Art Researcher
پژوهشنامه
فصلنامه علمی- هنری
سال سوم/ پاییز ۱۳۹۴/ شماره ۷/ بها: ۲۵۰۰ تومان

- نقش آل در دست بافته‌های عشایری/ **سپیده طراوتی محجوبی**
- ابداع و خلاقیت در فلسفه هنر مدرن/ **محبوبه طاهری**
- از زیبایی شناسی سیاسی تا سیاست جمال شناختی/ **محمد مهدی یاقوتی**
- نشانه‌های هزارتویی در فضای شهری/ **فائزه قاضی**
- آموزش از طریق هنر/ **مهسا قنبایی**
- پژوهشگران دانشکده هنردانشگاه الزهرا(س) سرآمدان علم و دانش، سردمداران خلق و نوآوری/ **رویا روزبهانی**
- سکونت در فضای معنوی با « معماری خانه‌های ایرانی»/ **سپیده یاقوتی**
- از کران تا بی کران ؛ دست در دست زمان/ **مونا بخشنده**

دانشگاه الزهرا
ALZAHRA UNIVERSITY

نشرمهرنوروز
ناشر آثار فرهنگی، ادبی و هنری

انتشار دستاوردهای پژوهش‌های دانشگاهی
انتشار کتاب رساله‌های معتبر
انتشار مجموعه مقالات علمی و پژوهشی
سامانه فروش اینترنتی کتاب و محصولات فرهنگی

تلفن: ۸۸۵۱۳۹۰۶
دورنگار:۸۸۵۱۱۸۰۷
www.mnbook.ir

Art Research
پژوهه هنر

فصلنامه علمی- هنری/سال سوم/ پاییز ۱۳۹۴/ شماره ۷

ادگار مورن: یک عشق جهان را با شعر سیراب می کند، عشقی که پایدار می ماند، زندگی روزمره‌مان را با شعر آبیاری می‌کند، و پایان یک عشق ما را بار دیگر درون نثر پرتاب می کند.

صاحب‌امتیاز: معاونت فرهنگی اجتماعی دانشگاه الزهرا(س)
مدیر مسئول و سردبیر: سپیده یاقوتی
اعضای هیئت تحریریه: سپیده یاقوتی، رویا روزبهانی، سپیده طراوتی محجوبی، محبوبه طاهری، محمد مهدی یاقوتی، فائزه قاضی، مهسا قبایی، مونا بخشنده
ویراستار ادبی: سپیده یاقوتی
کارشناس نشریات: زهرا وزیری
استاد مشاور: دکتر اشرف السادات موسوی‌لر
طراح جلد و صفحه‌آرا: رویا روزبهانی
تصویر روی جلد: تابلو نقاشی "و جویبار از آن سوی زمان می‌گذرد، تو در راهی" اثر: دکتر زهرا رهبرنیا
لیتوگرافی: دامون
چاپ: دامون
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س) ، واحد نشریات.
تلفن: ۰۲۱۸۸۰۴۱۳۴۳

ارسال مطالب: لطفا مقالات خود را با توجه به ساختار مقالات چاپ شده به آدرس زیر ارسال نمایید.

Art.re.ir92@gmail.com

مسئولیت صحت و سقم مقاله به لحاظ علمی و حقوقی به عهده نویسنده است.

هنرپژوه؛ اهداف و راهبردها
سپیده یاقوتی..... ۲

نقش آل در دست بافته‌های عشایری
سپیده طراوتی محجوبی..... ۳

ابداع و خلاقیت در فلسفه هنر مدرن
محبوبه طاهری..... ۱۱

از زیبایی‌شناسی سیاسی تا سیاست جمال شناختی
محمد مهدی یاقوتی..... ۱۷

نشانه‌های هزارتویی در فضای شهری
فائزه قاضی..... ۲۴

آموزش از طریق هنر
مهسا قبایی..... ۲۹

پژوهشگران دانشکده هنردانشگاه الزهرا(س)سرآمدان علم ودانش، سردمداران خلق و نوآوری
رویاروزبهانی..... ۳۳

سکونت در فضای معنوی با «معماری خانه‌های ایرانی»
سپیده یاقوتی..... ۳۴

از کران تا بی کران ؛ دست در دست زمان
مونا بخشنده..... ۳۶

دانشگاه الزهرا
ALZAHRA UNIVERSITY

هنرپژوه؛
اهداف و راهبردها

سپیده یاقوتی
مدیر مسئول و سردبیر

هنرپژوه، نشریه علمی –دانشجویی دانشگاه الزهرا (س) است که با هدف ایجاد بستری مناسب برای پرورش استعدادهای جوان و نیز احیای ارتباط موثر مابین هنر و رشته های دیگر علوم انسانی در حیطه هنرهای ایرانی- اسلامی از طریق انتشار دستاوردهای پژوهشگران و هنرمندان جوان منتشر می گردد. خط مشی نشریه هنرپژوه، ایجاد فضا و بستری مناسب برای عنوان وعرضه دیدگاه ها و روش های نو و به روز پژوهش در حوزه هنر وعلوم بینارشته ای و برقراری ارتباط اثربخش مابین دانشگاهیان و نهادینه کردن فرهنگ پژوهش و نوآوری است. در این راستا، تمامی دست اندرکاران این مجموعه با هر دیدگاه و تخصصی در امر مهم دانش دوستی و هنرپروری اشتراک نظر دارند که به همکاری در انتشار این فصلنامه انجامیده است . اکنون با گذشت سه سال از انتشار اولین شماره ، هنر پژوه با کارنامه ای درخشان به نشریه ای صاحب نام در میان نشریات دانشجویی بدل گردیده است . امید که با تداوم همیاری همراهان ، شاهد موفقیت های روزافزون تمامی دانشگاهیان، علی الخصوص پژوهشگران وصاحبنظران عرصه فرهنگ وهنر در راه تعالی دانش و سرافرازی میهن عزیزمان باشیم .

نقش آل در دست بافته‌هـــای عشـــایـــری

سپیده طراوتی محجوبی
کارشناس ارشد پژوهش هنر
sepidehca@yahoo.com

چکیده

از عشایر شاهسون دستبافته‌هایی با نقش آل در دست است که این دستبافته‌ها شامل مفرش و خورجین بوده و به دو صورت بی‌گره (گلیم) و گره‌دار (فرش) بافته شده‌اند. در این پژوهش ابتدا با مشاهده ی آثار و تطبیق آن‌ها با عقاید مردم شاهسون و نیز یافتن اشتراک میان اسطوره‌ی آل در ایران با دیگر کشورها، به روش تحلیلی- تطبیقی و به کمک منابع کتابخانه‌ای، به اولین اشارات تاریخی از آن دست یافتیم. سپس با توجه به قدمت چند هزار ساله‌ی آن و تداوم آن در کشورهای آسیایی، در صدد یافتن علت تداوم آن در کنار دنیای پیشرفته‌ی امروزی برآمدیم. در نهایت با توجه به نظر وینیکات به این نتیجه رسیدیم که آنچه در نهایت به دستبافته تبدیل می‌شود ، مکانی است مستقل از جهان واقعی که به هنگام بافت آزادانه‌ی نقوش، اسطوره و آیین درمی‌آمیزند و لذا اسطوره‌ها به جهان بازمی‌گردند. البته انسان با اعتقاد به چنین اسطوره‌هایی در صدد کنترل جهان نیست و دستبافته‌هایی از این قبیل در زمره‌ی اشیای جادویی قرار نمی‌گیرند بلکه جهانی واسطه پدید می‌آورند که انسان از طریق آن می‌تواند رویدادهای خارج از کنترل خود را تبیین کند.

واژگان کلیدی: آل، اسطوره، دست‌بافته، شاهسون.

مقدمه

آل نام موجودی از خانواده‌ی شیاطین است که در فرهنگ عامه‌ی ایران، قفقاز، آسیای میانه و بخش‌های جنوبی روسیه به وجود آن‌ها اشاره شده است و ماجراهای مختلفی درباره‌شان نقل می‌گردد. آل‌ها به آن دسته از شیاطین تعلق دارند که کار اصلی‌شان جلوگیری از روند طبیعی رشد جمعیت است. به عبارت دیگر، محدوده‌ی عملیات شیطانی آن‌ها شامل تولد نوزاد و به خصوص تولید مثل نسل بشر می‌شود. در این پژوهش تلاش کردیم تا نقش آل را در دست بافته‌های عشایری مورد بررسی قرار دهیم زیرا از جمله نقوشی که در برخی دستبافته‌های عشایری به کار رفته است نقش آل (زائو ترسان) است که کمتر بدان پرداخته شده است یا بهتر است بگوییم کسی به شکل مستقیم به این دستبافته‌ها با موضوعیت صرفاً «آل» نپرداخته است. در این تحقیق سعی شد تا با گردآوری اطلاعاتی راجع به آل و اعتقادات افراد مختلف در فرهنگ‌های مختلف راجع به آن و یافتن اشتراکات و بر پایه‌ی نظر وینیکات[1] که بر روی فرآیند انتقال و ساختن جهان بینابینی در رفتار کودکان کار می کند به پاسخی قانع کننده برای علت استفاده از نقش این اسطوره‌ی کهن در دستبافته ها رسید که نتیجه‌ی آن می تواند برای شناخت هرچه بهتر عقاید، اسطوره‌ها و آداب و رسوم عشایر مفید باشد و شاید ابهام آن که این‌گونه آثار نقشی در دنیای مدرن نداشته و صرفاً اختصاص به گروهی موسوم به بدوی دارند را بزداید و بنابراین نظریه، اسطوره و علم را در کنار یکدیگر قرار داد. در پاسخ به چرایی خاستگاه و کارکرد اسطوره رابرت سیگال معتقد است که «معمولاً به وجود نیازی استناد می شود که اسطوره برای برآورده کردنش پدید می‌آید و با ادامه‌ی برآورده کردنش تداوم می‌یابد. البته این‌که آن نیاز چیست از نظریه‌ای به نظریه‌ی دیگر فرق می‌کند. منظور از موضوع، مرجع اسطوره است. برخی نظریه پردازان به تعبیر لفظ گرایانه از اسطوره قائل‌اند و بنابراین مرجع اسطوره را مرجعی روشن و سرراست نظیر خدایان می‌دانند، حال آن‌که برخی دیگر به تعبیر نمادگرایانه از اسطوره قائل‌اند که بر این اساس، مرجع به نماد درآمده، هرچیزی می‌تواند باشد». (سیگال، ۲۰۰۴: ۹). طبق نظر وی اسطوره پیش از هر چیز یک داستان است امّا می‌تواند به معنای وسیع‌تر نوعی باور یا اعتقاد نیز در نظر گرفته شود. امّا بیش از همه وی اعتقاد دارد که اسطوره بایستی «شخص‌واره» باشد. «من تنها تاکید می کنم که شخصیت‌های اصلی اسطوره چه خدا باشند چه انسان چه حتی حیوان، باید شخص‌واره باشند» (سیگال، ۲۰۰۴: ۱۳).

بنابراین، در این تحقیق در صدد پاسخگویی به این سؤال هستیم که علت استفاده از نقش آل در دستبافته‌های عشایری شاهسون چیست و این‌که آیا استفاده از این نقش به جهت طلسم و تعویذ بوده یا ریشه‌ای عمیق‌تر دارد؟

عشایر شاهسون

شاهسون ها یکی از مهمترین طوایف شمال غربی و ترک زبان ایران به شمار می روند. سرزمین کنونی این ایل، منطقه‌ی کوهستانی اهر، مشکین‌شهر، دشت مغان، کناره‌های رود ارس و پاره‌ای دیگر از مناطق آذربایجان‌شرقی است. آن ها به تولید گلیم‌های یک‌رو (سوماک)، مفرش، بافته‌های مسطح، روکرسی، پلاس و ورنی شهرت دارند. نگاره‌های مورد استفاده در این گلیم‌ها به صورت ردیفی است. شاهسون‌ها به خاطر گلیم‌های رسمی و جل اسب که به طرز سوماک بافته شده است شهرت دارند.

ورنی[2] از جمله صنایع دستی مختص زنان ایل شاهسون است که جنس آن از پشم بوده و در طرح‌های گوناگونی بافته می‌شود که هر یک از نقش‌های آن گویای پیامی است که زنان عشایری از طبیعت پیرامون خویش الهام می‌گیرند. «رمزگشایی عمده‌ی این طرح ها و نقشمایه ها نشان داده است که از چنان ریشه های اعتقادی و مقدسی برخوردارند که هیچ گاه تغییر و تزلزلی در محتوای آن ها راه نیافته و اندک تغییرات را می توان نو اندیشی و ابتکاراتی دانست که با شیوه های متعدد ذوق آزمایی به عرصه ی ظهور رسیده‌اند». (ژوله، ۱۳۸۱: ۶)

مضمون دستبافته‌ها

«قالی های سبک روستایی و عشایری به دلیل آفرینش خلق الساعه و آزادی و پویایی ذهن و اندیشه، تلفیق بلیغی از باورهای اعتقادی و مذهبی و نیروهای دخیل در زندگی خود را با اندیشه‌های اسطوره‌ای و رویایی، به صورت نمادین ارائه می‌دهند. بیان مفاهیم معنوی و نگرش اسطوره‌ای در قالب آثار، نگاره ها، شخصیت

۱. Winnicott
۲. Verneh

ها و موجودات، مکان‌ها و اشیا به گونه‌ای توصیف می شوند که در عالم واقع وجود ندارند و از راه حواس نمی توان با قطعیت درباره‌ی آن حکم صادر کرد. بخشی از فرهنگ غنی نگاره‌های نمادین این نوع قالیچه ها ریشه در اعتقادات اساطیری و مذهبی دارد و برگرفته از سنت مناطقی است که اصل این مردمان بدان جا باز می گردد». (دادور، رسولی، ۱۳۸۹: ۷۱)

تاریخچه‌ی «آل»

در افسانه‌های خاور نزدیک آمده است که خداوند در ابتدا یک آل را به عنوان همدم آدم خلق کرد اما از آن‌جایی که آدم از خاک آفریده شده بود، نتوانست خود را با آل (که از جنس آتش بود) وفق بدهد. این طور شد که خداوند حوا را به عنوان همراه تازه‌ی آدم خلق کرد. به گفته‌ی این افسانه دلیل خصومت آل با حوا و دخترانش درست به همین خاطر است. یکی از نویسندگان آمریکایی به نام اویتیک ایساهاکیان، لیلث[۳] را به عنوان اولین همسر آدم معرفی کرده‌است. در داستان وی لیلیث از آتش و انسان از خاک آفریده می‌شوند، ولی لیلیث بوی انسان خاکی را دوست ندارد و بنابراین به شکل ماری، همراه با شیطان از بهشت می‌گریزد. بر طبق این داستان پس از این بود که خداوند حوا را از دنده‌ی آدم آفرید تا همواره با وی باشد. حضور لیلیث و ملازمانش در زمان‌های قدیم بسیار جدی گرفته می‌شده و بسیاری از بلایا و مشکلات همچون ناباروری زنان و مردان، تبدیل شراب به سرکه، مرگ و غیره به او نسبت داده می شده است.

تصویر ۱: لیلیث اثـر دانتـــه گـــابریل روزتـــی، رنگ روغن (مأخذ: www.rossettiarchive.org)

بررسی واژه‌ی «آل» در فرهنگ ایران و جهان

در لغت‌نامه‌ی دهخدا، آل نام دیوی است مادینه، یعنی پری بدکار در خرافات زنانه که به شب ششم، جگر ز بچگان بَرَد و آنان را هلاک کند. همچنین به معنی سرخ و احمر نیزهست که در شعر شعرایی همچون ابوسعید ابوالخیر، فرخی، منوچهری، شمس طبسی و غیره نیز از این واژه به معنای سرخ رنگ استفاده شده است.

می‌رست ز دشت خاوران، لاله‌ی آل
چون دانه‌ی اشک عاشقان در مه و سال
بنمود چو روی دوست از پرده جمال
چون صورت حال من شدش صورت حال[۴]

آل‌ها در نقاط مختلف دنیا اسامی متفاوتی دارند؛ نام آن‌ها در ایران و قفقاز شمالی آل است، در گرجستان آلی، در تاجیکستان اُل، هال و خال و در افغانستان به آن مادری‌آل، مادری‌هال و مادری اول می گویند. در کشورهای ترک‌زبانِ آسیای میانه به آن‌ها آلماستی(یا آلباستی) می‌گویند. آذربایجانی ها به این اسطوره آلوردی (=هالوردی، آلناسی، هالناسی، آلگاریسی) می گویند. لزگین‌ها[۵] به آن آلپاب، چچنی‌ها آلمازی و مغول ها آلماز می‌گویند. اگر چه در میان برخی از مردم ترک زبان آلبیس، آلمیس، آلباس، آلاس، آلباسی، آلبارستی، آلباسلی نیز گفته می‌شود اما در دنیا بیشتر با نام آلباستی رایج است. در مناطق مختلف ایران اسامی دیگری هم برای آل‌ها به کار می‌رود، مثل «مادر بچه‌ها» یا «دخترِ پسر شیطان». در قبایل لُرها و بختیاری‌ها هم از آن‌ها با نام یال اسم برده می‌شود. در زبان کُردی، علاوه بر کلمه‌ی آل، از آلک هم استفاده می‌شود که واضح است از زبان ارمنی گرفته شده است. بیماری سرخک را هم معمولا آل می‌نامند، که به احتمال بسیار از کلمه‌ی «آل» (سرخ) گرفته شده است همچنین: «بیماری‌ای که زنانی که تازه وضع حمل کرده‌اند به آن دچار شده و به واسطه‌ی آن از بین می‌روند. این بیماری از روز تولد تا هفت روز پس از آن جانِ بچه را هم تهدید می‌کند». در مناطقی از ایران به آل، بختک یا آلِ بختک هم می‌گویند.

در مطالعات مختلفی که بر روی کلمه ی باستی شده است می توان گفت که مشتقی از کلمه ی باسماق (به زبان ترکی) به معنای فشار دادن و له کردن می باشد. همان‌طور که برای مشتق آل نیز نظرات مختلفی وجود دارد. برخی نظریه‌پردازان مشتق آل را از باستی جدا کرده و آن را یک موجود شیطانی با منشاء هندو اروپایی در

۳. Lilith
۴. ابوسعیدابوالخیر
۵. مردمانی که در جنوب داغستان و شمال شرقی آذربایجان زندگی می کنند

نظر گرفته اند. همچنین به نوبه ی خود، ان.آشمارین، ک.منگز و اس.مالوف[۶] ادعا کردند که همان‌طور که هرکول با هرو[۷] مرتبط است، آل نیز با کلمه ی آلپ مرتبط می‌باشد. جالب است که با توجه به معانی شناخته شده‌ی آل در ترکی مثل آل آناسی (مادر آل)، آل گیزی (آل دختر)، اشاره به ارتباط آن با آلپ نیز می‌کنند. همچنین کلمه‌ی آل به معنای بلند (=high) نیز می‌باشد. در زبان اورارتویی و اکدی کلمه‌ی الو(=elu) به معنای خدا و آسمان است. جی کلیموف و دی.ادلمان[۸] عقیده دارند که آلباستی شکل تحریف شده ی لاماستو یا لاماشتو خدای جنوب غرب آسیا، اکد باستان است.

لاماشتو[۹]

لاماستو یا لاماشتو در اسطوره شناسی خاورمیانه یک رب‌النوع شیطانی یا عفریته‌ای بالدار بود که خون کودکان شیرخوار را در زمان نوشیدن شیر مادر یا بعد از تولد می‌نوشید و خاورمیانه‌شناسان وی را از نخستین خون‌آشام‌های افسانه‌ای می‌دانند. طبق افسانه‌ی آشوری، لاماستو، دختر آنو، خدای آسمان، شبانه به خانه‌ی انسان‌ها می‌خزد و بچه‌های قنداقی و جنین‌های متولد نشده را می‌دزدد یا می‌کشد. کسانی که به لاماستو اعتقاد داشتند، سندروم مرگ نوزادان و سقط جنین را به این موجود ترسناک نسبت می‌دادند. نام لاماستو در زبان آشوری به معنای محوکننده بود و آشوریان اعتقاد داشتند که وی انسان‌های بزرگسال را نیز می‌کشد. لاماشتو در آثار نوین به عنوان یک دیو مونث توصیف می شود. از جمله اسباب جادوئی علیه لاماشتو به سر گذاردن سر برنزی پازوزو توسط زن باردار می باشد. لوح‌های لاماشتو از جنس فلز یا سنگ دارای نیروی محافظت جادویی بوده‌اند. لاماشتو این‌گونه توصیف می شود : همراه با سر شیر ، دندانهای الاغ، سینه های برهنه ، بدنی پرمو، دستهای لکه دار با خون، انگشت های کشیده و ناخن‌های بلند. وی مانند سایر رب النوع‌ها، حیوان مخصوص به خود یعنی الاغ و زورقی دارد که با آن رودخانه جهان زیرین را می پیماید. زنان باردار برای مقابله با وی پلاک‌هایی با طرح پازوزو بر گردن داشتند زیرا بر اساس اعتقاد آنان پازوزو که اهریمن دیگری بود، توانسته‌است یک بار لاماستو را شکست دهد. پازوزو یک خدای دیو صفت بابلی و آشوری در هزاره‌ی اول قبل از میلاد بوده است. او با صورتی نسبتاً سگ مانند و معمولاً دارای بال به تصویر کشیده می شود. وی اغلب، دیو اهریمن خوی جهان زیرین[۱۰] به شمار می‌رفته است. وی لاماشتو را وا می دارد تا به جهان زیرین بازگردد . تعویذهای پازوزو در منازل نصب می‌شد و اغلب فقط شامل سرش بود که دور گردن زنان باردار انداخته می‌شد.

ام‌الصبیان

«تعویذ یا طلسم شیء یا ماده ای طبیعی یا مصنوعی است که به داشتن نیروهای محافظ جادویی در جذب اقبال نیک و دفع اهریمن معروف است. تعویذها یا همراه خود

تصویر ۲: لوح سنگی حجاری شده با پیکره‌ی لاماشتو، ارتفاع ۰/۸۴ متر (مأخذ: بلک، گرین، ۱۳۸۵: ۱۹۱)

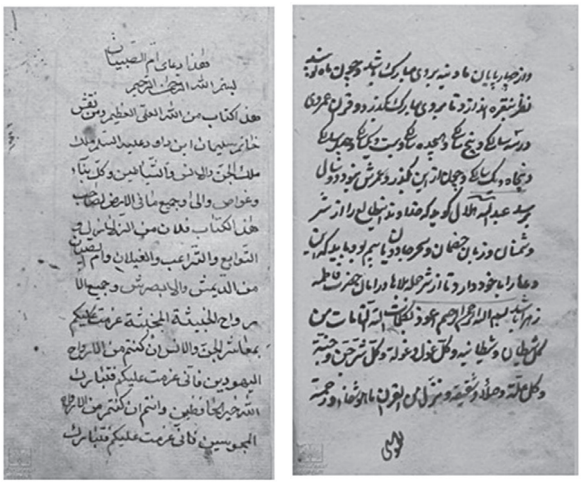
تصویر ۳: پیکر برنز پازوزو، قرن هفتم ق.م، ارتفاع حدوداً ۱۰ سانتیمتر (مأخذ: بلک، گرین، ۱۳۸۵: ۲۴۶)

۶. N. Ashmarin, K. Menges and S. Malov
۷. Hercules با hero
۸. G. Klimov and D. Edelman
۹. Lamastu
۱۰. under world demon

تصویر ۴: پلاک برنزی پازوزو، ارتفاع حدوداً ۹ سانتیمتر، موزه لوور پاریس (مأخذ: www.wikimedia.org)

شخص هستند یا در محلی که خواستار آن تاثیر باشند نصب می گردند» (بلک، گرین، ۱۳۸۵: ۵۵). «طلسم و تعویذ را می توان یکی از نخستین ظواهر فرهنگی بشر به شمار آورد و آن را با خلقت انسان برابر دانست. در مقام مقایسه شاید حتی بتوان برای طلسم و تعویذ قدمتی ورای اسطوره قائل شد زیرا اسطوره زاییده ی اجتماعات بشری بود حال آنکه پیش از اجتماعات هنگامی که بشر به تنهایی به شکار می‌پرداخت، قسمت هایی از شکار خود از جمله استخوان، پوست، دندان، پنجه و پر آن را به خود می آویخت و آن را در جایی حفظ می کرد. برای جلوگیری از آل نیز دستورالعمل های مختلفی است که از طریق زنان مجرب و یا دعانویسان تعبیه می شود». (تناولی،۱۳۸۵: ۱۱ و ۹۴)

«علامه ی مجلسی فرموده است: بادی که عارض کودکان می شود، همان است که به فارسی به آن باد جن می گویند و همان کسی که عامل ایجاد این باد است ام الصبیان نام دارد که شیخ آن را در کتاب قانون، ریح الصبیان (=باد کودکان) نامیده است». (رادمهر، ۱۳۹۰: ۴۷)

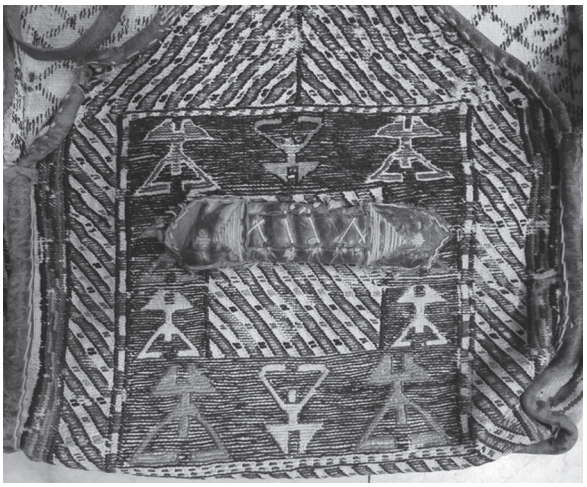


تصویر۵: نسخه خطی دعای ام‌الصبیان[۱۱]، رساله‌ای در علوم غریبه و مشتمل بر دعای ام‌الصبیان کبیر و صغیر، قرن ۱۳ ق (مأخذ: سایت سازمان اسناد و کتابخانه ملی ج.ا.ا)

دیدگاه علم در مورد عجایب المخلوقات و موجودات غریبه

از دیرباز بیماران روحی و روانی خاص را به جن ارتباط می دادند. و اعتقاد بر آن بود که بیمار جن زده شده است. بیشتر این بیماران با حرکات غیر ارادی مشخص

۱۱. در تصویر سمت چپ تاکید شده است که هرکس این دعا را همراه داشته باشد در امان حضرت فاطمه (س) خواهد بود.

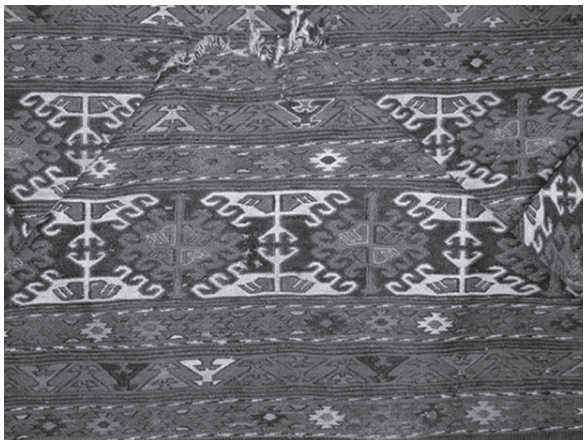


تصویر ۶: مفرش بختیاری با نقش آل (مأخذ: نگارنده)

می شدند و معالجان آنان معمولاً مردان روحانی بودند که با روش‌هایی از جمله تماس فلزات با بدن بیمار و خواندن آیاتی خاص و حرکاتی، جن را از بیمار دور می‌کردند. جالب آن جاست که اکثر بیماران نیز پس از انجام این گونه اعمال سلامتی خود را به دست می‌آوردند. علم امروزه پرده از این اسرار برداشته است و انتقال انرژی از هر انسان به انسان دیگر و یا حیوانات و یا گیاهان و حتی جن را در وضعیت روحی بیمار مؤثر می داند. هنگامی که انرژی منفی از جن به انسان ساطع شود از فلز به عنوان یک هادی می توان استفاده کرد و این انرژی منفی را به زمین تخلیه کرد. «انسانی که غش می کند و او را جن زده می نامند، اطرافش را با یک وسیله ی فلزی مانند چاقو خط می کشند و معتقدند که این عمل موجب فرار جن می شود. این عمل از نظرگاه علمی کاملاً صحیح و خنثی کننده‌ی امواج الکترومانیه‌تیک وارده در مغز است». (رادمهر، ۱۳۹۰: ۴۷)

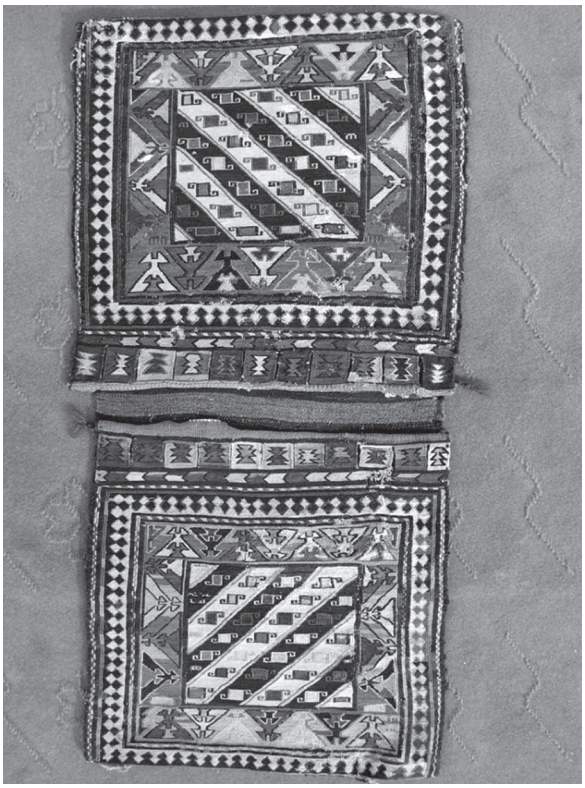
نتیجه

می توان گفت بافتن نقوش بر روی دست بافته ها از سر تجاهل نیست بلکه دانسته و آگاهانه است و اینگونه باورها به تعبیر وینیکات، وانمودن است نه خوش باوری. به شکلی که شخص چشمش را بر روی شواهدی که خلاف عقیده‌ی او هستند می بندد. بافنده با بافتن از



تصویر ۷: مفرش شاهسون با حاشیه آل (مأخذ: نگارنده)

جهان بیرون خارج شده و جهان خاص خود را در آن جایگزین می کند. در فرآیند بافتن، فرد بافنده می تواند هر آنچه در ذهنش نقش می بندد را ببافد ، حتی خودش، وسایل شخصی اش مثل شانه و سرمه دان و ... یا محیط اطرافش . این نقش ها به شکلی در کنار هم قرار می‌گیرند که هرگز در دنیای واقعی نمی توانند و



تصویر ۸: خورجین شاهسون مخصوص خانم‌ها (مأخذ:نگارنده)

اینجا همه چیز امکان پذیر است. برای اثبات آن‌که چگونه اسطوره می تواند به جهان بیرون بازگردد بدون آنکه علم را رد کند می توان از تحلیل وینیکات از مقوله بازی در مورداسطوره استفاده کرد. وی معتقد است که همانطور که کودک واقعی نبودن بازی را می پذیرد و قبول دارد که فقط دارد بازی میکند، مصادیق بزرگسالانه ی بازی نیز وجود دارد. بازی ساختن نوعی واقعیت با معنای شخصی است. همانطور که هنر نیز به کمک عناصر جهان بیرون ، جهانی با معنای شخصی می آفریند. انسان هیچ‌گاه از فشار ربط دادن واقعیت درونی و بیرونی رها نمی شود . اما وسیله خلاصی از این فشار به عقیده‌ی وینیکات تجربه‌ی قلمرویی بینابین است مثل هنر. بافنده همواره سعی دارد تا جهان ناشناخته‌ای که ذهنش از تفکر به آن خلاصی نمی یابد را به جهان واقعی که درآن زندگی می کند ربط دهد و راه خلاصی از این فشار، بافتن نقوشی است که از آن جهان ناشناخته بر ذهن وی حادث می شوند. وینیکات عقیده دارد همانطور که کودک با چسبیدن به شیئی فیزیکی (مثلاً یک خرس عروسکی) جهان امنی برای خود می آفریند تا به پشتوانه‌ی آن با اعتماد به

تصویر ۹: قالیچه با نقش آل مونث و مذکر، شاهسون مشکین (مأخذ: نگارنده)

نفس به کندو کاو در جهان بیرون بپردازد، فرد بزرگسال نیز به یک شیء درونی شده (که دراینجا می تواند دست بافته ای با نقش اسطوره‌ی وی باشد) می چسبد تا بتواند با جهان بیرون (که این جهان به مراتب وسیعتر از جهان کودک است) ارتباط برقرار کند. همانطور که کودک می داند که آن خرس عروسکی مادرش نیست، چنان آن را در آغوش می گیردکه انگار هست، فرد بزرگسال نیز با آنکه شاید هرگز خود آل را ندیده یا تجربه نکرده است چنان این نقش را به شکل مداوم بر روی خورجین ، فرش ، مفرش و غیره می بافد و به آن پایبندی نشان می دهد که انگار وجود دارد. انسانی که از علم درماند به جادو روی می آورد و آنجا که جادو در می ماند به اسطوره روی می آورد؛ نه برای دستیابی به کنترل بیشتر برجهان بلکه برای سازش دادن خود با آن جنبه هایی از جهان که از کنترل خارج اند مانند مرگ، بیماری، پیرشدن و ... . در عین حال که بافنده ی بومی می داند که باید به بیمارستان مراجعه کندو حتی علت علمی مرگ را نیز بپذیرد اما همواره در صدد ایجاد ارتباطی میان پدیده های فیزیکی با دنیایی دیگر است که وسیله‌ی این ارتباط می تواند یک اثر هنری باشد. بنابراین اعتقاد به آل و بافتن این دسته از نقوش به سبب دفع آنها چه در ایران و چه در سایر کشورها بنابر عقیده‌ی قرن نوزدهمی، اعتقادی نیست که مردم این کشور را به اصطلاح« بدوی» بنمایاند. مالینفسکی اسطوره پردازی در جامعه مدرن را اینگونه توصیف می

کند که بشرهمواره در شرایط مأ یوس کننده به هروسیله ای چنگ می زند. در نهایت، بر پایه ی نظر وینیکات می توان ادعا نمود که فرآیند «انتقال»[۱۲] می‌تواند بر روی یک دستبافته انجام شود و انسان امروزی با انتقال اسطوره‌هایش بر روی یک دستبافته می‌تواند با جهانی که برای وی ناشناخته است ارتباط برقرار کند.

منابع

- اسدی پور، بیژن. (۱۳۴۷)؛ کلثوم ننه، آقا جمال خوانساری، نشر مروارید
- امیرراشد، سولماز. (۱۳۸۵)؛ نمادهای مقدس و نامقدس در هنر دینی، کیمیاگری و جادوگری در شرق باستان، پایان نامه دانشگاه هنر، تهران
- بلک، جرمی، گرین، آنتونی. (۱۳۸۵)؛ فرهنگنامه‌ی خدایان دیوها و نمادهای بین‌النهرین باستان، پیمان متین، انتشارات امیرکبیر
- بلوکباشی، علی. جامعه ایلی در ایران، نشر دفتر پژوهش های فرهنگی
- تناولی، پرویز. (۱۳۸۵)؛ طلسم گرافیک سنتی ایران، نشر بن‌گاه
- دادور، ابوالقاسم، رسولی، اعظم. (بهار۱۳۸۹)؛ «تحلیلی چند بر قالیچه های عرب جنی فارس»،گلجام،(۱۵)، ۷۵-۵۵
- رادمهر، مریم. (۱۳۹۰)؛ تحلیل عناصر بصری و شخصیت های داستان های جن و پری در کتاب عجایب المخلوقات با توجه به فرهنگ عامه دوران قاجار، پایان نامه دانشگاه هنر، تهران
- ژوله، تورج. (۱۳۸۱)؛ طرح و نقش در قالی (نکته ها و گفته ها) ، تهیه شده در بخش تحقیقاتی طرح و نقشه
- ساعدی، غلامحسین. (۱۳۵۴)؛ خیاو یا مشکین شهر (کعبه‌ی ییلاقات شاهسون)، انتشارات امیرکبیر،
- سرایی، فریبا. (۱۳۸۹)؛ نگاره‌های هندسی ایل قشقایی و شاهسون، پایان نامه، دانشگاه هنر، تهران
- سیگال، رابرت. (۱۳۹۰)؛ اسطوره، احمدرضا تقاء، نشر ماهی
- شایسته‌فر، مهناز، محمودی، فتانه. (پاییز ۱۳۸۷)؛ «بررسی تطبیقی نقوش دستبافته‌های ایل شاهسون و قفقاز»، گلجام،(۱۱)، ۴۰-۲۵
- شهبازی، عبدالله. (۱۳۶۶)؛ ایل ناشناخته، نشر نی
- طوسی، محمدبن محمودبن احمد. (۱۳۴۵)؛ عجایب المخلوقات، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب
- فضایلی، سودابه. (۱۳۸۴)؛ فرهنگ غرایب، جلد اول (الف تا س)، نشر افکار، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری
- کیانمهر، قباد، میرجعفری، حسین، پشوتنی زاده، آزاده. (بهار۱۳۸۹)؛ «نقش فرشته در فرش ایران)»، گلجام،(۱۵)، ۵۳-۳۹
- کیانی، منوچهر (۱۳۷۷)، کوچ با عشق شقایق، نگارستان
- لاری، مریم. (۱۳۸۴)؛ موجودات غریب در نقاشی دوران صفویه و قاجار، پایان نامه دانشگاه هنر، تهران
- هدایت، صادق. (۱۳۱۲)؛ نیرنگستان، انتشارات جاویدان
- همایی، جلال الدین. (۱۳۳۱)؛ کنوزالمعزّمین، تصنیف شیخ رئیس ابوعلی سینا با مقدمه و حواشی و تصحیح جلال الدین همایی، انتشارات انجمن آثار ملّی

- Abdullayev, Bahlul (1995); "MYTHOLOGICAL IMAGE OF ALARVADY (ALBASTY) IN THE AZERBAIJAN BIRTH RITES", Folk Belief Today, Tartu, ISBN 9985-851-11-0
- Asatarian, Garnik (2001); "Al Reconsidered", Iran & the Caucasus, Vol. 5
- Winnicott, D.W (1971); "Playing & Reality", Tavistock Publications, chapter 1
- Retrieved from : http://www.iranicaonline.org/articles/al-folkloric
- Retrieved from :Wikipedia contributors, "Al (folklore)," Wikipedia, The Free Encyclopedia, http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Al_(folklore)&oldid=303104784, (accessed July 20, 2009).

۱۲. transition

ابداع و خلاقیت در فلسفه هنر مدرن

محبوبه طاهری
دانشجوی دکترا پژوهش هنر
taheri1365ma@yahoo.com

چکیده
ابداع اثر هنری در هر زمان جز جدانشدنی تمدن بشری است. ایدئولوژی که توسط اندیشمندان یا فلاسفه در هر تمدن و تفکر بشر مطرح می‌شود، وجوهی از زمینه و بستر ابداع و خلاقیت در هنر را در هر دوره (خصوصاً دوران مدرن، که متفکران و فلاسفه نظرات تأثیرگذار در عصر حاضر را ارئه نموده‌اند) فراهم می‌آورد. در همین راستا، اینگونه به نظر می‌رسد با تعریف ارائه شده در این دوره (عصر مدرن) نحوه نگرش در مورد ابداع و خلاقیت در هنر پیگیری خواهد شد. پس می‌توان فرض نمود در هر دوره از تمدن براساس نیاز زمان و نیز نوع نگرش فلاسفه و اندیشمندان تعاریفی از نحوه آفرینش هنری شکل گرفته است که هر یک از این تعاریف با وضعیت فکری و ذهنی هنرمند برای ابداع اثر هنری در زمان خود هم‌خوانی دارد، از جمله فلسفه ابداع و خلاقیت در هنر مدرن. بنابراین بررسی نظریه‌های بنیادی ابداع و خلاقیت در هنر از دیدگاه فلاسفه، و شیوه‌های حاکم بر هنر و تفکر بشری از ضرورت‌های انجام این پژوهش است. بر همین اساس علاوه بر بررسی مبانی نظری خلاقیت و تعاریف بنیادی ابداع در فلسفه با رویکرد خلاقیت در فلسفه هنر مدرن، نگرش‌های مرتبط با ارزیابی خلاقیت و ابداع در هنر مطرح شده است. چنانکه در عصر مدرن با فلسفه اومانیسم، خود محوری و نبوغ هنرمند را در هنر شاهد هستیم، که نحوه تعریف ابداع و خلاقیت در هنر را در بستر اجتماعی و تعریفی آن نزد فلاسفه می‌شود، بیان می‌کند.

واژگان کلیدی: فلسفه، ابداع در هنر، خلاقیت، فلسفه مدرن.

مقدمه

بحث پیرامون آفرینش هنری در هر زمان بیان کننده ارزش‌های تفکر بشری در آن برهه از تاریخ است. تعریف از نحوه آفرینش هنر یا ابداع و خلاقیت در هنر از اقداماتی است که با شکل گرفتن هر نگرش و تمدنی، اندیشمندان و فلاسفه خط مشی آن را مشخص و تدوین می‌کنند. بنابراین ضروری می‌نماید دیدگاه فلاسفه در ارتباط با ابداع و خلاقیت در هنر مطرح گردد. بر همین اساس می‌توان متصور شد و فرض را بر آن داشت که، نظر فلاسفه و فلسفه غالب از تعریف خلاقیت، نوآوری و ابداع در هنر، در عصر مدرن با ارائه آثار هنری در آن دوره ارتباط مستقیم دارد و بر این اساس ارزیابی و سنجیده می‌شوند. این بررسی و تبیین را با نظریه‌های بنیادی ابداع و خلاقیت در هنر در دوران مدرن مطرح و با ارزیابی نگرش‌های مربوط به خلاقیت و ابداع در هنر دنبال می‌کنیم.

روش تحقیق در پژوهش حاضر نظری و بنیادی بوده که به روش تحلیلی و با شیوه کتابخانه‌ای و فیش‌برداری، گردآوری اطلاعات صورت پذیرفته است؛ اسناد کتابخانه‌ای مورد استفاده این پژوهش کتب تألیف شده در حوزه فلسفه و تاریخ هنر است.

مبانی خلاقیت

خلاقیت در اکثر لغت نامه‌ها به معنای آفرینندگی و نوآوری آمده است. واژه خلاقیت معادل واژه Creativ-ity و نوآوری برابر واژه Innovationمی‌باشد. تعاریف خلاقیت به معنای ساختن چیزی تازه است با ویژگی‌های تازگی[1]، جدیدی و نو بودن[2]، سرآغاز بودن[3]، اول بار[4] و مفید بودن[5] (گلستان هاشمی، ۱۳۸۲، ۱۳).

در تعریف خلاقیت در عصر حاضر، با توجه به دیدگاه‌هایی که در هنر مدرن بوجود آمد فرآیند ذهنی و روانی هنرمند در ابداع و خلاقیت هنری مؤثر تلقی شد (نظریات فروید در این باب از فلسفه هنر قابل تأمل است) بنابراین تعریفی که از خلاقیت هنری در روانشناسی وجود دارد ضروری می‌نماید. در فرهنگ لغت روانشناسی[6] خلاقیت فرآیندی روانی بیان شده است، که در آن به حل کردن، ایده‌پروری، مفهوم‌سازی، خلق اشکال هنری و نظریه‌های تولید یگانه و بدیع اقدام می‌شود. براساس این تعاریف یکی از ملاک‌های تمایز فکر خلاقه از افکار غیرخلاقه ابداعی بودن فرض شده است. همچنین در نظر فلاسفه عصر مدرن و روانشناسان[7]، خلاقیت یکی از جنبه‌های اصلی تفکر یا اندیشیدن است و این تفکر از دیدگاه روانشناسی بر دو نوع است: همگرا و واگرا. مطالعات روانشناسی در تقسیم تفکر به تفکر هم‌گرا و تفکر واگرا، بر این نکته تأکید دارند که خلاقیت همان تفکر واگراست که از طریق فرآیند ترکیب و نوآرائی اطلاعات و نمادهای کسب شده موجود در حافظه دراز مدت شکل می‌گیرد. همچنین تفکر همگرا عبارت است از فرآیند بازآرایی یا دوباره سازی اطلاعات و نمادهای کسب شده موجود در حافظه درازمدت. این تعاریف خلاقیت ارتباط مستقیمی با قوه تخیل یا توانایی تصویرسازی ذهنی دارد. این توانایی عبارت است از فرآیند تشکیل تصویرهایی از پدیده‌های ادراک شده در ذهن (محمدی، ۱۳۸۴، ۲۸). در تعریف ارائه شده از خلاقیت، نمی‌توان تمایزی را میان تخیل و خلاقیت قائل شد و این دو تا آن جا به هم نزدیک می‌شوند که در واقع مرزی میان آن دو نمی‌توان ترسیم کرد. اما به طور کلی و اجمالی می‌توان پیشنهاد نمود تخیل، متعلق به مرحله تصور آن چه ما به ازاء عینی ندارد است، حال آنکه خلاقیت به مرحله تحقق یا خلق آن چه تصور شده مربوط است. بدین ترتیب تخیل منهای خلاقیت قابل طرح بوده و خلاقیت منهای تخیل قابل وصف نیست (مهرمحمدی، ۱۳۸۹، ۸). بدین ترتیب قوه آفریننده و نوآوری در انسان خلاقیت است. همچنین اگر تخیل را بخشی از اندیشه بدانیم و خلاقیت را نیرویی برای بازآفرینش جهان، بدیهی است که بدون تخیل بازآفرینشی پدید نمی‌آید (سیاحیان، ۱۳۸۷، ۶۰).

خلاقیت و ابداع در فلسفه

موضوع خلاقیت و ابداع هنر در فلسفه درخصوص چیستی، هستی، مرزها و... ابداع و آفرینش آثار هنری است. در تمدن‌ها براساس نیاز زمان و نیز نوع نگرش فلاسفه و اندیشمندان، تعاریفی از نحوه آفرینش هنری

۱. Newness
۲ Novelty
۳. Originality
۴. Initiative
۵. Usefulness

۶. فرهنگ لغت روانشناسی (ریبر ۱۹۸۶)
۷. همانند گیلفورد (۱۹۵۴) که خلاقیت را تفکر واگر در برابر تفکر همگرا می‌داند و همچنین خلاقیت را تفکر و نیز براساس دانش و هوش قلمداد می‌کند (پیر خایفی، ۱۳۸۷، ۶۲).

شکل گرفته است؛ پس ممکن است نتایجی که از تعریف خلاقیت نزد فلاسفه بدست می‌آید گاه در جهت تکمیل نگرش قبلی و گاه بر خلاف آن باشد. با این وجود، این تفاوت در دیدگاه حکایت از انعطافی دارد که مقوله خلاقیت و ابداع در هنر از آن برخوردار است.

واژه خلاقیت در تفکر بشر از دوران کهن تا امروز با تعاریف گوناگونی جلوه یافته است. تعریف خلاقیت با شرح جایگاه ابداع اثر هنری در تمدن‌ها، نزد فلاسفه و هنرمندان صورت پذیرفته که این جایگاه بصورت رسمی از فلسفه یونان آغاز شده است. با فرض اینکه در هر دوره تعریفی که از هنر مطرح می‌شود بر نحوه نگرش درباره ابداع و خلاقیت در هنر تأثیرگذار خواهد بود، نظریات غالب ابداع در عصر مدرن نظریات بنیادی ابداع و خلاقیت در هنر ارائه می‌شود.

خلاقیت و ابداع هنر در فلسفه مدرن

در پایان سده میانه، و نیز در روزگار رنسانس از دو نوع هنر یا Ars یاد می‌شد، یکی Ars Mechanicusخوانده می‌شد، مقصود فن یا هنر مکانیکی‌ای بود که به تولید دستی یا جسمانی باز می‌گشت، و دیگری را Lib- Ars eralis نامیده می‌شد که تا حدودی برابر "هنرهای زیبا" است، و به آفرینش ذهنی و به ویژه هنری انسانی مرتبط است (احمدی،۱۳۹۰، ۲۸). در رنسانس، ابداع در هنر با کشف نبوغ فردی و اصل قرار دادن فرهنگ اومانیسم، پس از گذر از عالم قدسی و مسیحیت سنتی به زیبایی طبیعت و پیکره انسانی تعلق می‌گیرد و تلاش بر این است که همه جهان را بر این اساس تصویر و ابداع کند.

در هنر مدرن پیش از رومانتیسم، خلاقیت به معنای آن بود که زیبایی‌ها و عناصر معنایی تازه به مضامین و شکل‌بندی‌های کهن و ریشه‌دار اضافه کند. پس از آن خلاقیت عبارت است از یک سبک شخصی، یا دست کم سبک و سوژه‌ای که یک لحن شخصی در آن نمایان باشد (لینتن،۱۳۸۲، ۴۱۹). در همین راستا آنچه را که جورجو وازاری[۸] معیار هنر راستین می‌داند بازتابنده دیدگاه‌های مسلط در فضای هنری رنسانس است. این معیار در دوره‌های بعد نیز همچنان اعتبار خود را حفظ می‌کند و در قرن هیجدهم، اساس نظریه پردازی‌های نوین فلسفی درباره چیستی هنر و به تبع آن، تعریف هنر واقع می‌شود. شارل باتو[۹] روحانی و متفکر فرانسوی، در ۱۷۴۶ مقاله مهم و دوران‌سازی را با عنوان هنرهای زیبا تحول شده به اصلی واحد به رشته تحریر درآورد و نظام مدرن هنرها را براساس اصل واحد تدوین می‌کند. این اصل واحد یا مشترک هنرهای زیبا چیزی جز "تقلید از طبیعت زیبا" نیست. نظریه تقلید طبیعت یا بازنمایی واقعیت قابل شناخت، تا آغاز نیمه دوم قرن نوزدهم نفوذ خود را حفظ می‌کند (لینتن،۱۳۸۲، ۷).

در فلسفه مدرن فرانسیس بیکن تفکر مدرن را با روش‌های تجربی در علم بنیان می‌نهد و دکارت اصول فلسفی علم جدید که کاملاً سکولار است را تبیین می‌کند. رنه دکارت در گفتار در روش بیان می‌کند که :«به جای فلسفه نظری که در مدرسه می‌آموزند، می‌توان یک فلسفه عملی قرار داد، ...، بنابراین می‌توانیم معلومات مذبور را برای فوایدی که درخور آن باشد بکار بریم و طبیعت را تملک کرده و فرمانبردار سازیم. (دکارت، ۱۳۷۱، ۲۷۳)» بر همین اساس است که دکارت به معارف الهی که در گذشته هنر یکی از آنها بود به دیده شک می‌نگرد و دانش و معرفت را تنها در حوزه شناخت عقل قرار می‌دهد، و بیان می‌کند «می‌اندیشم پس هستم». با ارائه چنین دیدگاه‌هایی در فلسفه، در هنر مدرن بنیاد ابداع آثار هنری و خلاقیت در آن جنبه کاملاً شخصی و فردی پیدا می‌کند.

فلسفه هنر مدرن بر اساس ترد مفاهیم دینی و آسمانی و با رجوع به استعداد یا نبوغ فردی و تجربه شخصی هنرمندان می‌باشد و از ممیزات بنیادی آن خلاقیت فردی است. در این هنر دیگر قوانین، اصول، مبانی و فضایل موضوعیت ندارد و صرف ارزش‌گذاری هنرمند و مخاطب اثر هنری، اهمیت فوق العاده پیدا کرده است. غایت هنری عین بی‌غایتی تلقی می‌شود و صرف خلاقیت، بدعت، نوآوری، بی‌سابقگی و عجیب و غریب بودن حجت اثر هنری است. همه این مراتب را باید سوبژکتیویته (امر ذهنی) جدید تفسیر کرد که نبوغ کانتی معیار خلاقیت تلقی می‌شود. مراد کانت از نبوغ هنری عبارت است از استعداد و توانایی

۸. Vasari Giorgio نقاش، نویسنده، مورخ و معمار ایتالیایی‌است. شهرت وی بخاطر نوشتن زندگی‌نامه هنرمندان دوره رنسانس است که مبنای عقیدتی نگارش تارخ هنر تلقی می‌شود.

۹. Abbe Charles Batteaux شارل باتو در قرن هجدهم و برای نخستین بار، هنرها را به یک گروه پنجگانه تقسیم می‌کند که عبارتند از: نقاشی، مجسمه‌سازی، شعر، موسیقی و رقص. براساس نظر شارل باتو، در این تقسیم‌بندی، هنرهای زیبا به اصل واحدی تحویل می‌شوند. منظور وی این است که ما می‌توانیم در هنرهای پنج‌گانه، اصلی واحد یا ویژگی مشترکی پیدا بکنیم. این ویژگی مشترک در ابتدا همان تقلید و «میمسیسی» بود که افلاطون و ارسطو مطرح کردند؛ اما از قرن هجدهم به بعد، آرام آرام کلمه «بازنمایی» به جای آن بکار برده می‌شود (کمالی، ۱۳۸۵، کد مطلب: ۷۱۶۲).

ابداع (مددپور،۱۳۹۰، ج۵، ۳۰). بر اساس این دیدگاه هنر زیبا از نبوغ بر می‌خیزد. در واقع نبوغ، یک امر طبیعی و استعداد فطری است نه اکتسابی که طبیعت از طریق آن به هنر، قاعده می‌دهد (مشکوة، ۱۳۸۵، ۳۸). کانت در کتاب نقد قوه داوری بیان می‌کند: «از این روست که خالق محصولی که آن را مدیون نبوغ خویش است خود نمی‌داند ایده‌هایش چگونه در او پیدا شده‌اند ؛ و نیز قدرت آن را ندارد که چنین ایده‌هایی را به میل یا از روی نقشه تدبیر کند و در قالب دستورالعمل‌هایی به دیگران انتقال دهد» (کانت،۱۳۷۷، ۲۴۳). کانت از جمله فلاسفه‌ای است که در نظریه پردازی عرصه ابداع هنر را برای دیدگاه فردی هنرمند در دوران مدرن باز می‌کند. برای کانت هنر حاصل نبوغ، و نبوغ موهبتی طبیعی است که به هنر سامان می‌بخشد. این قواعد مبتنی بر مفاهیم عقلی نیست، بلکه خود طبیعت از طریق سازگار ساختن و قوای هنرمند به هنرش قاعده می‌دهد، چنانکه طبیعت از طریق اعطای نبوغ به شخص به عمل فراآوری خود دست می‌زند. با این اوصاف در نظر کانت نبوغ کاملاً در برابر تقلید است. نبوغ صرف ابتکار و خلاقیت و اصالت است. فرق گذاردن بین نبوغ و تقلید و در مقابل هم دانستن آن‌ها از طرف کانت، هنرمند در سیر هنری خود به اخذ عناصری از واقعیت، یا مقابل اصطلاح، تقلید از واقعیت و زندگی محتاج نیست، بلکه صرف ظهور عالم اختیار و آزادی او مبنای هنری بودن کار اوست (ریختگران،۱۳۸۰، ۴) .

از دیگر فلاسفه‌ای که در ابداع هنر راه را برای خارج شدن از غالب‌های پیشین هنر هموار کرد نیچه بود. آفرینش هنری از دیدگاه نیچه چنان است که، هنرمندان را مردمانی می‌داند که از رویدادهای عاطفی الهام می‌گیرند؛ مهارت خود را به کمک کلمات، رنگ، موسیقی، سنگ و مرمر، حرکت و اموری از این قبیل بکار می‌برند تا عواطف خود را در قالب اثری هنری تجسم بخشند. اگر فلسفه نیچه را فلسفه مرتبط با مدرن بدانیم، با تعریفی که نیچه، از هنر ارائه می‌دهد می‌توان نامتعارف بودن و مرز شکنی را لازمه هنر دانست؛ به نحوی که وی برای توصیف هنرمندان از حدشکنان و متجاوزین به عنف یاد می‌کند (یانگ،۱۳۸۲، ۱۷۰). یکی از حدشکنی‌های هنر در عصر مدرن روی برگردانی هنرمندان از الهام و امور مقدس و توجه به نفس خود است. لازم به ذکر است که نظریات اندیشمندان درجهت دادن به این امر مؤثر بوده است؛ در اوایل قرن نوزدهم با استفاده از فرضیات لیب نیتز و نظریات دانشمندانی چون شلینگ[۱۰] و شوپنهاور و هربارت این نتیجه گرفته شد، که خلاقیت با ناخودآگاه انسان دارای رابطه‌ای نزدیک می‌باشد.(هترر،۱۳۵۱، ۶) این بررسی راه را برای روانشناسان تأثیرگذاری همچون فروید برای طرح دیدگاه رجوع به ناخودآگاه برای رسیدن به ابداع هنری و خلاقیت در هنر باز کرد. در همین راستا مکتب‌های هنری شکل گرفتند که علاوه بر تکیه بر دیدگاه فردی، رجوع به ناخودآگاه و نفس آدمی را اصیل می‌دانستند. دیدگاه الهام هنری که با رجوع به ناخودآگاه بین هنرمندان مدرن مطرح گشت، ریشه در نظریات فروید دارد. رسیدن به ناخودآگاه از سوی فروید با این اعتقاد همراه است که با بیدار نمودن ناخودآگاه می‌توان به مرزهای خلاقیت و آفرینش در هنر دست یافت. در هنر عصر مدرن رسیدن به ناخودآگاه و از خود بدرشدگی به امری کاملاً فردی و شخصی از سوی هنرمند مبدل گشت. به نظر فروید، خلاقیت با رؤیا و مخصوصاً با کشمکش‌های کودکانه اولیه و عقده اودیپ دارای رابطه بوده و این مشکلات به وسیله پدیده خلاقیت حل می‌شود. از نظر فروید هنرمند با پناه بردن به خلاقیت به‌طور موفقیت‌آمیز از دنیای واقعیت گریخته و با اتکا به لذت و آرامش حاصله از خلاقیت هنری قادر به مواجهه با دنیای واقعی می‌شود (هترر، ۱۳۵۱، ۷). این تفکر در هنر با جنبش سورئالیسم که به دنبال جستجوی واقعیتی ماورای دنیای واقعی- دنیای شهود، رؤیا و قلمرو ناخودآگاه که فروید کشف کرده بود- صدق می‌کند. سورئالیسم، سیری مکاشفه‌گونه در ناخودآگاه روحی و روانی و متکی بر حقیقتی عالی‌تر از واقعیت دارد که به مدد اشکال موهوم تداعی می‌شود.

۱۰. Schelling از زمان افلوطین تا عصر مدرن، نخستین کسی بود که هنر و زیبایی را اوج فرآیند یک سیستم و نظام تلقی کرد. شلینگ معتقد است در شهود هنری، نفس به طور همزمان هم هشیار و هم ناهشیار است. هم حالت تفکر هنری Kunst در آن وجود دارد، و هم الهام ابداعی شاعرانه Poesise. این هماهنگی آزادی و ضرورت و تجلی هماهنگی اساسی است که بین نفس و طبیعت وجود دارد. شهود زیبایی شناسانه، جلوه‌گر حقیقت وجود ناخودآگاه یا واقعی و مثالی است. این همان هماهنگی و وحدتی است که دو ساحت خودآگاه و ناخودآگاه یا واقعی و مثالی را به هم پیوند می‌دهد. از نظر شلینگ نبوغ این هماهنگی من خودآگاه است با من ناخودآگاه، و تنها نابغه هنرمند از این یگانگی آگاه است (مددپور،۱۳۹۰، ج۵، ۲۶۶-۲۶۵).

در سبک‌های هنری مدرن برای ابداع هنری، هنرمند با رفتن به حالات مختلف نفسانی، جنبه‌های رمزی و روایی هنر را فراموش می‌کند، و اگر رمز و یا روایتی نیز در کار باشد، از حقیقت متعالی قدیم بسیار دور است. درواقع ابداع بدعت و نوآوری در هنر از شاخصه آفرینش هنر در دوران مدرن است. همچنین در هنر عصر مدرن نگرش‌هایی که ابداع هنر را متأثر از تخیل و شهود فردی هنرمند می‌داند مطرح گردید این تغییر دیدگاه سبب شد تخیل آفریننده به جای نبوغ هنرمندانه طرح شود همچون نظریات کالینگود. از نظر کالینگوود ابداع اثر هنری برآمده و محصول بروز یافتن قوه تخیل و امری ارادی است. از اینرو کالینگوود ابداع در هنر را فرانمایی در سطح تخیل می‌داند که هنرمند با استفاده از قوه خیال خویش به خلق اثر هنری می‌پردازد و عواطف و احساسات خود را آشکار می‌سازد (شپرد، ۱۳۷۵: ۴۰-۴۲).

هنر در دوران مدرن که از فلسفه هنرمند نابغه بهره می‌جست با هنرنمایی هنرمندان آگاه به علم همچون داوینچی عرصه را برای طرح وسیعتر از دیدگاه هنرمند در هنر فراهم آورد. نوآوری و طرح بدعت در هنر از ویژگی‌های هنر این عصر به شمار می‌آید که در دید کلی نزدیکی علم به هنر است همانند سبک‌های هنری امپرسیونیسم (تغییر در انعکاس نور و رنگ در اثر هنری امپرسیونیسم‌ها با بنیان‌های نور در فیزیک مناسبت دارد).

ارزیابی نگرش‌های خلاقیت و ابداع در هنر

با پی‌گیری دیدگاه‌های در دوره‌ای از تفکر بشری می‌توان اینگونه بیان نمود که فلاسفه و هنرمندان، با دیدگاه‌های متفاوتی به هنر می‌نگرند و برداشت‌های آن‌ها از مفهوم هنر و خلاقیت و معیارهایی که برای آثار هنری در نظر می‌گیرند، بسیار متفاوت است. در دوران مدرن، مهم‌ترین ویژگی‌ای که هنرمندان برای یک اثر هنری در نظر گرفته‌اند، نوگرایی و نوآوری است حتی در محتوا. به طوری که دوبوفه، نقاش فرانسوی، می‌گوید: گوهر هنر، تازگی (بدیع بودن) است. بنابراین، نگرش‌های مربوط به هنر، باید تازه و بدیع باشند وتحول دائم، تنها رهیافت شایسته هنر است (هنفلینگ، ۱۳۸۶، ۵).

با توجه به تفاوت در نگرش‌های مربوط به ابداع در هنر و تفاوت در آثار هنری، جورج دیکی[۱۱]، برای حل این که چه شاخصه‌هایی را برای آثار هنری ملاک قرار دهیم و بگوییم که اگر هر اثری، این شرایط و شاخصه‌ها را داشته باشد، یک اثر هنری است، نظریه‌ای را به نام نظریه نهادی[۱۲] پیشنهاد کرده: معیار این که چیزی اثر هنری تلقی شود، ویژگی یا ویژگی‌های خاصی نیست که بتوان در درون اثر مشاهده کرد؛ بلکه شأن خاصی است که عالم هنر[۱۳] برای آن اثر، قائل می شود (هنفلینگ، ۱۳۸۶،۳۰). مسئله‌ای که برای تشخیص خلاقیت در اثر و انتخاب اثر خلاقانه هر سبک، دوره و تمدن حائز اهمیت می‌باشد این است که بدون در نظر گرفتن هنرمند در بستر جامعه و تاریخ، تعریف خلاقیت ممکن نخواهد بود. بر همین اساس در سال ۱۹۵۰ ارنست گومبریچ کتاب سرگذشت هنر را منتشر کرد، که امروزه به عنوان کاری کلاسیک و برجسته شناخته می‌شود. او با بررسی حدود سیصد اثر هنری به این نتیجه رسید که چیزی به اسم هنر وجود ندارد[۱۴]». آثاری که او در زمینه هنرهای تجسمی مورد پژوهش قرار داده بود، به جهت برآوردن نیازهای فوری در زمان خود پدید آمده بودند، و درواقع به موقعیت‌هایی خاص و مشخص وابسته بودند. پس از گومبریچ، هوارد س. بکر با پیش کشیدن دنیاهای هنر نوشت که اثر هنری محصول و نتیجه فعالیت هنری است، و این فعالیت در تحلیل نهایی، جمعی است و نه فردی، حتی اگر نبوغ یک فرد بیانگر آن باشد[۱۵]. هنر، اگر هم در قالب کاری فردی ظهور کند، در خود بیان"کار همبسته پنهان جمعی"است. شاید درست‌تر باشد که بگوییم همان نیاز درونی‌ای که در تأویل‌نامه وان گوگ"شرط زندگی"خوانده شد، هنرمند را وادار به آفریدن اثر می‌کند. به همین شکل نیاز درونی دیگری شخص دیگر، یعنی مخاطب را به سوی اثر می‌کشاند (احمدی، ۱۳۷۸، ۱-۸۲-۱۸۴).

علاوه بر دخیل دانستن دیدگاه شخصی هنرمند برای ابداع در هنر تأثیری که روحیه حاکم تمدن بر ابداع هنر

۱۱. Georg Dikcki
۱۲. Institutional theory
۱۳. The artworld
۱۴. E. H. Gombrich, The Story of Art, Sixteenth edition, London, 1995, pp.16-37.
۱۵. H, S. Becker, "Art as Collective Action", in: American Sociological Review, 39,1974.

دارد برتولت برشت در تعریفی بیان می‌کند :« هنرمندان دوره‌های مختلف، اشیا را متفاوت می‌بینند. دید آن‌ها فقط به شخصیت هر کدامشان مربوط نیست، بلکه به دانش آنان و دانش زمانشان درباره چیزها مربوط است. این اقتضای زمانه ما است که چیزها را در روند تحولشان ملاحظه کنیم؛ چون چیزهایی که تعبیر می‌کنند و از دیگر چیزها و روندها اثر می‌پذیرند. این طرز نگرش را همانقدر در علم امروز باز می‌یابیم که در هنر امروز» (پاکباز، ۱۳۸۶، ۱۳).

نتیجه

خلاقیت و ابداع در هنر در هر عصر تابع تفکر و تعریف غالب زمان است. این تعریف در عصر دوران مدرن خلاقیت و ابداع هنر به امور واقع تعلق می‌گیرد. در دوران مدرن با اصل قرار دادن انسان مداری توجه آفرینندگان در هنر از امور مقدس به نبوغ فردی و بیان شخصی معطوف می‌شود. در فلسفه عصر مدرن با تعریفی که از ذهنیت و نبوغ فردی می‌شود همچنین تعریفی که از سوی روانشناسان ارائه می‌گردد ابداع در هنر به سمت تصویر کردن ذهنیت و آنچه که هنرمند ارزش می‌نهد هدایت می‌شود. این روند تا آنجا پیش می‌رود که هنرمندان مدرن آنچه را که با دیدگاه فردی مطابقت دارد ارائه می‌دهد.

با بررسی نظریه‌های فلسفی غالب در عصر مدرن می‌توان خلاقیت در هنر این دوران را اینگونه بیان نمود که تعریفی که از خلاقیت و ابداع در هنر می‌شود تابع زمان است و بدون در نظر گرفتن هنرمند در بستر جامعه و تاریخ و اطلاع از روحیه حاکم بر آفرینش هنری، تعریف خلاقیت و ابداع در هنر قابل طرح نخواهد بود.

منابع

- احمدی، بابک، (۱۳۹۰)، حقیقت و زیبایی درس های فلسفه هنر، چاپ بیست و یکم، تهران، مرکز.
- احمدی، بابک، (۱۳۷۸)، آفرینش و آزادی، تهران، مرکز.
- پاکباز، رویین، (۱۳۸۴)، در جستجوی زبان نو، چاپ چهارم، تهران، نگاه.
- دکارت، رنه، (۱۳۷۱)، گفتار در روش (سیر حکمت در اروپا)، ترجمه محمد علی فروغی، تهران،زوار.
- ریختگران، محمدرضا، (۱۳۸۰)، هنر، زیبایی، تفکر، تهران، ساقی
.- سیاحیان ، فهیمه، (۱۳۸۷)، «اهمیت تخیل در خلاقیت هنری»، آینه خیال، شماره ۷، ۶۰-۶۲.
- شپرد، آن، (۱۳۷۵)، مبانی فلسفه هنر؛ ترجمه علی رامین، چاپ اول، تهران،علمی و فرهنگی.
- لینتن، نوربرت (۱۳۸۲)، هنر مدرن، ترجمه علی رامین، تهران، نی.
- کانت، ایمانوئل، (۱۳۷۷)، نقد قوه حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چاپ اول، تهران، نی.
- گلستان هاشمی، سیدمهدی، (۱۳۸۲)، مقدمه‌ای بر علم خلاقیت شناسی، اصفهان، جهاد دانشگاهی واحد صنعتی اصفهان.
- مددپور، محمد. (۱۳۹۰)، آشنایی با آرای متفکران درباره هنر(آرای متفکران جدید مدرن و پست مدرن)؛ جلد۵، چاپ سوم، تهران، پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.
- محمدی، ناهید. (۱۳۸۴)، «خلاقیت در مدیریت»، تدبیر، شماره ۱۶۱، ۳۴-۲۸.
- مهرمحمدی، محمود. (۱۳۸۹)، « بازشناسی مفهوم و تبیین جایگاه تخیل در برنامه های درسی و آموزش با تأکید بر دوره ابتدائی»، مطالعات تربیتی و روانشناسی، شماره۱، ۵-۲۰.
- مشکوة، سید حمید. (۱۳۸۵) «انفطار صورت؛ زیبایی شناسی کانت»؛ فلسفه، کلام و عرفان «رواق هنر و اندیشه»، شماره ۶، ۳۳-۴۳.
-یانگ، جولیان، (۱۳۸۲)، فلسفه هنر نیچه؛ مترجم سید رضا حسینی- سید محمدرضا باطنی؛ چاپ دوم، تهران: ورجاوند.
- هترر، لورنس، (۱۳۵۱)، روانکاوی و روانشناسی هنرمند، ترجمه پرویز فروردین، تهران، بهمن.
-هنفلینگ ،اسوالد، (۱۳۷۷)، چیستی هنر؛ ترجمه علی رامین، تهران، هرمس.

از زیبـــایی شناسی سیاسی تا سیاست جمال شناختی

محمدمهدی یاقوتی
دانشجوی دکترای روابط بین الملل
yaghootip@gmail.com

چکیده
اگرچه فلسفه زیبایی در مراحل نخستین خود از موضوعات فلسفی ماوراءالطبیعه و اخلاق جدا نبود و ماهیتاً ارزش‌محور محسوب می‌شد اما با استقرار و تفوق مدرنیته، زیبایی‌شناسی به عنوان یک علم، بر آن شد که راه علوم طبیعی را پیش گرفته و قدم در مخمصه متدولوژیک «رفتار» گذارد. بتدریج و با روشن شدن ضعف معرفت شناختی رفتارگرایی جزم اندیش در طی مسیر ادراک، زیبایی‌شناسی هم گرفتار دوگانگی شناختی شد؛ چراکه از یک سو و به این دلیل که با حالات و عوالم درونی انسانی روبرو است، درگیر با نسبیت ابژکتیو شده و از سوی دیگر مواجه با نسبیت ناشی از تکثرگرایی سوبژکتیو است. به همین دلیل، زیبایی‌شناسان در مورد شاخصهای زیبایی همرأی نبوده و هر اثری که در هنرپذیر احساس خوشایندی برانگیزد، اعم از اینکه زمینه ای طبیعی یا هنری داشته باشد، واجد شرایط اطلاق عنوان «زیبا» می‌دانند.
ازسویی دیگر، فلسفه سیاست اسلامی، مجموعه ای از مسائل مربوط به چگونگی زندگی سیاسی است و محور اصلی آن، چگونگی تنظیم زندگی سیاست برای نیل به سعادت است. از این حیث، سعادت کلیدی ترین مفهوم در فلسفه سیاست اسلامی به شمار می‌رود. با تمسک به مفهوم سعادت به عنوان پل ارتباط مفهومی میان هنر و سیاست، می‌توان از نگاه سودمحور صِرف به هنر تحت عنوان ابزار نیل به اغراض سیاسی عبور کرده و هنر را در کنار سیاست و هم‌افزا با آن، راهی از راه‌های نیل به سعادت و کمال بشری معرفی کرد.

واژگان کلیدی: زیبایی شناسی،جمال شناسی، هنر، سیاست، سعادت.

مقدمه

هنر در کنار سیاست، قابلیت شکوفاسازی نقد بالقوه را دارد چرا که هنر می‌تواند، طاقت‌فرسا، برهم زننده آرامش و تحریک‌آمیز باشد. هنر می‌تواند در مورد انگیزه‌ها، موارد چندپهلو و مبهم، ارزش‌ها و پیامدها تأمل کند، می‌تواند دست به آزمایش بزند و به خاطر آورد. فلذا می‌توان مدعی شد مـوضوعی وجود ندارد که وجهه ای هنری در آن یافت نشود. با این‌حال فهم هنری، مستقل بالذات نیست پس به صورت اتوماتیک به ظهور نمی‌رسد تا بتواند برنامه‌ای عملیاتی ایجاد کند.(ریشتر، ۱۳۸۷: ۷۳) به عـبارتی دیـگر، در بررسی پیوند دیالکتیکی میان هنر و سیاست، دریافت هنر از خود هنر مـهم‌تر است. این واقعیت، گرچه از اهمیت هنر نمی‌کاهد اما آن را زمینه‌مند ساخته و در طولِ، در مرتبه تبعیِ مضافِ ترکیبی خود، سیاست قرار می‌دهد. در صورت عدم توجه به این حقیقت و با توجه به اینکه درک هنری مدرن، ابتناء بر سوبژکتیویته دارد و توسط قدرت خیال با مفاهیم سیاسی پیوند داده می‌شود، تفکر سیاسی مبتنی بر زیبایی‌شناسی، جریان درک سیاسی را مختل می‌کند؛ از آنجاکه "در میان تعابیر و تعریف متعدد از هنر که در پی بیان چیستی آن بوده اند، این نقطه نظر اجماعی عام یافته است که اساسا هنر به عنوان رسانه ای در نظر گرفته می‌شود که از طریق آن انتقال معنا به صورت زیبا ممکن می‌شود"(قزلسفلی، ۱۳۸۲: ۲۱۶). همان‌طور که در معرفت‌شناسی اسلامی، سیر از عقل به دل و عبور از سـرآگاهی بـه دل‌آگاهی اصلی مسلم دانسته می‌شود، در معرفت جـمال نـیز، پس از ادراک خـردمندانه هستی، و کشف این‌که عقل قادر به درک کلیت حقایق نیست، بر دریـافته‌های قـلبی و شهودی تکیه می‌شود و اهتمام بر دریافت زیبایی هستی با ذوق قرار میگیرد. بنابراین، جمال‌شناسی اسلامی‌از معرفت آغـاز و به درک جمال ختم می‌شود.(عقدایی، ۱۳۸۹: ۱۱۳-۱۱۲) ؛ "سعادت انسان عـبارت اسـت از کمال واقعی او، و کمال حقیقی برای انسان هـمان هـدف واقـعی است که او به منظور رسیدن به آن آفـریده شده و همانا وصول به خیر مطلق است فلذا سـعادت‌مند کـسی است که به کمال مطلوب خود رسیده باشد."(محامد، ۱۳۸۰: ۱۲۳) بنابراین، تنزل مسائل سیاسی به موضوعاتی زیبایی‌شناسانه فقط محتوا را به صورتی بـاورنکردنی تقلیل می‌دهد. این معضل زمانی قابل حل خواهد بود که برای نگرش هنری به سیاست، بنیان معرفتی مشترک مانند نیل به سعادت، میان هنر و سیاست یافت.

زیبایی‌شناسی سیاسی

اندیشیدن در باب زیبایی و هنر اگرچه مشتمل بر گستره زمانی قابل توجهی است اما به جرأت می‌توان گفت زیبایی‌شناسی نه تنها خاستگاهی مدرن داشته بلکه اشتغالات، سمت و سوی تحلیل و در نتیجه، نظام درونی تفکیک و طبقه بندی اش، اختصاصا غربی بوده و نباید آن را با سازمایه های پیشامدرن یا غیراروپایی درآمیخت. با ظهور مدرنیته که ماهیتا سوبژکتیو بود، تفکیک معرفتی مدرن، به جعل حوزه های مستقل دانشی ختم شد. در این بین خلق واژه زیبایی‌شناسی در فرهنگ هنر مدرن جهانی توسط الکساندر گوتلیب بومگارتن آلمانی در "تأملاتی در باب شعر" (۱۷۳۷) در ارتباط با هنر و زیبایی، و کشاندن آن به ورطه حسیّات و هدف قرار گرفتن تحقیق در حالات احساسی انسان نسبت به موجود زیبا از آن جهت که متعلق احساس انسان می‌شود، انقطاع زیبایی و هنر از حقیقت و معرفت را باعث شد.

از قرن ۱۸ تا به حال، بحث بر سـر وجـود نگرشی به خصوص در فهم اشیای زیبایی‌شناختی یا مشخصه‌های زیبایی‌شاختی وجود داشته است. در آغاز، وجود این نگرش برای داوری یـا ارزیابی دقیق زیبایی‌شناختی الزامی بود؛ اما بعدها توجهات به سمت عناصر لازم در ایجاد تجربه زیـبایی شناختی تـغییر مسیر داد. از همان ابتدا، مشخصه بارز نگرش زیبایی‌شناختی بـا اسـتقبال روبـه‌رو نشد، به گونه ای که تعاریف مختلفی از این موضوع بوجود آمد. معنای مـعمول آن خـارج از زیبایی‌شناسی- یعنی تعصب نداشتن یا بی‌طرف بودن در داوری‌ها یا میانجی‌گری در اختلاف نظرات- کاربرد چندانی در داوری زیبایی‌شناسی و به‌ویژه تجربه زیبایی‌شناختی نـداشته اسـت. معنای کلی زیبایی‌شناسی عدم علاقه بـه اسـتفاده کاربردی از شـیء انگاری زیـبایی‌شناختی اسـت. ما به موضوعات صرفا به عنوان یک شـیء درخـور اندیشه توجه داریم و مشخصه‌های پدیداری آن تنها به منظور درک در نظر گرفته می‌شوند. هدف، لذت بردن از تـجربه اداراکـی است، نه کاربرد هرچه بیشتر آن.(گلدمن، ۱۳۸۵: ۹۹-۹۸)

از آنجاکه بین هنر و سیاست همواره پیوند نظری (به مثابه سوبژه یا موضوع) و عملی (به مثابه ابژه یا عین) برقرار بوده است، طبیعتا مناسبات میان آنها شکلهای متنوعی داشته است. اساس این فرض در دو رابطه اصلی قابل پیگیری است که عبارتند از رابطه مبتنی بر حمایت یا تقابل. با توجه به اینکه سیاست با طیفی از ترکیب دائمی‌زور، نفوذ و اقتدار همراه است. این ترکیب در پی قبضه قدرت است و دولت نیز محل کاربرد آن خواهد بود. هنر می‌تواند نقش یک وسیله کاربردی و هدفمند را برای دولت ایفا کند و به ساختار سیاسی اعتبار و عظمت بخشیده و در راه ثبات و قوام آن بکوشد. اصل زیبایی‌شناسانه کردن سیاست در رژیم های سیاسی مدرن اما توتالیتر[1] چنین رویکردی دارد. از سوی دیگر، تشویق هنرمندان از سوی دولتها در سراسر جهان مدرن به امری رایج بدل شده است. در این چارچوب و با توجه به نقش پذیری سیاسی هنر، دولتها هنرمند را جهت تجسم بخشی به برخی آرمانها و خواسته های خود به خدمت می‌گیرند فلذا سیاست نقش کارفرمایانه یافته و حکومت در باب حقیقت یا صحت هنر، به حکمیت می‌پردازد. (قزلسفلی، ۱۳۸۲: ۲۲۷-۲۱۵)

اشکال مدرن زندگی سیاسی و اجتماعی، به همان ترتیب که ساختار متصلب سیاست طبقاتی سه گانه غرب(سلطنت-کلیسا-مردم) را در هم ریخت، همراه با پدیداری مکاتب، جریان ها و نظریه پردازان مختلف، تمایز قاطعانه مرز میان هنر والا و هنر پست را هم از میان برداشت؛ به این ترتیب رژیم زیبایی‌شناسی ، حاکی از گشودگی نامتناهی مرحله هنری بود که نهایتا به محو مرزهای میان هنر و غیرهنر رهنمون شد. از این روی زیبایی‌شناسی همسو با تلقی سیاسی و فلسفی مدرنیته، با معنای تساوی و برابرخواهی مترادف شد. زیبایی‌شناسی در سده هجدهم و در نقطه عزیمت خود، متأثر از آرای بومگارتن، هیوم و کانت بود فلذا مسأله هنر را از منظر تمتع یا لذت بی غرض مطرح ساخت اما در سده نوزدهم بدیل های فلسفی و جامعه شناسی در هنر که بویژه بازتاب خود را در واقع گرایی به نمایش می‌گذاشت، وجهی از زیبایی‌شناسی اجتماعی را پدید آورد که به شدت وام دار شرایط اجتماعی و تاریخی بود. بدین ترتیب با پیروزی انقلاب و شکست رژیم قرون وسطایی در فرانسه، که نقطه عطف و قله مدرنیته محسوب می‌شود، تجربه زیبایی شناختی مبتنی بر برابری شکل گرفت و مرز هنر نخبه گرا و عامه در هم ریخت. رژیم زیبایی‌شناسی، جایگاه و تعریف هنرمند و اثر هنری را نیز دستخوش تغییر کرد. هنر از یک سو منشی فردباورانه یافته و دید انتقادی نسبت به جامعه و نهادهایش پیدا کرد و از دیگر سوی نوعی تعهد را به نمایندگی از یک ایدئولوژی جمع گرا – دموکراسی- در سرلوحه برنامه کار خود قرار داد. نظریه های ارائه شده در این دوران، وامدار تغییرات ساختار اجتماعی و سیاسی و بی نظمی‌ناشی از آن بودند و توجه به تحولات اجتماعی-سیاسی را شرط آفرینش هنری می‌دانستند؛ به همین دلیل مسائل مربوط به شکل اثر هنری تحت الشعاع محتوای آن قرار گرفت.

در چهارچوب طرح مفهومی‌آنچه در اینجا می‌توان از آن به عنوان «زیبایی‌شناسی سیاسی» نام برد، بسیاری از متفکران اجتماعی و سیاسی، که در ضمن از جمله ناقدان هنری هم بودند، اعتقاد داشتند سیاست و هنر توأمان در مشی زیبایی شناختی پیش رفته اند. برای مثال در سده بیستم جورج لوکاچ[2]، برتولت برشت[3]، تئودور آدورنو[4]، والتر بنیامین[5]، تا متأخرانی چون فردریک جیمسون[6] و ژانت ولف[7] از همین منظر به مسئله نگریسته اند. ازآنجاکه چنین متفکرانی اصل را بر تغییر شرایط و چالش با انفعال موجود در جامعه سیاسی دیده اند، اساسا زیبایی‌شناسی را نه تنها انعکاس شرایط موجود، بلکه مهم تر از آن تلاش برای تغییر شرایط موجود تعریف کرده اند. این مهم برای امثال برشت و آدورنو از طریق تاکتیک های ضربتی زیبایی‌شناسی مدرنیستی و آوانگارد محقق می‌شود. در مقابل برای بنیامین این اتفاق اساسا توأم بودگی سیاست با زیبایی‌شناسی را بیش از پیش به نمایش گذاشته، سبب

۱. تمامیّت‌خواهی یا توتالیتاریسم، اصطلاحی در علوم سیاسی و توصیف‌گر نوعی از حکومت است که به نوبه خود به گونه‌های مختلفی تقسیم می‌شود که ازجمله می‌توان به خودکامگی، استبداد، جبّاریّت، یکه سالاری و... اشاره نمود. نمونه‌هایی چون نازیسم، فاشیسم، مائوئیسم، لنینیسم و... در حقیقت زیرگونه‌های این گونه‌های حکومتی می‌باشند.

۲. george lukacs
۳. Berthold Brecht
۴. Theodor Adorno
۵. Walter Benjamin
۶. Fredric Jameson
۷. Janet Wolf

شده تا هنر از جامعهٔ جادویی بیرون آمده و به قلمرو سیاست پای گذارد؛ جایی که در آن تولید انبوه به قصد فروش و تبلیغ صورت می‌گیرد که عواقب شوم آن در اروپای پس از جنگ جهانی اول که از لحاظ سیاسی به شدت قطب بندی شده بود تجربه شد. به زعم او رابطهٔ هنر و سیاست در دوره فاشیسم که سیاست را زیبایی‌شناسانه می‌کند، به خوبی در صحنه آرایی ها و کارگردانی های رژه های نورنبرگ هیتلر تجلی یافته است. از سوی دیگر، ایدئولوژی کمونیست هم هنر را به شدت سیاسی جلوه می‌دهد. در بررسی های نظری برشت و لوکاچ، این وجه از سیاسی شدن هنر مورد نقد واقع شده است.

به هر تقدیر، بحث و جدل های متفکران نیمهٔ نخست سده بیستم دربارهٔ اهمیت رئالیسم یا مدرنیسم و نسبت آن با سیاست، چنان شدت یافت که به نبردی حماسی میان شوالیه ها تبدیل شد. این مسئله، یعنی درک بازتاب شرایط سیاسی و اجتماعی در حوزه هنری چنان شدت یافت که از صورت آرمانی و اولین منزلگاه آن یعنی مکتب رئالیسم فراتر رفته و به هنر عامه (توده ای) از ناتورالیسم، رئالیسم سوسیالیستی، آوانگاردیسم تا انواع رسانه ها کشیده شده است. برخی متفکران مثل جیمسون معتقدند عمده مکاتب زیبایی‌شناسی چه شکل برجستهٔ آن یعنی رئالیسم قرن ۱۹ که بر اصل حقیقت مانندی و بازتاب مبتنی است و چه مدرنیسم که بر تفاوت تجارب و تعابیر تک تک افراد از زندگی اصرار دارد بیانگر پیوند با سیاست است؛ پس وظیفهٔ ما، تلاش برای کدگشایی و امکان استنتاج مسائل سیاسی و ایدئولوژیک از دل آثار و متون هنری است. از منظر انتقادی نتیجه ای که از دیدگاه جیمسون به دست می‌آید این قول صریح است که همه تفسیرها در حقیقت ایدئولوژیکی اند، هر چند به قول او بسیاری بخواهند منکر چنین اصلی شده و بر آن شوند تا با دست یازی به «استراتژی های مهار» چون سمبولیسم، نیروهای آونگارد و تحولخواه تاریخی را سرکوب کنند. خود او در کتاب تأثیر گذار «ناخودآگاه سیاسی» (۱۹۸۱) منظور از تفسیر متن و آثار ادبی هنری را رخنه در ناخودآگاه سیاسی متن و برکشیدن تناقض های تاریخی و تعارض های اجتماعی مکتوم مانده دانسته است.

گفته می‌شود نظریه‌های هنر مدرن و قالب‌های هرمنوتیک و پسامدرن سبب تقلیل رویکرد زیبایی شناسی اجتماعی شده است؛ با این همه، رئالیسم کلیدواژه هایی را باب کرد که امروزه نیز به عنوان مضامین اصلی زیبایی شناسی جدید مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ ذهنیت، آزادی، رئالیسم، قوه سیاسی هنر، و هنر انقلابی از جملهٔ این مواردند. حتی این تعابیر در جنبش های انقلابی کشورهایی چون چین، نیکاراگوئه و انقلاب اسلامی‌ایران نیز نقش بسزایی ایفا کرد. (قزلسفلی، ۱۳۸۸: ۱۸۰-۱۶۸)

سیاست جمال شناختی

غایت هنر توأم با معرفت نه صرف زیبایی بصری، که شناخت و تقرب به خداوندی بوده که ذاتش منشأ تمام زیبایی ها و وصل او غایت سعادت است؛ فلذا جمال شناسی با عبور از اکتفا به لذائذ حسّی و انحصار زیبایی در هنر مادی، ضمن ترغیب محسنات ادراکات احساسی، زیبایی را ملازم با وجود، معرفت و طبیعت ذاتی و غایی اشیاء، و نه بُعد عرضی آنها تعریف می‌کند. از این منظر، معرفت شناسی در معنای موسّع خود که محاط بر کلیه شاخه های دانشی اعم از هنر و فلسفه و اخلاق بود، از درخت تناور شریعت بهره مند بودند. جمال شناسی رویکردی خاص، زمانه گریز و محقق در ذیل دین است که به آفرینش مقطعی و گذرا اکتفا نمی‌کند و به واسطه پیوند با منبع لایزال وجود، اعتباری جاودانه می‌یابد. در مقابل هنر مدرن که حتی در آنجاکه به موضوعات دینی توجه می‌کند، هنری نیست که در پی شناخت سعادت و حسن الهی باشد. "جمال شناسی دیروز نتیجه تقرب انسان به حقیقت مطلق و مظهر نمایش «آنجا»، و زیبایی‌شناسی مدرن ماحصل تاریخی رویگردانی بشر از معرفت حقیقی و فروافتادن در بهشت زمینی وجود خویش میباشد. و بدینسان، هنر برگرفته از جمال شناسی، با عقل محوریِ خودبنیانِ ابزارسازِ جهان مدرن" در پرده غفلت فرو می‌غلتد.

انصاری، جمال را بر سه قسم می‌داند:

۱. جمال جزیی یا جمال صورت اجسام زیبا که عالم «حسن صورت» نامیده می‌شود و مُدرِک آن حس است.

۲. جمال مجرد که برهنه ساختن ذات از عوارض توسط عقل است و به عالم «صورت حسن» خوانده می‌شود و مورد محبت نفس واقع می‌شود.

۳. جمال مطلق حق تعالی که جمال قدسی است و از

شدت پیدایی، از خلق پنهان است و دیدن او بی واسط، ممکن نیست که خود واسطه ها، به ذات در نسبت با حق، عدم محضند.

بنابراین ادراک حسن و جمال مراتبی داشته و میزان بهره مندی از آن، به شدت عشق و نیاز و رشد بستگی دارد. و از همین رو، هنرمند در حقیقت سالک الی الله محسوب شده و هنرورزی اش قرین با ممارست و ریاضت است. (تقوایی، ۱۳۸۱: ۷-۵) و کمال مطلوب نیل به این ادراک همانا حصول سعادت است.

«اسلام» و «سیاست» به معنی واقعی همچون «تار» و «پود» یک پارچه دست در گردن هم دارند؛ اگر «اسلام» را از «سیاست» جدا کنیم سیاست چهره انسانی خود را از دست می‌دهد و اگر «سیاست» را از «اسلام» بر داریم، اسلام چهره حـقیقی خود را از دست خواهد داد. (مکارم شیرازی، ۱۳۶۲: ۴۶) در حوزه اندیشه سیاست اسلامی‌دو گونه پژوهش, بایسته محافل تحقیقاتی است: اول نگرش از بـیرون به کل سیاست اسـلامی‌و بـررسی تاریخ اندیشه سیاسی، تطورات آن، علل پیدایش اندیشه های مختلف، شیوه صاحب نظران در مباحث سیاسی، کارکرد آن اندیشه در تاریخ و در جامعه های مختلف، مبادی و مبانی آن؛ دوم بررسی مذاهب سیاسی در اسلام همانند فقه مقارن در دانـش فقه و ملل و نحل در دانش کلام است. (نوری، ۱۳۷۵: ۲۶۹)

در زبـان فارسی اصطلاح سیاست در دو معنای فعل سیاسی و علم سیاست به کار رفته است. از این جهت اضافه فلسفه به سیاست، ظرفیت دو گانه ای یافته است. در کاربرد نخست مقصود از فلسفه سـیاست، فلسفه فعل سیاسی است. در حالی که در کاربرد دیگر، فلسفه سیاست حاکی از فلسفه علم سیاست است. برخی معتقدند: طبق تعاریف فلسفه، چنین رشته‌ای محصول تأمل مستقل بشری است؛ از این رو نمی‌تواند مقیّد به قیود دینی شود. از این حیث، فلسفه سـیاسی اسلامی‌عبارتی تناقض‌آمیز خواهد بود. البته، فیلسوفان اسلامی‌خود بر تفاوت فلسفه سـیاسی از عـلم سیاست دینی تأکید کرده اند. در طبقه بندی آن‌ها از علم سیاست دینی به علم نوامیس تعبیر می‌شد؛ اما تمایز علم نوامیس از فلسفه سیاسی در حکم تمایز فلسفه سیاسی از فقه سـیاسی و کـلام سیاسی است و معطوف به بحث اسلامی‌بودن فلسفه سیاسی نیست. چنین تفکیکی از دید چگونگی طرح مباحث سیاسی در این علوم مطرح می‌شود. در تحلیل قید اسلامی‌فلسفه سیاست اسلامی، نگرش‌های گوناگونی ارائه شده است. عمده ترین نگرش‌ها عبارتند از: ۱. فـلسفه سـیاست اسلامی‌به معنای اندیشه سیاسی اسلامی؛ ۲. فلسفه سیاست اسلامی‌به مـعنای فـلسفه سـیاست مسلمانان؛ ۳. تعلق فلسفه سیاست اسلامی‌به جغرافیای جهان اسلام؛ ۴. اتخاذ پیش فرض‌های اسلامی‌در فلسفه سیاست اسلامی؛ ۵. فلسفه سیاست اسلامی‌به معنای آموزه های عقلی- استدلالی مرتبط به زندگی سـیاسی در اسـلام.

در فلسفه اسلامی‌مکاتب گوناگونی ظهور کرده که هر یک در بطن خود به نحوی از انحا ارتباط وثیق با امر سیاست دارند. نخستین مکتب فلسفی بـه دسـت فارابی و پیروان وی شکل گرفت. فـارابی کوشیده است تا در آثار گوناگون خویش به تحلیل مدینه فاضله بپردازد. او این کار را با الهـام از نـظریه فیلسوف شاه افلاطون و بازپروری آن در سنت اسلامی‌بر اساس محوریت پیامبر درجایگاه رئیـس اول و جـانشینان وی انـجام داده است. شاخصه اساسی مدینه فاضله برخورداری آن از رهبری متصل با عقول عالیه است. پس از فارابی، فلسفه سیاسی در قالب فلسفه سیاسی مشّاء به دست فیلسوفانی چون ابن سینا و خواجه نصیرالدین طوسی تـداوم یـافته است. دغدغه اصلی فلسفه سیاسی در حکمت مشّاء تلاش برای استدلال بر نیاز به ضرورت پیامبر در تنظیم زندگی انسانی از طریق سنت گذاری سنن الاهـی بـوده است. ابن سینا با بـسط نـظریه فارابی استدلال کرد کـه مـیان منبع عقلانی و منبع وحیانی تفاوت ماهوی وجود ندارد؛ ولی به عقیده او وجهه دین اصالتاً عملی و وجهه فلسفه اصولاً نظری است؛ از این رو مبدأ دانش‌های عملی از شریعت الاهی مستفاد است و مبادی دانش‌های نـظری از بـاب آیین الهی بر سبیل خود آگاهی به دست می‌آید در مباحث ابن سینا به دلیل پیوند یافتن حکمت عملی با شریعت، مباحث فلسفه سیاسی گسترش مـبسوطی، بـه همانند مباحث فارابی نیافته است. دیگر فیلسوف مکتب ساز دوره اسلامی، سهرودی است. او با تأسیس حکمت اشراقی، تحولی را در سمت گیری مباحث فلسفه سیاسی پدید آورد. سهروردی ابتدا بـرهان را کـنار شهود، معیاری برای طبقه‌بندی

حکیمان قرار می‌دهد و حکیمی‌را که در حکمت ذوقی و حکمت بحثی متبحّر باشد، شایسته ریاست تامّه و خلافت و جانشینی خدا در زمین می‌داند. او جهان را از حکیم متأله و دارای حـکمت ذوقـی، خالی نمی‌داند و در نتیجه بر برتری شهود بر برهان تأکید می‌کند. البته او اشعار به این مطلب دارد که حکمت بحثی، مقدمه حکمت ذوقی است. سرانجام، واپسین تحول عمده و اساسی را باید در حکمت متعالیه ملاصدرا سراغ گرفت. شاخصه حکمت متعالیه مـلاصدرا را می‌توان تلاش برای همگرایی اندیشه ها و روش‌های فکری گوناگون مشایی، اشراقی، کلامی‌و عرفانی در صورت بندی جدید دانست. فلسفه سیاسی حکمت متعالیه نیز غایت گرا است. غایت نهایی رسیدن به جوار باری تعالی و تنعم به فیض الاهی است. (بهروز لک، ۱۳۸۵: ۲۸۸-۲۶۹)

فارابی می‌گوید: «سعادت، برترین خیرات و بزرگ‌ترین و کامل‌ترین آنهاست، که با حصول آن، نیاز به تحصیل مطلوب دیگری نیست، و چنین امـری شایسته‌ترین حقیقتی است که می‌توان به آن اکتفا و اعتنا کرد، و دلیل بر این معنا ایمان انسان‌ها به امور مبیّن یا مظنون است که از رهگذر آنها به سعادت بودن معتقد خود تأکید می‌کنند؛ زیرا برخی ثروت را سـعادت مـی‌دانند، برخی بهرمندی از لذت و برخی سیاست و برخی علم و برخی دیگر سعادت را در غیر این امور می‌بینند».

شیخ الرئیس دربارهٔ بهجت و سـعادت، ابـتدا لذت را به دو بخش کلّی عقلی و حسی تقسیم می‌کند و با تأکید بر برتری لذت عقلی بر لذت حسی می‌گوید :«اوهـام عـامیانه چنین می‌پندارند که لذات قوی و برتر همانا لذات حسی‌اند و غیر آنها ضعیف و ناچیز و خـیالات غـیر حقیقی‌اند» و در مقام استدلال به بـرتری سـعادت مـعقول بر لذات حسی به این مطلب تأکید می‌کند که «لذات حـسی چـون مطعومات و منکوحات و اموری که در مرتبه و قوت اینها می‌باشند، اگر به انسان طالب عفّت و ریاسـت عـرضه شوند، به قصد رعایت حـشمت خـود تمایلی بـه آنـها نـشان نخواهند داد؛ زیرا مراعات حشمت که مطلوب عـقلانی اسـت،لذت‌بخش‌تر از آنهاست». (حسینی، ۱۳۹۱: ۱۱۶-۱۰۹)

شهاب الدین سهروردی، شیخ اشراق، در تبیین معرفت شناختی حسن معطوف به سعادت معتقد است: بدان که اول چیزی که حق، سبحانه و تعالی، بیافرید گوهری بود تابناک، او را «عقل» نام کرد که "اول ما خلق الله تعالی، العقل"؛ و این گوهر را سه صفت بخشید: یکی شناخت حق و یکی شناخت خود و دیگری شناخت آنکه نبود، سپس ببود. از آن صفت که به شناخت حق تعالی تعلق داشت، حسن پدید آمد که آن را «نیکویی» خوانند؛ و از آن صفت که به شناخت خود تعلق داشت عشق پدید آمد که آن را «مهر» خوانند؛ و از آن صفت که [به شناخت آنکه] نبود سپس ببود تعلق داشت، حُزن پدید آمد که آن را «اندوه» خوانند.(تقوایی، ۱۳۸۱: ۷-۵)

صدرالمتألهین سعادت را عبارت از وصول نفس انسان به‌کمال، سـرور و بـهجتی می‌داند کـه نفس بعد از وصول به‌کمال به آن نایل می‌شود. به‌نظر ایشان اصل وجـود و هستی و درک آن خیر و سعادت است، لکن از آن‌جا که حقیقت وجود، از نظر کـمال و نـقص دارای درجـات و مراتب مختلف است باید گفت هر موجودی که از لحاظ وجودی تمام‌تر و کامل‌تر باشد و از عدم خالص‌تر باشد، سـعادت‌مندتر اسـت و حقیقت سعادت عبارت است از هـمان لذات و سـروری که نفس کمال یافته انسانی به آن نایل می‌شود. (محامد، ۱۳۸۰: ۱۲۵)

با قیاس نگرش مکاتب اصلی فلسفه سیاسی اسلامی‌به دو موضوع سعادت و سیاست، می‌توان مدعی شد که محور اصلی فلسفه سیاست اسلامی، چگونگی تنظیم زندگی سیاسی برای نیل به سعادت اسـت. از این حیث، سعادت کلیدی ترین مفهوم در فلسفه سیاست اسلامی‌و نقطه عطف و محل اتصال معرفتی هنر و سیاست از منظر اسلامی‌به شمار مـی‌رود. فلذا از آنجاکه مطلوب و غایت امل هم سیاست و هم هنر چیزی جز سعادت نیست می‌توان مدعی شد که به لحاظ معرفت شناختی تفکیک هنر از سیاست، قائل شدن به تکثر در عین وحدت است.

نتیجه

تحولات سیاسی و اجتماعی سده نوزدهم غرب از سویی و نظریه پردازی های هنری و ادبی از سوی دیگر نشان داد که تاریخ نظریهٔ هنری مدرن، خود به بخشی از تاریخ سیاسی تبدیل شده است. تا پیش از این برهه زمانی، فلسفهٔ هنر، زیبایی‌شناسی را آموزه ای در زمینهٔ احساس و شناخت مفاهیم زیبا می‌دانست درحالی که زیبایی‌شناسی اجتماعی تحت تأثیر مکتب رئالیسم و به

پشتوانهٔ ماتریالیسم دیالکتیکی در ایدئولوژی مارکسیسم، بر پیوندهای اجتماعی و سیاسی میان هنر و جامعه دست گذاشت. به این دلیل، پاسخ این پرسش که اگر هنر بخواهد داغ سیاست زدگی را از چهره خود بزداید، چگونه می‌تواند مدعی حقیقت جویی در زندگی آدمیان باشد، لاجرم جامع و مانع و واضح نخواهد بود؛ گو اینکه نظریه پردازان زیبایی شناسی انتقادی معتقدند، زمانی که هنرمند به طور کلی بخواهد دل نگران انتقال معنایی خارج از منطق خودآیینی هنر باشد، به گونه ای که به استقلال آن لطمه بخورد، معیارِ حقیقت جویی را از کف خواهد داد.

شاید در نگاهی مجمل نتوان میان زیبایی‌شناسی سیاسی و سیاست جمال‌شناختی تفاوت بارزی قائل شد اما با دقت در نگرش هر یک از آن دو به مقوله سعادت، که هر دو مدعی رهنمونی به آن هستند، یکی در قالب فردگرایی و دیگری با تکیه بر آموزه های الهی، می‌توان رابطه آنها را صرفا به یک اشتراک لفظی تقلیل داد و اصالتا دو مقوله مجزا و بلکه متضاد فرض نمود؛ چرا که یکی زیبایی هنر را به هزیز تلاطمات جاری بشری افکنده و متمرکز بر استفاده از آن به عنوان ابزار است و دیگری آنچنان جمال هنری را به رخ می‌کشد که در قامت سایر طرق نیل به سعادت ابدی رخ می‌نماید.

از دهه ۸۰ قرن بیستم در علوم، فلسفه، همچنین در سیاست فرهنگی و آموزشی، شدیدا به تاثیرات جهان‌های متضاد مربوطه زیبایی‌شناسی امید بسته شد. در حال حاضر هم بازتاب رابطه هنر و سیاست در تئوری هنر، فلسفه و علوم سیاست، امری مدرن محسوب می‌شود؛ در رابطه میان هنر تجسمی‌با سیاست، در موضوع زیبایی‌شناسی دموکراسی، یا حکومت و فرهنگ تعداد بی‌شمار آثار منتشر شده اما هنوز کمبود ساختار سیستماتیک تئوری در این حوزه معرفتی احساس می‌شود.

منابع

- بهروز لک، غلام رضا(۱۳۸۵). "فلسفه سیاست اسلامی"، قبسات ، شماره ۳۹ و ۴۰.
- تقوایی، ویدا(۱۳۸۱). "از جمال شناسی تا زیبایی شناسی"، هنرهای زیبا، شماره ۱۱.
- حسینی، سید عبدالرحیم(۱۳۹۱). "مطالعه انتقادی تقسیمات سعادت در فلسفه اسلامی"، قبسات ، شماره ۶۵.
- ریشتر، داگمار(۱۳۸۷). "زیبایی شناسی سیاسی (نقش هنر در تحول فرهنگ سیاسی)"، مهدی کریمخانی، خردنامه همشهری، شماره ۲۷.
- عقدایی، تورج(۱۳۸۹). "جمال شناسی گلشن راز"، ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، شماره ۱۸.
- قزلسفلی، محمدتقی(۱۳۸۲). "پیوندهای سیاست و زیبایی شناسی (۲)"، گلستانه ، شماره ۷۸.
- قزلسفلی، محمدتقی(۱۳۸۸). "زیبایی شناسی و سیاست؛ بازتاب سیاست در رویکرد رئالیستی به هنر"، پژوهشنامه علوم سیاسی ، شماره ۱۷.
- گلدمن، آلن(۱۳۸۵). "زیبایی شناسی"، روح الله عطایی، رواق هنر و اندیشه، شماره ۵.
- محامد، علی(۱۳۸۰). "سعادت و شقاوت از دیدگاه فلسفه و دین"، پژوهش های فلسفی – کلامی، شماره ۷ و ۸.
- مکارم شیرازی، ناصر(۱۳۶۲). "سیاست اسلامی و مبانی آن در کتاب و سنت"، نور علم، شماره ۲.
- نوری، محمد(۱۳۷۵). "مشرب های فکری در سیاست اسلامی"، حکومت اسلامی، شماره ۲.

نشانه‌هـــــای هزارتویـــی در فضـــای شهـــــری

فائزه قاضی
کارشناس ارشد شهرسازی
ghazi.faeze@gmail.com

نشانه شناسی

نشانه شناسی حوزه‌ای از دانش بشری است که در دهه‌های نخست سده بیستم فهم جدیدی از زبان‌شناسی را مطرح کرد. بر این اساس، کلمات نام‌های خاصی نیستند که به طور مطلق بر چیزها نهاده باشیم، بلکه واژه‌ها بر اساس رابطه تفاوت و به طور قراردادی معنی ایجاد می‌کنند. آنچه ما از آن به واقعیت بیرونی یاد می‌کنیم فقط به واسطه الگوهای ساختاری، قابل دسترسی است. ما تنها از طریق یک سری الگوها و ساختارهای از پیش تعیین شده است که می‌توانیم به فهمی از عالم برسیم. همیشه یک واسط وجود دارد و این واسط یک نظام نشانه‌ای (زبانی) است که مانند چارچوبی برای فهم جهان کارکرد دارد. به این ترتیب، ما بر اساس یک ساختار مجازی و از پیش ساخته شده جهان را می‌فهمیم. واسط ما با جهان زبان است و با ساخت ساختارهای مشخصی، گرامر یا دستور نظم ویژه‌ای از جهان را ساخته و سپس آن ساختار را برای محک پدیده‌های عالم به کار می‌گیریم.

اما مراد از اصطلاح «نشانه» چیست؟ نشانه بر اساس تفاوت شکل گرفته و معنا را از طریق تولید و تفسیر نشانه‌ها بیان می‌کند. نشانه‌ها معمولا به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، بوها، طعم‌ها،حرکات و اشیا ظاهر می‌شوند. هیچ چیز نشانه نیست مگر اینکه به عنوان دلالت‌گر، ارجاع دهنده، یا اشاره‌گر به چیزی غیر از خودش تلقی شود، در این صورت می‌تواند نشانه باشد. درک نشانه‌ها به طور کاملا ناخودآگاه از طریق ارتباط دادن آنها با نظام‌های آشنایی از هنجارها و قراردادهای اجتماعی تحقق می‌یابد (پورجعفر،۱۴۷:۱۳۸۹).

حال به چند فرضیه اصلی نشانه‌شناسی اشاره می‌نماییم :

۱) نشانه‌شناسی روش خواندن متون است تا لایه‌های زیرین را کشف کند. پس نشانه شناسی بررسی نسبت نشانه‌ها با یک ساختار و یک زبان زیرین است. این رابطه می‌تواند معناهای مختلفی داشته باشد. نشانه‌شناسی ساختگرا بر این باور شکل گرفت که از متن نمی‌توان خارج شد. امروزه یکی از مهم‌ترین رویکردهای نشانه‌شناسی، نشانه‌شناسی فرهنگی است که رابطه نشانه‌ها را در بستر فرهنگی تحلیل می‌کند.

۲) رابطه ما با جهان بیرون بر اساس زبان و سیستم است. هر کنش فردی ما تنها در ارتباط با یک نظام زبانی کلی قابل فهم است. اگر ما بتوانیم کنش‌های فردی‌مان را با نظام‌های زبانی کلی مرتبط کنیم، می‌توانیم بفهمیم کجا قرار داریم و جایگاهمان چیست. یک کنش در یک نظام زبانی می‌تواند کاملاً مثبت و در نظام زبانی دیگر کاملاً منفی باشد. آنچه برای

نشانه شناسی مهم است رابطه سنیکرونیک (هم زمانی) این نشانه‌هاست. در یک کلام به دنبال ساختار متون (ادبی، معماری، ساختار شهری، موسیقی، و غیره) است.
۳) سیستم‌ها یا ساختارها نتیجه انباشت کنش های فردی هستند. این نظام زبانی (لانگ) انباشتی است از کنش های زبانی فردی (پارول). گفتار فردی یا کنش فردی (پارول) تنها در ارتباط با نظام زبانی (لانگ) قابل فهم است.
۴) یک نشانه چیزی است که احتمالا در دیگر نشانه ها نیست. در واقع هستی یک نشانه تنها در تفاوت آن با سایر نشانه ها شکل می گیرد.
۵) رابطه بین دال و مدلول قراردادی است. دال نشان ملموسی است که به زبان می آوریم یا می نویسیم و مدلول مفهومی است که از این دال به ذهن متبادر می شود. دال و مدلول با هم نشانه را می‌سازند.
۶) کنش‌ها و رفتارهای انسانی به تمامی ساختگی است. «ساختگی» به این معنی که کنش های فردی آرام آرام طبق ساختارهای جامعه شکل می گیرد. در واقع ما می توانیم از طریق ساختارها و سیستم ها با یکدیگر ارتباط برقرار کنیم.
۷) معنی یک متن در ارتباط با واقعیت بیرون یا بیان خالق آن شکل نمی گیرد. ساختارگرایان بر این گمانند که متن، تقلیدی از جهان بیرون نیست و در درون جهان متن است که نشانه ها با هم مرتبط هستند.
۸) واقعیت همواره به طور رمزگذاری شده وجود دارد. ما همواره با یک سری رموز روبروییم که میان یک گروه انسانی مشترک است. به باور ساختارگرایان، واقعیت ها همیشه از طریق یک سری ساختارهای رمزی با ما ارتباط دارند.
۹) معنی در متن از درون ساختار متن شکل می گیرد و در خود متن رابطه های میان نشانه ها معنی یا نظام دلالتی را شکل می دهند.

نشانه شناسی شهر

شهر به مثابه فضا، یا یک ساختار فضایی (هندسی)، یک متن است. هر شهر ساختاری است که نشانه های آن با ساکنین و بازدیدکنندگانش سخن می گوید و دلالت بر معانی ویژه‌ای می کند. در یک جمله، در فهم نشانه شناختی، زبان و نظمی برای هر ساختار بشری قایل می شویم که به واسطه این زبان، ارتباطی بین کسانی که رمزگان آن زبان را پذیرفته اند به شکل معنا حاصل می شود.
برای فهم علم نشانه شناسی در شهر ، درک قواعد نشانه‌ها الزامی است. نشانه ها و المان های شهری اگر بتوانند در ذهن شهروندان رسوخ کرده و با خاطره های جمعی عجین شوند، به مرور و با گذشت چند نسل به عناصر و نشانه‌های ماندگار در سطح شهر و یا حتی فراتر از شهر، تبدیل خواهند شد.
نقشه یک شهر، ساختار یا رابطه خیابان ها و کوچه‌ها، ساختار یا رابطه خانه ها با یکدیگر، همه روابط فرهنگی خاصی را بر ساکنین آن فضا تحمیل می کنند. به عنوان مثال، کوچه هایی در کاشان و یزد به «کوچه های آشتی کنان» معروف اند. این ها کوچه های تنگی هستند که عابران آنها ناچارند در روی هم بنگرند و به یکدیگر سلام کنند. این فرآیند طی سالیان این کوچه ها را تبدیل به نشانه های شاخص کرده است . به این ترتیب، معماری نمونه دقیقی از یک ساختار نظام‌مند است.
یه عقیده راپاپورت فایده سامان دادن فضا [مکان] و زمان این است که روابط میان افراد را نظم می دهد . به این صورت می توان محیط را به شکل مجموعه‌ای از روابط بین اشیا، روابط اشیا با انسان‌ها، و روابط میان انسان‌ها تعریف کرد. این روابط منظم اند و الگو و ساختار دارند. این تعریف بسیار با رویکردهای نشانه شناسی ساختگرا و نشانه شناسی فرهنگی همراه است، به ویژه زمانی که به یاد می‌آوریم تمام این عوامل حداقل در آغاز به دلیل کارکرد خود درون یک نظام گرد هم آمده اند. صحبت از کارکرد عناصر یک نظام، خود پایه نظری نشانه شناسی است؛ ولی نشانه شناسی شهری با این فرض که عناصر شهر جدا از کارکرد خود معناهایی فراتر را دلالت می کنند، به سرعت راه خود را از کارکردگرایی در مطالعات شهری جدا می‌کند. از دید یک نشانه شناس، تمام این عناصر نشانه اند و در بستر ساختار متنی فضای شهری در ارتباط با یکدیگر معناسازی می کنند. (نجومیان،۱۳۹۳:۴۱) که این همان فرآیند دلالت است. رولان بارت، در مقاله «نشانه شناسی و فضای شهری»، شهر را متنی فرض می کند که با توجه به کارکرد هر نشانه در آن گرامری یا دستور زبانی به عنوان زیرساخت شهر بوده و کار نشانه شناس توصیف و تحلیل نشانه های جزئی شهر (پارول) بر اساس این گرامر اصلی است. در حقیقت، رویکرد نشانه شناسی، شهر و ساختار شهری را متنی فرض می کند که بر اساس روابط میان اجزای (نشانه های) آن، معنی یا دلالت می یابد. درست همان طور که متنی کلامی/ زبانی بر اساس مجموعه ای از قراردادها و دستور زبان، دلالتی را بنیان می نهد، شهر هم با چیدمان و طراحی درون آن، معنی می یابد. شهری که در آن حرکت

انسان ها معنی و احساس ویژه ای را بر می‌انگیزد، شهری است با ساختار دلالتی مشخص.

یکی از اولین نمونه‌های هزارتو

تصویر هزار تویی شهر

شهر نمونه مهمی از فضای انسانی (جغرافیای انسانی) است. از سویی دیگر هزار تو (labyrinth,web,maze) یکی از مسلط‌ترین ساختارهای نشانه‌ای در گفتمان پست مدرن محسوب می‌شود. فضای شهری در متن پست مدرن به گونه هزارتویی تصویر شده‌است. هزارتو در این گفتمان کارکرد چندگانه‌ای دارد. شهر پست مدرن ساکنان درون خود را در سرگشتگی دائمی نگاه می‌دارد. به بیان دیگر، فضای هزارتو بر خلاف آگاهی نقشه‌وار (map) موقعیت فرد را در فضای شهری مشخص نمی‌کند. ساکن هزارتو در میان راهروهایی گرفتار است که ارزش همه آنها یکی است و امکان نگاه مسلط و از بالا بر این فضا وجود ندارد. حرکت در این ساختار هیچ گاه لزوما به سوی پیشرفت نیست. این خود تصویری از موقعیت ذهنی دنیای پست مدرن است. متن ادبی یا سینمایی نیز که در آن دلالت بینامتنیت مسلط است، همین فضای هزارتویی را مجسم می‌نماید.

اما "ساختار نشانه‌ای هزارتو" چگونه فضلیی است و تفاوت آن با "ساختار نشانه‌ای نقشه‌وار" چیست؟ نقش فضا مکان به طور کلی و کارکردهای "ساختار نشانه‌ای هزارتو" به ویژه در گفتمان پست مدرن چیست؟ و رابطه "بینامتیت" و "هزارتویی" چیست؟

اصطلاح هزارتو در انگلیسی به دو واژه labyrinth و maze دلالت دارد. بعضی از تعاریفی که در فرهنگ‌های مختلف برای این دو واژه آمده عبارتند از:

۱. نظام پیچیده الگوها یا تونل‌هایی که در آن به آسانی گم می‌شوید.

۲. چیزی که از نظر ویژگی کلی، پیچیده، در هم بافته، تو در تو، پیچ در پیچ یا مارپیچ باشد.

۳.تعدادی حفره‌های آناتومیک به هم پیوسته، مانند ساختار گوش داخلی

۴. ساختمان پیچیده‌ای از اتاقها، محفظه‌ها و راه‌هایی که اغلب برای گیج کردن و سردرگم کردن فردی که درون ساختمان است، ساخته شده است.

۵. در مصر، "امنم هت سوم" برای خود آرامگاهی به شکل هزارتو ساخت.

۶. در یونان در جزیره کرت، مخترع اساطیری "ددالوس" هزارتویی عظیم برای شاه مینوس برای قرار گرفتن مینیاتور موجودی نیمه انسان- نیمه گاو در مرکز آن می‌سازد. کمتر کسی از این هزارتو رهایی می‌یابد و در نهایت تزیوس با کشتن مینیاتور از هزارتو نجات پیدا کرد.

قدیمی‌ترین نمونه‌های هزارتو به سه هزار سال پیش باز می‌گردد. نمونه‌های هزارتو به ویژه در اروپا بسیار است. تنها در کشورهای اسکاندیناوی در ساحل دریا ۵۰۰ هزارتوی سنگی یافت میشود.

دایره المعارف ویکی‌پدیا که توسط عموم مردم نوشته می‌شود درباره دلالت‌های فرهنگی هزارتو چنین می‌نویسد: هزارتوهای ماقبل تاریخ یا تله‌هایی برای گرفتار کردن ارواح خبیث بوده‌اند یا مسیرهای مشخص شده برای رقص‌های آئینی. در دوره قرون وسطی هزارتو، نماد راه دشوار به سوی خدا (در مرکز) از ورودی تولد است. از دوره رنسانس به بعد، هزار توها مرکز خود را از دست می‌دهند و انسانی که در هزارتو حرکت می‌کند، مرکز هزارتوست، که این با تعالیم انسانگرایی آن دوران همخوانی دارد. سرانجام امروزه هزار تو به سطوح بالاتر واقعیت دلالت دارد که اینترنت و بازی‌های کامپیوتری از این نمونه‌ها هستند. (wikipedia)

هزار تو دو اطلاق اصلی دارد، نخست، هزارتو به نقشه‌هایی اطلاق می‌شود که در آن باید مسیر حرکتی را از ورودی به سوی مرکز یا خروجی مشخص در آن سوی نقشه پیدا کرد یا در شکل دیگر این معما، از مرکز باید راه را به بیرون از فضا یافت. نوع دوم هزارتو ساختار فیزیکی هستند که به صورت دیوار، پرچین‌های سبز و ....می‌باشند که فرد وارد این راهروها می‌شود و هیچ فهمی از نقشه کلی هزارتو نداشته و تنها با آزمایش راهروهای مختلف که بسیاری از آنها بن بست هستند باید با منطق آزمون و خطا و به تدریج به مرکز هزارتو راه پیدا کند. در این گونه معما که مخصوصا در باغ‌های اروپایی نمونه‌های بسیاری از آنها موجود است فرد در هر حرکت خود نمی‌داند که دارد به سوی مرکز حرکت میکند یا این که انتخاب او رو به عقب و دور از مرکز است.

باغ هزارتو

البته تعریف بالا در شکل دقیق‌تر آن به واژه maze ارجاع دارد و واژه labyrinth امروزه به راه‌هایی مارپیچی که معما گونه نیستند و به رهرو نیز حقه نمی‌زنند گفته می‌شود که حرکت در آنها نوعی عبادت یا تمرکز ذهن محسوب می‌شود. در این گونه هزارتو مقصد مهم نیست و راه فی نفسه اهمیت دارد.

حال به تمایز نقشه و هزارتو بپردازیم. تفاوت اصلی بین ساختار نشانه‌ای هزارتو و نقشه را شاعر آمریکایی "ازرا پاند" با استفاده از اصطلاح پریپلاس (periplus) توصیف می‌کند. او ادعا می‌کند که در نوشتن شعرهای مجموعه کانتوهای (cantos) خود از این شیوه استفاده کرده است: "پریپلاس نقشه‌ای است که مراحل سفر را به گونه متوالی (پیاپی/ پی در پی) در برابر مسافر قرار میدهد، در برابر نقشه که تصویری از بیرون و بالای منطقه (ناحیه) از تمام نقاط روی آن به طور همزمان ارائه می‌دهد"(connor119) . به عبارت دیگر، به نظر می‌رسد که دلالت نشانه‌های هزارتو، بیشتر ویژگی زمانی دارند، در حالی که در مورد نقشه، جنس دلالت از نوع فضا یا مکان است. تفاوت دوم این که هزارتو (پریپلاس) قصد تاکید بر هر مسیز جزئی را داشته در حالی که نقشه به کلیت رابطه مسیرها توجه دارد. نکته سوم آنکه دلالت در هزارتو اهمیت یا ویژگی معماگونه دارد، در حالی که نقشه، دلالت به راهیابی و جهت‌یابی دارد.

نشانه‌های فضایی هزارتو در گفتمان پست مدرن فضا یا مکان در گفتمان پست مدرن نقشی کلیدی دارد، از سویی برتری قوه بینایی بر دیگر احساس‌ها و تمایل به خلاصه کردن همه چیز به اشکال بصری مانند نقشه، پارت، نمودار و .... تفکر فضایی پست مدرن را شکل بخشیده است. از دید اقتصادی- اجتماعی نیز اهمیت فضا در گفتمان پست مدرن روشن میشود. دیوید هاروی در کتاب وضعیت پست مدرنیته بر این اعتقاد است که دوره مدرنیسم دوره تسلط زمان (شدن) است، در حالی که پست مدرنیسم دوره برتری فضا (بودن) است (۲۷۳ و ۳۵۹) اما فضا و مکان به عنوان یک محصول تجاری و فضاهای شبیه سازی شده از عواقب و نتایج دنیای پست مدرن هستند. در این میان ساختار هزارتویی یکی از ساختارهای مسلط مکانی در گفتمان پست مدرن است.

پیش از هر چیز ساختار هزارتو دلالت بر ساختار فضاهایی است که در آن زندگی میکنیم. انسان معاصر در شهرهایی میزیست که تصویری از بالا بر آن ممکن نیست. علاوه بر این کارکردهای زیر را هم می‌توان بر شمرد: حرکت دورانی، نبود ارزش متناسب برای مسیرهای انتخاب شده، حرکت دوگانه رو به جلو و رو به عقب، نبودن دلالت منطقی و استدلالی و سرگشتگی و گم گشتگی ذهن انسان معاصر، در نهایت، مسئله انتخاب و آزادی انتخاب خود به طور متناقضی سرگشتگی ذهنی به همراه دارد. همانطور که در آغاز از کوندرا نقل شده جهان امروز جهان تله گونه‌ای است. شهر معاصر در گفتمان پست مدرن بیش و کم با ساختاری هزارتو ترسیم می‌شود. برتون پایک در کتاب تصویر شهر در ادبیات مدرن بر این نکته تاکید می‌کند و می‌گوید:

ساکن با دیدارکننده شهر در اصل شهر را به عنوان یک هزارتو تجربه می‌کند، حتی در صورتی که ممکن است با آن شهر آشنا هم باشد. او نمی‌تواند تمام یک هزارتو را به یکباره ببیند، مگر این که از بالا، که دیگر آن هزارتو تبدیل به نقشه می‌شود. بنابراین تاثیرهای او از این هزارتو در سطح خیابان در هر لحظه مشخص تکه تکه، پراکنده و محدود است: اتاق‌ها، ساختمان‌ها، خیابان‌ها .

گونه‌ای که در شهر قدم می‌زنیم خود پارادوکسی است. انسان‌ها خود را درون شهر گم می‌کنند، اما در همان زمان ساکنان شهر نیاز به تصویری کلان از شهری که در آن ساکن‌اند دارند. در فرهنگ بصری (104 bell) معاصر تنها چیزی را حس می‌کنیم یا می‌فهمیم که مصور شده باشد. در شکل پیچیده‌تر آن ایدئولوژی شیوه احساس و تفکر انسان‌ها با تغییر نقطه‌نظر و چیدمان دیگری از تصاویر کنترل و ساماندهی می‌شود. در حقیقت ، ما شهر را بر اساس تخیل خود قابل دسترس می‌کنیم و این کار را از طریق کوچک کردن و ساده کردن این فضا به شکل نقشه انجام می‌دهیم. به عبارت دیگر ما شهر را مانند یک نقشه حس می‌کنیم تا بتوانیم جایگاه خود را در آن مشخص کنیم. زندگی در یک شهر تلاش مداوم و دائمی می‌طلبد که در آن موقعیت خود را در نقشه ذهنی بازیابیم.

گوناگونی راه‌ها درون یک هزارتو امکان همزمان گم شدن و پیدا شدن را توجیه می‌کند. هیچ تفاوت ظاهری میان

این راه‌ها نیست و انسان قادر نیست با ابزارهای احساسی و استدلالی معمول به مرکز هزارتو (که استعارهای از حقیقت است) راه یابد. تنها قانون هزارتو، تصادف است.
رابطه نشانه‌ها در این ساختار به دو گونه دلالت می‌کنند، فرار از هزارتو که با حرکت از مرکز شروع می‌شود و به سوی یکی از راه‌های ورودی می‌رود که دلالت بر رهایی دارد و حرکت به درون هزارتو به دنبال مرکز که دلالت بر رویکردی محصور کننده و تمامیت خواه به سوی حقیقت، اصل و ... است و خود این پارادوکس به طور قدرتمند و موثری سرگشتگی و اضطراب به همراه می‌آورد. این پارادوکس، تعلیقی را میان دو قطب قدرتمند خلق می‌کند که ما از هر دو آنها محرومیم.
ساختار متنی هزارتو از بالا به پایین، از پایین به بالا یا خطی نیست، بلکه ساختار آن دارای مرکز است، اما این مرکز ارزشی پارادوکسی دارد. از سویی هدف غایی، حرکت است و از سوی دیگر زندانی که باید از ان به بیرون رهایی پیدا کرد. در اشکال دیگر هزارتو هم مرکز نقش محوری ندارد و ما با یک ورودی و یک خروجی رو به رو هستیم.

زبان هزارتویی و بینامتنیت

ادبیات داستانی معاصر هم به شکل موثری تحت تاثیر این ساختار نشانه‌ای بوده است. رمان‌هایی که در آن، نویسنده خواننده را به خواندن رمان، نه به شکل خطی، بلکه به شکل تصادفی یا ارائه الگوهای متفاوت برای خواندن فصل‌ها دعوت میکند، از جمله این گونه نتایج و تاثیرات است. نمونه‌های داستان‌های اینترنتی که به خواننده اجازه انتخاب بین چند مسیر برای خواندن داستان می‌دهد هم از این جمله‌اند. خواننده در پایان هر واقعه در داستان می‌تواند بین چند واقعه پیشنهاد شده یکی را انتخاب کند و بر اساس انتخاب خود داستان را به پیش برد.

اما اگر بخواهیم قدری پایهای تر به موضوع نگاه کنیم، باید بگوییم که زبان به مثابه نظام نشانه‌ای هزارتویی، بیش از هر زمان در نظریات پساساختگرا طرح شد. پارادوکس حرکت دوگانه به درون و رهایی در این نظام نیز یافت می‌شود. رشته بیپایان دال‌ها که فرایند تأویل را بی‌اعتبار می‌کند، تاثیری رهایی بخش ایجاد می‌کند، در حالی که به قول نیچه، هایدگر و جیمسون زندانی شدن معنا در "زندان زبان" ویژگی حرکت به درون آن را به نمایش می‌گذارد.
بر اساس نظریه پساساختگرایی، وارد شدن به دنیای اثر ادبی یا هنری دیگر توسط نویسنده یا خالق اثر از پیش تعیین نمی‌شود. از سوی دیگر، پساساختگرایی به خواننده آزادی تداعی کاملا آزاد را هم نمی‌دهد. خواننده متن همچون کسی است که در حال حرکت در راهروهای متن (واحدهای معنایی متن: کلمه، عبارت،جمله) به طور همزمان به مرکز و حاشیه حرکت می‌کند. در استراتژی واسازی دریدا، ما به هنگام خواندن و نوشتن، معانی را یکسره می‌سازیم و از هم باز می‌کنیم. ما تحت تاثیر عمیق آنچه خوانده‌ایم، می‌نویسیم و خوانندگان ما متن را بر اساس همان تاثیرها می‌خوانند. بنابراین رشته بی‌پایانی از متن‌های متصل به هم وجود دارند که به متن اصلی (مرکز هزارتو) راه پیدا نمی‌کنند. در روایت پست مدرن نه تنها اتصال متن‌ها (با متن‌هایی با نقاط مشترک) وجود دارند، بلکه متن‌هایی از انواع هنری متفاوت در هم تنیده شده‌اند. روایت پست مدرن در نهایت به وجود ندارد و هر متن جدیدی از به هم پیوستگی متون پیشین ساخته می‌شود، توجیهی بر ویژگی بینامتنیت است. پایان سخن این که، هزارتو چه از نظر ساختار بصری آن و چه از نظر ارجاع استعاری، یکی از محوری‌ترین ساختارهای نشان‌های گفتمان پست مدرن محسوب می‌شود.

کتاب‌شناسی

- پورجعفر، محمد رضا (۱۳۸۹). نشانه‌های شهری (تعاریف،گونه شناسی، مکان یابی، برنامه ریزی و طراحی)، تهران، نشر طحان.
- راپاپورت، ایمس (زمستان ۱۳۸۲). «خاستگاه‌های فرهنگی معماری»، ترجمه صدف آل رسول و افرا بانک. خیال، ۸، ۵۶-۹۸.
- نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۳). نشانه شناسی ساختار متنی، تهران، انتشارات هنر سرزمین سبز.
- Barthes, Roland. “Semiology and the Urban,” in Neal Leach, ed. Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory. London: Routledge, 1997, 158-164
- Barthes, Roland. The Semiotic Challenge, trans. Richard Howard. Oxford: Basil. Blackwell, 1988
- Bell, Daniel. The Cultural Contradictions of Capitalism, London: Heinemann, 1976 Connor, Steven. Postmodernist Culture. Oxford: Blackwell, 1989
- Gregory, Derek. Geographical Imaginations. Cambridge: Blackwell, 1994
- Harvey, David. The Condition of Postmodernity. Oxford: Blackwell, 1989

آمــوزش از طــریق هــنر

مهسا قبایی
کارشناس ارشد ارتباط تصویری
mghabaee@yahoo.com

اشاره
هنگام بحث درباره‌ی فایده‌های آموزش هنر به کودکان دوره‌ی دبستان، همواره این پرسش در ذهنم مطرح می‌شود که آیا باید به هنر و آموزش‌های هنری به‌عنوان یکی از مواد درسی ضروری در میان سایر درس‌ها فکر کنیم که باعث رشد خلاقیت و توانمندی‌های شخصی کودک می‌شود یا به‌عنوان راه و روشی برای آموزش سایر مفاهیم و متون آموزشی؟ به‌عبارت دیگر، کاربرد درس هنر در میان سایر درس‌های آموزش دوره‌ی دبستان آیا (در بهترین حالت) فقط برای مهارت افزایی و رشد قوای ذهنی کودک است، یا می‌توان از هنر به‌عنوان رفتار یا ابزاری برای آموزش سایر مواد آموزشی بهره برد. هدف از نگارش این مقاله، پرداختن به هر دوی این مفاهیم است که الزاماً نیز با یکدیگر تعارض ندارند. در واقع، به‌نظر می‌رسد هر دوی این اهداف کاملاً دست یافتنی هستند، اگر آموزگاران و مربیان به زیوری به نام خلاقیت آراسته باشند.

عکاسی
عکاسی را هنری سهل و ممتنع می‌دانند که در حال حاضر، با ظهور پدیده‌های جدید در فناوری‌های تصویری و دیجیتالی، سهل‌تر از گذشته نیز شده است. البته تولید بسیار بسیار انبوه تصویر در هر ثانیه از شبانه‌روز در سطح جهان، به همان نسبت، کار خلق تصاویر بکر و نوآورانه را سخت‌تر و عرصه‌ی رقابت را پیچیده‌تر کرده است. البته در عرصه‌ی هنری، وقتی که به عکاسی صرفاً به‌عنوان هنر نگاه کنیم، این موضوع صادق است. اما نگاهی که در این مقاله به هنر داریم، از زاویه‌ی دیگری است.
چرا عکاسی؟
کودکان به وسایل جدید ارتباطی و دیجیتالی نظیر گوشی‌های تلفن همراه، تبلت و البته دوربین‌های عکاسی و فیلم‌برداری علاقه بسیاری دارند. پس بیایید از این علاقه بهترین بهره‌ی آموزشی را ببریم.
عکاسی دیجیتالی این امکان را فراهم کرده است که بلافاصله پس از فشردن دکمه‌ی

دوربین، بتوانیم تصویر ثبت شده را ببینیم. این امکان به کودک قدرت می‌دهد بلافاصله اشتباه احتمالی خود را جبران کند و با تکرار و تمرین، به آنچه می‌خواهد برسد. چه ابزار یا وسیله‌ی دیگری را می‌شناسید که این قدر در تکرار و تمرین و تصحیح خطا مشوق کودک باشد؟

امروزه گوشی‌های تلفن همراه، به دوربین مجهز هستند. بنابراین، کودک می‌تواند حتی بدون داشتن دوربین عکاسی، با استفاده از گوشی تلفن والدین خود، در همه‌ی اوقات و در همه‌ی مکان‌ها تصویرهای دلخواهش را ثبت کند. او می‌تواند نتیجه‌ی تمرین‌ها و تجربه‌های خود را با دوستانشان به اشتراک بگذارد. (البته استفاده از گوشی‌های تلفن حتماً باید با نظارت والدین باشد.)

عکاسی، دقت، توجه و حساسیت کودکان را نسبت به محیط افزایش می‌دهد. نگاه آن‌ها را جست‌وجوگر و ذهنشان را آماده‌ی شکار لحظه‌های ناب محیط اطراف می‌کند. گربه‌ای که به طمع شکار کمین کرده است، لبخند کودکی که به یک بازی ساده خرسند است و زیبایی یک بنای قدیمی و بسیاری از موضوعات دیگری هستند که اگر به چشم عکاس به آن‌ها نگاه نکنید، احتمالاً از دید پنهان می‌مانند.

در اینجا به چند نمونه از کاربردهای عکاسی در درس‌ها اشاره می کنیم.

مفاهیم ریاضی (قرینه)

از کودکان بخواهید از اشیای قرینه‌ی محیط عکس بگیرند. طبیعی است در این تمرین باید بیاموزند برای ثبت یک شیء قرینه به‌صورت یک تصویر دو بعدی، باید کاملاً در مقابل شیء قرار بگیرند. به‌عبارت دیگر، باید نگاهشان بر صحنه یا سوژه عمود باشد. در نهایت، تصویر به دست آمده با کادر خود متناسب باشد. این نوع می‌تواند شامل عکاسی از حباب یک چراغ نفتی، گلدان، نقش قالی، یا بنای ساختمان، به‌ویژه بناهای تاریخی باشد. پیدا کردن نقوش قرینه یا اشیای متقارن در اطراف، یکی از جذابیت‌های این تمرین است. اما وقتی به سراغ بناهای باستانی ایرانی می‌رویم،کودکان در می‌یابند که بناها و باغ‌های ایرانی سرشار از عناصر قرینه و قرینه‌سازی‌های تودرتو بوده‌اند. این بناها الزاماً نباید قدیمی باشند. مسجد محل سکونت شما هم کاملاً قرینه ساخته شده و تمام نقوش کاشی‌ها، آینه‌کاری‌ها و نقوش فرش قرینه هستند. بنابراین، از لیوان و نمکدان آشپزخانه تا چهره و بدن انسان از برگ گیاهان تا اتومبیل‌ها و سطل‌های زباله، همگی قرینه هستند و آماده‌ی کشف شدن به وسیله‌ی کودکان.

در عکاسی از متقارن‌ها، زاویه‌ی دید عکاس و زاویه‌ی دوربین نسبت به سوژه بسیار مهم است. در تمرین بعدی، از بچه‌ها بخواهید از اشیای قرینه در شرایطی عکاسی کنند که در تصویر متقارن نباشند. بنابراین، آن‌ها باید زاویه‌ی دید خود را از زوایه‌ی دید روبه‌رو تغییر دهند و نسبت به سوژه زاویه‌ی دید متفاوتی پیدا کنند. کشف تأثیر تغییر زاویه‌ی دید در نوع پرسپکتیو تصویر ارائه شده وبه تبع آن ، تغییر تناسبات تصویر و تناسبات ترکیب‌بندی، یکی از لذت‌بخش‌ترین کشفیات هر عکاسی است. در این تمرین، کودکان می‌آموزند که اولاً تقارن به نسبت کادر تعریف می‌شود و ثانیاً در هنگام عکاسی، زاویه‌ی دید خود را تغییر دهند و همواره به یک دید ساده عمودی و گزارش اکتفا نکنند.

همان‌طور که می‌بینید، در این تمرین ساده، چند هدف آموزش دنبال می‌شود که ترکیبی از آموزش مفاهیم درسی و هنر عکاسی است:

۱. دقت به اطراف و کشف اشیای قرینه و درک مفهوم قرینه؛

۲. توجه به یکی از ویژگی‌های اصلی معماری ایرانی-اسلامی و ذخایر فرهنگی ملی.

۳. درک پرسپکتیو خطوط موازی؛

۴. درک مفهوم زاویه‌ی دید و این که چه‌طور می‌توان با عبور از یک نگاه ساده و از روبه‌رو به سوژه‌های عکاسی، به تصاویر خلاق و جذاب‌تری دست پیدا کرد.

۵. و البته، معلم خلاق با استفاده از عکس‌های متقارن می‌تواند مفهوم محورها و اعداد مثبت و منفی را نیز به آن‌ها بیاموزد. این تمرین را باز هم می‌توانید ادامه دهید. از کودکان بخواهید به یک شیء قرینه که قبلاً عکس آن را گرفته‌اند، عنصری را اضافه کنند که قرینگی تصویر را از بین ببرد. یا از آن‌ها بخواهید از اشیای خاصی که خود تعیین می‌کنید، به گونه‌ای عکاسی کنند که کاملاً متقارن باشند. مانند عکاسی از یک کتاب باز یا کتاب بسته و صندلی یا قابلمه.

نظیر چنین تمرین‌هایی را می‌توان برای درک خطوط عمود و افق یا منحنی یا درک مفهوم کسر نیز انجام داد.

در این مقاله منظور از خلاقیت، توانایی و مهارت استفاده از امکانات موجود به بهترین شکل ممکن برای دستیابی به اهداف از پیش‌تعیین‌شده‌ی آموزشی است. و البته آنچه از یک برنامه‌ی آموزشی خلاق انتظار می‌رود، این است که در میانه‌ی راه رسیدن به اهداف از پیش‌تعیین‌شده، منتظر خلق و بروز اتفاقات پیش‌بینی‌نشده باشد. بروز چنین اتفاق‌هایی نه‌تنها نقض غرض برنامه‌ی اولیه‌ی آموزشی نخواهد بود، بلکه نشان‌دهنده‌ی خلاقیت مستمر در یک برنامه‌ی آموزشی نوآورانه است. بنابراین، از آموزگاران عزیز انتظار می‌رود هنگام طراحی و برنامه‌ریزی درس‌های هنری یا آموزش از طریق هنر، جایی و زمانی را برای اتفاقات فی‌البداهه و نوآورانه در نظر بگیرند. این اتفاقات را قدر بدانند و تشویق کنند و نگران انحراف از برنامه‌ی اصلی و از پیش‌تعیین‌شده نباشند.

مفاهیم اجتماعی

یکی از ژانرهای عکاسی، عکاسی اجتماعی است. درباره‌ی این نوع عکاسی برای بچه‌ها توضیح دهید و عکس‌های متعددی از این نوع را به آن‌ها نشان دهید. برای دست‌یابی به این نوع عکس‌ها، کافی است در اینترنت جست‌وجو کنید. سپس از بچه‌ها بخواهید رفتارهای خوب و ناپسند افراد جامعه‌ی خود را به تصویر بکشند. این رفتارها می‌تواند از عبور کردن و نکردن عابران از روی خط‌کشی عابر پیاده تا توجه به پاکیزگی و بهداشت محیطی نظیر آشغال‌های درون جوی‌های آب، تفکیک زباله، حمایت از حیوانات، توجه به حقوق معلولان، توجه به حقوق سالمندان، عوامل آلودگی هوا یا آب و صرفه‌جویی در مصرف و غیره را شامل شود. البته دامنه‌ی موضوعات اجتماعی بسیار گسترده است. و موضوعاتی که در این حیطه می‌توان تعریف کرد، بسیار متنوع‌اند. مثلاً می‌توانید برای آشنایی با مشاغل از آن‌ها بخواهید از مشاغلی که کمتر دیده می‌شوند، عکاسی کنند: رفتگری، قاب‌سازی، شیشه‌بری، رانندگی اتوبوس، دفترداری، نقاشی ساختمان، جوش‌کاری و ....

در این نوع عکاسی، علاوه بر زاویه‌ی دید عکاس، و جای قرار گرفتن خود او، انتخاب لنز نیز بسیار مهم است.

همان‌طور که می‌دانید، سه دسته‌بندی کلی برای انواع لنز دوربین وجود دارد. لنزهای زاویه باز یا واید انگل[1]، لنزهای زاویه بسته[2] و نرمال. لنز نرمال دیدی مشابه دید انسان دارد. لنز واید دامنه یا زاویه‌ی دید گسترده‌تری را شامل می‌شود و لنزهای تله برای گرفتن جزئیاتی از صحنه‌ی روبه‌رو کاربرد دارند. لنز دوربین‌های کوچکی که معمولاً در دسترس خانواده‌هاست[3] لنزهای زوم[4] هستند. یعنی دامنه‌ای از زاویه‌ی باز[5] تا زاویه‌ی بسته[6] را شامل می‌شوند. در واقع، استفاده از این دکمه (جای تصویر) روی دوربین‌ها، تأمین‌کننده‌ی همان مفهوم «تله» یا «واید» است. بنابراین، کودکان می‌توانند برای نشان دادن شلوغی جمعیت مثلاً در راه‌پیمایی‌ها یا مراسم مدرسه، برای نشان دادن حجم آلودگی در یک رودخانه، زباله‌های شهری، و ترافیک جاده‌ها از لنز واید که بیشترین حجم تصویر را ارائه می‌دهد استفاده کنند و برای به تصویر کشیدن چهره‌ای خاص در میان سایر آدم‌ها (مثلاً در پارک‌ها)، برای توجه به تخریب یا خرابی قسمتی از یک بنای تاریخی، یا برای دیدن پرنده‌ای در نوک درخت، از لنز تله استفاده کنند.

در این نوع تمرین‌ها بچه‌ها:

۱. به مسائل اجتماعی دور و بر خود حساس می‌شوند و مسئولانه با آن‌ها برخورد می‌کنند.

۲. قدرت رسانه و اطلاع رسانی از طریق عکاسی را در می‌یابند.

۳. درمی‌یابند که خود می‌توانند بخشی از حل مسئله باشند. برای مثال، کودکی که از زباله‌های سطح شهر عکاسی می‌کند، خود دیگر هرگز زباله‌ای در خیابان، پارک یا رودخانه نخواهد ریخت.

۴. درک بهتری از زیبایی یا زشتی‌های محیط زندگی خود پیدا می‌کنند.

۵. طریقه‌ی استفاده از انواع لنزها و چرایی آن را می‌آموزند.

۱. Wide Angle
۲. Tele Photo
۳. Compact
۴. Zoom
۵. Wide
۶. Tele

مفاهیم علوم

عکاسی علمی، عکاسی پزشکی و عکاسی در نجوم از شاخه‌های دیگر عکاسی هستند. اگر از بچه‌ها بخواهید در این زمینه عکاسی‌کنند، علاوه بر دقت و تمرکز و توجه بیشتر به مفاهیم علوم و بهداشت کتاب‌های درسی خود، با این کار با عکاسی و فایده‌های آن بیشتر آشنا می‌شوند. مثلاً می‌توانید از آن‌ها بخواهید از انواع برگ‌ها، با توجه به تفاوت‌های آن‌ها، عکس بگیرند؛ از برگ‌های سوزنی شکل تا پهن و تفاوت‌های آن‌ها را برجسته کنند. در تمرین دیگری، از آن‌ها بخواهید به‌گونه‌ای از یک گل عکاسی کنند که مثلاً فقط کاسبرگ آن در کادر باشد یا پرچم یا ریشه. نتیجه‌ی چنین عکس‌هایی علاوه بر اطلاع‌رسانی علمی، گاهی بسیار زیبا و لطیف هم خواهد بود. برای آشنایی با بدن انسان، از آن‌ها بخواهید از تفاوت رنگ پوست یا ساختار دست یا چشم انسان‌ها عکس بگیرند. از یکی از آزمایش‌های علمی که در خانه یا مدرسه انجام می‌دهند، مرحله به مرحله عکاسی کنند و گزارشی مصور از آن تهیه کنند. از بافت اشیا عکاسی کنند؛ بافت تنه‌ی درخت‌ها، بافت انواع چوب‌ها و تفاوت‌های آن‌ها و بافت انواع سنگ‌ها؛ نه تنها سنگ‌هایی که ممکن است از کنار رودخانه و دریا پیدا کنند که سطوح گرد و صافی دارند و نه فقط سنگ‌هایی که در خاک پیدا می‌کنند، بلکه بافت و رنگ سنگ‌هایی که در ساختمان‌سازی به کار می‌روند. سپس مفهوم طبقه‌بندی براساس رنگ، شکل و بافت در گیاهان یا سنگ‌ها را به آن‌ها بیاموزید.

از حیوانات عکاسی کنند؛ از مارمولک، سوسک، گربه یا مرغابی(برای این کار باید از لنز تله استفاده کنند). سطح بدن آن‌ها را با هم مقایسه کنند؛ پوشش بدن خزندگان، حشرات، پستانداران و پرندگان. از ردپای حیوانات در برف یا ماسه عکاسی کنند و آن را با ردپای خود مقایسه کنند. تمرینات در این زمینه می‌تواند بسیار گسترده باشد. در عین‌حال، عکس‌های به دست آمده نیز می‌توانند بسیار زیبا و هنری باشند.

مفاهیم ادبی و هنری

عکاسی تئاتر و عکاسی سینما یکی دیگر از رشته‌های عکاسی یا در واقع مشاغل هنری است. از بچه‌ها بخواهید از مراحل تمرین نمایش مدرسه و بعد از اجرای آن عکس بگیرند؛ از پشت صحنه، روی صحنه و از تماشاگران و عکس‌العمل آن‌ها.

برای آشنایی آن‌ها با عکاسی خبری و در عین‌حال تشویق آن‌ها به نوشتن، به‌ویژه نوشتن داستان، از آن‌ها بخواهید یک ماجرای ساده را در چندین فریم مصور کنند عکاسی کنند و برای هر عکس توضیحی در حد یک خط بنویسند. تمرین دیگری که می‌توانید برای تقویت حس روایت‌گری کودکان به آن‌ها بدهید، این است که از یک مکان به انتخاب خودشان گزارش مصور تهیه کنند. مثلاً از مدرسه یا مسجد یا یک کارگاه. به‌طوری که اگر کسی تا به حال در این مکان حضور نیافته باشد، راه‌های ورود، در، فضا، چیدمان، اندازه و ابعاد فضای موردنظر و جای لوازم و همه‌ی امکانات ساختمان را بشناسد. سپس از آن‌ها بخواهید برای این تصاویر متنی بنویسند. این متن می‌تواند لحنی خودمانی، توصیفی یا تحلیلی و نقادانه داشته باشد. درباره‌ی انواع این متون و نوع روایت با بچه‌ها صحبت کنید و آن‌ها را به استفاده از قابلیت‌های متنوع کلامی تشویق کنید؛ از طنز تا داستان.

کاربردهای عکاسی از درس‌های متفاوت مثل جغرافی، تاریخ، مهارت‌های زندگی و غیره بسیار است. این روش آموزشی بر خلاقیت معلم و نحوه‌ی برخورد او با آثار دانش‌آموزان مبتنی است. کمی طول می‌کشد تا بچه‌ها با این ابزار آموزشی خو بگیرند. اما آنچه باید از آن پرهیز کرد، تبدیل این روش که براساس کاری هنری شکل گرفته است، به تکلیف شب یا پروژه‌های اجباری است که فقط از سرانجام وظیفه صورت می‌گیرند. موفقیت این روش در حفظ شوق و شور بچه‌ها و احترام و تشویق هر آن چیزی است که حاصل می‌شود؛ حتی اگر فاصله‌ی زیادی با انتظارات ما داشته باشد. همان‌طور که قبلاً نیز گفته شد، معلم خلاق با فکر باز باید حتماً جایی برای اتفاقات فی‌البداهه و زیبا و خلاق که شاید به تصور معلم ربط چندانی به موضوع اصلی پیدا نکرده باشد، باقی بگذارد. همواره آن‌ها را تشویق کنید و نکات مثبت کارشان را برجسته کنید.

پژوهشگران دانشکده هنردانشگاه الزهرا(س) سرآمدان علم ودانش، سردمداران خلق و نوآوری

رویا روزبهانی
کارشناس ارشد پژوهش هنر
rrouzbahani@yahoo.com

در روز یکشنبه مورخ ۲۳ آذر ماه سال جاری در شانزدهمین دوره هفته پژوهش و فناوری ، از پژوهشگران برتر دانشگاه الزهرا(س) که طی سال تحصیلی ۹۴- ۱۳۹۳ در زمینه‌های مختلف موفق به کسب امتیاز پژوهشی شده‌اند تقدیر بعمل آمد. این مراسم با حضور معاون محترم علمی و فناوری ریاست جمهوری آقای دکتر ستاری، ریاست محترم دانشگاه سرکار خانم دکتر خزعلی، نماینده محترم مقام معظم رهبری دانشگاه حجت الاسلام و المسلمین آقای دکتر خان بیگی و معاون محترم پژوهش و فناوری دانشگاه، سرکارخانم دکتر زاهدی در سالن دکتر تورانی برگزار گردید .

در میان پژوهشگران برگزیده، اساتید و دانشجویان دانشکده هنر همچون سال‌های گذشته حضوری پررنگ و قابل توجه داشتند :

در بخش افتخارات شاخص ، از مجری طرح بین المللی توسعه پژوهشی در قالب طرح‌های «ایکارد» سرکار خانم فرشته دیانت عضو هیأت علمی دانشکده هنر که با موفقیت و به صورت مشترک با دانشگاه سن خوزه به انجام رسیده است تقدیر به عمل آمد. این طرح در خصوص بررسی و مقایسه محیط‌های شهری دو شهر تهران و سن‌خوزه انجام گرفته است.

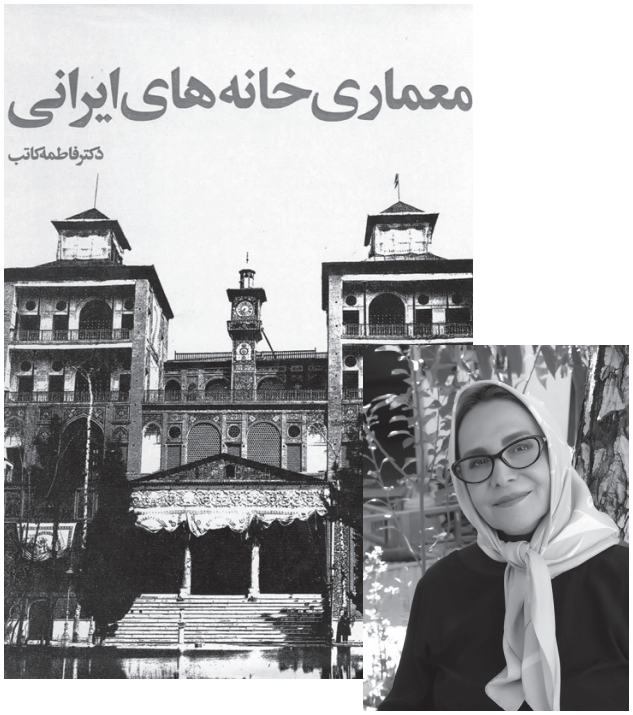
در میان پژوهشگران برتر در سطح دانشگاه از سرکار خانم دکتر اشرف السادات موسوی لر مدیر گروه و عضو هیات علمی گروه پژوهش هنر و جناب آقای دکتر ابوالقاسم دادور عضو هیات علمی گروه پژوهش هنر تقدیر به عمل آمد. همچنین از پژوهشگران برتر گروه‌های آموزشی دانشگاه هنر، اساتید زیر معرفی و مورد تقدیر قرار گرفتند:

سرکار خانم دکتر عفت السادات افضل طوسی عضو هیات علمی گروه ارتباط تصویری؛ سرکار خانم دکتر فاطمه کاتب عضو هیات علمی گروه پژوهش هنر؛ سرکار خانم دکتر مهین سهرابی نصیر آبادی عضو هیات علمی گروه صنایع دستی ؛ سرکار خانم دکتر فاطمه هنری مهر عضو هیات علمی گروه نقاشی ؛ سرکار خانم دکتر پاکزاد عضو هیات علمی گروه نقاشی؛ جناب آقای دکتر داریوش فرد دهکردی عضو هیات علمی گروه نقاشی .

با تبریک فراوان به این عزیزان ، آرزوی توفیق و توانمندی روز افزون ایشان را در جهت اعتلای علم و دانش و تلاش برای سرافرازی و سربلندی میهن عزیزمان ، ازخداوند متعال خواستاریم .

سکونت در فضای معنوی با «معماری خانه‌های ایرانی»

سپیده یاقوتی
دانشجوی دکترای پژوهش هنر
sep.yaghooti@yahoo.com



دکتر فاطمه کاتب ؛ نویسنده ، پژوهشگر و نخستین زن ایرانی است که عهده‌دار ریاست دانشگاه در ایران بوده‌است. دکتر کاتب چهره‌ای آشنا و بنام در عرصه هنر و به ویژه معماری است . وی علاوه بر تدریس در دانشگاه‌های ایران و انگلستان ، عضویت در شوراهای گوناگون علمی و فرهنگی ، سخنرانی و ارائه مقالات پژوهشی در مجامع علمی جهانی ، عهده‌دار سمت‌های علمی ، آموزشی و اجرایی گوناگونی است . دکتر کاتب دارای فیلوشیپ افتخاری از دانشگاه UCE و دانشگاه اکسفورد و همچنین ، پژوهشگر برگزیده دانشگاه مرکزی انگلستان (۱۹۹۸) و سازمان میراث فرهنگی (۱۳۷۹) است . بنیانگذاری رشته صنایع دستی در دانشگاه الزهرا(س)، بنیانگذاری دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی، ریاست دانشگاه هنر اصفهان در سالهای ۱۳۸۰ تا۱۳۸۳ همکاری و

شرکت در ایجاد رشته معماری در پروژه مشترک مالزی و انگلستان و رشته معماری درکالج هنر آتن یونان، تنها بخشی از فعالیت‌های دکتر کاتب است او عضو هیأت علمی دانشگاه الزهرا(س) است. دکتر کاتب، در سال ۸۱ مدیر مسئول و سردبیر نخستین ماهنامه آرایه‌ای ایران با نام «ایران آذین» شد و توانست سبک‌های جدید معماری را در این ماهنامه به علاقه‌مندان معرفی کند. ایشان همچنین کتاب‌هایی را در زمینه معماری داخلی ترجمه و تالیف کرده‌است. یکی از شاخص‌ترین و کار آمدترین تالیفات ایشان که مورد استقبال فراوان قرارگرفته و بارها تجدید چاپ شده است کتاب « معماری خانه‌های ایرانی» است . دکتر«فاطمه کاتب» ، انگیزه اصلی انتخاب موضوع این کتاب راچنین بیان می‌کنند: «دلیل اصلی این انتخاب، در درجه نخست، توجه‌دادن ایرانیان مخصوصا نسل جوان به زندگی در خانه‌هایی است که باید معنویت در آن شکل بگیرد. نخستین فضایی که در شکل‌گیری شخصیت انسان‌ها تاثیر دارد، همان مکانی است که فرد در آن زاده می‌شود و این مکان، بسیار ارزشمند و مقدس است . شأن مکانی که در آن درس اخلاق، حرمت، محرم و نامحرم و... مطرح می‌شود قابل تأمل است. از این روست که خانه باید الگویی داشته و طراحی آن دارای ویژگی‌هایی باشد که تمام خواست‌های انسانی که دارای ریشه‌های مذهبی قوی است در آن شکل بگیرد و شخصیت اجتماعی افراد به تکامل برسد؛ ولی امروزه الگوی زندگی ما بنا به دلایل مختلفی دچار تغییراتی شده است.» ایشان ، به مسأله مذهب در شکل‌گیری خانه‌های ایرانی در این کتاب اشاره کرده و می‌گوید: «بناهای تاریخ معماری ایران از همان ابتدا تحت تاثیر مذهب قرار داشته و معماری در ایران باستان از جمله در زمان هخامنشیان نیز متاثر از عقاید ویژه‌ای بوده که ایرانیان بر اساس باورهای معنوی خود در ساخت خانه‌های‌شان داشته‌اند. دوره هخامنشی با فلسفه، دین و کتاب‌های مقدس تأثیر عمیقی بر هنر و معماری ایرانی داشته و بیشتر آثار تاریخی و هنری ایرانی مربوط به این دوره مذهبی است و به طورکلی دین، بستر بیشترین تاثیرات زیبایی‌شناختی بر هنر و معماری‌ایران بوده است. در معماری بعد از اسلام نیز بناهای مذهبی ایرانیان شکل کالبدی خود را از سنت‌های باستانی گرفته و تزئینات و آرایه‌های‌داخلی که شامل کنده‌کاری، نقاشی، آیینه‌کاری و گچبری است، همه از باورهای دینی گرفته شده است.» وی به بررسی معماری عصر قاجاریه و معماری دوره پهلوی در این کتاب اشاره و تغییرات سبک‌های معماری را چنین عنوان می‌نماید: «در دوره قاجار، معماری ما تحت تاثیر معماری اروپایی قرار گرفت و با رشد تاثیرات اروپایی، ناصرالدین شاه به امروزی کردن ساختمان‌ها گرایش پیدا کرد. شمس‌العماره نخستین ساختمان تهران است که از معماری اروپایی تاثیر گرفته است. پس از آنکه تهران به عنوان پایتخت برگزیده شد، شمار ساختمان‌های مذهبی، مدرسه‌ها، مساجد و تکیه‌ها، همراه با استحکامات شهر فزونی یافت. رفته رفته بسیاری از باغ‌های کوچک و بزرگ مورد توجه ساکنان و مسافران قرار گرفت و شهر را در چند محله مانند سنگلج و عودلاجان تا بیرون از دیوارهای شهر گسترش داد و به دنبال آن در دوره پهلوی نیز معماری بومی ایران وارد مرحله‌ای تازه شد و تغییرات کلی در ساختمان‌های سراسر کشور به‌ویژه در تهران به وجود آمد زیرا معماران خارجی ماموریت داشتند وزارتخانه‌ها، مدارس، دانشگاه‌ها، بانک‌ها و موزه‌ها را به‌صورت نظام‌مند طراحی کنند. در ایران معماری غربی بر آثار هنری تاثیر داشته، ولی اگرچه شماری از آثار هنری و معماری ما برگرفته از آثار غربی است، اما بر بنیادی کاملاً ایرانی آفریده شده و این نشان‌دهنده قدرت و هوش هنرمندان ایرانی است.» کتاب «معماری خانه‌های ایرانی» بیانگر مرور همه جانبه معماری و هنرهای سنتی ایران است و برای هنرمندانی که از تاریخ تمدن و فرهنگ ایران آگاه هستند، معماری ایرانی را به تصویر می‌کشد. اهمیت کتاب «معماری خانه‌های ایرانی» در کامل بودن تحقیق و ماهیت گسترده پژوهشی آن است، به‌طوری که پیوند چشمگیری بین‌تاریخ، معماری، هنرهای تزئینی و برنامه‌ریزی شهری ایجاد می‌کند. این اثر برای کسانی که از تاریخ تمدن و فرهنگ ایران آگاه هستند و معماری ایرانی را نیز می‌شناسند ولی منبعی که جنبه‌های مختلف این مباحث را به شکلی معقولانه و منطقی‌کنار هم قرار دهد، در دسترس ندارند، بسیار سودمند است و به محققان این رشته کمک‌های بسیار ارزشمندی می‌رساند.

از کران تا بی کران ؛ دست در دست زمان

مونا بخشنده
کارشناس ارشد پژوهش هنر
mona.bakhshandeh@yahoo.com

به نگارخانهٔ بانو که قدم می‌گذاری، در نگاه اول فضاهای مختلف هر تصویر تو را درگیر می‌کند. با دلت به درون بعضی از آن‌ها سفر می‌کنی .فضاهای به تصویر درآمده همه قصد آن دارند که در دنیای ثابت امروز، تو را به سفری در زمان دعوت کنند. حال این تویی و دنیای درونت که غرق در عمق تصاویر، درون حوض آبی خنک جای می‌گیری و فارغ از دیروزت ، درون مواج به فردا می‌رسی. یک تصویر و سه زمان، که محصول نگاهی ویژه و هنرمندانه است. هرکسی با دل و حال خود سفر را آغاز می‌کند، یک نفر آبراهی برایش می‌شود گذشته‌اش ، خنکای حالش و فردای پیچ‌دار و نامعلومش؛ فرد دیگر وارد باغ می‌شود درختان را پشت سر گذاشته و از دالان زمان می‌گذرد. انگار نقوش داخل تصویر او را به درون خود می‌خواند، تصویری دیگر تو را وارد جریانی شگفت می‌کند از ظهری که برای همیشه جاویدان شد و زمزمهٔ عاشورا ، گاهی نیز ذرات پروانه‌وار به خورشید و بی‌نهایت می‌رسیدند و از همه جذاب‌تر گنبدی فیروزه‌ای ، که می‌شود لحظهٔ ابدی تصویر دیگر، بین آن فضای کویری و ابرهایی که در گذر بودن زمان را نشان می‌دادند؛ انگار همیشه خواهد ماند.

ولی من سفرم را با آجرهای سقف گنبد مسجد شروع کردم با تابلوی روزنهٔ دانایی، سقف آجری بالای سرم بود گذشته‌ای که پایدار بود، منارهٔ مسجد روبرویم و مرا به بالا می‌کشاند و کششی درون تصویر که مرا حتی از رنگ زرد درخشانش غافل می‌کرد، قدری بیشتر توقف لازم بود. چشمانی از هر سو درون این تابلوها نظاره‌گر این حرکت دوار هستند، نگاهی فراتر از زمان. که این پیام تصاویر بود ابدیتی که در میان برخی از تابلوها پررنگ‌تر به چشم می‌خورد چون گنبد فیروزه و رسیدن به بی‌نهایت و وحدتی در میان ذرات ...

نمایشگاه دست در دست زمان که در آذر ماه سال ۱۳۹۴ در نگارخانه هنردانشگاه الزهرا(س) برگزار شد، مجموعه‌ای پربار از آثار هنرهای تجسمی استاد دکتر زهرا رهبرنیا عضو محترم هیأت علمی رشته پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س) بود که مورد استقبال ریاست محترم دانشگاه، برخی معاونین محترم دانشگاه، ریاست محترم دانشکده و معاونین محترم ایشان، استادان و دانشجویان قرار گرفت. برپایی این نمایشگاه، بهانه‌ای بود تا دست در دست تصویرگر طرح‌ها و نقوش زیبای تابلوها، با حضور هنرمندانه و همراهی‌های استادانه ایشان، تجدید خاطره‌ای نماییم .