فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال هفتم، شماره ۲۳، زمستان ۱۳۹۸

طراحی خط نام حضرت علی (ع)، اثری از کتاب «وسعت طراحی خط»، هنرمند: اکرم هادی

فضای استعاری الگوهای معماری ایرانی، اسلامی در مجسمه‌سازی معاصر ایران با بررسی آثار قدرت ا.. عاقلی .....حمید بهجت
بررسی ساختمایه های نمایشی نسخه روضه ی قنبررقم ملا محمد اسماعیل مطبوعی..... لیلا تقوی
مطالعه تطبیقی دو برنامه «ماه عسل» و «۹۰» از منظر مطالعات فرهنگی.....سیران چوپان
بررسی جایگاه سواد رسانه ای.....زهرا حاجی احمدی
روایت؛ تصویری از واقعیت «بر اساس نظریه رولان بارت».....مریم فاطمی
معرفی کتاب «وسعت طراحی خط» آثاری از طراحی خط اکرم هادی.....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 و صفحه آرا: فاطمه مرسلی توحیدی
لیتوگرافی و چاپ: دامون
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات.
تلفن: ۸۸۰۴۱۳۴۳

شیوه نامه

مقالات پژوهشی، علمی و تحلیلی فارسی و انگلیسی در زمینه هنر و علوم بینارشته‌ای، نقد و گزارش‌های علمی و هنری، معرفی کتب مرتبط با موضوع هنر، معرفی آثار بدیع هنری و چهره‌ها و رویدادهای موثر هنری برای انتشار در نشریه هنرپژوه پذیرفته می‌شوند.
مقالات ارسالی باید دارای چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، بدنه، نتیجه و فهرست منابع بوده و بین ۲۵۰۰ تا ۳۵۰۰ کلمه باشند.
عکس ها، تصاویر، جداول و نمودارهای مورد نیاز مطالب باید همراه منابع آنها و با کیفیت ۳۰۰ *dpi* ارسال شوند.
نویسندگان اطلاعات خود را بدین شرح ارسال کنند: نام و نام خانوادگی، رتبه علمی و جایگاه شغلی، نشانی الکترونیک، تلفن

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

Art.re.ir92@gmail.com

تنها آن دسته از مقالات که توسط هیات داوران مناسب تشخیص داده شوند 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

فضای استعاری الگوهای معماری ایرانی، اسلامی در مجسمه‌سازی معاصر ایران..... ۴

حمید بهجت

بررسی ساختمایه های نمایشی نسخه روضه ی قنبررقم ملا محمد اسماعیل مطبوعی ۱۶

لیلا تقوی

مطالعه تطبیقی دو برنامه «ماه عسل» و «۹۰» از منظر مطالعات فرهنگی..... ۲۳

سیران چوپان

بررسی جایگاه سواد رسانه ای..... ۳۰

زهرا حاجی احمدی

روایت: تصویری از واقعیت «بر اساس نظریه رولان بارت»..... ۳۵

مریم فاطمی

معرفی کتاب «وسعت طراحی خط»، آثار طراحی خط اکرم هادی..... ۴۴

فریماه فاطمی

هنر پژوه

نشریه هنر پژوه، مجموعه‌ای از مقالات، متون، ایده ها و نظرات متفاوت در چارچوب حوزه‌ی تخصصی هنر را در اختیار دانشگاهیان و دیگر هنردوستان قرار می دهد. مخاطبان این فصلنامه، می توانند از اطلاعات و مطالب مفید موجود در این نشریه بهره برده و نیز مارا در فراهم کردن بستری مناسب برای دستاوردهای دانشجویان و نظرات آنان یاری نمایند. از جمله برنامه های این نشریه، ارتقای سطح کیفی و نیز، هم افزائی در فضای هنری بوده است. دانشجویان و علاقمندان به دنیای هنر می توانند از شرایط ویژه این نشریه بهره برده و دانسته ها، پژوهش ها و ایده های خود را با دیگر مخاطبان به اشتراک قرار دهند. در اینجا لازم می دانم که از همکاران، پژوهشگران و تلاشگرانی که به منظور دستیابی به نتایج بهتر برای فراهم آوردن این شماره همت داشته اند سپاسگذاری شده، همچنین در دیگر شماره های آتی نیز شاهد حضور موثر و پررنگشان باشیم.

سردبیر

فضای استعاری الگوهای معماری ایرانی، اسلامی در مجسمه‌سازی معاصر ایران

حمید بهجت

کارشناس ارشد مهندسی معماری، موسسه آموزش عالی آفاق ارومیه
Behjat.hamid@yahoo.com

چکیده

مجسمه‌سازی و معماری هر دو با فضا سروکار دارند، کاربرد مشترک فرم و فضا باعث پیوندی تنگاتنگ میان این دو هنر شده است. پیوندی که از دوره غارنشینی تا اوایل قرن بیستم ادامه داشته و هر دو متأثر از هم دیگر بوده به‌طوری‌که مجسمه‌سازی به‌عنوان بخشی از کالبدی معماری مطرح بوده است. با ظهور اندیشه‌های جدید در فلسفه نو، هنرمندان محدودیت‌ها را در بیان ایده‌ها از بین برداشته و راه را برای تجربه، توسعه و نوآوری‌های بی‌شماری باز کردند. روش استعاری مولد ایده در ایجاد طرح‌های جدید است. بدین ترتیب استعاره نقش بسیار مهمی در ایجاد و انتقال مفاهیم در همه رسانه‌های هنری بازی می‌کند در این میان هنرمندان هنرهای تجسمی با تأثیر از میراث ماندگار معنوی و فرهنگی و کالبدی معماری اقدام به خلق موضوع و معانی زده که باعث تقویت ریشه‌های معنایی و زیبایی‌شناختی هنر بومی می‌شود. این مقاله جستاری پیرامون بازنمایی فضای استعاری معماری ایرانی اسلامی در مجسمه‌سازی معاصر ایران است که در آثار قدرت ا.. عاقلی دیده‌شده است، با مقایسه فضایی رابطه مفهوم استعاری در مجسمه‌سازی و معماری و بررسی پیوند معنایی میان هر دو بپردازیم. هدف از انجام این پژوهش نیز دستیابی به درک فضایی و تأثیر هنرمند مجسمه‌ساز از الگوها و آرایه‌های معماری در خلق اثر هنری است. روش این پژوهش مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای بوده و رویکردی توصیفی و تحلیلی و تطبیقی دارد.

واژگان کلیدی: مجسمه‌سازی، معماری ایرانی اسلامی، استعاره، آرایه‌های ایرانی، قدرت ا... عاقلی

مقدمه

معماری ترکیب پیچیده‌ای از معانی نمادین و کاربردی بوده، می‌تواند به‌عنوان بخشی از یک اثر هنری در چارچوب گسترده‌ای در مرزهای قراردادی میان اشکال هنری مورد بررسی قرار گیرد. با توجه به اینکه معماری و سایر فرم‌های هنری همچون مجسمه‌سازی می‌توانند واسطه و رسانه‌ای برای عرضه معنا باشند. لذا هنرمندان بسیاری جهت خلق آثار هنری و باز گوئی ایده و مفاهیم از گونه‌ها و آرایه‌های معماری تأثیرپذیر بوده‌اند. در بررسی نقش استعاره در درک عمیق‌تر هنر ایرانی اسلامی و به‌کارگیری آن در خلق اثر هنری، علاوه بر عملکرد ظاهری خویش واجد و توانایی انتقال مفاهیم معنوی و معنایی را دارد. در تحلیل و بررسی آثار قدرت ا... عاقلی ماهیت استعاره جهت خلق معنا و مفهوم جدیدی از بازآفرینی موتیف های معماری اسلامی در قالب اندیشه‌ای سیال و توحیدی که وحدت را در کثرت بازمی‌نمایاند و آن‌ها را از مطلق دیدن و دریافتن عینی و بصری دور می‌کند و به ساحتی پدیدارشناسانه و هستی شناسانه وارد می‌کند که بسته به حضور تماشاگر و زاویه دیدی که نسبت به کار دارد، همه‌چیز از نوساخته و پرداخته می‌شود.

تعامل هنر معماری و مجسمه‌سازی

معماری و مجسمه‌سازی معطوف به‌قرار دادهای نشانه شناختی[1] هنر هستند و هنر؛ جولانگاه پهناوری برای نمودن استعداد و نبوغ آدمی است و ضمناً هنر در تجربه انسانی، روش خاصی از بیان حقایق زندگی است (اسماعیلی و باوندیان،۱۹۳۱:۲). به نظر هگل[2] اثر هنری یگانگی شکل است با درون‌مایه، یعنی بیانی است از وحدت روح ابژکتیو[3] و روح سوبژکتیو[4] (احمدی،۴۷۳۱:۶۰۱) و این مهم‌ترین رسالت هنر است که از راه ادراک حسی و مورد حس پذیر، آن حقیقی را که در روح نهفته است نمایان سازد و حقیقت را در تمامیت آن که همبسته است با جهان ابژکتیو و دیداری بیان نماید (همان:۱۱۱). او تاریخ هنر را در سه پله دسته‌بندی می‌کند که عبارت‌اند از:

هنر نمادین: در این هنر درون‌مایه‌ی اندیشگون و روحانی نتوانسته بود بر عنصر حسی چیره شود و هنرمند قادر نبود تا مقصود خویش را در پیکره شکل جای دهد، پس فقط بدان اشاره‌ای می‌کرد. هنر باستان نمونه عالی از هنر نمادین است.

هنر کلاسیک: در این هنر درون‌مایه اندیشگون با عنصر حسی همخوانی می‌یابد، پس روح اینجا دیگر نیازمند اشارات و نماد نیست. در هنر کلاسیک یگانگی شکل و محتوا مطرح می‌شود.

هنر رمانتیک: در این هنر تعادل هماهنگی و جنبه‌ی موزون هنر کلاسیک از میان می‌رود. اینجا درون‌مایه‌ی اندیشگون فراتر و مقتدر از شکل حس پذیراست. دریک کلام در هنر رمانتیک روح یا معنا بر شکل چیره می‌شود (همان:۸۰۱-۶۰۱). هگل این سه مرحله را در قوام هنر در همه فرهنگ‌ها دخیل می‌داند.

در تعریف نشانه نیز می‌گوییم که نسبت میان دال و مدلول است، دال شکل مادی و موجود است، مدلول تصویر ذهنی است که در فکر آدمی پدید می‌آید (همان: ۸۰۳). هنر درنهایت از انگیزه‌ی درونی آفرینش که در نهاد انسان نهفته است سرچشمه می‌گیرد (آدامز،۷۸۳۱:۷۱) و بیانگر اندیشه‌ها و مفهوم فردی یا فرهنگی دارد. ازجمله شریف‌ترین و توانمندترین هنرها، مجسمه‌سازی و معماری بوده‌اند. در هنر مجسمه‌سازی رویکرد ما نسبت به حجم، رویکردی مفهومی و نمادین است اما گاهی نیز رویکرد ما نسبت به حجم، رویکرد ساختمانی است که ما را وارد عالم معماری می‌کند. معماری و مجسمه‌سازی هر دو با فضا سروکار دارند، معماری هنر محصورکننده فضاست تا انسان بتواند در آن گام بردارد و به مدتی طولانی سکونت گزیند و حاجات

۱ علمی است که به بررسی انواع نشانه‌ها، عوامل حاضر در فرایند تولید و مبادله و تعبیر آن‌ها و نیز قواعد حاکم بر نشانه‌ها می‌پردازد.
۲ فیلسوف بزرگ آلمانی و یکی از پدیدآورندگان ایده‌آلیسم آلمانی بود.(متولد ۱۷۷۰ م-فوت ۱۸۳۱ م)
۳ *Objective*- بیرونی و شهودی
٤ *Sobjective* - ذهنی و درونی

متعارف جسمانی و روحی خود را برآورده سازد درحالی‌که مجسمه‌سازی، هنر محصورشده به‌وسیله فضاست که نمی‌توان در آن سکنی گزید (اسماعیلی و باوندیان،۱۹۳۱:۲).

کاربرد مشترک فرم و فضا در هر دو هنر، دست‌ساخته مصنوع انسان؛ علی‌رغم تفاوت مقیاس‌ها در محیط فیزیکی، باعث پیوندی تنگاتنگ و خویشاوندی باهم شده‌اند به‌طوری‌که جدا کردن آن‌ها از یکدیگر غیرممکن می‌شود. مفهومی که در طول قرن‌های متمادی از شکل و فرم و فضای هر دوره تبعیت کرده است.

پیشینه مجسمه‌سازی تا قرن حاضر

مجسمه‌سازی در آغاز باهدف ساخت هیکل‌هایی در خدمت جادوگری بدوی و بعدها به‌منظور پاک‌سازی آیین‌ها و کیش‌های آغازین تکوین یافت، ازاین‌روست که پیکره سازی همواره جنبه‌ای جادویی داشته است (موسویان،۴۹۳۱:۰۶). شاید مشهورترین مجسمه از این میان که در غارهای عصردیرینه‌سنگی به‌دست‌آمده، ونوس ویلندروف[1] است. پیکره کوچک اندامی که از چندین شکل تقریبا گوی مانند که این پیکره کوچک اندام و بسیاری از پیکره‌های کوچک اندام دیگر به‌عنوان بت‌های حاصلخیز و باروری مورد استفاده بوده‌اند (تصویر ۱)(گاردنر،۵۶۳۱:۸۳). در دوره‌های مصر و یونان باستان نیز نقش اسطوره‌ای در مجسمه‌سازی بیانگر عنصر اصلی آفرینش در هنر آن زمان بوده است.

تصویر ۱: ونوس ویلندروف مجسمه باروری، (مأخذ: گاردنر،۵۶۳۱: ۸۳)

1Venus von Willendorf

در طول یک دوره طولانی از سلسله پادشاهی مصر تا اولین ده‌های قرن بیستم، مجسمه‌سازی و سنگ‌تراشی هم‌معنی بوده‌اند و هزاران سال مجسمه‌ها به شکل یک‌تکه، با استفاده از مواد بادوامی همچون سنگ و برنز ساخته می‌شدند. مجسمه‌سازی سنتی به‌عنوان بخشی از کالبدی معماری مطرح بود (معماری مصر، یونان، گوتیک و...). در این بستر مهم‌ترین عامل پیوند مجسمه‌سازی و شاخه‌های مختلف معماری و مجسمه جزئی از یک مجموعه بزرگ‌تر محسوب می‌شد تا زمانی که استقلال خود را کسب کرد و روی پایه قرار گرفت (موسویان،۴۹۳۱:۰۶) نخستین تغییرات بنیادی راجع به چیستی یک مجسمه تا اوایل قرن بیستم رخ نداد تا زمانی که هنرمندان جسور بین‌المللی در دوره مدرن به کندوکاو پرداخته، شیوه‌هایی چون کولاژ یا سرهم کردن را در ساختارهای سه‌بعدی بسط داده و به شکل ساختارهای ناپایدار همت گماردند (همان: ۱۶). به‌طورکلی می‌توان گفت که دو تحول رخداده که یکی از آن‌ها فرم را عمیقاً درک کرده و سنت تندیس سازان را ادامه داده و دیگری باسنت انسان‌گرایی و همه معیارهای ارگانیک آن مخالفت کرده تا ارزش‌هایی متفاوت - ارزش‌های مطلق، فرم ناب خلق کند (رید،۰۱:۰۹۳۱).

از اوایل قرن بیستم مجسمه‌سازی مدرن تا حد زیادی یک حرکت ثابت به‌سوی انتزاع‌گرایی را دنبال کرد به‌طوری‌که موضوع و هویت در آثار سرکوب و تنها تأکید روی هدف هنر اعمال و مجسمه به کالایی والا مبدل شد. نگرش‌های هنری چون التقاط‌گرایی، کوبیسم، ساختارگرایی، فوتوریسم، سورئالیسم و... دست هنرمندان را در بیان احساسات فردی از فرم و فضا باز گذاشت. از اواسط قرن بیستم به بعد با ظهور اندیشه‌های جدید در فلسفه و تغییرات سریع در جهان و شکستن مرز میان هنرها، هنرمندان محدودیت‌ها را دربیان رؤیاها، احساسات، مطالعات و ایده‌های خود و نحوه ارائه آن با تجربیات نو برداشته، راه را برای توسعه و نوآوری بی‌شماری باز کردند.

رهیافت استعاره در خلق اثر هنری

نخست بار ارسطو[1] بود که تعریفی اساسی از استعاره ارائه داد. او معتقد بود که ((استعاره عبارت است از نهادن نام بر چیزی که متعلق به چیز دیگری است؛ انتقال از جنس به نوع، یا از نوع به جنس، یا از نوع به نوع، یا در چارچوب تشبیه))(گات، لوپس،۷۰۲:۴۸۳۱).

استعاره در لغت معنای سمبلیک و رمزآلودی دارد، در اصطلاح ادبیات فارسی نیز استعاره، به کار بردن واژه‌ای است به‌جای واژه دیگر باعلاقه شباهت، باوجود قرینه (پورمند، منصوری،۵:۲۹۳۱) استعاره (هم دریافت)، تدبیری است که برای انتقال معنی از چیزی به چیز دیگر به کار می‌رود. هرچند ممکن است ارتباط نزدیکی میان آن دو نباشد. استعاره بزرگ‌ترین کشف هنرمندانه در زبان و کارآمدترین ابزار تخیل است. امروزه استعاره فقط وسیله آراستن سخنان ادبی نیست و به‌نوعی دیدگاه و روش تفکر بدل شده است (خدائی و همکاران،۲:۲۹۳۱). استعاره فرصت‌ها را برای دوباره دیدن یک اثر مورد تأمل پدید می‌آورد، فرد خلاق را وادار می‌کند تا مجموعه تازه‌ای از پرسش‌ها را مدنظر قرار دهد و به تعابیر جدیدی نائل شود و سرانجام اینکه ذهن را به قلمرو ناشناخته هدایت می‌کند (آنتونیادس،۴۶:۱۸۳۱).

استعاره یکی از جنبه‌های تخیل است بنابراین تأثیر تخیل و درنتیجه، خلاقیت، می‌تواند از طریق تفکر استعاری افزایش یابد. در این راستا هنرمند می‌تواند به یاری استعاره اندیشه خود را بسط داده و فعالیت ذهنی خود را وحدت بخشد. روش استعاری مولد ایده در ایجاد طرح‌های جدیداست. بدین ترتیب استعاره نقش بسیار مهمی در ایجاد و انتقال مفاهیم در همه رسانه‌های هنری بازی می‌کند. فرآیندی است که با آن حوزه‌ای از تجربیات در حوزه دیگری از تجارب طرح‌ریزی می‌شود (برهانی فرو همکاران، ۶۹۳۱: ۴۵-۳۵).

کارکردهای استعاره

استعاره شناسان نقش‌های متعددی برای استعاره برشمرده‌اند که برخی از برجسته‌ترین آن‌ها به شرح زیر است:

۱-کارکرد انگیزشی

انگیزه، عاملی داخلی برای فعالیت ارگانیزم است. استعاره با آراسته سازی و برجسته‌سازی متن و موضوع و با پردازش قوی متن معنا در ذهن مخاطب، باعث ظهور و طراوت بی‌نظیر و آتشین معانی و جلب‌توجه می‌شود، هیجان و انگیزش مضاعفی در روح و ذهن مخاطب تولید و دگرگونی مطمئن و قابل قبولی در رفتار او ایجاد می‌کند.

۲-کارکرد اکتسابی

استعاره از ابزارهای شایسته‌ی کشف معناست، یعنی باعث آشکار شدن بعضی از امور و مفاهیم پوشیده می‌شود. تجربه‌های غیرقابل‌توصیف را وصف می‌نماید و امور انتزاعی و نامحسوس را عینیت می‌بخشد.

۳-کارکرد تأویلی

تأویل یعنی شناخت مفاهیم ذهنی و امور نامحسوس به‌وسیله امور عینی و پی بردن از ظاهر به باطن و از آشکار به پنهان.

۴- شناختی

استعاره‌ها از آن بابت که انسان را به تأویل وامی‌دارند، کل وجود را فراگیر به‌ویژه حیطه‌های عاطفی، روانی- حرکتی و شناختی او را در ارتباط باهم و برای نیل به شناخت فعال می‌نماید و از تحقیقات و یافته‌های بین‌رشته‌ای برای حل مسئله و نیل به هدف کمک می‌گیرد.

۵-کارکرد آفرینش و گسترش معنی

استعاره در اثر انتقال معنی از حوزه‌ای به حوزه‌ی دیگر باعث گسترش معنی می‌شود. از نظر علمای بلاغت، استعاره اساساً در خدمت معنی است.

۶-کارکردتأکیدبرمعنی و برجسته‌سازی

با استعاره می‌توان معنی و منظور خاصی را برجسته نمود تا مخاطب مقصود گوینده (طراح) را سریع‌تر، کامل‌تر و روشن‌تر دریابد، زیرا استعاره باعث جلب‌توجه می‌شود و چون بیان استعاری بیانی است که ازلحاظ ارتباط با بافت

۱از فیلسوفان یونان باستان بود (متولد ۳۸۴ ق.م. -فوت ۳۲۲ ق. م)

خلاق عرف و قاعده به نظر می‌رسد. توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند (پورمند، منصوری،۶:۲۹۳۱).

بر اساس این نگرش‌ها و کارکردهای استعاره، ارتباط فضای استعاری هنرها و بازنمایی ساختار فضایی متأثر از تقابل همدیگر قابل ملموس و بامعنا است.

وحدت وجودی در معماری ایرانی، اسلامی

در عرفان اسلامی هدف غایی وحدت وجود، اصالت بخشیدن به وجود و تأکید بر این معناست که تمامی موجودات در هستی واحدند، اما بر فراز یک احد مطلق قادر وجود دارد که موجودات در داشتن وجود، بنا به مراتبی با آن حق واحد مطلق مشترک‌اند اما مانند او نیستند (بلخاری قهی،۸۸۳۱:۸۱) در همین راستا بوکهارت[1] در کتاب هنر اسلامی اشاره می‌کند، هنرمندی که بخواهد اندیشه وحدت وجود را نمودار سازد، سه وسیله در اختیار دارد؛ یکی هندسه که وحدت را در نظم فضایی جلوه‌گرمی سازد و دیگری وزن (ریتم) که وحدت را در نظم دنیوی و نیز غیرمستقیم در فضا نمودار می‌سازد و سوم روشنایی (نور) که نسبت آن با شکل‌های قابل رؤیت مانند وجود مطلق است به موجودات محدود. صورت یا شکل هم جنبه کیفی دارد و هم محدود؛ محدود است به سطح و محیط و کیفی است تا حدودی که وجود آن در خودش موجود است. در گوی یا کره یا دایره و شکل‌های وابسته بدان‌ها مانند چندضلعی منتظم هم این امر مصداق دارد. کره یا گوی منطبق می‌شود باروح که از نقطه اولی و کانون وجود برمی‌خیزد. شکل‌های منتظم یا تصاویر منطبق می‌شوند با شکل‌های اساسی یا جوهر ثابت که در روح موجود است و شکل‌های تصادفی که موجوداتی هستند ازلحاظ شکل غیرثابت (بورکهارت،۷۸:۵۶۳۱)

الگوهای معماری ایرانی، اسلامی

هنر اسلامی دارای نیروی همبستگی است و ضمناً خاصیت ایستایی دارد و این نمودار آن است که این هنر پیامد تجربه و گرویدن به جلوه‌ها و پدیده‌ها نیست بلکه حاصل آگاهی بر زمان بی‌انتها و جاودانی است. در هنر اسلامی در پهنه معماری و آرایش است که باید دنبال فرمول یا الگوی مبنا گشت که هنرمند پیوسته از آن سرمشق می‌گیرد. این الگوهای مبنا بی‌شمار هستند از آن رو که جلوه‌گاه‌هایی از واقعیت و حقیقت هستند (همان:۸۲۱-۷۲۱). این الگوهای هندسی با توجه به ایدئولوژیک و نوع جهان‌بینی مسلمانان که مشتق گرفته از تعالیم اسلامی و قرآن مجید می‌باشد نمود عینی در فضاسازی معماری و نیز تزئینات آن پیدا می‌کند که معماری ایرانی نمونه‌های چشمگیری از آن در عرصه معماری سنتی خود در کالبد مساجد، بازارها، مدارس، کاروانسراها و... به‌وفور داردکه حالت مفهومی و نمادین به خود گرفته‌اند. از الگوهای تزئینی و تکرارشونده معماری، خطاطی است که غالباً آن را با نقش‌های اسلیمی پیوند می‌دهند. پیوند خط و آرایش پرگل و برگ ما را به یاد همانندی میان کتاب جهانی و درخت جهانی که هر دو از مظاهر معروف و شناخته‌شده مؤمنان هستند می‌اندازد. جهان هم کتابی است و هم درختی است که الهام شده که‌برگ‌ها و شاخه‌های آن از یک‌تنه واحد روییده است (بورکهارت،۲۶:۵۶۳۱).

دو نوع خط وجود داردکه گونه‌های متعدد از دل آن‌ها بیرون آمده و رشد کرده‌اند. خط کوفی، قدیمی‌ترین نوع که بر بخش‌های عمودی حروف تأکید می‌کند و نسبت به سبک پیوسته و روان نستعلیق که در ایران توسعه‌ی بیش‌تری یافت، شکل‌بندی هندسی‌تری دارد. با ابداع تعلیق در سبک پیوسته و به‌کارگیری استادانه آن در نستعلیق فورمی روان‌تر و خودانگیخته‌تر به وجود آمد. در این سبک خطوط قدرتمند افقی با حرکت مارپیچ به دور فرم‌ها و خطوط نمودی دینامیک باهم ترکیب‌شده و تجلی باشکوهی از کلام منشأ عقل عالم وجود خلق می‌کنند (اردلان، بختیاری،۵۷:۰۹۳۱).

الگوی هندسی نقش اسلیمی متضمن تزئین است چه به‌صورت گیاهان استریلیزه وجه به‌صورت خطهای هندسی درهم‌پیچیده. مؤلفه‌های پایه‌ی آن‌ها را می‌توان در نمادهای پیکرنگاران ایرانیان باستان مانند نیلوفر آبی (لوتوس)، گل رز، برگ نخل، شکوفه‌های اسلیمی و فورم های ابرگونه‌ای که خاستگاهشان چین است جست. اسلیمی از ترکیب هم رمانی از زمان و فضا تشکیل‌شده است که کنش الگوهای گردشی بر پایه‌ای هندسی در آن‌ها در مارپیچ‌های بالارونده تحقق روحانی به هم می‌آمیزد (تصویر ۲)(همان: ۳۷ و ۵۷).

تصویر ۲: سطح تزئینی گچ‌بری شده محراب مسجد جامع ارومیه، ترکیبی از خطوط و نقوش اسلیمی

(مأخذ: متفکر آزاد و ذکاوت،۷۹۳۱: ۱۱ و ۳۲)

درهم‌آمیزی هندسه با توازن همچنین در پدیده دیگری هم پیدا می‌کند که خطی نیست بلکه فضایی است. این پدیده که از عوامل بسیار ویژه معماری اسلامی است مقرنس خوانده می‌شود. مقرنس به استواری و توازن ممتاز است. پنداری آشکارا وسیله‌ای است برای انتقال گنبد بر پایه آن یا کره بر مکعب. این امر با همانندی افلاکی آن سنجیده می‌شود که چیزی نیست جز نسبت آسمان به زمین مقرنس‌های کندووار گنبد را با پایه چهارگوش آن پیوند می‌دهد و بنابراین انعکاس حرکت آسمانی است در نظم زمینی ولی تبات و بی‌حرکتی کعب نیز خود نمودار کمال است یا حالت ثبات و بی‌زمانی جهان و این معنی بیشتر در معماری جایگاه مقدس مناسب است (تصویر ۳)

تصویر ۳: مقرنس سر در ورودی مسجد امام اصفهان

(مأخذ: خلیلی پور و همکاران،۱۹۳۱: ۶۱)

اشکال هندسی در سلسله‌مراتب تعریف فضا به‌وسیله سطوحشان مشخص می‌شوند که می‌توانند عملکردی دوگانه داشته باشند به لحاظ فیزیکی محدوده‌ی شکل را مشخص می‌کنند و هم ابعاد نمادین به خود می‌گیرند. سطح‌ها در درون خود مکانی دارند، یا حس مکان، به‌گونه‌ای که هریک از ابعاد مقصود متمایزی دارد و نماد یک مفهوم استعاری خاص است. در ترتیب ابعاد سطح الگوها در ارتباط دادن سطحی به سطح دیگر دخالت داند. هر چیزی به‌وسیله آنچه بالای آن است محدود می‌شود، در با دیوار و دیوار با سقف و سقف با آسمان (اردلان، بختیاری،۵۶:۵۶۳۱). کف، بعد افقی در معماری نماد زمین است که جهان اصغر رو آن ایستاده است. دیوار، نماد بعد سوم و بالارونده‌ی فضا است که جهت عمودی‌اش با محور شناخت هستی تناظر دارد. کیفیت سطوح عمودی با ایجاد بافت‌های بی‌شماری که می‌توان یا نقوش اسلیمی و خطوط به وجود آورد با تابش نورخورشید باعث ایجاد سایه و تاریک و روشنی را برای بیننده فاش می‌کند. بام، سقف بدل کوچکی از آسمان است، مکان روح و نقطه‌ای که قوس بالارونده‌ی موجود در آن به رأس خود می‌رسد و قوس پایین‌رونده مسیر خود به سمت ملک را از آن آغاز می‌کند (همان:۵۶ و ۷۶).

آرایه‌های ایرانی در گونه‌های معماری

ایران در آرایه‌های تجریدی به مطلوب‌ترین شیوه بیان

۱ آلمانی سویسی تبار، پژوهشگر در زمینه هنرهای اسلامی، معماری و تمدن اسلامی بود (متولد ۱۹۰۸ م-فوت ۱۹۸۴ م)

هنری‌اش در طول دوره‌های مختلف دست‌یافته تنها می‌توان از منظر هنرهای طراحی نگرش و دستاوردهای زیبایی شناسانه ایرانی را درک کرد. نقش‌مایه‌های تزئینی ایرانی، پرقدرت متنوع و عموماً دیرپا بودند آن‌هم به علت نمادین بودنشان نه صرفاً برای بیان احساسات شخصی. آرتر پوپ[1] (۷۸۳۱) درمجموعِ چند جلدی سیری در هنر ایران دراین‌باره اشاره می‌کند؛ تصویر باید احساس و هیجان را مطابق با اندیشه تجسم بخشد و کل طرح گویای حال و هوای احساس مقتضی باشد. گستره بیان هنری‌ای که بدین‌سان حاصل آید، در تاریخ هنر ایرانی گستردگی خارق‌العاده‌ای دارد. از طرح‌های هندسی پرجاذبه شوش اول تا شکوه شاهانه سبک دینی سنتی در عصر ساسانی تفاوت بسیاری وجود دارد و تفاوت این با برازندگی پرشور و روان طرح‌های اسلیمی سده دهم هجری حتی بیش از این‌هاست. با این‌همه آن‌ها مضمونی ثابت، معنی حیات، است. حیات مفهوم بنیادین هنر و دین بود. نخستین آیین‌ها به حیات و باروری اختصاص داشت و طی همه تغییرات آیینی، این مفاهیم بنیادین برجای ماند. قدیمی‌ترین آرایه‌های شناخته‌شده ایرانی و دوره‌های بعد آن، تشکیل‌شده از عناصر نمادین انتزاعی شده هندسی، گیاهان، جانوران، پرنده سانان، خطوط کتیبه‌ای و... که به‌وفور در دست‌ساخته‌های این سرزمین قابل‌مشاهده و بررسی می‌باشد.

پیشینه مجسمه‌سازی ایران

هنر مجسمه‌سازی در ایران در دورهای متفاوت و مشخص در پیش از اسلام هرکدام با خصوصیات و آثار هنری خاص خود شناخته می‌شوند. این آثار به‌دست‌آمده از حفاری‌های انجام‌شده در لرستان، شهر سوخته، تپه سیلک و... بیشتر جنبه آیینی و کاربردی داشتند، آثار بی‌شماری در صور و اشکال مختلف که به‌خوبی فرهنگ و تمدن آن زمان را به ما می‌شناساند. در قرن‌های اولیه اسلام نیز به علت فقر هنری به دلیل اوضاع سیاسی و جو حاکم نمونه‌های چندانی برجا نمانده. بیشترین نشانه‌های تصویرگرایی و احتمالاً مجسمه‌سازی از قرن چهارم هجری و از عهد غزنویان به بعد به منصه ظهور درآمد. از آن آثار اگرچه چند خبر و چند نمونه بیشتر باقی نمانده، اما زمینه کار برای سلسله‌های دیگر فراهم‌شده است. در دوران بعد از غزنویان تصویرگری تحولات چشمگیری یافت و نقش انسان و حیوان موضوع اصلی اغلب دست‌ساخته‌های هنری شد. مجسمه‌سازی نیز ابعاد گسترده‌تری یافت و بسیاری از ظروف و وسایل چون عود سوز، قفل و سرمه‌دان در قالب حیوانات و پرندگان ساخته شدند (تناولی،۱۳:۲۹۳۱).

مسیر امیدبخشی که مجسمه‌سازی ایران تا قرن سیزدهم میلادی طی کرد با حمله چنگیز خان مجدداً متوقف شد و این هنر تا میانه‌های سلطنت صفویان ادامه پیدا کرد. فقط از این دوره مجسمه‌های سنگی به نقش‌های گوسفند و قوچ در مزار مردگان در مناطق کردستان، آذربایجان برجای‌مانده که با آمدن صفویان و اهدافی که آن‌ها داشتند، شیر سنگی جای قوچ سنگی را گرفت، اگرچه آن را از بین نبرد (همان: ۵۵- ۴۵). صخره تراشی و نقش برجسته‌کاری در دوران قاجاریه تجدید حیات گردید که اغلب تصویر شاهان قاجاریه مضامین آثار هنری برجا مانده، ازجمله سنگ‌قبرهای مختلف از آن دوران را تشکیل می دهند.

از عواملی که در متحول کردن نقاشی و همچنین مجسمه‌سازی در دوره ناصرالدین‌شاه آخرین پادشاه قاجاریه مؤثر بود باز شدن پای ایرانیان به خارج وعلاقمندی ایشان به هنر غربی بود. با تأسیس دارالفنون به سبک مدارس غربی، نقاشان و مجسمه‌سازانی چون جلایر، کمال‌الملک وعلی اکبرحجاز از اولین شاگردان این مدرسه بودند که مهم‌ترین تحول در مجسمه‌سازی و نقاشی را به وجود آوردند (همان:۹۴۱). در اواسط قرن بیستم، شرایط اجتماعی ایران دچار تغییر و دگرگونی شد و هنرمندان مجسمه‌ساز امکان پرداخت مستقیم به هنر خود را بار دیگر به دست آوردند. ابوالحسن صدیق و علی‌اکبر صنعتی زاده از پیشگامان این هنر در ایران هستند و در دهه‌های سی و چهل شمسی، ایران نیز از جریان‌های تازه هنری جهان بی‌تأثیر نماند. نخستین دانش‌آموختگان هنرستان‌های تجسمی که برای ادامه تحصیل به اروپا و آمریکا سفر کردند با ایده‌های جدید به ایران بازگشتند و عشق به تجدد و مدرنیسم که توسط دفتر هنری وابسته به دربار پهلوی و وزارت فرهنگ و هنر آن زمان تائید و ترویج می‌شد به‌عنوان حامی این هنرمندان اندیشه‌های آنان را به‌عنوان مهم‌ترین جریان هنری کشور تبلیغ کرد. این هنر بعد از پیروزی انقلاب اسلامی دچار تحول و نوزایی شد و هنرمندان مجسمه‌ساز به مضمون‌های ملی و بازیافت فرهنگی خود هماهنگ با آرمان‌های انقلاب دست زدند. مجسمه‌سازان ایرانی که بنا به ارتباطات بین‌المللی از جریان حوادث و رویدادهای این هنر در جهان آن‌سوی مرزها باخبر بودند، در یک برزخ بین سنت‌ها و هماهنگی و همسانی با مدرنیسم به وقوع پیوسته در دیگر کشورها سرگردان بودند. جامعه ایرانی خود به استقبال مدرنیزاسیون آمده بود و تلاش داشت تا نمود آن را در هنر ببیند اما از سوی دیگر نفهمیدن ریشه‌ها و بنیان‌های مدرنیته که ناشی از رایج نبودن (تفکر انتقادی) در طبقه نخبه جامعه بود از مدرنیزاسیون تحولی شکلی (فرمالیستی) و بی‌بنیاد می‌ساخت.

گرایش هنرمندانی با این رویکرد و با تکیه بر ریشه‌های فکری و منطقی نظام فرهنگی تاریخی ایران و درون‌نگری در آن و پرداختن به مفاهیم عمیق هنری این سرزمین، فضا را برای ارتقای همه‌جانبه هنر به‌ویژه هنر مجسمه‌سازی که ریشه در فرهنگ غنی ایران دارد و می‌تواند در عرصه‌های جهانی هم دیده شود را فراهم کرده‌اند. قدرت عاقلی مجسمه‌ساز معاصر یکی از آن هنرمندانی است که آثارش پیوسته ریشه در فرهنگ و هنر اصیل ایرانی دارد و نیز سازگار با زبان گویای هنر معاصر جهانی می‌باشد.

معرفی هنرمند

قدرت ا.. عاقلی در سال ۷۴۳۱ هجری شمسی در جلفای آذربایجان چشم به جهان گشود. پس از تحصیلات ابتدایی و متوسطه، نزد استادان طراحی و نقاشی هنرستان میرک تبریز، فراگیری جدی هنر را آغاز کرد. به دلیل علاقه فراوانی که به هنر داشت، به تهران مهاجرت کرد و در مرکز هنرهای تجسمی به مدت چهار سال به آموختن هنر مجسمه‌سازی مشغول بود و از آن زمان تاکنون به‌صورت پیوسته و حرفه‌ای در این زمینه فعالیت دارد. عاقلی در طی این مدت، نمایشگاه‌های انفرادی متعددی برگزار کرده و در نمایشگاه‌های گروهی و بینال و اکسپوهای هنری، در ایران، آلمان، فرانسه، انگلیس، اتریش، اوکراین، مراکش، دبی و قطر شرکت داشته است. آثار اخیر وی در ششمین دوسالانه بین‌المللی هنر پکن و در پنجاه و ششمین دوسالانه بین‌المللی ونیز در پاویون ایران به نمایش درآمده‌است. بسیار از آثار حجمی او را می‌توان در فضای شهری و نیز مجموعه کلکسیون موزه‌های هنری کشور و در مجموعه‌های شخصی مشاهده کرد.

ویژگی‌های آثار قدرت ا...عاقلی

آثار قدرت ا.. عاقلی را در دو مجموعه مورد تحلیل و بررسی قرار خواهیم داد:

۱- مجموعه از حجم تا لیلی

نقطه عطفی که در آثار قدرت ا... عاقلی به‌حساب می‌آید، گسست بنیادی هنرمند و پا گذاشتن به عرصه‌های هنر تزئینی و اسلامی می باشد که در تدوین آثار خود از معماری دوره اسلامی تأثیر می‌پذیرد وی فصلی باشکوه از تجرید و انتزاع را یکجا به نمایش می‌گذارد. بازآفرینی موتیف های معماری اسلامی در قالب اندیشه‌ای سیال و توحیدی که وحدت را در کثرت بازمی‌نمایاند، اساس کار عاقلی را در تندیس واره های فضایی‌اش تشکیل می‌دهد. بازی نور با این نقش و نگارهای پیچیده و درهم‌تنیده و جوهری، آن‌ها را از مطلق دیدن و دریافتن عینی و بصری دور می‌کند و به ساحتی پدیدارشناسانه و هستی شناسانه وارد می‌کند که بسته به حضور تماشاگر و زاویه دیدی که نسبت به کار دارد، همه‌چیز از نوساخته و پرداخته می‌شود (تصویر ۴). استفاده استعاری از آرایه‌های خط کوفی، خطوط راست‌گوشه و مرغ‌های مینیاتوری، پنجره‌های مشبک و.. و...که همگی سمت و سویی آسمانی پیدا می‌کند و از پایین به بالا خوانده می‌شود، نه‌تنها آزادی فرم و اندیشه را به بیننده القاء می کند، بلکه پاسخی می‌شود امروزین به آرمان معماری و هنر اسلامی که یک مسئله باهنر مدرن اشتراک دارد و آن آبستراکسیون(۹) است و وارد شدن به ساحتی متافیزیکی و

۱ مورخ شهیر آمریکایی آثار هنری ایران است. (متولد ۷ فوریه ۱۸۸۱ رودآیلند- ۳ سپتامبر ۱۹۶۹ شیراز)

مـادون واقعـی (تصویـر ۵) (عاقلی،۲۸۳۱:۴۲)..کههمگـی سـمت و سـویی آسـمانی پیـدا می‌کنـد و از پاییـن بـه بـالا خوانـده می‌شـود، نه‌تنهـا آزادی فـرم و اندیشـه را بـه بیننـده القـاء مـی کنـد، بلکـه پاسـخی می‌شـود امروزیـن بـه آرمـان معمـاری و هنـر اسـلامی کـه یـک مسـئله باهنـر مـدرن اشـتراک دارد و آن آبستراکسـیون(۹) اسـت و وارد شـدن بـه سـاحتی متافیزیکـی و مـادون واقعـی (تصویـر ۵) (عاقلـی،۲۸۳۱:۴۲).

تصویـر ۴: سـماع، جلـوه‌گاه، شـکوه / برنـز (مأخـذ: عاقلـی، ۲۸۳۱: ۰۹-۹۸-۷۸)

تصویـر ۵: سـودا، نـگار، نظـرگاه، فلـک الافـلاک / برنـز (مأخـذ: عاقلـی،۲۸۳۱: ۱۰۱-۷۹-۴۹)

عاقلـی در رونـدی معکـوس و بـا حـذف بنـا (حجـم) و تأکید صرف بـر تزئینـات معمـاری، توانسـته بـه یک‌زبـان فرمـی و فضایـی در آثـارش دسـت یابـد کـه اشـاره بـه ناگفته‌هـای بسـیاری دارد. از ویژگی‌هـای مهـم آثـار او در ایـن مجموعـه:

۱- رسیدن به میدان دید چندلایه‌ای و چند پلانی

۲- ایجـاد پرسـپکتیو خطـی به‌وسـیله منبـع نـوری کـه بـه حجـم می‌تابـد

۳- ژرفـای اثـر کـه در مجسـمه‌های تـک سـاحتی و تـوده وار وجـود نـدارد

بـا توجـه بـه اینکـه مجسمه‌سـازی و سـایر فرم‌هـای هنـری می‌تواننـد واسـطه رسـانه‌ای بـرای عرضـه معنـا باشـند، لـذا عاقلـی پیوسـته تـلاش کـرده بـرای انتقـال معنـای تداعـی از یـک اثـر سـوای فـرم- فضایـی کـه ایجـاد می‌کنـد عنـوان اثـر به‌کاررفتـه نیـز توجـه کاملـی داشـته باشـد. وی بـرای ایجـاد اسـتعاره هایـش، مجموعـه‌ای از نقـوش و فـرم و حرکـت و عنـوان آن را به‌صـورت هدفمنـد به‌کاربـرده کـه در پـس آن‌هـا شـناخت و رابـط عمیقـی جهـت تولیـد محتـوا وجـود دارد (تصویـر ۶).

تصویـر ۶: مجسـمه هائـی در مقیـاس شـهری اصفهـان، تبریـز/ برنـز (مأخـذ: عاقلـی،۲۸۳۱: ۷۱۱)

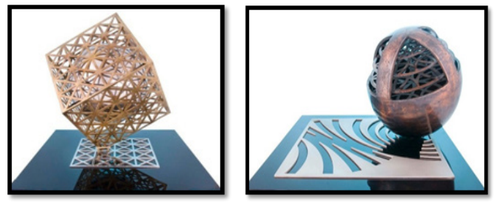
۲- مجموعه آسمان و زمین

عاقلـی در ایـن مجموعـه بـه یکـی از بنیادی‌تریـن اشـکال یعنـی حجـم کـره دسـت بـرده و تمثیـل وار عنـوان آسـمان و زمیـن کـه در هنـر اسـلامی تقابـل دایـره و مربـع اسـت کـه بیش‌تـر بیان‌شـده اسـتفاده کـرده اسـت. او در کاتالـوگ نمایشـگاه آورده قصـد مـن از خلـق ایـن آثـار، خلـق کهکشـانی اسـت کـه عـلاوه برگشـودن درونـه ی پنهـان ذرات زمینـی و آسـمانی، بـا دادن نظم بی‌بدیـل طبیعـت، روابـط ظریـف میـان جـزء و کل و درانعـکاس محـدب خـود، محیـط اطـراف را از گسسـتگی برهانـد و چیـزی فراتـر از مخـروط دیـد آدمـی را در نـگاه مخاطـب بنشـاند. ایـن گفتـه برگرفتـه از اندیشـه هنـر اسـلامی در انعـکاس وحـدت در کثـرت و کثـرت در وحـدت در فضـای معمـاری مـی باشـد کـه عاقلـی توانسـته به‌صـورت کامـلاً آگاهانـه و هوشـمند ایـن نظـام را در کارهایـش بـه تصویـر بکشـاند و دنیایـی جدیـدی از اسـتعاره هایـش را بـا ترکیـب احجـام، نقـوش، رنـگ، نـور و مفاهیـم بانظمـی هـوش ربائـی از هارمونـی خطـوط و سـطوح پیوسـته خلـق کنـد (تصویـر ۷).

تصویر ۷: از مجموعه زمین و آسمان/ برنز (مأخذ: نگارنده)

عاقلـی اغلـب آثـارش را بـر روی صفحـه‌ای صیقلـی و سـیاه کـه بـه هاویـه ی نخسـتین و ظلمـات فضـا ماننـد اسـت، قـرار داده اسـت تـا سـطح تیـره‌ی آن بتوانـد مجـذوری از برق‌هـا و انعکاس‌هـای نـور را کـه بـر سـطح فلـزی کـره تابیـده اسـت، بـه نمایـش بگـذارد و مکـرر کنـد ایـن دوالیتـه، دوسـویگی آینـه وار، بـه مرئـی کـردن پارادوکـس هسـتی فـرم و تصویـر مجـازی‌اش نائل‌آمـده اسـت و مجموعـه‌ای پیچیـده از نـور و انعـکاس فـرم فلـز بـراق و شکسـت و ترکیـب بی‌کـران تصویـر و سـایه‌هایش را فـرا چنـگ آورده اسـت (ضیایـی،۹۸۳۱:۹).

ازآنچـه تاکنـون گفتـه شـد مشـخص می‌شـود ازجملـه مسـائلی کـه عاقلـی در آثارش بـه دنبـال آن‌هاسـت انتقـال معنـا از رسـانه معمـاری بـه هنـر مجسمه‌سـازی اسـت. جوهـره اصلـی بازگویـی، تلقـی هنـر بـا توجـه بـه آگاهـی فـرد اسـت کـه شـیوه مؤثـری از شـناخت را در برگرفتـه و طـرز اسـتنباط از وضعیتـی اسـت کـه در اثـر اصلـی طرح‌ریزی‌شـده و در قالـب اثـری جدیـد سـاخته می‌شـود (برهانـی وهمـکاران،۶۹۳۱:۲۵). بخـش عمـده‌ای از سیسـتم مفهومـی آثـار عاقلـی توسـط روابـط اسـتعاری سـاختاریافته اسـت (تصویـر ۸).



تصویر ۸: از مجموعه زمین و آسمان/ برنز (مأخذ: نگارنده)

واسـیلی کاندینسـکی[1] از پیشـگامان هنـر انتزاعـی، نیـاز درونـی هنرمنـد را برسـاخته از سـه عنصـر رازآلـود می‌دانـد و یکـی از سـه عنصـر را هنـر نـاب می‌شـمارد کـه در تمـام اعصـار و در میـان همـه ملیت‌هـا ثابـت اسـت. تزئینـات معمـاری اسـلامی بـه خاطـر فـرا رفتـن از قراردادهـای ملمـوس عینـی و زمانـی و مکانـی و بـا تکیـه بـر اندیشـه‌ای آپوکالیسـتی (آخـر زمانـی) بـه میثاقـی پیـش از موعـد رسـیدن هنـر غربـی بـه هنـر نـاب مـورد نظـر کاندینسـکی دسـت‌یافته اسـت و هـر نـوع رویکـرد امـروزی بـه آن فراتـر از سـبک و شـخصیت هنرمنـد (دو عنصـر زا آمیـز دیگـر، نیـاز درونـی) بـا نوعـی نگـره هم‌زمانـی درک و دریافـت می‌شـود. ایـن ویژگـی مکنـون و مکتـوم در هنـر اسـلامی همـواره باعـث شـده کـه هیـچ‌گاه هارمونـی درونـی آن حتـی باگذشـت زمـان تبدیـل بـه هارمونـی بیرونـی نشـود. تبدیـل هارمونـی درونـی (ذهنـی) بـه هارمونـی بیرونـی (عینـی) انـگاره‌ای اسـت کـه کاندنسـکی دربـاره (فـردای) فرم‌هـای خلق‌شـده (امـروز) دارد.

۱ نقاش و نظریه‌پرداز هنری روس بود. (متولد ۴ دسامبر ۱۸۶۶ م - فوت ۱۳ دسامبر ۱۹۴۴م)

نتیجه‌گیری

هنر جولانگاه پهناوری برای نمودن استعداد و نبوغ آدمی است و اثر هنری یگانگی شکل است با درون‌مایه، یعنی بیانی است از وحدت روح ابژکتیو و روح سوبژکتیو. معماری و مجسمه‌سازی معطوف به قراردادهای نشانه شناختی هنر هستند که در تعاملات فرمی و فضایی، پیوندی تنگاتنگ باهم دانند. در این میان رابطه میان معماری و سایر رسانه‌های هنری همچون مجسمه‌سازی یک رابطه دوسویه و تأثیر گذار در فرآیند خلق موضوع و مفهوم هنری می‌باشند. مفاهیم و احساساتی که از طریق ویژگی‌های فیزیکی از بدنه معماری در محیط مجسمه‌سازی قابل بیان است. ساختار مفهومی از یک حوزه معنائی به دیگری و جابه‌جایی اندیشه از موضوعی به موضوع دیگر به اثر هنری معنا می‌بخشد. بدین ترتیب با استفاده از عناصر، روابط فضائی، الگوهای هندسی و آرایه‌های معماری ایرانی اسلامی و درآمیختگی با فلسفه و حکمت وحدت وجودی هنر اسلامی هنرمند می‌تواند به مفاهیم و معانی جدیدی دست یابد و همچنین با بهره‌گیری از راهبردهایی مانند استعاره، نقش اساسی در انتقال و بازخوانی معنا از معماری به سایر هنرها ازجمله مجسمه‌سازی شودکه نه تنها آزادی فرم و اندیشه را به بیننده القاء می‌کند، بلکه پاسخی می‌شود امروزی به آرمان معماری و هنر ایرانی اسلامی.

فهرست منابع

احمدی، بابک(۴۷۳۱) حقیقت و زیبایی، تهران: انتشارات نشر مرکز.

آدامز، لوری(۷۸۳۱) ترجمه علی معصومی، روش‌شناسی هنر، تهران: انتشارات نظر

اردلان ، نادر، بختیار، لاله (۰۹۳۱) حس وحدت (نقش سنت در معماری ایرانی)، تهران: انتشارات علم معمار

اسماعیل، علی، باوندیان، علیرضا(۱۹۳۱) نقش معماری و مجسمه‌ساز، در پویاسازی فرهنگ بصری شهر، اولین همایش ملی اندیشه‌ها و فناوری‌های نو در معماری، تبریز

آنتونی نیا دسی، آنتونی سی(۱۸۳۱) بوطیقای معماری، ترجمه احمدرضا آی، جلد اول، تهران: انتشارات سروش

برهانی ، سحر، وهمکاران(۶۹۳۱) انتقال معنای اثر نقاشی در معماری، باغ نظر، سال ۴۱، شماره۶۴، صص ۴۶ - ۱۵.

بلخاری قهی، حسن(۸۸۳۱) مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی، دفتر اول و دوم، تهران: انتشارات سوره مهر

بوکهارت، تیتوس(۵۶۳۱) هنر اسلامی زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران: انتشارات سروش

پورمند، حسنعلی، منصوری، رضا(۲۹۳۱) نقش و کاربرد استعاره در طراحی معماری، مجله هنر، شماره۷۷۱، صص ۱۱-۴

پوپ، آرتر، اکرمن، فیلیس، ویرایش زیر نظر سیروس پرهام(۷۸۳۱) سیری در هنر ایران، جلد۶، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

تناولی، پرویز(۲۹۳۱) تاریخ مجسمه‌سازی در ایران، تهران: انتشارات نظر

خدائی، سعیده، وهمکاران(۲۹۳۱) نقش استعاره و کاربرد استعاره درشکل گیری ایده اثرمعماری، کنفرانس بین‌المللی عمران، معماری و توسعه پایدار شهری، تبریز

خلیل پور، اکرم، همتی، اسماعیل، طاووسی، محمود(۱۹۳۱) سیر تکمل مقرنس‌کاری ایران از دوره تاریخی تا صدر اسلام، فصلنامه علمی- پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه، سال هشتم، شماره بیست و یکم، صص ۹۱-۷

گاردنر، هلن(۵۶۳۱) هنر در گذر زمان، به تجدید نظر دلاکروا، هورست، تنسی، ریچارد ج، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات آگاه

رید، هربرت(۱۹۳۱) تاریخ مجسمه‌سازی مدرن، ترجمه مهدی خانگه، تهران: انتشارات فخراکیا

ضیائی، محمدباقر(۹۸۳۱) مجسمه های قدرت ا.. عاقلی، نگارخانه هنا

عاقلی ، قدرت ا...(۲۸۳۱) از حجم تالیلی، تهران: انتشارات نظر

گات، بریس، لویس، دومیینگ(۴۸۳۱) دانشنامه زیبایی‌شناسی، ترجمه بابک محقق و همکاران، تهران: انتشارت فرهنگستان هنر

متفکر آزاد، مریم، ذکاوت، سحر(۷۹۳۱) بازتاب تصویری هنر اسلامی در مسجد جامع ارومیه(بررسی محراب مسجد جامع ارومیه)، دوماهنامه علمی تخصصی-پژوهشی در هنر و علوم انسانی، سال سوم، شماره شش، جلد یک

موسویان، سعید(۴۹۳۱) تحلیل زمینه‌های پیدایش مجسمه‌سازی پست‌مدرن از۰۶۹۱تا۰۸۹۱، باغ نظر، شماره۴۳، سال دوازدهم، صص ۸۶-۹۵

بررسی ساختمایه های نمایشی نسخه روضه ی قنبر رقم ملا محمد اسماعیل مطبوعی

لیلا تقوی

کارشناس ارشد ادبیات نمایشی .آموزش وپرورش شیراز ناحیه ۳

L_taghavi24@yahoo.com

چکیده

نزدیک به یک قرن است که مراسم آیینی روضه ی قنبر در شهرستان فسا برگزار میشود. ملا محمد اسماعیل مطبوعی که خود از تعزیه سرایان و مداحان و تعزیه گردان های این شهرستان بوده؛ اشعار این نسخه ی تعزیه را در بیش از نود سال پیش در حدود سال های ۱۲۹۸تا۱۲۹۹ هجری شمسی به رشته تحریر در آورده است. در این مقاله پژوهشی پس از معرفی ملا محمد اسماعیل مطبوعی به بررسی ساختمایه های نمایشی تعزیه روضه ی قنبرمی پردازیم و با روش توصیفی- تحلیلی، از مفاهیم نهاد مایه و بن اندیشه، نقشه ی داستانی، شخصیت، زمان و مکان، فضا وحالت وگفتاشنود جهت بازشناسی ساختمایه های نمایشی روضه ی قنبر با کارکردهای فلسفی- ایدئولوژی و جامعه شناختی و هنری بهره برداری می گردد.

واژگان کلیدی: ساختمایه های نمایشی، روضه ی قنبر، ملا محمد اسماعیل مطبوعی، فسا.

مقدمه

نسخه های تعزیه در طول تاریخ، بخشی از فرهنگ و ادب سرزمین کهن ایران زمین را تشکیل میدهند. این سروده ها علاوه بر غنای ادبی و پختگی بیان؛گیرایی داستان و جذابیت مضامین که حاصل کار انسانی مومن و معتقد است- به دلیل پیوند با زندگی، باورها، آیین ها و آداب و سنن عامه‌ی مردم و انعکاس رفتارها وعقاید ملی ما ،توانسته اند محبوب خاص و عام شوند. هدف این مقاله این است تا ساختمایه ها ی نمایشی نسخه تعزیه روضه ی قنبرسروده ملا محمد اسماعیل مطبوعی را معرفی نماید.

در این میان شناخت تعزیه روضه‌ی قنبر و مسیری که طی میشود تا ساختمایه های نمایشی آن مشخص گردد مسلماً شناخت ادبیات نمایشی و ساختمایه های نمایشی و تعزیه روضه‌ی قنبرسروده ملا محمد اسماعیل مطبوعی به روش توصیفی - تحلیلی ضروری به نظر میرسد.

ادبیات نمایشی[1]

شامل متن هایی در بر دارنده موقعیت های دراماتیک مثل مناظرات، نمایشنامه‌ی خواندنی[2] و نیز آثاری قابل اجرا روی صحنه میباشند. لازم به ذکر است که درباره‌ی شعر دراماتیک گفته‌اند:

شعری است که«۱. برای شنیده شدن نوشته می شود نه خواندن؛

۲.دارای بازتاب های تصویری- صحنه ای است، یعنی حرکات و رفتاری از آن‌ها برداشت میشود؛

۳.در آن ها موسیقی وجود دارد، بخاطر مشابهت بین اصوات، وحدتی در کلمه و سپس در جمله بوجود می آید که علاوه بر اینکه با شنیدن جمله مفهومی به ذهن متبادر میشود؛ جمله نیز چون یک قطعه‌ی موسیقی شنیده میشود.»(نادری نجف آبادی،۱۳۷۷: ۱۱)با این تعریف منظومه های سروده شده جهت تعزیه در گروه ادبیات نمایشی قرار می‌گیرند چرا که با داشتن شباهت ها و ویژگی هایی که با نمایشنامه ها دارند یعنی هر دوی آنها بیانگر رفتار شخصیت ها و حوادث زندگی آنانند و با داشتن عناصر پیرنگ یا طرح داستانی، فضا وحالت، زمان ومکان، تضاد وکشمکش و بسیاری اشتراکات دیگر میتوانند از منظر ساختمایه های نمایشی نیز مورد مطالعه قرار گیرند.

1Dramatic
2Closet Drama

روضه ی قنبر

روضه‌ی قنبر، نسخه تعزیه‌ایست که در رثای شهادت امیر مومنان حضرت امام علی علیه السلام توسط ملا محمد اسماعیل مطبوعی، نزدیک به یک قرن پیش سروده شده است و داستان این تعزیه بدین شرح است که؛ قنبر قبل از ضربت خوردن امام علی(علیه السلام) به دست ابن ملجم مرادی ملعون با کسب اجازه از مولی و سرور خود علی(علیه السلام) مدتی برای دیدار خویشان و بستگان خود به مسافرت می رود ولی طولی نمی کشد که فراق و دوری مولایش او را بی طاقت و نگران کرده و فورا به شهر کوفه باز می گردد و این درست همزمان می شود با ایام ضربت خوردن امام علی(علیه السلام).

قنبر در هنگام ورود به شهر کوفه و رفتن به سمت خانه‌ی امام علی(علیه السلام) در بین راه متوجه می شود که مردم در گوشه و کنار شهر به دور هم نشسته و زانوی غم در بغل گرفته و اشک ماتم می ریزند، او علت این ماجرا را از اهالی شهر سوال می کند و مردم در پاسخ به قنبر می گویند: قنبر تو کجا بودی؟ آیا خبر داری که آقا و سرورمان علی(علیه السلام) را ضربت زده اند و پسر ملجم مرادی فرق او را شکافته و اکنون در بستر آرمیده و طبیبان از مداوای او عاجز مانده اند؟!

قنبر با شنیدن این خبر ناگوار و جانسوز در حالی که دست عزا بر سر و سینه می زند، با حالتی سوزناک و گریان، علی علی گویان به سوی خانه ی امام حرکت می کند و با حالی غم انگیز خود را به خانه‌ی مولی علی(علیه السلام) می رساند و در واقع «روضه ی قنبر» از همین جا شروع می شود لازم به ذکر است که، این تعزیه در ابتدا توسط ملا محمد اسماعیل مطبوعی به اجرا درآمده و بعدها که نزدیک به یک قرن می شود دیگر هنرمندان شهر فسا این

تعزیه را برپاکرده اند و تاکنون این مراسم آیینی درحال اجراست.

ساختمایه های نمایش

«تئاتر نیز چون سایر هنرها زبان خود را دارد. این زبان متشکل از عناصر گوناگونی است که به شیوه‌های متنوع، مطابق با قواعدی خاص، برای القای یک پیام نمایشی ترکیب شده اند.»(هولتن،۱۳۸۷: ۲۷) ارسطو نخستین کسی است که با دیدگاه سیستماتیک به تحلیل نمایشنامه پرداخته و شماری عنصر (ساختمایه) برای آن برشمرده است. او اجزای تراژدی را شش مورد میداند. این اجزا به ترتیب عبارتند از:«افسانه مظمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش وآواز» در نظر ارسطو داستان مهمترین بخش یک تراژدی محسوب میشود.این تقسیم بندی عناصر نمایشی در طول زمان توسعه یافته وشامل موارد دیگری نیز شده است. و اما مهمترین آن‌ها که در ادامه با بررسی ساختمایه های نمایشی نسخه ی تعزیه روضه ی قنبر بدان ها میپردازیم از این قرارند:

۱.تم[1]

تم -که ارسطو از آن به عنوان اندیشه یاد می کند در تقسیم بندی ارسطویی در مقام چهارم قرار دارد؛ اما باید تاکید داشت این عنصر از ملزومات هر نمایشنامه‌ای است؛ یعنی هر نمایشنامه با اندیشه ای روبروست که طی آن نمایشنامه مطرح میشود. تم به صورت عام به سه معنای مختلف به کاربرده شده است:

۳-۱-۱.نهادمایه (مضمون)که موضوع اصلی نمایش است.

۳-۱-۲.ناب مایه(سوژه) که خلاصه طرح داستانی در چند جمله بدون استناد به متن نمایشنامه وسبک نویسنده است.

۳-۱-۳. بن اندیشه(موتیف یا نقش مایه)که ذهنیت و پیام نمایشنامه را در یکی دو جمله بیان می کند.

شهادت و مظلومیت اولین امام شیعیان امیرالمومنین علی (علیه السلام)، تم(نهاد مایه) اصلی تعزیه روضه‌ی قنبر است. این کاتارسیس و تزکیه در مظلومیت آن امام همام در هامارتیایی که شخصیت قنبر با گفتگویی که در این تعزیه با امام خویش دارد در جریان خوانش یا اجرای این تعزیه توسط مخاطب با این متن «روضه ی قنبر» صورت می گیرد.

۲.نقشه ی داستانی[2]

همان «افسانه مظمون» ارسطو است که از نظر اهمیت در مقام نخست قرار دارد و«عبارت است از ترتیب وتنظیم حوادث.»(هولتن،۱۳۸۷: ۸۸)

نقشه‌ی داستانی مبتنی بر داستان مایه[3] و فرقش با آن در نحوه‌ی گزیدن و چیدن حوادث ورویدادهاست. نقشه‌ی داستانی نمایانگر مراحل، رویدادها وکنش‌هایی است که شخصیت چالشگر برای رسیدن به هدف های خود انجام میدهد. نقشه‌ی داستانی در متن غیر نمایشی توصیفی و متن نمایشی کنشی است. نسخه تعزیه «روضه ی قنبر» رقم ملا محمد اسماعیل مطبوعی، سوگنامه (تراژدی) است که در رثای شهادت امیر مومنان حضرت امام علی علیه السلام سروده شده و مراحل مقدمه،گره افکنی، اوج وگره گشایی و فاجعه در این روایت به وضوح قابل مشاهده است. در مقدمه از شخصیت والا تبار امیر مومنان حضرت امام علی (علیه السلام) سخن می‌رود. با مشاهده مردم که در گوشه و کنار شهر کوفه به دور هم نشسته و زانوی غم در بغل گرفته و اشک ماتم می ریزند مرحله ی گره افکنی آغاز میگردد. در ادامه داستان با رسیدن قنبر به در خانه‌ی امام علی علیه السلام و ورود به آن منزل و آن ساحت مقدس و شروع سوال و جواب هایی که ایشان با آقا و سرور خود دارد نقطه ی اوج داستان شروع میشود که درآخر با شهادت امیر المومنین (علیه السلام) اوج دراماتیک روایت در این تعزیه شکل می گیرد.

۳.شخصیت[4]

ارسطو تراژدی را تقلید اعمال آدمی تعریف میکند و داستان را وسیله ای برای معرفی اشخاص بازی می داند. یعنی

1 Theme

2Plot
3Story source
4Character

داستان ظرف و اشخاص بازی مظروف آنند که اجازه ی بروز و ظهور در داستان پیدا میکنند. «با خلق شخصیت در آثار دراماتیک، نویسنده سعی در تصویر طبیعت های انسانی با همه‌ی پیچیدگی ها و گوناگونی هایش دارد و در پرداختن به این مهم گاه با تاکید براعمال انجام گرفته از طرف شخصیت و گاه با تاکید بر دیالوگ و زمانی با قرار دادن شخصیت در یک موقعیت خاص و بسط آن موقعیت، حرکت نمایشی را طراحی میکند. اما روند حرکت نمایشی به هر ترتیب که انجام گیرد شخصیت می بایست دارای خصوصیات قابل قبول انسانی باشد و انگیزه‌ای منطقی و قابل توجیه در رفتار یا تغییر رفتار داشته باشد.» (زاهدی،۱۳۷۶: ۴۶-۴۵) با این تعریف، شخصیت پردازی یکایک کاراکترهای نمایشنامه عمدتا ناشی از کنش و واکنش آنان در موقعیت قرار گرفته است. در تئاتر غرب، اشخاص بازی بیشتر بر اساس چهار بعد پی ریزی می‌شوند: ابعاد جسمانی، روانی، اجتماعی و اعتقادی. در بعد جسمانی ویژگیهایی مانند جنسیت، سن، قامت، وزن، زشتی، زیبایی، نقص‌های جسمانی و ... در نظر گرفته می‌شود. بعد روانی در برگیرنده صفات و خصائص، روحیات، سلامت یا بیماری روحی، غرائز و ... می‌باشد در بعد اجتماعی طبقه، قشر، شغل، تحصیلات، روابط خانوادگی، مقام اجتماعی، ملیت و... مطرح می‌شود و بالاخره شخصیت در بعد اعتقادی، از لحاظ تفکر، ایدئولوژی، مذهب، جهان‌بینی و... پرداخت می‌گردد. اما در نمایش‌های ایرانی این ابعاد در دو وجه سیرت وصورت خلاصه می‌شوند.

۳-۱.امام علی

بنا به نوشته مورخین، امام علی(ع) در روز جمعه ۱۳ رجب سال سی‌ام عام الفیل در خانه‌ی خدا متولد شدند. پدر آن حضرت ابوطالب فرزند عبدالمطلب بن هاشم بن عبد مناف {عموی پیامبر(ص)}و مادرش هم فاطمه دختر اسد بن هاشم بود. بنابراین امام علی(علیه السلام)از هر دو طرف هاشمی نسب است. دوران کودکی و ایام طفولیت علی (علیه السلام)تا سن ده سالگی (بعثت پیغمبر صلی الله علیه و آله و سلم) در پناه و حمایت حضرت ختمی مرتبت برگزار گردید و همین تعلیم و تربیت مقدماتی موجب شد که علی (علیه السلام)پیش از همه دعوت پیغمبر صلی الله علیه و آله و سلم را به اسلام بپذیرد و تا پایان عمر آماده جانبازی و فداکاری در راه حق و حقیقت گردد. در سال دهم هجری که همزمان بود با آخرین سال حیات نبی اکرم صلی الله علیه و آله، ایشان پس از انجام مراسم حج و مراجعت از مکه بسوی مدینه روز هجدهم ذیحجه در سرزمینی بنام غدیر خم توقف فرمودند چرا که امر مهمی از جانب خداوند به حضرتش وحی شده بود که بایستی به عموم مردم آنرا ابلاغ نماید و آن ولایت و خلافت علی علیه السلام بود و (آنگاه بمسلمین) فرمود هر کس را که من به او مولا (اولی بتصرف) هستم این علی صاحب اختیار اوست پس شما برای او یاران و دوستان راستین بوده باشید و آنجا دعا کرد که خدایا دوستان او را دوست بدار و با کسی که با علی دشمنی کند دشمن باش. پس از وفات حضرت پیامبر(ص) تا چندین سال امام علی(علیه السلام) از حق مسلم خویش بر حکومت برکنار مانده و سرانجام پس از کشته شدن سومین خلیفه مسلمانان به حکومت رسیدند. شیوه ی زمامداری برحق ایشان و احیای سنت و دستورات قرآن باعث گردید تا سرانجام مخالفان و دشمنان؛ امام را در سحرگاه ۱۹ رمضان سال ۴۰ هجری قمری در مسجد کوفه به هنگام سجده به ضربت شمشیر زهر آلود عبد الرحمن بن ملجم که به سر مبارک آنحضرت فرود آمد و فرق مبارکش را شکافت مجروح ساخته و در ۲۱ رمضان به شهادت رسیدند. هنگام شهادت سن شریف علی (علیه السلام)۶۳ سال و مدت امامتش نزدیک سی سال و دوران خلافت ظاهریش نیز در حدود پنج سال بود.

۳-۲.قنبر

قنبر، که احتمال می‌رود نام اصلی او ابوالفتاح یا ابوالشعثاء بوده باشد، مدتی از عمر خود را به ملازمت و همراهی امیرالمومنین علی (علیه‌السلام)گذرانده است و از صحابه جلیل‌القدری به حساب می‌آید که بعد از امام علی علیه‌السلام به شهادت رسید. آنچه به صورت قطعی درباره قنبر از روایات تاریخی به دست می‌آید آن است که وی خادم امام علی علیه السلام بوده و ایشان را در مواقع قضاوت و حکومت‌داری همراهی کرده است و این افتخار داشت که پیوسته همراه و در رکاب مولایش باشد و در جنگ های صفین، جمل و خوارج، نهروان به عنوان سربازی فداکار ایشان را یاری نماید.

۴. گفتا شنود[1]

گفتـا شـنود یـا مکالمـه در تقسـیم بنـدی ارسـطویی، در مقـام سـوم قـرار دارد. یعنـی در نظـر ارسـطو، در هنـر نمایـش پـس از داسـتان و شـخصیت، گفتگـو مهمتریـن ویژگـی ایـن هنـر محسـوب میشـود. در واقـع «در تئاتـر بخاطـر محدودیـت هایـی کـه از بعضـی جهـات بـا آن روبروسـت، عامـل اساسـی پیـش برنـده‌ی وقایـع و تشـریح و توجیـه کمـی وکیفـی آن، مکالمـه‌ی اشـخاص بـازی اسـت. نمایشـنامه نویـس بیشـتر از ایـن طریـق بـه کنـه وجـود اشـخاص بـازی میپـردازد. در واقـع در نمایـش مکالمـه یکـی از اساسـی تریـن وسـیله هـا بـرای بسـط رویدادهای نمایـش، تشـریح روحیـات اشـخاص بـازی وخلـق فضـای مناسـب بـرای القـای نظـرات نویسـنده اسـت.»(مکی،۱۳۶۶: ۲۶-۲۵)

گفتار در نمایشنامه کارکردهای چند گانه دارد:

۱-پیش برنده داستان است.

۲-هویت شخصیت ها را آشکار می‌کند.

۳-حالت و احساسات افراد را نشان می‌دهد.

۴-ایجاد فضا وحالت می‌کند.

۵-در بعضـی مـوارد در بیـان وضعیـت صحنـه، زمـان ومـکان نیـز کاربـرد دارد.

اسـتفاده از مکالمـه بـه جـای بازگویـی داسـتان، زبـان ملامحمداسـمایل مطبوعـی سـراینده تعزیـه‌ی روضـه‌ی قنبـر را بزبـان نمایشـی نزدیـک کـرده بـه گونـه‌ای کـه گفتگـوی ایـن روایـت نقـش مهمـی در پیـش بـردن وقایـع داسـتان و معرفـی شـخصیت‌های نمایشـی تعزیـه روضـه‌ی قنبـر بـه عهـده دارد.

گفتگوهـای نمایشـی را کـه در ایـن تعزیـه می‌توانیـم مشـاهده کنیـم از ایـن قرارنـد:

-اسـتفاده از دیالوگ(گفتگو)کـه بیـن شـخصیت هـای نمایشـی تعزیـه روضـه‌ی قنبـر امیـر مومنـان حضـرت امـام علـی علیـه السـلام و قنبـر و برعکـس شـکل می‌گیـرد.

قنبر می‌گوید:

حرم‌سرای‌رسول‌خدا‌سلامٌ‌علیک

ستم کشان به غم مبتلا سلامٌ علیک

غلام حلقه به گوش این سرا منم قنبر

دهید اِذن به پابوس حیدر صفدر

و امام(علیه السلام) در پاسخ قنبر می‌فرماید:

علیک من بر تو ای قنبر وفادارم

ببین زه دست زمانه چه سان در آزارم

ببین که فَرق مرا تا بر این ابرو

شکافته ز تیغ جفا اِبن ملجم بدجو

ایـن دیالوگ(گفتگـو) بیـن امیـر مومنـان حضـرت امـام علـی (علیـه السـلام) و دختـر ایشـان حضـرت زینـب سـلام الله علیهـا نیـز صـورت می‌گیـرد از جـا کـه؛ امـام علی(علیـه السـلام) دختـر والامقـام خـود، حضـرت زینـب کبـری (سـلام الله علیهـا) را مـورد خطـاب قـرار می‌دهـد و می‌فرمایـد:

زینب خونین جگر ای دخترم گو که بیاید به برم قنبرم

تا نِگَرَد ریش من از خون ترم نادعلیّاً، علیاً، یا علی

-مونولـوگ (تک‌گویی)«هنگامـی در نمایشـنامه پیـدا می‌شـود کـه بازیگـر- شـخصیت نمایشـی-خطوط نسـبتا طولانـی خـود را بـرای بازیگـران- شـخصیت‌های دیگـر نمایـش- بازگـو می‌کنـد. بقیـه شـخصیت‌ها ثابـت وخامـوش می‌ماننـد تـا وی ماجراهـا و مکنونـات ضمیـر خـود رابیـان کنـد، امـا فرامـوش نمی‌کنـد کـه بازیگـران؛ شـخصیت‌های دیگـر نمایـش نیـز در صحنـه حضـور داشـته و مخاطـب او بـه شـمار می‌آینـد»(ناظـر زاده،۱۳۶۹ :۱۰۸). در ایـن تعزیـه دو شـخصیت اصلـی روضـه‌ی قنبـر {امیـر مومنـان حضـرت امـام علـی علیـه السـلام و قنبر}نیزجهـت بازگویـی مکنونـات و ضمایـر قلبـی خویـش هـم ازآن بهـره می‌جوینـد.

قنبر می‌گوید: مولای من علی جان

قنبر بی دل شده چون بلبلی تا به گلستان فکند غُلغُلی

ورد زبانش به خَفیّ و جلّی نادعلیّاً، علیاً، یا علی

***

قنبر بیچاره منم ای جناب روی تَلطُّف ز غلامت متاب

ذکر تو خوانم تو شَها دِه جواب نادعلیّاً، علیاً، یا علی

***

خواهم از این قصه شوم باخبر پیش روم گوش گذارم به در

شیون و غوغاست که خاکم به سر نادعلیّاً، علیاً، یا علی

-سـولی لوکی(تنهاگویـی) «تنهاگویـی هنگامـی رخ می‌دهـد کـه بازیگـر: شـخصیت نمایـش- بـه تنهایـی و بـرای خـودش-و در واقع بـرای تماشـاگران خطـوط مفصـل رابیـان می‌کنـد و از ماجراهـا و مکنونـات ضمیـر خـود، تماشـاگران را بـا خبـر می‌سـازد. بازیگـر: یاشـخصیت تنهاگـو، گویـی بـا سـایه اش و یـا بـا خـودش حـرف میزنـد و افـکارش را باصـدای بلنـد بازگـو می‌کند»(ناظـر زاده،۱۳۷۳: ۱۰۸). در ایـن تعزیـه امیـر مومنـان حضـرت امـام علی (علیـه السـلام) و قنبـر ازآن بـرای گفتگـو بـا خویشـتن اسـتفاده کـرده و بدیـن وسـیله شـرکت کننـدگان در مراسـم آیینـی تعزیـه روضـه‌ی قنبـر را از ماوقـع و محفوظـات قلبـی وشـخصی خویـش مطلـع می‌گردانند. بـه نمونـه زیـر از متـن تعزیـه روضـه‌ی قنبـر توجـه نماییـد:

امـام علی(علیـه السـلام) کـه در حالـت بیـن بـی هوشـی و هوشـیاری بـوده یـک لحظـه بیـدار می‌شـوند و صـدای قنبـر غـلام خـود را می‌شـنوند. امام(علیـه السـلام) می‌فرماینـد:

میرسدم ناله ی قنبر به گوش هست کسی گو بنماید خموش؟

می شنوم آه از او این سروش نادعلیّاً، علیاً، یا علی

-کنـاره گویـی «جملـه معترضـه‌ای اسـت کـه در ذهـن بازیگـری- شـخصیتی- پیـدا می‌شـود و بازیگـر -شـخصیت- آن جملـه را

بـرای کنـاره‌ی صحنـه خطـاب بـه تماشـاگران بیـان می‌کنـد و هرچنـد صـدای او بـه گـوش تماشـاگران می‌رسـد، امـا او و بازیگـران: شـخصیت‌های دیگـر- چنیـن می‌انگارنـد کـه کلام او را نشـنیده‌اند»(ناظر زاده،۱۳۶۹ :۱۰۹-۱۰۸). کناره‌گویـی توسـط شـخصیت‌های نمایشـی ایـن تعزیـه خطـاب بـه مخاطـب بـرای آگاهـی از اتفـاق در حـال جریـان بـه بیـان می‌آیـد.

و باز امام(علیه السلام) می‌فرماید:

آه که این ناله ی قنبر بود خادم مولای غضنفر بود

چاکر داماد پیغمبر بود نادعلیّاً، علیاً، یا علی

-بهـره گیـری از محـرم راز آن جـا کـه امـام علی(علیـه السـلام) در آخریـن جملـه‌ی خویـش خطـاب بـه قنبـر می‌فرماینـد:

گو به محبّان من از خاصّ و عام آمدنِ مسجد من شد تمام

یاد نمایید مرا صبح و شام نادعلیّاً، علیاً، یا علی

توسط شخصیت های نمایشی این تعزیه شکل می‌گیرد.

درپایـان بایـد گفـت کـه گفتـار شـخصیت هـای نمایشـی ایـن تعزیـه فراخـور حـال و روزشـان بـوده و عـلاوه بـر بیـان موقعیـت و جایـگاه اجتماعـی شـخصیت هـای نمایشـی بـاز گوکننـده فاجعـه ای بـزرگ و غمـی عظیـم بـه هیبـت شـهادت اولیـن امـام عصر {امیـر مومنـان حضـرت امـام علـی (علیـه السلام)}می‌باشـد.

۵.زمان ومکان [1]

هنرنمایـش از جملـه هنرهـای محـدود بـه زمـان و مـکان اسـت، یعنـی بایـد در مـکان معیـن و زمـان معیـن بـه تماشـای آن پرداخـت و خـود آن نیـز در هـر لحظـه از زمـان جـاری اسـت.

هـر نمایشـنامه دارای یـک زمـان کلان(تاریخـی) و یـک زمـان خرد(شـب و روز و...) اسـت، همچنیـن هـر نمایشـنامه دارای یـک مـکان کلان جغرافیایـی و یـک مـکان خـرد (بیابـان، شـهر و اتـاق و..) اسـت. اهمیـت زمـان و مـکان در فضاسـازی نمایـش و طراحـی صحنـه و لبـاس و... بسـیار زیـاد اسـت و در بیشـتر مواقـع کارکردهـای ویـژه‌ای در پیشـبرد رویدادهـا و کار پرداخت‌هـا دارد. زمـان و مـکان در نمایـش بیشـتر بـه وسـیله طراحـی صحنـه بـه تماشـاگر معرفـی می‌شـوند یـا در میـان گفتگوهـا آشـکار می‌گردنـد.

زمـان اصلـی یـا کلان داسـتان تعزیـه «روضـه ی قنبـر» سـال ۴۰ هجـری قمـری و زمـان خـرد آن ایـام شـهادت امیـر مومنـان حضـرت امـام علـی علیـه السـلام بـه ویـژه در روزهـای نوزدهـم تـا بیسـت وسـوم مـاه مبـارک رمضـان مخصوصـا در روز بیسـت و یکـم ایـن مـاه مـی باشـد و مـکان روایـت شـهر کوفـه و مـکان خـرد آن کوچـه هـای کوفـه و خانـه‌ی امـام علـی (علیـه السـلام) می‌باشـد.

۶.فضا وحالت [2]

1Dialogue

1Setting

1Mood and Atmospher

هـر نمایشـنامه دارای فضـای ویـژه خویـش اسـت کـه از سـایر کار پرداخت‌هـا حاصـل می‌شـود، ماننـد صحنـه‌ی جدایـی، سـوز وگـداز، فـراق، مـرگ دردنـاک و فاجعـه بـار قهرمـان اصلـی تعزیـه «روضـه ی قنبـر» کـه بـه ایـن داسـتان، فضـا و حالتـی اندوهبـار می‌بخشـد. ایـن فضـا در واقـع حسـی اسـت کـه در برخـورد بـا عناصـر دیـداری و شـنیداری بـه مخاطـب دسـت می‌دهـد. حالـت فضـا و حـس درونـی شـخصیت هـا وآدم هـای بـازی اسـت و در طـول نمایـش مرتـب تغییـر می‌کنـد.

مـلا محمـد اسـماعیل مطبوعـی در بیـان فضـای داسـتان سـعی کـرده اسـت بـا شـرح دقیـق صحنـه، رویدادهـا، رفتـار و کنـش شـخصیت هـای اصلـی بـه خلـق و تقویـت فضـا کمـک کنـد و در ایـن کار تـا حـد زیـادی موفـق بـوده اسـت. فضـای داسـتان حسـرت بـار، تاثـر برانگیـز و تراژیـک بـوده ودر انتقـال حـس غـم واندوه و افسـوس بـه مخاطـب موفـق بـوده اسـت.

یکـی از توجهـات مـلا محمـد اسـماعیل مطبوعـی در سـرودن ایـن تعزیـه هماهنگـی میـان فضـای فیزیکـی صحنـه بـا حالـت اشـخاص بـازی اسـت. بـرای مثـال در آخـر داسـتان کـه بـه شـهادت امـام نزدیـک می‌شـویم و ایـن اتفـاق در حـال جریـان اسـت از زبـان قنبـر اینگونـه می‌شـنویم کـه:

دُلـدُل سـیه پوشـت کنـم، دسـتی در آغوشـت کنـم، از گریـه خاموشـت کنـم

آقای قنبر یا علی مولای قنبر یا علی

نتیجه گیری

بـا توجـه بـه آنچـه کـه در ایـن مقالـه پژوهشـی آوردیـم نسـخه هـای تعزیـه کـه توسـط دلسـوختگان و عاشـقان اهـل بیـت در رثـای شـهادت ائمـه همـام بـا زبـان دل و بیـان پـر از عاطفـه و احسـاس سـروده شـده اسـت، عـلاوه بـر اینکـه گنجینـه ای از فرهنـگ و ادبیـات مـردم خـوش ذوق و قریحـه مـا بحسـاب می‌آیـد از نظـر فنـی و دراماتیـک نیـز قابلیـت بررسـی دارنـد. ایـن سـروده هـا همانطـور کـه در طـول تاریـخ ایـن مـرز و بـوم شـاهدیم توسـط تعزیـه گردان‌هـا کـه گاه خـود نیـز سـراینده ایـن مضامیـن پـر سـوز وگـداز بـوده انـد اجـرا می‌شـده کـه بـا در نظـر گرفتـن ایـن اصـل سـاختار ایـن سـروده‌ها از سـاختمایه‌های نمایشـی نیـز برخـوردار بـوده اسـت. همیـن اصـل انگیـزه‌ای شـد تـا در ایـن پژوهـش نسـخه تعزیـه روضـه‌ی قنبـر سـروده مـلا محمـد اسـماعیل مطبوعـی را کـه در طـول یـک قـرن اخیـر ابتـدا توسـط خـود ایشـان و بعدهـا دیگـر بانیـان ایـن تعزیـه اجـرا می‌گردیـده بررسـی کنیـم و پـس از معرفـی سـاختمایه هـای نمایشـی آن بـه ایـن مهـم برسـیم کـه ایـن گنجینـه و ذخیـره ی ملـی قابلیـت بررسـی در حـوزه ادبیـات نمایشـی را نیـز دارد.

فهرست منابع

ارسـطو. (۱۳۳۷) هنـر شـاعری، بوطیقـا، ترجمـه و مقدمـه و حواشـی فتـح الـه مجتبایـی، چـاپ اول، تهـران: اندیشـه

زاهـدی، فریندخـت (۱۳۷۶) شـخصیت‌پردازی در ادبیـات نمایشـی، فصلنامـه هنـر، ش۳۴، صـص۵۲-۴۵

مکی،ابراهیـم(۱۳۶۶) مقدمـه ای بـر فیلمنامـه نویـس وکالبـد شـکافی یـک فیلمنامـه، تهـران: سـروش

نـادری نجـف آبـادی (۱۳۷۷) سـر مانایـی و از زیبایـی ادبیـات کهـن ایـران، مجلـه نمـا، ش ۲

ناظـر زاده کرمانـی، فرهـاد(۱۳۶۹) ادبیـات نمایشـی در روم، تهـران: بـرگ

ناظـر زاده کرمانـی، فرهـاد (۱۳۷۳)، مطالعـه تطبیقـی میـان نمایشـنامه وداسـتان، فصلنامـه هنـر،ش۲۵، صـص ۲۸۱-۲۵۹

هولتـن، اورلـی (۱۳۸۷) مقدمـه‌ای بـر تئاتـر آینـه طبیعـت، ترجمـه محبوبـه مهاجـر، تهـران: سـروش، چـاپ چهـارم

مطالعه تطبیقی دو برنامه «ماه عسل» و «۹۰» از منظر مطالعات فرهنگی

سیران چوپان

کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، دانشکده هنر، تهران

dastan.neyesta.@yahoo .com

چکیده

هـر برنامـه و یـا تولیـدی کـه از تلویزیـون پخـش مـی شـود، حـاوی پیـام فرهنگـی و ایدئولوژیکی اسـت. سـاختار دولتـی تلویزیـون ایـران، ایـن پیامهـا و ایدئولوژیهـا را بـا اسـتفاده از رمـزگان خـاص خـود بـه مخاطـب عرضـه مـی دارد. ایـن مقالـه از روش تحلیلـی توصیفـی اسـتفاده مـی کنـد تـا یکـی از برنامـه هـای ایـن تلویزیـون (مـاه عسـل) را در مقطـع زمانـی مـاه رمضـان، بـا اسـتفاده از خوانـش مطالعـات فرهنگـی، نقـد کنـد. بدیـن منظـور بـا اسـتفاده از نشـانه شناسـی «بـارت» اسـتدلال شـد کـه گفتمـان مسـلط بـا اسـتفاده از معانـی «سـطح اول» گفتمـان را «طبیعـی» جلـوه مـی کنـد و در «سـطح دوم»، سـعی در پیشـبرد اهـداف خـود در قالـب اسـطوره سـازی دارد، همچنیـن در پاسـخ بـه سـوال دلایـل اقبـال ایـن برنامـه؛ بـا توجـه بـه معانـی کـه از طـرف مهمانـان بـه بیننـدگان منتقـل مـی شـود آنهـا، مصـداق ایـن معانـی را در زندگـی خـود بـه عینـه دیـده انـد و برنامـه ایـن امـکان را بـه آنهـا مـی دهـد کـه «محـرم راز» و «خـودی» بـه حسـاب بیاینـد. و در آخـر بـا توجـه بـه مشـابهت هـای ایـن برنامـه بـا برنامـه «۹۰» مطالعـه تطبیقـی بیـن ایـن برنامـه هـا، از دیـدگاه متـن هـای «گشـوده» و «بسـته» امبرتـو اکـو، صـورت گرفـت.

واژگان کلیدی:برنامه سازی، گفتمان مسلط، هژمونی، ماه عسل، نود

مقدمه

سریالها و برنامه هایی که در دو مقطع زمانی ماه رمضان و تعطیلات عید از تلویزیون ایران پخش می شوند، با توجه به بافتار جامعه ایرانی - قشر متوسط، از اقبال بیشتر مخاطبین خود برخوردارند. در ماه رمضان این حس و حال (بنا به آمادگی شرایط روحی خود بیننده از لحاظ معنویات و پیامهایی که از طرف برنامه سازان فرستاده می شود) پذیرای بیشتری برای سریالها و برنامه های عامه پسند هستند. یکی از این برنامه ها که در این دو برهه زمانی به روی آنتن می رود، برنامه «ماه عسل» ویژه ماه رمضان است که بنا به نقدهای متعددی که از این برنامه در محافل عمومی، سایت ها و حتی خود برنامه سازان شده است، سازندگان آن که اتفاقا در اواخر سالهای تولیدی خود، مجری برنامه به عنوان تهیه کننده شناخته شده بود، ترجیح دادند که در سال ۹۸ این برنامه را به روی آنتن نبرند. در میان نقدهای منتقدین، از انواع «بدآموزی» و روندهای غیر انسانی، مانند «تحقیر مهمانان» و «تحمیق مخاطبان» و در نهایت «ابتذال» و عباراتی از «صنعت فرهنگ سازی» به چشم می خورد. اما بحث اصلی مطالعات فرهنگی، اثبات این بدآموزی و پیامدهای آن نیست بلکه باید استدلال کند که برنامه سازان با استفاده از کدام معانی و تکنیک ها، رمزگان مورد نظر خود را به بینندگان می فرستند تا در جذب آنها موفق باشند. این پژوهش سعی دارد نشان دهد که؛ این برنامه با استفاده از کدام شیوه ها، ارزشها و هنجارهای گفتمان مسلط را «طبیعی» جلوه دهد و در اذهان بینندگان خود نهادینه می کند، به عبارتی دیگر چگونه از پدیده ها و رویدادهای زندگی روزمره، اسطوره های نو می سازد؟ و سوال دیگر اینکه؛ با وجود طیف وسیعی از انتقادهای پیش روی این برنامه، دلایل اقبال این نوع از برنامه ها چیست؟ به بیان این منظور یکی از قسمتهای این برنامه را که در اولین روز ماه رمضان سال ۹۷ به روی آنتن رفت، انتخاب، سپس کارکرد فرهنگی این برنامه، با استناد به آراء و اندیشه های نظریه پردازانی به مانند «بارت[1] » (از منظر نشانه شناسی) و «استوارت هال[2] » و «امبرتو اکو[3] » مورد بررسی قرار خواهد گرفت و در آخر قیاسی نسبی با یکی از برنامه های پرطرفدار دیگر یعنی «۹۰» که اتفاقا این برنامه نیز بنا به دلایل مسئولین صدا و سیما، از آنتن حذف شد، صورت خواهد گرفت. در این مطالعه تطبیقی قیاس بین شخصیت پردازی و نحوه گفتمان از طرف مجریان برنامه و تفاوت بین چگونگی ارسال پیام و معانی برای جذب مخاطبین و تفاوت بین «متنهای گشوده» و «بسته» بررسی می شود.

در این مقاله در جاهای مختلف، عنوان برنامه ها به مثابه متن در نظر گرفته شده اند[4].

بحث و بررسی

برنامه ماه عسل بیش از ۱۳ سال در تداوم برنامه سازی خود در ماه های رمضان، با فراز و فرودهایی که هر ساله گریبانگیرش بود، به روی آنتن تلویزیون ایران از شبکه ۳ سیما می رفت، این برنامه در اوج ساعات پر بیننده خود (یعنی حدود ساعتی مانده به افطار) پخش می شد. روند کلی برنامه بدین شیوه بود که طی هر قسمت، از یک مهمان دعوت به عمل می آمد، بحث عمده مهمانان حول زندگی شخصی و دست و پنجه نرم کردن با مسائل و مشکلات روزمره بوده است، در این میان هم ممکن بود که مهمان برنامه با صبر و تحمل این مشکلات از وضعیت نابسامان تا حدودی عبور کرده و به اصطلاح، موفقیتهایی کسب کرده است. این مهمانان متشکل از انواع طیف های مختلف سنی(از ۸ سال گرفته تا کهنسالی) اعم از جنس مذکر و مونث را شامل می شد که مجری برنامه در هر اپیزود، سوالاتی از مهمان برنامه می پرسید و به طبع آن جوابهایی را هم بینندگان و هم برنامه سازان دریافت می کردند. برای تحلیل این پژوهش، اولین قسمت از برنامه ماه عسل در سال ۹۷ در نظر گرفته شده است. در اولین سری جدید برنامه، مجری به مانند هر سال با سر و رویی آنچنانی و ژستهای خاص خودش، بر روی صحنه تلویزیون ظاهر می شود و خبر از آمدن ماه رمضانی دیگر و بلافاصله به معرفی اسپانسرهای برنامه و تبلیغات برای اپلیکیشن، می پردازد. سپس با یک موزیک هیجانی، همچون فستیوالهای هالیودی، وارد فضا و دکور جدید می شود. طراحی دکور و کل فضای صحنه اعم از صندلی، کف صحنه، تصویر روی دیوار نیز مستفیض از سالن جشن فستیوال «اسکار» شده است. طراحی خود آرم یا لوگوی برنامه نیز، بی شباهت به یکی از کانالهای عربی در ماه رمضان نیست حتی در هنگام پخش این لوگو شاهد موزیک عربی هستیم. روند کلی در این برنامه، نشان دادن قسمتهایی از مهمانان برنامه سال گذشته است به قول خود مجری:«این کار را کرده ایم که فراموش کار نباشیم و حواسمان به رفقایمان که منت گذاشته اند و سالهای پیش تشریف آوردند، باشد».

تولید کنندگان این برنامه، در اکثر قریب به اتفاق اپیزودهای این سالها، از مهمانانی دعوت به عمل آورده اند و زندگی افرادی را به نمایش گذاشته اند که مستحق لطف و کمک دیگران، چه از طرف نهادهای قدرت و چه از طرف افرادیکه در سطح جامعه آنها را نمی بینند و یا دیده اند و گذر کرده اند، هستند و طرفداران آن، بدلیل اینکه این برنامه رابط میان این پیوندهاست را می ستایند همچنانکه در بعضی از قسمتهای برنامه، مسئولینی را می بینیم که با گویشهای مختلف در ستایش و تکریم از آن برخواستند. اما نکته ای که در اینجا به ذهن خطور می کند این است که؛ اگر این برنامه و متن تا این حد ستایشگرانه از طرف مسئولین و عامه مردم ستودنی بود، دلیل حذف آن از آنتن تلویزیون چه می تواند باشد؟ همانطور که رومن یاکوبسن مراوده زبانی را نوعی ارتباط نشانه شناختی می داند که طی آن «گوینده با استفاده از رمزگانی مطابق با نظام نشانه شناختی قابل فهم برای «مخاطب» «پیامی» را ارسال می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۷: ۳۵۰). برنامه سازان ماه عسل نیز کارکردهای ایدئولیژیکی و گفتمانی مورد نظر را با استفاده از این مفاهیم نشانه شناختی و در قالب رمز به بیننده خود ارسال می کند. وظیفه منتقد این است که از پس لایه ی ظاهرا «معصوم» متن ارزشها و باورهایی نهفته را شناسایی کند. «تمایزهای اجتماعی در یک فرهنگ توسط رمزگان اجتماعی تعیین می شوند. ما هویت اجتماعی خود را به واسطه کارهایی که انجام می دهیم، شیوه سخن گفتن، لباس پوشیدن، مدل مو، محیط بومی، مالکیت و... منتقل می کنیم. زبان همواره به عنوان نشانی کلیدی از هویت اجتماعی ما عمل می کند»(چندلر، ۱۳۹۷: ۲۲۹). از همان آغاز، بین فرم و محتوای برنامه، تنشی اساسی وجود دارد و آن اینکه برنامه و کلیت آن - با توجه به مالکیت دولتی صدا و سیما که سیاست گذاریهای حاکم بر سازمان در چنین برنامه های معنوی، معطوف به ترویج اندیشه های دینی است- ادعا دارد که در ماه رمضان، فضایی معنوی و به گفته مجری «حال خوب» را برای بیننده قرار است رقم بزند، حال آنکه شواهد و قراین فرمیک در متن، مثل لباسهای آنچنانی خود مجری همراه با ادا و اطوارها و حرفهای ناسنجیده‌ای که بعضا دچارش می شود، دکور، طراحی صحنه و... در پارادوکسی فاحش بین سطح اجتماعی مهمانان و برنامه قرار دارند. تولید کنندگان این برنامه بحث تخصصی فضای روانی و استودیوی کار، که «توجه به آیین حرفه ای و صنعتی است که در آنها مفروضات فرهنگی و روابط اجتماعی را می توان از صنعت آموخت» (منتظر قائم و همکاران،۱۳۹۷: ۱۷۸) را زیر پا گذاشته اند، به عنوان مثال در یکی از برنامه های سالهای گذشته بچه های کار، زیر دکور صدف مانند و بر روی مبلهای سلطنتی نشسته اند و با ورود مجری، طرح صدف دار با جک به طرف بالا کشیده می شود و مجری با برتری حاکی از توانایی قدرت و ثروت، به بچه های کار می گوید:«یاد شهر بازی نیفتادید که دکور ما رفت به بالا؟» در برنامه ای که اکثر مهمانان از طبقه متوسط و عام جامعه هستند، بایستی فضای روانی افراد متناسب با فضای استودیوی کاری، باشد. به بیان کلی در اینجا فرمهای متن، حکم دالی را دارند که با مدلول خود که همانا محتوای اثر است، هیچ منافاتی باهمدیگر ندارند.

«ویکی مایر» بیان می کند که «تجارت و مالکیت در تضاد با خلاقیت قرار می گیرد که به نوعی به همسازی فکری در ساخت محتوا جهت تاثیر بر مخاطبان انبوه دارد. این شیوه تولید، نقش کاتالیزوری دارد که به حفظ جنبه های ساختاری اجتماعی می پردازد» (به نقل از منتظر قائم و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۷۶) در شروع برنامه، مجری بحث تجارت را پیش می کشد و با گفتن:«مثل هر برنامه دیگری» این عمل حامی را تعمیم می دهد و حامیان مالی را به گفته

۱نویسنده، فیلسوف، نظریه‌پرداز ادبی، منتقد فرهنگی، و نشانه‌شناس معروف فرانسوی بود.از جمله مؤلفه‌های مهم آثار او ساختارگرایی و پساساختارگرایی و همچنین تحلیل نشانه‌شناسانه متون ادبی و پدیده‌های فرهنگی اند.

۲ نظریه‌پرداز فرهنگی انگلیسی‌ست.

۳ نشانه‌شناس، فیلسوف، متخصص قرون وسطی، منتقد ادبی و رمان‌نویس ایتالیایی بود. اکو پس از گرفتن مدرک دکترا در دانشگاه تورینو، در دانشگاه‌های میلان، فلورانس، بولونیا و کولژ دو فرانس تدریس کرد.

۴ از منظر مطالعات فرهنگی، هرکجا با دال و مدلولهایی مواجه باشیم، با نوعی «متن» سرو کار داریم.

خود مجری، که کاملا مرتبت و متصل به موضوعات هستند، و قرار است با کارهای کارستان مردم، چون سال گذشته، اتفاقهای بزرگی را رقم بزنند، دست به کار می شوند. این واژه «کارهای کارستان» در خود برنامه از زبان دو مسئول دیگر نیز مکررا به زبان می آید. برنامه ماه عسل مقوم هژمونی و ایدئولوژی حاکم است، ایدئولوژی حاکم از طرف مسئولین اینطور القاء می کند که؛ بنا بر تعلق ردیف بودجه به سازمانها، بر اساس مصوبه مجلس بایستی این بودجه ها در فصول و ردیف خاص هزینه بشود و ممنوعیت قانونی دارد که این بودجه ها را در جایی دیگر استفاده بشود. یک نکته آیرونی وار (خلاف واقع گفتن) را هم چنین مسئولی بیان می کند که: ما حق نداریم حتی ریالی از این پولها را بابت امور شخصی استفاده کنیم و این خلاف روند اوضاع مسئولین ماست. نکات ریز و قابل سوال در این جملات بیان شده از طرف مسئول دعوت شده در جایگاه زندانها است که مربوط به بحث این گفتار نیست اما چنین نکاتی هستند که نیت اصلی هژمونی مسلط حاکم را برملا می سازد. در واقع هژمونی حاکمان نسبت به بینندگان خود بدین شیوه است که؛ بدلیل منعهای کاملا قانونی، امکان کمک به نیازمندان بسیار سخت است و اگر هم باشد بسیار کم است اما مردم فهیم و فداکار می توانند بخشی از این نقصان را جبران کنند، به عبارتی نقش بیننده در این برنامه به مانند نقش مخاطب در دوره پست مدرن است که تفسیر او از خود متن، نقش تعیین کننده ای در سرنوشت متن دارد، از همین رو بیننده هم در جایگاه مردمی، هم بیننده برنامه است هم نقش همذات پنداری با مهمانان برنامه را بر عهده دارد و در غم و اشکهای آنان نیز شریک می شود و نهایتا از لحاظ مالی نیز به کمک آنها می شتابد و وقتی همه چیز طبیعی جلوه کرد، با تشکر و تملق مسئولین روبرو می شود و احساس آرامش و خیر و برکت به زندگیش دست می دهد و در نهایت از کل جریان لذت می برد. بی دلیل نیست که رئیس کمیته امداد در ادامه برنامه اشاره می کند که: «من همیشه گفتم برنامه های خوب بهتره منتهی به یک هدف واقعی، مثبت و کمی بشود این را به مجری خوب برنامه نیز گفتم، هدف و ایده ما، واقعی شد و افکار مردم در این برنامه ها تحریک و تهیج می شود و مردم به وجد می آیند، می خواهند یک کار خیر هم بکنند». مجری برنامه نیز از حال خوب حرف می زند و صندلی که در این برنامه متعلق به «خود خود خود مردم» است. از این بحثها می توان نتیجه گرفت که این برنامه دکانی سه نبش باز کرده است بین مردم، مسئولین و مهمانان، در این وسط هم با تصویب بودجه های میلیاردی برای یک برنامه پر بیننده، خالی از لطف برای خود برنامه سازان بویژه مجری برنامه، نبوده است. بارت قائل به دو نشانه است؛ نشانه های سطح اول و نشانه های سطح دوم در این تعریف دال همراه مدلولی که با آن تداعی می شود، مجموعا یک نشانه را بوجود می آورند، اما نشانه سطح دوم در واقع همان چیزی است که بارت آن را مصداق اسطوره در زمانه حاضر می داند. سازوکار شکل گیری اسطوره های مورد نظر بارت از این قرارند: دال و مدلول با یکدیگر پیوند می خورند و بدین ترتیب ابتدا نشانه ای زبانی در سطح اول شکل می گیرد که به ساحت زبان تعلق دارد، اما همین نشانه در سطح دوم حکم دالی را پیدا می کند که با مدلول دیگر پیوند می خورد و بدین ترتیب نشانه ی دیگری شکل می گیرد که ماهیتی اسطوره ای دارد (پاینده، ۱۳۹۷: ۲۸۳). اگر بخواهیم با این رویکرد، هژمونی حاکمیت را در این برنامه تفسیر کنیم بدین شیوه است که دال که همانا افراد مستمند و قشر ضعیف و آسیب دیده جامعه هستند به مدلول خود یعنی مردم و بیننده، از لحاظ مالی نیازمندند و آنها نیز کمک می کنند -کما اینکه از آمار حدود ۲۰ میلیاردی از کمک مردم در برنامه خبر داده می شود- بدین ترتیب معنای سطح اول در شکل ساده و طبیعی خود صورت می گیرد اما در معنای ضمنی و سطح دوم خود، کمک مردم دالهایی هستند که مدلول جدید خلق می کنند که همانا حاکمان و قدرتمندانی که در جایگاه پاسخگویی به وضعیت اسف بار جامعه هستند، اما شانه خالی می کنند و با تحریک و تهیج ذهن مخاطب از طریق کمک به نیازمندان، آنها را به عنوان یک اسطوره به نفع هژمونی قدرت حاکم معرفی می کند، تا بدین شیوه جبران مافات ضعفهای خود باشد و در عین حال همه چیز در سطح اول بودگی باقی بماند. این شیوه از گفتمان یک پیامد دیگر نیز دارد و آن اینکه نیازی به کنش اجتماعی و یا اعتراض نیست کافی است ثروتمندان کمی از دارائیشان را بذل و بخشش کنند، همه ی مسائل حل خواهد شد.

دلایل استقبال در برنامه ماه عسل

الف۱- «از منظر نقد ادبی بر مطالعات فرهنگی هر]برنامه ای[خواه مورد پسند عامه و خواه مورد تایید نخبگان، عرصه ای است برای تولید طیفی از معانی و هویت های گفتمانی» (همان: ۳۴۸).

از دیدگاه استوارت هال از سه موضع یا جایگاه می توان با رمزگان فرهنگی مواجه شد ۱- جایگاه مسلط هژمونی دار که مخاطب از همان رمزگانی برای رمزگشایی استفاده می کند که تولید کننده برای تولید به کار برده است ۲- جایگاه جرح و تعدیل شده مخاطب امکان می یابد که در عین پذیرش چهارچوب فرهنگی که متن برایش تعریف کرده است، نیازها، امیال و برداشت های خود را نیز ملحوظ کند ۳- جایگاه تقابل جو گاهی مخاطب با تشخیص رمزگان متن متوجه می شود که مولف چه معنایی را در نظر داشته است اما تعمدا از پذیرش آن معنا سر باز می زند و در عوض خوانشی بدیل به دست می دهد که متضمن استنباطی متفاوت از متن است (همان: ۲۹۷).

با توجه به استقبال مردم عامه از این برنامه و موج کمکها و احساس همذات پنداریهایی که با این برنامه در محافل عمومی بین مردم رایج شده است، به نظر می رسدکه برنامه با گفتار و نوع روایت مهمانهایش، وارد رابطه ی «جایگاه مسلط- هژمونی دار» با گفتمان مسلط می شود و بیننده از همان رمزگانی برای رمزگشایی استفاده کرده است که برنامه سازان برای او تدارک دیده اند. وقتی مشاهده می کنیم می بینیم که اکثر مهمانان برنامه از طبقه متوسط جامعه بر آمده اند، آنها با مشکلات و مصائبی روبرو شده اند که بینندگان آن برنامه نیز، به نوعی مصداقهای این رنجها و دردها را در زندگی خود دیده اند و لمس کرده اند بنابراین دست به «خودآزاری» می زنند و همراه با روایت مهمانان، روایت دیگر خود را نیز در ذهن مرور می کنند تا بدین ترتیب آلامی باشد بر زخمهای زندگی خود.

ب۱- نکته ای که بایستی به دلایل استقبال از این برنامه اضافه کرد، حسی از «فضای صمیمی و پر الفت» ایجاد کردن چنین برنامه هایی است گویی که این]نوع برنامه ها[بیننده را در جایگاه محرم راز و خودی قرار می دهد (همان: ۳۴۶). مجری برنامه با حرفهای خودمانی و گاها تپق هایی که می زند و از بزرگواریهای مردم می گوید که: به بزرگواری خودشان تمام کمبودها را بر ما می بخشایند، حس صمیمی بودن را القاء می‌کند و به بیننده این امکان را می دهد که رازدار همه ی آن مسائل و مشکلاتی است که گریبانگیر مهمانان شده است و در واقع نیروی «خودی» محسوب می شود.

پ۱- با توجه به اینکه خود برنامه هیچگاه در صدد شناسایی و طبقه بندی کردن مخاطبین خود برنیامده است، به نظر می رسد یک عامل استقبال به برنامه، اوج ساعات پر بیننده باشد، به دلیل پخش شدن برنامه در اوج ساعات آخر مانده به افطاری و روزه دارانی که بر طبق عادت، تلویزیون را روشن می گذارند تا به دقایق اذان نزدیک شوند، در این بین نیز خوش چهرگی خود مجری برنامه برای سنین و طیف خاص بینندگان، و اداها و اطوار روزی که چه از لحاظ زبانی و چه از لحاظ رفتاری دارد، بی تاثیر نباشد.

مطالعه تطبیقی بین دو برنامه «ماه عسل» و برنامه «۹۰»

برنامه ۹۰ نیز همانند ماه عسل مدتهای مدیدی بود که با اجرای ثابت یک مجری در طول سالیان زیاد بر روی آنتن شبکه ۳ سیما پخش می شد. سابقه ی این برنامه به سال ۱۳۷۸ برمی گردد و حدود ۱۹ سال در تلویزیون تداوم داشت. روند این برنامه به ورزش فوتبال اختصاص داشت و هر هفته اکثر بازیهای باشگاهی و ملی فوتبال ایران را مورد نقد و کنکاش قرار می داد. بنیان‌گذار، مجری و تهیه‌کننده این برنامه عادل فردوسی‌پور است. این دو برنامه از لحاظ ساختاری (شخصیت مجری و مهمانان و طول پخش) وجه‌های مشابهت فراوانی با یکدیگر دارند. این قیاس بویژه از این نظر بجاست که هر دو از آنتن این شبکه حذف شدند اما با تفاوت دو دیدگاه، یکی با فشار منتقدین و نخبگان و دیگری با فشار از طرف خود سازمان صدا و سیما. از دیدگاه «امبرتو اکو» متن ها به دو گروه «بسته» و «گشوده» تقسیم می شوند. »او استدلال می کند که متون بسته راه را بر کنشگری خواننده می بندند این متون بر اساس پیام مورد نظر خالق اثر، خواننده را به سوی یک متن قرائت واحد سوق می دهند... مخاطب این متون دریافت کننده ی منفعل پیامی است که خالق اثر مستقیما به او ابلاغ می کند، متقابلا متون گشوده خواننده یا مخاطب خود را در

وضعیتی قرار می دهند که ناگزیر از فکر کردن به معانی متن باشد. معنا در این متون، یگانه یا یکتا و از پیش مقرر نیست. معانی این متون، حاصل صناعات هنری به کار رفته در آنها و تعامل مخاطب با آنهاست» (همان: ۳۳۴). در بخش خوانش برنامه ماه عسل استدلال شد که این متن، خواننده را در جایگاه مسلط هژمونی دار قرار می دهد که غیر از پیام فرستنده، برداشت دیگری نداشته باشد. اما در قیاس با آن برنامه ۹۰ با اینکه ورزشی بود فقط به تشریح ورزش فوتبال نمی پرداخت بلکه در بخشهای مختلف آن به روابط میان فرهنگ جامعه، مردم، سیاست و حتی جغرافیای مناطق با نگاهی دگرگون و متمایز، به پدیده فوتبال پرداخته می‌شد و به نوعی این حرکت و گشودگی را مدیون مجری خود می دانست. مثالهایی از اجرای دو مجری می تواند این نظریه را تحکم ببخشد.

الف۲- در بعضی از جاه ها اقدام هر دو مجری برنامه ها، قانون شکنانه است یعنی بعضی از ساختارهای حاکمیت را بهم می ریزند اما یکی این اقدام را در دعوت از مزون دار لباس یا هکر ساختار را می شکند و دیگری در پرداختن به گفتمان فرهنگی جامعه و روز. یکی اعتلای قانون در سطح اولیه و ظاهری و دیگری اعتلای قانون بر آمده از انسانیت، به نفع مردم.

ب۲- مجری ماه عسل یک «قهرمان» محسوب می شود، قهرمانی که با یک ویژگی به بیننده نشان داده می شود، فردی خوش چهره با کت و شلوارهای آنچنانی و ادا و اطوارها و تیپ هایی که در وسط برنامه هم برای بیننده و هم مهمان به نمایش می گذارد او داراها را به ندارها متصل می کند و در صحنه ای با قهرمانی تمام که از سر و رویش فریاد می زند، به دو جوان روبرو و مادر پیرشان با افتخار اعلام می کند که: «فلان مرکز آرزوی شما را بر آورده کرد و یک آپارتمان به شما اهدا کرد اما بر سر متراژ خانه چانه نزنید و راضی باشید. مسئولین بخاطر این ویژگیش به او لوح تقدیر می دهند و تحسینش می کنند. اما مجری برنامه ۹۰ سراسر شخصیت است، فردی معمولی که در صحنه های گفتگو با مهمانان کاملا چند بعدی و بدنمند به مخاطب معرفی می شود، در بحثها شرکت می کند گاهی متاثر است و گاهی شاد و همیشه موضع نقد را نسبت به مسائل رعایت می کند اما در اینجا، مسئولین خود سازمان، به خاطر این رفتارهای اکتیو، او را توبیخ می کنند. به بیان کلی مجری برنامه ۹۰ تفسیر پذیر است.

پ۲- مهمانان ماه عسل با یک ویژگی به بیننده نشان داده می شوند، ایستا، قشر عام و متوسط جامعه و دارای مشکلات و مصائب، اما مهمانان ۹۰ فعال، جایگاه طبقاتی مختلف و ترکیبی از شادی و غم هستند.

ج۲- متنهای گشوده از دیدگاه امبرتو اکو، بجای موعظه کردن و یا تحریک بینندگان خود به گریستن، مخاطب را دعوت به گفتگو و برانگیختن تفکر می کند. بارها اتفاق افتاده است که مجری برنامه ۹۰ با سوالهای نکته بینانه، مهمانان و بویژه مسئولان را در غافلگیری و منگنه قرار داده است تا به عملکردهای خود پاسخگو باشند و بدین شیوه امکان عمل مخاطب خود را در جایگاه «جرح و تعدیل» را فراهم کند. اما در متنهای بسته بیننده را مخاطب موعظه های یکطرفه خود قرار می دهد و مجال واکنش و اظهار نظر را نمی دهد. از این متنها تنها صدایی که بر می خیزد، «پیام» خود متن است.

د۲- «باز آفرینی هنر با بازتولید یکسان نیست، بازتولید بدون صناعت است حال آنکه باز آفرینی به شیوه ای صناعتمندانه صورت می گیرد و تاثیری آشنایی زدایانه در پی دارد» (همان: ۳۳۵). به عنوان مثال در برنامه ای که صرف بازتولید نیست، تجلیل گفتاری از طرف مجری به کارگردان مطرح داخلی برای برنده شدن در فستیوال اسکار آنهم در برنامه ای ورزشی، حالتی آشنایی زدایی برای مخاطب دارد، در متنهای گشوده که هر لحظه ممکن است باز آفرینی در آن صورت بگیرد، مخاطب بصورت فعالانه در بحثها و رویدادها شرکت می کند و هر لحظه منتظر یک رویداد جدید است. منتهای بازتولیدی نه تنها صناعتمند نیستند بلکه دائم در حال تولید و تکرار دوباره خود می باشند، در طول چندین سالی که برنامه ماه عسل تولید می شد نه تنها راه پیشرفت را در بر نگرفت بلکه سرانجام آن، منتهی به قطع برنامه از طریق فشارها و نقدهایی بود که بر این برنامه وارد می شد، این در حالیست که متنی به مانند ۹۰ به واسطه اسطوره شدن و جا باز کردن برنامه سازان، بویژه جسارت مجری اش در دل مخاطبین خود و پرداختن به مسائل روز و برملاکننده ی آنچیزهایی که نباید بر ملا می شدند، با در بسته سازمان صدا و سیما مواجه شد. به قول شاعر جرمش این بود که اسرار هویدا می کرد.

نتیجه گیری

هر برنامه و یا تولیدی که از تلویزیون پخش می شود، حاوی پیام فرهنگی و ایدئولوژیکی است. در این مقاله سعی شد با استفاده از رویکردهای نظری، به سوالاتی که مطرح شده اند، پاسخ در خوری با استفاده از نظریات نظریه پردازان، داده شود. استدلال شد که هدف از برنامه سازان ماه عسل در معنای سطح اول تحریک و تهیج احساسات مردم عامه به منظور آنچه که خود ادعا می کنند، همانا کمک به همنوعان خود است اما در سطح دوم جایگاه مسلط هژمونی دار به نفع قدرت حاکم است. قدرت حاکم از فرد می طلبد که به جایگاه خود قناعت بورزد و کسی را در این وضعیت اسف بار مقصر نداند بلکه خدا را شاکر باشد و تسلیم تقدیر شود. فرهنگ عامه هم میدان رویارویی و مقاومت است و هم ابزاری برای اعمال سلطه ایدئولوژیک طبقه حاکم. با استفاده از سه رویکرد هژمونی استوارت هال، استدلال شد که با توجه به دلایلی که برای اقبال به برنامه از طرف مردم عامه جامعه، روبرو شد، معلوم گردید که مخاطب تسلیم برنامه و معنای متن را آنگونه که گفتمان مسلط از او می خواهد، خوانش می کند زیرا احساسی از همذات پنداری با اکثر مهمانان برنامه دارد و مشکلات و مصائب آنها را با تمام وجود درک کرده است و متن یک احساس خودی و محرم راز به او دارد و متقابلا او نیز با تمام وجود این خودی بودن را ارج می نهد و به ندای مسئولین و مجری برنامه جواب مثبت می دهد.

در برنامه هایی که نگرشی انتقادی بر عرف های آشنای حاکم بر سازمان دارند، انداختن پرتوی غیر عرفی، این مجال را به مخاطب خود می دهد که به هنگام دیدن برنامه و یا سریالی این تفکر را در ذهن بپروراند که تفسیر دیگری از آنچه نشان و به خورد من (مخاطب) داده می شود، وجود دارد، این تفسیر را نوعی پادگفتمان می گویند که گفتمان حاکم را به چالش می کشد بدین منظور قیاسی بین دو برنامه ۹۰ و ماه عسل صورت گرفت تا معلوم شود که متنهای گشوده و متنهای باز چه نوع متنهایی هستند و مخاطب در کجای این متنها قرار می گیرد. این قیاس از خود مجریهای برنامه و رمزگانی که از آن با مخاطب خود استفاده می کنند، مورد بررسی قرار گرفت که مشخص شد مجری ماه عسل یک قهرمان است در حالیکه مجری ۹۰ عنوان شخصیت را یدک می کشد و با عملکرد خود، مخاطب را درگیر وضعیت موجود می کند تا تفسیر خود را داشته باشد. اما در این بین یک سوال اساسی مطرح می شود و آن اینست که؛ هردوی این برنامه ها، از یک شبکه و یک سازمان پخش می شدند که اتفاقا هر دو نیز بسیار پر طرفدار بوده اند و حتی در جاهایی ممکن است که مخاطب مشترک نیز داشته باشند اما چطور است که یکی گفتمان مسلط هژمونی دار را تقبل می کند و دیگری در جایگاه تقابل جو قرار می گیرد، آیا در این مناضعه، هژمونی حاکم است که قدرت بیشتری دارد یا ضعف اساسی مخاطب است که بایستی بر روی آن کار شود؟ با توجه به اینکه این سوال مورد بحث مقاله نبود، می تواند دستاویزی باشد برای پژوهشگر بعدی که در این باب به پژوهش بپردازد.

فهرست منابع

پاینده، حسین (۱۳۹۷) نظریه و نقد ادبی، درسهای میان رشته ای، تهران: انتشارات سمت.

چندلر، دانیل (۱۳۹۷) مبانی نشانه شناسی، تهران: انتشارات سوره مهر.

منتظر قائم، مهدی و رئوف، مسعود (۱۳۹۷) آسیب شناسی فرایند تولید برنامه در تلویزیون (مطالعه موردی، برنامه ماه عسل؛ ۹۴)، فصلنامه علمی پژوهشی اسلام و مطالعات اجتماعی، سال ششم، شماره اول، صص ۱۹۸-۱۷۰

بررسی جایگاه سواد رسانه‌ای در رسانه‌ها

زهرا حاجی احمدی

کارشناس نمایش و دانشجوی کارشناسی ارشد تهیه‌کنندگی رادیو

zahra1991hajiahmadi@gmail.com

چکیده

هدف از این مقاله«بررسی جایگاه سواد رسانه ای در رسانه ها» بوده. اساس رسانه که بستری برای نشر و اطلاع رسانی و همچنین اشتراک گذاری جهان شمول داده ها و مبناهاست، نیازمند سوادی رسانه ای به ویژه برای اهل فن آن است که جهت جذب حداکثری مخاطبان به آن نیازمند است.

روش تحقیق در این مقاله به صورت توصیفی- کتابخانه‌ای و با کمک منابع اینترنتی است. در این مقاله ابتدا با نگاهی گذرا به مفاهیم رسانه، سواد رسانه ای، سواد و رسانه و همچنین کمک آن به افراد جامعه خواهیم پرداخت و درمی یابیم که رسانه، نقش تجسم مفاهیم و معانی زیادی را می تواند به عهده داشته باشد. سوال اساسی این است که با وجود اندیشه هایی متفاوت در مورد ارتباط این دو، یک رسانه تا چه میزان از عناصر و کارکرد سواد رسانه ای می تواند استفاده کند؟ و با رعایت چه شرایط و موازینی به این درجه از جذب، تاثیرگذاری و در نهایت رضایتمندی مخاطب می رسد؟ در نتیجه ی پژوهش مشخص می شود که لزوم داشتن و وجود و آموزش سواد رسانه ای چه برای فعالان رسانه و چه مخاطبان، کمک شایان توجهی به این مقوله خواهد کرد اگر در سطوح مختلف آموزشی به آن پرداخته شود.

واژگان کلیدی: سواد رسانه ای، رسانه، برنامه، فعالیت، کارکرد

مقدمه

وسایل ارتباط جمعی با کارکردهایی که در جامعه دارند، همواره در تعامل طبیعی با جامعه و محیط اطراف خود هستند و امروزه این رقابت شدید جهت جذب مخاطب در بین رسانه‌ها افزایش یافته است. استفاده از روش‌های تامین کننده‌ی رضایت و اقناع مخاطبان و توجه به نیازها و نگرش‌های آنان، ضروری و از لوازم موفقیت آمیزی است که هر زمان با کم توجهی رو به رو شد، فرصت را به رسانه ی رقیب خود داد.

با توجه به این که مخاطب، اراده مند و متفکر است و با داشتن قدرت تصمیم گیری و انتخاب؛ هر چه را با نیازهایش تنظیم می کند، به ویژه رادیو و تلویزیون نیز باید فعالیت ها و اهداف اساسی خود را با توجه به شرایط و ضرورت های محیطی او تنظیم کند و نیازسنجی مخاطبان و واکنش آنان را مورد توجه قرار دهند.

لذا هر چه رسانه هدفمند تر باشد، یعنی محتوا و پیامی که در برنامه دنبال می کند، همان کلیدی است که برای قفل جذب مخاطب کاربرد دارد.

سواد رسانه ای نیز مانند شاه کلید این قفل است که علاوه بر در دسترس بودن مخاطب، نسخه ای از آن در دست اهالی رسانه و فعالیت های مرتبط آنان در این راستا است. «سواد رسانه ای[1] مجموعه‌ای از مهارت‌های قابل یادگیری است که به توانایی دسترسی، تجزیه و تحلیل و ایجاد انواع پیام‌های رسانه‌ای اشاره دارد و یک مهارت ضروری در دنیای امروزی به شمار می‌رود. برای حرکت در محیط رسانه‌ای پیچیده امروز باید قادر به درک بهتر پیام‌های رسانه‌ای باشیم»(شکرخواه، ۱۳۸۵: ۶۸).

رسانه

رسانه در لغت به معنای واسطه ای است برای انتقال پیام و در اصطلاح به ابزاری اطلاق می شود که پیامی را از یک منبع(فرستنده) به یک مقصد(گیرنده) می رساند. بنابراین هر رسانه دارای، عناصری است که به کیفیت انتقال پیام و ارتباط با مخاطب کمک می کنند.

با توجه به این نکته، کارکردهای ارتباطی هر رسانه نیز از دیگر رسانه ها متفاوت است. اما این نکته را نمی توان منکر شد که وجود همین کارکردها است که در تحلیل وضعیت آن ها نقش مهمی دارد.

رسانه ها در واقع پاسخگوی نیازهای مخاطبین بوده اند، اما یک برنامه ساز به این مهم دست نمی یابد مگر این که در فکر غنای هر چه بیشتر برنامه های خود باشد.

سواد رسانه ای

«سواد رسانه‌ای؛ مفهومی قدیمی است که نخستین بار مارشال مک لوهان در سال ۱۹۶۵ آن را به کار برد. وی معتقد بود زمانی که دهکده جهانی فرا رسد باید انسان ها به سواد جدیدی به نام سواد رسانه ای دست یابند. وقتی ما پایه‌های سواد رسانه‌ای را به زبان حاضر ترجمه می‌کنیم، امروز دیگر نمی‌توان از تعریفی استفاده کرد که در سال ۱۹۶۵ آقای مک لوهان برای سواد رسانه‌ای اعلام کرد. می‌بینیم که یونسکو مرتب این تعاریف را تغییر می‌دهد. پیش از این روزگاری کامپیوتر نشان پیشرفت بود اما امروز سرانه داشتن افراد خبره و نخبه جامعه، تعیین کننده پیشرفت یک کشور است که گاهی در کشورهای پیشرفته وجود این افراد از یک درصد به ۱۰درصد هم رسیده است. با این توضیحات می توان گفت که سواد رسانه‌ای مجموعه‌ای از مهارت‌های قابل یادگیری است که دسترسی به توانایی، تجزیه و تحلیل و ایجاد انواع پیام‌های رسانه‌ای را دربر می گیرد»(https://www.irna.ir/new) در نتیجه شناخت، رعایت و به کارگیری این اصول، توفیق کار را تضمین می کند. در امر به کارگیری وسایل ارتباط جمعی عمومی و رادیو و تلویزیون خصوصاً ضروری است قبل از هر اقدامی، از اصول و قواعدی بهره مند شد که مکرراً در بوته ی آزمایش قرارگرفته و درستی آن ها ثابت شده است. متناسب با نوع برنامه، فعالیت و گستردگی یا محدودیت و شکل و زمان برنامه، پاره ای از این اصول قابل حذف است و امکان اضافه کردن اصولی مشابه وجود دارد.

شکرخواه می گوید(۱۳۸۸): «سواد رسانه‌ای یک موضوع متضلع است که قدرت درک مخاطبان از نحوه‌ی کارکرد رسانه‌ها و شیوه‌های معنی‌سازی در آن‌ها را طرف مورد توجه قرار می‌دهد و می‌کوشد این واکاوای را برای مخاطبان به یک عادت و وظیفه تبدیل کند:

الف: ارتقاء آگاهی نسبت به رژیم مصرف رسانه‌ای؛ و یا به

1Media Literacy

عبارت بهتر تعیین میزان و نحوه‌ی مصرف غذای رسانه‌ای از منابع رسانه‌ای گوناگون که در یک کلام همان محتوای رسانه ها ست.

ب: آموزش مهارت‌های مطالعه یا تماشای انتقادی

ج: تجزیه و تحلیل اجتماعی، سیاسی و اقتصادی رسانه‌ها که در نگاه اول قابل مشاهده نیست» (http://farsi.khamenei.ir).

در هر صورت می توان گفت که در عصر چندرسانه ای و ارتباطات مستقیم، رادیو هنوز جایگاه گسترده ای دارد.

به طور کلی آنچه را که از فرستنده، ارسال و توسط گیرنده دریافت می شود، برنامه می گویند. به عبارت دیگر مجموعه ای از داده-های جمع آوری شده، که به قسمی تهیه و ارائه شوند تا بتوانند فکر یا دانش خاصی را به مخاطب برسانند.

به عبارتی دیگر می توان گفت؛

به طور کلی به هنگام برخورد با پیام های رسانه ای در دو سطح باید عمل کرد:

سطح مقدماتی و اولیه ی پیام ها

یک سطح مقدماتی و اولیه که طی آن مخاطب به موضوعات و پرسش هایی مانند چه کسی پیام های رسانه ای را می آفریند؟ از چه فنونی استفاده می کند؟ و با چه هدفی پیام را ارسال می کند؟ توجه دارد. در این سطح مخاطبی که دارای سواد رسانه ای است، این توانایی را دارد که پدیدآورندگان پیام ها (کارگردان، بازیگران تهیه کنندگان، سیاست گذاران و. ..) را تشخیص دهد.

چنین مخاطبی از نقش صدا، موسیقی و سایر جلوه های ویژه برای القای فضا و معنی در انتقال تصاویر تا حدودی با خبر است و قادر است تشخیص دهد که هر پیام برای چه گروهی از مخاطبان تهیه و پخش می شود، هدف پیام آفرینان (اعم از اهداف سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی) را در نظر داشته، میزان تأثیرگذاری پیام ها را تعیین کند و پیامدهای آسیب زا یا اثرات مثبت (حفاظت کننده) آن ها را مشخص سازد.

سطح عمیق و پنهان پیام ها

دومین سطح، ویژگی های پنهان تر و درونی تر هر پیام را در بر می گیرد و مخاطب به گونه ای عمیق تر، ارزش ها و سبک های پنهان و مستتر در پیام را مدنظر قرار می دهد. هر پیام ارزش ها و سبک های زندگی متناسب با خود را به نمایش می گذارد؛

سبک زندگی ارزش ها و هنجارهایی است که در زندگی افراد از اولویت برخوردار است و عملاً به کارگرفته می شود و مخاطب بایستی قادر باشد سبک زندگی القا شده در پیام را شناسایی کند. به عبارت دیگر، مخاطب دارای سواد رسانه ای می تواند زندگی ای را که رسانه ها بر افکار و اعمال و زندگی او اعمال می کنند، تشخیص دهد و بداند رسانه ها قادرند آن چنان نامحسوس و به طور تدریجی سبک زندگی خانواده ها را به کلی تغییر دهند، که حتی خود افراد نیز متوجه نباشند.» (شکرخواه، ۱۳۸۸: ۹-۳۰)

سواد و رسانه

امروزه در دنیایی به سر می بریم که ناخودآگاه در معرض رسانه های جمعی هستیم و داشتن اطلاعات کافی یکی از ضرورت های آن به شمار می آید. این ضرورت نام دیگری با عنوان «سواد» دارد که برای تشخیص سره از ناسره بسیار کمک کننده است.

به خصوص که با فضای مجازی نیز در برابر رو به رو هستیم که حجم بیشتری از خوراک اطلاعاتی و خبری مخاطبان را به آسانی چند لمس یا کلیک فراهم می سازد.

پس لزوم وجود دانش مسلطی که بتوان خبر درست یا نادرست و جعلی را در این بزرگراه اطلاعاتی از هم تشخیص داد، حیاتی است. نکته ای که در گفتمان غالب رسانه ها به چشم می خورد و کسانی که به اصطلاح بی سواد باشند، از این قافله عقب و جدا افتاده می مانند.

همان طور که در چند دهه ی گذشته گفته می شد؛ اگر کسی نتواند از رایانه استفاده کند، در آینده بی سواد خوانده می شود... این نمونه شاهد مثالی است که اکنون می توان برای سواد رسانه نیز به کار برده شود، چه بسا که این سواد و رسیدن به بخشی از آن توسط جستجوی ساده ای در اینترنت راه حلی برای مخاطبان فرعی و هم اصلی رسانه شده است.

عباس تقی زاده در مقاله ی خود با عنوان نیازسنجی برنامه آموزش سوادرسانه ای در مدارس، می گوید(۱۳۹۳): «سواد رسانه ای ضرورتی حیاتی برای زیستن در عصر کنونی است». لازم است این را هم اشاره نمایم که این سواد رسانه ای می تواند به شکل های گوناگونی بروز کند، مثال خیلی ساده تر آن می تواند یادگیری و آموزش زبانی غیر از زبان به اصطلاح مادری باشد. مسلما آموختن و دانستن زبان خارجی در این راه بی ثمر نبوده و نخواهد بود، هر چند نمی توان به یقین گزینش مناسبی برای آن اتخاذ کرد!

همچنین؛ بهاره نصیری در مقاله خود با عنوان اهمیت آموزش سوادرسانه ای در قرن بیست و یکم، می گوید(۱۳۹۱): «سواد رسانه ای رویکردی آموزشی در قرن بیست و یکم محسوب می گردد. چرا که سواد رسانه ای درکی را از نقش رسانه در اجتماع شکل می دهد و کسب مهارت های ضروری تحقیق و بیان عقاید شخصی را برای شهروندان در عصر جهانی شدن ضروری می داند».

کارکردهای سواد رسانه ای به افراد جامعه

۱. چگونگی ایجاد پیام‌های رسانه‌ای را درک کنند.

۲. آنچه که رسانه‌ها می‌خواهند ما را به باور آن برسانند را تشخیص بدهند.

۳.تعصبات، اطلاعات غلط و دروغ‌های رسانه‌ای را تشخیص بد هند .

۴. قسمتی از داستان که کتمان می‌شود را کشف کنند.

۵. پیام‌های رسانه‌ای را براساس تجربیات خود، باورها و ارزش‌هایشان ارزیابی کنند.

۶. پیام‌های رسانه‌ای خود را طراحی، ایجاد و توزیع کنند(https://graphteam.ir)

دکتر یونس شکرخواه، همچنین در مقاله ی خود (سوادرسانه ای چیست؟) می گوید: «پیام‌های رسانه‌ای را با استفاده از تکنیک‌های مختلف (مانند زاویه‌ی دوربین، جلوه‌های ویژه، ترفندهای نورپردازی، موسیقی و غیره) می‌توان دستکاری کرد و تاثیر عاطفی آن را افزایش داد. اثرات رسانه‌ها بسیار پیچیده هستند. پیام‌های رسانه‌ای به طور مستقیم روی افراد تاثیر می‌گذارند، اما آن‌ها به طور غیرمستقیم روی خانواده، دوستان و جامعه‌ی ما نیز تاثیر می‌گذارند. بنابراین برخی اثرات رسانه‌ها غیرمستقیم هستند، ما باید بتوانیم اثرات مستقیم و غیرمستقیم و اثرات واقعی آن‌ها را درک کنیم .

زمانی که قدرت در اختیار چند رسانه‌ی بزرگ باشد، آن‌ها روند تولید محتوا را کنترل می‌کنند و به دیدگاه‌هایی که به نفع خودشان باشد امتیاز ویژه‌ای خواهند داد و دیدگاه‌های مخالف را به حاشیه می‌رانند و یا حتی سانسور می‌کنند. ما می‌توانیم سیستم‌های رسانه‌ای‌مان را تغییر بدهیم و نشان دهیم که افزایش ارزش‌های انسانی مهم‌تر از ارزش‌های تجاری است»(https://graphteam.ir)

نتیجه گیری

به طور خلاصه، سواد رسانه ای در زمانه و جامعه ی کنونی ضرورتی است که با مهارت های لازم و مشخصی همراه است. مهارت هایی که هر رسانه ملزوم به فراگیری و به کاربردن آن در فعالیت های رسانه ای خود است.

زمانی که قرار است از رسانه ای خاص نظیر اینترنت، تلویزیون، ماهواره و... استفاده شود، شخص کاربر باید احساس کند که در این رابطه‌ی متقابل به منفعتی دست خواهد یافت. به بیان دیگر، شخص باید محاسبه کند که در قبال وقت و هزینه ای که صرف استفاده از این رسانه ها کرده است، چه چیزهایی را به دست آورده و چه چیزهایی را از دست داده است.

البته مخاطب نیازمند است در قدم اول این نکته را بیاموزد که رسانه ها در قدم اول معتقد به رسالت خود یعنی اشباع کردن خود و صرفا در فکر منافع خود هستند و در درجه و قدم بعدی جذب مخاطب را مهم می دانند که از سایر رقبای خود عقب نمانند.

لذا ممکن است با توجه به این اهداف نه تنها بتوانند فقط بخشی از واقعیت ها را بیان کنند، بلکه در دگرگون ساختن و وارونه نشان دادن واقعیات نیز مؤثر باشند. هم چنین هر یک از رسانه ها از قواعد مخصوص به خود برای تولید پیام ها استفاده می کنند که ممکن است با یک دیگر متفاوت بوده و همین امر سبب شود تا یک پیام واحد را به صورت های مختلفی ارائه کنند.

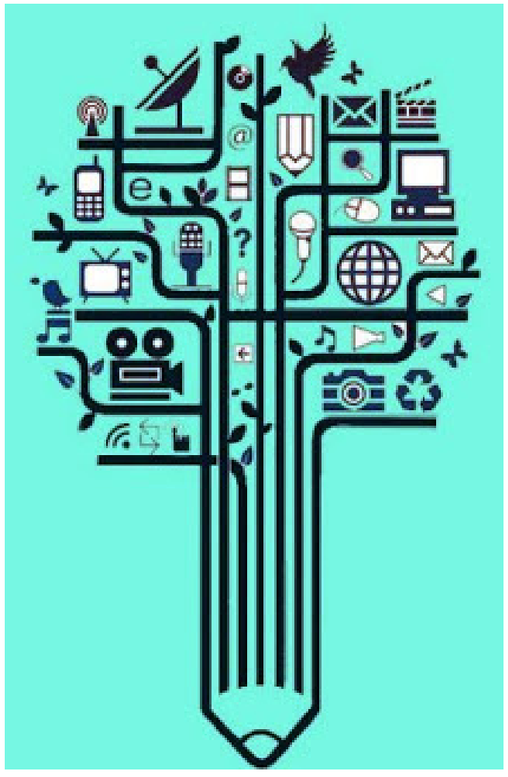
شاید خوشبینی و منفعل نبودن بتواند راهکاری در مواجهه با این مفهوم جهانی باشد، اما آگاهی از همه مهم تر است و این گونه می-توان کمتر در معرض تهدیدات رسانه ای

جوامع قـــرار گرفت.
و در آخـــر، با توجه به فعالان رســـانه ای پیشـــنهاد می شـــود مبحث سواد رســـانه ای به طور خاص و گســـترده تری حتی در حد وســـیع آموزش و پـــرورش نیز فراتر رود تا شـــاهد اتفاقات و پیشـــرفت های قابل قبولی در راســـتای رسانه، ســـواد رسانه ای و وســـایل ارتباط جمعی باشیم.

فهرست منابع

تقـــی زاده،عباس و کیا، علـــی اصغر(۱۳۹۳) نیازســـنجی برنامه ی آموزش و ســـواد رســـانه ای در مـــدارس، نشـــریه مطالعات فرهنـــگ- ارتباطات، ش۲۶، صـــص ۱۰۳- ۷۹.
شـــکرخواه، یونس(۱۳۸۵) سواد رســـانه ای یک مقاله ی عقیده ای، فصل نامـــه ی مطالعاتی و تحقیقاتی وســـایل ارتباط جمعی، ش ۶۸
شـــکرخواه، یونـــس(۱۳۸۸) تاثیر ســـواد رســـانه ای بر اصلاح الگوی مصرف، نشـــریه دانشـــکده مطالعات جهان، صص ۳۰- ۹.
نصیری، بهاره و بخشـــی، بهـــاره(۱۳۹۱) اهمیت آموزش ســـواد رســـانه ای در قرن بیست و یکم، نشـــریه مطالعات رسانه ای، ش ۱۸، صص۱۵۸-۱۴۹.

۸۳۰۹۵۷۲۱ /https://www.irna.ir/news
AF- ٪D۸ ٪A۷ ٪D۸ ٪۸۸ ٪D۹ ٪B۳ ٪D۸ ٪/
-۸۷٪D۹٪۸۶٪D۹٪A۷٪D۸٪B۳٪D۸٪B۱٪٪D۸
۸ C - ٪D B ٪A ۷ ٪D ۸ ٪
BE٪D۹٪-B۲٪D۸٪A۷٪۸C٪D۸٪DB٪۸۶٪٪D۹
AA-٪D۸٪۸۱٪D۹٪B۱٪D۸٪B٤٪۸C٪D۸٪٪DB
-۸۷٪D۹٪B۹٪D۸٪۸۵٪D۹٪A۷٪AC٪D۸٪٪D۸
B۲٪D۸٪۸۸٪D۹٪B۱٪D۸٪۸۵٪D۹٪A۷٪D۸٪
۹۰۰۳=www.farsi.khamenei.ir/others-note?id
https://graphteam.
AF- ٪D۸ ٪A۷ ٪D۸ ٪۸۸ ٪D۹ ٪B۳ ٪ir/٪D۸
-۸۷٪D۹٪۸۶٪D۹٪A۷٪D۸٪B۳٪D۸٪B۱٪٪D۸
۸ C - ٪D B ٪A ۷ ٪D ۸ ٪
/AA ٪D۸ ٪B۳ ٪۸C٪D۸ ٪DB ٪۸۶ ٪٪DA



روایت؛ تصویری از واقعیت «بر اساس نظریه رولان بارت»

مریم فاطمی
کارشناس ارشد عکاسی، دانشگاه هنر
amordad2f@yahoo.com

روایـت از دیربـاز در بیـن انسـانها بـه گونـه هـای مختلـف رواج داشـته و انسـان هـا همـواره تمایـل بـه ارائـه توصیـف و روایتـی از زندگـی و افـکار خـود در دوره هـای مختلـف داشـته انـد. انسـان غارنشـین داسـتان خـود را روی دیـوار غـار ترسـیم مـی کـرده و تاکنـون بسـیاری افـراد داسـتان و یـا روایـت خـود را بـه زبانهـای مختلـف تصویـری، نوشـتاری، نمایشـی و... بیـان کـرده انـد. روایـت یـک نـوع داستان-سـرایی بـه شـمار مـی رود کـه اتفاقـی نیسـت، و هـدف آن ارتبـاط بـا مخاطـب اسـت، تـا مخاطـب بـه روایـت آن پـی ببـرد؛ روایتـی کـه نشـات گرفتـه از ذهنیـت هنرمنـد و یـا محیـط او مـی باشـد و بـا خـود محتـوای قابـل توجهـی بـرای مخاطبـان بـه همـراه داشـته اسـت.

در مقالـه حاضـر سـعی بـر ایـن اسـت بـا تعریـف روایـت از چنـد دیـدگاه و بـا تمرکـز بـر نظریـه روایـت گـری رولان بـارت، بـه روایـت در عکـس از منظـر او پرداختـه شـود؛ عکسـی کـه قسـمتی از واقعیـت و زمـان را در خـود جـای داده اسـت.

روایت[1]

روایـت، نقـل چنـد موقعیـت و رویـداد اسـت کـه در جهـان معینـی رخ می‌دهنـد. بـه بیـان دقیق‌تـر، روایـت، گزاره‌هـا یـا قضیه‌هایـی را دربـاره‌ی آن جهـان بیـان می‌کنـد و هـر یـک از ایـن گزاره‌هـا را میتـوان در قالـب «موضوع-توضیـح» [مبـدا-خبـر] تجزیـه و تحلیـل کرد(پرینـس، ۱۳۹۱: ۶۷). در طـول تاریـخ و در همـه دوران انسـان بـا شـیوه هـای متفـاوت سـعی در ارائـه روایتـی از شـیوه زندگـی، افـکار و بـه طـور کل توصیفـی از خـود داشـته انـد. «نقـوش ابتدایـی درون غارهـا بیانگـر نخسـتین تـلاش انسـانهای غارنشـین و آرزوی دیرینـهٔ بشـر در نمایـش حرکـت (بـه تصویـر درآوردن لحظـات پیاپـی از یـک رویـداد و در نهایـت شـرح حکایتـی هـر چنـد سـاده) بـوده اسـت. امپرسـیون حرکـت سـریع گـرازی در حـال فـرار کـه از هـزاران سـال پیـش بـا ترسـیم هشـت پـا بـرای ایـن حیـوان دردل غـار نقـش بسـته، یـادآور تکـرار و توالـی تعمـدی اشـکال در آثـار هنرمنـدان نهضـت فیوچریسـم[2] و تصاویـر استروبوسـکوپیک[3] اگرتـون[4] و میلـی[5] اسـت»(مایکلز،۱۳۹۲: ۸۱). بنابرایـن تـلاش چشـمگیر انسـان هـا در دوره‌هـای متفـاوت و بـا سـبک هـای متفـاوت قابـل تحلیـل و بررسـی اسـت؛ ایـن امـر نشـان دهنـده تمایـل بشـر بـه توصیـف

1narrative
2Futurisme
3 Stroboscopic
4Harold Edward Egerton
5Juan Millie

و روایتی از خود دارد.

در ابتدا، روایت در ادبیات مطرح شد، و بعد از آن در هنر به شکلهای مختلف تصویری، نمایشی، با کلام و بدون کلام، موسیقی و.....بازتاب پیدا کرد. هنرمندان با ابزارها، شیوه ها و عواملی متعددی سعی در ثبت روایت ها داشته اند؛ روایتهای موجود بی شمارند زیرا هر شخصی روایت خود را به گونهایی خاص بیان میکند و این شخصی بودن روایت در بیاری از موارد به خاص بودگی آن می انجامد.

«روایتها و داستانها در رسانههای متنوعی یافت میشوند. اصلی ترین نوع این رسانهها البته زبان گفتار یا نوشتار(به نثر یا به شعر) است، اما روایتها در انواع دیگر رسانه مانند زبان اشاره، تصویرهای صامت یا متحرک (مانند نقاشیهای روایی، پنجرههای نقشنگاری شده (مانند پنجرههای کلیساها، یا فیلم)، حرکت سر و دست، موسیقی(برنامهریزی شده)، یا ترکیبی از چند وسیله انتقال (مانند نگاهی مصور) نیز یافت میشوند. آنچه گفتیم مسلما بدین معنی است که روایت یا به عبارت دقیق تر، عناصر روایی متن روایت را میتوان و باید فارغ از رسانه ارتباطی که روایت در آن یافت میشود مطالعه و بررسی کرد»(بارت، ۱۳۹۴: ۴-۳).

روایت بیش و پیش از هر چیز مجموعهٔ عظیم متنوعی از انواع ادبی است که خود میان مواد گونهگون توضیع شده است. روایت مستعّد انتقال از طریق زبان فرهیخته -گفتاری یا نوشتاری - انگاره های ثابت یا متحرک، حرکات و رفتار، و نیز آمیزهٔ انتظام یافتهای از این مواد است. روایت در اسطوره، افسانه، حکایت، قصه، داستان کوتاه، حماسه، تاریخ، تراژدی، درام، کمدی، نمایش صامت، نقاشی، پنجرههای نقشنگاری شده، سینما، فکاهی مصور، اخبار و گفتگو حضور دارد. افزون بر این، روایت در پوشش این همه شکلهای تقریباً بینهایت متنوع، در هر عصر، هر مکان، و هر جامعهای حیّ و حاضر است؛ روایت با تاریخ بشری آغاز شده است و در هیچ سرزمینی مردمی نبوده و نیستند که بی روایت بوده باشند. همهٔ طبقات و همه گروهای انسانی روایتهای آن خود را دارند و در برخورداری از آن غالباً با مردمانی با پیشینهٔ فرهنگی متفاوت، و حتی متضاد شریکاند. روایت جهانی، فراتاریخی و فرافرهنگی است و به بخشبندی ادبیات به خوب و بد اعتباری قائل نیست؛ خلاصه آنکه روایت، مانند خود زندگی، صرفا وجود دارد(همان: ۱۹).

در میان نقاشیهای به جا مانده از دوران امپراتوری میانهٔ مصر باستان، تصاویری پیدر پی، از حرکات جورواجور رقاصهای را میبینیم که دقایقی از رقص او به نمایش در آمده است. تصاویری که به تنهایی واسطهٔ کاملی در رساندن تمام آنچه رخ داده، نیستند و این خود دلیل روشنی است بر کاربرد این گونه روشها تا روایت هر چه بیشتر چون رخدادی بیرونی باور شود. شیوه ای که بنا به قدرت محرکه زمان در آن به ثبت رویدادی انجامیده است. رشتهای از تصاویر که میبایست با توجه به نسبتهایشان و در سامانی که با منطق پیشرفت روایت همخوانی داشته باشد، در کنار هم قرار میگرفتند. گرچه روایتگری پس از توسعهٔ فرهنگ و معارف بشری و اختراع خط به ادبیات محول شده است، اشتیاق به روایت، نقاشان داستانسرا را وا داشته که در شرح سرگذشت پیشینیان و حکایت مذهبی از پردهها و تصاویر برای نمایش رویدادها بهره گیرند. در اروپای قرون وسطا بر اساس داستانها و وقایع تاریخی تصاویر بسیاری از فتوحات قهرمانان مذهبی به ترتیب زمانی یکجا در تابلویی ساخته شد؛ شیوهای که در نقاشی قهوهخانهای و عامیانهٔ ایران نیز معمول بوده است(مایکلز،۱۳۹۲: ۸۴-۸۱). روایت خود عاملی مهم در شناخت انسان های ادوار مختلف می باشد و به راستی اگر روایتی وجود نداشت ما امروزه اطلاعاتی از گذشتگان، شیوه زندگی و ذهنیت فردی و جمعی بشر در دوره های مختلف را نداشتیم.

این الگوی مشترک را از هر توصیفی دربارهٔ شخصیترین و تاریخیترین شکلهای روایی میتوان استنباط کرد. پس بدون اینکه رویکردهای به روایت بر اساس جهان شمولی آن را نادیده بگیریم، طبیعی است انتظار داشته باشیم شکل روایی به طور ادواری(از دورهٔ ارسطو) مورد توجه قرار گرفته باشد؛ نیز طبیعی است که مکتب در حال گسترش ساختارگرایی شکل روایی را یکی از مهمترین دلمشغولیها خود قرار داده باشد، مگر نه این است که ساختارگرایی پیوسته میکوشد تا به شناخت بی-شماری«بیان[1] »ها از طریق توصیف «زبان[2] » دست یابد که همه فراوردهٔ آن و

1paroles
2langue

زاییده از آناند؟ تحلیلگر روایت در رویارویی با بیشماری روایتها و کثرت دیدگاهها اعم از تاریخی، روان شناختی، جامعه شناختی، قوم شناختی، زیبا شناختی و جز آن، که روایتها بر پایهٔ آنها مورد پژوهش و بررسی قرار میگیرند، خود را بیش و کم در همان وضعیتی میبینند که سوسور[1] در رویاروی با ناهمگنی در آن قرار گرفته بود و همه تلاشش بر این بود که از میان آشفتگی و بینظمی پیامهای منفرد به اصلی برای طبقهبندی آنها و دیدگاهی محوری نسبت بدانها دست یابد. اگر صرفاً به دانش معاصر بسنده کنیم، باید بگویم پراپ[2] و لوی استراوس[3] و فرمالیستهای روسی توجه ما را به این مسئله معطوف ساختهاند که: روایت یا صرفا مجموعهٔ بی دروپیکری از رویدادهاست که در این صورت چیزی دربارهٔ آن نمیتوان گفت جز اینکه آن را به هنر قصّهگو(یا نویسنده) یا استعداد یا نبوغ او- یعنی همه اشکال اسطورهای تصادف یا اتفاق- نسبت دهیم، یا با روایتهای دیگر در ساختاری مشترک سهیم است که میتوان تحلیلش کرد صرف نظر از اینکه فرموله کردن آن تا چه اندازه زمان و صبر و بردباری بخواهد. میان پیچیدهترین وضعیت تصادفی و ابتداییترین شکل ترکیبی دنیایی فاصله است، و غیر ممکن است که بتوان روایتی را بدون عطف و ارجاع به نظامی از واحدها و قواعد ضمنی و تلویحی ترکیب (یا تولید) کرد(بارت، ۱۳۹۴: ۲۱-۲۰).

روایت شناسی[4]

اصطلاح«روایتشناسی» ترجمه واژهٔ فرانسوی است که تزوتان تودوروف[5] در کتاب خود دستور زبان دکامرون ابداع کرده و نظریه آن از جهت تاریخی از دو سنت فرمالیسم(صورتگرایی) روس و ساختارگرایی فرانسه مایه گرفته است. روایتشناسی نمونهای است از گرایش ساختارگرایانه به قلمداد کردن متون (در مفهوم وسیع آنچه دلالت میکند) به مثابه شیوههای قاعده-مندی که انسانها به یاری آنها جهان خود را بازسازی میکنند. همچنین، نمونهای است از اهتمام ساختارگرایان در جدا کردن عناصر سازنده ضروری و اختیاری گونههای متنی و شناسایی وجوه بیانی آنها. با این توصیف، نظریه روایتشناسی زیر مجموعهای از حوزه نشانهشناسی یعنی مطالعه و بررسی عوامل جاری در نظامها و کارکردهای دلالتی است(بارت، ۱۳۹۴: ۳). هر شکل روایت، هر گونه گزارش، از حکایت اخلاقی تا رمان، از فیلمی سینمایی تا قصهی کودکان، از حکایتی که مردم از رویاهای خود تعریف میکنند تا لطیفهها و آگهیهای تبلیغاتی، همه استوارند به گزارش داستانی. از این رو شناخت ساختار روایی داستان یکی از مهمترین نکتهها در پژوهش ادبی است و از دوران فرمالیستهای روسی در مرکز توجه پژوهشگران قرار داشت. میتوان «روایت شناسی» را شاخهای از نشانهشناسی دانست که میکوشد تا ساختار و مناسبات درونی نشانهها را در متن بازیابد. پس، تحلیل سخن همچون دستور زبان متن اهمیت مییابد و نخستین دستهبندی را موجب میشود (سخن استدلالی، توصیفی، روایی و غیره). هر داستان از بیان حادثهای آغاز میشود. رخدادی، قتلی، شرح یک زندگی، یا حتی شرح اندیشهای، همگی آنجا که بیان میشوند، سویهی داستانی مییابند و به «حوادث داستانی» تبدیل میشوند. هر راوی همواره ادراک خود را از داستان بیان میکند و بر اساس این ادراک پارههایی از حادثه را برمیگزینند و پارههایی را کنار میگذارد؛ یعنی هر راوی طرح روایت را میسازد. اما هر داستان باید برای مخاطب معنا پیدا کند. یعنی راوی ناگزیر است که ادراک مخاطب را «حدّ روشنگری داستان» بداند. باید گونه ای دانش مشترک میان دوسویه ی راوی/ مخاطب وجود داشته باشد. این دانش مشترک فرضی و خیالی تعریف ابتدایی روایت و داستان را می سازد؛ داستان همواره روایت سلسله ای از حوادث است برای کسی، استوار به گونه ای همدلی میان راوی و مخاطب. این همدلی در شکل داستان یافتنی است(احمدی، ۱۳۷۰ :۱۶۱-۱۶۰).

از منظر کلی تر، میتوان گفت که ابزارها و استدلالهای روایت شناختی در عرصه هایی فراتر از مرزهای«پژوهشهای

1Ferdinand de Saussure
2Vladimir Propp

۳ قومشناس و انسانشناس فرانسوی و از نظریهپردازان انسانشناسی مدرن بود که در تمامی حوزههای کلیدی آن نظریاتی ارائه کردهبود. استروس را پدر مردمشناسی مدرن میدانند. نام وی با ساختارگرایی عجین شدهاست.

4Narratology
5Tzvetan Todorov

ادبی» کاربرد داشته است؛ برای نمونه در تحلیل فرهنگی با هدف جستجوی شیوه هایی که شکلهای مختلف دانش خود را از راه روایت مشروعیت بخشیده اند، در فلسفه برای تحلیل ساختارکنش، و در روان شناسی در بررسی حافظه و دریافت. در واقع، روایت-شناسی در نحوهٔ درک و فهم ما از انسانها به نحو موثری سهیم است. کند و کاو در ویژگی های همه روایتهای ممکن به قصد تبیین اینکه چرا شکلهایی که روایتها به خود میگیرند بی نهایت است، و بررسی اینکه چگونه روایتها را می سازیم، از آنها نقل میکنیم، فشرده شان میکنیم یا گسترش شان میدهیم، کندوکاو در یکی از بنیادی ترین شیوه های منحصرا انسانی است که از رهگذر آن ما انسانها معنا می گیریم(بارت، ۱۳۹۴: ۱۵).

تعاریف و نظریه های متعددی در باب روایت ارائه شده است که هر کدام با ارائه تعریفی در بعضی موارد متفاوت، دیدگاه های نوینی را به مخاطبان عرضه داشته است. از جمله جهان داستان؛ تعریف افلاطون از روایت است. بنیان آوا محوری از زمان افلاطون تا کنون ادامه داشته است. «افلاطون کنش روایت داستان را Diegesis می‌نامید. این واژه از سال ۱۹۵۳ با نوشته-های اتین سوریو[1] وارد ادبیات سینمایی شد و به معنای «دنیای داستان» به کار رفت. اما کریستین متز[2] این واژه را به معنایی جامعتر به کار برد. به نظر او هر تصویر بازگشتی به واقعیتی دارد و تماشاگر همواره تصویر را به واقعیت یا موضوع اصلی مرتبط می کند. حتی تصویری تجریدی (عکسی که بیانگر یا «فیگوراتیو» نیست) باز دلالتی به «واقعیتی از هم گسیخته» دارد. متز فراشد سنجش هر تصویر را با واقعیت (واقعیتی که در کنش راستین، وجود ندارد، بل خود پندارگونه است و داستانی) با واژه ی Diegesis مشخص می‌کند. تقلید ناب و روایت ساده، هر دو بر اساس پیشنهاده ی اولویت صدای شاعر استوارند. در درام، شاعر صدای (گفتار) خود را تبدیل به صدای (گفتار) کسی دیگر می کند. این سان داستانی روایت می شود. این بنیان «آوا محوری» را می توان از آثار افلاطون به این سو پیگیری کرد. مفهوم «جهان داستان» از رنسانس به این سو به شکل های گوناگون مطرح و تبدیل به نظر مسلط شد. نزد ساختارگرایان (و پیش از آنان نزد فرمالیست ها) سویه ی اصلی بحث یعنی «کنش زبانشناسیک» برجسته شد. رولان بارت[3] نوشت که با اطمینان می توان مدعی شد که در زندگی اجتماعی امروز هیچ نظام نشانه های گستره ای یافتنی نیست که بیرون گستره ی زبان انسانی شکل گرفته باشد. بارت در بررسی ساختاری روایت با قاطعیت اعلام کرد که هر شکل روایت به رمزگان زبانشناسیک استوار است. او از سوی دیگر این نظر را پیش کشید که نشانه شناسی از پژوهش دلالت ها و دلالت های ضمنی به پژوهش «ارتباط کلامی» رسیده است. یعنی به مسأله ی اصلی ذهنیت و فعلیت در زبان. به بیان دیگر اینجا نشانه شناسی از محدوده ی گزاره به گستره ی سخن رسیده است(احمدی، ۱۳۹۷: ۲۳۵). همچنین متز می نویسد که سخنی بسته و زمانمند که آن را روایی می خوانیم روایت رخداد یا رخدادهایی است؛ «روایت پی رفتی از رخدادهای بسته نیست، بل پی رفتی بسته از رخدادهاست»(همان: ۲۴۱).

کارکرد روایت

کارکرد روایت چیزی جز انتقال پیام از سوی راوی یا روایتگر نیست. روایتگری که داستان را به زبان خود بیان میکند، تا روایت شنو به داستان و نشانه هایی که در روایت وجود دارد پی ببرد، پس میتوان روایتگری را زیر مجموعه نشانه شناسی دانست.

کارکرد روایت، داستان گویی است و نقل داستان فقط با نوعی از فرایند ساخت امکان می یابد که هدف ارتباطی داشته باشد و بر انتقال تصادفی استوار نیست. موفقیت در ارتباط روایتی نیازمند این است که مخاطب بتواند به کارکرد ابزاری روایت پی-ببرد. آگاهی ما از کارکرد ابزاری وابسته به این است که بدانیم روایت برای گفتن چه داستانی ساخته شده است. اینک می-توانیم بگوییم روایت‌ها دست ساخته‌هایی برای ارتباط آگاهانه‌اند؛ دست ساخته‌هایی که کارکردشان انتقال داستان است و این کارکرد وابسته است به نیت‌های سازندگان آن‌ها(کوری، ۱۳۹۱: ۲۷).

1Etienne Surio
2Christian Metz
3Roland Barthes

روایتگر

روایت ساخته و پرداخته راوی و شخصی است که حامل پیامی برای مخاطب است. سه برداشت از تحلیل معنای روایتگر بیان شده است.

بنا بر برداشت نخست، روایت ساخته و پرداختهٔ شخصی (در معنای کامل روان شناختی واژه) است. این شخص نامی دارد و نویسندهٔ اثر است که در او «شخصیت» و هنر فردی کاملاً مشخص و شناخته شده پیوسته در تبادل است، شخصی که مرتباً قلم به دست می‌گیرد تا داستانی بنویسد. در چنین صورتی، روایت (و به ویژه رمان) صرفاً بیان «من»ی خواهد بود که بیرون از آن قرار دارد. برداشت دوم راوی را گونه‌ای خود آگاهی فراگیر و ظاهراً غیر شخصی می‌داند که داستان را از زاویهٔ دید بالاتری، یعنی زاویهٔ دید خدا می‌آفریند. راوی همزمان هم در درون شخصیتهای خود است (چرا که هر آنچه را که در آنان روی می‌دهد می‌داند) و هم بیرون آنان (چرا که با هیچ یک بیش از دیگری این همانی ندارد). برداشت سوم که بسیار اخیر است (هنری جیمز سارتر)، بر آن است که راوی باید روایت خود را به آنچه شخصیت هایش می‌توانند ببینند یا بدانند محدود سازد(بارت، ۱۳۹۴: ۵۲-۵۱).

هر چه در روایت است، به درجات مختلف، به چیزی دلالت می‌کند. این مسئله به هنر(از جانب راوی) ربطی ندارد، بلکه امری ساختاری است. در قلمرو گفتمان، هر آنچه که مطرح شده بنا به تعریف خود مطرح شدنی است؛ حتی اگر جزئیاتی در روایت وارد شده باشد که به طرز جبران ناپذیری غیر مهم جلوه می‌کند و از هر گونه جنبه یا وجه کارکردی سرباز می‌زند، به هر حال در نهایت معنای دقیق پوچی یا بی‌فایدگی را القا خواهد کرد(همان: ۲۹).

از چشم انداز ما راوی و شخصیت‌ها اساساً موجودات کاغذی هستند؛ به هیچ وجه نباید نویسنده‌ی روایت را با راوی همان روایت اشتباه کرد. نشانه‌های راوی در روایت، درونی‌اند و بدین دلیل برای تحلیل نشانه‌شناختی به سهولت در دسترس هستند. اما برای این که نتیجه بگیریم نویسنده، خودش، نشانه‌هایی (آشکار، نهفته یا منزوی) در آرایش متن دارد که در سراسر اثر می‌پراکند، ضروری است میان این «شخص» و زبانش رابطه‌ی توصیفی مستقیمی فرض شود که نویسنده را به فاعل اصلی و روایت را به بیان ابزاری آن فاعل تبدیل می‌کند. تحلیل ساختاری نمی‌خواهد چنین فرضی را بپذیرد. کسی که (در روایت) حرف می‌زند کسی نیست که (در زندگی واقعی) می‌نویسد و کسی که می‌نویسد کسی که حرف می‌زند نیست(همان: ۴۹-۴۸).

رولان بارت و روایت

رولان بارت؛ نویسنده، فیلسوف، نظریه‌پرداز ادبی، منتقد فرهنگی و نشانه‌شناس بزرگ فرانسوی روایت را به سه سطح روایت، کنش، کارکرد و رمز روایت را به پنج دسته تقسیم میکند، بارت در کتاب درآمدی به تحلیل ساختاری روایت‌ها، به تعریف روایت از ابتدای تمدن بشری تا کنون می‌پردازد.

رولان بارت چهره‌ی برجسته‌یی در نظریه‌ی ادبی و فرهنگی معاصر است. آثار بارت بر طیف متنوعی از گرایش‌های و رویه‌های نظری، از جمله ساختارگرایی، نشانه‌شناسی، پسا ساختارگرایی، مطالعات فرهنگی، و نقادی ادبی روان‌کاوانه تاثیرگذار بوده‌اند. او یکی از چند نویسنده‌ای است که می‌توان آن‌ها را بنیانگذار نظریه ادبی و فرهنگی معاصر خواند(آلن، ۱۳۹۴: ۱۳).

روایت پدیده‌ای ترافرهنگی، تراتاریخی، و ترارسانه‌ای. رولان بارت می‌نویسد: روایت‌های عالم بی‌شمارند. روایت پیش از هر چیز ژانرهای گوناگونی دارد که در بین مصالح گوناگون توزیع شده‌اند- تو گویی داستان‌های آدمی را می‌توان با هر مواد و مصالحی بیان کرد. زبان ملفوظ، خواه شفاهی باشد و خواه گفتاری، تصویر ثابت یا متحرک، ایماها و اشاره‌ها، یا آمیزهٔ به سامانی از همهٔ این‌ها، می‌توانند محمل مناسبی برای بیان روایت باشند. در اسطوره، افسانه، قصه، حکایت، داستان، حماسه، گزارش، تراژدی، درام، کمدی، پانتومیم، تابلو نقاشی (اروسولای قدیس به یاد می آید)، ویترای، سینما، لطیفه، اخبار و گفتگو روایت حضور دارد. هم چنین، روایت در اشکال تقریباً بی پایانش در همهٔ زمان ها و همهٔ مکان ها و همهٔ جوامع حضور داشته و دارد؛ روایت با تاریخ انسان آغاز می شود؛ هیچ گاه ملتی فاقد روایت

نبوده و نیست؛ همهٔ طبقات و همهٔ گروه های انسانی روایت های خاص خودشان را دارند؛ و اغلب انسان های متعلق به فرهنگ های گوناگون و حتی متضاد از این روایت ها لذت برده اند؛ روایت به ادبیات خوب و بد کاری ندارد، روایت امری بین المللی، تراتاریخی و ترافرهنگی است، هم چنان که خود زندگی(نلسون، شیف،۱۳۹۵: ۱۰۹-۱۰۸).

بارت «درآمدی به تحلیل ساختاری روایت ها» را با طرحی نخستین گرایش شاخص در هر تحلیل ساختاری آغاز می کند، گرایشی که اکنون برای ما کاملاً آشنا است. بارت با یادآوری این نکته آغاز می کند که روایت قدمتی همپای تمدن بشری دارد و بنابراین، روایت ها انبوه تر از آن اند که بتوان تک تک آن ها را تحلیل کرد. در مواجهه با این انبوه بی شمار روایت ها، تحلیل را چگونه و از کجا باید آغاز کرد؟ پاسخی که در این جا داده می شود همان پاسخی است که سوسور در مواجهه با تعداد بی شمار زبان ها در جهان داده، یا پاسخی که بارت در مواجهه با شمار بسیار مدهای موجود می دهد(آلن، ۱۳۹۴: ۹۳ تا۹۴).

مبنای منطقی چنین گرایشی در این بحث ساختارگرایانه است که تمام کنش های روایی (پارول) حتماً از یک نظام قواعد و قراردادها اخذ شده اند: «هیچ کس نمی تواند روایتی را بدون رجوع به یک نظام ضمنی سازه ها و قاعده ها سر هم کند (بسازد). بنابراین، تحلیل ساختاری روایت ها از زبان شناسی الگو می گیرد. در واقع، بارت استدلال می کند که، این تحلیل در راستای طرح نوعی همساختی[1] بین روایت و جمله عمل می کند. بارت اشاره می کند که، زبان شناسی بر «جمله» اتکا دارد؛ زبان-شناسی جمله را به عنوان مهم ترین مسأله ی خود در نظر گرفته، به بررسی همه ی قواعد ترکیب و تقابلی می پردازد که جمله را می سازند. البته، روایت ها از جمله ها بسیار گسترده تر اند و خود جمله های بسیاری را در بر می گیرند. روایت ها نوعی گفتمان[2] اند و گفتمان را در این جا باید به معنای مقولات وسیع بازنمایی زبانی در جامعه در نظر گرفت؛ روایت، شعر، نثر فکری/ فلسفی. با این حال، برای ایجاد الگویی (نظامی) از روایت ها، باید با هر روایت به عنوان یک واحد نظیر یک جمله برخورد کرد. این همساختی بین جمله و روایت به بارت و سایر ساختارگرایان مجال می دهد تا مجموعه اصول اخذکرده از زبان شناسی را در پژوهش خود در باب روایت ها بگنجانند. در این میان، مهم ترین مورد، شاید، تقابلی اساسی است که زبان-شناسی بین محورهای همنشینی[3] و جانشینی[4] در زبان مطرح می کند (همان: ۹۵-۹۴).

بارت در یکی از مقالات اولیه خویش ادبیات را به مثابه «پیام دلالتی چیزها و نه معنی آن ها» تعریف می کند و در توضیح منظور خود «دلالت» را ناظر بر «فرایندهایی می داند که معنا را تولید می کنند و نه خود معنا». تعریف او طنینی از تعریف رومن یاکوبسن[5] از «ادبیتّ» را دارد که «معطوف به پیام» است؛ اما بارت بر آن نوع فرایند دلالتی تاکید می کند که همراه با پیشرفت کار به مقوله ای کمتر و کمتر قابل پیش بینی تبدیل می شود. بدترین گناهی که یک نویسنده می تواند مرتکب شود این است که وانمود کند زبان وسیله ای طبیعی و شفاف است که خواننده از طریق آن یک «حقیقت» یا «واقعیت» منسجم و یگانه را دریافت می کند و سعی می کند با آن به بازی بپردازد(سلدن،۱۳۹۷: ۱۹۳).

بارت استدلال می کند که، روایت سه سطح دارد: سطح اساسی آحاد اولیه، که بارت آن را سطح کنش ها می نامد و سطح آخر و از همه بالاتر که بارت آن را سطح خود روایت می نامد:

روایت[6] ، کنش ها[7] ، کارکردها[8]

خواندن روایت ها به روال ساختاری به منظور نشان دادن این نکته است که چگونه معنای روایت با اتکا به یک روند الحاق ایجاد می شود: کارکردها به کنش ها ملحق می شوند و کنش ها هم سرانجام به سطح خود روایت ملحق می شوند.

کارکردها همه ی عناصر روایت را شامل می شوند زیرا،

1homology
2discourse
3syntagmatic
4paradigmatic
5Roman Jakobson
6narrative
7actions
8functions

همچنان که بارت مدعی می شود، هیچ چیزی وجود ندارد که معنایی در یک متن روایی نداشته باشد. حتی پیش پا افتاده ترین کارکرد در یک روایت، نظیر یک زنگ تلفن یا روشن کردن یک سیگار، معنا دارد(آلن، ۱۳۹۴: ۹۶).

هر نظامی (مارکسیسم، فرمالیسم، ساختارگرایی، روانکاوی) را که بر متن اعمال کنیم، فقط می توانیم یک یا چند «تفسیر ممکن» از «تفسیرهای» بی پایان متن را فعال کنیم. از آنجا که خواننده دیدگاه های متفاوتی اتخاذ می کند، معنای متن در قالب قطعات متعددی تولید می شود که فاقد وحدت درونی است. این لکسیس ها از طریق رشته های درهم بافته ی پنج رمز به توالی تفسیر می شوند:

تفسیری (هرمنوتیک)، معنایی (سمیک)، نمادین (سمبولیک)، روایتی (پرویارتیک)، فرهنگی یا ارجاعی

رمز تفسیری به معمایی مربوط می شود که با شروع گفتمان طرح می گردد. این مطلب درباره کیست؟ چه اتفاقی در شرف وقوع است؟ مشکل چیست؟ چه کسی مرتکب قتل شده است؟ قهرمان چگونه می تواند به هدف خود برسد. رمز سمبولیک به معانی ضمنی مربوط می شود که غالبا در شخصیت پردازی یا توصیف به کار گرفته می شود. به عنوان مثال یکی از وصف های آغازین از صفات زنانگی، ثروت و شبح گونگی را به ذهن القا می کند. رمز نمادین به قطب های متضاد و برابر نهادهایی می پردازد که تعدد ظرفیت و اعاده پذیری را می نمایند. این رمز انگاره های جنسی و مناسبات روانکاوانه ای را که مردم ممکن است در آن وارد شوند مشخص می کند. به عنوان مثال هنگامی که با سارازین آشنا می شویم وی در رابطه ی نمادین پدر و پسر در مقابل ما قرار می گیرد. فقدان مادر واجد اهمیت است و هنگامی که پسر تصمیم می گیرد هنرمند شود، دیگر به هیچ وجه مورد محبت پدر نیست بلکه مطرود است. این رمزبندی نمادین روایت بعدا بسط پیدا می کند؛ هنگامی که می بینیم پیکرتراش خون گرمی به نام بوشاردون معرفی می شود که جای خالی مادر را پر می کند و میان پدر و پسر آشتی برقرار می کند. رمز پرویارتیک(یا رمز اعمال) به منطق توالی بنیادین عمل و رفتار می پردازد. و رمز فرهنگی تمام ارجاعاتی را در برمی گیرد که به ذخیره مشترک معرفت (فیزیکی، طبی، روان شناختی، ادبی و نظایر آن) مربوط می شود و محصول جامعه است. بارت هوشمندانه، نوعی مصداق فرهنگی دوگانه را خاطرنشان می سازد(سلدن،۱۳۹۷: ۱۹۹-۱۹۷).

رولان بارت و عکاسی

رولان بارت درباره عکاسی و تاثیر آن در کتاب اتاق روشن که بعد از مرگ مادرش و دیدن عکسی از او و خواست به ذات عکاسی پی ببرد. و او عکاسی را یک جادو عنوان کرد؛ قطعیت عکاسی را بالاتر از نقاشی دانست و انقلابی در نشانه شناسی با پیدایش عکاسی دانست؛ نشانه های ضمنی و تلویحی.

رولان بارت نیز در آخرین کتابی که پیش از مرگش در سال ۱۹۸۱ با نام اتاق روشن؛ تأملاتی دربارهٔ عکاسی نوشت، خود را در موضعی واقعگرایانه در برابر عکاسی قرار داد. او به شیوه ای بسیار شخصی دربارهٔ عکاسی نظریه پردازی میکند. در آن وقت، یک روز غروب ماه نوامبر، اندکی، پس از مرگ مادرم، سرگرم نگاه کردن به چند عکس بودم. وقتی به عکسی از جوانیهای مادرش می رسد و او را در داخل باغی ایستاده می بیند، تأمل می کند. می خواستم به هر قیمت که شده بدانم عکاسی فی نفسه چیست، براساس کدام ویژگی ماهوی می شود آن را از انبوه تصویرها بازشناخت. سرانجام، بارت، عکاسی را نه یک هنر، بلکه یک جادو اعلام می کند. در نظر بارت، جادوی عکاسی این است که عکاسی واقعیت گذشته را منتشر می کند و بر اصالت وجود گذشتهٔ آن چیزی که بازنمود آن است صحّه می گذارد. قدرت صحّه گذاری عکاسی از قدرت بازنمایی آن فراتر می رود. او ماهیت عکاسی را آن چیزی که بوده است- آن چیزی که می بینیم در اینجا وجود داشته است، اعلام میکند. بارت توضیح می-دهد که عکاسی با دیگر روشهای بازنمایی تفاوت دارد، زیرا چیزی که عکسش گرفته می شود واقعاً وجود داشته است. اما در نقاشی یا در نوشتار، اشیائی که واژه ها یا ضربه های قلم بدانها اشاره می کنند الزاماً واقعی نیستند. اما در عکاسی، به علت وجه وجودی عکس و چون عکس بر اثر بازتابیدن نور از اشیاء به مادهٔ حساس در برابر نور پدید می آید، هیچگاه نمی توان منکر این واقعیت شد که آن چیز،

وجـود داشـته اسـت. هیـچ نقاشـی یـا نوشـته ای نمـی توانـد، قطعیتـی همپـای عکـس در بـارت پدیـد آورد. عکاسـی، هیچـگاه دروغ نمـی گویـد؛ شـاید فقـط دربـارۀ معنـی شـیء دروغ بگویـد... امـا دربـارۀ وجـود شـیء هرگز(بـرت، ۱۳۸۰: ۲۱۹).

بـا ایـن وجـود مـی تـوان عکـس را روایتـی از یـک واقعیتـی که در گذشـته شـکل گرفتـه دانسـت؛ واقعیتـی کـه دیگـر وجـود نـدارد ولـی مخاطـب حاضـر را از وجـود و واقعیـت چیـزی در گذشـته مطلـع مـی سـاز و ایـن مـی شـود روایتـی از واقعیتـی کـه دیگـر وجـود نـدارد. «امـا یکـی از جذابتریـن، مهمتریـن و در عیـن حـال شـخصی تریـن بررسـی هـا را در معنـا «در پایـان» روایـت نیسـت بلکـه در سراسـر آن جـاری اسـت؛ معنـا، درسـت همـان طـور کـه در نامـه ی ربـوده شـده آشـکار اسـت، از همـه ی بررسـی هـای یـک جانبـه مـی گریزد»(بـارت، ۱۳۹۲: ۱۹).

نتیجـه ای کـه مـی تـوان گرفـت ایـن اسـت کـه نخسـت، جهـان عکاسـی طـی یـک بـازی ترکیبـی بـه وجـود آمـده، ایـن جهـان برنامـه ریـزی شـده اسـت و بـر برنامـه دلالـت دارد. دوم، بـازی بـه طـور خـودکار ادامـه مـی یابـد و از هیـچ خـط مشـی عمـدی پیـروی نمـی کنـد. سـوم، جهـان عکاسـی از عکـس های مشـخص و مجزایـی تشـکیل شـده کـه هـر یـک بـه نقطـه ای در ایـن جهـان دلالـت دارد. چهـارم، هـر عکـس خـاص، بـه عنـوان سـطح یـک تصویـر، الگویـی جادویـی بـرای رفتارهـای بیننـده اسـت. بـه طـور خلاصـه جهـان عکاسـی وسـیله ای اسـت کـه جامعـه را برنامـه ریـزی مـی کنـد تـا بـه عنـوان یـک مکانیـزم بازخـورد بـه نفـع بـازی ترکیبـی عمـل کنـد؛ ایـن برنامـه ریـزی لاجـرم- امـا در هـر مـورد خـاص بـه طـور تصادفـی (در نتیجـه بـه صـورت خـودکار)- تحقـق خواهـد یافـت؛ ایـن جهـان همچنیـن وسـیله ای بـرای دوبـاره برنامـه ریـزی کـردن خـودکار جامعـه بـه صـورت تـاس، بـه صـورت مهـره و بـه صـورت کارگـزار اسـت(فلوسـر، ۱۳۹۴: ۸۰-۷۹).

بـارت معتقـد اسـت عکـس در همـان لحظـه ای کـه فهمیـده میشـود صـورت زبانـی مـی یابـد و فقـط بـه شـکل زبانـی فهمیـده میشـود و اگـر در ایـن فهـم زبانـی تاخیـر بیفتـد بـرای فهـم سـوژه اختـلال، تردیـد و نابسـامانی پیـش خواهـد آمد(کریـم مسـیحی،۱۳۹۵: ۲۰۱). مسـأله ی اصلـی بـارت در چنیـن کاربسـتی آن اسـت کـه عکـس ظاهـراً پیـام خـود را بـه روالـی مشـابه بـا دیگـر پیـام هـای فرهنگـی متـن محـور ارائـه نمـی کند.

چنـان کـه بـارت اشـاره مـی کنـد، بـا پیدایـش عکاسـی انقلابی در تاریـخ نشـانه هـای انسـانی پدیـد آمـده؛ ایـن مولفـه ی انقلابـی ظاهـراً بـه ایجـاد «پیامـی بـدون رمـزگان» توسـط عکـس مربـوط مـی شـود. بـارت اسـتدلال مـی کنـد کـه، پیـام هـای متـن بنیـاد بـه انجـام یـک قیـاس و القـای یـک همانندی یـا ایجـاد انطبـاق و مطابقتـی بیـن نشـانه هـا و مصـداق یـا مرجـع[1] آن هـا متکـی-اند(آلـن، ۱۳۹۴: ۱۸۲) بـا ایـن حـال، عکاسـی برای بـارت در دوران تمرکـزش بـر نشـانه شناسـی موجـد مشـکلی بالقـوه مـی شـود، چـون بـه نظـر مـی رسـد عکـس هـا، بـر خـلاف دیگـر نشـانه هـا، یـک مصـداق یـا مرجـع واقعـاً موجـود دارنـد. دیگـر نشـانه هـا بـه یـک رمـزگان، بـه نوسـانی بیـن دلالـت صریـح و دلالـت ضمنـی، متکـی انـد. در ایـن گونـه نشـانه هـا آن چـه بـه عنـوان مصـداق یـا مرجـع مطـرح مـی شـود عمـلاً همـان پیـام دارای دلالـت صریـح اسـت کـه مجالـی بـرای ابـلاغ اغلـب ضمنـی یـک پیـام دارای دلالـت ضمنـی مهیـا مـی کنـد. چنیـن نشـانه هایـی رمـزگان منـد نـد چـون دسـت کـم دو سـطح معنایـی یـا دلالتـی دارنـد. امـا عکـس هـا بـه نظـر مـی رسـد مصـداق و مرجعـی را بـه نمایـش مـی گذارنـد کـه رمـزگان منـد نیسـت. چگونـه مـی تـوان اسـتدلال کـرد کـه چـه در یـک عکـس ارائـه مـی شـود صرفـاً یـک پیـام دارای دلالـت صریـح اسـت کـه یـک پیـام دارای دلالـت ضمنـی را در پشـت خـود پنهـان کـرده؟ پـس، آیـا آنچـه در یـک عکـس ارائـه مـی شـود دقیقـاً در همـان شـیوه ی برداشـتن آن عکـس بـه وسـیله‌ی دوربیـن متجلـی بـوده یـا هسـت؟ و بنابرایـن، آیـا آن چـه یـک عکـس ارائـه مـی کنـد مرجـع یـا مصداقـی بـه دقیـق تریـن مفهـوم ایـن اصطـلاح اسـت؟ بـه نظـر مـی رسـد، همـه ی دیگـر هنرهـا مرجـع و مصـداق خویـش را خـود آفریـده یـا ایجـاد مـی کننـد. حتـی قالـب هـای هنـری ظاهـراً رئالیسـتی هـم، چنـان کـه دیدیـم، بـر قواعـد (رمـزگان هـا) و قراردادهـای موجـود بـرای خلـق توهمـی از یـک مرجـع و مصـداق واقعـی اتـکا دارنـد. امـا انـگار عکاسـی مرجـع و مصـداق واقعـی خـود را، بـدون آفریـدن آن بـه شـکلی تـازه، ثبـت و ضبـط کـرده و آن گاه بـه عنـوان تصویـری عکاسـانه بازنمایـی مـی کنـد. تصویـر (مصـداق، مرجـع) عکاسـانه ظاهـراً رمـزگان منـد نیسـت چـون نـه آفریـده (در و از طریـق رمـزگان هـای یـک قالـب هنـری) بـل صرفـاً برگرفتـه اسـت. عکـس، ظاهـراً، تصویـری بـدون رمـزگان اسـت(همان: ۱۸۴)

1referent

در انتهـا بـر اسـاس نظریـۀ رولان بـارت عکسـها روایتگـر داسـتانی هسـتند کـه راوی بـرای روایـت شـنو بـه زبـان خـود روایـت می‌کنـد کـه بـا شـناخت رمـزگان هـا مـی تـوان بـه معنـای درونـی تصویـر یـا روایـت و داسـتان دسـت یافـت؛ داسـتانی را کـه معنایـی ضمنـی و تلویحـی دارد و بـا شـناخت فرهنـگ و نشـانه‌ها و ... معنـای تلویحـی عکـس نمایـان مـی شـود؛ معنایـی کـه در پـس ظاهـر ضمنـی تصویـر موجـود اسـت. بنابرایـن عکـس هـا تصویـری هسـتند کـه واقعیتـی را روایـت مـی کننـد؛ شـناخت و آگاهـی ایـن واقعیـت مسـتلزم درک نشـانه هـای موجـود در آن اسـت.

فهرست منابع

احمـدی، بابـک (۱۳۷۰) سـاختار و تأویـل متـن، تهـران: نشـر مرکـز

احمـدی، بابـک (۱۳۹۷) از نشـانه هـای تصویـری تـا متـن، چـاپ هفدهـم، تهـران: نشـر مرکـز

آلـن، گراهـام (۱۳۹۴) رولان بـارت، ترجمـه پیـام یزدانجـو، چـاپ سـوم، تهـران: نشـر مرکـز

بـارت، تـودوروف و پرینـس، رولان و تزوتـان، جرالـد (۱۳۹۴) درآمـدی بـه روایـت شناسـی، ترجمـه هوشـنگ رهنمـا، تهـران: انتشـارات هرمـس

بـارت، رولان(۱۳۹۲) در آمـدی بـر تحلیـل سـاختاری روایـت هـا، ترجمـه محمـد راغـب، چـاپ دوم، تهـران: ناشـر رخ داد نـو

بـرت، تـری مایـکل (۱۳۸۰) نقـد عکـس، ترجمـه اسـماعیل عباسـی، کاوه میـر عباسـی، چـاپ دوم، تهـران: نشـر مرکـز

پرینـس، جرالـد(۱۳۹۱) روایـت شناسـی شـکل و کارکـرد روایـت، ترجمـه محمـد شـهبا، تهـران: انتشـارات مینـوی خـرد

جـی، بیـل؛ هـورن، دیویـد(۱۳۸۸) دربـارۀ نـگاه بـه عکـس هـا، ترجمـه محسـن بایـرام نـژاد، تهـران: حرفـه هنرمنـد

سـلدن، رامـان؛ ویدوسـون، پیتـر (۱۳۹۷) راهنمـای نظریـه ی ادبـی معاصـر، ترجمـه عبـاس مخبـر، تهـران: نشـربان

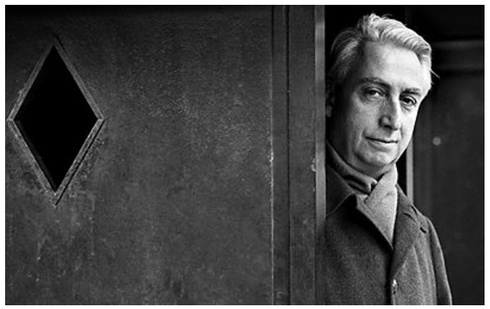
فلوسـر، ویلـم(۱۳۹۴) در بـاب فلسـفۀ عکاسـی، ترجمـه پوپـک بایرامـی، چـاپ سـوم، تهـران: حرفـه نویسـنده

کریـم مسـیحی، یوریـک(۱۳۹۵) عکـس و دیـدن عکـس، چـاپ دوم، تهـران: بیـدگل

کـوری، گریگـوری(۱۳۹۱) روایـت هـا و راویهـا، ترجمـه محمـد شـهبا، تهـران: انتشـارات مینـوی خـرد

مایکلـز، دوئیـن(۱۳۹۲) دنیـای تصاویـر روایـی، ترجمـه عبدالرضـا پایـدار، چـاپ دوم، تهـران: انتشـارات امیرکبیـر

نلسـون، رابـرت؛ شـیف، ریچـارد(۱۳۹۵) مفاهیـم بنیـادی تاریـخ هنـر، ترجمـۀ مهـران مهاجـر و محمـد نبـوی، تهـران: انتشـارات مینـوی خـرد



معرفی کتاب «وسعت طراحی خط»....
آثاری از طراحی خط اکرم هادی

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

کتـاب «وسـعت طراحـی خـط» در زمسـتان ۱۳۹۸ توسـط نشـر مهـر نـوروز بـه چـاپ رسـیده اسـت. ایـن کتـاب شـامل ۸۰ اثـر اسـت کـه نتیجـه سـال هـای تـلاش و مطالعـه علمـی و نظـری اکـرم هـادی در حـوزه طراحـی خـط مـی باشـد. وی دیگاهـی متفـاوت و نـو در طراحـی و خـط را ارائـه داده اسـت کـه مـی توانـد در بسـیاری از شـاخه هـای هنـری از جملـه طراحـی گرافیـک و ... بازتابـی موثـر داشـته باشـد.

اکـرم هـادی، مبـدع شـیوه طراحـی خـط، دو مجموعـه از آثـار خـود کـه شـامل مجموعـه حضـرت علـی(ع) و بسـم الله اسـت را در ایـن کتـاب بـه چـاپ رسـانده اسـت؛ شـایان ذکـر اسـت کـه ایـن آثـار بخشـی از گنجینـه عظیـم ایـن هنرمنـد بـا عناویـن متفـاوت مـی باشـد. ایـن آثـار مخاطـب را بـا شـیوه ای نویـن از نوشـتار یعنـی ادغـام خوشنویسـی و طراحـی، آشـنا مـی سـازد؛ کـه بـا تغییراتـی در سـاختار سـنتی آن در جهـت فـرم و مفهـوم ایجـاد شـده و تصویـری نویـن از حـروف را نمایـش مـی دهـد. در آثـار وی مـی تـوان شـاهد فـرم هـای معنـاداری بـود کـه در صـدد بیـان محتـوای مـورد نظـر اجـرا شـده انـد و ماهیـت تصویـر را بـه عنـوان دریچـه ای بـه شـناخت محتـوا معرفـی مـی کنـد.

شـیوه مذکـور توسـط هنرمنـد در سـال ۱۳۹۰ بـا رونمایـی از کتـاب حضـرت علـی (ع) معرفی و در سـال ۱۳۹۱ در وزارت ارشـاد اسـلامی بـا ۶۰۰ اثـر توسـط وی بـه ثبـت رسـیده اسـت؛ همچنین اسـتاد علـی راهجیـری از پژوهشـگران و خوشنویسـان طـراز اول کشـور بـا لقـب زبـده الکتـاب، در جلـد سـوم کتـاب خوشنویسـان ایـران، اکـرم هـادی را بـه عنـوان یکـی از خوشنویسـان قابـل توجـه معرفـی و در کتـاب ارزشـمند خـود ثبـت مـی کنـد؛ ایشـان بـه نمایـش و نوشـتن تذکـره ای از اکـرم هـادی پرداختـه اسـت و او را بـه عنـوان نخبـه واقعـی و مبتکـری نـوآور در عرصـه هنـری مـی دانـد.

درابتـدای کتـاب وسـعت طراحـی خـط، متنـی نـگارش شـده توسـط هنرمنـد وجـود دارد کـه توضیـح جامعـی در بـاب طراحـی خـط، آغـاز ایـن شـاخه از هنرهـای تجسـمی، ابـداع و جرقـه هـای آغازیـن شـکل گیـری ایـن شـیوه را در خـود دارد. بـه گفتـه وی، ایـده شـیوه طراحـی-خـط در سـال ۱۳۷۲، زمانـی کـه مشـغول بـه تصویرسـازی کتـاب کودکـی بـا موضـوع کلمـات بـود، قـوت بیشـتری گرفـت و از آن روز تاکنـون طراحـی-خـط بـه عنـوان یکـی از فعالیت‌هـای اصلـی ایشـان محسـوب مـی شـود کـه مسـبب خلـق آثـاری ارزشـمندی در ایـن زمینـه شـده اسـت.

شـیوه خلـق آثـار همچـون دیگـر آثـار مانـدگار، بـا پشـتوانه و دسـتاوردهای گذشـتگان در هنـر بـه وجـود آمـده اسـت؛ خـط و خوشنویسـی از گذشـته تـا کنـون اندوختـه هـای قابـل توجهـی را بـرای هنرمنـد در جهـت ارائـه شـیوه ای نویـن یـاری رسـانده اسـت. ماهیـت و ریشـه ایـن شـیوه در پشـینیه خـط و سـیر تحـول آن موجـود مـی باشـد کـه انتقـال معنـا و شـناخت آن توسـط مخاطـب توسـط تصویـر صـورت مـی گرفـت. فـرم معنـادار ایـن آثـار مخاطـب را بـه پیشـینه و ماهیـت خطـوط تصویـری بـاز مـی گردانـد؛ همچنیـن دیگـر خصوصیـت شـایان توجـه در ایـن آثـار بداهگـی در خلـق فـرم هـا اسـت کـه نشـات گرفتـه از ذهـن ناخـودآگاه هنرمنـد مـی باشـد. هـر چنـد هـر گونـه بداهگی منجـر بـه چنیـن نتایـج مطلوبـی نخواهـد شـد؛ تمریـن، دسـتی توانـا و ذهنـی پربـار توانایـی خلـق چنیـن آثـاری را بـه صـورت بداهـه خواهـد داشـت تـا مفاهیمـی کـه در حـروف، کلمـات و در نهایـت در کلام جـاری اسـت، تصویـر سـازی و در غالـب تصویـری معنـادار ترسـیم شـود.

فـرم هـای خلـق شـده جـدا از محتـوای درونـی آنهـا نیسـتند؛ هنرمنـد هویـت و ذات مفاهیـم نوشـتاری را بـه تصویـر درآورده اسـت و در پـس تصویـر بـا مخاطـب سـخن مـی گوینـد و اینجـا حـروف بـه تصویـری گویـا تبدیـل گشـته انـد کـه فـرم آن بازگـو کننـده مفاهیمـی بـس عمیـق مـی باشـد. ایـن آثـار کـه بـه معنادهـی زبـان و حـروف انجامیـده اسـت، همچـون نشـانه ای عمـل مـی کنـد بـرای هدایـت مخاطـب بـه مفاهیمـی کـه در خـود پنهـان دارد؛ بنابرایـن چگونگـی ترسـیم فـرم نقـش بسـزایی در معناپـردازی یـا معنـا سـازی دارد و هـر گونـه تفـاوت در فـرم موجـب ایجـاد تفـاوت در معنـا مـی شـود.

آثـار ایـن کتـاب نتیجـه سـه دهـه تـلاش و مطالعـه و تمریـن هـای عملـی ایـن هنرمنـد اسـت کـه بـه دیدگاهـی نویـن در هنـر طراحـی و خـط و ادغـام آنهـا رسـیده اسـت؛ عـلاوه بـر جنبـه هـای ذکـر شـده ایـن شـیوه، هنرمنـد از ویژگـی هـای کاربـردی ایـن شـاخه هنـری در دیگـر هنرهـای تجسـمی همچـون گرافیـک، خوشنویسـی، آثـار حجمـی و هنرهـای شـهری سـخن مـی گویـد و جالـب توجـه اسـت ایـن آثـار و ایـن شـیوه نویـن فراتـر از همیـن مرحلـه و چارچـوب اسـت و مـی توانـد تحولاتـی

در دیگر زمینه ها از جمله شاخه های هنری نام برده شده ایجاد کند و ایجاد فضایی جدید را منجر شود که این خود جزو دیگر نقاط مثبت این شیوه نوین می باشد. بنابراین دستیابی اکرم هادی به ساختار و فرم هایی بدیع با اندیشه ای نمادین و ایجاد روشی شخصی و پرکاربرد، شاخه ای را ایجاد کرد که ارتباط اندیشه، دست و عمل را در کنار هم به دنبال خواهد داشت و همچنین نتایج مطلوب آن نیز ذهن مخاطب را وارد کنکاشی از دریافت معنا در پس فرم هایی تغییرکرده و متفاوت می کند. این شیوه بخصوص می تواند راهگشای خلق آثار بدیع و نوین در دیگر شاخه های هنرهای تجسمی باشد. کتاب حاضر برای مخاطبان علاقمند به هنرهای تجسمی چه در حوزه عملی و چه در حوزه پژوهشی پیشنهاد می شود تا با وسعت طراحی خط به صورت بصری و مفهومی آشنا شوند.

فرهیخته گرامی:
جهت درخواست اشتراک نشریه، فرم اشتراک را تکمیل نموده و همراه با تصویر کار ملی به آدرس پست الکترونیکی نشریه ارسال فرمایید.(دانشجویان محترم جهت استفاده از تخفیفات دانشجویی، لازم است تصویر کارت دانشجویی خود را نیز ضمیمه نمایند.)
پس از دریافت فرم تکمیل شده اشتراک، از سوی دفتر نشریه جدول تعرفه و شرایط بهره مندی از تخفیفات و نحوه و میزان پرداخت مبلغ اشتراک برای متقاضیان محترم ارسال خواهد شد.
آدرس پست الکترونیکی: *Art.re.ir92@gmail.com*
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات

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: