اندیشه هنر

فصل‌نامه الکترونیک غیر برخط فرهنگی هنری

شماره ثبت : ۷۷۸۷۵

سال چهارم شماره نخست الکترونیک
زمستان ۹۹

شمارگان : سه هزار جلد
بها: پنج هزار تومان

اندیشه این شماره:
«اسطوره و مردم»

با نوشته و گفتگوهایی از:
سید محمد میرپویا - نرگس رضایی
سارا عبدیزدان - یوکابد عارفی
امیر تیمور سرایی مقدم
پانیا کلانتر متمدی
خورا محسنی نیا - مهدی محسنی نیا

سال نو، کتاب نو

نشر اسپانه

تخصصی ترین مرکز طراحی، تولید و توزیع کتب عمومی و تخصصی

با بهره‌گیری از متخصصین حوزه‌های گرافیک، نشر و بازاریابی (مکتوب و دیجیتال)

اصفهان، هشت بهشت غربی
کوی سامان ۳۲، شماره ۱۹
همراه: ۰۹۱۳۳۱۷۱۲۸۹

@ Goorya Graphic Adv - 2021

اندیشه هنر
فصل‌نامه فرهنگی هنری
«اندیشه هنر»
شماره ثبت:۷۷۸۷۵
سال چهارم شماره
نخست الکترونیک

*انتخاب تمام مطالب تحت نظارت کارشناسان نشریه و برمبنای رشته تخصصی است.*مقالات و نوشته‌های این فصل‌نامه منعکس کننده تفکر نویسندگان این مقاله‌هاست.*هرگونه انتشار مطالب این فصل‌نامه بدون ذکر منبع و مجوز کتبی از سوی نویسندگان و صاحب امتیاز نشریه مجاز نیست.*مقالات ارسالی به هیچ وجه مسترد نخواهد شد.*کلیه مطالب ارسالی بر اساس گرافیک و رسم‌الخط تعریف شده از سوی فصل‌نامه ویرایش خواهد شد.

نشانی دفتر نشریه: اصفهان-خیابان شهید نیکبخت-روبروی دادگستری-ساختمان ماکان-۵طبقه ۴ واحد۴۷

تلفن:۰۳۱۳۶۶۶۴۱۹۳۲
همراه:۰۹۱۳۸۲۳۹۷۱۵

ایمیل: info@andishehonarmag.ir
وب‌سایت: andishehonarmag.ir

فصل‌نامه فرهنگی‌هنری
«اندیشه هنر»
سال چهارم – شماره نخست
الکترونیک زمستان۱۳۹۹
سرفصل موضوعی این شماره:
«اسطوره و مردم»
صاحب امتیاز و مدیر مسئول:
سیدمجید میرپویا
جانشین مدیر مسئول و سردبیر:
مهدی محسنی‌نیا
مدیر هنری: حورا محسنی‌نیا
دبیر تحریریه و ویراستار:
طرح جلد و صفحه آرایی: گروه هنری «رخ»
همکاران این شماره:
امیرتیمور سرایی مقدم
یوکابد عارفی
سارا عبدیزدان
الهام شریفیان
النا مصلحی
امیر حسینی‌نسب

بازنمایی اسطوره و استبداد لویاتان در فیلم لویاتان اثر آندری زویا گینتسف (۷)

روایتی ورای رفتن- نگاهی گذرا به ادبیات مهاجرت (۲۳)

جستاری بر هنر ایران‌زمین(۳۱)

نگاهی به تاریخ طراحی (۵۳)

نوشتاری در باب عکاسی(۷۳)

با تشکر از:

موسسه فرهنگی هنری «هنربرترپارتاک»

انتشارات «اسپانه»

کافه عصرنیکو

روزنامه عصر اصفهان

انجمن روابط عمومی ایران استان اصفهان

به نام خداوند جان و خرد

سخن مدیر مسئول

تاریخ سرزمین ایران دارای فرهنگ و تمدن غنیِ بشری گسترده و همواره در تاریخ نقش‌آفرین بوده است. مفهوم و مقصود اولین نشریه الکترونیک برخط فرهنگی هنری اندیشه هنر که پس از چهار سال از چاپی به برخط تبدیل شد، در جهت شناخت و چگونگی تحولات، تأثیر و تأثرات فرهنگی،هنری در بستر تاریخ و فرهنگ‌های همجوار خود می باشد.

اینجانب ضمن تبریک سال ۱۴۰۰ شمسی خداوند متعال را شاکرم که توفیق آن حاصل شد تا در راستای نیل به چنین اهدافی، گامی دیگر در اعتلای فرهنگ و هنر سرزمین کهنسال ایران برداریم. امید است این امر خطیر با همکاری پژوهشگران و نویسندگان، و همراهی همکاران گران‌مایه در هیأت تحریریه و سایر دست‌اندرکاران این نشریه، جایگاه والای آن‌را در جامعهٔ علمی و فرهنگی کشور تثبیت کرده و ارتقاء ببخشد.

سیدمجید میرپویا

مدیرمسئول

به نام خداوند جان و خرد

سخن سردبیر

سخن هرچه که باشد ریشه در خرد دارد و خرد در فرهنگ کهن و عامه مردم ایران‌زمین. خوشحالم که در پس مشکلاتی که در تهیه این مجلد پشت سرگذاشتیم بلاخره پس از گذشت یکسال پر تلاتم توانستیم اولین شماره الکترونیک غیربرخط فصل‌نامه «اندیشه هنر»را تهیه و با شما خوانندگان عزیز به اشتراک بگذاریم.

در آستانه ورود به سال ۱۴۰۰ و شروع آخرین سال سده چهاردهم با مبنا قراردادن تفهیم معنای اساطیر این شماره را با مفهوم اسطوره و مردم با حمایت عزیزانی که در این مجلد مقاله دارند به جمع‌بندی نهایی برسانیم. امید است که با حمایت شما خوانندگان بزرگوار و فهیم بتوانیم در طی سال آتی در زمان مقرر شماره‌های فصل‌نامه را برای خواندن ارائه دهیم. ضمن تبریک سال نو امید سالی پر رونق و پر امید را برای همه شما عزیزان داریم.

مهدی محسنی‌نیا

سردبیر

بازنمایی اسطوره و استبداد لویاتان در فیلم لویاتان اثر آندری زویا گینتسف

*یوکابد عارفی

**امیرتیمور سرایی مقدم

چکیده

در دنیای معاصر اسطوره ها با همان شکل و شمایل در فیلم ها و آثار هنری به کار برده نمی شود. ناتالی هینیک براین عقیده است که اسطوره هیچ وقت بشر را ترک نمی کند. اسطوره ها همیشه با ما همراه می باشند. می توان خوانش جدیدی از تعاریف و مفاهیم اسطوره ها در روابط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی و حوزه هنر و آثار هنری از جمله فیلم ها، تئاتر و غیره مشاهده کرد. اسطورۀ لویاتان یکی از این جلوه هاست که در طول اعصار

*دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی
**دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی

دچار دگرگونی های بسیارشده است، اسطوره ای که از اوگاریتی وارد عهد عتیق شد و در تفاسیر یهودی تغییر شکل یافت و سپس در مکاشفات یوحنا ظاهر گشت و پس از آن در سنت دیوشناسی مسیحی یکی از شاهزاده های جهنم گردید. توماس هابز فیلسوف انگلیسی نیز در کتاب خود با تشبیه حکومت به لویاتان بر قدرت قاهره ی آن در جهان امروزی اشاره می کندکه این امر از منظر هنرمندان و فیلمسازان نیز دور نمانده و آندری گینتسف با الهام و تأثیر پذیری از این اسطوره و جنبه استبدادی آن در اثر هابز به نگارش و ساخت فیلمی با این عنوان اقدام می کند. نوشته حاضر سعی بر آن دارد تا با تکیه بر منابع کتابخانه ای و دیداری-شنیداری به بررسی بازنمایی اسطوره و استبداد لویاتان در فیلم لویاتان اثر آندری زویا گینتسف بپردازد.

واژگان کلیدی:اسطوره لویاتان ، لویاتان،توماس هابز، فیلم لویاتان، آندری زویا گینتسف

لویاتان و روایت این جهانی:

قبل از پرداختن به مسئله بازنمایی اسطوره و استبداد لویاتان در فیلم لویاتان اثر آندری زویا گینتسف، ما در اینجا لازم است تا بررسی کنیم که در این جهان چند مورد با عنوان لویاتان وجود دارد. به طور کلی واژه ی لویاتان بر هشت موضوع اطلاق می شود که پیش از ورود به بحث بهتر است از آن رفع ابهام گردد:

۱. لویاتان نام یک کشتی؛

۲. لویاتان اثر توماس هابز در باب فلسفه ی سیاسی؛

۳. لویاتان اثر اشمیت کتابی زندگی نامه ای؛

۴. لویاتان اسطوره و هیولایی دریایی؛

۵. کتاب لویاتان شیطان پرستان اثر آنتوان لاوی

۶. لویاتان رمان معروف پل استر

۷. لویاتان نام یک گروه موسیقی

۸. فیلم لویاتان اثر آندری زویا گینتسف. (پیردهقان؛ نامور مطلق،۱۳۹۱: ۳)

در اینجا ما به بررسی سه مورد از موارد بالا یعنی لویاتان به عنوان اسطوره، لویاتان به عنوان اثر توماس هابز و فیلم لویاتان اثر آندری زویا گینتسف روسی می پردازیم.

اسطوره لویاتان

اساطیر شر و هستی شناسی آنها همواره یکی از پرسش های دیرینه انسانی بوده است، به گونه ای که همه مذاهب با شیوه ها و برهان های خاص خود کوشیده اند تا شکل گیری این اساطیر را در بستری از روایت ها شرح دهند. در این خصوص، با اینکه کتب مقدس تنها اشاراتی مبهم در این مورد ارائه داده اند، مفسران یهودی و مسیحی، اساطیر شر را در رابطه با گناهان و آخرالزمان مطرح ساختند و رهبران دینی به همراه هنرمندان و نویسندگان، این اشارات را در طول قرن ها آنچنان آراستند که عالمی سهمگین و بیکران از مسئله شر و اساطیرش خلق شد، با جزییاتی آنقدر واضح که قدرتی باورنکردنی بر ذهن اکثر مردم گذاشت. اسطوره لویاتان یکی از این جلوه هاست که در طول اعصار دچار دگرگونی های بسیار شده است، اسطوره ای که از اورگاریتی وارد عهد عتیق شد و در تفاسیر یهودی تغییر شکل یافت و سپس در مکاشفات یوحنا ظاهر گشت و پس از آن در سنت دیوشناسی مسیحی یکی از شاهزاده های جهنم گردید.(نامورمطلق، ۱۳۹۳: ۱۱۳)

لویاتان، لوتان(اسطوره اوگاریتی) و یا رهاب(اسطوره آسیای میانه) هیولاهایی دریایی(مار یا اژدها یا نهنگ) هستند که اگرچه به فرهنگ های مختلف تعلق دارند، ولی در امتداد هم و به هم مربوط می شوند. این نوع از هیولاها به طور آشکاری در اساطیر خاورمیانه برجسته شده اند که تقریبا همه جا با شب و تاریکی و بطن مادری و آب کیهانی پیوسته و مربوط بوده اند. (نامورمطلق، ۱۳۹۳: ۱۱۳)مهم ترین مرجع برای شناخت لویاتان همانا تورات است که در چندین جای خود از آن سخن به میان آورده است. این اسطوره در کتاب ایوب

باب ۴۱ نام هیولایی دریایی است که یکی از شخصیت های اسطوره ای هولناک و دهشناک محسوب می شود. نخست در اواخر باب چهلم سخن از بهیموث رفته است که همچون گاو می خورد و قدرت و استحکامش بی نظیر است. پس از توضیحاتی در خصوص این هیولای زمینی، باب چهل و یکم به شرح دومین هیولای این بار آبی، یعنی لویاتان می پردازد. (نامورمطلق، ۱۳۹۳: ۱۲۰) «آیا لویاتان [نهنگ] را با قلاب، و زبانش را با ریسمانی که فرو انداخته می‌توانی کشید؟ آیا در بینی‌اش مهار توانی کشید؟ و چانه‌اش را سوراخ توانی کرد؟ آیا تو را نیاز بسیاری خواهد کرد و مگر سخنان ملایم را بتو خواهد گفت؟ آیا عهد را با تو بسته او را برای بندگی دائمی خواهی گرفت؟ آیا با او مثل مرغ بازی توانی کرد و مگر برای کنیزانت او را توانی بست؟ رفقا از او ضیافت توانند کرد و یا او را در میان بازرگانان تقسیم توانند نمود؟ آیا پوست او را با نیزه‌ها و سر او را با مزراق‌های ماهی‌گیران مملو توانی کرد؟ دستت را به او بگذار و گیر و دار را بخاطردار تا آنکه دیگر جنگ ننمائی؟ اینک امید گرفتار کردنش محال است و هم از دیدنش آدمی به پشت می‌افتد. احدی نیست که جرات برانگیزانیدن او را داشته باشد پس در برابرم کیست که به ایستد؟(کتاب مقدس، ۱۳۸۰: ۹۹۷-۹۹۶) از این موجود هیولایی در چندین جای دیگر کتاب مقدس نیز یاد شده است به طوری که دفعات ذکر این کلمه به شش مرتبه می رسد. اشعیا ۲۷:۱ که برای اولین بار از عبارات مار عظیم الجثه برای توصیف آن استفاده می کند و ظاهرا این هیولا را به عنوان نمادی از دشمن ناشناخته ی تاریخی/ سیاسی اسرائیل به کار می برد که در آخرالزمان کشته خواهد شد به چگونگی مرگ و سرانجام لویاتان به عنوان پایان شر می‌پردازد: «در آن روز، خداوند با شمشیر عدالت خود او را مجازات خواهد کرد[:با] شمشیر خشم آلود، عظیم و قدرت مند خود، لویاتان مار خزنده و هیولای عظیم پیچنده ی دریا را ذبح خواهد نمود.» اما در مزمور ۱۰۴:۲۶ لویاتان، همچون آفریده ای مضر توصیف نمی گردد، بلکه صرفا به عنوان مخلوقی از اقیانوس و بخشی از خلقت خداوند است: «لویاتان در دریا جست و خیز می کند و کشتی ها بر سطح آب ها روانند.» در مزامیر ۷۴:۱۴ نیز به یهوه گفته می شود که تو آنی هستی که «سرهای لویاتان را شکستی و گوشت آن را خوراک صحرانشینان(مردم یهود)کردی».

تصویر ۱: خدا در حال جنگ با هیولای هفت سر (لوتان)، ۲۵۰۰ پ.م، مجموعه جرم برمن، عکس توسط موزه ی سرزمینِ کتاب مقدس، اورشلیم

دو خدا در حال نیزه کردن به چهارپای هفت سر، استوانه ی سنگی اکدی، ۲۳۵۰ پ. م، تل اسمر، عکس ارائه شده توسط موسسه مطالعات شرقی دانشگاه شیکاگو

تصویر ۳: نبرد مردوک و تیامات، مهر استوانه ای نو آشوری، ۷۵۰-۹۰۰ پ. م، موزه لندن

لویاتان، بخشی از نسخه خطی بیزانسی، نیمه دوم قرن نهم، رم: موزه ی واتیکان

لویاتان، تصویر سازی توسط گوستاو دورر، ۱۸۷۶

لویاتان نوشته توماس هابز

لویاتان عنوان مشهورترین و مهم‌ترین کتاب فیلسوف انگلیسی، توماس هابز (۱۶۷۹ ـ ۱۵۸۸) است که در تاریخ فلسفه‌ی سیاسی غرب اثری منحصر به فرد به شمار می‌آید. تأمین و تدارک آرامش، صلح، امنیت و پایان دادن به ترس، جنگ و کشمکش و ایجاد دولت از موضوعات کلیدی هستند که هابز بارها در معروف ترین اثرش درباره نظریه سیاسی (لویاتان) بر آن ها تأکید می کند .از نظر هابز، انسان ها پیوسته تحت تأثیر هیجان برآوردن منافع خود حرکت و اقدام می کنند و واژه ها ناتوان تر از آنند که از جاه طلبی، حرص و آز، خشم و غضب و دیگر هیجانات و احساسات انسان ها بدون ترس از نوعی قدرت اجبارگر جلوگیری کنند؛ چیزی که در وضع طبیعی محض، جایی که همه انسان ها برابرند و خودشان درباره واقعی بودن ترس خودداری می کنند اصولاً نمی تواند تصور شود؛ برای رعایت و حفظ صلح و امنیت باید قراری میان مردم گذاشته شود؛ اما باید قدرتی اجبارگر همراه آن باشد که در خصوص نتایج نقض آن قرار هشدار دهد و مانع از آن شود که نیروی بیشتری از خواست حریصانه انسان ها آن را نقض کند .این قدرت را فقط از راه تأسیس

دولت یا حکومت مشترک المنافع دارای قدرت مدنی کافی برای مجبورکردن مردم می توان ایجاد کرد تا به قول و تعهد خود وفادار بمانند.(یونسی؛اکبری، ۱۳۹۴: ۹۴)

با وجود رویکرد ماتریالیستی، هابز در سراسر کتاب لویاتان از کتاب مقدس نقل قول می‌آورد. این نقل قول‌ها بیشتر برای آن بود که مخالفان خود را که به کتاب مقدس ایمان داشتند مجاب کند. از این رو مخالفان وی از نقل قول‌های هابز از کتاب مقدس به نقل قول شیطان از کتاب مقدس یاد می‌کنند. (میسنر،۱۳۸۵: ۲۵) عنوان لویاتان نیز از باب چهل و یکم کتاب ایوب در تورات گرفته شده است .لویاتان کلمه‌ایست عبری که در تورات به طور مکرر به آن اشاره شده است .منظور از لویاتان حیوان آبی قوی و وحشت‌انگیزی است که بر حسب وصفی که از آن شده گاه به اژدها و اغلب به نهنگ مانند است و بر روی زمین نظیر او وجود ندارد. برخی از حیوانات زیر دست لویاتان بر اثر غرور و فخر کاذب می‌کوشند تا مقام او را غصب کنند ولی مغلوب می‌شوند. لویاتان در حقیقت نمادیست از حکومت مقتدر و مستبدی که هابز از آن دفاع می‌کرد .

هابز در تعریف دولت می‌گوید: دولت، عبارت است از شخصی که جمع کثیری از آدمیان به موجب عهد و پیمان با یکدیگر، خودشان را یک به یک مرجع اعتبار و جواز اعمال او ساخته‌اند تا اینکه او بتواند تمامی قوا و امکانات همه آنها را چنانکه خود مقتضی می‌بیند، برای حفظ آرامش و امنیت و حراست عمومی به کار ببرد«.(هابز، ۱۳۸۰: ۱۹۲) از این رو تشبیه حکومت به لویاتان بر قدرت قاهره ی آن دلالت دارد. هابز از این تمثیل نتیجه می‌گیرد که بلند پروازی بر خلاف واقع‌بینی است و مرد خردمند باید برای حفظ جان خود از حکومتی به هیبت و صولت لویاتان اطاعت کند.(عنایت، ۱۳۷۲: ۲۱۱)

فیلم لویاتان ساخته آندری زویاگینتسف

«لویاتان» آخرین ساخته ی آندری زویاگینتسف که در سال ۲۰۱۴ در جشنواره های معتبری همچون جشنواره کن و اسکار خوش درخشید از بحث انگیزترین فیلم های چند سال اخیر سینمای روسیه بوده است.شاید بتوان زویاگینتسف را مهم ترین فیلمساز یک دهه ی اخیر سینمای روسیه دانست که در این مدت حتی از افرادی مانند نیکیتا

میخالکوف و الکساندر سوکوروف نیز اقبال بیشتری به دست آورده است. این فیلم که برنده ی جوایزی همچون بهترین فیلمنامه از جشنواره کن سال ۲۰۱۴ و نامزد دریافت اسکار بهترین فیلم خارجی شده بود، از سوی بسیاری از منتقدین سینما به عنوان بهترین فیلم غیر انگلیسی زبان سال ۲۰۱۴ برگزیده شد.

داستان فیلم لویاتان

لویاتان داستان مردی است که از جهات مختلف مورد هجوم قرار می‌گیرد و باید خانواده و زندگی‌اش را به هر شکل که می‌تواند حفظ کند. هر چند این کار به هیچ عنوان در توانش نیست. او فردی است که توسط دولت، دستگاه قضایی و کلیسا، به عنوان ارکان اصلی قدرت در روسیه، له می‌شود. ارکانی که بر سر منافع مشترک خود با یکدیگر اتحاد دارند و از این قدرت فراوان در جهت سود اقتصادی و حفظ جایگاه بهره می‌برند. حتی اگر این اتفاق موجب نابودی همه ابعاد زندگی یک انسان شود. در چنین شرایطی است که مرد حتی نمی‌تواند به دوستان و نزدیکان خود نیز اعتماد کامل داشته باشد. جامعه‌ای که در آن روابط پشت پرده و سود شخصی بر قانون و عدالت عمومی ارجحیت دارند، حتی شهروندان نیز نسبت به سرنوشت یکدیگر بی‌تفاوت می‌شوند. فقط می‌ماند کشیش جوان و فقیری که در بهترین حالت می‌تواند مرد را به تحمل رنج دعوت کند. آن هم در حالی که همه، از پلیس تا کلیسا، سعی در اعتراف گرفتن از او را دارند.

بازنمایی استبداد لویاتان هابز در فیلم زویاگینتسف

نهنگ پرخون و خوش‌ذاتی که به قلم هابز برای برقراری عدالت مدنی میان افراد اجتماع آفریده شده بود دیری نپایید که خود به هیولای پیل‌پیکری بدل شد که به‌جای کاهیدن جدال انسان و انسان، جدال تازه‌ای به‌نام انسان و دولت را پروراند. در فیلم می‌بینیم، در جایی که کارد به نهایتِ استخوان می‌رسد، رُما، پسر نوجوان کولیا از خانه به سمت ساحل می‌آشوبد و روی تخته سنگی روبروی اسکلت پوسیده‌ی لویاتان می‌نشیند و می‌زارد. این میراث سیاسی قرن حاضر است که بشر امروز برای نسل بعدی گذاشته است؛ لویاتان‌های پوسیده و فاسد.

نگاه توماس هابز به دولت به عنوان هیولایی ساخته‌ی خود انسان برای اجتناب از جنگ «همه علیه همه» و تمایلی قابل درک برای دستیابی به امنیت در ازای معاوضه‌ی تنها دارایی خود -یعنی آزادی- نگاهی مستقیم است در مورد سازش انسان با شیطان» و لویاتان این‌چنین فیلمی است.

بازنمایی اسطوره لویاتان در فیلم زویاگینتسف

بی‌شک، لویاتانِ زویاگینتسف برداشتی هنرمندانه از داستان مذهبی ایوب بلاکش است. ایوب مردی است بسیار حکیم، ثروتمند و نیکوکار که ناگهان مصیبت دامن‌گیرش می‌شود. به اراده‌ی خداوند و به دست شیطان ده فرزندش را در یک طوفان سهمگین از دست می‌دهد؛ ثروتش به‌کلی از بین می‌رود و خود به مرضی جانکاه مبتلا می‌شود. سه نفر از دوستانش به عیادت او می‌آیند و می‌کوشند برای ایوب توضیح دهند که چرا او به چنین مصیبتی دچار شده است. آنها به ایوب می‌گویند او به دلیل گناهانش به این روز افتاده است و درواقع خدا او را بدین وسیله مجازات می‌کند. ایوب اصرار می‌ورزد که چنین نیست، اما کسی سخن او را باور نمی‌کند. ایوب بسیار دل‌آزرده و خشمگین می‌شود.

در لویاتان هم داستان مشابهی برای کولیا اتفاق می‌افتد. خانه و خانواده و همسرش را از دست می‌دهد. دوستش به او خیانت می‌کند. باور و اعتماد دوستان و معاشرانش را از دست می‌دهد، به اتهام قتل ناکرده‌ی همسرش به زندان محکوم می‌شود؛ هیچ‌کس بی‌گنهای او را باور نمی‌کند و این چنین تراژدی انسانی دیگری برساخته می‌شود .

در سِفرِ ایوب از تورات، باب چهل‌ویک خداوند که در هیات گردبادی با ایوب سخن می‌گوید و نظر او را به مظهری از صبر و توش و توان جلب می‌کند به لویاتان حیوانِ سرکشی که به مذلت و یوق تن نمی‌دهد اشاره می‌کند: «آیا لویاتان [نهنگ] را با قلاب، و زبانش را با ریسمانی که فرو انداخته می‌توانی کشید؟ آیا در بینی‌اش مهار توانی کشید؟ و چانه‌اش را سوراخ توانی کرد؟ آیا تو را نیاز بسیاری خواهد کرد و مگر سخنان ملایم را بتو خواهد گفت؟ آیا عهد را با تو بسته او را برای بندگی دائمی خواهی گرفت؟ آیا با او مثل مرغ بازی توانی کرد و مگر برای کنیزانت او را توانی بست؟ رفقا از او ضیافت توانند کرد و یا او را در

میان بازرگانان تقسیم توانند نمود؟ آیا پوست او را با نیزه‌ها و سر او را با مزراق‌های ماهی‌گیران مملو توانی کرد؟ دستت را به او بگذار و گیر و دار را بخاطردار تا آنکه دیگر جنگ ننمائی؟ اینک امید گرفتار کردنش محال است و هم از دیدنش آدمی به پشت می‌افتد. احدی نیست که جرات برانگیزانیدن او را داشته باشد پس در برابرم کیست که به ایستد؟

اشارات مذهبی این اثر فارغ از ارجاعات به الاهیات عهد عتیق بلکه به نفس فلسفی ادیان، شایان و شایسته است. چنان که گفته شد هرچند با یک فیلم موعظه‌گر مواجه نیستیم اما باورهای اساسی معنوی و مادی را مشاهده می‌کنیم. زنی که اخلاقیات را زیر پا می‌گذارد و به خیانتِ به شوهرش به قصد لذت آلوده می‌شود هرچند که از سوی شوهر بخشیده می‌شود اما در ارتباط آسمانی خود و پروردگار دچار عذاب وجدان است و خودش را برای عذاب الهی به دست الهه‌ی عذاب جهنم لویاتان می‌دهد. در نمایی شب‌هنگام به کنار ساحل می‌رود، به آب تاریک نگاه می‌کند و نهنگی را می‌بیند که انتظارش را می‌کشد. او می‌تواند همان لویاتانی باشد که دیو حسد در سنت دیوشناسی مسیحی به شما می‌آید و در جهنم انتظار گناهکاران را می‌کشد. لیلیا، خودش را به دریای مواج می‌اندازد و پس از سه روز، منزه و تزکیه شده دوباره به زمینِ خشک باز می‌گردد. تن آسوده و پاکش را در پلانی که روی ساحل پیدا شده است می‌توانیم ببینیم. نباید فراموش کرد که دریا به لحاظ روان‌شناختی یادآور زهدان مادر و تدایی کننده‌ی دوران جنینی نیز است که این سفر را می‌توان تولد دوباره‌ی لیلیا دانست.

بررسی اسطوره هایی چون لویاتان و حتی نگاه هستی شناسی به آنها همواره در بستری از روایت شکل گرفته است. در نتیجه رسیدن به ابعاد مادی اسطوره ی شرّ راهی است که امکان دستیابی به تفسیری درست و همه فهم از ماهیت و کارکرد این دست اسطوره ها را فراهم می آورد. به این صورت فیلم لویاتان متنی است که می توان با تکیه بر داستان و روایت آن، ماهیت و کارکرد اسطوره لویاتان را در دنیای معاصر به خوبی مشاهده کرد. این فیلم همان مصالح مادی به شمار می رود که امکان خوانش درست و فراگیر از اسطوره را فراهم آورده است. اما مهم ترین نقطه ی پیوند زیر متن اثر با اسطوره ی مورد نظر، تلاقی

قدرت و مذهب است. مهم ترین دلیل انتخاب این نام بر فیلم توسط زویاگینتسف پیوند اسطوره ی لویاتان با مفهوم شرارت و قدرت است. هر کدام از این دو نمایندگان مشخصی در فیلم دارند. وادیم شهردار فاسد و قدرتمند شهر که به عنوان نماینده ی دولت از اختیاراتی بسیار زیاد برای فعالیت های مدنظر خود در شهر برخوردار است. او نماینده روسیه ی پساگورباچوفی والبته روسیه ی دوران پوتین است. نشانه ای از سرمایه داری متمرکز و قدرتمند که البته در دل مناسبت های دولتی و با استفاده از نیروهای دستگاه عظیم دولت تعریف می شود. دولت در مقام قدرتی بی عنان که به تعبیر هابز اساسا به نام خیر عمومی وارد صحنه می شود، به سهولت می تواند به نیرویی شرورانه بدل شود و به رغم این، همچنان خود را نماینده ی «مصالح همگانی» جا بزند، حتی آنگاه که دارد یکی از اتباع خود را با ولع می خورد.

دومین عنصر پیوند دهنده ی فیلم و اسطوره شرور در هم پوشانی و حمایت همه جانبه ی نهاد کلیسای ارتدوکس از قدرت خود را نشان می دهد. نقطه ی اوج نمایش این هم پوشانی زمانی است که در انتهای فیلم معلوم می شود مکانی که قبلا خانه ی کولیا بوده است به کلیسایی پر زرق و برق تبدیل شده است. فیلمساز در نشان دادن این همپوشانی به شکلی رادیکال عمل کرده است. هرجا که قدرت برای مطامع خود پا پیش گذاشته است، به حمایتی نیاز داشته که این حمایت از طریق نهاد مذهب صورت پذیرفته است. در این میان بدون شک رابطه ای از بده بستان متقابل میان قدرت و مذهب شکل گرفته که برآیند این ارتباط نیرویی است که به مثابه ی شر عمل می کند.

فیلم لویاتان ارجاعات مشخصی به داستان ایوب و کتاب مقدس عهد عتیق دارد. در ارتباط با خود اسطوره مهم ترین مرجع برای شناخت لویاتان تورات است که در چندین جای خود، از آن سخن به میان آورده است. علاوه بر این مهم ترین ارجاع به لویاتان در کتب عهد عتیق در کتاب ایوب باب چهل ام صورت گرفته است. ایوب داستان رنج و سختی آدمی است. حتی آنگاه که ایمان کامل را پیشه کرده و جز فرمان خدا گوش به چیز دیگری ندارد. ایوب در حالی که رنج ها و مصیبت های بی شمار از جانب خداوند را به منظور آزمون الهی پشت سر می گذارد، روی به خدا کرده و از اودلیل این همه رنج و محنت را

می پرسد. اینکه او جز نکویی در این دنیا پیشه نگرفته و جز عبادت و اطاعت فرامین الهی نکرده است. پس این همه رنج چرا؟ پاسخ خداوند به ایوب حوالت او به لویاتان خشمگین و قدرتمند است. در فیلم لویاتان این آیه مهم را از زبان پدر الکسی کشیش راست کیش محلی زمانی که کولیا ایمان به خداوند را به چالش می کشد، می شنویم: " آیا لویاتان را با قلاب و زبانش را ریسمانی که فرو انداخته می توان کشید؟ ایم بخشی از توصیفی است که در کتاب ایوب از لویاتان آمده است. ادامه این آیه چنین می گوید:«آیا لویاتان به تو همی لابه همی کند و لگام لیسد؟ آیا سخن به نرمی گویدت؟ یا با تو پیمان کند؟ یا کمر به خدمتت بندد همیشه؟.... دست خود بر او می نه، همی یاد جنگ کن و بس.» سوالی که کولیا از پدر الکسی می رسد تکرار سوال ایوب نبی است. در برابر این همه رنج و محنتی که به واسطه ظلمی آشکار بر او رفته است، دیگر چه جای سخن گفتن از ایمان به خدا؟ اصلا خدای مؤمنان کجاست و اگر هست چرا چنین بی تفاوت و ساکت نشسته است؟ مگر او برحقیقت ماجرا آگاه نیست؟ پاسخ پدر الکسی اما پاسخی مشخص و از پیش معلوم است. ارجاع به نیرویی که مافوق تمام تصورات بشری است و اینکه برای کارهای او منطق بشری توان استدلال کافی ندارد. اما کولیا در مقام ایوب نیست. کما اینکه همانند داستان ایوب سرانجام مال و فرزندان او به رسم تحفه ی الهی به او بازنگشتند. کولیا خانه و کاشانه خود را ویران دیده، همسرش به قتل رسیده و فرزندش آواره گشته است و همه تحت تأثیر نیرویی مشخص و مادی. الکسی پاسخ قانع کننده ای در جواب کولیا پیدا نمی کند، اما آنچه از این آیه بر می آید این است که نیروی شرّ، نیروی شر نیرویی سهمگین است که هیچ کس را یارای مقابله با آن نیست. اما کولیا می داند که منشاء این شرارت نه لویاتان خفته در اعماق اقیانوس ها بلکه لویاتان در مقام قدرت و حاکمیت است. رنج ایوب به واسطه عشق به نیروی الکهی توجیه می شود اما رنج کولیا تماما در زیر چرخ دنده های قدرتی مشخص فراموش شده و از یاد می رود. اینجاست که رنج کولیا رنجی بیهوده است.

تمام تلاش فیلمساز چه از حیث داستان پردازی و چه در پرداخت فرم اثر القای فضایی برگرفته از بطن و درون اسطوره ی ویرانگر و شرور است. فضای درونی اثر به واسطه حاکمیت مطلق شر و ستمی نهادینه شده که بر کاراکتر اصلی فیلم رفته است، تنها و تنها حکایت از تاریکی حاکم بر هستی فیلم دارد که یادآور درون و بطن لویاتان است. نکته

اساسی اینجاست که تنها کولیا به عنوان کسی که بر او ستم رفته است، در این فضا اسیر و گرفتار نیست.فیلمساز تعبیر خود از جهان به مثابه ی بطن لویاتان را به طور مشخصی در طراحی سکانس پایانی فیلم خود گنجانده است. پس از صحبت های اسقف در کلیسا، شهروندان و در رأس آنها وادیم از کلیسا خارج می شوند. نمایی که این بار به خوبی نشان می دهد کلیسای جدید که گویی قرار است آبرو و اعتبار شهر باشد، در همان مکان خانه ی سابق کولیا ساخته شده است. پس از خروج جمعیت از کلیسا هر یک از آنها سوار بر اتومبیل های خود در جاده ای باریک و در حالی که هوا رو به تاریکی می رود، در خطی ممتد به سمت شهر و خانه های خود حرکت می کنند. نمای حرکت قطاری اتومبیل ها در ساعت گرگ و میش نزدیک غروب آفتاب نه به شهر و خانه هایشان بلکه به دریایی که باز هم جوش و خروش شب هنگام را آغاز کرده است، کات می شود. این سکانس نشان از این دارد که تمام مردمان این شهر اعم از کولیا و وادیم و دیگران و حتی اسقف و کشیش و اهالی کلیسا در مکانی واحد سکنی گزیده و زندگی می کنند. مکانی که یادآور بطن نهنگ شرور و ویرانگر یعنی لویاتان است.

عناصر فرمالیستی فیلم لویاتان منطبق بر مورفولوژی اسطوره ی لویاتان هستند. از یک طرف بحث بر سر شکل و ظاهر لویاتان است و از طرف دیگر زیستگاه و مختصات جغرافیایی که از آنجا سربرآورده است. نماهای آغازین فیلم دقیقا منطبق با روایت سربرآوردن لویاتان در نظام اسطوره ای است. در کنار تصاویر، موسیقی دلهره آور و استفاده مستمر از نت های کششی و تکرار شونده در کنار ملودی منقطع و سوت مانندی که سوت کشتی عظیمی را تداعی می کند، مخاطب را پیشاپیش با فضای دریا و تاریکی و سحرگاهی وهم انگیز همراه می کند.

نماد اصلی و کاملا مشخص از تصویر لویاتان اسکلت نهنگ بزرگی است که در یکی از سکانس های فیلم نشان داده می شود. سکانسی که فرزند کولیا پس از مشاجره و پرخاش به لیلیا خانه را ترک می کند و در ساحل دریا رو به این اسکلت می نشیند و به آن خیره می شود. گویی همان نهنگ عظیمی که بر دروازه جهنم حکمرانی می کند، حال در

ظاهری مرده کنار ساحل دریا رها شده است و این در حالی است که او کماکان زنده است و با شرارت خویش حکمرانی می کند.

نقش رنگ در تصاویر این فیلم مانند بسیاری از عناصر فرمال دیگر بازنماینده ی محیط و جغرافیای منطبق بر اسطوره ی لویاتان است. color scene به کار رفته در فیلم فاقد درخشش و شفافیت معمول است. در واقع رنگ ها کاملا منطبق بر دنیای تاریک لویاتان است. همان دنیایی که لویاتان از آنجا سر بر می آورد. یعنی شب و تاریکی. و همچنین دنیایی که آدمیان در آن به سر می برند؛ یعنی درون و بطن لویاتان.

در لویاتان زویاگینتسف. برای فرد یا شهروندی مانند نیکولا و همراهانش که خود به تمامی به بخشی از لویاتان بدل شده است و (جز جرقه هایی در ذهن نیکولا که «مردم چنگک هایشان را بر دارند») خود را با قانون لویاتان تعریف می کنند، جز راه هایی برای گریز فردی(تن دادن نیکولا، برگشت دیمیتری به مسکو و خودکشی لیلیا)، امکانی برای یافتن راهی به بیرون وجود ندارد.

نتیجه

در دنیای معاصر اسطوره ها با همان شکل و شمایل در فیلم ها و آثار هنری به کار برده نمی شود. اسطوره ها همیشه با ما همراه می باشند. می توان خوانش جدیدی از تعاریف و مفاهیم اسطوره ها در حوزه های مختلفی به ویژه حوزه هنر سینما و نمایش مشاهده کرد. اسطوره لویاتان به عنوان یکی از اسطوره های شر مورد استفاده توماس هابز در دولت مطلقه قرار گرفت. زویاگینتسف کارگردان روسی نیز در نگارش و ساخت فیلم خود در نقد ساختار قدرت در دوره نخست وزیری پوتین از همین عنوان یعنی لویاتان استفاده کرد. در لویاتان زویاگینتسِف برای فرد یا شهروندی مانند نیکولا و همراهانش که خود به تمامی به بخشی از لویاتان بدل شده است (جز جرقه هایی در ذهن نیکولا که «مردم چنگک هایشان را بردارند») خود را با قانون لویاتان تعریف می کنند، جز راه هایی برای گریز فردی(تن دادن نیکولا، برگشت دیمیتری به مسکو و خودکشی لیلیا)، امکانی برای یافتن راهی به بیرون وجود ندارد.

منابع

- میسنر، مارشال، فلسفه هابز، ترجمه خشایار دیهیمی، تهران، طرح نو، ۱۳۸۵، چاپ سوم، ص۲۵
- هابز، توماس، لویاتان، ترجمه حسین بشیریه، تهران، نشر نی، ۱۳۸۰، چاپ اول، ص۱۹۲
- عنایت، حمید، بنیاد فلسفه سیاسی در غرب، تهران، نشر زمستان، ۱۳۷۹، چاپ اول، ص۲۱۱
- کاوندیش، ریچارد (۱۳۸۷). دایره‌المعارف مصوّر اساطیر و ادیان مشهور جهان، ترجمه رقیّه بهزادی، چاپ اوّل تهران: نشر علم.
- کتاب مقدس، عهد عتیق و عهد جدید (۱۳۸۰).. ترجمه فاضل‌خان همدانی، ویلیام گلن و هنری مرتن. تهران: انتشارات اساطیر.
- هنری هوک، ساموئل (۱۳۸۲). اساطیر خاورمیانه، ترجمه علی اصغر بهرامی، چاپ سوم، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- مریم پیردهقان و بهمن نامور مطلق(۱۳۹۱) چگونگی شکل گیری اسطوره شر لویاتان با تکیه بر نقد اسطوره شناختی نورتروپ فرای، ارائه شده در کنفرانس بین المللی فلسفه ی دین معاصر/بخش شرّ و الهیات.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۵). ادیان آسیایی، تهران: نشر چشمه، چاپ دوم.
- نامور مطلق، بهمن(۱۳۹۳)،اسطوره و اسطوره شناسی نزد نورتروپ فرای (از کالبدشناسی نقد تا رمز کل)، تبریز، انتشارات موغام.
- میربابا، محمدحسین، بازنمایی اسطوره شرور، لویاتان را به قلاب توانی کشید؟، پرونده ای برای فیلم لویاتان آندری زویاگینتسف، سایت پروبلماتیکا.
- *یونسی*، مصطفی ؛ *اکبری*، نورالدین(۱۳۹۴) ؛ بررسی روش هابز در تأسیس و تشکیل دولت با تأکید بر کتاب لویاتان. نویسنده، مجله: پژوهش های فلسفی - کلامی » تابستان- شماره ۶۴.

روایتی ورای رفتن

نگاهی گذرا به ادبیات مهاجرت

سارا عبدیزدان

مهاجرت به هیچ عنوان واژه‌ای بیگانه برای نوع بشر نیست؛ نیاکان ما از همان روزهایی که نخستین برگ های تاریخ ورق می‌خورد مهاجر بوده‌اند. در طول هزاران سال اما، زندگی کشاورزی انسان را فریفت و او را پاگیر مزرعه و خانه و دهکده کرد. دهکده‌ها به تدریج به شهر و کشور و تمدن تبدیل شدند و مفهومی به نام وطن و تعلق خاطر به آن شکل گرفت. از آن زمان ایده‌ی تعلق به یک سرزمین، با تمام ویژگی های منحصربه فردش، جزء جدایی ناپذیر ذهنیت بشر بوده‌است، با این حال لزوم مهاجرت هیچ‌گاه به طور کامل از بین نرفته-است؛ انسان ها همیشه به دلایلی مجبور به ترک خانه و کاشانه ی خود بوده‌اند. ادبیات به عنوان یکی از بارزترین مظاهر فرهنگ، چه شفاهی و چه مکتوب، همواره متاثر از مسائل زندگی انسان است. بنابراین تعجبی ندارد که از گذشته‌ای دور بخشی از ادبیات به مقوله ی مهاجرت اختصاص یافته باشد. با این حال چند دهه‌ای بیش نیست که همگام با مرزبندی

سایر حیطه‌ها در ادبیات، تعاریفی نیز برای ادبیات مهاجرت بیان شده است. معمول‌ترین تعریف در این زمینه، آن شاخه‌ای از ادبیات را در حوزه ی مهاجرت می‌داند که به دست مهاجران پدید آمده باشد. هرچند عده ای نیز جدای از پدیدآورنده‌اش، هر اثری را که در مورد مهاجرت و مهاجران صحبت می کند به عنوان ادب مهاجرت نام گذاری می کنند. این دو تعریف در موارد بسیاری با یکدیگر هم‌پوشانی دارند، اما باید گفت که هدف در مرزبندی هر گستره ای اصولا این است که به سامان‌دهی یک دیدگاه کلی و ابراز عقیده در مورد آن کمک کند، و در این زمینه ی خاص تعریف دوم چندان کمک کننده نیست. بنابراین ما نیز در ادامه بحث عمده‌ی توجه خود را به نخستین تعریف معطوف خواهیم کرد. گفتیم که ادب مهاجرت یک شاخه ی نوظهور نیست، اما باید توجه داشت که خود مهاجرت به عنوان پدیده ای فردی-اجتماعی در طول تاریخ دستخوش دگردیسی ها و تغییرشکل های فراوانی شده‌است. به همین دلیل ساده تر آن است که آن بخشی از ادب مهاجرت را که به گذشته ی دورتر تعلق دارد در همان بستر فکری و فرهنگی خودش مورد بررسی قرار دهیم. زیرا در عمده‌ی موارد تاثیر مهاجرت در ادبیات جهانی که جغرافیای غیرمدرن داشته، به شکل گیری خصوصیاتی منجر شده که تنها در بستر فکری و فرهنگی همان زمان قابل توصیف هستند. به عنوان مثال، هرچند کوچ جمعی عده ای از ادبای ایرانی به هندوستان در قرن نهم هجری را می‌توان در حیطه ی ادبیات مهاجرت گنجاند، اما از این جهت که این حرکت منجر به شکل گیری تعدادی ویژگی منحصر به فرد در شعر آن زمانه گردید ترجیح بر آن است که این ویژگی‌ها را در قالبی به نام سبک هندی بررسی کنند. با ظهور نخستین مرزهای جغرافیای مدرن، ادبیات مهاجرت جنبه های متفاوتی یافت که به حال و هوای امروز ما نزدیک تر است. حرکت اروپاییان به آمریکا و استرالیا، کوچ‌های جمعی بومیان آفریقا به اروپا و آمریکا، رفت و آمد استعمارگران به کشورهای مستعمره و برخی کوچ های اجباری مثل مهاجرت‌های جمعی در طول جنگ جهانی دوم، همگی کمک کرده اند تا ادبیات مهاجرت به شکل امروزی اش دربیاید. در ایران نیز ادبیات مهاجرت در مفهوم نوین آن متولد عصر مشروطه است؛ زمانی که تجار به قصد تجارت کشور را ترک کردند یا برخی روشنفکران به دلایل سیاسی به ناچار راهی تبعید شدند. نخستین صحنه‌ی مواجهه ی ایرانیان با ادبیات غرب در همین نقطه شکل گرفت؛ اولین نمونه‌های رمان فارسی، همچون

مسالک المحسنین و سیاحت نامه ابراهیم بیگ، که برگرفته از انواع اروپایی بودند درغربت نوشته و چاپ شدند. از آن پس همواره کانون‌هایی از ادیبان و روشنفکران ایرانی در خارج از مرزها فعال بوده‌اند و کتاب ها و نشریاتی نیز منتشر می کرده‌اند. فعالیت آنها به ویژه در برهه‌هایی مثل عصر رضاخانی یا بعد از کودتای ۳۲ که در کشور خفقان شدید حاکم بوده، نقش به‌سزایی در جهت دهی به جریان‌های ادبی داشته است. تعدادی از مهم ترین آثار ادبی فارسی در دوره معاصر برای نخستین بار در خارج از مرزهای ایران به چاپ رسیده‌اند که از این میان می توان مجموعه داستان یکی بود یکی نبود محمدعلی جمال زاده، تهران مخوف از مشفق کاظمی و بوف کور صادق هدایت را نام برد. برخی از باسابقه ترین نشریات ادبی نیز خارج از کشور مشغول فعالیت بوده‌اند که کاوه و افسانه از جمله مهم‌ترین آنها هستند. پس از انقلاب اسلامی نیز و به اقتضای تغییر شرایط فرهنگی، شعبه‌ی برون مرزی ادبیات به فعالیت خود ادامه داد. اما جریان عمده‌ی ادبیات مهاجرت، پس از سال ۷۵ و همگام با رشد رو به تزاید مهاجران پدیدار شد. در این میان هم اهالی قلم یافت می‌شدند که فعالیت خود را به صورت تحریر و انتشار آثار ادبی و دایر کردن مراکز فرهنگی در خارج از مرزها پی گرفتند، و هم نویسندگان جوانی که نخستین آثار خود را در غربت پدید آوردند. طی دو دهه ی اخیر ادبیات برون‌مرزی از چنان رشدی برخوردار بوده که نمی‌توان تاریخ ادبیات معاصر ایران را با چشم پوشیدن از این بخش از آثار ادبی به رشته ی تحریر درآورد. آثار متعددی که در نقاط مختلف جهان و از نظرگاه های فکری گوناگون نوشته شده، به ویژه تا نیمه دهه ۷۰، به ندرت به داخل کشور رسیده‌است. علاوه بر این، به علت گسترش ادب مهاجرت در شاخه‌های گوناگون، هیچ گلچین ادبی، نمی تواند آیینه ای تمام نما از همه‌ی جوانب این حیطه از ادبیات باشد. تنوع مضامین در ادب برون‌مرزی بسیار زیاد است؛ گاهی نویسندگان این آثار مقاصد سیاسی و حتی افشاگرانه را دنبال می‌کنند که البته در این نوع آثار توجه به جنبه های زیبایی شناختی کمتر است. گاهی نیز مضامین اروتیک در نوشته‌های مهاجران یافت می‌شود. اما تنومندترین شاخه ی ادبیات مهاجرت، شاخه‌ای است که به دوگانگی هویت مهاجران و درگیری‌های درونی آنان برای بریدن از گذشته و آغاز زندگی تازه در کشور مهاجرپذیر می‌پردازد. این مضمون نه تنها در ادبیات مهاجرت ایران که در شکل جهانی این ادب نیز یکی از مضامین چشم گیر است. هم‌چنین

موضوعاتی چون دوگانگی فرهنگی و تجربه‌ی نژادپرستی از مسائلی هستند که عمده ی درونمایه‌ی ادب مهاجرت را در سراسر جهان شکل می‌دهند. اما در یک نگاه کلی می‌توان گفت ادبیات مهاجرت ویژگی‌هایی دارد که آن را، چه در سبک و چه در درونمایه، از سایر انواع ادبی متمایز می‌کند؛ نخستین و شاید بنیادی ترین این ویژگی ها را می‌توان "تغییر مکان" نامید، که هم تغییر مکان فیزیکی و تجربه‌ی جغرافیای جدید را شامل می‌شود و هم نوعی احساس بیرون بودن از فضای فرهنگی-اجتماعی است. احساس تغییر مکان از این جهت بنیادی است که خود، زیربنای پدید آمدن برخی خصوصیات منحصر به فرد در ادبیات مهاجرت می‌شود. به عنوان مثال حس بیرون بودن از فضای اجتماعی سبب شکل گیری نوع خاصی از ارتباط میان جوامع میزبان و مهاجر می‌شود که برخی تجربیات مثل نژادپرستی یا اختلاط فرهنگی می‌توانند در بستر آن رشد یابند. این اختلاط فرهنگی یک فضای بینابینی و نوعی موقعیت ممتاز برای نویسنده پدید می‌آورد تا از آن زاویه بتواند نگاهی ناظرانه و تاحدودی بی‌طرفانه به مسائل جامعه‌ی میزبان بیفکند. یکی دیگر از پیامدهای انکارناپذیر پدیده‌ی تغییر مکان، موضوع دوگانگی هویت است که پیشتر نیز به آن اشاره کردیم. این دوگانگی می‌تواند به نوعی احساس بی ریشگی و در ادامه تقلا برای یافتن هویتی جدید منجر شود. تلاش برای یافتن هویت در فضای نامانوس اگر با هنرمندی و ظرافت اندیشه ی نویسنده همراه شود می تواند به خلق آثاری یگانه بیانجامد. از زاویه ای دیگر، حضور در اتمسفر تازه سبب شکل گیری نوعی سیر نگرشی در آثار نویسنده می‌شود که طی آن نگاه فرد به تدریج از گذشته به سوی آینده می‌چرخد؛ بدین معنی که در آغاز که فضای تازه هنوز برای فرد بسیار ناشناخته است و نمی‌تواند ارتباط مناسبی با آن برقرار کند، هدف از نوشتن بیشتر ضیافت نفس و نوعی خاطره بازی است تا از این طریق بتواند نیازهای روحی خود را ارضا کند. در ادامه و در سیر تلاش برای هویت یابی، توجه فرد بیشتر به زمان حال و به درگیری های شخصی اش در جامعه‌ی میزبان معطوف می‌شود. در نهایت اگر بتواند از این مرحله عبور کند، به نقطه‌ای دست خواهد یافت که می‌تواند اندوخته‌هایش در هر دو جامعه را با هم ترکیب کند، تحلیل هایی ارائه دهد یا حتی دست به پیش بینی هایی بزند. علی‌رغم تمام مسائلی که ذکر شد، این نکته نیز شایان توجه است که مهاجرت همگان را به یک شکل متاثر نمی‌کند؛ شکل و نوع ارتباط فرد با جامعه‌ی

مادر در تاثیرات مهاجرت بر وی نقش به سزایی ایفا می‌کند. به همین علت است که نسل اول و دوم مهاجران (مقصود از نسل دوم، فرزندان مهاجرانی است که اغلب هم در جامعه ی جدید متولد شده‌اند) با کیفیت و کمیتی کاملا متفاوت از موضوع مهاجرت تاثیر می-گیرند. نسل دوم مهاجران بیشتر محیطی که در آن متولد شده و رشد یافته‌اند را به عنوان جامعه‌ی مادر خود می‌شناسند تا منشا نژادی والدین‌شان. دو گروه دیگری که تجربه‌شان از مهاجرت به طریقی قابل بحث از یکدیگر متفاوت است، مهاجران اولیه و ثانویه هستند. مهاجر اولیه به آن فردی اطلاق می شود که به تنهایی خانه و دیار خود را ترک می‌گوید تا زندگی جدیدی را در جامعه ای جدید شروع کند. در مقابل، مهاجران ثانویه کسانی هستند که مهاجران اولیه پیشتر بستری برای حضور آنها در جامعه ی جدید آماده کرده‌اند. یک مثال خوب در این زمینه، پدرانی هستند که به شهر یا کشور دیگری می‌روند (مهاجر اولیه) تا بستری برای زندگی خانواده ی خود در آن محل مهیا کنند (مهاجران ثانویه). طبیعی است که مواجهه با فضای تازه، گروهی را که آمادگی کمتری دارند بیشتر متاثر می‌کند و بنابراین مسائلی که در آثار این دو گروه یافت می شود از دو جنس متفاوت است. هم درمورد مهاجران ثانویه و هم در مورد نسل دوم مهاجران، آثاری که خلق می شود به ندرت ویژگی های ادب مهاجرت را دارد و معمولا در زمره‌ی آثار جامعه ی میزبان قرار می‌گیرد.

اما موضوعی به غایت مهم در بحث ادبیات مهاجرت، مسئله‌ی زبان است. زبان را می توان در دو سطح مورد بررسی قرار داد: در سطح اول نویسنده در ارتباط با فضای فرهنگی تازه و زبان جدید، گاهی برخی اصطلاحات و ساختارهای خاص این زبان را در نوشته هایش به کار می‌برد. در سطح دوم او به طور کلی نوشتن به زبان مادری را کنار می‌گذارد و به زبان میزبان شروع به نوشتن می‌کند. تغییر زبان از برخی جنبه ها محل اختلاف نظر است؛ برخی از منتقدان معتقدند مادامی که درونمایه و مضمون ادبیات مهاجرت در اثری وجود دارد، می‌توان اثری را به این گروه متعلق دانست، خواه به زبان مادری نوشته شده باشد خواه به زبان میزبان. عده‌ای دیگر اما برای موضوع زبان ارزش بیشتری قائل‌اند؛ از آنجایی که زبان جزئی لاینفک از ادبیات است، بنابراین تنها زمانی می‌توانیم اثری را به یک ادبیات خاص مثلا ادبیات فارسی متعلق بدانیم که آن اثر به زبان فارسی نگاشته شده باشد. اصطلاح ادبیات دیاسپورا یا ادب آوارگی از همین نقطه سرچشمه می‌گیرد: ادبی که جدای

از زبانش به مفاهیمی چون آوارگی و غربت می‌پردازد که عمده ترین درونمایه های ادب مهاجرت نیز هستند. ایضا اصطلاح مشابه دیگری نیز وجود دارد به نام ادبیات تبعید که اغلب به جای ادبیات مهاجرت نیز به کار می‌رود. هرچند این جایگزینی مرسوم و شناخته شده است، اما باید توجه داشت که میان مهاجرت و تبعید تفاوتی باریک و در عین حال جدی هست که خود را حتی از تفاوت معنای میان دو واژه ی "تبعید" و "مهاجرت" نیز نمایان می‌کند؛ تبعید بیشتر دور بودن از وطن را می‌رساند و تقابل میان "اینجا" و "آنجا" در آن محسوس است. در مهاجرت اما اینجا و آنجا مفهومی ندارد. مهاجرت بیشتر یک شیوه ی زندگی است، شیوه‌ای توام با عدم تعلق به جغرافیا یا نژادی خاص. در جهانی که مرزهای جغرافیایی، فرهنگی و حتی اطلاعاتی تقریبا رنگ باخته‌اند، مفهوم مهاجرت مانوس‌تر است تا تبعید. صدای یک مهاجر می‌تواند روایتگر این داستان باشد که چگونه می شود غریبه بود و در عین حال در خانه ی خود زندگی کرد. مهاجرت یک دوگانگی درونی است که رفتن و بازگشتن در آن بی معناست، و ادبیات مهاجرت راوی روایتی ورای رفتن است که می‌تواند داستان زندگی هر کدام از ما باشد.

منابع:

۱)From literature of exile to migrant literature, Carine M. Mardorossian, Modern Language Studies, Vol. ۳۲, No. ۲(Autumn ۲۰۰۲), pp. ۱۵-۳۳.

۲)Migration literature as a new world literature? An overview of the main arguments, Jeanne E. Glesener, , published online on ۰۶/۲۱/۲۰۱۶.

۳) مقدمه ای بر ادبیات مهاجرت، شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی.

۴) ادبیات مهاجرت و مشخصه های آن، مهتاب کرانشه، مجله ادبی پیاده رو، پنجم مهرماه ۱۳۸۹.

۵) ادبیات دیاسپورا همان ادبیات مهاجرت یا ادب تبعید نیست، سایه اقتصادی نیا، ، منتشر شده در شهریورماه ۱۳۹۶.

هنر
موسسه فرهنگی هنری
هنر برتر پارتاک

جستاری بر هنر ایران‌زمین

الهام شریفیان

النا مصلحی

مقدمه

ذوق سلیم، سلیقهٔ لطیف، احساس خلاق، ادراک فعال، روح حساس، و عاطفهٔ بارور را اگر به همراه زیبایی و زیباشناسی ذاتی در یک جمله خلاصه کنیم، جامع و مانعی می‌شود از هنر غنی و مجرد ایرانی، این تعریف شاید در نزد برخی از کارشناسان راه خلاف واقع و غلو را پیموده باشد اما در حقیقت اگر به خوبی مشاهده کنیم هر یک از این عوامل و ابزارهای معنوی و مادی را می‌توان در جزء جزء نقش و نگارهای ریز و ظریف دکوراتیوی که به منظور آذین و آرایش آثار هنری ایرانی بکار رفته‌اند در کالبدی جامع و فراگیر مظاهر هنری، به خوبی و به وضوح نمایان است، مشاهده نمود. به واقع ادراک صحیح هنر خلاقهٔ

ایرانی مستلزم تبیین همین مفاهیم مستتر در جوهر آثار خواهد بود. ذوق و خلاقیت هنری جوامع مختلف از سنن و آداب و بینش‌های فرهنگی و سوابق تاریخی و محیط طبیعی آن اقوام ریشه و الهام می‌گیرد و غالباً اتفاق می‌افتد که یک قوم به جهت تبهر و مهارت جانانه‌ای که در زمینهٔ یک یا چند رشتهٔ خاص از هنرهای چندگانه (به ویژه هنرهای سنتی، دکوراتیووتزئینی) تبلور و نمود یافته است، رقابت و برابری دیگر اقوام در آن زمینه‌ها با ملت فوق الذکر کاری عبث و بیهوده خواهد بود. اگر نخواهیم تمامی هنرهای، هشتگانهٔ معاصر و دیگر مظاهر ذوقی اقوام مختلف را مورد بررسی قرار دهیم و اگر تنها در یک مورد کار تحقیق و تفحص در جریان پیدایش، رشد و بالندگی هنری خاص را پی گیری کنیم و آن زمینه لزوماً موضوعی باشد که عمومیت بیشتری دارد یعنی تقریباً نزد تمامی انباء بشری از گذشته‌های دور تاکنون جلوه گر ذوق و سلیقه زیبایی دوستی باشد؛ می‌توان هنرهای صنعتی و صنایع دستی را ذکر نمود. هنرها و صفاعاتی که در سرزمین کهن ایران به مرور زمان و در طی سالیان طولانی که هم اکنون به یک چشم همزدنی می‌ماند، آنچنان راه کمال و ترقی را پیموده است که بی اغراق هم چنان بی رقیب بر پهنهٔ این گونه از هنرهای ممالک گوناگون می‌درخشد و تجلی می‌کند. دلایل این شکوفایی و درخشش همیشگی را می‌توان علاوه بر بالا بودن میزان مهارت و استادی و همین طور ویژگی‌های ذاتی و حس زیبایی دوستی ایرانی، طبع لطیف و روحانی هنرمند ایرانی ذکر نمود زمانی که استاد کار بنا به هنگام کارکردن بر روی قسمتی از بنا یا استادکاری که در گوشهٔ خلوتی از یک مکان متبرک با صبر و تأنی مثال زدنی سرگرم نقش اندازی دیوار بوسیهٔ گچبری، آینه کاری، کاشی و... می‌باشد و زمانی که بهترین و زیباترین تجلی گاه‌های هنری دستی و معماری ایرانی عجین و همراه با بهترین و زیباترین مظاهر ذهنی و عاطفی

از همین دین و آئین و مذهب یکتاپرستی‌اش باشد مسلم است که هر چه دارد چـون جـان در طبق اخلاص می‌گذارد. تا نه تنها یک اثر زیبا و دل انگیـز مـادی بلکـه اثـری سرشـار و مملو از روح و جان الهی را خلق و ابداع نماید و نسل به نسـل بـه جـای اینکـه بـه دیـن و مرامش در خدمت تعالی و ترقی او باشد او نیز در پیشرفت و گسترش آن به نوبهٔ خود سهم و نقش ایفا می‌کند. در این میان علاقه و پیوند عاطفی که عمـوم مـردم ایـران بـا هنرهـا و میراث‌های هنری و فرهنگی خود برقرار نموده‌اند به حـدی بـوده کـه عـلاوه بـر کمـک بـه جریان رشد و تعالی هنرها، سبب ماندگاری آنها نیز شده است.

هنر پیش از تاریخ

هدف تاریخ هنر عبارت است از شناخت و ارزیابی هنر از هر زمان و مکانی که آمـده باشـد. هنر و تاریخ تنها در عرصهٔ فرهنگ این چنین در کنار هم قـرار مـی؛یرنـد. هـر اثـر هنـری رویدادی است پایدار؛ این اثر متعلق به هر دوره‌ای که باشـد، تـا مـدت‌هـای مدیـد پـس از روزگار خویش باقی می‌ماند و به حیاتش ادامه می‌دهد. اثر هنری همزمان یک شیء و یـک رویداد تاریخی به شمار می‌آید.قدمت تمدن و فرهنگ در خطهٔ فلات ایـران بـه چنـد هـزار سال قبل از ورود آریایی ها باز می گردد. اقوام آریایی، احتمـالاً از اوایـل هـزاره اول ق.م در فلات ایران ساکن شده و نام خود را بر آن نهادند واژه ایران مشق از صورت قـدیمی آریانـا، یعنی سرزمین آریایی هاست. بنابراین تاریخ هنر ایران آثـار مصـنوعی را از دوران هـای مـا قبل تاریخ تا سده های اخیر در محدوده این سرزمین وسیع در بر مـی گیـرد. هنـر ایرانـی دارای ویژگیهای ماندگاری است که آن را از سایر هنرهای جهـان متمـایز و مشـخص مـی سازد. این سرزمین وسیع در بر می‌گیرد. هنر ایرانی دارای ویژگیهای مانـدگاری اسـت کـه آن را از سایر هنرهای جهان متمایز و مشخص می‌سازد.

هنر در نخستین سالهای اسلام

آغاز دوران اسلامی را در تاریخ هجرت حضرت محمد (ص) به مدینه کـه در ۶۲۲ مـیلادی اتفاق افتاد حساب می‌کنند. اندکی بیش از بیست سال پس از آن تاریخ مسلمانان سـوریه و مصر را از امپراتوری بیزانس وارث سرزمین رومی‌ها و شکوه و افتخار مردم روم، با از دسـت دادن دو ایالت بزرگ خود را از پای در آمد، و نیروی عظیم ایران کـه طـی چهارصـد سـال مانع پیشروی رومی‌ها به سوی سرزمین‌های شرقی بود یکسره مقهور سـپاه اسـلام گردیـد. گرچه ظهور اسلام آغاز مرحله‌ای تازه و بی‌نهایت مهم را در تاریخ جهـان بـه ثبـت رسـانده است، ایالات فتح شده بیزانسی و شاهنشاهی فرسـودهٔ ساسـانی، میـراث فرهنگـی عظیمـی برجای گذاشت که تأثیر آن تا چندین سدهٔ بعد در جهان اسلام دوام یافت. در واقع تاجـایی که به هنر مربوط می‌شد این هر دو در ایران میراثی بنیادی بود و اهمیت آن در ابتدا فقـط با اعمال نفوذ تفکر سامی و بعدها تا اندازه‌ای که سبک شیوهٔ غیرتصویری شرق ایفا می‌کرد، برابری داشت رواج این گرایشهای گوناگون و متفاوت، با پذیرفتن خـط عربـی کـه یکـی از انواع آن پیش از هر چیز دیگر عامل سبکی ممتاز در هنر جهان اسلام شد بـا هـیچ یـک از عوامل ویژهٔ نژادی یا سیاسی درون خود برخورد نکرد، مگر با وابستگی‌های عقیدتی، خلفای راشیدین در مدینه مستقر بودند، ولی خیلی زود معلوم شد که این شهر گرچـه بـه عنـوان مرکز ایمان مذهبی جایی مطلوب بود، ولی برای پایتخت اداری دولتی که ظرف دو دهه بـه امپراتوری عظیمی تبدیل شده بود چندان مناسب نیست. و آن گاه که گروهی از مـردم بـه اقامت در یک محل عادت کرده، زندگی فرهنگی با شرایط شهری و شهرنشـینی بـه وجـود آورده بودند دیگر امکان نداشت که زندگانی کهنه اعرابی کـه بـر اسـاس تنـوع طلبـی و تـا حدود زیادی بر پایه سودجویی ناشی از غارتها و چپاولهای همسـایگان ثروتمنـد و شـادکام

خود بنیاد شده بود ادامه یابد در نتیجه پایتختی نوین و روشی تازه بـرای گذرانـدن حیـات امری ضروری شد.

کیمیاگران ایرانی و اکتشافات آنان پیرامون رنگ و رنگسازی

با مطالعه شرح حال دانشمندان علم شیمی در جهان غرب و جهان اسلامی (مشرق زمـین) و با مطالعه اکتشافات و تحقیقات آنها در زمینه مواد معدنی بـرای رنـگ سـازی و ظـروف و مواد آلی شیمیایی و دارویی معلوم گردید که صنعت رنگ سازی ایران نیز مرهون زحمـات دانشمندان علم شیمی در دوران قبل از اسلام و بعد از اسلام بوده است و کیمیاگران که در حقیقت اساتید و علمای شیمی محسـوب مـی‌گردیـده‌انـد سـهم بـه سـزایی در ایـن مهـم داشته‌اند. در بررسی اشیاء یافت شده مربوط به زمان تیموریان که با سبک و تکنیک مغولی همراه می‌باشد، ظروف بدون لعاب که دارای خمیـر نخـودی رنـگ اسـت و گروهـی از آنهـا دارای نقوش کنده‌کاری شده می‌باشد مربوط به اواخر دوره ایلخانیان کشف و حفاری شـده است. این ظروف اغلب خمیر قرمز و یا نخودی رنگ شوده و با رنگهای سـبز، زرد، قهـوه‌ای، فیروزه‌ای بر روی لعاب شفاف تزئین شده و نقوش هندسی و گیاهی دارند که با رنگ سـیاه بر بدنه ظرف نقاشی گردیده است. ارنست گروبه باستان‌شناس و مورخ مشـهور عقیـده دارد برای اولین بار در دوران خلفای عباسی به ظروف آبی و سفید مواجه می‌شویم کـه در قـرن چهارم میلادی به اوج خود رسیده بوده است. ساخت این نوع ظروف در اواخر قـرن هشـتم هجری قمری دوباره در سوریه و ایران متداول گردیده است و عمدتاً رنـگ آبـی کبالـت در چین در دوره سلسله مینک معمول بوده و در قرن چهاردهم میلادی بـه بعـد از چـین بـه اروپا و ایران صادر شده است وبعدها در ایران ساخته شده‌اند. ارنست گروبه عقیده دارد کـه ظروف سبز رنگ باستانی‌تر از قرن ۱۴ و ۱۵ میلادی یعنی مربوط به قـرن هفـتم و هشـتم

هجری قمری می‌باشد و ظروف سفید و آبی مربوط به قرون هشتم و نهم هجری قمری می‌باشد. از دوره تیموریان نقوش به رنگ سیاه و آبی در زیر لعاب دیده می‌شود و مواد اولیه سفال گِل رس می‌باشد و در دوران صفویه مواد اولیه مخلوطی از سیلیس و شیشه است که دارای نقوش اژدها گل شقایق و ابرهای پراکنده بوده و تزیین شده‌اند و نیز ظروف آبی و سفید تا قرن ۱۳ هجری در ایران ادامه داشته است. از بناهای تیموری کاشی شش ضلعی و مدور و لوزی شکل دارای لعاب فیروزی یا سفید در آن به جای مانده است. که با رنگ یا خطوط طلای به صورت گل و برگ تزیین یافته‌اند و کاشی‌های ملون معروف به قازمقازی در زمره آنها دیده می‌شود (توضیحاً قازمقازی نوعی تلألو است که با رنگ مخصوص صدف مانندی می‌درخشد). از تجزیه و تحلیل مواد به کار رفته در صنایع دستی ایرانی کاملاً درک و استنباط می‌شود که کیمیاگران که اساتید مسلم علم شیمی بوده‌اند در تهیه مواد رنگین سهم به سزایی داشته‌اند چنانکه: ابوبکر محمدبن ذکریای رازی، ابوریحان بیرونی، جابربن‌حیان بن عبدالکونی که دانشمند اخیر الذکر (جابر) افتخار نشاگردی حضرت امام صادق علیه السلام را داشته است و ابوعلی سینا از جمله شخصیت‌های علمی بوده‌اند که به بشریت خدمت کرده‌اند و آنها با اکتشافات خودشان استادان رنگ سازی و رنگسازی را قدرت بخشیده‌اند. دانش کیمیا در اسلام از یکسو به صورت فلزشناسی و داروسازی و از سوی دیگر به صورت عمل نیمه فیزیکی تجلی نمود و آنها موفق به کشف عده‌ای از عناصر و مواد شیمیایی جدید گردیدند. مسلمانان که در شیمی صنعتی و شیمی پزشکی و کانی شناسی صاحب تحقیقات و تجارت بودند کارشان در زمینهٔ قندسازی، کاشی سازی، چینی سازی ساختن شیشه‌های رنگی و کاغذ سازی و بسیاری دیگر از رشته‌های صنعتی توسعه یافت. آنها انواع مرغوب‌ترین کاغذهای الوان در (رنگین) را ساختند. از تهیه خمیر کاغذ و

سفید کردن خمیر کاغذ و باردادن به آن با چسب و رنگ کردن کاغذ اطلاع کافی داشتند. کاغذ سلیمانی، کاغذ طلحی، کاغذ لوحی، کاغذ فرعونی (که مرغوب‌تر از پاپیروس مصر بود) و کاغذ جعفری و منصوری و صالحی و اقسام دیگر را به بازارهای جهان عرضه نمودند.

کشف صمغ مودیا که مخلوطی از هیدروکربورها می‌باشد و کشف خواص فیزیکی و شیمیایی پارافین طبیعی و آسفالت طبیعی (که نوعی فیرمتراکم و براق و بی‌شکل و با رنگ قهوه‌ای و سیاه بوده است) توسط ابوریحان بیرونی شیمیست عالیقدر، و نیز عمل تقطیر نفت سیاه و تجزیه آن به نفت سفید و سیاه توسط ذکریای رازی از اهم مسایل دانش کیمیاگری بوده است.شاردن سیاح فرانسوی که در سال ۱۶۳۱ میلادی برابر با ۱۰۵۰ هجری به ایران مسافرت نموده نوشته است: در ایران نفت سیاه و سفید را در پوشش رنگ به کار می‌برند و نوشته است سرانجام در ایران روغن یافت شده و برای ساختن رنگ همانگونه که ما می‌سازیم به کار می‌برند. ایرانیان از ترکیب برادهٔ طلا و سولفوره نقره و فلز مس و براده الماس شیشه‌های مرغوب می‌ساخته‌اند که به عنوان جواهر کاربرد داشته‌اند در ساختن دلبربای بدلی که امروزه آون تورن نامیده می‌شود از مخلوط کردن شیشه با روغن تخم مرغ و سایر روغنها و یا مواد آلی و مس با عمل احیاء در محیط مناسب انواع شیشه‌های اوتتورین (دلربا) را درست می‌کردند که از تجربیات رازی شیمیست عالی مقام ایرانی بوده است. ایرانیان در دوره نهضت و تمدن اسلامی با افزودن اکسید قطع استاتیک اسید به لعاب چینی و کشیدن رنگهای آبی، ارغوانی، زرد، سبز بر روی لعاب نپخته که احتیاج به قدرت و اطمینان صنعتگر هنرمند دارد عملاً صنعت لعاب صنعت لعاب دادن را انجام می‌دادند و استعمال رنگهای فوق الذکر نشان می‌دهد که صنعتگران اسلامی ایران در این صنعت بخوبی از خواص اکسید فلزات برای رنگ کردن لعاب چینی اطلاع کافی

داشته‌اند. جابرابن حیان شیمیست مشهور و مجربی بوده است. او برای اولین بار جوهر شوره (اسید نیتریک) را از تقطیر زاج سبز و شوره به دست آورد تهیه شنگرف یا شنجرف که به زبان لاتین سینا بر نام دارد و به فرمول می باشد از دانش این استاد بزرگوار است. تهیه سفید آب سرب (مخلوط هیدرات و کربنات سرب) به فرمول می باشد از شرح مطالب گوناگون فوق الذکر درباره تاریخ و تحول و پیشرفت دانش و صنعت رتگسازی و رنگرزی جهان و تاریخ رنگهای سنتی ایران نتیجه می شود که کیمیا گری اسلامی که از مدتی مخصوص به خود برخوردار بوده است با ظهور خود در هر دوره تاریخ و در هر زمانی خصوصیات سنتی خود را حفظ نموده است و توانسته طی چندین قرن برخی از بزرگترین شخصیت های علمی را به جهان مغرب و مشرق زمین صادقانه معرفی و عرضه نماید.

نمونه ای از خدمات ایرانیان در زمینه کاربرد هنر نقاشی و خوشنویسی به اسلام

درباره فن نقاشی و خط قطب الدین قصه خوان در دیبا چه کتاب ساخته سال ۹۶۴ هجری قمری در مورد خط ۶ قلم اصل و در مورد فن یا هنر نقاشی ۷ قلم اصل را یاد آور شده است و در گزیده ای از دیباچه قطب قصه خوان در رساله سته ششگانه و خطاطین که نسخه ای از آن در دانشکده الهیات مشهد می باشد نوشته شده است که اولین خط یعنی بهترین خط و زیبا ترین خط کوفی بوده که در زمان حضرت رسول اکرم (ص) بوده است. بهترین اثری که در تاریخ هنر خط و خوشنویسی و نقاشی و فن رنگ آمیزی و رنگ سازی نوشته شده است کتاب گلستان هنر تالیف قاضی احمد قمی می باشد لازم به ذکر است که در هنر خوشنویسی و کتاب آرائی و نقاشی و مصور سازی، هنرمندیهایی شده است که از آن جمله: قدیمی ترین قرآن با خط کوفی متعلق به اواخر قرن سوم هجری می باشد.

تحول خط کوفی به اشکال مختلف گوشه دار، برگدار، گره دار و غیره در بناها و بر روی ظروف و منسوجات و مانند آنها آرایش یافته است و بعدا خط نسخ جای آن را در کتاب قرآن گرفته است و در قرون بعد به تدریج خطوط دیگری مانند ثلث و ریحان و تعلیق و شکسته و نستعلیق توسط خوشنویسان ایرانی پدید آمد و تا مدتها پس از تکوین خط های عربی خوشنویسی مقامی بالاتر و والاتر از نقاشی داشته است رابطه خوشنویسی و نقاشی در دنیای اسلامی با پیوند دو هنر در کشور چین تفاوت داشته است زیرا در جهان اسلام خوشنویسی مجرد تلقی می گردید که وسیله انتقال مفاهیم و هم عاملی برای تزئین و بروز هنر می باشد. زیرا صورتگری در جهان اسلام مردود بوده است. از نقاشان شیوه سنتی عهد صفویه محمدی، آقا رضا، رضا عباسی را نام برد از آن زمان به بعد نقاشی دیگر خدمت کتاب آرایی نیست و شکل مستقلی به خود گرفته است از جمله هنرمندانی که به اروپا رفته اند محمد زمان است که نقاشی او بر اساس نقاشی غربی استوار است و در اغلب موارد نقاشی او رابطه ای با فرهنگ اسلامی، ایرانی نداشته و در مواردی هم به جنبه های فرهنگی زمان خود متوجه و نظر داشته است در این دوران نقاشی از طبیعت به تدریج رشد می نماید در نقاشهای عهد قاجار هم گرایشهای تزئینی هست و هم تمایل به طبیعت پردازی و نقاشی اکثرا شامل مذهبی و ادبی تصویر شده است. این شیوه ها که از اواخر عهد صفویه آغاز شده است به نام «گل و مرغ» مشهورند و از هنرهای تزیینی غرب زمین الهام گرفته اند در نقاشی گل و مرغ بیشتر از رنگهایی استفاده شده است که منشا غربی دارد.

هنر پوستر سازی از جنبه گرافیکی توسط ایرانیان

تاریخچه پوسترهای ایرانی از آگهی های همگانی شروع می شود اطلاعیه های اداره نظام وظیفه و تبلیغات تجاری و غیره خود نوعی پوستر هستند. در پوسترهای مصور نخستین

ایرانی از لحاظ هنر ارزش چندانی نداشتند و با محدودیت فن چاپ در آن دوره از تاریخ بـر رشد پوستر سازی تاثیر منفی می گذاشت در طی سـی سـال گذشـته همـراه بـا گسـترش امکانات چاپ و توجه به آموزش هنر گرافیک در مدارس به تدریج هنر پوستر سـازی رشـد کرده است. در اوایل پوسترهای سیاسی و فرهنگی که عمدتا از جانب دسـتگاههای دولتـی چاپ و منتشر می شد غالبا رسمی بوده و جنبه تبلیغاتی آنها بـر جنبـه هـای هنـری آنهـا رجحان داشت و لذا در پوسترها گرایش نقاشی یا نقاشانه مشهود بودکه به تـدریج از میـان همین نقاشان کسانی به سوی هنر گرافیک جلب شدند که مرزهـای بـین هنـر گرافیـک و نقاشی را شناختند و ویژگی هنر پوستر را دریافتند. توسعه تبلیغات بـرای کـار در نوسـانات تولیدی و خدماتی و غیره موجب رواج پوسترهای تجاری گردید و به موازات آن پوسترهای جلب سیاهان و فرهنگی و هنری رواج یافت و موسسات خصوصی و دستگاههای دولتـی بـا کارکرد اجتماعی این هنر برای مقاصد تبلیغاتی و بازار یابی هنر پوستر را به کـار گرفتنـد و بدین منوال پوستر سازی گسترش یافت اما پوستر سازان ناچار به قعـر بسـیاری بودنـد تـا سلیقه مشتریان را بپذیرند و لذا هنر و پوستر مانند سایر هنرهـا فـارغ از تحمیـل نظریـات سفارش دهنده نبوده است توضیحاً امروزه دیوارهای شهرها را پیامهای مذهبی و فرهنگی و اجتماعی و تجاری و تبلیغاتی با پوستر پوشاند که طبیعتاً با رشد جنبه های هنـری پوسـتر سازی کیفیت هنری آنها اندک است اما از اینکه جامعه هنر را به خدمت گرفته است ارزنده می باشد.

هنر معماری ایران

تاریخ هنر معماری ایران با دوران هخامنشی شروع می شـود. از قـدیمی تـرین بنـای کـاخ کورش در پاسارگاد تنها یک ستون و از کاخ داریـوش در تخـت جمشـید تنهـا پایـه هـای

ستونها اما از دوران خشایار شاه چیزهای بیشتری بـه جـا مانـده اسـت. معمـاری کاخهـای هخامنشی تیر پوشهای ستون دار بوده است از ویژگی مهم آنها چهـار دیـواری بـود کـه در بین آنها تعدادی ستون قرار داشته اند و در جلو ساختمان ایوانی ستون دار وجود داشته که از دو طرف پله می خورده است. این ستونها از هـر سـتون مشـهوری در یونـان باریـک تـر هستند و فاصله آنها از هم نیز بسیار زیاد و تعداد شیارهایشان نیز بیشتر اسـت. پایـه هـای آنها معمولا به شکل زنگ هستند . تعداد شیارهایشان در اصـطخر از ۳۲ تـا ۴۰ و در تخـت جمشید از ۴۸ تا ۵۲ عدد می رسید ولی شیارهای ستون های یونان ۱۶ تا ۲۲ عـدد اسـت. کل ارتفاع آنها در تخت جمشید ۲۱/۱۴ متر و فاصله بین آنها ۴ تا ۶ برابر قطر و یـا انـدکی بیشتر است ولی فواصل یونانی از هم ۱ تا ۲ برابر قطر بـوده اسـت. سـر سـتونها بسـیار نـو ظهورند. آنها از طومارهایی تشکیل یافته اند که بر رویشان بخش جلویی یـک جفـت گـاو و به صورت پشت به پشت قرار گرفته اند. بر روی پشت آنها تیـر حمـالی قـرار داشـته کـه از جلوی ستون بیرون می امده تا نیروهای عرضی سقف را نگه دارد. نظم سیستم ایـوانی کـه در مورد ستونها و پیشانی ساختمان های دوران هخامنشی به کار رفته دقیقا بـا آثـار کهـن یونان ارتباط دارد. تعداد زیاد شیارهای روی ستون در معبد قدیمی دیانا در افسوس نیز بـه چشم می خورد تزیین سر ستونها که تعدادشان سه تاست به وسیله مهـره و قرقـره از هـم جدا شده اند. در تمام سر ستونهای یونیک مشاهده می شود. نظیر افسوس و تکـرانیس امـا گاوهای قابل توجه بالای ستون ها به نظر می رسد که اصیل باشد. مناره های ایران از نظـر فرم تنها اندکی با هم تفاوت دارند: استوانه بلندی که از بالا باریک می شـود قـدیمی تـرین مناره مناره علی در اصفهان است که توسط ملک شاه- ۹۲-۱۰۷۲ ساخته شد. و ایوانی سـر پوشیده در انتهای برای اذان گفتن دارد این ستونهای بلنـد بـا نقـوش هندسـی و نوارهـای

نوشته که با خود آجر، کاشی، معرق و چینی بدل به وجود می آمد به صورتی جذاب مـزین می شد. در قرن هفدهم در طی دوران سلطنت شاه سلیمان پوشاندن گنبد، مقابر مقـدس، با مس زر اندود (گنبد مقبره اما رضا در مشهد) رواج پیدا کرده. شاردن که در سـال ۱۶۷۳ در اصفهان بوده است و ورقه هایی زر اندود را دیده کـه انـدازه آنهـا ۲۵×۴۵ سـانتی متـر و بهای هر یک ده سکه پنج شلینگی بوده است. این ابتکار همه جا گیر شده و امـروزه گنبـد مرقد حضرت علی (ع) در نجف و اما حسین و ... با این شیوه آراسته شده است.

هنر قالیبافی در ایران

از میان آثار هنری ایرانیان شاید هیچ کدام به اندازه قالی در میان ایرانیان خاوستار نداشـته یا توسط خارجی های مورد ستایش قرار نمی گرفته اسـت بنـابراین توجـه بـه آن و تـاریخ پیدایشش جالب ولی ممکن است. قالی های ایرانی همگی به شکل مستطیل هستند، رنـگ آمیزی آنها غنی و تند است و بدون اینکه سرد باشند تمایل به آبی دارند. زمینه آنها اغلـب سرخ یا لیمویی است. زرد- قرمزها- سبزها – قهوه ای های آنها نسبتا نادرنـد و زردهـا گـر چه زیبا می باشند در قالیهای قدیمی معمولا پریده و خنثی شده اند. مـوادی کـه در قـالی مصرف می شود متنوع است، اما قسمت اعظم آن را پشم تشکیل می دهد کـه بـه رنگهـای مختلف است. در بعضی از انواع به جای پشـم از ابریشـم اسـتفاده مـی شـود و گـاهی هـم نخهای طلا و نقره در ترکیب ان می آید. تار و پود آن از نخ پنبه ای است ولی در بعضـی از انواع قدیمی از ابریشم استفاده می شده است.

نقوش

نقوش قالیهای ایرانی بیشتر گل و بوته است هر چند که نقوش هندسی نیز در آنها پیدا می باشد گاهی هم شکل مرد ، حیوان و سایر چیزها در آن به چشم می خورد.

الف: نقش باغ : گفته می شود که در زمان خسرو اول فرشی وجود داشته که تصویر باغی را نشان می داده است این موضوع کم و بیش تغییر کرده و امروز به صورت دیگری درآمده است. با این نقش فرش گاهی شکل نقشه به خود می گیرد و در آن جاده،استخر، باغچه، و بیشتر از همه گلزار به چشم می خورد به مرور زمان در اثر تمایل نظمی در ان پیدا شد گلها بزرگ شدند و قرار دادی تر گردیدند و ساقه های آنها شبکه ای از نقوش را به وجود آوردند. این خصیصه را می توان در اوایل قرن هفده مشاهده نمود. در قرن بعد و بعد از ان این روند ادامه می یابد و ساقه ها به گل و بته تبدیل می شوند و گلها منظم تر شده و دو یا سه نوع می گردند بدین ترتیب نقوش ساده ای موسوم به هراتی و مینا خانی پدید آمدند.

ب: نقش شکارگاه: برای ایرانیان شکار نشان حرکت و باغ نشان استراحت است و بدین ترتیب در بعضی نقوش فرشها حیواناتی نشان داده شده اند که توسط انسان یا حیوان دست آموز دنبال شده اند فرش از این دست که نقش صحنه شکار دارد اکنون در مجموعه ملی بلژیک نگهداری می شود.

ج: نقش ترنج: به دو نقش دیگر باید نقش دیگری را که در مرکز و گوشه ها قرار می گیرد و ترنج نامیده می شود اضافه نمود چنین نقوشی انواع گوناگونی دارند و امروزه در فرشهای بزرگ زیاد از آن استفاده می شود مطالعه اتفاقی از نقوش فرشهای ایران نشان می دهد که ایرانیان اساسا از طبیعت الهام می گیرند در این مورد از هنر کشورهای دیگر کمتر چیزی را اقتباس می نمایند. اما یک مورد استثنایی وجود دارد و آن اقتباس از چین است. به طور قابل توجهی از ابرها که از نقوش و نوع بافت آن چیزهایی به عاریت می گیرد. با اطمینان می توان گفت که اژدها و سایر حیوانات چینی نیز در فرش راه پیدا کرده است هر چند که

در فرش های ایران پیدا نشده اند ولی در فرش های قدیمی قفقاز که خود تقلیدی از ایران بوده‌اند دیده شده‌اند.

ابریق‌های برنزه ایرانی و اسلامی

به جز آثار عالی نقره و طلا مجموعه ای از ابریقهای برنزی وجود دارد که قدیمی ترین آنها به زمان ساسانیان تعلق دارد و جدید ترین آنها تا دوران اسلامی ادامه دارد. ترئینات ابریق نیز در اغلب با تکنیک های قلم زنی صورت می گیرد طرح روی ظرف خانه هایی که در آنها شکل حیوانات و انسان با شاخه ههای قرار دادی شاخ و برگ درختان از هم جدا می شوند. این ابریق ها صاف هستند ولی در ناحیه گردن بعضی از آنها یا قسمت پایه تزیینـاتی جزیی به چشم می خورد گاهی تکمه اس نیز بر روی دسته جهت سهولت برای قرار گرفتن و ریختن دیده می شود ابریقهای برنزی که تزیینات استادانه ای دارند نقوششان شبیه نقوش ابریقهای نقره ای است و در آنها تصویر حیران و انسان که در قالب قرار گرفته اند دیده می شود. با توجه به این آثار دقیقا می توان گفت که طراحان دوران اسلامی تا چه حد از نمونه های دوران ساسانی استفاده می کرده اند. ابریقهای قدیمی تر دسته ای ظریف و بلند و لوله ای باریک و طویل دارند که بیشتر به فرم هلفی شباهت دارد و تنها تزوینات سطح آن که با تکنیک حکاکی یا قلم زنی می باشد نقوش مشخص ساسانی را نشان می دهد ابریقهای اولیه دوران اسلامی که تقریبا به قرن هفتم و هشتم مربوط می شوند از نظر سبکی متفاوت شده ولی بسیار ماهرانه تر ساخته شده اند. لوله بر روی بدنه است و نه در قسمت بالای آن و گاهی هم شکل یک حیوان را به خود می گیرد تکمه ای روی دسته که عمل ریختن را به کمک شست آسان می سازد باز هم شکل حیوان دارد نمونه های جالب این گروه در موزه کایزر فردریک مجموعه هارابی و درلوور یافت می شوند.

هنر دوران آغازین اسلام در ایران

ایستادن در برابر خداوند و سخن گفتن با او ۵ بار در روز اجتماع در مسجد، محلی که نه تنها عبادتگاه بلکه مرکز همه فعالیت های یک جامعه اسلامی است سبب شد که بنای مساجد ایران به سرعت پا بگیرد این بناها در آغاز بسیار ساده بودند و بر اسا فنون و مصالح ساختمانی و سبک های محلی ساخته می شدند. مساجد آغازین ایرانی، نسبت به ساختمان های ساسانی چندان عظمت و ابهتی نداشتند. متاسفانه هیچ نمونه ای از این مساجد بر جا نمانده است لیکن تاریخ نویسان آنها را بسیار وصف کرده اند مثلا این مساجد غالبا ساختمان هایی بوده اند که در آنها به جز نیایش پنج گانه روزانه به آموزش خواندن و نوشتن و تعلیم تا مدارج بالای علمی از صرف و نحو فلسفه و حکمت و حتی دانش های غیر دینی پرداخته می شد علاوه بر ان مسجد مرکز تجمع سیاسی اجتماعی مردم نیز بوده است، اطلاعات سیاسی- نظامی و اجتماعی در مسجد در دسترس مردم گذارده می شد از این رو باید روز به روز بر وسعت مساجد افزوده شود و نخستین مساجد ایرانی، از سده اول هجری ساختمان های کاملی بودند که برای ساختن آنها هزینه های زیادی صرف می شد و بر اسا سقف کهن ایران در معماری آن تزئینات پر خرجی به کار می رفتو با این حال مساجد نقشه و طرح ثابت نداشتند و به طور کلی ۳ گونه مسجد در سده های نخست اسلامی در ایران به وجود آمده بود: ۱ مسجد قبه کنبدی بر بالای اتاقی چهار گوش که از آتشکده های ساسانی (چهار تاقی ها) اقتباس شده بود، ۲ ایوان باز با طاق ضربی ساده به سبک ایوان مداین، ۳ صحن باز با رواق هایی در اطراف آن که به سبک عربی مشهور است. اما سه گونه به زودی از میان برفتند و طی ۳ سده ی نخستین مساجد زیادی ساخته شد که آنها از شیوه های معماری ساسانی و مناسب با نیازهای اسلامی استفاده شده بود. از این

گونه مساجد آثار چندانی بر جا نمانده است لیکن تاریخ نویسان و جهانگردان توصیف های زیادی از زیبایی شکوه و ارایش چشم گیر آنها کرده اند در ایران سده های نخست اسلامی معماری را چیره دست زیادی بودند که می توانستند سنت های معماری ساسانی را در بناهای گوناگون جاری و عملی سازند. به همین دلیل در دو سده نخست از روش ها مصالح و سبک های ساسانی استفاده شد و حتی تا سده هفتم هجری نیز می شد بناهایی با شیوه و سبک ساسانی در تمام ایران مشاهده کرد که پیوسته الهام بخش ساختمان تازه و نو می شدند. لیکن کهن ترین مسجد باقی مانده از سده های نخستین یکی مسجد فهرج در نزدیکی یزد است که بارها باز سازی شده و شکل آغازین خود را از دست داده است و دیگری مسجد «تاری خانه» یا تاریک خانه دامغان است که خوشبختانه تا اندازه ای شکل نخستین خود را حفظ کرده است.

مساجد با معماری کاملا ایرانی

مساجد با طرح و هنر ایرانی در آغاز ساده بود. بیشتر چهار تاقی های ساسانی و آتشکده ها بودند که به مسجد تبدیل شدند یعنی یک چهار تاقی که دهانه سمت قبله آن را مسدود کرده و در آن محرابی تعبیه کرده بودند. فضای نیایش همگان نیز محیط وسیعی بود که حیاط این چهار تاقی محسوب می شد. مصلای یزد یکی از این نمونه مساجد است زمین های وسیع کمار شهرها ساخته می شدند و هنوز هم در بخارا نمونه هایی از انها است دیوان بزرگی در جهت قبله و زمین وسیعی پیوسته به آن و مردم در برابر ایران به نماز می ایستند. بنابراین امری بسیار عادی است که ایرانیان پس از گرویدن به اسلام بناهای مذهبی پیشین خود را به مسجد مبدل سازند. کهن ترین نمونه ای که از این گونه می شناسیم مسجد چهار تاقی ایزد خو است در فارس است که تا کنون بر جا مانده و مسلما

این تنها نمونه نبوده است. مسجد ایزد خو است یک چهار تاقی است که دهانه سمت قبلـه بسته شده و در آن محرابی کنده اند و محراب و گنبدی بر فراز چهار تـاقی قـرار دارنـد. دو دیوار جانبی هم که از دیوار قبله باریکترند دو دهانه کناری چهار تاقی را مسدود کرده اند و حیاط کوچکی به اندازه تقریبا نیمی از چهار تاقی جلـو آن سـاخته شـده کـه یـک ورودی بزرگ در دیدار رو به روی قبله و یک ورودی کوچک تر در طرف چپ مسـجد تعبیـه شـده است. استفاده از بناهای پیشین با تغییرات اندک و ایجاد مسـاجد بـه دسـت ایرانـی هـا در خاور به صورت ایوانی در باختر به شکل چهار تاقی های گنبـد دار در جنـوب بـه شـیوه ی ایوان کرخه، یعنی دالانهای سقف بـا تـاق اسـتوانه ای بـا گنبـدی در وسـط آن بـر اسـاس سنتهای کهن معماری آن نواحی ساخته شد. در نواحی مرکزی ایـران تقلیـدهایی از نمونـه های مختلف این سه گونه دیده می شوند. مثلا در محمدیه در خاور اصفهان، در مسجد بـه شکل دالان گنبد دار وجود دارد مسجد ایوان دار نیز در نیریز فارس است گونه چهارمی نیز دیرتر به وجود آمد که ترکیب ایوان و شبستان گنبد دار است که بی شباهت به دژ ساسانی در فیروز آباد نیست و مسجد جمعه اردبیل از آن اقتباس شده است.

خصوصیات پایدار هنر ایران و هنرمند ایرانی

به هر جال حتی یک آزمایش اجمالی تداوم هنر ایران را چه از نظر مفاهیم کلـی و چـه در جزئیات ثابت می کند تفوق تمایل به تزیین که می توان آن را صفت برجسته و معیار خطا نا پذیر هنر ایران دانست زمینه مشترکی را در تمام مراحل تغییـر از ماقبـل تـاریخ تـا دوره های جدید به دست می دهد. و در نتیجه این تمایل است که کمال مطلوب در تزیین یعنی وضوح، دقت، نظم طرح موزون و گویا و ریزه کاری و ظرافت آمیخته به وسواس صـنعتگران خود به خود حفظ می شده است. علاوه بر اصولی که بـه نظـر مـی آیـد ایرانیـان در تمـام

مراحل فرهنگ خود، بالطبیعه صاحب آن بوده اند استعداد خستگی نا پذیری هم در ابداع و قدرتی خود زا در طرح اشکال گیرا و شاد و بدیع داشته انـد کـه بـه ایـن اصـول نیـرو مـی بخشیده است. از این گذشته تقریبا در تمام ترکیبات نشان نوعی روحیه اشرافی حفظ شـد اما این مسئله یک محدودیت منفی به بار نیاورده بلکه در آن عشـقی بـرای خلـق جـلال و شکوه مشهود است که گاه نیز چنان که دیده شده از حد گذشته است. اگر پیراسـتگی مـد نظر نبود توجه به شکوهمندی از این نیز فراتر می رفت .

رابطه بین دین و هنر در نزد ایرانیان

رابطه بین هنر و مذهب از آنجا که هر دو از یک سر چشمه آب می خورند همیشه یکی از مسائل فهم تاریخ فرهنگ بوده است مذهب را نیروی الهام دهنده هنر می شناسد و هنـر را خادم ضروری مذهب و مورخان همیشه به ارتباط متقابل توجه داشـته انـد لـیکن در دوره انحطاط مذهب این ارتباط به راحتی نادیده گرفته مـی شـود. و یـا حتـی انکـار مـی شـود. بررسی تاریخ اولیه هنر ایران به حل این مشکل اساسی کمک خواهد کرد خلاصـه آنکـه بـا این بررسی روابط مورد بحث بر کنار از قشر تداعی های مانوس و مزاحم آشکار خواهد شد. هنر آزاد و درخشان عصر حجر در اروپا و شمال آفریقا نشان مـی دهـد کـه انگیـزه زیبـایی دوستی تا چه حد جزء ذات بشر بوده اسـت. متاسـفانه ایـن هنـر زود پژمـرده و دنبالـه ای نیافت و ناگزیر تنها شواهد ناچیزی در زمینـه ارتبـاط روانـی و فرهنگـی ایـن انگیـزه را در ابتدایی ترین صورت خود به دست می دهد. می توان حدس زد کـه محـرک نقاشـان غـار، ایمان به جادو بوده است و این امید کورانه که نظیر به نظیر منجر مـی شـود و تصـویر زن بارداریا موفقیت در شکار موجب فراوانی اولاد یا صید می شده است. هنر ایـران بـر خـلاف مواردی که ذکر شد از همان ابتدا رشته پیوسته ای بود که مفهوم آن بـه تـدریج روشـن و

روشن تر شده و بالاخره بدون آنکه این رشته گسیخته شود با تاریخ مکتوب پیوسته است. البته هر چه بیان مفاهیم صراحت پیشتر یافته افکار نیز در عین حال پیچیده و مشخص تر شده است. به این جهت نقوش و نشانه های آیمانی سفال های ما قبل تاریخی شوش و حوزه تخت جمشید نمی تواند با نقش اهورا مزدای زمان هخامنشیان یا ساسانیان که مفهومی اخلاقی دارد و آفریده ذهنی تکامل یافته است برابری کندو لی شواهد فراوانی هست که ثابت می کند مجموع این نقش ها و تزئینات را یک نظام مذهبی به وجود آورده است و خود این شواهد تا اندازه ای می تواد ارتباط میان آیین واقعی و حضور سحر و جادو را در ذهن ساکنان فلات ایران در هزاره چهارم قبل از میلاد نشان دهد از همین جا آشکار می شود که وقتی انسان تازه زندگی ابتدایی شهری شهری را شروع می کرده مذهب و هنر به نحو تفکیک نا پذیری در ذهن او به هم آمیخته بوده است. هنر برای توسل به نیروهای مرموز بوده ولی هر نیایش در نقش ژی که از حد ضروری برای تسلی و تسکین فراتر می رته تجسم می یافته است. یک خدنگ یا چلیپای ساده و یا طراح اجمالی یک گل و بوته می توانست برای توسل به آسمان، ماه، یا نور خورشید کافی باشد گویی سفالگران که در تخت جمشید قسمت قابل توجهی از جمعیت را تشکیل می دادند، زیرا سفالگری بیشتر به تولید وسایل خانه می پرداخته مجبور بوده اند دعای خود را تا آنجا که استعداد شان اجازه می داد با صور زنده و بدیع و موزون ترسیم کننده به این ترتیب تاریخ بشر ایران، همبستگی هنر و مذهب را اثبات می کند و نشان می دهد که چگونه هر دوی اینها در کشف و شهود فضیلت اعلی که بالمال حقیقی تر و موثر تر و مقتدر تر از عالم محسوسات است به هم مدد می رسانند.

هنرمندی های ایران در زمینه چوب

مانند معرق چوب، منبت و یا خاتم کاری و نازک کاری که هر کدام شیوه ای خاص دارند که در معرق چوب و نسبت مشترک است طرح و نقش آن است که بیشتر از طرح ها و نقش های صفوی نقلید می شود و اگر هم تغییر و تحولی یافته است باز هم در اصول از شیوه ی صفوی تبعیت می کند در معرق چوب همانند معرق کاشی عمل می شود بدین طریق که نقش را بر روی کاغذ تهیه کرده و از چوب باریک بریده شده و یا از ورقه های چوبین مشهور به «سه لایی» آنها را بریده و بر روی طرح اصلی که یک صفحه چوبی است می چسبانند و پس از آنکه تمام طرح از چوبهای مختلف بریده و چسبانده شد سطح آن را صیقل زده و با لایه هایی از لاک شفاف بی رنگ و یا رنگین می پوشانند و شیشه ای می کنند. برای انتخاب رنگ ها معمولا از چوبهای مختلف با رنگ های متفاوت استفاده می شود مثلا برای زرد از چوب نارنج، قهوه ای از چوب گردو، سفید از سپیدار با چنار سرخ از نوفل و سیاه از آبنوس استفاده شده است. در منبت کاری چوب تور پر را که معمولا آبنوس، نوفل یا گردوست انتخاب کرده بر ان طرح را منتقل می کنند و سپس به شیوه کنده اری یا حکاکی قسمت های منفی یعنی فواصل طرح را کند و بر می دارند و اینگونه طرح به شکل برجسته به جا می ماند . کار نسبت سابقه س بسیار طولانی در تاریخ هنر ایران دارد و به پیش از اسلام می رسد.

منابع و مآخذ

۱- هنر اسلامی ، دیوید تالبوت رایس، ترجمه، ماه ملک بهار

۲- هنر اسلامی، ارنست کوئل، ترجمه هوشنگ طاهر

۳- اطلاعات عمومی هنر، حسین محسنی، بهرام فخری

۴- تاریخ تحول هنر در ایران و جهان ، نوشته مهندس ناصر فرزان

۵- مقام ایران در تاریخ اسلام دیوید ساموئل مارگولیوت ، ترجمه رشید یاسمی

۶- کارنامه اسلام، نوشته عبدالحسین زرین کوب

۷- تاریخ هنر ایران و جهان، ع. شروه

۸- سنت فرهنگ، فریدون بدره ای

۹- تاریخ هنر، دکتر حبیب الله آیت اللهی

۱۰- تاریخ تمدن اسلام ، علی جواهر کلام

کافه اجرا

نگاهی به تاریخ طراحی

مهدی محسنی‌نیا

مقدمه

بسیاری از هنرمند، طراحان وینی، همچون موریس و وان دو ولده، در حوزه های کاری مختلف به کار پرداختند، گاستاو کلمت، نقاشی که سفارشات فراوانی برای تزئین بناهای وین جدید داشت، پیشگام حرکت دوری گزینی از سبک های تاریخی شد. وی جمعی از هنرمندان را متشکل کرد که بعدا بعنوان «انشعابیون» معروف شدند. طراحی کلمت برای جلد کاتالوگ اولین نمایشگاه انشعاب در سال ۱۸۹۸، همان چارچوب به شدت عمودی

برخی از پوسترهای بردسلی را به خدمت گرفت با همان فضاهای خالی دیوار مانند با به کار گیری تئاتری، عدم تقارن مفرط و کاربرد یک نوع ضخامت خط همین خط یکنواخت طرح و حروف را به نحوی که اساسا گرافیکی بود منسجم و یکپارچه می ساخت: طرح دو بعدی و برای تکثیر گرافیکی ترسیم شده بود. پوسترهای نمایشگاه های انشعابیون نوعی زبان گرافیکی را با تنوعات غنی بیانی پدید آورد که در آن تصویر، تزئینات و متن در هم ادغام شد، و جلوه چاپ نقش‌های ژاپنی، طرح هیا بردسلی و مباحث نظری والتر کرین تصویرگر انگلیسی به نام «خط و فرم» (چاپ در سال ۱۹۰۲) را با هم ترکیب می کرد. در همان سال پوستر آلفرد رولر برای چهاردهمین نمایشگاه انشعابیون، این شیوه وینی را به نمایش می گذارد. تصویر پوستر به طور اغراق آمیز فرم پردازی شده است: عناصری چون لباس، بال ها و موها مانند اثار موشا تزئین شده اند. خطوط سینوسی، که تاکیدی بر خطوط کناره نمای سبک آرت نوو است همگی محو شده و خط با همان چهار رنگ سطوح تخت پوستر چاپ شده و بیشتر یک الگوی تکرار شونده را پدید می آورد تا این که عمق را مشخص سازد. سطح کار با استفاده از کاغذ چاپ نخورده برای روشن ترین بخش های مربوط به حروف که اطلاعات اصلی تر را انتقال می دهد موکدتر شده بدین ترتیب اندازه یکنواخت حروف و کلیت بافت و نقوش مکرر را حفظ می کند. در وین، فرم های سنتی حروف الفبا، که در ابداعات تزئینی ناکارآمد بود، ناخوانا بود، به تدریج استلیزه و دگر شکلی شد. این موارد در کتاب حروف تزئینی در خدمت هنر (۱۸۹۹)، اثر معلم حروف نسل قدیمی تر، رادلف فون لاریش تبلیغ و نقد شد وی حروف با طراحی ضعیف طراحان را، به دلیل عدم موفقیت آن در چیدن صحیح حروف در کنار هم و نیز تزئینات افراطی آنها مورد انتقاد قرار داد. در عین حال لاریش حروف اتوواگنر، معمار اصل سب رنسانس ونیزی را که خود رد

سال ۱۸۹۹ به هنرمندان انشعابی پیوست، تایید کرد. حروفی که واگنر در ترسیمات پرسپکتیو معماری خود استفاده می کرد بسیار مورد توجه بودند، اما طرح وی برای نمای پیشین اداره تلگراف Diezeit در سال ۱۹۰۲ شباهت شگفت انگیزی به آثار گرافیکی وینی داشت. جالب آن که وی طرح مربع کوچک را به عنوان نقشمایه تزئینی به خدمت گرفت. مربع (که نقشی مهم و ماندگار ر آثار گرافیکی دهه ۱۹۲۰ داشت) تقریبا به دلمشغولی عمده طراحان «کارگاه های وین» (Wiener Werkstatte) بدل شد. این گروه پیشرو در ساخت و بازاریابی آثار هنری دستی بودند در سال ۱۹۰۳ توسط یوزف هوفمان دستیار سابق اتووانگر و کولمان موزر طراح، هر دو از معلمین مدرسه هنر و صنایع دستی وین، با حمایت فریتز وارندورفر صنعتگر و حامی چارلز رئه مکینتاش و کلکسیونر طرح های بدسلی تاسیس شد. مکینتاش علامت اختصاصی شرکت را خود پیشنهاد داد، اما هویت بصری کامل توسط هوفمان طراحی شد، هر مقاله با چهار علامت شناسایی معرفی می شد: نماد گل سرخ کارگاه ها وین ، و علائم تکنگار کارگاه ها، طراح و سازنده، هوفمان سربرگ ها، کارت ها، فاکتورها و کاغذ پیچ ها را طراحی کرد. در تمایم این آثار، نقشمایه مربع شکل تکرار می شد. در کاغذ تحریرها نیز به نظر می رسید شکل های مربعی تابع اصل واگنر است مبنی بر «چیزی که غیر کاربردیست نمی تواند زیبا باشد» . از این مربع ها برای مشخص کردن محل هایی که باید کاغذ تا بخوید ستفاده می شد (دوباره به صورت افقی) به این ترتیب مربع ها در گوشه های هر سطح ورق تا خورده ظاهر می شد. از علامت اختصاری گل سرخ نیز به عنوان بخشی از برنامه برای خلق یک محیط کاملا طراحی شده استفاده شده حتی کلید کمدهای اداره نیز دسته ای به شکل علامت اختصاری رز داشتند. برای قطع مجله ماهانه گروه انشعاب با نام Ver Sacrum (حلقه

قدسی) نیز از مربع استفاده شد. این مجله که از سال ۱۸۹۸ منتشر شد و آثار نمایشگاه ها را بررسی می کرد و مقالات بیشتر را منتشر می ساخت، در هر شماره اثار تصویر سازی و تزئینی هنرمندان اشعابی را به شیوه تکثیر فتومکانیکی مجلات بسیار ارزانتر و غالبا با استفاده از دورن به اقتصادی ترین نحو ممکن و بیشترین جلوه منتشر می ساخت. مجله Ver scrum در سنت فراگیر چاپ خصوصی کتاب (انتشارات خصوصی) بسیار فراتر از یک مجله بود، وقتی پس از شش انتشار متوقف شد، فهرست مقالاتش تنها به شش صد می رسید. مجله دیگری که از نظر تأثیر گذاری و نیز از نظر کاربرد روش های اقتصادی به همان اندازه حائز اهمیت بود، مجله DieFlache بود؛ مجموعه ای از آثار طراحی. گرایش طراحان ونیزی به فناوری های جدید تکثیر را به ویژه در طرح کارل اوتوژیسکا برای آتلیه چاپ اداره انتشارات دولتی که در حاشیه ای با طراحی موزر قرار داشت می توان مشاهده کرد. طراحی حروف آن بر عهده لاریش بود. صفحات اکثر کتاب های وینی بر خلاف پوسترهایش، توفیق کمتری در ساخت یک واحد منسجم داشت. آثار آلمانی سنتا با نوعی حروف چاپی سیاه «گوتیک» معروف به «فراکتور» چاپ می شدند. این حروف بتدریج جای خود را به نسخه های حروف چاپی وینی سده پانزدهم داد. یک چنین طراحی تاریخگرایانه را آدولف لوس معمار بنیادگرا برای سر عنوان مجله اش با نام Das Andere (دیگر)، با عنوان فرعی « به سوی معرفی رهنگ غرب به اطریش» به خدمت گرفته شد. وی معتقد بود «حروف چنان مدرن به نظر می رسند که گویی همین دیروز ساخته شده اند. بسیار مدرن تر از حروف اتو اکمان [ارت نوو] پریروز» طراحان اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم وین آموزه های جنبش هنر و صنایع دستی را جذب کردند و در رویکرد التقاطی و جهان نگرانهٔ خود، در هوا خواهی برای فناوری های جدید، منادی جنبش های

پیشروی طراحی شدند که بعد از جنگ جهانی اول شکل گرفتند. آثار گرافیکی ایگون شیله و اسکار کوشکا، از جنبه ترسیم و طراحی حروف، از شاهکارهای اکسپرسیونیسم متقدم محسوب می شوند؛ قابلیت تبدیل شکل و زمینه در آموزش حروف لاریش، که در تزئینات کولمان موزر مشهود است. بعدها به اصلی در آموزش مبانی طراحی بدل شد. طراحان وینی عموما سفارش دهندگان شان بودند، اما سفارش دهندگان آنها فراتر از جامعه مدگرا و تا خود حکومت، گسترش می یافت. در سال ۱۹۰۲، کولمان موزر سفارشاتی برای طراحی اسکناس و برای تمبر پستی دریافت کرد، وی تصویر را با حاشیه هایی به شکل نقوش مکرر خاص خودش قاب بندی می کرد (طرح های وی برای تمبرهای بوسنی هرزگوین در سال ۱۹۰۶ اولین تمبرهایی بود که در آن از عکس استفاده شده بود). با این وجود طراحان وینی اساسا نقاش محسوب می شدند: هنوز سالهای زیادی باقی مانده بود تا حرفه طراحی گرافیک تثبیت شود. حرکتی به این سو در آلمان و از طریق آثار پیتر برنس و وان دو ولده به وقوع پیوست. این دو که از نقاشی به معماری روی آورده بودند، طراحی را به عنوان بخشی از برنامه ای می دیدند که تمامی هنرها را در زندگی روزمره با هم منسجم می کند کاری که فتوریست ها در ایتالیا و ساختگرایان در روسیه بعد از جنگ جهانی اول انجام دادند. وان دو ولده نیز که تحت تأثیر ویلیام موریس بود کتاب های انتشارات خصوصی را طراحی می کرد، ولی بیش از آن که تأثیر ماشین را نادیده انگارد، بیشتر تمایل داشت تا بر آن تسلط یابد و صنعت را ترغیب کند تا به هنرمند امکان دهد شکل محصول خود را تعیین کند. وی موفقیت هایی هم حاصل کرد. طرح پوستر وی برای غذاهای کنسانتره، آثار نمونه وار سبک آرت نوو محسوب می شوند. این اثر اگر چه به عنوان یک چاپنقش در مجله هنر و ادبیات برلین به نام Pan منتشر شد، اما کاری کاملا تجاری محسوب می شد

و بخشی از یک مجموعه تبلیغاتی و بسته بندی بود. چنین قیومتی موجب ظهور گرایش به نوعی طراحی شد که توسط مدیران چند شرکخت بزرگ آلمانی در سال های نخست سده بیستم نشان داده شد: بیسکوئیت Kaffe , Bahlsen Hag و جوهر «پلیکان» گونتر و آگنر، در تصویر سازی برای شکت ها پیشرو بودند. یکی از فراگیرترین تلاش ها مربوط پیتر برنس بود. آثار گرافیکی اولیه وی مثلا پوستر ۱۹۰۱ وی برای نمایشگاه افتتاحی کلونی هنری در دار مشتات، آشکارا تحت تأثیر کادر کشیده پوسترهای مکتب گلاسکو است، اما طراحی خویشتندار و حروف نگاری تقریبا مکانیکی آن، کاملا قرن بیستمی بود. یکی از مشکل حروف هایی که عناصر سنتی را در خود جذب کرده بود، حروف چاپی خود برنس به نام "Behrens-Schrift" بود. وی نوشت «برای فرم دقیق حروف اصول روش تحریری گوتیک و ضربه قلم پر را الگو قرار دادم همچنین به جهت دستیابی به نوعی حروف آلمانی تر، تناسبات ارتفاع و پهنای حروف و ضخامت خطوط را به تأثیر از حروف گوتیک تنظیم کردم». اما فقط در سال ۱۹۱۶ بود که برنس به فرمی رسید که ارجاعات تاریخی را کنار نهاد. این حروف برای شرکت لوازم برقی AEG که برنس در سال ۱۹۰۷ به عنوان معمار و طراح به استخدام آن درآمد، طراحی شد. آثار و نشریات چاپی وی برای AEG که ساده و هندسی بود، به عنوان اولین کاربرد طراحی فراگیر به عنوان بخشی از سیاست کارخانه شناخته شد. این تلاش که در آغاز به عنوان «سبک خانگی» (یا داخلی) شناخته شد. و شامل مجموعه ای از قوانین بود که نحوه یکسان سازی تمامی عناصر درون یک سازمان را ارائه می داد، بعدا در سال های دهه ۱۹۳۰ توسط شرکت اولیوتی در ایتالیا و شرکت بسته بندی امریکا (CCA) به عنوان «هویت سازمانی» بسط یافت. عنصر اصلی این برنامه، علامت اختصاری بود که نوعی نشان شاخص محسوب می شود و گاه به همراه اسم تجاری

شرکت، همیشه به یک سبک حرف نگاری و گاه بدون آن استفاده می شد. (در لترپرس، غالبا این نشان با حروفی که کنار یکدیگر قرار دارند یا به عنوان یک قطعه قالبریزی می شوند و به عنوان «حرف نشانه» معروف است، چاپ می شوند.) اگر حقیقت اصلی تحولات طراحی گرافیک بعد از جنگ جهانی اول، بر جنبش پیشرو (آوانگارد) و الهامات آن استوار بود، تحرک کمتر و تحول اندکی در پوستر تجاری به وقوع پیوست. از دهه ۱۹۰۰، طراحی پوستر نه فقط به عنوان کارت پستی و نشانه های مینایی بلکه به صورت برچسب های پرفراژ شده مانند تمبر پستی، و به کارگیری ا، در بسته بندی تکثیر شد، این امر ایجاز در طرح و رنگ را موب شد. در دوره آغاز شده بیستم تا جنگ جهانی اول آلمان شاهد طرح هایی بود که از زبایی شناسی پالوده و قوی بگاراستاف برای تبلیغ محصولات مصرف کننده بهره می برد. در برلین گروهی از طراحان مرتبط با شرکت چاپ Hollerbaum and Schmidt عرصه جدیدی را پدید آوردند: پوسترهایشان تصویر را به شیئی که تبلیغ می شد و کلمات نام تجاری شرکت محدود ساختند. این سبک به عنوان پوستر شیئ (پوستر شیئ) معروف شد. استاد این سبک لویسن برنارد بود. معروف ترین طرح های وی برای کبرین Priester (۱۹۰۶) و سیگار Manoli به هیچ نوع شعار تبلیغی نیاز نداشت. شیء با همان سادگی گرافیکی، بی ابهام کلمات عرضه می شد. هانس رودی ارت ویولیوس گیپکینز نیز برای همین چاپکر کار می کردند، دو استاد دیگر پوستر شیئی محسوب می شوند. پوستر اردت برای اتومبیل اوپل، با طیف محدودی از رنگ های تخت (مشکی، آبی، خاکستری و دو قهوه ای) استثنایی در سنت گرافیکی این سبک محسوب می شود: حرف "O" کلمه اوپل یک دایره کامل و مطابق با همان قراردادهای بصری نظیر سر راننده معرف چرخ اتومبیل است. (حرف "O" قاعدتا می بایست با همان حروف چاپی Pel نوشته می

شد؛ یعنی خطوط کناری حرف باید ضخیم تر از بالا و پایین آن باشد). چهارمین طراح برجسته آلمانی سبک پوستر شیئ، لودویگ هولوین بود که در مونیخ فعالیت می کرد. در سبک وی، همچون بگاراستاف، از حروف نگاری ضخیم که در محدوده های چهار گوش شکل گرفته بود و سطوح رنگی بزرگ با حاشیه زمخت، که شکل مستوی آن با بافت رنگ خیس و دلمه شده گسسته شده و با سایه ها و نور تند عکاسی موکد شده و کل طرح با یک حاشیه قاب بندی شده، استفاده شده بود. پوستر شیئ همزمان با پوسترهای تجاری سنتی تر وجود داشت. این آثار نیز همچون آگهی ها شعارهای تبلیغی را وارد کار کردند، و از کلمات به همان شکلی که در روزنامه و مجلات به صورت عنوان و شرح تصویر استفاده می شد، بهره بردند. چنین آثاری اگر چه موثر بودند اما به تاریخ تبلیغات تعلق دارند. تبلیغات فقط زمانی که یک ایده منسجم بصری را به نمایش گذاشتند، آن گونه که در دهه ۱۹۵۰ در ایالت متحده رخ داد موقعیت ممتازی در تاریخ طراحی گرافیکی یافتند.

اصول و مفاهیم ارتباطات بصری

شناخت پیدا کردن نسبت به آنچه ارتباط بصری خوانده می شود مانند یادگیری زبان است زبانی کخه تنها از تصویر تشکیل شده است. تصاویری که برای ملل مختلف با زبانهیا خاص خودشان معنایی یکسان دارند. زبان بصری زبانی است محدودتر از زبانی که با آن صحبت می کنیم ولی مسلما ارتباطی مستقیم تر برقرار می کند و مثال بارز آن یک فیلم خوب است که اگر تصاویر بتوانند داستان را خوب بیان کنند دیگر احتیاجی به استفاده از واژه ها نخواهد بود. بنابراین ارتباط بصری وسیله ای برای انتقال از یک فرستنده به یک دریافت کننده است که هیچ چیز نمی تواند جایگزین آن شود ولی شرط اولیه آن دقیق بودن اطلاعات، عینیت داشتن علامات، وجود سیستم رمزی واحد و عدم وجود سوء تفاهم است

و در چنین شرایطی بسیار راحت تر و مستقیم تر می تواند با مخاطب ارتباط برقرار نمود بدون اینکه ملیت، زبان، نژاد و ... او در این رابطه دخیل می باشد. پر واضح است که برخی از پیامهای بصری که برای مردمی خاص با فرهنگی خاص طراحی می شوند فقط برای همان مردم مفهوم خواهند داشت زیرا هر کس آن چیزی را می بیند که درباره اش اطلاعاتی دارد با این حال اصول عمومی و مبادی سواد بصری در همه ی موارد عادی صحیح است. در دنیای تصاویر تبلیغاتی که به کار ارتباطات و اطلاعات بصری می آیند قواعدی وجود دارد. این قواعد حاصل پژوهشها و بازبینی هایی بر پایه اطلاعات آماری است. پس ضرورت پژوهشهایی بصری که بر پایه ویژگی های روانشناختی محصول به منظور یافتن تصاویری که دارای ارتباط با نتیجه منطقی رنگ و فنون متناسب با آن است به میان می آید و به طور مثال باید سطح فرهنگ آن دسته از مردمی که اطلاعاتی خاص دریافت می کنند در نظر گرفت تا به نتیجه ی قابل قبول رسید. حال این سوال مطرح می شود که مگر هدف فراگیری شیوه های پیشرفته تر جهت نسب آمادگی برای رویارویی با آینده نزدیک نیست؟ پس چرا در مدارس و دانشگاه های هنری به جای هنر گذشته، روشهای نوین را آموزش نمی دهند؟ گذشته هرگز قابل بازگشت نیست و ادوار هنری گذشته نیز هیچ گاه تجدید نمی شوند. گذشته می تواند حاوی بار اطلاعاتی فرهنگی باشد و نباید آن را از زمان خودش جدا کرد. البته اگر ما عتقد به علم بودن ارتباطات بصری هستیم باید بپذیریم کخه علم بشر نیز در طی تکامل او، روند تکاملی داشته و همانند همه ی علوم دیگر چون فیزیک، ریاضی، ... برخی از برداشته هیا گذشته را در زمان حال فقط در موقعیتی خاص قابل قبول است مانند اصول مکانیکی نیوتن که فقط نستب ه ناظر ایستا درست است و در شرایط دیگر خیر، و همچنین برخی از برداشتهای علمی گذشته در امروز

دیگر قابل قبول نیست مانند نظر به غیر قابل تفکیک بودن اتم در زمان دالتون. به هر حال برای پیاده کردن یک برنامه آموزشی در مدارس هنری دو روش وجود دارد، نخست روش ایستا و سپس پویا، روش ایستا بدین گونه است که شاگردان به اجبار خودشان را با برنامه ای وفق می دهند که غالبا به گذشته تعلق دارد یا به هر حال روشی است که در اکثر موارد از واقعیت علمی روزمره دور است. روش دیگر این است که برنامه به تدریج شکل می گیرد و به طور مداوم با خود اشخاص و مشکلات آنها در ارتباطی تنگاتنگ قرار دارد، مشکلاتی که با زمانه پیش می رود. پر واضح است که در حالت دوم هنرجو با مسایل روز پیش رفته و تداخل بیشتری با جامعه ای خواهد داشت که آثارش را می پذیرند و عمق آثارش بیشتر خواهد بود. برونوموناری (Bruno Monari) طراح را در حوزه وسیعی از فعالیت های انسانی دخیل می داند و حوزه های متفاوتی از طراحی مثل طراحی تجسمی (Visual Design) ، طراحی صنعتی (Industrial Design)، طراحی گرافیکی (Graphic Design) و طراحی پژوهشی (Desegno Diricerco) را در نظر می گیرد طبق نظر او وظیفه طراحی تجسمی خلق تصاویری است که عملکرد آنها برقراری ارتباطهای بصری و اطلاعات بصری است. وظیفه طراحی صنعتی طرح اشیاء مصرفی بر مبنای قواعد اقتصادی، مطالعه وسایل تکنیکی و مواد گوناگون ساخت آنهاست، عملکرد عمده ی طراحی گرافیک در دنیای چاپ، کتاب، پوستر و آگهیهای تبلیغاتی چاپی است و عملکرد طراحی پژوهشی نیز تجربه ساختارهای تجسمی در دو بعد یا بیشتر است و پژوهشهایی در زمینه تصویر با استفاده از وسایل سینما. با توجه به این تقسیم بندی موناری ممکن است در ابتدا طراحی گرافیکی را مختص امور تبلیغاتی پنداریم در حالیکه اگر مثالهایی از جوله ی تبلیغات را مانند بسته بندی در نظر بگیریم می بینیم به هر ۴ حوزه ی طراحی مربوط می گردد. به

عنوان مثال اگر چه طراحان صنعتی و گرافیک با دیدگاههای مختلفی به موضوع بسته بندی می نگرند ولی انطباق کامل این دیدگاههاست که تصویری شفاف و روشن از بسته بندی و محتوی آن را در اختیار مشتریان قرار می دهد. طراحان صنعتی، موضوعاتی نظیر انواع حفاظتها (فیزیکی، شیمیایی، ...) نوع ارتباط فیزیکی (ارگونومیکی، آنتروپومتری) گروه عوامل انسانی با بسته بندی مانند ارتباط کارگران خطوط تولید، عوامل توزیع، فروشندگان و خریداران نهایی، ارتباط تجهیزات حمل با نوع محصول و بسته بندی، نقش بسته بندی در استفاده یا مصرف کالا (مثل نقش بسته بندی در چگونگی مصرف شامپو و ...) هویت های سه بعدی و بصری، مواد مصرفی مناسب برای کالا و موضوعاتی را که به طور کلی به رویکردهای فیزیکی انسان با بسته می پردازد، در نظر می گیرد. و طراح گرافیک به اصول مبادی سواد بصری در برچسب های این بسته توجه دارد اموری چون رنگ مناسب ، مثلا یک صابون با جعبه ی سیاه به نظر می رسد کخه دست را کثیف می کند، ترکیبات نقطه، خط و سطح در کمپوزیسیون مناسب، کادر بندی، طراحی نوشته های برچسب و ... و در مجموع حاصل تجمع این دو حوزه به ظاهر متفاوت است که برداشتی صحیح یا غلط از محتویات بسته به ما می دهد و ما را مشتاق به خرید کالا نموده و یا از خرید آن منصرف می گرداند باید توجه داشت که به طور کلی تصاویر فاقد عینیت از امکانات کمتری جهت برقراری ارتباطات بصری برخوردارند، تصاویر قابل ارایه باید برای همه روشن و قابل فهم باشند در غیر اینصورت نمی توان عنوان ارتباط بصری را به آنها اطلاق کرد و در واقع باید آن را هرج و مرج بصری نامید، نه ارتباط بصری. هر فردی انبوهی از تصاویر که در طول زندگی او شکل گرفته را در ذهن دارد که در واقع بخشی از دنیای درون او را شکل می دهند. با این مجموعه شخصی است که ارتباط برقرار می شود. در این مجموعه از تصاویر

فردی است که باید تصاویر عینی را جست وجو کرد. تصاویری که در بسیاری از افراد، نقطه ای مشترک دارند. به این ترتیب است که خواهیم توانست کدام تصویر، کدام شکل، کدام رنگ مناسب را به کار ببریم تا متناسب با گروه مشخص باشد. هر طرحی از آثار و علاماتی تشکیل می شود و باید گفت که علایم هستند کخه به طرح حساسیت می بخشند. حساسیت بخشیدن به یک موضوع در جلب توجه و گسترش امکانات ارتباطی بسیار مهم است مثلا یک ورقه کاغذ سفید با سطح صاف چندان جلب توجه نمی کند اما اگر سطحش چین خورده باشد مخصوصا اگر چین خوردگی شکلی آشنا داشته باشد، انظار را متوجه خود می سازد. در این راستا می توانیم پیام را در وهله اول به دو قسمت کنیم: یک قسمت شامل اطلاعاتی می شود که به وسیله پیام انتقال پیدا می کند و قسمت دیگر شامل وسایل انتقال بصری است. وسایل انتقال بصری در بر گیرنده مجموعه عناصری است که پیام را قابل رویت می سازند و عبارتند از : بافت شکل، ساختار ابزار، نمونه های قابل تکرار و حرکت. در همین راستا پیامهایی که در موقعیت های متفاوت از مقابل ما می گذرند را می توان به دو دسته تقسیم کرد. یکی ارتباط اتفاقی و دیگری ارتباط عمدی. ارتباط بصری زمانی که بصورت اتفاقی رخ می دهد می تواند به سویله دریافت کننده اش خواه به عنوان پیامی علمی و خواه به عنوان پیام زیبایی شناسی یا هر چیز دیگر، آزادانه تفسیر شود. در حالی که یک ارتباط بصری عمدی باید بدان گونه ای دریافت شود کخه تمام منظور فرستنده را منعکس کند. پس به طور کلی مساله روشن بودن و سادگی موضوع همیشه مطرح است. برای تلخیص یک موضوع کار فراوانی لازم است اما برای ارایه اطلاعات دقیق باید اضافات را از بین برد، نه اینکه با افزودن زواید اطلاعات را پیچیده تر کرد. حال به عنوان مثالی موردی از تبلیغات ویژگی های آگهی را ذکر می کنیم: در این زمینه

تبلیغاتچی های قدیمی ، مانند امروزیها، معتقد بودند اعلان باید مشتی باشد که بر چشم فرد می آید. اگهی خیابانی باید سایر اعلانها را تحت الشعاع قرار دهد همان طور که آگاهیهای دیگر هم باید دارای چنین ویژگی باشند. در مجموعه هر آگهی باید کاملا از سایر آگهی ها متمایز باشد، چشمگیر باشد، با سماجت توجه رهگذران را به سوی خود جلب کند و به سرعت بر آنان تاثیر گذارد. ترکیب و تقسیم آگهی به سطوح متفاوت بر پایه رنگ موضوع مورد نظر صحیح نیست. آگهی هایی که به این شکل تهیه می شوند بین آگهی های دیگر محو می شوند زیرا هر بخش جدا شده از مجموعه آن با نزدیکترین آگهی ارتباط بصری پیدا می کند به همین دلسل این ارتباط به تناوب اطلاعات نادرستی را به بیننده انتقال می دهد و علاوه بر اینکه موجب پریشانی ذهن می شود رسالت پیام را نیز از بین می برد. طراح در طرح تصاویر باید همواره زمینه ای که تصویر را بر آن نقش خواهد کرد در نظر داشته باشد و نیز باید بداند که می تواند تصویری دلخواه و قابل تفکیک از زمینه ترسیم کند بی آنکه بر مجموعه تصاویر موجود در آن زمینه خدشه ای وارد آورد. کمپوزیسیون مطلوب باعث ساخت اثر می شود که خصویت اصلی آن اینست که فضایی را تنظیم می کند به ترتیبی که به شکل موجود در این فضا یگانگی می بخشد.

حال این سوال مطرح است که چگونه می توان به یک علامت حساسیت بخشید؟

قواعد قرینگی کمک خوبی است که شامل یگانگی، جابجایی، گردش، انعکاس آیینگی و انبساط می شود و در اصل روش چگونگی پیوستن و اجتماع اشکال را مطالعه می کند در نتیجه رابطه شکل اصلی که تکرار شده است یا شکل کلی که از تجمع شکل به دست می آید بررسی شده و بر همین اساس درک تعداد بیشتری از اشکال پیچیده میسر می شود. یکی از قدیمی ترین قواعد ارتباطهای بصری قاعده تضادهای همزمان است که بر مبنای

آن از نزد هم قرار گرفتن دو شکل با کیفیتی مخالف هم به وجود می آید. این شکل دارای ارزش می شود و ارتباط بصری خود را تشدید می کند. کنتراسهانه تنها به عناصر ظاهری یا مادی محدود نیستند بلکه به عنوان تضادهای معنایی نیز می تواند مورد استفاده قرار گیرند مانند پهلوی هم قرار دادن دو تصویر که یک رعد و برق و حلزون را نشان می دهد. مربع با امکانات ساختاری خود در همه اعصار استخوانبندی هماهنگی را ارایه کرده است. و در تمایم سبکهای ملل مختلف هم به عنوان عنصر ساختاری و هم به عنوان سطح حامل و تعین کننده در تزیینات همواره حضور داشته است، اگر چنین به نظر می رسد که مربع به انسان و به ساخته های او (مانند معماری، ساخته های هماهنگ، خط و غیره) وابسته است دایره بر کس با انسان رابطه یی آسمانی دارد و با در نظر گرفتن اینکه نقطه آغاز و پایانی ندارد هنوز هم تمثیل جاودانگی است. در کنتراست همزمانی قرار دادن این دو عنصر متضاد در کنار هم در یک کادر و یا در تداخل هم حساسیت بالایی به اثر می بخشد. حال که از نظم بخشیدن به آثار سخن گفتیم بد نیست به علت بی نظمی برخی آثار نیز اشارتی کنیم، بی نظمی اغلب در اثر استفاده مدام و همزمان از تمامی امکانات ارتباطی و بصری ایجاد می شود چه در اثر عجله و چه در اثر ناآگاهی.

نتیجه گیری

نکته مبهمی که در این مساله وجود دارد رابطه شاگردانی است که دوره کامل ارتباطات بصری را گذرانده اند و کارفرمایانی که معمولا از وجود چنین دوره هایی بی اطلاعند و هنگامی که دانشجو در متن جامعه قرار می گیرد و با مدیران مراکز صنعتی ارتباط برقرار می کند به ناچار خود را مقابل دیواری غیر قابل عبور می یابد و تازه چون کارفرمایان افراد مهمی هستند هیچ چیز را نمی توان به آنها آموخت! آنها از قبل آنچه را که مورد نیاز شان

است می‌دانند و در نظرشان بقیه اش زاید است به همین دلیل است که بسیاری از علام و ارتباطات بصری به گونه ای نادرست ارایه می شوند. در این زمینه نیاز به فرهنگ سازی برای عموم در سطح جامعه وجود دارد تا مبادا سواد بصری برای همه ی آشکار گردد و آثار خوب از آثار بد معیارهای قابل ارزشیابی داشته باشند. البته ما می توانیم به وسیله ارتباط بصری فهم و درک هنر را آموزش دهیم ولی هنرمند خلق کردن و از آن بالاتر نابغه خلق کردن از توان ما خارج است. هنر پدیده ای فکری است و عینیت بخشیدن به آن می تواند با استفاده از هر نوع ابزار ممکن شود. بالا بردن سواد عمومی نسبت به تبلیغات در جنبه های مختلف این رشته باعث ارتقا محصولات نیز خواهد شد مثلا در زیر شاخه ای چون بسته بندی وقتی به موارد مختلف مربوط به آن چون طراحی صنعتی از جنبه های ارتباطات فیزیکی با انسان مانند فرمهای سه بعدی ارگونومیک و عملکردی و با طراحی گرافیک بر چسب ها و مواردی مذکور در برچسب ها، طراحی تجسمی مارکها و اشکال بکار برده شده در رابطه با موضوع خاص و ... محصولات خاموش را گویا و واضح معرفی خواهیم نمود. به هر حال خلاقیت در تبلیغات، موجب پیشی گرفتن از دیگران می شود. روانشناسان خلاقیت را به عنوان شکلی از حل مشکل تعریف می کنند که از خصوصیت آن ارایه راه حلهای بدیع، نو و مفید برای مشکلات هنری، علمی یا عملی است. هنری پوآنکاره (۱۹۸۴) ریاضیدان بزرگ فرانسوی می گوید: «خلاقیت منحنی، تشخیص، تمیز، بصیرت، دریافت، درک و انتخاب» (۳) در نتیجه خلاقیت یعنی ترکیب مجدد عقایدن اندیشه ها، افکار تصورات و انگاره هایی که هر چند فرد قبلا آنها را می شناخته است، اما این ترکیب را به شیوه ای جدید و متفاوت با قبل انجام می دهد. پس یک هنرمد به تخیل خلاق احتیاج

مبرم دارد منظور از تخیل خلاق همان قدرت یا نیرویی است که شما را به طراحی برنامه ها، یافتن روشهای بهتر جهت انجام دادن کارها و حل مشکلات بر می انگیزد.

نشانه

شرح تاریخی و قدمت نشانه موضوع این نوشته نیست. در این باره مطالب فراوانی وجود دارد. آنچه که مورد بررسی قرار می گیرد شناخت ابعاد و انواع نشانه و آرام است موضوعی که شاید تاکنون در جامعه ی ما مطرح نشده است و امید است این مطالب کمکی به ایجاد یک رابطه ی درست و منطقی بین سفارش دهندگان و طراحان بکند زیرا طی سالیان کار و تجربه به این نکته پی بردم که نبودن اطلاعات درست و روشنگر، در هر دو طرف، ایجاد مشکلاتی در تفهیم خواست ها و نظریاتشان کرده است و نا آشنایی به جوانب موضوع سبب شده است که اکثر طرحها بدون زیبایی لازم، تکرار و دارای کاربردی ناقص باشند. ابتکارات هنرمندانه ی طراحان محدود و دیدگاه سفارش دهندگان گمراه باشد در این نوشته کوشش شده است اطلاعات لازم و مفیدی و در اختیار عمومی گذاشته شود تا حدود و مشخصات خواستها دقیق تر و منطقی تر گردد و انتخاب درست طرح امکان پذیر شود. به طور کلی، عمومی مردم کلمه ی آرام را به جای نشانه می شناسند. آرم کلمه یی فرانسوی ست و ورودش به جامعه ی ما مربوط به چند دهه ی اخیر است. به گمانم دو عامل می تواند سبب مطرح شدن این کلمه در زبان فارسی شده باشد، نخست اولین طراحانی که آرم را به شیوه ی فرنگی به عنوان وسیله ی جدید تبلیغاتی و گرافیکی برای دولت و موسسات مطرح کردند. نخستین طراحان فرد در یک تالبرگ سوئدی و موشخ سروری از ارمنیان مهاجر بودند که طبیعتا همراه کار خود لغات فرنگی آنرا هم ترویج کردند. دوم، دانشکده ی هنرهای زیبا که بر اساس یک شیوه ی فرانسوی برنامه ریزی

تعلیماتی شده بود و جزء دروس آن برنامه هایی به عنوان طراحی آرم مطرح می شد. علاوه بر این در دهه ی اخیر آن عده از طراحان فارغ التحصیل از مدارس خارج که به ایران برگشتند لغات Embleme, Trade mark, Signal, Sign نیز بر حسب مد زمانه به خصوص بین دست اندر کاران مصطلح کردند اما قبل از همه این اسامی کلمه علامت معرف نشانه در بین عموم بود و به گمان من بهتر است کلمه ی نشانه را به دلیل فارسی بودن و به دلیل رسایی مفهوم، جایگزین همه ی این لغات کنیم. نشانه تصویر نام است نامی تصویری ست که ساده، مختصر، موثر و موجز، موضوع را تجسم می کند. نشانه کاربرد و عملکرد معینی دارد که حدود آن در جامعه‌ی ما مشخص نیست.

الف) شرح انواع نشانه ها

ب) مشخصات فنی آنها

الف : تقسیم بندی دقیق انواع نشانه ها، شاید کمی مشکل باشد زیار اشکال و انواع مختلف آن مانند رنگهای قوس قزح و طیف نور، مرزهای مخلوطی دارند و تعاریف هر یک در دیگری می آمیزد اما به هر حال می توان نوعی دسته بندی را بین آنها مشخص کرد شکل کلی انواع نشانه ها در دو دسته خلاصه می شود.

۱_ نشانه های تصویری

۲_ نشانه های نوشته یی یا حروفی

در دسته نشانه های تصویری که تمام تصویر خلاصه شده یی را از شکلهای طبیعت انسان و یا حیوان نشان می دهد به دلیل گوناگونی کیفیت پیام و مفهومی سمبولیکی آنها به چهار بخش تقسیم می شوند:

بخش اول: تصاویری که مفهوم سمبولیک آن ها با موضوع، رابطه یی مستقیم دارند. مانند نشانه موسسه ی تولید شیر و لبنیات که از تصویر گاو در آن استفاده شده است.

بخش دوم: تصاویری که مفهوم سمبولیک آنها با موضوع، رابطه‌یی غیر مستقیم دارند. مانند تصویر خورشید، شیر، عقاب، تصاویر افسانه یی و اساطیری به عنوان نشانه یی از ماهیت موضوع.

بخش سوم: که در واقع نوعی از بخش دوم است، تصاویری که با موضوع رابطه یی نه مستقیم و نه غیر مستقیم دارند و انتخاب آنها به عنوان نشانه، نمایشی از بستگی موضوع با قدمت سنتی با ملی تصویری است مانند انتخاب نقوش بومی و ملی برای نشانه.

بخش چهارم: تصاویر و نقوش مجرد و انتزاعی که بدوا حاوی مفهوم و اشهر یی نیستند بلکه پس از انتخاب آنها به عنوان نشانه به تدریج معرف مفاهیم کار برای موضوع می شوند.

نشانه های نوشته یی شنانه هایی هستند کخه به جای تصاویر صرفا در طراحی آنها از حروف و یا کلمه و جمله استفاده شده است و این نشانه ها خود به دو بخش تقسیم می شوند.

بخش اول: نشانه‌هایی که با حرف اول نام موضوع طراحی می شوند. این نشانه‌ها را به فرنگی Monogramme می گویند که خود از جهت طرز ترکیب تعداد حروف در

گذشته دارای تقسیمات کوچکتری بوده است. امروز کمتر با شیوه های گذشته مونوگرام را طراحی می کنند بلکه مونوگرامهی جدید و مدرن بسیار ساده با ترکیب بندی هایی است که هدف از آن ایجاد یک نقش است تا وضوح و خوانایی حروف.

بخش دوم: نشانه هایی است که نام کامل موضوع طراحی شده اند. این نشانه ها بفرنگی Logotype نامیده می شوند و در طراحی آنها، ترکیب خوشنویسی، نقش مهمی دارد. این نشانه ها گاه صرفا از یک ترکیب بندی هنرمندانه خوشنویسی به وجود می آیند و گاه شیوه ی نوشتن حروف، شکل و تصویری را مجسم می کند. در خوشنویسی ما از این گونه ها فراوان وجود دارد. نمونه های شیوه ی طغری، مثنی، مهرهای امضاء خط بنایی و ترکیبات تصویری خوشنویسی نمونه هیا درخشان و هنرمندانه یی در این زمینه هستند که اکثر خوشنویسان ایران ترک و عرب مقیم کشور عثمانی نوشته شده اند. دسته‌ی دیگری از نشانه‌ها هستند که به فارسی، علائم راهنمایی و بفرنگی Pictogramme نامیده می شود. کاربرد این نشانه ها عینا مانند سایر نشانه ها نیست. اما از نقطه نظر طراحی و مشخصات فنی همان ویژگی های آنها را دارند. تصاویر پیکتوگرام گاه کاملا انتزاعی، گاه تصویری (Figuatif) و گاه از نوشته و حروف تشکیل شده است مانند نشانه های راهنمایی و رانندگی، نشانه هیا ورزشی، فرودگاه و غیره. حیطه‌ی کاربردی پیکتوگرام بسیار گسترده است لذا به راحتی شامل مام ناشنه های علمی، حرفه یی و حتی الفبا نیز می شود. نشانه های ریاضی، فیزیک، شیمی، پزشکی ، معماری، جغرافیایی، چاپ و سایر زمینه ها جزء این دسته نشانه هستند زیرا که کاربرد آنها صرفا بیان تصویری مختصر و مفید یک موضوع است که به شکل یک اشاره ی تصویری تجسم یافته است.

ب) مشخصات فنی نشانه ها: مشخصات فنی نشانه ها اطلاعاتی است که بیشتر به کار طراحان می خورد زیرا این قسمت عبارت است از نحوه ی اجرای فنی و گرافیکی یک فکر که چگونه باید تجسم تصویری پیدا کند، چگونه این تصویر ساده، خلاصه،ؤ مختصر و مفید شود و چگونه اجرایی دقیق و فنی پیدا کند تا مفهوم موضوع در آن متبلتور شود لذا آشنایی دقیق با این اطلاعات احتیاج به تجربه فراوان و ممتد عملی دارد. طراحی نشانه باید طوری انجام گیرد که ابعاد و ظرایف آن در کوچک و بزرگ شدن نشانه، تغییری پیدا نکند و هویت و ماهیت خود را از دست ندهد. در طراحی نشانه جزئیات طرح نقش مهمی در ارائه محتوا و زیبایی های هنری آن دارد با کمترین سهل انگاری تناسب میلیمتری اندازه ها به هم می خورد و همین امر سبب حتی تغییر ماهیت و هویت طرح می شود. در طراحی فنی فاصله زیبایی و زشتی و نقص به مویی بسته است. به همین علت طراح باید طرح خود را بر اساس میزانها و معیارهای دقیق، اندازه گیری و رسم کند. دائم در این مرحله خطور و فرم ها را با یکدیگر مقایسه کند و بسنجد و ترکیب بندی تصویری و فنی آن را با دقتی موشکافانه سبک و سنگین کند. هر خط و نقطه یی که رسم می کند مقرون بدلایل منطقی تجسمی باشد و به کار خود تراشی جواهر گونه بدهد و جزئیات طرح را به خوبی کنترل کند. محاسبه ی فواصل و اندازه ها اثر مهمی در حفظ هویت طرح دارد زیرا یک نشانه باید در حداقل اندازه ی چند میلیمتری خود همان هویت و کیفیت را داشته باشد که در حداکثر اندازه چند متری خود دارد. اغلب نشانه های که در جامعه ی ما بدون آگاهی فنی کافی ساخته می شود فاقد چنین کیفیتی است، زیرا ضخامت و نازکی فرمها و خطوط و فواصل مثبت و منفی بین آنها، دقیق محاسبه نشده اند لذا در اندازه کوچک نشانه، فرمها و خطوط از بین می روند و در یکدیگر ادغام می شوند، و در اندازه ی بزرگ

فواصل بین فرمها و خطوط به صورت فضاها و حفره های بی مصرف و اضافی زشتی در می آیند. نشانه باید فرهنگ خلاصه کردن و ساده کردن این فرهنگ احتیاج به تخصصی دارد که در پی خود تجربه عملی طولانی داشته باشد. لذا نشانه یی که انواع توضیحات و اشارات گوناگون از موضوع را دارد نشانه ی درستی نیست بلکه مجموعه ی شلوغی است که هر یک از جزئیات، تاثیر تصویری جزء دیگری را از بین می‌برد و در نهایت تصویر واضحی در اذهان باقی نمی‌گذارد. بنابراین ساده کردن و خلاصه کردن موضوع به تصویر از یک طرف و ساده کردن تو خلاصه کردن تصویر در ابعاد تجسمی خود از طرف دیگر کاری است که احتیاج فراوان به تبحر طراح و تجربه و فرهنگ او دارد و لذا نباید همیشه از عدم آگاهی فنی سفارش دهنده نالید چرا که نقش طراح و فرهنگ او نیز بس عظیم است. به طور کلی طراحی با سخن گفتن شباهت زیادی دارد و همانطور که افرادی هستند که قادرند موضوع را ساده و روشن به همه تفهیم کنند و گروهی قادر نیستند در طراحی که بیانی تصویری ست نیز همه ی طراحان در هر زمینه نیم توانند فکری را خلاصه و روشن به تصویر تبدیل کنند. بعضی از طراحان هستند که استمداد درخشانی در طراحی نشانه دارند. هر موضوعی را به راحتی خلاصه و ساده می بینند و ترسیم می کنند و بر عکس برخی می توانند در مصور کردن موضوع با پرداختی زیبا، به مفهوم آن ابعاد متنوع و دل انگیزی را بدهند. لذا کار این دو گروه کاملا از یکدیگر جداست و هر یک تخصصی در زمینه یی خاص دارند. ترسیم فنی تمام این نقوش و نوشته ها کاملا با اصول امروزی گرافیک منطبق است زیرا که اصول فنی امروزی بر اساس تجربیات استادان گذشته ترتیب یافته است. به هر یک از نقوش که توجه کنیم چند نکته را در همه‌ی آنها ملاحظه می کنیم.

۱_ هماهنگی تکنیکی در طراحی به این معنی که تمام قسمتهای طرح با یک شیوه ی یکسان طراحی شده است و چند گانگی شیوه در آن دیده نمی شود.

۲_ در طرحهایی که نقش فقط با خط مطرح شده است، ضخامت خطوط باید همه جا یکسان و یکدست باشد.

۳_ اگر در طراحی نقش تنوع خطوط مطرح است تعداد آنها زیاد نیست تا طرح شلوغ و گیج کننده بنماید.

۴_ بین ضخیم ترین عرض خط و نازکترین آن معیار پهنی قلم است و کنترل بر اساس مهارت پیچ و خم دادن قلم است.

۵_ نسبت فضاهای سفید و سیاه یا مثبت و منفی بر اساس خلاقیت طراح و نوع معیار و مضربی است که در طرح مطرح کرده است.

نوشتاری در باب عکاسی

امیر حسینی‌نسب

مقدمه

امروزه نقش عکاسی در زندگی بشر غیر قابل انکار است. ما با تصاویر احاطه شده ایم و گریزی از آنها نداریم. بدون تصویرمان در زندگی اجتماعی غیر قابل شناسایی و فاقد هویت هستیم. به قول هالاباف «چون معتقدیم که شاهد واقعیت هستیم به همین دلیل فقط به آن چه با چشمان خود می ببینیم باورداریم. اما ما صرفاً نمی بینیم دوربین هم چنین نمی کند ما اطلاعات را متناسب با اهداف نیازها، گرایش ها ،و انتظارات خود تحریک می کنیم. ما مولی ساده از فلسفه تجربه گرائی را برای زندگی خود بکار می گیریم : چیزی که مشاهده می کنیم وجود دارد چیزی که مشاهده نمی کنیم وجود ندارد همچنان که به چشمان خود ایمان داریم و آنها را ملاک قرار می دهیم به همان ترتیب کار دوربین را نیز

معتبر می دانیم. عکاسی از ظریفترین و زیباترین جلوه های پیشرفت هنری و فنی قرن اخیر است . عکس نه فقط حافظ جذابترین خاطره ها و یاران و دوستان ، که بهترین نمایشگر لحظات تلخ و شیرین زندگی ملت ها و جوامع و نیز آثار و سنت ها و شیوه های زندگی آنها در دوره ها و سالها و زمان های گوناگون است و به همین اعتبار، از مهمترین ابزار و لوازم پژوهشها و مطالعات جامعه شناسی و مردم شناسی و نقل و انتقال اطلاعات و اخبار به شمار می رود. عکاسی چه به عنوان یک حرفه و چه به صورت مشغولیتی لذتبخش ، خوشبختانه در سالهای اخیر در کشور ما گسترش فراوان ساخته و دورترین مناطق مملکت راه پیدا کرده است. باشگاهها و نمایشگاهها و نشریات حرفه ای خاصی که در این سال ها شاهد پیدایش و افزایش روز افزون آنها بوده ایم ، بهترین شاهد این مدعایند.

تاریخچه

کتاب حاضر که چند سال پیش از مرگ نوسیندۀ نامدار آن آنسل آدامز انتشار یافت در برگیرندۀ شرح تجربیات گستردۀ وی در زمینۀ کار با دوربینها و متعلقات مختلف عکاسی حرفه‌ای است ، تجربیاتی که طی زمان طولانی توام با کار عملی آفریننده در قلمرو عکاسی هنری حاصل آمده اند تسلط آدامز در شناخت و آموزش فنون پیچیدۀ عکاسی حرفه‌ای افزون بر استادی وی در کار آفرینش منظره‌های شگفت انگیز طبیعی بی نیاز از شرح و تفصیل است آدامز در قلمرو عملی عکاسی همچون منظره گری توانا و با بینش که عکسهایش در زمرۀ برجسته ترین تصویرهای تاریخ عکاسی‌اند به شمار می آید و در زمینه‌ی نظری عکاسی همچون پژوهنده ای مو شکاف و دقیق که حاصل پربار یافته‌های خود را بدون امساک در قالب کتاب‌هایی در اختیار دوستداران عکاسی نهاد و تجربیاتش را در طول سالهای متمادی تدریس در مرکزهای مختلف هنری در دسترس هنرآموزان این

رشته قرار دارد. آدامز در کار آفرینش هنری خود با پرداختن به منظره سازی ،به قلمر وی از عکاسی گام نهاد که شاید بتوان آن را همزاد پیدایش عکاسی – و به طور مسلم همزاد پیدایش داگرئوتیپ در ۱۸۳۹ – به شمار آورد. عکاسی در روزهای نخست با محدودیتهای فنی بسیاری مواجه بود لزوم اعمال زمانهای نوردهی طولانی مانع از آن می شد که عکس گرفتن از موضوعهای متحرک امکانپذیر گردد و همین محدودیت رفته رفته سبب گردید که عکاسان به عکسبرداری از موضوعهای بیحرکت و از آن میان منظرهها روی آورند. عکاسی تبدیل به وسیلهای برای ثبت منظرههای شهری و طبیعی شد و سندهای بیشماری که گویای اوضاع شهرنشینی و طبیعت مناطق مختلف جهانند بر جای ماندند نخستین تلاشهای در این راستا در فرانسه آغاز شدند در ۱۸۳۹ کمیسیون بناهای تاریخی فرانسه ، نوئل ماری لوروبور و فردریک گوپی را مأمور عکسبرداری از مناطق صحرایی مصر و اوگوست سالزمن را روانهٔ تهیه عکس از اورشلیم کرد. هرچند نطفهٔ عکاسی منظره در اروپا و مشخصا در فرانسه بسته شد رشد و گسترش آن بطور قابل ملاحظه ای در آمریکا صورت پذیرفت . عکاسان پیشگامی که دشواری در نوردیدن منطقه های دوردست و ناشناختهٔ آمریکا را به خود هموار ساختند از ناحیههای مختلف آمریکا که از تنوع اقلیمی زیادی برخوردارند تصویرهایی به همراه آورند که در تهیه متنها و نقشه های جغرافیایی به کار آمدند اگر امکانات وسایل عکاسی آن دوره را در نظر آوریم تصدیق خواهیم کرد که تهیه این عکسها توام با دشواری زیادی صورت می پدیرفت زیرا که دوربینها حجم و وزن زیادی داشتند نورپذیری عدسیهای دوربین ضعیف بود و فرجهٔ تهیه نوردهی و ظهور صفحه های حساس بسیار اندک بود چون نامیز رطوبت خود را در مدت زمان کمی از دست می داد در این دوره هنری جکسن از سوی بنیاد پارک ملی یلو استون ماموریت یافت از جنوب غربی کولورادو وایومینگ و منظره های طبیعی آن منطقه ها عکس بردارد در حدود ۱۸۵۰ که کاوشگران طلا در کالیفرنیا برای یافتن این فلز گرانبها هجوم آورده بودند رابرت هـ ونس با

همراهی کردن کاوشگران موفق به تهیه عکسهای جالب توجهی شد تیموتی اوسالیوان با زیر پاگذاشتن جنگل پاناما ، جنوب غربی امریکا و آریزونا تصویرهای فوق‌العاده ای را ثبت نمود که پاره ای از آنها شهرت یافتند عکسهایی که از این نخستین تلاشها حاصل آمدند از لحاظ فنی از کیفیت مطلوبی برخوردار بودند ترکیب بندی متعادلی داشتند و علی رغم محدودیتهای فنی آن دوره زیباییهای ناشناخته و شکوه مناظر طبیعی را به خوبی باز می‌نمایاندند. در همین ایام شکل دیگری از عکاسی در کار پیدایش و رشد بود عکاسانی که میل داشتند عکاسی را تا بدان مرتبه ارتقا دهند که از آن یک هنر بسازند چنین نیازی حس می کردند که لازم است در تصویر واقعیت خارجی دخل و تصرف شود و به بازنمایی صرف منظره های طبیعی بسنده نگردد این عکاسان برای تمایز یافتن از عکاسانی که پیرو سبک کاملا واقع‌نما بودند با استفاده کردن از ترفندهای عکاسی به تغییر دادن عکسبرداریهای خود پرداختند و موفق به آفرینش صحنه های غیر عادی و گاه شگفت انگیز شدند در آفرینش این عکسها هدفهای زیبایی خاصی مورد نظر بودند و بدان لحاظ که در تغییر دادن حالت آنها از فضای نگاره های نقاشان مشهور آن دوره الهام گرفته می شود به این عکسها نام نگاره نما دادند عکاسی در ابتدای کار خود عملا زیر نفوذ نقاشی قرار داشت. بنابر اظهار هنری پیچ رابینسن که معروف ترین عکاس پیرو مکتب استعاره ای سده نوزدهم بود استفاده از هرگونه ترفند عکاسی پیوند عکسها یا هر نوع شیوه ای برای عکاسی مجاز بود رابینسن با آمیختن رویا و واقعیت و به کمک پیوندهای ماهرانه فنی که در تلفیق عکسها به کار می گرفت تصویرهایی به وجود آورد که در آنها واقعیت جاری به نحو محسوسی تغییر شکل یافته بود عکاسان بسیاری از رابینسن پیوری کردند و با زیاده روی در استفاده از ترفندهای عکاسی در راهی گام نهادند که پیش از آن به وسیلهٔ نقاشان پیموده شده بود عکاسانی همچون منظره‌گر مشهود فرانسوی کامیل سیلوی که مقیم انگلستان بود در تمامی آثار خود از لحاظ انتخاب موضوع و ترکیب بندی و سبک کار از

نقاشان منظره گر آن دوره الهام می گرفتند بدین سان عکاسی منظره در پایان سدهٔ نوزدهم پا بند موضوعهای کاملا ساخته و پرداخته و تصنعی بود و هنوز تحت تأثیر نظریه نگاره نمایی قرار داشت. اما عکاسی انگلیسی به نام پیترهنری امرسن از ۱۸۸۰ حرکت تازه ای را در برابر مکتب نگاره همایی آغاز کرد وی ضمن آن که با مکتب مزبور از اصل به مخالفت برخاست شیوه ای ارائه کرد که بنا بر آن تصویرها به صورت مستقیم تری از واقعیت الهام گرفته شده بودند وی که با کاربرد هرگونه ترفند عکاسی و پیوند عکسها و فنونی از قبیل ایجاد محویهای هنری بر روی تصویرها که در آن دوره سخت مورد توجه بودند مخالفت ورزید عاقبت خصیصهٔ ویژه عکاس را که همانا توانایی ثبت کردن واقعیت بدان گونه که هست می باشد به آن بخشید وی که به قاعده های رسمی ترکیب بندی دستکاری فیلم و ترفندهای معمول بی اعتنا بود عکاسی ار مردم کوچه و خیابان ومنظره های صحرایی را به عکسهای تصنعی که در کارگاه عکاسی گرفته می شدند ترجیح می داد امرسن پایه گذار راهی شد که نسلی از عکاسان در آن گام نهادند و تلاشهای وی به منظور ثبت کردن جوهرهٔ واقعیت بدان گونه که هست عکاسی را زیر و رو ساخت و سبب استقلال آن از نقاشی گردید. با این همه در آن دوره تاثیر آثار نقاشان بر عکاسی هنوز به تمامی از بین نرفته بود در پایان سدهٔ نوزدهم هنوز عکاسهایی از آثار نقاشان امپرسیونیستی همچون کامیل کورو و جیمزویستلر الهام می گرفتند در ۱۸۹۰ ، ۱۰ و ۱۱ عکاس انگلیسی جورج هنری من مبتنی است بر «پاسخ» ی که به موضوع در برابر خود می دهم و بر مجموعهٔ تجربهٔحسی و عقلی که حاصل کرده ام بدین سان منظره های شگفت انگیزی که آدامز از غرب آمریکا تهیه نمود همچون کوه ویلیامسن ازمانزانار(۱۹۴۳) یا ماه بر روی هاف دم (۱۹۴۱) کوشش پیوسته وی را در ساخت دقیق و متعادل تصویر و حساسیت و دلدادگیش را نسبت به نمادهای پرشکوه طبیعی نشان می دهند نمادهایی که آدامز همواره با بینایی ژرف خاص خود سعی داشت تا سیمای خیال انگیز آنها را در حد کمال زیبایی و استحکام

هنری بازسازد. آدامز برای بیان شدت وجدو احساس شاعرانه ای که در برخورد با مظاهر طبیعت به وی دست می داد به تصویرسازی از منظره‌های پر عظمت کوهسارهایی که ستیغهایشان در ابرها ناپیدا شده‌اند دریاچه‌های یخ زده و منجمدی که در برابر صخره‌های عظیم کنارشان بیحرکت نشسته‌اند آبشارهایی که از فراز کوهها بر تخته سنگها مورب فرو میریزند آسمان تیره‌ای که سپیدهٔ در کار دمیدن آن را روشن ساخته و .... می‌پرداخت و پایندگی و مانایی نمادهای طبیعی را در برابر میرایی و زوال پذیری حیات بشری پیش چشم بیننده می‌آورد. آنسل آدامز نامی است که به تاریخ هنر عکاسی پیوسته است. این مقدمه را با نقلی از گفته‌های وی به پایان می بریم. «من بدان چیزها که بالیده‌اند، و به چیزهایی که با شکوهمندی بالیده و مرده‌اند اعتقاد دارم . به آدمیان و به سیماهای سادهٔ زندگی انسان و به رابطه‌های انسان با طبیعت اعتقاد داردم . اعتقاد دارم که انسان باید از لحاظ ذهنی و اجتماعی آزاد باشد و با تصدیق نمودن زیبایی بی منتهای جهان و با کسب کردن اطمینان لازم برای دیدن و بیان نمودن دید خود وجودش را قوت بخشید و اعتقاد دارم که عکاسی یکی از وسیله های بیان نمودن این تصدیق و نایل آمدن و سعادت و ایمان است.

عکاسی چیست؟

عکاسی عبارت از این است که ما بتوانیم بوسیله اعمال فیزیکی یا شیمیایی با کمک روشنایی طبیعی یعنی نور آفتاب عکس یا تصویر چیزی را بر روی فیلم و یا کاغذ عکاسی انتقال دهیم.

این تفسیر از نظر کمی برای عکاسان حرفه ای یا آماتوری تقریباً کافی است و می دانیم که عکس بوسیله نور طبیعی کاغذ عکاسی منتقل می گردد اما باید این نکته را نیز اضافه کنیم

که فیلم عکاسی فقط در برابر نور طبیعی حساس نسیت اما نورهای غیر طبیعی یا نامرئی هم در آن تأثیر می کند لابد می پرسید این حرف چه معنی دارد غیر از نورهای طبیعی مانند آفتاب نورهای غیر طبیعی مانند اشعه مجهول و یا تأثیرات رادیو اکتیو می تواند در آن اثر کند.

اصول عکسبرداری

عدسی یا لنز

شکی نیست که مهمترین قسمت هر دوربین عکاسی عدسی یا لنز آن است. کیفیت هر تصویر از وضوح کامل در تمام نقاط گرفته تا فقدان کج شکلی و هر نوع انحنا و اعوجاج خطوط و غیره بستگی به طرز ساختمان و جنس شیشه و مواد پدید آورندهٔ عدسی و همچنین وضع قرار گرفتن اجزاء سازندهٔ آن دارد. بدیهی است که بهای عدسی نیز به همهٔ این عوامل مستقیماً مربوط میشود.

همه این مسائل را کارشناسان و سازندگان عدسیها بررسی و حل کرده اند و آنچه دانستنش برای مصرف کننده لازم است به شکل اعداد و ارقام روی حلقهٔ جلو عدسی حک گردیده است. مشخصاتی که روی حلقهٔ هر عدسی دیده می شود عبارت است از :

۱-نام : کارخانه ها برای هر یک از انواع لنزهای خود (از لحاظ جنس عدسی و ترکیب اجزاء آن) نام مخصوصی انتخاب کنید مانند تسار ،هلپار ، المار ، دیستاگن و غیره

۲-قدرت . آخرین درجه گشادی دیافراگم هر عدسی معرف قدرت آن است که به شکل زیر نشان داده می شود.

(F/۲) ۱:۲ یا (F/۱٫۸) ۸ ر۱:۱ یا (F/۱٫۲) ۲ر۱:۱

برای بدست آوردن این اعداد قطر بازترین دیافراگم عدسی را اندازه گیری و بر فاصلهٔ کانونی آن تقسیم می کنیم (معمولاً قطر عدسی بیرونی هر لنز با قطر بازترین دیافراگم همان لنز برابر است.

بدین گونه هرچه عدسی بیرونی لنز بزرگتر باشد دیافراگم نیز خواهد توانست بیشتر باز شود و در نتیجه لنز از قدرت نورگیری بیشتری برخوردار خواهد شد. به این ترتیب یکی عدسی (F/۱٫۲) قوی تر از یک عدسی (F/۱٫۸) و آن هم به نوبهٔ خود قوی تر از یک عدسی (F/۲) خواهد بود.

۱-فاصلهٔ کانونی . روی حلقهٔ جلو لنز در کنار رقم قدرت عدد دیگری وجود دارد که نشان دهندهٔ فاصله کانونی آن است.

پرتوهای نوری که از فاصله بی نهایت به یک عدسی محدب برسد پس از عبور از عدسی در یک نقطه جمع می شود که آنجا را کانون عدسی می گویند و فاصلهٔ کانون را تا مرکز اپتیک عدسی فاصله کانونی می نامند که در یک عدسی معین همیشه ثابت است.

عدسیهای تشکیل دهندهٔ یک لنز که هر کدام دارای کانون جداگانه ای هستند وقتی با هم ترکیب شوند کانون مشترکی پیدا می کنند که فاصلهٔ آن از مرکز اپتیک لنز روی حلقهٔ لنز نوشته می شود کانون هر لنز هنگامی که برای بی نهایت (∞) تنظیم شده باشد در وسط سطح تصویر (جایی که سطح فیلم قرار دارد) واقع است.

به نسب کوتاهی یا بلندی فاصلهٔ کانونی این زاویه تغییر می کند : بدینگونه که هرچه فاصله کانونی کوتاهتر باشد زاویهٔ دید بازتر خواهد بود و هر قدر فاصلهٔ کانونی بلندتر شود زاویهٔ دید بسته خواهد شد.

انواع عدسی

دید انسان بر خلاف عکس حدود کاملاً معین و مشخصی ندارد و زاویهٔ آن بیش از ۱۴۰ درجه است. اما همهٔ آنچه در میدان دید انسان واقع می شود همزمان واضح به نظر نمی رسد از این مقدار فقط آنچه در داخل زاویه‌ای برابر با ۴۵ درجه باشد از وضوحی نسبی برخوردار است از اینرو روی دوربینها معمولاً لنزی سوار می کنند که زاویهٔ دید که در حدود ۴۵ درجه باشد تا تصویری شبیه به دید متعارف انسان ایجاد کند چنین لنزی را بر روی هر دوربینی عدسی نرمال می گویند که فاصله کانونی آن تقریباً برابر با قطر سطح تصویر همان دوربین است.

عدسی های زاویه باز:

زاویه دید برای عکسبرداری از ساختمانهای بزرگ ، سالنها و همچنین اتاقهای کوچکی که دیوارهای آن اجازه عقب رفتن به عکاس نمی دهد یگانه وسیلهٔ عکسبرداری هستند.

عدسی‌های تله فوتو :

بر عکس وضع پیش در این مورد فاصله کانونی عدسی بلندتر از عدسی نرمال و زاویه دید آن تنگتر است که در نتیجه فضای کمتری را در همان سطح تصویر جای می دهد و برای رسیدن به مقصود عمل درشت نمایی انجام می‌گیرد بدینگونه است که بدون نزدیک شدن به موضوعی می‌توان از آن تصویر درشت بدست آورد از این عدسیها در عکسبرداری از پرندگان و حیوانات وحشی و همچنین جزئیات نقوش جالب بناهای تاریخی و نظایر آن استفاده می‌شود.

زوم یا عدسی با فاصله کانونی متغیر:

این عدسی در اصل برای سینما ساخته شد و سالها به علت کیفیت پایین تصویر آن در عکاسی اقبالی ندید اما اخیراً با رفع معایب مورد توجه فراوان قرار گرفته است در دوربینهای ۳۵ میلیمتری زیاد به کار می رود.

عدسی زوم فقط با دوربینهای رفلکس تک عدسی قابل استفاده است و همه امکانات فواصل کانونی واقع در بین دو حد عدسی را در اختیار عکاس می گذارد.

عدسی ماکرو برای عکسبرداری از فواصل نزدیک:

معمولا با عدسی نرمال میتوان تا فاصلهٔ ۵۰ سانتیمتری از اشیاء عکس گرفت.

اگر لازم باشد از چیزهای کوچکی مثل سکه یا تمبر پست عکس بگیریم باید نزدیکتر برویم در حالی که عدسی دیگر نمی تواند برای فواصل کمتر تنظیم شود و تصویر واضحی پدید بیاورد. بهترین نتیجه زمانی به دست می آید که به جای عدسی نرمال از عدسی ماکرویا عدسی مخصوص عکسبرداری از نزدیک استفاده کنیم این عدسیها طوری طراحی شده اند که معایبی چون اعوجاج و بدنمایی را که ممکن است در عدسیهای دیگر به هنگام عکسبرداری از نزدیک ظاهر شود پیدا نمی کنند با عدسی ماکرو می توان از اشیاء کوچک طوری عکسبرداری کرد که اندازهٔ تصویر روی فیلم از خود شی بزرگتر باشد. گفتم که برای از بین بردن معایب لنزها (اعوجاج، بدشکلی و غیره) آنها را از چندین عدسی ترکیب می‌کنند. بدیهی است که به نسبت افزایش تعداد عدسیهای سازنده هر لنز انعکاس و برگشت نور نیز بیشتر خواهد شد زیرا در هر یک از سطحها مشترک هوا- شیشه تقریبا ۵ درصد برگشت ایجاد می شود به عبارت دیگر اگردر لنزی هفت سطح (هوا-شیشه) وجود داشته باشد جمعا ۳۵ درصد افت نور خواهیم داشت . برای جلوگیری از چنین اتلافی سطح

عدسیها را با یکی از ترکیبات فلوئور از فبیل فلوئورور منیزیم یا فلوئورور مضاعف آلومینیم و سدیم می پوشانند. به علت وجود همین مواد است که وقتی عدسیها از روبرو در برابر نور قرار می‌گیرند رنگهای آبی، زرد، نارنجی ، سبز و روشن یا بنفش در آنها به چشم می‌خورد اما نوری که از لایه پوشانندۀ عدسی می گذرد هیچگونه رنگی به خود نمی‌گیرد. در پوش عدسیها را جز در موقع لزوم بر ندارید عدسیها را در معرض رطوبت و تابش نور مستقیم نور خورشید قرار ندهید آنها را در کمال پاکیزگی نگهدارید زیرا گرد و غبار از وضوح تصویر می‌کاهد و در نتیجه کنتراست آن را کم می‌کند. ظهور لکه های زرد در داخل لنز خبر از جداشدن عدسیها می دهد این وضع در نتیجه زمین خوردن دوربین یا نرم شدن چسب بین عدسیها پیش می‌آید برای جلوگیری از این وضع باید از قرار دادن دوربین در جای گرم خودداری کرد و سرانجام ، لنزها را باید از نور شدید و بخارهای زیان آوری که از بیشتر مواد شیمیایی متصاعد می شود محافظ نمود.

دیافراگم :

گفتیم که پرده ای مانند مردمک چشم مقدار نور را کنترل می کند این پرده نیز مانند مسدود کنندۀ مرکزی – تیغه‌ای از تیغه های فلز ساخته شده و یک حلقه چرخنده که بر روی آن اعدادی نوشته شده کار این تیغه ها را تنظیم می کند و با چرخش به راست یا چپ سبب باز و بسته شدن آن می گردد اعدادی که از برابر یک شاخص ثابت میگذرد درجه های دیافراگم را نشان میدهند.

۲۲و۱۶و۱۱و۸و۶و۵و۴و۸و۲و۴و۱ که در آنها کوچکترین عدد نشانۀ گشادترین دهانه است و هرچه اعداد بزرگتر شوند نشاندهندۀ دیافراگم بسته تری خواهد بود.

درجه‌های دیافراگم چنان محاسبه و تنظیم شده‌اند که اگر دیافراگم یک درجه بسته‌تر شود مقدار نوری که از آن می‌گذرد نصف و اگر یک درجه بازتر گردد دو برابر خواهد شد.

میدان وضوح:

میدان وضوح منطقه است که در پس و پیش فاصلهٔ تنظیم شده وجود دارد. یک تصویر وقتی واضح است که نقطه های آن حقیقتا به شکل نقطه در آمده باشد و زمانی ناواضح است که نقطه‌ها در میان لکه‌های کوچک کم و بیش گسترده‌ای غوطه ور باشند این لکه‌ها را دایره‌های ابهام می‌نامند. در حقیقت درجات مختلف وضوح به میزان توقعات بستگی دارد یک فیلم کوچک که باید در حد قابل توجهی بزرگ شود لازم است از وضوح مطلق برخوردار باشد مانند وضوح ۳۰/۱ میلیمتر یعنی که قطر دایره ابهام در آن نباد از ۱۰۰/۳۰ میلیمتر تجاوز کند برای فیلمهای بزرگتر وضوح ۲۰/۱ و یا حتی ۱۰/۱ نیز ممکن است قابل قبول باشد. وضوح تصویر به عوامل گوناگونی بستگی دارد از قبیل کیفیت عدسی بستگی یا گشادی دیافراگم و مخصوصا دقتی که در انتخاب فاصله تنظیم به عمل می‌آید .

فیلترها

یک عکس سیاه و سفید وقتی مطابق با واقع به نظر خواهد آمد که هر یک از نیمسایه‌های خاکستری آن با رنگهای اصلی موضوع برابر و هم ارزش باشد. از طرف دیگر موضوعی که نواحی مختلف آن به صورت رنگی در چشم انسان خیلی مشخص دیده شود در عکس ممکن است به شکلی تخت و مسطح و بدون عمق اختلاف به نظر برسد زیرا که ناحیهٔ همجوار که رنگهای متفاوت داشتند در تصویر سیاه و سفید به خاکستری های کاملا همرنگ و هم ارزش تبدیل شده اند در اینجا نیز یک فیلتر مسئله را حل خواهد کرد.

فیلتر رنگی چیست؟

شیشه و یا ژلاتین رنگی اشعه همرنگ خود را عبور می دهند و مانع از گذشتن پرتوهای مخالف رنگ خود می گردند این ورقهٔ رنگی وقتی روی عدسی بسته شود نوری که باید به فیلم برسد از آن عبور می کند و بدینگونه یک فیلتر قرمز پرتوهای قرمز طیف را از خود عبور خواهد داد ولی پرتوهای آبی، بنفش و سبز را جذب خواهد کرد با اطلاع از رنگهای مکمل فیلتر را می توان ساده تر تعریف کرد : هر فیلتر رنگی بر حسب غلظت خود پرتوهای همرنگ خود را عبور می‌دهد و رنگ مکمل را جذب می‌کند. در عکاسی معمولی دو گروه فیلتر برای عکسبرداری سیاه و سفید وجود دارد:

۱- فیلترهای اصلاح کننده: عبارت است از فیلتر زرد و فیلتر زرد- سبز . هدف آنها کاستن اثر اشعه (آبی بنفش) است . وقتی این اشعه زیاد در نواحی موجود باعث کمرنگ شدن تصویر می گردد مانند آلمان ، دریا و کوهستان گفته شد که فیلم پانکروماتیک در این ناحیهٔ طیف حساسیت زیادی از خود نشان می دهد.

۲- فیلترهای کنتراست: وظیفهٔ آنها جدا کردن دو ناحیهٔ همجوار موضوع است که با وجود رنگهای متفاوت و متمایز در تصویر سیاه و سفید به دو خاکستری همرنگ و یکسان تبدیل می شود . مثلا یک گل سرخ پرنگ بر زمینه‌ای از برگهای سبز در عکسهای سیاه و سفید بدون اختلاف رنگ تبدیل به تصویری بی حالت و مسطح خواهد شد که در آن گل و برگ با هم قاطی شده می شوند برای جداسازی در رنگ لازم است کنتراست یا تضادی میان آنها ایجاد شود.

ضریب جذب نور

فیلتر رنگی قسمتی از پرتوهای نور را جذب می کند به این علت آن مقدار نور که برای عکسبرداری بدون فیلتر لازم است در صورت استفاده از فیلتر نخواهد کرد و باید افزایش

یابد. هر فیلتر دارای ضریب خاصی است که در نور سنجی باید در نظر گرفته شود تا آن مقدار نوری که در موقع عبور از فیلتر جذب می شود جبران گردد. فیلتر هر چه تیره تر باشد ضریب آن بالاتر خواهد بود.

چند هشدار

فیلترهای ژلاتین با وجود تنوع بسیار زیادی که دارند چون شکننده هستند و با کمترین تماسی خراش برمی دارند. و اثر انگشت از روی آنها پاک نمی شود و به سهولت گرد و خاک می گیرند از این رو برای مصارف آماتوری مناسب نیستند و فیلترهای شیشه ای ترجیح دارند.در خرید فیلتر خیلی باید دقت کرد تا ساخت کارخانه های معروف و معتبر باشند به این ترتیب میتوان از خوبی جنس آن مطمئن شد اما به هر حال آزمایش زیر مفید است حلقه فیلتر را میان دو انگشت بگیرید و آن را به راست و چپ به بالا و پایین متمایل کنید و همچنین حرکت دایره ای به آن بدهید هیچگونه ناصافی و ناهمواری نباید در سطح آن به چشم بخورد یک فیلتر معیوب ارزش دوربین و عدسی گرانقیمت آن را از بین خواهد برد. به کار بردن فیلترهای رنگی صرفا به منظور جلوگیری از عبور نور زیادی به هیچ وجه نیست و باید از آن اجتناب شود در مواردی که بستن دیافراگم یا کوتاه کردن زمان نوردهی امکان نداشته باشد تنها از فیلترهای خاکستری خنثی می توان کمک گرفت این فیلترها روی هیچ یک از رنگها تأثیر ندارند و فقط نسبت غلظت خاکستری خود از عبور مقداری نور جلوگیری می کنند.

جدول ۷ چگونگی استفاده از فیلترهای رنگی با فیلمهای پانکروماتیک سیاه و سفید

رنگ فیلتر	ضریب	تأثیر در روی عکس	موضوعهای مناسب
زرد	۲ ×	زردها روشنتر، آبی ها تیره تر	منظر ه با آسمان آبی و ابرهای سفید
زرد سبز	۲ ×	سبزها و زردها روشنتر ، آبی ها کمی تیره تر	منظره با سبزی و آسمان آبی
نارنجی	۴ ×	زردها و قرمزها روشنتر ، آبیها خیلی تیره	به منظره ها حالت جالبی نمایشی می دهد اسمان تیره ، ابرها سفید
قرمز	۸ ×	قرمزها روشن ،همهٔ رنگهای دیگر تیره تر	حالت شب و مهتاب در روز (آسمان سیاه)
سبز	۴ ×	سبزها روشن، دیگر رنگها تیره	رنگهای مخلف درختان جنگل را از هم متمایز می کند.

با وجود اشاره ای که در جدول ۷ به ضریب فیلترها شد که در بیشتر موارد از طرف سازندگان آنها تعیین می شود بهتر است این ارقام را صددرصد قطعی و حتمی تلقی نکرد و فقط به عنوان راهنما پذیرفت هرکس با فیلمها و فیلترهای مورد استفاده خود باید آزمایشهایی انجام دهد و ضریب قطعی و صحیح آن را به دست آورد . بنابراین میتوان گفت که انتخاب صحیح فیلتر بستگی به نوع فیلم مورد استفاده و هدف نهایی عکاس دارد.

فیلترهای بی رنگ

فیلتر جاذب اشعه ماوراء بنفش

اما وقتی مقدار اشعه بیش از قدر جذب عدسی باشد لازم است از فیلتر U.V استفاده شود. اشعه ماوراء بنفش در نقاطی که بیش از ۱۵۰۰ متر از سطح دریا ارتفاع دارند همچنین روی برف و در کنار دریا بیشتر است فیلتر U.V چون بی رنگ است ضریبی نیز ندارد و در عکاسی سیاه و سفید و رنگی هر دو قابل استفاده می‌شود.

فیلتر_پلاریزاسیون

اما هنگامی که بر روی یک سطح براق غیر فلزی بتابد مانند سطح آب و شیشه و چوب براق و غیره انعکاس می یابد و امواج منعکس فقط در یک جهت نوسان می کنند در این صورت گفته می شود که نور منعکس پلاریزه (قطبیده) شده است. فیلتر پلاریزاسیون نور محیط را دریافت کرده و تنها بخشی از آن را از خود عبور می دهد وقتی به یک سطح براق غیر فلزی از پشت فیلتر پلاریزاسیون نگاه کنیم و آن را آهسته بچرخانیم مشاهده می کنیم که بر حسب جهت فیلتر و زاویهٔ دید بعضی انعکاسات از بین می رود حذف برق و انعکاس سطحهای براق وقتی به حداکثر می رسد که زاویه تابش نور و زاویهٔ انعکاس آن در مقایسه با سطح براق در حدود ۳۳ درجه باشد.

فلاش

احتیاج به نور کافی و موثر انگیزهٔ ساختن فلاش بود احترام فلز منیزیم با نور خیره کننده نخستین قدم در این راه بود گرد منیزیم را در ظرفی می ریختند و پس از برداشتن در پوش عدسی (در آن زمان هنوز دوربینها مجهز به مسدود کنندهٔ زمانی نبودند) گرد را آتش می زدند بعدها به جای گرد منیزیم را به شکل سیم باریک و درازی درآورند این سیم پس از آتش گرفتن به طور یکنواخت می سوخت ونور

سفید و خیره کننده ای پخش می کرد از این سیمها هنوز هم گاه در فیلمبرداری استفاده می شود. بالاخره سیم ها را خیلی باریک کردند و مقداری از آن را داخل یک حباب مانند لامهای معمولی قرار دارند با اتصال سیم لامپ به یک باتری معمولی ابتدا جرقه ای در نوک سیمها به وجود می آید و سپس این جرقه سیم را مشتعل می کند و تمام تارهای منیزیم را فرا می گیرد همه این اعمال در مدت کوتاهی (بین ۱/۲۰ تا ۱/۲۰۰ ثانیه) انجام می یابد و چشم فقط یک جرقه می بیند این لامپها بیش از یک بار قابل استفاده نیستند.

فلاش الکترونیک

این نوع فلاش از سال ۱۹۴۵ م/۱۳۲۴ ش به بازار آمد. در این فلاشها سوختن لامپ وجود ندارد زیرا در حقیقت لامپ آنها عبارت از یک لولهٔ محتوی گاز گزنن است که در داخل آن تخلیه الکتریکی انجام می گیرد و بدینگونه هزاران عکس با یک فلاش گرفته می شود. حداقل سرعت تخلیه الکتریکی (جرقه) در فلاشهای الکترونیک یک هزارم ثانیه است زمان گرفته شدن عکس نیز همین است نه زمان عملکرد مسدود کننده دوربین: دوربین هایی که مسدود کنندهٔ کانونی – پرده ای دارند لازم است حتما به سرعت مجازی که از طرف سازنده دوربین تعیین شده توجه داشت.

انواع فلاشهای الکترونیک

۱-خیلی قوی، با قدرتهای بالاتر از ۱۰۰۰ ژول که در آتلیه‌های عکاسی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

۲-متوسط، با قدرتهای بین ۱۰۰ تا ۲۰۰ ژول، که در کارهای خبری و عکاسی از مجالس به کار می رود. (با برق و باتری).

۳-کوچک ، که برای آماتورها مناسب و معمولا با باتری کار می کند.

هنر دیدن

در موقع عکس گرفتن اگر قلب و روح انسان در برابر موضوعی که انتخاب کرده است از احساس خالی باشد حساس ترین فیلمها هم نخواهد توانست کوچکترین خدمت و کمکی بکند زیرا عکس خوب با داشتن معنی و مفهوم و با برخورداری از محتوی و فرم باید بتواند توجه بیننده را جلب کند و مدتی معطوف خود نگهداری در مورد محتوی می توان گفت که هر چیز هر قدر ساده و بی اهمیت هم که باشد می تواند موضوعی برای عکسبرداری باشد اساسا این مسئله یکی از مزایای عکاسی است زیرا به عکاسان کمک می کند تا آنچه را که معمولا از نظر همگان دور می ماند و خود به خود توجهی برنمی‌انگیزد ثبت و عرضه کنند. از لحاظ فرم یعنی طرز قرار گرفتن خطها، سطحها ، حجمها و شکلها که در حقیقت هر تصویری از همین اجزاء تشکیل می گردد از اصول و قواعد کمپوزیسیون (ترکیب بندی) می‌توان کمک گرفت . وقتی عکس خوبی را تماشا می کنید بلافاصله نظرتان به موضوع آن جلب می‌شود سپس مشاهده میکنید که عناصر تصویر به کمک طرح و شدت و ضعف رنگها ، با موضوع اصلی ایجاد هم آهنگی کرده‌اند و هیچ چیزی نیست که توجه بیننده را از موضوع اصلی منحرف کرده به سوی خود بکشاند . در نتیجه از مجموعهٔ تصویر احساس توازن و تعادل می‌شود به چنین عکسی می توان گفت که خوب ترکیب یافته است. در میان این شکلها بیشمار چنان ترکیب‌های هنری و زیبایی یافت می‌شود که هر کدام برای خلق یک اثر نفیس شایستگی دارد اما این ترکیبها به قدری در هم‌اند که درک آنها از عهدهٔ هر کسی بر نمی‌آید این وظیفه عکاسی هنرمند است که آنها را بیابد جداسازد و برای تماشای دیگران آماده کند در این صورت است که برای همه قابل درک و لمس خواهند شد. دوربین عکاسی این توانایی را دارد که حتی سریع‌ترین و گذراترین شکلها را نیز تجرید و ضبط کند در میان اینهمه شکل آنچه نظر یک عکاس را جلب می‌کند بی‌شک چیزی

است که با روح و فکر و سرشت او پیوند دارد چرا که او را وادرا به انتخاب یکی و انصراف از دیگری می کند در حدی که می‌توان گفت «این انتخابی است که مهر شخصیت عکاس بر پای آن نقش بسته است.» ضبط و ثبت ماشینی نیست و صفت «خوب» را تنها به عکاسی می توانیم اطلاق کنیم که اولابتواند موضوعهای جالب را «ببنید» و ثانیاً پس از دیدن آن را طی رشته اعمال شخصی در ضمیر خود بپروراند نتیجه همه اینها تصویر خواهد بود استخراج شده از میان احساسها و ادراکهای عکاس. وقتی در برابر منظره‌ای قرار می‌گیریم در مجموعهٔ احساسات ما غیر از آنچه با چشمان خود درک می کنیم چیزهای دیگری نیز راه می‌یابد : مانند هوای کم و بیش خنک، عطر گلهای، صدای پرندگان وضع خوب جسمانی ما و نظایر آنها تمام این عناصر در آماده ساختن احساسات ما شرکت می‌جویند و مشکل است در وهلهٔ اول بتوانیم تشخیص بدهیم که از آن منظره به علت احساس راحتی خوشمان آمده است یا اینکه مجذوب زیبایی آن شده‌ایم جدا ساختن احساساتی که کاملاً به چشم و دید مربوط است از دیگر ادراکها اولین عمل تجرید شمرده می‌شود. در نظر داشت که چون ابعاد محدود است و به تصویر اجازه نمی دهد تا ترجمان صادق تمام طبیعت باشد از این رو حذف زواید ضروری است تا موضوع اصلی جلوه کند یعنی تصویر باید دارای یک موضوع کاملا نمایان باشد تا نظر بیننده بلافاصله به آن جلب گردد. اگرچه مرکز توجه در یک تصویر وجود داشته باشد. نگاه در یک جا متوقف نخواهد شد و در حالی که میان چند نقش سرگردان است احساس ناراحتی خواهد کرد. از اصطلاح فتوژنیک (خوش عکس) در مورد انسانها مطلعید. بد نیست بدانید که دیگر موضوعها و شکلهای طبیعت نیز می‌توانند فتوژنیک باشد یا فتوژنیک نباشند از این رو در هر مورد لازم است در جستجوی موضوعهای فتوژنیک بود و از این «خاصیت» مهم غلفت نکرد. در اینجاست که «هنر دیدن» نقش اصلی را بازی می‌کند و تصمیم نهایی را می‌گیرد این هنر عبارت است از انتخاب موضوعها و شکلهایی که بدون از دست دادن خواص خود در موقع تبدیل به

تصویر جاذبهٔ جدیدی کسب می‌کنند عکاسی هنرمند موضوعهایی را شکار می‌کند که پس از کوچک شدن و از دست دادن رنگهای خود و تبدیل به فضاهای سیاه و سفید و خاکستری (در عکاسی سیاه و سفید) بالاترین قدرت تجسم را دارا باشند او با داشتن اطلاعات فنی کافی و استفاده از ابزار کر خود به وسیلهٔ سایه روشنها ، نورهای مناسب ، تضادهای موزون و سنجیده توجه و علاقهٔ بیننده را به موضوع اصلی جلب می‌کند.

ظهور فیلم در تاریکخانه

در دورانی که عکس رنگی حاضر و آماده از لابراتوارها به دست ما می رسد کسی که از رموز کار بی خبر است حق دارد از خود بپرسد « تاریکخانه برای عکاسی آماتور چه فایده ای دارد؟» جواب این سئوال خیلی ساده و روشن است از لحظه ای که آماتور عکاسی می خواهد عکس را به عنوان وسیله آفرینش و بیان شخصی به خدمت بگیرد مجبور است که کارهای تاریکخانه را خود انجام دهد. موسسات تجارتی هر قدر هم مجهز به نیروی انسانی متخصص و کار آزموده و وسایل مدرن و خوب باشند. باز هم نخواهد توانست احتیاجات یک عکاس آماتور را که در اندیشهٔ بیان شخصی است کاملا برآورده سازند. وقتی فیلمی را برای ظهور و چاپ می دهید در بهترین موسسه به نتیجه ای می‌رسند که می توان آن را خوب متوسط خواندو معمولا کسانی که از عکس انتظاری جز خاطره و یادگاری ندارند از همین نتایج احساس رضایت کامل می کنند اما این محصول تجارتی قادر نیست رضایت کسی را که حقیقتا می خواهد خود خالق و آفرینندهٔ تصویر باشد فراهم آورد. اگر تحقق دقیق تصویری که در نظر دارید امکانپذیر نباشد شناختن و بکار بستن خواص فیلم انتخاب و استفاده از محلول ظهور ممتاز در نظر گرفتن کادربندی جالب تعادل و توازن رنگها و ارزشهای تصویر به چه دردی خواهد خورد کاملا طبیعی است کسی که در گرفتن عکس چیره دست باشد کارهای تاریکخانه را نیز به خوبی خواهد توانست انجام دهد این دو

فعالیت مکمل یکدیگرند زیرا همه اوقات فراغت را نمی‌توان به گرفتن عکس اختصاص داد ساعاتی از آن به طرزی مفید و خوش آیند می تواند صرف کارهای تاریکخانه بشود. به طور خلاصه می‌توان گفت که انجام کارهای تاریکخانه از طرفی موجب صرفه‌جوییهای قابل توجهی خواهد بود و از طرف دیگر ساختن و پرداختن کامل تصویر را ممکن خواهد ساخت. برای ظهور فیلم و چاپ و آگراندیسمان عکس به داشتن یک لابراتوار عریض و طویل نیازی نیست کافی است مخلی باشد که از نفوذ نور به آن بتوان جلوگیری کرد و جود آب جاری در این محل ترجیح دارد اما حتما الزامی نیست. وسعت آن باید در حد امکان حرکت راحت باشد هر یک از اتاقهای خانه را می توان با مختصری دستکاری به عنوان لابراتوار عکاسی مورد استفاده قرار داد. از آشپزخانه حمام و رخت شوی خانه با رعایت احتیاطهای چندی که مانع ریخت و پاش محلولها بر روی لوازم و دیوارها و کف محل بشود و از لکه دار شدن آنها جلوگیری کند به بهترین وجهی می‌توان استفاده کرد زیرا در این قبیل جاها معمولا هم آب جاری وجود دارد و هم فاضل آب. مشهورترین مواد ظاهر کننده متول و هیدروکینون هستند. برای جلوگیری از فساد سریع (اکسید شدن) متول، محافظی لازم است که آنهم سولفیت سدیم می‌باشد برای اینکه عمل ظهور سریعتر انجام گیرد در محلوها از یک مادۀ قلیایی مانند کربنات سدیم یا براکس استفاده می‌کنند و بالاخره به محلولهایی که در آنها کربنات سدیم وجود دارد برای جلوگیری از خفگی تصویر مقدار اندکی برومور پتاسیم اضافه می‌نمایند (این ماده سبب می شود که پرده شیمیایی دیرتر ظاهر گردد) عمل ظهور وقتی پایان یافته تلقی می شود که همه ذرات برومور نقرۀ نور دیده تبدیل به نقره خالص گردد.

نتیجه گیری:

عمل عکاسی کار است سهل و ساده آنچه مشکل و با ارزش است بیان مطالب است به وسیلهٔ عکس اهمیت عکس در «ارزش انسانی» کسی است که آنرا پدید می‌آورد همچنانکه انسانها از نوشتن و گفتن برای بیان مطالب خود استفاده می‌کنند عکس نیز وسیلهٔ بیانی دیگر است تا به کمک آن هر کس نسبت به کار و حر فه و تخصص و سرشت خود هرچه را مفید و مهم و جالب می‌داند یا احساس بیان نماید. عکسهای خوب را به دقت مطالعه کنید تا عوامل و عناصری را که سبب اهمیت و ازرش آنها شده است دریابید این روش برای پیشرفت و تکامل در هنر عکاسی بهتری راه است چون علاوه بر ایجاد قدرت خلق تصاویر خوب استعداد دید و ارزیابی را نیز پرورش می‌دهد.

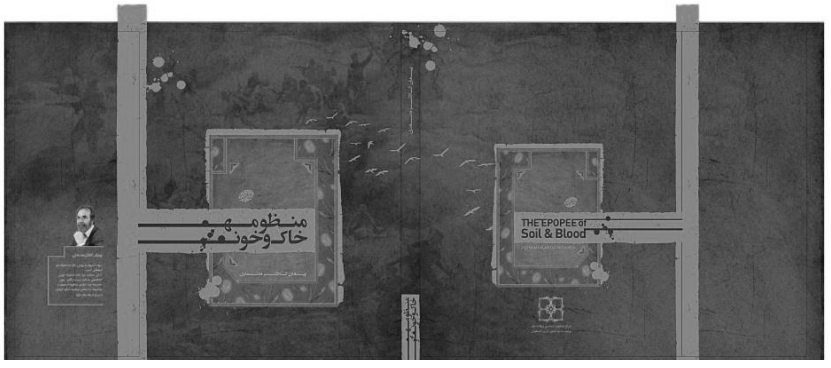
منابع :

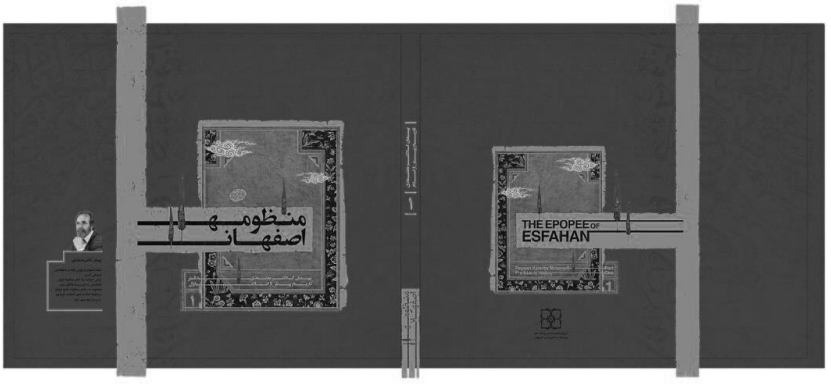
کتاب فن و هنر عکاسی «هادی شفاعیه)

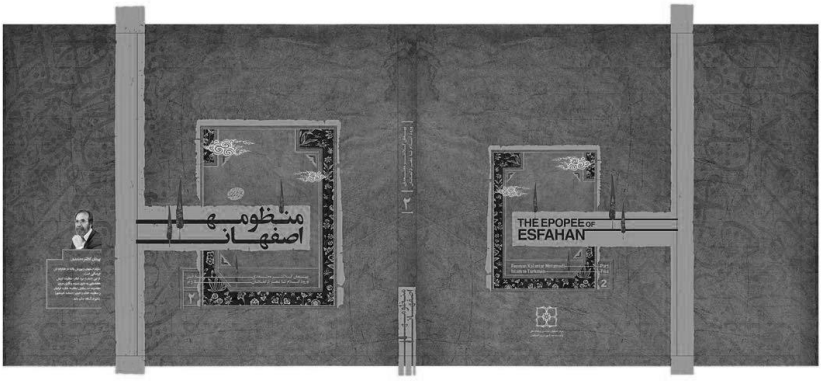
عکاسی مدرن «رنه بویوت »

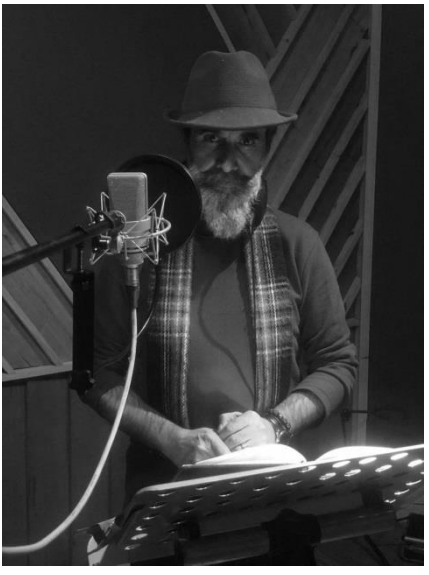
فرهنگ دوربین «هالابلدف»

چگونه عکاس ببینیم «دیوید فین»


منظومه خاک و خون
THE EPOPEE OF
Soil & Blood


منظومه اصفهان
THE EPOPEE OF
ESFAHAN


منظومه اصفهان
THE EPOPEE OF
ESFAHAN



تاریخ و حماسه

مروری بر آثار پیمان کلانترمعتمدی

گنجینه فرهنگ و ادب پارسی، با تلاش و همّت ادیبان و فرهیختگان این سرزمین ، آثاری زیبا و جاودانه ای را به مردمان نجیب و هنرپرور ایران زمین، در ادوار گوناگون تاریخ پیشکش نموده است . زبان شعر،زبان گویای مردمانی است که فرهنگ ، همچون خون در رگهایشان جاری است. این حوزه ازهنر پارسی، درجائی که با تاریخ غرورآمیز این آب وخاک درهم می آمیزد، به مراتب زیبا تر و دلنشین تر می گردد و از سوئی دیگر وجد و

افتخار ایرانیان را درپی خواهد داشت. ایران ، میهن غرورآفرین ما ، در فراز و نشیب هائی که تاریخ آن را تشکیل داده است مرهون همت ، تلاش و ازخود گذشتگی بزرگ مردان و زنانی است که سراسر زندگی خود را وقف سر بلندی و اعتلای نام آن کرده اند . بزرگانی که شنیدن نام آن ها نه فقط برای ما ، که برای تمامی ملل جهان ، نام پرافتخار ایران را تداعی می کند . این ، باور قلبی چکامه سرایی است که این تاریخ پرشکوه را در آثار مختلف به نظم کشیده است. به باور چکامه سرا ، این حوزه از هنر پارسی ، در جائی که با تاریخ غرورآمیز این آب و خاک درهم می آمیزد ، به مراتب دلنشین تر گردیده واز سوئی دیگر وجد و افتخار ایرانیان را درپی خواهد داشت. سراینده ، از سالها پیش ، و شاید از زمانی که این قریحه و هنر خداداد را در ذات خود شناخت ، برآن بوده است که دین خود را به این بزرگان ادا نماید .از این روست که در نخستین گام، زندگی کورش هخامنشی را به نظم آورده است. پیمان کلانتر معتمدی در دیماه سال یکهزار وسیصد و چهل و پنج ، درشهر اصفهان و در دامان خانواده ای فرهنگی چشم به جهان گشود. نام خانوادگی او از زمان های قدیم درشهر اصفهان با فرهنگ ، تاریخ و ادب پارسی عجین بوده است .این درهم آمیختگی در خاندان او ، از زمان حضور طبیب اصفهانی در دربار شاه صفوی آغاز شد ، با ظهور معتمدالدوله نشاط اصفهانی به اوج رسید و در محفل بزرگانی همچون مرحوم عبدالوهاب کلانتر معتمدی تا به امروز استمرار یافته است. پیمان کلانترمعتمدی سرودن شعر را در نوجوانی آغاز کرده است . سروده های وی که بالغ برپانزده هزار بیت ، شامل غزلیات ، رباعیات و مثنوی است، بیش ازهرچیز نمایانگر روحیات و خصوصیات شخصی و نیز مدیحه های خانوادگی درطول حیات وی بوده است و ازاین روست که شاعرتا به امروز درصدد انتشار آنها بر نیامده است . او درطول زندگی خود ، بیشتر ازتحقیق و مطالعه شخصی در حوزه فرهنگ ، ادب و تاریخ بهره جسته و در انجمن ها و محافل ادبی ، کمتر شرکت کرده است.

«منظومه کورش هخامنشی»

نخستین کتاب کلانترمعتمدی ، منظومه کورش هخامنشی است که در سال ۱۳۹۱ توسط انتشارات افسر به چاپ رسید . به باور سراینده، یکی از تاثرگذارترین چهره های تاریخ که

نه تنها برمردمان خویش، که بر تمامی جهان موثّر بود کورش بزرگ ، و یا به عنوانی که غرب از او یاد می کند سیروس است . منبع مرجع این منظومه ، کتاب (سیرت کورش کبیر) نوشته کسنفون * ، حکیم یونانی و با استفاده از نسخه ترجمه شده توسط استاد وحید مازندرانی است .مهم ترین عامل انتخاب این مرجع ، اعتباری است که در بین مورّخین و تاریخ شناسان معاصر و نیز اعصار گذشته داشته است . چکامه سرا در نخستین روزهای شروع کار، در بازدیدی که ازموزه ایران باستان داشت، مطالعه مطلبی دال بر اینکه این کتاب ، یکی از کتب مرجع جهت تدوین قانون اساسی ایالات متحده توسط رئیس جمهور وقت آن کشور بوده است ، موجب مزید عزم او در استفاده از این کتاب ، جهت انجام این کار بوده است. هر چند که در مطالب این مرجع ، مواردی به چشم می خورد که مورد وثوق جامع مورخین نمی باشد . شاخص ترین مغایرت موجود در آن ، شرح درگذشت کورش کبیر است که روایت استاد وحید مازندرانی در پاورقی صفحه ۳۶۱ این کتاب به شرح ذیل آمده است : ((بر اثر شیفتگی و حرمت خاص که کسنفون حکیم نسبت به کورش بزرگ داشته ، اینچنین مرگ با شکوه و آرامی را دربزرگداشت وی آورده است . اما بنا بربرداشت اکثرتاریخ نویسان عهد قدیم و بررسی پژوهندگان معاصر ، کورش بزرگ به هنگام دفاع از مرزهای شرقی ایران در نبردی با طایفه نیمه وحشی ماساگت در حوالی رودخانه سیحون به شهادت رسید و بدنش در آرامگاهی که پیش از آن در پاسارگاد بنا شده بود ، به خاک سپرده شد.))

*کسنفون به سال ۴۳۵ پیش از میلاد در شهر آتن متولد شد . او از شاگردان و دوستان سقراط حکیم بوده است.

«چکامه شکوه ایرانیان»

چکامه شکوه ایرانیان مجموعه ای سه جلدی است که سه دوران تاریخی هخامنشیان ، اشکانیان و ساسانیان را روایت می کند. دفتر نخست این مجموعه چاپ و رونمایی شده است . ایران عزیزما در پیچ و خم تاریخ پرفراز ونشیب خود،شاهد ادوارگوناگونی بوده است . دربرخی ازاین ادوار، افتخارات بزرگی را نظاره گر بوده و در برخی دیگر ، درد و رنج بسیاری را شاهد بوده است . بدون تردید ، یکی از ادوار افتخار آمیز این مرز وبوم ، ظهور

کورش کبیر و نیز تداوم آرمان های او توسط بزرگانی است که میراث دار سلطه پر افتخاراو براین سرزمین بودند .سلسله هخامنشیان در طول نزدیک به دو سده که بر این سرزمین حاکم بودند ، افتخارات بزرگی از خود به یادگار گذاشته اند. این افتخارات ، به تداوم مرزهای این سرزمین از هندوستان تا فراسوی دریای سیاه و مدیترانه محدود نبود.این سلسله ،علاوه برجهانگیری وکشورگشائی های متعدد، پایه گذارتحولات بزرگی دردنیای آن روز بودند. اگرچه دنیای متمدّن امروزی وبویژه اقوام اروپائی از اعتراف مستقیم به این واقعیت سرباز می زنند ولی بدون شک ، بسیاری از دست آوردهای اجتماعی و فرهنگی تمدن پیشرفته امروزی ، برگرفته از اصولی است که درآن دوره از تاریخ این مرز و بوم ، توسط برخی از پادشاهان بزرگ این سلسله پایه ریزی شده است . منشور کورش کبیر ، سنگنبشته های داریوش بزرگ ، الواح خشتی تخت جمشید و کتیبه ها و مدارکی که بیانگر نقش وحرمت بانوان ،سامانه های اداری و دادرسی و بسیاری ازمسائل اجتماعی دیگر در آن روزگار بوده اند ، شواهدی بارز براین ادعاست. هرچند حمله اسکندرمقدونی به ایران و وحشی گری های یاران او در به آتش کشیدن کتابخانه ها و نابودی بسیاری از اسناد ومدارک علمی و فرهنگی، ضایعاتی غیرقابل جبران به همراه داشت، ولی فرهنگ وتمدّن ایران آن روز، بسیار پربارتر از آن بود که این گونه فجایع ، آثار و نشانه های آن را بطور کلی محو و نابود سازد . کورش کبیر، بنیانگذاز سرزمین آریائی، با منش پیامبر گونه خود ، پیام آور صلح و دوستی و برابری بوده است. کامبیز، فاتح بزرگی که حدود قلمرو پادشاهی خود راتا آنسوی دریای سرخ وسرزمین بزرگ مصرگسترش داد . شاهزاده ای که میراث دار صلح و دوستی و برابری بود . اگر چه مورخین یونانی بواسطه برخی اشتباهات نه چندان کوچک کامبیز، مقام او را درحدّ بیماری ناقص العقل تنزل داده اند تا این گونه عظمت اسکندر مقدونی بیشتر جلوه کند ، ولیکن ایرانیان او را به جهانگیری و شجاعت می شناسند. داریوش بزرگ که ناجی سرزمین خود از چنگال مغان حیله گر و شیاد بود، پس ازکورش کبیر، بزرگترین پادشاه این سلسله است . ایده ها و اقدامات اجتماعی ، سیاسی ،عمرانی ، اقتصادی وفرهنگی او به اندازه ای است که نه تنها مورّخین ، که پادشاهان یونانی را وادار به تحسین و ادای احترام کرده است. خشایارشا ، فرمانده ای بزرگ که یونان را با تمام عظمت به تسخیر خود در آورد . البته سایر پادشاهان

هخامنشی، به استثنای اردشیر سوم، به اندازه پدران خویش افتخار آفرین نبوده اند . دربرخی ازایشان باده گساری ، خوشگذرانی ، فساد ، بی درایتی و تسلّط بانوان حرمسرا برتصمیم گیری های سیاسی و اجتماعی تا به آن اندازه پیش رفت که زمینه ساز تزلزل پایه های این سلسله و تضعیف آن در برابر تهدیدات خارجی گردید. منظومه هخامنشیان ، شرحی است منظوم بر احوال پادشاهان هخامنشی که مهم ترین مرجع سرایش آن ، کتاب وزین تاریخ ایران باستان به قلم مرحوم حسن پیرنیا است. علاوه برکتاب مذکور، منابع دیگری نیزمورد استفاده چکامه سرا قرارگرفته است . شرح جزئیات برخی از وقایعی که استاد پیرنیا روایت کرده است ، از کتاب هائی چون تاریخ تمدن ویل دورانت ، ایران از آغاز تا اسلام نوشته رومن گیرشمن، داریوش وایرانیان نوشته والتر هینتس وشاهنشاهی هخامنشی نوشته امیرحسین خنجی برگرفته شده است.

«منظومه اصفهان»

منظومه اصفهان نیزمجموعه ای چند جلدی است که دفتر اوّل (تاریخ پیش از اسلام) و دفتردوّم (از ورود اسلام تا عصر ترکمانان) توسط انتشارات سازمان فرهنگی تفریحی شرداری اصفهان چاپ و رونمایی شده و دفتر سوّم آن (ظهور تا سقوط صفویّه) در آستانه چاپ قرار دارد . چکامه سرا درسالهای گذشته مترصد فرصتی بود که بواسطه آن ، دامنه تحقیق و نگارش پیرامون تاریخ ایران زمین را بر محدوده زادگاه نیاکان خود متمرکز نموده و این گونه دین خود را به این خطّه هنر پرورادا نماید .این فرصت ارزنده، به مثابه دری که پروردگار حکیم به روی او گشوده باشد ، به بهترین شکل ممکن بوجود آمد .سعادت آشنائی ومجالست با بزرگانی رایافت که برای این منظور، بهترین بودند. حضور در موسسه اصفهان شناسی و خانه ملل ، فرصتی بسیار ارزنده بود که درحدّ توان خویش از آن بهره جست. اساتید بزرگوار ، دانشمند و دلسوز این موسسه با حوصله ای زائد الوصف ، منابعی را در اختیار چکامه سرا گذاشتند که اگر جز این بود ، ماه ها وقت لازم بود که به تنهائی این منابع را شناسائی ، مطالعه و استنساخ کرده که درآن صورت نیز ازتجارب ارزنده و دلالت های حکیمانه این بزرگواران محروم می ماند. تاریخ پرباراصفهان بسیارغنی تر ازآن بود که بتوان تمامی رویدادها را درقالب یک دفتر واحد به نظم آورد. از این رو تصمیم براین

شد که این شرح منظوم را در قالب چند دفترعرضه نمایند که حداکثرحق مطلب را ادا کرده باشند . در تنظیم این اثر ، مطابق راهنمائی های اساتید ، از منابع معتبری همچون اصفهان پیش از اسلام نوشته دکترجعفری زند، مشاهیراصفهان نوشته میرسیدعلی جناب و تصحیح خانم رضوان پورعصار ، تاریخ اصفهان اثر استاد جلال الدین همائی، اصفهان اثر دکتر هنرفر ، تاریخ اصفهان به قلم مرحوم جابری انصاری و کتاب الاصفهان به قلم میر سیدعلی جناب بهره برداری شده است . در نخستین دفتر این منظومه ، آنچه ازپیدایش اصفهان،عناوین باستانی و وجوه تسمیه آنها، ادیان مردمان این خطّه ونیزحوادث و رویدادهای ادوار مختلف تاریخی در منابع مذکور موجود بوده، به نظم درآمده است . دفتر سوّم منظومه اصفهان علاوه بر کتاب ، بصورت فایل صوتی با صدای شاعر ضبط گردیده و همزمان با کتاب ارایه خواهد شد .

«منظومه خاک و خون»

منظومه خاک وخون اثری متمایز بادیگر آثارپیمان کلانترمعتمدی است. سراینده که حوزه پژوهش ومطالعه خودرا تاریخ ایران باستان می داند، درحوزه تاریخ معاصر نیز، روایات دلاوری ها وفداکاری های ایرانیان در دفاع از خاک میهن در برابر هجوم بیگانه را به نظم کشیده است. تاریخ کهن کشور عزیزمان ایران ، مصائب بسیاری که بر ایرانیان تحمیل شده اند را درخود به ثبت رسانده است . از هزاران سال پیش ، عوامل بسیاری مانند موقعیت جغرافیائی ویژه این سرزمین ، دستیابی به منابع بسیار غنی و طبیعی موجود درایران ، کشورگشائی ها و حتی در مواردی کینه و حسد کشورهای قدرتمند، آتش جنگ های بسیاری را در این کشور مشتعل کرده است . صرف نظر از نتایج این جنگ ها ، آنچه که در تمامی این رویدادها به اثبات رسیده است ، روحیات غیرتمندانه و عشق به میهن و پاسداری از اعتقادات و فرهنگ غنی ایرانیان توسط ساکنین فلات ایران بوده است. این ملّت ، ازهرنژاد و قوم ، درتمامی طول تاریخ این پیام را به دوستان و دشمنان خود رسانده اند که (ایرانیان بر سر خاک و اعتقادات و فرهنگ خود با هیچ قدرتی مسامحه نخواهند کرد). این اصل مهم ، امروزه نیز در طراحی معادلات منطقه ای و بین المللی مورد توجه قدرت های برتر جهان قرار گرفته است . این روحیات ، درنزدیکترین واقعه به تاریخ معاصر

ما و در زمان تجاوز ارتش عراق به خاک خوزستان ، باردیگر به منصه ظهور رسید . ارتش عراق ، در تابستان سال ۱۳۵۹ بطور پراکنده تعرضات خود را به سرزمین ایران آغاز کرده و در آخرین روز تابستان همان سال ، با حمله هوائی گسترده به فرودگاه های کشور و تهاجم همه جانبه به داخل مرزهای ایران زمین، جنگی دیگر، وبه عبارتی طولانی ترین جنگ متعارف قرن بیستم را برایرانیان تحمیل نمود . مردم نجیب و غیرتمند ایران زمین، ازهمان نخستین روزهای آغاز تجاوزعراق ، حراست و پاسداری از خاک سرزمین خود را برخود فرض دانسته و با چنگ و دندان ، وجب در وجب ازخاک سرزمین خود را از دشمن بازپس گرفتند . سردمداران عراق در این تهاجم ، به نادرست ، حساب ویژه ای بر هموطنان عرب خوزستانی باز کرده بودند . بدین امید که با تحریک احساسات این قوم ، اهداف خود را در خاک ایران عملی سازند ولی خیلی زود دریافتند که سرسخت ترین مدافعان ایران زمین را در پیش روی خود دارند. منظومه خاک و خون ، شرح اتفاقات دو سال نخستین جنگ، (از آغاز تهاجم دشمن تا محاصره و آزادسازی خرمشهر) را در قالب مثنوی حماسی روایت می کند . در تاریخ ادبیات ایران زمین ، اسطوره ها و قهرمانان بسیاری وجود دارند که همواره در یاد و محاوره روزمره مردم جاودانه گشته اند. این منظومه به شرح رشادت ها و از خودگذشتگی های اسطوره ها و قهرمانان تاریخ معاصر ایران پرداخته است . قهرمانانی که با خون خود ، آرامش و امنیت امروز را به ما و فرزندان ما پیشکش نموده اند . بزرگ مردان و زنانی که در آغاز جنگ و تا پیش از حضور موثر نیروهای نظامی ایران ، با کمترین امکانات و با اهدای جان خود ، روند پیشروی متجاوزین را کند نموده و همچنین دلاورانی که در عملیات های آزادسازی خرمشهر ، با بدن های خویش به مقابله با تانک های دشمن پرداخته و بزرگترین حماسه تاریخ معاصر این سرزمین را خلق کرده اند . در ادبیات معاصر ایران ، آثار بسیاری در نثر و نظم و با موضوع جنگ خلق گردیده است . از آنجا که کمتر اثر منظومی، درقالب مثنوی حماسی و با موضوع حماسه خرمشهر ، در انبوه آثاربه طبع رسیده وجود دارد ، لذا سراینده درکنار سایر آثار تاریخی ، این اثر را نیز تنظیم نموده و آن را به روح رفیع فرزندان مدافع این آب و خاک و بازماندگانشان پیشکش کرده است. این کتاب نیز توسط انتشارات سازمان فرهنگی

تفریحی شهرداری اصفهان در تابستان ۱۳۹۵ چاپ و رونمایی شد . فایل صوتی این اثر با صدای شاعر نیز ضبط و تدوین گردیده است .

«آثار در انتظار چاپ»

پیمان کلانترمعتمدی علاوه برآثارفوق، چند اثر دیگر را نیزبا موضوع تاریخ ایران باستان تنظیم ، تدوین و آماده طبع دارد .

«رنج نامه ایرانیان»

این منظومه نیزشامل چند دفتراست که سراینده درآنها، بلایا و مصایبی که درطول تاریخ بر ایرانیان تحمیل شده است را روایت می کند . دفتراوّل رنج نامه ایرانیان ، به حمله اسکندر مقدونی به ایران و شرح جنایات او اختصاص دارد. چکامه سرا باپژوهش پیرامون این رویداد، عوامل تاثیرگذاربرحمله مقدونیان ونیزتبعات و پیامدهای این هجوم تا سال ها بعد را در قالب نظم مورد بررسی و تشریح قرار داده است .

«تاریخ جامع اصفهان»

پژوهش ، مطالعه و جمع آوری منابع در تاریخ سه هزار ساله اصفهان که منجر به سرایش دفاتر منظومه اصفهان گردید، چکامه سرا را برآن داشت که این رویدادها را علاوه بر نظم ، در نثر نیز تخلیص و تدوین نماید. بزرگان تاریخ نگار این شر همچون استاد همایی، جابری انصاری ، دکتر هنرفر و سایرین ، هرکدام مقطعی از تاریخ اصفهان را به رشته تحریر درآورده اند و این شهر تاکنون ازکتاب جامع تاریخ که در یک مجلد جمع آوری شده باشد محروم بود. تاریخ سه هزارساله اصفهان هم اینک بصورت یک مجلد و درقالب نظم در دفاتر منظومه اصفهان موجود است و کلانترمعتمدی ازمدّت ها پیش جمع آوری و نگارش منثور آن را نیز آغاز کرده و از سال گذشته در ستونی اختصاصی در روزنامه عصر اصفهان و تحت عنوان تاریخ اصفهان،به علاقه مندان ارائه نموده است. چاپ کتاب تاریخ جامع اصفهان باهمکاری مرکزاصفهان شناسی و خانه ملل شهرداری اصفهان در آینده نزدیک به بازار کتاب عرضه خواهد شد .

«فرهنگ باستانی ایرانیان»

فرهنگ باستانی ایرانیان کتابی است که نگارنده بیش از یکصد مقاله تاریخی که در جراید گوناگون کشور و طی ده سال گذشته به چاپ رسانده بود را جمع آوری کرده است . در این کتاب مواردی همچون پیشینه فرهنگی ایرانیان، راویان فرهنگ باستانی ایران، تاثیر فرهنگ ایران بر همسایگان، دانش و فرهنگ و هنر ایرانیان باستان و فرهنگ سیاسی حاکم بر جامعه باستانی ایران و بسیاری دیگر از مباحث مورد بحث و تحلیل قرار گرفته است .

«فرهنگ قافیه»

فرهنگ قافیه حاصل پژوهشی است که از سالها پیش آغاز شده و تا سال های آینده نیز ادامه خواهد داشت . پیمان کلانترمعتمدی جمع آوری و تدوین واژه های هم قافیه در یک مجلد را از چندین سال پیش تا کنون دردست اقدام دارد . هدف سراینده از این کار ، جمع آوری لغات هم قافیه برای تسهیل کار شاعران و بویژه شعرای تازه کاروآماتوراست. محدودیت های یافتن قافیه همواره برای شاعران مطرح بوده وگاهی مضمون اصلی یک چکامه به دلیل نیافتن قافیه مناسب توسط شاعر به کلّی تغییر می کند. چکامه سرا با تدوین فرهنگ قافیه سعی در کاهش این محدودیّت ها برای علاقه مندان به عرصه شعر کلاسیک دارد. پیمان کلانتر معتمدی علاوه براین، آثاری همچون (پندنامه مهراسپند) شامل هنجارها و بایسته های اخلاقی و اجتماعی ایرانیان باستان درقالب مثنوی، (منظومه دوران) شامل اماکن موثر برانقلاب ۵۷ وشرح حماسی رویدادهای آنان، به سفارش صدا و سیمای مرکز اصفهان را نیز در کارنامه چکامه سرایی خود دارد .

پیمان کلانتر معتمدی در سال گذشته نمایشنامه ای بنام (فرشته و چهارسین) با موضوع کودکان درگیر با بیماری سرطان را نیز به روی صحنه برده است .

نبرد پیران و گرازان