فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال هشتم، شماره ۲۵، تابستان ۱۳۹۹
۲۵

پاستل روی مقوا، اثر پروانه اعتمادی، نمایشگاه صد اثر/ صدهنرمند

مقاله: بررسی بهشت در اسطوره های زرتشتی.....سحر شفائی
مقاله: نشانه شناسی صورت و معنا درنمایشنامه کاکتوس به روایت اکبر رادی.....لیلا تقوی
معرفی نظریه: اروینگ گافمن، تعاملات اجتماعی.....فریماه فاطمی
معرفی هنرمند: هنرمند مجسمه ساز، دبورا باترفیلد.....سارا السادات نوری
معرفی کتاب: تاریخ زشتی.....فاطمه مرسلی توحیدی
گزارشی از نمایشگاه؛ نمایشگاه مجازی صد اثر صد هنرمند.....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، مریم 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.

سـرمقاله..... ۳

بررسی بهشت در اسـطوره های زرتشـتی..... ۴
سحر شفائی

نشـانه شناسـی صورت و معنا درنمایشـنامه کاکتـوس به روایت اکبـر رادی ۱۵
لیلا تقوی

اروینـگ گافمـن، تعامـلات اجتماعـی..... ۲۲
فریماه فاطمی

معرفی هنرمند مجسـمه سـاز، دبـورا باترفیلـد..... ۲۴
سارا السادات نوری

معرفی کتـاب: تاریـخ زشـتی..... ۲۷
فاطمه مرسلی توحیدی

گزارشـی از نمایشـگاه؛ صد اثر صد هنرمنـد..... ۳۱
فریماه فاطمی

هنرپژوه

فصلنامه هنر پژوه؛ با در نظر داشتن زمینه‌های مختلف هنری و دستاوردهای نوین پژوهشی، سعی در ایجاد ارتباط موثر میان هنرمندان و مخاطبان دارد. خوانندگان این فصلنامه، می‌توانند از اطلاعات و مطالب مفید موجود در این نشریه بهره برده و نیز گردانندگان این نشریه را در فراهم آوردن بستری مناسبتری برای دستاوردهای تازه و نظرات دانشجویان یاری نمایند. دنیای هنر همواره سرشار از ناشناخته‌هاست و نشریه پیش رو، امکان دسترسی و تداوم انتقال اطلاعات را فراهم کرده است. در این‌راستا، رسالت عمده هنرپژوه، اشاعه علوم و دستاوردهای هنری و بینارشته‌ای است که توسط پژوهشگران و دانشجویان زمینه‌سازی شده است. پژوهشگران می‌توانند با ارایه موارد زیر پشتوانه ای برای ارتقای سطح علمی نشریه باشند:

مقالات علمی، معرفی کتاب، معرفی هنرمند، اثر هنری و نقد هنری(گزارش یا مصاحبه)، گزارش نمایشگاه، نشست های علمی، همایش ها و رویداد های هنری، معرفی رویکرد های تحقیقاتی در حوزه هنر، گزارش بناهای و شهرهای تاریخی.

امید آن است دانشجویان و پژوهشگران سخت‌کوش، با ارسال ایده ها و یافته‌های مفید و ارزشمند خود، ما را در اعتلای هرچه بیشتر اهداف‌مان یاری نمایند.

در اینجا لازم می دانم که از همکاران، پژوهشگران و تلاشگرانی که به منظور دستیابی به نتایج بهتر برای فراهم آوردن این شماره همت داشته‌اند سپاسگذاری شده، همچنین در دیگر شماره های آتی نیز شاهد حضور موثر و پرثمرشان باشیم.

سردبیر

مقاله

بررسی بهشت در اسطوره های زرتشتی

سحر شفائی

کارشناس ارشد صنایع دستی دانشگاه هنر سوره

sahar.shafayi@gmail.com

چکیده

اسطوره های زرتشتی یکی از مهمترین دوران تاریخ اساطیری ایران باستان بوده است. اساطیر ایران باستان در این دنیای پر رمز و راز، جایی والا دارد و شناخت آن رهنمون ما در شناخت فرهنگ غنی و پر ارزش این سرزمین است، که بررسی بهشت در اسطوره های زرتشتی تعمقی است در چگونگی تفکرات اسطوره ای زرتشتیان در مورد روان انسان ها پس ازمرگ و رستاخیز؛ تا پاسخی باشد روشن بر این پرسش که بهشت دراسطوره های زرتشتی چگونه جایگاهی بوده است؟ و هرکدام از طبقات بهشت دراین اسطوره ها چه ویژگی هایی داشته است ؟

هدف اصلی در این پژوهش بررسی بهشت از دیدگاه باور اساطیری زرتشتیان درمورد جایگاه روان های نیکوکار پس مرگ بوده است و چه جایگاهی را این نیکوکاران به خود اختصاص داده اند. روش تحقیق این مقاله توصیفی و با استفاده از منابع کتابخانه ای بوده است. مهمترین نتیجه این مقاله این بوده است که بهشت در اسطوره های زرتشتی جایگاه روان های نیکوکارانی بوده که در زندگانی کردارها وگفتارها و اندیشه های نیک آنان افزون است که بسته به میزان نیکوکاریشان جایگاه های متفاوتی از بهشت را به خود اختصاص داده اند و با بررسی های انجام شده براساس مفاهیم اوستایی و منابع پهلوی در وصف بهشت و طبقات آن همه‌ی کتب توصیفاتی شبیه به هم داشته و تفاوت اندک است. تنها تفاوت یافت شده آن جایگاه بهشت در گاتها فقط به رستاخیز معنوی اشاره شده و نه مادی ولی بعداً رستاخیز جسمانی و مادی در اوستای متأخر افزده شده است.

واژگان کلیدی: بهشت، خورشیدپایه، ستاره پایه، گرزمان، ماه پایه

مقدمه

اسطوره های زرتشتی یکی از مهمترین دوران تاریخ اساطیری ایران باستان بوده است که شناخت آن ما را به شناخت فرهنگ غنی این سرزمین رهنمون می سازد، که بررسی بهشت دراسطوره های این دوره مطلب مهمی است که مقام اسطوره را در باورهای شخصی این مردمان دریابیم. در این پژوهش بررسی جایگاه بهشت در اساطیر زرتشتی و بررسی هریک از طبقات آن و ویژگی هریک از این طبقات مورد نظر می باشد. اهداف این پژوهش بررسی بهشت از دیدگاه باور اساطیری زرتشتیان درمورد جایگاه روان های نیکوکار پس مرگ خواهد بود. این که چه جایگاهی را این نیکوکاران به خود اختصاص داده اندکه با روش توصیفی و با استفاده از منابع کتابخانه ای پرداخته خواهد شد.

نزدیکترین پیشینه های یافت شده بررسی زندگی پس از مرگ پرهیزگاران از دیدگاه زرتشت (براساس متن های پهلوی) از فلورانس نامجویان[1] و جهان آخرت و تن پسین در دین زرتشت از مریم شهبازی و ویدا نراف[2] می باشد که این مقالات بیشتر از لحاظ دین زرتشت بررسی شده اند.

در این مقاله ویژگی های بهشت و طبقات گوناگون آن از لحاظ باور اساطیری زرتشتیان بررسی خواهد شد. ابتدا در مورد زرتشت پیامبر و عقیده آن درمورد بهشت و بعد بهشت در دیدگاه اسطوره های زرتشتی، بهشت به عنوان جایگاهی برای نیکوکاران و همچنین روان پس از مرگ چگونه است، بررسی می شود. سپس هریک از طبقات بهشت از دیدگاه اسطوره ای به ترتیب از پایین ترین طبقه که ستاره پایه، ماه پایه، خورشید پایه و در انتها بالاترین طبقه بهشت گر زمان و بهشت نهایی بررسی خواهد شد.

زرتشت

واژه زرتشت از دو بخش درست شده است."زَرَتا" به معنی زرین و اوشترا که از ریشه " اوش"به معنی روشن است که رویهم به معنی "روشنایی زرین" است. بنا برباوری، نام اصلی زرتشت، سپیتامه بوده است که از نام خاندان و بنیانگذاراین خاندان گرفته شده وزرتشت نامی است که در هنگام برگزیده شدن به پیامبری به او داده شده است(فرهنگ مهر،۱۳۷۴: ۳۸).

اما در میان قهرمانان اساطیری و پیامبران، کمتر کسی را می توان یافت که داستان زایش اش رنگ آسمانی به خود نگرفته باشد؛ بی شک زرتشت نیز از این گروه جدا نیست. تصویر زرتشت و سیرت او در گات ها تصویر مردی است که کاملاً عادی برانگیخته شده از جانب عقل و خرد است تا اصلاحاتی در منش وکنش مردمان انجام دهد. درکتاب دینکرد از نوشته های پهلوی کم و بیش از زایش زرتشت آمده است(رضی،۱۳۶۰:۱۰).

چگونگی دست یابی اشو زرتشت به دین راستین و فراگرد برگزیده شدن او به پیامبری، درگات ها گزارش شده است. جزاین، در گات ها نام نخستین گروه شاگردان و پیروان زرتشت نیز آورده شده است. ولی از زندگی خصوصی او سخنی نرفته است. دلیل آن هم روشن است. زیرا گات ها دین اهورایی است که راه زندگی را به مردمان می آموزد. ولی در نوشته های دینی پس از گات ها (اوستای جوان تر) از زندگی خصوصی، پدر، مادر، همسر و فرزندان زرتشت سخن رفته است(فرهنگ مهر۱۳۷۴:۲۸).

زمان مناسب برای ولادت زرتشت زمانی است که سه مشخصه‌ی این پیامبر مقدس، فره ایزدی، روح نگهبان و پیکر جسمانی او بر زمین فرود آیند که هرکدام از این عناصر تشکیل دهنده‌ی زرتشت به گونه ای اساطیری توصیف شده اند. فره همان موهبت ایزدی است که تجلی ظاهری آن نور است. فرَوَهرها روح پاسبان آدمی است، پیش از تولد وجود دارد و پس ازمرگ نیز باقی می ماند. جوهر تن صورت مادی یا جسم انسان است(آموزگارو همکاران۱۳۸۰:۳۱).

زمانی که این اجزا که منشأ آسمانی دارند بر زمین فرود آمدند و در یک زن جوان و پاکدل ایرانی به نام دوغدو جای گرفتند، زرتشت به دنیا آمد. این زن پانزده سال داشت که براساس روایت های ایرانی سن کمال است. فره ایزدی سرور دانا که چون خورشید می درخشید، از آتشی که پدرش از آن مراقبت می کرد به بطن مادر راه یافت.

۱. نامجویان، فلورانس.۱۳۸۵. زندگی پس از مرگ پرهیزگاران از دیدگاه زرتشت (براساس متن های پهلوی).مجله چیستا. شماره ۲۳۲-۲۳۳.صفحه۲۸۱-۲۸۸.
۲. شهبازی؛ مریم، نراف؛ ویدا،۱۳۹۱.جهان آخرت وتن پسین در دین زرتشت. مجله عرفانیات درادب فارسی. سال سوم (۱۲)،۴۷-۶۶.

نریوسانگ (پیک آسمان) ویمه (نخستین پادشاه اسطوره ای بشر) روح نگهبان زرتشت را به زمین منتقل کردند و پیکر جسمانی (تن گوهر) او همراه با نم نم های باران های که توسط دو فرشته یا جاودانی مقدس به نام های هوروتات (خرداد) و امرتات (امرداد) برزمین نازل شد(آلن وهمکاران،۱۳۸۴:۵۲).

تولدزرتشت ازپیش اعلام شده بود و سه روز مانده به تولد، خانه پورشسب پدر ودغدو مادر زرتشت را نور فراگرفته بود و این نور از فره اوبود. به روایتی، تولد او در روز خرداد(روزششم) ماه فروردین بوده است. از پانزده سالگی تا سی سالگی، دوران کمال و اندیشه و فضل و پارسایی زردشت است. زرتشت از چهل سالگی از طرف اورمزد برای تبلیغ دین فرستاده می شود و در سن ۷۷ سالگی در روز خور (روزیازدهم) ماه دی درگذشت. در روایت های دینی آمده است که وی را تورِ بَرادروش به قتل رسانید (تفظلی۳۹-۱۳۸۰:۳۸).

زادگاه زرتشت در(ایرنا وئیچه) است که برای زرتشتیان سرزمینی مقدس محسوب می شود. با گذشت زمان، مکانی نیمه اسطوره ای شد که در مرکز زمین و دامنه کوه هرا(هرا برزیتی) واقع است. همان کوهی که خورشید با گردش به دوره قله ی آن شب و روز را می آفریند(گیمن،۱۳۷۵:۱۸۲).

زرتشت که در عصر عتیق می زیست، در بنیان گذاری کیشی مبتنی بر توحید و ایمان از هر پیامبر دیگری به مراتب پیش گام تر و قدیم تر است و در چنان روزگار کهن و باستانی، هویت زرتشت جلوه گاه مرحله عالی و پیشرفته در تاریخ مذاهب آدمی باشد. سه عامل وقوع این رویداد شگفت انگیز در این کیش را می توان در این سه عامل توجیه کرد: عامل نخست، قدرتمندی آن کیش باستانی و نیرومندی بود که زرتشت را در دامان خویش پروراند. ایرانیان باستان نیز مردمی سخت پایبند مذهب و عبادت بودند. روحانیون آنان درباره ی خدایان و طبیعت گیتی و وظایف آدمی در این دنیا و سرنوشتی که در آخرت انتظار او را می کشد، با حرارت ذهن می سوختند و صادقانه کوشش می کردند. عامل دوم نا آرامی های خشونت باری که در روزگار زرتشت بود و عرصه را بر اقوام ایرانی تنگ کرده بود و عامل آخر، شخصیت و استعداد و قابلیت خود زرتشت بود که از تالیفات به جا مانده او آشکار است(بویس، ۱۳۷۷:۸۲).

یکی از آموزه ها وعقیده های زرتشت بر این است که روان به هنگام مرگ از تن جدا می شود و آنچه در زندگانیش در راه یاری نیکی انجام داده است، داوری و سنجیده می شود. زرتشت به پیروانش آموخت که روان های سعادتمند، باید برای این غایت تا رستاخیز تن پسین منتظر بمانند، یعنی تا آن هنگام که زمین، استخوان ها را رها کند(یسن۳۰بند۷). درپی این رستاخیز همگانی، داوری نهایی انجام خواهد شد که همه ی پارسایان را از بدکاران جدا خواهد کرد. هم آنان که تا آن هنگام زیسته اند و هم کسانی که پیشتر داوری شده اند(بویس،۱۳۷۷:۵۲).

بدین ترتیب زرتشت نخستین کسی بود که آموزه های داوری درباره ی افراد، وجود بهشت و دوزخ در رستاخیز و تن پسین و داوری فرجامین همگانی و زندگانی جاوید برای روان تنِ نو پیوسته را به مردمان آموخت. زرتشت هم بر نیکی آفرینش مادی و هم بر نیکی تن جسمانی تأکید کرد و هم بر یقین بر منصفانه بودن عدل الهی؛ به عقیده او رستگاری فرد حاصل پندار و گفتار و کردارهای انسان است. با چنین آموزه ای هر انسانی مسئول سرنوشت روان خویش است و در سرنوشت جهان نیز مشارکت دارد(بویس،۱۳۸۲:۵۴).

یک اثر مشهور زرتشتی که تاریخ تألیف آن معلوم نیست در دست است که قصد از تألیف آن نحوه زندگی کردن زرتشتی مآبانه است. به جای آنکه رعایت موازین اخلاقی کیش زرتشت را با دستورات خشک بگوید سعی شده که نکات و مطالب اساسی را درصحنه های هیجان انگیز مطرح نماید. اسم پارسی میانه ی این کتاب ارداویراف نامه است. قهرمان این کتاب به منظور رفع شکایات در همان اثنا که زنده است روان خود را راهی دنیای دیگر می کند تا دلائلی بر تأکید تعالیم زرتشت به دست آورد. پس از بازگشت به نقل آنچه دیده می پردازد که چگونه اهل تقوی برای اعمال نیکی که در این دنیا انجام داده بودند در بهشت پاداش و بهره دریافت می کنند(بویس،۱۳۷۷:۱۸۶).

اما درانتها اگرچه اسناد اندک است، ولی همین مقدار اندک هم در ارائه ی طرحی کلی از دین و اسطوره های زرتشتی کفایت می کند، دین واساطیری که ریشه های

قیامت شناختی دارد، امری که به نوبه خود از تجربه شخصی مصلح نشأت می گیرد(مولوتون،۱۳۸۸:۴۳).که در این مقاله به آن پرداخته می شود.

بهشت دراسطورهای زرتشتی

در قدیمی ترین بخش اوستا که موسوم به گاتها و منسوب به زرتشت است، توصیفی روشن درباره ی بهشت وجود ندارد؛ ازعباراتی چون«بهترجهان»، «کشور جاودانی مزدا»، «سرای نیک»، «جایگاه خوش و خرم»، «و بالاترین سرای» بهشت اراده شده است (پورداوود،۱۳۵۶،۵۳). بهشت در اوستا «وهیشت[1] » صفت عالی تفضیلی و عالی است از «ونگهو[2] » به معنی«به» در پهلوی«و هیشت»و در فارسی«بهشت» در اوستا این صفت با واژه «انگهو» به معنی جهان و زندگی همراه آمده و بر روی هم به معنی «بهترین زندگی» یا «بهترین جهان» است.که از آن، سرای اشونان و نیکان در جهان مینوی یاد شده است(دوستخواه،۱۳۸۶:۹۵۱).

در بندهش هم آمده است که بهشت میهن و مانش (مسکن) بِه است چون همه جهان مادی نه بردین اورومزدند(عفیفی،۱۳۸۳: ۴۶۳).اما وصف بهشت را می توان در سایر بخش های اوستا و کتب تفسیری و روایی زرتشتیان جستجو کرد. بر اساس آنها بهشت در آسمان است و تعداد طبقات آن برابر با طبقات آسمان است و از لحاظ مرتبه متفاوتند؛ هر طبقه گروه خاصی از انسانها را با توجه به میزان ثوابشان در خود جای میدهد(میرفخرایی،۱۳۶۷: ۶۵).

درجات بهشت درنوشته های پهلوی مانند اوستا با پَرَدَئیس[3] به سه درجه اندیشه نیک[4] ،گفتارنیک[5] و کردارنیک[6] تقسیم شده که گروسمان یا بهشت برین در بالای همه قراردارد(جی دهالا،۱۳۷۷،۲۷۸).

درآیین مزدیسنا بهشت دارای چهار طبقه است.-۱هومتگاه که در کره ستارگان یا ستاره پایه قراردارد.-۲هوتگاه که در کره خورشید یا خورشید پایه قرار دارد.-۳هوورشتگاه که در کره خورشید یا خورشید پایه قراردارد.-۴گروتمان که فضای فروغ بی پایان نست هر فرد بهدین بسته بکار نیکی که دراین جهان انجام می دهد در آن جهان از این طبقات برخوردار خواهد بود (عفیفی،۱۳۴۳:۱۱۷)فاصله ی طبقات از یکدیگر ۳۴هزار فرسنگ یا بیشتر است(میرفخرایی،۱۳۶۷:۸۳).

«بنا بر معتقدات قدیمی زرتشتی، آسمان چهار طبقه تصور شده است که به ترتیب نزدیکی آنها به زمین عبارتند از طبقه ی ستارگان، ماه، خورشید و روشنی بی پایان و گاهی پایگاه ابر به عنوان پنجمین طبقه بر آنها اضافه می شده است(تفضلی،۱۳۶۴ :۱۰۰-۹۹).

و این نیز در اوستا پیدا است که زمین تا به ستاره پایه همستگان است که به ستاره پایه است. از ستاره پایه تابه خورشید پایه، آن برترین زندگی(بهشت) است که به خورشید پایه است. از خورشید پایه تابه آسمان آن روشنی بیکرانه، گر زمان است که اندر آن روشنی بیکرانه است»(بهار،۱۳۸۱:۲۹۴).

درتقسیم بندی دیگری در بندهش آسمان دارای هفت پایه است: «نخست ابر پایه؛ دیگر سپهر اختران؛ سدیگر ستارگان نیامیزنده؛ چهارم بهشت که ماه بدان پایه است؛ پنجم که انغروشن یا فروغ بی پایان خوانده شود و خورشید بدان پایه است و ششم گاه امشاسپندان، هفتم روشنی بی کران جای هرمزد».

و در نیایشی از کتاب خرده اوستا درقسمت۲۷ آمده است که: «آسمان درخشان را میستاییم. بهتر سرای پاکان (بهشت) آن جایگاه سراسر خرمی بخش را میستائیم»(عفیفی،۱۳۴۳: ۳۴۳).

.و همین طور در اثرارداویراف[7] ترتیب جهان به همستیگان، بهشت، دوزخ تقسیم میشود و همیستگان از زمین تا کره ستارگان است. ویراف از همیستگان یک گام برمیدارد و به ستاره پایه و سپس به ماه پایه و خورشید پایه و بالاخره به گروتمان[8] میرسد (عفیفی،۱۳۴۲:۱۴). روان نیکوکار پس از پیمایش این سه مرحله و داخل شدن در طبقه سوم

1. vahisht
۲. *vanghu*
۳. paradaesa
4. humat
5. huxxt
6. huwarŝt

۷. ارداویراف: نام موبدی است که از طرف موبدان آیین مزدیسنی برگزیده شده تا به جهان دیگرسفر کندوپس از بازگشت مشاهدات خود را برای همکیشانش شرح دهد.
۸. خانه فرایزدی، عرش اعلی

بهشت به فضای فروغ بی پایان می رسد که در اوستا به انغررئوچه به معنی آن روشنایی بی پایان امده است. بارگاه اهورامزدا که آن را در اوستا گروتمان و در فارسی گرزمان میگویند به معنی بهترین جهان، بهشت برین در این مکان قرار دارد(نیکبخش،۱۳۸۹: ۱۱۹).

در نتیجه با بررسی های انجام شده براساس منابع اوستایی و منابع پهلوی در وصف بهشت و طبقات آن همه ی این کتب توصیفاتی شبیه به هم داشته و تفاوت در آنها کم می باشد.

بهشت جایگاه روان های نیکوکار

در بینش زرتشت، بهشت بازتاب رفتار نیک انسان است که در این جهان به او باز خواهد گشت و پس از مرگ نیز به همراه روانش خواهد بود (خنجری،۵۹:۱۳۸۰). در گاتاها اشاره *vahishtum ahum* و یا بهترین حالت روانی شده که در برابرش بدترین حالت روانی *acistem ahumm* قرار دارد و همچنین اشاره به اقامتگاه یا آوازهای خوش یعنی *gato-demana* شده است. که بنا بر نقطه نظر گاتاها، بهشت و دوزخ دارای حالت های روانی هستند(مهرین،۲۷:۱۳۶۲). زیرا بی کران و تابع زمان و مکان نیست. درگات ها آمده که روان های نیکان، درحالت شادی کامل به سرزمین سرود گاردومانا است می روند. این، سرزمین، در فضا محلی ندارد. سر منزل روان، مانند خود روان، غیر قابل لمس و نادیدنی و غیر قابل وصف است که مردمان نیک در این فضای بهشتی و راستی اَشهیاگَ اِثا ایجاد می کنند. سرزمین سرود ویا بهشت دنباله این سرزمین است جز یک حالت فکری و روانی نیست، زیرا بی کران است و پاداش نیکان (اشونان) شادی در جهان جاودان(ابدیت) است (مهر،۹۹:۱۳۷۴).

در پرسش دانا از مینوی خرد در وصف بهشت مینوی به او چنین پاسخ می دهد که :۱۳«پارسایان در بهشت آسوده از پیری و مرگ و بیم و غم وآسیب اند.۱۴و همیشه پر فرّه و خشبوی و خرّم و پر شادی و پر نیکی اند. ۱۵و هر زمان باد خوشیوی و بوی همانند بوی گل به پذیره ی آنان آید که از هر خوشی خوش تر و از هر عطر خوشبو تر است. ۱۶ آنان را در بهشت سیری نیست.۱۷و نشست و حرکت و دیدار و شادمانیشان با ایزدان و امشاسپندان و مؤمنان است تا ابد»(تفضلی،۱۳۶۴: ۲۰) .

اما از آنجایی که روان یا روح، صاحب اختیار جسمی است که به آن درآمده در عین حال مسئول تمام اعمال نیک یا بدی که جسم مرتکب آن شده است. پس ازمرگ، روان آدمی با همان نیکی و بدی رو به رو خواهد شد که در جهان از او سر زده است(جی دهالا،۸۴،۱۳۷۷).پس بنا بر باور زرتشت،رفتارهای بهشت آفرین نتیجه ی خردمندی وآگاهی انسان نسبت به قوانین حاکم بر هستی است و به تدریج با افزوده شدن بر میزان آگاهی و شناخت انسان، اندیشه و گفتارش و کردارش جهت هماهنگی با نظام راستی، به نیکی می گراید(خنجری،۶۱:۱۳۸۰).

و سه اصل اندیشه نیک، گفتار نیک و کردار نیک در دل انسان نیکی را می پروراند و نتیجه آن به صورت رفتار و کردار پسندیده در می آید. آن کس که به این سه اصل توجه داشته باشد مورد بخشش اهورامزدا دانا و توانا قرار می گیرد. (نیکبخش،۱۱۸:۱۳۸۹). اهورامزدا پاداش نیکوکاران را در جهان دیگر بهشت پر از خرمی و آرامش تعیین فرموده(یسنای ۴۳ هات ۵) چنین کسی بر طبق آیین مقدس در زندگی آینده در سرزمین جاودانی از نعمت های فراوان برخوردار می گردد (یسنا۴۶هات۱۹) (جی دهالا،۱۳۷۷: ۸۶).

و یا گفته دیگری از اهورامزدا در دینکرد آمده است که:«این سه دسته به بهشت می رسند: یکی آ ن که داناست، یکی آن که یار داناست و آن یک،کس که با دانا همدردی نکند»(کاویانی،۱۱۳:۱۳۷۹).

درنیایشی از کتاب اوستا کهن ترین سروده ی ایرانیان درستایش بهشت، کرده هفتم امده است که :

«بهترین راه به سوی بهترین زندگی (بهشت) را میستاییم.

ارشاد نیک گیتی افزای و جهان پرور و پاداش بخش را می ستاییم.

دین مزدا پرستی را میستاییم...»(دوستخواه،۵۳۷:۱۳۸۶).

پس در نتیجه جایگاه بهشت در گاتها و اوستاهای بعدی در مورد مقام معنوی آن ،سخنی نیست در نوشته های پهلوی گرچه اسم خود را حفظ کرده ولی به شکل جهان مادی و جسمانی درآمد ولی با این تفاوت که شادی و

خوشی بهشت به مراتب از خوشیهای دنیوی لذت بخش تر است(جی دهالا،۱۳۷۷: ۲۷۹).یا به گفته دیگر درگاتاها فقط به رستاخیز معنوی اشاره شده و نه مادی و جسمانی ولی بعدا رستاخیز جسمانی در اوستای متاخر افزوده شده و نتیجه آن کتاب ارداویراف نامه بوده است(مهرین،۲۷:۱۳۶۲). که در این مقاله بهشت در اثر ارداویراف بررسی می شود.

روان پس ازمرگ دراسطوره زرتشتی

روان یکی از پنج نیروی باطنی انسان است که همان طور که گفته شد مسئولیت کردار و رفتار آدمی را به عهده دارد؛ و سایر نیروهای باطنی یعنی جان(اهو)، وجدان(دئا)، نیروی دراکه(بئوذ) و فروهر مسئولیتهای دیگری دارند و مورد بازخواست قرار نمیگیرند. در نتیجه در اسطوره های زرتشتی برای انسان شش بعد درنظر گرفته می شود(رضی،۱۳۶۰: ۱۱۹).

اما روان هرکس پس از مرگ به مدت سه شبانه روز در نهایت نگرانی و اضطراب در پیرامون تن و جسم مرده اش پرسه می زند و در روز چهارم بر سر پل چینوت، پل رشن، اشو برای داوری حاضرشود(رنر،۱۲۹:۱۳۷۷). درمورد جای پل چنین آمده که در ایرانویچ، در بالای قله ی داییتی[1] به بلندی یک صد مرد پل چینود قرار دارد و در زیر آن، در وسط دوزخ است(تفضلی،۹۷:۱۳۶۴). اگر روان اندیشه ها و گفتارها و کردار نیکش افزون باشدآن پل که همانند تیغ تیزی است پهن میشود و راه بر روان گشوده می شود و کردار نیکش، در پیکر دختری بهشتی، او را به درجات بهشت می رساند (بهار،۳۳۵:۱۳۸۱). گر بدی بر نیکی افزون باشد به دوزخ و اگر هر دو کردارش همسنگ باشد به همیستگان که جایی میانی است میرود(هینلز،۹۶:۱۳۹۱).

در دین زرتشتی پالایش نهایی از گناه در داوری پسین، در پایان جهان صورت میگیرد. روان آدمی در دو مرحله یکی پس از مرگ و دیگری در داوری همگانی روز قیامت که رستاخیز بر پامی شود و بدنها دوباره به روانها می پیوندد .پس در نتیجه در متون زرتشتی دو بهشت و یک دوزخ می توان تصور کرد: یکی بهشت و دوزخی که بعد از مرگ روان انسانها وارد آن می شود و دیگر بهشتی که پس از وقوع رستاخیز و معاد جسمانی انسانها و محاسبه ی اعمال و بعد از پاک شدن گناهان، همه ی مردم را تا ابد در خود جای می دهد. بنابراین همه‌ی مردم سرانجام به بهشت می روند و هیچکس به خاطر گناهی که انجام داده برای ابد پادافره نمی بیند (بدره ای،۱۳۰:۱۳۷۷).

اما هرطبقه بهشت جایگاه روان های خاصی است که هرکدام از این طبقات ستاره پایه، ماه پایه و خورشید پایه وگرزمان که بالاترین درجه بهشت یا همان بهشت برین که در بالای همه ی این طبقات قرار دارد، به طور جداگانه در ادامه این مقاله بررسی می شود.

ستاره پایه

ستاره پایه یا سپهر ستارگان که هومتگاه درآن قرار دارد بنا بر نوشته های پهلوی نام اولین طبقه بهشت است. در دینکرد امده است که بهشت از ستاره پایه و از آن به بالا است. در مینوی خرد بهشت از ستاره پایه تا ماه پایه است. در اساطیر ایرانی، اهریمن و دیوان تا ستاره پایه می توانند در رفت وآمد بوده و جهان را به تاریکی و زشتی آلوده کنند. از آن پس بهشت آغاز می شود(عفیفی، ۱۳۴۳: ۱۴۳). درکتاب ارداویراف آمده است که طبقه اول که مکان اندیشه نیک است در کره ستارگان قرار دارد(نیکبخش،۱۳۸۹: ۱۱۸).

که آن رویا بین به همراه راهنمایانش ایزد سروش و ایزد آذر نخستین گام را به ستاره پایه فراز می نهند، جایی که اندیشه های نیک پاداش خویش را دریافت می دارند(کمبل ،۱۳۸۱: ۱۸). سالک در آن جا روان پرهیزگاران را که چون ستاره ای درخشنده، از آنان همی روشنی می تابد می بینند و جای آنان را بسیار بلند و پرفرّه می بیند(بهار،۱۳۸۱:۳۰۵). در متن پهلوی فرگرد ۷امده است که ویراف می گوید: «(۳) پرسیدم از سروش پاک و ایزد آذر که این جا کدام و این مردم کدامند.(۴) سروش پاک و ایزد آذر، گفتند که این جای ستاره پایه است. این روانانی که به گیتی پشت نکردند و گاهان نسرودند و با نزدیکان زناشوئی نکردند و پادشاهی ،شهریاری و سرداری نکرده بودند»(عفیفی،۱۳۴۲: ۳۱).

درمتن منظوم چنین آمده که در دین سست بودند و مال و نعمت داشتند، کارنیک به زحمت میکردند و چون ازخرج کردن خوداری می کردند اکنون اینجا هستند (عفیفی،۱۳۴۳: ۴۶). اما دارای اعمال نیک دیگری هستند و

1. Daiti

به دین سبب پاک و شایسته ی طبقه ی ستاره پایه شده اند. این روانها مانند روز درخشانند.(عفیفی،۱۳۴۲ :۳۱).

ماه پایه

سپهرماه، دومین طبقه بهشت که هوخت گاه درآن واقع است واژه ماه در پهلوی *mah* و صورت اوستائی آن *maonh* آمده است(عفیفی،۱۳۴۳: ۱۵۳). درمینوی خرد دومین پایه بهشت از ماه پایه تا خورشید پایه آمده است. دربندهش ماه پایه در طبقه چهارم یاد شده است(عفیفی،۱۳۸۳: ۶۲۰). دراثر ویراف هم وی دومین گام را به ماه پایه فراز می نهد، جایی که گفتار نیک مقیم است، از سروش پرهیزگار و ایزد آذر می پرسد که این جا کدام و این روانها کیستند؟(بهار،۱۳۸۱: ۳۰۶). درفرگرد ۸این دو ایزد پاسخ می دهندکه«(۳)این جای ،ماه پایه، این روان آنان است،که به گیتی پشت نکردند و گاهان نسرودند و با نزدیکان زناشویی نورزیدند» (عفیفی،۱۳۴۲: ۳۱). در متن منظوم آمده است که غیر از نوزود کلیه کارهای نیک را انجام دادند(عفیفی،۱۳۴۳: ۴۶). روشنی آنان به روشنایی ماه همانند است(بهار،۱۳۸۱: ۳۰۶).

چند بیت از متن منظوم ارداویراف نامه در مورد رسیدن به مقام ماه پایه:

بروبر، خلق دیدم گشته انبوه

همهِ گرد آمده دلها بی اندوه

بپرسیدم زهمره کین چه جایست

بر این قوم را بودن چرایست

جواب من چنین داد آن اشایه

که این جا هست نامش ماه پایه

خورشید پایه

خورشید پایه سومین طبقه بهشت که هوورشگاه در آن قرار دارد. واژه خورشید در پهلوی *xvarshet* و صورت اوستائی آن خورخشئت *hvarexshaeta* آمده است(عفیفی،۱۳۴۳: ۱۳۴). در ویراف نامه آمده است که درسومین گام به خورشید پایه رسیدم. درآن جا کردار نیک مقیم است، بدان جا رسیدم که بلندترین بلندترینان روشنی خوانند. دیدم آن روان پرهیزگاران را به گاه و بستر زرین ساخته و مردمی بودند که روشنی شان به روشنی خورشید همانند بود(بهار،۱۳۸۱: ۳۰۶). درمتن پهلوی فرگرد۹آمده است که ویراف درمورد این کدام جای و برای کدام روان ها است می پرسد؟ ایزدان در پاسخ به او می گویند که«(۳)این خورشید پایه هست، اینان روان کسانی است که در گیتی پادشاهی و شهریاری و سرداری خوب کردند»(عفیفی،۱۳۴۲: ۳۳). درمتن منظوم آمده است که درجهان گیتی خرید و نوزود کردند و کارهای نیک انجام دادند از مال فراوانی که داشتند بی ضایقه خرج کردند و عبادت کرده و جان خود را پاک نموده اند(عفیفی،۱۳۴۳: ۴۶).

چند بیت از متن منظوم ارداویراف نامه در مورد رسیدن به مقام خورشید پایه:

سروشم گفت این خورشید پایه

بدور، مردمان راست مایه

که گیتی خرید و نوزود کردند

زکِرفه تار و از دین پود کردند

گَرزمان

گرزمان در گاهان (گَرودِمانَ)و در دیگر بخشهای اوستا (گَرونمانَ) و در پهلوی(گَروتمان)و در فارسی(گَرَزمان) به معنی(خان ومان سرود و ستایش)یا (سرای نیایش) نام بارگاه اهورامزدا یا بهشت برین است. به نوشته ی بندهش(اَنَغرِوشن)(آنیران) نام دیگر (گروتمان)(گرزمان) است(دوست خواه،۱۳۸۶: ۱۰۴۲).

«سرای سرود(گروسمان- گردشمان- گرزمان- گرآسمان- عرش اعلی)آسمان بلند و واپسین سپهر و بهشت- خانه ی فرایزدی و فروغ و روشنایی جاودان در فرهنگ ایران باستان»(وحیدی،۱۱۴:۱۳۶۸).

در گاتها در مورد گرزمان آمده است که: پیامبری خواهد توسط اَشا(راستی) مزدا اهورا را بشناسد و ستایش و درود خود را در گرزمان به پیشگاه او تقدیم دارد. دریسنا و وندیدا، گرزمان جایگاه اهورامزدا و مورد ستایش قرارگرفته است.

در یشـتهان گرزمـان بـرای مردمـان پـاک و پرهیـزگار اسـت کـه اهورامـزدا را ببیننـد و بـرای دروغ پرسـتان راهـی نیسـت. در مینـوی خـرد، جایـگاه آفریـدگار اورمـزد آمـده و درگزیـده هـای زادسـپرم آمـده آتـش افزونـی خـود، انـدر گرزمـان بیافریـد و او را پیدائـی و آتشـی اسـت(عفیفی،۱۳۸۱:۶۰۶).

درنوشـته هـای پهلـوی نیـز از آن سـخن رفتـه اسـت کـه ارداویـراف در چهـارم گام بـه گرزمـان روشـن کـه همـه آسـایش اسـت گام فـراز مـی نهـد. درآنجـا روان درگذشـتگان بـه پیشـواز او آمـده و بـه آن درود و آفریـن کننـد بـه او میگویندکـه چگونـه تـو، پرهیـزگار! بیامـدی از آن جهـان مهلـک و بـس بـدی فـراز بدیـن بـی مـرگ آمـدی. انـوش خـور، زیـرا دیـر زمانـی ایـدر رامـش بینی(بهـار،۱۳۸۱:۳۰۶).

و در متـن پهلـوی ارداویـراف فرگـرد۱۰ آمـده اسـت کـه« (۳) پـس از آن، آتـش خدایـی ایـزد آذر بـه پذیـره آمـد و بـه مـن نمـاز بـرد.(۵) و گفـت کـه تـو درسـت بنـده هسـتی، ای ارداویـراف، ترهیـزم، پیغامبـر مزدیسـنا.(۶)پس مـن نمـاز بـردم و گفتـم کـه بنـده تـو، ای ایـزد آذر، کـه بـه گیتـی، همـه هیـزم و بـوی هفـت سـاله بـر تـو نهاد.(۷)مـرا تـر هیـزم خوانی!؟(۸)پـس آتـش اورمـزدا یـزد آذر، گفـت کـه بیـا تـا آن دریـای آب و هیـزم تـر کـه بـر مـن نهـادی بـه تـو نشـان دهم.(۹)جائـی فـراز بـرد، دریـای بـزرگ آب کبـود، را بـه مـن نشـان داد، گفـت ایـن آن ابسـت کـه از هیزمـی کـه تـو بـر مـن نهادی،بچکید(عفیفـی،۱۳۴۲:۳۳).

در متـن پهلـوی ذکـری از خـورش دادن بـه ویـراف نمـی شـود ولـی در متـن منظـوم پـس از رسـیدن بـه گروتمـان در حـال بیهوشـی بـوده کـه ندائـی میرسـد کـه خـورش بدهیـد بـه ویـراف و بـرای اوجـام زرینـی را کـه در او روغـن بـوده مـی آورنـد و بعـد از خـوردن بـه قـدری در دهانـش مـزه مـی کنـد کـه نظیـر او را هیـچ وقـت نخـورده بـود و در پاسـخ بـه سـوال او دربـاره غـذا مـی گوینـد کـه کسـی کـه در دنیـا راهـش بـه سـوی پسـتی نباشـد و کسـانی کـه در دنیـا کار نیـک کردنـد از ایـن خـورش مـی خورنـد و بـه ایـن مقـام مـی رسـند(عفیفی،۱۳۴۳:۴۶).

گرزمـان روشـن تریـن مـکان اسـت کـه در آن اهورامـزدا و امشاسـپندان و دیگـر فروهـر کیومـرث و زرتشـت و کـی گشتاسـپ و فرشـو شـتر و جاماسـپ و دیگـر نیـک خـوی کـرداران در آنجـا مسـتقرند و برتریـن روانهـا بـدان راه مـی یابند(بهـار،۱۳۸۱:۳۰۷).

در مرتبـه بالاتـر از همـه ی روان هـا، روان روشـن و توانـای ، بخشـندگان و سـخاوتمندان قـرار دارد و روان هـای دیگـر در جاهـای مختلـف گرزمـان بـا حالـت هـای ویـژه مسـتقرند: روان هـای بخشـندگان مـال، بـر تخـت هـا نشسـته و لبـاس زر بفـت بـر تـن دارنـد و تـاج جواهـر نشـان بـر سـر گذاشـته انـد، آنهـا تـا آن حـد نورانـی انـد کـه گویـی گوهـر آنهـا از المـاس اسـت. در جـای دیگـری روان سـرایندگان (گاتهـا) و بـه پـا دارنـدگان دسـتور هـای دیـن بـا لبـاس هـای نورانـی هسـتند؛ در سـمتی دیگـر روان هـای پادشـاهان هـان عـادل، غـرق جواهرنـد و لبـاس هایـی از نـور و بسـیار درخشـنده دیـده مـی شـوند؛ در مکانـی دیگـر بـزرگان و راسـت گفتـاران، بـا شـکوه و جـلال و بسـیار شـادمان و زیبـا هسـتند، چـون در حیـات دنیایـی راسـتی را بـر گزیدنـد و در جایـی دیگـر روان زنـان نیـک و فرمانبـردار شـوهر بـا پوششـی آراسـته از زر و سـیم و گوهـر آرام مـی گیـرد؛ در طـرف دیگـری روان موبـدان و هیـر بـدان وجـود دارد و در سـایر جاهـا روان هـای پـاک ارتشـداران، کشـندگان موجـودات موذی(خرفسـتران)، کشـاورزان، پیشـه وران، شـبانان، کدخدایـان و دادگـران ده و آمـوزگاران و... سـاکنند. بعضـی بـا لبـاس هـای زیبـا بـر بسـتر هـا آرمیـده اند(پـورداوود،۱۳۵۴:۹۹).

و در جایـی دیگـر روان کسـانی کـه بـه گیتـی آب را بـزرگ داشـتند. یزشـن[1] و دزون[2] و کوشـا بودنـد و از گنـاه پرهیزیـده بودنـد. نیـز دیگـر روان یزشـگران و مانسـبران[3] و روان آنـان را کـه هَماگِدیـن[4] را یَشـت کـرده بودنـد. روان واستَریوشـان[5] بـا جامـه ی درخشـان در حالـی کـه مینـوی آب و زمیـن و گیـاه و گوسـفند پیـش ایشـان ایسـتاده آفریـن مـی کـردن؛ روان هوتخشـانی[6] را بـه گیتـی خداونـدان و سـالاران را پرسـتیدند؛ روان شـبانان را بـه گیتـی چهارپـای و گوسـفند را ورزیدنـد و پروندنـد و از گـرگ و دزد و مـردم سـتمگر نـگاه داشـتند. همـه نشسـته بـر گاه هـا، بـزرگ، بشـکوه، آراسـته، همـه روشـن، همـه آسـانی و فراخـی و پراِسـپَرغَمِ خوشـبویِ همـه رنـگ، همـه بشـکفته و پرفـرّه و شـادی و پـر رامـش کـه کـس از او سـیری نداشـت(کمبل،۱۳۸۱: ۲۰-۱۹).

۱. یزشن،پرستیدن،جشن گرفتن،دعاکردن،سرودن
۲. درون:نان مقدس است.
۳. مانسر،کلام مقدس
۴. هماگ دین یعنی همه ی دین
۵. واستریوش:کشاورز
۶. هوتوخش:هنرمند

گرزمـان دو روزن و دو دمـه و یـک در دارد کـه بـه ترتیب پیوسـته از آنهـا آواز خـوش و رایحـه ی مطبـوع و مـزه هـای متنـوع وارد مـی شـود و موجـی آرامـش و نشـاط روان هـای بهشـتیان مـی گـردد (بهـار ۱۳۸۱:۱۲۳).

در بهشـت فرشـتگانی هسـتند کـه مسـئولیت هـای خاصـی دارنـد، از جملـه دو امشاسـپند(خرداد) و (امـرداد) کـه پیوسـته احسـاس سـیری را عـارض وجـود روان هـا مـی کننـد، بـه طوری کـه روان هـا هیـچ گاه گرسـنه نمـی شـوند فرشته(اردیبهشـت) موجبـات شـادی روان هـا را فراهـم مـی کنـد (وانجـی داهـا باهـار۱۹۰۹،۲). نیـرو هایـی بـه نـام هـای (ارد) و (آتـش) بـه حفاظـت از بهشـت مشـغولند؛ (ارد) نگهبـان اسـت و (آتـش) دربـان؛ (آتـش) بـا گـرزی کـه در دسـت دارد بـر در بهشـت مـی ایسـتد و از هـر کـس کـه خشـنود نباشـد بـا ضـرب گـرز او را بـه دوزخ مـی افکند(میرفخرایـی،۱۳۷۹: ۲۸).

بهشـتی کـه توصیـف شـد مکانـی اسـت کـه روان هـای نیـک از هنـگام مـرگ تـا برپایـی رسـتاخیز در آن سـاکن مـی شـوند پـس از رسـتاخیز، اجسـاد همـه مـردگان مجـددا مـی گـردد و روان هـا در آنهـا حلـول مـی کنـد؛ بـه عبـارت دیگـر مـردگان دوبـاره زنـده مـی شـوند و پـس از رسـیدگی و سـنجش اعمـال و مشـخص شـدن میـزان ثـواب و گنـاه بـه مـدت سـه روز متناسـب بـا اعمـال، بـه آن هـا پـاداش و جـزا مـی دهنـد. در پایـان همـه گناهـکاران از گنـاه پـاک مـی گردنـد و سـر انجـام همـه وارد بهشـت ابـدی مـی شـوند(عفیفی،۱۳۴۳:۴۷). در وصـف ایـن بهشـت جاویـد آمـده اسـت کـه پـس از پـاداش و جـزای سـه روزه، سوشـیانس[1] بـه در گاه اهـورا مـزدا نیایـش مـی کننـد و در اثـر آن زمیـن بـه سـوی آسـمان بـالا مـی رود تـا بـه سـتاره پایـه مـی رسـد: سـپس گرزمـان (عالـی تریـن طبقـه‌ی بهشـت) بـه سـتاره پایـه (پاییـن تریـن طبقـه بهشـت) فـرود مـی آید(میـر فخرایـی،۱۳۶۷:۲۸).

بـه نظـر مـی رسـد تمـام طبقـات بـه هـم مـی پیوندنـد و بهشـتی بـی طبقـه را بـه وجـود مـی آورنـد و بدیـن ترتیـب بهشـت جاویـد بـه وجـود مـی آیـد. در آنجـا اهورامـزدا و امشاسـپندان و سـایر ایـزدان و انسـانها جـای مـی گیرنـد و سـتاره و مـاه و خورشـید و آتـش بهـرام هـر یـک بـه شـکل مـردی ظاهـر مـی شـوند و بـه زمیـن مـی آیند(جهانگیـر،۱۳۷۱:۵۸).

مـردان وزنـان، از ایـن پـس بـی سـایه انـد، بـه همـان سـان کـه بـی گنـاه، ازیـک زندگـی خانوادگـی در گونـه ای بهشـتی بهرمنـد مـی شـوند. درهـای دوزخ بـرای همیشـه مهـر و مـوم مـی شـود. اهریمـن بـرای همیشـه بـی قـدرت مـی شـود. بنـا بـر نوشـته هـای سـایر متـون (دینکـرد) از پهنـه‌ی عالـم محـو مـی شـود در بندهـش آمـده کـه اورا بـه سـوراخی رانـده مـی شـود کـه از آن بـرای اولیـن بـار وارد جهـان شـده(گیمن،۱۳۷۵:۴۱۳).

و انسـانها در هیـأت چهـا سـالگی در مـی آینـد و جاویـد مـی شـوند و هرگـز پیـر نمـی گردنـد و پیوسـته بـه اهورامـزدا مـی نگرنـد و او را عبـادت مـی کننـد و هـر کاری کـه مطلـوب آنهاسـت انجـام مـی دهنـد و همـه کـس را چنـان دوسـت مـی دارن کـه خویشـتن را. زیبایـی تـن مـردم تـا بـدان حـد اسـت کـه بـا دانـش و عقـل قابـل درک و توصیـف نیسـت تمامـی گوسـفندان زنـده مـی شـوند و گوشتشـان مـزه ی خـو را بـه دسـت مـی آورد. گوسـفندان نسـل بـه نسـل همچنـان زنـده مـی شـوند و زنـده شـدن ادامـه مـی یابـد تـا نوبـت بـه زنـده شـدن گاو یکتـا آفریـد مـی رسـد(پورداوود،۱۳۵۴: ۹۸).

سـپس تـن جسـمانی گاو بـه صـورت مینویـی در مـی آیـد و بـا تـن انسـانها مـی آمیـزد و مـزه گوشـت در وجـود انسـانها وارد مـی شـود و مـزه و لـذت همـه گوشـت هـا در دهـان مـی آیـد و سـپس گاو مینویـی شـکل از تـن انسـانها خـارج مـی گـردد و دوبـاره دارای تـن جسـمانی مـی شـود. در بهشـت انسـانها زاد و ولـد نمـی کننـد. چنـد نـوع گیـاه اصلـی مجـدد خلـق مـی شـوند و هیچـگاه کاهـش و کاسـتی نمـی یابنـد و همیشـه مثـل بوسـتان شـادابی باقـی مـی مانـد کـه همـه ی گیاهـان و گلهـا در آن وجـود دارد؛ بالاخـره، شـگفتی؛ ارزش شـادی و پاکـی بهشـت را بـا ایـن عقـل نمـی تـوان دریافت(میرفخرایـی،۱۳۶۷:۶۳).

نتیجه

بـا توجـه بـه مطالبـی کـه گفتـه شـد مـی تـوان بـه جمـع بنـدی و نتایـج زیـر دسـت یافـت زرتشـت نخسـتین کسـی بـود کـه آمـوزه هـای داوری دربـاره ی وجـود بهشـت و دوزخ و داوری فرجامیـن همگانـی را بـه مردمـان آموخـت. در بینـش وی بهشـت، بازتـاب رفتـار نیـک انسـان اسـت کـه در ایـن جهـان

۱. فرزند زرتشت است که به نحوه معجزه آسا در آخر الزمان به دنیا می آید وی آخرین منجی از منجیان سه گانه زرتشتی است که با ظهور او و نیایش ها یش رستاخیز به وقوع می پیوندد.

به او باز خواهد گشت و پس از مرگ نیز به همراه روانش خواهد بود. او عقیده داشت که روان از تن جدا می شود و آنچه در زندگی اش در راه نیکی انجام داده است داوری و سنجیده می شود. از آن جایی که روح آدمی با همان نیکی و بدی رو به رو خواهد شد که از او در جهان سرزده است، رفتارهای بهشت آفرین را نتیجه آگاهی انسان نسبت به اندیشه و گفتار و کردارش جهت هماهنگی با راستی و نیکی می داند. بنا بر نقطه نظر گات ها بهشت و دوزخ دارای حالت های روانی هستند. زیرا بی کران و تابع زمان و مکان نیست. با بررسی در کتب پهلوی و اساطیری زرتشتی بهشت به معنای (بهتر جهان)، (بالاترین سرای)، یاد شده است که بهشت در اسطوره های زرتشتیان به چهار طبقه تقسیم می شود. به ترتیب ستاره پایه اولین طبقه بهشت جایگاهی که پرهیزگاران درآن همانند ستاره می درخشند و ماه پایه دومین طبقه جایگاه مردمانی که روشنایشان چون ماه همانند است و سومین طبقه خورشید پایه که در آنجا کردار نیک مقیم است و روشنی مردمان به روشنی خورشید همانند است. در بالاترین طبقه گَرزمان سرای سرود و فروغ بی پایان می باشد که روشن ترین مکان است. اما در رستاخیز تمام این طبقات به هم می پیوندند و بهشتی بی طبقه و جاوید به وجود می آید. در این بهشت انسان ها زاد و ولد نمی کنند و انسانها دوباره دارای تن جسمانی می شوند همیشه پاکی و شادابی باقی می ماند. نکته آخر بهشت در گاتها فقط به رستاخیز معنوی اشاره کرده و نه مادی و جسمانی ولی در اوستای متاخر بعد جسمانی به آن افزوده شده است.

فهرست منابع

آموزگار، ژاله(۱۳۹۱) تاریخ اساطیرایران، چاپ سیزدهم، تهران: سمت.

آموزگار، ژاله؛ تفضلی، احمد(۱۳۹۱) شناخت اساطیرایران، چاپ دهم، تهران: چشمه.

آموزگار، ژاله؛ تفضلی، احمد(۱۳۸۰) اسطوره زندگی زرتشت، چاپ چهارم، تهران: چشمه.

اوشیدری، جهانگیر(۱۳۷۱) دانشنامه مزدیسنا، تهران: نشرمرکز.

آلن، تونی؛ فیلیبس، چارلز؛ کریگان، مایک(۱۳۸۴) اسطوره های ایرانی، تهران: ترابر.

بویس، مری(۱۳۷۷) چکیده تاریخ کیش زرتشت، تهران: صفیعلیشاه.

بویس، مری(۱۳۸۲) زرتشتیان باورها و آداب دینی آن ها، چاپ چهارم، تهران: ققنوس.

بهار، مهرداد(۱۳۶۹) بندهش، چاپ دوم، مشهد: توس.

بهار، مهرداد(۱۳۸۱) پژوهشی در اساطیرایران، چاپ هفتم، تهران: آگاه.

پورداوود، ابراهیم(۱۳۵۴) گاثاها، تهران: دانشگاه تهران.

پورداوود، ابراهیم(۱۳۹۴) یاداشت های گاثا ها، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

تفضلی، احمد(۱۳۶۴) مینوی خرد، چاپ دوم، مشهد: توس.

جی دهالا، جی نوشیروان(۱۳۷۷) خداشناسی زرتشتی از باستانی ترین زمان تاکنون، چاپ دوم، تهران: فروهر.

خنجری، خداداد(۱۳۸۰) بینش زرتشت، چاپ چهارم، تهران: پژوهنده.

دهابهار، ارداوبمانجی ناصروانجی (۱۹۰۹) بمبوی: صددرنثربندهش.

دوستخواه، جلیل(۱۳۸۶) اوستا کهن ترین سروده های ایرانیان، چاپ چهارم، تهران: مروارید.

دوستخواه، جلیل(۱۳۴۳) اوستا نامه مینوی آیین زرتشت، تهران: مرداد.

رضی، هاشم(۱۳۶۰) زرتشت و تعالیم او، چاپ دوم، تهران: فروهر.

عفیفی، رحیم(۱۳۴۲) ارداویراف نامه یا بهشت و دوزخ در آیین مزدیسنی، مشهد: توس.

عفیفی، رحیم(۱۳۴۳) ارداویراف نامه منظوم زرتشت بهرام پژدو، مشهد: توس.

عفیفی، رحیم(۱۳۸۱) اساطیر و فرهنگ ایران، چاپ چهارم، تهران: توس.

کمبـــل، زوزف؛ ع، ا.بهرامـــی(۱۳۸۱) اســـاطیر ایـــران واَدای دِیـــن، چـــاپ دوم، تهـــران: روشـــنگران و مطالعـــات زنـــان.

کاویانـــی، شـــیوا(۱۳۷۹) رازآوری در آییـــن زرتشـــت، چـــاپ دوم، تهـــران: ققنـــوس.

گیمـــن، دوشـــمن؛ منجـــم، رویـــا (۱۳۷۵) دیـــن ایـــران باســـتان، تهـــران: فکـــر روز.

مهریـــن، مهـــرداد(۱۳۶۲) دیـــن بهـــی فلســـفه دیـــن زرتشـــت، چـــاپ دوم، تهـــران: فروهـــر.

مولتـــن، جیمـــز؛ هـــوپ، قـــادری(۱۳۸۸) تیمور،گنجینـــه مغـــان، تهـــران: مهتـــاب.

میرفخرایـــی، مهشـــید(۱۳۶۷) روایـــت پهلـــوی، چـــاپ دوم. تهـــران: موسســـه مطالعـــات و تحقیقـــات فرهنگـــی.

مهـــر، فرهنـــگ(۱۳۷۴) دیـــدی نـــو از دینـــی کهـــن فلســـفه زرتشـــت، تهـــران: جامـــی.

نیکبخـــش، زینـــب؛ غرقـــی، مرضیـــه(۱۳۸۹) نگاهـــی بـــه زندگـــی زرتشـــت پیامبـــر ایرانـــی، چـــاپ پنجـــم، تهـــران: خـــلاق.

وحیـــدی، حســـین(۱۳۸۱) گاتهـــا ســـرودهای مینـــوی زرتشـــت، چـــاپ هفتـــم، تهـــران: امیرکبیـــر.

وحیـــدی، حســـین(۱۳۶۸) خـــرده اوســـتا، تهـــران: بنیـــاد فرهنگـــی ســـرن سروشـــیان.

تصویری از مراحل گوناگون زندگی زرتشت

مقاله

نشانه شناسی صورت و معنا
درنمایشنامه کاکتوس به روایت اکبر رادی

لیلا تقوی

کارشناس ارشد ادبیات نمایشی

L_taghavi24@yahoo.com

چکیده

متـــن «کاکتـــوس» متضمن معانـــی متعدد بر اســـاس دیدگاهی خاص می‌باشـــد کـــه به صورت مجموعـــه‌ای منظم، جمیـــع مقاصد را با نمادهای بیانـــی نمایش می‌دهد و نشـــانه‌های کلامی روایت شـــده توســـط راوی نیز با اشـــاراتی ذهن خواننده را به ســـوی رمزگشـــایی هدایت می‌کند. اینک ســـؤال این اســـت که نمایشـــنامه کاکتوس به روایت اکبر رادی چه نظام نشـــانه ای رادر خود دارد وچه رمزگانی را شـــامل میشـــود؟ با مراجعه به علم نشـــانه شناســـی ، این هدف محقق می‌شـــود کـــه؛ زبان و بیـــان نمادین، در برابر بـــا امور عقلی و بیان‌هـــای منطقی، از قدرت بالاتـــری برخوردار اســـت. چرا که بـــا ظرفیتی کـــه نمادها در بیـــان مفاهیم دارند، می‌توان گســـتره‌ی وســـیع‌تری از مفاهیـــم، به خصوص امـــور ورای ماده را بیان نمود کـــه دانش خوانش چنین متن‌هایـــی را در آنچه نظریـــه پردازان ادبیـــات «علم نشانه‌شناســـی» می‌نامند برای مـــا فراهم می‌آورد. ایـــن مقاله تلاش دارد تـــا به روش توصیفـــی- تحلیلی رمزگان نظام نشـــانه ای نمایشـــنانه کاکتوس بـــه روایت اکبر رادی را با کارکردهای فلســـفی-ایدئولوژی و جامعه شـــناختی و هنری بررســـی نماید.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی، صورت، معنا، نمایشنامه کاکتوس، اکبر رادی.

مقدمه

نشانه‌شناسی دانشی است که به مطالعه نظام‌های نشانه‌ای می‌پردازد.

نشانه‌شناسی در تلاش است که با توجه به این نظام‌ها و شناسایی آن‌ها، به کشف رمزگان اثر نائل شده و جهان متن را خوانش کند. هدف این مقاله این است تا اشارات معنایی متن روایت شده توسط نویسنده را به مدد نشانه‌شناسی تعریف نمائیم. دراین راستا نمایشنامه کاکتوس به قلم اکبر رادی با روش توصیفی- تحلیلی مورد بررسی قرار می‌گیرد تا با تجزیه و تحلیل معانی صریح و ضمنی متن نشانه‌های ذکر شده در ساختار روایت آن‌ها رمزگردانی گردد. به بیان دیگر:

تلاش جهت شناخت عوامل مهم و اصلی ورود نشانه‌ها و نمادها از بیرون متن به ساختار نمایشنامه کاکتوس.

تلاش جهت شناخت جایگاه نمادها و نشانه‌ها در ساختار نمایشنامه کاکتوس.

دلالت های ضمنی و رمزگان متن « نمایشنامه کاکتوس».

قراردادهای ویژه نمایشنامه کاکتوس.

در این میان چگونگی تولید معنا در ذهن مخاطب در مواجهه با نمایشنامه کاکتوس مهم جلوه میکند که با باز شدن این روند و مسیری که طی می‌شود تا به معنا دلالت گردد مسلماً شناخت نظام‌های نشانه‌ای و انواع دلالت‌ها و محورها ضروری به نظر می‌رسد.

۱.مبانی نظری وتحلیل متن« کاکتوس»

صورتگراها و ساختارگراها مطالعات خود را از پایه زبانی آغاز کردند و کار را با بررسی عناصر ساختاری متن ها، ترکیبات آن ها، روابط و رمزگزاری ها ادامه دادند تا دریابند که چگونه معنی از طریق نظام زیر بنایی قوانین و قرادادها خلق می شود. به علاوه قراردادها به تحول فرم های عام و سبکی در محدوده ی آثار نمایشی مربوط می شوند و ممکن است کارکردهای متفاوتی را برای نویسنده و خواننده ی متن داشته باشند (آستن وساونا، ۱۳۸۶: ۲۹-۳۰). با در نظر گرفتن این موارد و لحاظ کردن آنها در نمایشنامه کاکتوس، میتوان اهم مواردی را که اکبر رادی در تالیف این نمایشنامه بدان توجه داشته و میتواند به ما در روش تحلیل ساختاری این متن جهت معرفی معناهای ضمنی اثر یاری رساند، بدین ترتیب شمرد:

• کاکتوس یک نمایشنامه تک پرده ای است که می تو ان آن را در زمره «نمایش نو» قرار داد.

• کاکتوس کلمه ای ابژه است که در این اثر معنایی تمثیلی، نمادین و سوبژه را القا میکند.

• عنوان کاکتوس در اصل عنوان نمایشنامه اعتماد است (رادی،۱۳۹۳ :۱۲) و این نشان می دهد که همان ترفند هوشمندانه تابع سازی، عملا به عنوان یک حادثه واقعی اما با تفاوت هایی در خود نمایشنامه رادی بر اساس قضیه «این همانی» روی می دهد و درون مایه ی اثر تقریبا به همان نمایشنامه ای که خود اعتماد می نویسد شباهت دارد.

• در نمایشنامه کاکتوس، اکبر رادی هم خوشبختانه تمام پیش فرض های اصلی را صرفا به عنوان نگره های درونی اما دراماتیک و در خدمت پردازش موضوع و شکل نمایشنامه به کار گرفته است؛ به گونه ای که زبان و شیوه دراماتیک نمایشنامه بر رویکرد روایی و داستان گونه غالب است. زیرا همه چیز برون نمایی شده و در این برون نمایی ها پرسوناژهای نمایشنامه کاراکتریزه و نهایتا برای تماشاگر یا خواننده گیرا و باور پذیر می شوند.

• اکبر رادی قاعده معمول زمان و مکان را می شکند و واقعیت ها را بر حسب ضرورت روند پردازش موضوع نمایشنامه به کار می گیرد.

• تکرار این موقعیت های متفاوت نمایشی، نمایشنامه کاکتوس را به صورت «نمایش در نمایش» و نحوه حضور بایگران را به شکل « بازی در بازی» در آورده است.

• اکبر رادی در نمایشنامه کاکتوس ابتدا همه چیز را در سطح نشان می دهد و سپس با تانی و به طور تدریجی از سطح به لایه های درونی موضوع می رود و آن را می شکافد. در پایان بعد از «درون شکافت» تدریجی، غایتمندی دیگری را هم دنبال می کند تا مخاطب غافلگیر شود، ناگهان با حس آمیزی و ژرف نگری عمیقی، تماشاگر یا خواننده را با رازهای نهایی نمایشنامه که به رازهای مکشوف قبلی

هم، سمت و سوی دیگری می دهد مواجه می سازد و او را برابر شگفتی ها و پیچیدگی های هنوز تجربه ناشده ای قرار می دهد.

• اکبر رادی به گونه ای هوشمندانه در این اثر(کاکتوس) مکث را به جای دیالوگ به کار برده است یعنی دقیقا در جواب یک دیالوگ نمودار (...)را به کار می برد که اشاره به سکوت با مکث پرسوناژ مقابل است. استفاده از علامت های تعجب و ندا (!)و نیز سوال (؟)به جای دیالوگ همان کاربری مکث را پیدا کرده است که به آن اشاره شد؛ رادی به جای توضیح حالات چنین علائمی را به کار گرفته است و این به هنگام اجرای نمایش کاربری همان «دستور صحنه و حالات» را برای کارگردان دارد.

• دیالوگ های نمایشنامه کاکتوس اغلب با آنچه که در داستان ها و رمان ها می خوانیم متفاوت است. وجوه تصویری آن ها بر غنای دراماتیک اثر افزوده و در همان حال سنخیت و یکپارچگی جملات را با هر آنچه درونی است و قرار شده بیرونی شود حفظ کرده است.

• دیالوگ ها، گاهی تاویل های برون متنی دارند و مخاطب را عمیقا به فکر فرو می برند، بی آنکه به دیالوگ های همین پرسوناژها در دنیای واقعی شباهتی داشته باشند و این یکی از ویژگی های دیالوگ نویسی در هنر نمایشنامه نویسی شاخص و ممتاز است.

• یکی از ویژگی های نمایشنامه های اکبر رادی، پایان بندی های غیر قابل انتظار است که همواره با وقوع حادثه ای تمام درون مایه قبلی نمایشنامه به تاویل های تازه ای در می آید و به گونه ای خاص نه آن گونه که مخاطب انتظار دارد، از گره های افکنده شده، گره گشایی می کند.

در ادامه پس از تعریف نشانه و انواع آن و معرفی روش ساختارگراها در خوانش یک متن که ما آن را مبنای تحلیل نمایشنامه کاکتوس قرار دادیم به معرفی معناهای ضمنی این اثر و نمادهای به کار رفته در آن می پردازیم.

۲. نشانه و انواع آن

خداوند با آفرینش هستی، نشانه‌هایی از وجود لایزال خود خلق کرد و از طریق نشانه‌هایش با انسان سخن گفت. انسان های اولیه از طریق اشارات و اصوات و تصاویر با یکدیگر ارتباط برقرار ساختند و مفاهیم مورد نظر خود را به یکدیگر انتقال دادند. بدین ترتیب هر یک یا مجموعه‌ای از اصوات، اشارات و تصاویر تبدیل به محملی برای خلق معنی شدند. این محمل ها را در علم نشانه شناسی «نشانه» می‌نامیم. از طریق نشانه‌ها به آنچه در اطرافمان می‌گذرد واقف می‌شویم، به آن ها می‌اندیشیم، با فهم و تفسیر آن ها به شناخت می‌رسیم و با خلق و ابداع آن ها معنا آفریده و با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنیم.

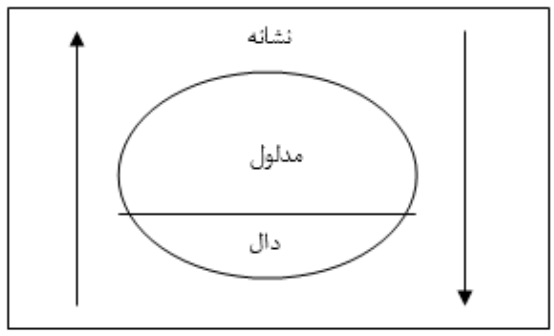
از دید سوسور نشانه از دو بخش تشکیل شده است:

۱- دال به معنی دلالت کننده[1] ، صورتی که نشانه به خود می‌گیرد یا به تعبیری صورت مادی نشانه. سویه‌ی محسوس نشانه.

۲- مدلول به معنای دلالت شده[2] مفهومی که دال بر آن دلالت داردیا همان درون مایه و معنای نشانه. سویه‌ی پنهان نشانه.

به این تعبیر نشانه کلیتی است ناشی از پیوند میان دال و مدلول که مناسبت بین این دو را «دلالت» یا «*signification*» می‌نامند.(ضیمران، ۱۳۸۳: ۴۱-۴۲)

این رابطه در نمودار سوسوری با پیکان نشان داده شده است. علاوه بر این، خط افقی در این نمودار نشانگر جداسازی فرضی دو عنصر دال و مدلول درون نشانه می‌باشد.



نمودار ۱: مناسبت دال و مدلول در نشانه

(سجودی، ۱۳۸۲: ۲۲)

1. Signifiant
2. Signifie

باید توجه داشت که جداسازی دال و مدلول تنها در ذهن صورت می‌گیرد.

قابل ذکر است مفاهیمی شبیه دال و مدلول را در نقد هنر به عنوان صورت و محتوا می‌شناسیم. لویی یلمسلف با اشاره به همین مطلب اظهار می‌دارد: «در واقع می‌توان دوگانگی میان دال و مدلول را در حکم «صورت و محتوا» تلقی نمود. دراین چارچوب، دال به عنوان فرم یا صورت، نشانه و مدلول، محتوا یا درون مایه محسوب می‌شود» (ضیمران، ۱۳۸۳: ۴۲). در نظام هنری هر دال می‌تواند به چندین مدلول ارجاع کند و هر مدلول می‌تواند به وسیله‌ی چندین دال بیان شود. این همان امری است که در مقوله هنر به سبک‌های شخصی و جمعی منتهی می‌شود و تعیین نوع نشانه‌ها را دشوار می‌سازد. اما پیرس، نشانه را از دیدگاه‌های دیگری نیز مورد مداقه قرار داده است و طبقه‌بندی‌های گوناگونی از آنها بدست داده که برخی بسیار پیچیده هستند. یکی از طبقه بندی‌های معروف وی که مورد عنایت بسیاری از نشانه‌شناسان قرار گرفته، طبقه بندی نشانه‌ها از جهت نوع رابطه‌ی بین نشانه و موضوع یا همان دال و مدلول است. شامل نماد (نشانه‌ی وضعی)، شمایل (نشانه‌ی تصویری)، نمایه (نشانه‌ی طبیعی).

الف) نماد: در نمادها دال مشابه مدلول نیست بلکه بر اساس رابطه‌ای دلبخواهی یا کاملاً قراردادی به مدلول دلالت می‌کند.به عبارت دیگر این رابطه را بایدیادگرفت، مثل نمادهایی که اکبر رادی در نمایشنامه کاکتوس آورده است از قبیل: برج بلند نوساز در شمال تهران، پوشش هردو شخصیت نمایشنامه، رابطه ی بسیار مدرن بین نویسنده و مخاطب، کاکتوس، سرکتاب واستخاره، دکون پزشک، آخرین زایمان ادبی، حریم امنیت نویسنده، شلیک به این زندگی احمقانه، آمدن خودکشی به شخص، برده بودن در ولایت خود، درو کردن رنج ها، نشستن در طبقه ی هفدهم یک برج سنگی، خلق ققنوس وار آثار درعطر ولرم قهوه، فرشته های نجات مجلات هفتگی، امیدهای دروغین، رو کردن دو پرسوناژ به یه قبیله، انسان، جراح روح، عمر بیشتر، نماز حاجت، آخرین پله ی دانشکده، دانشجوی بی پرو پا، آینده ی تابناک، برنامه های مترقی و اقدامات بشر دوستانه، جنوب(خاش، زابل، زاهدان)کپر، دادن پیام های انسانی به سازمان های جهانی و مردم دنیا از یه کپر، باز کردن در مطب بر روی بلوچ های ستمدیده،«ویزیت برای اشخاص بی بضاعت رایگان»،کثافت های تمدن پایتخت، گذاشتن مرهم روی زخم های محرومین با زندگی شرافتمندانه، «معماران فردای مملکت»، تخیلات معصومانه وآرزوهای دور و دراز، انسان مصداق سکه ی اصحاب کهف، فروختن سیگار مالبرو توسط بلوچ، برداشتن کلاه شرلوک هلمز در روز روشن، آلوده کردن محیط پاک طبیعت با فضولات انسانی، پیاز نماد زندگی روزمره، کلیشه های پت و پهن فریبنده مانند عدالت و آزادی، پاکردن کفش های جنگی، تبدیل شدن یک مبل مکانیکی به یک تخت خوشخواب آرامبخش، گنده گوزی، چماق کردن عقیدی شخصی و کوبیدن آن بر سر دیگران، دوره ی دعا نویسی و بی وقتی، روحیه‌ی قدیمی و استبداد کلاسیک، الگوی ایده‌آل، تبدیل اتاق انتظار مطب به سالن سینما، پرپر زدن ماهی زنده روی تابه، قیافه ی افلاطونی و جمله های قصار، پیچیدن سیم خار دار به دست و پا، کلاه حضرت سلیمان، روزی بودن لاشه‌ی گوشت، مصرف شدن عین قالب صابون، موقعیت ممتاز و رذیلانه، حاتم طایی، زندگی کنار مینی بار، سبک شدن در پارک پایین برج هفده طبقه، پناهنده شدن به مطب، کز کردن یه پرنده زمستانی بی لانه روی یه شاخه ی برهنه، سایبان امن، خانه، دل شکسته و خضوع مذهبی، اضافه کردن یه بازی کوچک به آخر نمایشنامه، حمله ور شدن سپاه مسلح دمدار به قلعه ی تاریک، ظهور شیطانک نامرئی به عنوان انسان کامل، زندگی روزمره و دلبستگی های کوچک، رسیدن میلیاردها سیاره ی سرگردان به طبقه‌ی هفدهم یک برج سنگی، وجود نسبت بین دو شاخی کاکتوس، دریچه‌ی آبی، دنیای درخشان، صدای مهیب یک گلوله.

ب) شمایل: در نشانه‌های شمایلی رابطه‌ی دال و مدلول مبتنی بر تشابه است. یعنی دال از برخی جهات (شکل ظاهری، صدا، احساس و یا بو) مشابه مدلول است، به عبارتی برخی کیفیات مدلول را دارد. در نمایشنامه کاکتوس؛ زندگی احمقانه، اسلحه، انسان، کپر، قیافه ی افلاطونی، کلاه حضرت سلیمان، نشانه های شمایلی هستند که در این متن به کار گرفته شده است.

ج) نمایـه: دال در نشـانه‌های نمایـه‌ای دلبخواهـی نیسـت بلکـه مسـتقیماً بـه طریقـی فیزیکـی (یـا علـی) بـه مدلـول وابسـته اسـت. ایـن رابطـه را می‌تـوان مشـاهده یـا اسـتنتاج کـرد. نشـانه‌های طبیعـی مثـل (دود، رعـد، جـای پـا، پـژواک صـدا، بوهـای غیـر ترکیبـی و طعم‌هـا).

بـا ایـن حسـاب در نمایشـنامه کاکتـوس: نارسـایی تنفسـی دکتـر نفیسـی، داشـتن اسـلحه غیـر مجـاز، شـاهد عـادل، بنـز بـارا بـاس، نامـه ی آرابـال بزرگتریـن درام نویـس اسـپانیا و کل آمریـکای لاتیـن، انسـان، عمـر بیشـتر، افـق هـای بیکـران، کپـر، کثافـت هـای تمـدن پایتخـت، فروختـن سـیگار مالبـرو توسـط بلـوج، فضـولات انسـانی، پرپـر زدن ماهـی زنـده روی تابـه، کلاه حضـرت سـلیمان، روزی بـودن لاشـه ی گوشـت،

قالـب صابـون، کـز کـردن یـه پرنـده زمسـتانی، خانـه، صـدای مهیـب یـک گلولـه را مـی تـوان بـه عنـوان نشـانه نمایـه ای بـه حسـاب آورد.

۳.تحلیـل متـن نمایشـنامه کاکتـوس بـر اسـاس محـور همنشـینی و جانشـینی و مناسـبات مکانـی و زمانـی

اسـاس تحلیـل نشـانه شناسـی سـاختاری جهـت تحلیـل متـن بـر همیـن دو اصـل اسـتوار اسـت و ارزش و معنـای یـک نشـانه بـر اسـاس یـک محـور قابـل تعییـن و بررسـی اسـت. در محـور هـم نشـینی امکانـات کنـار هـم قـرار گرفتـن و «ترتیـب» نشـانه‌ها مـورد توجـه قـرار می‌گیـرد و درمحـور جانشـینی امکانـات «گزینـش» و جانشـین شـدن نشـانه‌ها بجـای یکدیگـر. در ایـن حالـت متوجـه می‌شـویم محـور هـم نشـینی متضمـن زنجیـره روابـط زمانـی و مکانـی دال هـای موجـود و حاضـر اسـت امـا محـور جانشـینی متضمـن نشـانه‌هایی اسـت «غایـب» کـه در متـن حضـور ندارنـد.

چنانکه ضیمران توضیح می‌دهد:

«در حالـی کـه محـور هم‌نشـینی در کلام، اغلـب بـر حسـب زنجیـره‌ای صرفـاً متوالـی یـا زمانـی تلقـی می‌شـود، در هنرهـای دیـداری چنیـن مناسـباتی می‌توانـد ماهیـت و منشـی مکانـی بـه خـود گیـرد. (لازم بـه توضیـح اسـت کـه رابطـه‌ی زمانـی در متنـی شـکل می‌گیـرد کـه دال هـا در آن، بـر یـک زنجیـره خطـی جـای گیرنـد و در زمـان توالـی یابنـد مثـل زبـان و موسـیقی. لـذا در بخـش هایـی کـه شـامل تصویـر ثابتنـد مثـل نقاشـی، عکـس و پوسـتر، روابـط تنهـا مکانـی هسـتند.)

معمـولاً در توالـی زمانـی ناشـی از محـور همنشـینی، قیـد «قبـل و یـا بعـد» بـه کار مـی‌رود. در مناسـبات هم‌نشـینی مکانـی، قیـد مکان‌هایـی چـون بـالا، پاییـن، جلـو، عقـب، دور، نزدیـک، چـپ، راسـت، شـمال، جنـوب، شـرق، غـرب، داخـل و خـارج بـه کار مـی‌رود» (ضیمـران، ۱۳۸۳: ۱۱۱).

همانطـور کـه قبـلاً نیز اشـاره شـد قواعـد حاکم بـر روابط همنشـینی خـود دارای معنـا و دلالت‌هـای ضمنـی اسـت. ایـن معانـی در ارتبـاط بـا ابعـاد مکانـی در زبـان توسـط تنـی چنـد از زبانشناسـان و محققـان مـورد بررسـی قـرار گرفتـه کـه بـه نظـر می‌رسـد در مـورد رسـانه‌های تصویـری و دیـداری نیـز صـادق اسـت.

ایـن امـر در نظریـه روابـط همنشـینی چندلـر در کنـار روابـط زمانـی و مکانـی بـه عنـوان «مناسـبت مفهومـی» معرفـی شـده اسـت (سـجودی، ۱۳۸۲: ۷۲).

بایـد خاطـر نشـان کـرد کـه در فرهنگ‌هـای مختلـف بـه ویـژه تحـت تاثیـر راسـتای نوشـتاری کلام مکتـوب ایـن جهـت گیـری مکانـی مـی توانـد متغیـر باشـد.

ضیمران می گوید:

«ایـن جهت‌گیـری، معمـولاً موضوعـات تجسـم یافتـه در سـمت چـپ را مسـلم و بدیهـی فـرض می‌کنـد امـا تجسـمات سـمت راسـت را پدیـده‌ای نوظهـور، جالـب و قابـل بحـث تلقـی می‌کنـد. از نظـر آنهـا آنچـه در سـمت چـپ قـرار گرفتـه معلـوم، مشـخص، آشـکار و غیـر قابـل بحـث اسـت، امـا آنچـه از مرکـز بـه طـرف راسـت جلوه‌گـر می‌شـود متضمـن غـور و دقـت ولاجـرم شـناخت و تاویـل اسـت»(ضیمران، ۱۳۸۳، ص ۱۱۱). بـا ایـن حسـاب و بـا در نظـر گرفتـن نشـانه هـای نمادیـن و شـمایلی و نمایـه ای در ایـن اثـر و تحلیـل متـن نمایشـنامه کاکتـوس بـر ایـن اسـاس مـا در ایـن نمایشـنامه تـک پـرده ای بـا دو شـخصیت نمایشـی روبروییـم کـه:

• هـر دو پرسـوناژ محـوری نمایشـنامه، بـه دو شـاخه‌ی گیـاه بـی ثمـر کاکتـوس مـی ماننـد و هـر دو در نیمـه راه زندگـی تنهـا و مسـتأصل شـده انـد؛ در هـر کـدام نیمـه ای از یـک انسـان نـا امیـد و بیمـار بـر جـای مانـده اسـت و در کل ،بـه شـکل

متقابلی پارادایمی از همدیگرند. این دو نیمه، با هم می توانند به فاجعه ای کامل بدل شوند .

• در زندگی آن ها عشق و حقیقت غایب است و هیچ کدام به آنچه می خواسته اند نرسیده اند.

• این دو پرسوناز از جامعه و اهداف واقعی شان دور افتاده وحتی به ضد آن ها بدل شده اند. به حدی از خود بیگانه گردیده اند که نمی تو انند حداقل خودشان را دوست بدارند. آنها بیمار، منزوی و بی واسطه اند.

• زندگی اعتماد در طبقه هفدهم یک برج دقیقا اشاره به برج عاج نشینی اوست. او در این برج نشسته است و برای انسان و جهان نمایشنامه می نویسد، در حالی که زندگی خود او واقعی ترین و تلخ ترین تراژدی موجود است.

• چیزهایی که اعتماد در پایان نمایشنامه و قبل از خود کشی به آن ها می اندیشد و بر زبان می آورد همان چیزهایی هستند که از دست داده اند و به حدی از آن ها دور افتاده که دیگر برایش دست نیافتنی شده اند.

• در پایان نمایشنامه اعتماد در لوای خیر خواهی، نیمه‌ی نفرت بار درونش را به نیمه نفیسی می افزاید و روانه‌اش می کند تا به زندگی پوشالی اش ادامه دهد و خودش که وضعیتی مشابه نفیسی و حتی بدتر از او دارد و همانند او، از همسر و زندگی دور است و در آپارتمانی زندان گونه بین زمین و آسمان تنها و منزوی به سر می برد دست به خودکشی می زند.

• حادثه پایانی، از همه حوادث قبل، آشنایی زدایی می‌کند و همه چیز را دوباره به آنالیز می کشاند. در آخر، تازه در می یابیم که اعتماد در تمام این مدت بی آنکه درونش را کاملا آشکار کند دچار بحران روحی شدیدتری بوده است.

در نهایت پس از تحلیل این نمایشنامه بر اساس محور همنشینی و جانشینی و مناسبات مکانی و زمانی و شناخت معناهای ضمنی و پنهانی اثر و نمادهای بکار رفته در آن مشخص می شود که اگر در رابطه با این روشنفکرهای برج عاج نشین از رویکردهای سیاسی و فلسفی بگذریم به دلایل زیبایی شناختی و مخصوصا روان شناختی هم؛ نمایشنامه کاکتوس بسیار حائز اهمیت است از روی آن ها می توان ناهنجاری های جامعه را آسیب شناسی کرد. هیچ کدام از این پرسوناژها نه آنکه راه علم در پیش گرفته و نه آنکه در حوزه ادبیات و هنر است اصالت ندارند. هر دو همانند گیاه کاکتوس که منشأ اقلیمی آمریکایی دارد با اینکه ایرانی هستند غیر بومی و بیگانه به نظر می¬رسند؛ نامأنوس و تک افتاده اند و جدا از طبقه نیازمند جامعه که به هر دو آن ها نیاز دارد، زندگی می کنند.

۴. استعاره و مجاز در نمایشنامه کاکتوس

تقریباً همگی استعاره و مجاز را به عنوان آرایه‌ای در ادبیات می‌شناسیم، اما اگر آنها را تنها آرایه‌ای ادبی بدانیم، از نگرش نشانه شناختی به آنها دور شده‌ایم. زیرا در منظر نشانه شناسان آنها صرفاً آرایه‌ای ادبی، نیستند. بلکه در اصل، فرآیند معناسازی نزد بشر از طریق شگردهای استعاره و مجاز شکل می‌گیرد. این فنون بر چگونه اندیشیدن و شکل دادن به واقعیت‌ها تاثیر بسزایی داشته و ما را به شیوه‌های غالب تفکر درجامعه پیوند می‌زنند. «یاکوبسن استعاره را جایگزینی مبتنی بر شباهت می‌داند و مجاز را جایگزین مبتنی بر مجاورت» (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۲۴).

لازم به ذکر است که «کاربرد این دو فرآیند، به هیچ وجه منحصر به زبان نیست و به گفته یاکوبسن در نظام‌های نشانه‌ای دیگر نیز ممکن است؛ نتیجه آن که استعاره و مجاز نه فقط در تمامی رفتارهای کلامی، بلکه در همه‌ی رفتارهای بشر جایگاهی حیاتی دارد.» (افراشی، ۱۳۸۱: ۹۶). اینک می پردازیم به کاربرد آرایه های استعاره و مجاز در نمایشنامه کاکتوس به روایت اکبر رادی.

• وضعیت زمان «حال» پرسوناژهای نمایشنامه کاکتوس حاصل گذشته آنهاست. در حقیقت، شناسنامه نهایی آن ها را به سرآمده هایی رقم می‌زند که عمدتا به شرایط اجتماعی و جغرافیایی که در آن زاده شده و زیسته اند، ارتباط دارد. از این رو نمایشنامه با تحلیل، توأم است.

• نکته قابل تامل در مورد پرسوناژهای محوری نمایشنامه کاکتوس، آن است که هر کدام به ضد خویش تبدیل شده اند و هر یک به گونه ای، دیگری را آزار می دهند. اعتماد دوستش را به ادامه شرایطی آزار دهنده و سادیستی تشویق می‌کند و وقتی او می رود، نمایه‌ی ثانویه این خوی

سادیستی به صورت مازوخیسم بر خود او عارض می گردد؛ وقتی کسی نیست که آزارش بدهد و ضمنا سلاحی هم به طور اتفاقی گیرش آمده است، پس در نهایت لذت و فلسفه بافی و حتی با زهر خندی که کنایه آمیز هم هست، لذت نهایی¬ را با کشتن خویش از این دنیا می برد. او فقط با یک دیالوگ و آن هم در پایان نمایشنامه، چهره درونی و واقعی خودش را کاملا آشکار می سازد. این دیالوگ از لحاظ محتوا و حتی واژگان و سطح بیان به کلی با بقیه دیالوگ های او فرق دارد و نشان می دهد آن را کس دیگری که در درون اعتماد پنهان و با او آمیخته است، یعنی «خود واقعی اش» بر زبان می‌آورد و این خود واقعی هم کسی نیست جز همان قهرمان نمایشنامه ای که درباره خودش و دوستانش نوشته است، در نتیجه؛ باید گفت که او دیالوگ پایانی نمایشنامه اصلی خودش را از بر، می‌خواند و واقعا به اقدامی که برای خودش در نمایشنامه در نظر گرفته عمل می‌کند و این تنها عمل واقعی او در زندگی است. افتخار، از نظر اعتماد امر پیش یا افتاده‌ای که کار هر کسی باشد نیست. او برای این کار هم نوعی مرتبت و ارزش قائل است. «خودکشی هم باید به آدمش بیاد» (رادی،۱۳۹۳ :۱۹).

نتیجه گیری

آنچه که هنرمندان خلاق را از بقیه متمایز می‌کند نوع نگاه او به انسان و هستی و درک هم پوشی درونی و متقابل آنهاست. زیرا آنچه که به چشم می‌آید و هست، قبلاً بوده است و انعکاس و یا نشان دادن آن امتیازی محسوب نمی شود. او باید با کشف و شهودی که هنگام خلق اثرش انجام می دهد، زوایای نامکشوف و حتی تصور ناپذیر پدیده های مورد نظرش را به مخاطب نشان می‌دهد و برای چنین کاری لازم است به راز گونگی این پدیده ها، واقف باشد و آنها را توام با رازی که در خود نهفته دارد بنمایاند. از آنچه که گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که رویکرد ساختار گرایانه در تحلیل معناهای ضمنی و نمادهای به کار رفته در نمایشنامه کاکتوس به مثابه یک نظام نشانه ای ما را به این مهم میرساند که راوی در خلق این اثر ابتدا همه چیز را در سطح، نشان می دهد و سپس با تانی و به طور تدریجی از سطح به لایه های درونی موضوع می رود و آن را می شکافد. در پایان، بعد از این«درون شکافت» تدریجی، غایتمندی دیگری را هم دنبال می کند تا مخاطب غافلگیر شود؛ ناگهان با حس آمیزی و ژرفنگری عمیقی، تماشاگر یا خواننده را با رازهای نهایی نمایشنامه که به رازهای مکشوف قبلی هم، سمت و سوی دیگری می دهد، مواجه می سازد و او را برابر شگفتی ها و پیچیدگی های هنوز تجربه ناشده ای قرار می دهد و با خلق این اثر جهان خواننده ی مخاطب را در لایه های پنهانی نمایشنامه کاکتوس به چالش کشانده تا در در حالی که خودش با دو پرسوناژ دیگر نمایشنامه (متن کاکتوس) را شکل داده اند در صحنه ی پایانی نمایشنامه به نوعی انتقام گیری و نهایتا آزاردهی سادیستی از (جامعه) بپردازد.

فهرست منابع

آوستن، آلن؛ ساونا، جرج (۱۳۸۶) نشانه شناسی متن و اجرای تئاتری، ترجمه فرزان سجودی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

اسلین، مارتین (۱۳۷۵) دنیای درام، ترجمه محمد شهبا، تهران: نشر فارابی.

رادی،اکبر (۱۳۹۳) شب به خیر جناب کنت و کاکتوس، تهران: قطره.

سجودی، فرزان (۱۳۸۲) نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: نشر قصه

ضیمران، محمد (۱۳۸۳) درآمدی بر نشانه شناسی هنری، تهران: نشر قصه.

قرآن مجید

کر، الام (۱۳۸۲) نشانه شناسی تئاتر و درام، ترجمه فروزان سجودی، تهران: نشر قطره.

پارسایی،حسین (۱۳۸۵) کاکتوس نمایشنامه ای با دو رویکرد بیرونی و درونی، صحنه، شماره ۵۶

معرفی نظریه

اروینگ گافمن، تعاملات اجتماعی

فریماه فاطمی

دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)

F.fatemi@alzahra.ac.ir

اروینگ گافمن[1] از جامعه شناسان امریکایی است که نظریات متعددی را در حوزه جامعه شناسی و کنش متقابل بیان داشته است. «اروینگ گافمن سال های مدید شخصیتی آیینی یا همچون بت در نظریه جامعه شناختی تلقی شده بود و در دهه ۱۹۸۰ او در مقام نظریه پردازی اساسا برجسته نمودار شد»(ریتزر، ۱۳۹۴: ۲۶۰). اروینگ گافمن تشکل های اجتماعی را بدین صورت تعریف کرد که «ادراک را با موانع ثابت خود تحدید می کند و نوع خاصی فعالیت مرتبا در آن رخ می دهد ما اغلب شاهدیم که مناطق به پشت صحنه جایی که تمهیدات لازم برای اجرای یک روال پیش بینی می شوند و جلوی صحنه جایی که اجرا ارائه می شود تقسیم می گردند»(گافمن، ۱۳۹۵: ۲۶۷). در تشکل های اجتماعی که گافمن از آنها نام می برد، کنش ها و تقابل هایی نیز بین اعضای جامعه صورت می گیرد که انتقال اطلاعات را به دنبال خواهد داشت. در این باره گافمن اعتقاد دارد: «وقتی کسی در مقابل دیگران حاضر می شود، آنها معمولا شروع می کنند به جمع آوری اطلاعات در مورد او یا اطلاعاتی را که از قبل در موردش می دانند فعال می کنند. اطلاعات در مورد فرد به تعریف موقعیت کمک می کند، دیگران را قادر می سازد که از قبل بدانند او از آنها چه انتظاری دارد و آنها نیز می توانند چه انتظاری از او داشته باشند» (گافمن، ۱۳۹۱: ۱۱). به نظر می رسد که زیر بنای تمام تعاملات اجتماعی را یک دیالکتیک بنیادین شکل می دهد؛ وقتی کسی در حضور دیگران قرار دارد می خواهد حقایق موقعیت را کشف کند؛ اگر این اطلاعات از قبل در اختیارش باشد می تواند پیش بینی کند که چه اتفاقی رخ می دهد و شرایط را برای وقوع آنها تسهیل بخشد(گافمن، ۱۳۹۵: ۲۷۸).

مشکلاتی در تعاملات اجتماعی به وجود آمد. «اولا ممکن است تعامل اجتماعی به بن بست خجالت آور و سردرگم کننده برسد. اگر موقعیت دچار اشکال شود، مشارکت کنندگان معمولا آن را حس می کنند و دستپاچه یا هول می شوند یا ممکن است واقعا آرامش خود را از دست بدهند. ثانیا علاوه بر این پیامد های نابسامان کننده که ممکن است کنش را به شکلی لحظه ای با تهدید مواجه سازند، اختلالات مربوط به خود اجرا اغلب پیامدهای بسیار فراگیرتری دارند. حضار معمولا گرایش دارند خودی را که مجری منفردی در خلال اجرای زنده ای نمایش می دهد به عنوان نماینده ی گروه همکاران وی، تیم وی و تشکل اجتماعی وی بپذیرند. همچنین اجرای خاص فرد را به عنوان نشانه ای از ظرفیت وی در اجرای روال و حتی اجرای هر روالی می پذیرند. اختلالات اجرا پیامدهایی در سه سطح انتزاعی در پی دارند: شخصیت، کنش متقابل و ساختار اجتماعی. هر چند که احتمال وقوع اختلال در کنش های مختلف شدیدا متفاوت است و هر چند که اهمیت اجتماعی اختلالات در

1 Erving Coffman

کنش های مختلف تفاوت دارد اما به نظر می رسد هیچ کنش متقابلی را نتوان یافت که در آن افراد مشارکت کننده احتمال بالایی برای شرمساری اندک یا احتمال پایینی برای تحقیر شدید نداشته باشند (گافمن، ۱۳۹۱: ۲۷۱-۲۷۲). زندگی اجتماعی از منظر گافمن توسط نقش ها و تعاملاتی است که در اجتماع صورت می گیرد. «زندگی اجتماعی عبارت از فرایندی است که در آن چگونگی فهم و برداشت ما از آنچه می کنیم بر چگونگی انجام نقش ها و کردار اجتماعی ما تاثیر می گذارد. این فرایند تاثیرگذاری به شیوه ای سازمان یافته در قالبی سازمان می گیرد که گافمن آن را به مثابه چارچوب می شناسد»(معتمد و همکاران، ۱۳۹۶: ۴).

یکی از نظریاتی که وی مطرح کرده است نظریه تحلیل چارچوب می باشد. «اروینگ گافمن در سال ۱۹۷۴ تجزیه و تحلیل فریم یا چارچوب را منتشر کرد که نشان دهنده بازسازی تحلیلی است که از اوایل ۱۹۵۰ توجه او را به خود جلب کرده است»(*Norman, Charles*, ۱۹۸۱: ۵۲). با این وجود تجربه ای که مخاطبین در جامعه برای خود ایجاد می کنند، خواهد توانست اطلاعات کلی و جامعی بسته به موقعیت به وی ارائه دهد. «نیت گافمن این است که مخاطبان به ساختار تجربه در هر لحظه از زندگی اجتماعی خود بپردازند؛ او تمایل دارد که چارچوب اساسی را از زمانی که موقعیت اجتماعی خود را تعریف می کنند جدا کند. ما می توانیم دو نوع اساسی چارچوب را مشاهده کنیم: اجتماعی و طبیعی» (*Norman, Charles*, ۱۹۸۱: ۵۴). در سال های اخیر تلاش های مفصلی برای قرار دادن مفاهیم و یافته های سه حوزه تحقیقاتی متفاوت در قالب یک چارچوب تحلیلی صورت گرفته است. این حوزه ها عبارتند از: شخصیت، تعامل اجتماعی و جامعه(گافمن، ۱۳۹۵: ۲۷۲).

گافمن چارچوب را به دو دسته نخستین و دومین تقسیم می کند. چارچوب نخستین «نگریستنی است از آن چه در پیرامون آدمی که هم در دنیای طبیعی زندگی و هم در موقعیت های اجتماعی رخ می دهد. چارچوب نخستین حاوی معانی روشن و از پیش تعریف شده گروه است و فهم آن به تحلیل اضافی نیاز ندارد. زمانی که معانی تجربه آدمی از خاستگاه نخستی آن جدا می شود و به صورت های الگویی تبدیل می شوند چارچوب نخستین دربسته یا قفل می شود و چارچوب دومی به وجود می آید. چارچوب دومی به این معناست که معنای عادتی و فرهنگی یک رخداد قفل و در بسته می شود و معنایی تازه جای آن می نشیند که باید با تلاشی تازه از نو و با فهمی متفاوت معنای دیگری از آن فهمیده می شود» (معتمد و همکاران، ۱۳۹۶ :۴). اگر قبل از شروع کنش فرد از طریق تجربه ی مستقیم برای حضار شناخته شده باشد یا حضار در مورد وی چیزهایی شنیده باشند می توانند به مفروضاتی از قبیل تداوم و عمومیت داشتن خصایص روانشناختی آنان، به عنوان ابزاری برای پیش بینی رفتار فعلی و آینده ی وی اتکا کنند. در عین حال وقتی کسی در حضور بلافصل دیگران قرار می گیرد ممکن است وقایعی رخ دهد که دیگران را مستقیما به اطلاعات قطعی مورد نیاز برای جهت دهی صحیح رفتارشان مجهز سازد(گافمن، ۱۳۹۱: ۱۲).

فهرست منابع

ریتزر، جرج(۱۳۹۴) مبانی نظری جامعه شناختی و ریشه های کلاسیک آن، ترجمه: شهناز سعی پرست، تهران: نشر ثالث

گافمن، اروینگ(۱۳۹۱) نمود خود در زندگی روزمره، ترجمه: مسعود کیانپور، تهران: نشر مرکز

گافمن، اروینگ(۱۳۹۵) نمود خود در زندگی روزمره، ترجمه: مسعود کیانپور، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم

مکاریک، ایرنا ریما(۱۳۸۵) دانش نامه نظریه های ادبی، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، چاپ دوم

معتمد، فیروزه؛ الهی، سمیرا؛ چلبی، زینب(۱۳۹۵) اروینگ گافمن، سامانه گفتمان تعاون، تاریخ بازنگری: ۳۰/۱۰/۱۳۹۸

http://coop.mcls.gov.ir/Forms/Public/UserDocuments.aspx?u=61

Norman, K, Charles, M (1981). Frame analysis: an essay on the organizaton of experience by erving goffman, Contemporary Sociological, Vol10, No 1, pp 52-60

معرفی هنرمند مجسمه ساز: دبورا باترفیلد

سارا السادات نوری

دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)

S.nouri@alzahra.ac.ir

دبـورا باترفیلـد[1] ، متولـد ۷ مـه ۱۹۴۹، مجسـمه سـاز آمریکایـی متـواد کالیفرنیاسـت کـه بـه سـاخت مجسـمه هـای نیمـه انتزاعی اسـب از مـواد طبیعـی و بازیافـت شـده معـروف مـی باشـد.

علاقـه باترفیلـد بـه اسـب از کودکـی آغـاز شـد. هنگامـی کـه وی در دانشـگاه کالیفرنیـا دیویـس تحصیـل کـرد، بـرای او دشـوار بـود کـه بیـن هنـر و دامپزشـکی یکـی را انتخـاب کنـد. وی در نهایـت بـا انتخـاب هنـر، در سـال ۱۹۷۲ لیسـانس گرفـت و آن تابسـتان در دانشـکده نقاشـی و مجسـمه سـازی اسـکوهگان در مایـن تحصیـل کـرد و بـرای دریافـت فـوق لیسـانس در سـال ۱۹۷۳ بـه دانشـگاه دیویـس بازگشـت. وی از سـال ۱۹۷۴ تـا ۱۹۷۷ در دانشـگاه ویسکانسـین - مادیسـون مجسـمه سـازی را ابتـدا بـه عنـوان مـدرس و از سـال ۱۹۷۵ بـه عنـوان اسـتادیار تدریـس کـرد. وی از سـال ۱۹۷۷ تـا ۱۹۷۹ یـک هنرمنـد مهمـان در دانشـگاه ایالتـی مونتانـا در بوزمـن بـود و او در سـال ۱۹۷۹ بـه عنـوان اسـتادیار بـه دانشـکده پیوسـت.

باترفیلـد اولیـن مجسـمه خـود را از یـک اسـب در سـال ۱۹۷۳ بـا اسـتفاده از گـچ بـر روی یـک قـاب فـولادی خلـق کـرد. او مادیـان هـای لجـام گسـیخته ای را در حالـت هـای آرام ایجـاد کـرد، زیـرا او مجسـمه هـای خـود را، هـم به عنـوان پرتـره هـای اسـتعاره ای و هم بـه عنـوان یـک واکنـش فمینیسـتی بـه نریـان هـای پرخاشـگر کـه بـر نقاشـی و مجسـمه سـازی هنـر غربـی تسـلط دارنـد مـی دیـد.

در اواسـط دهـه ۱۹۷۰، او بـه مـواد طبیعـی روی آورد و شـروع بـه اسـتفاده از مخلـوط گل، چـوب، قسـمت هایـی از پوسـته درخـت و کاه بـرای پوشـاندن اسـب کـرد. او در سـال و ۱۹۸۰ کمـک هزینـه دریافـت کـرد.

تصویر اول: دبورا باترفیلد، قلعه طوفان، *2012 (URL2)*

در سـال ۱۹۸۰، باترفیلـد بـورس تحصیلـی گوگنهایـم را بدسـت آورد کـه از آن بـرای سـفر بـه اسـرائیل و سـاختن مجسـمه از فـولاد اسـتفاده کـرد. در سـال ۱۹۸۱ مـوزه اسـرائیل نمایشـگاهی

1. *Deborah Butterfield*

از آن اثـر بـه نـام "اسـبهای اورشـلیم" برگـزار کـرد و یکـی از مجسـمه هـای آن مجموعـه را خریـداری کـرد. اگرچـه موضـوع اصلـی او اسـب بـود ، امـا پـروژه او در اسـرائیل دوره جدیـدی را آغـاز کـرد کـه در آن از مـواد صنعتـی ماننـد ضایعـات فلـز، لاسـتیک و سـیم خـاردار اسـتفاده کـرد. اسـبهای باترفیلـد علـی رغـم لبـه هـای سـخت متوسـط او، در حالـت هـای مختلـف خـود روان و لطیـف انـد. در اواسـط دهـه ۱۹۸۰ او شـروع بـه ایجـاد آرماتورهـای چوبـی و ریختـه گـری برنـزی کـرد. اسـتفاده وی از برنـز باعـث شـد کـه آثـار وی عمـر طولانـی تـری داشـته باشـد، بـه خصـوص از آنجـا کـه بسـیاری از آنهـا در فضـای بـاز بـه نمایش گذاشـته شـدند. انـدازه مجسـمه هـای باترفیلـد از حـدود سـه فـوت (یـک متـر) ارتفـاع تـا انـدازه واقعـی اسـب اسـت. آشـنایی و درک وی از فیزیولـوژی بـدن اسـب باعـث شـده کـه آثـار او حسـاس و قدرتمنـد باشـند، بـه آنهـا عمـق عاطفـی زیـاد و لطافـت قابـل مشـاهده ای بخشـد. هـر پرتـره دارای تازگـی بـود و بینـش جدیـدی فراهـم مـی کـرد *(URL1)*.

URL2

URL3

شـیوه ی اسـتفاده باترفیلـد از سـازمایه هـای مینیمالیسـتی- خرده چـوب، گل و تراشـه هـای فـولاد- بـرای تداعـی پیکـره ی اسـب- منتقـدان را بـه شـدت تحـت تاثیـر قـرار داده اسـت. بـرای نمونـه، دبـورا یلیـن مـی نوسـید: حجـم و جزییـات پرداخـت شـده ی آثـار باترفیلـد نشـان مـی دهـد کـه چقـدر در کار بـا فلـز اسـتاد اسـت. بـه بـاور یلیـن، باترفیلـد کامـلا بـر سـاخت مایـه و سـازمایه ی خـود مسـلط و در درک جوهـر حیوانهـای منحصـر بـه فـردی کـه مـی سـازد، اسـتاد اسـت. او زبردسـتی باترفیلـد در کار بـا تراشـه هـای فـولاد را چنیـن توصیـف مـی کنـد: «از آنجـا کـه فـولاد هـم نقـش اسـتخوان بنـدی را بـازی مـی کنـد، هـم اسـتوار اسـت و هـم مـی توانـد بـدون از شـکل افتـادن خمیـده شـود، سـازمایه ی معرکـه ای بـرای مجسـمه هـای باترفیلـد بـه شـمار مـی آیـد. او در کارهـا بـه ظاهـر اسـتاد امـا اسـتادانه اش بـا فلـز، مـی توانـد حـس گام معلـق سـوژه هایـش را تداعـی کنـد.» دانـا بروکمـن هـم تحـت تاثیـر رسـانه ی باترفیلـد قـرار گرفتـه اسـت: «شـکل هـا مادیتـی آشـکار و زیبایـی انتزاعـی واضحـی دارنـد. هـر سـه اسـب بـا تکـه هـای فلـزی رنگـی و زنـگ زده ای- سـیلندرهای کهنـه، لولـه و تـوری فلـزی- سـاخته شـده انـد کـه حتـی پـس از تغییـر شـکل، بـاز هـم قابـل بازشناسـی سـت.»

URL5

یلیـن بـرای تاکیـد بـر گفتـه ی خـود مبنـی بـر دانـش و تسـلط باترفیلـد، داده هایـی زندگـی نامـه ای عرضـه مـی کنـد و میگویـد او اسـبهای خـود را زیـن مـی کند:«حیوانهـای او چنـان سـرزنده انـد کـه گویـی عـزم حرکـت دارنـد، بـا ایـن حـال تکـه هـای فلزی مچالـه و خمیـده گمـان سـیالیت را دور نـگاه میـدارد.» اسـبها بـا خـم کـردن سـر، دم یـا زانـو، شـخصیت منحصـر بـه فردشـان را نمایـش مـی دهنـد. منتقـدان، هنـگام مواجهـه بـا اثـر هنـری، افـزون بـر دانـش هنـری، تجربـه هـای زندگیشـان را هـم بـه کار مـی گیرنـد. ریچـارد مارتیـن هـم ظاهـرا بـه انـدازه باترفیلـد از

اسب سررشته دارد. او می نویسد: «باترفیلد آناتومی اسبها را خوب می شناسد. می توان با نوار بلندی از فلز زنگ زده، یالی با شکوه ساخت؛ جلوگاه را می توان با پوسته ای از فولاد پوشاند؛ میخی فلزی می تواند نقطه اتصال دم به تن باشد؛ و لولایی جای مفصل مچ پا قرار گیرد.»

URL6

آثار باترفیلد الهام بخش منتقدان است تا درباره احساس خود از مواجهه با آنها بنویسند. نگاه هیکسن در ابتدا به فرم مجسمه ها معطوف است و سپس به سراغ احساسهایی می رود که اسبها در او بیدار می کنند: «باترفیلد با مهارت تمام، اختیار عنصرهای فرمی را در اختیار دارد و با مهارتی بی مانند، سازه هایی طناب مانند می سازد- ترکه و شاخه های متقاطع؛ نوارهای به هم جوش خورده آهنی به بازنمایی هوشمندانه ای بدل می گردد و بیان حسی منحصر به فردی از هستی این جاندار اهلی به مثابه یار باوقار انسان، دیگری مغلوب و جاندار بی خبر از وجود خود به دست میدهد.» ریچارد مارتین هم از حسهای نهفته در این مجسمه ها می گوید و تمرکزش را به اسبهای لمیده ی باترفیلد، هم نمایشگر همدلی اند و هم شهوت. جلوه ی ناگوار این اسبها در اثر تقسیم نامتعارف وزن، ناپایداری وضعیت آرام حیوان و اشاره ی تلویحی به مفهوم تولد، تیمارداری و مرگ پدید آمده است. ژست اغواگرانه شان چنان است که دوست داریم آنها را در آغوش بگیریم، اما حالت آرامشان تصور اسبها از زندگی و آرامش را یادآور می شود و از این کار منصرفمان می کند.» (برت، ۱۳۹۴: ۱۶۹- ۱۷۱)

URL7

فهرست منابع

برت، تری(۱۳۹۱). نقد هنر: شناخت هنر معاصر، ترجمه کامران غبرایی، تهران: کتاب نشر نیکا.

URL1:https://www.britannica.com/biography/Deborah-Butterfield

URL2:http://www.artnet.com/artists/deborah-butterfield/storm-castle-a-ABonLWJ-BBI9oQ_lYhH-Jgw2, Monday 19th 6:50 PM.

URL3&4:https://tajasomi.ir/fa/pages/newsdetail/36170/%D8%AF%D8%A8%D9%88%D8%B1%D8%A7-%D8%A8%D8%A7%D8%AA%D8%B1%D9%81%DB%8C%D9%84%D8%AF%D8%8C-%D8%AE%D8%A7%D9%84%D9%82%D9%90-%D8%A7%D8%B3%D8%A8-%D9%87%D8%A7%D-B%8C-%D9%81%D9%84%D8%B2%D-B%8C%D9%90-%D8%A8%DB%8C-%D9%86%D8%B8%DB%8C%D8%B1, Monday 19th 6:50 PM.

URL5: https://www.tinworksart.org/deborah-butterfield, Monday 19th 6:50 PM.

URL6: https://www.tinworksart.org/deborah-butterfield, Monday 19th 6:50 PM.

URL7: https://www.tinworksart.org/deborah-butterfield Monday 19th 6:50 PM.

معرفی کتاب: تاریخ زشتی

نوشته: امبرتو اکو

مترجمان: هما بینا، کیانوش تقی زاده انصاری

ناشر: فرهنگستان هنر،چاپ اول: ۱۳۹۵

فاطمه مرسلی توحیدی
مدرس گروه ارتباط تصویری‌دانشگاه الزهرا(س)
fa.morsali@yahoo.com

هـرگاه نـام «هنـر» بـه میـان مـی آیـد، «زیبایـی» از نخسـتین واژگان و توصیفاتـی اسـت کـه در توصیـف و ارزش گـذاری کیفـی «هنـر» و «اثـر هنـری» بـه کار مـی رود، حـال اگـر کیفیـت متضاد زیبایـی یعنـی «زشـتی»، ملاکـی بـرای تامـل در هنـر و اندیشـه ورزی دربـاره آن گـردد، حاصـل کار بـدون تردیـد مجموعـه ای دور از انتظـار امـا آگاهـی بخـش خواهـد بـود کـه در پـی تلاش‌هـای ذهـن جسـتوگر نویسـنده ای جریـان سـاز بـه نـام «امبرتـو اکـو» شـکل گرفتـه اسـت.

اومبرتـو اکـو، هنرنویـس، رمـان نویـس، فیلسـوف و مترجـم اسـپانیایی کـه در سـال ۱۹۸۰ بـا رمـان «بـه نـام گل سـرخ» شـهرتی بیـن المللـی کسـب کـرد، پـس از نـگارش کتـاب «تاریـخ زیبایـی»، در صـدد برآمـد تـا با سـبک و سـیاقی مشـابه، نوشـتاری را نیـز بـه «تاریـخ زشـتی» اختصـاص دهـد. ایـن کتـاب نخسـتین بـار در سـال ۲۰۰۷، بـه چـاپ رسـیده اسـت. اکـو در ایـن کتـاب بـه صـورت تاریخـی، سـیر تحـول مفهـوم زشـتی در اندیشـه و فرهنـگ اروپایی-آمریکایـی را مـورد بررسـی قـرار داده و بـرای آن مثـال هایـی از تاریـخ هنـر و ادبیـات آورده اسـت. کتـاب در پانـزده فصـل تدویـن شـده اسـت و بـه عنـوان مقدمـه کتـاب، مصاحبـه‌ای از فرانسـوا بونـل[1] بـا امبرتـو اکـو دربـاره مفهـوم متغیـر زشـتی و ماجـرای نـگارش کتـاب، چـاپ شـده اسـت. اکـو در ایـن نوشـتار می‌کوشـد در هیـات یـک نشانه‌شـناس، فیلسـوف و مـورخ، ایده‌هـا و مفاهیـم گوناگـون زشـتی را در ادوار مختلـف گـردآوری کنـد. هنـگام خوانـدن کتـاب احسـاس می‌کنیـد در یـک نمایشـگاه قـدم می‌زنیـد، چـون در خـلال فصل‌هایـی کـه یکـی پـس از دیگـری می‌آینـد، گزیده‌هایـی دوگانـه گنجانـده شـده‌اند: متـون ادبـی و شـاعرانه، و آثـار هنـری کـه بـه بازنمایـی زشـتی و مفاهیـم متغیـر آن در تاریـخ و هنـر پرداختـه انـد.

امبرتـو اکـو می‌گویـد: هـدف هنـر الزامـا بازنمایـی زیبایـی نیسـت، بلکـه تحقـق شایسـتهٔ فعلـی اسـت کـه می‌خواهـد انجامـش دهـد. مثـلا می‌توانـد بازنمـودی زیبـا از زشـتی ارائـه کنـد؛ بـه عنـوان مثـال، قسـمت اول کمـدی الهـی دانتـه، تجسـم وحشـت مطلـق اسـت. هنـر قـادر اسـت زشـتی دنیـا را دلپذیـر کنـد؛ بـا ایـن مقدمـه اکـو در پانـزده فصـل بـه تدویـن مفهـوم نسـبی و متغیـر زشـتی پرداختـه اسـت، بـا مـروری اجمالـی بـر فصـول ایـن کتـاب، مـی تـوان بـه شـناخت ایـن اثـر نزدیـک شـد.

فصـل اول: «زشـتی در جهـان کلاسـیک»: اکـو در ایـن فصـل، سرچشـمه هـای توجـه بـه «زشـتی» و مفهـوم آن را در آرای متنفکـران یونانـی جسـتجو کـرده اسـت. موضـوع رابطـه هنـر بـا زشـتی را مـی تـوان در آرای ارسـطو در کتـاب «فـن شـعر»، دنبـال کـرد کـه در آن ارسـطو اصلـی را مجـاز شـمرد کـه تـا قـرن هـا مـورد قبـول عمـوم باقـی مانـد و آن اینکـه امـکان دارد از چیزهـای زشـت، بدلـی زیبـا بـه وجـود آیـد.

فصـل دوم: «شـیفتگی، مـرگ و شـهادت»: نویسـنده در ایـن فصـل گـذار آرای یونـان باسـتان بـه تفکـر مسـیحی را دنبـال می‌کنـد و عقایـد دنیـای مسـیحیت در رابطـه بـا زشـتی را بـه چالـش می‌کشـد و بـه توضیـح آرای قدیـس آگوسـتین دربـاره مسـئله وجـود شـر در جهـان مـی پـردازد. در بـاور یونانـی جهـان از هـر جهـت زیباسـت ولـی بـا آغـاز مسـیحیت، چـون جهـان صنـع خداسـت، پـس از هـر جهـت زیباسـت. در ادامـه فصـل بـه چالـش دنیـای مسـیحیت در رابطـه بـا زشـتی پرداختـه شـده و عنـوان مـی شـود بـا توجـه بـه همسـان انـگاری زیبایـی و نیکویی، چگونـه مـی تـوان واقعیـت موجـود در شـر و بدقوارگـی در کائنـات را آشـتی داد. آگوسـتین قدیـس وجـود شـر را بـه عنـوان عاملـی بـرای ایجـاد تناسـب، یـادآوری مـی کنـد.

فصـل سـوم: «روز قیامـت، دوزخ و اهریمـن»: در ایـن فصـل بـه نحـوه ورود امـر زشـت بـه دنیـای مسـیحیت پرداختـه شـده و عنـوان می‌شـود کـه زشـت بـه شـکل مهیـب و پلیـدش بـا کتـاب مکاشـفه(روز قیامـت) بـه روایـت یوحنـای رسـول، وارد دنیـای مسـیحیت شـد. در مکاشـفه بعـد جسـمانی اهریمـن و عـذاب هـا بـه تفضیـل شـرح داده شـد. مکاشـفه نتیجـه خوابـی اسـت کـه یوحنـای رسـول دیـده بـود. در اثـر دانتـه نیـز، بـه طـور مشـخص وضعیـت دوزخیـان و وضعیـت جـزای هـر یـک از آنـان ذکـر شـده اسـت. ایـن دسـت ادبیـات آخرالزمانـی، سـبب شـد کـه تصاویـری کریـه در دیرهـای رومانسـک و و کلیسـاهای جامـع عهـد گوتیـک، بـه وجـود آیـد. در ادامـه ایـن فصـل، انـواع شـیاطین در کتـاب هـای قـرون وسـطایی برشـمرده می‌شـود. در ایـن فصـل بـه سـیر تحـول نقـش شـیطان بـه عنـوان منبـع زشـتی و فریـب، پرداختـه شـده اسـت.

فصـل چهـارم: «هیولاهـا و نشـانه‌های منحـوس»: در جهـان کلاسـیک بـه عجایـب و نشـانه هـای منحـوس بسـیار حسـاس بودنـد؛ چـون آن هـا را علائمـی از مصیبتـی قریـب

1. Francois Bonnel

الوقـوع، مـی پنداشـتند. مصیبـت هایـی چـون بـارش بـاران خـون، اتفاقـات نگـران کننـده، زبانـه هـای آتـش در آسـمان، تولـد هـای غیرعـادی بـه عنـوان انـواع نشـانه هـای منحـوس در عجایـب نامـه ژولیـوس سـزار، ثبـت شـده اسـت. یکـی از مسـائل مهـم در ایـن فصـل، نشـانه هـای تغییـرات دیـد زیبایی‌شناسـانه در اثـر بـروز مصائـب طبیعـی اسـت.

فصـــل پنجـــم: «زشـــت، مضحـــک و شـــرم آور»: یکـی از اتفاقـات مهمـی کـه در عصـر رنسـانس در حیطـه زبـان اتفـاق مـی افتـد، ورود زبـان عامـه بـه دربـار و تلفیـق آن بـا زبـان فاخـر بـوده اسـت. در جامعـه ای کـه بـه سـوی اسـتیلای بشـر و تفـوق مسـائل دنیـوی بـر امـور الهـی گام بـر مـی داشـت، عمل شـرم آور، معـادل مطالـب افتخارآمیـز حقـوق جسـم و بـدن محسـوب مـی شـد. پیتـر بـروگل مهتـر، نقـاش هلنـدی کـه از معاصـران رابلـه بـود، دنیـای روسـتایی را بـه یمـن آثـار خـود بـا جشـن هـا، خشـونت هـا و بدقوارگـی هایـش بـه مضمـون هنـری بـدل کـرد. نقاشـی هـای بـروگل از عـوام بودنـد امـا بـرای عـوام خلـق نشـده بودنـد. تصویـر کـردن کریـه و از شـکل افتـاده افـراد در قـرون وسـطی، سـرانجام بـه کاریکاتـور در دنیـای مـدرن مـی انجامـد.

فصـــل ششـــم: «زشـــتی زن از دوران باســـتان تـــا دوره بـــاروک»: در ایـن فصـل نویسـنده بـه نحـوه برخـورد بـا زنـان در تاریـخ اروپـا از قـرون وسـطی تـا بـاروک پرداختـه و دیـدگاه هایـی نسـبت بـه زنـان بـه عنـوان نیرویـی مخـرب و فریـب گـر را شـرح داده اسـت؛ در ایـن میـان، اکـو اشـاره بـه تصویرسـازی بـا موضـوع «زن سـالمند» در قـرون وسـطی دارد کـه در برابـر سـتایش «جوانـی» بـه منزلـه نمـاد زیبایـی و خلـوص قـرار دارد. در دوران رنسـانس نیـز «زشـتی زنانـه» مضمونـی بـرای هجوهـا گردیـد تـا سـرانجام در دوره بـاروک، شـاهد بازنگـری مثبـت دربـاره نقـص هـای زنانـه بـه مثابـه عناصـر جـذاب هسـتیم.

فصـــل هفتـــم: «اهریمـــن در دنیـــای مـــدرن»: یکـی از تغییـرات مهـم در نظـام سـمبلیک مسـیحیت، نحـوه مواجهـه هنرمنـد مسـیحی بـا سـنت تصویرکـردن شـیطان بـود. سـنت مسـیحیت کوشـید ایـن مسـئله را بـه فراموشـی بسـپرد کـه اگـر شـیطان یکـی از ملائـک اسـت، پـس ناگریـز بایـد بسـیار زیبـا باشـد؛ ولـی در قـرن هفدهـم، شـیطان دسـتخوش تحولاتـی شـد. شکسـپیر در هملـت نشـان داد کـه شـیطان هـم مـی توانـد خـود را بـه شـکلی زیبـا عرضـه کنـد. در بهشـت گمشـده میلتـون نیـز ، شـاعر شـیطان را بـه مثابـه نمـادی در برابـر قـدرت حاکمـه فـرض مـی کنـد؛ شـیطان از روی حـس شـرافت، از توبـه کـردن حـذر مـی کنـد و عقیـده دارد حکمفرمایـی در جهنـم از خدمتگـزاری در بهشـت، ارجـح اسـت.

فصـــل هشـــتم: «جادوگـــری، شـــیطان پرســـتی، سادیســـم»: جمـع کـردن سـه عنـوان بـالا در یـک فصـل، جالـب توجـه اسـت. اکـو بـه نکتـه مهمـی در مـورد نقـش جنسـیت در اطـلاق عنـوان جادوگـری بـه مـردم اشـاره مـی کنـد. از همـان آغـاز بـر اسـاس بـاور زن سـتیزی، موجـودات شـیطانی را زن مـی پنداشـتند. محاکمـه و سـوزاندن جادوگـران نیـز در قـرون شـانزده تـا هجـده شـدت گرفـت. جالـب اسـت کـه بشـتر قربانیـان متهـم بـه جادوگـری زشـت بودنـد و زشـتی آنـان ایـن تصـور را بـه وجـود مـی آورد کـه ایـن اشـخاص قادرنـد بـا قـدرت دوزخـی شـان خـود را زیبـا سـازند.

فصـــل نهـــم: «فیزیـــکا کورســـویا[1]»: در ایـن فصـل، رابطـه فیزیـک ظاهـری و بـه خصـوص چهـره بـا قیافـه شناسـی در طـول تاریـخ، موردبررسـی قرارگرفتـه اسـت. قیافـه شناسـی، یـک حـوزه شـبه علـم اسـت کـه ویژگی‌هـای چهـره را بـا شـخصیت و خلـق و خـوی اخلاقـی پیونـد مـی دهـد؛ بـه عنـوان مثـال جـووان باتیسـتا دلاپورتـا، چهـره حیوانـات مختلـف را بـا چهـره انسـان مقایسـه می‌کنـد و اعتقـاد دارد کـه خداونـد، حکمـت قاعـده منـد خـود را حتـی در خصایـص جسـمانی نیـز متجلـی مـی سـازد و بدیـن سـان، میـان عوالـم انسـانی و حیوانـی، همانندی برقـرار مـی کنـد.

فصـــل دهـــم: «رمانتیســـم و رســـتگاری زشـــتی»: در فصـل دهـم کتـاب بـه تغییـر موضـع نسـبت بـه موضـوع زشـتی در قـرن نوزدهـم پرداختـه شـده اسـت. بـرای مثـال، شـلگل بیـان مـی کنـد کـه کسـی بـرای نظریـه پـردازی زشـتی، گامـی برنداشـته اسـت. از دیگـر سـو شـیلر در کتـاب «در بـاب هنـر تراژیـک» ایـن مسـاله کـه چیزهـای غـم بـار، تراژیـک. حتـی هراس‌انگیـز، جاذبـه‌ای مقاومـت ناپذیـر دارنـد، پدیـده ای غالـب در سرشـت و نهـاد ماسـت؛ صحنـه هـای رنـج، عـذاب و وحشـت از یـک سـو دفـع و از سـویی دیگـر بـا قـدرت جذبمـان مـی کننـد.

فصـــل یازدهـــم: «ناشـــناخته»: در ایـن فصـل، امـر ناشـناخته،

1. Physica Curiosa

عمدتا از منظر روانشناسی مورد بررسی قرار گرفته و اکو به شرح آرای زیگموند فروید می پردازد. فروید هراس از اختگی و هراس از امر ناشناخته را به هم مرتبط می شمارد و معتقد است امر ناشناخته نقیض هر چیزی است که آرامش و آسایش می بخشد.

فصل دوازدهم: «برج فولادی و برج عاج»: در این فصل، تغییرات صنعتی قرن هجدهم و تاثیر آن بر هنر، بررسی می گردد. نویسنده در این فصل به نزاع میان دو گروه برآمده از وجود صنعتی شدن، می پردازد. گروه اول که دل در گرو ماشین و تولیدات آن سپرده و اعتقاده به زیبایی شناسی نوین مبتنی بر مصالح جدید صنعتی دارند و گروهی دیگر که همچنان از معیارهای سنتی تولید هنر دفاع می کنند و به عنوان اعتراض، نامه ای علیه ساخت یادمان ایفل در ۱۸۸۷، می نویسند.

فصل سیزدهم: «جنبش های پیشتار و پیروزی زشتی»: رابطه زیبایی و هنر در قرن بیستم، دچار چرخش های بنیادین شد و در بسیاری از موارد جنبش های هنری نظیر فوتوریست ها، به ستایش مصادیق زشتی نظیر جنگ، قدرت و ماشین پرداختند؛ نقاشان کوبیست، صورتک های آفریقایی را که تا آن دوران، به عنوان فرم های مشمئز کننده شناخته می شدند، منبع الهام خود قرار دادند؛ اکسپرسونیست ها، چهره جنگ و اثرات وحشت از نازیسم را در بازنمایی هراس آور و مشوش به نمایش گذاردند؛ جنبش دادا جاذبه زشت را در بازنمایی چیزهای غریب و گروتسک یافت تا جایی که مارسل دوشان یک توالت را به عنوان اثر هنری عرضه کرد؛ بدین ترتیب، زشتی به نمادی در هنر مدرن، بدل گردید.

فصل چهاردهم: «زشتی دیگری، کیچ و کمپ»: اکو در این فصل، به توضیح مفاهیمی چون «کیچ و کمپ» از طریق بررسی آرای سوزان سانتاگ پرداخته است. اکو در این مجال کیچ را در دو مفهوم دنبال می کند. مفهوم اول واژه کیچ است در قلمرو هنر به معنای آثار تکراری، تقلیدی و قابل دسترس است که با ویژگی‌هایی نظیر تکرار امر آشنا، تکثر، تقلید، بهره‌گیری از عواطف کاذب، به جای تعقل و دور بودن از ایده همراه است. مفهوم دوم به هنر کیچ تعلق دارد که به دلیل فرم الگوبرداری شده و قابل هضم‌اش برای مردم عامه جذاب و قابل فهم و سرگرم‌کننده است. با انقلاب صنعتی و تولید انبوه، نیاز مردم عادی و قشر متوسط به تفریحات و هنر موجب شد که تولید انبوه ارتباطی میان قشر متوسط و هنر ایجاد کند. سوزان سونتاگ در یادداشت‌های خود به این نکته اشاره کرده که هنر کیچ به دلیل جنبه عمومی و قابل دسترس خود، قابل تحسین و تاثیرگذار است.

فصل پانزدهم: زشتی در روزگار ما: یکی از نکات مهمی که این کتاب در پی آن است، تغییر نگاه انسان اروپایی نسبت به زشتی است. کتاب اینگونه به پایان می رسد:

«هر قدر هم نقش هنر اندک باشد، می کوشد تا به یادمان بیاورد که بر خلاف خوشبینی برخی از اصحاب حکمت با کمال تاسف چیزی عمیقا بدسرشت و خبیث در این عالم وجود ندارد»

فهرست منابع

اکو، امبرتو(۱۳۹۵) تاریخ زشتی، ترجمه هما بینا، کیانوش تقی زاده انصاری، تهران: فرهنگستان هنر.

موسوی اقدم، کیوان(۱۳۹۶)، زشت نگاری؛ بررسی و نقد کتاب تاریخ زشتی، فصلنامه نقد کتاب هنر، سال چهارم(۱۵)، صص ۱۱۹-۱۳۶.

گزارشی از نمایشگاه: صد اثر صد هنرمند

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

نمایشگاهی با عنوان «صد اثر صد هنرمند» بیست و هشتمین دوره خود را در تابستان ۱۳۹۹ به دلیل شرایط بحرانی شیوع ویروس کرونا، به صورت مجازی در گالری گلستان، به مدیریت لیلی گلستان برگزار کرد. این نمایشگاه از دهم مرداد ماه تا اول مهرماه در وب سایت و اینستاگرام گالری گلستان برای علاقه‌مندان و بازدیدکنندگان به نمایش گذاشته شد. ۷۱۳ اثر متقاضی شرکت در نمایشگاه بودند که در این بین ۲۸۲ اثر منتخب از هنرمندانی چون پرویز کلانتری، رضا مافی، فرامرز پلارام، پروانه اعتمادی، ناصر اویسی، اردشیر محصص، کامبیز درم بخش و دیگر هنرمندان بنام ایرانی در معرض دید بازدیدکنندگان قرار گرفت؛ در این بین بسیاری از هنرمندان نوظهور و جوان نیز آثارشان به نمایش گذاشته شد که آثاری متفاوت از لحاظ تکنیک اجرایی و محتوای درونی به شمار می‌آید و بسیار قابل توجه می باشد. شایان ذکر است با وجود اینکه برگزاری نمایشگاه به صورت مجازی، تاکنون امری متفاوت بوده است، ولی با توجه به مشکلات پیش آمده بسیاری از نمایشگاه ها ناچار به برگزاری بدین شیوه آثار شدند؛ با این وجود این نمایشگاه با استقبال بی نظیری و غیر قابل تصوری از سوی هنر دوستان، هنرمندان و خریداران آثار هنری روبرو شد و در هفته پنجم توانست تعداد ۱۳۲ را به فروش برساند که به طور متوسط روزانه شش اثر به فروش رسیده است؛ همچنین در میان خریداران آثار هنری، تعدادی از پنج کشور غربی همچون آمریکا، بلژیک، فرانسه، آلمان و انگلیس بودند. در میان آثار فروخته تنها دو اثر از پیشکسوتان بوده است و باقی موارد آثاری است که به هنرمندان جوان و نوظهور در این عرصه تعلق دارد.

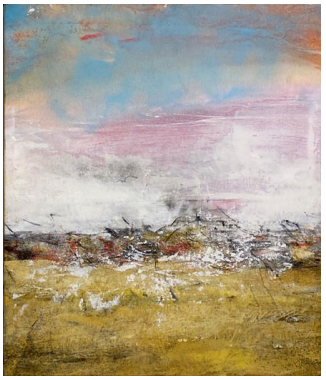
از بدو شکل‌گیری این رویداد در گالری گلستان، یعنی سال ۱۳۷۱ در مرداد ماه هر سال مصادف با تعطیلی دیگر گالری‌ها این نمایشگاه برگزار می شد که بسیاری از بازدید کنندگان و خریداران این آثار غیر ایرانی بودند؛ ولی در طول سالیان شکل گیری این رویداد، مخاطبان و بازدید کنندگان داخلی آن همواره بیش از پیش شده است. در ابتدای امر تعداد هنرمندان شرکت کننده حدود ۷۵ هنرمند بود که با گذشت سال هایی که نمایشگاه برگزار شد و با استقبال بیشتر در هر سال، در حال حاضر تعداد هنرمندان شرکت کننده به بیش از ۱۰۰ هنرمند رسیده است.

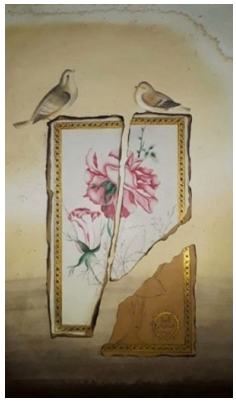
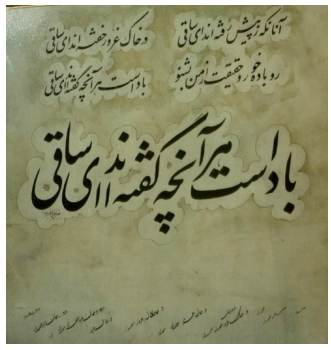
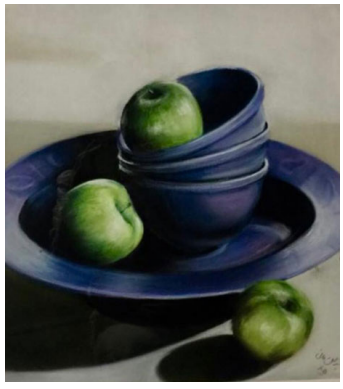
در طول برگزاری این نمایشگاه سعی شده است با فروش هر اثر از هنرمندی، اثر دیگر از آن هنرمند جایگزین نمایش در ادامه دوران برگزاری شود. نمایشگاه مذکور در طول دوره خود همواره تلاشی در جهت فرهنگ سازی تعدیل قیمت آثار داشته است؛ در این راستا مدیریت گالری گلستان در جهت هر چه بیشتر رونق اقتصاد هنر و گردش مالی افزون

تـر در بـازار هنـری، از فـروش اقسـاطی آثـار و مبالـغ مناسـب بـرای هـر اثـر هنـری ممانعتـی بـه عمـل نمـی آورد و ایـن امـر را گامـی مثبـت در جهـت ایجـاد رونـق بـه بـازار آثـار هنـری مـی دانـد؛ همچنیـن معتقـد اسـت قیمـت مناسـب آثـار باعـث ورود هنـر بـه خانـه هـا شـده و ایـن امـر آشـنایی مـردم را بـا هنـر بیشـتر و آشـناتر از قبـل خواهـد کـرد.

مدیریـت گالـری گلسـتان در شـکل گیـری نمایشـگاه بـه صـورت مجـازی بیـان داشـت کـه در اینگونـه شـیوه ارائـه آثـار محدودیتی کـه همـواره از نظـر سـایز آثـار در طـول سـالیان بـا آن مواجـه بود، برطـرف شـد و تعـدادی از آثـاری کـه در ایـن دوره بـه نمایـش گذاشـته بـود بـزرگ تـر ۲ متـر هـم بـوده اسـت در صورتـی کـه در دوره هـای قبلـی تنهـا توانایـی دریافـت آثـار نهایـت تـا سـایز ۵۰ در ۷۰ را داشـته بودنـد؛ همچنیـن در جایـی دیگـر بیـان داشـت کـه کیفیـت بـالای آثـار در کنـار قیمـت هـای مناسـب آن سـبب موفقیـت ایـن نمایشـگاه بـوده اسـت و مشـکلات اقتصـادی و شـیوع بیمـاری بـه صـورت غیـر قابـل تصـوری در برگـزاری نمایشـگاه تاثیـری نداشـته اسـت.

در ادامـه تعـدادی از آثـار نمایشـگاه مذکـور آورده شـده اسـت کـه شـامل آثـار نقاشـی، مجسـمه سـازی، خوشنویسـی و ... بـا تکنیـک هـای و سـبک هـای متفاوتـی مـی باشـد کـه علاقـه منـدان مـی تواننـد بـرای بازدیـد از کلیـه آثـار تـا ۳۰ مهـر مـاه بـه وب سـایت و یـا اینسـتاگرام گالـری گلسـتان مراجعـه کننـد.

نام هنرمند: مریم ابتکار	نام هنرمند: هلیا ابراهیمی قاجار	نام هنرند: آناهیتا ابوترابی
مجسمه/ تکنیک: چوب و نی	تکنیک: بشقاب چینی با نقاشی پخته شده	تکنیک: آبرنگ
		
نام هنرمند: مینا احقاقی	نام هنرمند: شادی اثنی عشری	نام هنرمند: ترانه ابراهیمی
تکنیک: آبرنگ	تکنیک: رنگ روغن روی بوم	تکنیک: رنگ روغن روی بوم

		
نام هنرمند: پرونه اعتمادی	نام هنرمند: سپیده افتخاری	نام هنرمند: لوئیزا افشان فر
تکنیک: پاستل روی مقوا	تکنیک: رنگ روغن روی بوم	تکنیک: گواش روی مقوا
		
نام هنرمند: نصر الله افجه ای	نام هنرمند: نادر افشار	نام هنرند: مانیا اکبری
خوشنویسی	مجسمه	تکنیک: ترکیب مواد روی چوب
		
نام هنرمند: رضا براتی	نام هنرمند: سوسن ادیبی	نام هنرمند: پرگل رفایی
تکنیک اثر: ورق فلز	تکنیک اثر: گواش و آبرنگ روی عکس	تکنیک اثر: پاستل گچی روی مقوا

وب سایت رسمی گالری گلستان: *www.golestangallery.com*

فرهیخته گرامی:
جهت درخواست اشتراک نشریه، فرم اشتراک را تکمیل نموده و همراه با تصویر کار ملی به آدرس پست الکترونیکی نشریه ارسال فرمایید.(دانشجویان محترم جهت استفاده از تخفیفات دانشجویی، لازم است تصویر کارت دانشجویی خود را نیز ضمیمه نمایند.)
پس از دریافت فرم تکمیل شده اشتراک، از سوی دفتر نشریه جدول تعرفه و شرایط بهره مندی از تخفیفات و نحوه و میزان پرداخت مبلغ اشتراک برای متقاضیان محترم ارسال خواهد شد.
آدرس پست الکترونیکی: ***Art.re.ir92@gmail.com***
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات
تلفن: ۰۲۱۸۸۰۴۱۳۴۳

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

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

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

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