فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال هفتم، شماره ۲۲، پاییز ۱۳۹۸

بخشی از اثر «داستان رستم و سهراب» نقاشی قهوه خانه ای، اثر منصور وفایی

نگاهی تحلیلی به نقوش جان گرفته بر منسوجات .....آذرمیدخت فتاحی
تحلیل مولفه های زیبایی شناختی در طرح جلد کتاب های پاپ آپ و نفیس..... صالح گورابی
ژرفنمایی مقامی در نقاشی قهوه خانه و هنر آغازین مسیحیت.....سارا سادات نوری
آشنایی با ژاک لاکان و آرای او.....فاطمه مرسلی توحیدی
قلعه سریزد، میراثی از دوره ساسانی.....فریماه فاطمی

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

صاحب امتیاز: انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
مدیر مسئول: فریماه فاطمی سردبیر: سارا سادات نوری
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، سارا سادات نوری، نسترن نوروزی، سپیده یاقوتی، سمیه یزدانی
کارشناس نشریه: دکتر زهرا وزیری استاد مشاور: دکتر فاطمه کاتب
مدیر هنری: فریماه فاطمی
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 هیاتِ داوران مناسب تشخیص داده شوند مورد پذیرش قرار خواهد گرفت. مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات هنرپژوه نبوده و مسئولیت مقالات به لحاظ علمی و حقوقی بر عهده نویسندگان محترم است.

سرمقاله ۳

نگاهی تحلیلی به نقوش جان گرفته بر منسوجات ۴

آذرمیدخت فتاحی

تحلیل مولفه های زیبایی شناختی در طرح جلد کتاب های پاپ آپ و نفیس ۱۲

صالح گورابی

ژرفنمایی مقامی در نقاشی قهوه خانه و هنر آغازین مسیحیت..... ۲۸

سارا سادات نوری

آشنایی با ژاک لاکان و آرای او..... ۳۵

فاطمه مرسلی توحیدی

قلعه سریزد، میراثی از دوره ساسانی..... ۴۵

فریماه فاطمی

هنـــرپـــژوه

فصلنامـه هنـر پـژوه؛ در نظـر دارد، زمینه‌هـای مختلـف هنری و دسـتاوردهای نویـن پژوهشـی را در اختیـار مخاطبانـش قـرار داده تـا ارتبـاط موثرتـری میـان هنرمنـدان و مخاطبـان برقـرار گـردد. مخاطبـان ایـن فصلنامـه، مـی تواننـد از اطلاعـات و مطالـب مفیـد موجـود در ایـن نشـریه بهـره بـرده و نیـز گردانـنـدگان ایـن نشـریه را در فراهـم آوردن بسـتری مناسـب بـرای دسـتاوردهای تـازه و نظـرات دانشـجویان یـاری نماینـد. دنیـای هنـر همـواره سرشـار از ناشـناخته هاسـت و نشـریه پیـش رو، امـکان دسترسـی و تـداوم انتقـال اطلاعـات را فراهـم کـرده اسـت. در ایـن راسـتا، رسـالت عمـده هنرپـژوه، اشـاعه علـوم و دسـتاوردهای هنـری و بینارشـته‌ای اسـت کـه توسـط پژوهشـگران و دانشـجویان زمینه‌سـازی شـده اسـت. رسـیدن بـه ایـن امـر مهـم، بـدون پشـتوانه اسـاتید و دانشـجویان گرامـی میسـر نخواهـد بـود. امیـدوارم دانشـجویان و پژوهشـگران سـخت کـوش، بـا ارسـال ایـده هـا و یافتـه هـای مفیـد و ارزشـمند خـود، مـا را در اعتـلای هرچـه بیشـتر اهـداف مـان یـاری نماینـد.

در اینجـا لازم مـی دانـم کـه از همـکاران، پژوهشـگران و تلاشـگرانی کـه بـه منظـور دسـتیابی بـه نتایـج بهتـر بـرای فراهـم آوردن ایـن شـماره همـت داشـته انـد سپاسـگزاری شـده، همچنیـن در دیگـر شـماره هـای آتـی نیـز شـاهد حضـور موثـر و پررنگشـان باشـیم.

نگاهی تحلیلی به نقوش جان گرفته بر منسوجات ساسانی

آذرمیدخت فتاحی

کارشناس ارشد تاریخ هنر ایران باستان، مدرس دانشگاه فنی و حرفه ای دختران شریعتی تهران
Azarm.fattahi@gmail.com

چکیده

هنـر ساسـانی طیـف گسـترده ای از نـگاره هاسـت کـه اغلـب بـا کاربردهـای نمادیـن و یـا رمـزی همـراه بـوده و در آثـار مختلـف بـا شـباهت بسـیار مـورد بهـره بـرداری قـرار گرفتـه اسـت. منسـوجات بافتـه شـده در زمـان ساسـانیان بـه لحـاظ زیبایـی بصـری، نقـوش نمادیـن و تزیینـی، کاربـرد رنـگ و فنـون بافـت، از شـاخصه هـای هنـر ایـران زمیـن بـه شـمار مـی رود. مضامیـن تصویـری شـکل گرفتـه بـر منسـوجات شـامل نقـوش مختلـف جانـوری، گیاهـی، هندسـی، انسـانی و مدالیـون اسـت و در ترکیـب بنـدی هـا تمایـل بـه ایجـاد تقـارن، تکـرار و قـرار دادن نقـوش در کادرهـای هندسـی دایـره و بیضـی دیـده مـی شـود. آنچـه بیـش از همـه نظـر مخاطـب را بـه ایـن نقـوش جلـب مـی کنـد، سـادگی طرحهـا در عیـن پیچیدگـی آنهاسـت. پارچـه هایـی بـا اشـکال و بافـت متنـوع و طـرح هـای پیچیـده و مجلـل، حاکـی از وجـود فنـاوری هـای نسـاجی بـالا و دسـتگاه هـای بافندگـی بسـیار پیشـرفته بـوده کـه موجـب بـه اوج رسـیدن هنـر پارچـه بافـی ساسـانی شـده اسـت. در ایـن پژوهـش کوشـش شـده تـا بـا روش توصیفی-تحلیلـی و تاریخـی و اسـتفاده از منابـع دسـته اول پژوهشـی و رهیافـت

پژوهـش هـای میان-رشـته ای، پـس از ترسـیم پیـش زمینـه هـای تاریخـی و هنـری پارچـه بافـی در زمـان ساسـانیان بـه نقـوش تزیینـی و کاربـرد آنهـا در منسـوجات پرداختـه شـود.

واژگان کلیدی: دوره ساسانی، منسوجات، نقوش، مدالیون، ابریشم

مقدمه

کشفیات باستان شناسی حکایت از این دارد که در روزگار ساسانی، غرب آسیا نسبت به سرزمین چین در زمینه تولید منسوجات پیشرفته تر بوده و پارچه های تولید شده به مراتب لطافت بیشتری نسبت به پارچه های چینی داشته اند. مرغوبیت بافته های ابریشمی، پشمی، کتانی و پنبه ای در دوره ساسانیان نشانگر توجه پادشاهان به این صنعت است. به عمل آوردن ابریشم، پشم و تولید پارچه های الوان و رواج پارچه های ابریشمی و پشمی با نقوش پیچیده جانوری، انسانی، گیاهی و .... که برای البسه تجملی مورد استفاده قرار می گرفت، در سایه وسایل و دستگاه های کاملتر امکانپذیر بود. از این رو پیداست در دوره ساسانی فنآوران در تکامل دستگاه های بافندگی و بهبود روش های تولید پارچه کوشا بوده اند.

هنرمندان ساسانی با در نظر گرفتن سنت های هنر هخامنشی و اشکانی و با استفاده از عناصر بومی و هویت ملی ایرانی، رستاخیز فرهنگی عظیمی ایجاد کردند که بر دین و آداب ملی تکیه داشت. صنعت و هنر بافندگی این دوره متعلق به شاه و دربار است و با اقتدار و همت پادشاهانی چون اردشیر و شاپورها به بار می نشیند. هنر این دوره، جنبه تزیینی و کاملاً ایرانی دارد و جهانی از موجودات و موضوعات مختلف را ارایه می کند. طرحها، رنگ ها و نقش های ملی ایران بر بستر بافته ها جان می گیرد و بافته های دوره ساسانی به مظهری از ذوق و اندیشه ایرانی تبدیل شده و رشد آن متناسب با جریانات سیاسی، فرهنگی و اقتصادی به حرکت خود ادامه می دهد.

در هنر ساسانی تأکید صریح بر نظم، وضوح طرح و به خصوص قرینه سازی دیده می شود. کاربرد نقوش و ترکیب بندی ها همراه با معانی نمادین است. به عبارتی، قرینگی عنصر اصلی ترکیب بندی های نقوش ساسانی است(مولایی، چراغعلی گل، ۱۳۹۰ : ۱۱۲). در نقوش ساسانی جانوران ترکیبی، پرندگان اساطیری در میان نقوش در هم بافته گیاهی ترسیم گشتند که تلفیقی از شکل و رنگ و نقش را به وجود آوردند. نقشمایه ها علاوه بر کیفیت بصری قوی دارای مضامین پر معنا بودند که عقاید تاریخی و مذهبی را بازگو می کردند(کاتب و تراجی، ۱۳۹۶: ۹۵).

ابریشم بافی، پارچه های کتانی، پشمی و قالی بافی ایران در دوره ساسانی توجه جهانیان را به خود جلب کرد. تا آن جا که بسیاری از کشورها در آن زمان نقوش پارچه های ساسانی را در بافته های خود تقلید کردند. به طوری که نقشمایه های مورد استفاده در پارچه های دوره ساسانی را می توان حتی در منسوجات ابریشمی مصر و بیزانس پیگیری کرد. آنچه بیش از همه در هنر نساجی ساسانی جلب توجه می کند، سادگی در عین پیچیدگی آن است که خود آشکارا پارچه های ساسانی را از سایر دوره های معاصر آن متمایز می کند. در این مقاله سعی بر این بوده تا به بررسی و چگونگی شکل گیری نقوش بر پارچه های ساسانی پرداخته شود.

پیشینه پژوهش

در زمینه منسوجات و نقوش منسوجات ساسانی مطالعات و پژوهش های متعددی صورت گرفته است. برای نمونه، ریاضی(۱۳۸۲) در کتاب خود به نام «طرح ها و نقوش لباس ها و بافته های ساسانی» به تاریخچه بافندگی و معرفی نقوش حجاری های تاق بستان و اهمیت نقوش منسوجات ساسانی پرداخته است. همچنین طالبپور(۱۳۹۶) در کتاب خود به نام «تاریخ پارچه ونساجی در ایران» به پیشینه پارچه بافی ایران دوران باستان و اسلامی پرداخته و سیر تکامل ریسندگی، بافندگی و چاپ پارچه را در دوره های یادشده بررسی می کند.

افزون بر این، صادقپور فیروزآبادی(۱۳۹۶)، در مقاله خود به نام «تحلیل و بازشناسی نمادگرایانه ی نقوش مشترک منسوجات ساسانی و آل بویه» علاوه بر معرفی نقوش و عناصر تزیینی مشترک به کار رفته در منسوجات ساسانی و آل بویه به شناسایی و تحلیل نمادگرایانه ی نقوش دو دوره پرداخته است. کاتب و تراجی(۱۳۹۶) نیز در مقاله خود به نام «تأثیر هنر ساسانی در نقشمایه های حیوانی کتاب کلز» به بررسی تصویری و مفهومی نقوش جانوری در کتاب کلز و تأثیرات هنر ساسانی در مصور سازی این نسخه می پردازد. همچنین مولایی و چراغعلی گل در مقاله «قرینگی در نقوش ساسانی» مبحث قرینگی در نقوش ساسانی را مطالعه و

بـرای ایـن منظـور منسـوجات، مسـکوکات، حجاریهـا و ظـروف را بررسـی کردهانـد. آیـت الهـی و موسـوی(۱۳۹۰) در مقالـه ای بـه نـام بررسـی نقـوش منسـوجات در دوران هخامنشـی، اشـکانی و ساسـانی به بررسـی نقـوش منسـوجات ایـن دوران پرداختـه انـد.

پارچه بافی ساسانی

هنـر ساسـانی سـنت هـای هنـر هخامنشـی و اشـکانی را در بـر دارد و از لحـاظ عظمـت بـا هنـر بیزانـس برابـری نمـوده و حتـی گاه آن را تحـت نفـوذ قـرار داده اسـت (جلیلـی و زارع زاده، ۱۳۹۲، ۲۴). نسـاجان دوره ساسـانی ضمـن توجـه بـه سـلیقه هـای عمومـی مـورد نظـر مـردم هرگـز نسـبت بـه ابـداع و نـوآوری بـی تفـاوت نبودنـد و مـی کوشـیدند کـه منسـوجاتی بـا کیفیـت و طـرح و نقـش متفـاوت و چشـمگیر عرضـه کننـد. عـلاوه بـر کیفیـت بافـت، زیبایـی نقـوش پارچـه هـای ساسـانی مبتنـی بـر سـاختار بصـری بدیعـی اسـت کـه بـه واسـطه بهـره گیـری صحیح از عناصـر بصـری بـه وجـود آمـده اسـت (همـان:۲۴). آنچـه بیـش از همـه جلـب توجـه مـی کنـد، سـادگی در عیـن پیچیدگـی آن اسـت. همیـن ویژگـی، پارچـه هـای ایـن دوره را از سـایر دوره های معاصـرش متمایـز مـی کنـد. در ایـن دوره نقوشـی بـا اسـتفاده از تاریکـی و روشـنایی و کنـار هـم قـرار دادن خطـوط افقـی و عمـودی، مایـل و زیگـزاگ، تلفیـق نقـوش حیوانی،گیاهـی و هندسـی و تضـاد_ کـه عامـل مهمـی در بـه وجـود آمـدن یـک کلیـت منسـجم اسـت و بـه مـدد آن معنـا قویتـر بیـان مـی شـود_ بـه وجـود آمـده اسـت. اثرگذارتریـن عامـل بصـری یعنـی رنـگ نیـز در ایـن نقـوش بـه صـورت مکمـل مـورد اسـتفاده قـرار گرفتـه اسـت کـه یـادآور نوعـی رنگبنـدی خلاقانـه و امـروزی اسـت. تعـادل متقـارن، ریتـم و تکـرار نیـز از دیگـر عناصـر بصـری مـورد اسـتفاده در نقـوش پارچـه هـای ایـن دوره بـرای ایجـاد یک ترکیـب بنـدی و سـاختار بدیـع بصـری بـه شـمار مـی رود.(جلیلـی وزارع زاده،۱۳۹۲). از همیـن روسـت کـه ایـن نقشـمایه هـا افـزون بـر ارزش هـای هنـری خـاص خـود، یکـی از منابـع ارزشـمند اطلاعاتـی دربـاره سـنن آن دوران نیـز بـه شـمار مـی آیـد.

همچنیـن قرینـه سـازی طـرح هـای ترنجـی کـه در متـن آنهـا انـواع پرنـدگان و حیوانـات و موجودات اسـاطیری نقش می شـد، از ویژگـی هـای نقـش هـای ساسـانی اسـت. در ایـن دوره نقـوش پارچـه هـا کامـلا شـبیه بـه نقـوش حجـاری هـا ،گـچ بـری هـا و ظـروف نقـره اسـت. صـورت حیوانـات عجیـب و خیالـی، نقـوش درختـان سـیب و نارنـج، شـاخ و برگهـای پیـچ در پیـچ و انـواع گلهـا از طرحهـای رایـج ایـن دوره اسـت (طالـب پـور، ۱۳۹۶: ۵۲). در پارچـه هـای حریـر و دیبـا و ابریشـم کـه بـرای جامـه سـلاطین تهیـه مـی شـد، نـام پادشـاهان یـا علایـم مخصـوص آنهـا با رشـته زر یـا غیـر زر _کـه بـا رنـگ زمینـه تفـاوت داشـت_ بافتـه مـی شـد. پارچـه هـای شـاهانه بـه سـبب ایـن نگارجامـه هـا نشـاندار مـی شـدند(همان:۵۸). در ایـن راسـتا بایـد یـادآوری شـود کـه شـاپور ذوالاکتـاف تاجـی آسـمانگون کـه پیراهـن آن زرنـگار و در میانـه دو رده طـلا جـای گرفتـه و هلالـی زریـن را در وسـط داشـت، برتـن داشـت (صمـدی ،۱۳۶۷:۷۴). طـرح هـای سـمبلیک علایـم کیهانـی از دیگـر طـرح هـای پارچـه هـای ساسـانی اسـت. همچنیـن، تصویـر خـاص در یـک پارچـه بـه معنـای دعـای خـاص یـا آرزوی خوشـبخت شـدن کسـی بـود کـه یـا بـه او هدیـه داده مـی شـد یـا برایـش بافتـه مـی شـد.

از لحـاظ فرمـی بسـیاری از نقـوش بـر مبنـای شـکل هندسـی بیضـی یـا دایـره هسـتند. در نقشـمایه هـا تکـرار بـه صـورت منظـم دیـده مـی شـود. تقـارن و تقابـل و همچنیـن رعایـت تناسـب و هماهنگـی در نقشـمایه هـا خودنمایـی مـی کنـد. رنـگ نیـز در منسـوجات ساسـانی بسـیار مـورد توجـه اسـت. امـا در آغـاز بـه حیطـه محـدودی تعلـق داشـت کـه بـه تدریـج بـر اثـر تأثیـرات پارچـه هـای سـوری بسـیار غنـی تـر گردیـد.

در مجمـوع مـی تـوان نقـش مایـه هـای مـورد اسـتفاده در پارچـه هـای ساسـانی را بـه چنـد گـروه تقسـیم بنـدی کـرد کـه عبارتنـد از:

۱)نقوش انسانی

وجـود شـخصیت هـای انسـانی در پارچـه هـای ساسـانی نـادر اسـت. مضامیـن شـکار ماننـد مـردی کـه بـا شـیر در نبـرد اسـت، (تصویـر ۱): شـکارچی بـا تیـر و کمـان در حـال شـکار شـیر درون دایـره، نمونـه ای از ایـن نقـوش هسـتند. از دیگـر نقـوش ایـن دوره، نقـش سـواران متقابـل در پارچـه هـای پشـمی اسـت. معمـولاً نمایـش افـراد مشـهور ماننـد شـاه محـور نقـوش انسـانی در پارچـه هـا بـوده اسـت. (تصویـر ۲): گاهـی نیـز در پارچـه هـا صـورت و تمثـال پادشـاهان یـا برخـی از

صـور و اشـکالی را کـه بـرای ایـن کار معیـن شـده بـود، نقـش مـی کردنـد. ایـن تولیـدات بعدهـا در دوران اسـلامی بـه پارچـه هـای طـراز [1]معـروف شـدند (طالبپـور ،۱۳۹۶: ۵۸).

تصویر۱: شکارچی و شیر در منسوجات ساسانی داخل قاب مدور (صادقپور فیروزآبادی،۱۳۹۶:۱۱۰)

تصویر ۲: (همان:۱۱۲)

۲)نقوش جانوری

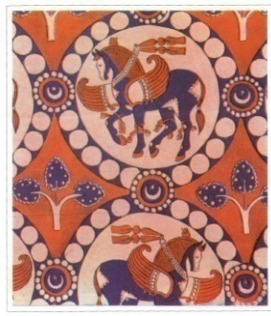
علاقـه ای کـه ساسـانیان بـه تصاویـر حیوانـات داشـتند، در پارچـه بافـی آنهـا نیـز مشـاهده مـی شـود. قـوچ کـه مظهر(خورنه)(فـره) و نشـان قـدرت شـاهی و نمـاد پیـروزی اسـت و بـز کـه نمـاد نیـروی زندگـی و خالـق نیـرو، نگهبـان درخـت زندگـی، موجـودی مـورد علاقـه نگارگـران بـه شـمار مـی آیـد، در پارچـه هـای دوره ساسـانی بسـیار دیده شـده اسـت (تصویر۳)(صمـدی،۱۳۶۷:۱۶۳).

همچنیـن گاو بـا لـدار، سـر گراز[2](جامـه زنـان پـاروزن قایـق هـا در صحنـه شـکار گـراز بـه نقـش سـر گـراز کـه در داخـل ابـری قـرار گرفتـه مزیـن شـده اسـت)، سـیمرغ[3]موجود افسـانه ای بالـدار بـا سـر سـگ، پنجـه شـیر و دم طـاووس کـه نمـاد اتحـاد زمیـن و آسـمان و آب اسـت نیـز در هنـر ساسـانی متـداول بـوده اسـت. ایـن نقـش در لبـاس پادشـاه ایسـتاده در قایـق و لبـاس خسـرو پرویـز سـوار بـر اسـب در حجارهـای تـاق بسـتان و قطعـه ای دیگـر از پارچـه هـای ساسـانی دیـده مـی شـود (تصویـر۴). نقشـی کـه نشـان سـپاه ایـران بـوده و بـر کلاه شـاهان نصـب شـده و بـر مهرهـای ساسـانی بـا عنـوان نمـادی از شـکوه و جـلال شاهنشـاهی ساسـانی دیـده مـی شـود. نقـش اسـب بالـدار هـم کـه بـه مفهـوم تغییـر از خـدای ورثرغـن بـوده، بـر روی بافتـه هـا دیـده مـی شـود(تصویر ۵). اسـب بـا روبـان مواجـی کـه همـان دسـتار شـاهی یـا دیهیـم اسـت در برخـی بافتـه هـا دیـده مـی شـود (تصویـر۶) (صـادق پورفیـروز آبـاد،۱۳۹۶:۱۱۱).

شـیر نیـز یکـی دیگـر از نقـوش بافتـه هاسـت. در دوره ساسـانی شـکار شـیر و مبـارزه بـا آن یکـی از مظاهـر قـدرت و زورمنـدی پادشـاه محسـوب مـی شـد. همچنیـن شـیر بـه نوعـی نمـاد و مظهـر قـدرت پادشـاهان اسـت (همـان: ۱۱۰).

تصویر۳: نقش بز روی پارچه های ساسانی(ریاضی،۱۳۸۱:۲۳۸)

تصویر ۴: سیمرغ با سر سگ، پنجه شیر، دم طاووس(ریاضی،۱۳۸۱)



تصویر ۵: نقش اسب بالدار(ریاضی،۱۳۸۱:۲۴۹)

تصویر۶: نقش اسب در منسوجات ساسانی

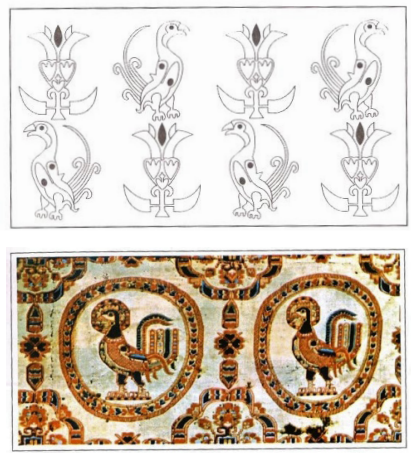
(صادقپور،فیروزآباد،۱۳۹۶:۱۱۱)

۴)نقوش پرندگان

بسـیاری از پارچـه هـای ساسـانی دارای نقـش پرنـده هسـتند. پرنـده داخـل قـاب در بسـیاری از زمینـه هـای هنـر ساسـانی دیـده مـی شـود. سـیمرغ بـه عنـوان پرندهـای خـوش یمـن، مبـارک و باشـکوه بـرای تأکیـد بیشـتر برتـری شـاه و بـه ویـژه روی لبـاس شـاه و برگزیـدگان خانـدان سـلطنتی دیـده مـی شـود (آیـت اللهی و موسـوی،۱۳۹۰:۵۴). سـیمرغ، همچنیـن در دوره ی ساسـانی بـه عنـوان مظهـر تجلـی حـق شـناخته شـده و بـه طـور کلـی دارای قـدرت هـای ماوراءالطبیعـی اسـت (ایرانـی ارباطی و خزایـی، ۱۳۹۶

:۲۲). ایـن واقعیـت بـا برداشـت هـای متعـارف باسـتانی از مفهـوم سـیمرغ و بـه ویـژه فـر و شـکوه آن کـه در نوشـتگان برجسـته ای هماننـد شـاهنامه نیـز دیـده مـی شـود هماهنـگ اسـت.

خـروس نیـز از دیگـر پرنـدگان رسـم شـده بـر بافتـه هـای ساسـانی اسـت. خـروس، نمـاد گسـترده روح بـه ویـژه پـس از مـرگ اسـت (تصویـر۷). بـه بیـان دیگـر، خـروس بـه معنـای علامـت رسـمیت اسـت (آیـت اللهـی و موسـوی، ۵۴:۱۳۹۰) (تصویـر ۸). پرنـدگان بحـری ماننـد غـاز و مرغابـی هـم از نقـوش ساسـانی مـورد توجـه بـوده و در ایـن زمینـه مـی تـوان بـه طـاووس هـم اشـاره کـرد. طـاووس را بـا خورشـید مربـوط و آن را نمـاد بـی مرگـی، طـول عمـر و عشـق مـی دانسـتند. در واقـع، جامـه هایـی بـا چنیـن نقشـی جامـه خانـدان سـلطنتی و گاه دارای مضامیـن مذهبـی و مقـدس بـوده انـد. در مـواردی نقـش طـاووس در کنـار درخـت مقـدس بـه صـورت متقـارن و نیـز متقـارن معکـوس تکـرار شـده اسـت (تصویـر۹). عقـاب وابسـته بـه خدایـان آسـمان و زمیـن (ایرانـی ارباطـی و خزایـی،۲۳:۱۳۹۶).از دیگـر پرنـدگان نقـش شـده بـر بافتـه هاسـت.



تصویر۷: نقش پرنده(خروس) و گل (احتمالا نیلوفر)
تصویر ۸: نقش خروس داخل قاب(ریاضی،۳۳۹:۱۳۸۱)

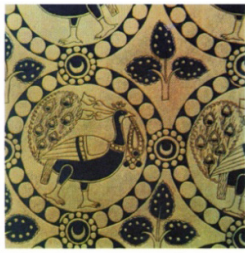
تصویر۹: نقش طاووس متقارن معکوس (صادق پور و فیروزآباد،۱۳۹۶: ۱۱۰)

۵)نقوش گیاهی

هنرمنـدان ساسـانی در ترسـیم گل هـا بسـیار توانمنـد بودنـد. تصویـر گل از پهلـو، گل چهـار پـر قلبـی شـکل، گل هـای محـاط در دایـره و گل هشـت پـر بسـیار مـورد اسـتفاده قـرار مـی گرفـت. در میـان گیاهـان مـی تـوان بـه انـار، گل رزت و نخـل اشـاره کـرد. انـار همـواره مقـدس بـوده از ترکـه هـای آن برسـم سـاخته مـی شـد و دانـه دار بـودن آن نمـاد بـاروری آناهیتـا اسـت. گل سـرخ (رزت) در دوره ساسـانی نمـاد سـنتی خورشـید و بازگـو کننـده نیـروی زندگـی بخـش اسـت (کریمـی، ۱۱۶:۱۳۸۱). تزیینـات بـه شـکل قلـب نقـش رایـج در اواخـر ساسـانی بـوده اسـت و در حجـاری هـای طـاق بسـتان نیـز دیـده مـی شـود (تصویـر۱۰). عـلاوه بـر ایـن، تکـرار موضوعـات منفـرد و یـا مرکـب بـه شـکل گلچـه، گل و قـاب هـای لـوزی شـکل نیـز متـداول بـوده اسـت (ریاضـی،۱۸۹:۱۳۸۱). درخـت بیـد و نارنـج و نخـل، انـواع گلهـای زیبـا بـا طرحهـای گـرد و چهـار پـر، شـاخ و بـرگ و تـاج پیـچ در پیـچ، گل و سـتاره نیـز از دیگـر نقـوش گیاهی هسـتند (تصویر۱۱). بـرای نمونـه، اگـر لباسـی بـا شـکل پرنـده و گل(نخـل) باشـد، مربـوط بـه لبـاس خدمـه در بـازار و افـراد معمولـی اسـت (آیـت اللهـی و موسـوی،۱۳۹۰ :۵۴). گاهـی در تزییـن پارچـه هـا مذهـب هـم دخالـت داشـته و در آنهـا نقـش گیـاه هـوم یـا گیـاه مقـدس زرتشـت و تصویـر آتشـکده دیـده مـی شـود (طالـب پـور،۱۳۹۶: ۵۳). در برخـی مـوارد داخـل مدالیونهـا نقـش محـوری درخـت مقـدس دیـده مـی شـود کـه بـا دو حیـوان یـا پرنـده بـه صـورت متقـارن بـه تصویـر درآمـده اسـت (تصویـر۱۲). در منسـوجات، درخـت زندگـی و سـایر خطـوط عمـودی بـرای القـای ایسـتایی، مقاومـت، جاودانگـی و حیـات اسـتفاده شـده انـد (جلیلـی و زارع زاده، ۴۵:۱۳۹۲).

تصویر۱۰: سه نوع موتیف گل شکفته در نقوش لباس
تصویر ۱۱: نقش گل در پارچه های ساسانی در شکارگاه طاق بستان(ریاضی،۱۳۸۱: ۱۴۳)

تصویر۱۲: نقش شیران محافظ در دو طرف درخت مقدس(ریاضی،۴۶:۱۳۸۲)



تصویر۱۳: سر گراز داخل مدالیون(ریاضی،۲۴۳:۱۳۸۲)
تصویر۱۴: نقش طاووس داخل فرم مدالیون تکرارمنظم(ریاضی،۲۵۱:۱۳۸۲)

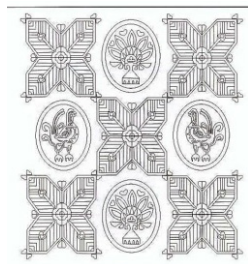
۶)مدالیون

یکی از دانش- واژگان مهم باستان شناختی و هم پیوند با این پژوهش مدالیون است. مدالیون عبارت است از نقش تزیینی دایره و یا بیضی شکل که در انواع رشته های هنری از قبیل منسوجات، نقاشی و مینیاتور، نقش برجسته و .... به عنوان قاب تزیینی به کار رفته و تصاویر و موضوعاتی را در بر می گیرد. در دوره ساسانی از مدالیون برای القاء مفاهیم روحانی و آسمانی بهره می گرفتند (جلیلی و زارع،۱۳۹۲: ۴۵). باید گفت این نقش کاملاً ساسانی و ایرانی است، مانند نقش دایره با آذین مروارید که در جامه ملازمان شاه در صحنه شکار حجاری طاق بستان مشاهده می شود (تصویر۱۳). گیرشمن، بهترین مشخصه ی منسوجات ساسانی را در همین دایره ها ی چسبیده یا جدا از هم می داند که به دایره های چرخ وار معروف هستند. تکثیر نقوش ساسانی در درون این کادرهای دایره ای قرار دارد (صادق پور و فیروزآباد، ۱۳۹۶: ۱۰۵) (تصویر۱۴). این نقش اهمیت نقش مایه درونی خود را تأیید می کند. به نظر می رسد که استفاده از قاب های حلقوی برای این بود که دایره رمزی نیرومند شمرده می شد.

تاج شاهان ساسانی مستدیر بود و بسیاری از شاهان تاج خود را با حلقه های مروارید و نیم تاج های مروارید می آراستند. دایره به معنای چرخ زندگی و حیات است، مروارید یا گل دانه های تسبیح وار، نماینده تمایلات زمینی هستند که خدا براساس رحمت خود آنها را می پذیرد(صمدی،۲۲:۱۳۶۷).

۷)سایر نقوش

یکی از نقوش بسیار مهم و الهام برانگیز در آثار باستانی ایران، ماه است. ماه نماد جهان، نمادی از الهه مادر و قدرت زنانگی و ملکه بهشت و نشانه قدرت معنوی، عظمت، روشنایی و تولد تازه است(صمدی،۱۳۶۷: ۳۶). همچنین ماه از عناصری است که با شاهان ساسانی و تاج یا دیهیم (همان نوارهای مواجی که به گردن یا کلاه بسته می شود) همراه است. این نقش در کناره یا داخل برخی از مدالیون ها دیده می شود. تصاویر حیوانات خیالی، اشکال بیضی و دایره، دایره های مماس بر هم، نقوشی مانند قلب، ستاره، تاجی از مروارید در اطراف هلالی-که اغلب این تصاویر داخل قاب تصویر می شده است- از دیگر نقوش پارچه های ساسانی به شمار می رود (فریه،۱۰۷:۱۳۷۴) (تصویر۱۵). گاهی نیز زینت جامه ها عبارت بود از لکه ای ابر،که اصطلاحا آن را ابر نیکبختی می گویند و ماخوذ از آثار چینی بوده است، در جایی نقوش به صورت مرکب طراحی می شدند، مرغابی هایی که رشته های برگ لوزی شکل آنها را احاطه نموده اند و در فاصله آنها اشکال ستاره، گل و تاج مروارید دوزی شده اند (فربود و پورجعفر، ۶۷:۱۳۸۶). طرحهای سمبلیک علایم کیهانی از دیگر طرح های پارچه های ساسانی است، روشن است که هریک از این نقوش ویژگی های پدیدارشناختی خاصی را به همراه داشته و از همین رو از حوزه های مطالعات جذاب در پژوهش های باستان شناختی به شمار می روند.



تصویر۱۵: نقوش خروس و گیاه و درخت(ریاضی،۱۳۸۲: ۲۷۳)

باید اشاره شود که هرچند هنر ساسانی را باید هنری شاهانه است که بیشتر اختصاص به باز نمایی اعمال و احوال پادشاهان مختلف دارد، اما در عین حال طیف گستردهای از نگاره ها و نقوش را با کاربرد نمادین یا تزیینی مورد بهره برداری قرار داده است (گیرشمن،۱۳۷۰:۱۲۳). طرح لباس و نقوش البسه و تزیینات پوشاک مردم دوره ساسانی غیر از پارچه های مکشوفه را که اکنون در موزه های مختلف جهان نگهداری می شود، می توان در آثار سیمین و مطلا، سکه ها و مهرها، حجاری های نقاط مختلف از جمله طاق بستان کرمانشاه (تصویر ۱۶)، گچبری ها، تصاویر زنان و مردان در آثار موزاییکی بیشاپور فارس، نقاشی های دیواری محوطه های باستانی شوش، تیسفون، قلعه یزدگرد، چال ترخان نزدیک ری، تپه حصار، کوه خواجه و غیره مشاهده کرد.

تصویر ۱۶: بازسازی نقوش لباس شاه و همراهان درحجاری های شکارگاه طاق بستان کرمانشاه(ریاضی، ۱۳۸۱)

نتیجه گیری

نساجی و بافندگی که در دوره ساسانی به پیشرفت های بسیاری دست یافته بود، دربردارنده طیف گستردهای از نگاره هاست که از چشم انداز پژوهش های گوناگون هنری، باستان شناختی و جامعه شناختی دارای اهمیت است.

نقوش که اغلب با کاربردهای نمادین ویا رمزی همراه بوده، برداشتی از طبیعت و یا برگرفته از مفاهیم دینی، ادبی و تاریخی بوده که با مضامین تصویری مختلف جانوری، گیاهی، هندسی، انسانی و مدالیون و در هماهنگی با نقوش حک شده روی حجاری ها، گچ بری ها و فلزکاریهای انجام شده است. این نقوش با ساختاری بدیع و به واسطه بهره گیری درست از عناصر بصری شکل گرفته بودند. تکرار به صورت منظم، تقارن، تقابل و همچنین رعایت تناسب و هماهنگی در تمام نقشمایه ها خودنمایی می کند. مهمترین ویژگی نقوش بافته ها قرینگی و سادگی طرح ها در عین پیچیدگی آن ها است که نوع بافت و رنگ، در این میان به عنوان عوامل بصری مکمل به ماهیت بصری آنها کمک می کنند. جای گذاری اشکال به صورت قرینه، در کنار هم ویا روبروی هم و قرار دادن آنها در کادرهای هندسی با مفاهیم و باورهای آن زمان و دنیای اسطوره رابطه تنگاتنگ دارد، گاه تصویری خاص در یک پارچه به معنای دعای خاص یا آرزوی خوشبخت شدن کسی بوده، که یا به او هدیه داده و یا برایش بافته می شد. وجود پارچه هایی با اشکال متفاوت و طرح های پیچیده و مجلل و بافت عالی حاکی از تکنیک نساجی بالا و وجود دستگاه های بسیار پیشرفته بافندگی بوده که موجب به اوج رسیدن نساجی در دوره ساسانی می شود.

به طور کلی این پژوهش نشان داد که گوناگونی نقوش جای گرفته بر منسوجات دوره ساسانی خود بازتاب دهنده اندیشه های رایج آن روزگار در ایران دوره باستان بوده است. چرا که هر یک از این نقوش بر پایه ماهیت ملهم خود، مفاهیم ویژه ای را به مخاطبان خود در آن دوران تا به امروز منتقل کرده اند.

پی نوشت

۱. طراز نوعی پارچه نوشته دار که در ایران پیش از اسلام و اسلامی مورد استفاده بود.

۲. گراز در بین ایرانیان در دوره ی ساسانی اهمیت خاصی

داشته و چون نماد ایزد بهرام است؛ تصویر آن در آثار این دوره منقوش است(کریمی،۱۳۸۱:۱۱۵).

۳. بدن و سر آن نماد زمین و بال ها ی پرنده سمبل آسمان و پولک و فلس های پوشیده روی بدن نماد آب است(صادقپور فیروزآباد،۱۳۹۶:۱۰۸).

فهرست منابع

الوند، احمد (۱۳۶۳) صنعت نساجی در ایران از دیر باز تا کنون، تهران: پلی تکنیک.

آیت الهی، حبیب الله؛ موسوی، بی بی زهرا (۱۳۹۰) بررسی نقوش منسوجات هخامنشی، اشکانی، ساسانی، فصلنامه علمی پژوهشی نگره، تهران، شماره۱۷، صص ۴۷-۵۷.

ایرانی ارباطی، غزاله؛ خزایی، محمد (۱۳۹۶) نمادهای جانوری فرّه در هنر ساسانی، شماره۴۳، صص۲۹-۱۸.

جلیلی، فرناز؛ زارع زاده، فهیمه(۱۳۹۲) اصول و مبانی هنرهای تجسمی در نقوش منسوجات ساسانی و روم شرقی، چیدمان، سال دوم، صص۴۵-۴۲.

ریاضی، محمد (۱۳۸۲) طرح ها و نقوش لباس ها و بافته های ساسانی، تهران:گنجینه هنر.

صادق پورفیروزآباد، ابوالفضل(۱۳۹۶) تحلیل و بازشناسی نقوش مشترک منسوجات ساسانی و آل بویه، فصلنامه هنرهای تجسمی، صص۱۱۶-۱۰۳.

صمدی، مهر انگیز(۱۳۶۷) ماه در ایران، تهران: علمی و فرهنگی.

طالب پور، فریده (۱۳۹۶) تاریخ پارچه و نساجی در ایران، تهران: مرکب سپید.

فربود، فرناز؛ محمد رضا، پور جعفر(۱۳۸۶) بررسی تطبیقی منسوجات ساسانی، مجله هنرهای زیبا، تهران، شماره ۱۳، صص۷۶-۶۵ .

فریه، دبلیو (۱۳۷۴) هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: نشر و پژوهش فروزان فر.

کاتب، فاطمه؛ تراجی، مرضیه(۱۳۹۶) تاثیر هنر ساسانی در نقش مایه های حیوانی کتاب کلز، نشریه جلوه هنر، صص۹۶-۸۷.

کریمی،سعید (۱۳۸۸) نمادهای آیینی، کتاب ماه هنر، شماره ۷۴و۸۴، صص ۱۱۶-۱۱۳.

گیرشمن، رومان (۱۳۷۰) هنر ایران در دوره پارت و ساسانی، ترجمه بهرام فره وشی، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ دوم٪

مولایی، افسانه؛ چراغعلی گل، سمیه(۱۳۹۰) قرینگی در نقوش ساسانی،کتاب ماه هنر، شماره۱۱۲، صص۱۱۸-۱۱۲.

تحلیل مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی در طرح جلد کتاب‌های پاپ‌آپ و نفیس

صالح گورابی

کارشناس ارشد ارتباط تصویری دانشگاه سوره

saleh.goorabi@gmail.com

چکیده

این تحقیق با روش توصیفی به بررسی روند طراحی جلد و جلدسازی کتاب‌های خلاقانه و نفیس می‌پردازد. فرایند تولید و طراحی نمونه‌های مختلف از کتاب‌های خاص اعم از سه‌بعدی یا پاپ‌آپ و نفیس و دیگر گونه‌های خلاق را مورد بررسی قرار می‌دهد و با نگاهی جستجوگر به دنبال مؤلفه‌های زیبایی‌شناسانه در آن‌ها می‌گردد. هر کدام از انواع کتاب‌های خاص به‌صورت منظم دسته‌بندی شده و به‌طور مجزا مورد تحلیل قرار می‌گیرد. که البته در برخی موارد در صورت نیاز به‌صورت تکی نیز تحلیل شده‌اند. این تحقیق بر اساس هدف، از نوع بنیادی و بر اساس روش، از نوع کیفی است. روش گردآوری داده‌های تحقیق، به‌صورت کتابخانه‌ای-اسنادی و میدانی بوده‌است. از بررسی آثار دسته‌بندی شده در دو گروه عمده‌ی کتاب‌های خلاقانه و نفیس مشخص شد، نقش طراح در هر دو نوع بسیار با اهمیت است. به‌طوری‌که عدم حضور طراح در روند تولید کتب نفیس صدمات زیبای‌شناسانه‌ی پررنگی به آن‌ها وارد کرده است و در مقابل طراحِ جلد در کتب خلاق و سه‌بعدی نقشی عمده و چشمگیر ایفا می‌کند و جلد کتاب را تا به درجه‌ی اثر هنری ارتقا می‌دهد. همچنین، این تحقیق با ارائه دلایل مکفی زیبایی‌شناسی کتاب‌های نفیس را متأثر از اصول و مبانی هنرهای سنتی می‌داند و زیبایی‌شناسی کتاب‌های نوآور را نشأت گرفته از زیبایی‌شناسی مدرن و معاصر ارزیابی می‌کند. افزون بر این، نتایج حاصل از این تحقیق، منبع جدیدی فراهم می‌آورد که می‌تواند به‌علت کمبود منابع کافی در این زمینه برای دانشجویان و دیگر علاقمندان مفید واقع گردد.

واژگان کلیدی: جلدسازی، کتاب‌آرایی، جلد نفیس، پاپ‌آپ، طراحیِ جلد، تجلید

مقدمه

از عمده‌ترین فعالیت طراحان گرافیک دنیا امروزه می‌توانیم به طراحی جلد کتاب اشاره کنیم. طراحی جلد کتاب، فعالیتی همیشگی و ماندگارتر به نسبت آثار دیگرِ صفحه‌آرایی می‌کند در واقع یک اثر ماندگار را از خود به جا می‌گذارد. اثر که دوره مشخصی ندارد و یک کار فرهنگی، هنری به‌حساب می‌آید؛ که ممکن است این کتاب، سالیان سال در کتابخانه‌ها نگهداری شود و حتی افراد آن دوره نباشند، کتاب‌ها می‌مانند. مخاطبین کتاب هم افرادی تحصیل‌کرده و روشنفکر هستند و کار برای چنین مخاطبی لذت و شور خاصی را می‌طلبد.

وظایف طراح جلد آن است که جلب نظر بیننده و خواننده را بکند و او را به خرید کتاب ترغیب نماید. در نتیجه طراح باید طوری طراحی کند که روی جلد با روحیات و حساسیت‌های جامعه به‌خوبی ارتباط برقرار کند و این امر بستگی به تجربه و آشنایی طراح با فرهنگ و مردم جامعه دارد. طراحی جلد مانند سخن گفتن است. طراح باید طوری حرف بزند که گیرایی فصاحت و تازگی کلام داشته باشد و مستمع را بر سر شوق بیاورد و این کار تجربه کافی می خواهد.

حال در این میان نوعی از طراحی جلد که شاید بتوان آن‌را ادامه‌ی راه نمونه‌های نخستینِ تجلید دانست به حیات خود ادامه می‌دهد که اتفاقاً از ارزش مادی و معنوی و هنری بسزایی نیز برخوردار است. این نوع از تجلید به جلدسازی نفیس شهرت دارد. از نمونه‌های معاصرتر از این نوع جلدهای تک‌تولیدی می‌توان به جلدهای پاپ‌آپ هم اشاره کرد.

تاریخ صحافی و جلدسازی به‌طور موازی و در کنار یکدیگر شکل گرفته است. تاریخ جلدسازی را متفاوت بیان کرده‌اند و بعضی آن را مقارن با شکل‌گیری کتاب دانسته‌اند. بعضی نیز گفته‌اند فن صحافی به‌وسیله به‌هم‌بستن کناره صفحات به یکدیگر پس از رواج استفاده از پارشمن (همان پوست دباغی و آماده شده برای نوشتن)، معمول شد. (پوروش، ۱۳۸۹: ۳۵۲). سومری‌ها برای نگهداری و بایگانی الواح گلی، آنها را روی طاقچه‌هایی به پهنای ۴۵ سانتی‌متر می‌گذاشتند و گاهی نیز این الواح را در کوزه‌ها و خم‌های کوچک نگهداری می‌کردند. چینی‌ها برای محفوظ ماندن نوشته‌های خود، کاغذهای راه‌راه طویل به‌کار می‌گرفتند و آنها را جناقی تا می‌زدند. در هند، درخت‌های بلندی وجود داشت به نام تاری که بر روی برگ‌های آن می‌نوشتند. سپس به‌وسیله عبور نخ از سوراخی که در میان برگ‌ها ایجاد می‌شد، این اوراق را به یکدیگر می‌چسباندند. در شهرهای مرکزی و شمال هند از پوست درخت «توز»، که "بهوج» نامیده می‌شد، برای نوشتن استفاده می‌کردند؛ اوراق نوشته شده را با اعداد متوالی شماره‌گذاری می‌کردند، بعد از اینکه کتاب تمام می‌شد اوراق را در یک قطعه پارچه می‌پیچیدند و در میان دو لوح که به اندازه همان کتاب انتخاب شده بود، می‌گذاشتند. این نوع کتاب را که برای نامه‌نگاری به‌کار می‌رفت «پوتی» می‌خواندند. برای نگهداری طومارهای مصری که از پاپیروس بود و گاه طولشان به پنج متر می‌رسید، آنها را دور یک چوب استوانه‌ای شکل می‌پیچیدند. (تصویر ۱) (ریاضی، ۱۳۹۳: ۱۲).

تصویر۱: نمونه از جلد و کتاب بامبو، سده‌ی ۱۸ م، چین

در نخستین کتاب‌های صحافی شده، صفحات کتاب را میان دو تخته ضخیم قرار می‌دادند و تخته‌ها را با چفت یا نوار یا بندهای چرمی می‌بستند. ماده‌ای که معمولاً برای پوشش به‌کار می‌رفت چرم بود، ولی عاج، نقره، طلا، ابریشم، و مخمل نیز به‌کار می‌رفت. (صافی، ۱۳۶۴: ۱۱۹).

تـا قـرن دوم بعـد از میـلاد، کتـاب بـه شـکل امـروزی وجـود نداشـت. رفتـه رفتـه طومارهـای پاپیـروس جـای خـود را بـه ورق‌هـای پاپیـروس و یـا پوسـت دادنـد. کتاب‌هـای مقـدس مربـوط بـه ایـن دوره شـکل مسـتطیل داشـتند و اوراق آنهـا از تـه به‌یکدیگـر دوختـه شـده بـود. ایـن کتاب‌هـا را بـرای حفاظـت بیشـتر بـا جلدهـای محکمـی کـه از باقی‌مانده‌هـای پاپیـروس و یـا ورقه‌هـای چـوب درسـت شـده بـود، می‌پوشـاندند. بـا گذشـت زمـان و پیشـرفت دباغـی پوسـت و به‌وجـود آمـدن پارشـمن، چـرم نازکـی روی ایـن جلـد می‌کشـیدند و حتـی آن‌را بـا طرح‌هایـی طلایـی تزییـن می‌کردنـد (عتیقـی، ۱۳۷۸: ۱۲).

تاریخچـه صحافـی کتـاب در غـرب، تـا آنجـا کـه معلـوم شـده، بـا لوح‌هـای دو-لَـت رومـی آغـاز می‌شـود. ایـن روکش‌هـا مخصـوص لوح‌هـای مومـی بودنـد کـه از تـه بـا حلقه‌هایـی بـه هـم متصـل می‌شـدند. نقاشـی‌های دو-لَـت را از آبنـوس، شمشـاد، عـاج، یـا بعضـی مـواد سـخت می‌سـاختند و گاه پوشـش رویـی را اسـتادانه کنـده‌کاری می‌کردنـد و متـن واقعـی بـا سـوزن روی سـطح مومـی حـک می‌شـد.

صحافـی بـا اسـتفاده از جلدهایـی کـه بـا جواهـرات فـراوان و نظایـر آنهـا تزییـن می‌شـدند، در دوران گذشـته در مشـرق زمیـن رواج داشـت و از آنجـا بـه اروپـا راه پیـدا کـرد و در میـان نخسـتین صحافـان اروپایـی کـه بیشـتر از راهبـان بودنـد، معمـول گشـت. ایـن راهبـان بـرای آرایـش جلدهـای نسـخه‌های خطـی از زیـورآلات و حتـی جواهـر اسـتفاده می‌کردنـد. نمونه‌هایـی از ایـن جلدهـا کـه از سـده‌ی چهـارم میـلادی در اروپـا رایـج بـود، در کلیسـاها و موزه‌هـای اروپـا باقـی اسـت. مذهـب مانـی نیـز کـه بـه توسـعه نقاشـی در کشـورهای شـرقی اسـلامی کمـک بسـیار کـرده، تاثیـری بسـزا بـر جلدسـازی تزیینـی داشـته اسـت (سـرکوهی، ۱۳۶۶: ۹).

کدکـس، شـکل امـروزی کتـاب اسـت؛ یعنـی صفحـات پوسـت، پاپیـروس و غیـره کـه تـا خـورده و از یـک محـل بـه یکدیگـر دوختـه شـده باشـند. پیدایـش کدکـس بـه قـرن دوم میـلادی بـر می‌گـردد کـه توسـط مسـیحیان بـرای نـگارش متـون مذهبـی مـورد اسـتفاده قـرار می‌گرفـت. ایـن فـرم از کتـاب، به‌دلیـل مزیت‌هایـی کـه داشـت، از قـرن چهـارم میـلادی رواج پیـدا کـرد. ازجملـه مزیت‌هـای آن می‌تـوان بـه قابلیـت جسـتجوی بهتـر، امـکان بهتـر بـرای انبـار و نگهـداری آن (در کتابخانـه) و تولیـد سـریع‌تر اشـاره نمـود. در ایـن زمـان در صومعه‌هـا و کلیسـاها، اتاق‌هایـی ایجـاد شـده بـود کـه در آنهـا کار رونویسـی از انجیـل و دعاهـا صـورت می‌گرفـت و عمـلاً کتـاب تولیـد می‌شـد. همچنیـن بـا گذشـت زمـان، تولیـد کاغـذ (کـه قبـلاً در چیـن اختـراع شـده بـود)، در ایـران و پـس از آن در اروپـا رایـج شـد و بـه تبـع آن، کتاب‌هـای کاغـذی نیـز ابـداع شـدند (ریاضـی، ۱۳۹۳: ۱۳).

همان‌طـور کـه ذکـر شـد پیدایـش کتاب‌هایـی بـه شـکل کدکـس بـا طلـوع مسـیحیت هم‌زمـان اسـت. به‌ویـژه صحافی‌هـای قبطـی بازمانـده از جوامـع مسـیحی اولیـه مصـر، اغلـب خصیصه‌هـای اصلـی صحافـی کدکس‌هـا را نشـان می‌دهـد. از صحافی‌هـای اولیـه کلیسـای قبطـی مصـر فقـط تکـه پاره‌هایـی باقی‌مانـده اسـت.

مسـلمانان، هنـر چـرم‌کاری قبطـی و طلاکوبـی را به سیسـیل و اسـپانیا بردنـد. مسـیحیان غربـی سـنتی داشـتند کـه بـه اواخـر دوران روم باسـتان بازمی‌گشـت. در اروپـا و افریقـا پیدایـش کدکـس یـک پیشـرفت محسـوب می‌شـد، ولـی شـیوه کار و تزیینـات متفـاوت بـود. در اوایـل قـرون وسـطی صحافـی بـا چـرم و مقـوا انجـام می‌گرفـت، ولـی از دوران قبـل از قـرن یازدهـم نمونه‌هـای معـدودی در دسـت اسـت. نمونـه‌ای از صحافـی جواهرنشـان از قـرن هفتـم باقـی اسـت. صحافـی جواهرنشـان کـه در فاصلـه قرن‌هـای نهـم تـا دوازدهـم بـه سـفارش امپراتـوران و اشـراف‌زادگان انجـام می‌گرفـت، بیشـتر به‌منظـور نمایـش

مهارت‌های هنری بود. نمونه‌هایی از این صحافی‌ها متعلق به قرن نهم در کتابخانه ملی ایالت بایر آلمان موجود است (سوند، ۱۳۷۹: ۱۹۱).

صحافی‌های رومیایی (رمانسک) متعلق به قرن دوازدهم و سیزدهم، صحافی‌های برجسته‌ای هستند که حدود دویست نمونه از آنها باقی‌مانده است. مهرهای روی جلد نشانگر شخصیت‌های کتاب مقدس نظیر دود، سامسون، مریم باکره و همچنین شخصیت‌های اساطیر کلاسیک چون سنتورها و سیرن‌ها توضیحات در پانوشت نوشته شود بود. صحافی رومیایی در آلمان، انگلستان، و فرانسه رایج بود. دو فروشگاه خاص و مهم در این زمینه در پاریس در همسایگی دانشگاه سوربن در فاصله زمانی ۱۱۳۵ و ۱۱۴۶ دایر بود. مهرکوبی در قرن‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی، یعنی دوران غلبه سبک گوتیک به سطح بالایی از دستاوردهای هنری رسید. صحافی در ایتالیا، به‌ویژه ونیز، در این قرن‌ها پیشرفت قابل ملاحظه‌ای داشت (دانکن، ۱۳۶۶: ۱۰۹).

طلاکوبی جلدها در حدود ۱۵۴۰م، یعنی بیش از نیم قرن پس از رواج طلاکوبی در اروپا، به کار رفت، البته تأثیر سبک ایتالیایی در آن واضح است. در اروپا، انگلیس و امریکا ارتباط نزدیکی بین صنعت چاپ و صحافی وجود داشت و در قرن‌های شانزدهم و هفدهم تمامی فرایندهای حروفچینی و حتی خرده‌فروشی محصول نهایی در یک کارگاه انجام می‌گرفت. در قرن هجدهم صحافی دستی انگلیس جایگاه خود را پیدا کرد و صاحب سبک شد. البته صحافی‌های اواسط قرن نوزدهم و بعد از آن در انگلیس و امریکای شمالی از نظر هنری اهمیتی ندارند، ولی معدودی کارهای صحافی ناب در این دوره وجود دارد. در ایالات متحده، سنت صحافی انگلیسی همواره بیشترین تأثیر را بر صحافی دستی داشته است. در اوایل قرن بیستم، سبک جدیدی در نیویورک ابداع شد و صحافی‌های بسیار ارزشمندی در چاپخانه‌های بزرگ و کتابخانه‌هایی که کتاب‌های دارای صحافی دست‌ساز را نگهداری می‌کردند، تولید می‌شد. صحافان آلمانی مهاجر که از دهه ۱۹۳۰ به قاره امریکا آمدند، تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر این صنعت و هنر در جهان نو گذاشتند. سبک‌های صحافی قرون وسطایی در هلند، بلژیک و لوکزامبورگ به صحافی آلمانی بسیار نزدیک بود. از قرن هفدهم به بعد، صحافان این کشورها، به موفقیت‌هایی دست یافتند. در سوئد نیز پیش از ۱۸۵۰، صحافی کتاب‌ها غالباً تقلیدی از سبک فرانسوی و تا حدودی انگلیسی و آلمانی بود. بعد از ۱۸۵۰، نمونه‌هایی از صحافی خاص و ناب سنتی دیده می‌شود. در فاصله دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ میلادی، هنر صحافی کتاب پیشرفت کرد. در ۱۸۸۷، کارگاه صحافی مخصوص صحافی دست‌ساز در نروژ تأسیس شد که در آن هنرمندان برجسته نروژی به خلق آثار هنری می‌پرداختند.

در دهه ۱۹۵۰ نمایشگاه‌های بسیار مهمی از صحافی‌های دست‌ساز انگلیسی، آلمانی، سوئدی، دانمارکی با حمایت مالی کتابخانه‌های دانشگاه کنتاکی برپا شد. ذوق هنری آثار ارائه شده در این چهار نمایشگاه توجه قابل ملاحظه‌ای را به خود جلب کرد؛ همچنین این آثار شواهدی را نشان می‌دادند که بر اساس آن می‌توان پذیرفت در نیمه دوم قرن بیستم بعضی از بهترین صحافی‌ها و طراحی‌های کتاب از کشورهای شمال نشأت گرفته است (دِروش، ۱۳۸۲: ۹۲).

تاریخچه جلدسازی در ایران

سابقه‌ی هنر جلدآرایی در ایران به دوره‌ی مانویان می‌رسد. در کل می‌توان گفت؛ هنر کتاب‌آرایی مانوی بستری برای اغلب هنرهای تجسمی و هنرهای دیگر وابسته به آن قلمداد می‌شود. تاریخ صحافی و جلدسازی در فرهنگ ایرانی و اسلامی در مقوله هنر و پیشه ورّاقی می‌گنجد و جزئی از آن به‌حساب می‌آید. وَرّاق به کسی اطلاق می‌شد که کاغذ می‌ساخت و یا ورق کاغذ را به اندازه‌های گوناگون می‌بریدند. این لغت گاه به معانی کاتب و کُرّاسه‌نویس و مُجلِّد نیز به‌کار رفته است. اما صحاف در ادوار پیشین، تنها به تجلید کتاب نمی‌پرداخته، بلکه با این نام و یا به عنوان ورّاق به استنساخ، مقابله و تصحیح نسخ نیز اهتمام می‌کرده است.

ایرج افشار می‌نویسد: «ورّاق معمولا به کسی گفته می‌شد که نسخه‌ها را کتابت و تزیین و تجلید و وصّالی می‌کرد

و خـود آن را می‌فروخـت. وَرّاقـان اغلـب دکانـی داشـتند کـه محـل تجمـع اهـل فضـل و ادب بـود». بـه نوشـته وی: «صحافـی و مجلدگـری در تمـدن و فرهنـگ سـنتی مـا عبـارت از حرفـه و هنـری اسـت کـه صاحـب آن پیشـه، کتـاب بی‌جلـد را تجلیـد، کتـاب معیـوب را وصّالـی و مرمـت و شـیرازه‌دوزی و کاغـذ کتابـت را جدول‌کشـی می‌کـرد (افشـار، ۱۳۵۷: ۳۵).

بـرای درک بهتـر مطلـب بایـد از سـده‌های نخسـتین دوره‌هـای اسـلامی صحبـت بـه میـان بیاوریـم.

جلدآرایی سده‌های نخستین دوره‌ی اسلامی

اوراق و قطعه‌هایـی از جلدهـای مانـوی در آسـیای مرکـزی و مصـر کشـف شـده کـه سـندی بـر تأییـد ایـن ادعاسـت کـه کتاب‌آرایـی مانـوی بـر هنـر تجلیـد اسـلامی تأثیرگـذار بـوده اسـت. هم‌زمـان بـا مانویـان برخـی از قبطیـان مصـر کـه دیانـت مسـیح را پذیرفتـه بودنـد، در تلاشـی خسـتگی ناپذیـر اقـدام بـه تولیـد کتـاب کردنـد. قبطی‌هـا نیـز بـر روی پاپیـروس و چـرم می‌نوشـتند و هماننـد مانویـان صفحـات نوشـته شـده را صحافـی و بـا چـرم تجلیـد می‌کردنـد.

روش کتاب‌سـازی مانویـان و قبطی‌هـا در فاصلـه سـده‌ی چهـارم تـا هشـتم میـلادی، جهانـی شـد. از سـده‌ی هفتـم میـلادی(اول هجـری) بـه بعـد مـردم خاورمیانـه کـه دیانـت اسـلام را پذیرفتـه بودنـد از ایـن روش اسـتفاده کردنـد. اربابـان کلیسـا در اروپـا نیـز روش کتاب‌سـازی قبطیـان مصـر را پذیرفتنـد. از سـده‌ی سـوم هجـری، هنـر کتاب‌سـازی در شـهرهای مختلـف جهـان اسـلام بـه یکبـاره متحـول شـد. بـدون شـک قـرآن کریـم مهم‌تریـن نقـش را در بهبـود طراحـی حـروف، صفحه‌آرایـی و تجلیـد کتـاب داشـت. کلام الهـی بایـد در بسـتری کـه شایسـته آن باشـد نـگارش می‌شـد. به‌همیـن دلیـل عالی‌تریـن نـوع خـط، تذهیـب، صحافـی و جلدسـازی در تمـام دوران اسـلامی بـه قـرآن اختصـاص داشـت. همان‌طـور کـه اشـاره شـد؛ در قـرن پنجـم و ششـم هجـری، جلـد بـا طـلا و یـا بـا نقاشـی تزییـن می‌شـد. طـی ایـن مـدت محـور عمـودی کتـاب بلندتـر شـد. قدیمی‌تریـن جلدهـای مربـوط بـه جوامـع اسـلامی کـه تاکنـون به‌دسـت آمـده، متأثـر از طرح‌هـا و روش‌هـای قبطـی بـوده اسـت.

از زمانی‌کـه گرافیـک به‌عنـوان رشـته‌ای مسـتقل در عرصـه‌ی هنرهـای صنعتـی ظهـور کـرد، شـاکله‌ی کلـی آن‌هـا را تغییـر داد و زیبایی‌شناسـی خاصـی را در کالبدشـان دمیـد. یکـی از شـاخه‌های سـنتی کـه بـا ورود گرافیـک معاصـر دچـار دگرگونـی زیباشناسـانه گردیـد، حـوزه‌ی کتاب‌سـازی بـوده اسـت. بـا وجـود اینکـه در اغلـب مـوارد شـکل کلـی و ظاهـری کتـاب قرن‌هاسـت کـه تثبیـت شـده اسـت، ولـی هسـتند هنرمندانـی کـه بـا خلاقیـت و نـوآوری خـود عناصـر زیباشـناختی را بـه آن تزریـق کرده‌انـد و حتـی در برخـی مـوارد شـکل ظاهـری آن‌را هـم دچـار دگرگونـی کرده‌انـد. در ایـن راسـتا انـواع کتاب‌هـای مختلـف را می‌توانیـم سـراغ بگیریـم و تنـوع بصـری و ظاهریشـان را مـورد مطالعـه قـرار دهیـم. بـرای درک و توصیـف مؤلفه‌هـای زیبایی‌شناسـانه‌ی هـر اثـر هنـر می‌بایسـت اول بـه صـورت فرمـی و در مرحلـه‌ی بعـد از لحـاظ محتوایـی آن اثـر را مـورد ارزشـیابی قـرار داد. همچنیـن در بهتریـن شـرایط موجـود بـرای آثـار هنـری هماهنگـی فـرم و محتـوی در آن‌هـا اسـت. ازیـن‌رو در ایـن فصـل بـه بازشناسـی ایـن ارزش‌هـا در آثـار مـورد نظـر خواهیـم پرداخـت.

همان‌طـور کـه اختـراع دسـتگاه چـاپ باعـث انقلابـی در عرصـه‌ی کتاب‌سـازی شـد، پیشـرفت بقیـه‌ی اجـزای صنعتـی نیـز هرکـدام سبب‌سـاز تغییراتـی در ایـن عرصـه شـده‌اند. در کنـار ایـن همـه پیشـرفت صنعتـی و امـکان دسترسـی بـه انـواع مـواد و مصالـح در برخـی مـوارد همچنـان از لـوازم سـنتی و قدیمـی اسـتفاده می‌شـود. کتـاب، ارزش مـادی خـود را به‌سـان گذشـته کـه کالایـی بسـیار فاخـر و گران‌بهـا تلقـی می‌شـد از دسـت داده اسـت و اکنـون هـر کسـی کـه اراده بکنـد می‌توانـد کتابـی را در اختیـار بگیـرد. بـا وجـود ایـن تسـهیل در دسـترس هسـتند افـراد و علاقمندانـی کـه تمایـل دارنـد کتـاب را بـا آن سـطح از ارزش در اختیـار بگیرنـد. کتـب نفیـس، دقیقـاً از همیـن منظـر تولیـد و ارائـه می‌شـوند. بـرای مطالعـه‌ی انـواع کتاب‌هـای خـاص می‌بایسـت آن‌هـا را دسـته‌بندی نماییـم تـا بهتـر از عهـده‌ی ایـن کار برآئیـم.

جلدهای خلاقانه و نفیس

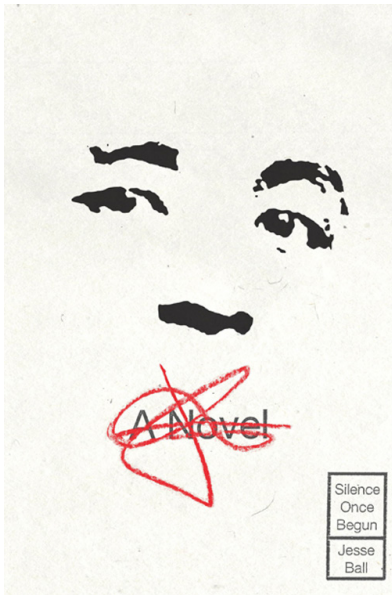
جلـد کتـاب به‌عنـوان اولیـن سـطح مواجهـه بـا کتـاب و مدخـل

آن به متن، همیشه مورد توجه بوده است ولی در گذشته شکل ظاهری کتاب‌ها لزوماً با محتوای درونیشان منطبق نبوده و همین که نقش محافظتی و تزئینی خود را به انجام می رسانده، کفایت می‌کرده است. ولی با ظهور و گسترش رشته‌ی گرافیک این ارتباط به یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌های طراحی جلد بدل گشته است و سطح انتظار مخاطبان را نیز از این حیث بالا برده است. به‌طوری‌که مخاطبان انتظار دارند با همان نگاه اول، ارتباط مفهومی از متن داخل کتاب یا حداقل عنوان آن را در شکل ظاهری کتاب یا بهتر بگوییم جلد آن مشاهده کنند. البته که همین مطلب باعث انواع خلاقیت در طراحی‌های خاص کتاب‌ها شده است. اگر بخواهیم دسته‌بندی مناسبی را ارائه دهیم که این تنوع را در خود جای دهد باید برای جلدهایی با محتوای خوب نیز ارزش و جایگاه قائل شویم. زیرا بستر تمام خلاقیت و نوآوری‌ها همین نوع از جلدها است.

جلدهای محتوایی

این عنوان را برای جلدهایی انتخاب کرده‌ایم که علاوه بر جذابیت بصری، بیشترین ارتباط معنایی را با متن کتاب دارند و در کل با دیدن تصویر روی جلد این کتاب‌ها به فضا و موضوع پرداخته شده در داخل کتاب می‌شود تا اندازه‌ای پی برد. این مسئله می‌تواند موفقیتی را نصیب نویسنده و عرضه‌کننده‌ی کتاب سازد و شبیه به خلاصه‌نویسی است که بر روی پشت جلد برخی از نمونه‌ها می‌توان دید. امید آن میرود که مخاطبان با دیدن طرح روی جلد مجذوب آن شوند ولی سئوالاتی در ذهنشان ایجاد شود که پاسخ آن‌ها را در داخل متن باید جستجو کرد.

برای معرفی اولین نمونه سراغ انتخاب بهترین جلدها از منظر نشریه «نیویورک تایمز» رفتیم. این نشریه هر سال به معرفی بهترین نمونه‌ها می‌پردازد. این نمونه که در اینجا به آن اشاره می‌شود، در سال ۲۰۱۴ هم از طرف نشریه «پرینت» و هم از سوی نشریه‌ی «نیویورک تایمز» جزء بهترین نمونه‌ها بوده است. طرح جلد رمان «روزی سکوت خواهد شد» اثر پیتر مندلسوند[1] نمونه‌ای از یک طرح جلد موفق است که کنجکاوی مخاطب را برمی‌انگیزد تا از محتوای کتاب سر در بیاورد. نگاه خیره‌ی ثبت شده روی جلد با خط‌خوردگی قرمز رنگ قسمت لب‌ها، انتظار سکوتی را خبر می‌دهد و خط‌خوردگی روی کلمه‌ی (رمان[2])، احتمال واقعی بودن داستان آن را اعلام می‌کند. ایجاز و کنتراست بالای تصویر نیز نوعی گیرایی به آن بخشیده است (تصویر ۲) (بلچمن، ۲۰۱۴: ۱).



تصویر ۲: طرح جلد کتاب روزی سکوت خواهد شد اثر پیتر مندلسوند، ۲۰۱۴

در این قسمت جا دارد از طرح جلد کتاب «خاطرات یک گیشا» که با اکتفا به یک عکس از زنی ژاپنی سعی کرده است محتوای کتاب را متبادر سازد اشاره کنیم. این رمان اثر آرتور گلدن است که سرگذشت زنی ژاپنی را پس از جنگ جهانی دوم از زبان خودش بازگو می‌کند که پس از فوت والدینش سرگذشتی موهوم را به‌عنوان گیشا سپری می‌کند. طرح جلد اول و اصلی آن با توجه به تاریخ انتشار آن در سال ۱۹۹۷ میلادی، اثری معمولی است. برای این کتاب جلدهای متفاوتی بازطراحی شده است که از بین آن‌ها نمونه‌ای فوق‌العاده گیرا و مینیمال و قابل تحسین انتخاب شده است. این باز طراحی[3] اثر زوج هنرمند اوریدیکا

1-Peter Mendelsund

2-A novel
3-redesigne

کاتا[1] و رافال سزاوینسکی[2] است که به‌خوبی شاکله‌ی کلی کتاب را در جهت هم‌خوانی با مفهوم آن تغییر داده است (تصویر۳).

تصویر۳: طرح جلد کتاب خاطرات یک گیشا، نسخه‌ی قدیمی، تصویر چپ

تصویر ۴: طراحی جلد اثر امیر علایی برای نشر قطره، کتاب دو نمایشنامه-یک پرده‌ی مدرن از آرتور واتکین

در فصل دوم که به ساختار و اصول و قواعد طراحی جلد اشاره شد یکی از موارد قابل توجه، استفاده از کل فضای جلد اعم از رو، پشت و عطف آن بود. اینکه از فضای پشت جلد به‌نحوی استفاده شود که بتواند در راستای

زیبایی و انتقال مفهومی به‌درستی ایفای نقش کند. یکی از طراحان جوان گرافیست ایرانی به‌نام امیر علایی در این مورد به موفقیت‌هایی دست یافته است که نمونه‌ی پیش رو

از آن جمله است. در طراحی کتاب «دو نمایشنامه، یک پرده‌ی مدرن» اثر آرتور واتکین و با ترجمه‌ی رضا شیرمرز، از هر دو روی جلد برای القای دوگانه‌ی عنوان استفاده کرده است. برای القای تک پرده‌ای عنوان رنگ کل جلد را به رنگ آجری انتخاب کرده ولی شکلی را که یادآور تاج پادشاهی است را در دو روی جلد به رنگ‌های متفاوتِ آبی و خاکستری در نظر گرفته است. پایه‌ی اصلی کارش را با عکاسی از چوب‌های رنگی آغاز کرده و با لی‌اوتی فارسی بر روی جلد و انگلیسی بر پشت آن، جلوه‌ی بصری آن را افزایش داده است. از عطف کتاب نیز با هوشمندی مثل یک دیوار یا پرده، حائل میان دو ورِ جلد سود جسته است (تصویر۵).

تصویر ۵: طرح جلد مجموعه روزگار سپری شده‌ی مردم سالخورده اثر محمود دولت آبادی، طراح نامشخص، نشر چشمه، ۱۳۶۹

با وجود این‌که برخی از انتشارات یونیفرم خاص خود را دارن و یا طراح مشخصی اغلب آثار یک نویسنده‌ی معروف را به‌عهده دارد، برخی اوقات به آثاری ساده ولی گیرا و تأثیر گذار برمی‌خوریم که در عین تکرار یونیفرمی از جذابیتی گرافیکی نیز برخوردارند. از این جمله به طراحی جلد رمان سه‌جلدی محمود دولت‌آبادی با عنوان «روزگار سپری شده مردم سالخورده» می‌توان اشاره کرد. این رمان سه‌جلدی با خصوصیات همیشگی نشر چشمه و دولت‌آبادی از نکته‌ی مهمی بهره برده است و آن گرافیک واحد برای مجموعه‌ی سه‌جلدی، تحت یک عنوان است. در این کتاب که به داستان‌های محلی از زادگاه نویسنده پرداخته است شامل سه روایت جداگانه در هر جلد است. جلد اول؛ اقلیم باد، جلد دوم؛ برزخ خس و جلد سوم؛ پایان جغد نام دارد. با وجود سادگی طراحی و انتخاب رنگ خاکستری برای هر

1-Eurydyka Kata
2-Rafał Szczawiński

سه جلد، آوردن تکه‌ای از عنوان مجموعه بر روی هر کدام از مجلدات، معنی و مفهومی هم‌راستا با عنوان را به کل ترکیب داده است (تصویر ۵).

به‌خاطر این‌که از مبحث اصلی این تحقیق جدا نیافتیم سراغ جلدهایی با ظاهر و ساختار متفاوت میرویم که از خلاقیت محتوایی نیز بهره‌مند هستند.

جلدهای سه بعدی (Pop up)

این عنوان نیز برای کتاب‌هایی انتخاب شده است که از نظر ساختاری، شکل و جلدشان از محتوا و عنوان آن کتاب متأثر بوده است. در این نوع کتاب‌ها از بعد سوم یعنی حجم کلی کتاب نیز استفاده می‌شود. در برخی موارد حرکت و مکانیک نیز در طراحی این کتاب‌ها به مدد گرفته می‌شود و اثری که به‌وجود می‌آید دارای حجم و توان حرکتی است. این کتاب‌ها نیز از تنوع بسیاری برخوردارند ولی شاید بتوان تمام آن‌ها را به دو نوع عمده‌ی متحرک و فاقد حرکت تقسیم کرد.

جلدهای سه‌بعدی فاقد حرکت

در این نوع جلدها، طراح ساختار دو بعدی را برای انتقال مفهوم و زیبایی کافی ندانسته و سراغ حجم کلی کتاب و بعد سوم آن می‌رود. احتمال دارد شکل کتاب را به همین مناسبت دچار دگرگونی سازد یا چیزی به آن اضافه نماید تا از شکل متعارف کتاب در نگاه اول فاصله بگیرد.

ویکشن[1] ناشری هنگ کنگی است که به تازگی کتاب جدیدی را طراحی و روانه بازارهای جهانی کرده است. نام این کتاب «۶۴ گیگا بایت - ۶۴ آفرینش بزرگ از بریتانیای کبیر» است. کتاب درباره‌ی نحوه‌ی طراحی و دیزاین به سبک بریتانیایی است که به دو بخش «بسته بندی» و «طراحی خلاق» تقسیم شده است. ویژگی منحصر بفرد و جالب توجه، جلد کتاب است که از طرح کارت حافظه های SD الهام گرفته شده است. انتخاب رنگ نارنجی هم بسیار هوشمندانه آن‌را مورد توجه قرار می‌دد. این جلد با داشتن ساختار کلی و ظاهری کارت حافظه، کاملاً عنوان مورد نظر کتاب را به مخاطبین انتقال می‌دهد. علاوه بر آن، نوآوری در شکل طراحی جلد آن ارتباط طراحی گرافیک را که موضوع آن است منتقل می‌کند(تصویر ۶) (URL۱).

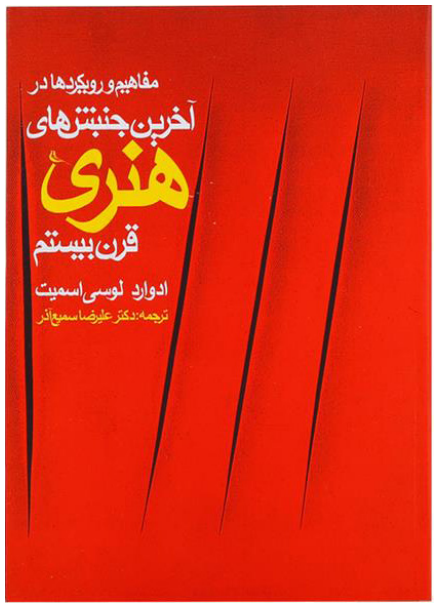
تصویر ۶: طرح جلد کتاب ۶۴ گیگا بایت از شرکت انتشاراتی ویکشن در هنگ‌کنگ

در ایران نیز طراحان جلدی بوده‌اند که به ساختار سنتی و کلاسیک جلد کتاب بسنده نکرده‌اند و به راه‌کارهای نوینی از این قسم دست یازیده‌اند. حسین فیلی‌زاده هنرمندی است که در سال ۱۳۸۰ برای طراحی جلد کتاب «مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم» نوشته‌ی ادوارد لوسی اسمیت[2] و ترجمه‌ی علیرضا سمیع‌آذر از چنین ساختاری استفاده کرده است. این کتاب توسط چاپ و نشر نظر تولید شده است. شاید طراحی ایشان جزو اولین نمونه‌ها از این‌گونه جلدها تلقی شود. فیلی‌زاده برای طراحی این جلد از اثر بومِ شکافته شده‌ی لوچیو فونتانا هنرمند آرژانتینی-ایتالیایی، استفاده کرده است. این برداشت از اثر هنرمند مزبور بسیار هوشمندانه و بجا انجام شده است که محتوای کتاب نیز در همین رابطه یعنی هنر پیش‌رو قرن بیستم است. جلد کتاب همانند بوم‌های فونتانا[3] تک‌رنگ انتخاب شده و لبه‌ی برگردان کتاب پهن‌تر از حد معمول و به رنگ سیاه طراحی شده است که از پسِ شکاف‌هایموجود روی جلد القای بُعد نماید (تصویر۷).

1-Viction

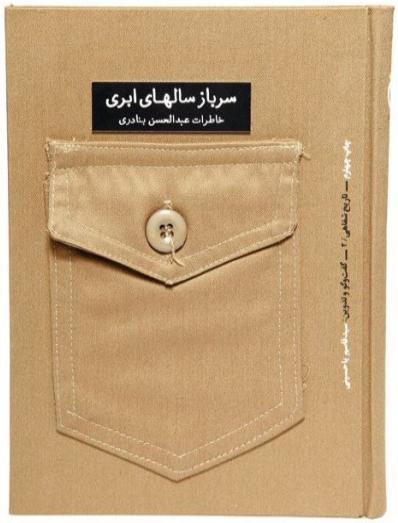
2-Edward lucie Smith

3-Luciano fontana



تصویر۷: طرح جلد کتاب مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم اثر ادوارد لوسی اسمیت با ترجمه‌ی علی‌رضا سمیع آذر، اثر حسین فیلی‌زاده با الهام از بوم‌های شکاف‌دار لوچیو فونتانا، ۱۳۸۰

همچنین هنرمند جوان دیگری به‌نام مجید زارع دست به تجربه‌های نوینی در این زمینه زده است که جالب توجه می‌نماید. او برای طراحی جلد کتابِ «سرباز سال‌های ابری» از پارچه‌ی پیراهن سربازی استفاده کرده است که بسیار بدیع می‌نماید. این کتاب خاطرات عبدالحسین بنادری است که توسط انتشارات فاتحان و به‌قلم سیدقاسم یاحسینی منشر شده است. عنوان کتاب را بر روی اتیکت چسبی شبیه به آنچه نام سربازان بر سینه‌هایشان درج می‌شود، طراحی کرده است. دقیقاً در زیر همین اتیکت جیب پراهن در جای اصلی خود بر روی جلد دوخته شده است. این نوع از طراحی حسی قریب و قابل لمس از مضامین داخل کتاب را برای مخاطب تداعی می‌کند. بجز اطلاعات اولیه کتاب که به‌صورت مختصر در کنار عطف گنجانده شده است هیچ مورد دیگری به‌سان خودِ لباس سربازی بر روی جلد این کتاب دیده نمی‌شود (تصویر ۸).



تصویر۸: طرح جلد کتاب سرباز سال‌های ابری، اثر مجید زارع، انتشارات فاتحان، ۱۳۹۰

جلدهای سه‌بعدی متحرک

در فرایند تولید یک کتاب، ترکیب و کنار هم قرارگرفتن صحیح محتوا، نوع طراحی، امکانات در دسترس و دیگر اجزا باعث می‌شود محصول نهایی، شکلی منسجم داشته باشد. علاوه بر مقوله طراحیِ گرافیک، شناخت صنعت چاپ و قابلیت های متنوع آن، می‌تواند تجربه‌های تلخ و شیرینی از یک طراحی جلد کتاب به‌وجود آورد. هر چند توسعه و پیشرفت جلد و کتاب‌سازی قرن‌ها زمان برده تا به کیفیت امروزی برسد اما همیشه چاشنی خلاقیت به همراه قابلیت‌های روز افزون صنعت چاپ، فرصت تولید آثار نوین و خلاقانه را به‌وجود می‌آورد.

در رابطه با جلدهای سه‌بعدی متحرک، مثال و مصداق بسیار اندک است هر چند که کتاب‌های متحرک سه‌بعدی کم نیستند و نمونه‌های بسیار متنوع و جالب توجهی از آن‌ها را می‌توان سراغ گرفت. برای ورود به همین مبحث بهتر است این نوع کتاب‌های سه‌بعدی در حد امکان معرفی گردد.

برای ساختن کتاب‌های سه‌بعدی، علاوه بر طراح گرافیک حتماً یک نفر مهندس کاغذ نیز باید حضور داشته باشد. مهندس کاغذ به فردی گفته می‌شود که اصول ونحوه‌ی بریدن و تا کردن کاغذ را آشناست و می‌تواند با تا کردن‌های مختلف و برش‌های متفاوت، شکل‌های سه‌بعدی از آن

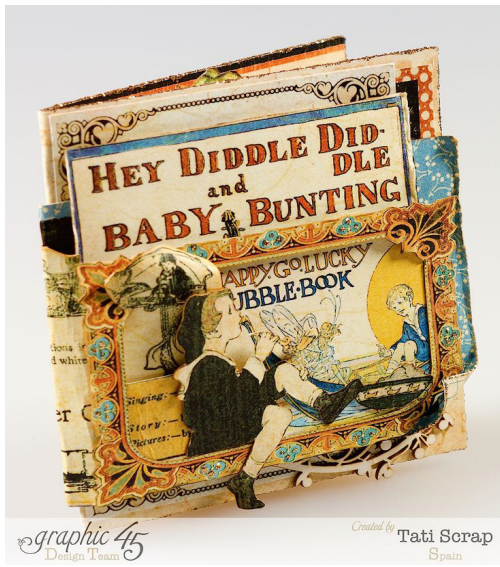
استخراج کند. در برخی موارد این دو تخصص را یک فرد به‌عهده می‌گیرد و کار را به سرانجام می‌رساند. در حقیقت مهندس کاغذ وظیفه‌ی فنی تصویرگری را بر عهده می‌گیرد. با توجه به امکانات و قابلیت‌های کاغذ، تصویرسازی و طراحی اولیه صورت می‌پذیرد و در مرحله‌ی دوم آن تصاویر به شکل‌های سه‌بعدی تبدیل می‌شوند که در لابه‌لای برگ‌های کتاب مخفی می‌گردند و با باز کردن صفحات شکل‌های سه‌بعدی نیز خود را نمایان می‌سازند (بدری، ۱۳۹۲: ۲۴) (تصویر ۹).

تصویر ۹: نمونه‌ای یک کتاب پاپ‌آپ که شامل ماکت‌های معماری اماکن معروف جهان است، اثر آنتوان رادوسکی و پاول پوپوف، نیویورک، ۲۰۰۴

در برخی موارد امکان دارد کتاب به همراه جلد طراحیِ سه‌بعدی داشته باشد. به این معنی که جلد و متن و تصاویر کتاب به‌لحاظ ساختاری و معنایی با هم درگیر شوند و همه‌ی اجزاء به مدد هم در القای مفهوم و رساندن پیغام مورد نظر هم‌داستان شوند. این نوع از کتاب‌های سه‌بعدی بسیار نادر و کم‌تعداد هستند (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰: نمونه‌ای از جلد وصفحات سه‌بعدی کتاب

بیشتر نمونه‌های این نوع کتاب به‌دلیل جذابیت و تأثیرگذاری لحظه‌ای با تنوع نسبتاً کم، در حوزه‌ی کودکان تولید می‌شود. در ایران هم نمونه‌های موجود به این سطح برمی‌گردد که متأسفانه در بیشتر موارد کپی‌های دست‌چندمی بیش نیستند. نمونه‌ای که در این قسمت به آن پرداخته می‌شود، مربوط به حوزه‌ی کتاب‌های کودکان می‌شود که در اسپانیا توسط گروه تاتی اسکریپ[1] تولید شده است. این کتاب که سه‌بعدی بودن آن شامل طراحی جلدش نیز می‌شود می‌تواند به‌عنوان نمونه‌ی موفق در این حوزه معرفی گردد. از ساختار ظاهری آن و نوع لی‌اوت و گرافیک خاص آن رده‌ی سنی اثر مشخص است و نوع آرایش و تزئین آن معرف کتابی کلاسیک برای کودکان است (تصویر ۴-۱۱).



تصویر ۱۱: نمونه‌ی جلد پاپ‌آپ برای کتاب کودکان که در اسپانیا توسط گروه تاتی اسکریپ طراحی شده است.

طراحی جلد برای ایجاد ارتباط با مخاطب کنونی می‌بایست از فرم و محتوا و در نهایت زیبایی‌شناسی خاص خود بهره ببرد. آنچه از ظاهر یک کتاب به مخاطب منتقل می‌شود می‌تواند او را ترغیب به خریدن و تصاحب اون کتاب بکند که در وهله‌ی نخست هم بهترین راهکار اقتصادی همین موضوع قلمداد می‌شود. پس اگر باشگاهی ورزش یا گروه معماری یا خانه‌ی مد و لباسی می‌خواهد از طریق تولید

1-Tati scrap

جلد خاص به منظور تبلیغی و اطلاع‌رسانی به هدف خود نائل آید، باید جلوه‌ی ظاهری آن را مطابق حرفه و صنعت خود طراحی کند. برای مثال کتاب «چارچوبِ رویاها[1]»کتابی است در رابطه با مدِ لباس و طراحیِ مُد در فرانسه که در آن از بند لباس و چند لایه بودن پوشش جلد و همچنین پارچه‌ای منقوش در لایه‌های زیرین سود جسته شده است تا به بهترین وجه ممکن وظیفه‌ی انتقال حس و زیبایی و مفهوم را به‌جا آورد. سطح رویی این کتاب با انتخاب رنگ مشکی، سادگی و زیبایی خاصی به آن داده است. بندهای استفاده شده علاوه‌بر یادآوری بند لباس، بند چکمه و کفش را نیز به ذهن منتقل می‌کند که هر دوی این موارد، از نکات مثبت این طراحی محسوب می‌شود (تصویر۱۲).

تصویر۱۲: طراحی کتاب چارچوب رؤیاها، نمونه‌ای از طراحی کتاب برای صنفِ مشخص با اهداف تبلیغی

اما در حیطه‌ی طراحی خلاقانه و سه‌بعدی در داخل ایران از آثار قابل تحسین مجید زارع نباید به‌راحتی چشم پوشید. شاید فعال‌ترین هنرمند در عرصه‌ی طراحی جلدهای سه‌بعدی هم ایشان باشند. طراح گرافیکی که توجه خاصی به کتاب‌سازی و استفاده از مواد و مصالح خاص دارد. زارع در این مورد می‌گوید: «تعاریف و قواعد کتاب‌سازی در حال حاضر متفاوت از دهه‌ها و شاید سال‌های پیشین است. تنوع مدیوم‌های مختلف، خوانش متن و تولید فیزیکی، کتاب را با چالش مواجه کرده است. به نظرم کتاب برای بقای خود نیازمند افزوده‌هایی است که تجربه‌اش در دنیای مجازی ممکن نباشد.» ایشان با وجود این‌که تحصیلاتش کارشناسی الکترونیک است، برگزیده‌ی دو دوره‌ی سرو نقره‌ای (دوسالانه‌ی انجمن طراحان گرافیک ایران) در بخش طراحی جلد کتاب، نامزد دو دوره‌ی مسابقه‌ی کتاب‌سازی لایپزیک آلمان (زیباترین کتاب دنیا) و برگزیده‌ی مسابقه‌ی ۲۵ سال طراحی جلد کتاب دفاع مقدس است (*Url1*). یکی از آثار قابل توجه ایشان طراحی جلد کتاب « مقتل امام حسین (ع)» است که علاوه بر ظاهری زیبا از مفهوم و محتوایی غنی نیز بهره برده است. برای درک بهتر مضمون کتاب پاره‌ای از متن آورده می‌شود (*Url1*).

هفتاد و دو زخم بر حسین آمد و بعضی گفته‌اند: «بر او سی و سه زخم نیزه و سی و چهار زخم شمشیر یافتیم.» و تیر بر تنش مانند خار بود بر تن خارپشت و آن همه تیر بر پیش تن حسین بود. وا حسینا، وا غریبا، وا عطشانا ...

استفاده از دو رنگ نمادین سیاه و قرمز برای طرح جلد از نظر مضمونی، اثر را بسیار دلنشین و تأثیر گذار کرده است. قرار دادن دایره‌ی سرخ خالی که با نیزه‌هایی از طرف بیرون مورد تهدید قرار گرفته است و در مرکز این شمسه نام حضرتش نیز دیده می‌شود، بسیار هوشمندانه انتخاب شده است. تکرار واژه‌های واحسینا، واعطشانا و ... بر روی صفحات داخلی جلد، ترکیب‌بندی را به اوج خود رسانده است (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۳: طرح جلد کتاب مقتل امام حسین (ع)، اثر مجید زارع، مؤسسه ایمان ماندگار

1-The fabric of Dreams

جلدهای فانتزی

علاوه‌بر جلدهای سه‌بعدی و یا دوبعدی خلاق و نوآور، برخی اوقات به نمونه‌های متفاوت و اغلب فانتزی نیز بر می‌خوریم که جای تأمل دارند. اگر جلدهای برجسته و نه لزوماً سه‌بعدی را نیز جزو جلدهای خلاق و نوآور قلمداد کنیم، می‌توانیم از آثار آنیکو کولسنیکو[1] هنرمند اهل لاتویا، نام ببریم. این هنرمند با استفاده از سنت صحافی و تزئین کتاب به شیوه‌ی اروپایی و ترکیب آن با جلدهای پلیمری، فضایی خیالی و متفاوت به‌وجود می‌آورد که اغلبشان الهام گرفته از طبیعت و حیوانات است. البته برخی اوقات این جلدها را برای دفترهای خاطرات نیز طراحی می‌کند. طراحی‌های او گویی از قرون وسطی و سرزمینی فانتزی برجای مانده‌اند (*Url*۲)(تصویر ۱۴).

تصویر ۱۴: طراحی جلد برای کتاب داستان‌های پریان، اثر آنیکو کولسدیکوا

جلدهای نفیس

جلدهای نفیس، شاید باسابقه‌ترین نمونه‌های تجلید در ایران را شامل شوند. این نوع از جلد همچنان خصوصیات جلدهای قدیمی را دارا هستند و کتاب را به‌عنوان کالای پر ارزش به‌لحاظ مادی معرفی می‌کنند. همچنان طراحان این کتاب‌ها قصدی برای هم‌خوان کردن فرم و محتوا از خود نشان نمی‌دهند. به قولی، گرافیک معاصر اصلاً هیچ جاگاهی در این حوزه نتوانسته برای خود باز کند. کاربرد این کتاب‌ها اغلب تبلیغی بوده و یا به‌منظور هدیه و تحفه طراحی و عرضه می‌شوند. برای تولید این کتاب‌ها اصلاً کمبودهای اقتصادی مد نظر قرار نمی‌گیرد و حتی می‌شود گفت هر چه هزینه‌ی تولید این کتاب‌ها بیشتر باشد بهتر است! (اسماعیلی خضرلو، ۱۳۹۲: ۷) (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۵: مجموعه قرآن‌های نفیس با جلد چرم و قاب در قطع‌های مختلف

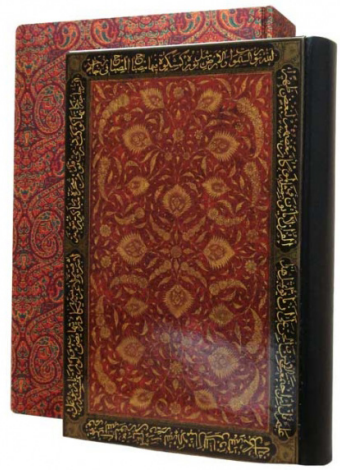
اغلب اوقات کتابی برای تجلید نفیس انتخاب می‌شود که خود به لحاظ معنوی جایگاه فاخر و پر ارزشی را دارا باشد. به همین منظور کتب مقدس در بالاترین سطح از توجه قرار دارند.کتاب‌هایی از قبیل شاهنامه‌ی فردوسی، دیوان حافظ، مثنوی معنوی یا گلستان سعدی و ... در رتبه‌های بالای انتخاب برای تجلید نفیس قرار می‌گیرند که خودشان از ارزشی مکنون برخوردارند. در مواردی انگشت شمار می‌توان افراد با ذوقی را پیدا کرد که بر حسب علاقه و استعداد و ذوق شخصی کتابی را به صورت نفیس می‌آرایند که در بهترین شرایط جایگاهی موزه‌ای به خود اختصاص می‌دهد و در دسترس عمومی قرار نمی‌گیرد.

در روش‌های قدیمی که هنروران هرچه هنر داشتند صرف کتاب‌آرایی‌شان می‌کردند همانند رشته‌های صنایع دستی، رو به افول گذاشته است و متأسفانه از نفاست آن‌ها کاسته شده است. الان دیگر چرم مصنوعی جای چرم طبیعی را گرفته و تکنولوژی ماشینی عرصه را بر هنرهای ظریفه‌ی دستی تنگ کرده است. نقاشی زیر لاکی با لایه‌های متنوع رنگ و لاک و روغن جای خود را به ورقه‌هایی چاپی داده است. دستگاه پرس هم کار هنرمند قلمکار و سوخت و معرق را انجام می‌دهد. به هر حال جلدهای نفیس هم فقط ظاهری از نفاست را در خود نگه داشته‌اند و خود را

1-Aniko Kolesnikova

دیگـر مواهـب زندگـی ماشـینی یکدسـت کردهانـد!

بیشـترین و فاخرتریـن تولیـد در عرصـهی کتـب نفیـس بـه قـرآن کریـم تعلـق دارد کـه بـا انـواع روشهـا تولیـد و ارائـه میشـود. در اغلـب ایـن کتـب شـمایل کلاسـیک آن حفـظ میشـود و زیبایـی سـنتی آن جلوهگـر میشـود (تصویـر ۱۶).

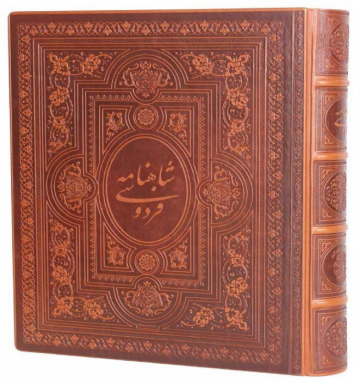


تصویر ۱۶: قرآن نفیس، با قاب ترمه و جلد چرم و ترمه با دور خوشنویسی به خط ثلث

در برخـی مـوارد تولیدکننـدگان بـا فکـر اینکـه فـرم کلاسـیک و سـنتی کتـاب را دچـار تنـوع کننـد سـراغ فرمهایـی برخاسـته از نقـوش سـنتی میرونـد کـه معمـولاً نتیجـهی خوبـی در برنـدارد. نوآوریهایـی ایـن چنیـن در فـرم سـهبعدی ایـن کتابهـا نیـز اتفـاق میافتـد. تغییـر سـطح ایجـاد کـردن بـر روی جلـد یـا قـاب کتـاب، یکـی از همیـن شیوههاسـت. ایـن آثـار معمـولاً توسـط شـرکتهای تبلیغاتـی کـه هدایـای سـنتی و صنایـع دسـتی تولیـد میکننـد، خلـق و ارائـه میشـود و بـه همیـن جهـت نـام افـراد درگیـر در رونـد تولیـد بهسـان گذشـتگان، مشـخص نمینمایـد (اسـماعیلی خضرلـو، ۱۳۹۲: ۱۱) (تصویـر۱۷).

تصویر۱۷: قرآن عظیم، جلد چرمی، صدفی-جلد برجسته، جعبه دار

همانطـور کـه اشـاره شـد، یکـی دیگـر از کتابهایـی کـه بـرای تجلیـد نفیـس انتخـاب میشـود، شـاهنامهی فردوسـی اسـت. ایـن کتـاب نیـز نـزد ایرانیـان از ارزش معنـوی بسـیاری برخـوردار اسـت. بـه همیـن سـبب نیـز بـرای هدیههـای تبلیغاتـی از ایـن کتـاب نیـز اسـتفاده میشـود. گرچـه ظاهـر ایـن کتابهـا یـاد آور کتابهـای سـدههای گذشـته اسـت ولـی اغلـب مـوارد چـرم بـکار رفتـه در آنهـا چـرم مصنوعـی بـوده و نقوش درج شـده روی آنهـا توسـط دسـتگاههای مکانیـزه انجـام میشـود(تصویر۱۸).



تصویر۱۸: شاهنامه نفیس تبلیغی با جلد چرمی

گاهـی اوقـات هنرهـای مختلـف ظریفـه را بـا هـم ترکیـب یـا همنشـین میکننـد تـا جلـوهی نهایـی کتـاب فریبندهتـر و یـا نفیستـر رخ نمایـد. در اغلـب مـوارد هـم ایـن روش، از منظـر زیبایشناسـی نتیجههـای عکـس میدهـد ولـی تولیدکننـدگان ایـن کتابهـا کـه بهدنبـال آننـد کـه کالایـی گرانبهـا عرضـه نماینـد، بـه منظـور خـود میرسـند (تصویـر ۱۹)

تصویر ۱۹: دیوان حافظ نفیس با قاب، لعل، قلمکاری شده روی مس با چرم

نتیجه‌گیری

این تحقیق با مرور تاریخچه‌ی کتاب‌آرایی و پیگیری روند آن در دوره‌ی کنونی، به فراز و نشیب‌ها و باید و نبایدهای ضمنی آن پرداخته است تا تصویری مجمل ولی روشن از این ساز و کار را ارائه دهد. آن‌چه تاکنون مشخص گردیده است آن‌است که کتاب به‌دلیل ماهیت مشخص و کاربرد معینش امکان خلاقیت تام و تمام را از طراح و تولید کننده‌اش سلب می‌کند و در مسیری تقریباً از پیش تعیین شده و مرحله به مرحله پیش می‌رود تا به سرانجام برسد. یعنی این‌که طراح می‌بایست در قالبِ اصول و قواعدی خاص دست به نوآوری‌هایی بزند که مخاطب را مجذوب کند و در وی کشش ایجاد نماید. به هر روی باید دلایل و موارد خلاقیت و نکات تفاوت این نوع از کتاب‌ها را با دیگر کتاب‌ها مورد تحلیل قرار داد.

این تحقیق با بررسی روند طراحی و خلق این کتاب‌ها، می‌بایست به این پرسش‌ها که مضمون کلی سئوالات پژوهش را در خود نهفته دارند، پاسخ دهد: آیا روند تولید کتاب‌های خلاق و نفیس در زیبایی نهایی آن‌ها مؤثر است؟ و آیا این روند می‌تواند جلد کتاب را از حد یک روکش سطحی به اثری هنری مبدل سازد؟ برای پاسخ دادن به این سئوالات مهم بهتر دانستیم، کتاب‌های خلاقانه را با کتاب‌های نفیس از هم جدا کرده و به‌صورت مجزا به نتیجه هر کدام اشاره کنیم.

آن‌چه از روند این پژوهش برمی‌آید مبین آن‌است که در دوره‌ی کنونی با وجود امکانات همه جانبه نسبت به گذشته به‌دلیل تغییر ماهیت کتاب، روند تولید آن به‌صورت انبوه بوده و همین مسأله محدودیت‌هایی با خود به همراه می‌آورد. با وجود اینکه کتاب‌های خاص و خلاقانه این امکان را دارند که به‌صورت تک‌تولیدی ساخته شوند ولی در نهایت طراح با ابداع روش‌هایی تولید آن‌ها را به تیراژ می‌رساند.

در این فرآیند آن‌چه که از همه‌ی موارد مهمتر می‌نماید، خلاقیت و نوآوری طراح و سازنده‌ی جلد یا کتاب است که در روند تولید نقش اصلی را به دوش می‌کشد. در این مسیر تکنولوژی و پیشرفت‌های صنعتی نیز در اختیار طراحان قرار می‌گیرد تا اثر خود را به تعداد بالا نیز تولید کنند. در تولید کتاب‌های سه‌بعدی یا پاپ‌آپ هم که به‌ظاهر تک‌تولیدی می‌نمایند بعد از مرحله‌ی طراحی می‌توان به مدد دستگاه‌های صنعتی و طراحی خطوط برش‌ها و تاها، به تعداد زیاد هم تولید کرد و فقط مونتاژ را به کمک دست انجام داد. پس اصلی ترین عامل در تهیه و تولید کتاب‌های خاص و خلاقانه، نگرش متفاوت طراح است و اوست که با درایت و نوآوری خود می‌تواند از مواد و مصالح و امکانات موجود، بهره‌ای نوین ببرد و طرح جلد را از سطح پوششی و محافظ به اثری هنری مبدل سازد. در اغلب این‌گونه کتاب‌ها بحث صرفه‌ی اقتصادی نیز مطرح است و مخاطبان باید با کتابی مواجه شوند که توان خرید آن‌را داشته باشند ولی این مسأله به‌اندازه‌ی تولید کتاب‌های معمولی ایجاد محدودیت نمی‌کند و به هنرمند طراح امکان اقتصادی بیشتری می‌دهد. در این نوع از کتاب‌ها زیبایی‌شناسی معاصر با تمام مؤلفه‌های آن درگیر است و دانش طراحی گرافیک در این زمینه اصلی‌ترین نقش را ایفا می‌کند.

کتاب‌های نفیس آن‌چنان که از اسمشان بر می‌آید و انتظار مخاطبان را تحریک می‌کند، متأسفانه از نفاست بالایی برخوردار نیستند. یکی از عواملی که در این حیطه خود را نشان می‌دهد، غیبت طراح حرفه‌ای به‌عنوان ایده‌پرداز اصلی است. البته ذکر این نکته لازم است که نمونه‌هایی بسیار اندک از این نوع کتاب‌ها با ذوق و قریحه‌ی فردی و به سبب علاقمندی و توانایی شخصی ساخته می‌شود که مورد بحث این پژوهش قرار نگرفته است. آن‌چه که در میان مردم و تولیدکنندگان به صورت عمومی به کتاب نفیس معروف است، مد نظر بوده و مورد تحلیل قرار گرفته است. تمام خاصیتی که در این نوع از کتب مشاهده می‌شود مربوط استفاده از مواد و مصالح گران‌بهاست که در حقیقت امر هم تنها به‌ظاهر، این‌چنین جلوه می‌کند. در اغلب این آثار از نقوش و طرح‌های سنتی و گذشته بهره جسته می‌شود و اگر هم در مواردی از عناصر نوین استفاده شود، از لحاظ زیبایی‌شناسی تناقضی را با خود همراه می‌آورد. برای مثال ترکیب نقشی سنتی با تصویری سه‌بعدی و واقع‌نما بر روی جلد از امکان همنشینی کمی برخوردار است.

آن‌چنان که انتظار می‌رود این کتاب‌ها نیز از فرایند

تک‌تولیـدی بهـره نمی‌برنـد و در رونـد تولیدشـان کامـلاً از تکنولـوژی بـرای تیـراژ بیشـتر اسـتفاده می‌شـود. هرچنـد کـه اسـتفاده از مـواد ذیقیمـت نمی‌تواننـد کالایـی را حائـز ارزش هنـری نمایـد ولـی ذکـر ایـن نکتـه مهـم اسـت کـه مـواد اسـتفاده شـده در کتـب نفیـس هـم تجـاری هسـتند و به‌سـان گذشـته از ارزش ذاتـی برخـوردار نیسـتند.

پـس می‌تـوان تیجـه گرفـت در تولیـد کتاب‌هـای نفیـس عـدم حضـور طـراحِ نـوآور و خـلاق رونـد طراحـی و تولیـد ایـن کتاب‌هـا را دچـار مشـکل می‌کنـد. اسـتفاده از امکانـات اقتصـادی در سـطح بـالا هـم، ارزش هنـری کتـاب را ارتقـاء نمی‌دهـد و شـاید تنهـا بتوانـد ارزش مالـی ایـن نـوع کتاب‌هـا را افزایـش دهـد. زیبایی‌شناسـی کـه می‌بایسـت در ایـن نـوع از کتاب‌هـا بـه آن متوسـل شـد برمبنـای اصـول و قواعـد هنرهـای سـنتی اسـت. بـا افـول صنایـع دسـتی و تغییـر ذائقـه‌ی مخاطبـان کنونـی، ایـن مهـم نیـز در مواجهـه بـا این کتاب‌هـا از سـطح پایینـی برخـوردار شـده اسـت. شـاید تنهـا راه چـاره بـرای زیبـا کـردن ایـن نـوع کتاب‌هـا کـه بـا امکانـات مالـی فراوانـی تولیـد می‌شـوند، ایـن باشـد کـه طراحـان گرافیـک حرفـه‌ای را درگیـر ایـن فرآینـد کـرد و ذائقـه‌ی مخاطبـان ایـن نـوع کتاب‌هـا را اندکـی تغییـر داد. یـا اینکـه اصـول و مبانـی هنرهـای سـنتی را به‌صـورت تـام و تمـام در موردشـان بـه اجـرا گذاشـت تـا حداقـل بـر طبـق آن میـراث ارزش‌گـذاری شـوند. راه سـومی هـم به‌نظـر می‌آیـد و آن مـدد جسـتن از فارغ‌التحصیـلان رشـته‌های هنرهـای سـنتی و صنایـع دسـتی اسـت کـه بـا آشـنایی بـا هـر دو مبانـی زیبایی‌شناسـی (سـنتی و معاصـر) مـی تواننـد ایـن آثـار را بـه هنـری فخیـم و بـا ارزش تبدیـل کننـد.

فهرست منابع

آذرنـگ، عبدالحسـین (۱۳۸۶) مبانـی نشـر کتـاب، چـاپ ششـم، انتشـارات سـمت، تهـران

اسـتیپچویچ، الکسـاندر(۱۳۷۳) کتـاب در پویـه‌ی تاریـخ، ترجمـه‌ی حمیدرضـا آژیـر و حمیدرضـا شـیخی، مشـهد: آسـتان قـدس رضوی، بنیـاد پژوهش‌هـای اسـلامی.

اسـماعیلی خضرلـو، علـی(۱۳۹۲) در بـاب آسیب‌شناسـی جلدهـای نفیـس، منتشـر نشـده.

افشـار، ایـرج(۱۳۸۱) صحافـی و مجلدگـری، شـماره ۶، مجلـه نامـه بهارسـتان.

افشـار، ایـرج(۱۳۵۷) صحافـی سـنتی (مجموعـه پانـزده گفتـار و کتابشناسـی دربـاره وراقـی، صحافـی، وصالـی، مجلدگـری از یادگارهـای هنرایرانـی و اسـلامی)، انتشـارات کتابخانـۀ مرکـزی و مرکـز اسـناد دانشـگاه تهـران.

افشـار مهاجـر، کامـران(۱۳۷۹) گرافیـک مطبوعلتـی ایـران، چـاپ اول، تهـران: انتشـارات سـمت.

افشـار مهاجـر، کامـران (۱۳۸۰) پایـه و اصـول صفحـه آرایـی، تهـران: شـرکت چـاپ و نشـر کتابهـای درسـی ایـران.

اقبـال آشـتیانی، عبـاس؛ پیرنیـا، کریـم(۱۳۸۷)، تاریـخ ایـران؛ از پیدایـش تـا انقـراض سلسـله پهلـوی، تهـران: انتشـارات صـدای معاصـر.

بابـازاده، شـهلا(۱۳۷۸) تاریـخ چـاپ در ایـران، تهـران: انتشـارات طهـوری.

بـدری، نرگـس(۱۳۹۲) کتاب‌هـای خـلاق بـرای کـودکان، مشـهد: نشـر مینـا.

بـراون، ادوارد(۱۳۷۱) تاریـخ مطبوعـات و ادبیـات ایـران در دوره مشـروطیت، محمـد عباسـی، تهـران: نشـر معرفـت.

بلـر، شـیلا و بلـوم، جاناتـان(۱۳۸۱) هنـر و معمـاری اسـلامی (۲)، یعقـوب آژنـد، جلـد دوم، تهـران: انتشـارات سـمت.

پـوروش، بیتـا(۱۳۸۹) جلـد وجلدسـازی، دایـره المعـارف بـزرگ اسـلامی، تهـران: انتشـارات رکـز دایـره المعـارف بـزرگ اسـلامی.

تشـکری، پریسـا؛ مجیـد کاشـانی(۱۳۹۳) ویتریـن (مجموعـه مقالاتی از محمدرضـا ریاضـی، آیدیـن آغداشـلو، ابراهیـم حقیقـی و بیـژن صیفـوری)، تهـران: انتشـارات میردشـتی.

ثابـت جـازاری، علـی اصغـر(۱۳۷۸) صحافـی سـنتی، شـماره ۸،کتاب مـه هنر.

حجـازی، آرش(۱۳۸۶) فرهنـگ واژگان و اصطلاحـات صنعـت نشـر،

چـاپ ویراسـت اول، تهـران: انتشـارات کاروان.

حقیقـی، ابراهیـم (۱۳۷۸)گرافیـک؛ لباسـی برازنـده بـرای کتـاب، کتـاب مـاه ویـژه هفتمیـن دوره هفتـه کتـاب، تهـران.

دِروش، فرانسـوا(۱۳۸۲) جلـد و جلد سـازی، محمد حسـین مرعشـی، سـال چهـارم، شـماره اول و دوم، نامه بهارسـتان.

سـرکوهی، فـرج؛ شـفافی، مصطفـی(۱۳۶۶) ، جلوه‌هـای هنـر؛ بـر روی جلـد کتاب‌هـا، شـماره ۱۴، آدینـه.

سـوند، دال(۱۳۹۱) تاریـخ کتـاب، محمدعلـی خاکسـاری، چـاپ اول، مشـهد: انتشـارات آسـتان قـدس رضـوی.

صافـی، قاسـم(۱۳۶۴) از چاپ‌سـپاری تـا کتابخوانـی، چـاپ دوم، تهـران: انتشـارات دانشـگاه تهـران.

صدارتـی، علـی(۱۳۹۶) روش‌هـای طراحـی جلـد، جـزوه‌ی آموزشـی گرافیک

صدری‌افشـار، غلام‌حسـین(۱۳۷۰) مقدمـه، لـه‌وو سـرگی. در کتابـی دربـاره کتـاب، ترجمـه پرویـز شـهریاری، تهران، نشـر توسـعه

عتیقـی، مهـدی(۱۳۷۲) نیـم نگاهـی بـه تاریـخ جلدسـازی قـرآن در ایـران اسـلامی، شـماره ۲۱، کتـاب مـاه هنـر.

گلپایگانـی، حسـین(۱۳۷۲) تاریـخ گـراور سـازی در ایـران، شـماره ۱۲۷، صنعـت چـاپ.

فعـدی، حمیدرضـا(۱۳۹۶) جلدسـازی؛ تاریخچه جلدسـازی در ایران، تهـران: انتشـارات مهـر صادق.

لـه‌وو، سـرگی(۱۳۷۰) کتابـی دربـاره کتـاب، ترجمه پرویز شـهریاری، تهران: نشـر توسـعه.

مایـل هـروی، نجیـب (۱۳۷۲) واژگان نظـام کتاب‌آرایـی، کتاب‌آرایـی در تمـدن اسـلامی، مشـهد: آسـتان قـدس رضـوی، بنیـاد پژوهش‌هـای اسـلامی.

ممیز، مرتضی (۱۳۸۰) طراحی روی جلد، تهران: نشر ماه ریز.

هالدیـن، دانکـن(۱۳۶۶) صحافـی و جلدهـای اسـلامی، هـوش آذر آذر نـوش، تهران: انتشـارات سـروش

منابع اینترنتی

www.iranantiq.com

http://vista.ir/content/18197/%D8%A7%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%B9-%D8%AC%D9%84%D8%AF/

url1:https://www.roozrang.com/%db%b1%db%b8-%d8%b7%d8%b1%d8%ad-%d8%ac%d9%84%d8%af-print/

https://www.nytimes.com/interactive/2014/12/08/books/review/best-book-covers-2014.html?smid=fb-share&_r=3. The Best Book Covers of 2014 By NICHOLAS BLECHMAN

https://en.wikipedia.org/wiki/Memoirs_of_a_Geisha

http://www.fubiz.net/2013/02/18/fourteen-books-to-love/fourteen-books-to-love8/

url2: Mandarian Duck.com

ژرفنمایی مقامی در نقاشی قهوه خانه و هنر آغازین مسیحیت

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

چکیده

نقاشی قاجار، ادامه گذر هنر سنتی به هنر متاثر از غرب است که در دل خود، نقاشی عامیانه ای را نیز می پرورد. این نقاشی، از اعتقادات مذهبی، علایق ملی و فرهنگ مردم کوچه و بازار برخواسته است. اکثر آثار این دوره موضوعاتی مذهبی، حماسی و ... دارد که به وسیله نقاشانی مکتب ندیده کشیده و توسط نقالات نقل شده اند. نقاشان خیالی ساز، تصاویری با ترکیبندی خاص و بی سابقه در هنر این سرزمین به وجود آورده اند که توسط عموم مردم قابل فهم بوده است. هنر صدر مسیحیت نیز، هنری بر اساس مضامین دینیست که با انگیزه هدایت مسیحیان و آموزششان شکل گرفت. این آثار در ابتدا بر دیواره مقابر دخمه ای و کاتاکومبها سپس در نسخه های خطی مصور سازی شده و غیره اجرا شد. شمایلهای کشیده شده، بخشی از آموزه های دینی مسیحیست و با رموز، ترکیبندی ویژه و همه فهم بودنش تا سالیان سال مورد توجه قرار داشت. این مقاله ابتدا هنر قهوه خانه و صدر مسیحیت را تعریف می کند و در ادامه، مفهوم پر ابهام ژرفنمایی در این نقاشی ها را بیان می کند. ایرانیان تا قبل از آشنایی با آثار غربی، مفهوم ژرفنمایی (پرسپکتیو) به معنای کنونی را در آثار خود لحاظ نمی کردند اما نوع خاصی از اعمال اهمیت، دادن مقامی ویژه و برتر جلوه دادن برخی شخصیتها را در نقاشی قهوه خانه ابداع کردند که از لحاظ مهم نشان دادن برخی چهره ها، هم طراز با نقاشی صدر مسیحیت هستند. این تحقیق نشان می دهد که با وجود تفاوتهای بسیار در زمینه دینهای آسمانی، نکاتی از اشتراکات را می توان یافت که از دین برآمده است. تصاویری نیز به منظور توصیفات مفهوم ژرفنمایی در متن آمده است که شباهتهای رمزی و ظاهری را بیشتر نمایان می سازد.

واژگان کلیدی: نقاشی قهوه خانه، پرسپکتیو مقامی، نقاشی آغازین مسیحیت

مقدمه

هنر نقاشی دوره قاجار بینابینی بود؛ در حد فاصل بین هنر سنتی ایران و هنر مدرن، هنری بود میان آنچه که در حال رفتن و آنچه در حال آمدن قرار داشت. این هنر به دربار وابسته بود. شمایل نگارهای دربار در نقاشی های مهم با تاکید بر پیکره انسان و استفاده از روشی که از تلفیق عناصر سنتی ایران با رویکردی به عناصر خارجی حاصل می شود به صورت هنری رسمی و فاخر در تابلوهای بزرگ رنگ و روغن فضای پرشکوه را به نمایش می گذارند. پس می توان هنر نقاشی قاجار را مانند هنر صفوی، هنری انسان مدار یا انسان محور دانست ولی انسان مداری عهد قاجار بیشتر از هر چیز در پی نمایاندن ظاهر پر تجمل خود بود (بهاری، ۱۳۹۴: ۲).

نقاشی ایران دارای ویژگی های منحصر به فردیست که از ادبیات این کشور نشات گرفته است. در نگارگری ایرانی مفهوم پرسپکتیو در مفهوم غربی وجود ندارد و نگارگر داستان حاصله از رویداد ادبی را در پهنه کاغذ می گستراند. سایه‌روشن، حجم سازی و پرسپکتیو معنا ندارد و مناظر نزدیک، در پایین و مناظر دور، در قسمت بالا تصویر می‌شده است. حتی واقعه ای هم در زمانهای مختلف به صورت یک تصویر نقاشی می شده است. پس از آشنایی نگارگران ایرانی با غرب و شیوه های نقاشی غربی، تغییرات شگرفی در نحوه به تصویر درآوردن نقاشی ها به وجود آمد. نگارگر ایرانی تحت تاثیر هنر غربی؛ برخی مفاهیم همچون پرسپکتیو، سایه روشن و نقاشی غیر ادبی را در کار خود وارد کرد. در این میان، نقاشان خیالی ساز(قهوه خانه) شیوه ای خاص را برای بیان نقاشی های خود که اکثرا مذهبی بودند بکار بستند. اکثر ترکیبندی های آثار هنرمندان خیالی سازی عامیانه ی مذهبی در قالب ترکیبهای مقامی یا منتشر قرار می گیرند. در ترکیب های مقامی که اغلب شامل پرده هایی مذهب می شود، شخصیت های دینی، درخشانتر و بزرگتر از سایر شخصیت ها نقاشی می شود و سایر افراد در اطراف شخص اصلی قرار داده می شوند.

در خصوص هنر بیزانس، مفاهیم دینی مذهبی قرون وسطی و آیین های مسیحیت که عمومیت یافته بود؛ هنر مسیحی را به وجود آورد. موضوع این دست از نقاشی ها دینی بود که مسیح یا آموزه های او را به تصویر می کشید. در کلیساها که مهد شکلگیری هنر دینی مسیحی بود نمایشی آیینی از آموزه ها به قالب نقاشی دیواری درآمد. در اینگونه آثار، شمایلها غیر واقعیند و تصویر، عمق و پرسپکتیو ندارد. این نقاشی ها به منظور به تصویر کشیدن خصیصه های دینی و آموزشی انجام شده اند پس شخصیتی مانند عیسی مسیح مرکز توجه است.

در این مقاله تلاش شده است که به توصیف این دو سبک از نقاشی پرداخته شود زیرا با وجود تفاوت هایی بسیار، نقاط مشترکی نیز با هم دارند که حائز اهمیت است.

متن اصلی

الف) نقاشی قهوه خانه

نقاشی قهوه خانه، شیوه ای از نقاشی ایرانی است که در اواخر دوران قاجار و هم زمان با نهضت مشروطه به اوج خود نزدیک شد. نقاشی قهوه خانه اصطلاحی است برای توصیف نوعی نقاشی روایی با رنگ روغن و با مضمون های رزمی، مذهبی و بزمی، که به دست هنرمندان مکتب ندیده پدید آمد. این گونه نقاشی که آمال و علایق ملی، اعتقادات مذهبی و روح فرهنگ خاص لایه های میانی جامعه شهری را باز می تابید، پدیده ای جدیدتر از سایر قالبهای نقاشی عامیانه چون پرده کشی[1]، دیوارنگاری بقاع متبرکه، نقاشی پشت شیشه با مضمون مذهبی و جز اینها بود(پاکباز، ۱۳۷۷: ۵۸۷).

قهوه خانه در ابتدا[2]، علاوه بر این که محلی برای نوشیدن

۱-پرده کشی یا پرده خوانی برآمده از نقالی و نقاشی مردمی است. پیشینه تاریخی آن را می توان با نوعی قوالی(نقالی همزمان با موسیقی و آواز) در ادوار پیش از اسلام مربوط دانست.

۲-تشریفات و تشکیلات قهوه خانه و قهوه خانه داری از پدیده های دوران صفویه است که در زمان شاه طهماسب اول صفوی (۹۳۰- ۱۵۲۳ / ۹۸۴- ۱۵۷۶) برای نخستین بار در قزوین وارد معماری ایران شده و دردورهٔ شاه عباس اول (۹۹۶-۱۵۸۷ / ۱۰۳۸- ۱۶۲۸) با انتقال پایتخت از قزوین

قهوه، محلی مناسب برای گروههای مختلف بود تا باورهای خود را تبلیغ کنند. این تبلیغ به دو روش انجام می شد: ۱. اجرای نمایش از راه نقل حکایات افسانه ای و حماسی؛ ۲. پرداختن به بحث و جدل و تبلیغ اعتقادات دینی و مذهبی. در دورهٔ قاجار، نقاشان به ترتیبی که حکایات حماسی، افسانه ای و مذهبی توسط نقالان در قهوه خانه ها نقل می شد، تصاویر را به صورت خیالی می کشیدند[1](ساریخانی، ۱۳۸۴: ۱۱۵). در همین زمینه ها، تابلوهایی که بر پارچه و چرم کشیده می شدند بر دیوار اماکن عمومی مانند قهوه خانه های نقال دار و سخنوری دار نصب می شدند.

نقال، با بیان ویژه خود، صحنه های رزم و بزم را به گونه ای می آفرینند که کلام و سخنش، شور و اشتیاق شنیدن را می افزاید. در میان کلمات، اشارات مستقیم به تصاویر نقاشی شده بر پرده های بزرگ که حالتی روایت گونه دارد، بیش از پیش ارتباط شعر و نقاشی را مینمایاند.

شمایل گردانان (نقالان) حتی بدون کمک تصویر نمیتوانند به خوبی ایفای نقش کنند، چرا که هرجا که لازم باشد به تصویر اشاره میکنند. در حقیقت توصیف دقیق نقالان از سیمای پهلوانان است که نقاشی را یاری میدهد تا پردههایی از صحنههای بزم و رزم بیافرینند (سادات اشکوری، ۱۳۵۴: ۱۴۵).

آنچه در نقاشی قهوه خانه اهمیت بسیاری داشت مخاطب اثر بود، مخاطبی که باید تصاویر، روایت و وقایع را به بهترین شکل ممکن استنباط کند. این مخاطبین را اکثرا مردم عادی جامعه تشکیل میدادند و چون خود هنرمند اثر نیز از همین قشر بود، به خوبی میتوانستند با یکدیگر ارتباط برقرار کنند(ذکرعلی، ۱۳۹۴: ۳۵).

چه نقاشی که صحنهها را نقش میزند، چه نقالی که آن را دوباره خوانی میکند و چه مخاطبی که با بهره گیری از دانش پیشین خود نسبت به روایتها در آثار، نشانههای تصویری و نوشتاری را در کنار یکدیگر می بیند، همه حلقه هاییاند که در دل زنجیره معنایی (انتقال پیام اثر)، یا معنا را کاملتر یا به شکل تو در تو؛ آن را دوباره خوانی میکنند. انتخاب سبک یا لحنی که نقاش برای خود انتخاب میکند تا به اثرش شکل ببخشد نیز بر پایه همین سلیقه و شناخت مخاطب و سفارش دهنده و مکانی است که اثر در آن به نمایش در میآید(خیری، ۱۳۸۷: ۳۶) (تصویر۱).

تصویر ۱: یاران حسین (ع)، حسین قوللر آغاسی، رنگ روغن روی بوم(آلبوم تصویری نقاشی قهوه خانه).

از اصلی ترین قرارداد های این شیوه نقاشی، اغراق آمیزی و خیالی سازی نقش ها و صحنه ها بر اساس تصاویر ذهنی نقاش است(نجم، ۱۳۹۰: ۱۷۷).

نقاشی ها دوبعدی و بدون پرسپکتیو مشخص کشیده شده اند اما شخصیت های مذهبی مهمتر بزرگتر از دیگر شخصیتها تصویر شده اند. جهت تابش نور مشخص نیست و کل تصویر دارای فشردگی و تراکم است (تصویر۲).

تصویر۲: یوسف و یعقوب، فتح الله قوللر آغاسی، رنگ روغن روی بوم(آلبوم تصویری نقاشی قهوه خانه).

به اصفهان، در اصفهان رواج پیدا کرده است و از زمان ناصر الدین شاه (۱۲۶۴- ۱۸۴۷/ ۱۳۱۴-۱۸۹۶) درشهرهای بزرگ از جمله تهران شناخته شد و عمومیت یافت.

۱-سفارش دهندگان این سبک نقاشی قهوه چیها بودند و قهوه چی افرادی را برای نقل حکایات در قهوه خانه داشت وچون این نوع نقاشیها بیشترین کاربرد را در قهوه خانه ها داشتند « نقاشی قهوه خانه ای» نامیده شد (ساریخانی، ۱۳۸۴: ۱۱۵).

ب) هنر صدر مسیحیت

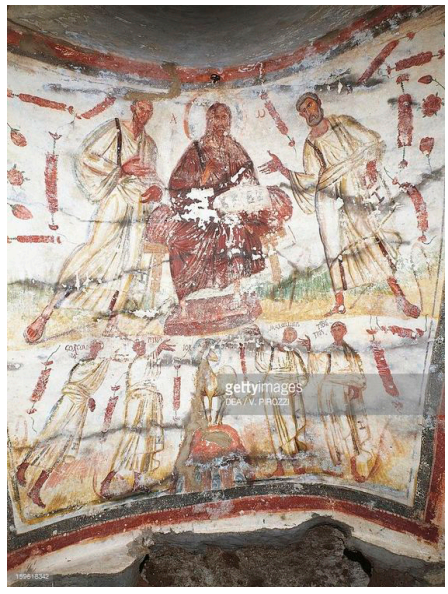
هنگامی که کنستانتین امپراطور روم در سال ۳۱۱ کلیسای مسیحی را به عنوان قدرتی سیاسی بنیاد نهاد، خود با مسائل سترگی رو به رو یافت. در طول دوره های تعقیب و آزار، نیازی به بنا کردن مکانهای عمومی عبادی نبود و در واقع امکان آن هم وجود نداشت. کلیساها و تالارها اجتماعی که وجود داشتند کوچک و نا آشنا بودند. ولی هنگامی که کلیسا به صورت بزرگترین قدرت در قلمرو امپراتوری روم درآمد، رابطه کلی آن با هنر بایسته بازنگری گردید(گامبریچ، ۱۳۹۴: ۱۲۱).

هنر صدر مسیحی را باید وام دار هنر روم و یونان دانست چرا که بسیاری از مولفه های هنر روم و یونان به طور برجسته ای در آثار هنری آن دوران وجود دارد. علاوه بر آن مواردی چون زبان مشترک مسیحیان و یونانیان، نوشته شدن اناجیل به زبان یونانی و حواریون با نامهای یونانی در این وابستگی بسیار موثر بوده است (بهرامی، ۱۳۹۰: ۲۶۸). مساله جایگاه و نقش هنر در کلیساها از جمله مسائل بسیار مهم در تمامی تاریخ اروپا بوده است. زیرا بخشهای شرقی و یونانی زبان امپراتوری روم (یا روم شرقی)، که پایتختشان بیزانس یا قسطنطیه بود، بر سر این موضوع با پاپ لاتین (یا روم غربی) اختلاف نظر داشتند و فتوای او را قبول نداشتند. بیزانس، مخالف هرگونه بازنمایی و و تصویرگری در قلمرو دین بود. آنها، که شمایل شکن یا تصویر ستیز نامیده می شدند، در سال ۷۵۴ قدرت مافوق را به دست آوردند و هرگونه هنر دینی در کلیسای شرقی ممنوع گردید.

شیوه نقاشی در دوره دینی کلیسایی و بیزانس، تاثیر پذیرفته از شیوه های پیشین بخصوص رومی (هلنیستی) بود. شیوه های روایت گری، چین و شکن پارچه و غیره، برگرفته از سنت پیشینیان است.

هنر بیزانسی حتی هنگامی که در خدمت امپراطوران بود، خصلت دین سالارانه‌اش را حفظ کرد؛ زیرا امپراطور فرمانروای الهی به شمار می‌آمد. وظیفه‌ی هنرمند بیزانسی برگردانیدن افکار و نظرات علمای الهی به زبان هنر بود؛ و از این رو، هنر فاقد شخصیت فردی، و مقید به سنت بود. تصویرسازی کتب و داستان‌های مذهبی از هنرهای رایج دوره‌ی بیزانس آغازین بوده که در آن چهره‌نگاری وجود داشته است. شیوه‌ی روایت‌گری از دوران روم رایج بوده و هنرمند بیزانسی از آن بهره برده است. اما در دوران بیزانس از این شیوه بیشتر برای توصیف و قابل فهم کردن مطالب و روایت‌های دینی استفاده می‌شده. هنرمند این دوره با توجه به آنچه حامیان یعنی امپراطور و عالمان دینی کلیسا انتظار داشتند و با استفاده از آموزش‌ها و آثار باقی‌مانده از دوران کلاسیک، اثر خلق کرده است. تقلید از الهه‌های کلاسیک یونانی در کنده‌کاری‌ها و نقش‌برجسته‌ها نیز مشاهده می‌شود، اما نمادها تغییر کرده و مسیحی شده است. جامه‌پردازی، نقوش و جلوه‌های ظاهری چهره و به خصوص آرایش موی سر، نشان‌دهنده‌ی وفاداری برخی از هنرمندان این دوره به سنت‌های کلاسیک بوده است(*URL1*)

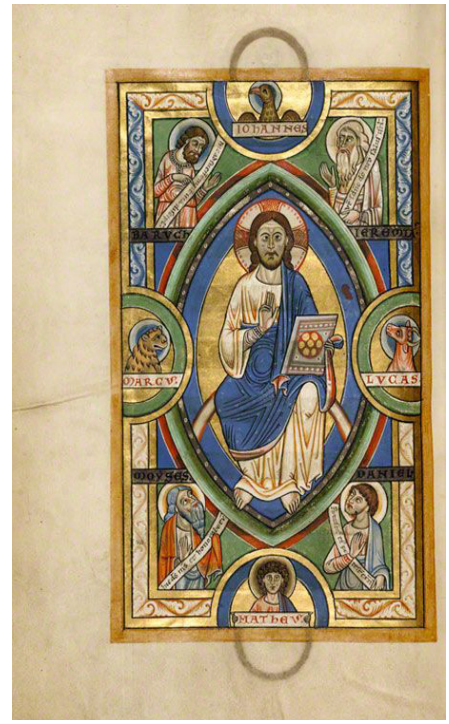
نقاشیهای داخل کلیساها دیگر صرفا تصاویری پنداشته نمی شدند که برای بیسوادان قابل استفاده باشند؛ بلکه مظاهر رمزآمیز جهان فوق طبیعی بودند. بنابراین کلیسای شرقی دیگر نمی توانست به هنرمند اجازه دهد که تخیل و رویای خویش را در این آثار دنبال کند (گامبریچ، ۱۳۹۴: ۱۲۶) (تصویر۳).



تصویر ۳: مسیح و شهدا، فرسک، کاتاکومب از مارلینوس و پیتر، رم. ایتالیا ، قرن چهارم پس از میلاد. (URL۲)

با وجود کشمکش بر سر بازنمایی و به تصویر کشیدن خداوند، مسیحیان بر سر نقاشی نظرات متفاوتی داشتند.

برخـی نقاشـی را مفیـد و برخـی دیگـر مخالـف هرگونـه نقـش پـردازی در ایـن زمینـه بودنـد. نقـاش در ایـن برهـه از تاریـخ بـه دنبـال بیـان معنایـی عمیـق اسـت نـه صرفـا بـه تصویـر کشـیدن یـک اتفـاق. بـه ایـن دلیـل اسـت کـه نمـاد و نشـانه بـه منظـور قـدرت جاویـدان عیسـی مسـیح تبلـور مـی یابـد (تصویـر۴).



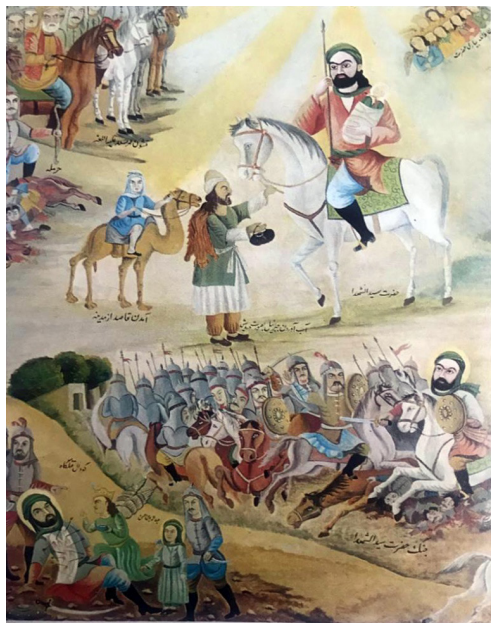
تصویر ۴: Stammheim Missal ، الیزابت سی تویدال، مسیح در عظمت، موزه هنر گتی، لس آنجلس، حدود ۱۱۷۰s. برگ طلا ، نقره و جوهر بر روی پوست(Teviotdale, ?: 69).

ج) ژرفنمایی (پرسپکتیو) مقامی در نقاشی

قدیـس فنوفـان گفتـه اسـت: «نیایـش الهـی منبعـث از قدیسـین، بـه وسـیله زبـان شـمایلها بیـان مـی شـود.» جریـان شـمایل نـگاری، چـه در مسـیحیت و چـه در اسـلام، بـه تدریـج بـه دامـان هنـر تشـبیهی و واقـع گـرا فـرو افتـاده و در برخـی مـوارد از حقایـق نخسـتین، نـزول کـرده اسـت (یاسـینی، ۱۳۹۱: ۳۰۷).

پرسـپکتیو مقامی بـه نوعـی از پرسـپکتیو گفتـه مـی شـود کـه هنرمنـد بـا توجـه بـه شـخصیت سـوژه یـا اهمیـت موضـوع، فضـای بیشـتری بـرای آن در نظـر گرفتـه و اغـراق هایـی را در ابعـاد پیکـره آن وارد مـی سـازد. در نقاشـی‌های قهوه‌خانـه‌ای ایـران در شـمایل مذهبـی همـواره پیکـره امامـان معصـوم، بزرگ‌تـر و از لحـاظ دیـداری، برجسـته تـر از سـایر افـراد ترسـیم شـده اسـت. در پرسـپکتیو مقامـی، تصاویـر شـخصیت‌های یـک اثـر، بـر اسـاس مهـم بـودن آن‌هـا بزرگ‌تـر و جلوتـر از سـایرین بـه تصویـر کشـیده می‌شـوند و در کانـون توجـه تصویـر قـرار داده مـی شـوند. هرچـه شـخصیت مـورد نظـر مهم‌تـر باشـد، بزرگ‌تـر و تنومندتـر کشـیده و بـه لبـاس آن‌هـا بیشـتر پرداختـه می‌شـود؛ در عـوض شـخصیت‌های کـم اهمیـت، کوچک‌تـر و دورتـر و همچنیـن بـا رنگهایـی خاموشـتر نشـان داده می‌شـوند. در نقاشـی هـای قهـوه خانـه ای، شـخصیت اصلـی داسـتان را بزرگتـر از بقیـه افـراد بـه تصویـر میکشـند کـه تـا قبـل از ایـن در تاریـخ نقاشـی ایـران کـم سـابقه بـوده است(سـاریخانی، ۱۳۸۴: ۱۱۷).

یکـی از ویژگـی هـای ایـن سـبک ایـن اسـت کـه تـا قبـل از ایـن، تحقیـر آدمهـا در سـیر تحـول نقاشـی ایـران دیـده نشـده اسـت، امـا در نقاشـی قهـوه خانهـای، بـرای اولیـن بـار بـه ایـن مسـاله توجـه شـده و تحقیـر افـراد را، بـا کوچکتـر نشـان دادن اندامشـان نشـان میدهنـد (همـان:۱۱۷)(تصویـر۵).



تصویر ۵: اکبری، تراژدی کربلا، رنگ و روغن (آلبوم تصویری نقاشی قهوه خانه).

در هنـر صـدر مسـیحیت، نقاشـی جـدا از الهیـات و آمـوزش دیـن مسـیح نیسـت و بـه منظـور دعـوت بـه ایـن دیـن مـورد اسـتفاده قـرار گرفتـه اسـت. مفاهیـم دینـی و آیینهـای مسـیحی، باعـث بـه وجـود آمـدن هنـر مسـیحی شـد؛ آنچـه کـه در دوره هـای

میانی و اولیه قرون وسطی می توان هنر نامید، بیانگر این موضوعات دینی بودند به طوری که در کلیسای یونانی- ارتودوکسی تصاویر و شمایل به بی واسطه ترین وجه، جزء تفکیک ناپذیری از نمایش آیینی شده بودند مخصوصا دیواری که حائل میان مکان مقدس و شبستان کلیسا بود (بهرامی، ۱۳۹۰: ۲۶۸).

هنر بیزانسی نه فقط به هنر امپراطوری روم شرقی بلکه به فرهنگ و سبکی با خصوصیات ویژه نیز مربوط می‌شود. هیچ خط فاصل مشخصی بین هنر مسیحیت آغازین و هنر بیزانسی وجود ندارد. دنیای بیزانس به گونه‌ای ادامه‌ی شیوه‌ی زندگی در امپراطوری پسین و فرهنگ برخاسته از مسیحیت اولیه به شمار می‌رود. شکاف مذهبی و سیاسی بین شرق و غرب امپراطوری روم منجر به شکاف هنری نیز شد. در اروپای غربی، قبایل سلت و ژرمن وارث آخرین مرحله‌ی تمدن عصر باستان گردیدند که هنر مسیحیت آغازین نیز بخشی از آن بود و آن را به تمدن سده‌های میانه تبدیل کردند. در امپراطوری روم شرقی(بیزانس) نیز آخرین مرحله‌ی تمدن عصر باستان به حیات خود ادامه داد، هرچند عناصر یونانی و شرقی روز به روز بیشتر وارد عرصه می‌شدند و میراث رومی را از میدان به در می‌کردند. از تفاوت‌های هنر بیزانسی با هنر اروپای باختری در قرون وسطی اهمیت و برتری وجه عبادی در مقابل وجه تعلیمی هنر بوده است. نوعی احساس سنت یا تداوم گذشته، در محور تکاملی هنر بیزانس قرار داشت. بیزانس ترکیبی از سنت هلنیستی، اندیشه‌ی مسیحی و هنر و اندیشه‌ی شرقی بود که تاثیر زیادی بر اروپای قرون وسطی گذاشت. این تاثیر به خصوص در آثار نقاشان سده‌های سیزده و چهارده ایتالیا مشاهده می‌شود. چهره‌نگاری و نقاشی ایرانی دوره‌ی مغول نیز تحت تاثیر هنر بیزانس بوده است *(URL1)* (تصویر۶).

از روش های بسیار کارآمد و ساده برای القای یک شیوه فکری و همه گیر کردن آن، ارایه ساده و مستقیم یک مفهوم است. مخاطب با دیدن اغراق در اندازه و بزرگنمایی برخی از شخصیتها، به اهمیت آن پی برده و توجه بیشتری نیز نشان می دهد. در آثار قهوه خانه بزرگنمایی تصویری در کنار چیدمانی پر از روایتهای تصویری به ایجاد سبکی خاص منجر شده است. در هنر آغازین مسیحیت نیز مسیح با هیبتی بزرگتر و درخشانتر تصویر می شود و نقش پر رنگ او را در آموزه های دینی نشان می دهند.

تصویر ۶: برگی از انجیل روزانوآ، اوایل سده ۶ میلادی، تمپرا (رنگ لعابی) روی پوست.

نتیجه گیری

نقاشی قهوه خانه بر اساس سنتهای دینی- مردمی در زمان قاجار شکل گرفت که همراه با خیالپردازی و روایتگری بود. نقاشی هایی ساده با مضامین دینی، حماسی و بزمی البته ترکیبندی خاص و ژرفنمایی قابل ملاحظه از خصوصیات این سبک نقاشی است. هدف اصلی از کشیدن نقاشی قهوه خانه ای، صراحت و سادگی و بیان روایتی است که اشتیاق در مخاطبان برانگیزاند. بدین منظور نقاش خیالی ساز دست به ابتکاری جدید می زند و شخصیتهای مهم، مذهبی و برجسته را بزرگتر و شفافتر از دیگر شخصیتها تصویر می کند. ایجاد کانون توجه تنها مختص به هنر قهوه خانه نیست و در نقاشی های صدر مسحیت نیز دیده می شود. این دست از تصاویر که بر پایه دین و مذهب و به منظور درگیر کردن مخاطبان و آموزش آنها شکل گرفته است مفهوم ساده توجه به اصل داستان را در درون خود دارد و مخاطب شخصیتهای دینی یا حماسی در نقاشی قهوه خانه و یا مسیح را در مرکز توجه می یابد. این

اصل ساده برای همه اقشار قابل درک است و هدف اصلی نیز فهماندن مفاهیم به روشی ساده و مردمیست.

فهرست منابع

بهاری، بهاره (۱۳۹۴) بررسی تحلیلی عناصر تزئینی در نقاشی قهوه خانه ای با تاکید بر آثار حسین قوللر آغاسی، همایش با عنوان کنفرانس بین المللی پژوهش در مهندسی، علوم و تکنولوژی.

پاکباز، رویین (۱۳۷۷) دایره المعارف هنر، چاپ دوم، تهران، فرهنگ معاصر.

خیری، مریم (۱۳۸۷) خوانشی بر نقاشی قهوه خانه، آیینه خیال، شماره دهم، صص ۳۹-۳۵.

ذکرعلی، نرگس (۱۳۹۴) نقاشی قهوه خانه ای نمایشی از فرهنگ ملی و مذهبی، شماره یک، تهران، ندای تاریخ.

سادات اشکوری، کاظم (۱۳۵۴) نقالی و شاهنامه خوانی، هنر و مردم، شماره صد و پنجاه و سوم و صد و پنجاه چهارم، صص ۱۴۸-۱۴۲.

ساریخانی، مجید (۱۳۸۴) نقاشی قهوه خانه ای در دوران قاجار، وقف میراث جاویدان، شماره پنجاهم، صص ۱۲۰-۱۱۴.

کسرایی، سیاوش، (۱۳۴۹) آرش کمانگیر، کاوه (مونیخ)، شماره سی و هفت، صص ۹۴- ۸۶.

گامبریج، ارنست (۱۳۹۴) تاریخ هنر، ترجمه علی رامین، تهران: نشر نی.

یاسینی، سیده راضیه(۱۳۹۱) سیمای انسان مقدس؛ بررسی تطبیقی سنت هنری بصری در اسلام و مسیحیت با تمرکز بر شمایل نگاری دینی، سوره اندیشه، شماره ۵۸ و ۵۹، صص ۳۰۵- ۳۱۰.

URL1:https://avammag.com/18371/%D9%BE%D8%B1%D9%88%D9%86%D8%AF%D9%87-%D9%BE%D8%B1%D8%AA%D8%B1%D9%87-%D8%A8%D8%B1%D8%B1%D8%B3%DB%8C-%D8%AF%D9%88%D8%B1%D8%A7%D9%86-%D8%A8%DB%8C%D8%B2%D8%A7%D9%86%D.8%B3/ Tuesday. 12:50 AM

منابع تصویری

استفاده از کتاب تصویری نقاشی قهوه خانه مربوط به نمایشگاه *Maison de l'Iran*، جمع آوری شده در پاریس، توسط گروه ۷.

URL2: https://www.pinterest.com/pin/169448004700338210/ Tuesday. 15:50 PM

Teviotdale, Elizabeth C. The Stammheim Missal. Getty Museum Studies on Art, Los Angeles.

آشنایی با ژاک لاکان و آرای او

فاطمه مرسلی توحیدی
دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)
fa.morsali@yahoo.com

مقدمه

ژاک لاکان[1] از اندیشمندان برجسته فرانسوی پساساختارگر در دهه های ۶۰ و ۷۰ میلادی است که با تاثیر پذیری از دیدگاه های سوسور و لوی استروس تحول شگرفی در روانکاوی معاصر ایجاد نمود. نظریات لاکان به تعبیری بازخوانی اندیشه های فروید محسوب می شوند که عمدتا تحت عنوان «بازگشت به فروید» از آن یاد می شود. از نظر لاکان، ناخودآگاه هیچ گونه هویتی از خود ندارد و ساختار زبانی دارد. علاوه بر این او تعریف جدیدی از سوبژکتیویته ارائه می دهد که اساسش بر فقدان است. در تئوری لاکان سوژه اساسا مفهومی واحد، متجانس و همگون ندارد. «دیگری» کانون اصلی هویت سوژه است. با دیگری است که سوژه شکل می یابد؛ با دیگری خود را در می یابد، با دیگری به شناخت می رسد. دو ویژگی مهم نقد روانی لاکانی «ابژه محوری» و «مرکز زدایی» است که آن را از نقد روانی کلاسیک متمایز می کند. نظریات لاکان به جهت ارائه توپولوژی سنگین از سوی او به سخت خوانی معروف می باشند؛ او تنها یک کتاب به نام نوشته ها دارد و بقیه مطالب از سمینارهای وی گردآوری شده است. در واقع لاکان با برگزاری سمینارهای فروان خود، تئوری های فروید را که رفته رفته به اتهام پرداختن صرف به جنسیت، به فراموشی سپرده می شد، از نو احیا کرد؛ به طوری که امروزه دامنه کاربرد نظریات لاکان از ادبیات و هنر و سینما تا سیاست و مذهب و.. گسترده شده است. سه نظم حیاتی نفسانی در انسان، میل، رانه مرگ، عقده اودیپ، استعاره و مجاز و..از جمله نظریات مهم او هستند که در متن این نوشتار به آن‌ها پرداخته خواهد شد.

مروری بر زندگینامه ژاک لاکان

ژاک لاکان که بی‌تردید مهم‌ترین روان‌کاو پس از فروید است در ۱۳ آوریل سال ۱۹۰۱ در خانواده کاتولیک مرفهی از طبقه متوسط در محله مونپارناس پاریس به دنیا آمد. مادرش امیلی لکان از خانواده‌ی ثروتمند بود که به تجارت سرکه اشتغال داشت و پدرش آلفرد لکان نیز، نمایندگی فروش آن را عهده دار بود. او به تحصیلات پزشکی روی آورد و همزمان با

مطالعـات دانشـگاهی بـه مطالعه فیلسـوفان یونـان باسـتان، دکارت و کانـت پرداخـت. همچنیـن شـرکت در سـخنرانی‌های اَلکسـاندر کـوژو[۲] هـگل شـناس معـروف فرانسـوی او را بـا تفکـر هـگل آشـنا سـاخت. او همچنیـن بـه مطالعـه آثـار کارل مارکـس و فیلسـوفان قـرون وسـطی پرداخـت. رسـاله دکتـرای لـکان بـا عنـوان «دربـاب پسـیکوز پارانویـاک و رابطـه آن بـا شـخصیت» کـه در سـال ۱۹۳۲ بـه انجـام رسـید تحلیلـی اسـت از زندگـی واقعـی زنـی کـه لاکان او را اِمِـه (محبوبـه) خوانـده اسـت. تحریـر ایـن رسـاله لاکان را بـه سـوی روان‌کاوی سـوق داد و همیـن امـر زمینـه شـکل‌گیری نظریـات بعـدی او را فراهـم کـرد.

همچنیـن از دلایـل دیگـر گرایـش لـکان بـه روان‌کاوی ایـن بـود کـه در سـال ۱۹۳۰ در نشـریه‌ای سوررئالیسـتی مقالـه‌ای دربـاره «پارانویـا» بـه قلـم سـالوادور دالـی (۱۹۸۹-۱۹۰۴) را مطالعـه کـرد. سوررئالیسـت جنبشـی ادبـی و هنـری بـود کـه پـس از جنـگ جهانـی اول در فرانسـه شـکل گرفـت و بنیـان گـذار آن آنـدره برتـون (۱۹۶۶-۱۸۹۶) نویسـنده و شـاعر بـود. برتـون ضمـن آشـنایی بـا کار فرویـد در زمینـه رویاهـا، روشـی بـرای نوشـتن «خودبه‌خـودی» ابـداع کـرد تـا امـکان بیـان آزاد اندیشـه‌ها و آرزوهـای ناخـودآگاه را فراهـم کنـد. لاکان دوسـت برتـون و دالـی بـود و بعدهـا پزشـک شـخصی پابلـو پیکاسـو شـد.

تاثیر گذاران بر لاکان

«ژاک لاکان تـلاش می‌کنـد تـا بـا اسـتفاده از روش دیالکتیکـی هـگل و زبان‌شناسـی فردینانـد دو سوسـور، آرای فرویـد را بـه نحـوی بازنویسـی کنـد کـه روانـکاوی، در تحلیـل تمـام عرصه‌هـای حضـور انسـان مشـارکت و همـکاری داشـته باشـد. او بـه نحـوی ایـن‌کار را انجـام می‌دهـد و شـکل می‌بخشـد کـه بـه شـکل شـگرفی، مرزهـای رشـته خـود یعنـی روانـکاوی را پشـت سـر گذاشـته و روانـکاوی را بـا سیاسـت، فلسـفه، ادبیـات، علـم، مذهـب و تقریبـاً تمـام دیگـر رشـته‌های آموزشـی درمی‌آمیـزد» (مایـزر، ۱۳۸۶: ۳۷). بـه همیـن دلیـل آثـار لاکان کـه عمدتـاً بـه شـکل سـمینار هسـتند، بسـیار صعـب و سـخت بـه نظـر می‌رسـند و سرشـار از جناس‌هـای غامـض و کنایه‌هـای مبهمـی هسـتند کـه درکشـان بـرای هـر خواننـده‌ای آسـان نیسـت.«لاکان در طـول زندگـی خـود تنهـا یـک کتـاب بـه نـام مکتوبـات در ۶۵ سـالگی منتشـر کـرد و بـر ویرایـش اولیـن سـمینارهایش نظـارت کـرد»(لاکان، ۱۳۸۹: ۱۷۷).

۱-لاکان و فروید

لاکان بـا ایـده معـروف «بازگشـت بـه فرویـد»، مفاهیـم مهـم روانـکاوی خـود را از فرویـد اسـتخراج کـرد و آن هـا را در زمینـه هـای مختلـف بـه کار بسـت.

«لاکان نیـز هماننـد فرویـد بـرای روان انسـان دوره ی تکامـل روانـی و حرکتـی نسـبتا مشـابه را در نظـر مـی گیـرد. فرویـد بیشـتر بـر جنبـه هـای منفـی ذهـن و روان تکیـه داشـته اسـت و آن را هماننـد دیگـی جوشـان فاقـد نظـم مـی دانسـته اسـت. امـا در عـوض لاکان سـعی در توصیـف سـاختار ذهـن دارد. بـه عبارتـی دیگـر لاکان معتقـد اسـت کـه روان انسـان هماننـد زبـان دارای نظـم و سـاختار مـی باشـد. در اوایـل قـرن بیسـتم اعتقـادی پدیـد آمـد کـه بـر اسـاس آن بیـان مـی کردنـد کـه زبـان فکـر و ذهـن را کنتـرل مـی کنـد، لاکان از آن هـا یـک قـدم فراتـر مـی رود و اعـلام مـی کنـد کـه ناخـودآگاه نیـز تحـت تاثیـر زبـان اسـت وهماننـد آن سـاختاری نظـام منـد دارد. یکـی دیگـر از اشـتباهات فرویـد برداشـت هـای مردانـه ی او از روان زنـان اسـت کـه از اطلاعـات کـم او از روان زنـان ناشـی مـی شـده اسـت. لاکان سـعی در تعدیـل ایـن نظریـات را داشـت و بـر همیـن اسـاس اسـت کـه امـروزه نوشـته هـا و نظریـات روان کاوی لاکان در نقـد ادبـی در مقایسـه بـا نظریـات فرویـد از اهمیّـت و ارزش بیشـتری برخـوردار هسـتند» (سـاداتی، ۱۳۸۸: ۶۱).

۲-لاکان و هگل

در سـال هـای دهـه ۱۹۳۰ «الکسـاندر کـوژو» سـمینارهایی دربـاره آرا و اندیشـه هـای فیلسـوف آلمانـی قـرن ۱۹ «گئـورگ ویلهلـم هـگل» برگـزار مـی کـرد کـه تاثیـر بسـیاری بـر اکثـر روشـنفکران و متفکـران فرانسـوی پـس از جنـگ داشـت. عمـده درس گفتارهـای کـوژو حـول مرکزیـت مفهـوم «دیالکتیـک هگلـی» بـود. هـگل مبـدع روشـی فلسـفی بـه نـام دیالکتیـک بـود کـه در آن هـر ایـده ای حـاوی ایـده ای ضـد خـود (تـز و آنتـی تـز) اسـت کـه در نهایـت از ترکیـب آن هـا و ایجـاد وحدتـی در عیـن ضدیـت، سـنتز بـه وجـود مـی آیـد. لاکان بـا تاثیـر از

هـگل و بـا جایگزینـی «سـوژه منفـرد» و «دیگـری» درجایـگاه «تـز» و «آنتـی تـز» نهایتـا مفهـوم «سـوژه جمعـی» را بـر اسـاس سـنتز ایـن دو تعریـف کـرد. بـه زبانـی دیگـر «خـود - اگـو» بـه طـرز پیچیـده ای وابسـته بـه «دیگـری» اسـت کـه مفهـوم «مـن» از سـنتز ایـن دو حاصـل مـی شـود. هـگل معتقـد بـود کـه همـه پدیـده هـا حـاوی عنصـری ضـد خـود هسـتند کـه از دل ایـن وحـدت اضـداد مفهـوم جدیـدی بـه وجـود مـی آیـد. از نظـر هـگل «خـود بودگـی[3]» در فراینـد رشـد خودآگاهـی از طریـق فراینـد «تامـل در خـود[4]» پدیـدار مـی شـود. در حقیقـت بـرای ایجـاد خودآگاهـی نـه تنهـا «سـوژه» انسـانی بایـد از تمایـز خـود، آگاه باشـد؛ بلکـه دیگـری نیـز بایـد او را بـه عنـوان سـوژه ای انسـانی بـه رسـمیت بشناسـد. از نظـر لاکان دو مرحلـه بیگانـه شـدگی [5] وجـود دارد. نخسـت از طریـق مرحلـه «آینـه ای» و شـکل گیـری «اگـو» در خـلال آن و سـپس از طریـق «زبـان» و سـاخته شـدن سـوژه.

۳-لاکان و استروس

لاکان بـه دو مسـاله در آثـار اسـتروس توجـه مـی کنـد: ۱- سـاختاری ابتدایـی و ناخـودآگاه در پـس روابـط خویشـاوندی وجـود دارد. ۲- آنچـه در نظـام هـای خویشـاوندی رخ مـی دهـد نـه داد و سـتد واقعـی افـراد در قالـب ازدواج کـه فراینـد تبادلـی نمادیـن اسـت. لاکان مفاهیـم انسـان شناسـی سـاختاری اسـتروس را در ایـن ایـده خلاصـه مـی کنـد: «مشـخصه جهـان بشـری کارکـرد نمادیـن اسـت».

۴-لاکان و سوسور

لاکان در ادامـه پژوهـش دقیقـی در آثـار «سوسـور» زبـان شـناس و نظریـه دال و مدلـول او نیـز مـی نمایـد. سوسـور معتقـد بـود وقتـی سـخن مـی گوییـم یـا مـی نویسـیم ایـن امـر در زمینـه ای از واژگان، نحـو، گرامـر و قراردادهـا رخ مـی دهـد کـه مـا از هیـچ یـک از آن هـا آگاه نیسـتیم امـا آن هـا حضـور داشـته و در واقـع ایـن سـاختار زبـان اسـت کـه تعییـن مـی کنـد مـا چـه مـی توانیـم بگوییـم و چـه چیـزی را نمـی توانیـم بگوییـم. نهایتـا اینکـه لاکان نشـان داد کـه «ناخـودآگاه سـاختاری مثـل زبـان دارد». نظریـه مطابقـت زبـان بیـان مـی کـرد کـه هـر واژه یـه یـک مفهـوم ارجـاع مـی دهـد کـه آن مفهـوم نیـز خـود بـه یـک مرجـع ارجـاع مـی کـرد. امـا سوسـور معتقـد اسـت کـه رابطـه ای میـان زبـان و پدیـده هـای مـادی وجـود نـدارد و بنابرایـن مفهـوم «مرجـع» را بایـد در پرانتـز قـرار داد. فرضـا واژه «صندلـی» بـه عنـوان «دال» بـه مفهومـی از صندلـی کـه در ذهـن پـس از شـنیدن آن شـکل مـی گیـرد ارجـاع مـی دهـد (مدلـول) امـا ایـن مفهـوم ذهنـی یـا مدلـول در واقـع اشـاره بـه هیـچ صندلـی خاصـی در جهـان مـادی نیسـت، بـه عبـارت دیگـر آنچـه واژه «صندلـی» بـه آن ارجـاع مـی دهـد یـک صندلـی واقعـی نیسـت بلکـه صرفـا مفهومـی از صندلـی اسـت. بنابـر ایـن نشـانه زبـان شـناختی سوسـوری شـامل دو جـزء اسـت: دال (الگـوی صوتـی یـا تصویـر واژه) و مدلـول (مفهـوم).

۵-لاکان و یاکوبسن

لاکان بـرای تکمیـل کار خـود سـراغ مفاهیـم «رومـن یاکوبسـن» روسـی رفـت. یاکوبسـن از دو اصطـلاح «اسـتعاره *Metafor*» و «مجـاز مرسـل *Metonymy*» بـه جـای محورهـای زبانی اسـتفاده کـرد. اسـتعاره کاربـرد واژه ای بـه جـای واژه ای دیگـر اسـت بـدون اینکـه قیاسـی مسـتقیم در میـان باشـد و در مقابـل مجـاز مرسـل کاربـرد یـک جـزء بـه جـای کل اسـت. لاکان ارتباطـی میـان ایـن دو مفهـوم یاکویسـنی و فرایندهـای «ادغـام و جـا بـه جایـی» فرویـدی برقـرار کـرد. ادغـام فرویـدی یعنـی ایـن کـه یـک رویـا (مدلـول) ممکـن اسـت از ترکیـب «دال» هـای متفاوتـی بـه وجود آمـده باشـد و جابـه جایـی فراینـدی اسـت کـه در آن معنـا از یـک نشـانه بـه نشـانه دیگـر منتقـل مـی شـود.

لاکان بـا بهـره گیـری از آرای سوسـور، اسـتروس، یاکوبسـن و فرویـد بـه نتیجـه جالبـی مـی رسـد: ناخـودآگاه فراینـدی از دلالت اسـت کـه فراسـوی تسـلط ماسـت. زبـان اسـت کـه از طریـق مـا سـخن مـی گویـد، نـه اینکـه مـا بـا زبـان سـخن بگوییـم. بـه ایـن ترتیـب لاکان ناخـودآگاه را بـه عنـوان کلام «دیگـری بـزرگ» - *The Other*- تعریـف مـی کنـد. دیگـری بـزرگ زبـان اسـت، نظـام نمادیـن اسـت. حـالا مـی تـوان تمایـزی را کـه لاکان میـان «اگـو» و «سـوژه» قائـل مـی شـد بهتـر فهمیـد. «اگـو» کارکـردی خیالـی دارد کـه از طریـق رابطـه سـوژه بـا جسـم سـاخته مـی

شـود و در مقابـل سـوژه در نظـام نمادیـن سـاخته مـی شـود و زبـان آن را تعییـن مـی کنـد. بـه دیگـر سـخن «مـن» در آنچـه لاکان «گفتـار خیالـی» مـی نامـد بـه اگـو مربـوط مـی شـود و در «گفتـار کامـل» بـه سـوژه مربـوط اسـت. دال اسـت کـه در زنجیـره دلالـت هـا جایـگاه سـوژه را تعییـن مـی کنـد و آن را در جایـگاه نمادیـن تبییـن مـی کنـد.

تفاوت نقد لاکانی با نقد فرویدی

سـنت نقـد روانـکاوی کلاسـیک بـا کاربـرد نظریـات فرویـد شـروع مـی شـود. « از ویژگـی هـای برجسـته نقـد فرویـدی ایـن اسـت کـه بـر روان نویسـنده یـا شـخصیت اثـر ادبـی متمرکـز مـی شـود و از متـن ادبـی اسـتفاده مـی کنـد تـا بـه ضمیـر ناخـودآگاه نویسـنده و آرزوهـا و امیـال سـرکوب شـده او دسـت یابـد و آن را مـورد کنـدوکاو و روانـکاوی قـرار دهـد.» (احمـدزاده، ۱۳۸۶: ۹۵) از منظـر فرویـد، نویسـنده هـا بـه طـور بالقـوه روان شـناس هسـتند و اثـر ادبـی نیـز کانالـی اسـت کـه نویسـنده غرائـز درونـی خـود را از آن طریـق مـی توانـد نشـان دهـد.

پـس از فرویـد، در سـال هـای ۱۹۶۰، نقـد روانـکاوی، یـا در اصطـلاح نقـد پسـافرویدی، وارد بسـتر جدیـدی شـد. ایـن حرکـت کـه بـا نظریـات نورمـن هالنـد بـه اوج خـود مـی رسـد ارتبـاط میـان خواننـده و متـن ادبـی را مـورد بررسـی قـرار مـی دهـد. در ایـن دیـدگاه یـک متـن ادبـی همـان قـدر کـه بیـان ناخـودآگاه نویسـنده اسـت، بیانگـر تمایـلات درونـی خواننـده نیـز مـی باشـد. پـس از دهـه ۷۰ نظریـات روانـکاوی لاکان در نقـد معاصـر جایـگاه ویـژه ای یافـت. « نقـد لاکانـی بـر خـلاف نقـد کلاسـیک بـه متـن مـی پـردازد و در لابـلای سـاختار متـن، سـاختار میـل سـوژه را جسـتجو مـی کنـد. لاکان بـه عنـوان روانـکاو پساسـاختارگرا «زبـان» را وارد ناخـودآگاه کـرد و ماننـد هـر نقـد پساسـاختارگرا، نقـد لاکانـی بـه زبـان متمرکـز مـی شـود و بـه تحلیـل هویـت سـوژه در نظـان دلالـت مـی پـردازد» (همـان: ۹۵).

نظریات لاکان

نظریه دال و مدلول و مرجع

در نظـام لاکانـی هـر نشـانه از سـه عنصـر دال، مدلـول و مرجـع تشـکیل شـده اسـت.

دال: در قلمـرو جهـان نمادیـن تجلـی مـی یابـد و علامتـی اسـت کـه حامـل معناسـت.

مدلـول: در قلمـرو جهـان خیالـی پدیـدار شـده و عنصـری اسـت کـه دال بـه آن ارجـاع مـی شـود.

مرجـع: در جهـان واقعـی تبلـور یافتـه و بـه شـکل عینـی آشـکار مـی شـود.

مثـال: در خاطـره سـقوط از دوچرخـه در دوران کودکـی، علامـت زخـم بـر جـای مانـده کـه نمادیـن اسـت، دال محسـوب میشـود. مدلـول آن چیـزی اسـت کـه از آن خاطـره در ذهنمـان مانـده اسـت، ماننـد رفتـار وحشـیانه یکـی از همبـازی هایمـان کـه باعـث سـقوط مـا از دوچرخـه شـده اسـت. مرجـع، آن چیـزی اسـت کـه عینـا اتفـاق افتـاده، یعنـی سـقوط از دوچرخـه (محسـنی ،۱۳۸۶: ۸۸).

سه امر(نظم) بنیادین

ژاک لاکان بـرای روان انسـان سـه سـاحت را در نظـر گرفتـه اسـت کـه هـر یـک در مرحلـه ای از زندگـی او تکمیـل مـی شـود.

۱-امر(نظم) خیالی Imaginary Order (مرحله آینه ای[۶])

در ۱۹۴۹ لاکان بـا کاوش در مسـائل مربـوط بـه خودآگاهـی و تلفیـق آن بـا ایـده هـای روانشناسـی تجربـی بـه نتیجـه جالبـی رسـید. پیـش از ایـن سـال «کوگیتـو» ی دکارتـی (مـن مـی اندیشـم پـس هسـتم) بـا آرای «هایدگـر» مبنـی بـر ایـن کـه سـوژه همـواره سـوژه اندیشـمند و آگاه نیسـت، از اعتبـار افتـاده بـود. فرضیـه لاکان ایـن بـود کـه فراینـد هویـت یابـی فـرد ابتـدا بـا تفکیـک خـود از محیـط پیرامـون رخ مـی دهـد. کـودک پـس از تولـد، هیچـگاه بـدن خـود را بـه صـورت یکپارچـه نمـی بینـد و بدیـن خاطـر هنـوز مـرز خـود بـا محیـط بـرای او تفکیـک شـده نیسـت. هـم چنیـن در ایـن دوران مقالـه معـروف «کویوئـا» در زیسـت شناسـی تاثیـر عمیقـی بـر لاکان گذاشـت. مقالـه

«کویوئا» بیان می کرد که بر خلاف تصور رایج مبنی بر اینکه بسیاری از حشرات و حیوانات از ترس شکار شدن خود را با استتار به شکل محیط در می آورند، بیان کرد که عمل استتار نه به علت ترس عدم که به خاطر «شیفتگی» موجود زنده نسبت به یکی شدن با محیط اطراف میباشد. خلاقیت لاکان این بود که در مقاله «مرحله آینگی» را با استفاده از مقوله فلسفی «دیالکتیک هگلی» تمایز پدیدار شناسانه اگزیستانسیالیستی میان سوژه و اگو را با مفاهیم روانشناختی تصویر و ماهیت ساخته شده تلفیق کرد.

مرحله آینه ای: «کودک بین ۶ تا ۸ ماهگی با دیدن تصویر خود در آینه دچار شادی زائدالوصفی می شود که خود شامل سه مرحله است. الف) ابتدا با دیدن تصویر خود سعی می کند آن را لمس کند او در پشت آینه دنبال تصویر خود می گردد و در این مرحله قادر نیست تمایز میان خود و دیگری را درک کند. ب) در مرحله دوم کودک متوجه تصویر مفهوم تصویر شده و در می یابد که تصویر موجودی واقعی نیست. ج) در مرحله سوم کودک قادر می شود که تصویر خود را از تصویر دیگری متمایز کند.» (محسنی، ۱۳۸۵: ۹۶). در واقع، امر خیالی (I) «نشان‌گر جستجویی بی‌پایان در پی خود است. لاکان اشاره می‌کند که انسان به صورت نارس به دنیا می‌آید. به این معنا که تا چند سال پس از تولد نمی‌تواند حرکاتش را باهم هماهنگ کند. وقتی کودک به حدود شش ماهگی می‌رسد، سعی می‌کند این همذات‌پنداری و هماهنگی را به دست بیاورد. او با دیدن تصویر خودش در آینه (مراد از آینه، هم می‌تواند آینه واقعی باشد و هم آینه فردی دیگر) است که بر این مشکل غلبه می‌کنند. تصویر آینه به کودک آرامش می‌دهد زیرا او از خودش تصور کاملی ندارد. او هرپاره از خودش را متعلق به دیگری می‌داند. تصویر آینه باعث می‌شود تا کودک تصویر کاملی از خودش به دست بیاورد. او جای دقیق اندامهایش را نمی‌داند. وقتی می‌خواهد چیزی را به دهان ببرد، نمی‌تواند مکان دقیق دهانش را مشخص کند. او با نگاه کردن به آینه افراد دیگر، و توجه به حرکات آن‌ها، سعی می‌کند مثل آن‌ها بتواند حرکاتی منظم و با قاعده و دقیق داشته باشد. و در نتیجه مثل آن‌ها کامل باشد. این تلاش باعث پیدایی من یا نفس در کودک می‌شود. «نفس از نظر ساختاری از هم گسسته‌است و میان خودش و تصویر خودش دوپاره است. از همین رو است که همواره خواهد کوشید تا دیگری (تصویر در آینه یا فرد دیگری که دیده است) را با خود یکی کند». در امر یا نظم خیالی، همین کلمه همواره است که تاثیرگذار است. چراکه کودک پس از ورود به سنین بزرگسالی هم نفس این خصلت را از دست نمی‌دهد. یعنی همواره می‌خواهد کامل‌تر شود و وحدت بیشتری پیدا کند. در واقع من مطلوب هسته اصلی امر خیالی است. تصویری است اغراق‌آمیز که فرد از وجود خود ساخته و مبتنی بر آرزومندی اوست.» (موللی، ۱۳۸۷: ۱۶۹). « مرحله آینه ای ساختار فردیت انسان را پیش از تسلیم شدن در برابر قانون پدرسالار و تن دادن به نظام نمادین خانوادگی، در ساختار ذهنی کودک شکل می دهد. هم چنین فردیت کودک پیش از در افتادن او در جهان تخیلی که با ابزار زبان میسر می شود، تثبیت می شود.» (محسنی، ۱۳۸۵: ۹۷)

۲-امر(نظم) نمادین Symbolic Order

در این مرحله پدر به جای مادر بر مسند قدرت می نشیند. در این مرحله کودک زبان را می آموزد و از طریق زبان منطق پدر را یاد می گیرد. لاکان در این مرحله مطالعات روان شناختی خویش را تحت تاثیر زبان شناسی ساختارگرایان و به ویژه فردینان دو سوسور دنبال می کند و این گونه عنوان می کند که ناخودآگاه همانند زبان ساختار منظم دارد. در این مرحله کودک جدایی را به شکل نمادین یاد می گیرد. لاکان بر عقده ی اودیپِ فروید اتکا می کند، بر آن بسیار تاکید می کند و سعی در بازبینی آن به کمک علم زبان شناسی را دارد. لاکان اعلام می کند در این مرحله کودک از طریق دیگری به تفاوت جنسی مذکر و مونث پی می برد و از لحاظ اجتماعی در دوره ی نمادین کودک یاد می گیرد که کدام یک از این دو را اخذ کند (تعریف لاکان از اخذ جنسیت در اینجا بیولوژیک نیست. منظور او جنسیت اجتماعی است که از طرف زبان و اجتماع بر هر شخصی تحمیل می شود). به گفته ی لاکان جنسیت را پدر تعریف می کند که لاکان آن را قانون «نامِ پدر» نام گذاری می کند. پدر مسئول تحمیل هویت جنسی است. برای مثال دختر بچه یاد می گیرد که باید با عروسک بازی کند و خودش را

برای اینکه مادر خوبی شود آماده کند و در مقابل پسربچه یاد می گیرد که با ماشین و تفنگ بازی کند و مثل دخترها نباید گریه کند چون او مرد است و یک مرد نباید گریه کند! پدر نماد قوانین و هنجارهاست و نقش مانع میان کودک و مادر را بازی می کند. به عبارتی دیگر این مرحله دومین مرحله ی دور شدن از مادر به حساب می آید.

امر نمادین(*S*) شامل تمام چیزهایی است که ما معمولاً واقعیت می‌نامیم. از زبان گرفته تا قانون و تمام ساختارهای اجتماعی. امر نمادین حوزه‌ای است که ما در آن به عنوان بخشی از جامعه انسانی قرار می‌گیریم. «انسان‌ها حتی پیش از تولدشان در درون امر نمادین گرفتارند. آن‌ها متعلق به قومیت، کشور، زبان، خانواده‌ای خاص و گروهی اجتماعی و اقتصادی و حتی جنسیتی هستند. حتی گاهی پیش از تولد برای آن‌ها نامی هم انتخاب شده است. به نظر لاکان، آن‌چه امر نمادین را برپا می‌کند، زنجیره دلالت یا به تعبیر خودش قانون دال است. لکان این اصطلاح (دال) را از زبان‌شناس سوئیسی سوسور وام گرفته‌است. سوسور معتقد بود که زبان متشکل از نشانه‌هاست و هر نشانه از دو بخش دال و مدلول تشکیل شده‌است. دال تصویر ذهنی ما از صوت نشانه است و مدلول مفهوم مرتبط با آن صوت. سوسور همچنین معتقد بود که زبان نظامی رابطه‌ای و یا تفاوتی است» (موللی، ۱۳۸۷: ۱۰۱).

۳-امر(نظم) واقعی Real Order

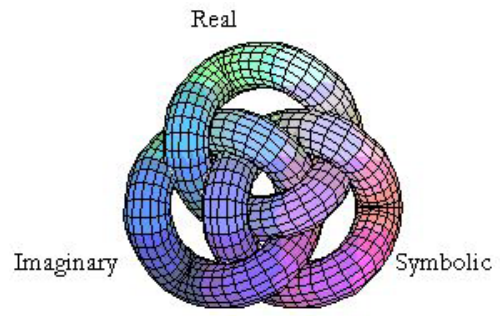
این مرحله موقعیتی است که همگی ما در آن قرار داریم. امر واقع یعنی وحدت با جهانی را که در آن زندگی می کنیم، میسّر نیست. امر واقعی(*R*) معرف حیطه‌هایی از زندگی است که نمی‌توان آن ها را شناخت. درواقع امر واقعی همان جهان است پیش از آن‌که زبان تکه تکه‌اش کند. یعنی امر واقهی چیزی است که تن به نمادین شدن نمی‌دهد و در نتیجه وارد زبان نمی‌شود تا قابل شناسایی باشد. «این مرحله، دوره ی حسرتِ بازگشت به مادر است امّا این بازگشت هیچ گاه اتفاق نمی افتد و این مطلب همان تعریف امر واقع است. این دوره نماد تمام چیزهایی است که نمی توانیم به آن ها دسترسی پیدا کنیم. لاکان اعلام می کند در این مرحله که نماد جدایی ابدی ما از مادر است، از فقدان ابدی آگاه می شویم. لاکان همچنین اضافه می کند که دلیل اصلی اینکه نمی توانیم با جهان فیزیکی بیرون یکی شویم «زبان» است. او زبان را به عنوان یک مانع می داند که همیشه بین ما و جهان قرار دارد و همچنین زبان را به عنوان دیگری با حرف بزرگ (*Other*) می دهند. این دوره، مرحله حسرت بازگشت به دوره ی نخست (امر تصویر یا دوره ی پیش زبانی) با انجام دادن کارهای نمادین مثل نقاشی، نوشتن، موسیقی و یا به طور کلی هنر است. لاکان اعتقاد دارد که هنر و ادبیات با برانگیختن یک سری احساسات ابزارهای قدرتمندی هستند که دوره ی تصویری را به ما یادآور می شوند، امّا در عین حال این یادآوری به طور موقت در ذهن ما تداعی می شود. به عقیده ی لاکان حتی عشق هم نمی تواند جای مادر را بگیرد، عشق و فقدان همیشه همراه یکدیگر می شوند، و هیچ گاه از طریق عشق نیز بازگشت به مادر صورت نمی گیرد. به بیانی دیگر معشوق نیز به طور موقت و مصنوعی جای مادر نشسته است.»(ساداتی،۱۳۸۸، ص۶۳) در سال ۱۹۶۴ لاکان ارتباط امر واقع با نیاز را تصحیح می‌کند و آن را با مفهوم «تروما» - زخم روحی التیام ناپذیر- مرتبط می‌داند. تروما مثل خاطره‌ای است که در ذهن فرد تثبیت شده و اختلال و رنج روانی شدیدی را موجب می‌شود و تلاش‌های فرد برای بیان و توضیح عقلانی آن بی‌نتیجه مانده و از این رو مدام تروما برمی‌گردد. مثال خوب سینمایی برای توضیح تروما فیلم «مارنی» ساخته آلفرد هیچکاک (۱۹۶۴) است که در آن مارنی قادر به بیان رنج روحی اش نیست اما مدام وقتی رنگ قرمز را می‌بینند روانی می‌شود، نهایتا وقتی مارنی قادر به بیان خاطره تلخ کودکی‌اش می‌شود تروما از بین می‌رود. به همین علت است که نام دیگر روانکاوی گفتار درمانی (*Talking Cure*) است. لاکان بیان می‌کند که تروما تا آن جایی که امر واقع است نمادناپذیر می‌ماند و همانند جابه‌جا شدن استخوان در سوژه است. هر قدر هم که برای نمادپردازی و به قالب کلام در آوردن درد و رنج ناشی از تروما بکوشیم همواره چیزی از آن بیرون می‌ماند. همواره مازادی وجود دارد که نمی‌توان با زبان بیانش کرد، این مازاد که لاکان با *X* نشانش می‌دهد همان امر واقع است.

«لاکان عنصر سوم را در ساختمان نفسانی، حیث واقع یا امر لایتغیر می خواند که عبارتند از عناصری که هرگز نتوانسته اند حالت

کلامی یافته و به ساحت رمز و اشارات راه یابند. مثلا کاوسها و ضایعات یعنی آسیب دیدگی های شدید نفسانی، جزء حیث واقع هستند و در محدوده امر لایتغیر قرار دارند.» (موللی،۱۳۸۷، ۲۸)

گره برومه[۷](هندسه موضعی)

از سال ۱۹۷۰ به بعد، سوال اصلی برای لاکان، نحوه همبستگی و انسجام موجود میان عناصر سه گانه ساختمان نفسانی، یعنی ساحت رمز و اشارات، ساحت خیالی و حیث واقع بود. وی این سوال را در کنفرانسی موسوم به «یا بدتر» که در سال ۱۹۷۱ برگزار شد، مطرح کرد و بدان پاسخ گفت.«برای پاسخ به این سوال لاکان به هندسه موضعی(*) روی آورد و نوع پیوستگی آن ها را همچون سه حلقه طناب می داند که به نحو خاصی به هم گره خورده اند.»(موللی، ۱۳۸۷: ۲۹). وی سیستم کلی این نوع گره ها را بدین نحو تعریف می کند: «زنجیری که ۳ حلقه آن به نحوی به هم متصل شده اند که به محض گشودن یکی از آن ها دو حلقه دیگر نیز از هم باز شده؛ موجب از دست دادن انسجام کلی زنجیر می شود.» (موللی، ۱۳۸۸، ۱۹۹). این نحوه پیوستگی را در هندسه موضعی، گره برومه می‌خوانند. در نظر لاکان، رابطه امر خیالی، امر نمادین و امر واقعی در زندگی انسان بر اساس اصل گره برومه است، که عدم پیوستگی هرکدام، موجب نابودی دیگری می‌شود. نکته حائز اهمیت این است که هیچ‌کدام از این سه حلقه در دیگری زندانی نیست بلکه انسجام آن‌ها وابسته به انسجام دیگر حلقه‌هاست. ساختمان نفسانی هر فرد موکول به نوع پیوندی است که بنابر سرگذشت او میان این سه عنصر ایجاد می‌شود. در واقع رابطه‌ای دیالکتیکی میان این سه نظم برقرار است.



تصویر۱: گره برومه: نشان دهنده ۳ ساحت خیالی، نمادین، واقعی در وجود آدمی. منبع (موللی، ۱۳۸۸، ۱۹۹)

عقده ادیپ (Odipus Complex)

مفهوم عقده ادیپ، یکی از مهم ترین و در عین حال از جنجالی ترین مفاهیم روانکاوی فروید به شمار می آید. فروید پیشگام مطرح کردن عقده اودیپ به عنوان نقصانی در روح فرد می باشد. «فروید نخستین بار پس از خواندن داستان ادیپ اثر نویسنده دوران باستان «سوفوکل» که در آن ادیپ در جنگی پادشاه را می کشد و همسرش را به زنی می گیرد اما چندی بعد در می یابد که پادشاه پدرش بوده و او با مادرش ازدواج کرده است. بنابراین خود را کور می کند و... . فروید با تکیه بر این قضیه بیان می کند که میل به پدرکشی و رسیدن به مادر میل ابتدائی ابناء بشر است. فروید معتقد است این میل بین ۳ تا ۵ سالگی کودک در او ظاهر می شود»(هومر، ۱۳۸۹: ۷۶).

اما عقده اودیپ در نزد لاکان با عقده اودیپ در نزد فروید تفاوت هایی دارد. «از نظر لاکان کودک، چه پسر باشد و چه دختر، همواره آرزومند مادر است و پدر را همچون رقیب خود می پندارد. پدر موجودی است که وصول به ساحت نمادین و اشارات را امکان پذیر می سازد و رابطه ثنوی طفل را با مادر به رابطه ای مثلثی تبدیل می کند. در اینجا است که طفل بر آن می شود که جای چنین مطلوبی(پدر) را، که موجب رضایت مادر می شود، برای مادر بگیرد، ولی باید دانست طفل نه تنها خود را از انجام این امر، یعنی ارضای کامل مادر، ناتوان می یابد، بلکه با پدر به عنوان موجودی غیر خیالی(واقعی) مواجه می شود.» (پیر کلرو، ۱۳۸۵: ۳۷) مادر همواره از پدر سخن می گوید و در اعمال و کردار خود به او نوعی موجودیتی خیالی می بخشد که به صورت نوعی قانون و ممنوعیت عمل می کند. سرانجام کودک به این حقیقت پی می برد که این پدر است که واجد قدرت واقعی در ارضای تمنای مادر است.

نام پدر و سوپراگو

از آنجایی که کودک قادر نیست در رقابت با پدر، یگانه هدف لذت برای مادر محسوب شود، سعی می کند تا این کمبود حضور مادر را به وسیله همسویی با پدر و توجه نظر او جبران کند. او می کوشد تا « از زاویه گفتمان پدر،

در پیوند با مادر قرار گیرد، اما به هر روی کودک قادر نخواهد بود مادر را در مالکیت انحصاری خود درآورد و ناگزیر به یک «اختگی نمادین» تن می دهد. مادر نیز تسلیم این قانون وضع شده توسط نظام پدرسالار شده و کودک را از این پیوند منع می کند. در این نظام، کودک به ناگزیر از نظام نشانه ای(زبان) پدر استفاده کرده و به آن محدود می شود.» (محسنی، ۱۳۸۶: ۹۵)

«کودک با مداخله پدر از دنیای خیالی به جهان نمادین فقدان پرتاب می شود. فروید این گذار از امر خیالی به امر نمادین را عنصر برسازنده تمدن، مذهب، اخلاق و هنر می داند. لاکان علاوه بر اهمیت ذکر شده، این لحظه گذار را لحظه پایه گذاری ناخودآگاه نیز می داند. علاوه بر این درونی سازی، استعاره پدر نمادین مولد مساله ای دیگر نیز هست: «سوپر اگو». سوپر اگو که عامل گذر از طبیعت به فرهنگ به شمار می آید سازنده وجدان اخلاقی است.» (ملک، لاکان و آوار فلسفی). لاکان سوپر اگو را توامان حامل قانون و میل شکستن قانون می داند. بنابر روانکاوی، سوژه راهی برای اجتناب از این تنش میان قانون و میل به تخطی کردن از آن ندارد که این خود به صورت احساس «گناه» ظاهر می شود.

میل[۸]

«لاکان به پیروی از فروید میان سه مفهوم «نیاز»، «کشش» و «میل» تفاوتی اساسی قائل است، در حالی که مفهوم نخست را یک انرژی جسمی و نیرویی فیزیکی قلمداد می کند، برای دو مفهوم دیگر فرآیندی روان شناختی قائل است ... اما تنها نیروی میل است که می تواند نظام روانی را به کنش و حرکت وادارد. تعریفی که لاکان از میل ارائه می کند، بدان گونه است که آن را نیروی پیوندی می داند که در یک ساختار منسجم، باعث حفظ وحدت در عناصر تشکیل دهنده فردیت انسان می شود.» به عنوان مثال: اگر میل ناخودآگاه فیلیپ ایجاد ارتباط با ماری است، این میل برای مسدود کردن اختلال اختگی ناشی از جدایی از مادر است.» (محسنی، ۱۳۸۶: ۹۴)

« به طور کلی، سه ویژگی مهم میل عبارتند از: غیر قابل نمود (بیان ناپذیری) مجازی و غیرجنسی بودن. میل اساسا هیچ ابژه ای ندارد چرا که همیشه به دنبال آن چیزی است که وجود ندارد و این همان خلائی است که میان سوژه و دیگری به وجود می آید و سوژه به شکل های مختلف به بازسازی ابژه گمشده خود می پردازد.» (احمدزاده، ۱۳۸۶: ۱۰۲) به عنوان مثال: اگر میل ناخودآگاه فیلیپ ایجاد ارتباط با ماری است، این میل برای مسدود کردن اختلال اختگی ناشی از جدایی از مادر است.» به عنوان مثال: اگر میل ناخودآگاه فیلیپ ایجاد ارتباط با ماری است، این میل برای مسدود کردن اختلال اختگی ناشی از جدایی از مادر است.» (همان، ۱۳۸۶: ۹۴)

رانه مرگ[۹]

فروید در مطالعات بالینی‌اش دریافته بود که بسیاری از بیماران به شکلی وسواسی تجربه دردناک یا تروماتیک خود را تکرار می‌کنند که این عمل در تعارض با ارجحیت اصل لذت قرار می‌گیرد. فروید این امر را «رانه مرگ» نامید و هدف اصلی زندگی را یافتن مسیری درست برای این رانه نامید. این امر به وسیله لاکان اینگونه اصلاح شد که ما نه به سوی مرگ بلکه به موجب مرگ به حرکت در می‌آییم. فقدان است که زندگی را از طریق میل پیش می‌برد. ما در ارضای امیال همواره احساس می کنیم که چیز بیشتری وجود دارد، چیزی که از دست داده ایم. «مفهوم رانه مرگ نزد لاکان، سکون یا لختی کیفی است که عشق فرد به علائم بیماری اش را بزرگ تر از هر گونه میلی به تغییر این علائم قرار می دهد» (راگلند، ۱۳۸۴: ۳۴۲)

استعاره و مجاز در روانکاوی

لاکان نظریه استعاره و مجاز را که ریشه در آرای زبانشناسی «یاکوبسن» دارد، در چهارچوب روانکاوی و با ترکیب با نظریات فروید به کار بست. لاکان معتقد بود: «تمام پدیده های غیر عادی و پر ابهام در رویاها و خواب های افراد و تشکلات ناخودآگاه، به شکل تشکلات زبانی آشکار شده و از ساختار زبانی برخوردارند. این پدیدارها از فرآیند هایی تبعیت می

کنند که فروید از آن ها با عنوان «فرآیندهای ابتداعی ذهن» یاد می کند و برای آن ها ساز و کارهایی قائل می شود که با عناوین «انباشتگی» و «جایگزینی» نامیده می شود. در حالی که لاکان معادل های «استعاره» و «مجاز» را که در زبان شناسی کاربرد داشتند برای آن ها برگزید» (محسنی، ۱۳۸۶: ۹۰).

در واقع استعاره به مشابهت دو عنصر که یکی تمثیلی از دیگری باشد اطلاق می شود؛ برای نمونه تمثیل شیر برای انسان دلیر. در روانکاوی، این اصطلاح در زبانشناسی معادل «نباشتگی» در آرای فروید است.

اما مجاز، استفاده از لفظی است که به جای معنای اصلی، معنایی نزدیک به آن داشته باشد. با استفاده از مجاز در زبانشناسی، از یک جزء کوچک برای بیان یک کل استفاده می کنیم مانند شمشیر به جای جنگ؛ یا به طور کلی از عنصری کم اهمیت برای بیان عنصری مهم؛ این اصطلاح در زبانشناسی معادل «جایگزینی» در آرای فروید است.

«درست همانند این کارکرد، در خاطرات، رویاها و لغزشهای زبانی مان، که نمودار ناخودآگاه ما هستند اتفاق می افتد؛ یعنی تبلور یک عامل به ظاهر کم اهمیت، حکایت از یک نقیصه اساسی در درونمان دارد. برای نمونه در مجاز یا نظام جانشینی، گاه ترس از حیوانات یا برخی حشرات، ریشه در ترسی عمیق تر، به جا مانده از دوران کودکی در ناخودآگاه ما دارد که ممکن است ناشی از خشم های پیوسته اطرافیان در دوران کودکی باشد.» (همان، ۱۳۸۶: ۹۰)

جنسیت از منظر لاکان

تا پیش از قرن هجدهم «تمایز جنسی» با مفهومی که امروزه از آن برداشت می شود تمایز داشت؛ به عبارت دیگر جنسیت مفهوم واحدی داشت. تحت تاثیر داستان «سفر پیدایش» در «تورات» تصور بر این بود که خداوند یک جنس (آدم) را آفرید و زن، گونه و نسخه نازل تر مرد محسوب می شد. پس از قرن هجدهم با پیشرفت علم بیولوژی، جنسیت، مفهوم دیگری یافت. به کمک بیولوژی نه تنها مفهوم جنسیت شکل گرفت، که دیگر زن و مرد یک جنس نبوده و دو گونه متمایز را تشکیل می دادند. اهمیت این دستاورد این است که حقارت و نازل بودن زن نسبت به مرد که رنگ متافیزیکی به خود گرفته بود در شالوده علم تثبیت شد. سپس در قرن بیستم فروید در حوزه روانکاوی تمایز جنسی را تحکیم بخشید. «فروید با نظریه عقده اودیپ و عقده الکترا[10] ثابت نمود که پروسه کسترسیون[11] (محرومیت از ذکر) در پسر و دختر متفاوت است. پسر ابتدا دچار عقده اودیپ می شود و سپس کسترسیون را تجربه می کند (به جای مادر ابژه دیگری را جایگزین می کند) در حالی که در مورد دختر ابتدا کسترسیون اتفاق می افتد سپس عقده الکترا را تجربه می کند» (هومر، ۱۳۸۹: ۱۰۰). بدین ترتیب کسترسیون در دختر به نتیجه نمی رسد و فروید در معمای جنسیت، همان فاعل بودن مرد و مفعول بودن زن را حفظ می کند.

«اما جنسیت از نظر لاکان یک هویت بیولوژیکی نبوده که هویتی اجتماعی است. چیزی به عنوان مرد یا زن وجود ندارد، زیرا هویت امری واحد، متجانس و همگون نیست، همان طور که نرینگی صرفا یک دال است، جنسیت نیز هویتی اجتماعی است که در اثر برخورد سوژه با نظم نمادین تعریف می شود.» (احمدزاده، ۱۳۸۶: ۱۰۰). از نظر لاکان جنسیت و محدودیت های مربوط به آن، هویتی است که از طرف جامعه و در قالب قراردادهای امر نمادین بر فرد تحمیل می شود و مرد و زن هر دو برای ورود به نظم نمادین مرحله انزوا و جدایی را طی کرده و شکاف را تجربه می کنند اما نوع وابستگی، فردیت و هویت جنسی زن با ساختار نمادین و نرینه محوری جامعه متفاوت است.

پیوست

1- Jacous Lacan

2- Alexandre Kojève

3- Self – Hood

4- Self – Reflection

5- Alienation

6- The Mirror Section

7- The Borromean Knot

8- desire

9- Death Drive

۱۰دختر در حدود سن پنج سالگی عاشق پدرش می شود و چون نمی تواند مادر را به عنوان رقیبی قوی کنار بزند عقده ی الکترا در او شکل می گیرد.

11- Castration

فهرست منابع

احمدی، جمال(۱۳۸۴) در شناخت اسطوره اکوان دیو، کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی، ش ۱۰، صص ۱۲۸ -۱۰۷.

احمدزاده، شیده (۱۳۸۶) لاکان و نقد روانکاوی معاصر، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۴، ص ۱۰۸-۹۳.

ارشاد، محمد رضا (۱۳۸۵) فروید و میراث خوارانش (نگاهی اجمالی به تاریخچه روانکاوی)، خردنامه همشهری، شماره ۴، ص ۶۸-۶۶.

پیر کلرو، ژان(۱۳۸۵) واژگان لکان، موللی، کرامت، تهران: نشر نی.

راگلند، الی(۱۳۸۴) مفهوم رانه مرگ نزد ژاک لاکان، وقفی پور، شهریار، ارغنون، شماره ۲۶ و ۲۷،ص ۳۸۲-۳۴۱.

ژیژک، اسلاوی(۱۳۹۰) امر واقع لاکانی، سلیمی، مهدی، تهران: رشد آموزش.

ژیژک، اسلاوی(۱۳۹۲) لاکان- هیچکاک، اسلامی، مازیاز، تهران: ققنوس.

ساداتی، سید شهاب الدین (۱۳۸۸) بررسی نظرات روان کاوی در دو فیلم آلفرد هیچکاک، ماهنامه گلستانه، شماره ۱۰۰، ص ۶۶-۶۰.

لیدر، داریان(۱۳۸۷) لاکان(بررسی شخصیت، اندیشه، آثار). پرهیزگار، محمدرضا. تهران: نظر

مایزر، تونی (۱۳۸۶) اسلاوی ژیژک، نوروزی، احسان، تهران: مرکز.

محسنی، محمدرضا(۱۳۸۵) ژاک لاکان، زبان و ناخودآگاه، فصلنامه پژوهش زبان های خارجی، شماره ۳۸، ص ۹۸-۸۵.

معصومی، سیدمسعود(۱۳۸۷) فمینیسم در یک نگاه، قم: انتشارات موسسه آموزشی پژوهشی امام خمینی.

موللی، کرامت(۱۳۸۷) مبانی روانکاوی فروید- لاکان، تهران: نشر نی.

موللی، کرامت(۱۳۸۸) مقدکاتی بر روانکاوی لکان(منطق و توپولوژی)، تهران: دانژه

هام، مگی و سارا گمبل(۱۳۸۲) فرهنگ نظریه های فمینیستی، مهاجر، قره داغی. احمدی خراسانی، تهران: نشر توسعه

هومر، شون(۱۳۸۹) ژاک لاکان، جعفری، محمدعلی. تهران: ققنوس

www.movallali.fr

قلعه سریزد، میراثی از دوره ساسانی

فریماه فاطمی
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)
f.fatemi@alzahra.ac.ir

فرهنگ و هنر ساسانی دنباله روی هنر هخامنشیان است؛ همچنانکه ما با آثار و مظاهر آن برمی خوریم و می بینیم که هنر ساسانیان هر چند به پایه زمان هخامنشیان نمی رسد ولی کاملا در آن راه گام برمی داشت و ملاحظه می شود که هنر ساسانی هم یک هنر کاملا درباری است که البته در گسترش و دامنه ارتباط آن با شرق و غرب و اختلاط با تمدن های دیگر تحت نفوذ نیز قرار گرفته است و مخصوصا از نفوذ هنر رومکی دور نمانده اما از آغاز تا پایان دوره ساسانی تاثیرات مذهب در فرهنگ و هنر این دوره کاملا نمایان است(سرافزار، ۱۳۸۱: ۲۴۴). می دانیم که اکثر محققین دوره تاریخی ساسانیان را مبتکر اصول شهرسازی و معماری می دانند. شکی نیست که در این زمان رقابتی برای شهرسازی ایجاد شد(همان: ۲۴۸). یکی از بناهای معماری به جای مانده از این دوره، قلعه سریزد می باشد که در شهرستان مهریز و روستای سریزد واقع شده است. قابل ذکر است گزارش حاضر بر اساس مشاهده حضوری و در بخش هایی از توضیحات راهنمای قلعه به نگارش درآمده است.

تصویر۱: نمای قلعه سریزد(ماخذ: نگارنده)

قلعه سریزد از کهن ترین و بزرگ ترین صندوق امانات بانکی ایران و جهان بوده است. قدمت آن به دوره حکومت ساسانیان (قرن ۳ تا ۷ میلادی) می رسد، مورد استفاده

قلعـه ذخیـره سـازی غـلات و مـواد غذایـی بـوده کـه در آن زمـان از ارزش خاصـی برخـوردار بـوده اسـت. عـلاوه بـر غـلات، پـول، طـلا و زیـور آلات خـود را نیـز در مواقـع هجـوم و غـارت درون حجـره هـا مخفـی مـی کردنـد؛ ایـن قلعـه دارای دو دیـوار متحـد المرکـز و تـو در تـو، بـرج و باروهایـی بلنـد و تسـخیر ناپذیـر اسـت کـه توسـط خندقـی محصـور شـده اسـت. درب اصلـی قلعـه بـه صـورت متحـرک و بـه وسـیله طنـاب و قرقـره هایـی از سـمت پاییـن بـه بـالا بـاز و بسـته مـی شـده ایـن درب بـه هنـگام هجـوم درب اصلـی قلعـه شکسـته مـی شـد و دشـمن بـه درون قلعـه راه پیـدا مـی کـرد. درب دوم قلعـه بسـته مـی شـده و در واقـع نقـش درب پیشـتیبانی قلعـه ر ا ایفـا مـی نمـود. قلعـه سـریزد دارای سـه طبقـه اسـت کـه از خشـت و گل سـاخته شـده و مصالـح مـورد اسـتفاده در آن آجـر و گـچ نیـز بـوده تزئیناتـی نظیـر کادر بنـدی و شـومینه سـازی نیـز در آن دیـده مـی شـود؛ در دو طـرف راهروهـا اتـاق هـای متعـدد حجـره ماننـدی اسـت کـه هـر کـدام دارای درب و کلیـدی مجـزا بـه منظـور ذخیـره سـازی اشـیا گرانبهـا بـوده اسـت.

تصویر۲: ورودی قلعه سریزد (ماخذ: نگارنده)

بـه نظـر مـی رسـد خلاقیـت هنـری ساسـانیان در درازنـای چهـار و نیـم سـده ی پادشـاهی از پیوسـتگی ای نسـبی برخـوردار بـوده اسـت؛ ولـی بایـد بـه خاطـر داشـت کـه ماتنهـا بـه مجموعـه ی کوچکـی از هنـر دربـاری ساسـانی دسترسـی داریـم. مضامیـن هنـری بـر تصویـر شـاه متمرکـز اسـت و همیـن در سراسـر فرمانروایـی ساسـانیان هـم بـی تغییـر تداوم مـی یابد(بروسـیوس، ۱۳۸۵: ۲۵۱). بـر طبـق اسـناد و مـدارک بـه دسـت آمـده دامنـه متصرفـات زمـان ساسـانیان از فـرات تـا جیحـون ادامـه داشـته و در طـول بیـش از ۴۰۰ سـال حکومـت بـه علـت درگیـری و برخـورد هـای سیاسـی بیـن ایـران و روم از غـرب و کوشـانیها و هیاطلـه و تـرک هـای شـمال ایـران از شـرق، دامنـه متصرفـات در نوسـان بـوده است(سـرافزار، ۱۳۸۱: ۲۴۶). کاخ هـا و پـی افکنـدن شـهر هـا جلـوه هایـی هسـتند از هنـر سـاختمانی ساسـانی. کاخ هـای شـهرهای شـاهی در کنـار شـهرها یـا حتـی در بیـرون حصـار شـهر جـای داشـتند. خصوصیـات ممتـاز آنهـا ایـوان مرکـزی شـان بـود؛ فضایـی طاقـدار کـه از یـک سـو بـاز بـود و تـالار بـار شـاهان بـود. کاخ هـا و بناهـای دیوانـی را از خشـت مـی سـاختند کـه از مهـم تریـن مصالـح سـاختمانی بـود و از گـچ کاری و گـچ نماهـا بـرای تزئیـن فضـای درون و بـرون آنهـا اسـتفاده مـی کردند(بروسـیوس، ۱۳۸۵: ۲۵۱). قلعـه سـریزد نیـز از ایـن مـوارد مسـتثنی نیسـت. ایـن قلعـه در ۱۷۰۰ سـال قبـل و در دوره ساسـانی بـه منظـور دفـاع و امنیـت سـاخته شـده و جنبـه پادشـاهی نداشـته اسـت؛ در دوره هـای مختلـف ایـن قلعـه بازسـازی شـده ولـی بازسـازی اصلـی آن در دوره صفویـه اتفـاق افتـاده اسـت. دور تـا دور قلعـه خندقـی بـه عمـق ۴ متـر و عـرض ۶ تـا ۷ متـر بـا خشـت تعبیـه شـده اسـت کـه حالـت امنیتـی در برابـر هجـوم متجاوزیـن داشـته اسـت. درب اصلـی قلعـه پـل متحرکـی مـی باشـد کـه در صـورت لـزوم پـل را بـالا مـی کشـیدند و جمـع مـی کردنـد کـه بدیـن سـان قابـل نفـوذ نبـوده اسـت؛ بنابرایـن اولیـن مسـاله امنیتـی پـل متحـرک و خنـدق بـوده اسـت ودیگـری قلعـه را در دو قسـمت اصلـی سـاخته انـد کـه در صـورت نفـوذ غیـره بـه داخـل، وارد حیـات بیرونـی مـی شـدند کـه راهـی اصلـی بـه سـمت هسـته مرکـزی وجـود نداشـته بـود.

وجـه اصلـی تفـاوت ایـن قلعـه بـا قلعـه هـای دیگـر هسـته اصلـی آن اسـت کـه ۱۵۰۰ تـا ۱۶۰۰ سـال پیـش از روی طـرح و نقشـه سـاخته شـده اسـت. در اماکـن بیرونـی قسـمت هـای کـم اهمیـت تـر قلعـه سـاخته شـده؛ مثـل اصطبـل و انبـار علوفـه و توالـت. در ایـن قلعـه دو حمـام یکـی بـزرگ و دیگـری کوچـک وجـود دارد کـه بـه وسـیله آب قنـات پـر مـی شـده اسـت. همچنیـن دارای ۲ چـاه آب و آب انبـار نیـز بـوده اسـت. قلعـه سـریزد دارای ۱۴ بـرج دیـده بانـی مـی باشـد کـه ۶ تـا از بـرج هـای در حیـات بیرونـی و ۸ تـا از آن در هسـته مرکـزی قـرار داشـته اسـت.

تصویر۳: حیات بیرونی و برج دیده بانی (ماخذ: نگارنده)

تنها راه ورودی به هسته مرکزی قلعه درب فلزی بوده است که نفوذ را به هسته اصلی بسیار سخت می کرد. در این قلعه حدود ۶۰۰ اتاق وجود داشته که اتاق های طبقه اول به عنوان سیلو مرکزی که در آنها خمره یا تپو قرار می دادند که محلی برای ذخیره گندم و دیگر مواد غذایی بوده که جنس این خمره از جنس گل خام بوده است؛ همچنین در این قلعه هر خانواده بر اساس طبقه اجتماعی خود اتاق داشته و طبقه های دوم و سوم بیشتر مسکونی بوده و مساله رعایت طبقات اجتماعی مساله ای است که در دوره ساسانیان به شیوه خاص رعایت می شده است؛ که در کتیبه هایی که از این دوره به دست آمده مواردی در جهت توضیح تقسیم بندی طبقات اجتماعی ذکر شده است. «کتیبه غار حاجی آباد از زمان شاپور اول (۲۴۱-۲۹۴ میلادی): کتیبه حاجی آباد این کتیبه داخل غاری در جلگه مرودشت و در نزدیکی آبادی حاجی آباد و درون دو طاقچه به خط پهلوی کنده شده است که دارای ۳۲ سطر و شامل ۱۱۵ کلمه می باشد که مفاد متن آن مربوط به تیراندازی شاپور اول در حضور سران کشوری و لشگری به شرح زیر می باشد.

شهر تاران- شاهزادگان

ویس پوران- اعیان و مالکین اراضی بزرگ

ورزکان- امنای دربار و متصدیان امور مملکتی

آزاتان- آزادگان

نگاره بهرام دوم در سراب بهرام: بهرام دوم را در میان چهار نفر از شخصیت های برجسته مملکتی نشان می دهد که به ترتیب در دو طرف بهرام قرار گرفته اند و بر طبق مطالعه و بررسی پیکرشناسان این چهار نفر عبارتند از:

رهبر مذهبی یا رییس کل روحانیان-موبدان موبد

فرمانده کل قوا یا سپهسالار-ایران سپهبد

صدر اعظم یا بزرگ فرماندار- بزرگ فرماندار

رییس پیشه وران یا رییس طبقه تجار و اصناف- هوتوخشان بد (سرافزار، ۱۳۸۱: ۲۵۲-۲۵۱).

تصویر ۴: خمره یا تپو، محل نگهداری گندم و مواد غذایی (ماخذ: نگارنده)

در اتاق ها کم ارتفاع و کم عرض بوده است؛ همچنین عرض پله ها ۵۰ تا ۶۰ سانتی متر و بعضی از راه روها نیز با عرض ۵۰ تا ۶۰ سانتی متر و با دو یا سه پیچ ساخته شده اند؛ دلیل پیچ در پیچ بودن راه رو ها به دلایل امنیتی بوده

است زیـرا در صـورت پرتـاب نیـزه از بیـرون قلعـه بـه دلایـل مسـتقیم نبـودن راه رو هـا ایـن نیـزه هـا توسـط دیوارهـا منحـرف مـی شـده اسـت. کلیـه اتـاق هـا در ایـن قلعـه شـخصی بـوده و هـر یـک در جداگانـه ای داشـته اسـت.

تصویر ۵: راه رو ها و درگاه (ماخذ: نگارنده)

برعکـس سـقف کوتـاه بـرای درگاه هـا، سـقف اتـاق هـا بلنـد بـوده اسـت؛ بنابرایـن مـی تـوان اسـتدلال کـرد کـه علـت کوچـک بـودن درگاه هـا جنبـه حفاظتـی و امنیتـی داشـته اسـت. در هسـته مرکـزی قلعـه ۸ بـرج دیـده بانـی وجـود داشـته کـه هـر بـرج دارای ۴ طبقـه مـی باشـد. طبقـه چهـارم بـرای تیرانـدازی بـوده اسـت سـوراخ هـای هشـتی شـکل و زاویـه دار ایجـاد شـده در دیـواره هـای آن جفـت بـوده اسـت ولـی بـه صـورت شـیب دار در امتـداد یکدیگـر قـرار مـی گرفتنـد زیـرا ایـن مسـاله تیـر هایـی کـه از بیـرون قلعـه پـرداب مـی شـده بـه خطـا مـی رفتـه و خطـری دیـده بان‌هـا و تیـر انـداز هـا را تهدیـد نمـی کـرد. طبقـه سـوم بـرای دیـده بانـی، طبقـه اول و دوم بـرای انبـار و اسـتراحت دیـده بانهـا درسـت مـی شـده اسـت. قلعـه سـریزد بـه عنـوان یکـی از دژ هـای اصلـی در جنـوب شـرق ایـران در دوران ساسـانیان، سـلجوقیان و ایلخانـان شـمرده مـی شـود.

تصویر ۶: هسته مرکزی (ماخذ: نگارنده)

فهرست منابع

بروسـیوس، ماریا(۱۳۸۵)ایـران باسـتان؛ هخامنشـیان، اشـکانیان، ساسـانیان، ترجمـه عیسـی عبـدی، تهـران: نشـر ماهـی

سـرافزار، علـی اکبـر، فیروزمنـدی، بهمن(۱۳۸۱) باسـتان شناسـی و هنـر دوران تاریخـی مـاد، هخامنشـی، اشـکانی، ساسـانی، تهـران: انتشـارات عفاف

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: ۹۲gmail.com@art.re.ir

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: