه فروسی، تهران: شرکت نشر قطره.
فردوسی، ابولقاسم (۱۳۷۹). شاهنامه فردوسی، تهران: روایت.
مبارک، وحید (۱۳۹۱). تجلی ویژگیهای پهلوانهای مختلف شاهنامه در شخصیت اسفندیار، فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، (ش۲). صص ۴۱۳-۴۲۶.
URLs:
-http://ferdosi-toosi.blogsky.com/08/06/1392/post-17 ,/104 February, Sunday 11:34 AM.
-https://ganjoor.net/ferdousi/shahname/7esfandyar/sh19/3 February, Tuesday 21:24 PM.

کاوش مضامین کاربردشناختی زبان در نمایشنامه‌ی «کبوتری ناگهان» اثر محمد چرمشیر با تکیه بر آراء جورج یول

پروانه احمدی
دانش آموخته ی ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس
Email: prvnhahmadi61@gmail.com

چکیده

در ایـن مقالـه بـا تکیـه بـر دیدگاه‌هـا و تعاریـف عمـده در زمینـه‌ی برخـی از مضامیـن کاربردشـناختی زبـان (بـرای نمونـه یـول ۱۹۴۷،سـجودی ۱۳۸۵)، رد آنهـا در نمایشـنامه‌ای کوتـاه از محمـد چرمشـیر بـا عنـوان «کبوتـری ناگهـان» پـی گرفتـه می‌شـود. تـلاش بـر ایـن اسـت تـا دریافت‌هـای کاربـرد زبـان در خلـق گفتگـوی نمایشـی در بافـت ایـن نمایشـنامه موردمطالعـه قـرار گیـرد و مصداق‌هایـی از دل آن بیـرون کشـیده شـود. بدیهـی اسـت کـه در هـر اثـر نمایشـی یـک یـا چنـد اصطـلاح کاربـردی زبـان جلـوه‌ی بیش‌تـری دارد و هنـگام خوانـش آن برجسـته بـه نظـر می‌رسـد . در نمایشـنامه «کبوتـری ناگهـان» نیـز سـعی بـر آن اسـت تـا بیش‌تـر بـه آنچـه در رونـد خلـق و پیشـرفت نمایشـنامه تأثیرگـذار بـوده ماننـد انـواع تضمـن، عبـارت هـای ارجاعـی، و انگاره‌هـای فرهنگـی پرداختـه شـود. در ایـن مقالـه بـا تکیـه بـر دیدگاه‌هـا و تعاریـف عمـده در زمینـه‌ی برخـی از مضامیـن کاربردشـناختی زبـان (بـرای نمونـه یـول ۱۹۴۷،سـجودی ۱۳۸۵)، رد آنهـا در نمایشـنامه‌ای کوتـاه از محمـد چرمشـیر بـا عنـوان «کبوتـری ناگهـان» پـی گرفتـه می‌شـود. تـلاش بـر ایـن اسـت تـا دریافت‌هـای کاربـرد زبـان در خلـق گفتگـوی نمایشـی در بافـت ایـن نمایشـنامه موردمطالعـه قـرار گیـرد و مصداق‌هایـی از دل آن بیـرون کشـیده شـود. بدیهـی اسـت کـه در هـر اثـر نمایشـی یـک یـا چنـد اصطـلاح کاربـردی زبـان جلـوه‌ی بیش‌تـری دارد و هنـگام خوانـش آن برجسـته بـه نظـر می‌رسـد . در نمایشـنامه «کبوتـری ناگهـان» نیـز سـعی بـر آن اسـت تـا بیش‌تـر بـه آنچـه در رونـد خلـق و پیشـرفت نمایشـنامه تأثیرگـذار بـوده ماننـد انـواع تضمـن، عبـارت هـای ارجاعـی، و انگاره‌هـای فرهنگـی پرداختـه شـود.

واژگان کلیـدی: کاربردشناسـی زبـان ، گفتگـوی نمایشـی ، یـول ، کبوتـری ناگهـان ، محمـد چـرم شـیر

مقدمه

کاربردشناسی یا منظورشناسی زبان ، شامل نگرش سخنگو و مراتب درک او از جمله و دانش او از نحوه¬ی استفاده از زبان برای تبادل اطلاعات است . بنابراین در کاربردشناسی زبان ، معنای یک جمله در بافت مورد نظر است . در بسیاری از موارد کاربردشناسی مطالعه ی معنای غیرقابل رؤیت می باشد معنایی که شنونده قادر به شناسایی آن است و از طریق بافت تعبیر می شود. کشف این معنا نیز مربوط به پیش فرض ها و انتظاراتی است که در ذهن گوینده و شنونده موجود است. متون نمایشی و به ویژه گفتمان نمایشی از حوزه هایی است که زمینه ای گسترده را برای مطالعه ی زبان در بافت، فراهم میآورد و تا کنون به این امر بسیار پرداخته شده و همواره نیز جا برای بررسی ها و تجزیه و تحلیل های بیشتر در این زمینه فراهم است. در این مقاله ابتدا تعریف مختصری از شاخص های کاربردی زبان ارائه می شود و سپس کنکاش می شود که آیا در ساختار گفتاری نمایشنامه ی «کبوتری ناگهان» این شاخص ها قابل شناسایی است؟ فرض بر این است که در این متن نمایشی نیز شاخص های عمده ای نمود دارند.

۱ - محمد چرمشیر

محمد چرم شیر (زاده ۱۳۳۹ تهران) نمایشنامه نویس و مدرس تئاتر است. او دانش آموخته ی رشته ی ادبیات نمایشی در سال ۱۳۶۶ از دانشگاه تهران است.

محمد چرم شیر بیش از صد نمایشنامه نوشته است که از نمایشنامه های او می توان به «می بوسمت و اشک»، «باد اسب است»، «مکبث»، «قهوه قجری»، «رقص مادیان ها»، «آسمان روزهای برفی»، «شیش و بش»، «می خواستم اسب باشم»، «آرامش در حضور دیگران»، «در مصر برف نمی بارد» و «کبوتری ناگهان» اشاره کرد. نمایشنامه هایش به زبان های انگلیسی، آلمانی و فرانسوی ترجمه و در کشورهای ایران، آلمان، انگلستان، فرانسه، ایتالیا و آمریکا اجرا شده اند.

۲ - کبوتری ناگهان

«کبوتری ناگهان» داستان زنی - «نزهت جهان» - از دوره ی قاجار را روایت می کند که به دلیل نابارووری در دالان تاریک زندگی رها شده است و باید تا پایان عمر به همین دلیل در گوشه ی عزلت و تنهایی خود با درد خود بسوزد و بسازد و دم برنیاورد تا این ضعف و ناتوانی اش مانع چیرگی و تسلط آشکار دیگران بر او نشود.

داستان نمایش در پنج دری خانه ای قدیمی می گذرد و پنج زن که هرکدام از یکی از این پنج دری وارد خانه و داستان نمایش می شوند علاوه بر نمایاندن جنبه های مختلف این معضل بر اهمیت نابارووری زنان در این دوره تأکید می کنند. در صحنه ی اول نمایش، مخاطب با داستان رو به رو و آشنا می شود و انتظار یک داستان کلیشه ای را دارد اما در پرده ی دوم و با حضور مهرآفاق دنیای جدیدی به روی مخاطب گشوده شده و اعلام خطری می شود برای آنچه که در پیش است. مهرآفاق حرف از حقیقتی می زند که تا رسیدن به مرز واقعیت فاصله ی چندانی ندارد. این ذهنیت در صحنه ی بعدی با خبر وصلت «فروغ حشام» با «صنم»، دنیای جدیدی را در مقابل ذهن تماشاگر باز می کند تا این که در پرده ی بعدی مشخص می شود که «صنم» از «فروغ حشام» باردار شده است و واقعیتی تلخ پدیدار می شود.

صحنه ی آخر و با ورود صنم همه انتظار اتفاقاتی را می کشند که پیش از این بارها دیده و شنیده شده است اما چرم شیر تمام قواعد، سنت ها و ذهنیت های رایج را در هم می شکند و با ورود صنم دنیای تازه ای را رقم می زند که کمتر کسی تصور وقوع چنین رویدادی را دارد و این اوج داستانی است که چرم شیر آن را آگاهانه «کبوتری ناگهان» نام داده است.

کبوتر که نماد صلح و دوستی است، به یکباره وارد شده و نزهت جهان را که به دلیل نابارووری اش گوشه نشین شده است، از انزوا خارج کرده و از دنیای خودساخته ی تنهایی اش می رهاند.

صنم بر خلاف تصورات، فرزندش را برای آنان می گذارد و می رود تا هم به زندگی بی رمق آنان جان تازه ای بخشیده باشد و هم کودکی را از مبتلا شدن به سرنوشت تیره و تاری رهانیده باشد.

۲ - کبوتری ناگهان

«کبوتری ناگهان» داستان زنی - «نزهت جهان» - از دوره ی قاجار را روایت می کند که به دلیل نابارووری در دالان تاریک زندگی رها شده است و باید تا پایان عمر به همین دلیل در گوشه ی عزلت و تنهایی خود با درد خود بسوزد و بسازد و دم برنیاورد تا این ضعف و ناتوانی اش مانع چیرگی و تسلط آشکار دیگران بر او نشود.

داستان نمایش در پنج دری خانه ای قدیمی می گذرد و پنج زن که هرکدام از یکی از این پنج دری وارد خانه و داستان نمایش می شوند علاوه بر نمایاندن جنبه های مختلف این معضل بر اهمیت نابارووری زنان در این دوره تأکید می کنند. در صحنه ی اول نمایش، مخاطب با داستان رو به رو و آشنا می شود و انتظار یک داستان کلیشه ای را دارد اما در پرده ی دوم و با حضور مهرآفاق دنیای جدیدی به روی مخاطب گشوده شده و اعلام خطری می شود برای آنچه که در پیش است. مهرآفاق حرف از حقیقتی می زند که تا رسیدن به مرز واقعیت فاصله ی چندانی ندارد. این ذهنیت در صحنه ی بعدی با خبر وصلت «فروغ حشام» با «صنم»، دنیای جدیدی را در مقابل ذهن تماشاگر باز می کند تا این که در پرده ی بعدی مشخص می شود

کـه «صنـم» از «فـروغ حشـام» بـاردار شـده اسـت و واقعیتـی تلـخ پدیـدار مـی شـود.
صحنـه ی آخـر و بـا ورود صنـم همـه انتظـار اتفاقاتـی را مـی کشـند کـه پیـش از ایـن بارهـا دیـده و شـنیده شـده اسـت امـا چـرم شـیر تمـام قواعـد، سـنت هـا و ذهنیـت هـای رایـج را در هـم مـی شـکند و بـا ورود صنـم دنیـای تـازه ای را رقـم مـی زنـد کـه کمتـر کسـی تصـور وقـوع چنیـن رویـدادی را دارد و ایـن اوج داسـتانی اسـت کـه چـرم شـیر آن را آگاهانـه «کبوتـری ناگهـان» نـام داده اسـت.
کبوتـر کـه نمـاد صلـح و دوسـتی اسـت، بـه یکبـاره وارد شـده و نزهـت جهـان را کـه بـه دلیـل نابـاروری اش گوشـه نشـین شـده اسـت، از انـزوا خـارج کـرده و از دنیـای خودسـاخته ی تنهایـی اش مـی رهانـد.
صنـم بـر خـلاف تصـورات، فرزنـدش را بـرای آنـان مـی گـذارد و مـی رود تـا هـم بـه زندگـی بـی رمـق آنـان جـان تـازه ای بخشـیده باشـد و هـم کودکـی را از مبتـلا شـدن بـه سرنوشـت تیـره و تـاری رهانیـده باشـد.

۳ - شـناخت کاربرد زبان در کبوتری ناگهان

بـه کلام جـورج یـول، کاربردشناسـی بررسـی منظـور گوینـده، بررسـی معنـی بافتـی، بررسـی میـزان انتقـال پیـام افـزون بـر آنچـه بـر زبـان آمـده، و بررسـی بیـان فاصلـه نسـبی اسـت (یول،۱۳۸۷:فصـل اول).
در کاربردشناسـی زبـان، معنـا را بـا توجـه بـه موقعیت و اسـتفاده کننـدگان از زبـان، اعـم از گوینـده و شـنونده تعریـف مـی کننـد (راکعی،۱۳۷۹: ۳۰).
۳-۱: تضمن
آن اسـت کـه لفـظ فقـط بـر جزئـی یـا قسـمتی از معنـا دلالـت مـی کنـد.
تضمـن هـا، نمونـه هـای بـارزی از «افزونـی پیـام بـر کلام» هسـتند (یـول،۱۳۸۷: ۵۳).
بـه تعریـف گرایـس، آنچـه کـه گوینـده بـه طـور ضمنـی بیـان مـی کنـد ، بـه طـوری کـه از گفتـار صریـح او متفـاوت باشـد، دلالـت ضمنـی نـام دارد (گرایـس،۱۹۶۱،ص۳).
الـف) تضمن مکالمه ای خاص:
گفتگوهـا در بیشـتر مواقـع در بافـت هـای بسـیار ویـژه ای صـورت مـی گیرنـد کـه در آنهـا اسـتنباط هـای موقعیتـی مفـروض انـد. چنیـن اسـتنباط هایـی بـرای فهـم معانـی منتقـل شـده ای کـه منشـأ آنهـا تضمـن هـای مکالمـه ای خـاص اسـت، ضـروری اند(یـول،۱۳۸۷: ۶۱).
در مثـال (۱)، «ملـوچ خاتـون» بـرای بیـد مجنـون هایـی کـه زیـر بـاران قـرار گرفتـه انـد تشـبیهی بـه کار مـی بـرد. امـا بـه نظـر مـی رسـد پاسـخ «نزهـت جهـان» نقـض راهـکار ارتبـاط باشـد.
(۱) ملـوچ خاتـون: مـرا کـه یـاد خزینـه مـی انـدازد و زینـت دلّاک ایـن بـاران و ایـن بیـد مجنـون هـا.
نزهـت جهان: بلا نبرد تو را، ملوچ جان.
بـرای رعایـت فـرض همـکاری، لازم اسـت ملـوچ خاتـون از بافـت علـت بـی ربـط بـودن ظاهـری پاسـخ نزهـت جهـان را اسـتنباط کنـد. در اینجـا، تضمـن ضرورتـاً ایـن اسـت کـه نزهـت جهـان نمـی توانـد در ایـن بافـت خـاص پاسـخ بدهـد.
ب) تضمن سنجه ای:
ایـن امـر بـه ویـژه دربـاره ی اصطلاحـات بیانگـر کمیـت صـادق اسـت ... اسـاس تضمـن سـنجه ای/مـدرج بـر ایـن اسـت کـه بـا بیـان هریـک از صـورت هـای داخـل سـنجه، نفـی تضمـن تمامـی صـورت هـای بالاتـر بـه طـور تلویحـی رسـانده مـی شـود.
< همه،اکثر،بسیاری،بعضی،اندکی >
< همیشه،اغلب،گاهی اوقات >
< حتماً،احتمالاً>
< الزاماً،بهتر است >
چنـان کـه ملـوچ خاتـون کمیـت غصـه هـای خـود را در جملـه ی مثـال (۲) بیـان مـی کنـد ، مـی تـوان آن را در تضمـن سـنجه ای قـرار داد.
(۲) مـن یکـی همـه ی غصـه هـا را بقچـه پیـچ کـرده ام در دولابچـه ی دلـم. قـدر و قیمتـی ندارنـد ایـن هـا پیـش چشـم هـای همیشـه تـب دار تـو.
گوینـده بـا بـه کار گرفتـن عبـارت «همیشـه»، از طریـق تضمـن، نفـی صـورت هایـی را مـی رسـاند کـه در سـنجه ی بسـامدی در مرتبـه ی پائیـن تـری قـرار دارنـد (ماننـد:«نـه گاهـی اوقـات»؛ و «نـه اغلـب»).
در مثـال (۳)، نزهـت جهـان هنـگام تولیـد پـاره گفـت، کلمـه ای را از سـنجه برمـی گزینـد کـه حـاوی بیشـترین و صحیـح تریـن اطلاعـات بـر حسـب شـرایط موجـود (از لحـاظ کمیـت و کیفیـت) اسـت.
(۳) همـه بـرای مـن غصـه مـی خورنـد، ملـوچ جـان، امـا کار مـن بـا غصـه هـای دیگـران کـه سـرانجام نمـی گیـرد.
بـا انتخـاب کلمـه ی «همـه» در مثـال (۳)، گوینـده تضمـن «نـه اکثـر»، «نـه بسـیاری»، «نـه بعضـی»، و «نـه اندکـی» را بـه وجود مـی آورد کـه از تضمـن هـای سـنجه ای پـاره گفـت اسـت.
نمونـه ای دیگـر مشـابه مثـال (۲) و (۳) را در مثـال (۴) مـی بینیـم.
(۴) مهرآفـاق: در همـه ی آدم هـا، خویـی از شـرارت و بـی قیـدی هسـت. بعضـی جرأتـی دارنـد، عیانـش مـی کننـد. بعضـی - فقـط در پسـتو، بـا خودشـان- مـی گوینـد و مـی گذرنـد.
بـه واژه هـای «همـه» و «بعضـی» کـه بـه ترتیـب متضمـن «نـه بعضـی» و «نـه همـه» اسـت توجـه کنیـد.
همچنیـن، حـرف «و» در پایـان ایـن گفتـار بیانگـر تضمـن متعـارف اسـت کـه در ادامـه خواهـد آمـد.
ج) تضمن متعارف:
تضمـن هـای متعـارف لزومـاً در بطـن مکالمـه رخ نمـی دهنـد و تعبیرشـان نیازمنـد بافـت خاصـی نیسـت. ایـن گونـه تضمـن هـا بـه کلمـات خاصـی مربـوط انـد کـه در صـورت بـه کارگیـری آن

کلمات، معانی ضمنی اضافی حاصل می شود. مانند «اما، حتی، هنوز، سپس» (یول،۱۳۸۷:۶۴).
در مثال (۵)، ملوچ خاتون تضمنی را می آفریند که معنی آن این است که وی انتظار دارد «پیر شدن نزهت جهان» بعداً تحقق یابد.
«تضمن متعارف کلمه ی «هنوز» این است که انتظار می رود موقعیت اکنون بعداً تغییر کند یا احتمالاً عکس آن رخ دهد» (یول،۱۳۸۷:۶۵).
(۵) ملوچ خاتون: تو هنوز جوانی دختر جان.
نمونه هایی دیگر از کاربرد «هنوز» به عنوان تضمن متعارف:
(۶) نزهت جهان: این جا زن ها، نه ساله زن می شوند و سی ساله ننه جان باجی خانم؛ آن وقت سی ساله زنی مثل من، هنوز دختر جان است؟
قابل ذکر است که به جز «هنوز»، «و» نیز در این گفتار نوعی تضمن متعارف است. در اینجا، تضمن واژه ی «و» به صورت «وسپس» جلوه گر می شود که نشان دهنده ی توالی است طوری که اگر ترتیب دو گزاره ی «نه ساله زن می شوند» را با «سی ساله ننه جان باجی خانم (می شوند) « عوض کنیم، تغییر عمده ای در معنی آنها رخ می دهد.
(۷) مهرآفاق: هنوز دارد می بارد این باران نمور؟
(۸) نزهت جهان: هنوز تاریکی خوش تر است در این اتاق.
(۹) نزهت جهان: هنوز این باران می بارد، ملوچ جان ؟
نمونه هایی از کاربرد «و» به عنوان تضمن متعارف:
(۱۰) نزهت جهان: می آید تا یک دم باغ را حالی کند و برود؛ حالی غریب.
(۱۱) نزهت جهان: این یکی هم چند صباحی هست، می چرد و می گذرد.
(۱۲) نزهت جهان: زنی چون شما، از گوشه ای از این ولایت می آید و صاحب همه چیز می شود.
از این نمونه در این نمایشنامه بسیار یافت می شود.
در مثال (۱۳)، از طریق تضمن متعارف «اما»، قضیه ی «ما پا به خشت نگذاشته زنیم» در تقابل با قضیه ی «همیشه کودک باقی ماندن مردها» قرار می گیرد.
(۱۳) نصارخانم: دخترجان، ما پا به خشت نگذاشته زنیم. اما این مردها همیشه کودک باقی می مانند.
نمونه ای دیگر:
(۱۴) صنم: شما نزهت جهان خانمید. توقعی بزرگ دارید از همه چیز، به بزرگی خودتان. ولی من صنم رشتی ام، به چیزهای کوچک هم قانعم.
در پایان مبحث تضمن ها، نمونه ای دیگر از تضمن مکالمه ای در کلام «نزهت جهان» آورده می شود:
(۱۵) مهرآفاق: پس چرا نمی گویی چه وغ وغ ساهاب شده ای، مهرآفاق؟
نزهت جهان: بگویم؟

۳ - ۲: اشاره
به معنی «اشاره کردن» از طریق زبان است. هر صورت زبانی که برای اشاره کردن به کار رود، عبارت اشاره گر نامیده می شود؛ شامل اشاره ی شخصی (مثل «من» و «تو»)، اشاره ی مکانی (مثل «اینجا» و «آنجا»)، و اشاره ی زمانی (مثل «اکنون» و «آن موقع») است.
اشاره آشکارا صورتی از ارجاع است که وابسته به بافت گوینده است؛ اساسی ترین تمایز را بین عبارت اشاره گر «نزدیک به گوینده» در مقابل عبارت اشاره گر «دور از گوینده» می توان یافت (یول،۱۳۸۷ : ۱۹-۱۸).
گوینده و شنونده برای ایجاد بافت یا زمینه ی مکانی و زمانی از ضمایر اشاره بهره می برند. درواقع زمانی که گوینده از ضمیر اشاره (این) در کلام خود استفاده می کند، وضعیت کنونی خود را تشریح می کند و در اصل ضمیر اشاره (این) مدام ما را با اکنون درگیر می کند و سطحی از کنش را ایجاد می کند. اما با استفاده از ضمیر اشاره (آن) در مکان و زمان اکنون، گوینده و به دنبال آن شنونده تغییر جهت می دهند و زمان و مکان دیگری را تشریح می کنند.
الف) اشاره ی مکانی:
در اشاره ی مکانی، محل نسبی افراد و اشیاء مشخص می شود (یول،۱۳۸۷: ۲۳).
(۱۶) نزهت جهان: من که این جا کاری ندارم برای شادی روزهایم.
«اینجا» به بافت «خانه ی قجری» اشاره می کند که گوینده - نزهت جهان - در آن حضور دارد و به آن نزدیک است.
ب) اشاره ی زمانی:
به نظر می رسد مبنای روانی اشاره ی زمانی شبیه به اشاره ی مکانی باشد زیرا می توانیم رخدادهای زمانی را به شکل اشیائی تلقی کنیم که به طرف ما حرکت می کنند (در دیدرس قرار می گیرند) یا از ما دور می شوند (از دیدرس خارج می شوند) (یول،۱۳۸۷:۲۵).
(۱۷) خانم جان : خاطرم متصل - می رود به شومی آن روز که داشتم.
در مثال (۱۷) در برابر واژه ی «اکنون» ، عبارت اشاره به دور «آن روز» نسبت به زمان حال گوینده ، برای اشاره به گذشته به کار می رود.
در زمینه ی «اشاره و فاصله»، نمونه های زیادی را در این اثر نمایشی می توان یافت.

۳ - ۳ : ارجاع
«ارجاع ربطی به نظام زبان ندارد و در عمل ارتباط زبانی یا به عبارت دیگر در کاربرد زبان توسط گویشوران زبان و در بافت های گفتمانی مشخص، یکی از نقش هایی که زبان بر عهده دارد امکان ارجاع به جهان خارج است» (سجودی،۱۳۸۵:۱۷). سجودی در ادامه به نقل از لاینز می

نویسد که ارجاع موفق مشروط به آن است که شنونده به درستی هستی مورد نظر یعنی مرجع را تشخیص دهد. به عقیده ی یول شاید بهتر باشد ارجاع را به مثابه عملی در نظر بگیریم که طی آن، گوینده یا نویسنده با به کارگیری صورتهای زبانی، شرایطی را فراهم می کند تا شنونده یا خواننده بتواند پدیده ای را بشناسد (یول،۱۳۸۷:۲۹).

الف) ارجاع به ماقبل:

سخنگویان بعد از معرفی اولیه ی یک موجودیت خاص، عبارات مختلفی را برای حفظ و تداوم ارجاع به کار می گیرند؛ مانند عبارات اسمی معرفه و ضمایر. این عبارات را عموماً «ارجاع به ماقبل» یا «پیش مرجع» می نامند. در نمایشنامه ی چرم شیر، موارد «ارجاع به ماقبل» -به ویژه از نوع ضمایر متصل و منفصل- به وفور وجود دارد آنچنانکه شمارش آنها نیازمند چندین صفحه است و در این مقاله تنها به نمونه ای از آن اشاره می شود.

در مثال (۱۸) که مکالمه ای است بین مهرآفاق و نزهت جهان در مورد مردها، ضمیر پیش مرجع «آنها» در اینجا باید به صورت «مردها» تعبیر شود.

(۱۸) نزهت جهان: تو زیاده توقع داری از این زندگی که مردها دارند با ما زن ها، مهرآفاق جان.

مهرآفاق: بیچاره ما زن ها.

نزهت جهان: چرا بیچاره ما زن ها؟ ما هم نقل و حکایتی داریم برای خودمان. آنها می چرند با صنم رشتی-

ب) اسامی و مصادیق:

چنین به نظر می رسد که در جامعه ی زبانی ای که از نظر فرهنگی-اجتماعی تعریف مشخصی دارد، میان اسامی خاص از یک سو و اشیائی که بر اساس عرف با آنها پیوند دارند، از سوی دیگر، نوعی پیوند کاربردشناختی وجود داشته باشد (یول،۱۳۸۷:۳۴).

منطق زبان حتی در اسامی خاص، منطق عددی و اثباتی نیست. منطق زبان منطق بازی های گفتمانی است (سجودی،۱۳۸۵:۲۵).

(۱۹) مهرآفاق: ما هم ملیله می دوزیم و دلخوشیم به این «شاتوبریان». زهت جهان: کاش همین «شاتوبریان» پر بود در قیل و قال این اندرونی ها.

با توجه به بافتی که در (۱۹) ایجاد شده، مصداق مورد نظر گوینده و مصداق استنباطی شنونده شخص نیست، بلکه یک کتاب شعر از آثار شاتوبریان است (به ضمیر «این» در پاره گفت توجه شود).

۳ - ۴: پیش انگاشت و استلزام

پیش انگاشت عبارت از موضوعی است که گوینده فرض می کند پیش از ادای پاره گفت حقیقت دارد (یول،۱۳۸۷:۴۰).

استلزام نتیجه ی منطقی موضوعی است که در پاره گفت اظهار می شود. بنابراین، استلزام متعلق به جمله است نه گوینده (یول،۱۳۸۷:۴۱).

(۲۰) نزهت جهان: آن وقت ما زن ها، مردانی بر خشت می انداختیم بی این همه ننگ و عار- چرا می خندی، مهرآفاق جان؟

در تولید پاره گفت (۲۰) معمولاً گوینده این پیش انگاشت را دارد: «برای نزهت جهان و زنان ننگ و عاری بابت ناباروری وجود دارد» و استلزام و نتیجه ی منطقی آن این است که: «مهرآفاق می خندد» (برای درک بهتر این مثال از استلزام به اصل نمایشنامه /صحنه ی اول رجوع شود).

نیز به نظر می رسد در این پاره گفت «انگاره ی فرهنگی» موجود است و عبارت «مردانی بر خشت انداختن» بیشتر به انگاره ی فرهنگ ایرانی نزدیک است تا به تضمن. در این باره در ادامه بحث خواهد شد.

۳ - ۵: گفتمان و فرهنگ

به بیان یول «گویندگان و نویسندگان زبان را نه تنها از بُعد کارکرد تعاملی آن (یعنی مشارکت در کنش اجتماعی)، بلکه از بعد کارکرد متنی (یعنی تولید متن مناسب و خوش ساخت) و کارکرد اندیشگانی (یعنی بیان فکر و تجربه به شیوه ی منسجم) نیز به کار می برند» (یول،۱۳۸۷:۱۰۹).

الف) انگاره های فرهنگی:

ساختارهای دانش پیش زمینه ی ما، یعنی انگاره های موجود برای تعبیر جهان خارج، الزاماً بر اساس فرهنگ تعیین می شوند. به سخن دیگر، انگاره های فرهنگی در بافت تجارب بنیادی ما شکل می گیرند (یول،۱۳۸۷:۱۱۴).

(۲۱) مهرآفاق: ... دلم سوخت برای این بیچاره فروغ حشام که از روانی طبع دده ها باید تا صبح - آفتابه به دست- بماند در مبال باغ.

«آفتابه به دست» انگاره ای فرهنگی است که در بافت این نمایشنامه برای اشخاص موجود دارای تعبیری مشترک است.

(۲۲) مهرآفاق: حالا این فروغ حشام نره غولی نداشته باشد همتای خودش، آسمان به زمین می آید؟

«نره غول» نیز در بافت فرهنگی این اثر برای همه تعبیری از «فرزندی پسر» است.

نمونه هایی دیگر از انگاره های فرهنگی که در بافت فرهنگی این نمایشنامه و کشور ایران - به طور خاص ایران دوره ی قاجار - تعابیر مشخص دارد اما در سایر فرهنگ ها چه بسا باعث شگفتی و یا حتی سوءتفاهم شود:

(۲۳) مهرآفاق: ... کجا رفتند آن خنده های سرخوشانه ی ما در این باغ ؟ یادت هست چه آتشی می سوزاندیم در همین باغ ؟

به انگاره ی «آتش سوزاندن» توجه شود که پاره گفت قبلی یعنی «خنده های سرخوشانه» سهولت بیشتری به تعبیر آن می بخشد.

(۲۴) نصارخانم: ... قبرستان کرده ای این اتاق را - کجا جا کرده ای دده های این خانه را؟

این ملوچ غربتی کدام گور است خبر مرگش؟ -

بـه انـگاره هـای «قبرسـتان» کـه بـه تاریکـی در ایـن بافـت فرهنگـی تعبیـر مـی شـود و نیـز «کـدام گـور اسـت» و «خبـر مرگـش» توجـه شـود.

ب) دانش پیش زمینه ای:

سـاختاری معرفتـی اسـت کـه از پیـش در ذهـن وجـود دارد (یـول،۱۱۲:۱۳۸۷).

(۲۵) نصارخانم: ... زِقّ و زوقی هـم مـی افتـد بـه ایـن اندرونـی شـما. شـاید تـو هـم دلـی تـازه کـردی ایـن میـان تفسـیر ایـن کلام، البتـه در بافتـی کـه در آن مطـرح مـی شـود ، نیـاز بـه انـگاره ای از پیـش مشـخص دارد کـه ایـن فهـم را ایجـاد کنـد کـه مـراد از «زقّ و زوق» صـدای نـوزاد اسـت و یـا سـر و صـدای کـودک.

و ایـن دانـش از تجـارب پیشـین و سـاختار معرفتـی قبلـی ناشـی مـی شـود کـه حضـور یـک کـودک در خانـه سـر و صـدا و گریـه هـا و خنـده هـای کودکانـه را بـه همـراه دارد.

در مثـال (۲۶) آنچـه مطـرح خواهـد شـد اهمیـت ویـژه ای در ایـن نمایشـنامه دارد. نمونـه ای اسـت از دانـش پیـش زمینـه ای و البتـه در بافـت فرهنگـی ایـران کـه نقطـه ی عطـف اصلـی در گـره افکنـی و گـره گشـایی در بافـت ایـن درام اسـت.

(۲۶) صنـم: خانـم جـان، سـعادتی نیسـت صنـم رشـتی بـودن در ایـن ولایـت.

«صنـم رشـتی»: واژه ای کـه درواقـع نـام یکـی از شـخصیت های ایـن درام کوتـاه اسـت. شـخصیتی کـه نقطـهٔ عطـف گفتگوهـای ایـن ماجـرا را تشـکیل مـی دهـد. تـا قبـل از حضـورش، نامـش کـه بـر سـر زبـان هـا مـی آیـد، بـا تکیـه بـر معرفتـی پیشـین کـه در بافـت فرهنگـی ایـن سـرزمین و ایـن نمایشـنامه وجـود دارد تفسـیری در ذهـن شـخصیت هـای درام و نیـز مخاطـب این-فرهنگـی ایجـاد مـی کنـد کـه اضافـه بـر تعبیـر و تفسـیری اسـت کـه در ذهـن مخاطبـان ناآشـنا بـا ایـن انـگاره ی فرهنگـی مـی نشـیند. و هنگامـی کـه ایـن «نـام» و ایـن شـخصیت مـورد گفتگـو در درام حضـور عینـی مـی یابـد بـا پـاره گفـت مذکـور بـر ایـن دانـش پیـش زمینـه ای تأکیـد مـی کنـد و مهـر تأییـد مـی گـذارد.

اشـاره مـی شـود کـه «صنـم رشـتی» در فرنـگ عامـه ی ایـن مـرز و بـوم لقبـی اسـت کـه معنـای هرزگـی را بـه همـراه دارد . و ایـن گونـه اسـت کـه کاربـرد ایـن واژه نیـاز بـه دانشـی پیـش زمینـه دارد و داشـتن ایـن دانـش سـبب مـی شـود رونـد تحلیلـی و تفسـیری ایـن نمایشـنامه زودتـر بـه نتیجـه برسـد و حتـی در تسـریع شـکل گیـری تعلیـق دراماتیـک نیـز مؤثـر اسـت.

جمع بندی

در ایـن نوشـته ی مختصـر، بـا تکیـه بـر تعاریفـی کـه جـورج یـول در کتـاب «کاربردشناسـی زبـان» ارائـه داده، تـلاش بـر ایـن بـوده تـا شـاخص هـای کاربـردی زبـان کـه در متـن نمایشـنامه ی «کبوتـری ناگهـان» اثـر چـرم شـیر یافـت مـی شـود مـورد کاوش و بررسـی قـرار گیـرد. نمونـه هایـی از ایـن شـاخص هـای موجـود در قالـب (۲۶) مثـال ارائـه شـده اسـت و در نتیجـه بـار دیگـر بـر کاربـرد زبـان در گفتمـان هـای دراماتیـک صحـه مـی گـذارد و بـه تجزیـه و تحلیـل و بازنمایـی آن مـی پـردازد.

پی نوشت ها

Reference: ارجاع

Entailment: استلزام

Deixis: اشاره

Temporal Deixis: اشارهٔ زمانی

Spatial Deixis: اشارهٔ مکانی

Cultral Schemata: انگاره فرهنگی

Presupposition: پیش انگاشت

Implicature: تضمن

Scalar Implicature: تضمن سنجه ای

Conventional Implicature: تضمن متعارف

Pragmatics: کاربردشناسی

منابع

چرم شـیر،محمد(۱۳۸۳) کبوتری ناگهان، تهران: نشر نیلا.

راکعی،فاطمه(۱۳۷۹)معناشناسـی و هرمنوتیـک در زبان شناسـی، مجلـه رشـد معلم،مصاحبـه جـواد محقـق، قروردیـن۱۳۷۹، شـماره۱۴۹.

سـجودی،فرزان(۱۳۸۵) معنـا، مرجـع و مصـداق: بازاندیشـی یـک بحـث قدیمـی، پژوهشـنامه علـوم انسـانی، ش۵۰ دانشـگاه شـهید بهشـتی، دانشـکده علـوم انسـانی.

صادقـی اصفهانـی، لیـلا(۱۳۸۷) گفتمـان دلالـی سـکوت از دیـدگاه زبـان شناسـی، مجلـه پژوهـش علـوم انسـانی، سـال نهـم، شـماره ۲۴، پائیـز و زمسـتان ۱۳۸۷، صـص ۱۶۳-۱۸۳.

یـول، جـورج(۱۳۸۷) کاربردشناسـی زبـان؛ ترجمـه ی محمـد عمـوزاده مهدیرجـی و منوچهـر توانگـر، تهـران: انتشـارات سـمت.

www.theater.ir، ۵، ۱۳۹۰ اسفند

بررسی تحلیلی ویژگی‌های منظره‌پردازی نگاره‌های سبک هندی در مرقع گلشن

سحر شفائی
کارشناس ارشد صنایع دستی، دانشگاه هنر سوره
Email: sahar.shafayi@gmail.com

چکیده
مرقع گلشن محفوظ در کتابخانه‌ی نسخ خطی کاخ گلستان مجموعه کم نظیری و مشهوری است که از نظر مطالعه تاریخ نقاشی ایران و هنر گورکانیان هند، خصوصاً دوران جهانگرشاه حائز اهمیت فراوانی است. اهمیت پژوهش این است که مرقع گلشن به عنوان برجسته‌ترین آثار دوران جهانگیری، سیر تحول هنر گورکانیان هند را به تصویر درآورده است و نیز در این آلبوم آثار متنوع و وسیعی از سبک‌های مختلف دیده می‌شود که تاکنون مطالعه‌ی دقیقی بر روی ویژگی منظره‌پردازی‌های نگاره‌های آن صورت نگرفته است. هدف از این پژوهش، شناسایی ویژگی‌های طبیعت‌پردازی در نگاره‌های مرقع گلشن است. و از آنجا که طبیعت در هنر و به خصوص در نگارگری همواره موردتوجه هنرمندان بوده و در آثار برجای مانده گرایش به منظره‌نگاری به خوبی مشهود است. می‌توان مسأله پژوهش حاضر را بررسی این سوال‌ها دانست که آیا طبیعت‌پردازی در نگاره‌های سبک هندی مرقع گلشن دارای خصوصیاتی متحد و یکپارچه است؟ منظره‌پردازی‌های این سبک چه ویژگی‌هایی دارد؟ روش این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی بوده و چند نگاره دارای ویژگی‌های غالب از منظره‌پردازی سبک هندی در مرقع گلشن، مورد مطالعه قرارگرفته است. در نهایت هر فرهنگی به شیوه خاص خود به منظره‌نگاری اهمیت بخشیده و ارزش قائل شده است و نگاره‌های سبک هندی موجود در مرقع گلشن شامل ویژگی‌های نو و جدیدی مثل قائل شدن به جو و فضا در مناظر و استفاده بیشتر و دقیق‌تر از دورنما بوده است.

واژگان کلیدی: سبک هندی، مرقع گلشن، منظره‌پردازی، نگارگری

مقدمه

در دوره‌ی جهانگیر شاه برحسب علایق این امپراتور، گرایش‌های متفاوتی مانند پرتره‌سازی، نقاشی از طبیعت، گل‌ها و حیوانات و... به وجود آمد. از ویژگی‌های نقاشی در این عهد ایجاد مرقعات است. مرقع گلشن مجموعه‌ای از تجربیات هنرمندان هندی بوده؛ که فضاها، سبک‌ها و گرایش‌های متفاوتی را در خود دارد. طبیعت در مجموعه آثار مرقع گلشن جایگاه ممتاز و قابل تأمل دارد. و پرداختن به سبک‌های طبیعت‌پردازی در مرقع گلشن زمینه پژوهش و آشنایی با عصر گورکانی هند را فراهم می‌سازد. در دوران جهانگیر شاه گرایش هنرمندان به منظره‌نگاری و حجم‌پردازی بیشتر شد و بخش عظیمی از مرقع گلشن در این دوره تصویرسازی شده است. این پژوهش سعی بر شناسایی ویژگی‌های طبیعت‌پردازی در نگاره‌های سبک هندی مرقع گلشن دارد. زیرا عناصر مهمی در طبیعت‌پردازی‌های آثار مرقع گلشن ظاهر می‌شود که قبل از آن جایگاهی نداشته مثل نور و حجم‌پردازی و استفاده از پردازهای فراوان در منظره‌پردازی این دوره بیشتر از قبل دیده شده است. بنابراین می‌توان مسأله حاضر را بر روی این سوالات دانست، عناصر بصری و ساختاری به کار رفته در منظره‌پردازی نگاره‌های سبک هندی مرقع گلشن چه ویژگی‌هایی دارد؟ آیا طبیعت‌پردازی درنگاره‌های سبک هندی مرقع گلشن دارای خصوصیاتی متحد و یکپارچه است؟

روش تحقیق

روش پژوهش مزبور توصیفی ـ تحلیلی بوده و گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و اسنادی است. جامعه آماری آن مرقع گلشن موجود در کتابخانه‌ی نسخ خطی کاخ گلستان می‌باشد. مرقع گلشن که حاوی حدود ۳۰۰ قطعه خوشنویسی، تذهیب و نگارگری است. که پس از مراجعه به گنجینه نسخ خطی کاخ گلستان حدود ۸۰ تصویر از منظره‌پردازی در نگاره‌های این مرقع جمع‌آوری شد. و پس از بررسی این تصاویر ۵ اثر که دارای بیشترین ویژگی‌های غالب در طبیعت‌سازی سبک هندی را داشت مورد بررسی قرار گرفت. در پژوهش حاضر نیز روش نمونه‌گیری و تحلیل تصاویر مرقع گلشن، انتخابی و بر اساس تشابه می‌باشد.

پیشینه تحقیق

در طی مطالعاتی که پیرامون موضوع پژوهش صورت پذیرفت می‌توان گفت پژوهشی با عنوان «بررسی تحلیلی ویژگی‌های منظره‌پردازی نگاره‌های سبک هندی در مرقع گلشن» وجود ندارد. پژوهش‌های قبلی انجام گرفته نزدیک با این، شامل چندین مقاله از مجله هنر و مردم با عنوان«آشنایی با چند نقاش ایرانی و هندی در اوایل قرن یازدهم هجری» که در سال ۱۳۴۳ و در شماره‌ی ۱۹ مجله هنر و مردم توسط عیسی بهنام به چاپ رسیده است. در این مقاله به خصوصیات سبک نگارگری ایران و هند اشاره شده که در این دوران نقاشی جنبهی تزئینی خود را از دست داده و به طبیعت نزدیک شده بود. و در انتها به اختصار به معرفی و تحلیل آثار هنرمندان ایرانی و هندی موجود در مرقع گلشن پرداخته شده است. در مقاله دیگری با نام «تحلیلی از یک سند تاریخی راجع به مرقع پادشاهی گلشن و چمن» که در سال ۱۳۴۶و در شماره‌ی ۶۱ و۶۲ مجله‌ی هنر و مردم نوشته‌ی محیط طباطبایی، که در آن تعریف مرقع و نیز معرفی کامل مرقع گلشن، تالیف و توصیفی که دیباچه نگار، به امر شاه جهان بر این مرقع نوشته از جمله: مرقع مرکب چه تعداد خط و نقاشی دارد و تهیه این مرقع چند سال و چه مقدار هزینه داشته و نیز چگونگی بدست آوردن این کتاب توسط ایرانیان و رسیدن این مرقع در زمان ناصرالدین‌شاه به ایران را شرح می‌دهد. و مقاله‌ای از احمد سهیلی خوانساری در رابطه با مرقع گلشن به چاپ رسیده است که با عنوان «مرقع گلشن تحلیلی از یک سند تاریخی» که در سال ۱۳۴۷ و در شماره‌ی ۷۳ منتشر شده است. در این مقاله نگارنده برای تمیم و تکمیل مقاله‌ی آقای محیط طباطبائی راجع به مرقع گلشن شرحی نگاشته است که در آن به معرفی مرقع گلشن که شامل آثار خطاطی و نقاشی هنرمندان ایرانی و هندی، قطع و مشخصات آن، و به طور اجمالی به تاریخ آفرینش و اتمام مرقع و جمع‌آوری اوراق آن توسط صحافان، مذهبان و مصوران تا این مرقع به یک قطع و اندازه ساخته شود و مطالبی از این دست پرداخته است. در نهایت تا کنون تحلیلی بر روی منظره‌پردازی نگاره‌های سبک هندی مرقع گلشن انجام نگرفته است.

نقاشی گورکانی در دوران جهانگیری (سبک هندی)

هنر مربوط به امپراتوران گورکانیان هند، که تحت حمایت همایون‌شاه(میانه سده‌ی شانزده/ دهم هجری) آغاز شد؛ و تحول آن تا زمان نورالدین‌محمد جهانگیرشاه گورکانی(نیمه نخست ده هجدهم/ دوازدهم هجری) ادامه یافت(پاکباز، ۱۳۹۰: ۵۸۹). از ویژگی‌های سلطنت جهانگیرشاه این بود که وقایع حکومت خود را شخصاً هر روز یادداشت می‌کرد و در کتابی با عنوان توزک جهانگیری تدوین می‌نمود(پاریزی، ۱۳۳۱: ۱۲۴). جهانگیر شاه در اصل ترک زبان و ترک نژاد بود اما به خاطر علاقه بسیار او به زبان و ادب فارسی توزک جهانگیری را به فارسی نوشت (کری‌ولش،۱۳۸۹:۱۴). جهانگیر علاوه بر مقام پادشاهی، جهانداری و جهانگردی، شاعر و اهل هنر بود. وی به شکار علاقه بسیار داشت، صحبت در احوال موجودات، حیوانات و پرندگان را دوست می‌داشت و به پرورش گل اهمیت بسیاری می‌داد. و نیز هنرهای زیبا و نقاشی در زندگی او تأثیر زیادی داشته

است(باستانی پاریزی، ۱۳۳۱: ۱۲۴).
تحولی که در کار هنری مکتب بابری جهانگیر رخ داد توسط جهانگیر شاه و ملکه‌ی ایرانی نورجهان خلق شد. وی مردی طبیعت دوست بود در کتاب خاطراتش توزک جهانگیری می‌خوانیم که پادشاه جهانگیر در کشمیر باغهای بزرگی احداث کرد که هنوز هم در زیبایی و طراوت بی‌نظیرند. اما تفاوت باغهای جهانگیر شاه با باغهای اکبری در این است که سراسر باغهای اکبر شاه را چنارهای کهنسال پوشانده است. اما در باغهای جهانگیر جویبارها، گلزارها، آلاچیق‌ها و فواره‌های زیبا وجود داشته است(غروی، ۱۳۸۵: ۱۱۲).
در دوران جهانگیر شاه به دلیل آسودگی از گرفتاری‌های اداری و سیاسی و از آنجایی که وی هنرمند و هنرشناس برجسته‌ای بود در کار نقاشان مداخله کرده و هنرمندان زیر نظر او به کار می‌پرداختند(شریف زاده، ۱۳۷۵: ۲۰۸). وی در کتاب خاطراتش توزک جهانگیری آورده است: علاقه من به نقاشی و ممارستم در تشخیص این آثار تا حدی است که اگر هر اثری نزد من آورده شود چه از هنرمندان در گذشته و یا معاصر باشد بدون اینکه نام آن به من گفته شود می‌توانم بگویم این اثر متعلق به کیست (راجرز، ۱۳۸۲: ۱۲۶).
بنابراین «مینیاتور هند از زمان حامی و پشتیبان بزرگ هند یعنی جهانگیر مرحله آزاد گشتن از قید و نفوذ خارجی را بدون آنکه گرایش به هنر و شیوه ایرانی بطور کامل از میان برود، آغاز کرد. ولی با پیروی از سلیقه شاهزاده سبب گردید تا عرضه داشت صحنه‌های مربوط به جنبه های داستانی کمتر گردد و در عوض به طرح صحنه‌های مربوط به زندگی روزانه پرداخته شود. در نتیجه موجبات بررسی مربوط به طبیعت پیرامون و گیاهان و حیوانات فراهم آمد. هنر تک چهره‌سازی در این عهد جنبه عمومیت پیدا کرد و در زمان شاه جهان (۱۶۵۸ - ۱۶۲۸) حامی دیگر هنر در هند، برروی آن تکیه گردید و این شیوه موفقیت بیشتری یافت» (رجاوند، ۱۳۵۱: ۳۷).
بدین ترتیب در عهد جهانگیرشاه نقاشی گورکانیان هند[1] به اوج خود می‌رسد در این دوران نقاشان از نمونه‌سازی، پرسپکتیو سه‌بعدی و استفاده از درجه‌بندی‌های متفاوت رنگ برای نشان دادن فاصله استفاده کردند(راجرز، ۱۳۸۲: ۱۵۷). و دیگر از ویژگی تصویرسازی این سبک ترکیب‌های ساده، تأکید بر چهره‌پردازی واقع‌گرایانه، گرایش به منظره‌پردازی و نقوش حیوانی تا حدودی واقع‌گرایانه‌تر بوده و نیز در عناصر بصری مانند نقطه در قالب پردازهای فراوان و یا سایر عناصر مانند نور و رنگ، بافت پرکار ملاحظه می‌شود، و همین ویژگی‌ها به سبک هندی خصوصیات یکپارچه می‌بخشد.
اما در دربار مغولان هند یکی از مهم‌ترین وظیفه نقاشان دربار نقاشی آلبوم‌ها و کتاب‌های خطی و مصورسازی و مذهب‌سازی آنها به صورت مجلل بوده است. یکی از ویژگی‌های هنر در دوره‌ی جهانگیری تهیه مرقعات بود. در این دوره نقاشی‌های منفرد به همراه نقاشی‌های استادان گذشته که از کتاب‌ها جدا مانده بود در قالب یک مرقع جمع‌آوری و صحافی می‌شد. این مرقعات به واسطه این‌که نقاشی‌های هنرمندان متفاوتی را در یک مجموعه و در کنار هم گرد می‌آوردند امکان مطالعه و بررسی بهتر نقاشی‌های هنرمندان برجسته متفاوتی را در یک مجموعه و در کنار هم گرد می‌آوردند(ارمی، ۱۳۹۲: ۷۶).
در دوران جهانگیرشاه هنر نقاشی و خوشنویسی به کمال خود رسید. و مرقعی به وجود آمد که مظهر تکامل هنر ایران و هند می‌باشد و این مرقع امروزه در کتابخانه ایران، به نام مرقع‌گلشن محفوظ است(طباطبائی، ۱۳۴۶: ۴۰).

مرقع گلشن

برای دستیابی به معنای مرقع[2] در ابتدا باید رقعه[3] را معنی نمائیم. برخی از لغت‌شناسان رقعه را به معانی ۱ـ پاره‌چیزی، تکه، قطعه ۲ـ پینه که به جامه دوزند، وصله۳ـ قطعه کاغذی که روی آن نویسند۴ـ نامه، مکتوب، دانسته‌اند. و در لغت‌نامه دهخدا واژه رقعه را به معانی مکتوب و نوشته و نامه می‌باشد. اما صوفیان بر جامه پیشین خود رقعه رقعه می‌دوختند. یعنی وصله بر وصله می‌زدند تا تن پوش زمستانه و فقیرانه فراهم آورند و چنین جامه را مرقع می‌گفتند. برخی معتقدند همین جامه درویشان الهام بخش هنرمندان برای به کار گرفتن ذوق و هنرشان باعث گردید تا ترکیب و تنظیم قطعات خط و نقاشی اوراقی ترتیب دهند و به اعتبار مرقع درویشان آنها را مرقع بنامند(نقیبی، ۱۳۸۲: ۸ـ۹).
«در لغت‌نامه آنندراج آمده است که مرقع: کتاب، خرقه، و دلق؛ چرا که این هر دو چیز رقعه رقعه و پاره پاره به هم جمع شده می‌باشد. بعضی از لغت‌شناسان هم در معنای مرقع نوشته‌اند: مرقع در پی زده شده و مرمت شده، ساخته شده از پاره پاره‌های به هم جمع کرده و خرقه و دلق درویشان و کتاب تصاویر و کتابی که از قطعه‌های خطوط مختلف ترتیب داده شده باشد»(نقیبی، ۱۳۸۲: ۹).
«در فرهنگ فارسی به ویژه در تذکره‌های قدیمی، در این مورد از واژه مرقع استفاده شده است که به مفهوم تکه تکه‌های مختلف است؛ یعنی مجموعه‌ای از قطعات شامل خطوط خوشنویسان و نقاشی‌های متنوع استادان مختلف که آنها را با دقت تمام در کنار یکدیگر می‌چسبانیدند و فضای خالی را با تذهیب و کاغذهای الوان و ابر و باد پر می‌کردند و سپس با جدول‌های مرصع مناسب و

۱-*Mughal painting*

۲-*Album*

۳-*Albumpage a pieccof paper*

زنجیره‌های زیبا به شکل یکدست در می‌آورند و تعدادی از آنها را به وسیله‌ی پارچه آهاردار از دو طرف به گونه‌ای به یکدیگر متصل می‌کردند که در کنار یگدیگر قابل رؤیت باشند و این مجموعه را مرقع می‌نامیدند»(عتیقی، ۱۳۸۰: ۱۹۳).

از معروف‌ترین این مرقع‌ها مرقع گلشن می‌باشد که این مرقع نفیس یکی از مهم‌ترین مجموعه نقاشی و خط نوشته‌های عهد گورکانیان هند است که بیشترین بخش آن در کتابخانه نسخ خطی کاخ گلستان در تهران نگهداری می‌شود. برخی محققان بر این عقیده‌اند جهانگیر در تنظیم و تدوین این مرقع مراقبت داشته است. و به نظر می‌رسد بسیاری از آثار متعلق به عهد پدر یا جد اوست که برای تنظیم مرقع گردآوری شده است(ترکمانی، ۱۳۸۸: ۶۶). و از آنجا که بسیاری از صفحات و نگاره‌هایی که در اختیار جهانگیرشاه قرار داشته به یک اندازه نبوده است، وی دستور می‌دهد تمامی آثار را بر روی کاغذ بزرگتر بچسباند و حاشیه‌ی آنها را با نقوش گوناگون مزین سازد، بدین ترتیب بسیاری از صفحات مرقع گلشن مربوط به دوران جهانگیر شاه است(شریف‌زاده، ۱۳۷۵، ۲۰۸).

معرفی اجمالی تعدادی از هنرمندان هندی مرقع گلشن

بشنداس را باید از نامدارترین هنرمندان هندی الاصل دانست که در ایران نیز از معروفیت خاص برخوردار است. وی نقاش معروف و سرشناس هندی در عهد جهانگیر شاه بود. او تصویرسازی و شبیه‌پردازی را خوب می‌دانست و قلم‌گیری و پرداخت آن را به شیوه خود انجام می‌داد(کریم‌زاده‌تبریزی، ۱۳۶۳: ۱۰۱). درآثار بشنداس پیکره‌ها و تزئینات کاملاً ایرانی است. ولی حجم‌پردازی، پس‌زمینه، آسمان و درختان متأثر از شیوه‌ی اروپایی و ناتورالیستی است(پاشازانوس و فدوی، ۱۳۸۷: ۵۲).

دولت محمد یا دولت مصور نقاش پر مهارت هندی است که در دوره اکبر و جهانگیر خوش درخشید و مشهور شد. وی در تصویرسازی شیرین قلم و باریک بین بوده و در چهره‌سازی و شبیه‌پردازی و ارائه چهره حقیقی استاد بوده است(کریم‌زاده‌تبریزی، ۱۳۶۳: ۱۰۱). منوهر نقاش هندی مشهوری است که زیر نظر دولت محمد کار می‌کرده و در مرقع گلشن کارهای زیادی دارد(بهنام، ۱۳۴۳: ۵). وی نیز مانند بشنداس در ایران معروفیت دارد به خصوص که استعداد و ذوق قابل انعطاف داشته و در ساختن صحنه‌های گروهی استاد بوده است(غروی، ۱۳۸۵).

بالچند هنرمند دیگر عهد جهانگیر نیز در دوران امپراتوری اکبر وارد نقاشخانه شد، در عصر جهانگیر مهارت یافت و در عصر شاه جهان به حد اعلای شهرت و استادی رسید. وی نقاش پر مهارت و نازک قلم بوده و در جانورسازی و منظره‌پردازی و ترسیم مجالس مختلف و باشکوه دست پرتوان داشت. از آثار رقم دار او در کتابخانه گلستان ایران محفوظ است، که موضوعات متنوعی از جمله مجلس نشست پادشاه گورکانی، تصویر آرایش و لباس پادشاهی، شبیه باقر خان و ... دارد(کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳: ۹۶).

طبیعت در نگارگری هند

طبیعت همیشه ذهن هنرمندان مختلف را مشغول داشته و در عین حال بهترین آموزگار آنها بوده است. ولی ادراک طبیعت همیشه نزد هنرمندان یکسان نیست. و طبیعتی که هنرمند درک می‌کند با آنچه که در اذهان همه‌ی مردم است کاملاً متفاوت است(آیت‌الهی، ۱۳۸۸: ۱۵). بنابراین مفهوم طبیعت از مد نظر هنرمندان نیز افتراق دارد و تعاریفی هم که ارائه می‌شود از نظرگاه آنان متفاوت است.

«به نقل از دکتر آیت‌الهی: طبیعت بخشی از فضاست و فضا از دیدگاه هنرمند یک تهی بی‌نهایت است و طبیعت محتوای مادی و تصویری این تهی است. بنابراین طبیعت را چنین می‌توان توجیه کرد، طبیعت بخشی از فضا، آب و هوایی و ارتباط با ادراک هنرمند از فضاست که می‌تواند زیر اندیشه‌ها و تأثیرات آیینی و «از دیگران» در فضای ذهن هنرمند و «درون او» استحاله شده و تغییر کند؛ و «منظره» ظهور این استحاله بر گستره‌ی تصویر است»(آیت‌الهی،۱۳۸۴: ۶). همچنین نزد عرفا و حکمای اسلامی، عالم ملک و طبیعت هر چند نازل‌ترین مرتبه از مراتب و حضرات وجود است و در انتهای قوس نزول قرار دارد، اما به جهت آن که عالم، ماسوای حق، و طبیعت بنا بر مرتبت خود، بهره و حصه‌ای از وجود حق دارد، نزد عرفا و هنرمندان دارای شأن و مرتبه مهّمی است(شوشتری، شیرازی، ۱۳۸۷: ۶).

و بنا بر نظر ملاصدرا «آن‌چه مقدم جوهریت اشیاء است، حقیقت و ذات هر چیزی، قوت ساریه در اجسام، مبدأ قریب فعل ارادی ذات و عنصر و صور اشیأ»(سعیدی، کشاورز، ۱۳۸۷: ۱۹۶).

بنابراین وقتی از طبیعت سخن می‌گوییم منظور طبیعت آفرینش است، آفرینش خداوند، نه محیط قالب‌ریزی شده اطراف ما. در متون هندی آمده که «ما باید آنگونه بسازیم که خداوند در آغاز ساخت». طبیعت در هنرهای شرقی عموماً، و خصوصاً در هنرهای سنتی هند مفهومی متفاوت دارد. بنابر دیدگاه شرقی، هنر حقیقی، هنری است با بیان نمادین و سرشار از معنی؛ نمایش چیزهاست که تنها با عقل به رویت در می‌آیند. پس مطابق تعریف فوق، هنگامی که سخن از طبیعت در هنر شرق به میان می‌آید؛ منظور وجه ذاتی و علی طبیعت است نه بُعد عَرضی و ظاهری آن. منظور طبیعت آفرینش خداوند است، لذا تقلید موجه، تقلید از علت است، تقلید از خداوند است؛ و هنر در این میان، تقلیدی است از ظواهر اشیاء، نه ظواهر

آن‌ها. و همین‌طور محققین دیگری مانند ماسول اورسل[1] و هاینریش زیمر[2] هر دو به مطلب واحدی اشاره کرده‌اند: که هنر هند هدفی غیر از تقلید ظاهر طبیعت دارد. اگر گاه و بیگاه به مواردی بر می‌خوریم که در یک نگاره، هنرمند به بازسازی برخی از پدیده‌های طبیعی پرداخته این رویکردی عَرضی که هنرمند در کنار تصاویری که از درون خود نشأت گرفته به طور جانبی، جزئیاتی را نیز از طبیعت واقعی ثبت نموده است(ذکرگو، ۱۳۸۸).

در نتیجه حضور طبیعت در هنر شرق از اندیشه‌های فلسفی-عرفانی تبعیت می‌کند؛ زیرا طبیعت مظاهر خاصی در هنر شرقی دارد که معمولاً تجلی و تبلور ابعاد فکری-فلسفی هنرمندان و حکمای شرق نیز است. بدین ترتیب ضمیر ناخودآگاه هنرمند شرقی تجلی طبیعت را در آثارش به گونه‌ای خاص نمایان می‌کند و نشان از این دارد که طبیعت جزء لاینفک هنر شرق است و این نوع نگرش و برخورد با طبیعت در فرهنگ و هنر شرقی نشان دهنده جلوه حضور حقیقی خداوند در کائنات است و این نوع بینش از گذشته های دور در تمدن کهن شرقی ایران و هند حاکم بوده است(سعیدی، کشاورز، ۱۳۸۷).

اکنون می‌توانیم طبیعت‌پردازی در سبک نقاشی هند را مورد بررسی قرار دهیم، هنر مغولان هند تا اندازه‌ای متأثر از شیوه نقاشی اروپایی خصوصاً در ایجاد مناظر دارد، و با وجود این که مکتب نگارگری گورکانیان هند با ورود نقاشان ایرانی در اواسط سده‌ی دهم هجری، به هندوستان آغاز شد ولی به سوی مکتب رئالیستی تمثال‌های فیگوراتیو، توجه به دورنما و ویژگی‌های چشم‌انداز به شیوه اروپایی تحول و گرایش یافت. این تمایل به خصوص در سبک‌های نقاشی که نخستین کار هنرمندان مغولان هند بوده نمودار شد بدین ترتیب فضای نگاره‌ها بین نقاشی شرق و غرب ایستاده، اما از بسیاری جهات در ردیف سبک‌های نقاشی ایرانی قرار دارد، زیرا به رغم گرایش بسیار به سبک ناتورالیسم، هنوز به سبک خیال انگیز و ایده‌آلی گرایش دارد، و از نظر ترکیب‌بندی و استفاده از رنگ‌هایِ درخشان و بافت به صورت پردازهای فروان نیز کاملاً از سبک ایرانی تأثیر گرفته است و در عین حال تا حدودی متمایل به حجم‌پردازی، طبیعت گرایی و شبیه‌سازی به شیوه اروپایی می باشد. اما در نهایت گرایش به شرق و تأثیر از طبیعت روحانی یکپارچه درخشان و روشن سراسر تجلی حق، به شیوه هنر نگارگری ایرانی دارد. زیرا هیچ یک از شیوه‌های اروپایی، اعم از روش، نحوه اجرا، رنگ‌آمیزی و ترکیب‌بندی مورد توجه هنرمندان هند قرار نگرفت. فقط در شکل سایه‌زنی، نمای کلی منظره‌ی پشت صحنه و محیط کلی آن نمودار می‌شود.

تحلیل نگاره‌های سبک هندی

نگاره تفرج در طبیعت قالب مستطیل شکل و نظام ترکیب‌بندی آن افق، عمود و مدور بوده و۳ پلان منظره‌پردازی با زاویه دید مقابل(روبه‌رو) دارد. عناصر طبیعت شامل دو تپه‌ماهور سبز و مدور در انتهای نگاره که بر روی آن چند درختچه کوچک قرار دارد و نیز چمن‌زار سرسبز که در سراسر نگاره دیده می‌شود که روی آن پوشش گیاهی و چندین نوع گل و بوته رنگین قرار دارد. علاوه بر آن در وسط نگاره درخت سرو نوک تیز کوچک که دور آن درخت شکوفه صورتی پیچده است، مشاهده می‌شود. که در زیر این درختان جوی آبی می‌گذرد در آخر آسمان دل‌انگیز با سایه روشن‌هایی سفید و آبی ملاحظه می‌شود(تصویر۱).

تصویر۱: تفرج در طبیعت، هنرمند نامعلوم؟تاریخ؟صفحه‌ی۱۲۳مرقع گلشن، سبک هندی، مأخذ کتابخانه نسخ خطی کاخ گلستان، نسخه شماره۱۶۶۳.
تصویر۱-الف: تحلیل عناصر بصری و ساختاری نگاره تفرج در طبیعت. تصویر۱-ب: ترکیب‌بندی نگاره تفرج در طبیعت.

۱-*M.Oursel*
۲-*H.Zimmer*

بوته‌هـای سـبز و گل‌هـای رنگیـن بنفـش، صورتـی و زرد و قرمـز، بـرگ و شـکوفه درخـت بـه صـورت عنصـر بصـری نقطـه در نـگاره دیـده می‌شـوند(تصویر۱-الف). عنصـر خـط و سـطح در ایـن تصویـر حضـور نـدارد و تـا حـدودی حجم‌پـردازی در تپـه ماهورهـا مشـاهده می‌شـود. بافـت نیـز بـه شـیوه پردازهـای خطـی و سـایه روشـن بـر روی پس‌زمینـه بـه سـبک هنـدی می‌تـوان دیـد. مهم‌تریـن عنصـر بصـری ایـن نـگاره نـور و رنـگ بـوده و سـبب ایجـاد تضـاد تیـره و روشـن و سـرد و گـرم شـده اسـت. دیگـر ایـن کـه پس‌زمینـه سـبز در کنـار گل‌هـای رنگیـن و در ارتبـاط بـا پوشـش رنگیـن پیکره‌هـا ایجـاد هماهنگـی و هارمونـی رنـگ در اثـر کـرده اسـت. عـلاوه بـر این‌هـا باعـث ریتـم و حرکـت در تصویـر شـده اسـت. و عمق‌نمایـی کمـی در انتهـای کار دیـده می‌شـود. امـا شـیوه قرارگیـری عناصـر طبیعـت و پیکره‌هـا در یـک راسـتا بـه لحـاظ سـاختاری باعـث تقسـیم‌بندی عمـود و سـبب تعـادل در نـگاره شـده اسـت(تصویر۱-ب).

کـه بـا توجـه بـه مـوارد گفتـه شـده ایـن نـگاره دارای خصوصیات متحـد اسـت. از ویژگی‌هـای طبیعـت در ایـن اثـر عمق‌نمایـی نسـبی، خلوت‌گرایانـه و تـا حـدودی بازتاب‌هـای نـور و رنـگ و در عیـن حـال گرایـش بـه واقع‌گرایـی در آن مشـاهده می‌شـود.

تصویر۲: شاهزاده و چند مرال، اثر آقا رضا، تاریخ؟صفحه ۲۲مرقع گلشن، سبک هندی، مأخذ کتابخانه نسخ خطی کاخ گلستان، نسخه شماره۱۶۶۳.
تصویر۲-الف: تحلیل عناصر بصری و ساختاری نگاره شاهزاده و چند مرال. تصویر۲-ب: ترکیب‌بندی نگاره شاهزاده و مرال.

نـگاره شـاهزاده و مرال‌هـا در قالبـی مسـتطیل شـکل و نظـام ترکیب‌بنـدی مـدور، عمـود و افـق مشـاهده می‌شـود. تصویـر در ۳ پـلان منظره‌پـردازی بـا زاویـه دیـد مقابـل و بـالا مشـاهده می‌شـود. عناصـر طبیعـت شـامل تپـه سـبز رنـگ کـه تمـام نـگاره را بـه خـود اختصـاص داده و روی آن پوشـش گیاهـی، انواع گل بـا غنچـه، تکـه سـنگ‌ها و حیوانـات قـرار دارد. در پاییـن اثـر دو مـرال شـاخدار زیبا(گـوزن قرمـز) یکـی در سـمت راسـت و دیگـری در سـمت چـپ دیـده می‌شـود کـه در میـان آن‌هـا درخـت سـرو نـوک تیـز کوچکـی را می‌تـوان دیـد ایـن عناصـر تقریبـاً قرینـه هسـتند و عـلاوه بـر آن در سـمت چـپ پاییـن نـگار جـوی آب کوچکـی از میـان سـنگ‌ها و گل‌هـا و گیاهـان می‌گـذرد و در کنـار ایـن جـوی نقـره فـام دو خرگـوش مشـاهده می‌شـود(تصویر۲). در وسـط نـگاره ردیفـی از تکـه سـنگ‌ها قـرار دارد کـه در بـالای اثـر مـرال بـزرگ بـا شـاخ‌های پیـچ در پیـچ قـرار دارد در آخـر بـروی تپـه چندیـن تکـه سـنگ کوچـک و بـزرگ و درخـت خشـکیده کوچـک بـا آسـمان آبـی بـه همـراه ابـر سـفید پیچـان دیـده می‌شـود. عنصـر بصـری نقطـه در ایـن نـگاره بـه صـورت گیاهـان و گل‌هـا، تکـه سـنگ‌ها و دو خرگـوش کوچـک مشـاهده می‌شـود(تصویر۲-الف). عناصـر بصـری خـط و سـطح در کار حضـور نـدارد. حجم‌پـردازی و بافـت بـه شـیوه پردازهـای نقطـه‌ای پرتکلـف بـه سـبک هنـدی در مرال‌هـا و تپـه مـدور دیـده می‌شـود. رنـگ و نـور هـم بـه طـور یکپارچـه در کار وجـود دارد. رنـگ سـبز پـس زمینـه در کنـار گل‌هـای قرمـز، بنفـش، صورتـی، نارنجـی و دیگـر عناصـر طبیعـت در ارتبـاط بـا پوشـش پیکره‌هـا عـلاوه بـر ایجـاد هارمونـی رنـگ باعـث تضادهـای رنگـی سـرد و گـرم و تیـره و روشـن در نـگاره شـده اسـت. ریتـم و حرکـت در چیدمـان گل و بوته‌هـا و تکـه سـنگ‌ها و مرال‌هـا دیـده می‌شـود. شـیوه قـرار گیـری مرال‌هـا بـه لحـاظ سـاختاری سـبب تقسـیم‌بندی عمـود و افـق و ایجـاد تعـادل در تصویـر شـده اسـت(تصویر۲-ب). از ویژگی‌هـای منظره‌پـردازی در ایـن اثـر خلوت‌گرایانـه، نمادیـن و در عیـن حـال گرایـش بـه واقع‌گرایـی و فضاسـازی دو بعـدی و سـه بعـدی دارد. در نهایـت ایـن تصویـر دارای خصوصیـات متحـد اسـت.

نـگاره‌ی فیـل در زنجیـر در قـاب مسـتطیل شـکل و نظـام ترکیـب بنـدی مـدور، عمـود و افـق مشـاهده می‌شـود. و ۳پـلان

منظره‌پردازی با زاویه دید مقابل در آن دیده می‌شود. عناصر طبیعت شامل فیل بزرگی که در وسط و پایین نگاره و در پشت آن درخت تنومند با گل و برگ بسیار دیده میشود که این دو بیشترین قسمت تصویر را به خود اختصاص داده‌اند. در سمت چپ درخت تپه مدوری قرار دارد. در پلان بعدی برکه‌ای همراه با گل‌های نیلوفر سفید و مرغابی‌هایی در حال شنا از میان تپه ماهورها نمایان است. در آخر تپه ماهورها و درختی کوچک با آسمان آبی و سفید همراه با پرنده‌ای در حال پرواز مشاهده می‌شود(تصویر ۳).

تصویر۳: فیل در زنجیر، هنرمند نامعلوم؟ تاریخ؟ صفحه ۱۵۵مرقع گلشن، سبک هندی، مأخذ کتابخانه نسخ خطی کاخ گلستان، نسخه شماره۱۶۶۳.
تصویر۳-الف: تحلیل عناصر بصری و ساختاری نگاره فیل در زنجیر. تصویر۳-ب: ترکیب‌بندی نگاره فیل در زنجیر

مرغابی‌ها و گل‌های نیلوفر درون برکه، تکه‌سنگ‌ها، پوشش گیاهی، برگ و گل درختان به صورت عنصر نقطه در تصویر دیده می‌شود(تصویر۲-الف). خط به صورت قلم‌گیری در تمامی عناصر نگاره مشاهده می‌شود و عنصر سطح حضور چشمگیری ندارد. حجم‌پردازی بسیار زیبایی بر روی تنه درخت و فیل دیده می‌شود، بافت به شیوه پردازهایی لطیف اما پر تکلف به سبک هندی بر روی پس‌زمینه، تپه ماهورها، تنه درخت و فیل در زنجیر می‌توان دید. رنگ‌آمیزی این اثر به شیوه سیاه قلم و استفاده از چند رنگ به طور محدود بوده است. اما وجود درخت تنومند با برگ‌هایی سبز و شکوفه‌هایی صورتی و همین‌طور برکه‌ای سفید و خاکستری با آسمان سفید و آبی و یک پرنده سفید و در ارتباط با عناصر دیگر موجود در نگاره ضمن ایجاد هماهنگی تا حدودی تضاد رنگی به وجود آورده است. علاوه بر این‌ها سایه‌روشن‌هایی با ته رنگ سبز و نورپردازی ملایم در اثر دیده می‌شود. ریتم و حرکت در چیدمان اجزای طبیعت دیده می‌شود شیوه قرارگیری درخت بزرگ وسط نگاره به لحاظ ساختاری سبب تقسیم‌بندی عمود و قرارگیری فیل به صورت افقی ایجاد تعادل در تصویر کرده است(تصویر۳-ب).

همان طور که مشاهده می‌شود طبیعت در این نگاره دارای خصوصیات یکپارچه است. از ویژگی‌های منظره‌پردازی در این اثر نمادین، خلوت‌گرایانه و در عین حال گرایش به واقع‌گرایی دارد. و فضاسازی آن دو بعدی و سه بعدی می‌باشد.

در تصویر بعدی اثر قالب مستطیل شکل و نظام ترکیب‌بندی متمرکز، مدور، عمود و افق و در ۳ پلان با زاویه دید مقابل مشاهده می‌شود. اجزای طبیعت در این نگاره شامل تپه سبز مدوری است که بیشترین سطح تصویر را به خود اختصاص داده است. و بر روی آن پوشش گیاهی، دو اسب بزرگ در پایین و دو درختچه در بالای آن به صورت قرینه قرار دارد.

در بالاترین قسمت تپه سه درخت کوچک و چند تکه سنگ دیده می‌شود در آخر آسمان آبی با ابرهای سفید همراه با دسته‌پرندگان در حال پرواز را می‌توان دید(تصویر۴). عنصر بصری نقطه در این نگاره به صورت دسته‌های پرندگان در حال پرواز،گیاهان، برگ درختان و تکه سنگ‌های کوچک مشاهده می‌شود(تصویر۴-الف). عناصر بصری خط و سطح در کار حضور چشمگیری ندارد. حجم‌پردازی و بافت به شیوه پردازهای لطیف و پرکار به سبک هندی بر روی تپه مدور و دو اسب مشاهده می‌شود. رنگ و نور هم به طور یکپارچه در کار وجود دارد. رنگ سبز پس زمینه در ارتباط با پوشش اسب‌ها و پیکره‌ها علاوه بر ایجاد هارمونی رنگ باعث تضادهای رنگی سرد و گرم و تیره و روشن در نگاره شده است. و رنگ سرد در کار غالب است. ریتم و حرکت در چیدمان درختان، پوشش

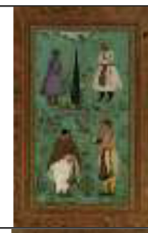
گیاهی و تکه سنگ‌ها و حتی اسب‌ها دیده می‌شود و شیوه قرارگیری پیکره‌ها و اسب‌ها به لحاظ ساختاری سبب تقسیم‌بندی عمود و افق و ایجاد تعادل در تصویر شده است(تصویر۴-ب). ویژگی‌های منظره‌پردازی در این اثر شامل فضایی سه بعدی، خلوت‌گرایانه، نمادین و در عین حال گرایش به واقع‌گرایی دارد. در نهایت این تصویر دارای خصوصیات متحد است.

تصویر۴: تفرج در طبیعت؟ هنرمند نامعلوم؟ تاریخ؟ صفحه ۱۱ مرقع گلشن، سبک هندی، مأخذ کتابخانه نسخ خطی کاخ گلستان، نسخه شماره ۱۶۶۳
تصویر۴-الف: تحلیل عناصر بصری و ساختاری نگاره تفرج در طبیعت. تصویر۴-ب: ترکیب‌بندی نگاره تفرج در طبیعت.

تصویر۵: تفرج در طبیعت، هنرمند نامعلوم؟ تاریخ؟ صفحه۳مرقع گلشن، سبک هندی، مأخذ کتابخانه نسخ خطی کاخ گلستان، نسخه شماره۱۶۶۳.
تصویر۵-الف: تحلیل عناصر بصری و ساختاری نگاره تفرج در طبیعت. تصویر۵-ب: ترکیب‌بندی نگاره تفرج در طبیعت.

نگاره تفرج در طبیعت، قالبی مستطیل شکل و نظام ترکیب‌بندی مدور، عمود و افق دارد. طبیعت در۶ پلان با تلفیق دو زاویه دید بالا و مقابل مشاهده می‌شود. اجزای طبیعت به صورت چمن‌زاری سبز که بر روی آن چندین نوع درخت و چند بوته گل مشاهده می‌شود. در پایین چمن‌زار آب در قالب حوض آب دیده می‌شود که در سمت راست و چپ آن دو درختچه نخل دیده می‌شود و درست در بالای آن‌ها دو درخت سرو نوک تیز و در کنارشان دو درخت شکوفه سفید قرار دارد این عناصر به صورت قرینه در کنار هم قرار گرفته‌اند. بعد از آن جوی آب و چمن‌زار و دو درخت نخل در بالا و سمت راست و یک درخت تنومند سبز در سمت چپ دیده می‌شود که این عناصر را به صورت متقارن می‌توان دید در آخر پشت دیوار انبوه درختان و در دورست‌ها سه درخت نخل و پرندگان در حال پرواز را در آسمان آبی ملاحظه می‌کنیم(تصویر۵). شکوفه و برگ درختان در این اثر به صورت عنصر نقطه دیده

می‌شـود(تصویر۵-الف). عناصـر بصـری خـط و سـطح در آن حضـور چشـمگیری نـدارد. تـا حـدودی حجم‌پـردازی در تنـه درخـت بـزرگ سـمت چـپ نـگاره دیـده می‌شـود. بافـت نیـز بـه صـورت پردازهـای پـرکار بـه شـیوه هنـدی در چمـن‌زار و درختـان دیـده می‌شـود. رنـگ عناصـر طبیعـت در ارتبـاط بـا پوشـش رنگیـن پیکـره ایجـاد تضـاد و تعـادل کـرده اسـت. نـور و رنـگ بـه صـورت یکپارچـه مشـاهده می‌شـود. ریتـم و حرکـت در چیدمـان درختـان دیـده می‌شـود. شـیوه قرارگیـری درختـان بـه لحـاظ سـاختاری سـبب تقسـیم‌بندی عمـود در نـگاره شـده اسـت(تصویر۵-ب). و عمق‌نمایـی در انتهـای نـگاره دیـده می‌شـود. همان‌طـور کـه ملاحظـه می‌شـود منظره‌پـردازی در ایـن نـگاره دارای خصوصیـات متحـد اسـت. از ویژگی‌هـای طبیعـت در ایـن اثـر، فضاسـازی آن بیـن دو بعـد و سـه بعـد قـرار گرفتـه اسـت و خلوت‌گرایـی و گرایـش بـه واقع‌نمایـی دارد.

شماره	نگاره	عنوان اثر	سبک اثر	ساختار ترکیب‌بندی	پلان‌بندی	فضاسازی	ویژگی عناصر طبیعت
۱		تفرج در طبیعت	هندی	افق، عمود، مدور	پلکانی همراه با عمق‌نمایی نسبی	بین دو بعدی و سه بعدی	گرایش به طبیعت‌پردازی و واقع‌نمایی
۲		شاهزاده و چند مرال	هندی	مدور، عمود، افق	پلکانی	بین دو بعدی و سه بعدی	گرایش به طبیعت‌پردازی و واقع‌نمایی
۳		فیل در زنجیر	هندی	مدور، عمود، افق	پلکانی همراه با عمق‌نمایی نسبی	بین دو بعدی و سه بعدی	گرایش به طبیعت‌پردازی و واقع‌نمایی
۴		تفرج در طبیعت	هندی	متمرکز، مدور، عمود، افق	پلکانی همراه با عمق‌نمایی نسبی	بین دو بعدی و سه بعدی	گرایش به طبیعت‌پردازی و واقع‌نمایی
۵		تفرج در طبیعت	هندی	مدور، عمود، افق	پلکانی همراه با عمق‌نمایی نسبی	بین دو بعدی و سه بعدی	گرایش به طبیعت‌پردازی و واقع‌نمایی

نتیجه

همان‌طور که گفته شد در زمان جهانگیرشاه ساخت مرقعات رواج پیدا می‌کند که بی‌نظیرترین آن مرقع گلشن است و بیشترین آثار این مرقع مربوط به این دوره است. در این عهد هنرمندان گرایش به منظره‌پردازی داشتند، و همواره هنرمندان از کهن‌ترین روزگاران بر این باور بوده‌اند که طبیعت بهترین الگو و بهترین آموزگار است. و در آثار هنری همه اقوام و ملل، طبیعت است که بیش از هر چیز آشکار است، به خصوص در هنر شرقی طبیعت جزء لاینفک آن است. بنابراین در عهد جهانگیرشاه موجبات بررسی مربوط به طبیعت پیرامون و گیاهان و حیوانات فراهم آمد. در نتیجه طبیعت در مرقع‌گلشن جایگاه ممتاز و قابل تأمل دارد، زیرا با وجود اینکه هنر هند تأثیر از نقاشی اروپایی دارد اما به بیان خاص خود می‌رسد و آن را به یک سبک نزدیک‌تر می‌کند. و با تحلیل‌هایی که بر روی منظره‌پردازی‌های نگاره‌های سبک هندی این مرقع انجام گرفت. در پاسخ به سوال اول بر اساس جدول ارائه شده، طبیعت‌پردازی نگاره‌های سبک هندی وام‌دار نقاشی اروپایی، از جمله گرایش به واقع‌گرایی، حجم‌پردازی، عمق‌نمایی نسبی و فضای بین دو بعد و سه بعد دارد. و در پاسخ به سوال دوم بر اساس نتایج حاصل از جدول بنابراین نگاره‌های سبک هندی موجود در مرقع گلشن شامل ویژگی‌های نو و جدیدی مثل قائل شدن به جو و فضا در مناظر و استفاده بیشتر و دقیق‌تر از دورنما، گرایش به طبیعت‌پردازی، تکلف در اجرای طبیعت و فضای خلوت‌گرایانه دارد و نیز استفاده از پردازهای فراوان و ترکیب‌بندی به شیوه شرقی(هنر ایرانی) در آثار مشاهده می‌شود و در عین حال توجه به بازتاب‌های نور و رنگ و تضاد تیره و روشن و استفاده از سایه روشن به شیوه اروپایی در این سبک مشاهده می‌شود اما در نهایت فضای عمومی و تکنیک اجرایی نگاره‌ها را به وحدت می‌رساند، و به سبک پخته و مقتدر می‌رسد. بدین ترتیب همین ویژگی‌ها به سبک هندی خصوصیات متحد و یکپارچه می‌بخشد.

منابع

آذرمهر، گیتی(۱۳۸۵) شرحی دیگر بر مرقع گلشن، گلستان هنر، ۴، ۷۶-۶۷.

ارمی، عاطفه (۱۳۹۲) بررسی ویژگی‌های تصویری نگاره‌ها و حواشی خط نگاره‌های مرقع گلشن. دانشگاه هنر تربیت مدرس تهران.

آیت الهی، حبیب الله (۱۳۸۴) طبیعت در هنر مشرق زمین. کتاب ماه هنر، ۸۳-۸۴، ۳-۱۰

آیت الهی، حبیب الله (۱۳۸۸) طبیعت در هنر مشرق زمین. نوشین دخت نفیسی. مجموعه مقالات همایش طبیعت در هنر شرق. تهران: شاد رنگ.

بهنام، عیسی (۱۳۴۳) نقاشان ایران در هندوستان، هنر و مردم، ۲۰، ۲-۵.

پاریزی، باستانی (۱۳۳۱) یادداشتهای خصوصی روزانه جهانگیر. یغما، ۴۸، ۱۲۴-۱۳۰.

پاشا زانوس، محرمعلی؛ فدوی، محمد (۱۳۸۷) تأثیر متقابل تصویرسازی ایران و هند در عصر صفویه، ۱۲۶، ۴۶-۵۲.

پاکباز، رویین (۱۳۹۰) دایره المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.

ترکمانی، احمد (۱۳۸۸) نگاهی بر تأثیر نقاشی ایران بر نقاشی هند، ماه هنر، ۱۲۹، ۷۱-۶۶.

ذکرگو، امیرحسین (۱۳۸۸) طبیعت در هنر شرقی تأملی در آرای آناندا کوماراسوامی. مجموعه مقالات همایش طبیعت در هنر شرق. تهران: شاد رنگ.

راجرز، جی ام (۱۳۸۲) عصر نگارگری مغول هند. جمیله هاشم زاده. تهران: دولتمند.

رجاوند، پرویز (۱۳۵۱) سیری در هنر ایران و دیگر سرزمین‌های اسلامی از قرن سوم تا یازدهم هجری. هنر و مردم. ۱۱۷، ۳۶_ ۳۷.

رسولی، زهرا (۱۳۸۸) تأثیر نقاشی ایرانی بر نقاشی هند در ادوار مختلف در سرزمین‌های شمال و دکن هند. پیام بهارستان. ۵، ۳۵۳_ ۳۶۰.

سعیدی، محبوبه؛ کشاورز، پانتهآ (۱۳۸۷) طبیعت در نگارگری با تأکید بر نگاره همای همایون، ۷۸، ۲۰۸-۱۹۴.

شریف‌زاده، عبدالمجید (۱۳۷۵) تاریخ نگارگری ایران. تهران: حوزه هنری.

طباطبایی، محیط (۱۳۴۶) تحلیلی از یک سند تاریخی راجه به مرقع پادشاهی گلشن و چمن. هنر و مردم. ۶۱_۶۲، ۴۰_۴۷.

عتیقی، مهدی (۱۳۸۰) کتاب آکاردئونی یا نسخه‌ی مرقع. نامه بهارستان. ۴. ۱۹۳.

غروی، مهدی (۱۳۸۵) جادوی رنگ مقدمه‌ای بر روابط هنری ایران و هند در عصر پادشاهان صفوی ایران و امپراتوران بابری هندوستان، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

کریم‌زاده، تبریزی (۱۳۶۳) احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگاگر هند و عثمانی جلد اول. تهران: لندن.

کری ولش، استوارت (۱۳۷۳) مینیاتورهای مکتب ایران و هند/ احوال و آثار محمد زمان نقاش دوره‌ی صفوی، یحیی ذکاء، تهران: یساولی.

نقیبی، ابوالقاسم (۱۳۸۳) سیری در مرقعات موجود در کتابخانه‌های مهم ایران، پیام بهارستان، ۳۲، ۸_ ۲۰.

هاشم، محمد (۱۳۵۹) جهانگیرنامه توزک جهانگیری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

منبع تصاویر

مرقع گلشن، نسخه شماره۱۶۶۳، کتابخانه نسخ خطی کاخ موزه گلستان.

ارائه راهکارهایی برای مدیریت هزینه ضایعات پوشاک در ایران

رسول کمالی خانقاه
کارشناسی حسابداری، دانشگاه علوم اقتصادی
Email: r.kamali.khanghah@iran.ir

چکیده
صنعت نساجی یکی از قدیمی ترین صنایع در ایران است که حدود ۱۰درصد بخش نیروی کار را به خود اختصاص می دهد و سهم بالایی در مصرف انرژی برق و آب دارد، بنابراین بهبود کارآیی انرژی و مواد در این صنعت یک مفهوم اولیه محسوب می شود. با توجه به مسأله کمبود مواد اولیه و نیز بحران انرژی در آیندهٔ نزدیک، بخش مهمی از تحقیقات به یافتن راهکارهایی جهت استفاده مجدد از منابع ضایعاتی معطوف گردیده اند. در بخش نساجی نیز نظر به حجم فراوان تولید انواع ضایعات جامد و نیز عدم وجود کاربری های با ارزش و تعریف شده برای آن ها، توسعه رویکردهای بازیافت می تواند سبب حفظ محیط زیست، کاهش هزینه ها و نیز صرفه جویی در مصرف سایر منابع گردد. لذا در مقاله حاضر به ارائه راهکارهایی برای مدیریت هزینه ضایعات پوشاک در ایران پرداخته شده است. این تحقیق با استفاده از روش کتابخانه ای انجام پذیرفته و در روند پژوهش ابزار فیش برداری مورد استفاده قرار گرفته است. نتایج نشان می دهد که در بخش های مختلف تولید و مصرف صنایع نساجی و پوشاک، رویکردهای بازیافت به لحاظ برگرداندن مجدد این منابع به چرخه تولید و کاهش مصرف مواد اولیه و هزینه ها می توانند حائز اهمیت باشند.

واژگان کلیدی: پوشاک، بازیافت، منسوجات، هزینه، جاذب صوت.

مقدمه

منسوجات و پوشاک افزون بر کارکرد اقتصادی، با توسعهٔ فعالیت‌های فرهنگی و اجتماعی در جوامع، از مؤلفه‌های فرهنگی اقوام مختلف و از جمله مردم ایران به شمار می‌رود. هریک از پوشاک‌ها می‌توانند بیانگر هویت قومی، اجتماعی، جغرافیایی، سیاسی، مذهبی، صنفی و شأن و منزلت طبقات مختلف اجتماعی باشد. سرزمین پهناور ایران که مسکن و مأوای اقوام مختلف بوده است، در زمینه تولید پوشاک سابقه دیرینه دارد. از زمان هرودت پارچه های ایران شهرت جهانی داشته و بعدها رومیان از منسوجات ایران تقلید کردند. این صنعت در دوره ساسانیان ترقی چشمگیری کرد به گونه ای که چینی ها از خریداران پارچه های ایرانی شدند. در دوره اسلامی، ایران یکی از مراکز مهم صنعت نساجی گشت و بازار تجارت آن در ایران رونق یافت و پارچه های ابریشمی ایران علاوه بر سرزمین های اسلامی به دیگر کشورها در شرق و غرب منتقل می شد. سده های چهارم و پنجم هجری قمری از ادوار مهم تاریخی ایران در عرصه تولید منسوجات و پوشاک بوده است و این دوران را از نظر صنعت نساجی نسبت به ادوار دیگر برجسته ساخته است. رشد صنعت نساجی در زمینه درآمدزایی و مالی در حیات اقتصادی مردم و دولت های وقت تأثیر به سزایی داشت. در منابع مکتوب این دوره در شرح فعالیت های اقتصادی و بازرگانی شهرها، پارچه یکی از عمده ترین کالاهای تولیدی و صادراتی معرفی گردیده است. از مجموع توصیفات این منابع می توان به تصویری نسبتاً آشکار از تولیدات اقمشه و البسه، مراکز تولیدی، درآمدها و صادرات آن دست یافت (ثواقب و روشنی، ۱۳۹۵: ۶۳).

صنعت نساجی در زمره بزرگترین، مهمترین و قدیمی ترین صنایع جهان است که به دلیل اشتغال زایی بالا و نقش صنعتی، اقتصادی و اجتماعی فوق العاده، بسیار مورد توجه اغلب کشورها و اقتصادهای بزرگ دنیا قرار دارد. مزایای متنوع آن از جمله قدرت اشتغالزایی بالا، ارز آوری، تولید ثروت ملی، نیاز به سرمایه گذاری کمتر نسبت به سایر صنایع و ارزش افزوده بالا، موجب شده است که بسیاری از کشورها صنعتی شدن خود را صرفا از صنایع نساجی و پوشاک آغاز کنند و کماکان نیز در بخش های دانش بنیان و با ارزش افزوده بالا پیشرو باشند. از جمله سیاست های موفق در پیشرفت این صنعت که تقریبا در همه کشورهای پیشرو (از قبیل چین، هند، ترکیه، ویتنام و...) به اجرا درآمده، جذب سرمایه گذاری خارجی است که پیش نیاز آن، در درجه اول رقابتی کردن هزینه های تولید و سپس تسهیل فضای مناسب کسب و کار و عقد قراردادهای تجاری آزاد و ترجیحی با بازارهای هدف صادراتی و تأمین زیرساخت ها، تسهیلات مالی و مشوق های صادراتی می باشد. علاوه بر این، دسترسی به مواد اولیه، نیروی کار ارزان و ماهر، حمایت همه جانبه دولت ها، مشوق های متنوع و تخفیف های مالیاتی، از جمله مشوق های سرمایه گذاری داخلی و خارجی در این صنعت به شمار می رود (وزارت صنعت، معدن و تجارت).

در ایران صنعت نساجی یکی از قدیمی ترین صنایع است که حدود ۱۰٪ بخش نیروی کار را به خود اختصاص می دهد و سهم بالایی در مصرف انرژی برق و آب دارد، بنابراین بهبود کارآیی انرژی و مواد در اینجا یک مفهوم اولیه محسوب می شود. البته تلاش های زیادی برای حل این معضالت صورت گرفته از جمله بهینه سازی روش های تولید، یکپارچه سازی فرآیندهای تولید، انجام عملیات روی پساب ها و طراحی فرآیندها و ... اما افزایش هزینه های عملیات به خصوص در زمینه آب برای کاهش آلودگی ها همچنان از چالش های پیش روی صنعت است. بنابراین یافتن یک موازنه صحیح بین هزینه تولید و کیفیت در صنعتی که سهم بالایی از استفاده از منابع دارد ضرورت توجه به جلوگیری از ایجاد ضایعات و هدر رفتها را برجسته می سازد (عمید و سیه پوش، ۱۳۹۲: ۸۸).

مدیریت استراتژیک هنر و دانش تبیین برنامه بلند مدت، اجرا و ارزیابی آن است به گونه ای که سازمان قادر به دستیابی اهداف خود از جمله امکان ارائه برنامه های جامع جهت تخصیص منابع و سازماندهی و مدیریت آن باشد. لذا مدیریت منابع یکی از وظایف اصلی و کلیدی مدیران در سطح کلان و راهبردی بوده و رویکرد هزینه یابی که هدف آن به طور ویژه مدیریت تولید فرآیندها با در نظر گرفتن جریان جریان مواد مواد است به عنوان یک ابزار کنترل مدیریتی در تصمیم گیری تخصیص منابع در زنجیره تأمین شناخته می شود. این رویکرد به عنوان یک خط مشی در تخصیص هزینه ها به جریان مواد و مدیریت آن برای سازماندهی شرکت ها از ابتدا تا انتها به طور کارا و هدف محور تعریف شده است (سارکیس[1] ، ۲۰۰۳: ص ۴۰۱).

با توجه به مسأله کمبود مواد اولیه و نیز بحران انرژی در آیندهٔ نزدیک، بخش مهمی از تحقیقات به یافتن راهکارهایی جهت استفاده مجدد از منابع ضایعاتی معطوف گردیده اند. در بخش نساجی نیز نظر به حجم فراوان تولید انواع ضایعات جامد و نیز عدم وجود کاربری های با ارزش و تعریف شده برای آن ها، توسعه رویکردهای بازیافت می تواند سبب حفظ محیط زیست، کاهش هزینه ها و نیز صرفه جویی در مصرف سایر منابع گردد. لذا در مقاله حاضر به ارائه راهکارهایی برای مدیریت هزینه ضایعات پوشاک در ایران پرداخته شده است.

رویکرد هزینه یابی جریان مواد در شناخت عناصر عملیاتی و استراتژیکی برای رسیدن به یک چارچوب تصمیم گیری و ارزیابی متغیرهای زنجیره تأمین نقش موثر و کارآمدی را ایفا می کند. از آنجا که تحقق برنامه های استراتژیکی و افزایش بهره وری علی الخصوص در حوزه تولید نیازمند شفاف سازی جریان مواد و هزینه ها در جهت تخصیص

۱- *Sarkis*

درست منابع می باشد لذا نقش کارآمد این رویکرد واضح تر خواهد شد (عمید و سیه پوش، ۱۳۹۲: ۴۹).

اهمیت و ضرورت تحقیق

شاید بتوان گفت صنعت نساجی و پوشاک یکی از بزرگترین و با اهمیت ترین صنایع جهان است و با گردش مالی فوق العاده و قدرت اشتغال زایی بی همتای خود، مورد توجه بسیاری کشور ها و اقتصادهای بزرگ دنیا می‌باشد. شایان ذکر است حجم مبادالت صنعت نساجی و پوشاک در جهان درسال ۱۱۲۲ بالغ بر حدود ۲۰۱۱ میلیارد دلار بوده است. در حال حاضر افراد بسیاری در دنیا در این صنعت اشتغال دارند و از این رو ارتزاق می‌کنند. پوشاک به عنوان یکی از اقلام اساسی مورد نیاز در سبد مصرفی خانوارهای ایرانی، نقش مهمی در مسائل اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی هم از بعد مصرف خانوار و هم از بعد تولید و اشتغال ایفا می کند. سهم بخش پوشاک و کفش در سبد خانوار در سال ۱۳۸۹ معادل۶۹۳/۱۴۵ تومان بوده است که در حدود ۹/۴ درصد از کل هزینه ناخالص خانوار در مناطق شهری را به خود اختصاص داده است. همانطور که ملاحظه می شود ما با صنعت بسیار بزرگ و جذابی روبه رو هستیم که متأسفانه در ایران کمی مورد کم لطفی قرار گرفته است (واعظ، ۱۳۹۲: ۲۶).

پیشینه تحقیق

مهدوی نیا و همکاران در سال ۱۳۹۲ به بررسی نقش عوامل استراتژیک در تولید و عرضه پوشاک پرداختند. در این مقاله سعی شده است تا با تعیین اهداف و مقاصد شرکت و ارزیابی محیطی سازمان، تنظیم کمی اهداف، بخش بندی برنامه ها بهترین استراتژی در زمینه تولید و عرضه پوشاک ارائه گردد بهره گیری از ابزار قدرت مندی چون مدل سوات کمک شایانی به این امر می کند این مقاله می کوشد نقاط ضعف و قوت صنعت تولید و عرضه پوشاک را بررسی کرده و با در نظر گرفتن فرصت ها و تهدیدات پیش رو به انتخاب بهترین استراتژی و پی ریزی آن بپردازد.

صالحی و همکاران در سال ۱۳۹۷ به بررسی خواص فیزیکی-شیمیایی منسوج کربن فعال تهیه شده از پارچه پنبه ای و پلی پروپیلن بی بافت پرداختند. در این تحقیق از ضایعات پارچه پنبه ای به عنوان ماده اولیه ساخت منسوج کربن فعال با عامل فعال ساز اسید فسفریک استفاده شد. ضخامت، سختی خمشی، استحکام کششی و نفوذپذیری هوای نمونه های منسوج کربن فعال بصورت مجزا و همراه با لایه های پلی پروپیلن بی بافت اندازه گیری و ویژگی های شیمیایی منسوج کربن فعال توسط اندازه گیری عدد یدی، سطح ویژه *BET* و حجم حفره ها، تصاویر میکروسکوپ الکترونی روبشی (*SEM*) و طیف نگاری فوتوالکترون پرتو ایکس (*XPS*) بررسی شد. منسوج کربن فعال تحت دمای فعال سازی ۵۵۰ درجه سانتی گراد، نسبت آغشته سازی ۱/۷۵، زمان فعال ساز ۶۰ دقیقه و نرخ افزایش دمای ۶ درجه سانتی گراد دارای بیشترین عدد یدی و کمترین سختی خمشی می باشد، بازده ابعادی نمونه حاصل شده در محدوده ۵۲/۵ و بازده وزنی ۲۹/۹ درصد بود. استفاده از لایه پلی پروپیلن بی بافت سبب افزایش استحکام منسوج کربن فعال شد. نتایج نشان داد، اسید فسفریک واکنش گر مناسبی برای فعال سازی پارچه پنبه ای بوده و قرار دادن منسوج کربن فعال تولید شده بین دو لایه پلی پروپیلن بی بافت، باعث بهبود خواص فیزیکی می گردد. بنابراین منسوج کربن فعال-پلی پروپیلن بی بافت تهیه شده برای کاربردهای مختلفی مانند ماسک های شیمیایی پیشنهاد می گردد.

اشرفی و همکارن (۲۰۱۱) در تحقیقی از الیاف فیبر جهت تقویت خواص مکانیکی کامپوزیت چوب پلاستیک استفاده کردند. یک سری از روشهای تجربی برای بهبود خواص مکانیکی نمونه های چوب پلاستیک با مطالعه بر روی الیاف کوتاه شیشه که به ترکیب ساندویچ افزوده و در پرس گرم ساخته شده است. اما نتایج بیانگر آن بوده است که الیاف کوتاه فیبر نه تنها مقاومت چوب پلاستیک را افزایش نداده بلکه استحکام آن از کامپوزیت های تقویت نشده کمتر شده است این علت به تشکیل الیاف شیشه در جهت عرضی و چسبندگی ضعیف بین فیبر و ماتریس چوب پلاستیک نسبت داده شده است.

لیما[1] و همکاران (۲۰۱۱) بررسی بر روی کامپوزیت چوب پلاستیک تقویت شده با پلی اتیلن بازیافتی، پارچه الیاف کنف و پارچه گونی انجام دادند. کامپوزیت تقویت شده با این نوع نه تنها از نظر زیست محیطی بلکه از لحاظ اقتصادی و بهبود خواص کامپوزیت بسیار مفید بوده است. نتایج بررسی نشان داد که اختلاط پارچه کنف با ماتریس پلیمری به طور قابل ملاحظه ای مقاومت به ضربه کامپوزیت چوب پلاستیک را افزایش داده است.

روش تحقیق

روش تحقیق به مجموعه ای از ابزارها و راه های معتبر و نظام یافته برای بررسی واقعیت ها، کشف مجهولات و دستیابی به راه حل می باشد. به عبارت دیگر کلیه وسایل و مراحل جمع آوری سیستماتیک اطلاعات و نحوه تجزیه و تحلیل منطقی آنها را برای نیل به یک هدف معین، روش علمی تحقیق گفته می شود.

این هدف به طور کلی کشف حقایق است و به همین جهت اصول کلی آن در کلیه علوم یکسان است و بسته به اینکه حقیقت مطلوب جزو کدام دسته از علوم باشد، روش های خاص آن علم که تناقضی با اصول روش علمی تحقیق نداشته باشد، به تفصیل تعیین ملاک عمل قرار می گیرد. در این تحقیق با استفاده از روش کتابخانه ای ابزار فیش برداری مورد استفاده قرار گرفته است. بدین صورت که ابتدا با مطالعه کتب و مقالات معتبر موجود در پایگاه های علمی معتبر مانند سیویلیکا و *Elsevier* در رابطه با

۱-*Lima*

گردشگری آکادمیک در پایگاه های علمی جاده ابریشم، پرداخته می شود و سپس اطلاعات مربوطه با استفاده از ابزار فیش برداری استخراج می شود. نتایج مطالعات در ابزار مناسب شامل فیش، جدول و فرم، ثبت و نگهداری کرده و در پایان به طبقه بندی و بهره برداری از آنها اقدام شده است.

تولید منسوجات از الیاف نساجی طبیعی با تولید مقادیر بالایی (بیش از ۵۰ درصد) از انواع ضایعات همراه است که متعاقب آن سالیانه میلیون ها تن ضایعات نساجی در دنیا تولید می گردند. به منظور مدیریت هزینه ضایعات پوشاک در ایران راهکارهایی به صورت زیر ارائه می شود.

استفاده مجدد

استفاده مجدد از محصولات نساجی در همان وضعیتی که تولید شده اند یا پس از تعمیر و بازسازی آنها در مقایسه با تولید منسوجات جدید سبب حفظ منابع می گردد. جمع آوری، دسته بندی و فروش منسوجات دسته دوم نسبت به تولید محصولات جدید سبب صرفه جویی به میزان ۱۰ تا ۲۰ برابر در مصرف انرژی می گردد.

موسسات خیریه ای که در جوامع پیشرفته لباس های از رده خارج را جمع آوری می نمایند به طور معمول نقش مهمی در بازیابی و مصرف مجدد ضایعات نساجی دارند. البسه مستعمل پس از جمع آوری توسط افراد ماهر، بر اساس کیفیت، کاربرد و نوع آنها دسته بندی می گردند. بخش کوچکی از پوشاک دسته دوم در اتحادیه اروپا و آمریکا مورد مصرف قرار گرفته و بخش بیشتر آن به کشورهای در حال توسعه فروخته می شود. بعضی از سازمان ها نظیر *TRAID Remade* تحت نظر موسسه خیریه *TRAID* انگلستان پوشاک دسته دوم را بازیافت، به لحاظ مد به روز و بازسازی نموده و به آنها حیات دوباره ای می بخشد. موسسات دیگری نظیر *Myrona* و *Roda Korset* در سوئد، اهداف اصلی آنها کمک به افراد در معرض آسیب و همچنین کمک به حفظ محیط زیست می باشد.

با این حال بخش عمده ای از ضایعات نساجی بعنوان البسه دسته دوم قابل مصرف نبوده و رویکردهای بازیافتی ویژه ای در خصوص آنان باید مدنظر قرار گیرد (اکرامی، ۱۳۹۱: ۶۹).

بازیافت ضایعات

یکی از این راهکارها بازیافت ضایعات است که موجب کاهش انرژی مصرفی و ارزان تر شدن کالای تولیدی می شود. متداولترین روش های دفع ضایعات نساجی و منسوجات مستعمل دور ریختن، مدفون نمودن و سوزاندن است. این درحالی است که این ضایعات در حقیقت منبع بالقوه انرژی و ماده بوده و با مدیریت صحیح می توان آنها را به چرخه تولید باز گرداند. امروزه در مدیریت ضایعات سه رویکرد کاهش ضایعات، استفاده مجدد و بازیافت آنها مطرح است. بازیافت ضایعات نساجی شامل فرآیندهای تبدیل ضایعات به محصولات با ارزش، یکی از رویکردهای مهم جهت حفظ منابع می باشد (رئیس زاد و همکاران، ۲۰۱۲: ۲۰۱).

پژوهش های زیادی در مورد تهیه کربن فعال از منابع ضایعاتی بر پایه کربن انجام گرفته است که در بخش عمده ای از این تحقیقات، ضایعات کشاورزی و به میزان کمتری الیاف و پارچه های نساجی به عنوان ماده اولیه برای تهیه کربن فعال استفاده شده است. از بین الیاف نساجی برای تولیدکربن فعال می توان به پیش ماده هایی همچون پلی آمیدنومکس، اکریلیک، پنبه، ویسکوز ریون، همپ، سیسال، بامبو و غیره اشاره کرد. کربن فعال یکی از مهمترین مواد جاذب برای حذف گازها و بخارات شیمیایی آلایندها است و مصرف آن در سال های اخیر افزایش یافته است. نوع ماده اولیه یکی از عوامل مهم است که ویژگی های کربن فعال تولیدی را تحت تاثیر قرار می دهد. براساس نتایج تحقیقات انجام شده، بطور کلی مواد اولیه با مقدار سلولز بیشتر و لیگنین کمتر برای تولید کربن فعال مناسب ترند. مساحت سطحی کربن فعال لیفی حاصل شده از الیاف در محدوده ۷۰۰ تا ۱۲۰۰ مترمربع بر گرم گزارش شده نساجی عمدتا است. در سال های اخیر میزان تولید الیاف نساجی در جهان به بیش از ۸۲ میلیون تن در سال رسیده است، که چیزی در حدود ۴۰ درصد این مقدار را الیاف سلولزی تشکیل می دهند (اکیولیدز[1] و همکاران، ۲۰۱۴: ۴۴).

بازیافت فیزیکی ضایعات و تبدیل آنها به محصولات جدید

این گروه شامل رویکردهای بازیافت مبتنی بر تبدیل ضایعات به شکل محصولات جدید با سطح پایین تری از خواص فیزیکی، مکانیکی یا شیمیایی می باشد. محصولات بازیافت شده به این شیوه ها دارای کاربری کاملاً متفاوتی نسبت به محصول اولیه خواهند بود. محصولات نساجی تکمیل شده نظیر البسه به عنوان مثال ممکن است به پارچه های تمیزکننده جهت مصارف صنعتی تبدیل شوند . با این حال استخراج الیاف از ضایعات نساجی و تبدیل آنها به محصولات جدید، متداول ترین روش جهت استفادهٔ پوشاک از رده خارج میباشد. در طی این فرآیند الیاف، بریده و ریش ریش شده و با استفاده از ماشین کاردینگ به محصولات واسطه ای با کیفیت پایین تبدیل می شوند. محصولات واسطه تولید شده سپس به محصولات با ارزش تری نظیر انواع لایی ها، پوشش های خودرو، زیر فرشی ها و مواد مورد استفاده در ساختمان ها نظیر انواع عایق های کف و سقف و جداره ها تبدیل می گردند. روش دیگر به منظور بازیافت پلیمرهای ترموپلاستیک، فرایند ذوب ریسی ضایعات نساجی، فرش و دیگر ضایعات لیفی است. به این منظور ابتدا ابعاد ضایعات از طریق تکه تکه کردن کاهش یافته و سپس مواد به یک اکسترودر وارد می شوند تا ذوب گردیده و ضمن گذر از منافذ رشته ساز به رشته های پلیمری تبدیل گردند. رشته های پلیمری سپس سرد

۱-*Açıkyıldız*

گردیده و به قطعات کوچک تبدیل می شوند. این چیپس های بدست آمده در مرحله بعد به منظور ساخت قطعات مختلف از جنس پلیمرهای ترموپلاستیک مورد استفاده قرار می گیرند. این فرآیند اگرچه نسبتا ارزان است لیکن بدلیل غیر قابل امتزاج بودن اجزای ضایعات، محصولات اغلب دارای کیفیت پایین و کاربری محدود هستند (مرکز تجارت و بازیافت ایران؛ ۱۳۹۶).

تولید مواد جاذب صوت

تحقیقات کمی در زمینه استفاده از ضایعات نساجی در مواد جاذب صوت صورت گرفته است. به هر حال بازدهی یک جاذب به ساختار متخلخل و ضخامت الیه تولیدی بستگی دارد؛ خواه آن ماده برای اولین بار استفاده شده باشد، خواه ماده بازیافتی باشد. یکی از تحقیقاتی که در سال ۲۰۰۵ انجام شد. از ضایعات لایه های بی بافت پلی استر و پلیپروپلین برای تولید کامپوزیت های جاذب صوت استفاده شد و تأثیر دانسیته و ضخامت بر عملکرد جذب صوت آنها بررسی شد. در تحقیقی دیگر، توانایی جذب پلیاستر بازیافتی به منظور جایگزینی با جاذبه ای رایج در صنعت (مانند پشم شیشه، پشم سنگ و...) بررسی شد. در زمینه بررسی خواص جذب صوت پارچه های حلقوی، تحقیقی درسال ۲۰۰۶ انجام شد. منسوجات بی بافت، بخش عظیمی (تقریبا ۱/۳) از صنعت نساجی را به خود اختصاص می دهند. هر ساله میزان ضایعات تولیدی در صنعت بیبافت افزایش می یابد و مشکلات زیادی را برای تولیدکنندگان به وجود می آورد. کارخانجات تولیدکننده منسوجات بی بافت، ضایعات حاصله را اغلب می سوزانند یا دفن می کنند. که این امر منجر به آلودگی و تخریب محیط زیست می شود. بنابراین مسئولان محیط زیست درصدد هستند با بازیابی و استفاده مجدد از این نوع ضایعات، محیط زیست را از خطر آلودگی نجات بدهند. یکی از موارد مصرف این ضایعات، تولید مواد جاذب صوت می باشد (مظفری و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۱).

تبدیل ضایعات به سوخت و سایر محصولات

این دسته از رویکردهای بازیافت شامل فرآیندهایی نظیر پیرولیز، گازی کردن، هیدرولیز و غیره می باشد که تاکنون در مورد ضایعات نساجی کمتر مورد استفاده قرار گرفته اند. بعنوان مثال پیرولیز روشی است که در آن الیاف نساجی، حرارت دیده و در دمای بالا به عنوان مثال ۴۰۰ تا ۶۰۰ درجه سانتیگراد و در غیاب اکسیژن به ملکول های کوچک تر تبدیل می شوند. برخی از این محصولات می توانند به عنوان سوخت مورد استفاده قرار گیرند. نوع و میزان سوخت تولیدی به ترکیب اجزای کالای نساجی مورد استفاده بستگی دارد. در سال های اخیر استفاده از فرآیند های سازگار با محیط زیست و تبدیل ضایعات سلولزی نساجی به خمیر کاغذ، بیواتانول یا ساخت نانو ساختارهای سلولزی از جمله تحقیقات انجام شده در این گروه از رویکردهای بازیافتی می باشند (اکرامی، ۱۳۹۱: ۶۹).

سوزاندن ضایعات

سوزاندن مستقیم روشی متداول و ساده به منظور استفاده از ضایعات جامد نساجی است. با این حال قطعات پارچه و الیاف بلند بوده و ممکن است سبب سرایت آتش به خارج از محفظه آتش گردیده یا به دلیل نایکنواختی در سوختن سبب بروز مشکلاتی گردند. همچنین مواردی از قبیل کارایی پایین سوختن، خاکستر بجا مانده و نیز گازهای سمی و خطرناک نیز وجود دارند. در هر صورت سوزاندن می تواند بعنوان راه حلی جهت استفاده از ضایعاتی که امکان بکارگیری آنها به طرق دیگر وجود ندارد یا دشوار است مدنظر باشد. با توجه به مسأله کمبود مواد اولیه و نیز بحران انرژی در آیندهٔ نزدیک، بخش مهمی از تحقیقات به یافتن راهکارهایی جهت استفاده مجدد از منابع ضایعاتی معطوف گردیده اند. در بخش نساجی نیز نظر به حجم فراوان تولید انواع ضایعات جامد و نیز عدم وجود کاربری های با ارزش و تعریف شده برای آن ها، توسعه رویکردهای بازیافت می تواند سبب حفظ محیط زیست، کاهش هزینه ها و نیز صرفه جویی در مصرف سایر منابع گردد (مرکز تجارت و بازیافت ایران؛ ۱۳۹۶).

نتیجه گیری

امروزه با به کارگیری روش های پیشرفته در صنعت نساجی، پارچه هایی با ظاهر متفاوت، متنوع، زیبا، کارآمد و هنرمندانه خلق می شوند. طراحان پارچه و لباس ازاین دستاوردها به عنوان وسیله ای برای ارائه طرحهای خود در دنیای امروز بهره می گیرند. با نگاهی کاوشگرانه به مجموعه آثارفصلی طراحان لباس، نقش اساسی و مهم ارتباط میان مهندسی نساجی، طراحی پارچه و طراحی لباس بیش از پیش مشخص می گردد و در این راستا مرحله تکمیل پارچه از اهمیت خاصی برخوردار است؛ زیرا بخش عمده خالقیت در طراحی پارچه از مرحله تکمیل پارچه آغاز می شود. تولید پارچه های مدرن و کارآمد باعث تحولی شگرف در عرصه لباس نیز می شود. طراحان لباس از پارچه های جدید در جهت اهداف خود استفاده نموده و فرم، طرح و ظاهر پوشاک را به وسیله ی گزینش نوع پارچه تحت تأثیر قرار می دهند. که موجب ایجاد ضایعات زیادی در صنعت پوشاک می شود.
تولید منسوجات از الیاف نساجی طبیعی با تولید مقادیر بالایی (بیش از ۵۰٪)از انواع ضایعات همراه است که متعاقب آن سالیانه میلیونها تن ضایعات مختلف نساجی در دنیا تولید می گردند. بعنوان مثال در فرآیند آماده سازی یا حالجی الیاف پنبه، ضایعات پنبه پاک کنی حین فرآیند پاک کردن پنبه که در آن الیاف از تخم پنبه و سایرناخالصی ها جداسازی می شوند تولید می گردند. در این فرآیند بطور معمول به ازای هر عدل پنبه ۲۲۷ کیلوگرم بین ۳۷ تا ۱۴۷ کیلوگرم ضایعات پنبه پاک کنی تولید می شود.

میـزان ضایعـات پنبـه پـاک کنـی بـه فـن آوری برداشـت پنبـه بسـتگی داشـته و روش هـای برداشـت مبتنـی بـر پوسـت کنـدن نسـبت بـه روش هـای چرخشـی ضایعـات بیشـتری تولیـد مـی کننـد. در فرآیندهـای مختلـف صنعـت نسـاجی و پوشـاک نیـز امـکان ایجـاد ضایعـات بـه اشـکال مختلفـی وجـود دارد. در فرایندهـای ریسـندگی و بافندگـی، ضایعـات بـه اشـکال مختلـف نظیـر باقیمانـده پارچـه، ضایعـات لبـه گـذاری پارچـه هـا روی هـم، ضایعـات انتهـای طاقـه یـا رول پارچـه، الیـاف و نـخ و پارچـه هـای معیـوب در ابعـاد مختلـف تولیـد مـی شـوند. در فعالیـت هـای بخـش پوشـاک نیـز ضایعـات مختلفـی از جملـه پارچـه، نـخ دوخـت، نـوار تزئیـن، نمونـه اولیـه و ضایعـات بـرش ایجـاد مـی گردنـد. بـا توجـه بـه حجـم وسـیع تولیـد انـواع ضایعـات جامـد در بخـش هـای مختلـف تولیـد و مصـرف صنایـع نسـاجی و پوشـاک، رویکردهـای بازیافـت بـه لحـاظ برگردانـدن مجـدد ایـن منابـع بـه چرخـه تولیـد و کاهـش مصـرف مـواد اولیـه و هزینـه هـا مـی تواننـد حائـز اهمیـت باشـند.

پیشنهادات تحقیق

-ثبـات قوانیـن مربـوط بـه صـادرات و واردات و جلوگیـری از تغییـر مـداوم آنهـا
-ایجاد شرایطی امن برای سرمایه گذاری
-حمایت از سرمایه گذاری خارجی
-دادن مشوق های صادراتی به صادر کنندگان
-حمایـت از کشـاورزان بـرای توسـعه سـطح زیـر کشـت پنبـه در کشـور
-ایجـاد امـکان ورود معقولانـه پنبـه بـه حـدی کـه نیازهـای صاحبـان ایـن صنعـت را رفـع کنـد
-پرداخـت تسـهیلات بانکـی دراز مـدت بـا بهـره کـم در جهـت نوسـازی و بازسـازی کارخانجـات نسـاجی بـه منظـور تولیـد کالاهایـی باکیفیـت برتـر
-کنتـرل مرزهـا بـرای جلوگیـری از ورود و خـروج غیـر قانونـی منسـوجات
-به کار گماری هر فرد با توجه توأم به علم وتجربه آن ها
- بـه کار گیـری مدیـران کارآمـد وجـوان کـه تحصیـلات آنهـا در زمینـه مدیریـت باشـد
- اتخـاذ اسـتراتژی هـای شـرکت بـا توجـه بـه تغییـرات محیطـی چـرا کـه در دنیـای رقابتـی امـروز چنـان چـه مدیـران ایـن تغییـرات را در برنامـه ریـزی هـا واسـتراتژی هـای خـود در نظـر نگیرنـد، شـرکت وسـازمان آنهـا محکـوم بـه شکسـت خواهـد بـود.

منابع

ثواقـب، جهانبخـش؛ روشـنی، میتـرا(۱۳۹۵) «بررسـی صنعـت نسـاجی ایـران در سـده هـای چهـارم و پنجـم هجـری»، پژوهـش نامـه تاریـخ اجتماعـی و اقتصـادی، پژوهشـگاه علـوم انسـانس و مطالعـات فرهنگـی، سـال پنجـم، شـماره دوم،صـص ۵۷-۸۶.
امیـن عمیـد، مریـم سـیه پـوش (۱۳۹۲) «ارتقـاء بهـره وری سـبز زنجیـره تامیـن نسـاجی بـا اسـتفاده از رویکـرد هزینـه یابـی جریـان مـواد در تخصیـص منابـع». نسـاجی امـروز ، صـص ۴۶-۹۲.
واعـظ، محسـن (۱۳۹۲) «برندسـازی در صنایـع نسـاجی و پوشـاک»، گـزارش نسـاجی امـروز، شـماره صـد و بیسـت و هشـتم، صـص ۲۸-۳۱.
اکرامـی، احسـان (۱۳۹۱) «رویکردهـای بازیافـت ضایعـات جامـد نسـاجی»، گـزارش نسـاجی امـروز، شـماره صـد و بیسـت و پنجـم، صـص ۶۹-۷۰.
مهـدوی نیـا، مهـدی، خسـروی، محمدرضـا، مهـدوی نیـا، جعفـر، مهـدوی نیـا، مسـلم (۱۳۹۲) «نقـش عوامـل اسـتراتژیک در تولیـد و عرضـه پوشـاک»، دهمیـن کنفرانـس بیـن المللـی مدیریـت اسـتراتژیک.
مرکـز تجـارت و بازیافـت ضایعـات ایـران، ایـران ضایعـات (۱۳۹۷) (*https://iranzayeat.com*)
صالحـی، راضیـه ، داداشـیان، فاطمـه، عابـدی، محمـد (۱۳۹۷)«بررسـی خـواص فیزیکـی- شـیمیایی منسـوج کربـن فعـال تهیـه شـده از پارچـه پنبـه ای و پلـی پروپیلـن بـی بافـت»، علـوم و فنـاوری نسـاجی، صـص ۱۱-۱۷
وجیهـه مظفـری، حمیـده اسـلامی، پـدرام پیونـدی (۱۳۹۲) «تولیـد جـاذب صوتـی بـا اسـتفاده از ضایعـات منسـوجات بـی بافـت. نسـاجی امـروز» ۱۳۳. ۷۹.، صـص ۱۲-۱۰۵.
Sarkis, J. (2003) A strategic decision framework for green supply chain management. Journal of cleaner production, 409-397 ,(4)11.
Lima, A. C., Monteiro, S. N. and Satyanarayana, K. G., (2011) Recycled Polyethylene Composites Reinforced with Jute Fabric from Sackcloth: Part II-Impact Strength Evaluation Recycled Polyethylene Composites Reinforced with Jute Fabric from Sackcloth: Part II-Impact Strength Evaluation. Journal Polym Environ. 965–957: (4)19.
Açıkyıldız, M., Gürses, A., & Karaca, S. (2014)Preparation and characterization of activated carbon from plant wastes with chemical activation. Microporous and Mesoporous Materials, 49-45 ,198.
Ashrafi, M., Vaziri, A. and Nayeb-Hashemi, H., (2011) Effect of processing variables and fiber reinforcement on the mechanical properties of wood plastic composites. Journal of Reinforced Plastics and Composites. 1945–1939: (23)30.
Ryszard M, K., Maria, M. T., Malgorzata, M., & Jorge, B. B. (2011). Influence of [illegible] e and competition [illegible] ry. Molecular Crystals and [illegible] 56.

معرفی موزه خانه مقدم
(مضامین و نقش های روی کاشی کاری های بنا)

گلاله اسکویی
دانشجوی دکترای پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
Email:oskoui.golale@gmail.com

موزه مقدم دانشگاه تهران و درحقیقت خانه مقدم از جمله خانه های مجلل دوران قاجار و متعلق به یکی از درباریان آن زمان به نام محمد تقی خان احتساب الملک بوده است. احتساب الملک دارای دو پسر به نام های حسن و محسن بود که جهت ادامه تحصیل به اروپا رفتند. حسن در فعالیت های ادبی، سیاسی و اجتماعی حضور فعالی داشت و در جوانی فوت کرد. از او نمایشنامه بسیار معروف «جعفرخان از فرنگ آمده» به جا مانده است.

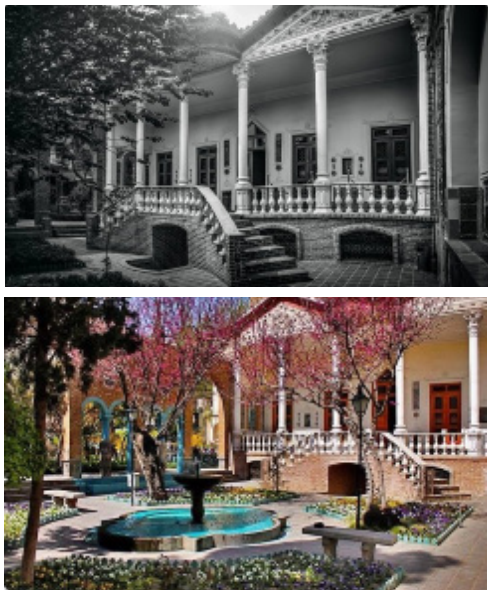
محسن مقدم در میانه جنگ جهانی اول به ایران بازگشت و در مدرسه صنایع مستظرفه در محضر استادانی چون کمال الملک ادامه تحصیل داد. او پس از چند سالی مجدداً به اروپا بازگشت. محسن مقدم مدتی در بخش باستان شناسی موزهٔ لوور در پاریس در کلاس های ژرژ کنتنو، باستان شناس معروف، آموزش دید و با درجهٔ عالی، تحصیل در آنجا را به پایان رساند. او علاوه بر باستان شناسی، در پاریس به آموزش نقاشی هم پرداخت. محسن مقدم در سال های پایانی حضور خود در اروپا به عنوان نماینده فرهنگی ایران در نشست ها و نمایشگاه های متعددی حضور یافت.

محسن مقدم در سال ۱۳۱۵ ه.ش با سُلما کویومجیان ازدواج نمود. سِلما نیز مدتی در رشته باستان شناسی و هنر تحصیل کرده بود. محسن و سُلما در همان سال به ایران بازگشتند و در سال ۱۳۱۶ ه.ش در مرکز باستان شناسی به عنوان بازرس فنی هیأت باستان شناسی فرانسوی شوش به سرپرستی رولان دومکنم فعالیت تخصصی خود را آغاز کردند. آنها مدتی را نیز زیر نظر آندره گدار در موزه ایران باستان مشغول بودند. محسن مقدم مأموریت های باستان شناسی و هنری متعددی را به انجام رسانید که یکی از آنها سرپرستی هیأتی به منظور تهیه نقشه باستان شناسی گیلان در سال ۱۳۴۰ ه.ش بوده است که بعدها این مأموریت توسط دکتر عزت ا.. نگهبان یکی از شاگردان استاد مقدم ادامه داده شد.

محسن مقدم علاوه بر فعالیت های میدانی خود، فعالیت های علمی گوناگونی را در دانشگاه تهران به عهده داشته است و به عنوان یکی از اولین استادان آکادمیک باستان شناسی ایران به شمار می آیند. ایشان یکی از بنیانگذاران اصلی دانشکده هنرهای زیبا بوده اند. افزون بر این مقدم سرپرستی و نمایندگی ایران در نمایشگاه ها و کنگره های مختلفی را نیز به عهده داشته اند و نشان های افتخار آمیز زیادی را نیز در شناسنامه کاری خود دارند.

یکی از ویژگی های بارز محسن مقدم علاقهٔ او از کودکی به جمع آوری کلکسیون های مختلفی چون تمبر، صدف، چپق و قلیان و آثار متنوع تاریخی بوده است. او و همسرش در طول زندگی خود رنج های زیادی را متحمل شدند تا توانستند مجموعه ای غنی از آثار و اشیاء تاریخی و هنری را جمع آوری نمایند. محسن مقدم مجموعه داری متخصص و دوست دار فرهنگ گذشته ایران زمین بود که مجموعهٔ خود را برای ارزش مالی آن جمع آوری نکرد. او بخش زیادی از آثار خود را از خارج از ایران خریداری می کرد و به ایران باز می گرداند. استاد مقدم در آبان ماه ۱۳۵۱ ه.ش یعنی پانزده سال قبل از وفاتشان، خانهٔ پدری خود را به همراه تمامی آثار موجود در آن به دانشجویان دانشکده هنر های زیبا و گروه باستان شناسی دانشگاه تهران برای آموزش و پژوهش در فرهنگ گذشته و سپس عموم مردم وقف نمود.

تولیت موزه مقدم در سال ۱۳۶۹ هجری شمسی پس از مرگ مرگ همسر استاد مقدم در اختیار مستقیم دانشگاه تهران قرار گرفت.{۱}.
از ویژگی های بارز این موزه همگون بودن نسبی فضای معماری با آثار تاریخی موجود در آن است، فضایی که با مساحتی برابر با ۲۱۱۷ مترمربع شامل سه حیاط بیرونی، اندرونی و سرایداری است.



تصویر۱: موزه مقدم(ماخذ: نگارنده)

ضلع جنوبی

ساختمان بیرونی(تابستانی) که در ضلع جنوبی حیاط بیرونی واقع شده و متشکل از بخش های زیر است:

اتاق پیشخوان

این مکان در زمان حیات محسن مقدم به عنوان اتاق جانبی سالن پذیرایی مورد استفاده قرار می گرفته است. در حال حاضر در بخشی از این اتاق به معرفی استاد مقدم و فعالیت های کاری و علمی ایشان در قالب عکس، لوازم شخصی و در بخشی دیگر به نمایش آثار تزئینی چوبی، وسایل آشپزخانه و صندوق خانه های قدیمی پرداخته شده است.

اتاق پذیرایی (سالن گاهنگاری)

این سالن محل کار، فعالیت های علمی و پذیرایی از مهمانان بوده است. در حال حاضر سعی بر آن شده که با بخشی از آثار و اشیاء تاریخی مجموعه موزه مقدم، توالی و تسلسلی از آثار تاریخی ایران در این سالن به نمایش گذارده شود که نشانگر فرهنگ های گوناگون، در دوره های مختلف تاریخی هستند. آثاری چون : سفالینه ها، ابزار های سنگی، مفرغینه ها، شیشه ها، مهرها و اثر مهرها و اشیاء فلزی غیره.

حوضخانه

این زیرزمین در دوره مظفری(۱۳۲۴-۱۳۱۳ ه.ق) همزمان با احداث خانه توسط احتساب الملک ـ پدر محسن مقدم ـ بنا شده است. تزئینات دیوارهای حوضخانه ـ توسط استاد محسن مقدم ـ از کاشی و قطعات ظروف سفالین برگرفته از آثاری نفیس متعلق به سده های چهارم تا سیزدهم ه.ق است که سیر و تحول صنعت سفال و کاشی ایران را به نمایش می گذارد.

کارگاه (کتابخانه)

این محل در حقیقت کارگاه (آتلیه) محسن مقدم بوده است که در سال ۱۳۳۷ ه.ش ساخته شده است. در حال حاضر به منظور نگهداری از کتاب های دکتر مقدم و دیگر کتاب های مرتبط با باستان شناسی و هنر جهت استفاده پژوهشگران و عموم مردم، این محل تبدیل به کتابخانه شده است.

ضلع غربی ساختمان اربابی(برج)

این ساختمان در زمان حیات دکتر محسن مقدم در سال ۱۳۴۵ ه.ش و با کمک دکتر ابوالقاسمی ـ یکی از شاگردان ایشان در دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران ـ به شکل قلعه های قرون وسطی اروپا ساخته شده است. دکتر مقدم سعی بر این داشته تا در این محل بخشی از هنرهای مردمی ایران را به نمایش بگذارد. این ساختمان بخش های مختلفی چون اتاق کدخدا، حمام کوچک و خانگی با کاشی های قاجاری با مضمون استحمام، اتاق صدف، اتاق تدخین و زیرزمین با تزیینات سفال را در بر می گیرد.

ایوان قاجار

دکتر مقدم در ضلع شمالی ساختمان اربابی (برج) ایوانی را بر پایه چند ستون و طاق ساخته است. این ایوان با استفاده از کاشی های دوران زندیه و قاجار مزین شده است. در وسط این ایوان حوضچه مرمری کوچکی متعلق به حمام فتحعلی شاه کار گذاشته شده است که آب از آن فوران کرده و از طریق یک جوی باریک به داخل استخر می ریزد. استخر مذکور که در حاشیه شمالی حیاط بیرونی واقع شده است در سال ۱۳۳۵ ه.ش در جریان سفر زنده یاد دکتر مقدم به اسپانیا، از روی استخر و آب نماهای باغ الحمراء (باغی از دوران صدر اسلام اسپانیا) الگو برداری و با استفاده از حوض یاد شده و تعدادی فواره قدیمی اجرا گردید.

ضلع شمالی گلخانه

در انتهای غربی ضلع شمالی خانه مقدم گلخانه ای مزین به کاشی های لعابدار قدیمی و ازاره های سنگی حجاری شده زیبا با مضمون گل و گیاه ایجاد شده است.

ضلع غربی دیوار تجدد

دو حیاط اندرونی و بیرونی با دیواری مرکب از چند عدد ستون مارپیچی و تعدادی طاق بر روی این ستون ها با تزیینات کاشی و پایه ستون های حجاری شده مشابه پایه

ستون های کاخ چهل ستون اصفهان از همدیگر جدا می شوند. دکتر مقدم این پایه ستون ها را در هنگام تخریب کاخ خواهر ناصرالدین شاه به این محل انتقال داده است. دیوار تجدد توسط مهندس هوشنگ سیحون طراحی و اجرا شده است.

حوض ژاپنی

دکتر مقدم و همسرشان در حیاط بیرونی باغچه و حوضی را با الهام از باغ های طراحی و اجرا کرده اند.

حیاط بیرونی ضلع جنوبی

ساختمان بیرونی(تابستانی) که در ضلع جنوبی حیاط بیرونی واقع شده و متشکل از دو بخش است.

اتاق پیشخوان

این مکان در زمان حیات محسن مقدم به عنوان اتاق جانبی سالن پذیرایی مورد استفاده قرار می گرفته است. در حال حاضر در بخشی از این اتاق به معرفی استاد مقدم و فعالیت های کاری و علمی ایشان در قالب عکس، لوازم شخصی و در بخشی دیگر به نمایش آثار تزئینی چوبی، وسایل آشپزخانه و صندوق خانه های قدیمی پرداخته شده است.

اتاق پذیرایی (سالن گاهنگاری)

این سالن محل کار، فعالیت های علمی و پذیرایی از مهمانان بوده است. در حال حاضر سعی بر آن شده که با بخشی از آثار و اشیاء تاریخی مجموعه موزه مقدم، توالی و تسلسلی از آثار تاریخی ایران در این سالن به نمایش گذارده شود که نشانگر فرهنگ های گوناگون، در دوره های مختلف تاریخی هستند. آثاری چون : سفالینه ها، ابزار های سنگی، مفرغینه ها، شیشه ها، مهرها و اثر مهرها و اشیاء فلزی غیره .

حوضخانه

این زیرزمین در دوره مظفری(۱۳۲۴-۱۳۱۳ ه.ق) همزمان با احداث خانه توسط احتساب الملک ـ پدر محسن مقدم ـ بنا شده است. تزئینات دیوارهای حوضخانه ـ توسط استاد محسن مقدم ـ از کاشی و قطعات ظروف سفالین برگرفته از آثاری نفیس متعلق به سده های چهارم تا سیزدهم ه.ق است که سیر و تحول صنعت سفال و کاشی ایران را به نمایش می گذارد.

کارگاه (کتابخانه)

این محل در حقیقت کارگاه (آتلیه) محسن مقدم بوده است که در سال ۱۳۳۷ ه.ش ساخته شده است. در حال حاضر به منظور نگهداری از کتاب های دکتر مقدم و دیگر کتاب های مرتبط با باستان شناسی و هنر جهت استفاده پژوهشگران و عموم مردم، این محل تبدیل به کتابخانه شده است.

ضلع غربی ساختمان اربابی(برج)

این ساختمان در زمان حیات دکتر محسن مقدم در سال ۱۳۴۵ ه.ش و با کمک دکتر ابوالقاسمی ـ یکی از شاگردان ایشان در دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران ـ به شکل قلعه های قرون وسطی اروپا ساخته شده است. دکتر مقدم سعی بر این داشته تا در این محل بخشی از هنرهای مردمی ایران را به نمایش بگذارد. این ساختمان بخش های مختلفی چون اتاق کدخدا، حمام کوچک و خانگی با کاشی های قاجاری با مضمون استحمام، اتاق صدف، اتاق تدخین و زیرزمین با تزیینات سفال را در بر می گیرد.

ایوان قاجار

دکتر مقدم در ضلع شمالی ساختمان اربابی (برج) ایوانی را بر پایه چند ستون و طاق ساخته است. این ایوان با استفاده از کاشی های دوران زندیه و قاجار مزین شده است. در وسط این ایوان حوضچه مرمری کوچکی متعلق به حمام فتحعلی شاه کار گذاشته شده است که آب از آن فوران کرده و از طریق یک جوی باریک به داخل استخر می ریزد. استخر مذکور که در حاشیه شمالی حیاط بیرونی واقع شده است در سال ۱۳۳۵ ه.ش در جریان سفر زنده یاد دکتر مقدم به اسپانیا، از روی استخر و آب نماهای باغ الحمراء (باغی از دوران صدر اسلام اسپانیا) الگو برداری و با استفاده از حوض یاد شده و تعدادی فواره قدیمی اجرا گردید.

ضلع شمالی گلخانه

در انتهای غربی ضلع شمالی خانه مقدم گلخانه ای مزین به کاشی های لعابدار قدیمی و ازاره های سنگی حجاری شده زیبا با مضمون گل و گیاه ایجاد شده است.

ضلع غربی
دیوار تجدد

دو حیاط اندرونی و بیرونی با دیواری مرکب از چند عدد ستون مارپیچی و تعدادی طاق بر روی این ستون ها با تزیینات کاشی و پایه ستون های حجاری شده مشابه پایه ستون های کاخ چهل ستون اصفهان از همدیگر جدا می شوند. دکتر مقدم این پایه ستون ها را در هنگام تخریب کاخ خواهر ناصرالدین شاه به این محل انتقال داده است. دیوار تجدد توسط مهندس هوشنگ سیحون طراحی و اجرا شده است.

حوض ژاپنی

دکتر مقدم و همسرشان در حیاط بیرونی باغچه و حوضی را با الهام از باغ های طراحی و اجرا کرده اند.

حیاط اندرونی ضلع شمالی ساختمان شمالی

در این ضلع حیاط ساختمانی واقع شده که شامل فضاهای زیر است:

زیرزمین
در دوران اولیـهء احـداث خانـه مقـدم از ایـن محـل بـه عنـوان حمـام و انبـاری اسـتفاده مـی شـده اسـت کـه در زمـان حیـات دکتـر مقـدم کارایـی خـود را از دسـت مـی دهـد و تبدیـل بـه یـک انبـار مـی شـود. در حـال حاضـر ایـن محـل بازسـازی و مرمـت شـده اسـت و بـه عنـوان گنجینـه آثـار تاریخـی مـوزه مـورد اسـتفاده قـرار مـی گیـرد.

ایوان
ایـن ایـوان بـا نمـای بیرونـی بـه شـکل دو سـنتوری بـا گچبـری ایرانـی و بـر روی چهـار سـتون بـا گچبـری کرنتـی بـر پـا شـده اسـت. ایـن ایـوان بـا دو رشـته پلـکان مارپیـچ از حیـاط قابـل دسترسـی اسـت و هنـوز شـکل قدیـم خـود را حفـظ نمـوده اسـت. تزیینـات ایـن محـل توسـط دکتـر مقـدم و بـا اسـتفاده از کاشـی هـای کوباچـه (چنـد رنـگ) صفـوی، آینـه کاری زندیـه و قاجـار و کاشـی هـای معـرق و خشـتی قاجـار و پهلـوی اول صـورت گرفتـه اسـت.

اتاق قاجار (سالن زمستانی)
دکتـر مقـدم ایـن محـل را بـا آثـار ارزنـده ای از دوران زندیـه و قاجاریـه چـون: طاقچـه گچبـری زندیـه از اصفهـان، شـومینه ای از قصـر فیـروزه ـ کاخ «فیـروزه خانـم» سـوگلی ناصرالدیـن شـاه ـ و غیـره تزئیـن نمـوده اسـت و بـه همیـن دلیـل آن را اتـاق قاجـار نامیدنـد. در حـال حاضـر نیـز آثـاری از دوران قاجـار و پهلـوی در ایـن اتـاق بـه نمایـش گـذارده شـده اسـت.

اتاق نشیمن
ایـن اتـاق محـل اصلـی زندگـی و بـه عبارتـی اتـاق نشـیمن و زندگـی دکتـر محسـن مقـدم و همسرشـان بـوده اسـت. تعـدادی قلمـدان، جعبـه و گنجفـه هـای (کارت هـای بـازی) پاپیـه ماشـه و نیـز نقاشـی هایـی کـه توسـط دکتـر مقـدم کشـیده شـده بـه نمایـش در آمـده اسـت.

ضلع شرقی
ایـن ضلـع شـامل یـک دیـوار محوطـه اسـت. آن گونـه کـه عکـس هایقدیمـی مـوزه مقـدم نشـان مـی دهنـد، دکتـر مقـدم ایـن دیوار را در مراحـل مختلـف بـا کاشـی هـا و ظـروف قاجـاری آراسـته و در وسـط ایـن دیـوار نیـز بـه زیبایـی، طاقنمایـی طراحـی و اجـراء شـده اسـت.

حیاط
ایـن حیـاط توسـط دکتـر مقـدم و همسرشـان بـا الهـام از طـرح فـرش هـای دوران صفـوی و قاجـار بـا محوریـت حـوض در وسـط و باغچـه هـای پیرامونـی طراحـی شـده اسـت.

حیاط سرایداری (بخش اداری)
از ایـن حیـاط در ابتـدا بـه عنـوان مطبـخ و محـل سـکونت مسـتخدمین و سـرایداران اسـتفاده مـی شـده اسـت . ایـن بخـش از مـوزه کـه در قسـمت جنـوب شـرقی آن واقـع شـده، بـه علـت فرسـودگی بیـش از حـد بـا اندکـی تغییـر، مرمـت و بازسـازی، در حـال حاضـر بـه عنـوان بخـش اداری مـوزه مـورد اسـتفاده قـرار مـی گیـرد.

در دوره قاجـار کاشـی کاری بـا اسـتفاده از هفـت رنـگ طیـف خورشـید، مشـهور بـه کاشـی هـای هفـت رنـگ، زیبایـی و ابتـکار تـازه ای در کاشـی کاری بـه وجـود آورده اسـت. توسـعه کاشـی هفـت رنـگ را مـی تـوان ناشـی از تحـولات اقتصـادی زمـان دانسـت. ازخصوصیـات مهـم کاشـی هـای زیـر لعابـی دوران قاجـار تنـوع رنـگ، تنـوع نقـش هـا، برجسـته بـودن و کاربـرد مختلـف آن اسـت. تأکیـد هنـر قاجـار بـر موضوعـات مرسـوم در هنـر ایـران باسـتان بـه منظـور ایجـاد اقتـدار سیاسـی شـاهان قاجـار بـا شـاهان ایـران باسـتان و مشـروعیت بخشـیدن بـه قـدرت و حاکمیـت دوره اسـت. رابطـه مسـتقیم فزاینـده و مـراوده مختلـف بـا غـرب کـه بـه دنبـال ورود دانـش هـا و علـوم جدیـد بـه ایـران شـاهد تزئینـات بـر هنـر و معمـاری بناهـا در دوره قاجـار گذاشـت . بـا ورود فـن عکاسـی وکاربـرد فـراوان تمبـر و کارت پسـتال هـای اروپایـی مـآب و نمـود آن در کاشـی کاری بناهـا بـه صـورت طـرح گل و گلـدان ، گل سـرخ و زنبـق، انسـان بـا سـبک لبـاس اروپایـی، کوپیـد هـای بالـدار، بـا تلفیـق رنـگ هـای قرمـز، نارنجـی روشـن، صورتـی، سـفید، سـبز، آبـی تلألـوء کاشـی هـا را در عصـر قاجـار دو چنـدان کـرده اسـت.

منظره معماری
مناظـر معمـاری جـزو طـرح هایـی هسـتند کـه در دوره قاجاریـه بسـیار مـورد اسـتفاده قـرار گرفتـه انـد. منظـره معمـاری در نقـوش کاشـی کاری کاخ گلسـتان، مـوزه مقـدم و آینـه خانـه عمـارت مفخـم بـه کار رفتـه اسـت کـه در قـاب هایـی مزیـن و پـر پیـچ و تـاب نقـوش اسـلیمی در اطـراف و اغلـب بیضـی شـکل قـرار گرفتـه انـد و گویـای تأثیـر تمبرهـا، عکـس هـا و کارت پسـتال هایـی هسـتند کـه ورود فرهنـگ غربـی بـه ایـن هنـر مـی باشـد. یـک منظـره شـامل خانـه، رودخانـه، بـاغ و منظـره شـهری شـهروندان در حـال تفریـح اسـت. {۲}.

تصویر ۲: کاشی کاری موزه مقدم(ماخذ: نگارنده)

نقش پرندگان و حیوانات

نقوش حیوانی کم و بیش در آثار هنری به کار رفته است اما نقش عمده ای که حضور بیشتری دارد نقش انواع پرندگان در کنار نقوش گیاهی ترکیب دل پسندی را به وجود آورده است. نقش پرندگان اغلب نقشمایه تمبر و کارت پستال بسیاری ازکشورهاو همچنین با اختراع فن عکاسی موضوع بسیاری از عکاسان بوده است به نقل می رسد این تصاویر متأثر از گل و مرغ هستند که بیشه آن ها به اواخر عهد صفوی ، زند و نیمه نخست قاجار می رسد که نمونه مشابه آن در کاشی کاری کاخ گلستان به نقش طاووس و انواع پرندگان و در دو بنای دیگر نیز با تلفیق با نقوش دیگر مشاهده می شود. {۳}.

نقش تاک و انگور

با نفی شمایل نگاری و گرایش نقوش تزئینی بناها که نوعی گرایش به سوی نقوش گیاهی و هندسی و با ورود اسلام به ایران و نقش مایه های گیاهی متنوع و زیبایی مطرح شد که به صورت پیمان که در سطح گسترش پیدا کردند. نقش خوشه های انگور به صورت ترکیبی با نقش های دیگر به ویژه انواع گل سرخ ، زنبق، منظره های معماری، گل و گلدان همانند نقش هایی در تمبر عکس ها و کارت پستال هایی وارداتی دیده می شود . اما به نظر می رسد شیوه طراحی انگور و زیر شاخه های آن تحت تأثیر نمونه های غرب است. {۴}.

تصویر ۳: نقش تاک و انگور(ماخذ: نگارنده)

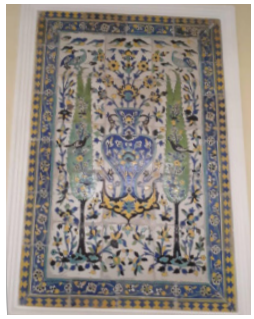
فرشته و کوپید

ریشه ظهور نقش فرشته، در فرایند تاریخی خوش، از نماد فروهر در هنر ایران آغاز می شود. که با نقش سیمرغ همگام می شود و در قالب فرشته جلوه گر و با بال ترسیم شده اند. بال بر بدن انسان و یا حیوان علامت ایزدی و نماد قدرت و محافظت است. وجود این ملائکه با لباس های پوشیده، حجب و حیای مخصوص به خود، تعداد متقارن و واقع در ارتفاعی نسبتاً بلند، در تطابق با سنت های ایرانی-اسلامی قراردارد. فرشته بطور کلی در معماری قاجار با تغییر شکلی ادامه می یابد. برهنگی بیشتر فرشته ها و ظاهر فرنگی ترآن ها می تواند متأثر از نماد فرشته با مفهوم اروپایی خود {کوپید} باشد. کوپید عنوان الهه پیروزی و فتح نزدیکتر است. کوپیدها ریشه در هنر رومی دارند اما اجرای آن ها بصورت قرینه برگرفته از تفکرات ایرانی است. {۵}.

تصویر ۴: فرشته و کوپید(ماخذ: نگارنده)

نقش هندسه

نقوش هندسی بیشتر تجریدی اندتا واقع گرا و بیشتردرقالب کاشی های مغفلی به کارمی روند. مبدأ نقوش هندسی را می توان از دوره اسلامی پیگیری نمود. استفاده از این نقش در دوره قاجار در بخش های مختلف بناو از جمله تزئینات ورودی آن کاربرد داشت. {۶}.



تصویر ۵: نقش هندسی(ماخذ: نگارنده)

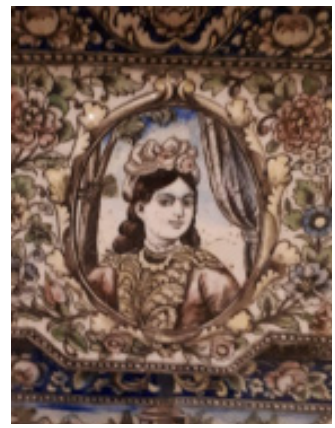
پیکره سلاطین و رجال

عکس های بسیاری از شاهان قاجارهمچون ناصرالدین شاه، مظفرالدین شاه، محمد شاه و احمد شاه به صورت ایستاده و یا نشسته همراه با عصا و شمشیر، نقشمایه تزئینات بناهای معماری نیز قرار گرفته اند که اصولاً درون یک قاب بیضی شکل همراه بوده است. در دوره قاجار فتحعلی شاه را مبدع و پیشه و مد جدید معاصر داشت. لباس های مورد نظر ایشان با مهارت کامل از پارچه های ابریشمی با رنگ های ساده و گل برجسته به صورت ردایی بلند و با جواهرات گرانبها آذین می گردیدند. اما با فرا رسیدن دوران ناصری، لباس شاه، درباریان و ارتشیان متأثر از الگوی اروپایی تغییر کرد . شاه در پوشش خود، متأسی از تغییرات برگرفته از الگوی اروپایی بود. لباس های ساده و دور از زرق و برق را به تن می کرد. {۷}.

تصویر ۶: پیکره سلاطین و رجال(ماخذ: نگارنده)

نقش مایه زن

استفاده از نقش مایه زنانه در کاشی کاری ها شاهد تعامل هویتی باتصویر زن فرنگی ، چهره جدیدی از زن را به نمایش گذاشته است و تصویر زن ایرانی اسلامی رویت می کنیم. در بعضی از قاب ها تناسبات دقیق از شخصیت انسانی زن که تحت تأثیر از کارت پستال های غربی ترسیم شده است رؤیت می شود. تغییر در سبک و سیاق زندگی زنان در آواز خوانی در کنار مردان در اندرونی، ارتباط با مردان و ظاهر شدن زنان در مجالسی که مردان حضور داشتند. {۸}.



تصویر ۷: نقش مایه زن(ماخذ: نگارنده)

منابع

{۱}سایت موزۀ مقدم دانشگاه تهران

{۲}اسدپور(۱۳۹۳). تحلیل ماهیت و ساختار بازنمایی فضای شهری در کاشی کاری های قاجاری (مورد مطالعه : کاخ گلستان تهران) ، پژوهش های منظر شهر، سال اول.

{۳}پنجه باشی(۱۳۹۶) . خورشید و فرشته ، نمادی از زن در کاشی های کاخ گلستان، زن در فرهنگ و هنر ، شماره ۴.

{۴}بمانیان(۱۳۹۰). بررسی تطبیقی نقوش کاشی کاری در مسجد مدرسه چهارباغ و سید اصفهان ، مطالعات تطبیقی هنر ، سال اول.

{۵}اختیاری(۱۳۹۰). تحولات نماد الوهی فرشته با الهام از نقش فروهر و بن مایه سیمرغ ، زن در فرهنگ و هنر، شماره ۳.

{۶}افرادی(۱۳۹۴). بررسی کاربردی ، تاریخی و موضوعی آرایه های به کاررفته در تزئینات ورودی برخی از بناهای ارزشمند دوره قاجار ، فصلنامه پژوهش هنر ، شماره دهم .

{۷} Scarce J , The architecture and decoration of the Gulistan palace.

The alm achievements of Fath Ali Shah and Nasir Al-din Shah „Iranian studies ۳۴(۱-۴), (۲۰۰۱).

{۸}افضل طوسی(۱۳۹۲) . مطالعه کاشی نگاره هایی با نقوش زنان قاجاری در خانه های شیراز ، زن در فرهنگ و هنر ، شماره ۴ .

رویکرد بازتاب در جامعه شناسی هنر

فریماه فاطمی
دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
Email: Farimah2f@yahoo.com

هدف از جامعه شناسی هنر، تحلیل رمز و راز نهفته در اثر و مرتبط ساختن آن با جامعه معاصر اثر است. از طریق دست یابی به معنای موجود در هر اثر می توان به درک جامعی از جامعه نائل شد و ویژگی های زمان مدنظر را بازشناخت. «جامعه شناسی هنر و ادبیات شاخه ای از علم جامعه شناسی است که زمینه، ساخت، کارکرد و ابعاد اجتماعی هنر و ادبیات و رابطه میان جامعه و هنر را بررسی می کند» (فاضلی، ۱۳۹۱: ۲۱). جامعه شناسی هنر و ادبیات با پذیرش این فرض آغاز می شود که یک اثر هنری و ادبی فرآوردهای تولیدی اجتماعی است؛ اما در رهیافت سنتی، هنر و ادبیات معمولا پدیده ای رمانتیک، راز آمیز و آفریده سرآمدها و نخبگان است که این رویکرد اساسا هنر و ادبیات را پدیده ای برتر از هستی جامعه و زمان می شمارد. جامعه شناسی هنر که در پی تبیین ابعاد مکانی و زمانی هنر است، برخلاف رویکرد سنتی که صرفا به ارزش ها و یا عناصر زیبایی شناختی آثار هنری تاکید دارد، در پی نشان دادن زمینه ها و مسائلی است که صاحبنظران و محققان این شاخه علمی تاکنون به آن توجه کرده اند(همان: ۲۲).

یکی از نظریه های مطرح شده در جامعه شناسی هنر، نظریه بازتاب است که توسط ویکتوریا الکساندر مطرح و مورد استفاده قرار گرفت. «ویکتوریا الکساندر متولد ۱۹۵۹، استاد جامعه شناسی دانشگاه هاروارد انگلستان است که نظریاتش در باب جامعه شناسی، هنر را بر پایه نظریات هوارد بکر بنا کرده است. یکی از موضوعات مورد علاقه پژوهش وی رویکرد بازتاب بر این ایده استوار است که هنر همواره چیزی درباره جامعه به ما می گوید»(الکساندر، ۱۳۹۰: ۵۴). با استفاده از این رویکرد می توان مفاهیم حاکم در جامعه را با تحلیل هر اثر در زمانی خاص و ارتباطش با گفتمان های حاکم بر جامعه را مورد مطالعه قرار داد؛ زیرا در این رویکرد عقیده بر این است که هنر حاوی اطلاعاتی درباره جامعه و به طور کلی انشعابی از تحولات موجود در جامعه است. در این رویکرد تحقیق بر آثار هنری متمرکز می شود تا دانش و فهم ما را از جامعه ارتقا دهد. رویکرد بازتاب پیشینه ای طولانی و قابل احترام در جامعه شناسی دارد (الکساندر،۱۳۹۰: ۵۵). بر اساس این تئوری هنر ها واقعیت را به رمز برمی گردانند و آنچه را در جامعه وجود دارد به صورتی نمادین و رمز گونه به نمایش می گذارند که محتوای آن از جامعه نشات می گیرد. در این رویکرد عقیده بر این است که هنر حاوی اطلاعاتی درباره جامعه است مثلا اگر علاقه مند به مطالعه وضعیت اقلیت های قومی در جامعه باشیم با تماشای فیلم های تلویزیونی از نحوه بازنمایی گروه های اقلیتی اطلاع خواهیم یافت. ویکتوریا الکساندر معتقد است: «رویکرد بازتاب در جامعه شناسی هنر مشتمل بر حوزه ای گسترده از تحقیقات مبنی بر این عقیده مشترک هستند که هنر آیینه جامعه است یا هنر به واسطه جامعه مشروط شده یا تعین می یابد» (راودراد،۱۳۸۳ :۶۹).

این نظریه بر این اساس است که «موجودیت اثر هنری با ویژگی های یک دوره ی تاریخی، یک گروه اجتماعی و... رابطه دارد» (دووینیو، ۱۳۷۹: ۷۵). ریشه رویکرد بازتاب بدین صورت شناخته می شود «یکی از نظریه های بازتاب ریشه در مارکسیسم دارد که معتقد است فرهنگ و ایدئولوژی هر جامعه (روبنا)، روابط اقتصادی (زیر بنا) آن را بازتاب می دهد. این ایده کلید تحلیل فرهنگی مارکسیستی است» (راودراد، ۱۳۸۳ :۵۵). بنابراین می توان گفت هنر ها بازتابی و انعکاسی از جامعه ای هستند که در آن شرایط خلق شده اند و مفاهیم مرتبط با جامعه زمان خود را از طریق نماد و رمزگونه بیان می کنند. بنابراین با شناخت آثار هنری به درک وسیع و گسترده تری از وضعیت موجود در جامعه رسید؛ زیرا این هنر است که بازگو کننده وضعیت جامعه زمان خود است. رویکرد بازتاب به ادبیات متنوعی در حوزه جامعه شناسی هنر اشاره دارد که بر اساس مفروض محوری مشترک آنها هنر آیینه ای است که در برابر جامعه قرار داده شده است. آلبرشت دورر شش دیدگاه درباره شیوه بازتاب جامعه در هنر را در تحقیقات ادبیات و جامعه به شکل زیر دسته بندی می کند:

۱.دیدگاهی که می گوید ادبیات هنجارها و ارزش های یک جامعه را تجسم می بخشد. ۲.دیدگاه روانکاوانه ای که می گوید ادبیات پاسخگوی نیازهای هیجانی و فانتزی های مشترک است. ۳.دیدگاهی یونگی که می گوید ادبیات از ناخودآگاه جمعی سرچشمه می گیرد و بنابراین شبیه رویاست. ۴.دیدگاهی با این فرض که ادبیات به تعبیری هگلی روح اساسی جامعه را بازتاب می دهد. ۵.دیدگاه مارکسیستی که می گوید اشکال ادبیات محصول شرایط اقتصادی نخبگان یا طبقات رو به رشد است. ۶.دیدگاهی که ادبیات را بازتاب روندهای جمعیت شناختی می داند.

پیترسون (۱۹۷۹) تقسیم بندی دیگری از نظریه های بازتاب ارائه می دهد:

۱.نظریاتی که بر این مسئله متمرکز می شوند که هنر چگونه کلیت جامعه را بازتاب می دهد.

۲.مطالعات فروتنانه تری که مدعی اند هنر تنها فضای محلی خرده فرهنگ مصرف کننده آن را بازتاب می دهد.

اگر طرح های البرشت و پیترسون را ادغام کنیم می بینیم که هنر حداقل به ۱۲ طریق می تواند بازتاب جامعه باشد(همان: ۶۸).

منابع

الکساندر، ویکتوریا دی(۱۳۹۰) جامعه شناسی هنرها؛ ترجمه اعظم راودراد، تهران: فرهنگستان هنر.

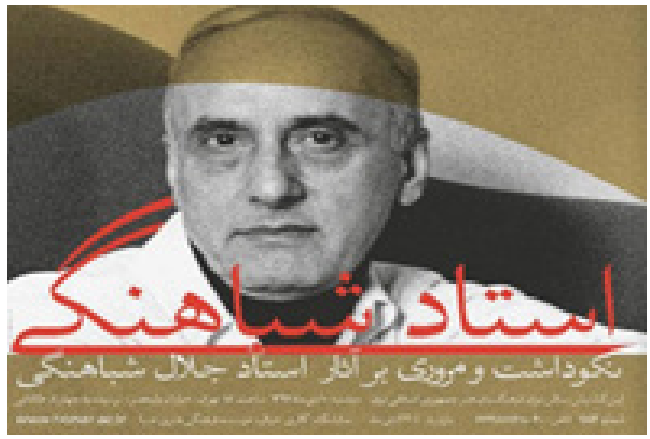
دووینیو، ژان(۱۳۷۹) . جامعه شناسی هنر؛ ترجمه¬ی مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.

راودراد، اعظم(۱۳۸۶) جامعه شناسی اثر هنری، پژوهشکده فرهنگستان هنر،شماره ۲، صص ۹۱-۶۶.

فاضلی، نعمت الله (۱۳۹۱) مردم نگاری هنر، تهران: انتشارات فخراکیا.

نکوداشت مقام هنری جلال شباهنگی

نسترن نوروزی
دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
Email: n.norozi794@yahoo.com



معاونت فرهنگی و هنری فرهنگستان هنر با همکاری مؤسسه فرهنگی هنری صبا، هم‌زمان با برگزاری نمایشگاه مروری بر آثار استاد جلال شباهنگی، از نیم‌قرن زندگی و تلاش هنرمندانه ایشان تجلیل کرد.

در راستای تجلیل از مقام هنری چهره‌های برجسته و بنام از سوی فرهنگستان هنر، در روز دهم دی ماه، از هنرمند بزرگ، جلال شباهنگی، نقاش، گرافیست و مجسمه‌ساز با حضور چشمگیر هنرمندان، استادان و دانشجویان تقدیر شد.

جلال شباهنگی متولد سال ۱۳۱۴ در تهران و فارغ‌التحصیل دانشگاه «سن خوزه» ایالت کالیفرنیاست و دارای مدرک کارشناسی ارشد طراحی گرافیک و نقاشی معاصر و کارشناس تبلیغات گرافیکی از این دانشگاه است. وی عضو هیئت علمی دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران بوده و هم‌اکنون عضو پیوسته و عضو گروه هنرهای تجسمی فرهنگستان هنر است. او همچنین سال‌ها در دانشگاه‌های شاهد، شریعتی، سوره و ... نیز تدریس کرده‌است.

در آیین گرامیداشت استاد جلال شباهنگی علیرضا اسماعیلی، سرپرست فرهنگستان هنر؛ آیدین آغداشلو، هنرمند نقاش، گرافیست و نویسنده؛ حسن بلخاری، نویسنده، پژوهشگر و عضو هیئت علمی دانشگاه تهران؛ مهدی حسینی، نقاش، استاد دانشگاه و عضو پیوسته فرهنگستان هنر؛ ابراهیم حقیقی، عضو هیئت مدیره انجمن صنفی طراحان گرافیک ایران؛ سیدمحمد فدوی، عضو هیئت علمی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران و عبدالمجید کیانی، رئیس گروه موسیقی فرهنگستان هنر به سخنرانی پرداختند و استاد کیانی قطعاتی را با ساز سنتور در دستگاه ماهور اجرا کرده و آن را به استاد شباهنگی هدیه کرد.

در این مراسم همچنین جوایز و لوح‌های تقدیری از طرف فرهنگستان هنر، پردیس هنرهای زیبا، انجمن شورای عالی هنرمندان، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، انجمن پیش‌کسوتان هنر ایران و اداره کل هنرهای تجسمی معاونت هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به استاد جلال شباهنگی به پاس بیش از نیم‌قرن زندگی هنرمندانه پیش‌کش شد و از کتاب مجموعه آثارجلال شباهنگی که به تازگی به همت فرهنگستان هنر منتشر شده، رونمایی گردید. این کتاب شامل دشت‌ها، کویرها، جنگل‌ها، گل و مرغ‌ها و حجم‌های شیشه‌ای که استاد شباهنگی در ایران و مورانو ایتالیا ساخته و مجموعه‌ای ویژه در حوزه حجم‌سازی به حساب می‌آید، با یادداشت‌هایی از استادان بنام عرصه هنر است.

پس از این مراسم، نمایشگاه کامل‌ترین مجموعه آثار استاد شباهنگی نیز که برای نخستین بار گردآوری شده بود با جمع کثیری از هنرمندان، هنردوستان و شاگردان ایشان در گالری خیال موسسه فرهنگی هنری صبا افتتاح شد که تا ۲۲ دی ماه پذیرای علاقه‌مندان است.

فرهیخته گرامی:
جهت درخواست اشتراک نشریه، فرم اشتراک را تکمیل نموده و همراه با تصویر کار ملی به آدرس پست الکترونیکی نشریه ارسال فرمایید.(دانشجویان محترم جهت استفاده از تخفیفات دانشجویی، لازم است تصویر کارت دانشجویی خود را نیز ضمیمه نمایند.)
پس از دریافت فرم تکمیل شده اشتراک، از سوی دفتر نشریه جدول تعرفه و شرایط بهره مندی از تخفیفات و نحوه و میزان پرداخت مبلغ اشتراک برای متقاضیان محترم ارسال خواهد شد.

آدرس پست الکترونیکی
art.re.ir92@gmail.com
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات
تلفن: ۰۲۱۸۸۰۴۱۳۴۳

فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)

فرم اشتراک فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه دانشگاه الزهرا(س)

نام و نام خانوادگی/موسسه/سازمان: ..... تاریخ تکمیل فرم:.....
شغل/نوع فعالیت:..... میزان تحصیلات:.....
رشته تحصیلی:.....
نشانی پستی:.....
کدپستی ده رقمی: ..... تلفن تماس:.....
آدرس پست الکترونیکی.....

خواهشمند است اشتراک اینجانب با مشخصات یاد شده را برقرار نمایید.
امضای متقاضی: