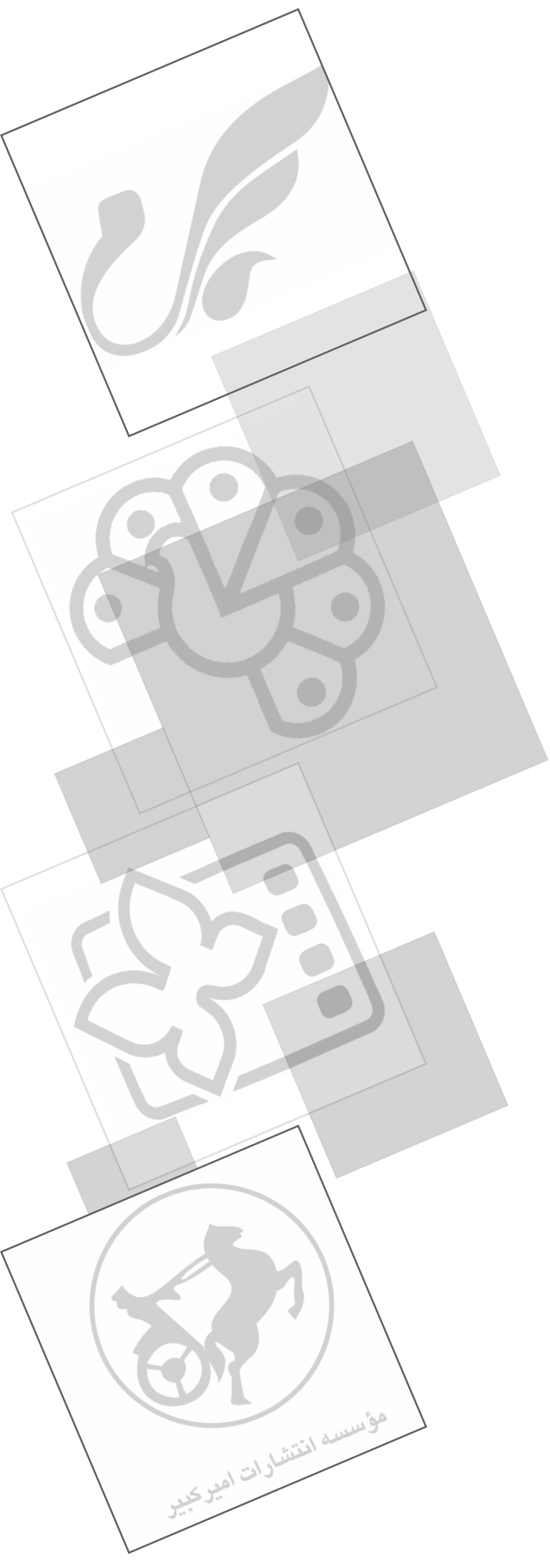


بسم الله الرحمن الرحیم

سخن سر دبیر

کوتاه زمانی اســت که از انتشــار نخستین فصلنامهٔ علمی- هنری «هنرپژوه» می‌گذرد و این در حالی اســت که شاهد استقبال دانشــجویان ، اهل علم و هنر از این فصلنامه هســتیم. ما برآنیم این فصلنامه عاملی بــرای ترویج و حمایــت از ایده‌های خلاق دانشجویی و ارتقای جایگاه پژوهش در میان آن‌ها باشــد. امید آن می رود تا نقشــی پیشــرو به مثابه فضایی برای ارائه پژوهش‌های دانشجویی که خود نشان از توان و دانش آنان است را با تمام توان ایفا نماییم. در این میان ارج می‌نهیم یاری عزیزانی که ما را همراهی نمودند و نقش بسزایی در رسیدن به اهداف و آرمان‌هایمان داشتند؛ از جمله استاد گرامی ســرکار خانم دکتر موسوی‌لر که همواره راه گشای راه‌مان بوده و هستند . ما بر این عقیده‌ایم که بدون نوشــتن، تمدن و فرهنگ بقا و رشد نمی‌یابد ، پس مشتاقانه افق روشن، پژوهش‌های دانشجویی را به نظاره نشســته‌ایم و از باری‌تعالــی مدد می‌خواهیم که ما را پشــتیبان باشد. از اســاتید، پژوهشگران و دانشــجویان گرامی در کلیه رشته‌های هنر و علوم انســانی خواســتارم که در ارتقاء فرهنگی و رشــد علمی، ما را با نوشته‌های خود یاری نمایند.

بررسی حضور نمادهای حیوانی در طراحی نشانه های معاصر ایران

رویا روزبهانی
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشکده هنر دانشگاه الزهرا

چکیده

بخشی از نشانه‌های نمادین معاصر با استفاده از نمادهای حیوانی طراحی شده‌اند. در خلال جذابیت نمادها، بحث کاربردی آنها نیز مطرح است. بررسی ابعاد گرافیکی نشانه‌ها، کیفیت و کمیت پرکاربردترین نمادهای حیوانی در چهار دهه اخیر، چگونگی استفاده از این نمادها در طراحی نشانه‌های حوزه‌های مختلف (فرهنگی، اجتماعی، تولیدی، تجاری و یا سیاسی) و مشخص نمودن جایگاه نمادهای حیوانی در طراحی نشانه‌های معاصر ایران مد نظر بوده است. در این پژوهش تلاش بر این است تا به این پرسش پاسخ دهد که اگر نمادهای حیوانی توانمندی حضور گرافیکی در نشانه‌های معاصر را دارا هستند، میزان، کمیت و کیفیت حضورشان چگونه است؟ یافتن پرکاربردترین نمادهای حیوانی و همچنین یافتن حوزه هایی که در طراحی نشانه‌های آن بیشتر از نمادهای حیوانی استفاده شده است از اهداف این پژوهش می‌باشد.

روش تحقیق در این پژوهش استفاده از منابع کتابخانه‌ای، به روش اسنادی و روش تحلیل محتوای بصری به صورت تجزیه و تحلیل آماری است.

بر اساس نتایج بدست‌آمده نمادهای حیوانی بیشترین کاربرد را در نشانه‌های اجتماعی داشته، در صورتی که این نمادها در طراحی نشانه‌های حوزه سیاسی کاربردی نداشته‌اند. از میان نمادهای مختلف حیوانی نمادهای پرندگان بالاترین درصد جامعه آماری را تشکیل داده‌اند. در بررسی تحلیل گرافیکی نشانه‌ها نمادهای حیوانی بیشتر به صورت تلفیقی با تصاویر همراه شده‌اند.

واژه‌های کلیدی:

نشانه‌های معاصر، ایران، نماد، حیوان ، گرافیک.

مقدمه

«ارتباط بصری در مفهوم گسترده آن تاریخ طولانی دارد. علائم و نشانه‌ها از بدو خلقت در اشکال مختلف تصویری همراه انسان بوده است.» (کوروباما، ۱۳۷۳: ۶). «زمانی که انسان اولیه برای یافتن غذا به شکار می‌رفت و جای پای حیوانی را بر روی گل می‌دید در واقع نوعی نشانه بصری را مشاهده می‌کرد. به بیان دیگر چشم ذهن وی، خود حیوان را تجسم می‌کرد. اثر گرافیکی می‌تواند نشانه باشد، مانند حروف الفبا، یا یک نظام نشانه‌ای دیگر را شکل دهد، مانند علائم جاده‌ای. نشانه تصویر نیست، تصاویر گرافیکی چیزی فراتر از تصویرپردازی و شبیه‌سازی چیزهایی‌ست که مشاهده یا تصور می‌شوند. آن‌ها نشانه‌هایی هستند که محتوایشان به آن‌ها معنایی واحد می‌دهد و موقعیت و حضورشان در یک شرایط خاص می‌تواند به آن‌ها مفهوم جدیدی ببخشد. امروزه طراحی لوگو یا نشانه از جمله وظایف هنرمند و طراح گرافیک می‌باشد.» (کاکائی، ۱۳۸۸: ۱). «طراحی نشانه مهم‌ترین بخش طراحی گرافیک و در عین حال مشکلترین بخش گرافیک حرفه‌ای است. نشانه (تجسم و نمایش عقاید و افکار و اجسام با تصویر) تصویر مجسم یک سازمان است و چون باید شخصیت و هویت شرکت‌ها یا افراد حقوقی را به مشتریان خود نشان دهد از این رو لازم است بارها طراحی گردند.» (Meggs, ۱۹۸۸: ۳۶۳).

«نمادها، نظام‌هایی از علائم گوناگون هستند که توسط آنها معانی نهفته در ماورای تصویر قابل دسترس می‌شوند.» (موسوی لر و بخارایی، ۱۳۸۷: ۱۱۲). استفاده از نمادهای حیوانی در فرهنگ و اساطیر اقوام مختلف و بخصوص ایران موجود است. با بررسی نشانه‌های معاصر ایران، حضور نمادهای حیوانی در طراحی نشانه‌ها به چشم می خورد. نمادها موجب افزایش بار مفهومی نشانه ها شده و به ماندگاری آنها در ذهن کمک می‌کند.

در این مقاله بررسی ابعاد گرافیکی نشانه های معاصر ایران، کمیت و کیفیت پرکاربردترین آن‌ها، چگونگی استفاده از این نمادها در طراحی نشانه‌های حوزه‌های مختلف (فرهنگی، اجتماعی، تولیدی، تجاری و سیاسی) و مشخص نمودن جایگاه نمادهای حیوانی در طراحی نشانه‌های معاصر ایران مورد پژوهش است. در این پژوهش فرض بر این است که نمادهای حیوانی توانمندی حضور گرافیکی در نشانه‌های معاصر را دارا هستند و بر اساس این پرسش‌ها روند پژوهش پیش می‌رود:

۱- اگر نمادهای حیوانی توانمندی حضور گرافیکی در نشانه‌های معاصر را دارا هستند، میزان، کمیت و کیفیت حضورشان چگونه است؟

۲- نمادهای حیوانی بیشتر در طراحی نشانه‌های کدام حوزه‌ها به کار گرفته شده‌اند؟

در پاسخ به پرسش‌های فوق، جامعه آماری مورد بررسی به صورت انتخابی از میان نشانه‌های معاصر ایران تعداد ۲۳۴ نشانه که ویژگی مشترک آن‌ها استفاده از نماد حیوانی در طراحی نشانه بوده و با توجه به موازین فنی طراحی انتخاب شده است. درباره پیشینه پژوهش می‌توان اظهارداشت، تالیفاتی پیرامون نشانه نگاشته شده است اما تاکنون پژوهشی در قالب مقاله درباره بررسی نمادهای حیوانی در طراحی نشانه های معاصر ایران انجام نگرفته است. دکتر اشرف السادات موسوی‌لر و بهاره بخارایی مقاله‌ای با عنوان "کاربرد نمادهای گیاهی در طراحی نشانه‌های معاصر ایران"در سال ۱۳۸۷نگاشته‌اند و نمادهای گیاهی را در طراحی نشانه مورد بررسی قرار داده‌اند، لازم به ذکر است که این مقاله در به ثمر رسیدن پژوهش حاضر بسیار راه‌گشا بوده است. تفاوت این پژوهش با پژوهش‌های قبلی در بررسی به طور خاص نمادهای حیوانی در طراحی نشانه‌های معاصر ایران و یافتن چگونگی استفاده از آن‌ها می‌باشد.

نماد

«حقایـق و وقایع بیشـماری که در ماوراء درک بشـر قرار دارند او را واداشـته تا برای اندیشـه‌ها و مفاهیمی که بیان، فهم و توصیف کلامی آنها مشکل بوده اسـت، نظام‌هایی از علائم گوناگون ابداع کند. کارل گوسـتاو یونـگ[1] واژه یا تصویر را زمانـی نماد می‌داند که متضمن چیزی در ماوراء معنای آشـکار خود باشد.» (هوهنه‌گر، ۱۳۷۶،۱۳). «نمـاد[2]در معنای عام: بازنمایی ادبی یا هنری صفت یا وضعیتی با وسـاطت یک نشانه، و در معنای خاص: تأویل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشـخصات پویای آن موضوع بـه صفات ویژه شـکل، رنگ و حرکت می‌باشـد» (پاکباز، ۱۳۹۰ ۶۰۴).

نشانه

«لوگو[3] نشـانه یا تمثیل گرافیکی است که معمولاً توسط شرکت‌ها و سـازمان‌های تجـاری و حتـی اشـخاص حقیقی بـه کار گرفته می‌شود و به آن‌ها کمک می‌کند تا به سرعت شناخته شده و ترویج یابند»(Wheeler, ۲۰۰۹: ۴). «نشـانه نامی تصویری اسـت که سـاده، مختصر، مؤثر و موجز، موضوع را تجسم می‌کند و کاربرد و عملکرد معینی دارد. نشـانه پدیده‌ای نیسـت که تازه به وجود آمده باشـد بلکه قدمت آن به عهد باستان برمی‌گردد. در آن زمان حک کردن بر روی اشـیاء هنری متداول بوده اسـت» (کاکائی، ۱۳۸۸، ۲).مرتضی‌ممیزدرکتاب‌مجموعه‌نشـانه‌های فرهنگی و تجارتی خود درباره نشانه می‌گوید:« نشانه، تصویر نام است؛ نامی تصویری است که سـاده، مختصر، موثر و موجز، موضوع را تجسم می‌کند.»(ممیز، ۱۳۶۲: ۸). «نشـانه در طراحی گرافیک در واقع نمادی است که در جهت معرفی یک شغل، رویداد، شخص یا یک هویت به‌کار می‌رود و از این لحاظ، نقش به‌سـزایی در نمایش بهتر مفاهیم دارد. عموم مـردم کلمه «آرم» را به جای «نشـانه» می‌شناسـند. آرم کلمه‌ای فرانسوی است که به اسـتناد فرهنگ «معین»، به عنوان نشانه‌ای مشـخص و معرف دولت، اداره، موسسه، کارخانه و مانند آن تعریف شـده اسـت» (موسـوی لر و بخارایی، ۱۳۸۷، ۱۱۳).آنچه می‌توان درمورد نشـانه و خصوصیات آن متذکر شـد این اسـت که نشـانه بایستی دارای ویژگی‌های خاص باشد تا بتواند به عنوان یک نشانه موفق طی سـالیان سال دوام و بقا یابد. برخی از این مشخصه‌ها به شرح زیر هستند: «سـادگی، زیبایی، انسجام، وحدت شکل، قابلیت کارآیی در اشـکال مختلف، عدم تشـابه با علائـم دیگر، دارا بودن روحیـه‌ای مجموعه‌ی نشـانه با موضوع، رنگی بودن، بسـادگی در خاطره سـپرده شـدن، گویا بـودن، دارای اجـرای دقیق و صحیح بودن» (کوروباما، ۱۳۷۳: ۷).

تحلیل کمـی و محتوایـی نمادهای حیوانـی در طراحی نشانه‌های معاصر

در ایـن پژوهش سـعی شـده در بخش‌های فرهنگـی، اجتماعی، تجاری، تولیدی و سیاسی و در ۸ گروه نشانه در بخش‌های پرندگان، پسـتانداران، ماهی‌ها، خزندگان، سخت‌پوستان، حشرات، دوزیستان و حیوانات اسـاطیری، تقسیم‌بندی‌های دقیقی اعمال گردد و سپس مورد تجزیه و تحلیل محتوایی قرار گیرند. این بررسـی‌ها در سـه جدول موضوعی به سرانجام رسیده است.

طبق مشـاهدات جدول شـماره یک، به ترتیـب فراوانی، نمادهای حیوانی در کل جامعه آماری عبارتند از:

۱- پرنـدگان با فراوانی ۵۶/۴۱ درصد، ۲- پسـتانداران با فراوانی ۲۰/۰۹درصـد، ۳- ماهی‌هـا با فراوانی ۸/۵۵ درصـد، ۴- حیوانات اسـاطیری با فراوانی ۸/۱۲ درصد، ۵- خزنـدگان با فراوانی ۴/۷۰ درصد، ۶- حشـرات با فراوانی ۱/۲۸ درصد، ۷- سخت‌پوسـتان با فراوانی ۰/۴۳ درصد، ۸- دوزیستان با فراوانی ۰/۴۳ درصد.

همانطور که در جدول شـماره ۱ مشاهده می‌شود، بیشترین جامعه آماری مربوط به نمادهای پرندگان است که در بین آنها، ۵۰ درصد بـه مفهوم کلی پرنده اشـاره دارد و نوع خاصـی را مطرح نمی‌کند، تصویر کبوتر ۹/۰۹ درصد، تصویر خروس ۶/۸۲ درصد، تصویر کلاغ ۶/۰۶ درصد، تصویر عقاب و مرغ هر کدام ۵/۳۰ درصد، تصویر جغد و طـاووس هر کـدام ۳/۰۳ درصد، تصویر جوجه و گنجشـگ هر کدام ۲/۲۷ درصد، تصویر پرسـتو و پلیـکان هر کدام ۱/۵۲ درصد و تصویر هدهد، شـاهین، مرغابی، مرغ دریایی و قو هرکدام ۰/۷۶ درصد می‌باشند که مجموعه نمادهای پرندگان را شامل میشوند. در نشانه‌هایی که به نوع پرنده اشاره شده است، «کبوتر بیشترین نماد را تشـکیل میدهد، کبوتر نماد آشـتی و مظهر صفا و پاکی اسـت» (مجیدی، ۱۳۸۲، ۹). شـاید بتوان فراوانی نمـاد کبوتر را با مفهوم نمادین آن همسو دانست.

در نمادهای پسـتانداران، تصویر اسـب ۳۶/۱۷ درصـد، تصویر بز ۲۵/۵۳ درصد، تصویر گاو ۲۱/۲۸ درصد، تصاویر شـیر و شـتر هر کدام ۴/۲۶ درصد، تصاویر فیل، نهنگ، آهو و سـگ هر کدام ۲/۱۳ درصد می‌باشند که مجموعه نمادهای پستانداران را شامل می‌شوند.

در نمادهـای ماهـی ۹۵ درصد به مفهوم کلی ماهی اشـاره دارد و نـوع خاصی را مطرح نمی‌کنـد.«از آنجا که ماهی در آب اسـت و آب زلال و پاک، نشـان‌دهنده شـادابی و تازگی اسـت و چون در جنبش و تحرک اسـت، پویایی و سـرزندگی به ارمغـان میآورد از ایـن رو ماهی نزد ایرانیـان از جایگاه ویژه‌ای برخوردار می‌باشـد» (صباغ پور، ۱۳۸۸: ۳۱). در نماد خزندگان، تصاویر طراحی شـده به تصویر مار اشـاره دارند و نوع دیگری از خزندگان طراحی نگردیده اسـت. در نمادهای حشـرات نیز تنها تصویر پروانه اسـتفاده شده است. نمادهای سختپوسـتان و دوزیستان کمترین میزان کاربرد را داشـته است. در نمادهای اساطیری ۸۹/۴۷ درصد به انواع حیوانات اسـاطیری و ۱۰/۵۳ درصـد به تصویر سـیمرغ اختصاص دارد که مجموعه نمادهای حیوانات اساطیری را شامل می‌شوند.

بانک یاسارگاد

جدول شماره ۱ - بررسی فراوانی کاربرد نمادهای حیوانی در طراحی نشانه های معاصر ایران											
اشکال حیوانی	مجموع	درصد	حیوان	فرهنگی	اجتماعی	تجاری	تولیدی	سیاسی	مجموع	درصد در شاخه	درصد در کل
پستانداران	۴۷	٪۲۰,۰۹	گاو	۱	۱	۰	۸	۰	۱۰	٪۲۱,۲۸	٪۴,۲۷
			بز	۴	۲	۳	۳	۰	۱۲	٪۲۵,۵۳	٪۵,۱۳
			اسب	۷	۴	۱	۵	۰	۱۷	٪۳۶,۱۷	٪۷,۲۶
			شتر	۰	۱	۰	۱	۰	۲	٪۴,۲۶	٪۰,۸۵
			فیل	۰	۰	۰	۱	۰	۱	٪۲,۱۳	٪۰,۴۳
			شیر	۱	۰	۱	۰	۰	۲	٪۴,۲۶	٪۰,۸۵
			نهنگ	۰	۰	۰	۱	۰	۱	٪۲,۱۳	٪۰,۴۳
			آهو	۰	۰	۱	۰	۰	۱	٪۲,۱۳	٪۰,۴۳
			سگ	۱	۰	۰	۰	۰	۱	٪۲,۱۳	٪۰,۴۳
ماهی ها	۲۰	٪۸,۵۵	انواع ماهی	۲	۲	۸	۷	۰	۱۹	٪۹۵,۰۰	٪۸,۱۲
			قزل آلا	۰	۰	۰	۱	۰	۱	٪۵,۰۰	٪۰,۴۳
خزندگان	۱۱	٪۴,۷۰	مار	۳	۴	۴	۰	۰	۱۱	٪۱۰۰,۰۰	٪۴,۷۰
پرندگان	۱۳۲	٪۵۶,۴۱	انواع پرندگان	۲۲	۳۲	۵	۷	۰	۶۶	٪۵۰,۰۰	٪۲۸,۲۱
			کبوتر	۷	۵	۰	۰	۰	۱۲	٪۹,۰۹	٪۵,۱۳
			خروس	۲	۳	۱	۳	۰	۹	٪۶,۸۲	٪۳,۸۵
			قو	۰	۰	۰	۱	۰	۱	٪۰,۷۶	٪۰,۴۳
			جغد	۳	۰	۰	۱	۰	۴	٪۳,۰۳	٪۱,۷۱
			عقاب	۱	۶	۰	۰	۰	۷	٪۵,۳۰	٪۲,۹۹
			مرغ	۰	۱	۲	۴	۰	۷	٪۵,۳۰	٪۲,۹۹
			مرغ دریایی	۰	۰	۱	۰	۰	۱	٪۰,۷۶	٪۰,۴۳
			کلاغ	۴	۴	۰	۰	۰	۸	٪۶,۰۶	٪۳,۴۲
			طاووس	۰	۱	۱	۲	۰	۴	٪۳,۰۳	٪۱,۷۱
			جوجه	۱	۰	۱	۱	۰	۳	٪۲,۲۷	٪۱,۲۸
			گنجشک	۲	۰	۱	۰	۰	۳	٪۲,۲۷	٪۱,۲۸
			پرستو	۰	۲	۰	۰	۰	۲	٪۱,۵۲	٪۰,۸۵
			مرغابی	۱	۰	۰	۰	۰	۱	٪۰,۷۶	٪۰,۴۳
			پلیکان	۱	۱	۰	۰	۰	۲	٪۱,۵۲	٪۰,۸۵
			شاهین	۱	۰	۰	۰	۰	۱	٪۰,۷۶	٪۰,۴۳
			هدهد	۱	۰	۰	۰	۰	۱	٪۰,۷۶	٪۰,۴۳
سخت‌پوستان	۱	٪۰,۴۳	میگو	۰	۰	۰	۱	۰	۱	٪۱۰۰,۰۰	٪۰,۴۳
دوزیستان	۱	٪۰,۴۳	قورباغه	۰	۰	۰	۱	۰	۱	٪۱۰۰,۰۰	٪۰,۴۳
حشرات	۳	٪۱,۲۸	پروانه	۱	۱	۱	۰	۰	۳	٪۱۰۰,۰۰	٪۱,۲۸
حیوانات اساطیری	۱۹	٪۸,۱۲	انواع حیوانات اساطیری	۵	۷	۳	۲	۰	۱۷	٪۸۹,۴۷	٪۷,۲۶
			سیمرغ	۱	۱	۰	۰	۰	۲	٪۱۰,۵۳	٪۰,۸۵
مجموع تعداد کل در هر حوزه				۷۲	۷۸	۳۴	۵۰	۰	۲۳۴		
درصد هر حوزه از کل				٪۳۰,۷۷	٪۳۳,۳۳	٪۱۴,۵۳	٪۲۱,۳۷	٪۰,۰۰			

ماخذ: نگارنده

نمونهای از مجموعه نشانه‌های انتخابی در گروههای ۸گانه

پرندگان	پستانداران	ماهی‌ها	خزندگان	حیوانات اساطیری	حشرات	سخت‌پوستان	دوزیستان
شرکت بن آسیا تجارت خارجی	شرکت دامداری و کشاورزی ایران دام	شرکت سردآبی تولید کننده ماهی	بیمارستان آزادی	بانک پاسارگاد	جشنواره فیلمهای کودکان و نوجوانان	شرکت ستاره دیر	شرکت وک وک تولید کننده کنسرو قورباغه
شرکت سی تو تولید کننده پیراهن مردانه	فروشگاه آهو	صنایع غذایی دریایی	مجله دارو درمان	شرکت مسافرتی تورهای ایران	انجمن حمایت از حقوق کودکان		
موسسه تولیدی لوازم التحریر	شرکت تولید کننده ماهی	شرکت شیلات	دانشگاه علوم پزشکی تهران	جشنواره بین المللی فیلم فجر	نشانه طراح داریوش مختاری		

ماخذ: نگارنده

در مورد فراوانی کاربرد نمادهای حیوانی در پنج موضوع طبقه‌بندی شده در جدول شماره ۱، کمیت این نشانه‌ها به ترتیب زیر می‌باشد: نشانه‌های اجتماعی با فراوانی ۳۳/۳۳ درصد، نشانه‌های فرهنگی با فراوانی ۳۰/۷۷ درصد، نشانه‌های تولیدی با فراوانی ۲۱/۳۷ درصد، نشانه‌های تجاری با فراوانی ۱۴/۵۳ درصد، نشانه‌های سیاسی صفر درصد.

لازم به یادآوری است که اختلاف درصدها در میزان کاربرد نمادهای حیوانی در حوزه‌های اجتماعی و فرهنگی نزدیک بوده، نمادهای اجتماعی تقریباً ۱۰ درصد بیشتر از نمادهای فرهنگی است.نمادهای حیوانی در حوزه اجتماعی بیش از سه برابر میزان استفاده آن در نشانه‌های حوزه تجاری و بیش از ۱/۵ برابر میزان استفاده آن در نشانه‌های حوزه تولیدی می‌باشد. در نتیجه می‌توان گفت که نمادهای حیوانی بیشترین کاربرد را در نشانه‌های اجتماعی دارند. در جامعه آماری مورد بحث بیشترین کاربرد را نمادهای پرندگان و پستانداران دارا هستند.

نمونه‌ای از مجموعه نشانه‌های انتخابی در حوزه‌های ۵گانه

فرهنگی	اجتماعی	تجاری	تولیدی	سیاسی
				——
همایش منطق الطیر	هتل آزادی	شرکت بازرگانی شیلات ایران	خوراک دام و طیور روانسر	
				——
دانشگاه تهران	اداره پست	شرکت بن آسیا تجارت خارجی	مجتمع پرورش ماکیان	
				——
انجمن فیلمسازان جانبخشی ایران	هتل اینترنشنال ابوظبی	شرکت طیفور پاد	شیر و لبنیات	

ماخذ: نگارنده

نشانه‌های حوزه فرهنگی (مربوط به جدول شماره ۲)

نشانه‌های فرهنگی، ۳۰/۷۷ درصد کل جامعه آماری را تشکیل می‌دهند. با بررسی مجموعه نشانه‌های فرهنگی با زیر مجموعه ۷۲ نشانه، می‌توان آنها را به سه دسته تقسیم کرد: ۱- فعالیت‌ها و موسسات فرهنگی – هنری با فراوانی۵۴ درصد، ۲- رسانه‌ها با فراوانی ۳۵ درصد،۳- موسسات و فعالیت‌های علمی – آموزشی با فراوانی ۱۱ درصد.

بخش اول که به موضوعات مرتبط با فرهنگ و هنر اختصاص یافته، به ترتیب شامل ۲۷ موسسه، ۷ گردهمایی و۵ جشنواره است. طرح‌های نمادین پرندگان به نسبت سایر نمادها، در طراحی نشانه‌های موسسات و فعالیت‌های فرهنگی هنری بیشترین کاربرد را داشته‌اند. به طوری که در طراحی ۴۴/۴۴ درصدنشانه‌های موسسات و فعالیت‌ها از طرح‌های پرندگان استفاده شده است. البته میزان کاربرد نمادهای پستانداران نیز در این مجموعه بسیار نزدیک به نمادهای پرندگان می‌باشد و تقریباً به نسبت مساوی بوده است. در طراحی نشانه‌های گردهمایی‌ها نیز بیشترین کاربرد را نماد پرندگان با ۵۱/۷۱ درصد داشته است. در طراحی نشانه‌های جشنواره‌ها به نسبت مساوی از نماد پرندگان و حیوانات اساطیری استفاده شده است.

بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که نمادهای پرندگان با۷۴/۰۷ درصد، بیشترین کاربرد بخش نشانه‌های موسسات و فعالیت‌های فرهنگی – هنری را دارا می‌باشد.

بخش دوم شامل نشریات و فعالیت‌های سینمایی است که ۳۵ درصد کل نشانه‌های فرهنگی را شامل می‌شود و با عناصر پرندگان، خزندگان، حیوانات اساطیری و پستانداران طراحی شده‌اند. در طراحی نشانه‌های مربوط به نشریات، بیشترین کاربرد نمادین متعلق به طرح‌های پرندگان با ۸۰ درصد است.

بخش سوم موسسات و فعالیت‌های آموزشی و دانشگاه‌ها را شامل می‌شود. در این میان طرح‌های نمادین پرندگان با فراوانی۷۵ درصد، بیشترین کاربرد را داشته‌اند و ۲۵ درصدنیز متعلق به طرح‌های نمادین خزندگان است.

به طور کلی فراوانی کاربرد نمادهای حیوانی در طراحی نشانه‌های فرهنگی، به ترتیب به شرح زیر است:

طرح‌های پرندگان با فراوانی ۶۳/۸۹ درصد، طرح‌های پستانداران با فراوانی ۱۹/۴۴ درصد، طرح‌های حیوانات اساطیری با فراوانی ۸/۳۳ درصد، طرح‌های خزندگان با فراوانی ۴/۱۷ درصد، طرح‌های ماهی‌ها با فراوانی ۲/۷۸ درصد، طرح‌های حشرات با فراوانی ۱/۳۹ درصد، طرح‌های دوزیستان و سخت‌پوستان صفر درصد. در نهایت مشاهده می‌شود که حضور نمادین طرح‌های پرندگان به وضوح پر رنگ‌تر از سایر نمادها است.

نشانه‌های حوزه اجتماعی(مربوط به جدول شماره ۲)

این جامعه آماری ۳۳/۳۳ درصد کل نشانه‌ها را تشکیل می‌دهند. به دلیل فراوانی موضوعی، نشانه‌های این بخش به چهار دسته تقسیم شده‌اند: خدماتی با فراوانی ۴۱/۰۳ درصد، سازمان‌ها و مراکز دولتی با فراوانی ۱۴/۱۰ درصد، مراکز رفاهی با فراوانی ۸/۹۷ درصد و موارد متفرقه با فراوانی ۳۵/۹۰ درصد. طبق جدول شماره ۲ مشاهده می‌شود که در طراحی نشانه‌های مربوط به مراکز خدماتی۵۹/۳۶ درصد از نمادهای پرندگان، ۱۸/۷۵ درصد از نمادهای پستانداران، ۱۵/۶۳ درصد از نمادهای حیوانات اساطیری، ۶/۲۶ درصد از نمادهای خزندگان استفاده شده است. در طراحی نشانه‌های مراکز و فعالیت‌های دولتی، به ترتیب فراوانی کاربرد، پرندگان ۴۵/۴۵ درصد، پستانداران ۱۸/۱۹ درصد، ماهی‌ها، خزندگان، حشرات و حیوانات اساطیری به نسبت مساوی ۹/۰۹ درصد می‌باشند. در طراحی نشانه‌های مربوط به مراکز رفاهی ۸۵/۷۱ درصد به نمادهای پرندگان و ۱۴/۲۸ درصد به نمادهای خزندگان تعلق دارد.

در مجموع می‌توان فراوانی کاربرد نمادهای حیوانی را در موضوع اجتماعی به صورت زیر طبقه بندی کرد:

طرح‌های پرندگان با فراوانی ۷۰/۵۲ درصد، طرح‌های پستانداران با فراوانی ۱۰/۲۵ درصد ،طرح‌های حیوانات اساطیری با فراوانی ۱۰/۲۵ درصد، طرح‌های خزندگان با فراوانی ۵/۱۳ درصد، طرح‌های ماهی‌ها با فراوانی ۲/۵۶ درصد، طرح‌های حشرات با فراوانی ۱/۲۹ درصد، طرح‌های دوزیستان و سخت‌پوستان صفر درصد.

نشانه‌های حوزه تجاری (مربوط به جدول شماره ۲)

تعداد نشانه‌های تجاری ۱۴/۵۳ درصد کل جامعه آماری را تشکیل داده‌اند. ترتیب فراوانی کاربرد نمادهای حیوانی در طراحی نشانه‌های تجاری به شرح زیر است:

طرح‌های پرندگان با فراوانی ۳۵/۳۰ درصد، طرح‌های ماهی‌ها با فراوانی ۲۳/۵۲ درصد، طرح‌های پستانداران با فراوانی ۱۷/۶۵ درصد،

جدول شماره ۲- بررسی کمیت کاربرد نمادهای حیوانی در نشانه های معاصر ایران

حوزه	مجموع و درصد			پرندگان	ماهی‌ها	خزندگان	سخت پوستان	حشرات	حیوانات اساطیری	دوزیستان	پستانداران	مجموع	درصد در حوزه	درصد در کل جامعه آماری
فرهنگی	۷۲ ٪۳۰,۷۷	فرهنگی هنری	۳۹ ٪۵۴	موسسات و فعالیت‌ها	۱	۰	۰	۰	۳	۰	۱۱	۲۷	٪۳۷,۵۰	٪۱۱,۵۴
				جشنواره ۲	۰	۰	۰	۱	۲	۰	۰	۵	٪۶,۹۴	٪۲,۱۴
				گردهمایی ۶	۱	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۷	٪۹,۷۲	٪۲,۹۹
		رسانه	۲۵ ٪۳۵	نشریات ۱۷	۰	۱	۰	۰	۰	۰	۳	۲۱	٪۲۹,۱۷	٪۸,۹۷
				فیلم و سینما ۳	۰	۰	۰	۰	۱	۰	۰	۴	٪۵,۵۶	٪۱,۷۱
		علمی و آموزشی	۸ ٪۱۱	موسسات و فعالیت‌ها ۵	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۵	٪۶,۹۴	٪۲,۱۴
				دانشگاه‌ها ۱	۰	۲	۰	۰	۰	۰	۰	۳	٪۴,۱۷	٪۱,۲۸
درصد در حوزه				۶۳،۸۹	۲،۷۸	۴،۱۷	۰	۱،۳۹	۸،۳۳	۰	۱۹،۴۴			
اجتماعی	۷۸ ٪۳۳,۳۳	خدماتی		۱۹	۰	۲	۰	۰	۵	۰	۶	۳۲	٪۴۱,۰۳	٪۱۳,۶۸
		سازمانها و مراکز دولتی		۵	۱	۱	۰	۱	۱	۰	۲	۱۱	٪۱۴,۱۰	٪۴,۷۰
		مراکز رفاهی		۶	۰	۱	۰	۰	۰	۰	۰	۷	٪۸,۹۷	٪۲,۹۹
		متفرقه		۲۵	۱	۰	۰	۰	۲	۰	۰	۲۸	٪۳۵,۹۰	٪۱۱,۹۷
درصد در حوزه				۷۰،۵۲	۲،۵۶	۵،۱۳	۰	۱،۲۹	۱۰،۲۵	۰	۱۰،۲۵			
تجاری	۳۴ ٪۱۴,۵۳	موسسات و شرکت‌ها		۱۲	۸	۴	۰	۱	۳	۰	۶	۳۴	٪۱۰۰,۰۰	٪۱۴,۵۳
تولیدی	۵۰ ٪۲۱,۳۷	صنایع غذایی		۱۲	۸	۰	۱	۰	۰	۱	۴	۲۶	٪۵۲,۰۰	٪۱۱,۱۱
		کشت و دامداری		۱	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۶	۷	٪۱۴,۰۰	٪۲,۹۹
		تولیدات خانگی		۴	۰	۰	۰	۰	۱	۰	۰	۵	٪۱۰,۰۰	٪۲,۱۴
		تولیدات اداری		۱	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۱	٪۲,۰۰	٪۰,۴۳
		متفرقه		۱	۰	۰	۰	۰	۱	۰	۹	۱۱	٪۲۲,۰۰	٪۴,۷۰
درصد در حوزه				۳۸	۱۶	۰	۲	۰	۴	۲	۳۸			
سیاسی	۰ ٪۰	موسسات و فعالیت‌ها		۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	٪۰,۰۰	٪۰,۰۰

طرح‌هـای خزندگان بـا فراوانی ۱۱/۷۶ درصـد، طرح‌های حیوانات اساطیری با فراوانی ۸/۸۲ درصد، طرح های حشرات با فراوانی ۲/۹۵ درصد، طرح‌های دوزیستان و سخت پوستان صفر درصد.

نشانه‌های حوزه تولیدی(مربوط به جدول شماره ۲)

نشـانه‌های تولیدی ۲۱/۳۷ درصد کل نشانه ها را تشکیل می‌دهند. به دلیـل فراوانی موضوعی، نشـانه‌های این بخش به پنج دسـته تقسـیم شـده‌اند: ۱- صنایع غذایی با فراوانی ۵۲ درصد، ۲- کشت و دامـداری با فراوانـی ۱۴ درصد، ۳- تولیدات خانگـی با فراوانی ۱۰ درصـد، ۴- تولیـدات صنعتـی با فراوانی ۲ درصـد، ۵- موارد متفرقه ۲۲ درصد. در بخش صنایع غذایی بیشـترین کاربرد متعلق به نماد پرندگان با ۴۶/۱۵ درصد می‌باشـد. ۳۰/۷۶ درصد نمادهای ماهی‌ها، ۱۵/۳۸ درصد نمادهای پستانداران، ۳/۸۶ درصد نمادهای سخت‌پوستان و دوزیسـتان(هر کدام به صورت جداگانه)، مجموعه نمادهای حیوانی بخش صنایع غذایی را تشکیل می‌دهند.

در بخـش کشـت و دامداری بیشـترین نمادهای حیوانـی مربوط به نمادهای پستانداران با ۸۵/۷۱ درصد می‌باشد در طراحی نشانه‌های این بخش از نمادهای پرندگان با ۱۴/۲۸ درصد نیز اسـتفاده گردیده است. در طراحی نشـانه‌های بخش‌تولیـدات خانگـی از دو نماد حیوانی اسـتفاده گردیده اسـت. نمادهای پرندگان با ۸۰ درصد و حیوانات اساطیری ۲۰ درصد مجموعه نمادهای این بخش را شامل می‌شوند. نمادهای پرندگان تنها نماد کاربردی در بخش تولیدات اداری است. در بخش موارد متفرقه نیز ۸۱/۸۲ درصد از نمادهای پسـتانداران و ۹/۰۹ درصـد از نمادهای حیوانات اسـاطیری و ۹/۰۹ درصد نیز از نمادهای پرندگان استفاده شده است.

نشانه‌های حوزه سیاسی (مربوط به جدول شماره ۲)

بر اسـاس آمار بدست آمده، نمادهای حیوانی در طراحی نشانه‌های معاصر ایران در حوزه سیاسی کاربردی نداشته‌است.

تحلیل گرافیکی نشانه‌ها:

به طور کلی می توان نشانه ها و علائم تصویری را به دو دسته تقسیم کرد:

۱- نشـانه‌های تصویری (تلفیـق تصویر + تصویر): «در این‌گونه از نشـانه‌ها، همانطور که از عنوان آن مشـخص می‌گردد، عوامـل و نمادهای بـکار رفته دارای قابلیت تصویری می‌باشـند» (کوروباما، ۱۳۷۳، ۹). «نشانه‌های تصویری، تصویر خلاصه شده‌ای از شـکل‌های طبیعت، انسـان و حیوان را نشـان می‌دهد. این نوع نشـانه‌ها به دلیـل گوناگونی کیفیت پیام و مفهومی سـمبلیکی، به چهار بخش تقسـیم می‌شـوند:۱- تصاویری که مفهوم سـمبلیک آن‌هـا با موضوع رابطه غیرمسـتقیم دارند. مانند تصویر، خورشـید، شـیر، عقاب، تصاویر افسـانه‌ای و اسـاطیری به عنوان نشانه‌ای از ماهیت موضوع. ۲- تصاویری که مفهوم سـمبلیک آن‌ها با موضوع رابطه مسـتقیم دارند. مانند نشانه موسسه تولید شیر و لبنیات که از تصویر گاو در آن اسـتفاده شده اسـت. ۳- تصاویری که با موضوع رابطه‌ای نه مستقیم و نه غیرمستقیم دارند و انتخاب آن‌ها به عنوان نشـانه نمایش از بسـتگی موضوع با قدمت سنتی یا ملی تصویری اسـت مانند انتخاب نقوش بومی و ملی برای نشـانه. ۴- تصاویر و نقوش مجرد و انتزاعی که حاوی مفهوم و اشـاره‌ای نیسـتند، بلکه پس از انتخاب آن‌ها بعنوان نشانه، به تدریج معرف مفاهیم کار برای موضوع می‌شوند» (کاکائی، ۱۳۸۸: ۲).

۲- نشانه‌های نوشتاری (تلفیق نوشته + تصویر):

«عناصر تشـکیل دهنده این نوع نشـانه‌ها حروف، اعداد یا کلمات هسـتند» (کوروباما، ۱۳۷۳، ۱۰). این نشانه‌ها به سه بخش تقسیم می‌شـوند: ۱- مونوگرام[۴] : نشـانه‌هایی که با حرف اول نام موضوع طراحی شـده انـد. ۲- لوگو تایپ[۵]: نشـانه هایی کـه از نام کامل موضوع طراحی شـده اند.۳- پیکتوگرام[۶]: «ایـن تصاویر گاه بطور کامـلا انتزاعی، گاه تصویری (فیگوراتیو) و گاه از نوشـته و حروف تشـکیل شده اند مانند نشـانه‌های راهنمایی و رانندگی، نشانه‌های ورزشی، نشـانه‌های فرودگاهی، بیمارستانی و ...» (کاکائی، ۱۳۸۸، ۳). «پیکتوگـرام ها معمولاً برای بیان تصویری سـاده و روان مورد استفاده قرار می‌گیرند. این مفاهیم می‌توانند هشدار دهنده، راهنمایی کننده و یا اشکال دیگری باشند در این نوع طراحی ممکن است نوع تصاویر استفاده شده با حذف چند بخش از عناصر اضافی، یک فرم طبیعی پیدا نماید و یا در مرحله دیگری ممکن است علاوه بر حذف این بخش‌ها، در مجموعه‌ی تصویر نیز تغییر شکل صورت‌گیرد»(کوروباما، ۱۳۷۳: ۷).

جدول شماره ۳ نشان میدهد که نشانه‌های تصویری (تلفیق تصویر + تصویـر) بیش از نیمی از کل جامعـه آماری را به خود اختصاص داده‌اند. نشـانه‌های تصویری ۶۶ درصد و نشـانه‌های نوشتاری ۳۴ درصد می‌باشند.

فراوانـی کاربرد نمادهای حیوانی در بخش نشـانه‌های تصویری به ترتیب بیشترین میزان بهره‌گیری از اشکال، پرندگان با فراوانی ۵۹ درصد، پستانداران با فراوانی ۱۸ درصد، ماهی‌ها با فراوانی ۹ درصد، حیوانات اساطیری با فراوانی ۷ درصد، خزندگان با فراوانی ۵ درصد، حشـرات و سخت‌پوستان نیز هر کدام با فراوانی ۱ درصد. از نتیجه بررسی این آمار می‌توانیم به تفوق و فراوانی معنادار اشکال پرندگان در نشانه‌های «تصویری» پی ببریم.

با بررسی ۱۵۴ نشانه تلفیقی تصویر + تصویر نشان می‌دهد که تصویر نمادین حیوان در نشـانه های تلفیقی تصویر + تصویر، با شکل های تصویر طبیعی ، طبیعت، انسـان، گیاه، شـی و حیوان تلفیق می‌شود. آنچه از جدول شـماره ۳، بخش نشـانه‌های تلفیق تصویر + تصویر می‌توان نتیجه گرفت این است که بیشترین کاربرد به ترتیب فراوانی در نشـانه های تلفیق با شـی با فراوانی ۵۰ درصد، تلفیق با تصویر طبیعی بـا فراوانی ۳۱ درصد، تلفیق با حیوان بـا فراوانی ۱۰ درصد، تلفیق با طبیعت با فراوانی ۴/۵ درصد، تلفیق با انسان با فراوانی ۲/۵ و تلفیق با گیاه با فراوانی ۲درصد.چنانچه مشاهده می‌شود تصویر اشیا بیشترین و تصویر گیاه کمترین فراوانی تلفیق با تصویر نمادین حیوان را در نشانه‌های تلفیقی تصویر + تصویر دارند.

در جدول شماره ۳ نشانه های تصویری به سه بخش تقسیم شده‌اند: لوگـو تایپ با فراوانـی ۲۸ درصد، مونوگرام بـا فراوانی ۶ درصد ، پیکتوگـرام با فراوانی ۶۶ درصد. نتیجه بررسـی ۸۰ نشـانه تلفیقی تصویر + نوشته نشان می‌دهد که فراوانی نشانه‌های پیکتوگرام بیش از دو برابر کل نشـانه‌های نوشتاری است. ۴۷/۱۶ درصد نمادهای پرندگان و ۲۸/۳۰ درصد نمادهای پسـتانداران بیشـترین کاربرد را در طراحی نشـانه های بخش پیکتوگرام دارند. در نشانه‌هایی که به صورت لوگوتایپ طراحی گردیده‌اند بیشـترین کاربرد با فراوانی ۵۹ درصد متعلق به نمادهای پرندگان می‌باشد.

جدول شماره ۳- تجزیه تحلیل گرافیکی نشانه ها											
نوشتاری					تصویری (تلفیق تصویر + تصویر)						
اشکال حیوانی	لوگو تایپ	مونوگرام	پیکتوگرام	مجموع	درصد در بخش	تصویر طبیعی	طبیعت	انسان	گیاه	شی	حیوان	مجموع	درصد در بخش
پرندگان	۱۳	۳	۲۵	٤۱	٪۵۱	۲۹	۳	۰	۳	٤۸	۸	۹۱	٪۵۹
پستانداران	٤	۰	۱۵	۱۹	٪۲٤	۷	۲	٤	۰	۱۰	۵	۲۸	٪۱۸
ماهی ها	۰	۱	۵	٦	٪۸	۹	۰	۰	۰	٤	۱	۱٤	٪۹
خزندگان	۱	۰	۳	٤	٪۵	۰	۰	۰	۰	۷	۰	۷	٪۵
دوزیستان	۱	۰	۰	۱	٪۱	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	٪۰
حشرات	۰	۰	۱	۱	٪۱	۰	۱	۰	۰	۱	۰	۲	٪۱
سخت‌پوستان	۰	۰	۰	۰	٪۰	۰	۰	۰	۰	۰	۱	۱	٪۱
حیوانات اساطیری	۳	۱	٤	۸	٪۱۰	۳	۱	۰	۰	۷	۰	۱۱	٪۷
مجموع	۲۲	۵	۵۳			٤۸	۷	٤	۳	۷۷	۱۵		
درصد در بخش	٪۲۸	٪٦	٪٦٦			٪۳۱	٪٤/۵	٪۲/۵	٪۲	٪۵۰	٪۱۰		
جموع نوشتاری			۸۰			مجموع تصویری				۱۵٤			
درصد لوگوهای نوشتاری از کل جامعه آماری			٪۳٤			درصد لوگوهای تصویری از کل جامعه آماری				٪٦٦			

ماخذ: نگارنده

در بخـش مونوگرام نیز بیشـترین کاربـرد نمادین را نماد پرندگان با فراوانی ۶۰ درصد تشـکیل می‌دهد. از آمار بالا می‌توان نتیجه گرفت که نمادهای پرندگان در ترکیب با تصاویر مکمل در طراحی نشانه‌های تلفیقی تصویر + نوشته و افزودن به بار معنایی نشـانه بیشـترین قابلیت را داشـته اسـت. با توجه به نتایج بدست آمده مشخص می‌شود که فراوانی کاربرد طرح‌های نمادین پرندگان در میان همه بخش‌ها مشهود است.

نمونه ای از مجموعه نشانه های تصویری

تلفیق تصویر+ تصویر(حیوان)
فروشگاه پروتئین فدک

تلفیق تصویر+ تصویر(گیاه)
موسسه دامداری و کشاورزی

تلفیق تصویر+ تصویر(اشیا)
آتلیه عکس

تلفیق تصویر+ تصویر(طبیعت)
شرکت توریستی کاروان صحرا

تصویر – شرکت تولید ماهی قزل آلا

تلفیق تصویر+ تصویر(انسان)
انتشارات امیرکبیر

نمونه ای از مجموعه نشانه های نوشتاری

پیکتوگرام – سوارکاری

لوگوتایپ – گروه تولیدی درنا

مونوگرام – هواپیمایی ماهان

ماخذ: نگارنده

نتیجه گیری

از مشاهده نتایج جدول‌ها و آمارهای بدست آمده، می‌توان به صورت خلاصه به موارد زیر اشاره کرد:

بیشترین کاربرد تصاویر نمادین حیوانی در طراحی نشانه‌های معاصر ایران به ترتیب فراوانی مربوط به:۱- گروه پرندگان، ۲- گروه پستانداران، ۳- گروه ماهی‌ها، ۴- گروه حیوانات اساطیری، ۵- گروه خزندگان، ۶- گروه حشرات، ۷- دوزیستان و ۸- سختپوستان می‌باشد. در تعداد زیادی از تصاویر نمادین پرندگان و ماهی‌های مورد استفاده در طراحی نشانه‌ها، مفهوم کلی حیوان مطرح بوده و اشاره به نوع خاصی نشده است. به دلیل اهمیت نمادین کبوتر، تصویر آن به نسبت سایر پرندگان بیشترین کاربرد را داشته است. بیشترین کاربرد نمادهای حیوانی در ۵ موضوع طراحی نشانه‌ها، به ترتیب فراوانی مربوط به ۱- موضوعات اجتماعی، ۲- فرهنگی، ۳- تولیدی، ۴- تجاری، ۵- سیاسی است. بنابراین می‌توان گفت که موضوعات در حوزه اجتماعی هماهنگی بیشتری با طراحی نمادین دارند. شاید بتوان پیچیدگی حوزه اجتماعی را با چند لایه بودن معانی نمادها همسو دانست. در طراحی نشانه‌های مربوط به بخش اجتماعی به ترتیب فراوانی از نمادهای پرندگان، پستانداران، حیوانات اساطیری، خزندگان، ماهی‌ها و حشرات استفاده گردیده است. در طراحی نشانه‌های این حوزه نمادهای دوزیستان و سختپوستان کاربردی نداشته‌است. در طراحی نشانه‌های مربوط به حوزه فرهنگی، بیشترین کاربرد نمادین به ترتیب متعلق به نمادهای پرندگان و سپس پستانداران بوده است.

نشانه‌های تولیدی مربوط به گروه صنایع غذایی، بیشترین تاکید بر عنصر نمادین پرندگان، ماهی‌ها و سپس پستانداران است. این رویکرد می‌تواند نوعی همگامی با آرزوی تولیدکنندگان باشد، فراوانی و رشد و باروری که در نهاد این حیوانات متجلی می‌شود می‌تواند همسو با معنای تولید باشد.

در طراحی نشانه‌های حوزه تجاری نیز بیشترین کاربرد نمادین متعلق به نمادهای پرندگان است. با توجه به جداول و نمودارها و آمار بدست آمده می‌توان نتیجه گرفت که نمادهای حیوانی در طراحی نشانه‌های حوزه سیاسی کاربرد ندارند.

تحلیل گرافیکی نشانه‌ها نشان می‌دهد که بیش از نیمی از نشانه‌های این جامعه آماری به صورت تلفیق «تصویر + تصویر» طراحی شده‌اند و در این بین نمادهای تلفیقی با پرندگان بیشترین کاربرد را داشته است. در نشانه‌های تلفیق تصویر + تصویر، عنصر نمادین حیوان بیشترین تلفیق را با تصویر اشیا داشته‌است. در نشانه‌های تلفیق تصویر + نوشته، بیشتر به صورت پیکتوگرام طراحی گردیده‌اند. تصویر نمادین پرندگان در طراحی این نوع نشانه‌ها بیشترین کاربرد را دارد. نشانه‌هایی که به صورت لوگوتایپ طراحی گردیده‌اند بیش از چهار برابر نشانه‌های مونوگرام هستند و در طراحی آنها بیشتر از نمادهای پرندگان استفاده گردیده است. به طور کلی نمادهای پرندگان در ترکیب با نشانه‌های نوشتاری بیشترین قابلیت را دارا هستند.

پی‌نوشت:

۱- C.G. Jung روانکاو و روانشناس سوئیسی (۱۹۶۱ - ۱۸۷۵) موسس مکتب روانشناسی تحلیلی که شاخه‌ای از روانکاوی فرویدی است.

۲- Symbol

۳- Logo

٤- Monogram

٥- Logotype

۶- Pictogram

منابع:

-پاکباز. روئین (۱۳۹۰)، دایره المعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر.

-صباغ پور. طیبه (۱۳۸۸)، تاویل و تفسیر معانی نمادین نقش مایه ماهی در قالیهای دوره صفویه با نظر به مثنوی معنوی مولانا، تهران، فصلنامه گلجام، شماره ۱۲.

-کاکائی. جلال (۱۳۸۸)، لوگو، آرم و علائم، تهران، نشر پشوتن.

-کوروباما. یاسابورو (۱۳۷۱)، علائم تجاری و نمادها (۱)، مترجم: مقصود نامدار، تهران، انتشارات فرهنگان.

-کوروباما. یاسابورو (۱۳۷۳)، نشانه (علائم فرهنگی و تجاری اروپا)، مترجم: محمد حسن اثباتی، تهران، مارلیک.

-مجیدی. فاطمه (۱۳۸۲)، در ستایش کبوترها، فصلنامه علمی فرهنگی هستی، شماره ۱۵.

-ممیز. مرتضی (۱۳۶۲)،مجموعه نشانه‌های فرهنگی وتجارتی،چهاررنگ،تهران.

-موسوی لر. اشرف السادات و بهاره بخارایی (۱۳۸۷)، کاربرد نمادهای گیاهی در طراحی نشانه‌های معاصر ایران، تهران، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۳۷.

-هال. جیمز (۱۳۸۷)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در شرق و غرب، مترجم: رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.

-هوهنه گر. آلفرد (۱۳۷۶)، نمادها و نشانه‌ها، مترجم: علی صلح جو، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

-Meggs. Philip B.(۱۹۸۸), Designing Brand Identity, John wiley& sons Inc.

-Wheeler.Alina(۲۰۰۹), A History of Graphic Design (Third ed.) John wiley& sons Inc.

موزه ها

طیبه عزت اللهی نژاد، دانشجوی دکترای پژوهش هنر،دانشگاه الزهرا
Ezatollahi.tayebeh@yahoo.com

واژۀ«موزه» از لغت یونانی«موزین» به معنای «مقر زندگی موز الهه هنر و صنایع در اساطیر یونان باستان اقتباس شده است(قاسمی مطلق، ۱۳۸۳ : ۱۵۳). اولین موزه‌ها شبیه کتابخانه‌ها و موسسات تحقیقاتی امروزه بوده است و منبعی الهام بخش و روشنگرانه برای افراد دانسته می‌شدند. قرون وسطی نقطه عطفی برای مجموعه داران بود مجموعه داران در جهان اسلام و آسیا نیز الگوی مشابهی از اروپا داشتند.پیش از فرا رسیدن هزاره پس از میلاد، مجموعه آثار هنری در کاخ‌ها و مقابر چین و ژاپن محافظت می‌شد. از جمله می‌توان به خانه شوسو در ژاپن اشاره نمود که متعلق به قرن هشتم میلادی است.بسیاری از موزه‌های بزرگ امروزی اروپا در واقع در استمرار مجموعه‌های غنی ای هستند که در دوران رنسانس بنا نهاده شده‌اند.(زاهدی و همکاران، ۱۳۸۹ :۲۰)

نهادینه شدن موزه در ایران با آغاز کار و تاسیس کاخ موزه ناصرالدین شاه قاجار در کاخ گلستان آغاز می‌گردد(۱۲۹۳-۱۲۹۱ ه.ش).ناصرالدین شاه دستور داد تا قسمتی از ساختمان‌های سمت شمال کاخ را ،از جمله محل موزه قدیمی شاهان قاجار که در آن هدایای خارجی را نگهداری می‌کردند تخریب کنند و اتاق موزه ،کتابخانه،سرسرا، حوضخانه و سایر ملحقات را بسازند. در سال ۱۲۹۵ه.ش وزارت معارف و صنایع مستظرفه موزه ملی ایران تاسیس شد. تاسیس موزه ایران باستان نقطه عطفی در تاریخ موزه و موزه‌داری در ایران است.این موزه نخستین موزه علمی ایران است همچنین موزه های دیگر در سال‌های بعدی در ایران تاسیس شد. (نفیسی، ۱۳۹۰: ۶۵)

در دوران معاصر موزه دارای تعاریف گوناگون و وظایف متعدد است. از نقش‌های موزه‌ها می‌توان به ایجاد پیوند بین گذشته و حال هر ملتی دانست. این پیوستگی با گذشته را می‌توان در پیشبرد و ترقی اجتماع امروز و کار و کوشش بیشتر و بهتر و ایجاد دلگرمی و غرور به ویژه در نسل جوان بسیار موثر دانست. (سمسار،۱۳۵۴: ۳۷) از دیگر تعاریف موزه می‌توان به این تعریف اشاره نمود:«موزه موسسه‌ای است که به گردآوری،مطالعه و محفوظ داشتن اشیای نمایانگر طبیعت و انسان می‌پردازد تا آن‌ها را برای آگاهی، آموزش و لذت، پیش چشم همگان بگستراند. طبق تعریف شورای بین المللی موزه‌ها، موزه: موسسه یا نهادی دائمی در خدمت جامعه و توسعه‌ی آن است که بر روی عموم باز است و میراث محسوس و نامحسوس بشری و محیط او را جهت آموزش ،مطالعه و تفریح و لذت گرد آوری نموده، نگهداری کرده، درباره‌شان پژوهش و اطلاع رسانی نموده و آن‌ها را به نمایش می‌گذارد. انجمن موزه‌های بریتانیا موزه را این گونه تعریف می‌نماید: موزه این امکان را فراهم می‌کند تا مردم، مجموعه‌ها را برای گرفتن الهام، یادگیری و لذت جستجو نمایند. آن‌ها موسساتی هستند که مصنوعات و نمونه ها را به صورت امانی برای جامعه گردآوری، نگهداری و قابل دسترس می‌سازند.» (پاشایی‌زاد، ۱۳۸۸: ۹۰)

تعریف موزه توسط انجمن موزه‌های استرالیا اینگونه آمده‌است: «موزه به مردم کمک می‌کند تا با بهره‌گیری از اشیا و نگاره‌ها، جهان را به منظور تفسیر گذشته، حال و کشف آینده، درک کنند. موزه، مجموعه‌ها را نگهداری و درباره‌ی آن‌ها پژوهش می‌کند و اشیاء اطلاعات را در محیط‌های واقعی و مجازی دسترس پذیر می‌سازد.موزه‌ها در راستای عمومی به عنوان سازمان‌های دائمی غیرانتفاعی بر پا می‌شوند و ارزش‌هایی دیر پا برای جوامع نگه می‌دارند.» (تهرانی‌پور،۱۳۸۶: ۸۰)

از دیگر الزامات وجود موزه‌ها گستردگی در تنوع علوم مختلف می‌باشدکه سبب گردیده در همۀ زمینه‌های زندگی جایگاه پر اهمیت داشته باشد. اکنون در زمینه‌های تخصصی حتی دانشکده‌های مختلف و دانشگاه‌ها و مراکز فرهنگی نیز برای پیشرفت و گسترش امور آموزشی خود مجبور به ایجاد موزه‌هایی شده‌اند که مرتبط با تخصصشان می‌باشد، در غیر این صورت اختلال عظیمی در کارها و فعالیت‌های آنان بوجود آمده و پیشرفت و تکامل کارهای آموزشی آن‌ها متوقف خواهد شد.(شیرویی،۱۳۷۹: ۱۰)

همانطور که بیان شد موزه‌ها نقش گسترده در جوامع امروزی داشته و دارد ،در اینجا به طور خلاصه نقش ها و وظایف مطرح شده را برمی‌شماریم:

-پیوند دهنده‌ی گذشته و حال ملت‌ها
-عامل ترقی و پیشرفت در جامعه
-گرد آوری اطلاعات
-افزایش دانش و آگاهی افراد جامعه
-آموزش افراد
-باعث توسعه دانش
-نگهدار میراث محسوس و نامحسوس
-پژوهش و اطلاع رسانی
-فراهم نمودن زمینه برای درک جهان

بدین ترتیب با گسترش نقش موزها در جوامع، می‌توان بیان نمود که موزه‌های موجود در ایران نیز باید نقش اساسی در جامعه داشته باشند.

منابع

- پاشایی‌زاد،حسین(۱۳۸۸)، مطالعات آرشیوی: تأثیر فناوری های نوین بر همگرائی میان نهادهای میراث فرهنگی (کتابخانه ها، آرشیوها و موزه ها،گنجینه اسنادتاریخی،تهران،شماره ۷۵،صص۹۶-۸۵.
-تهرانی‌پور،وحید(۱۳۸۶)، مطالعات آرشیوی: بررسی وجوه افتراق و اشتراک کتابداری، آرشیوداری، موزه داری و آرشیو داری دیداری - شنیداری ، گنجینه اسنادتاریخی،تهران،شماره ۶۷،صص۹۶-۷۹.
-زاهدی،محمد و بهاره حاجیان و مریم خیامباشی(۱۳۸۹)،موزه،موزه داری و موزه‌ها،اصفهان،چهارباغ.
-سمسار،حسن(۱۳۵۴)، اهمیت نقش موزه ها در اجتماع،هنر و مردم،تهران:شماره ۵۴و۵۳،صص۴۱-۳۶.
-شیرویی،کیوان(۱۳۷۹)، موزه‌ها گنجینه‌های آموزشی و متنوع،بهارستان،تهران:شماره ۱،صص۱۰.
-قاسمی مطلق،نسیم(۱۳۸۳)، موزه‌ها مشکلات ونابسامانی‌ها، مجلس و پژوهش ،تهران: شماره ۴۴،صص۱۵۳ - ۱۸۴.
-نفیسی،نوشین دخت(۱۳۹۰)، موزه‌داری،تهران،سمت.

لباس در ادیان الهی (اسلام، یهودیت و مسیحیت)

مریم مونسی سرخه
استادیار گروه طراحی پارچه و لباس، دانشگاه الزهرا(س)
Maryam.Mounesi@gmail.com

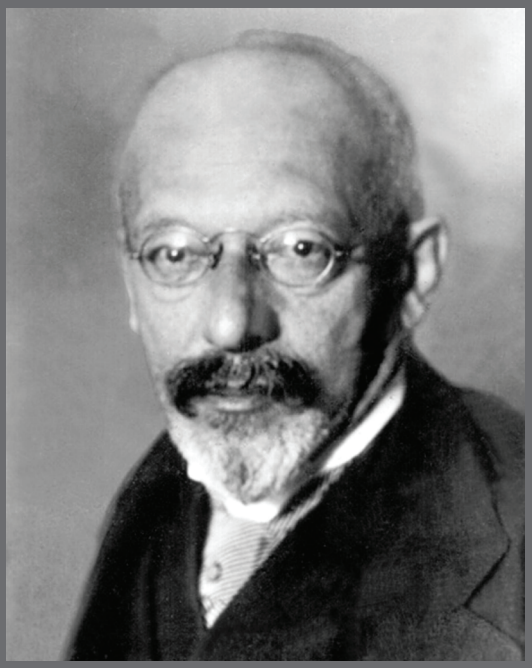
دیـن، کهن‌ترین و بانفوذترین نهاد فرهنگی انسـانی اسـت که در سایر نهادهای فرهنگی و اجتماعی مانند هنر، علم، اخلاق، سیاست، آموزش و پرورش تأثیر دارد. بر اساس اصل لزوم هماهنگی و تناسب آفرینش و قانون‌گذاری، لباس همراه با سایر نعمت‌های بیکران الهی به بشر ارزانی شده است. بدون تردید جهان‌بینی و انسان‌شناسی هر فرهنـگ و مکتب، نقش اساسـی و مهمی در انتخاب نوع و کیفیت پوشش دارد. از این منظر، جایگاه اندیشه دینی، در یکی از نمادهای بارز فرهنگی بشر یعنی پوشش و لباس، به اجمال بررسی می‌گردد. لباس هر چیزی است که صلاحیت پوشش و پوشانیدن داشته باشد: «کُلُّ شَـیء یَستِرُ فهُو لِباس». در قرآن، سوره اعراف، آیه ۲۲ و ۲۷ آمده است که: «چون ذکر برهنگی آدم و حوا رفت و اضطرار ایشان به لباس و پوشـش، پس منّت نهاد بر آن‌ها در آفرینش به لباس». واژه لباس برای هر چیزی که انسـان را از زشـتی بپوشاند و بازدارد نیز به‌کار می‌رود، چنان‌که همسـران به عنـوان لباس یک‌دیگر در سـوره بقره، آیه ۱۸۷ مطرح شـده‌اند. اینگونه نگاه در مسیحیت نیز نمایان اسـت: «مرد اگر زن داشـته باشد حرمت اوست که در شمار لباس به وی داده شده است» (عهد جدید، باب ۱۱، ص ۳۵۷). بنابر این اسلام به فلسفه پوشش پرداخته و به جزئیات و کیفیت ظاهری آن توجه نکرده اسـت. به طور خلاصه فلسفه وجودی لباس در این مکتب، پوشش بدن و حفاظت از سرما، گرما و آلودگی بوده و موجب آراستگی و حفظ آبروی افراد می‌گردد (قرآن، سوره اعراف، آیه ۲۶). در سایر ادیان الهی نیز همواره سنت پوشاندن اندام با کیفیت خاص لباس برای زنان و مردان مطرح بوده اسـت. در سده‌های نخستین برای آیین‌های پرسـتش در دین یهودیـت، لباس‌های ویژه وجود نداشـت. نخستین بار که ذکری از پوشش در زمینه قداست به میان آمـد، در مواجهه خداوند و موسـی(ع) بود. در «سـفر خروج» آمده: «و تو [موسـی] جامه‌های مقدس برای برادرت هارون، جامه‌هایی باشـکوه و زیبـا فراهم خواهی کرد که او مـرا خدمت گزارد» (باب ۲۸، آیه ۲ و ۳). در «سـفر تکوین» نیز بیان شـده است: «و خداوند جامه‌های پوسـتین به جهت آدم و زنش ساخته، برایشان پوشانید» (فصـل۴، ۷). رعایت عفت و حجاب توسـط زنـان انبیاء و بزرگان بنی‌اسرائیل در «تورات» و «تلمود» به عنوان مهم‌ترین منبع فقهی یهودیان کاملاً مشهود است (دورانت، ج ۴، ۱۳۸۵: ۴۸۴). طوری که عدم رعایت آن را از علل نزول عذاب الهی بر بنی‌اسـرائیل دانستند. رواج حجاب میان بانوان یهودی در طول تاریخ، مورد تأیید مورخان می‌باشـد. طبـق قوانین یهود، عـدم رعایت عفـت عمومی دارای مجـازات بوده و حجاب از ضروریات زندگی زنان، خصوصاً متأهلین بـود. پس از ظهـور تفکرات نوین در عصر رنسـانس و با تحولات اجتماعـی اروپا و ایجـاد فضای دین‌گریزی در غرب، شـعائر دینی از جمله سـنت رعایت پوشش زنان رو به ضعف نهاد و بعضی زنان یهودی تحـت تأثیر فضای اجتماعی دوران تجـدد، حجاب را کنار گذاشته یا از «کلاه‌گیس به عنوان شکلی از پوشش سر» (موسوی، ۱۳۸۵: ۵) استفاده کردند. به نقل از ویل دورانت: «در قرون وسطی، یهودیان هم‌چنان نسوان خویش را با البسه فاخر می‌آراستند [اما] به آن‌ها اجازه نمی‌دادند که با سر عریان میان مردم بروند» (ج ۴ ۱۳۸۵: ۴۸۴). هم‌چنین در این آیین [یهودیت]، به شـدت از تشبّه مرد و زن به یک‌دیگر نهی شده است: «متاع مرد بر زن روا نباشد و مرد، لباس زن نپوشد. زیرا هر که این کند، مکروه یهوه (خدای تو) است» (تورات، سفر تثنیه، باب ۲۲، آیه ۵).

به نقل از آموزه‌های مسیحیت: «زنان خویش را بیارایند به لباس مزیّن به حیا و پرهیز، نه به زلف‌ها، طلا، مروارید و رخت گران‌بها» (انجیل، رساله پولس به تیموناوس، باب دوم، آیه ۹ و ۱۰). در «انجیل متی»، عیسی(ع) به سبب پرهیز از دنیاخواهی به حواریون می‌فرماید: «و در کمربند خود طلا و نقره‌ای را ذخیره ننمایید به جهت توشه سفر و نه یـک کـس دو پیراهن را و نه نعلینی و نه عصایی را» (باب ۱۰، ۲۰). در مسیحیت به مدت ۴۰۰ سال‌هیچ‌گونه تمایزی میان جامه رهبران دینی و مردم عادی دیده نشد و این از جمله تدابیر کلیسا جهت حفظ برابری ظاهری میان افراد بود (الیاده ۱۳۷۴ :۴۸۹). پوشاک راهب فقط برای پوشاندن ساحت فردی و شهوانی بدن است، حال آن‌که پوشاک عرفی به استثنای نشان‌های شاهان و علامت‌های خاندان‌های نجبا و اشراف، فقط محصول الزامات دنیاپسندانه است (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۵۲). سـنت پوشش زنان در مسـیحیت استمرار یافته و حتی برخی احکام آن تشـدید شد. در کتاب مقدس مسیحیان، به صراحت درباره عفاف و حیای زنان سـخن رفته است. به عقیده پولس حواری (مبلّغ اندیشه‌های مسیحیت): «نقاب، شرف زن است» (عهد جدید، باب ۱۱: ۳۵۷). نامه اول به اهل قرنتس: «هر زن که با سر برهنه دعا یا وعظ کند، سـر خود را رسوا می‌نماید» (همان: ۳۵۷). پولس، مسیحیان را اندرز می‌داد که پوشش آنان، نمادی از سلاح خدایی باشد و از پیش‌بند عدالت و سپر ایمان، نام می‌برد (رساله پولس رسول به افسسیان، باب ۶، آیات ۱۱–۱۷). رسـم پوشـاندن موی سر در کلیساها (نامه پولس رسول به قرنتیان، باب ۱۱، آیات ۵–۱۰) به صراحت در تذکرات دینی ایشان هویداست. پوشاندن مو نشـانی از فروتنی و پاکدامنی شمرده می‌شـد. گیسوان پنهان یک زن، سـبب برانگیختن خواهش مردان نشـده و این معنای آشـکار را داشـت که او زیبایی‌اش را تنها برای همسـرش نگه می‌دارد (اعمال رسـولان، باب ۱۸، آیه ۱۸). «شما را زینت ظاهری نباشد از بافتن موی و متجلّی شدن به طلا و پوشیدن لباس، بلکه انسـانیت قلبی در لباس غیر فسـاد» (عهد جدید، رساله پطرس رسول، باب ۳، آیات ۲–۶).

بازبینی مستندات موجود در کتب مقدس سه دین بزرگ الهی (اسلام، یهودیت و مسیحیت)، نمایان می‌سازد که لباس علاوه بر جنبه حفاظت و آراسـتگی ظاهری، با نگاهی فراتر به عنوان مصونیت از آسیب‌های اجتماعی و بخشی از مبانی اعتقادی بشری مطرح می گردد.

منابع

–قرآن کریم(۱۳۷۰) ،ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای، تهران، نشر ناس.
–کتاب مقدس (عهد عتیق و عهد جدید)(۱۳۸۰)، ترجمه فاضل‌خان همدانی، ویلیام گِلن و هِنری مَرتِن (از یونانی به فارسی)، تهران، نشر اساطیر.
–سفر خروج (مصحف دوم از مصاحف کتاب عهد عتیق، به زبان عبرانی)(۱۹۴۹)، ترجمه فارسی.
–الیاده، میرچا(۱۳۷۴)، فرهنگ و دین (برگزیده مقالات دایره‌المعارف دین)، ترجمه زیر نظر بهاءالدین خرمشاهی، تهران، نشر طرح نو.
–بورکهارت، تیتوس(۱۳۶۹)، هنر مقدس، ترجمه جلال ستاری، تهران، نشر سروش.
–دورانت، ویلیام جیمز(۱۳۸۵)، تاریخ تمدن (بخش اول، عصر ایمان)، جلد ۴، بخش اول، ترجمه ابوطالب صارمی، ابوالقاسم پاینده و ابوالقاسم طاهری، تهران، نشر علمی و فرهنگی.
–موسوی، زهره(۱۳۸۵)، عفاف و حجاب در ادیان الهی، تهران، نشر گنجینه فرهنگ.



گئورگ زیمل (Georg Simmel) و مُد

روشنک داوری، دانشجوی دکترای پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
ro.davari@gmail.com

گئورگ زیمل، جامعه‌شـناس آلمانی و فیلسـوف نوکانتی[1] در سـال ۱۸۵۸ در برلین به دنیا آمد و در ۱۹۱۸ در استراسـبورگ درگذشت. او مُبدع رویکردی در جامعه‌شناسی با نام جامعه شناسی صوری[2] است که شیوه‌ای متمایز از سایر جامعه شناسان کلاسیک قرن نوزدهم مانند اوگوست کنت[3]، کارل مارکس[4] و ماکس وبر[5] به شمار می‌آید. هرچند که او نسبت به سایر جامعه شناسان هم عصر خود در اروپا شهرت کمتری یافت و نظریاتش با اقبال کمتری روبه‌رو شد اما شیوه برخورد او با موضوعاتی که در این رشته مطرح کرده و تنوع موضوعات، تأثیر زیادی بر جامعه شناسان امریکایی، مخصوصاً مکتب شیکاگو[6] و جامعه شناسـی کنش متقابل نمادین[7] داشـته اسـت. برخی او را نخستین جامعه شـناس مدرنیته می نامند زیرا متفکران پیش از او سعی نکرده بودند تا شیوه‌های تجربه زندگی مدرن را دریابند. همچنین در برخی موارد، رگه‌هایی از آغاز تفکرات زمینه ساز پست مدرنیسم را می‌توان در نظرات او پی‌گرفت. (کیویستو،۱۶۶:۱۳۹۰)

از موضوعات مهم جامعه شناسی که زیمل به عنوان اولین متفکر در تلاش برای انسجام بخشیدن به مطالعات در این شاخه، به آن می پردازد و مقاله‌ای مجزا را به آن اختصاص می دهد، «مُد»[8] است که با اوجگیری روند صنعتی شدن جوامع اروپایی پس از انقلاب صنعتی، تغییرات ایجاد شده در شیوه‌های تولیدی به صورت تولید انبوه در همه زمینه‌ها و پیدایش مصرف گرایی در اواخر قرن نوزدهم میلادی در کنار بازتعریف تازه از طبقات اجتماعی نوین، اهمیت و عمومیت می‌یابد. هرچند حضور مد در زندگی انسان، به عنوان یک پدیده به آغاز زندگی اجتماعی او باز می‌گردد، اما فراگیر شدن آن به معنای امروزین با ظهور جامعه مصرفی همزمان است. گئورگ زیمل نگرشی کارکردی به نظام مد دارد و آن را از دو جنبه مورد بررسی قرار می دهد: روابط طبقاتی که در جامعه وجود دارد و مد در آن نقش مهمی برای بازتولید این روابط دارد.(بنت،۱۳۸۶، ۱۶۱)؛ جنبه‌ی دیگر که به رفتار فردی انسان‌ها در مواجهه و به‌کارگیری مد باز می‌گردد. توجه به جهان مصرف‌گرایی و فراغت توسـط زیمل در این مقاله که در ۱۹۰۴ نوشـته شـده به خوبی آشکار است. در زمانی که زیمل به موضوع مُد در جامعه توجه کرد و مقاله خود را نگاشت، جامعه‌شناسان، مُد را مظهر بی‌خردی می دیدند؛ اما به نظر زیمل، با درنظر گرفتن جنبه اول، یعنی روابط طبقاتی، مد توسط طبقه بالای جامعه برای ایجاد تمایز بوجود می آید. تلقی او از مد نمونه‌ای از فردیت برضد جمع‌گرایی است و زیمل این برداشت را دارد که مد فرآیندی اسـت که از جانب طبقه بالای جامعه با انطباق یافتن به بخش پایین جامعه گسـترش می یابد. هنگامی که مد در طبقه متوسـط انتشار پیدا کرد، طبقه بالای جامعه سبک جدیدی را بوجود می‌آورند تا همچنان بتوانند تمایز خود را نسبت به طبقات پایین‌تر حفظ کنند چرا که هنگامی که پدیده‌ای عمومیت می‌یابد دیگر مد به حساب نمی‌آید.

زیمل معتقد است این رفتار، نشان‌دهنده انگاره چرخه تغییر مد است:
همواره یک نیاز مشخص در طبقه بالای جامعه برای حفظ برتری خود نسبت به مردم عادی با استفاده از تغییر پوشاک وجود دارد. همچنین زیمل تأکید می‌کند که در خارج از فضای فرهنگ غرب، چون عُرف و رسوم قوی‌تر است، مقام و موقعیت اجتماعی به جای مُد، توسط ساختارهای اجتماعیِ انتسابی مانند کاست‌ها[۹] تعریف می‌شود.

جنبه دیگر مد، رفتارهای فردی انسان‌ها را در بر می‌گیرد: به نظر زیمل دوره مدرن عصر عصبی‌تر و هیجانی‌تری است چون برخلاف گذشته انواع گسترده‌ای از انتخاب را برای مصرف‌کننده فراهم می‌کند تا خود را از دیگران متمایز کند و مردم به مدهای جدید و متفاوت با آهنگی پرشتاب جذب می‌شوند تا هویت فردی خود را به شکلی متمایز شکل دهند اما به محض آنکه همه به دنبال آن مد رفتند و توسط عموم پذیرفته شد، دیگر از بین می‌رود. زیمل این عملکرد مد را در جهت کمک به تمرکز و توجه فرد بر حفظ آزادی درونی خود می‌داند. اما رفتار مد متناقض است: فرد برای حفظ آزادی فردی به آن روی می‌آورد ولی تبعیت از آن اعلام آمادگی برای صرفنظر از اســتقلال خود اســت. یکی از تضادهای[۱۰] مد این اســت که فردی که به نظر می‌آید گروه افراد پیرو مُد را هدایت می‌کند در اصل از همه بیشــتر مغلوب گروه اســت. هیچ شیوه زندگی و هیچ شکلی از جامعه نیست که امیال را ارضا کند؛ سازگاری با اجتماع به وسیله گرایش به تقلید تقویت می‌شود و از طرفی مانع خلاقیت و مسؤولیت در برابر عمل می‌شود (چرا که در جامعه حل می‌شود). تلقی زیمل از مُد، وجود فردگرایی در برابر جمع‌گرایی و اشتراک است. مد توافقی بین میل به سکون و میل به تغییر است: مد، شخص را مجاز می‌کند که هم از دیگران تبعیت کند و هم خود را از دیگران به عنوان گروه یا طبقه خاص جدا سازد.

زیمل در مقاله خود به رابطه مد و زنان نیز اشاره دارد و معتقد است در جریان تغییر اجتماع به سوی مدرنیته، فرصت شکوفایی از زنان گرفته شد و همین موضوع باعث شد تا به مد روی آورند و به همین دلیل سرعت تغییر مد در محصولات زنان بیش از مردان است. به نظر او، مد برای زنان، هم فردیت و هم یکپارچگی آن‌ها را تأمین می‌کند و از ســوی دیگر عقیده دارد که زنان ذاتاً وفادار و با ثبات بوده و مردان، افراد تنوع‌طلبی هســتند به همین دلیل زنان برای جبران این تفاوت، در مد به دنبال تنوع‌طلبی می‌گردند.(Simmel,۱۹۵۷: ۵۵۱-۵۵۲)

پس از نگارش این مقاله توسط زیمل اتفاقات اجتماعی زیادی افتاده است و همچنان بخش مربوط به مصرف‌کنندگان مد، بیشتر جامعه‌شناسانی را که بر روی موضوع مصرف مطالعه می‌کنند به خود مشغول کرده است. . از سال ۱۹۷۰ به بعد نیز با تغییرات پدیدآمده در جوامع غربی و پس از آن شرق، ظهور خرده‌فرهنگ‌ها که حرکت مد را از مسیر یک‌طرفه و بالا به پایین به مسیری دوطرفه و گاه پایین به بالا تبدیل کرده‌اند در کنار کشورهای درحال توسعه که به مد پیوسته‌اند تفاوت‌های زیادی بوجود آمده است و در کنار این تغییرات، کشورهای زیادی در گوشه و کنار دنیا در تولید و مصرف مد تحت تأثیر آن قرار گرفته‌اند که می‌تواند در بخش‌هایی از نظرات زیمل تردید ایجاد کرده و به آن‌ها ایراد وارد نمود.

پی‌نوشت

۱-Neo-Kantianگروهی از فلاســفه قرن۱۹ که در مخالفت با شــیوه بکارگرفته شده توسط متفکران پوزیتیویسم در جامعه‌شناسی سعی داشتند بین روش‌های بکار رفته در علوم فرهنگی و علوم طبیعی تفاوت قایل شوند و در این راه از نظریات امانوئل کانت استفاده می‌کردند.

۲-Formal Sociology پی بردن به محتوا و چگونگی شکل‌گیری بروز کنش‌های اجتماعی متداول میان انسان‌ها از طریق توجه به صورت و فرم ظاهری آن‌ها.

۳-Auguste Comte(۱۷۹۸-۱۸۵۷)فیلسوف فرانسوی وپدر جامعه‌شناسی مدرن

۴- Karl Marx(۱۸۱۸-۱۸۸۳) فیلسوف و جامعه‌شناس آلمانی

۵- Max Weber(۱۸۶۴-۱۹۲۰)جامعه‌شناس آلمانی

۶- مکتب شــیکاگو: گروهی از جامعه‌شناســان که در دانشــگاه شــیکاگوی امریکا در اواخر قرن نوزدهم گرد هم آمدند و تمرکز آنها بیشتر بر جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی شهری و بوم‌شناسی با پژوهش‌های میدانی بود.

۷-کنش متقابل نمادین: نظریه مطرح شده توسط هربرت بلومر جامعه‌شناس مکتب شیکاگو است.)این نظریه به جای متمرکز شدن بر موقعیت اجتماعی علل رفتار افراد، بر طبیعت کنش متقابل اجتماعی که بین افراد اتفاق می‌افتد، متمرکز است.یعنی اینکه افراد در ارتباط با یکدیگر عمل می‌کنند و موجب ساختن عمل یکدیگر می‌گردند.

۸-Fashion

۹-Caste

۱۰-Paradox

منابع

-بنت ،اندی(۱۳۸۶), فرهنگ وزندگی روزمره، ترجمه لیلا جوافشانی وحسن چاوشیان، نشر اختران.

-کیویستو، پیتر(۱۳۹۰), اندیشه‌های بنیادی در جامعه شناسی، ترجمه منوچهر صبوری، نشرنی.

-Simmel, Georg(1957) Fashion, The American Journal of sociology,Vol.62,No.6, Pp.541-558.

مطالعه تطبیقی اسطوره سیمرغ و گارودا

افسون لاشایی، دانشجوی ارشد پژوهش هنر دانشگاه الزهرا (س)
afsoonlashai@yahoo.com

چکیده
با توجه به اینکه اسطوره‌ها منشورهای فرهنگی در راستای تبیین و تدوین عقایدند و سرچشمه‌ی قدرت‌های مافوق بشری هستند؛ هدف اصلی این پژوهش، بررسی تطبیقی سیمرغ در اساطیر ایران و گارودا در هند باستان می‌باشد. تصویر نمودن این دو جانور اساطیری مبتنی بر فرهنگ ، عقاید دینی و کیهان‌شناختی این دو تمدن بزرگ عهد باستان بوده است . در این مطالعه تطبیقی که از نوع مضمونی می‌باشد، از روش تحقیق اسنادی استفاده شده است. نخست با تبیین مفاهیمی چون اسطوره به بررسی اسطوره های سیمرغ و گارودا در این دو سرزمین پرداخته و در نهایت با مقایسه تطبیقی بر مضامین فوق با توجه به مشترکات جغرافیایی، مذهبی و فرهنگی ایران و هند، به قضاوت و نتیجه‌گیری می‌پردازد.
نتایج حاصله از این پژوهش نشان می‌دهد که ارتباط میان سیمرغ و گارودا در هر دو تمدن ارتباطی معنوی است، به این صورت که هر دو در حال مبارزه با دنیای مادی و اهریمنان هستند و نمادی از سرعت، قدرت و امپراتوری‌اند که به نفع نیروهای معنوی و یزدانی عمل می‌کنند.

کلید واژگان:
اسطوره، جانوران ترکیبی، سیمرغ، گارودا

مقدمه
بررسی اساطیر، راهی است در جهت شناخت تمدن و آشکار نمودن گوشه‌های تاریک ساختار اجتماعی کهن و فرهنگ و اعتقادات مردمان دوران باستان. اهمیت زمینه‌های فرهنگی و اساطیری در آثار هنری تمدن‌ها باعث پیشرفت و تحول ملت‌ها می‌شود.(دادور،۱۳۸۸: ۳)
شایان ذکر است که نماد و اسطوره در فرهنگ ایرانیان و هندیان باستان و با توجه به قدمت و غنای تاریخی و فرهنگی این دو تمدن کهن باستان نقش مهمی را ایفا می‌کند.
همان گونه که از مردمان باستان می‌توان انتظار داشت، محور اسطوره‌های هند و ایرانیان، غالباً ستیزه‌هایی است که در طبیعت دیده می شود یا طبیعت آنها را منعکس می‌کند.
جانوران ترکیبی (موضوع مورد بحث این پژوهش) که تصاویر و حکایت آن فها از دوران کهن در قالب آثار هنری و در داستان‌های شفاهی و سینه به سینه از هزاران سال پیش در باورهای این دو تمدن کهن وجود داشته است، میراث دار فرهنگ و دارای مشترکات فرهنگی و نژادی بسیار می‌باشد.

اسطوره
اسطوره در لغت با واژه‌ی "Historia" به معنی «روایت و تاریخ» هم‌ریشه است؛ در یونانی، "Mythos" به معنی «شرح، خبر و قصه» آمده که با واژه‌ی انگلیسی "Mouth" به معنی «دهان، بیان و روایت» از یک ریشه است.
اسطوره عبارت است از، روایت یا جلوه‌ای نمادین درباره‌ی ایزدان، فرشتگان، موجودات فوق طبیعی و به طور کلی جهان شناختی که یک قوم برای تفسیر خود از هستی به کار می‌بندد؛ اسطوره سرگذشتی راست و مقدس است که در زمانی ازلی رخ داده و به گونه‌ای نمادین، تخیلی و وهم‌انگیز می‌گوید که چگونه چیزی پدید آمده، هستی دارد، یا از میان خواهد رفت، و در نهایت اسطوره به شیوه‌ای تمثیلی کاوشگر هستی است و به عبارتی، اسطوره بینشی شهودی است.(دادور، ۱۳۸۵: ۲۷)
«ساخت های اجتماعی، پدیده های طبیعت و عکس العمل های روانی انسان بوده است. در واقع، آنچه امروز فرهنگ می‌نامیم، در جهان باستان برابر اسطوره و آیین بوده است.»(واحد دوست، ۱۳۸۷: ۱۵-۱۶)
بسیاری از آثار ادبی کلاسیک ریشه‌ای اساطیری دارند. آثاری که از مایه‌های اساطیری برخوردارند، تنها منحصر به آثار شعری و داستانی نیستند، بلکه در هنرهای دیگر نیز به‌ویژه در نقاشی، بسیاری از آثار، تجلّی اسطوره‌ای دارند. (دادور،۱۳۸۸: ۸)

پیشینه مشترک ایران و هند
در گذشته‌های دور، مردمانی‌که اکنون در اروپا، هند و ایران ساکن‌اند، همگی بخشی از قبایلی بوده‌اند که امروزه «هند و اروپایی» نامیده می‌شوند. آریایی‌ها، به عنوان بخشی از این مجموعهٔ انسانی، به سمت نواحی جنوب شرقی حرکت کردند، به طوری که در حدود هزارهٔ اول و دوم پیش از میلاد، کم کم هند و ایران را به اشغال خود درآوردند، البته این امر با لشکرکشی منسجم سپاهی عظیم صورت نگرفت، بلکه با مهاجرت گروه‌های کوچک قومی که به طور مستقل و تدریجی در این سرزمین‌ها ساکن شدند، تحقق یافت؛ تا این که بعد از گذشت سده‌ها، تعداد آن ها به قدری فزونی یافت، که کل این سرزمین ها را به تصرف خود درآوردند.
مردمانی که در هند و ایران سکنی گزیدند، به نام «هند و ایرانی» بازشناخته می‌شوند، ادیان آن‌ها در قالب مجموعه سرودهای مذهبی آئینی هندی به نام **ریگ ودا**[1] و نیز سرودهای باستانی پارسی با نام **یشت**[2] جمع‌آوری شده است. زندگی آنان به عنوان چادرنشینان و جنگجویانی است، که در آن روزگاران می‌زیسته‌اند .آنان از زیبایی‌های طبیعت بهره می‌گرفتند، هر چند که پیوسته در سایه ترس از خشونت طبیعت زندگی می‌کردند. هر چند امروزه هر دو کشور هند و ایران، اعتقادات و باورهای خود را به دور از این میراث گذشته گسترش داده، یا تا حدودی تعدیل کرده‌اند، اما این نکته درخور توجه است، که این سنن باستانی، تا چه اندازه بر افسانه‌ها و آیین های مذهبی آنان سایه انداخته است. (هینلز، ۱۳۸۸: ۷)
اساطیر نه تنها افکار اعتقادی انسان از مفاهیم بنیادین هستی تلقی می‌شوند، بلکه معرف الگوهای تثبیت شده جامعه نیز می‌باشند مانند: الگوی سه گانهٔ اعتقادات اقوام هند و ایرانی؛ به هر حال این آموزه که خدایان در ساختاری سه لایه، جامعه را خلق کرده اند: برخی افراد، کاهن خلق شدند، برخی جنگجو و گروه سوم کارگران تولیدی؛ به گونه ای بوده که در زندگی جایگاه تمامی انسان ها را، بر طبق اراده و خواست خدایان معرفی می کرد. اسطوره نیز به همین منوال و متقابلاً می تواند در جایگاه تأکید و ترغیب اصل والای اخلاقی، الگوهایی را برای آدمیان فراهم سازد، که بدان وسیله به زندگی خود شکل دهند.(همان: ۲۰)
اساطیر ایرانی کهن با اساطیر آریاییان هند باستان وجوه مشترک بسیاری دارد، هر چند اساطیر ایرانی در اثر گذشتن از صافی دین زرتشت، رنگی تازه به خود گرفته است، با وجود این، می‌توان با مطالعهٔ تطبیقی این اساطیر با اساطیر کهن هندی در کتاب ریگ ودا به کلیات عقاید هند و ایرانیان پی برد.(واحددوست، ۱۳۸۷: ۳۴-۳۵)

> «شاید بتوان گفت که هند و ایرانیان پیش از جدایی و حتی زمانی پس از جدایی، به دو دسته از خدایان معتقد بودند. یکی «اسوره»ها یا «اهوره»ها، و دیگری «دیوه»ها یا «دئیوه»ها. نیروهای دیگری که در مقابل این خدایان قرار داشته اند، موجوداتی پلید بوده اند که گاهی به خدایان نیز منسوب بوده اند ... از آن پس، «اسوره»ها در هندوستان از مقام خدایی فرو افتاده اند و به نیروهای شیطانی تبدیل گشته اند، در حالی که در ایران، دیوان از مقام خدایی نزول کرده، «دیو» شده‌اند.»(همان: ۳۶)

جانوران ترکیبی
در مورد جانوران ترکیبی که به اصطلاح هیولا[3] (اعجوبه) نامیده می‌شوند می‌توان گفت : موجوداتی هستند که نه در طبیعت وجود دارند و نه ایزدی و الهی می‌باشند، بلکه آنها محصول تخیّلات انسانی هستند که شکل ظاهریشان، توسط بشر به وجود آمده است. هیولاها در حقیقت خیالی هستند، اما ریشه طولانی در طبیعت و حقیقت دارند و هرگز پیوندشان را با دنیای بشر از دست نمی دهند. (دادور، ۱۳۸۸: ۶۹)
یک گروه از جانوران ترکیبی یا هیولاها در شکل و صورت، تعریف شده و شناخته شده‌اند و دارای نامی آشنا در تاریخ و ادبیات می‌باشند همانند گریفین، کنتاور، اژدها، تک شاخ، اسفنکس و غیره. دومین گروه، شامل تصاویری می‌باشد که به خوبی شناخته شده اند، گر چه بدون نام هستند، همانند گاو بالدار و شیر بالدار، همچنین شامل نقش مایه های وابسته به نشانه های نجابت همانند عقاب دوسر می باشد. سومین گروه یکی از غنی‌ترین گروه‌ها به لحاظ فرم ها، تحریف شدن و ساختگی بودن شکل‌ها می‌باشد.

۱- ترکیب «حیوان _ انسان» ، ۲- ترکیب (انسان _ حیوان) ، ۳- ترکیب (حیوان _ حیوان) ، ۴- جانوران عجیب الخلقه ، ۵- ترکیب پدیده های طبیعی ـ انسان یا حیوان.(همان: ۸۱ـ۷۰)

سیمرغ

کلمهٔ سیمرغ که در اوستا به صورت مرغوسئن آمده است، جزء دوم آن با اندک دگرگونی به شکل «سین» و در فارسی دری با حذف «نون» «سی» خوانده شده است. بنابراین، سی نمایندهٔ عددی نیست، بلکه در اوستا به معنای «شاهین» به کار رفته است، اما علاوه بر آن اوصافی که در کتاب های دینی زرتشتی (اوستا یا کتب پهلوی) در بارهٔ عقاب و «وارغن» آمده نیز همانندی بسیاری با حالات سیمرغ دارد.(واحددوست، ۱۳۸۷: ۳۰۱)

سنمرو یا سیمرغ جانور ترکیبی است که از هر طرف چهار بال با رنگ‌های نیکو دارد. منقارش چون منقار عقاب کلفت و صورتش چون صورت آدمیان است. فیل را به آسانی در رباید، از این رو به «پادشاه مرغان» شهرت یافته است. هزار و هفتصد سال عمر دارد و پس از سیصدسال تخم گذارد و در بیست و پنج سال بچه از تخم درآید. (دادور، ۱۳۸۸، ۳۸ـ۳۹)

سیمرغ این گونه نیز تصویر شده،که سر سگ و بدن و بال پرنده و پنجه های شیر دارد و گاهی نیز دارای سر اژدها و دم طاووس می‌باشد. این نقش که از ابداعات مردم ایران در دورهٔ ساسانی است، بر روی ظروف سیمین دوره ساسانی مشاهده می‌شود. در اساطیر ایرانی آمده است که «این جانور بر روی درخت همه تخم (هرویسپ تخمه) آشیان دارد و آن درخت در برکه‌ی «وروکشه» روییده است تجسمّ الههٔ بزرگ آب های آسمانی و زمینی یعنی «اردوی سوار» یا همان «ناهید» بوده است. (دادور، ۱۳۸۸: ۲۵۶)

سیمرغ به موجب روایت اوستا و روایات پهلوی بر فراز چنین درختی زندگی می کرد. اما در روایات داستانی بعد، محل زندگی سیمرغ بر فراز کوهی بلند و سترگ قرار گرفت. در ادبیّات اسلامی جایگاه سیمرغ یا عنقا در «کوه قاف» است و به موجب همین ادبیات کوه عنقا عبارت از کوهی است که گرداگرد جهان کشیده شده و در عظمت و بزرگی بی‌مانند است. (رضی، ۱۳۸۱: ۱۲۵۱)

الف: سیمرغ در ادبیات فارسی

در ادبیات فارسی از سیمرغ در پرده و کنایه و رمز بسیار استفاده شده است. به ویژه در ادبیات صوفیانه و عارفانه، سیمرغ مقامی بلند داشته و یکی از اصطلاحات تصوف و عرفان است که دربارهٔ آن سخن بسیار گفته‌اند.

«سیمرغ آن پرنده‌ای بوده است که زال پدر رستم را پرورده و بزرگ کرده و بعضی گویند نام حکیمی است که زال در خدمت او کسب کمال کرده است.»(رضی، ۱۳۸۱:۱۲۶۰)

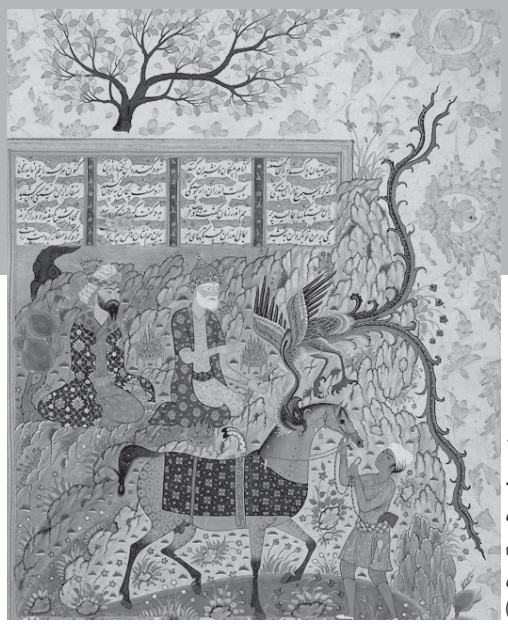
ب: سیمرغ در پهنه‌ی عرفان اسلامی

از جمله رساله‌های سهروردی، باید از رسالهٔ صفیر سیمرغ، یاد کرد. این رساله در واقع یکی از ستون های شاخص و مشترک و بنیادین حکمت خسروانی و حکمت اشراق است. تاکنون چنان که باید، نه در شاه نامه و نه در اوستا متون پهلوی و نه در جاویدان خردها، و اندرزنامه ها، وصایا، خطبه هایِ خردمندان و ملوک ایرانی، جهت استخراج و تدوین مبانی حکمت خسروانی و شرح و پژوهش آنها، کار جدی نشده است. هرگاه رسالهٔ صفیر سیمرغ، تنها به شکلی مجرد و انتزاعی، به صورت یک مقوله، موضوع سیمرغ مورد پژوهشی تطبیقی در حکمت خسروانی و عرفان ایران کهن و حکمت اشراق و عرفان اسلامی قرار گیرد، آن گاه است که موارد بسیار همانند و غیرقابل تردیدی دست یافت می‌شود.(همان:۱۲۶۱).

ج: سیمرغ در اساطیر ایران

اگر بگوییم سیمرغ با سه بعد مینوی، انسانی و جانوری‌اش چشمگیرترین نماد شاهنامه است، سخنی گزافه‌آمیز نخواهد بود. نه تنها در پهنه‌ی اسطوره‌های حماسی، بلکه در اسطوره‌های عرفانی نیز جایگاهی بس گسترده و والا دارد.(واحددوست، ۱۳۸۷: ۳۰۱)

برخی از ویژگی هایی که در اوستا و دیگر کتاب‌های مذهبی زرتشتی و شاهنامه به سیمرغ نسبت داده شده به طور کامل رنگ انسانی دارد؛ مانند پزشکی، چاره‌گری یا سخن گفتن. باید بدانیم که این نام دو بار در اوستا برای انسان به کار برده شده. (تصویر۱)



تصویر ۱
سیمرغ رخش را شفا می‌دهد
شاهنامه فردوسی،صفوی
شیراز،۱۵۹۰م
کتابخانه بریتانیا، لندن
(Fitzmuseum،۲۳/۱/۲۰۱۳)

گارودا (Garuda)

گارودا پرنده‌ای اسطوره‌ای است و مقدس که می‌توان او را پرنده‌ی وحی دانست. جسم گارودا آوای «ساماوادا» است. او مرکب خداوند متعال ویشنو است. لفظ گارودا از ریشه‌ی «گر» (GR) به معنی بال‌های سخن است. گارودا حامل سخنان الهی است. او در داستان کریشنا[۴] نقش بسیار مهم ایفا می‌کند. کریشنا بر پشت گارودا تاریخ را از ابتدایی‌ترین مرحله طی می‌کند و همراه او طبقات آسمان را درمی‌نوردد و حقایق هستی بدین‌طریق بروی آشکار می‌شود. می‌توان شخصیت گارودا که کلام جاودان را بر خود حمل می‌کندرا به «براق» که مرکب پیامبر اکرم در سفر معراج بود، تشبیه نمود.(دادور، ۱۳۹۰: ۲۵۳) (تصویر ۲)

الف: مشخصات ظاهری گارودا

گارودا بسیار تنومند است رنگ او سفید مایل به طلایی است. سر او چون عقاب است و منقاری قرمز دارد. دستان و بازوان او چون انسان است و شکمی بزرگ دارد و بال‌های پرپر او از دو سو گشاده است. در کتاب مهابهارت نام «گارودا» به صورت «گاروتمن» آمده است. متون مختلف به عظمت و صفات گارودا اشاره کرده‌اند. هم‌چنین جالب است، که تصاویر و تمثال‌های گارودا در هند تشابه زیادی به مینیاتورهای ایرانی از براق دارد که این خود ارتباطات نزدیک دو تمدن در قدیم را حکایت می‌کند. (همان: ۵۴).

تصویر ۲
کریشنا بر روی گارودا با
ایندرا بر روی فیل می‌جنگد
(Forty, ۱۹۹۹: ۱۵۶)

ب: گارودا در اساطیر هند

درمذهب هندو

گارودا شهریار پرندگان، پرنده‌ای است تندپروازتر از باد و مرکوب ویشنو که از احترام بسیاری از هندوان برخوردار است. گارودا از تخمی که مادرش ویناته نهاد با سر، بال، چنگال و منقار عقاب و تن و اندام‌های انسانی هستی یافت. گفته می شود چنان بزرگ و عظیم است که می‌تواند خورشید را بپوشاند. نیز از مارها بسیار نفرت دارد و این ویژگی را از مادر خود به ارث برده است.در محارب همیشگی با ناگا[5]می‌باشد. هندوان بر این باورند که ستایش گارودا سم مار را از بدن شخص دفع می کند. (wikipedia: ۲۳/۱/۲۰۱۳)

درمهابهاراتا

پدر گارودا، *کاشیاپه* و مادر او *ویناته*[6] از دختران دِکشه است. گارودا با نفرت بسیار از اهریمنان و بدی زاده شده و بزرگ‌ترین دشمن مردمان بدکار است؛ پدر و مادر کشتن برهمنان را بر او تحریم کرده‌اند. ویناته با زن سوگلی کاشیاپه، کدرو، مادر ماران و اژدر مادران، همیشه در ستیز بود. در روایتی کِدرو و ویناته درباره‌ی رنگ اسبی به نام *اوچ چیسراواس* اختلاف‌نظر داشتند و سرانجام شرط می‌بندند که آنکه درست نگوید برده‌ی دیگری شود. کِدرو ثابت می کند که درست می‌گوید و هم بدین‌دلیل ویناته را در سرزمین‌های زیرین و جائی که در محاصره‌ی ماران بود زندانی می‌سازد. گارودا به نجات مادر برمی‌خیزد و ماران پاسدار زندان ویناته بدان شرط که گارودا به آنان جامی پر از نوشابه‌ی خدایان (آمبروزه) رشوه دهد حاضر به آزادکردن او می‌گردند. گارودا عازم کوه آسمانی جایگاه نگهداری«آمریت»[7]که با شعله‌های آتش پاسداری می‌شد، می‌گردد. گارودا با تنی زرّین و به رخشندگی خورشید به رودها یورش برد و با نوشیدن آب بسیاری از رودها و فروریختن آن بر آتش نخستین حصار را از میان برداشت. دومین حصار چرخی گردان با پره‌هائی تیز درخشان به برّانی تیغ بود؛ و گارودا با کوچک‌کردن تن خود از میان پره‌ها گذشت. گارودا بر سوّمین سدی که از دو اژدرمار تشکیل شده و از کامشان آتش می‌بارید غلبه یافت و با پاشیدن خاک بر چشم آنان، ماران را کور و جام آمریت را به چنگ آورد.

تصویر		
نام اسطوره	سیمرغ	گارودا
طبقه بندی ساختاری	جانور ترکیبی	جانور ترکیبی
مشخصات ظاهری	چهار بال با رنگ‌های نیکو، منقارش منقار عقاب و صورتش چون صورت آدمیان سر سگ و بدن و بال پرنده و پنجه های شیر دارد و گاهی نیز دارای سر اژدها و دم طاووس	چهره‌ای سفید، بال‌های سرخ دارای اندام انسانی زرّین‌فام و منقار قرمز مانندعقاب
محل ظهور	ایران باستان	هند باستان
جایگاه اساطیری	پادشاه مرغان، برمی‌آید، مرغی است ایزدی، پهلوانان و ارابه‌های آنان را با خود می‌برد (زال و رستم) رعد و برق، سرعت، یکی از تجلیات ایزد بهرام	شهریار پرندگان، با نفرت بسیار از اهریمنان و مارها،مرکب کریشنا تندپروازتر از باد
توضیحات	با سه بعد مینوی، انسانی و جانوری خاصیت شفابخشی پر سیمرغ دارای بزرگی افسانه‌ای	با سه بعد مینوی، انسانی و جانوری نورانی بودن بدن گارودا دارای بزرگی افسانه‌ای

گارودا چرخ گردنده را شکست و با جام آمریت خود را به سرزمین‌های زیرین رسانید. خدایان گارودا را دنبال کردند و ایندرا با گرز صاعقه‌آفرین خود به گارودا حمله کرد. گرز ایندرا شکست و گارودا بی آن‌که آسیبی ببیند خود را به اژدرماران پاسدار زندان ویناته رسانید. مادر او از بند رهائی یافت و هم در آن دم که ماران و اژدرماران خواستند جام آمریت را بنوشند. ایندرا جام را از کف آنان ربود و اندکی از آمریت بر علف‌هائی که در آنجا رسته بود ریخت. ماران قطره‌های فروریخته‌ی آمریت بر علف‌ها را لیسیدند و زبان آنان بر اثر نوشیدن آمریت برید و دو شاخه شد؛ و نوشیدن چند قطره‌ی آمریت سبب شد که ماران نامیرا شوند و از آن روزگار تا به حال زبان مارها دو شاخه باقی ماند. در روایتی دیگر نوشابه‌ی جاودانگی یعنی آمریت یا سومه همانا ماه است و مارها برای خلاصی *ویناتا* ماه را از گارودا به رشوه می‌خواهند. (ایونس، ۱۳۸۱: ۱۸۵_۱۸۶)

نتیجه

نتیجه حاصله، روشن شدن اشتراکات فراوان بین سیمرغ و گاردا در خاستگاه اسطوره‌هایشان می‌باشد. از جمله می‌توان به جایگاه ایزدی و معنوی این دو جانور ترکیبی در ایران و هند عهد باستان اشاره کرد. به عنوان مثال هر دو مرکوب ایزدان و نیروهای نیک افسانه‌ای در مبارزه با نیروهای اهریمنی بوده‌اند. هر دو دارای سه بعد مینوی، انسانی و جانوری می‌باشند و دارای نیروی شفابخشی هستند

سیمرغ(در ادب غیر حماسی) و گارودا(در بوداییسم) هر دو ناپیدا و بی نشان، غالبا کنایه از انسان کامل، که از دیده‌ها پوشیده است، نیز به کار رفته است .این دو جانور اسطوره‌ای شگفت‌انگیز که هریک از صفات آن‌ها نشان دهنده‌ی حقیقت و رمزی در جهان اساطیر است.

اسطوره‌ها با بیانی تمثیلی و نمادین، ساختار اجتماعی اقوام ایرانی و هند را نشان می دهد. مانند تثلیث طبقاتی در ودا با ثنویتی که ظاهرا بر دین هند باستان و ایرانی تسلط داشته مانند تضاد میان دیوه‌ها و اسوره‌ها و حتی این ثنویت جهان حیوانی و جانوران ترکیبی (سیمرغ و گاوردا.)

مهم‌ترین نتیجه این پژوهش پی‌بردن به ساختار فکری و اجتماعی مردم باستان که ریشه در باورهای دینی و اصول مشترک آن‌ها داشته که ادراکشان را از خویشتن، جوهر وجودی خود و دنیای اطرافش توضیح می‌دهد.

پی‌نوشت

۱- Rig Veda

۲- Yasht؛ پشت از نظر لغوی هم ریشه با کلمه‌ی یَسنَه است و معنی تحت‌اللفظی آن نیز پرستش و نیایش است؛ بخشی از اوستاست که پس از یسنا و گات‌ها، کهن‌ترین بخش اوستاست.

۳- monster

۴- کریشنا ظهور ویشنو در پنج هزار سال پیش در جنگی بزرگ به نام کوروکشترا بودهاست و مرکب او گارودا است. در به‌گود گیتا کریشنا بارها خود را شخَصیت اعلای خداوند و منشأ تمام کائنات معرفی می‌نماید.

۵- Naga

۶- Kasyapa و vinata

۷- Amrita در زبان سانسکریت به معنای ابدیت یا همان آب‌حیات است.

منابع

-ایونس، ورونیکا، (۱۳۸۱). شناخت اساطیر هند، تهران، انتشارات اساطیر.

رضی، هاشم، (۱۳۸۱). دانشنامه ایران باستان، جلد سوم، تهران، انتشارات سخن.

-دادور، ابوالقاسم، (۱۳۹۰). اسطوره و نمادهای ایران و هند، تهران، انتشارات دانشگاه الزهرا و کلهر.

-دادور، ابوالقاسم، (۱۳۸۸). جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان، تهران، انتشارات دانشگاه الزهرا.

-فورد،امیل و میراندا بروس، (۱۳۸۸). نمادها و نشانه‌ها درجهان، مترجمان -ابوالقاسم دادور، زهرا تاران، تهران، انتشارات دانشگاه الزهرا و کلهر.

-واحددوست، مهوش،(۱۳۸۷). نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی، تهران،سروش.

-هینلز، جان راسل،(۱۳۸۸). اسطورهای ایرانی، مهناز شایسته‌فر،تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی.

Forty,Jo, ۱۹۹۹, Mythology, PRC Publishing, London.

http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/shahnameh/vgallery/section4.html?p=77&g=,64,66,68,69,71,73,74,75,76,77,78,79,80,81,82,84,85,86,89,90#bigimage (2013/1/23)

http://en.wikipedia.org/wiki/Garuda#As_a_Symbol (2013/1/23)

معرفی کتاب

هنر معاصر در عصر جهانی شدن

نویسنده : رابرت. سی. مورگان
ترجمه : گلناز یارمحمد
نشر چشمه، چاپ یکم، تهران، ۱۳۸۹

ماه منیر شیرازی ، دانشجوی دکترای پژوهش هنر دانشگاه الزهرا
mahmonir_shirazi@yahoo.com

کتاب **هنر معاصر در عصر جهانی شدن** ، به مبحث مهم جهانی شدن و تبعات آن برای هنر به ویژه هنر معاصر می پردازد که طی یک مطالعه اجمالی، رئوس مطالب این کتاب را در اینجا ذکر خواهیم کرد.

کتاب حاضر به ترجمه مقالاتی از *رابرت سیمورگان* در خصوص هنر معاصر در عصر جدید اختصاص دارد. عناوین مقالات بدین قرار است: هنر معاصر در عصر جهانی شدن؛ پایان جهان هنر؛ انسان زدایی و فرا انسان و دستپاچه در برابر عقل.

رابرت سی. مورگان، استاد دانشگاه های معتبر امریکا، در رشته‌ی تاریخ هنر معاصر تحصیل کرده است. مورگان در کتاب «هنر معاصر در عصر جهانی شدن»، از سفرهایش به کشورهایی می گوید که هنر و هنرمندانش ناچارند یا میان دیده شدن در آن کشور و یا عرصه‌ی جهانی ، یکی را انتخاب کنند. او در این کشورها، هنرمندانی می بیند که هیچ دسترسی به نظام ارتباطی و در نتیجه جهان هنر در مفهوم جدید آن طی سال های اخیر ندارند.

همچنین مورگان تجارب ارزنده و مستندی از مناطق و هنرمندان گوناگون در بستر هنر معاصر اندوخته است. او در این راستا می گوید: «در سفرهایی که به نقاط گوناگون جهان، خارج از جریان اصلی حاکم بر هنر داشته‌ام– آسیا، جنوب شرقی آسیا، آمریکای جنوبی، اروپای شـرقی و خاورمیانه– پای صحبت هنرمندانی نشسـته ام که نسبت به نحوه‌ی بازاریابی هنر معاصر در جهان امروز معترض‌اند. اغلب، شکایات آنان درباره‌ی شبکه‌ی انحصار طلبانه ی معدود صاحبان گالری، سـرمایه گـذاران و مدیران اجرایی بانفوذی است که در عرصه ی هنر بین الملل نقش پررنگی دارند ... در نهایت، دستگاه تبلیغاتی منعکس کننده ی استراتژی های سرمایه‌گذاری یا سیاست های منطقه‌ای است که عملاً هیچ ارتباطی به هنر ندارند. هنرمندانی که داخل این شبکه فعالیت می کنند، درواقع به مجموعه‌ای از نشانه‌های تجاری تبدیل می‌شوند. »(مورگان،۱۳۸۹: ۱۳-۱۴).

یکی از دگرگونی های اساسی و مخرب در هنر این دوران، تجاری شدن و تجاری کردن مسئله‌ی هنر است که از نتایج جهانی شدن اقتصادی و همچنین جهانی شدن فرهنگی است. رابرت سی مورگان هنرپژوه معاصر در این زمینه چنین اظهار نظر می‌نماید: «حرف من این اسـت که هنرمند بودن در اساسـی‌ترین مفهوم آن، در نهایت یعنی وظیفه‌ی رهاسـازی. چنین تفکری به این معناست که هنرمند بودن در مفهوم بین‌المللی فقط مسئله‌ی بازاریابی نشان تجاری شخص نیست، بلکه به معنای حفظ رابطه‌ی اخلاقی خاصی با هنر است» (همان: ۳۷).

جهان امروز هنر، پدیده‌ای است که مستقیم یا غیر مستقیم توسط بازار و جریان سرمایه هدایت می‌شود و در آن کیفیت یا نفاست اثر هنری، عامل تعیین کننده یا امتیازی به شمار نمی‌آید. آنچه در غرب زمانی هنر پیشرو خوانده می‌شد، سرانجام زیر بار طاقت فرسای هنرکیچ قلابی و ریشخندآمیز فرو ریخته اسـت وآنچه روزگاری هنر بی‌ارزش خوانده می‌شد، اکنون در جایگاه هنر پیشرو قد علم نموده است. «به جای دید نقادانه، آنچه عرضه می‌شود تصاویر منفی‌بافانه، داستان‌های بی‌روح و تأثرات شبیه‌سازی شده‌ی تزئینی است که به هیچ‌کجا نمی‌رسد و در عمل حتی هیچ زیباشناسی‌ای در خود ندارد، چه رسد به ارزش مفهومی» (همان: ۱۴-۱۵).

از منظر نویسنده کتاب، هنرمند بودن در دوره معاصر، دو گونه را فراهم می کند : خلق اثر هنری در انزوا و سکوت و یا تبدیل شدن هنرمند به سرمایه برای گالری‌ها و گالری‌دارها. در حالت اول هنری که خلق می‌شود، یا ارائه نمی‌شود و یا در انزوا و سکوت ، (در بهترین حالت با اسـتقبالی در حد کشـور مبدأ هنر)، به‌تدریج به حافظه‌ی کوتاه مدت مخاطب می‌پیوندد. هنرمندان زیادی از نقش خود در جامعه، یا راهی که برای تبدیل شـدن به نیروی فرهنگی تعیین کننده در پیش گرفته‌اند، مطمئن نیستند. نتیجه این امر، رویکردی خشـک و بدبینانه به هنر است. در مقابل، اگر هنر و هنرمند جریان رایج جهانی شدن، به مفهوم اقتصادیِ آن آلوده شـود، می‌توان اطمینان داشت تا زمانی که به سود رسانی برای نظام سرمایه‌داری ادامه می‌دهد، از پشتیبانی و حمایت مجموعه‌داران ،گالری‌ها و مؤسسات هنری بین‌المللی قدرتمند برخوردار است. به این ترتیب هنرمند به یک نشان تجاری تبدیل می‌شود و هنر او تقلیدی بی‌ارزش از جدیدترین جریانات، چه آکادمیک و چه اقتصادی است.

مورگان در مقالاتی که در این کتاب آورده ، به وضعیت هنر در عصر جهانی شدن در تمام وجوه آن می‌پردازد. او معتقد است هنرمند عصر حاضر ناچار است هنرش را به مثابه کالای تجاری در اختیار سیستم اقتصاد جهانی قرار دهد. در این صورت باید موضوع کارش را مطابق میل سیستم اقتصادی انتخاب کند. به این ترتیب موضوعی مثل هویت تبدیل به مسئله‌ی اغلب آثار هنرمندان می‌شود.

جهانی شدن فرآیندی است که طی آن همه می‌توانند در هر جایی از جهان که بخواهند، به فعالیت بپردازند، در دسترس هر کس که مایل به استفاده از آن‌ها باشد، قرار گیرند و هیچ چیز نمی‌تواند محدود و منحصر به یک مکان باشد، زیرا پدیده‌ها رشد می کنند و گسترش می‌یابند.

همچنین جهانی شـدن دارای جنبه‌ها و عرصه‌های گوناگونی اسـت که از عمده‌ترین جنبه‌های آن‌ها می‌توان به جنبه‌های فرهنگی، سیاسی و اقتصادی اشاره نمود. از عوامل به وجود آورنده‌ی جهانی شدن نیز می‌توان به این موارد اشاره نمود: گسترش عقلانیت، کنش‌های جهانی اجتماعی، تحول سرمایه‌داری، نوآوری و فناوری در عرصه‌ی ارتباطات و چارچوب‌های نظارتی توانمند.

ادبیات جهانی شدن گسترده است. غالباً این مفهوم دارای فرضیاتی است که با نظریه‌های مختلف ادغام شده و یک رویکرد را به وجود آورده است. در این شیوه، جهانی‌شدن به ویژه در بعد هنرهای عامه، به عنوان امری است که باعث ارتقای یکسان‌سازی هنر در سطوح پایین می‌شود و هنر را از حالت متعالی به حالت دون تبدیل می کند. فرآورده‌های صنعت فرهنگ باعث شکل‌گیری هنر و تفسیر آن در شرایط محلی می‌شود. با این وجود، تمرکز رسانه‌ها مبتنی بر شرکت‌های فراملی و جهان اول است . اشکال هنری و زیبایی‌شناسی در معرض تأثیرات جدید هستند که بر پیامد زیبایی‌شناسی اثر دارد.

نظریه‌های جهانی شدن همچنین امری تفسیر بردار و دارای رویکردهای مصرفی است که بر دریافت فرآورده‌های جهانی و شیوه‌های ترکیبی متمرکز است و مبتنی بر تفکر پست مدرنیسم است .

جهانی سـازی شاید برای هنرهای ما مصیبت به نظر رسد. قیمت بازار، جایگاه هنر را مشـخص خواهد کرد. هنر برای بازارها تولید خواهد شـد، نه برای نیازهای فرهنگی. پیامدهای جامعه‌شناختی آن برای هنر عظیم‌تر و زیان بارتر خواهد بود. ولی از نگاهی دیگر، جهانی‌سـازی را می‌توان فرصتی شـگفت‌آور برای ملت‌هایی دانست که از نظر فرهنگی غنی‌اند. هنرهای ما پیش می‌آیند تا بر دنیا تأثیر بگذارند.

هنر معاصر غرب با همه‌ی امکانات و رسانه هایش بر آن است تا همواره بر ادعای خود نسبت به موضوعات نظیر آزادی، محیط زیست، انرژی هسته‌ای، فمینیسم، بیگانگی انسان و ماشین و فجایع انسانی تأکید کند. اما بیش از هرچیز بر تجاری کردن و عمومی کردن هنر تأکید می کند. با توجه به نظریه عدم قطعیت در دوره جهانی شدن، رویکرد به هنر معاصر غرب نیز باید بر مبنای این نظریه تحلیل و تفسیر گردد. به طور کلی و خلاصه می‌توان تأثیرات جهانی شدن بر هنر معاصر غرب را تا زمان حاضر این‌چنین برشمرد: استفاده از فن‌آوری های مدرن و آمیختن عناصر غیر متجانس ،عدم وفاداری به قالب‌های سنتی، بیان آثار از طریق نشانه، نماد و اساطیر و پرداختن به تبار تاریخی اقوام گوناگون، بیان مفهوم تنهایی و بی‌هدفی و عدم اهداف متعالی در هنر معاصر غرب ،تأکید بر فردیت و هویت هنرمند در دوره‌ی پست‌مدرن و میل به تجاری کردن هنر ، اهمیت نقش مخاطب در تولید، تفسیر و جایگاه هنر معاصر ، توسعه موزه‌ها و اهمیت و کارکرد راهبردی آن‌ها ، انحصار طلبی جهانی سرمایه داران و صاحب نفوذان عالم هنر.

به هر صورت به اذعان بسیاری از پژوهشگران و صاحب‌نظران ، هنر معاصر غرب گرچه دارای دسـتاوردهای قابل‌توجهی نیز مانند کارکرد چندجانبه موزه‌هـا و ارزش دادن به مخاطب بوده است، اما دچار بحرانی جدی است. وضعیت هنر معاصر غرب، بازتاب جهانی شدن فرهنگی و اقتصادی است و سیاست‌ها و رویکرهای این وضعیت بر روح و روان هنرمند معاصر غربی تأثیرات به‌سزایی داشته است. امید است مطالعه اجمالی بر این کتاب برای دانشجویان رشته های هنری سودمند واقع گردد.

بانوی باران

دکتر اشرف السادات موسوی‌لر، دانشیار دانشگاه الزهرا
a.mousavi925@gmail.com

شیرین بنی‌صدر متولد ۱۳۳۰، نقاش، نویسنده، تصویرگر کتاب کودک. وی بخشی از آثارش را در نمایشگاه‌های ایران، چین، آمریکا، بلژیک، و ترکیه عرضه کرده است. او به عکاسی و مجسمه‌سازی نیز می‌پردازد.

شیرین بنی‌صدر[1] ، نقاش، نویسنده و هنرمند ایرانی در سال ۱۳۳۰ در شیراز متولد شد. او از همان دوران کودکی به هنر نقاشی و ادبیات علاقه داشت. رشته تحصیلی او ادبیات است. پس از ازدواج همراه با همسر خود به اروپا سفر کرد و برای تکمیل اطلاعاتش دربارهٔ نقاشی، در پاریس و لندن به یادگیری نقاشی مشغول شد.

شیرین بنی‌صدر اولین نمایشگاه نقاشی‌اش را در سال ۱۳۶۴ در گالری سیحون برگزار کرد. سپس نمایشگاه‌هایی در سالن اجتماعات حافظ و انجمن فرهنگی ایتالیا (۱۳۶۵) داشت. روزنامهٔ بشیر در ۲۴ آبان ۱۳۶۹ با تیتر «ناخن‌های رویاساز شیرین بنی‌صدر» دربارهٔ نمایشگاه وی در گالری سبز، متعلق به علی اکبر صادقی نوشت. در سال ۱۳۷۰ در اولین نمایشگاه دوسالانهٔ نقاشان ایران، در موزه معاصر با اثری به نام «جلوه‌گاه غروب» شرکت کرد. همچنین این بانوی هنرمند در نمایشگاهی با عنوان «نمایشگاه هم‌یاری مردم مظلوم بوسنی و هرزگوین» مشارکت داشت که به‌دنبال چاپ بیانیه نویسندگان و هنرمندان ایرانی علیه نسل‌کشی در بوسنی و هرزگوین در جراید همشهری و اطلاعات و ایران که به امضای ۵۰ تن از هنرمندان ایرانی از جمله شیرین بنی‌صدر رسیده بود[2] نمایشگاه مذکور در فرهنگسرای نیاوران بر پا شده بود. از دیگر نمایشگاه‌های او می‌توان به گالری ضرابی (۱۳۷۵) و گالری بامداد (۱۳۷۶) اشاره کرد.

«مجله فردای بهتر» در اولین شماره خود در بهمن ۱۳۷۶ از انتشار کتاب «اتوبوس هنر» نوشتهٔ شیرین بنی‌صدر» خبر داد که همزمان با گشایش نمایشگاهی از آثار او همراه با هنرجویانش، در گالری بامداد بود، در این باره نقدی از آقای نوذر آزادی دربارهٔ این نمایشگاه منتشر می‌شود.

وی در گالری سامی (۱۳۷۹)، گالری شبنم (۱۳۸۲) و نمایشگاه‌های جمعی در همدان، بیرجند، شیراز، تویسرکان و سرکان (توسط بنیاد حافظان فرهنگ و هنر ایران) برگزار کرده است. همچنین می‌توان به نمایشگاه‌های خارج از کشور وی اشاره کرد؛ از جمله به نمایشگاه بین المللی چین، آتلانتا و شیکاگو آمریکا (توسط گالری نهاوندی) و نیز نمایشگاههایی در بلژیک، سالروز مولانا در قونیه و استانبول و نیز در موزه ژنرال دوگول پاریس توسط بنیاد حافظان فرهنگ هنر ایران.

شیرین بنی صدر در تفکیک پرده‌های نقاشی خود؛ آن‌ها را به چهار دوره تقسیم می‌کند: در دوره اول به «طبیعت بکر» می‌پردازد، طبیعتی که حضور بشر آنرا از جلال و زیباییش جدا نساخته است. طبیعت را بدون قلم‌مو و با بهره‌گیری از انگشت‌های دست و رنگ روغن روی مقوا نقاشی کرده است. (تصویر شماره ۱)

دورهٔ دوم به نقاشی «اسب‌ها» پرداخته و اصیل‌ترین نژاد اسب‌ها وارد دنیای خیالش شده‌اند. اسب‌هایی که هرگز در زیر چکش تسلیم، درهم کوبیده و بی شکل نمی‌شوند.

در دورهٔ سوم به نقاشی «حقایق معنوی» می‌پردازد؛ تا جایی که به تابلوی عاشورا می‌رسد. در این تابلو با زبان هنر، سعی بر نشان دادن این حقیقت شده که گفته شود؛ «در ورطه هولناک جهل فقط ایمان به حقیقت می‌تواند راه نجات بشریت باشد» چرا که زندگی بشر تنها در تکیه بر حقیقت حفظ و بر پا می‌ماند. (تصویر شماره ۲)

در دورهٔ چهارم تصاویری با ترکیب نور و نقاشی را ارائه می‌کند. در این نقاشی‌ها از تکنیک آکرولیک روی بوم استفاده شده است. وی می‌گوید: «در دوره سوم، پرده‌های نقاشیم همزمان از نظر تکنیک و محتوا با گذشته کاملا متفاوت می‌شوند، به لحاظ معنوی آثار الهی در عالیترین و نابترین لحظه‌های زندگی پدید آمدند و در دوره چهارم به لحاظ تکنیکی کلاژ، آینه‌کاری و ورق‌طلا وارد بوم نقاشیم می‌شوند.»

شیرین بنی‌صدر در این دوره است که نگاره‌هایش را با مضامین معنوی به تصویر می‌کشد، موضوعاتی برگرفته از روایاتی در باب ائمه معصومین (ع) را برگزیده و نامش را استعاره از رحمت الهی قرار داده و آثار خود را «باران» امضاء می‌کند. سینمای ایران در مصاحبه‌ای با ایشان از پرده‌برداری از نقاشی «ازدواج حضرت علی (ع) با فاطمه زهرا (س) در ملکوت» در گالری شبنم (۱۳۸۲) خبر می‌دهد. وی در مصاحبه‌اش با گروه فرهنگ و ادب می‌گوید: برای کشیدن نقاشی «ازدواج حضرت علی(ع) با فاطمه زهرا (س) در ملکوت» به مدت دو سال بر روی پردهٔ دو متری کار کرده و سعی کرده تصویری مقدس از دو چهرهٔ مقدس را ارائه نماید. (سینمای ایران، ۱۳۸۲: ۳)

شیرین بنی صدر اکنون وارد دوره چهارم نگارگری خود شده و تصاویری با ترکیب نور و نقاشی می‌آفریند. از تکنیک نقاشی اکرولیک روی مقوا و نورپردازی و عکاسی استفاده می‌کند.

از تألیفات این بانوی هنرمند می‌توان سه کتاب «روستای سوخته»، «اتوبوس هنر» و «آگاهی خواب» را نام برد.

از نقدهای متعددی که بر آثار وی نوشته شده است می‌توان به مقاله‌ای در نقد کتاب‌های اتوبوس هنر و روستای سوخته نوشتهٔ عبدالعلی دستغیب در مجله گزارش (۱۳۷۷) اشاره کرد.

«اتوبوس هنر سیر و سلوکی است در جستجوی اصالت و حقیقت هنری و از این لحاظ داستانی است مشابه رومانس های قدیمی (از جمله منطق الطیر عطار نیشابوری) و متعلق به سرزمین ویژه‌ای نیز نیست و جنبهٔ عام دارد. اتوبوس هنر و گرداننده آن کارت دعوتی برای عده‌ای از هنرمندان و هنرجوها فرستاده و آنها را به سفری دسته جمعی فراخوانده است. این گروه سی نفری در ایستگاه در انتظار سفری هستند که مقصد و چند و چون آن را نمی‌دانند.» (دستغیب،۱۳۷۷: ۶۶)

شیرین بنی‌صدر در حوزه ادبیات و تصویرگری کتاب کودک نیز فعالیت داشته است. به عنوان نویسنده و تصویرگر می‌توان از کتاب‌های «پسر رعد» و «راز زندگی تک‌شاخ» یاد کرد، همچنین به تصویرگری کتاب «نوازنده شهر خاموش» اشاره کرد. به گزارش خبرگزاری مهر، در پنجاه و چهارمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب‌های تصویری کودک که در تاریخ ۲۷ نوامبر ۲۰۰۹ (۶ آذر ۱۳۸۸) در آلمان افتتاح شد؛ کتاب «نوازنده سرزمین خاموش» یکی از ۴ عنوان نخست اعلام شد. (خبرگزاری مهر، ۷ آذر ۱۳۸۸). لازم به توضیح است که این نمایشگاه همه ساله در «موزه بین‌المللی هنر کتاب‌آرایی امروز» برگزار می‌شود و زیباترین کتاب‌های کودک از سراسر جهان در آن به نمایش گذاشته می‌شوند و کتاب شیرین بنی صدر در میان ۱۱ عنوان برتر قرار گرفته که به سبب برتری‌های تصویری و داستانی در سایت نمایشگاه نمایه شده‌است.

باران، بانوی هنرمند ایرانی است که ربع قرن به خلق آثار هنری پرداخته و در اعتلای هنر و فرهنگ این مرز و بوم تلاش بسیار نموده؛ از جمله می‌توان به آموزش نقاشی به هنرجویانش طی بیست و پنج سال اشاره نمود.

درتحلیـل یکی از آثار ماندگار وی با عنـوان «**روز واقعه**» در ابتدا باید به عنوان ذهن آشـنای آن اشـاره کرد که رابطهٔ بینامتنی با عنوان فیلم سـینمایی پر مخاطبی برقرار می کند و نشان دهندهٔ قدرت الهام بخشی واقعیتی اسـت که بیانگر تأثیر توامان حقیقت عاشورا بر هنرمندان ایرانی است. در متن این اثر می‌توان دو جنبهٔ نمادین و تعاملات معنوی را به‌طور همزمان مشاهده کرد. در اولین نگاه شمایلی نورانی جلب توجه می‌کند، به نظر می‌رسـد مکاشـفهٔ رمزوارهٔ این اثر در اعماق این نگاه نافذ نهفته است. تابلو در خط افق و در حدّ فاصل بین پیشانی خورشیدگون شمایل و خط دیدگانی وی به دو بخش معنایی تقسـیم شـده است. محوری از هارمونی رنگ‌های آبی و سپید را در بالای اثر گسترده و مرزبندی آسمان لاهوتی معنا و پستی ناسوتی ماده را در خط افق تعیین کرده است.

حالت دیدگان، منتظر، سپهرگون، و ناظر به بشریت است؛ اما سوی نگاه به فرد متمرکز نیست بلکه افق دیدگان بالاتر از اشخاص زمینی است و ارتفاعی بلندتر از فردیت مادی را دارد. او مسـتقیم به فرد نمی‌نگرد تا تو را به یاری فراخوانَد، زیرا در شـب قبل از واقعه یاران خود را در بودن یا نبودن در فردایِ واقعهٔ دهم محرم از هر قیدی آزاد ساخته بود. نگاه والای او می‌گوید خودَ را به «والایی» برسـانید تا نجات یابید و رستگار شوید. گویی نگاه او راهنمای ابدی و ازلی آزادگی برای بشریت شده است. این پرده سـعی دارد حقیقتی اصیل را در عمق تاریخ عاشورا، در پهنای خاک خونین به نمایش بگذارد. در حالی که کسـی از افق نظاره گر اسـت، در تضاد با نگاه آرمانی که در اوج مهرگستری است؛ در پایین سراسیمه‌گی و پریشانی اسب‌های خون‌آلود مشاهده می‌شود؛ اسب نماد نجابت و مرکب آزادگان در جدال با پلشتی به تصویر کشیده شده است. سرنوشت محتوم عالـم فانـی که هیچ گریـزی از زوال ندارد تنها راه بقا در رسـتگاری و نیکوییِ محتمل است. به نظر می‌رسد این پرده ازتجارب هنری و زندگی زیسـتهِ هنرمند دسـتاوردهایی معنوی را به بار آورده اسـت. به ویژه در نقاشـی رئال اسب‌ها و با تلفیقی از سـبک‌های خیالی و شمایل‌نگاری سنتی و فرا واقعگرایی جدید سبکی شخصی را رقم زده است. صحنه‌ای از بازگشت اسب بدون سوار از عصر سوگوار عاشورا برای مخاطبِ امروز ایران بسـیار آشناسـت. به نظر می‌رسـد رگه‌هایی از مضامین پرده‌های نقاشـی سنتی و شمایل نگاری‌های مرسـوم در مراسم عزای حسینی را با شیوه‌های سوررئالیستی درآمیخته و با ترکیبی از تقابل‌های دوتایی به آفرینش معنا پرداخته تا هریک ارزش تجسمی و معنوی خود را در تضاد یا تکامل با دیگری به رخ بکشد. آسمان/ زمین، معنا/ ماده، بلندی/ پستی، آرامش/ پریشانی، آبی و سپید/ قرمز و سیاه همه از جمله دال‌های متقابلی هستند که برای بیان نمادین مفاهیم و حقیقت روز واقعه ترکیب‌بندی و رنگ‌آمیزی شده‌اند تا پرده‌ای از مدلول‌های ضمنی را مصور کند.

یک شـمایل نماد همه عاشـورایان و آخرین نگاه مسـتمر و مستقر در آسـمان، نمادی از اشـراف بر تمام آمال و اعمـال و نیت‌ها و ماندگاری حقیقت تفکر ظلم‌ستیزانه عاشورایی است. اما آخرین سخن در باب نقاشی شـیرین بنی‌صدر این‌که در تابلوی او صداقتی حزین موج می‌زند که به تمامی قابل وصف نیسـت و خودجوش از دل برآمده اسـت و به همین سادگی بردل می‌نشیند.

پی‌نوشت:

۱- www.banisadrbaran.com

۲- (همشهری، ۶ شهریور: ۱۳۷۴) (اطلاعات، ۶ شهریور: ۱۳۷۴)

۱- شیرین بنی‌صدر، مرداب یخ‌زده(۱۳۶۶)، آکریلیک روی مقـوا، ۷۰*۱۰۰سانتیمتر، آلبوم شخصی

۲- شیرین بنی صدر،روز واقعه(۱۳۷۹)، اکریلیک رویبوم، ۱۴۷*۹۷سانتیمتر، آلبوم شخصی

۳- شیرین بنی‌صدر،ازدواج حضرت علی(ع) با فاطمه زهرا(س) در ملکوت(۱۳۸۲)، کلاژ،آینه، ورق‌طلا، ۲۰۰*۱۵۰ سانتیمتر، آلبوم شخصی

منابع:

- آزادی، نوذر. (۱۵بهمن۱۳۷۶). «جان جهان در سینه هنرمندان می‌طپد»، مجله فردای بهتر، شماره ۱، ۴۴ـ۴۵.
- بخش هنر (۲ آذر ۱۳۷۶). روزنامه کیهان.
- حافظ هنر خویش بودن (۳۰ مهر ۱۳۷۹). روزنامه همشـهری، سـال هشتم، شماره ۲۲۴۸.
- دسـتغیب، عبدالعلـی. (خـرداد ۱۳۷۷). ضمیمه ادبـی، مجله گزارش، شـماره ۸۸، ص۶۷ـ۶۵.
- گروهی از نویسندگان و هنرمندان ایرانی کشتار مردم بوسنی و هرزگوین را محکوم کردند (۵ شهریور ۱۳۷۴) ایران، سال اول، شماره ۱۶۳، ۷.
- نامه ۵۰ تن از هنرمندان و نویسـندگان ایرانی به دبیر کل سـازمان ملل (۶ شهریور ۱۳۷۴). اطلاعات، شماره ۲۰۵۶۱، ص۲.
- همراه با احساس‌ها و مشاهدات در بانوی هنرمند (مهر ۱۳۸۱)، ماهنامه دانش زندگی، شماره ۱، ص۱۰.
- هنر (۲۴ آبان ۱۳۶۹). روزنامه بشیر. شماره ۷۰،ص ۷.

مکتب رمانتیسم

پریسا مرتضوی ،دانشجوی ارشد پژوهش هنر
parisamortazavi2002@yahoo.com

اصطلاح « رمانتیسم» به عنوان مکتبی ادبی مابین سال‌های ۱۷۷۰ تا ۱۸۴۸ پدیدار شد و اگر پیش از این ایام این لفظ استعمال می‌شد، کسی به عنوان «یک مکتب» از آن تلقی نداشت. دوران شکوفایی این مکتب را قرن‌های ۱۸ و۱۹ می‌توان دانست. (ثروت،۱۳۸۲: ۴۱) با در نظر گرفتن این برهه تاریخی معلوم می‌شود که رمانتیسم در یک دوره بسیار پرتلاطم و انقلابی که در آن مبانی فکری، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی عصر جدید در حال شکل گرفتن بود، به وجود آمد. در این دوران دنیا شاهد گسترش تحولات عظیمی‌ست که همه عرصه های زندگی انسان را دربر گرفته است. از میان انبوه این تحولات می‌توان به انواع اختراعات و اکتشافات صنعتی، انقلاب صنعتی، استقلال امریکا و انقلاب فرانسه اشاره کرد. وقایع یاد شده از فرا رسیدن نظم جدید، اضمحلال نظام اشرافی و روی کار آمدن طبقه بورژوازی خبر می‌داد.» (خاکپور،۱۳۸۹: ۲۲۷) «اگر هیچ زمینه‌ی اجتماعی هم وجود نداشته باشد، تأکید بیش از حد بر قواعد و ضوابط در عالم هنر آن هم در طول دهه های متمادی، هم هنرمند و هم مصرف کننده هنر را خسته خواهد کرد. به ویژه هنر که پیوسته در حال رها شدن و آزاد شدن از هر نوع قید و بندی ست. تاریخ هنر نشان داده است که بر ذهن و زبان و اندیشه و تخیل هنرمند نمی‌توان قانون وضع کرد. بنابراین یکی از دلایل فروپاشی مکتب نئوکلاسیسم تکیه بیش از حد آن بر عقلانیت بود، تا جایی که تخیل به تحقیر پیوسته بود.» (ثروت،۱۳۸۲: ۵۰) «رومانتیسم یک زبان مشترک ادبی پدید آورد که سرانجام در روسیه و لهستان نیز به اندازه انگلیس و فرانسه قابل فهم شد. در واقع هیچ فرآورده هنری نو، هیچ انگیزه‌ی عاطفی و نیز هیچ مشرب انسانی مدرنی وجود ندارد که ظرافت و گونه گونی خود را مدیون حساسیتی نباشد که از این مکتب ناشی شد. همه‌ی فیوض، بی‌نظمی و خشونت هنر نو، تغزل مست و گیج آن، عریان‌گرایی بی لگام و بی‌دریغ آن از رمانتیسم مشتق است. تمام سده ۱۹ از لحاظ هنری وابسته‌ی رمانتیسم بود. گرچه خود فرآورده سده هجدهم بود.» (هاوزر،۱۳۷۲ :۱۹۸) «هربرت رید و کنت کلارک بر این عقیده‌اند که رمانتیسم وضعیت دائمی ذهن است که در هر کجا یافت می‌شود.» (برلین،۱۳۸۸: ۲۵) در حقیقت این مکتب تاریخ مصرف ندارد و به منطقه‌ی جغرافیایی خاصی محدود نیست. گرچه بعد از آن مکاتب دیگری شکل گرفت ولی این بدان معنا نیست که پرونده‌اش بسته شده است. رمانتیسم مکتبی‌ست که با نهضت‌های هنری جدید از قبیل اکسپرسیونیسم و سورئالیسم گره‌خوردگی شدیدی دارد.

ویژگی‌های رمانتیسم

«روسو در گفتار در باب منشأ عدم مساوات در میان مردم (۱۷۵۵) معتقد است که فساد از تمدن ناشی می‌شود و... راه علاج آن «بازگشت به طبیعت» است. بازگشت به آن چیزی که آن را«حالت اجتماعی اولیه» می‌نامند...این دیدگاه موجب شد که نوعی تصور کاملاً آرمانی از جامعه «پاک و نیالوده» و دارای حالت «طبیعی» و نیز تصوری مشابه از انسان «ابتدایی» رواج عام پیدا کند.» (فورست ،۱۳۸۰: ۵۵) «بازگشت به طبیعت روسو را نباید بسیار ساده تلقی کرد و تصور نمود که مراد وی بازگشت به دامان طبیعت و ترویج چوپانی و کشاورزی و دام پروری ست بلکه هدف وی عودت بشر به اصل و طبیعت واقعی او، یعنی به زندگی ساده ،صمیمی وجمعی یعنی غیر استبدادی و استثماری روستایی ست. یعنی آن نوع از زندگی که پر از سادگی و بی ریایی ست...بازگشت به طبیعت روسو را باید حاصل دل شکستگی از نتایج خرد و صنعت دانست.» (ثروت،۱۳۸۳: ۴۸) هنرمند رمانتیک که از تمدن جدید گریخته، «مرگ و شب و تنهایی و آرزوی جهان‌های دوردست و ناشناخته مایه اصلی اشعار و نوشته‌هایش می‌شود. تنها آنچه اندوهناک، غبارآلود، تاریک، افسانه‌ای، اسرارآمیز، رویایی، خمار آور و جنون آمیز است به او آرامش و الهام می بخشد. سرانجام پناه جویی در دامان طبیعت، بازگشت به گذشته، تجلیل شاعرانه‌ی دوران کودکی و خزیدن در دنیای خودساخته، همه دست به دست هم می‌دهند و موجبات تسکین خاطر و غنای هنری او را فراهم می‌آورد.» (پرهام، ۱۳۴۵: ۲۲) «از همین رو رمانتیک‌ها به موضوعاتی علاقمند بودند که با تصنع زندگی شهری، با زندگی موقرانه و پر آداب کاملاً متضاد و ناهمخوان بود. عمده‌ترین این زمینه‌ها طبیعت و جامعه‌ی ساده‌ی ابتدایی ست.» (فورست،۱۳۸۰: ۵۲)

«راسکین می‌گوید: رمانتیسم تقابلی بود میان گذشته زیبا و اکنون یکنواخت و هراس انگیز» (برلین،۱۳۸۸: ۴۰) «اندکی پس از انقلاب فرانسه هیچ کدام از مردم احساس راحتی و امنیت در سرزمین خویش نکردند، احساس بی‌خانمانی و تنهایی تجربه بنیادی نسل نو گردید و دیدشان از جهان را تحت تأثیر قرار داد... گریز به گذشته، ناکجاآباد، افسانه پریان، به ناآگاه خیال انگیز، به کودکی و طبیعت، به رویا و شیدایی همه صور تصعید شده‌ی همین اشتیاق به بی مسئولیتی و زندگی آزاد از رنج و محرومیت بود.» (هاوزر،۱۳۷۲ :۲۰۷) «رمانتیسم در عذاب جهان ریشه دارد، از این رو شرایط شوم تر، مردم را رمانتیک‌تر و اندوه‌زده‌تر می‌کند.» (هاوزر،۱۳۷۲ :۵۲)

«در اشعار رمانتیک بیشتر از سرسبزی بهار، برگ‌های زرد پاییز به چشم می‌خورد و بیشتر از نغمه های پرنشاط بامدادی آهنگ حزن آلود غروب جلوه گر می‌شود....این حزن مثل دردی پنهان ، پیوسته در اشعار رمانتیک‌ها طنین می‌اندازد.» (سید حسینی،۱۳۵۸: ۱۸۳) «بنابراین آنها رشک ورزانه به دنبال دوردست بیگانه و ناشناس می‌گردند. آنها از بیگانگیشان از جهان رنج می‌برند ولی آن را می‌پذیرند و آرزو می‌کنند، چنانچه نووالیس شعر رمانتیک را «هنر به نحوی دلربا و غریب کردن، هنر چیزی را دور و با این حال آشنا و خوشایند نمودن» تعریف می‌کند.» (هاوزر،۱۳۷۲ :۱۳۷) رمانتیک‌ها به معنای اخص می‌خواستند با زیبایی پرستی خود قلمرویی ایجاد کنند که از بقیه جهان به کنار باشد و بتوانند بی مانع و رادع در آن فرمانروایی‌کند.» (هاوزر،۱۳۷۲ :۱۴۰) «آنها اصلاً گمان نمی‌کنند که تخیل به امور غیرواقعی می‌پردازد بلکه معتقدند حقیقت مهمی را آشکار می‌سازد. به اعتقاد شعرای رمانتیک هنگامی که تخیل به کار می‌افتد، قادر به دیدن چیزهایی می‌شود که عقل معمولی از دیدن آنها عاجز است و لذا تخیل رابطه تنگاتنگی با نوعی بصیرت، ادراک یا الهام خاص دارد.» (باوره،۱۳۸۲: ۵۷) دنیای حواس برای رمانتیک‌ها در حکم ابزاری برای به کار انداختن توانایی‌های شهودی آنان بود. گه گاه دنیای حواس چنان تأثیری بر شعرای رمانتیک می‌گذاشت که گویی در حالتی خلسه وار به مرتبه ای متعالی (transcendental) از هستی می‌رسیدند اما این حالت صرفاً هنگامی محقق می‌شد که با چشمانی شیفته و تیزبین به دنیای پیرامون خود نظر می‌کردند. یکی از مزیت‌های گسستن از انتزاعات و حقایق عام برای رمانتیک‌ها این بود که بدین ترتیب می‌توانستند حواس خود را آزادانه به کار گیرند و فارغ از پیشداوری‌های مرسوم به طبیعت بنگرند. علاوه بر این شعرای رمانتیک به لحاظ جسمی بسیار حساس بودند و گه گاه چنان از مشاهداتشان متحیر می‌شدند که همه‌ی وجودشان تحت تأثیر قرار می‌گرفت.» (باوره،۱۳۸۲: ۶۵) منزلگاه راستین شاعر رمانتیک در عالم تجلی و شهود است ... به گمان او تخیل پرده از واقعیتی بر می دارد که در پس اشیای مشهود از دیده ها پنهان مانده است. دنیایی که می‌شناسیم سرنخ‌هایی از واقعیت نهان به دست می‌دهد که باید دنبال شوند و بسط یابند.

به سخن بلیک:
جهانی را در دانه‌ی شنی دیدن
و آسمانی را در گلی وحشی ،
بیکرانگی را بر کف دست سنجیدن،
و جاودانگی را در گذشت ساعتی.

بهای زیستن به سبک رمانتیک نوعی کناره‌گیری ظاهراً عمدی از زندگی بود...واقعیت ملموس زندگی در برابر چشم ایشان ناپدید شد و جای خود را به واقعیتی دیگر بخشید: واقعیت شعر، واقعیت نفس ناب درونی.» (لوکاچ،۱۳۸۲: ۱۱) «شیلر رمانتیک‌ها را تبعیدیانی که به خاطر خود سوگوارند می‌نامند.» (هاوزر،۱۳۷۲ :۱۳۷) در حقیقت «هنرمند رمانتیک مانند روسو خویشتن را در جامعه بیگانه می‌یابد، باید خود را در انزوا و دور از شهرها و مجامع کشف کند. در جنگل‌ها یا کنار دریا یا در میان کوه‌ها در خویشتن فرو رود و در عالم درون غور کند. وی بر آن نیست که طرز تفکر و احساس مردم را در مجموع بیان کند و در جستجوی یک مخرج مشترک بر نمی‌آید. آنچه از ناخودآگاهش می‌جوشد، ارزش وصف و بیان دارد و این خود بدین معنی ست که اگر کارها همه بر وفق مراد نبوغ وی باشد حقایق طرفه و شگرفی را بر ما مکشوف می‌سازد و حالاتی ذهنی و روحی ارائه می‌کند که پیش از آن هرگز وصف نشده‌اند و بالاخره گنجینه‌های مخفی و پوشیده روح را در پیش روی می‌نهند. اما اگر کار راست نیاید و جریان بر وفق مراد نباشد آن وقت بیماری خویشتن بینی حتی جنون خود بزرگ بینی پیدا می‌کند.» (پریستلی،۱۳۶۳: ۱۳۰) گوته می‌گوید: «رمانتیسم تجسم اصلی بیماری ست.»(هاورز،۱۳۷۲ :۲۱۶)

آلفرد دوموسه نیز معتقد است: «باید هذیان گفت.» (سیدحسینی،۱۳۵۸: ۱۰۰) «برای رمانتیک‌ها بیماری تنها بهانه‌ای برای پس کشیدن از وظایف عادی روزانه است....برای آنها بیماری نمایشگر نفی معمولی، به هنجار و معقول بود و حاوی دوگانگی زندگی و مرگ، طبیعت و غیر طبیعت، پیوستگی و گسستگی بود که بر کل برداشت آنان از زندگی تسلط داشت، به معنی کم بها دادن به هر چیزی بود که به دقت تعریف می‌شود و پایدار است، با بیزاری آنها از هر حد و مرز، هر شکل معین و استوار منطبق بود.» (هاورز،۱۳۷۲: ۱۹۶) «لیکن اگر قرار باشد هنرمند رمانتیک به جای رویارویی با واقعیت‌های زندگی به مرور در ورای اوهام، تخیلات و ماوراء ذهن خویش ساحل امنی جستجو کند، طبیعتاً نتیجه ای جز بدبختی، یأس و ناامیدی و در پایان بهره‌ای جز جنون و خودکشی نخواهد داشت. بنابراین اگر هنرمند پس از گشت و گذار در ضمیر ناخودآگاه نتواند نتیجه سیر و سیاحت خود را با خودآگاهش پیوند زند، حاصل آن چیزی وهم آلود شبیه به رویای بدون تفسیر خواهد بود.» (ثروت،۱۳۸۳: ۱۷) «قیام درون‌بینانه (subjective) هنرمند رمانتیک بر ضد زندگی روح کش، دیدگان او را بر جنبه های مثبت تمدن جدید بست تا آنکه رمانتیسم با نفرت از تمدن مترادف گردد. شاعر رمانتیک به تدریج به صورت یاغی اجتماعی بی بند و باری در آمد که حاضر نبود بار هیچگونه وظیفه‌ای را به دوش بکشد یا اینکه در برابر همنوعان خود مسئولیتی احساس کند.»(پریستلی،۱۳۶۳ :۲۲)

رمانتیسم نتایج مثبتی نیز در بر داشت؛ «به شعر جان تازه ای داد. شعر را از حالت رسمی و اشرافی خارج ساخت و فضاهای تازه ای بدان بخشید و در مجموع هنر را از قید و بند خدمتگزاری تنها به ساحت عقل و اخلاق رها ساخت. اجازه داد تا خیال هرچه می‌تواند پر وبال بگیرد و به همین جهت دگرگونی بنیادی در زیبایی شناسی شعر پدید آورد. در سایه‌ی این میدان‌های جدید خیال‌پردازی بود که واژگان پربارتر و عاطفی‌تر و حساس‌تر شد.» (ثروت،۱۳۸۳: ۵۶) «مهمترین کامیابی رمانتیک احیاء فرهنگ واژگان شاعرانه است. چرا که قراردادی سفت و سخت بیان حالات و صور سبکی مجازی را «درست» تلقی می‌کرد. هرچه پیش پا افتاده ، یا شهرستانی بود، ممنوع بود. طرز بیان ساده و طبیعی که در زبان روزمره رایج بود می‌بایست جای خود را به اصطلاحات عالی، برگزیده و شاعرانه یا تأویل‌های هنرمندانه می‌داد» (هاورز،۱۳۷۲ ،۱۵۵) این چیزی بود که رمانتیسم بر آن خط بطلان کشید.

«در شعر رمانتیک تصویر شاعرانه نه نتیجه، بل سرچشمه پندارهاست. استعاره حاصل بخش می‌شود و ما چنان احساس میکنیم که زبان مستقل میگردد و به میل خود ساخته میشود. رمانتیکها خود را بی مقاومت تسلیم زبان میکنند و به این نحو به برداشت ضد خردگرایانه ی خودشان از هنر وجه بیانی میدهند. آنها به یک روح برتر و نافذ در جهان به مثابه خاستگاه الهام شاعرانه باور داشتند و آن را با نیروی خلاق خود به خودی زبان یکی میگرفتند. نشانهی بالاترین نبوغ شاعرانه به نظر آنان اینست که انسان بگذارد که روح مذکور کنترلش کند. افلاطون در گذشته از وجد و الهام خدایی شاعران سخن گفته بود، ولی این نخستین بار بود که الهام شعله ای خودسوز، پرتوی که ریشه در روح خود شاعر دارد تلقی میشد. بنابراین خاستگاه خدایی الهام اینک یک نسبت صوری ناب بود نه ذاتی، به روح آنچه را که نداشت عرضه نمیکرد. پس هر دو اصل خدایی و فردی حفظ شد و شاعر خدای خویش شد.» (هاورز،۱۳۷۲ :۱۶۴) توانمندیِ رمانتیکها بعضاً ناشی از میل ایشان به درک حقایق نهایی ست و بعضاً ناشی از وجد و شوقی ست که پس از یافتن آن حقایق در خود حس میکردند.» (باوره،۱۳۸۲: ۶۳) «جان کیتز،شاعر رمانتیک انگلیسی میگوید : اگر بناست شعر به طور طبیعی مانند برگ‌های درخت فرو نریزد، بهتر که اصلاً به دنیا نیاید.»(داد،۱۳۸۳: ۲۴۵)

«رمانتیسم را به عنوان مکتب آزادی هنر و شخصیت معرفی کردند. هنرمند رمانتیک برای خواهشها و احتیاجات روح خود اهمیت بسیار قائل است و میگوید که آنچه به هنرمند الهام میبخشد و معنی و مفهوم زندگی شمرده میشود «عشق و علاقه « است.» (سیدحسینی،۱۳۵۸: ۱۸۱) این مکتب توانست در ورای نظم ماشینی بار دیگر عشق و مهرورزی را یادآور شود، به یاد بیاورد که انسان ذاتاً دوستدار سادگی و لطافت زندگی ست. اینکه در ورای محاسبات دقیق عقلانی، دلی نیز وجود دارد که معیار سنجش دیگری را از نوع روحانی و معنوی دنبال میکند تا جایی که حساسیت عاطفی یک قلب پرشور، از قضاوت خشک یک عقل آرام و خونسرد ارزش بیشتری پیدا می‌کند.» (ثروت،۱۳۸۲: ۵۷)

ویکتور هوگو در مقدمه‌اش بر کتاب *ode* می‌نویسد: «شاعر امروز باید جلودار مردم و روشنایی بخش راهی باشد که آنان باید طی کنند. شاعر باید مردم را به ساحل نظم و هماهنگی، اخلاق و شرف و افتخار برساند و برای به راه آوردن آنها، همانگونه که تارهای یک چنگ فرمانبردار انگشتانش هستند، قلب آدمیان نیز باید به فرمان او بتپد. اگر او بازتابانندهی پروردگار نباشد، هیچ است...او نباید از یاد ببرد که مذهبی و میهنی دارد. سرود او باید ستایش کامیابی‌ها و ناکامیابی وطنش باشد و گرامی‌داشت شور و شکوه آیین‌اش.» (شریف،۱۳۸۴،:۶) ناسیونالیسم و میهن پرستی از دیگر خصوصیات رمانتیک‌ها بود. «دین نیز در میان آنها به عنوان احتیاجی قلبی و درونی زنده شد.آن‌ها که از راه احساسات به سوی ایمان می‌رفتند، دین را از نظر هنری مورد توجه قرار دادند. » (سیدحسینی،۱۳۵۸: ۱۸۳) و بر اصالت حس و دریافت‌های الهامی و شهودی در حکم منبع معرفت تأکید می کردند.

رمانتیسم ایرانی

«می‌توان شباهت‌هایی میان رمانتیسم ایرانی و اروپایی یافت. به عنوان مثال شرایط اجتماعی حاکم بر دوران مشروطیت که سرآغاز شکل گیری شعر جدید فارسی اســت تا حدودی مثل شرایط اجتماعی دوران رمانتیســم اروپایی ســت. به این معنا هر دو از دل تحولات اجتماعی سر بر می‌آورند. در آنجا انقلاب فرانسه با شعار آزادی، برابری، برادری چهره فرانسه و اروپا را دگرگون می‌سازد و در ایران نیز انقلاب مشروطیت با همان منویّات چند صباحی ظاهر میشود...و انقلاب ادبیای که عبارت بود از جدال میان سنت و تجدد به وجود می‌آید.» (خاکپور،۱۳۸۹: ۲۳۰) در حقیقت رمانتیسم در ایران محصول تحولات و دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی خاصی بود. حوادث بعد از مشروطیت از جمله سرکوب مشروطه خواهان، وقوع جنگ جهانی اول و آشفتگی و ناامنی حاصل از آن زمینه ای مساعد برای پیدایش و رواج رمانتیســم در ایران فراهم کرد. از ســوی دیگر در عصر مشروطه و پس از آن روند ترجمه آثار غربی به فارســی سرعت گرفت. بســیاری از ادبای ایرانی به ممالک اروپایی و خصوصاً فرانسه سفر کردند و از این طریق زمینه آشنایی ادب ایران با ادبیات رمانتیک غربی فراهم شد. شرایط فرهنگی و اجتماعی جدید باعث شد که از صدر مشروطه تا چندین دهه بعد جریانهای مشخص رمانتیک در ادبیات فارسی حضور داشته باشند. شعر رمانتیک فارسی را میتوان به سه دوره تقسیم کرد: ۱- **دوره‌ی مشروطه، ۲- عصر رضا شاه، ۳- پس از شهریور ۱۳۲۰**

۱- دوره مشروطه: «در شــعر دوره‌ی مشروطه، صبغه‌ی اجتماعی رمانتیســم بر دیگر ابعاد آن غلبه دارد و پربســامدترین مضامین آن عبارتست از دلبستگی شدید آرمانی به انقلاب و آزادی ، همدردی با توده های محروم و رنج دیده، امید به افق‌های روشــن و آینده‌ی آرمانی، میهن دوســتی و ناسیونالیســم و توجه به ایران باســتان و شــکوه از دســت رفته‌ی آن» (خاکپور،۱۳۸۹ ،۲۳۰) نخســتین سروده‌ای که حال و هوای رمانتیکی دارد شــعر «یاد آر ز شــمع مرده، یاد آر» سروده‌ی دهخداست. از دیگر شعرای این دوره می‌توان میرزاده عشقی، عارف قزوینی، تقی رفعت، شمس کسمایی، جعفر خامنه‌ای و لاهوتی را نام برد.

۲- عصر رضاشاه: بعد از انقلاب مشروطه دوباره نوعی بی ثباتی و هرج و مرج بر کشور مسلط شد که این در جریانات شعری نیز تأثیر خود را نشان داد. در این دوران بود که «افسانه» ی نیما افسانه ای تازه در شعر معاصر فارسی پدید آورد. «این منظومه را می‌توان سرآغازی دانست بر گرایش به نوع دیگری از رمانتیسم که میتوان آن را «رمانتیسم شخصی» نامید.» (صدری نیا،۱۳۸۲: ۲۰٦) ردپای تأثیر شاعران رمانتیک اروپایی به خصوص لامارتین، دوموسه و لرمانتوف را میتوان در این منظومه جست. در دیگر اشعار نیما «خون سرو»،«ای شب» ،«یادگار» ،«خانواده سرباز»،«تسلیم شده»،«قلب قوی»،«قصه رنگ پریده» ،«قو» نیز ویژگی‌های این گونه رمانتیسم فردی، اخلاق گرا و طبیعت گرا را می‌توان یافت. با چیره شدن جو خفقان و دیکتاتوری سروده های نیما به سایه میروند. در این میان تنها کسی که توانســت تجربیات نیما را در عرصه‌ی نوآوری به نســل‌های بعد منتقل کند، شــهریار (۱۲۸۵_۱۳٦۷) بود. که در مورد رمانتیســم در شــعر او به تفصیل به بحث خواهیم پرداخت.

۳- پس از شــهریور ۱۳۲۰: رمانتیســم در ایران اوج می‌گیرد. در کنار شاخه‌های دیگر رمانتیسم موجود در ایران، گونه ای رمانتیسم سیاه و احساساتی نیز به وجود می‌آید که ردپای ان را می‌توان در آثار نادرپور، فروغ فرخ زاد ،نصرت رحمانی و فریدون توللی دنبال نمود. این نوع اشــعار حالت احساســاتی افراطی دارند و از خصایص آن‌ها می‌توان به: طبیعت گرایی شدید و تشریح دقیق جزئیات مناظر طبیعی، مرگ اندیشی، حزن و حرمان، خلق فضاهای وحشت زا، کابوس وار و مملو از ســیاهی و تباهی، پرداختن به وسوســه‌ها و هوس‌ها و مسائل شــیطانی و گناه آلود، خشونت و پرخاش اشاره نمود.«البته روندگان این راه به تدریج از فضاهای تیره فاصله گرفتند و در واپســین دهه های قرن بیســتم شــعر رمانتیک از رونق افتاد. با مرگ فریدون مشیری که آخرین بازمانده‌ی رمانتیک‌های انسانی بود، فعلاً می‌توان پرونده‌ی شعر رمانتیک ایران را بست.» (صدری نیا،۱۳۸۲: ۲۱۰)

منابع

برلین، آیزایا (۱۳۸۸)، ریشه های رمانتیسم، چاپ سوم، مترجم:عبدالله کوثری: نشر ماهی.
پریستلی، جی.پی(۱۳۶۳)،سیری در ادبیات غرب، چاپ اول، ترجمه: ابراهیم یونسی، تهران: انتشارات جیبی.
پرهام، سیروس(۱۳۴۵)، رئالیسم و ضد رئالیسم، چاپ سوم، تهران: انتشارات نیل.
داد، سیما(۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ دوم، تهران: انتشارات مروارید.
سید حسینی، رضا(۱۳۵۸)، مکتب های ادبی، چاپ هفتم (ج۱)، تهران: انتشارات زمان.
فورســت، لیلیان(۱۳۸۰)، رمانتیســم، چاپ سوم، مترجم: مســعود جعفری جزی،تهران: نشر مرکز.
لوکاچ، گئورگ و دیگران (۱۳۸۲)، رمانتیسم (مجموعه مقالات)، مترجمان: مراد فرهادپور و دیگران،تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
هاوزر، آرنولد(۱۳۷۲)،تاریخ اجتماعی هنر(ج۳)، مترجم: مجید امین موبد، تهران: چاپخش.
ثروت، منصور(۱۳۸۲)، رمانتیسم، پیک نور، شماره ۲.
خاکپور، محمد و میرجلیل اکرمی(۱۳۸۹)، رمانتیســم و مضامین آن در شعر معاصر فارسی، فصلنامه ی علمی پژوهشی کاوش نامه، سال یازدهم، شماره ۲۱.
شریف، مریم(۱۳۸۴)، مقدمه ویکتور هوگو بر مکتب رمانتیسم در شعر، فصلنامه‌ی گوهران، شماره هفتم و هشتم.
صدری نیا، باقر(۱۳۸۲)، پیدایش و تحول شعر رمانتیک در ایران، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات وعلوم انسانی مشهد، شماره ۱۴۵.

پروژه جهانی هنر نومَدیک[1] (۲۰۱۴)

عاطفه خاص، دانشجوی ارشد پژوهش هنر دانشگاه الزهرا (س)
khas_atefeh@yahoo.com

در سال‌های اخیر، بسیاری از کشورها و متولیان فرهنگی آنها، در جهت ارتقا سطح کیفی هنر در کشورشان، اقدام به برنامه‌ریزی‌ها و سرمایه‌گذاری کلان در بخش هنر و روابط بین‌الملل کرده‌اند. بسیاری از این برنامه‌ها، به صورت طولانی مدت و با اهداف چندین ساله می‌باشد تا هر چه بیشتر بتوان از موقعیت هنر معاصر در جهان دید بهتری به دست آورد.

کشور کره جنوبی در سال‌های اخیر در جهت پیشبرد اهداف فرهنگی و هنری خود دست به برپایی چندین برنامه کلان در زمینه هنر معاصر نموده و با دعوت از هنرمندان فعال از سرتاسر دنیا، روز به روز رصد بهتری نسبت به وضعیت و جایگاه هنر معاصر در دنیا به دست می‌آورد.

یکی از این برنامه‌ها، پروژه جهانی هنر نومدیک است. این پروژه که توسط بخش بین‌الملل *گروه یاتو*[2] که در حدود ۳۰ سال در زمینه هنر محیطی فعال می‌باشند، از سال ۲۰۱۱ برنامه ریزی آن شروع شده است و با یک برنامه داخلی در کشور کره جنوبی امسال افتتاح شد. از سال ۲۰۱۵ تا ۲۰۱۸ بخش بین‌الملل این پروژه نیز آغاز می‌شود.

برنامه آغازین این پروژه، که با عنوان «حرکت طبیعت و هنر» و با اهداف جستجوی طبیعت در کره جنوبی، سبک زندگی مردم و اینکه طبیعت بخشی از زندگی انسان را شکل داده، شروع شد . در واقع هنرمندان در طی این برنامه با فرهنگ و مردم این سرزمین و نوع رابطه انها با طبیعت آشنا شده و در معرفی هر چه بیشتر این کشور و هنر آنان در سطح دنیا، موثر خواهند بود.

این پروژه شامل سه بخش می‌باشد: ورکشاپ در طبیعت، نمایشگاهی از آثار اجرا شده و در نهایت انتشار کتابی از کل این فرایند.

همچنین از دیگر اهداف این پروژه، تشویق هنرمندان به دوباره بازسازی رابطه مابین طبیعت و انسان می باشد که در مقابل نوعی از خشونت انسان مدرن برای نابودی طبیعت قرار دارد و با تجربه کردن نوع زندگی مردمان قدیم در کشور کره جنوبی و سبک زندگی آنان در رابطه با طبیعت، خانه سازی و دیگر میراث باقی مانده از آنان، قابل بازنگری می‌باشد.

برنامه جهانی هنر نومدیک در سال ۲۰۱۵ در قاره آسیا، در سال ۲۰۱۶ در آفریقا و خاور میانه، ۲۰۱۷ در اروپا و ۲۰۱۸ در کشور آمریکا برگزار خواهد شد. همچنین این پروژه در کشور ایران نیز برگزار خواهد شد که موسسه بین–المللی پردیس[3] میزبان این هنرمندان از کره جنوبی و دیگر هنرمندان از ایران و سرتاسر دنیا خواهد بود.

نقشه جهانی حرکت هنر نومدیک

عکسی از نمایشگاه آثار اجرا شده در پروژه نومدیک – گالری گروه یاتو، اثری از لین بنت مکزی از اسکاتلند
Lynn Bennett-Mackenzine-Scotland

پی‌نوشت:

۱- "Global Nomadic Art Project-Korea 2014 "Moving Nature & Art

۲- (/Yatoo International Project (http://www.yatooi.com

۳- (Paradise Art Center (http://riverart.net/paradise/index.htm

گزارش

دوازدهمین همایش نشـریات دانشـجویی (چهارم- ششم اردیبهشت ۱۳۹۳)

طیبه عزت اللهی نژاد

دوازدهمین همایش نمایندگان مدیران مسـئول نشریات دانشجویی در مشـهد برگزارشـد.دراین همایش بیش از ۳۰۰ نفر از نمایندگان مدیران مسئول نشریات دانشجویی کشور حضور داشتند.

دکتر *کافی* رئیس دانشگاه فردوسی مشهد که یکی از برگزار کنندگان این همایش بودند در مورد جایگاه علمی دانشگاه فردوسی و ضرورت توجه به نشریات دانشجویی سخنانی را ایراد فرمود، در ادامه دکتر *میرزایی* مدیر کل امور فرهنگی وزرات علوم و تحقیقات کشور نیز یادآورشد: دانشجویانی که درحوزه نشریات فعال اند دارای رسالتی مضاعف در عرصه علم و دانش هستند و باید به مدیریت و تدبیر کافی در این زمینه توجه داشته باشند .وی خاطر نشان کرد که از طرحها و ایده‌های خلاقانه استقبال کرده و زمینه اجرایی شدن آن‌ها را نیزفراهم می نمایند.در ادامه دکتر *هاشمی* معاونت فرهنگی اجتماعی وزارت علوم ، نشریات دانشجویی را اصلی ترین حوزه علمی دانشگاه‌ها دانست و آن را از عوامل رشد و توسعه کشور برشمارد.

در پایـان این همایش دو تن از دانشـجویان در انتخابـات کمیته ناظر نشـریات دانشجویی کشـور انتخب شـده و اهداف و برنامه‌های خود را درجهت ارتقای کیفی و کمی نشریات بیان نمودند.

در این همایش سـه تن از مدیران مسـئول نشریات دانشجویی دانشگاه الزهرا(س) خانمها *مهسا زمان* از فصلنامه «*رادیکال*» ، *طیبه طحانی* از *فصلنامه« قرآنی»* و *طیبه عزت اللهی نژاد* از فصلنامه «هنر پژوه» حضور داشتند و همچنین نشریات دانشگاه الزهرا (س) نیز برای آشنایی و مطالعه دانشجویان عرضه شد.

گزارش انجمن علمی ـ دانشجویی پژوهش هنر در این فصل

انجمن‌های علمی- دانشجویی را می‌توان از شاخص‌های مهم رشد و توسعه‌ی کشـور دانست کـه در آن میـزان فعالیت‌های علمی دانشجویان از مهم‌ترین عوامل می‌باشد.

انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س) در زمستان۹۲ تـوانست در **ششمین جشنواره ملی حرکت** در بخش «پـژوهـش‌هنـر» به عنوان انجمن برگزیده معرفی گردد.

انجمـن علمـی-دانشجـویی پـژوهش هنـر علاوه بـر فراهم‌آوردن بستری مناسب برای فعالیـت‌های علمی و هنری دانشجویان، توانسته با شرکت در برخی مجامع علمی کشور به ارائه‌ی فعالیت‌های خود بپردازد؛ از جمله می‌توان به ارائه‌ی مجله «هنـر پژوه» در غـرفـه **انجمن علمـی پژوهش‌های هنـری ایران**[1] به ریاست خانم دکتر *اشرف السادات موسوی‌لر*، در سومین همایش «پیشرفت و توسعه علمی کشور» اشاره نمود که طی روزهای ۲۹ و ۳۰ بهمن ماه ۹۲ در محل پژوهشگاه نیرو و به میزبانی انجمن‌های علمی کشور برگـزار شد. مجله مذکور بسیار مورد توجه فرهیختگان و روئسای انجمن‌ها قرار گرفت.

۱- www.issar.com