۳۲
ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی: ۳۲)، اسفند ۹۹، جلد دو

مکاتب فکری حاکم بر آموزش در ایران معاصر و تأثیر آن بر خلاقیت
کیمیا السادات طبیب‌زاده، علیرضا غیورفر

مطالعه تأثیر رکود بزرگ بر آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز
لنا هژیر، الهام عصار کاشانی، مهین عرب

نمادها و نشانه‌های تصویری آیات قرآن کریم و روابط آن‌ها از منظر گرافیک
سیده اعظم موسوی خرد

واکاوی آثار و احکام شهادت از دیدگاه حقوق ایران
محمّدمهدی کریمی‌نیا، مرتضی عبّاسی نسب، مجتبی انصاری‌مقدم، مرتضی فاضلی

امکان سنجی الگوپذیری از معماری زیرزمینی خانه‌های سنتی دزفول در معماری مسکونی معاصر جغرافیای کوهپایه‌ای خوزستان
عبداله جاسمی، محمدعلی کاظم زاده رائف، صبا میردریکوندی

معنویت در سینمای کیارستمی با مطالعه موردی فیلم طعم گیلاس
محمدجواد گهربخش، پدرام رستمی، مجتبی مدنی

شناسایی نقشمایه‌های مرسوم در سوزندوزی‌های بلوچ
سودابه مالک

ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی۳۲)، اسفند ۱۳۹۹

SHIJ.ir | ۳۲

صاحب امتیاز و مدیرمسئول: میلاد فتحی
زیرنظر شورای سردبیری
مدیر اجرایی: منیژه ملائی

اعضای شواری علمی و داوری تحریریه: (به ترتیب حروف الفبا)

- دکتر پریسا آروند، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر حسنعلی آقاجانی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر سجاد اکبری،عضو هیئت علمی دانشگاه ارومیه
- دکتر علیرضا اکرمی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر بهرام ایمانی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر اعظم بابکی راد، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد
- دکتر محمد باقری، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر مرضیه تراجی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر نغمه خرازیان، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر روحاله رحیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر احمد جعفری صمیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر داود رضائی، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر بهادر زمانی، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز
- دکتر مینو شفائی، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اصفهان
- دکتر جواد شکاری نیری، عضو هیئت علمی دانشگاه امام خمینی
- دکتر ناصر صنوبر، عضو هیئت علمی دانشگاه تبریز
- دکتر محمدرضا طبیبی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر مظفر عباس‌زاده، عضو هیئت علمی دانشگاه ارومیه
- دکتر علی عمرانی‌پور، عضو هیئت علمی دانشگاه کاشان
- دکتر افشین عموزاده لیچایی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر غزال کرامتی، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
- دکتر امیررضا کریمی آذری، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر محسن کشاورز، عضو هیئت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان
- دکتر محمدمهدی گودرزی، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی همدان
- دکتر مهرداد متین، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
- دکتر بهزاد محبی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر علیرضا محمدی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر حسین مدی، عضو هیئت علمی دانشگاه امام خمینی
- دکتر مهدی مقیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر علیرضا مهدی‌زاده، عضو هیئت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان
- دکتر سید محسن موسوی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر کیانوش ناصرالمعمار، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی قزوین
- دکتر امیرهوشنگ نظرپوری، عضو هیئت علمی دانشگاه لرستان
- دکتر حجت وحدتی، عضو هیئت علمی دانشگاه لرستان

فراخوان پذیرش مقاله:

نشریه «پژوهش در هنر و علوم انسانی» توسط موسسه مطبوعاتی مطالعات کاربردی شباک و با همکاری علمی اساتید برجسته دانشگاه‌های کشور به انتشار مقالات علمی در زمینه مطالعات هنر و پژوهش‌های علوم انسانی، می‌پردازد. ازاین‌رو از تمام اساتید، صاحب‌نظران، کارشناسان، دانشجویان و پژوهشگران دعوت می‌شود با ارسال مقالات علمی خود از طریق وب‌سایت نشریه به نشانی www.RAHS.ir در پربارتر کردن این نشریه، ما را یاری نمایند.

برای ارسال مقاله کافی است تا در وب‌سایت ثبت‌نام نموده و با ورود به پنل کاربری، مقاله خود را ثبت کنید.

نشریه

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، کوچه شهید سبحانی، پلاک ۲۸، واحد ۴ کدپستی: ۳۱۴۳۹۵۳۵۹۵
www.RAHS.ir ۰۲۱ ۴۳۸۵۷۱۲۴ ۰۲۶ ۳۴ ۴۵۳۱ ۳۱ / ۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷
Shij.journals@gmail.com

چاپ

انتشارات هنر و علوم دانشگاهی، تلفن: ۰۲۱ ۳۳ ۸۴ ۰۷۹۲
نشانی: تهران، افسریه ۱۵ متری اول، کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳

فهرست مقالات

عنـــوان مقـــاله	صفحه
مکاتب فکری حاکم بر آموزش در ایران معاصر و تأثیر آن بر خلاقیت کیمیا السادات طبیب‌زاده، علیرضا غیورفر	۱
مطالعه‌ی تأثیر رکود بزرگ بر آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز لنا هژیر، الهام عصار کاشانی، مهین عرب	۱۳
نمادها و نشانه‌های تصویری آیات قرآن کریم و روابط آن‌ها از منظر گرافیک سیده اعظم موسوی خرد	۲۷
واکاوی آثار و احکام شهادت از دیدگاه حقوق ایران محمّدمهدی کریمی‌نیا، مرتضی عبّاسی‌نسب، مجتبی انصاری‌مقدم، مرتضی فاضلی	۳۷
امکان سنجی الگوپذیری از معماری زیرزمینی خانه‌های سنتی دزفول در معماری مسکونی معاصر جغرافیای کوهپایه ای خوزستان عبداله جاسمی، محمدعلی کاظم زاده رائف، صبا میردریکوندی	۴۵
معنویت در سینمای کیارستمی با مطالعه موردی فیلم طعم گیلاس محمدجواد گهربخش، پدرام رستمی، مجتبی مدنی	۵۹
شناسایی نقش‌مایه‌های مرسوم در سوزن‌دوزی‌های بلوچ سودابه مالک	۶۹

سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی ۳۲)، اسفند ۱۳۹۹، جلد دو

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی: ۳۲)، اسفند ۱۳۹۹، جلد دو

مکاتب فکری حاکم بر آموزش در ایران معاصر و تأثیر آن بر خلاقیت

کیمیاالسادات طبیب‌زاده[1*]، علیرضا غیورفر[2]

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۰/۲۸
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۱۹
کد مقاله: ۸۱۷۵۱

چکـیده

هر انسانی از ابتدای زندگی خویش در حال آموزش است. بخشی از این آموزش به واسطه نظام آموزشی حاکم بر جامعه، اکتساب یا رشد می‌یابد که در ایران به ترتیب شامل: مهد کودک‌ها و پیش‌دبستانی‌ها، ابتدایی‌ها، دبیرستان‌های متوسطه اول و متوسطه دوم و در نهایت دانشگاه‌ها می‌باشد. اینکه بهزیستی و آموزش و پرورش چه تدابیری برای شیوه آموزش محصلین در نظر گرفته، بسیار حائز اهمیت است؛ زیرا دانش‌آموزان مانند بذر گل‌های یک باغ هستند که اگر به درستی به آن‌ها رسیدگی نشود، حاصل، باغ گلی پژمرده است. باید توجه نمود که این کودکان امروز هستند که جامعه فردا را می‌سازند؛ لذا باید آن‌ها را از پایه به درستی تربیت نمود. پژوهش پیش رو با هدف بررسی آموزش در ایران معاصر و تأثیر آن بر خلاقیت انجام شده است. روش تحقیق پژوهش، از نوع کاربردی و کیفی است که به روش توصیفی- تحلیلی صورت گرفته است. روش گردآوری اطلاعات به صورت مطالعات کتابخانه‌ای و ابزار گردآوری اطلاعات شامل مدارک، مقالات و کتب مرتبط با حیطه موضوع مورد مطالعه و همچنین مصاحبه بوده است. ابتدا مطالعات و نظریات پیشین، مورد مطالعه قرار گرفته است و پس از آن به تحلیل آموزش در ایران معاصر پرداخته شده است تا جایگاه توجه به موضوع خلاقیت و درس‌های مرتبط با آن که سبب ایجاد اثر هنری و پرورش هنرمند می‌شود، بررسی شود. نتایج نشان داده‌اند که فلسفه حاکم بر آموزش در ایران معاصر، در برخی از دوره‌های تحصیلی تنها پراگماتیسم یا عمل‌گرایی و در برخی دیگر، تنها ایده‌آلیسم یا آرمان‌گرایی است و به منظور آموزش صحیح به فرد باید به هر دو مکتب فکری توجه گردد.

واژگـان کلـیدی: مکتب فکری، آموزش، برنامه آموزشی، خلاقیت، پراگماتیسم، ایده‌آلیسم.

۱- دانشجوی دکتری معماری، گروه معماری، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران، (نویسنده مسئول)
kimia.tabibzadeh@yahoo.com
۲- استادیار، عضو هیئت علمی گروه معماری، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران

۱- مقدمه

با ورود به هزاره سوم، نظام‌های آموزشی نقش حائز اهمیتی را در تربیت و پرورش نیروی انسانی و رشد و توسعه اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی کشورها ایفاء می‌نمایند. بر این اساس، یکی از راه‌هایی که می‌توان به وسیله آن به تحقق توسعه امیدوار بود، برنامه‌ریزی‌های آموزشی صحیح و اصولی منابع و به ویژه منابع انسانی هر کشور و استفاده بهینه از آن‌ها می‌باشد (چرابین و دیهیم، ۱۳۹۵). کودکان از ابتدای زندگی خویش در حال آموزش هستند. مهد کودک‌ها و پیش‌دبستانی‌ها، ابتدایی‌ها، دبیرستان‌های متوسطه اول و متوسطه دوم و در نهایت دانشگاه، به ترتیب فضاهای آموزشی آن‌ها هستند. اینکه بهزیستی و آموزش و پرورش چه تدابیری برای شیوه آموزش افراد در نظر گرفته، بسیار حائز اهمیت است؛ زیرا دانش‌آموزان مانند بذر گل‌های یک باغ هستند که اگر به آن‌ها به درستی رسیدگی نشود، حاصل، باغ گلی پژمرده است. مقاله پیش رو با هدف بررسی آموزش در ایران معاصر و تحلیل آن بر اساس مکاتب فکری حاکم بر آموزش و پرورش و پس از آن، مشخص نمودن تأثیر این برنامه‌های آموزشی بر خلاقیت انجام شده است. این مقاله در صدد پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر می‌باشد: ۱- چه فلسفه‌هایی در تدوین برنامه آموزشی محصلان از مهد کودک تا دانشگاه در ایران، حاکم است؟ ۲- این مکتب‌های فکری حاکم بر برنامه‌های آموزشی در چه دوره‌هایی، در جهت رشد و پرورش خلاقیت محصلان است؟

۲- پیشینه پژوهش

صفارحیدری و حسین نژاد (۱۳۹۳) با روش تحلیلی و انتقادی به بررسی امکان و یا امتناع تحقق عدالت آموزشی در سند تحول بنیادین نظام آموزش و پرورش ایران پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که تحقق عدالت آموزشی مستلزم وجود رویکرد معنوی و و تکثرگرا به انسان و جامعه می‌باشد. ارجمند قجور و ارجمندی (۱۳۹۷) با روش پژوهش پیش‌آزمون- پس آزمون با گروه کنترل و اجرای آزمون خلاقیت تورنس، ۵۰ نفر از دانش‌آموزان ابتدایی مناطق روستایی شهرستان ارومیه در سال تحصیلی ۱۳۹۳-۱۳۹۴ را مورد آزمون قرار داده‌اند. نتایج حاکی از آن است که گنجاندن برنامه‌های پرورش خلاقیت در برنامه درسی هنر بر میزان خلاقیت دانش‌آموزان اثرگذار است. گودرزی (۱۳۹۲) بیان کرده است که در سند چشم‌انداز آموزش و پرورش توجه خاصی به تربیت بدنی شده است و از آن به عنوان وسیله‌ای برای تعلیم و تربیت دانش‌آموزان استفاده شده است که اگر به شیوه صحیح مورد توجه و استفاده قرار گیرد، ثمرات مطلوبی در پی خواهد داشت.

۳- روش پژوهش

روش تحقیق این پژوهش، از نوع کاربردی و کیفی است که به روش توصیفی- تحلیلی صورت گرفته است. روش گردآوری اطلاعات به صورت مطالعات کتابخانه‌ای و ابزار گردآوری اطلاعات شامل مدارک، مقالات و کتب مرتبط با حیطه موضوع مورد مطالعه بوده است. ابتدا مطالعات و نظریات پیشین، مورد مطالعه قرار گرفته است و پس از آن به تحلیل روش و برنامه آموزشی فرد از مهدکودک تا دانشگاه در ایران پرداخته شده است. در انتها سعی شده است تا با انطباق این برنامه‌های آموزشی با مکتب‌های فکری آموزش و پرورش، روند فلسفه حاکم بر آموزش و برنامه آموزشی در ایران استخراج گردد و جایگاه توجه به موضوع خلاقیت و درس‌های مرتبط با آن که سبب ایجاد اثر هنری و پرورش هنرمند می‌شود، بررسی شود.

۴- مبانی و چارچوب نظری

۴-۱- هنر و خلاقیت

هنر، واژه کهن اوستایی می‌باشد. از «هو» به معنای خوب و «نر»، به معنای مردانگی و توانایی پیوند یافته است. هونر به معنای «خوب توانی» به‌کار رفته است. در زبان یونانی واژه‌ای برایش نیست و در زبان فرنگی، «آرت» به معنای صنعت و در برخی مواقع، هنر تازه است و برای معنی هنر، رسا نیست. در زبان عربی نیز، واژه‌ای برایش نیست و برای هنر، واژه «الفن» را از زبان فارسی گرفته‌اند و آن را «الفنون الجمیله» گویند. در زبان اروپایی، منظور از «آر» یا «آرت»، بیش‌تر هنر نقاشی است و بعد آن را به پیکرسازی و شعر و موسیقی نسبت داده‌اند و هنر را در هفت رشته: نقاشی، موسیقی، رقص، نمایش، پیکرتراشی و ساختمان، شعر و خطابه دانسته‌اند (یکتایی، ۱۳۵۰). هنر در جهت معنابخشی به زندگی و فعل انسانی و در جهت تجلی کالبدی و عینی بخشیدن به باورها و تمایلات انسانی است که شکل می‌گیرد. هنر می‌تواند به آرزوهای انسان جامه عمل بپوشاند و می‌تواند زبان انسان باشد. انسان چون خلیفه الله است، دارای مرتبه‌ای از خلاقیت است. خلاقیت به معنای چیز تازه‌ای خلق کردن است. ابداع و نوجویی به دو دیدگاه اصلی: ۱- حیات‌گرایی (باور هنرمند به اصالت حیات و اصولی جاوید است که برای درک هستی و حیات، ایفاء نقش می‌کند) و ۲- مرگ‌گرایی (باور به پایان بودن مرگ و اعتقاد به در تغییر بودن مداوم)، وابسته است. مرگ‌گرایی نیز، خود دارای دو دیدگاه

است: ۱- باور به تغییر از حالتی به حالت دیگر و ۲- پایان‌پذیر بودن نابودی و فنا. همه این دیدگاه‌ها، می‌توانند باعث خلق چیز تازه و نو شوند (نقی‌زاده، ۱۳۸۲).

گیزلین[1] (۱۹۵۴)، خلاقیت را ارائه کیفیت‌های جدید از مفاهیم و معانی و مدنیک[2] (۱۹۶۲)، خلاقیت را شکل دادن به عناصر متداعی به صورت ترکیبات نو که با الزامات خاصی مطابق یا به شکلی مفید است، بیان کرده است. تایلور[3] (۱۹۸۸)، خلاقیت را شکل‌دادن تجربه‌ها در سازمان‌بندی‌های نو می‌داند (حسینی، ۱۳۹۴: ۲۳). بروز خلاقیت به منظور شکوفایی استعدادهای فردی، هدف بسیاری از جوامع انسانی است. امروزه شرایط حاکم بر جهان، انسان‌ها را به خودشکوفایی، خلاقیت و کشف استعدادها تشویق می‌کند. از طرفی، خلاقیت با رشد جسمی کودک، تقلیل می‌یابد؛ اما اگر هنرمند بزرگ‌سال بتواند از تخیل و خلاقیت پرشور کودک بهره‌مند شده و با توانمندی‌های اجرایی بالغ درون و مصلحت‌اندیشی‌های والد درون بیامیزد، می‌تواند به شکوفایی در جریان خلق و آفرینش، نائل آید. بسیاری از نظریه‌پردازان اعتقاد دارند که خلاقیت، امری معنوی و باطنی است که به این موضوع در آیات قرآنی نیز اشاره شده است (دهقانپور و اسلامی، ۱۳۸۸). هنر، پرورش‌دهنده خلاقیت است. پرورش و افزایش تجربه‌های حسی (بینایی، لامسه و غیره) سبب بروز آن می‌گردد. هرچه این امکانات افزایش یابد، قدرت تخیل نیز ارتقاء می‌یابد (تسلیمی، ۱۳۹۰). در طول نیم قرن گذشته، برنامه‌های آموزشی زیادی در نظر گرفته شده که به منظور توسعه ظرفیت‌های خلاقیت پیشنهاد شده‌اند (Scott et al, 2004). هنر، موسیقی، رقص/ حرکت، نمایش (تئاتر) و شعر یا نوشته خلاق، بر میزان خلاقیت اشخاص تأثیرگذار هستند (Chibbaro & Heather, 2011). بازی و قصه‌گویی، روشی فعال برای رشد و پرورش قوه خلاقیت و افزایش سطح تفکر است (Pellegrini et al ,2004).

نوری (۱۳۸۲) شکل‌گیری یک اثر هنری را به سه مرحله اصلی تقسیم کرده است: الف) انفعال: انفعال هنرمند، اولین مرحله خلق یک اثر هنری است. در این مرحله، در لحظه‌ای خاص، امری در ذهن هنرمند جرقه می‌زند و سوژه‌ای خلق می‌شود. انفعال یا درک یا دریافت هنری، مهم‌ترین بخش ایجاد یک اثر هنری است که هرچه ذهن هنرمند توانمندتر باشد، دید هنری‌اش نیز قوی‌تر خواهد بود. هرچه تفکری قوی‌تر داشته باشد، شاهکارش ماندگارتر خواهد شد. مهم‌ترین منابع تغذیه ذهن هنرمند شامل: ۱- تجربه زندگی، ۲- مشاهده مستقیم و ۳- میدان مطالعه، می‌باشد. در دسترس‌ترین و مهم‌ترین عامل تقویت فکر و اندیشه، میزان لمس کردن اطراف و خوب دیدن جهان می‌باشد که خلق اثر را به واقعیت نزدیک‌تر خواهد کرد (هنرمندانی که جنگ را خودشان تجربه کرده‌اند، می‌توانند به ایجاد آثار هنری اعم از فیلم و داستان و غیره بپردازند). این نکته مهم است که زندگی، بزرگ‌ترین شکارگاه سوژه است و یک هنرمند سعی می‌کند همیشه به دنبال گسترش تجربه زندگی باشد. مشاهده و لمس دنیای اطراف مانند طبیعت بکر، انسان‌های متفاوت، بیماری‌های جسمی و روانی، دیدن حوادث طبیعی و غیرطبیعی و آثار هنری دیگر هنرمندان، قوه تخیل را ارتقاء می‌بخشد و هنرمند را تواناتر می‌کند. خلق اثر هنری، نیازمند مطالعه مستمر و جدی است. مطالعه آثار ادبی، فلسفی، علمی، سیاسی، فرهنگی، مطالعه زندگی‌نامه‌ها و سفرنامه‌ها و خاطرات، خواندن گزارش و خبرها، تاریخ حکایات، افسانه‌ها و اساطیر، مطبوعات و غیره، شاید مهم‌ترین منبع پس از تجربه زندگی، مطالعه باشد. این مطالعه است که اهمیت منابع دیگر را معنا می‌بخشد. ب) فعالیت: دومین مرحله از ایجاد اثر هنری، کار کردن بر روی یک سوژه است. این مرحله، مرحله عرق‌ریزان روح است. تفاوت یک هنرمند واقعی با فردی که تنها استعداد هنری دارد، در این مرحله است. هنرمند واقعی برخلاف شخصی که استعداد هنری دارد و دست به عمل نزده، با زحمت بسیار زیاد، کار خلق اثر را به انجام می‌رساند. او سوژه را مدت‌ها پرورش می‌دهد تا آمادگی پیدا کند و سپس آن را پرداخت کند و دست به تولید می‌زند. پ) عرضه: در این مرحله، اثر هنری در جمع هنرمندان عرضه می‌شود تا، محک خورده و مورد نقد و تحلیل قرار گیرد. از طرف دیگر، هنرمند با ارائه اثرش حرفش را منتقل نموده، بار سنگینی از روی دوشش برداشته می‌شود، اصلاحاتش را انجام می‌دهد و دوباره منتظر جوانه زدن فکری تازه به منظور ایجاد اثری دیگر می‌شود (نوری، ۱۳۸۲).

بوذری‌نژاد (۱۳۹۰)، شکل‌گیری یک اثر هنری را این‌گونه شرح داده است: هنرمندی می‌خواهد صورت زیبایی را در جهان خارج خلق کند. آن صورت زیبا به عقل او رفته و پس از آن، صورت زیبایی با جزئیات ترسیم می‌شود. آن‌گاه آن شیء که در خیال او هست، در شیء مادی ترسیم می‌گردد. هنر، ساختن صورت‌های زیبایی است که، در اندیشه و نیروی تخیل هنرمند قرار دارد که به دو طریق روی می‌دهد: ۱- تقلید از طبیعت، ۲- تقلید از باطن و ملکوت طبیعت. در اولی، چیزی که پدید می‌آید، پایین‌تر از صورت اولی است؛ زیرا صورت را از جهانی پایین‌تر اخذ کرده و پس از طی مراحل عقل و تخیل در اثر هنری (ماده)، متجلی می‌کند. از عالمی پست‌تر تقلید کرده و در نهایت زیبایی اثر هنری از زیبایی عقلی و خیالی اندیشه هنرمند پایین‌تر است. چون طبیعت، ظاهر و باطن دارد، اگر هنرمندی باطن را بشناسد و کمال و فضایل طبیعت را مشاهده کند، شیء‌ای که می‌آفریند، اثری و مثالی از آن

1 Ghiselin
2 Mednick
3 Taylor

صورت ملکوتی است؛ نه صورتی که در طبیعت وجود دارد و هنرمند با اثر هنری خود، کاستی و زشتی را از چهره طبیعت می‌زداید. پس هنرمند با تقلید از باطن طبیعت، نقص را از چهره طبیعت می‌زداید (بوذری‌نژاد، ۱۳۹۰).

۴-۲- مکاتب فکری آموزش و پرورش

حجت (۱۳۹۳) بیان کرده است که جامعه سنتی آن جامعه‌ای است که در آن، اصول ثابت و پابرجای اعتقادی، اخلاقی و عرفی، حاکم و جاری است. جامعه‌ای سنتی است که وحدت‌طلب و آرمان‌خواه باشد. سید حسین نصر، جامعه سنتی را جامعه‌ای وحیانی و دینی می‌داند و می‌گوید: «هر جا سنت تمام عیاری وجود داشته باشد، لازمه‌اش چهار چیز است که عبارتند از: منبع الهام، یا به تعبیری ملموس‌تر وحی؛ جریانی از تأثیر یا لطف الهی از آن منبع که بی‌وقفه از طریق مجاری مختلفی منتقل می‌شود؛ راه اثبات که هنگامی صادقانه دنبال شود، سوژه انسانی را به مقاماتی پی در پی رهنمون می‌گردد که در آن می‌تواند حقایقی را که از طریق وحی ابلاغ شده است، فعلیت بخشد؛ سرانجام تجسم صوری آن سنت در آموزه‌ها، هنرها، علوم و دیگر عناصر است که روی هم رفته سرشت یک تمدن طبیعی را تعیین می‌کنند». از طرفی، جامعه مدرن، جامعه‌ای است که در آن حکم مدرنیته جاری است. ویژگی مدرن، استقبال از چیزی بدیع به دلیل تازه بودن و جدید بودن آن نیست؛ بلکه با فرض بازاندیشی درباره همه چیز است. از نظر هایدگر، ملاک و مرکز تمامی چیزها در جامعه مدرن، شخص انسان است. شارل بودلر[1]، مدرن بودن را جنگیدن با تمامی آن چیزی می‌داند که از گذشته در زندگی نو باقی مانده است (حجت، ۱۳۹۳: ۳۷-۴۳). پس می‌توان گفت که دو دسته متفاوت از تفکر یعنی سنت و بداعت می‌تواند بر جامعه حاکم گردد، در ادامه به بررسی مکاتب فکری حاکم بر آموزش و پرورش پرداخته شده است تا مشخص گردد که در ایران چه مکتب فکری بر آموزش حاکم است و این مکتب فکری در جهت جامعه سنتی است یا جامعه مدرن.

آرمان‌گرایی[2]، واقع‌گرایی[3]، طبیعت‌گرایی[4]، عمل‌گرایی[5]، پیشرفت‌گرایی[6] و وجودگرایی[7]، مکاتب فلسفی آموزش و پرورش می‌باشند. در جدول شماره یک، خلاصه‌ای از اهداف و برنامه درسی این مکاتب فلسفی ارائه شده است.

جدول ۱: اهداف و برنامه‌درسی مکاتب فکری آموزش و پرورش (منبع: نگارندگان)

مکتب فکری	اهداف این مکتب فکری	برنامه درسی این مکتب فکری
آرمان‌گرایی	۱- تحقق بخشیدن استعدادهای بالقوه در طبیعت انسانی. ۲- آشنایی دانش‌آموزان با چکیده سرمایه فرهنگی برای گسترش آن توسط آن‌ها (گوتک، ۱۳۸۹: ۳۷).	ریاضیات و فیزیک، زیست‌شناسی، روان‌شناسی، ادبیات و هنر، دستور زبان و تاریخ (شعاری‌نژاد، ۱۳۸۹: ۴۰۰).
واقع‌گرایی	۱- پرورش قوه عقل از راه مطالعه رشته‌های سازمان‌یافته علم و دانش. ۲- تشویق انسان‌ها به تعریف (تشخص) خویش از طریق صورت‌بندی انتخاب‌های خویش به شیوه‌ای عقلانی و شکوفا ساختن خویشتن از طریق فعلیت بخشیدن استعدادهای خویش (گوتک، ۱۳۸۹: ۶۵).	ترتیب اولویت دروس: ۱- علوم و ریاضیات، ۲- علوم انسانی و اجتماعی، ۳- ارزش‌ها (مانند هنرهای زیبا و اخلاق) (شعاری‌نژاد، ۱۳۸۶: ۴۰۹).
طبیعت‌گرایی	آماده‌سازی فرد برای سازگاری با اوضاع و شرایط محیط به دلیل انعطاف‌پذیر بودن رفتار انسان (شعاری‌نژاد، ۱۳۸۶: ۴۳۶).	یادگیری از طریق تجربه حسی محیط (گوتک، ۱۳۸۹: ۱۱۲).
عمل‌گرایی	تندرستی، کسب مهارت‌های حرفه‌ای، یادگیری چگونگی صرف اوقات فراغت، توانایی برخورد با مسائل اجتماعی (شعاری‌نژاد، ۱۳۸۶: ۴۴۷).	تعریف گروهی از اهداف اجتماعی، ابزار خلاقیت برای رشد مهارت‌های نو (شعاری‌نژاد، ۱۳۸۶: ۴۴۸).
وجودگرایی	رشد و گسترش آگاهی شخص، ایجاد فرصت برای انتخاب آزاد و اخلاقی، ترغیب خودشناسی و رشد حس مسئولیت فردی (شعاری‌نژاد، ۱۳۸۶: ۵۴۰).	فعال بودن برنامه درسی، آزادی دانش‌آموز برای فعالیت در گروه یا تنها، تأکید بر موضوعات: تاریخ، ادبیات، زبان، ریاضی و علوم و غیره و مطالعات انسان‌گرایانه مانند: تاریخ، هنر، ادبیات، فلسفه و مذهب (شعاری‌نژاد، ۱۳۸۶: ۵۴۰؛ گوتک، ۱۳۸۹: ۱۷۹).

پیشرفت‌گرایی، حاصل از دو مکتب فکری «واقع‌گرایی» و «عمل‌گرایی» است که در واقع، جنبه افراطی عمل‌گرایی آموزش و پرورش می‌باشد که بر مبنای: ۱- آزادی رشد طبیعی (رفتار شاگرد باید به دست خود او و مطابق با نیازهای جامعه باشد نه مطابق با قوانین اختیاری)، ۲- علاقه (۱- تماس مستقیم و غیرمستقیم با جهان و فعالیت‌های آن و استفاده از تجربه به دست آمده و ۲-

1 Charles Pierre Baudelaire
2 Idealism
3 Realism
4 Naturalism
5 Pragmatism
6 Progressivism
7 Existentialism

استفاده از دانش به دست آمده و ایجاد پیوند بین موضوعات و ۳- آگاهی از دستاورد)، ۳- راهنما بودن معلم نه کارفرما بودن وی، ۴- مطالعه علمی رشد شاگرد (پرونده‌هایی شامل گزارش‌های عینی و ذهنی از ویژگی‌های جسمی، عقلانی و فکری و اجتماعی شاگرد)، ۵- توجه به هر آن چیزی که بر رشد جسمانی کودک، تأثیرگذار است (تندرستی، نخستین هدف دوره کودکی)، ۶- همکاری خانه و مدرسه برای برآورده‌ساختن نیازهای زندگی کودک و ۷- مدرسه پیش‌رو (مدرسه، آزمایشگاهی برای تشویق افکار ارزش‌مند باشد) می‌باشد. «تجربه» و «آزمایش» در این مکتب فکری، دو اصل کلیدی تعلیم و تعلم می‌باشد. بانو مونته سوری در این زمینه فعالیت‌هایی انجام داده است و روش تربیتی خویش را مرکب از : ۱- مشاهده، ۲- آزمایش و ۳- تجزیه و تحلیل، دانسته که ملقب به «روش علمی» است (شعاری‌نژاد، ۱۳۸۶: ۴۸۱-۴۸۷). مونته سوری در کتاب «راز کودکی» نوشته است که: «بنابراین برای ما روشن می‌شود که رشد جسمی، تصادفی و اتفاقی صورت نمی‌گیرد و با محرک‌های جهان خارج ایجاد نمی‌شود. این امر از طریق حساسیت‌های زودگذر، محرک‌های مربوط به اکتساب مشخصات و خصوصیات مشخص تحت تأثیر قرار می‌گیرد» (صمدی، ۱۳۹۳: ۱۶۴).

۴-۳- آموزش در ایران

حجت (۱۳۹۳) بیان کرده است که عمل، تمرین مداوم و منظم حرفه‌ای و انجام کارِ دستی (عملی) به وسیله مواد لازم منطبق با طرح‌ها و نقشه‌ها است و نظر، توانایی شرح و بسط دادن اصول، تناسبات، اندازه‌ها در دستاوردها و محصولات باارزش می‌باشد و تنها اشخاصی موفق هستند که هم دارای توانایی نظری و هم دارای توانایی عملی باشند (حجت، ۱۳۹۳: ۱۱۵). در کشور ایران، آموزش در مهدکودک‌ها، مدارس ابتدایی، مدارس مقطع متوسطه اول و دوم و دانشگاه‌ها انجام می‌پذیرد. برنامه مهد کودک‌ها با یکدیگر متفاوت است، اما تقریباً همگی بازی محور و بر پایه خلاقیت و آزمایش توسط خود کودکان انجام می‌گردد. جدول شماره دو، برنامه درسی مهد کودک و پیش‌دبستانی و مقطع ابتدایی در ایران را نشان می‌دهد.

جدول ۲: برنامه درسی مهد کودک و پیش‌دبستانی و مقطع ابتدایی (پرتال اینترنتی کودک من، دسترسی در ۸ آذر ماه ۱۳۹۸؛ زیانی، ارتباط شخصی،۱۱ آذرماه، ۱۳۹۸؛ پرتال اینترنتی گروه آموزشی مقطع ابتدایی منطقه هیر، دسترسی در ۱۱ آذر ماه ۱۳۹۸)

مقطع آموزشی		برنامه درسی
مهد کودک و پیش‌دبستانی		ورزش صبحگاهی، خواندن شعرهای فارسی و لاتین، مهارت‌های زندگی، تغذیه، مفاهیم علوم (شامل: گیاه، جانور و انسان‌شناسی)، خلاقیت، موسیقی، قصه‌گویی، زبان، آشنایی با مشاغل، کنفرانس و آزمایش‌ها، کار با سفال، ژیمناستیک، کلاژ، اسکیت، باله، اسباب بازی و غیره.
ابتدایی	اول	قرآن، فارسی (خواندن و درک مطلب)، هنر (نقاشی، خطاطی و کاردستی)، علوم تجربی و بهداشت، ریاضی، ورزش
	دوم	قرآن، هدیه‌های آسمانی، انشاء فارسی، املاء، فارسی (خواندن و درک مطلب)، هنر (نقاشی، خطاطی و کاردستی)، علوم تجربی و بهداشت، ریاضی، ورزش
	سوم	قرآن، هدیه‌های آسمانی، انشاء فارسی، املاء، فارسی (خواندن و درک مطلب)، مطالعات اجتماعی، هنر (نقاشی، خطاطی و کاردستی)، علوم تجربی و بهداشت، ریاضی، ورزش
	چهارم	قرآن، هدیه‌های آسمانی، انشاء فارسی، املاء، فارسی (خواندن و درک مطلب)، مطالعات اجتماعی، هنر (نقاشی، خطاطی و کاردستی)، علوم تجربی و بهداشت، ریاضی، ورزش
	پنجم	قرآن، هدیه‌های آسمانی، انشاء فارسی، املاء، فارسی (خواندن و درک مطلب)، مطالعات اجتماعی، هنر (نقاشی، خطاطی و کاردستی)، علوم تجربی و بهداشت، ریاضی، ورزش
	ششم	قرآن، هدیه‌های آسمانی، انشاء فارسی، املاء، فارسی (خواندن و درک مطلب)، مطالعات اجتماعی، هنر (نقاشی، خطاطی و کاردستی)، علوم تجربی و بهداشت، ریاضی، ورزش، تفکر و پژوهش، کار و فناوری

در جدول سه، برنامه درسی مقطع متوسطه اول مشخص است. برنامه درسی مقطع هفتم و هشتم مشابه است و در مقطع نهم، دانش‌آموزان به جای درس تفکر و سبک زندگی، درس آمادگی دفاعی را فرا می‌گیرند.

جدول ۳: برنامه درسی مقطع متوسطه اول (وب سایت اینترنتی دایا افزار، دسترسی در ۸ آذر ماه ۱۳۹۸)

متوسطه اول	برنامه درسی
هفتم	قرآن، معارف اسلامی، زبان و ادبیات فارسی، عربی، زبان خارجه، علوم تجربی، ریاضی، تربیت بدنی و سلامت، مطالعات اجتماعی، فرهنگ و هنر، کار و فناوری، تفکر و سبک زندگی
هشتم	قرآن، معارف اسلامی، زبان و ادبیات فارسی، عربی، زبان خارجه، علوم تجربی، ریاضی، تربیت بدنی و سلامت، مطالعات اجتماعی، فرهنگ و هنر، کار و فناوری، تفکر و سبک زندگی
نهم	قرآن، معارف اسلامی، زبان و ادبیات فارسی، عربی، زبان خارجه، علوم تجربی، ریاضی، تربیت بدنی و سلامت، مطالعات اجتماعی، فرهنگ و هنر، کار و فناوری، آمادگی دفاعی

برنامه درسی مقطع متوسطه دوم در جدول چهار مشخص است که شامل مقاطع دهم، یازدهم و دوازدهم در رشته‌های تحصیلی ریاضی، تجربی، انسانی، معارف و فنی و حرفه‌ای و کاردانش، می‌باشد.

جدول ۴: برنامه درسی مقطع متوسطه دوم (سیوکی، ۱۳۹۴)

مقطع متوسطه دوم		برنامه درسی	مقطع متوسطه دوم		برنامه درسی
دهم	ریاضی	تعلیمات دینی، عربی، زبان قرآن، فارسی، نگارش، زبان خارجی، جغرافیای عمومی و استان‌شناسی، تربیت بدنی، آمادگی دفاعی، درس انتخابی، ریاضی، هندسه، فیزیک، شیمی، آزمایشگاه علوم تجربی	دوازدهم	ریاضی	تعلیمات دینی، عربی، زبان قرآن، فارسی، نگارش، زبان خارجی، علوم اجتماعی، تربیت بدنی، سلامت و بهداشت، مدیریت خانواده و سبک زندگی، حسابان، هندسه، ریاضیات گسسته، فیزیک، شیمی
	تجربی	تعلیمات دینی، عربی، زبان قرآن، فارسی، نگارش، زبان خارجی، جغرافیای عمومی و استان‌شناسی، تربیت بدنی، آمادگی دفاعی، درس انتخابی، ریاضی، فیزیک، شیمی، زیست‌شناسی، آزمایشگاه علوم تجربی		تجربی	تعلیمات دینی، عربی، زبان قرآن، فارسی، نگارش، زبان خارجی، علوم اجتماعی، تربیت بدنی، سلامت و بهداشت، مدیریت خانواده و سبک زندگی، ریاضی، فیزیک، شیمی، زیست‌شناسی
	انسانی	تعلیمات دینی، عربی، فارسی، نگارش، علوم و فنون ادبی، زبان خارجی، ریاضی و آمار، تربیت بدنی، آمادگی دفاعی، درس انتخابی، تاریخ، جامعه‌شناسی، جغرافیای عمومی و استان‌شناسی، اقتصاد، منطق		انسانی	تعلیمات دینی، عربی، فارسی، نگارش، علوم و فنون ادبی، زبان خارجی، ریاضی و آمار، تربیت بدنی، سلامت و بهداشت، مدیریت خانواده و سبک زندگی، تاریخ، جامعه‌شناسی، جغرافیا، مطالعات فرهنگی، فلسفه
	معارف	علوم و معارف قرآنی، اصول عقاید، احکام، اخلاق، عربی، فارسی، نگارش، علوم و فنون ادبی، زبان خارجی، ریاضی و آمار، تربیت بدنی، آمادگی دفاعی، درس انتخابی، تاریخ، جامعه‌شناسی، جغرافیای عمومی و استان‌شناسی، منطق		معارف	علوم و معارف قرآنی، اصول عقاید، احکام، اخلاق، عربی، فارسی، نگارش، علوم و فنون ادبی، زبان خارجی، ریاضی و آمار، تربیت بدنی، سلامت و بهداشت، مدیریت خانواده و سبک زندگی، تاریخ، جریان‌شناسی اندیشه‌های معاصر، فلسفه
	فنی حرفه‌ای و کاردانش	تعلیمات دینی، عربی، زبان قرآن، فارسی، زبان خارجی، جغرافیای عمومی و استان‌شناسی، تربیت بدنی، الزامات محیط کار، درس پایه، کارگاه (۱۶ واحد)، دانش فنی پایه، درس مشترک گروه		فنی حرفه‌ای و کاردانش	تعلیمات دینی، عربی، زبان قرآن، فارسی، زبان خارجی، جغرافیای عمومی و استان‌شناسی، الزامات محیط کار، درس پایه، کارگاه (۱۶ واحد)، دانش فنی پایه، درس مشترک گروه

مقطع متوسطه دوم		برنامه درسی
یازدهم	ریاضی	تعلیمات دینی، عربی، زبان قرآن، فارسی، نگارش، زبان خارجی، تاریخ معاصر، تربیت بدنی، انسان و محیط زیست، درس انتخابی، حسابان، هندسه، آمار و احتمال، فیزیک، شیمی، آزمایشگاه علوم تجربی، زمین‌شناسی
	تجربی	تعلیمات دینی، عربی، زبان قرآن، فارسی، نگارش، زبان خارجی، تاریخ معاصر، تربیت بدنی، انسان و محیط زیست، درس انتخابی، ریاضی، فیزیک، شیمی، زیست‌شناسی، آزمایشگاه علوم تجربی، زمین‌شناسی
	انسانی	تعلیمات دینی، عربی، فارسی، نگارش، علوم و فنون ادبی، زبان خارجی، ریاضی و آمار، تربیت بدنی، انسان و محیط زیست، درس انتخابی، تاریخ، جامعه‌شناسی، جغرافیا، روان‌شناسی، فلسفه
	معارف	علوم و معارف قرآنی، اصول عقاید، احکام، اخلاق، عربی، فارسی، نگارش، علوم و فنون ادبی، زبان خارجی، ریاضی و آمار، تربیت بدنی، انسان و محیط‌زیست، درس انتخابی، تاریخ، مطالعات فرهنگی، اقتصاد، فلسفه، روان‌شناسی
	فنی حرفه‌ای و کاردانش	تعلیمات دینی، عربی، زبان قرآن، فارسی، زبان خارجی، علوم اجتماعی، تربیت بدنی، انسان و محیط زیست، درس انتخابی، کارگاه نوآوری و کارآفرینی، کاربرد فناوری‌های نوین/ مدیریت تولید، درس پایه، کارگاه (۱۶ واحد)

مطابق با سند تحول بنیادین آموزش و پرورش، وزارت آموزش و پرورش مهم‌ترین نهاد تعلیم و تربیت رسمی عمومی، متولی فرآیند تعلیم و تربیت در همه ساحت‌های تعلیم و تربیت، قوام‌بخش فرهنگ عمومی و تعالی‌بخش جامعه اسلامی بر اساس نظام معیار اسلامی، با مشارکت خانواده، نهادها و سازمان‌های دولتی و غیردولتی می‌باشد و تحقق ارزش‌ها، اهداف . آرمان‌های متعالی انقلاب اسلامی مستلزم تلاش همه جانبه در تمام ابعاد فرهنگی، علمی، اجتماعی و اقتصادی است. در تهیه سند ملی تحول بنیادین

آموزش و پرورش تلاش شده تا با الهام‌گیری از اسناد بالادستی و بهره‌گیری از ارزش‌های بنیادین آن‌ها و توجه به اهداف راهبردی نظام جمهوری سالامی ایران، چشم‌انداز و اهداف تعلیم و تربیت در ۱۴۰۴ هجری شمسی تبیین شود (سند تحول بنیادین آموزش و پرورش)، بنابراین می‌توان بیان کرد که مکتب فکری حاکم بر برنامه درسی مدارس در ایران معاصر، آرمان‌گرایی است و با توجه به احترام به سنت‌ها در این جامعه، ایران جامعه‌ای سنتی است نه مدرن.

پلاتو[1] (۲۰۰۱) بیان کرده است که افلاطون (آرمان‌گرا)، اولین فردی است که به بررسی مفهوم عدالت و نسبت آن با تربیت پرداخته است. کتاب جمهوری وی، اولین کتابی است که در آن از نقش نهادهای آموزشی برای برپا ساختن یک جامعه آرمانی با هدف تأمین سعادت فرد و جمع سخن گفته شده است. مطابق با نظر افلاطون، فرد باید پنجاه سال آموزش ببیند تا به مقام شایسته دانایی و زمامداری نائل گردد. عدالت برای افلاطون فردی نیست، بلکه به چگونگی حیات جامعه وابسته است (صفارحیدری و حسین‌نژاد، ۱۳۹۳).

۴-۳-۱- آموزش در ایران و ارتباط آن با خلاقیت دانشجویان معماری

افرادی که دارایِ نیم‌کرهِ فعالِ راستِ مغز هستند، دارای قدرت تخیل و خلاقیت و علاقه‌مند به کشف هستند، اما این موضوع در افراد با نیم‌کرهِ فعالِ چپِ مغز دیده نمی‌شود. به منظور تقویت نیم‌کره راست مغز، باید به موسیقی گوش فرا داد، نقاشی کرد و شعر خواند. رؤیاپردازی کرد و تصویر آرزوهای را دید. طراحی آموخت و رمان خواند، مشاعره کرد و بیش‌تر از گوش دادن، مشاهده کرد. آشپزی کرد و تلویزیون دید و بازی‌های خلاقانه‌ای مانند خط و نقطه انجام داد (قهرمانی دهبکری، ۱۳۹۷: ۱۲۸-۱۳۲). آموزش و پرورش هر جامعه دارای کارکردهای متفاوت است که یکی از این کارکردها پرورش افراد متفکر و خلاق است (مهدیزاده ب، ۱۳۸۸). این نهاد نگرش‌ساز، آموزش رسمی هنر و پرورش هنرمندان آینده ایران را عهده‌دار است. آموزش و پرورش، بیش‌ترین نقش را در راه توسعه هنر، به منظور به فعلیت رساندن نبوغ هنرآموزان و تجهیز آن‌ها به اصول اولیه هنر، دارد تا سبب ایجاد آثارنوآور و نوگرا گردد، اما نبود هدف معین برای آموزش هنر در مدرسه‌ها، تأکید بر مهارت و فن، بی‌توجهی به اصول هنر گذشته ایران و بدفهمی‌ها و کج‌فهمی‌های بنیادی نسبت به ماهیت هنر و نگرش به هنر به مثابه سرگرمی و نه حوزه‌ای جهت گسترش و توسعه تفکر، دلایل اصلی ناکارآمدی آموزش هنر در مدرسه‌ها می‌باشد. باید دانست که هنر تنها مرتبط به احساسات نیست، بلکه دارای هم‌سنگ با دیگر حوزه‌های علمی دارد و ضروری است تا جایگاهی مستقل در آموزش داشته باشد (مهدیزاده الف، ۱۳۸۸).

اگر اجازه دهیم که کودکان با معیارهای کاملاً معین و با آزادی کامل با مواد اولیه هنری کار نمایند، از ذهنی فعال برخوردار خواهند شد که قادر است مشکلات را حل نماید (استرایکر و وارنر، ۱۳۹۷: ۹). متخصصان آموزش تفکر بیان کرده‌اند که زمینه و محیطی که تفکر در آن تدریس می‌گردد، در رشد و تحول فکری دانش‌آموزان مؤثر هستند (شهبازی و ربیعی، ۱۳۹۱: ۴۵). وجود فضاهایی برای قصه‌گویی، موسیقی و رقص، نویسندگی و نقاشی، کاردستی، پیکره‌سازی و سفال‌گری، بازی، آشپزی، فضاهای کار گروهی و سخنرانی، اجرای نمایش و تئاتر و فضاهای تشویق‌کننده به فعالیت‌های جمعی، از جمله عملکردهایی هستند که در صورت توجه و اختصاص فضا به آن‌ها در فضاهای آموزشی، خلاقیت کودکان را ارتقاء می‌دهند (آمابلی،۱۳۸۸: ۴۵-۴۷) و (خدایی‌فرد، اسدپور و طبیب‌زاده، ۱۳۹۸). کاوش کردن، آزمودن، تمرکز طولانی مدت بر روی یک تکلیف، آموختن با تکرار چیزی جدید، معنا بخشیدن به چیزها از طریق زبان و بازی و نظم دادن به آشفتگی و کار تازه کردن با پدیده آشنا و قدیمی، سبب خلاقیت کودکان می‌گردد (دافی، ۱۳۹۵: ۴۲). ارزیابی، ارائه پاداش، وجود رقابت و محدود نمودن انتخاب روش‌های یادگیری توسط دانش‌آموزان، سبب کشتن خلاقیت آن‌ها می‌گردد (آمابلی،۱۳۸۸: ۸۶-۹۲). شناخت‌گرایان اعتقاد دارند که آموزش خلاقیت هنگامی تحقق می‌یابد که معلم به دانش‌آموز کمک نماید تا در یادگیری مطلب جدید، تجربه‌هایی را که قبلاً آموخته است، به موضوعی جدید تبدیل نماید (شهبازی و ربیعی، ۱۳۹۱: ۳۳). اگر آزادی، علاقه، کنجکاوی و حس ماجراجویی که بچه‌ها در برخورد با هنر دارند، از بین برود، دیگر به آسانی به دست نمی‌آید. کودکانی که از ابتدا هنر را به صورت یک اثر کپی‌برداری شده می‌بینند، کم‌تر قادر خواهند بود روحیه خلاقی را که برای آفرینش آثار هنری نو و عالی و تفکری مستقل احتیاج است، به دست آورند (استرایکر و وارنر، ۱۳۹۷: ۱۲).

جان دیویی (یکی از فلاسفه مکتب عمل‌گرایی یا پراگماتیست) است که معتقد است تفکر اصیل زمانی تحقق می‌یابد که شخص با مشکلات روبه‌رو گردد و بر مبنای یک روش علمی به حل آن‌ها بپردازد. روش مشکل‌گشایی دیویی یا «عمل کامل تفکر» شامل پنج مرحله اصلی است که عبارتند از: ۱- موقعیت ابهام‌آمیز[2] که شخص در آن گرفتار است. ۲- حصر و تعریف مسئله[3] که شخص موقعیت را تحلیل کرده و آن عاملی را که مانع تداوم فعالیتش است را شناسایی می‌نماید. ۳- روشن ساختن مسئله[4] که

1 Plato
2 The problematic situation
3 Defining the problem
4 Clarification of the problem

نیازمند بررسی دقیق و ریزبینانه و موشکافانه است تا شخص، افکار، مواد و ابزارهایی را که ممکن است در حل مشکل‌اش به کارش آیند، کشف نماید. ۴- ایجاد فرضیه‌های موقت[1] که با کمک آن‌ها، شخص عباراتی مانند «اگر چنین است...پس چنان است» را به عنوان ابزارهای ممکن برای حل مشکل خویش، تشکیل می‌دهد. ۵- مرحله آزمایش کردن فرضیه[2] است. در این مرحله، شخص از طریق عمل کردن فرضیه مسئله خودش را حل می‌کند تا پیامدی حاصل گردد (گوتک، ۱۳۸۹: ۱۳۴-۱۳۵). با توجه به این توضیحات، جدول شماره پنج، مقایسه بین عقاید جان دیویی (یکی از فلاسفه مکتب عمل‌گرایی یا پراگماتیست) و آرمان‌گرایان را نشان می‌دهد.

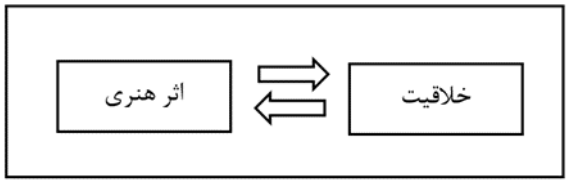
جدول ۵: مقایسه بین معیارهای آموزش در مکتب آرمان‌گرایی و عمل‌گرایی (منبع: نگارندگان برگرفته از گوتک، ۱۳۸۹: ۳۷-۴۲ و ۱۴۱-۱۴۸؛ شعاری‌نژاد، ۱۳۸۶: ۳۹۳- ۳۹۸ و ۴۶۸-۴۶۹)

آرمان‌گرایی	عمل‌گرایی
مدرسه دستاوردهای هر نسلی را به نسل بعد از آن انتقال داده و تمدن، حقیقت و معرفت را در دانش‌آموزان نهادینه می‌نماید.	مدرسه محیطی تخصصی می‌باشد که با هدف مشارکت فرهنگی عامدانه نسل جوان تأسیس شده است.
موضوعات درسی در مراحلی متوالی، انتخاب شده و تدریس می‌گردند که با رشد فرد در مراحل تحصیلی بالاتر، پیچیدگی این موضوعات درسی افزوده شده و معرفتی که در سطح بالاتر فرا گرفته می‌شود، بر معرفت قبلی محصلان می‌افزاید.	کنش‌های سه گانه مدرسه عبارتند از: ساده کردن (عوامل و دست‌اندرکاران مدرسه ، عناصری از میراث فرهنگی را برگزیده‌اند و پیچیدگی آن‌ها را متناسب با سن دانش‌آموزان کاهش داده‌اند)، پالوده کردن (مدرسه، تنها عناصری از میراث فرهنگی را انتخاب می‌کند که رشد فرد را ارتقاء می‌دهد) و متعادل نمودن میراث فرهنگی (جامعه دموکراتیک، جامعه‌ای متعادل و یکپارچه است که بر تفاهم دو سویه استوار می‌باشد و تجربه جمعی، کوششی مشترک است که همه افراد می‌توانند در تجارب یکدیگر سهیم باشند. با این حال، چنین جامعه‌ای مبتنی بر هم‌رنگی نیست و جامعه دمکراتیک، در چهارچوبی از علایق مشترک، به کثرت‌گرایی و تنوع فرهنگی احترام می‌گذارد.
روش خاص واحدی برای کلاس درس آرمان‌گرایی مشخص نیست، اما روش سقراطی که روش گفت و شنود است، مناسب است. معلم باید سؤالاتی را مطرح نماید تا آگاهی متعلم را نسبت به افکار خود، تحریک نماید و به فرآیند بحث گروهی اهتمام بورزد، اما گفت و شنود نباید به انبوهی از عقاید کورکورانه و ناآگاهانه تبدیل شود.	مدرسه و کلاس درس به مثابه جامعه‌ای هسته‌ای است که متعلمان در کنار هم به حل مسائلی می‌پردازند که همگی در آن سهیم هستند. از راه گفت و گو درباره اهداف و آرمان‌ها، دانش‌آموزان وضعیت خویش را از اشخاصی جدا کرده و به گروهی که هم‌فکر آن‌ها هستند، می‌پیوندند.
آموزش و پرورش شخص به معنای نفوذ انسان روی انسان است که در تلاش است تا فرد را به «خودشکوفایی» به کمک رهبری او برساند.	نقطه آغاز هر فعالیتی، نیازی است که متعلم حس می‌کند. این علاقه ذاتی که با نیازی حقیقی در ارتباط است، او را به انجام تلاش لازم برای ارضای نیاز و حل مسئله، ترغیب می‌نماید.
معلم باید از لحاظ عقلی و همچنین اخلاقی از محصلان برتر باشد. معلم باید دست محصل را گرفته و او را به درجات کمال برساند. معلم به مثابه باغبانی است که باید گل‌های یک گلستان (مدرسه) را پرورش دهد. معلم، محصلان را به تقلید از اشخاص بزرگ ترغیب می‌نماید.	معلم تکیه‌گاه دانش‌آموز است که یادگیری وی را هدایت می‌نماید. معلم باید با مهارت خویش، پیامدهای کار دانش‌آموزان را بسنجد تا آن‌ها دچار خطر نشوند، اما باید به آنان اجازه دهد تا مرتکب خطا شده و پیامدهای کار خویش را تجربه نمایند.
مدرسه از طریق انتقال عامدانه میراث فرهنگی به شکل برنامه‌ای منظم، متوالی و متراکم، محصلان را برای آینده آماده می‌کند.	یادگیری در مدرسه، زندگی است، نه آماده شدن برای زندگی
هدف آموزش و پرورش، کمک نمودن به رشد و تکامل ذهن و «خود» دانش‌آموزان است و تربیت انسان «خوب» بودن بر انسان «با معلومات» بودن ارجحیت دارد.	هدف آموزش و پرورش، گسترش انتقادی اندیشیدن است، نه آموختن نقطه نظری خاص.

۵- جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

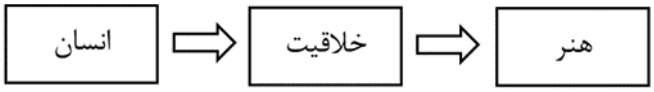
با توجه به این موضوع که هنر، مقوله‌ای غیرقابل تعریف و وابسته به مؤلفه خلاقیت است، باید گفت به دلیل اینکه خلاقیت قابل پرورش و رشد است، هنر نیز، دارای چنین ویژگی‌ای نیز هست. در واقع تمامی ویژگی‌های خلاقیت شامل: قابل پرورش بودن، وابسته به تفکر و شخصی بودن و از همه مهم‌تر، ارائه‌دهنده کیفیاتی تازه از معانی و مفاهیم، در هنر نیز هست. می‌دانیم که هنر از طریق موسیقی، معماری، هنرهای دستی (مجسمه‌سازی، شیشه‌گری و غیره)، هنرهای ترسیمی (نقاشی، خطاطی و غیره)، ادبیات (شعر و داستان، فیلم‌نامه و غیره)، رقص و هنرهای نمایشی (سینما و تئاتر و غیره)، در قالب یک اثر هنری ارائه می‌شود. لذا می‌توان گفت که این یک فرآیند یا سیکل در حال تکرار است. نمودار زیر، این رابطه دو سویه را نشان می‌دهد.

1 Constructing tentative hypotheses
2 Testing the hypothesis



نمودار ۱: رابطه دو سویه خلاقیت و اثر هنری (منبع: نگارندگان)

با این توضیح می‌توان گفت که هر عاملی که سبب کشته شدن خلاقیت فرد یا کند شدن فرآیند تفکر خلاق شود، در واقع از جمله عواملی است که بازدارنده بروز هنر و به تبع آن بازدارنده خلق یک اثر هنری می‌شود و هر عاملی که زمینه‌ساز رشد خلاقیت گردد، امکان ایجاد خلق یک اثر هنری را ارتقاء می‌دهد.



نمودار ۲: رابطه بین انسان، خلاقیت و هنر (منبع: نگارندگان)

یکی از بسترهایی که می‌تواند زمینه‌ساز تربیت افراد خلاق و به تعبیری، تربیت هنرمندان شود، مدرسه است. جدول شماره شش، بررسی واحدهای درسی مرتبط با پرورش خلاقیت و هنر دانش‌آموزان در تمامی مقاطع تحصیلی را نشان می‌دهد.

جدول ۶: بررسی واحدهای درسی مرتبط با پرورش خلاقیت و هنر دانش‌آموزان در تمامی مقاطع تحصیلی (منبع: نگارندگان)

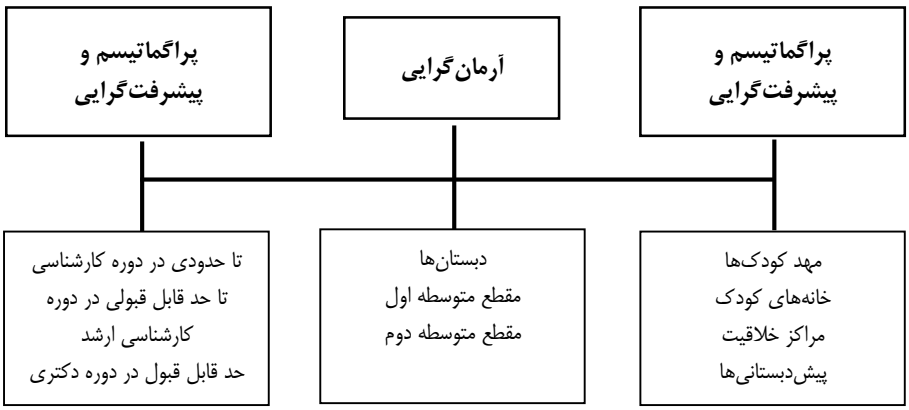
مقطع تحصیلی			واحدهای درسی					
			هنر به عنوان درس انتخابی از میان چند درس	ادبیات	انشاء	هنر (نقاشی – خطاطی – کاردستی)	فرهنگ و هنر	ورزش
ابتدایی			–	√	√	√	–	√
متوسطه اول		هفتم	–	√	–	–	√	√
		هشتم	–	√	–	–	√	√
		نهم	–	√	–	–	√	√
متوسطه دوم	دهم	ریاضی	√	√	√	–	–	√
		تجربی	√	√	√	–	–	√
		انسانی	√	√	√	–	–	√
		معارف	√	√	√	–	–	√
		فنی حرفه‌ای و کاردانش	–	√	–	–	–	√
	یازدهم	ریاضی	√	√	√	–	–	√
		تجربی	√	√	√	–	–	√
		انسانی	√	√	√	–	–	√
		معارف	√	√	√	–	–	√
		فنی حرفه‌ای و کاردانش	√	√	–	–	–	√
	دوازدهم	ریاضی	–	√	√	–	–	√
		تجربی	–	√	√	–	–	√
		انسانی	–	√	√	–	–	√
		معارف	–	√	√	–	–	√
		فنی حرفه‌ای و کاردانش	–	√	–	–	–	√

آن‌طور که مشخص است کودکان پس از آموزش در مهد کودک‌ها و پیش‌دبستانی‌هایی که عموماً با محور بازی و آموزش از طریق هنر (ساخت با مواد شکل‌پذیر، بازی، مشارکت، آشپزی و غیره) می‌گذرد، وارد دوره ابتدایی می‌شوند. در این دوره، دروس ادبیات، انشاء، هنر و خوشنویسی و ورزش از جمله دروسی هستند که می‌توانند خلاقیت کودک را پرورش دهند. در دوره متوسطه اول، دروس ادبیات، فرهنگ و هنر و ورزش و در مقطع دهم و یازدهم دوره متوسطه دوم، ادبیات و انشاء و ورزش از جمله واحدهای درسی مرتبط با پرورش خلاقیت و هنر دانش‌آموزان است (البته این دروس برای رشته فنی حرفه‌ای و کاردانش کمی متفاوت است). در مقطع دهم و یازدهم، درسی به نام درس انتخابی در نظر گرفته شده است. این درس بنا بر انتخاب مسئولان هر مدرسه می‌تواند یکی از دروس هنر، تفکر و سواد رسانه‌ای و کارگاه کارآفرینی و تولید و غیره باشد. توجه به این نکته، مهم است که هنر به عنوان یکی از دروس انتخابی در این دو مقطع تحصیلی در نظر گرفته می‌شود که معمولاً نیز انتخاب نمی‌گردد. در پایه دوازدهم نیز، دروس ادبیات، انشاء و ورزش (درس انشاء برای رشته فنی حرفه‌ای و کاردانش در نظر گرفته نشده است) مد نظر قرار گرفته‌اند.

با این تفاسیر می‌توان گفت که تربیت و پرورش هنرمند در نظام آموزش و پرورش که می‌تواند از سال‌های کودکی و نوجوانی یعنی بهترین زمان برای پرورش خلاقیت آغاز شود؛ با رشد فرد رو به افول می‌رود. فردی که در رشته‌های نظری، معارف، کاردانش و فنی حرفه‌ای تحصیل می‌نماید، اگر در اوقات فراغت خویش در کلاس‌های خلاقیتی و هنری شرکت نماید، می‌تواند تفکر خلاق خویش را پرورش داده و به یک هنرمند تبدیل گردد. با این وجود، اشخاصی که در ادامه مسیر زندگی خویش تصمیم به هنرمند شدن می‌گیرند و رشته دانشگاه خود را در زمینه هنری انتخاب می‌نمایند، لزوماً ناموفق نخواهند بود؛ زیرا انسان از اراده در کنار تفکر بهره‌مند است و با اراده خویش می‌تواند بسیاری از مرزها را در هم بشکند و حتی به یک شاعر (شخصی که در زمینه تخصصی خود به اوج رسیده و به صورت یک الگو برای سایرین درمی‌آید)، بدل شود. اما به صراحت می‌توان بیان کرد که فردی که از ابتدا با زمینه‌های تفکر خلاق رشد یافته، قطعاً زمینه هنرمند شدنش بسیار بیش‌تر از سایرین است؛ مانند بذر گیاهی که کاشته شود، هر روز آبیاری شود و خاک و نورش به صورت مرتب تأمین شود. قطعاً انتظار محصول از این زمین بسیار بیش‌تر از زمینی است که پس از کاشتن بذر، به صورت مداوم مراقبت و نگه‌داری نمی‌گردد.

گفتنی است که سند تحول بنیادین آموزش و پرورش که در سال ۱۳۹۰ به تصویب و در سال ۱۳۹۲ ابلاغ و به اجرا در آمد، بر مبنای به تحقق در آمدن اهداف، آرمان‌ها و ایده‌های انقلاب اسلامی شکل گرفته است که سمت و سویی با رویکرد ایده‌آلیسم و برتری تفکر بر تجربه و ماده دارد؛ اما به منظور تربیت آینده‌سازان این مرز و بوم و آشتی آن‌ها با تفکر خلاق و هنر، می‌بایست برنامه‌های درسی مبتنی بر فلسفه تربیتی پیشرفت‌گرایی نیز در این برنامه گنجانده شود. دیدگاه‌های مونته سوری که بر پایه روش تربیتی علمی (۱- مشاهده، ۲- آزمایش و ۳- تجزیه و تحلیل) شکل گرفت، مصداق این رویکرد می‌باشد.

باید متذکر شد که در حال حاضر، این موضوع در مهد کودک‌ها، خانه‌های کودک و پیش‌دبستانی‌ها تا حدی حل شده و امروزه حتی در ایران، مراکز خلاقیت کودکان نیز راه‌اندازی شده است. این بدین معنا است که دست‌اندرکاران این فضاهای آموزشی با هدف پرورش خلاقیت، اهداف ایده‌آلیستی خویش را از طریق آموزش با رویکرد تجربه‌گرایی و پیشرفت‌گرایی (که جنبه افراطی عمل‌گرایی است)، به منصه ظهور می‌رسانند و از طرفی دیگر، دانش‌آموزی که وارد عرصه دانشگاه شده است، رفته رفته با ادامه تحصیل در دوره کارشناسی ارشد، منطبق با برنامه‌های درسی‌اش به سمت تجربه‌گرایی و پیشرفت‌گرایی حرکت می‌کند و در دوره دکتری که پژوهش محور است، پیشرفت‌گرایی به اوج خود می‌رسد. آرمان‌گرایان بیش‌تر بر یادگیری دروس نظری که راه‌های اندیشیدن و تفکر را آموزش می‌دهند و همچنین دروس هنری که با احساسات انسان مرتبط هستند، تأکید دارند و آن‌ها برنامه درسی را شامل دروس: ریاضی، فیزیک، زیست، روان‌شناسی، ادبیات و هنر، دستور زبان و تاریخ می‌دانند. این در حالی است که اگر در برنامه درسی دانش‌آموزان، دروس مبنی بر تعاملات اجتماعی و فعالیت‌های دانش‌آموز محور نیز گنجانده شوند، زمینه پرورش خلاقیت نیز افزایش می‌یابد. این دروس می‌توانند با عنوان ترسیم خلاقانه و ساخت کاردستی در مقطع ابتدایی و پژوهش در علم فیزیک یا شیمی و غیره و ساخت ابزار و دستگاه در مقاطع متوسطه در نظر گرفته شوند. گنجاندن این دروس در برنامه درسی سبب می‌شود که دانش‌آموزان بتوانند علاوه بر پرورش تفکر دست به تجزیه و تحلیل و آزمون و خطا زده و قدرت حل مسائل کاربردی را نیز فراگیرند.



نمودار ۳: روند فلسفه حاکم در تدوین برنامه تحصیلی آموزشی ایران (منبع: نگارندگان)

منابع

۱. آمابلی، ترزا (۱۳۸۸)، شکوفایی خلاقیت کودکان و بزرگسالان (حسن قاسم‌زاده و پروین عظیمی، مترجمان)، تهران: دنیای نو.

۲. ارجمند قجور، کیومرث؛ ارجمندی، بهزاد (۱۳۹۷)، اثربخشی برنامه‌های پرورش خلاقیت در برنامه درسی هنر بر خلاقیت دانش‌آموزان دوره ابتدایی، رویش روان‌شناسی، ۷ (۴) و شماره پیاپی (۲۵)، صص ۶۵-۸۸.

۳. استرایکر، سوزان؛ وارنر، سالی (۱۳۹۷)، کلیدهای پرورش خلاقیت هنری در کودکان و نوجوانان (اکرم قیطاسی، مترجم؛ علی خاکبازان، ویراستار؛ چاپ نهم)، تهران: صابرین (کتاب‌های دانه).

۴. برنامه هفتگی مهد کودک کودک من را در سال تحصیلی ۱۳۹۵ حتماً ببینید (بی‌تا)، https://kudakeman.com/، دسترسی در ۸ آذر ماه ۱۳۹۸.

۵. بوذری‌نژاد، یحیی (۱۳۹۰)، تعریف هنر و زیبایی نزد قاضی سعید قمی. فلسفه و کلام، ۴۴(۱)، صص ۲۹-۴۲.

۶. تسلیمی، نصرالله (۱۳۹۰)، هنر؛ پرورش قوه تخیل. رشد آموزش، ۹ (۱)، صص ۱۰-۱۷.

۷. جدول مواد درسی و ساعات تدریس هفتگی دوره دوم متوسطه (بی‌تا)، http://rrk.ir/Files/Laws/، دسترسی در ۸ آذر ماه ۱۳۹۸.

۸. چرابین، مسلم؛ دیهیم، جواد (۱۳۹۵)، نقش برنامه‌ریزی آموزشی در تحقق برنامه‌های توسعه ملی با تأکید بر نظام آموزشی. فصلنامه ایده‌های نو در علوم و فناوری، ۱ (۲)، صص ۱-۱۶.

۹. حجت، عیسی (۱۳۹۳). سنت و بدعت در آموزش معماری (چاپ دوم)، تهران: دانشگاه تهران.

۱۰. حسینی، افضل‌السادات (۱۳۹۴)، ماهیت خلاقیت و شیوه‌های خلاقیت آن (علی سالیانی، ویراستار؛ چاپ هفتم)، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.

۱۱. خدایی‌فرد، مریم؛ اسدپور، علی؛ طبیب‌زاده، کیمیاالسادات (۱۳۹۸)، شناسایی عوامل مؤثر بر خلاقیت کودکان در معماری دبستان، ارائه شده در کنفرانس ملی معماری و شهرسازی معاصر ایران، اهواز: دانشگاه شهید چمران اهواز.

۱۲. دافی، برنادت (۱۳۹۵)، تشویق خلاقیت و تخیل در کودکان (مهشید یاسائی، مترجم؛ چاپ ششم)، تهران: ققنوس.

۱۳. دهقانپور، حمید؛ اسلامی، آمنه (۱۳۸۸)، کودک درون و خلاقیت در هنر. هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، (۴۰)، صص ۵-۱۴.

۱۴. زیانی، مهتاش، ارتباط شخصی در ۱۱ آذر ماه ۱۳۹۸.

۱۵. سند تحول بنیادین آموزش و پرورش، تهران: دبیرخانه شورای عالی انقلاب فرهنگی.

۱۶. شهبازی، محمدرضا؛ ربیعی، مهدی (۱۳۹۱)، مبانی پرورش تفکر خلاق در کودکان، تهران: تایماز.

۱۷. صفارحیدری، حجت؛ حسین‌نژاد، رزا (۱۳۹۳)، رویکردهای عدالت آموزشی (نگاهی به جایگاه عدالت آموزشی در سند تحول بنیادین نظام آموزش و پرورش ایران). پژوهش‌نامه مبانی تعلیم و تربیت، ۴ (۱)، صص ۴۹-۷۲.

۱۸. صمدی، سیدعلی (۱۳۹۳)، ماریا مونته سوری: نظام نوین تربیتی و آموزشی کودکان (چاپ دوم)، تهران: دانژه.

۱۹. عباسی سیوکی، جلیل (۱۹ خرداد ماه ۱۳۹۴)، جدول مواد درسی پایه هفتم و هشتم و نهم همراه با ساعات تدریس ۱۳۹۴-۹۵، http://dayasoft.blog.ir/1394/03/، دسترسی در ۸ آذر ماه ۱۳۹۸.

۲۰. قهرمانی دهبکری، کمال (۱۳۹۷)، خلاقیت عامل نهفته موفقیت در قرن ۲۱ (راضیه‌السادات فروزان، ویراستار)، تهران: نسل نواندیش.

۲۱. گروه آموزشی مقطع ابتدایی منطقه هیر (۷ مهر ماه ۱۳۹۷)، http://hir-sd.blog.ir/1397/07/07، دسترسی در ۱۱ آذر ماه ۱۳۹۸.
۲۲. گودرزی، ابوالفضل (۱۳۹۲)، سند تحول بنیادین آموزش و پرورش، فلسفه و جایگاه تربیت بدنی. رشد آموزش تربیت بدنی، ۱۳ (۴)، صص ۳۲-۳۴.
۲۳. مهدیزاده، علیرضا (۱۳۸۸ ب)، نقش آموزش و پرورش در توسعه هنر. رشد آموزش، ۷ (۱)، صص ۶-۱۲.
۲۴. مهدیزاده، علیرضا (۱۳۸۸ الف)، نقش آموزش و پرورش در توسعه هنر. کتاب ماه هنر، صص ۱۰۶-۱۱۱.
۲۵. نقی‌زاده، محمد (۱۳۸۲)، هنر؛ مقوم فرهنگ، فرهنگ؛ موجد و هادی هنر. نامه فرهنگ، (۵۰)، صص ۴۸-۶۳.
۲۶. نوری، سیدهادی (۱۳۸۲)، هنر یا خلق زیبایی مدخلی بر چگونگی درک هنر. گزارش، (۱۴۸)، صص ۸۳-۸۵.
۲۷. یکتایی، مجید (۱۳۵۰)، هنر چیست. هنر و مردم، (۱۰۶)، صص ۱۷-۲۰.
28. Chibbaro, J. S., Camacho, H. (2011). Creative Approaches to School Counseling: Using the Visual Expressive Arts as an Intervention. GEORGIA SCHOOL COUNSELORS ASSOCIATION.pp. 41-44.
29. Pellegrini, A.D., Blatchford, P., Kato, K., Baines, Ed. (2004). A short-term longitudinal study of children's playground games in primary school: Implication's for adjustment to school and social adjustment in the USA and the UK. Social Development, 13(1). pp. 107-123. DOI: 10.1111/j.1467-9507.2004.00259.x.
30. Scott, G., Leritz, L.E., Mumford, M.D. (2004). The Effectiveness of Creativity Training: A Quantitative Review. Creativity Research Journal, 16(4).pp. 361-388. DOI: 10.1207/s15326934crj1604_1.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی: ۳۲)، اسفند ۱۳۹۹، جلد دو

مطالعه‌ی تأثیر رکود بزرگ بر آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز

لنا هژیر[۱]*، الهام عصار کاشانی[۲]، مهین عرب[۳]

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۱/۲۳
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۲۷
کد مقاله: ۳۵۱۱۸

چکـیده

پس از وقوع رکود بزرگِ آمریکا در سال ۱۹۲۹، آثار هنرمندان و در بطن آن عکاسان مستند و همچنین آثار عکاسان مستند برجسته‌ی «اداره‌ی حفاظت از مزارع»، که از آن جمله می‌توان از دوروتیا لانگ و واکر اونز نام برد، دستخوش تحولاتی عمیق شدند. هدف از انجام این پژوهش، مطالعه و شناسایی تأثیر رکود بزرگ بر آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز است. روش انجام پژوهش از منظر هدف، بنیادی و از منظر شیوه‌ی انجام، تاریخی–توصیفی است. نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد که رکود بزرگ بر عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز تأثیر گذاشته است و آنان سیمای زمانه‌ی خود را در قالب سبک وحدت‌یافته‌ای از مدرنیسم و رئالیسم با ثبت مؤلفه‌های رکود بزرگ که شامل: فقر، بیکاری، مهاجرت، استثمار و شکست آرمان‌های سرمایه‌داری است، به تصویر کشیده‌اند. آثار لانگ جملگی، خطابی، انگیزاننده و فریادی از سر رنج و دعوت به عمل در جهت اصلاحات اجتماعی است و آثار اونز با به تصویر کشیدن زندگی بومی آمریکایی در قالب محیط زیست انسانی از نمادها و نشانه‌ها در بازنمایی واقعیت دوره‌ی خود در راستای حمله‌ای فاقد هر گونه خوش‌بینی به نظام موجود بهره گرفته است.

واژگـان کلـیدی: رکود بزرگ، عکاسی مستند، دوروتیا لانگ، واکر اونز.

۱– کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال (نویسنده مسئول)
lena.hazhir1981@gmail.com
۲– دکتری پژوهش هنر، مدرس دانشگاه
۳– دکتری عرفان اسلامی، استادیار، گروه فلسفه و پژوهش هنر، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال

۱- مقدمه

در ۲۹ اکتبر سال ۱۹۲۹، رکودی بزرگ به واسطه‌ی قسطی و اعتباری کردن بازرگانی، پیشی گرفتن عرضه از تقاضا در صنعت کشاورزی و بالا رفتن قیمت سهام بدون پشتوانه‌ی اقتصادی در ایالات متحده‌ی آمریکا رقم خورد. در سال ۱۹۳۳، دولت فرانکلین دی. روزولت اقداماتی را در قالب «طرح نوین» در جهت رفع مشکلات اقتصادی آغاز کرد. از جمله‌ی این اقدامات، «قانون اداره‌ی حفاظت از مزارع» بود که در سال ۱۹۳۵، در قالب «اداره‌ی حفاظت از مزارع» در بخش تاریخی خود، عکاسان مستندی را به خدمت گرفت، تا دامنه‌ی رکود بزرگ در مناطق روستایی و کشاورزی را ثبت کنند. از جمله‌ی این عکاسان می‌توان از دوروتیا لانگ و واکر اونز نام برد. بررسی‌ها در آثار عکاسی مستند لانگ و اونز نشان داد که این دو عکاس در آثار عکاسی مستند خود در دوره‌ی رکود بزرگ به سبکی وحدت‌یافته از مدرنیسم و رئالیسم دست یافته‌اند که در آنها انگاره‌های فقر، بیکاری، مهاجرت، استثمار و شکست آرمان‌های سرمایه‌داری برگرفته از رکود با تفاوت‌هایی در سبک به ثبت رسیده است.

۲- روش پژوهش

این پژوهش از منظر هدف، بنیادی و از بعد ماهیت و روش تاریخی ـ توصیفی است که به روش کتابخانه‌ای و مطالعه‌ی آثار مکتوب و فیش‌برداری از آن‌ها به ارزیابی تأثیر رکود بزرگ بر عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز می‌پردازد و با توجه به آثار دو هنرمند، مؤلفه‌های رکود بزرگ، مدرنیسم و رئالیسم حاکم بر آن دوره را واکاوی می‌کند.

۳- رکود بزرگ

در فاصله‌ی بین دو جنگ جهانی، اقتصاد ایالات متحده‌ی آمریکا که بر پایه‌ی سیستم سرمایه‌داری استوار بود، همانند فراز و فرودهای پیشین خود، پس از یک دور کاذب از رونق دچار رکود شد. در سال‌های پس از جنگ جهانی اول، اقتصاد آمریکا که بر پایه‌ی قسطی و اعتباری شدن بازرگانی بنا نهاده شده بود بر صنعت بانک‌داری و سرمایه‌گذاری تأثیر نامطلوبی گذارد و کشاورزی نیز در گذار از اقتصاد زمان جنگ به اقتصاد غیر نظامی آسیب دید، زیرا صنایع کشاورزی که در زمان جنگ میزان تولید محصولات خود را به سبب ماشینی شدن کار بالا برده بودند، تا نه تنها مردم خودشان، بلکه اروپایی‌ها را تغذیه کنند، در دوران پس از جنگ از تولید محصولات خود نکاستند و بدین سبب، عرضه از تقاضای جهانی پیشی گرفت و بهای مواد غذایی سقوط کرد. همچنین در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰، قیمت سهام که نه بر پایه‌ی اساس سوددهی و بازدهی صنایع بلکه به سبب تقاضای خریدار بالا رفته بود، بانک‌ها را ناگزیر به وصول طلب خود از سهام‌داران کرد که این امر منجر به جنون فروش سهام و پایین آمدن قیمت آن شد (فارل، ۱۳۹۸: ۱۵-۱۹).

در سال ۱۹۲۹، هربرت هوور[1] از حزب جمهوری‌خواه قدم به کاخ سفید گذاشت، اما هنوز همکاری با کنگره را آغاز نکرده بود که در ۲۹ اکتبر، وحشت بزرگ تاریخ بورس به وقوع پیوست و سرآغاز رکود بزرگ[2] در ایالات متحده رقم خورد. این رکود به شکلی پایان‌ناپذیر دوام یافت و میلیون‌ها کارگر بیکار ماندند. رکود اقتصادی به اعتقاد برخی به دخالت قاطع دولت فدرال نیازمند بود، اما هوور و حزب جمهوری‌خواه اعتقاد داشتند که این اقدامات زمانی باید اجرا شود که کمک‌های سازمان‌های خیریه‌ی خصوصی، پاسخ‌گوی نیازهای جامعه نباشند (شوئل، ۱۳۹۱: ۳۰۰-۳۰۴). هوور و حزب او نه تنها وسعت تنگدستی، بلکه درد و رنج مردم را دستکم گرفته بودند و این خواسته‌ی مردم را در نظر نمی‌گرفتند که آنها می‌خواهند وضعیت جدیدی را بیازمایند.

۳-۱- ریاست‌جمهوری فرانکلین دی. روزولت (۱۹۳۳-۱۹۴۵ م)

در انتخابات سال ۱۹۳۲، فرانکلین دی. روزولت[3] از حزب دموکرات به هوادارانش وعده‌ی «طرح نوین[4]» را داد؛ طرحی که به موجب آن توزیع و تقسیم عادلانه‌ای در منابع و ثروت‌های طبیعی صورت می‌پذیرفت. این شعار با موفقیت فوری روبه‌رو شد و در انتخابات نوامبر، وی با اکثریت آرا بر رقیب خود پیروز گردید. در مارس ۱۹۳۳، روزولت توانست ابتکار عمل را به دست گیرد و انبوه قوانینی را که در سایه‌ی «طرح نوین» در کنگره به تصویب رسید، در مسیر اتخاذ تدابیر آنی به منظور مساعدت مستقیم به طبقات فقرزده و تدابیر اصلاحی دیرپا به اجرا در آورد. از جمله اقدامات این طرح، «قانون بانک‌داری اضطراری»، «قانون اقتصاد» و «سپاه غیر نظامی حفظ محیط زیست» بود. روزولت همچنین در جهت کاستن از مشکلات کشاورزان، «قانون حفاظت از مزارع» را پیشنهاد کرد، تا از ورشکستگی کشاورزان جلوگیری کند و باعث سودآوری مجدد آنان شود (فارل، ۱۳۹۸: ۳۹-۴۰). در سال ۱۹۳۵،

1 Herbert Hoover (1929-1933)
2 The Great Depression (1929-1939)
3 Franklin D. Roosevelt (1933-1945)
4 New Deal

دولت فدرال تلاش کرد تا با به اجرا در آوردن مرحله‌ی دوم طرح نوین اقتصادی در قالب «قانون تأمین اجتماعی» و «قانون واگنِر» که «قانون ملی روابط کار» خوانده می‌شد، زندگی سالمندان، بیکاران و کارگران را تأمین نماید، اما در اوت ۱۹۳۷، بازار سهام دیگر بار سقوط کرد و تا اوایل سال ۱۹۳۸، بحران تازه‌ای به دلیل کاهش هزینه‌های دولت از راه رسید (همان: ۷۵-۸۲).

«طرح نوین» همچنین از بودجه‌ی فدرال برای به کار گرفتن هزاران نویسنده، هنرمند، بازیگر و موسیقی‌دان در طرح هنری فدرال در قالب «اداره‌ی پیشرفت کارها[۱]» استفاده کرد. این اوج رونق و شکوفایی هنر برای مردم بود که هرگز در تاریخ آمریکا رخ نداده بود و مشابه آن نیز دیگر مشاهده نشد و در سال ۱۹۳۹ که حرکت اصلاحات جدید ضعیف شد، طرح‌های کمک مالی دولتی به برنامه‌های هنری نیز ملغی شد (زین، ۱۳۹۱: ۵۳۲). وقتی «طرح نوین» به پایان رسید، سرمایه‌داری بدون هیچ آسیبی دست نخورده باقی مانده بود، ثروتمندان همچنان منابع ثروت را در اختیار داشتند و روزولت به سبب کمک‌های مردمی‌اش به یک قهرمان تبدیل شده بود، اما همان نظامی که رکود بزرگ را به بار آورده بود، با اقتدار بر جای ماند.

۳-۲- اداره‌ی حفاظت از مزارع

دولت فدرال، راهکارهایی را برای سامان‌دهی اقتصادی و سیاسی دهه‌ی ۱۹۳۰ پی ریخت، اما با وجود همه‌ی تلاش‌های طرح نوین برای کاهش رنج مردم، فقر و تنگدستی همچنان آمریکا را در نواحی روستایی فرا گرفته بود و کشاورزان با پیشی گرفتن عرضه از تقاضای محصولاتشان و نیز ماشینی شدن کار، بازار محصولات خود را از دست دادند و با نپرداختن اقساطشان، بانک‌ها املاکشان را ضبط کردند. در سال ۱۹۳۳، یک رشته خشکسالی نیز نواحی جنوبی ایالات متحده را در برگرفت که تا سال‌های ۱۹۳۴ و ۱۹۳۵ بهبود نیافت و کشاورزان جز ترک کشتزارهایشان و رفتن به غرب، چاره‌ای نداشتند، اما در نواحی غربی نیز توان خرید زمین کشاورزی برای خود نداشتند و در نتیجه ناگزیر شدند به عنوان کارگر کشاورزی مهاجر یا کشاورز مزارعه‌کار[۲] به کار مشغول شوند. شرایط زندگی آنان بسیار دهشتناک بود و نسبت به آنها، تبعیض زیادی روا داشته می‌شد (فارل، ۱۳۹۸: ۵۸-۶۲).

سرانجام دولت روزولت در سال ۱۹۳۵، زیر فشار نمایندگان کنگره از ایالت‌هایی که با سیل کارگران مهاجر روبه‌رو شده بودند، با تشکیل «اداره‌ی اسکان مجدد[۳]» که دو سال بعد به «اداره‌ی حفاظت از مزارع[۴]» پیوست، واکنش نشان داد. ریاست این اداره بر عهده‌ی رکسفورد جی. تاگول[۵]، معاون وزیر کشاورزی قرار داشت. تاگول، همکارش روی استرایکر[۶] را به عنوان رئیس قسمت تاریخی، منصوب کرد تا با یک پروژه‌ی گسترده‌ی عکاسی، نه تنها فعالیت‌های آژانس، بلکه زندگی روستایی مردم آمریکا را در عمق ثبت کند (نیوهال، ۱۳۹۷: ۳۱۷). در این راستا، «نقشی که عکاسی مستند در خدمت سیاست رادیکال ایفا می‌کرد، نه تنها متأثر از باور تک‌تک عکاسان بود، بلکه از کاربردهایی که برایشان تصاویر سفارش داده می‌شدند و فعالیت‌هایی که به واسطه‌ی آنها تصاویر تولید می‌شدند و منابع مالی که تولید آنها را امکان‌پذیر می‌ساختند نیز متأثر بود. [...] این کار به مهم‌ترین نمونه‌ی یک پروژه‌ی عظیم مستندنگاری با سرمایه‌ی دولتی در دنیا تبدیل شد و بسیاری از کسانی که در آن شرکت کرده بودند، به جرگه‌ی عکاسان بزرگ پیوستند: دوروتیا لانگ[۷]، واکر اونز[۸]، بن شان[۹]، راسل لی[۱۰]، آرتور روتشتاین[۱۱] و ماریون پست والکات[۱۲]» (ولز، ۱۳۹۰: ۱۲۲).

۴- عکاسی در اداره‌ی حفاظت از مزارع

در اثنای رکود بزرگ، رویکردی ضد مدرنیستی به واسطه‌ی پیوند شرایط سیاسی ـ اقتصادی و اندیشه‌های مارکسیستی‌ای که از پس انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ روسیه سر بر آورد، در آمریکا شکل گرفت که در آن هنرمندان رئالیسم اجتماعی، بزرگ‌ترین منتقدان آسیب‌های اجتماعی حتی اغلب در پنهانی‌ترین سطوح بودند. آنان کوشیده بودند تا با برقراری رابطه‌ای میان مدرنیسم و رئالیسم به سبکی وحدت‌یافته دست یابند؛ مدرنیسمی که انسان‌محوری[۱۳]، کارکردگرایی[۱] و خوش‌بینی به آینده و پیشرفت را در قالبی شخصی

---

1 *Works Progress Administration (WPA)*

۲- کشاورز سهم‌بر: کشاورزی که بر روی زمین یک مالک کار می‌کند و در ازای آن از محصول سهم می‌برد و یا حقوقی دریافت می‌کند.

3 *Resettlement Administration (RA)*

4*Farm Security Administration (FSA)*

5 *Rexford Guy Tugwell(1891-1979)*

6 *Roy Stryker (1893-1975)*

7 *Dorothea Lange (1895-1965)*

8 *Walker Evans (1903-1975)*

9 *Ben Shahn (1898-1969)*

10 *Russel Lee (1903-1986)*

11 *Arthur Rothstein (1915-1985)*

12 *Marion Post Wolcott (1910-1990)*

۱۳- *Anthropocentrism* نوعی جهان‌بینی که بر اساس آن، انسان سرچشمه‌ی همه‌ی ارزش‌هاست، زیرا مفهوم ارزش ساخته‌ی انسان است و برای طبیعت به صرف اینکه در خدمت انسان است، ارزش قائل است.

با موضوع‌ها و مضمون‌های مربوط به کار و زندگی زحمت‌کشان همراه با محتوایی سیاسی ـ اجتماعی پیوند زد و از دل آن تصاویری سیاه و سفید در سبک‌هایی نمادگرایانه و رئالیستی به ارمغان آورد. به عبارت دیگر، نیت آنان این بود که بتوانند مضامین اجتماعی را با زبانی نو، تا آن حد که برای مردم قابل درک باشد به بطن زندگی آمریکایی دعوت کنند (صحاف‌زاده، ۱۳۸۹: ۵۰–۵۲).

این رئالیسم در بطن خود، شیوه‌ای از انسان‌گرایی[۲] را می‌پروراند که در پاس‌داشت انسانیت ریشه داشت و بر این امر که عکاسی چگونه نقش شاهد و گواه را برای نوع بشر به دوش می‌کشد، تأثیری اساسی گذاشت (مورا، ۱۳۹۷: ۱۳۹). زیرا در آن زمان هنرمند می‌بایست خود را با همه وجود وقف هنر خویش می‌ساخت، همه‌ی منابع خود را به پیشرفت سیاسی جامعه‌ی خویش، اختصاص می‌داد و هنر را به یک سلاح تبدیل می‌کرد (لینتن، ۱۳۹۱: ۴۱۹–۴۲۰). بنا بر این مهم، هنر سیاسی کوشید تا طرفدار ضعیف در برابر قوی باشد و با تمرکز بر بی‌عدالتی‌های اقتصادی و اجتماعی، صدای جامعه‌ی حاشیه‌نشین شود و احساس همدردی و یا حتی خشم را در جهت ایجاد تحولی در سیاست‌های عصر خود پدید آورد (دوباتن، ۱۳۹۸: ۲۳۰). چنانچه مستندسازی وقایع اجتماعی همراه با همدردی و شفقت، دل‌مشغولی بسیاری از عکاسان گشت و بر رویکرد مستندنگارانه‌ی پروژه‌ی «اداره‌ی حفاظت از مزارع» نیز در جهت داشتن نوعی از خوش‌بینی انسان‌گرایانه تأثیر بسیاری داشت.

عکاسان «اداره‌ی حفاظت از مزارع» که برای کمک به تأمین نیازهای مالی کشاورزان دور هم گرد آمده بودند، عکس را به عنوان سندی اجتماعی برای تبیین فقر، بیکاری، مهاجرت، استثمار و شکست آرمان‌های سرمایه‌داری به کار گرفتند. باید در نظر داشت که عکاسی در آن سال‌های دشوار، جلوه‌گاه شجاعت اخلاقی بود و آنان اصلاح‌طلبانی بودند که کارشان را در حکم واکنشی در قبال مسائل اجتماعی آن روز انجام می‌دادند. در نتیجه، این عکاسان بیش از هر چیز دغدغه‌ی بازتاب بخشیدن به واقعیت را داشتند و کماکان تحت نفوذ ضرورت‌های ضمنی سلیقه و باطن خویش بودند و از هر یک از کشاورزان مزارعه‌کار چندین و چند عکس تمام‌رخ می‌گرفتند، تا زمانی که قانع می‌شدند، دقیقاً جلوه‌ی مورد نظرشان را بر نگاتیو ثبت کرده‌اند (سانتاگ، ۱۳۹۷: ۱۴). برخی از این عکاسان، بدون آنکه بخواهند از سوژه‌های خود، تصویری قهرمانانه بسازند، توجه توأمان خود را به فرم و موضوع اثر سپردند و برخی دیگر، در برخورد با موضوع فقر، احساسی‌تر برخورد کرده و از انسان‌های درون تصاویرشان چهره‌ای قهرمانانه ساختند. گروهی دیگر نیز با ثبت لحظه‌ای از کشاورزان آن روزگار آمریکا، عکس‌هایی پنهانی با فیگورهای طبیعی و حالت نگرفته بر جای گذاردند (باتس، ۱۳۹۴: ۱۰۰–۱۰۱). این آرشیو عظیم که در آن برخی از عکس‌ها بیش از دیگر تصاویر انتخاب شده و از این رو، درک اجتماعی و سیاسی گزینشی و ویرایشی را رقم زده‌اند، نقدی به ظاهر منسجم از زندگی آمریکایی را در اختیار روزنامه‌ها، مجلات و نمایشگاه‌های آن دوره قرار دادند (ولز، ۱۳۹۰: ۱۲۳).

جان اشتاین بک[۳] پس از تحقیق و الهام از عکس‌های مهاجران دوروتیا لانگ، کتاب «خوشه‌های خشم» را نوشت و عکس های واکر اونز مورد استفاده‌ی جیمز ایجی شاعر[۴] قرار گرفت. فیلم‌هایی مستند نیز ساخته شد که به شدت با تصویر روشنی که هالیوود از آمریکایی‌های آن زمان نشان می‌داد، در تضاد بودند. در طی چنین فرآیندی، حمایت‌های مردمی به مناطق فقرزده سرازیر شد و به زودی کمک دولت جهت برنامه‌های اسکان مجدد افزایش یافت. اردوگاه‌های انتقال برپا شد، کار ایجاد گشت و برای شروع مجدد به مردم کمک شد. این امر نمونه‌ای عالی از گروه کوچکی از عکاسان بود که موفق به تغییر اوضاع شدند (تاسک، ۱۳۶۸: ۱۱۴–۱۱۶). صرف نظر از همه‌ی این اقدامات مردمی و دولتی، با پایان یافتن بودجه‌ی دولت فدرال در سال‌های واپسین دهه‌ی ۱۹۳۰، زیربناهای اقتصاد آمریکا، یکی پس از دیگری سقوط مهره‌ی دیگری در دومینویی بود که به طور حتم به مهلکه‌ی جنگ می‌انجامید و برای مرتفع کردنش، آغاز جنگ جهانی دوم اجتناب‌ناپذیر می‌نمود.

۵- دوروتیا لانگ (۱۸۹۵–۱۹۶۵ م)

دوروتیا لانگ از عکاسان تأثیرگذار در حوزه‌ی مستند اجتماعی آمریکا بود که شهرت خود را به واسطه‌ی مجموعه‌ی آثاری که در دوره‌ی رکود بزرگ اقتصادی دهه‌ی ۱۹۳۰ تهیه کرد، به دست آورد. لانگ در نیوجرسی چشم به جهان گشود و در هفت سالگی، دچار بیماری فلج اطفال شد و برای همیشه از ناحیه‌ی پای راست، آسیب دید. وی عکاسی را زیر نظر کلارنس اچ. وایت[۵] پی گرفت و به طور غیر رسمی در چند استودیو که از آن جمله می‌توان به استودیوی آرنولد گنته[۶] اشاره داشت، شاگردی کرد. لانگ در سال

۱- *Functionalism* سبکی در هنرها که در آن فرم از عملکرد پیروی می‌کند؛ سبکی که در دهه‌ی ۱۹۲۰ پا به عرصه‌ی هنر گذاشت و در آن وجه کاربردی، نسبت به وجه فرمی و زیبایی اولویت می‌یابد و هنرمندان به آثارشان فرمی صریح و بی‌پیرایه می‌بخشند.

2 *Humanism*

۳- *John Steinbeck (1902-1968)*: نویسنده‌ی آمریکایی

4 *James Agee (1909-1955)*

5 *Clarence H. White (1871-1925)*

6 *Arnold Genthe (1869-1942)*

۱۹۱۸ به سان فرانسیسکو رفت و استودیوی پرتره‌ی موفقی را راه انداخت. وی با شروع رکود اقتصادی اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ و مشاهده‌ی دشواری‌های زندگی مردم، به تدریج دوربینش را از استودیو به خیابان‌ها برد (حمیدیان و توکلی، ۱۳۹۲: ۲۸۸).

آثار لانگ از بی‌خانمان‌ها و بیکارها توسط ویلارد ون دایک[1] در گالری اوکلَند به نمایش درآمدند. در این گالری، پل اس. تیلور[2]، استاد علوم اقتصاد کشاورزی دانشگاه کالیفرنیا به شدت تحت تأثیر عکس‌های وی قرار گرفت و از آنها در جهت تصویرسازی گزارشی تحقیقاتی که در مورد مشکلات کار کشاورزی انجام می‌داد، استفاده کرد. این گزارش توسط رکسفورد تاگول و روی استرایکر دیده شد و از لانگ برای پیوستن به پروژه‌ی عکاسی «اداره‌ی حفاظت از مزارع» دعوت به عمل آوردند (نیوهال، ۱۳۹۷: ۳۱۸).

در همان زمان، لانگ که با تیلور ازدواج کرده بود، به تدریج از طریق همسرش با مفاهیم و مسائل مرتبط با جامعه و سیاست آشنا شد. وی در سال ۱۹۴۱، موفق به دریافت بورسیه‌ی گوگنهایم[3] شد و در همان سال، پس از حمله‌ی ژاپن به بندر پرل هاربِر، به سفارش ارتش آمریکا از اردوگاه موقت ژاپنی‌ها و نحوه‌ی زندگیشان عکاسی کرد. با پایان جنگ جهانی دوم، لانگ به عضویت هیئت علمی مدرسه‌ی هنرهای زیبای کالیفرنیا در آمد و در سال ۱۹۵۲ در تأسیس مجله‌ی عکاسی اپرچر[4] نیز مشارکت کرد. وی در سال ۱۹۶۵ در سن ۷۰ سالگی در اثر سرطان مری درگذشت (حمیدیان و توکلی، ۱۳۹۲: ۲۸۹-۲۸۸).

تصاویر دوروتیا لانگ در میان گروه عکاسان «اداره‌ی حفاظت از مزارع»، بیش از دیگران وجه قهرمانانه‌ی زندگی مشقت‌بار کارگران را برجسته کرده است. لانگ با داشتن تجربه‌ی عکاسی پرتره‌ی استودیویی، نسبت به حرکات بدن و چهره‌ی آدم‌ها واکنش زیادی داشت و همین مقوله باعث شده بود، تا وی در میان عکاسان «اداره‌ی حفاظت از مزارع»، بیش از دیگران به بیان دراماتیک بدن سوژه‌هایش توجه نشان دهد. لانگ بیشتر به تأثیرات اجتماعی تصاویرش می‌اندیشید و از اینکه عکس‌هایش از فرط تکرار و استفاده، تبدیل به شمایل شوند، دل خوشی نداشت (همان: ۲۸۸-۲۹۰).

لانگ به اصلاحات اجتماعی باوری راسخ داشت و بسیاری از بهترین آثار او آشکارا خطابی، انگیزاننده، فریادی از سر رنج و دعوت به عمل بودند و همین دید اصلاح‌طلبانه‌ی او که هم‌راستا با اهداف «اداره‌ی حفاظت از مزارع» بود، تصاویر لانگ را در مقام وسیله‌ای برای اصلاح اجتماعی به آسانی بر دیگر عکاسان پروژه غالب کرد و موارد خاص را به صورت عام در آورد (گلسی، ۱۳۹۸: ۹۲).

اساس سوژه‌های اصلی دوروتیا لانگ، زیبایی جهان و شهامتی است که برای باقی ماندن در آن لازم است. وی در خصوص زیبایی از همان آغاز کار خود در پروژه‌ی «اداره‌ی حفاظت از مزارع» به عنوان عکاس پرتره، به مدافع و عاشق مشاهده‌ی وضع بشر و معماری جسم در حال کار و استراحت تبدیل شد. لانگ همچنین عکاسی کم‌نظیر در ثبت منظره بود، اگر چه هرگز از طبیعت بکر عکاسی نکرد، اما این هنرمند، برخورداری از نور طبیعی و ابعاد جغرافیایی را به عنوان عاملی قابل توجه در آثارش نشان داد و با نور طبیعی، چیزی فراسوی زیبایی به ثبت رساند. لانگ در خصوص شهامت گفته است: «من بارها با شجاعت مواجه شده‌ام و یاد گرفته‌ام که وقتی آن را می‌بینم، تشخیص بدهم» (همان: ۱۱۹). شجاعتی که او در پی تصویر کردن آن بود، اغلب در برابر معمولی‌ترین سختی‌ها، خستگی‌ها و ناگزیر بودن به ادامه‌ی راه قرار داشت (همان: ۱۱۹).

آثار لانگ به وضوح دارای گرایشات انسان‌دوستانه بود. وی حضور فیزیکی و عاطفی انسان را در مرکز آثارش قرار می‌داد، تا عکس‌ها، کاربردهای اجتماعی و سیاسی بیشتری داشته باشند. وی در سال ۱۹۳۸، اداره‌ی حفاظت از مزارع را با هدف پرداختن به پروژه‌های مستند خویش ترک کرد.

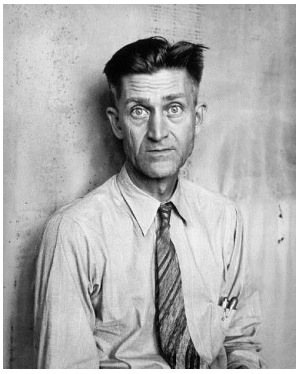
دوروتیا لانگ به کمک پل اس. تیلور در سال ۱۹۳۹، عکس‌های خود از پروژه‌ی «اداره‌ی حفاظت از مزارع» را در کتابی با نام «مهاجرت آمریکایی[5]» به صورت تصاویری همراه با یادداشت‌هایی از گفتگوهای رد و بدل شده یا اتفاقی شنیده شده در حین فرآیند عکاسی، گردآوری کردند و بدین ترتیب، ارتباط نزدیکی بین تصاویر و کلمات خلق کردند که خود حال و هوای مستندسازی داشت (نیوهال، ۱۳۹۷: ۳۲۵).

۵-۱- ارزیابی آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ در دوره‌ی رکود بزرگ

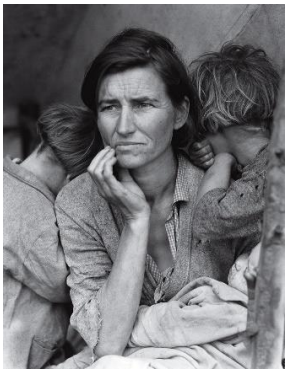
در این بخش، به ارائه‌ی سه اثر از دوروتیا لانگ و تحلیل آنها با توجه به بازنمودهای رکود بزرگ با تأکید بر مدرنیسم و رئالیسم اجتماعی حاکم بر آن دوره پرداخته می‌شود.

1 Willard Van Dyke (1906-1986)
2 Paul S. Taylor (1895-1984)
3 Guggenheim Fellowship
4 Aperture Magazine
5 An American Exodus

تصویر ۱: زنی از دشت بزرگ، دوروتیا لانگ، پَنهَندِل، تگزاس، ۱۹۳۸ (مأخذ: آدامز، ۱۳۹۷: ۸۶)



تصویر ۲: جی. آر. باتلر، رئیس اتحادیه‌ی کشاورزان زمین‌های استیجاری جنوب آمریکا، دوروتیا لانگ، ممفیس، تنسی، ۱۹۳۸ (مأخذ: آدامز، ۱۳۹۷: ۶۰)



تصویر ۳: مادر مهاجر، دوروتیا لانگ، نیپومو، کالیفرنیا، ۱۹۳۶ (مأخذ: ولز، ۱۳۹۰ : ۵۴)

(تصویر ۱) که «زنی از دشت بزرگ» نام گرفته است، کادری عمودی و بسته به رنگ سیاه و سفید دارد و به واسطه‌ی نور طبیعی به تصویر کشیده شده که در آن زنی کشاورز به صورت نیم‌رخ و از زاویه‌ی پایین در حالی که در میان دشتی که بی‌شک مزرعه‌ای است، ایستاده و دستی بر گردن و دست دیگری بر پیشانی نهاده، با لبخندی بر لب و چهره‌ای آفتاب‌سوخته و تکیده ثبت شده است.

دوروتیا لانگ در یادداشت‌های روزانه‌اش در خصوص این تصویر نوشته بود: «زنی که نسبتاً جوان به نظر می‌رسید، گفت: "اگر بمیرید، مرده‌اید. همین"» (آدامز، ۱۳۹۷: ۸۷).

در این تصویر، زنی دیده می‌شود که سن او به سادگی قابل تشخیص نیست، زیرا خطوط چهره‌اش گویای گذر عمر از بین درد و رنجی است که رکود بزرگ و چه بسا سال‌های پیش از آن بحران، بر وی تحمیل کرده است و در عین حال دستانش، داستانی دیگر را روایت می‌کنند؛ داستان زنی که در جوانی پیر شد. لبخند بر لبانش، نمودی از تلفیق خستگی، امید و شجاعتی در پیمودن راه زندگی است و چهره‌ی زن، فرم بدن و نحوه‌ی قرارگیری دست‌ها، جملگی حرف‌های زیادی از فقر برای گفتن دارند؛ فقری که حاصل خشکسالی‌های طبیعی مناطق جنوبی و اقتصاد استثمارگر دوران رکود بود.

همانطور که مدرنیست‌ها، عکاسی سیاه و سفید را جدی گرفتند، تصویر «زنی از دشت بزرگ» نیز این فرض را در خود حفظ کرده است. لانگ با به تصویر کشیدن دقیق این زن در بستر زیست خود در آن دوره‌ی تاریخی و با عبور کردن از سطح ظواهر عینی، سیمای زمانه‌ی خود را به تصویر کشیده است. وی با ثبت کردن شجاعت و ایستادگی زن در سختی‌ها و لبخندی که در کنه صورت او رخنه کرده، وجه قهرمانانه‌ای به سوژه بخشیده که در عین مرتفع کردن حس انسان‌دوستی، درصدد تکریم وی نیز است و می‌توان این نوع از انسان‌گرایی را که در انسان‌محوری ریشه داشت، زاییده‌ی هنر مدرنیستی برشمرد. این تصویر همچون اغلب تصاویر ثبت شده‌ی رئالیسم اجتماعی محصول سال‌های رکود بزرگ، به کار و زندگی یک کارگر پرداخته و صدای جامعه‌ی حاشیه‌نشین شده است و با استفاده از زیباشناسی عینی و واقع‌گرا به بیان فقر، تلاش، خستگی و ایستادگی در جهت ایجاد حس همدردی، محتوایی سیاسی ـ اجتماعی در رویکردی مستند یافته است.

(تصویر ۲) که «جی. آر. باتلر، رئیس اتحادیه‌ی کشاورزان زمین‌های استیجاری جنوب آمریکا» نام دارد، دارای کادری بسته، عمودی و به رنگ سیاه و سفید است که با نور طبیعی به ثبت رسیده است. در این تصویر، مردی میانسال با پیراهنی اتوکشیده و مندرس همراه با کراواتی در مرکز قاب دیده می‌شود که چهره‌ای تکیده و لاغر با شانه‌هایی افتاده دارد و به دیواری که در پشت سر او نقش بسته، تکیه داده است.

رابرت آدامز در خصوص این تصویر نوشته است: «عکس در حالت گسترده‌تر درباره‌ی هزینه است. در چشمان مرد معنایی وجود دارد که بی‌شباهت به عکس چشمان کسانی که منتظر اعدام توسط خِیرهای سرخ بودند، نیست. کشور ما هم درون خود خشونتی دارد که اگر چه معمولاً آهسته و پنهان است، اما فشاری خُردکننده دارد». آدامز همچنین به نقل از نوه‌ی جی. آر. باتلر افزوده است: «پدربزرگ من از سمت پدری، چند سالی کشاورز یک زمین اجاره‌ای در میسوری بود. عکس دوروتیا لانگ، اولین بار توجه مرا به این دلیل جلب کرد که صرفه‌جویی پدرم را شرح می‌داد. [...] پدربزرگ من، خسته و از پا افتاده، زود از دنیا رفت» (آدامز، ۱۳۹۷: ۶۱).

باتلر خسته و از پا افتاده، چشمان خود را از جهان فرو بست؛ چشمانی که در مرکز تصویر، خیره و بی‌رمق خودنمایی می‌کند و گویی طلب کمک از جامعه‌ی خویش دارد. وی با چروک‌های عمیقی بر صورت و کمبود وزنی که پشتی خمیده و سیبکی برآمده به ارمغان آورده با تکیه بر دیواری خود را استوار نگاه داشته است. خطوط اتوکشیدگیِ بر روی پیراهنِ نه چندان نوِ وی، بیان‌گر ریاست اتحادیه‌ای فقیر است، چنانچه انحنای کراواتش، حالت اریب‌وار بدنش و دست راست مایل به جلو، گویای خمیدگی پشت او در زیر فشار کار، فقر و استثمار است. لانگ با ترکیب‌بندی خاص خود و با قرار دادن باتلر در مرکز تصویر، خواهان دیده شدن او و استمداد کمک از جامعه‌ی آن روز در دوره‌ی رکود بزرگ است. مرد درون تصویر لانگ با وقار ثبت شده و بعدی قهرمانانه در نگاه انسان‌گرای رئالیستی دوروتیا لانگ پیدا کرده است. از آنجا که هنر مدرنیستی در غایتی به نام زیبایی کلاسیک خلاصه نمی‌شد، تصویر مورد نظر در عین بیان فقر و درد و با ثبت نازیبایی‌های جهان، نوعی از زیباشناسی عینی و واقع‌گرا را آفریده است و با کاربست قابلیت‌های دوربین، توجه به نقش نور، داشتن احساسی مستقل نسبت به سوژه، کوله‌باری از دستاوردهای عکاسی مدرنیستی را در وضوح و خلوص کامل به نمایش گذارده است.

(تصویر ۳)، «مادر مهاجر» نام دارد که دارای کادری بسته و عمودی به رنگ سیاه و سفید است و با نور طبیعی به ثبت رسیده است. این تصویر، زن کشاورز مهاجری با چهره‌ای چروکیده و دستی بر چانه و نگاهی به ناکجا را همراه با دو کودک خردسال که سرهای رو برگردانده از دوربین را بر شانه‌ی مادر نهاده‌اند و نوزادی که در آغوش زن خوابیده است، درون چادری نشان می‌دهد.

نزدیک به ۳۰ سال پس از این رویداد، دوروتیا لانگ در مقاله‌ای با عنوان «مأموریتی که هیچگاه فراموش نمی‌کنم»، روایت خود را از چگونگی خلق این عکس شرح می‌دهد: «آن مادر گرسنه و درمانده را که گویی مسحور شده بود، دیدم و به او نزدیک شدم. [...] به من گفت که ۳۲ سال دارد و با خوردن سبزیجات یخ‌زده‌ای که از مزارع اطراف به دست می‌آورند و پرندگانی که بچه‌ها شکار می‌کنند، زنده‌اند. همین چندی پیش لاستیک‌های اتومبیلش را فروخته بود، تا غذایی بخرد. او آنجا در آن چادر که سقفی شیب‌دار داشت، نشسته بود، بچه‌هایش دورش کز کرده بودند و انگار می‌دانست عکس‌های من ممکن است، کمکش کند. پس او هم کمک‌ام کرد. از این نظر به نوعی با هم برابر بودیم» (ولز، ۱۳۹۰: ۵۷–۵۸).

این تصویر از همان نگاه اول، بیان‌گر رابطه‌ی مادری با فرزندان خود است. چهره‌ها، بدن‌ها و لباس‌ها، گویای فقری عمیق است که با خطوط عمیق صورت و ابروهای در هم کشیده‌ی مادر و نگاه مات وی به ناکجا تشدید می‌شوند. مادر در عین خستگی و تکیدگی از رنج روزگار، پناه و تکیه‌گاه کودکان خود است و شهامتی را نمایان می‌سازد که دوروتیا لانگ جویا و استاد ثبت آن در آن دوره‌ی تاریخی است؛ زن قهرمانانه و با بردباری خانواده‌اش را کنار هم نگه می‌دارد و تصویری از مصیبت و پایداری رقم می‌زند.

تصویر «مادر مهاجر» را بیش از هر چیز می‌توان سندی تاریخی انگاشت که با تکیه بر نگاه عکاس دیده‌ور، رنگی از جنسیت و زنانگی، فقر، استثمار و رنج کشاورزان مهاجر دوره‌ی رکود بزرگ را منعکس می‌کند و بر مفهومی انسان‌گرا از شباهت‌های عام در وضعیت نوع بشر تأکید می‌کند. این تصویر بازتاب نوعی از نگاهی اجتماعی و زیباشناسی عینی و واقع‌گراست که با مخاطب خود به سادگی ارتباطی عمیق پیدا کرده است. عکس مزبور با توجه به نقش نور، داشتن احساسی قدرتمند و مستقل نسبت به سوژه و همینطور بیان احساسات عکاس، تصویری مدرنیستی با تأکید بر خودپایندگی رسانه‌ی عکاسی و دارای رویکردی رئالیستی در بازتاب زندگی زحمت‌کشان است که احساسات جامعه‌ی روزگار خود را برانگیخته بود. چنانچه هلن گاردنر می‌نویسد: «هنگامی که تصویر *مادر مهاجر* در داستانی خبری منتشر شد، سیل مواد غذایی دولتی به آن منطقه سرازیر شد و سرانجام اردوگاه‌های امداد مهاجران گشایش یافتند. *مادر مهاجر* به عنوان عکسی با دیدگاه رئالیسم اجتماعی، معرف سال‌های رنج و درد رکود بزرگ شناخته شده است. این تصویر به اندازه‌ای سریع با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند که هیچ رسانه‌ی دیگری نمی‌توانست از عهده‌اش بر آید» (گاردنر، ۱۳۸۱: ۷۹۹).

۵-۲- جمع‌بندی آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ

در این بخش، با توجه به ارزیابی سه اثر از دوروتیا لانگ و یافته‌های (جدول ۱) می‌توان چنین گفت که آثار لانگ با بهره‌گیری از کادرهایی عمودی و بسته و با توجه به تسلط وی به عکاسی پرتره و ثبت معماری جسم در حال کار و استراحت انسان‌های درون تصاویر و با استفاده‌ی هوشمندانه از قابلیت دوربین و نور طبیعی توانسته است، مؤلفه‌هایی همچون: فقر، بیکاری، مهاجرت، استثمار و شکست آرمان‌های سرمایه‌داری را با توجه به زیباشناسی عینی و واقع‌گرا در سختی‌های زندگی دوره‌ی رکود بزرگ که تأثیر بسزایی در دید جامعه‌ی آن روز داشت و با استفاده از دیدگاه مدرنیستی و رئالیستی اجتماعی آمریکایی خود به تصویر بکشد و جنبه‌ای قهرمانانه با تکیه بر نگاه انسان‌گرایانه‌اش به سوژه‌های خود ببخشد، تا آثارش با تکیه بر مضامین واقعی زندگی روزمره‌ی جامعه‌ی روستایی و بی‌عدالتی‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی و ایجاد حس همدلی و شفقت، کاربرد سیاسی و اجتماعی بیشتری در جهت اصلاح جامعه بیابند.

جدول ۱: ارزیابی آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ (نگارنده)

شاخصه			تصاویر		
			۱	۲	۳
فرم	کادر	افقی	-	-	-
		عمودی	√	√	√
		مربع	-	-	-
		باز	-	-	-
		بسته	√	√	√
	رنگ	سیاه و سفید	-	-	-
		رنگی	-	-	-
	نور	طبیعی	√	√	√
		مصنوعی	-	-	-
	زیباشناسی	عینی و واقع‌گرا	√	√	√
		سهل و ممتنع	-	-	-
محتوا	رکود بزرگ	فقر	√	√	√
		بیکاری	-	-	√
		مهاجرت	-	-	√
		استثمار	√	√	√
		شکست آرمان‌های سرمایه‌داری	√	√	√
	مدرنیسم	ترسیم مظاهر اجتماع	-	-	-
		کارکردگرایی	-	-	-
		خوش‌بینی به آینده و پیشرفت	√	√	√
	رئالیسم	بازنمایی واقعیت	√	√	√
		تفسیر زندگی اجتماعی	√	√	√
		پرداختن به موضوعات انسانی	√	√	√

۶- واکر اونز (۱۹۰۳-۱۹۷۵ م)

واکر اونز عکاسی آمریکایی است که به سبب تصاویرش از دوره‌ی رکود اقتصادی ایالات متحده‌ی آمریکا در دهه‌ی ۱۹۳۰ به شهرت رسید. وی در شهر سنت لوئیس به دنیا آمد و در نوجوانی از آکادمی فیلیپس در ماساچوست فارغ‌التحصیل شد. اونز در سال ۱۹۲۲ برای دنبال کردن هدف مورد علاقه‌ی خود؛ یعنی نویسندگی، به دانشگاه سوربن در فرانسه رفت، اما بعد از گذران یک سال برای پیوستن به گروهی روشنفکر در نیویورک به آمریکا بازگشت. وی در سال ۱۹۲۸، عکاسی را به عنوان حرفه و هنر برگزید و در همان ایام در پی آشنایی با هنرمندان و نویسندگانی همچون بن شان و هارت کرین[1]، تحت تأثیر دیدگاه‌های رادیکال اجتماعی و مارکسیستی آنها و از سوی دیگر، افسون شگفت‌انگیز آثار عکاسی اوژن اتژه[2] قرار گرفت (حمیدیان و توکلی، ۱۳۹۲: ۲۷۲). در سال ۱۹۳۵، عکاسی را به صورت تمام‌وقت برای «اداره‌ی اسکان مجدد» شروع کرد و به دنبال آن کار خود را در «اداره‌ی حفاظت از مزارع» پی گرفت. او در طی ۱۸ ماه که در این پروژه‌ها به عکاسی پرداخت، تصاویری با ظریف‌ترین پیچیدگی‌های ممکن یک دوره‌ی فقر و بحران را به ثبت رساند و در ماه مارس ۱۹۳۷ از پروژه جدا شد.

اونز در سال ۱۹۴۰ بورسیه‌ی گوگنهایم را دریافت نمود و در سال ۱۹۴۵ نویسنده‌ی مجله‌ی تایم[3] شد و کمی بعد کار خود را به عنوان سردبیر در مجله‌ی فورچون[4] تا سال ۱۹۶۵ ادامه داد و در همان سال به سِمَت استاد عکاسی در مدرسه‌ی هنر دانشگاه یِیل رسید. وی در سال‌های پایانی زندگیش به دوربین نوظهور پولاروید روی آورد و از آن، عکس‌هایی رنگی با همان موضوعات و مایه های همیشگی خود به یادگار گذاشت. اونز در سال ۱۹۷۵ در منزل خودش در کانکتیکات از دنیا رفت (همان: ۲۷۳).

اونز در سبک کار خود، به رغم هدف آشکارا مدرنیستی آن، بنیان‌های هویت ناپایدار عکاسی در مقام هنر والا را در موضع عزلت‌گزینی از جهان مدرن، تبعیت از چند مضمون تازه، بت‌واره‌ی کمال تصویری و پایبندی به زیبایی حفظ کرد. وی از ایده‌ی عکاسی در مقام هنر استفاده کرد و دست به واژگون کردن امر زیباشناختی زد؛ سبک ساده و دست‌نخورده‌ی او در مقابل ظرافت و

1 Hart Crane (1899-1932)
2 Eugene Atget (1857-1927)
3 Time Magazine
4 Fortune Magazine

زرق و برق آثار عکاسان مدرنیست، ناشیانه به نظر می‌رسید و فهرست او از سوژه‌هایی که به شکلی جسورانه معمولی بودند، قلمروی حفاظت شده‌ی مضمون‌های هنری بی‌زمان را بی‌اعتبار کرد (گلسی، ۱۳۹۸: ۸۱). سنت جدید عکاسی اونز، به جای پروردن کمال به تجربه می‌پرداخت و به جای اینکه به دنبال آرمان‌های عام باشد، جزئیات اتفاقی زندگی مدرن را بررسی می‌کرد. از دید واکر اونز، ارزشمندترین قابلیت‌های عکاس به مثابه هنرمند در قابلیت ثبت واقعیت بود، حال آن واقعیت هر قدر پیش‌پا افتاده باشد. ستایش توصیف عکاسانه‌ی بی‌شاخ و برگ از سوی اونز کاملاً با علاقه‌ی او به مصنوعات بی‌پیرایه و کاربردی که معمولاً از آنها عکس می‌گرفت، هماهنگ و در هر دو مورد، امر بومی برای او خوشایند بود، زیرا این امر، بیان معمولی فرهنگ جمعی بود (همان: ۸۱-۸۲).

واکر اونز در راستای سبک عکاسی خود گفته است: «فکر می‌کنم در واکنش به میان‌مایگی و تصنعی بودن، عمل می‌کردم. [...] عکاسی من واکنشی نیمه‌آگاهانه بر ضد معقول بودن و خوش‌بینی بود؛ حمله‌ای به نظام موجود» (همان: ۸۳).

سبک کار واکر اونز به تدریج تبدیل به الگویی فراگیر در سبک مستند شد، تا ایده‌ی ناب، کم‌کم جای دستکاری تصاویر عکاسانه را بگیرد و زیبایی سهل و ممتنع و معماری بومی به موضوع اصلی آثارش تبدیل شد. در آثار او محیط زیست انسانی و توجه حداقلی به شهروندان در اکثریت موارد به چشم می‌خورد (جئو، ۱۳۹۸: ۲۰).

در عکس‌های اونز از ایالات جنوبی آمریکا، فرم از عملکرد پیروی می‌کند. تکرار صوری یک فرد ناشناس یا یک کلبه پس از دیگری، بار مفاهیم آن دوره، توده‌ها یا طبقه‌ی کارگر یا انباشت اولیه را به دوش می‌کشد. مردمان عادی در تصاویر وی، درسی برای این مهم بود که چگونه فرهنگ توده با آنچه بازتولید انبوه رسانه‌های جمعی همچون عکاسی آن را می‌سازند، قدرت می‌گیرد و از یک شخص، فردی مشهور به خودی خود می‌سازد (هفرمن، ۱۳۹۸: ۲۵۹-۲۲۶).

دوربین اونز، همه‌ی انواع گوناگون موضوعات فرهنگی و فرآیندهای معمول از جمله: اشیاء، مردم، چیزها و نشانه‌های آنها و در حقیقت هر آنچه زندگی روزمره را می‌ساخت، ثبت کرده است و با این روش، حسی تکه‌پاره را که تصویر کنونی از یک کل بزرگ‌تر رؤیت‌ناشدنی را می‌پروراند، تصویر کرده است (بیت، ۱۳۹۸: ۱۳۴). وی یک متخصص امر پیش‌پا افتاده در انتخاب موضوع و چگونگی عکس‌برداری از آن بود. موضوعات اونز در عین اینکه آشکارا مادی هستند، چنان به نظر می‌رسند که گویی فراتر از زمان سیر می‌کنند. علاوه بر این او دقیقاً از چیزهایی عکاسی کرده است که دیگران در عکس‌هایشان از آنها اجتناب می‌کردند و بدین وسیله مقدمات زبانی منحصراً آمریکایی را یافت. این کشف؛ کشف یک زبان بصری نوپای موجود در فرهنگ بومی آمریکایی، اونز را به مظهری از جاذبه‌ی امروزی نشانه‌شناسی و نظام‌های نشانه‌ای مبتنی بر فرهنگ تبدیل کرده است (گراندبرگ، ۱۳۹۶: ۹۷-۹۹).

در آمریکای اونز، انقلاب صنعتی ناقص باقی می‌مانَد؛ تصاویر او فاصله‌ی بین مدرنیته‌ی در حال شکوفایی و گذشته‌ی ناتمام را اندازه گرفته و مقایسه می‌کنند؛ مقایسه‌ای که اغلب در تک‌عکس‌های اونز دخیل است و بخش بنیادین کل هنر او را نیز تشکیل می‌دهد. تصاویر اونز صرفاً برش‌هایی از واقعیت نیست، بلکه نشانه و نماد نیز است و هر عکس، هویت سرسخت خود را در مقام سندی خاموش و نمادی انعطاف‌پذیر حفظ می‌کند، تا خود را در معرض پرس‌وجویی تازه بگذارد (گلسی، ۱۳۹۸: ۸۵-۸۸). آثار بی‌طرفانه و غیر انگیزاننده‌ی واکر اونز در چارچوب واژگان عکاسی اداره‌ی حفاظت از مزارع با وجود همه‌ی نفرتی که وی از جامعه‌ی غیر عادلانه و خودبین آمریکا داشت، به شکل هنری به کمال می‌رسد که با شور و حرارت، سؤالات اجتماعی و اخلاقی مطرح می‌کند و با همین اشتیاق از پاسخ دادن به آنها سر باز می‌زند. در واقع، ظاهر غیر شخصی سبک اونز را می‌توان وسیله‌ای دفاعی در مقابل پاسخ‌های آسان تفسیر کرد، زیرا پاسخ‌ها همان‌هایی بودند که رکود اقتصادی ایجاب می‌کرد و «اداره‌ی حفاظت از مزارع» و واحد عکاسیش برای آماده کردنشان، پدید آمده بودند (همان: ۹۲).

در سال ۱۹۳۸، واکر اونز کتابی را با عنوان «عکس‌های آمریکایی[1]» با دورنمای جامعی از زندگی مردم آمریکا در طی دوران رکود بزرگ منتشر کرد. وی همچنین در سال ۱۹۴۱، کتاب «اینک انسان‌های بزرگ را بستاییم[2]» با ثبت زندگی سه خانواده‌ی کشاورز مزارعه‌کار منتشر کرد. در این اثر، اونز عکس‌هایش را در صفحات ابتدای کتاب، قبل از صفحه‌ی عنوان بدون درج هیچ کلامی جای‌گذاری کرد.

۶-۱- ارزیابی آثار عکاسی مستند واکر اونز در دوره‌ی رکود بزرگ

در این بخش، به ارائه‌ی سه اثر از واکر اونز و تحلیل آنها با توجه به بازنمودهای رکود بزرگ با تأکید بر مدرنیسم و رئالیسم اجتماعی حاکم بر آن دوره پرداخته می‌شود.

1 American Photographs
2 Let us now praise famous men

تصویر ۴: صف مهاجران، واکر اونز، فارست سیتی، آرکانزاس، ۱۹۳۷ (مأخذ: لنگفورد، ۱۳۹۸: ۱۱۵)

تصویر ۵: قبرستان اتومبیل‌های جو، واکر اونز، پنسیلوانیا، ۱۹۳۶ (مأخذ: گلسی، ۱۳۹۸: ۸۵)

تصویر ۶: آرامگاه، واکر اونز، بِتلِهم، پنسیلوانیا، ۱۹۳۵ (مأخذ: مارین، ۱۳۹۹: ۳۲۹)

(تصویر ۴)، «صف مهاجران» نام دارد که با استفاده از نور طبیعی در کادری بسته و افقی به رنگ سیاه و سفید به ثبت رسیده است. این عکس نیمه‌ی پایینی بدن چهار زن و یک مرد مهاجر کشاورز را در صف غذا نشان می‌دهد که دو تن از آنها در میانه‌ی قاب، پوستی سیاه‌رنگ و بشقابی به دست دارند و جملگی را لباس‌هایی مندرس پوشانده‌اند.

در این تصویر که کادری کاملاً بسته، نگاه را از هر چیز جز نیمه‌ی پایینی بدن این پنج نفر، سلب می‌کند، بیش از همه، رنگ پوست‌ها، ظرف‌های غذا و پوشش سوژه‌ها جلوه‌نمایی می‌کنند که با توجه به عنوان تصویر، در صفی از مهاجران خلاصه می‌شود. ظرف‌های غذای درون دست‌های زن و مرد که کاسه‌ی چینی لب‌پریده و بشقابی فلزی است، همراه با لباس‌های رنگ‌پریده و مندرس بر تن جملگی این افراد، نمایی از فقر و گرسنگی را به تصویر می‌کشد؛ فقری که در دوره‌ی رکود بزرگ و به ویژه در میان کارگران مهاجر، رنگی آتشین‌تر داشت، چه بسا که واکر اونز به واقعیت بارز نژادپرستی جامعه‌ی آمریکا نیز نگاهی ویژه داشته است و گویی تأکید بر رنگین‌پوستان در مرکز این تصویر، نشان از تنگ‌تر بودن عرصه‌ی روزگار بر آنان بوده؛ تأکیدی که بی‌تردید اتفاقی و یا از سر جبر نبوده، بلکه استثمار بیشتر آنان را نسبت به نژاد سفید گوشزد کرده است.

اونز در این تصویر، وجهی از واقعیت زندگی آمریکایی دوره‌ی خود را فارغ از هر گونه ترکیب‌بندی سنتی و با کادری بسته بر مفاصل افراد و حذف صورت‌ها که می‌توانند انتقال‌دهنده‌ی وجهی احساسی بر ذهن مخاطب باشند و به شیوه‌ای ساده و پیش‌پا افتاده در فواصل ایجاد شده‌ی زندگی در عصر مدرن دهه‌ی ۱۹۳۰ نشان داده است و با زیباشناسی سهل و ممتنع خود، انسان را با نگاهی انسان‌محور، اما نه با خوش‌بینی امیدبخش رایج به تصویر کشیده و سؤالاتی را در ذهن مخاطب بر جای باقی گذارده است. وی به خوبی کنتراست عظیم جامعه‌ی مدرن و بافت‌های فرسوده‌اش را در تصویری بی‌پیرایه و در نهایتِ وضوح نمایان ساخته است؛ بافتی فرسوده که در دوره‌ی رکود بزرگ به اوج جلوه‌گری خود می‌رسد، مدرنیته‌ی عصر را در خود می‌بلعد و کارگرانی مهاجر را متولد می‌سازد که موطن خود را ترک کرده و نیازهای بسیار اولیه‌ی آنها همچون غذا نیز قابل تأمین نیست و با پرداختن به زندگی این زحمت‌کشان، نوعی از رئالیسم اجتماعی را که مختص خود است در قالب شکست آرمان‌های سرمایه‌داری ارائه می‌دهد.

(تصویر ۵) که «قبرستان اتومبیل‌های جو» نام دارد، با استفاده از نور طبیعی در کادری بسته و افقی به رنگ سیاه و سفید به تصویر کشیده شده است. این تصویر، اتومبیل‌هایی از کار افتاده را که بر روی هم تلنبار شده‌اند در میان دشتی که قبرستان اتومبیل است، نشان می‌دهد.

پیتر گَلَسی در خصوص این تصویر نوشته است: «اتومبیل‌ها که بسیار جدیدند، به شکل تپه‌ای از خرت‌وپرتند. تمدن فنی هر قدر هم که ناقص باشد، پشت سر خود اثری مهیب از ضایعات و ویرانی به جا می‌گذارد. این عکس به خوش‌بینی آینده‌گرای تصویر متداول عکاسی از مدرنیته خدشه وارد می‌کند؛ خوش‌بینی‌ای که آسمان‌خراش و ماشین را در مقام نمادهای پیشرفت ترجیح می‌دهد» (گلسی، ۱۹۳۸: ۸۵).

در این اثر، تلی از اتومبیل‌ها به چشم می‌خورند؛ نمادهایی از زندگی مدرن دهه‌های آغازین قرن بیستم که گویی نه تنها بار مصائب سال‌های رکود بزرگ را کم نکرده‌اند، بلکه همچون خرت‌وپرتی در گوشه‌ای از جهان آن روزگار رها شده‌اند؛ همان نمادهایی که خبر از بهبود آلام زندگی بشر را می‌دادند، به هیچ کار در آن دوره‌ی فقر و تنگدستی نیامده‌اند و همچون زوایدی از زندگی به دور ریخته شده‌اند و در میان زمینی سرد، بی‌هیچ نشانه‌ای از حضور انسان رها گشته‌اند. واکر اونز که با تقبیح نظام حاکم در پی به تصویر کشیدن فواصل ناپیدای زندگی مدرن و واقعیت بومی زندگی آمریکایی بود، با رئالیسم ساده‌ی خود، عصر مدرنیسم را به خوبی و با زیباشناسی سهل و ممتنع به نقد کشیده است و آرزوهای بشر مدرن را در انسان‌محوری تصاویرش خاک می‌کند؛ خاکی که قبرستان دستاوردهای مدرن سرمایه‌داری را در دل خود پرورانده است؛ همان دستاوردهایی که سرانجام رکود بزرگ را به ارمغان آورد و دهه‌ای از زندگی انسان‌ها را به فقر و نیستی کشاند.

(تصویر ۶)، «آرامگاه» نام دارد که به واسطه‌ی نور طبیعی در کادری باز، افقی و به رنگ سیاه و سفید ثبت شده است. در این تصویر، آرامگاهی با نماد صلیب‌های کوچک و بزرگ در برابر ساختمان‌ها و کارخانه‌ها قرار گرفته است که آسمانی خاکستری بر فراز آن‌ها رخ می‌نماید.

مری وارنر مارین در خصوص عکس آرامگاه نوشته است: «در عکسی که اونز از بِتلهم پنسیلوانیا گرفته، چشم بیننده به شکلی نمادین از پس‌زمینه به سمت پیش‌زمینه یعنی از مظاهر پیشرفت و زندگی شهری به سمت مرگ کشیده می‌شود. در این تصویر، هیچ آدمی دیده نمی‌شود، اما فضا و پرسپکتیو تخت تصویر نشانی است از زندگی محقر آدم‌ها» (مارین، ۱۳۹۹: ۳۳۰-۳۳۱).

تصویر مذکور که نمایی از شهر بِتلهم واقع در ایالت پنسیلوانیا را در سال ۱۹۳۵ نشان می‌دهد، آرامگاه را در برابر شهر قرار داده است؛ شهری که مملو از بناها و کارخانه‌های عصر مدرن و آسمانی غبارآلود است. واکر اونز آرامگاه را که نماد مرگ است در برابر دستاوردهای مدرنیته و جهان صنعتی قرار داده است؛ دستاوردهایی که آسمان آبی اوایل قرن نوزدهم را تیره ساخته و غبار مرگ را بر آن ارزانی داشته است. وی که در آثارش فواصل زندگی بومی آمریکا و عصر مدرن را به تصویر در می‌آورد، مرگ و نیستی را به عنوان عنصری در این فاصله قرار داده است و شاید حتی بتوان گفت جامعه‌ی مدرنِ دین‌زدایی شده را در برابر نمادی از مسیحیت سده‌های پیشین قرار داده و این فاصله را با نیستی پُر می‌کند. وی در این تصویر، زندگی انسان‌های عصر مدرن در دوره‌ی رکود را با تصویری از مرگ و صنعت نشانه رفته است؛ صنعتی که گاه‌گاه با فراز و فرودهایش، رکودهایی را همچون رکود بزرگ به ارمغان می‌آورد، تا انسان‌هایش با مرگ و رنج دست و پنجه نرم کنند.

در این اثر، انسان‌محوری پنهانی مشاهده می‌شود که حضور فیزیکی انسان را در خود حذف کرده، اما تمامی عناصر زیست او را به واسطه‌ی زیباشناسی سهل و ممتنع خود نشانه رفته است، تا دیگر بار یادآور پرسش‌هایی باشد که با دستیابی به پاسخ آنها، دلایل رکود بزرگ و رنج انسان‌های آن دوره بر ملا شود و واقعیت ساده‌ی زندگی را فریاد زند، بی‌آنکه در انتظار پاسخی در تصویر باقی بماند.

جدول ۲: ارزیابی آثار عکاسی مستند واکر اونز (نگارنده)

شاخصه			تصاویر		
			۴	۵	۶
فرم	کادر	افقی	√	√	√
		عمودی	-	-	-
		مربع	-	-	-
		باز	-	-	√
		بسته	√	√	-
	رنگ	سیاه و سفید	√	√	√
		رنگی	-	-	-
	نور	طبیعی	√	√	√
		مصنوعی	-	-	-
	زیباشناسی	عینی و واقع‌گرا	-	-	-
		سهل و ممتنع	√	√	√
محتوا	رکود بزرگ	فقر	√	-	-
		بیکاری	√	-	-
		مهاجرت	√	-	-
		استثمار	√	-	-
		شکست آرمان‌های سرمایه‌داری	√	√	√
	مدرنیسم	ترسیم مظاهر اجتماع		√	√
		کارکردگرایی	√	√	√
		خوش‌بینی به آینده و پیشرفت	-	-	-
	رئالیسم	بازنمایی واقعیت	√	√	√
		تفسیر زندگی اجتماعی	√	-	-
		پرداختن به موضوعات انسانی	√	-	-

۶-۲- جمع‌بندی آثار عکاسی مستند واکر اونز

در این بخش با توجه به ارزیابی سه اثر از واکر اونز و یافته‌های (جدول ۲) می‌توان چنین گفت که آثار اونز با فرمی از کادرهای افقی، بسته یا باز و به رنگ سیاه و سفید و با استفاده از نور طبیعی و زیباشناسی سهل و ممتنع وی به تصویر کشیده شده‌اند که با پیروی فرم از عملکرد که در سبک کارکردگرایانه‌ی وی خلاصه شده بود، نحوه‌ی عکاسی بی‌شاخ و برگ او را از موضوعات ساده

به شکل نماد و نشانه رقم زد. محتوای آثار وی در «اداره‌ی حفاظت از مزارع» و در بازه‌ی زمانی رکود بزرگ، عمدتاً در باب فقر، بیکاری، مهاجرت، استثمار و به ویژه شکست آرمان‌های سرمایه‌داری در نوعی از رئالیسم ساده و بی‌پیرایه که با استفاده از نمادها و نشانه‌ها به مدرنیسم عصر خود در نوعی از نگاه بومی آمریکایی می‌تاخته، جلوه‌گر شده است.

۷- مقایسه‌ی تطبیقی آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز

در این بخش، آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز در شاخصه‌های فرم و محتوا و با توجه به تأثیرات مؤلفه‌های دوره‌ی رکود بزرگ و مدرنیسم و رئالیسم هنری حاکم بر آن دوره، مورد نقد، بررسی و تطبیق قرار می‌گیرد.

آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز با تکیه بر سبک عکاسی مدرنیستی و رئالیستی در پرداختن به مؤلفه‌های رکود بزرگ همچون: فقر، بیکاری، مهاجرت، استثمار و شکست آرمان‌های سرمایه‌داری و همچنین در بازنمایی واقعیت، تفسیر زندگی اجتماعی و استفاده از موضوعات مرتبط با زندگی انسان در قالب عکاسی سیاه و سفید و با بهره‌گیری از نور طبیعی شباهت‌های فراوانی دارند.

لانگ با داشتن کادرهایی که غالباً به صورت عمودی و با استفاده از رویکرد زیباشناسی عینی و واقع‌گرا به تصویر کشیده است، تفاوت چشم‌گیری را در فرم آثار خود نسبت به کادرهای غالباً افقی واکر اونز و همچنین زیباشناسی سهل و ممتنع وی که سوژه‌هایش را در نهایت صراحت و بی‌پیرایگی ثبت کرده است، رقم می‌زند.

با توجه به اینکه هر دو عکاس به بازنمایی واقعیت‌های رکود بزرگ در محتوای آثار خود پرداخته‌اند، اما می‌توان گفت، لانگ مؤلفه‌های رکود را با خصلتی آرمان‌گرا، در نهایت کمال و با رویکردی سنتی در هنر غرب نسبت به امور آشنا جلوه‌گر ساخته است ولی بر خلاف وی، تصاویر اونز از این مؤلفه‌ها صرفاً برشی از واقعیت نیستند، بلکه نمادها و نشانه‌هایی را در بر دارند که در آنها، هر عکس هویت سرسخت خود را در مقام سندی خاموش و نمادی انعطاف‌ناپذیر حفظ می‌کند که همیشه آماده است، تا خود را در معرض پرسش و پاسخ قرار دهد. لانگ همچنین شکست آرمان‌های سرمایه‌داری را در حالی ثبت کرده است که تصاویرش آشکارا خطابی، دارای فریادی از سر رنج و دعوت به عمل است و با این تصاویر انگیزاننده، خواستار اصلاحات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی و همدلی با انسان‌های ضعیف در جامعه‌ی خود گردیده است، اما شکست این آرمان‌ها در تصاویر اونز با نشان دادن فواصل بین مدرنیته‌ی در حال شکوفایی و گذشته‌ی ناتمام و به وسیله‌ی نمادها و نشانه‌هایی به تصویر کشیده شده که نظام حاکم را با نشانه رفتن به سمت اقتدار و تصنع مورد حمله قرار داده است. تفاوت دیگر در آثار این دو هنرمند، سبک کارکردگرایانه‌ی مدرنیستی در آثار واکر اونز است که در آن غالباً فرم از عملکرد پیروی می‌کند و وجه کاربردی اثر بر فرم آن اولویت می‌یابد، تا واقعیتی صریح و بی‌پیرایه را در ثبت زندگی بومی آمریکایی اونز به تصویر بکشد، اما در آثار لانگ، فرم و محتوا در قالبی کمال‌گرا و با پیروی از سنت عکاسانه، همسو با یکدیگر تبلور یافته‌اند. لانگ در تفسیر زندگی اجتماعی، نه تنها موارد خاص را به شکلی آرمانی و عام به تصویر می‌کشد، بلکه انسان نقش عمده‌ای را بر دوش خود حمل می‌کند و جلوه‌ای از انسان‌گرایی، درصدد تکریم انسان به شکل قهرمانی در راه دستیابی به اصلاحات اجتماعی بروز می‌کند که گویای نوعی از خوش‌بینی مدرنیستی در راه رسیدن به آرمان‌هاست. در صورتی که در تفسیر زندگی اجتماعی اونز که رنگ و بوی بومی آمریکایی دارد، جزئیات اتفاقی و پیش‌پا افتاده‌ی زندگی مدرن و غالباً با حذف عناصر انسانی، اما با استفاده از نگاهی انسان‌محور و از طریق نمادها و نشانه‌ها بروز یافته است و عکس‌ها در پی هم و به صورت مجموعه‌ای از پرسش‌ها و پاسخ‌ها در ذهن مخاطب، نظام موجود را بی‌هیچ خوش‌بینی به نقد می‌کشد؛ نظامی که از دیدگاه اونز، عامل عریانیِ رکودی بزرگ بود.

۸- نتیجه‌گیری

در این مقاله که با هدف شناسایی تأثیر رکود بزرگ بر آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز انجام گرفت، ضمن توصیف علل پیدایش رکود بزرگ در آمریکا و اشاره به قوانین اصلاحی طرح نوین و شکل‌گیری اداره‌ی حفاظت از مزارع و بخش تاریخی آن در راستای بهبود شرایط اقتصادی که عکاسانی را برای ثبت این مهم به خدمت گمارد، نتایج مطالعه بر روی آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز نشان داده، رکود بزرگ بر آثار آن دو هنرمند تأثیر گذاشته است. در پاسخ به این سؤال که چگونه رکود بزرگ بر آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز تأثیر گذاشته است؟ این نتیجه به دست آمد که این دو عکاس در آثار عکاسی مستند خود در دوره‌ی رکود بزرگ به سبکی وحدت‌یافته از مدرنیسم و رئالیسم دست یافته‌اند که در آنها انگاره‌های فقر، بیکاری، مهاجرت، استثمار و شکست آرمان‌های سرمایه‌داری به ثبت رسیده است. لانگ تصاویرش را به وسیله‌ی نوعی از آرمان‌گرایی در انسان‌گرایی قهرمان‌پرور در راستای اصلاحات اجتماعی به واسطه‌ی زیباشناسی عینی و واقع‌گرا به تصویر کشیده است و اونز زندگی بومی آمریکایی را در فرمی ساده و بی‌پیرایه در جهت نشان دادن فواصل دنیای مدرن و گذشته‌ی ناتمام از

طریق نمادها و نشانه‌ها و ایجاد طرح پرسش و پاسخی در ذهن مخاطب و در راستای حمله به نظام موجود در قالب زیباشناسی سهل و ممتنع و سبک کارکردگرایانه‌ی خود به ثبت رسانده است.

آثار دوروتیا لانگ و واکر اونز را می‌توان در دوره‌های دیگر حیات حرفه‌ای آنان و همچنین تأثیراتی که بر عکاسان پس از خود گذارده‌اند، در پژوهش‌های بعدی مورد بررسی قرار داد.

منابع

۱. آدامز، رابرت، (۱۳۹۷)، «هنر می‌تواند کمک کند»، شیوا نوروزی، چاپ اول، تهران: نشر اورکا.
۲. باتس، ویلفرید، (۱۳۹۴)، «کاغذ و آینه»، مترجم: کیارنگ علائی، چاپ سوم، تهران: نشر حرفه هنرمند.
۳. بیت، دیوید، (۱۳۹۸)، «مفاهیم عکاسی»، مترجم: محمدرضا رئیسی و مارال زیاری، چاپ دوم، تهران: نشر حرفه نویسنده.
۴. تاسک، پطر، (۱۳۶۸)، «عکاسی در قرن بیستم»، مترجم: محمد ستاری، چاپ اول، مشهد: نشر نیما.
۵. جئو، دنیلا، (۱۳۹۸)، «عکاسی مستند و عدم قطعیت»، مترجم: علیرضا ملکیان، چاپ اول، تهران: نشر علم.
۶. حمیدیان، تورج و توکلی، شهریار، (۱۳۹۲)، «حرفه‌ی عکاس»، جلد دوم، چاپ دوم، تهران: نشر حرفه هنرمند.
۷. دوباتن، آلن و آرمسترانگ، جان، (۱۳۹۸)، «هنر چگونه می‌تواند زندگی شما را دگرگون کند»، مترجم: گلی امامی، چاپ پنجم، تهران: نشر نظر.
۸. زین، هاوارد، (۱۳۹۱)، «تاریخ آمریکا از ۱۴۹۲ تا ۲۰۰۱»، مترجم: مانی صالحی علامه، چاپ دوم، تهران: نشر کتاب آمه.
۹. سانتاگ، سوزان، (۱۳۹۷)، «درباره‌ی عکاسی»، مترجم: مجید اخگر، چاپ دوم، تهران: نشر بیدگل.
۱۰. شوئل، فرانکلین، (۱۳۹۱)، «آمریکا چگونه آمریکا شد»، مترجم: ابراهیم صدقیانی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۱۱. صحاف‌زاده، علیرضا، (۱۳۸۹)، «هنر هویت و سیاست بازنمایی»، چاپ دوم، تهران: نشر بیدگل.
۱۲. فارل، جکلین، (۱۳۹۸)، «بحران بزرگ»، مترجم: مهدی حقیقت‌خواه، چاپ سوم، تهران: انتشارات ققنوس.
۱۳. گاردنر، هلن، (۱۳۸۱)، «هنر در گذر زمان»، مترجم: محمدتقی فرامرزی، چاپ پنجم، تهران: نشر نگاه.
۱۴. گراندبرگ، اندی، (۱۳۹۶)، «بحران واقعیت در باب عکاسی معاصر»، مترجم: مسعود ابراهیمی مقدم و مریم لدنی، چاپ سوم، تهران: نشر آثار هنری متن.
۱۵. گلسی، پیتر، (۱۳۹۸)، «واکر اونز و هم‌قطاران»، مترجم: الهام آقابابا‌گلی، فصل‌نامه‌ی حرفه هنرمند، شماره ۷۴، ص ۷۹ – ۱۰۱.
۱۶. لنگفورد، مایکل، (۱۳۹۹)، «داستان عکاسی»، مترجم: رضا نبوی، چاپ اول، تهران: نشر افکار.
۱۷. لینتن، نوربرت، (۱۳۹۱)، «هنر مدرن»، مترجم: علی رامین، چاپ پنجم، تهران: نشر نی.
۱۸. مارین، مری وارنر، (۱۳۹۹)، «تاریخ فرهنگی عکاسی»، مترجم: هادی آذری ازغندی و دیگران، چاپ اول، تهران: نشر حرفه نویسنده.
۱۹. مورا، ژیل، (۱۳۹۷)، «کلمات عکاسی»، مترجم: حسن خوبدل و کریم متقی، چاپ پنجم، تهران: نشر حرفه نویسنده.
۲۰. نیوهال، بیومونت، (۱۳۹۷)، «تاریخ عکاسی»، مترجم: آذرنوش غضنفری، چاپ اول، تهران: انتشارات مرکب سپید.
۲۱. ولز، لیز، (۱۳۹۰)، «عکاسی: درآمدی انتقادی»، مترجم: سولماز ختایی‌لر و دیگران، چاپ اول، تهران: انتشارات مینوی خرد.
۲۲. هفرمن، ماروین، (۱۳۹۸)، «عکاسی همه چیز را دگرگون می‌کند»، مترجم: الهام آقابابا‌گلی و معصومه آقایی، چاپ اول، تهران: نشر کتاب پرگار.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی: ۳۲)، اسفند ۱۳۹۹، جلد دو

نمادها و نشانه‌های تصویری آیات قرآن کریم و روابط آن‌ها از منظر گرافیک

سیده اعظم موسوی خرد[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۱/۱۱
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۲۷
کد مقاله: ۶۵۷۷۴

چکـیده

نشانه‌های تصویری قرآن کریم به‌طورکلی در دو قالب داستان‌سرایی، تشبیه، تمثیل و نماد قابل بررسی است. قرآن کریم از داستان‌سرایی برای بیان مفاهیم بلند و درک بهتر بهره می‌جوید و مطالب آموزنده و اخلاقی را در قالب داستان بیان می‌کند. در بیشتر داستان‌ها خداوند رحمان از نقش حیوانات در ساختار داستان استفاده می‌کند؛ و به‌صورت غیرمستقیم برای مخاطب بیان می‌دارد. در فرهنگ‌ها و تمدن‌ها برای بیان زیباتر، گویاتر و دلنشین تر موضوعات، از تشبیه، تمثیل و نماد استفاده می‌کنند. این شیوهٔ بیان در قرآن کریم با ظرافت آمده است. بسیاری از مضامین تشبیهی و تمثیلی آیات قرآنی نیز ساختاری تصویری دارند. اصولاً زبان تشبیه و تمثیل برای درک بهتر مفاهیم جذابیت و تأثیر بیشتری دارد. بررسی رابطه نمادها و نشانه‌های تصویری آیات قرآن کریم از منظر گرافیک موضوع مطالعه پژوهش حاضر است و برای درک بهتر رابطه نمادها و نشانه‌های تصویری آیات قرآن کریم از منظر گرافیک به چند نمونه از عناصر اصلی هنر گرافیک، مثل رنگ، پیام، ریتم، طرح و نور و ... که در قرآن کریم به این عناصر عنایت خاص شده است، پرداخته می‌شود. به دلیل کوتاهی مقاله تعریف نماد، نشانه، گرافیک، به‌طور خلاصه در قسمت مقدمه آورده شده است. این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی بوده و گردآوری اطلاعات از طریق کتابخانه‌ای می‌باشد.

واژگـان کلـیدی: نماد تصویری، نشانه تصویری، آیات قرآن کریم، گرافیک

۱- دکترا پژوهش هنر، *azam5661@gmail.com*

۱- مقدمه

هنر آهنگ دلپذیر، ریتم و آوای طبیعت است. جهانی بودن زبان هنر در میان راه‌های مختلف پیام‌رسانی و برخورداری از سرعت و پذیرش بیشتر آن در انتقال پیام، همگی حکایت از قدرت هنر دارد. اصالت در هنر مقدس بر اساس دستور دینی و باور مؤمنان معتقد شکل می‌گیرد. هنر ماهیتی مقدس دارد؛ یعنی با عنایت الهی توام است وسیله‌ای است برای تجلی ساحت قدسی و رهانیدن آن گوهر پاک و زیبا و درعین‌حال ارائه آن در قالبی جامع و آراسته و مقدس. هنر نردبانی است که به بام حقیقت منتهی می‌شود، به‌شرط آنکه بر دیوار قرآن تکیه کند و در واقع هنر، پلکان اضطراری در آسمان‌خراش روح است. هر چه بیشتر پیش می‌رویم، می‌فهمیم که امروزه برای ترویج قرآن کریم به همه ابزارهای سالم و سازنده نیاز داریم. در این قاعده که درنگ می‌کنیم، می‌بینیم ابزار بسیار قدرتمندی به نام «گرافیک» بر زمین مانده و به خوبی از آن برای انتشار آموزه‌های قرآن کریم و رساندن پیام آن به ایرانیان و جهانیان، بهره‌برداری نشده است.

نماد کلمه‌ای است که معنایی فراتر یا غیر از لفظ خود را القا می‌کند. نَماد که مَظهَر و سَمبُل هم نامیده شده، نشانه‌ای است که نشانگر یک اندیشه، شیء، مفهوم، چگونگی و جز این‌ها می‌تواند باشد. نماد می‌تواند یک شیء مادی باشد که شکلش به‌طور طبیعی یا بر پایه قرار داد با چیزی که به آن اشاره می‌کند پیوند داشته باشد. برای نمونه فروهر نماد مزداپرستی است. نماد در اصطلاح روان‌شناسی تحلیلی نوعی شبیه ساخته لیبیدو است. صورتی ذهنی که هم می‌تواند لیبیدو را به همان اندازه قبلی سازد و هم اینکه آن را در قالبی متفاوت از صورت اولیه خود به جریان اندازد؛ اما شکل‌گیری نمادها یک روند آگاهانه نیست بلکه بر عکس از راه مکاشفه و یا شهود از دل ناخودآگاه تولید و بیرون داده می‌شود. اغلب اوقات نمادها به‌طور مستقیم از رویاها نتیجه می‌شوند یا از آنها تأثیر می‌پذیرند که این گونه نمادها پر از انرژی روانی و دارای نفوذی جبری و مقاومت ناپذیر هستند. نماد نه تنها باید بیانگر خیال‌پردازی‌های خودآگاهانه تکنولوژیک و فلسفی انسان باشد بلکه باید از ژرفای سرشت حیوانی او نیز خبر دهد: باید تقلیدی از کلیت انسان و بازگو کننده همان باشد. (نظری دارکولی،۱۳۹۱: ۴۴) و اما تعریف نشانه: در یک تعریف ساده و سوسوری از نشانه می‌توان گفت نشانه امری مرکب از یک دالّ و یک مدلول می‌باشد؛ اما پیرس نشانه را چنین تعریف می‌کند: «چیزی که از دید کسی از جهتی یا ظرفیتی به‌جای چیز دیگر می‌نشیند.» برخی معتقدند او با این تعریف فلسفی، در واقع می‌خواست عنصر تفسیر معنا توسط ذهن مخاطب را در نشانه‌شناسی دوبعدی سوسور وارد کند و در یک فضای سه‌ظلعی به تبیین ماهیت نشانه بپردازد. پیرس استدلال می‌کرد که مفسران خود باید به نشانه‌ها معنی ببخشند. او معنی‌شناسی را مهم می‌دانست. (اجلالی، ۱۳۸۷: ۱۷،۱۸) در تعریف گرافیک میتوان گفت که گرافیک یا ارتباط تصویری (برابر فرهنگستان: نگاشتارگری) حیطه‌ای از هنرهای تجسمی است که دارای کاربردهای متنوّع و گسترده‌ای است. گرافیک یا به عبارت کاملتر طراحی گرافیک، به کارگیری تکنیکهای مختلف خلق آثار دوبعدی بر روی سطوح مختلف نظیر کاغذ، دیوار، بوم، فلز، چوب، پارچه، پلاستیک، نمایشگر رایانه، سنگ و... است که در جهت رساندن پیامی خاص به بیننده انجام بپذیرد. گرافیک یک اثر هنریست که میخواهد پیامی رااز طریق بصری در کوتاهترین زمان ممکن به مخاطب برساند. در این مقاله برای درک بهتر رابطه نمادها و نشانه‌های تصویری آیات قرآن کریم از منظر گرافیک به چند نمونه از عناصر اصلی هنر گرافیک، مثل رنگ، پیام، مفهوم، طرح و نورو ... که در قرآن آمده است می‌پردازم.

۲- چارچوب تحقیق

اهداف تحقیق:

- برای درک بهتر رابطه نمادها و نشانه‌های تصویری آیات قرآن کریم از منظر گرافیک به چند نمونه از عناصر اصلی هنر گرافیک، مثل رنگ، پیام، مفهوم، طرح و نور و ... که در قرآن کریم به این عناصرعنایت خاص شده است، پرداخته میشود.
- مشخص کردن نمادها و نشانه‌های تصویری در قران کریم (آیاتی که جنبه تصویری دارند.)

سوالات تحقیق:

- رنگ ها در قرآن نماد چه هستند؟
- پیام، نور و ریتم در قرآن نماد چیست؟

۳- رنگ ها در قرآن

۳-۱- رنگ سبز در قرآن کریم

رنگ سبز زیباترین رنگی است که ده بار در قرآن مطرح شده و در چند آیه به بساط بهشتیان و لباس‌های ابریشمی و حریرهای سبز رنگ آنان اشاره شده است. همچنین رنگ گیاهان سبز هم چند بار در قرآن تکرار شده است.

سبز، انتقال دهنده شادی، انبساط خاطر و بهجت است. نماد رویش، حیات و زندگی است. رنگ سبز در نظر روان‌شناسان آرامش‌بخش ترین رنگ‌ها و نشانه حیات، رویش و جاودانگی است. (زواره، ۱۳۴۸:۲)

سبزرنگ صبر، شکیبایی، بردباری و پایداری است. تقویت کننده و محرّک چشم، آرامش بخش و استراحت دهنده است.

امام کاظم (علیه السلام) فرمود: سه چیز نور چشم را زیاد می‌کند [و در روایتی دیگر سه چیز غم و اندوه را از دل بیرون می‌کند] نگاه به سبزه، نگاه به آب روان و نگاه به‌صورت زیبا. (مجلسی، ۱۴۰۳:۴۵)

رنگ سبز از آمیختن دو رنگ زرد و آبی به دست می‌آید و رنگ وسط و متعادل است؛ نه مانند زرد اثر محرک و هیجان‌آور دارد، نه مثل آبی مسکّن و غیرفعال و سرد است. این رنگ گویای ثبات عقیده و خودشناسی است (لوثر ماکس، ترجمه ویدا أبی زاده، ۱۳۸۳: ۸۳)

سبز نماد ایمان و کمال و رنگ بهشتی است و چون در رنگ سبز ایمان و اطمینان مشهود است، نزد مسلمانان رنگ مقدس شمرده می‌شود و مردم میان این رنگ و پیامبراکرم و اهل‌بیت طاهرین و اولادشان (علیه السلام) ارتباط برقرار می‌کنند (ابوطالبی، ۱۳۷۲:۱۲۵).

قرآن مجید عنایت ویژه‌ای به این رنگ دارد و در هفت مورد به سبزی گیاهان و روییدنی‌های سطح زمین اشاره کرده و این مسأله را نشانه‌ای برای اهل ایمان دانسته است، از جمله:

«أَلَمْ تَرَأَنَّ‌اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّماءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ؛ «آیا نظر نکرده‌ای که خدا از آسمان آبی فرو فرستاد، پس زمین سرسبز گردید؟ که خدا لطیف [و] آگاه است». (سوره حج/آیه ۶۳)

قسمت اعظمی از کره زمین را پوشش گیاهان سبز پوشانده‌اند، از قبیل جنگل‌ها، مراتع و باغ‌ها. این رنگ اثر شگفتی در آرامش روان انسان و حیوانات دارد و در لسان روایات، نگاه کردن به سبزه‌زارها اندوه را بر طرف می‌کند.

خداوند طبیعت و گیاهان سرسبز را مظهر مسرّت و شادی معرفی می‌کند. «فَأَنبَتْنَا بِهِ حَدَائِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ»؛ و به وسیله آن، باغ‌هایی زیبا و سرورانگیز رویاندیم ». (سوره نمل، آیه ۶۰)

راغب اصفهانی در تعریف بهجت آورده است: «البهجة حسن الون و ظهور السرور فیه»، بهجت زیبایی رنگ و آشکار شدن سرور و شادی در آن است.

با توجه به این‌که باغ‌ها سرسبزند و قرآن باغ‌های سرسبز را شادی‌بخش می‌داند، آیه می‌تواند به اثر شادی آفرین و اندوه‌زدایی رنگ سبز اشاره داشته باشد و گویای اعجاز علمی رنگ سبز در قرآن باشد. دکتر پاک نژاد نیز با اشاره به آیه مذکور، آن را مظهر اعجاز قرآن می‌داند (پاکنژاد،۱۳۶۳:۱۵۷).

رنگ سبز در فرهنگ قرآن، رنگ بهشت و بهشتیان است. قرآن سبزی لباس‌ها و فرش‌های بهشتی و روکش پشتی‌های آن را به زیبایی به تصویر می‌کشد. بهشت محل جاوید و خانه قرار و آرامش است، پس این آرامش از هر لحاظ برای آنان فراهم می‌باشد؛ حتی در نوع رنگ‌های به کار رفته در بهشت. به همین دلیل رنگ بهشت، لباس و تخت بهشتیان سبز است.

قرآن کریم در یک مورد، رنگ خود بهشت (مدهامتان در سوره الرحمن به معنای دو بهشتی است که در نهایت سرسبزی‌اند) و در دو مورد، رنگ لباس بهشتیان و در یک مورد، تکیه‌گاه آنان را سبز معرفی می‌کند.

در سوره کهف آیه ۳۱ آمده است: «وَيَلْبَسُونَ ثِيَاباً خُضْراً مِن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ... و لباس‌هایی سبز، از حریر نازک و ضخیم، می‌پوشند. »

در سوره الرحمان آیه ۷۶ آمده است: «مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ، در حالی که (بهشتیان) بر بالش‌های سبز و (فرش‌های) کم‌یابِ زیبا تکیه زده‌اند».

در سوره انسان آیه ۲۱ آمده است: «عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضْرٌ، بر فرازشان لباس‌های سبز حریر نازک و حریر ضخیم است»

پیامبر اکرم (صلی الله علیه واله وسلم) نیز با توجه به این آیات کریمه گاهی لباس سبز می‌پوشید. در روایت هست که ایشان از لباس سبز خوشش می‌آمد و قبای دیبای سبز رنگی داشت.

غزالی در احیاء العلوم می‌گوید: «رنگ سبز نماد حیات و جاودانگی ایمان و کمال است و این در بهشت به خوبی جلوه گر شده است». خدا در سوره مبارکه الرحمن، در آیه ۶۴ آمده است: «مُدْهَامَّتَانِ». ادهیام به معنای شدت رنگ سبز است تا حدّی که مایل به سیاهی است. (طباطبایی،۱۳۸۴:۱۲۵)

خداوند در سورهٔ یس، قرمزی آتش و سبزی درخت را کنار هم ذکر می‌کند که نشان میدهد مکمل رنگ سبز قرمز است.

قرآن کریم در یک مورد، رنگ خود بهشت (مدهامتان در سوره الرحمن به معنای دو بهشتی است که در نهایت سرسبزی‌اند) و در دو مورد، رنگ لباس بهشتیان و در یک مورد، تکیه‌گاه آنان را سبز معرفی می‌کند.

در سوره یس، آیه ۸۰ آمده است: «الَّذِي جَعَلَ لَكُم مِنَ الشَّجَرِ الْأَخْضَرِ نَاراً فَإِذَا أَنتُم مِنْهُ تُوقِدُونَ» کسی که برای شما از درخت سبز، آتشی قرار داد و شما در هنگام (نیاز) از آن (آتش) می‌افروزید. »

رنگ سبز از وفور نعمت و فراوانی سخن می‌گوید؛ همان گونه که حضرت یوسف هفت خوشهٔ سبز را به هفت سال فراوانی نعمت تعبیر کرد. بهجت بخش بودن باغ‌های سرسبز که در آیه ۶۰ سوره نمل آمده است: «حَدَائِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ» به این اثر رنگ سبز اشاره دارد که می‌تواند از اشاره‌های علمی قرآن یا شاید معجزات علمی قرآن باشد.

در مجموع از اشارات قرآن کریم و تحقیقات دانشمندان روشن می‌شود که رنگ سبز از رنگ‌های شادی‌آور و از نشانه‌های پروردگار عالمیان است و به توحید ربوبی دلالت دارد؛ چون همان کسی که انسان را خلق کرد، این طبیعت سرسبز و زیبا و مسرّت

بخش را برای او آفرید و نهایت و پیوستگی و ارتباط و نظم در کل این مجموعه هست و بین تک تک اجزای این مجموعه هماهنگی وجود دارد که بر وجود خالق و مدبّر یگانه و حکیم دلالت می‌کند.

۳-۲- رنگ زرد در قرآن کریم

ارزیابی دانشگاه‌های لوئیزیانا و پوردو در آمریکا نشان می‌دهد که رنگ زرد حالت شعف و سرور را بازگو می‌کند و این همان مطلبی است که قرآن پانزده قرن قبل بیان فرموده است. در سوره بقره آیه ۶۹: «صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ: زرد اندک متمایل به پررنگی که ناظرین را به نشاط و مسرّت می‌رساند.»

زرد باعث افزاش سوخت و ساز بدن است و چون از بقیه رنگ‌ها زودتر دیده می‌شود، به دلیل نور زیادی که منعکس می‌کند، بیشتر از بقیه رنگ‌ها برای جلب توجه استفاده می‌شود. در رنگ درمانی طبق آن چه از بوعلی‌سینا طبیب ایرانی درکتاب قانون نقل شده است، رنگ زرد التهاب و درد را کاهش می‌دهد. (ویلز،۱۳۸۵) رنگ زرد در قرآن‌کریم با واژه‌های «صفر، صفراء و مصفراً» پنج بار در آیات زیر آمده است:

بقره/ ۶۹؛ ۲. روم/ ۵۱؛ ۳. زمر/ ۲۱؛ ۴. حدید/ ۲۰؛ ۵. مرسلات/ ۳۳.

به‌طورکلی رنگ زرد در قرآن گاهی شادی‌آفرین و مایه سرور و حیات‌بخش و گاهی غم‌انگیز و گویای مرگ و نابودی است. شاید علت این تفاوت تأثیر در مراتب مختلف رنگ‌ها است؛ مثلاً رنگ زرد پررنگ و طلایی، زرد کم‌رنگ، زرد مایل به قهوه‌ای و غیره؛ که هرکدام تأثیری متفاوت از دیگری دارد. هنگامی که زرد به قهوه‌ای می‌گراید، مانند برگ‌های پاییزی، حالت مسرت بخشی خود را از دست می‌دهد. قرآن‌کریم با توجه به آثار روانی رنگ زرد در آیاتی، به این رنگ توجه می‌کند. خداوند درباره گاو بنی‌اسرائیل مستقیم به اثر شادی‌بخشی رنگ زرد اشاره می‌فرماید. در سوره بقره آیه ۶۹:

«قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّکَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ

گفتند: برای ما از پروردگارت بخواه تا روشن بیان کند برایمان که رنگ آن (گاو) چگونه است؟» (موسی) گفت که او می‌گوید: در حقیقت آن گاوی زرد است که رنگش یک دست است که بینندگان را شاد می‌سازد.

علامه طباطبایی در معنای آیه می‌فرماید: «صفراء فاقع شدید الصفرة فی صفاء لونها» یعنی زرد پررنگ و خالص. باید توجه داشت که رنگ زرد در آیه همراه واژۀ «فاقع» آمده که به معنای شدت رنگ است و بیشتر درباره زرد و قرمز به کار می‌رود؛ بنابراین واژه «فاقع» نشان از پررنگ بودن زرد دارد، مانند رنگ طلایی که همان زرد پررنگ است. رنگ طلایی از طیف زرد جذّاب و مسرّت بخش و نماد آخرت و ایمان است. از این آیه یک قانون کلی درباره رنگ‌ها به دست می‌آید؛ این که رنگ‌ها در روحیه افراد تأثیرهای مثبت و منفی دارند؛ مثلاً زرد موجب شادی و سرور و سیاه باعث غم و اندوه است. شاید بتوان گفت این آیه به تأثیر روان شناختی رنگ‌ها اشاره کرده است. (۱۳۷۲)

استاد رضایی مطلب را با شاید بیان کرده، چون احتمال داده (تسرالناظرین) به بقره برگردد؛ نه به رنگ آن. در حالی که فرموده است «لونها تسرّالناظرین» و این صراحت دارد در این که مسرت بخش بودن، اثر رنگ زرد گاو است؛ نه خاصیت خود گاو؛ به ویژه که نفرمود «تسرّ النّاس»؛ بلکه «ناظرین» گفت و آن چه برای بینندگان در آغاز جلب توجه می‌کند، رنگ اشیاء است. (۱۳۸۷)

بنابراین قرآن کریم چهارده قرن قبل در این آیه، به اثر شادی آفرین رنگ زرد اشاره و یک قانون کلی درباره تأثیر رنگ‌ها بیان نمود و جلوه‌ای از ابعاد اعجاز علمی قرآن را به نمایش گذاشت و این نکته‌ای است که دانشمندان در قرون اخیر بدان اشاره کرده‌اند؛ در حالی که در قرون متمادی تاریخ اسلام، مورد توجه جمهور مفسران بود.

بعد از قرآن دانشمندان علم روان‌شناسی به خوبی به این ویژگی رنگ زرد و رنگ‌های دیگر پی‌بردند. در روایات نیز به آثار شادی بخش رنگ زرد اشاره شده است. از جمله امام صادق فرمودند: «هر کس کفش زرد بپوشد تا زمانی که در پایش باشد در خوشحالی به سر می‌برد.»

امام علی هم فرمودند: «هر کس کفش زرد بپوشد، کدورت و غم و غصه‌اش کاهش می‌یابد».

امام صادق در جای دیگری فرمودند: «از کفش زرد استفاده کنید، زیرا سه ویژگی دارد: چشم را نورانی، قوه جنسی را تقویت و غم و غصه را برطرف می‌کند».

امام در این روایت به خاصیت محرک بودن رنگ زرد اشاره کرده است. (حویزی،۱۳۸۳:۹۰)

در سوره مرسلات، آیه ۳۲ و ۳۳ آمده است: «إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ، كَأَنَّهُ جِمَالَةٌ صُفْرٌ »، که آن (آتش) شراره‌هایی هم‌چون قصری(عظیم) می‌افکند؛ چنان‌که گویی (خصوصیات) آن (هم‌چون) شتران زرد است.

آیه به صراحت بر شادی بخش بودن رنگ زرد پررنگ دلالت دارد و ظاهراً این راز قبل از قرآن بیان نشده بود آیه در این صورت می‌تواند نوعی اعجاز علمی در بحث رنگ‌ها باشد. یکی دیگر از کاربردهای قرآنی رنگ زرد، دربارۀ آتش جهنم است. قرآن آتش جهنم را به شتران زرد مو تشبیه کرده است.

در سوره زمر، آیه ۲۱ آمده است: «أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعاً مُخْتَلِفاً أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرّاً ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَاماً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِأُولِي الْأَلْبَابِ: آیا نظر نکرده‌ای که خدا از آسمان آبی فروفرستاد و آن را به

چشمه‌هایی که در زمین است وارد نمود، سپس به وسیله‌ی آن زراعتی را با رنگ‌های متفاوتش بیرون می‌آورد؛ سپس خشک می‌گردد، پس آن را زرد می بینی؛ سپس آن را درهم شکسته می‌گرداند؟!»

قطعاً، این مطلب تذکّری برای خردمندان است. خداوند در این آیه رنگ زرد را برای حالت پژمردگی و مرگ به کار برده است که با کاربرد آن در آیه ۶۹ سورهٔ بقره که رنگ زرد را مسرّت‌بخش در تعارض است، به ظاهر نمی‌سازد، گویا این اختلاف تعبیر به خاطر گوناگونی رنگ‌های زرد است. زرد گاهی سیر و پررنگ و گاهی بی‌حال و کم‌رنگ است. زمانی طلایی رنگ و برخی مواقع هم مایل به قهوه‌ای است که هرکدام آثار مخصوص خود را دارند؛ چنان‌که دانشمندان روان‌شناسی نیز به آثار مختلف هر یک اشاره کرده‌اند. در آیات (مرسلات/ ۳۲؛ زمر/ ۲۱) به یکی دیگر از آثار رنگ زرد؛ یعنی گرمی و حرارت بخشی و درخشش و نیز نماد پژمردگی و نابودی اشاره شده است و این که رنگ زرد با توجه به آثار متضاد آن، باید درجه‌های مختلفی داشته باشد. با تدبر بیشتر در این آیات می‌توان به نکات مهمی دست یافت.

۳-۳- رنگ قرمز درقرآن کریم

«رنگ قرمز انرژی دهنده و محرک بسیار قوی است. به گفته بوعلی سینا فشار خون را بالا می‌برد، جزء رنگ‌های گرم است.» (ویلز،۱۳۸۵: ۱۵،۱۰۵)

آیاتی که تابلوی زیبای رنگینی در آن خلق شده، آیه ۳۷ سورهٔ مبارکهٔ الرحمن است: «فَإِذَا انشَقَّتِ السَّماءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ، پس هنگامی که آسمان شکافته شود و هم‌چون روغن مذاب گلگون گردد».

طبرسی در توضیح «وردهٔ» می‌گوید. کلمه وردهٔ در این آیه به معنای «گل سرخ» تداعی کنندهٔ سرخی آسمان هنگام قیامت است که وجه تشبیه همان گرم بودن و فعال بودن زیاد است. آسمان روز قیامت به گل سرخ تشبیه شده است. (۱۴۰۶)

وی در توضیح «الدهان» می‌نویسد: آسمان روز قیامت مانند روغن‌های رنگارنگی است که پاره‌ای از آن‌ها بر پاره‌ای دیگر ریخته می‌شود (آسمان همانند روغن مذاب گلگون گردد)

قرمزشدن آسمان و شکافته شدن آن در آستانهٔ قیامت حکایت از اوج گرما، هیجان و ترسی دارد که انسان‌ها را فرا می‌گیرد؛ بنابراین در قرآن، قرمز برای رنگ‌آمیزی روز قیامت نیز ذکر شده و حکایت از قرمز شدن آسمان در آستانهٔ قیامت دارد و خود این رنگ بر ترس و هراس روز قیامت می‌افزاید. همین تشبیه روز قیامت به رنگ قرمز گل و روغن سرخ شده می‌تواند گویای این باشد که این رنگ جزء رنگ‌های محرّک و غم‌انگیز است و مانند سایر رنگ‌های تیره حالت هیجان‌انگیزی دارد و این تشبیه اشاره‌ای به برخی آثار روانی این رنگ است.

۳-۴- رنگ آبی در قرآن کریم

این رنگ به‌صورت مستقیم یک بار در قرآن سوره طه، آیه ۱۰۲، به معنای حزن و اندوه، به کار رفته است: «يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقاً؛ روزی که در شیپور دمیده می‌شود؛ و خلافکاران را در آن روز، در حالی که (چشمانشان کور و) کبود است گرد می‌آوریم »!

رنگ آبی در این آیه دلالت بر ترس و وحشت نمی‌کند؛ جز آن که با رنگ سیاه ترکیب شود و مجرمان با بدن‌های کبود در آن روز جمع می‌شوند. «زُرقاً» آبی پر رنگ است و خود این واژه بر شدت آبی دلالت دارد؛ بر عکس آبی باز و کم رنگ که همان رنگ آسمان و دریاهاست که بسیار آرام بخش است. رنگ آبی آسمان اثر تسکینی شگرفی بر انسان می‌گذارد، لذا خداوند رنگ آسمان و اقیانوس‌ها و دریاها (که تصویر آبی آسمان را در خود نشان می‌دهند) را به رنگ آبی مزین ساخت. به این ترتیب خداوند حکیم زندگی انسان را بر اساس فطرت و نیاز روحی او رنگ‌آمیزی کرد و این دلالت بر ربوبیت خدای واحد دارد. انسان وقتی به آسمان می‌نگرد، رنگ آبی را می‌بیند که آرام‌بخش است و چون به زمین می‌نگرد، رنگ سبز را می‌بیند که حالت مسرّت‌بخش و متعادلی به روان او می‌بخشد. آبی به دلیل همین خواص، بهترین رنگ برای کاشی کاری مساجد و زیارت‌گاه‌ها می‌باشد. آسمان در شب به رنگ آبی تیره و کبود در می‌آید و چه زیباست که قرآن شب را مایه استراحت قرار داده است.

بنابراین جو زمین آبی‌های مختلف ـ از آبی روز تا آبی سیاه شب ـ دارد. علامه طباطبایی دربارهٔ مفهوم واژهٔ زُرقاً در آیه می‌نویسد (۱۳۸۴): «زرق جمع أزرق (آبی) می‌باشد که رنگی خاص است » ایشان از بین همه تفاسیر، این تفسیر که مراد از زرقاً، عمی و نابیناشدن مجرمان در قیامت است را می‌پذیرد؛ چرا که شخص نابینا همه‌جا را آبی و کبود می‌بیند.

همانطور که بررسی کردیم، قرآن هیچ‌گاه برخلاف حکم قطعی علم سخن نمی‌گوید و اگر از نظر علمی رنگ آبی آرام‌بخش است، مراد رنگ آبی روشن است که قرآن به صراحت درباره آن اظهار نظری نکرده است و اگر قرآن کریم چهرهٔ مجرمان را با آبی رنگ‌آمیزی می‌کند، مرادش آبی تیره و مایل به سیاهی است؛ نه آبی روشن. از این آیه می‌توان استفاده کرد که رنگ آبی تیره مانند سایر رنگ‌های تیره غم‌انگیز و شوم است.

۳-۵- رنگ سفید و سیاه در قرآن کریم

بعضی از هنرمندان و علمای رنگ‌شناس سفید و سیاه را جزء رنگ‌ها نمی‌دانند؛ چون سفید رنگ اصلی نور خوشید است و وقتی تمام نور تابیده شده به اشیاء به چشم ما بازتاب کند، آن اشیاء سفید و اگر تمام نور را جذب کند، سیاه دیده می‌شود، زیرا هیچ اشعه‌ای از آن به سلول‌های بینایی چشم برخورد نمی‌کند. رنگ سفید رنگ طهارت، پاکی، خلوص، صفا، خیر، عدالت و حقیقت است و با رنگ سیاه در تعارض است. این رنگ ویژگی‌ها و صفات مثبت و پسندیده و حالات مطلوب را متصور می‌شود. این رنگ به‌صورت صریح در قرآن یازده مرتبه استفاده شده است. با واژه‌های (ابیضت، تبیضّ، ابیض، بیضاء و بیض) چهار مرتبه به‌صورت تقابل با رنگ سیاه آمده است.

۱- سوره بقره/ آیه ۱۸۷ (خیط الأبیض ـ خیط الأسود)؛

۲- سوره آل عمران/ آیه ۱۰۶ و ۱۰۷ (تبیض وجوه ـ تسود وجوه) (اسودّت و ابیضت)؛

۳- سوره فاطر/ آیه ۲۷ (جدد بیض ـ غرابیب سود) بیض جمع ابیض و سود جمع أسود می‌باشد.

اسلام که دینی منطبق بر فطرت و نظافت و پاکی است، بر پوشیدن لباس سفید بسیار تأکید ورزیده و بهترین رنگ در لباس را سفید معرفی کرده است. بیشتر لباس‌های رسول اکرم سفید بود و می‌فرمود: بر زندگانتان لباس سفید بپوشانید و مردگانتان را با آن کفن کنید. در نماز نیز پوشیدن لباس سفید مستحب است و سیاه کراهت دارد. (مجلسی،۱۳۷۸: ۱۷۴)

لفظ «أبیض» تنها یک مرتبه در قرآن در آیه ۱۸۷ سورهٔ بقره (خیط الأبیض) آمده است که شاید اشاره به اصل بودن نور سفید برای سایر رنگ‌ها باشد و رنگ سیاه هفت مرتبه در قرآن‌کریم به کار رفته است. یکی از کاربردهای سیاه و سفید در قرآن، در سوره آل عمران، آیه ۱۰۶ و ۱۰۷ که مربوط به سیاهی و سفیدی چهرهٔ انسان‌ها در قیامت است: «يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَاكُنْتُمْ تَكْفُرُونَ وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِاللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ، (در) روزی که چهره‌هایی سفید می‌شوند و چهره‌هایی سیاه می‌گردند؛ و امّا کسانی که چهره‌هایشان سیاه شد، (به آنها گفته می‌شود:) آیا بعد از ایمانتان کفر ورزیدید؟! پس به سبب کفر ورزیدنتان، عذاب را بچشید؛ و امّا کسانی که چهره‌هایشان سفید شده، پس در رحمتِ خدایند؛ در حالی که آنان در آن (رحمت) ماندگارند.»

سفید در این آیه نماد ایمان و سعادت و سیاه نشانه جهل و شقاوت و کفر است. قرآن برای بیان سعادت مؤمنان چهره‌ای سفید از آنان ارائه می‌دهد و بدبختی کافران را با رنگ سیاه نشان می‌دهد و این به خاطر خواص ویژهٔ این دو رنگ است. سفیدی کنایه از خشنودی اهل ایمان و سیاهی کنایه از انفعال، خجالت و سرافکندگی کافران است. (طباطبایی،۱۳۸۴: ۴۱۴)

به‌طورکلی، موضوع رنگ‌ها یکی از شگفتی‌های مطرح شده در قرآن می‌باشد. قرآن‌کریم علاوه بر کاربرد واژه‌های کلّی مربوط به رنگ‌ها از قبیل (لون، الوان و صبغه) از برخی رنگ‌ها (مانند زرد، سبز، آبی، قرمز، سفید و سیاه) نیز به‌طور ویژه نام برده و رنگ خدایی را بهترین رنگ معرفی کرده است چون در بسیاری از این آیات مطالبی درباره آثار رنگ‌ها آمده است، برخی بر آن شده‌اند پدیده ی رنگ‌ها را از مظاهر اعجاز علمی قرآن به شمار آورند؛ بر خلاف عده‌ای دیگر که آیات مربوط به رنگ‌ها را جزء رازگویی‌ها و شگفتی‌های علمی قرآن شمرده‌اند.

پس از بیان تفاوت این دو، با ذکر تمامی آیات مربوط به رنگ‌ها در قرآن و پس از بررسی گفتار دانشمندان در هر مورد، به این نتیجه می‌رسیم که در مواردی می توان ادعای اعجاز علمی در رنگ‌ها را پذیرفت، مانند آیه ۶۹ سوره نحل که به موضوع رنگ درمانی اشاره دارد و آیه ۶۹ سوره بقره که اثر شادی بخش رنگ زرد یک دست را بیان می‌کند؛ در حالی که در برخی موارد نکات مطرح شده تنها رازگویی علمی است؛ هرچند مؤلف معتقد است با اندیشیدن، تدبر و تحقیق در نشانه‌های خدا در عالم هستی و آیات قرآن می‌توان در موارد دیگری نیز به اعجاز علمی اسرار شگفت انگیز قرآن پی‌برد. همان طورکه گفته شد یکی از عناصری که رابطه ی میان گرافیک و آیات قرآن می‌باشد، رنگ است که تا حدودی در اینجا صحبت شد و هر رنگ در قرآن نماد یک چیز است؛ مثلا رنگ سبزدر قرآن همان طورکه اشاره شد، نماد رویش، حیات و زندگی است وهمچنین دیگر رنگ ها که درباره آن ها صحبت کردیم، نمونه ای از رابطه نماد ها و نشانه‌های تصویری آیات قرآن کریم از منظر گرافیک می باشد.

۴- پیام در قرآن

از دیگر عناصر گرافیک در قرآن پیام است. ابزارهای هنری، یکی از رساترین، بلیغ‌ترین و کاری‌ترین ابزار ابلاغ و تبلیغ پیام است. در واقع، هنر نیز یک شیوه بیان است، یک شیوه ادا کردن است، منتها این شیوهٔ بیان از هر شیوهٔ تبیین دیگر، رسا تر، دقیق‌تر، نافذتر و ماندگارتر است. اگر زبان علمی یا عادی دارای این ویژگی و بیان مستقیم حقایق است، زبان هنر نیز، این ویژگی را دارا خواهد بود که بیان غیر مستقیم همین حقایق است، با این تفاوت که زبان هنر، بیانگر حقایق به‌صورت واقعی آن‌ها نیست، بلکه بر عنصر تخیل استوار است .به عنوان مثال، برای نشان دادن اهمیت انفاق در راه خدا، گاهی می‌گوییم: «هر کس برای خشنودی خدا اموال خود را انفاق کند» چند برابر آن پاداش خواهد داشت. این سخن، یک بیان واقعی یا عادی و یاعلمی است .اما هنگامی که همین مفهوم را در آیه ۲۶۱ سوره بقره، مشاهده می‌کنیم، می‌بینیم، قرآن کریم این تعبیر را در قالب یک بیان «هنری»

در آورده و در آن، یک رابطه جدید بین انفاق و دانهٔ گندم به تصویر کشیده شده است: «کسانی که اموال خود را در راه خدا انفاق می‌کنند، همانند بذری هستند که هفت خوشه برویاند.»

بنابراین، قرآن کریم، برای عمق بخشیدن و محکم‌تر کردن مقصود مورد نظر در ذهن مخاطب از یک شیوه هنری سود برده است و پیام داده است.

در یک نگاه کل، چنین می‌توان گفت: هر چند در قرآن کریم، به صراحت آیه‌ای درباره هنر و ارزش آن وارد نشده است، ولی از آن جا که دعوت قرآن کریم و اسلام به چیزهایی است که در فطرت آدمی است، میل به زیبایی و استفاده از شیوه‌های مختلف هنری برای جذب بیشتر از امور فطری است که در وجود انسان است و قهراً قرآن کریم می‌بایست، به گونه‌ای به زیبایی هنر و ارزش آن پرداخته باشد، برخی آیات که در این زمینه وارد شده‌اند و با خود پیامی را به دنبال دارند، عبارتند از:

۱- سوره سجده، آیه ۷: «الَّذِی أَحْسَنَ کُلَّ شَیْءٍ خَلَقَهُ ...؛ او همان کسی است که هر چه را آفرید، نیکو آفرید... »

۲- سوره غافر، آیه ۶۴: «وَ صَوَّرَکُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَکُمْ ...؛ و شما را صورت گری کرد و صورتتان را نیکو آفرید... »

۳- سوره مومنون، آیه ۱۴: «فَتَبارَکَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخالِقِینَ ...؛ پس بزرگ است، خدایی که بهترین آفرینندگان است... »

۴- سوره بقره، آیه ۱۳۸: «صِبْغَةَ اللَّهِ وَ مَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللَّهِ صِبْغَةً ...؛ رنگ خدایی (بپذیرید رنگ ایمان، توحید و اسلام) و چه رنگی از رنگ خدایی بهتر است!..»

۵- سوره اعراف، آیه ۳۲: «قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِینَةَ اللَّهِ ...؛ بگو چه کسی زینت‌های الهی را که برای بندگان خود آفریده روزی‌های پاکیزه را حرام کرده است؟ ... »

۶ - سوره اعراف، آیه ۳۱: «یا بَنِی آدَمَ خُذُوا زِینَتَکُمْ عِنْدَ کُلِّ مَسْجِدٍ ...؛ ای فرزندان آدم! زینت خود را به هنگام رفتن به مسجد با خود بردارید ... »

آیات فوق، همگی دلالت دارد بر اینکه خداوند متعال نیز از زیبایی و قامت موزون در پدیده‌ها خبر می‌دهد و به نقش هنر، زیبایی، هماهنگی، دلنوازی و صورت‌های زیبا و دلپذیر در مخلوقات خود ذرات عالم، اشاره می‌فرماید، پس ما نیز باید، درس گرفته و در کارها و اعمال مان، از هنر و زیبایی و خلق شیوه‌های نو و دلنواز کمک بگیریم و از این پیام ها استفاده کنیم. پیام در قرآن، همانطور که اشاره کردیم از دیگر عناصر گرافیک است که در قرآن آمده است و رابطه ی نماد ها و نشانه‌های تصویری آیات قرآن را با گرافیک را نشان می دهد.

۵- نور در قرآن

در عصر حاضر از انوع طراحی نوری برای ایجاد روشنایی روزمره استفاده می‌شود که قسمتی از این طراحی نوری در اختیار طراحان گرافیک قرار گرفته است. امروزه نور در زمنیه ی گرافیک چنان تنوعی یافته است که کمتر کسی را می توان یافت که برای تبلیغات محیطی از نور پردازی استفاده نکرده باشد. این مسئله باعث می‌شود که ایده های خلاقانه آنها به هنگام استفاده و اجرا جلوه ی واقعی خود را نداشته باشد. در قرآن کریم از نور بسیار یاد شده است، نور نامی از نام‌های خداوند و اسم یکی از سوره‌های قرآن کریم است و از کلماتی است که در قرآن و احادیث کاربردهای بسیاری دارد؛ و بر مصادیق گوناگونی اطلاق شده است. گرچه این مصادیق از نوع واحدی نیستند ولی وجود ویژگی خاصی در آنها سبب شده است که آنها را نور بنامند .

باید پذیرفت که اولین و ساده‌ترین تجربه ما از نور، همان نور حسی است و در عرف عام غالبا از نور همان معنا را منظور می‌کنند ولی ویژگی ظاهر با لذات و مظهر للغیر اعم از نور حسی است. یکی از کاربردهای نور در قرآن همان نور حسی است مانند: هو الّذی جعل الشمس ضیاء و القمر نور (سوره یونس، آیه ۵) و جعل القمر فیهنّ نور (سوره نوح، آیه ۱۶) و جعل الظلمات و النور (سوره الانعام، آیه ۱) امام محمد غزالی این معنا از نور را مختص عوام و امری نسبی می‌داند و می‌گوید نور در مورد افراد نابینا نه آشکار است و نه آشکار کننده بنابراین علاوه بر نور، ذات بیننده نیز رکنی از ادراک است و اگر به دیده دقت بنگریم نور نه باعث ادراک که محل ادراک است پس قوه باصره به نام نور سزاوارتر است تا شئی مبصر. (۱۳۶۴)

حال اگر علم و معرفت با طلب حقیقت و دلبستگی به آن و گام گذاشتن در راه آن همراه شود و فرد عالم علم خود را چراغ راه تعالی خود قرار دهد و در جستجوی کمال برآید ایمان حاصل می‌شود؛ و در آیاتی از قرآن کریم بر ایمان، اطلاق نور شده است؛ مانند:

- و جعلنا له نورا یمشی به فی الناس (سوره الانعام، آیه ۱۲۲)
- و یجعل لکم نورا تمشون به (سوره الحدید، آیه ۲۸)
- الله ولیّ الّذین آمنوا یخرجهم من الظلمات الی النور (سوره البقره، آیه ۲۵۷)

امام محمد غزالی می‌نویسد همانگونه که خورشید آسمان برای رؤیت چشم ظاهر امری ضروری است چشمان عقل یا چشمان باطن هم به خورشیدی نیاز دارد و آن خورشید باطن قرآن کریم است.

در آیاتی از قرآن کریم بر خود قرآن اطلاق نور شده است؛ مانند:

- «فآمنوا بالله و رسوله و النور الذی انزلن (سوره التغابن، آیه ۸)

- قد جاءکم برهان من ربکم و انزلنا الیکم نورا مبین (سوره النساء، آیه ۱۷۴)
- و اتبعوا النور الذی انزل معه اولئک هم المفلحون (سوره الاعراف، آیه ۱۵۷)

غرض از این تعبیر این است که بفهماند قرآن کریم نوری است که راه زندگی و آن طریقی را که انسان باید برای رسیدن به سعادت و کمال بپیماید روشن می‌سازد. (طباطبایی،۱۳۶۳)

مؤمنان که به واسطه ایمان به هدایت و روشن‌بینی خود حیات دیگری یافته‌اند در جهان آخرت دارای نور هستند که به کمک آن از صراط می‌گذرند و قرآن کریم در آیاتی از خود به آن اشاره دارد؛ مانند:

- یسعی نور هم بین ایدیهم (سوره الحدید، آیه ۱۲)
- نورهم یسعی بین ایدیهم (سوره التحریم، آیه ۸)

آیات بیشتری در قرآن در رابطه با نور وجود دارند که من در اینجا به همین چند نمونه بسنده میکنم و توضیحات خود را در رابطه با نور و نماد ها و نشانه ها ی آن در قرآن از منظر گرافیک ادامه میدهم. نور به معنای روشنایی که زایل کننده تاریکی و ظلمت است بر موجودات مختلفی اطلاق شده است. ساده‌ترین معنای آن نور حسی است که از مراتب عالم اجسام است. مراتب والاتر نور، نور علم، ایمان، هدایت، امام، پیامبر، عقل، ذات خداوندی و غیره است. در تمام این مصادیق، رفع سرگردانی و ظلمت و ایجاد روشنی و وضوح و تعیین راه و هدف از لوازم نور و روشنایی است؛ بنابراین آدمیان که در این دنیا گرفتار انواع ظلمات و تاریکی‌ها هستند می‌بایست به انواع روشنایی و نور تمسک کنند تا به مراتب بالاتری از کمال دست یابند. نور به عنوان یکی از مهم ترین عناصر گرافیک میتواند بر روی جسم و فکر انسان تاثیر گذار باشد. زیبایی یک اثر از ترکیب عناصر مختلف شکل گرفته است، که نور می تواند عامل مهمی در زیبایی یک اثر باشد. نور باعث شناخت و رویت اجسام در طبیعت می گردد. نوری که مدل در یافت می کند به ما می گوید که از شکل های تخت درست شده است، یا منحنی، کروی.

سورهٔ نور آیه ۳۵ اشاره به این مفهوم دارد: وجود نفس ریشه در عالم نور دارد. نورها در روح انسان حالتی را برمی انگیزد که با واقعیت کیفی و نمادینش همخوانی دارد. نور تمام ویژگی های فیزیکی را برای ما آشکار می سازد و بسته به اینکه نور تابیده شده به مدل تند، قوی، درخشان، نرم، یا سر دست میتواند شادی، غم، نارامی و ارامش و سایر حالات را بیان کند. همان طور که گفتیم در قرآن کریم از نور بسیار یاد شده است، نور نامی از نام‌های خداوند و اسم یکی از سوره‌های قرآن کریم است و یکی از عناصر مهم در گرافیک می باشد و میتوان آن را از دیگر رابطه های نماد ها و نشانه‌های تصویری آیات قرآن کریم از منظر گرافیک دانست.

۶- ریتم در قرآن

اگر به علم تجوید (یعنی قرائت درست قرآن کریم) مراجعه نماییم، ظرافت های هنری و موسیقایی را درمی یابیم که در کشف اصطلاح ریتم یا آهنگ به ما کمک می کند، چون در تجوید به انواع مدّها اشاره می‌شود. یعنی مدّ با دو حرکت و مدّ با چهار حرکت و مدّ با شش حرکت و مدّ لازمِ سنگین و مشدّد مثل: «الطّامةُ، الصّاخةُ، أتُحاجُونی و تأمرونّی » و مدّ لازم با انواع چهارگانه آن که مدّ آن باید به میزان شش حرکت باشد و إشباع نامیده می‌شود و این از نظر همه قاریان پذیرفتنی است. اگر انواع مدّهای لازم تطبیق یابد، مطالب فراوانی برای پژوهشگران فراهم خواهد شد و بسیاری از آراء به کلیدهای این هنر نیازمند خواهند بود. این ساخت در شعر چندان رواج ندارد، اما در ریتم قرآن دارای انگیزه ی هنری است. ریتم و هماهنگی آوایی قرآن دقیقا مطابق با هماهنگی معنایی آن است. در قسمت‌هایی از قرآن که ریتم تند می‌شود معناهای بسیاری ارایه شده و در مواردی که ریتم کند است، سرعت ارایه محتوا نیز کند می‌شود. این نکته بسیار مهمی است که امروزه در هنر معاصر مورد غفلت قرار گرفته است. امروزه بیشتر هنرمندان توجه بسیاری به تکنیک داشته و به معنا بی‌توجه هستند. ریتم و هارمونی اخذ شده از قرآن در هنرهای دیگری چون گرافیک ومعماری به ویژه معماری مساجد هم نمودار می‌شود. در مساجد هرچه دیده می‌شود از موسیقی قرآنی اخذ شده است. مابین معماری، موسیقی، شعر، نگارگری و خوشنویسی در تمدن اسلامی وحدتی دیده می‌شود که ریشه‌اش در معنای توحیدی اسلام است. هنر آهنگ دلپذیر، ریتم و آوای طبیعت است. از دیگر عناصر مهم در گرافیک، ریتم است و همانطور که اشاره کردیم آوای قرآن و تلاوت آن دارای ریتم است و آهنگین می‌باشد و این خود رابطه نمادین با گرافیک دارد.

۷- وحدت و کثرت در قرآن

از دیگر عناصر مهم در گرافیک که در قرآن نیز به آن اشاره شده است، وحدت و کثرت و از کثرت به وحدت رسیدن است. معنا و مفهوم وحدت در نظر حکیمان بدیهی و بی نیاز از تعریف است؛ چون معتقدند که وحدت مساوق با وجود است و تعریف آن مانند تعریف وجود ممکن نیست مگر این که دور یا تعریف چیزی به واسطهٔ خود آن چیز لازم آید. (ملاصدرا،۱۳۸۲)

کثرت به معنی تعدد و بسیاری و تنوع است، اما وحدت به معنی یکی شدن و واحد است. مسلم این است که مشابهت موجب وحدت می‌شود و از آن جا که مشابهت بیش از حد موجب یکنواختی و دلزدگی می‌شود نیاز به تنوع نیز هست. جستجوی وحدت از طرفی و تمایل به تنوع در احساسات انسانی نقش عمده ای دارد. وحدت و تنوع باهم رابطه نزدیکی با هم دارند و از آن به عنوان

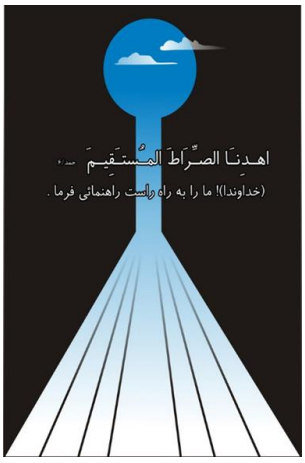
وحدت در کثرت یاد می کنند اجزای متنوع و کوچک در یک کل قرار می گیرند و به‌صورت یک واحد در می آید. به جامعه انسانی نگاه کنیم ظاهر انسان ها متفاوت است، اما از نظر فطری، در باطن یکی هستند. همین انسان های متفاوت در مراسم مذهبی حج مسلمانان به وحدت می رسند. نماد وحدت در کثرت و اندیشه توحیدی زمانی پدیدار می‌شود که میلیون ها انسان در طواف کعبه به حرکت در می آیند. از این عدهٔ کثیر یک کل سازماندهی شده به وجود می آید و این گونه در مراسم حج، وحدت در کثرت معنا می یابد. در ضمن از نظر معنوی نیز هر انسان به عنوان جزئی از کل غرق در عالم معنا می‌شود و خود را فراموش می‌کند و غیر از ظاهر، در باطن هم به وحدت می رسد. (یندل،۱۳۷۹ ص ۶۷)

هنر اسلامی نتیجه تجلی وحدت در کثرت و دست یابی به اندیشه توحیدی است و همیشه به کمک وحدت بصری، توحید و یگانگی را به نمایش گذاشته است تا با تمام. در هنر، نمادها با کمک ریتم و تکرار، توان آدمی را به سوی ذکر توحید سوق دهد می شوند و این تکرار در نظمی خارق العاده منجر به وحدت می‌شود که جلوه ای از کثرت در وحدت به شمار می روند که این موضوع در هنر گرافیک بسیار یافت می‌شود و از دیگر عناصر گرافیک درقرآن می باشد. به این ترتیب از دیگر عناصری که رابطه نماد ها و نشانه‌های آیات قرآن و گرافیک است وحدت و کثرت می باشد که از نمونه های آن مراسم مذهبی حج مسلمانان است که به وحدت می رسند و همگی به سوی ذکر توحید سوق داده می شوند. در ادامه می‌توانیم بگوییم که قرآن کریم با تصویر، سخن خود را آغاز کرده است، آن چنان که هر مرتبه که با آیات آن مواجه می شویم، تصاویری را می بینیم که از مقابل چشمانمان عبور می کنند و پیام می دهند. این نگاه ما را وارد فضای تصویر سازی آیات قرآن می‌کند. مطالبی را که تا اینجا در این مقاله مورد بررسی قرار دا ده ام، درهنر گرافیک مثل تصویر سازی، پوستر، جلد کتاب، آرم و نمونه های دیگر میتوان استفاده کرد. برخی ازهنرمندان گرافیست مانند: حبیب الله فلاح نژاد، عطاءاله شاکری، رضا مهدوی از نماد ها و نشانه‌های تصویری آیات قرآن کریم استفاده کرده و تصاویر زیبایی راخلق نموده اند، در اینجا چند نمونه از این کارهای گرافیکی را میبینیم که از قرآن تصویر سازی شده است:

شکل ۱- تصویر سازی از آیات قرآن
(منبع: habib-fallahnezhad.blogfa.com)

شکل ۱- تصویر سازی از آیات قرآن
(منبع: habib-fallahnezhad.blogfa.com)

شکل ۱- تصویر سازی از آیات قرآن
(منبع: habib-fallahnezhad.blogfa.com)



شکل ۱- تصویر سازی از آیات قرآن
(منبع: habib-fallahnezhad.blogfa.com)

۸- نتیجه گیری

جهانی بودن زبان هنر در میان راه‌های مختلف پیام‌رسانی و برخورداری از سرعت و پذیرش بیشتر آن در انتقال پیام، همگی حکایت از قدرت هنر دارد. هنر نردبانی است که به بام حقیقت منتهی می‌شود، به‌شرط آنکه بر دیوار قرآن تکیه کند و در واقع هنر، پلکان اضطراری در آسمانخراش روح است. استفاده هر چه بیشتر از هنر گرافیک، می تواند تأثیرات فراوانی بر مخاطبان داشته

باشد؛ همان گونه که در انتقال سایر مباحث و نکات موثر واقع شده است و حیف است که برای انتقال آموزه های قرآن، کمتر از آن استفاده می‌شود. اهالی فن و هنر گرافیک، زمانی کمبود را حس می کنند که بخواهند در باره قرآن و موضوع های قرآنی، طرح های گرافیکی متعددی را جلوی چشمان خود ببینند و زمانی که اقدام می کنند می فهمند که در این باره حقیقتاً کم کاری شده است. این جاست که ترغیب می شوند چنین متونی را بنویسند و سعی کنند اهالی گرافیک را بیش از پیش به وادی انتقال آموزه های قرآن با استفاده از گرافیک بخوانند. امیدواریم که در آینده پژوهشگران و هنرمندان بتوانند بیشتر در این زمینه کار کنند و از قرآن و نشانه‌های آن و نماد ها ی قرآنی در هنر گرافیک بیشتر بهره ببرند.

منابع

۱. ابوطالبی، الهه، ۱۳۷۲، مفاهیم نمادین رنگ‌ها، بی جا، اداره پژوهش‌های اسلامی سیما.
۲. آسابرگر، آرتور، ۱۳۸۷، روش‌های تحلیل رسانه‌ها، پرویز اجلالی، تهران، وزارت فرهنگ ارشاد دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
۳. پاک‌نژاد، رضا، ۱۳۶۳، اولین دانشگاه و آخرین پیامبر، جلد ۵، یزد، بنیاد فرهنگی شهید دکتر پاک‌نژاد.
۴. حویزی، علی بن جمعه عروسی، ۱۳۸۳، تفسیر نورالثقلین، تصحیح سید هاشم رسولی محلاتی، قم، المطبعهٔ العلمیهٔ.
۵. شاهین، عبدالصبور، ۱۹۷۰، القراءات القرآنیهٔ فی ضوء علم اللغهٔ الحدیث، قاهره، دار الکتاب.
۶. طباطبایی، سید محمدحسین، ۱۳۸۵، سنن‌النبی (آداب زندگی پیامبر ۹)، قم، انتشارات تهذیب.
۷. طباطبایی، سیدمحمدحسین، ۱۳۸۴، تفسیرالمیزان، ج ۱۹، چ ۸، قم، دارالکتب الاسلامیه.
۸. طباطبایی، محمد بن حسین، ۱۳۶۳، المیزان، ج ۷، تهران، رجاء.
۹. طبرسی، فضل بن حسن، ۱۴۰۶، تفسیر مجمع البیان، ج ۲، بی جا، دارالمعرفهٔ.
۱۰. غزالی، امام محمد، ۱۳۶۴، مشکوهٔ الانوار، ترجمه صادق آیینه‌وند، تهران، امیر کبیر.
۱۱. لوثر، ماکس، ۱۳۸۳، روان‌شناسی رنگ‌ها، ویدا أبی زاده (مترجم)، بی جا، نشر درسا.
۱۲. مجلسی، محمد باقر، ۱۳۷۸، حلیهٔالمتقین، تصحیح مرتضی جنتیان، اصفهان، کانون پژوهش.
۱۳. مجلسی، محمد باقر، ۱۴۰۳، بحارالأنوار، جلد ۱۰۴، چاپ سوم، بیروت، مؤسسهٔ الوفاء.
۱۴. مجلسی، محمد باقر، ۱۴۱۲، بحار الانوار، ج ۱، لبنان، دار احیاء التراث.
۱۵. مکارم شیرازی، ناصر،۱۳۶۳، تفسیر نمونه، ج ۲۵، چ ۲۱، تهران، دارالکتب الاسلامیه.
۱۶. ملا صدرا، ۱۳۸۲، اسفار، ج ۲، بی مکان، مرکز نشر اسرا.
۱۷. نظری دارکولی، محمد رضا،۱۳۹۱، راهنمای داستان نویسی، تهران، نتشارات آریابان.
۱۸. ویلز، پائولین، ۱۳۸۵، رنگ‌ها و تأثیرات درمانیشان، ترجمه مینا اعظامی، تهران، نشر صورت‌گر.
۱۹. یندل، کیث، ۱۳۷۹، تجربه دینی، ترجمه ی انشاءالله رحمتی، ش ۲۳-۲۴، نقد و نظر.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی: ۳۲)، اسفند ۱۳۹۹، جلد دو

واکاوی آثار و احکام شهادت از دیدگاه حقوق ایران

محمّدمهدی کریمی‌نیا[1]*، مرتضی عبّاسی نسب[2]
مجتبی انصاری مقدم[3]، مرتضی فاضلی[4]

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۱/۱۹
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۲۴
کد مقاله: ۴۰۳۶۷

چکـیده

شهادت عبارت است از اخبار به وجود حق به نفع یکی و به ضرر دیگری که از سوی شخص ثالث غیر از اصحاب دعوا بیان می‌شود. به موجب ماده ۱۳۱۳ قانون مدنی کسی که شهادت می‌دهد باید بالغ، عاقل، عادل و مومن باشد و طهارت مولد داشته باشد در نظام حقوق ایران پس از اقرار، شهادت یکی از مهم‌ترین ادله به شمار می‌آید. از جمله جرایمی که با شهادت قابل‌اثبات‌اند: زنا، لواط، تفخیر و مساحقه است علی‌هذا جرایم موجب حد و تعزیر با شهادت بر شهادت اثبات نمی‌شود لکن قصاص، دیه و ضمان مالی با آن قابل اثبات است. در این تحقیق سعی بر آن شده به بررسی همه‌جانبه شهادت شهود در امور کیفری و مدنی پرداخته شود و همچنین احکام و آثار شهادت در حقوق ایران را مورد بررسی قرار می‌دهیم. هدف از این تحقیق این است تا بدانیم شهادت شهود در چه جرایمی قابل اثبات است و اطلاعات این تحقیق با روش کتابخانه‌ای جمع‌آوری‌شده است و بیشتر از منابع فقهی و حقوقی استفاده شده است. با بررسی شهادت شهود در امور مدنی درمی‌یابیم که دعاوی اصل اطلاق، اصل نکاح، اجاره و... با شهادت قابل اثبات هستند.

واژگـان کلـیدی: متن چکیده، متن چکیده، متن چکیده،

۱. استادیار و عضو هیأت علمی دانشگاه علوم و معارف قرآن کریم، (نویسنده مسؤول) *kariminiya2003@yahoo.com*
۲. طلبه حوزه علمیه و فارغ التحصیل سطح دو حقوق و قضا از مجتع فقه، حقوق و قضای اسلامی
۳. دکتری علوم قرآن و حدیث دانشگاه میبد، پژوهشگر مطالعات اسلامی و مدرس دانشگاه
۴. دکتری علوم قرآن و حدیث دانشگاه میبد، پژوهشگر و مدرس دانشگاه

۱- مقدمه

شهادت یکی از قدیمی‌ترین روش‌های اثبات دعاوی جزایی است. در دوران گذشته شاید هیچ دلیلی به اندازه شهادت برای اثبات جرایم کاربرد نداشته است. امروزه شهادت ارزش و اعتبار سابق خود را از دست داده است و یک دلیل نسبی به شمار می‌آید و در حقیقت نوعی اماره محسوب می‌شود. (آخوندی، ۱۳۸۲، ج ۶ ص ۱۴۱). شهادت مطابق ماده ۱۲۵۸ قانون مدنی بعد از اقرار و اسناد کتبی به‌عنوان دلیل سوم اثبات دعوی قلمداد شده و در اهمیت جایگاه آن همین بس که سنگین‌ترین جرایم و بزرگترین قراردادها با شهادت شهود قابلیت اثبات دارند ضمن اینکه موازین شرعی برای ادای شهادت مکلفین واجد مقررات ویژای است.(قانون مدنی، مصوب ۱۳۹۲). بنابراین شهود یکی از ارکان موفقیت در تحقیقات قضایی به شمار می روند، زیرا در بسیاری موارد کشف حقیقت و صدور حکم عادلانه، بدون معاضدت کسانی که خود رد صحنه ی وقوع جرم حضور داشته و چگونگی ارتکاب آن را ملاحظه کرده و یا مطلبی را شنیده اند، میسر نمی باشد؛ به همین دلیل از شهود به چشم و گوش دستگاه عدالت کیفری تعبیر شده است.(آشوری، ۱۳۹۸، ج ۲، ص ۱۱۳). استفاده از دو شاهد مورد اعتماد، در موارد قضاوت و فصل خصومت، یکی از سیره های قطعی عقلائی می‌باشد. نقطه مشابه تمامی این موارد، اثبات واقعیت و یا به تعبیری ایجاد زمینه برای حکم در مورد یک واقعیت می‌باشد؛ حال چه واقعیت خارجی باشد مثل زنده بودن تا مالک چیزی شود و چه واقعیت اعتباری باشد مانند ملکیت یک فرد نسبت به چیزی، شهادت در دو جایگاه کلی، در شرع مقدس اسلام مورد توجه است: یکی در موارد اثبات موضوع که واسطه ای برای ثبوت احکام است و دیگری در موارد اثبات حکم (وضعی یا تکلیفی).(کاظمی گلوردی، علیزاد، ۱۳۹۲، ص ۱۰۶). در شریعت اسلامی اثبات بعضی موضوعات (یا احکام)، دارای ضرورت است؛ زیرا این گروه از موضوعات (یا احکام) نسبت به دیگر موضوعات (و احکام) دارای التزام عملی یا قلبی است و جهت اثبات آنها از نظر عقلی و شرعی، طرق معتبری قرار داده شده است. اعتبار طرق اثبات، وابسته به آن است که به یک طرق معتبر ذاتی، یعنی علم (و یقین) بیانجامد؛ یعنی هر یک از آن طرق یا خودش علم (و یقین) باشد و یا اعتبار آن با علم و یقین ثابت شود که در صورت اول «علم» و در صورت دوم «علمی» گویند. یکی از طرق که دارای اعتبار مذکور است، شهادت است که اگرچه غالبا علم و یقین آور نیست، ولی اعتبار آن، قطعی می باشد.(همان، ۱۳۹۲، ص ۱۰۷). درباره این مساله کتاب ها و مقالات و پایان نامه هایی وجود دارد که مستقلا به آن پرداخته اند از جمله: کتاب هایی مانند ادله اثبات دعوا در امور کیفری و مدنی، عبدالرسول دیانی و اثبات و دلیل اثبات، امیر ناصر کاتوزیان. و مقالاتی مانند: اقرار و شهادت و آثار رجوع از اقرار و شهادت از نظر فقه شیعه و حقوق ایران، کوثر رنجبریان، ادای شهادت در فقه و حقوق، سید احمد سجادی نژاد، بررسی آیین استماع شهادت، محمدرضا کاظمی گلوردی، جواد محمد علیزاده، جلب شاهد از منظر حقوق ایران، مهدی غلامپور، دکتر عباس تدین و پایان نامه هایی مانند: رجوع از اقرار و شهادت و آثار آن در حقوق ایران، امیر جلیلی، مبانی حمایت از شهود و جایگاه آن در حقوق کیفری ایران و اسناد بین المللی، زینب باقری نژاد. وجه امتیاز این پژوهش در این است که با توجه به مساله شهادت، آثار و احکام شهادت یکجا بحث شده است و همه مباحث آن در حقوق بررسی شده است در صورتی که در جاهای دیگر همه مباحث و مسائل شهادت به طور پراکنده و جداگانه مورد بررسی قرار گرفته اند.

۲- مفاهیم

۲-۱- حد

حد به معنای حایل میان دو چیز، انتها، تیزی، اندازه و کیفر ومجازات شرعی.(معین، ۱۳۷۸، ج۱، ص ۵۴۲) حد به معنای مقدار و اندازه، تمیز دادن چیزی از چیزی، برای زمینی حد و مرز قرار دادن.(عمید،۱۳۴۶، ج۱، ص ۸۲۰). حد از نظر اصطلاح به آن عقوبتی می گویند که برای آن در کتاب و سنت معین شده است. در اصطلاح فقهی مراد از حدود در این بحث، برخی مجازات های بدنی با اندازه های مشخص است که از جانب شرع برای جرایمی خاص تعیین شده است.(عمید زنجانی،۱۳۸۸، ص ۳۸۷). به تعبیر قانون مجازات اسلامی ایران، حد به مجازاتی گفته می‌شود که نوع، میزان وکیفیت آن در شرع تعیین شده باشد. برای کاربرد واژه حدود در این معنای اصطلاحی وجوه گوناگونی ذکر شده است، از جمله آن که این کیفرها مجرمان را از تکرار جرم بازمی دارند یا موجب تادیب آن ها می شوند یا وقوع جرائم را محدود می کنند یا از آن رو است مه در شرع اندازه آن در موارد مختلف مشخص شده است. قوانین کشورمان براساس دین اسلام پایه ریزی شده است و قانون در مورد حد هم به صورت کامل و مبسوط براساس دستورات شرع اسلام تعیین و تکلیف کرده است.(قانون مجازات اسلامی، مصوب ۱۳۹۲)

۲-۲- شهادت

شهادت لغتی است«تازی» که معادل فارسی آن گواه است. در لغت عربی از ریشه شهد و از شهود به معنای حضور و شهادت به معنای خبر قاطع است. شهادت در لغت از فعل ثلاثی مجرد شهد، یشهد، شهودا، شهاده گرفته شده است، و به معنی گواهی دادن، حضور و عدم غیبت است.(حمیری، ۱۴۲۰ق، ج ۶ ص ۵۶۳). شهادت به معنی گواهی دادن، کشته شدن در راه خدا، کلمه

اشهد ان لا اله الا الله می باشد.(معین، ۱۳۷۸، ج ۲، ص ۶۲۰). اما شهادت در فقه به معنای خبر دادن قطعی از حقی کسی است. فقهای شیعه شهادت را تکلیف می دانند و ادای شهادت را واجب کفای می دانند. به موجب ماده ۱۷۴ قانون مجازات اسلامی مصوب ۹۲/۲/۱:« شهادت عبارت از اخبار شخصی غیر از طرفین دعوی به وقوع یا عدم وقوع جرم توسط متهم یا هر امر دیگری نزد مقام قضایی است.» همچنین مطابق ماده ۱۵۷ قانون فوق الذکر، شهادت شرعی آن است که شارع آن را معتبر و دارای حجیت دانسته است اعم از آن که مفید علم باشد یا نباشد.» البته براساس ماده ۱۷۶ قانون مجازات اسلامی:«در صورتی که شاهد واجد شرایط شرعی نباشد، اظهارات او استماع می‌شود. تشخیص میزان تاثیر و ارزش این اظهارات در علم قاضی در حدود اماره قضایی با دادگاه است.»(قانون مجازات اسلامی، مصوب ۱۳۹۲)

۲-۳- اقرار

در لغت معانی متعددی برای اقرار بیان شده است. به عنوان نمونه در لغت نامه دهخدا اقرار یعنی بر خود ثابت کردن چیزی را، خود ثابت شدن، اعتراف کردن است.(دهخدا، ۱۳۷۳، ج ۱، ص ۲۸۸). اقرار به معنی بروز دادن، مقر آمدن، آشکار گفتن و برپا داشتن می باشد.(معین، ۱۳۷۸، ج ۱، ص ۱۹۹). اقرار در اصطلاح فقهی به معنای اخبار قطعی به وجود حقی به زیان خود یا ثبوت حقی برای دیگران آمده است. اقرا در حقوق در قانون مدنی اسلامی ایران چنین آمده است: «اقرار عبارت از اخبار به حقی است که برای غیر بر ضرر خود است.(قانون مدنی، مصوب ۱۳۶۳)

۳- احکام شهادت در حقوق ایران

۳-۱- آیین استماع شهادت

در این مبحث لزوم ادای شهادت در دادگاه، احضار شهود، تحقیق جداگانه از شهود، جرح و تعدیل شهود، سوگند دادن شهود و همچنین ارزیابی مفاد شهود مورد بررسی قرار می گیرد.

۳-۱-۱- لزوم ادای شهادت در دادگاه

از ظاهر نظرات فقها در مسئله قضا متوجه می‌شویم، چنانچه مدعی دلیل یا برهان اثباتی ادعای خود را شاهد معرفی کرده باید در محکمه آن را حاضر نماید. این گونه عبارات دلالت دارد بر آن دارد که الزاماً شهادت شهود در جلسه دادگاه صورت می گیرد. یعنی شهادتی که در خارج از جلسه دادگاه واقع شود اعتباری نخواهد داشت، به تعبیری دیگر در حکم حاکم لحاظ نمی گردد. بدین رو اگر شهادت شهود به عنوان مستند حکم حاکم قرار می گیرد آن باید در مجلس خصومت در برابر مدعی علیه و حاکم باشد.(مغنیه، ۱۴۲۵ق، ج ۵، ص ۱۳۷). بند ۶ ماده ۵۱ قانون آیین دادرسی مدنی گویای این است خواهان باید نام، مشخصات و محل اقامت شاهدان را به طور درست و صحیح در دادخواست لازم ذکر نماید این تکلیف برای آگاه ساختن از شخصیت شاهدان و مفاد اجمالی شهادت است تا او بتواند آماده جرح شاهدان و دفاع از دلیل شهادت شود. در وهله و مرحله بعدی، اگر دادگاه شهادت را موثر در دعوا بداند قرار تحقیق از گواهان را صادر می نماید. در این صورت، خواهان باید شاهدان خود را در جلسه ای که برای استماع شهادت تعیین می‌شود حاضر و معرفی نماید.(کاتوزیان، ۱۳۸۵، ج ۲، ص ۸۴). مواد ۲۳۲ تا ۲۴۷ قانون آیین دادرسی مدنی، دلالت بر حضور شاهد در دادگاه دارد. اما قانون اشعار دارد به این که حتی در صورت معذور بودن شهود اصل در دادگاه، گواهی در منزل یا محل کار او یا در محل دعوی توسط یک یا قضات استماع می گردد. فرجام نظر قانون گذار به حضور در دادگاه است و علت شرط استماع گواهی توسط قاضی، به وجود آمدن قناعت وجدان است و اگر این علت تامین شود، استماع شهادت توسط قاضی موضوعیت نخواهد داشت (بهرامی، ۱۳۸۷، صص ۱۲۲-۱۲۵).

۳-۱-۲- احضار شهود

وجوب ادای گواهی و شهادت مربوط به موردی می‌باشد که گواه برای ادای گواهی به دادگاه دعوت می گردد در غیر این صورت گواه در ادای آن مختار خواهد بود. پس بدون تردید، نقش گواه در کشف حقیقت در بعضی از دعاوی، بسیار مورد اهمیت خواهد بود و در این گونه موارد، قاضی خود را نیازمند تحقیقات از گواه می بیند و به این نتیجه می رسد که باید از گواه درخواست نماید تا در دادگاه برای ادای گواهی حضور یابد که به این فرایند، احضار گاه اطلاق می‌شود.(آخوندی، ۱۳۸۲، ج ۲، ص ۱۲۰). در قانون آیین دادرسی مدنی دادگاه های عمومی و انقلاب علاماتی از اختیاری بودن گواهی در امور مدنی دیده می‌شود؛ مثلاً اختیار دادگاه در جلب شاهدی که دو مرتبه احضار شده و دعوت دادگاه را اجابت نکرده است، از قانون آیین دادرسی مدنی حذف شده و استناد کنندگان به استفاده از شهادت بر گواهی هدایت شده است. ولی از طرفی، واژه احضار رنگی از اجبار دارد و ضمانت اجرای

مرسوم آن نیز جلب احضار شده است. بدین رو، به کاربردن این واژه در مورد دعوت گواه یا گواهان، نشانی از تکلیف به اجابت آن را به همراه می‌آورد و با رویه قضایی است که از این علامات یا نشانه ها را عادلانه و منصفانه انتخاب کند. منتها آزادی و اختیار در ادای شهادت مطابق اصل است و تکلیف نیاز به دلیل دارد. پس به هنگام تردید باید به اباحه و اختیار متمایل شد. اما واقعیت آن است که در عصر کنونی ادای شهادت جایگاه و به نوعی تکلیف اجتماعی به خود گرفته است.(کاتوزیان، ۱۳۸۵، ج ۲، ص ۸۶)

۳-۱-۳- تحقیق جداگانه از شهود

وقتی قاضی دادگاه نسبت به شهود تردیدی داشته باشد، وی می تواند به اقدامات جستجویی دست یازد. مانند آن که میان آنان تفرقه افکند و هرکدام را به تنهایی مورد سوال و جواب قرار دهد و از مشخصات زمانی و مکانی واقعه برسد و وقتی در گفته های آنان ناهماهنگی احساس کرد شهادت آنان را نپذیرد. البته توصیه شده که وقتی شاهدان از افراد خردمند باشند قضات از ایجاد مشقت برای آنان اجتناب نمایند و هیچگاه به قضات اجازه داده نشده است که با ابداع احتمالات شاهدان را به تردید وادارند و برعکس وقتی خودشان مردد باشند؛ آنان را به ادای شهادت ترغیب نمایند. ماده ۱۵۱ قانون آیین دادرسی کیفری: قاضی از هر یک از گواهان و مطلعین، جداگانه و بدون حضور متهم تحقیق می نماید و اظهارات آنها را نوشته، به امضا یا اثر انگشت آنان خواهد رسانید. تحقیق و بررسی مجدد و مواجهه آنان در صورت ضرورت، بلامانع خواهد بود.(قانون آیین دادرسی کیفری، مصوب ۱۳۹۲)

۳-۱-۴- جرح و تعدیل شهود

شهادت، وسیله اثبات است و موضوع شهادت گاهی همان موضوع دعواست و گاهی شرایط شاهد، موضوع شهادت می باشد که اصطلاحا جرح و تعدیل نامیده می‌شود. جرح گواه اصطلاح حقوق اسلام می باشد و آن از اعتبار انداختن شهادت است به وسیله اثبات وضعیتی در شاهد که او را متهم به گواهی بر خلاف واقع می نماید. با این بیان معلوم می گردد، اگر عدالت شهود بر قاضی احراز نگردد، از مدعی می خواهد که شهود را تزکیه کند و سپس از مدعی علیه می خواهد در صورت وجود جرح، شهود جارح را حاضر نماید چه بسا استزکا در صورت جهل قاضی واجب باشد.(زراعت، ۱۳۸۸، ص ۳۲۸). جرح و تعدیل تنها با دو گواه مرد عادل ثابت می‌شود و در صورت اختلاف گواهان در جرح و تعدیل، گواهان جارح مقدم است. در دو ماده ۱۶۸ قانون آیین دادرسی کیفری و ۲۳۴ قانون آیین دادرسی مدنی به ترتیب به تعریف جرح و به اثر رعایت موعد جرح و تکلیف دادگاه اشاره شده است. با این توضیح که به دستور ماده ۴۱۳ قانون آیین دادرسی مدنی جرح گواه چنان که از ماده مزبور استنباط می‌شود از حقوق کسی است که گواه به زیان او شهادت می‌دهد، زیرا او است که می تواند تشخیص دهد که امور سه گانه بالا گواه از راه بیان حقیقت منحرف نموده و گواه را به دروغ گفتن وادار ساخته است یا آن که آن امور در گواه بی تاثیر است و حقیقت را می گوید. یدین رو وقتی او از حق خود استفاده ننماید، دادگاه نمی تواند گواه را جرح کند و شهادت او را نپذیرد این است که به دستور ماده ۴۱۵ قانون آیین دادرسی مدنی: در صورتی که علت جرح مورد تصدیق شاهد یا کسی که به نفع او شهادت داده می‌شود، واقع گردد یا بر دادگاه معلوم شود، شاهد ملزم به شهادت نخواهد شد و هرگاه برای اظهار اطلاع حاضر گردد بدون احتیاج به سوگند و قسمی فقط برای مزید اطلاع اظهارات او استماع می‌شود.(قانون آیین دادرسی کیفری، مصوب ۱۳۹۲)

۳-۱-۵- سوگند دادن شهود

گواه اعم از این که در دادرسی مدنی گواهی بدهد یا در دادرسی کیفری باید قبل از ادای گواهی، سوگند یاد کند و ضمانت اجرای عدم اتیان سوگند، عدم امکان استناد به عنوان دلیل است و لزوم اتیان سوگند قبل از ادای گواهی، یک قاعده آمره است و نیازی به درخواست طرفین دعاوی ندارد.(زراعت، ۱۳۸۵، ص ۳۵۲). به این صورت که به دستور ماده ۴۱۸ قانون آیین دادرسی مدنی باید سوگند یاد کند که تمام حقیقت را خواهد گفت و چیزی مگر حقیقت را نخواهد گفت، ولی عملا در دادگاه ها شاهدان به عبارت «سوگند یاد می کنم که تمام حقیقت را بگویم و چیزی غیر حقیقت نگویم» اکتفا می نمایند و نام خدای سبحان را از نظر احترام به زبان نمی آورند.(قانون آیین دادرسی مدنی، مصوب ۱۳۹۲). حتی برخی سوگند دادن گواه را حکم استحسانی گزاف می‌دانند و معتقدند گواه به هیچ وجه سوگند یاد نمی کند. یا این توضیح که یا گواه عادل است بنابراین عدالت او کافی است بر این که او را از دروغگویی محفوظ داشته و یا گواه فاسق است که در این صورت همان طور که از دروغ گفتن ابایی ندارد از سوگند خوردن نیز ابایی نداشته و به راحتی سوگند می خورد. یا گواه مجهول الحال است در این صورت گواهی او پذیرفتنی نیست.

۳-۱-۶- ارزیابی مفاد شهود

پس از آن که گواهان گواهی دادند حاکم به ارزیابی مفاد گواهی می پردازد با این تفاوت که ارزش اثباتی گواهی در اثبات مدنی و کیفری یکسان نیست و قاضی مدنی بیش تر به شرایط گواه می نگرد تا رد صورت احراز شرایطی همچون بلوغ، عقل،

عدالت، عدم نفع شخصی و غیره گواهی گواه را دلیلی برای فصل خصومت قرار دهد. اما قاضی کیفری بیشتر به مفاد گواهی می نگرد تا در حصول اطمینان و قناعت وجدان، گواهی گواه را اماره ای برای احراز واقعیت بداند.(زراعت، ۱۳۸۸، ص ۲۰۸). حاکم به مجرد استماع گواهی گواهان می تواند معلوم کند که گواهی یا دعوی مطابقت دارد یا مطابقت ندارد، گواهی ابزاری جهت اثبات ادا شده یا نفی ادا شده و این که گواهی تبرعی ارائه شده یا غیر تبرعی. از سوی دیگر، بعد از ادای گواهی حاکم به بررسی مصدر گواهی می پردازد. به عنوان نمونه ارزیابی می کند که گواه نسبت به مشهود به علم دارد یا ندارد. برخی ارزیابی گواهی گواه را این گونه نوشتند که بعد از آنکه هر یک از گواهان آنچه را که دیدند بر روی ورقه می نویسند، اگر آنچه که نوشتند با مفاد گواهی و دعوی یکی بود قاضی حکم می‌دهد، و اگر اختلاف داشت گواهی باطل می گردد. حاکم پس از بررسی طبق گواهی گواهان حکم می‌دهد. اگر گواهان صادق بودند حکم باطنا و ظاهرا صحیح است و اگر هر دو کاذب بودند حکم ظاهرا صحیح، لکن در باطن باطل است.(مغنیه، ۱۴۲۵ق، ج۶، ص ۱۰۸)

۳-۲- تعارض شهادت با سایر ادله در امور مدنی

در این مبحث به بررسی تعارض شهادت با اقرار، اماره قضایی، اسناد رسمی و تعارض شهادات شهود طرفین دعوا پرداخته می‌شود.

۳-۲-۱- تعارض شهادت با اقرار

در ابتدای امر به نظر می رسد که اقرار از تمامی براهین موثرتر است و هر گونه تاملی را رفع می کند و قاضی محکمه در هر حال مکلف به صدور رای طبق مفاد اقرار است. لکن با دقت در شرایط اقرار و ماهیت آن مشخص می‌شود که برهان نامبرده دارای اعتبار مطلق نبوده و همانند براهین دیگر قابل خدشه است. چون همانطور که در تشریح عناصر اقرار نامبرده افتاد اقرار از جنس اخبار است و مانند هر خبر همواره احتمال صدق و کذب بودن آن وجود دارد به این لحاظ است که طبق ماده ۱۲۷۷ قانون مدنی کذب بودن مفاد اقرار قابل اثبات شناخته شده است.(رنجبریان، ۱۳۹۵، ص۸) در خصوص تضاد اقرار با گواهی باید گفت: عملا تضادی بین این دو وجود ندارد زیرا اقرار و گواهی همواره در طول یکدیگر بوده و هیچ گاه هم زمان با هم مورد عمل واقع نمی‌شوند و در هر صورت امکان معارضه آنان متصور نمی باشد. چرا که پس از اقرار مقر، چنانچه دادگاه اقرار را مطابق با شرایط قانونی تشخیص و مورد تایید قرار دهد به موجب ماده ۲۰۲ قانون آیین دادرسی مدنی به سراغ براهین دیگر از جمله گواهی گاهان نمی رود.(قانون آیین دادرسی مدنی، مصوب ۱۳۹۲)

۳-۲-۲- تعارض شهادت و اماره قضایی

براساس ماده ۱۳۲۱ قانون مدنی اماره عبارت است از اوضاع و احوالی که به حکم قانون یا در نظر قاضی دلیل بر امری باشد به عبارت دیگر اماره امر معلوم و خارجی است که دادرس با توجه به آن متوجه امر مجهولی شده و با استفاده از آن امر معلوم، حکم به وجود مجهول می‌دهد. با عنایت به تعریف فوق الذکر اماره قضایی اوضاع و احوالی است که از نظر قاضی دلیل بر امری شناخته شود. عده ای از نویسندگان حقوقی اعتقاد دارند که اماره قضایی مبتنی بر ظن و گمان و احتمال است و قاضی در اماره قضایی مقصد به صحت و حقانیت نمی یابد.(ناصری، ۱۳۴۴، ص ۲۹۱). در صورت تعارض فیمابین شهادت و اماره قضایی باید گفت که اماره قضایی مقدم است زیرا: اولا طبق ماده ۲۴۱ قانون آیین دادرسی مدنی تشخیص درجه و ارزش گواهی به نظر دادگاه می باشد و قانون گذار دست قاضی را در این خصوص کاملا باز گذارده است تا به هر نحو که صلاح می داند عمل نماید.(قانون آیین دادرسی مدنی، مصوب ۱۳۹۲)

۳-۲-۳- تعارض شهادت و اسناد رسمی

به موجب ماده ۱۲۸۴ قانون مدنی تعریف سند چنین است: سند عبارت است از هر نوع نوشته که در مقام دعوی یا دفاع قابل استناد باشد. استفاده از سند به عنوان دلیل سابقه طولانی داشته و در ایران به صور مختلف سند مبنای معاملات و دلیل محاکمات بوده و راه تکامل را تا به امروز طی نموده است.مثلا در دوران صفویه دیوانی جهت تنظیم اسناد و ثبت معاملات به وجود آمده بود و اثبات ازدواج و طلاق و معاملات را عهده دار بود.(جعفری لنگرودی،۱۳۷۵، ج ۱، ص ۳۲۹). بدین ترتیب کلیه موادی که در قانون مدنی، حکم تعارض سند رسمی و معتبر با شهادت را مشخص می نمود، دست خوش تغییراتی غیر معقول و غیر منطقی شد و باعث سردرگمی حقوق دانان و قضات دادگستری در این موضوع مهم و مبتلا به گردید. در هر حال در خصوص تعارض شهادت شهود با اسناد رسمی یا سندی که اعتبار آن در نزد محکمه احراز شده بنا به مراتب مذکور، ممکن است قاضی شهادت شهود را در موردی

کاملا مطابق با شرایط مقرر شرعی و قانونی و همچنین منطبق با اوضاع و احوال بیاید و به استناد آن ادعای مخالف با اسناد رسمی را بپذیرد در اینجا شهادت جایگاه خود را باز می یابد و دارای اعتبار است و در موردی دیگر به دلیل احراز عدم اصالت شهود و همچنین عدم انطباق موادی شهادت با اوضاع و احوال و شرایط پرونده، شهادت شهود مبنی بر اثبات خلاف مندرجات و مفاد سند رسمی را نپذیرفته و به ادامه اعتبار سند رسمی اظهار نظر نماید.(جعفری لنگرودی، ۱۳۷۳، ص ۸۵)

۳-۲-۴- تعارض شهادات شهود طرفین دعوا

با عنایت به اینکه استناد به شهادت شهود از سوی متداعیین به طور همزمان ممکن است و طرفین دعوی می توانند جهت اثبات ادعای خود به شهادت تمسک نمایند به این لحاظ امکان تعارض بین موادی شهادت شهود طرفین دعوی بسیار محتمل است به عنوان مثال چنانچه موجر برای تخلیه مورد اجاره که به موجب سند اجاره عین مستاجر به عنوان محل سکونت به مستاجر واگذار شده است به موجب مواد ۱ و ۱۵ قانون روابط مالک و مستاجر مصوب سال ۱۳۶۲ و ماده ۴۹۴ قانون مدنی استناد نموده و مستاجر نیز به صورت دعوی متقابل به شرط صوری سکونت در سند اجاره مدعی گردد، که اصولا محل مورد اجاره از ابتدا به او به عنوان غیر مسکونی به صورت صوری نبوده و فقط برای استفاده مسکونی محل را اجاره داده است در این صورت دادگاه مواجه با شهادت متعارض دو دسته شهود خواهد بود که موادی شهادت هر دسته کاملا مخالف با موادی شهادت دسته مقابل است. به نظر می رسد در صورت بروز چنین وضعیتی علی رغم ماده ۲۴۱ قانون آیین دادرسی مدنی که تشخیص ارزش شهادت را به محکمه واگذار کرده است قاضی مکلف به ترجیح بلامرجح شهادت شهود علی رغم ماده ۲۴۱ قانون آیین دادرسی مدنی که تشخیص ارزش شهادت را به محکمه واگذار کرده است یا یک طرف بر شهادت طرف مقابل نبوده و موظف است با در نظر گرفتن ضوابط و ملاک های منطقی و عقلی از قاعده ترتیب استفاده نماید و اهم را بر مهم ترجیح داده و آن را مقدم بدارد.(سنگلجی، ۱۳۹۵، ص ۱۸۸)

۴- آثار شهادت در حقوق

۴-۱- آثار رجوع از اقرار

در صورتی که موضوع اقرار از آن دسته حقوق الهی باشد که با شبهه ساقط می‌شود. طبق قاعده ای شبهه ای که با رجوع از اقرار حاصل می‌شود باید حد را ساقط بکند و حکم را باطل سازد، مثل رجوع از اقرار به زنا، سرقت و شرب خمر. در صورتی که مقر به وسیله هر گونه دلیلی ثابت نماید که اقرار او فاسد یا مبتنی بر اشتباه یا غلط بوده است. چنان که ماده ۱۲۷۷ قانون مدنی ایران مقرر کرده است: انکار بعد از اقرار مسموع نیست، لیکن اگر مقر ادعا کند که اقرار او فاسد یا مبنی بر اشتباه یا غلط بوده شنیده می‌شود (قانون مدنی ایران، مصوب ۱۳۶۱).

۴-۲- آثار رجوع از شهادت

شاهد پس از ادا شهادت، مواجه با آثار و تبعات خواسته و ناخواسته ای است. زیرا شهادت شاهد غالبا از سه حالت خارج نیست: یا شهادت صحیح و مطابق با واقع ادا شده است، که در این صورت طبق شهادت حکم صادر می‌شود. یا اینکه برای قاضی ثابت می‌شود که او در موضوع شهادت به دروغ متوسل شده است که به آن شهادت زور گفته می‌شود؛ و یا شاهد خود اقرار می نماید که در مورد شهادت خلاف واقع اظهار نموده است اصطلاحا از شهادتش رجوع می نماید. اما در فرضی که شهادت کذب ثابت شود شاهد باید به حسب مورد از نظر کیفری و مدنی بها سنگینی بپردازد. برای شهادت کذب، در فقه و حقوق حبس یا جزای نقدی حتی در بعضی از موارد قصاص، مقرر گردیده است.(سجادی نژاد، ۱۳۹۱، ص ۱۸). رجوع از شهادت در سه صورت متصور بوده که یا قبل از صدور حکم است یا بعد از صدور و اجرای حکم و یا بین صدور تا اجرای حکم می باشد.

۵- نتیجه گیری

۱. در قوانین مدنی تعریفی از شهادت بیان نگردیده است. بالواقع شهادت در اصطلاح حقوقی به معنای، اخبار از واقعه ای است به سود یکی از دو طرف و زیان دیگری، که از سوی شخص ثالث غیر از اصحاب دعوا بیان شود، کسی که شهادت می‌دهد باید بالغ، عاقل، عادل و مومن باشد و همچنین طهارت مولد داشته باشد و شهادت افراد متکدی پذیرفته نمی‌شود چرا که متکدیان به علت امکان تطمیع در مظان اتهام قرار دارند.

۲. در نظام حقوقی ایران پس از اقرار، شهادت یکی از مهم‌ترین ادله به شمار می‌آید. شهادت مانند اقرار باید اعلام شود مادامی که شخص سخن نگفته باشد نمی تواند تصدیقی را به او نسبت داد. به موجب ماده ۱۳۱۳ قانون مدنی و نیز ماده ۱۷۷ قانون

مجازات اسلامی مصوب ۱۳۹۲، ایمان یکی از شرایط گواه است که براساس آن ، گواهی مومن و در کلیه دعاوی، چه له یا علیه مومن یا غیر مومن و نیز چه له یا علیه ایرانی یا خارجی پذیرفته است.

۳. در حقوق ایران شهادت بر شهادت به عنوان یکی از مصادیق شهادت فرعی پذیرفته شده است مطابق قانون مدنی این شهادت تنها در صورتی پذیرفته شده است که شاهد فوت کرده و یا به دلیل وجود مانع دیگری قادر به حضور در دادگاه در جهت ادای شهادت نباشد. جرایم موجب حد و تعزیر با شهادت بر شهادت اثبات نمی‌شود لکن قصاص،دیه و ضمان مالی با آن قابل اثبات است. در صورت رجوع شاهد از شهادت، به شهادت او ترتیب اثر داده نمی‌شود.

۴. در صورتی که شاهد واجد شرایط شرعی نباشد، اظهارات در علم قاضی در حدود اماره قضایی با دادگاه است. در شهادت شرعی، در صورت تعدد شهود، به وحدت موضوع شهادت ضروری است و باید مفاد شهادت ها در خصوصیات موثر در اثبات جرم یکسان باشد.شهادت شرعی در دادگاه و نزد مقامات رسمی جرم محسوب می‌شود.

۵. در امور مدنی برخی از دعاوی مانند اصل طلاق، اصل نکاح، غصب وکالت، وقف، اجاره، ولادت و غیره با شهادت ثابت می‌شود. در امور کیفری جرایمی مانند لواط، زنا، مساحقه، حد جلد، تراشیدن و غیره با شهادت اثبات می‌شود.

منابع

۱-آخوندی، محمود، آیین دادرسی کیفری، جلد ۲، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ هشتم، ۱۳۸۲.

۲- آشوری، محمد آیین دادرسی کیفری، جلد ۲، تهران، انتشارات سمت، ۱۳۹۸.

۳- بهرامی، بهرام، ادله اثبات دعوا، چاپ اول، موسسه فرهنگی نگاه بینه، تهران، ۱۳۸۷

۴- حمیری، نشوان بن سعید، شمس العلوم و دواء الکلام، چاپ اول، بیروت، دارالفکر، ۱۴۲۰ قمری.

۵- جعفری لنگرودی، محمد جعفر، دایره المعارف اسلامی و قضایی، جلد ۱، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۷۵.

۶- ـــــــــــــــــ، مبسوط در ترمینولوژی حقوق، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۳.

۷- دهخدا، علی اکبر، لغت نامه دهخدا، چاپ اول، تهران، دانشگاه تهران با همکاریی انتشارات روزنه، ۱۳۷۳.

۸- رنجبریان، کوثر،« اقرار و شهادت و آثار رجوع از اقرار و شهادت از نظر فقه شیعه و حقوق ایران»، سومین همایش ملی حقوق با رویکرد اصلاح و توسعه نظام حقوقی، ۱۳۹۵.

۹- زراعت، عباس، ادله اثبات دعوا، چاپ اول، نشر قانون مدار، ۱۳۸۸.

۱۰- ـــــــــــــــــ، قواعد فقه مدنی، چاپ اول، تهران، انتشارات جنگل، ۱۳۸۵.

۱۱- سجادی نژاد، سید احمد،« ادای شهادت در فقه و حقوق»، آموزه های فقه مدنی، شماره ۶، دانشگاه علوم اسلامی رضوی، ۱۳۹۱.

۱۲- سنگلجی، محمد، قضا در اسلام، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۹۵.

۱۳- عمید، حسن، فرهنگ فارسی عمید، چاپ اول، تهران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۴۶.

۱۴- عمید زنجانی، عباسعلی، آیات الاحکام حقوقی و کیفری، چاپ اول، تهران، انتشارات مجد، ۱۳۸۸.

۱۵- کاتوزیان، ناصر، اثبات و دلیل اثبات، جلد دوم، چاپ سوم، تهران، انتشارات میزان، ۱۳۸۵.

۱۶- کاظمی گلوردی، محمد رضا، محمد علیزاده، جواد،« بررسی آیین استماع شهادت»، فصلنامه پژوهش های فقه و حقوق اسلام، سال نهم، شماره ۳۲، ۱۳۹۲.

۱۷- معین، محمد، فرهنگ فارسی معین، جلد اول، تهران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۷۸.

۱۸- مغنیه، محمد جواد، فقه الامام جعفر الصادق(ع)، چاپ دوم، قم، موسسه السبطین العالمیه، ۱۴۲۵قمری.

۱۹- ناصری، فرج الله، امارات در حقوق مدنی ایران، تهران، کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۴۴.

۲۰- قانون آیین دادرسی کیفری، مصوب ۱۳۷۸.

۲۱- قانون آیین دادرسی مدنی، مصوب ۱۳۹۲

۲۲- قانون مجازات اسلامی، مصوب ۱۳۹۲.

۲۳- قانون مدنی، مصوب ۱۳۶۱.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی: ۳۲)، اسفند ۱۳۹۹، جلد دو

امکان‌سنجی الگوپذیری از معماری زیرزمینی خانه‌های سنتی دزفول در معماری مسکونی معاصر جغرافیای کوهپایه‌ای خوزستان

عبداله جاسمی[1*]، محمدعلی کاظم‌زاده رائف[2]، صبا میردریکوندی[3]

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۰/۲۷
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۲۶
کد مقاله: ۶۲۳۰۹

چکـیده

طبق مطالعات روانشناسی، انسان در درون زمین احساس امنیت بیشتری نسبت به سطح آن دارد. در معماری سطوح زیرزمینی خانه‌های سنتی اقلیم گرم و نیمه مرطوب ایران من‌جمله در شهر دزفول می‌توان راهکارهایی از طراحی اقلیمی و به‌تبع آن برآوردن نیازهای انسان در راستای تأمین آسایش با کنترل عوامل مخل طبیعی و بهره‌مندی از انرژی‌های پاک و تجدید پذیر را مشاهده نمود. با مطالعه و تحلیل راهکارهای اقلیمی معماری زیرزمینی خانه‌های سنتی دزفول، امکان الگوپذیری از نتایج تحلیل‌های کاربردی جهت بهره‌مندی در معماری مسکونی معاصر جغرافیای کوهپایه‌ای خوزستان فراهم خواهد شد. در این پژوهش سعی شده، ضمن تحلیل معماری خانه‌های سنتی دزفول؛ با تأکید بر سَبک، خصوصیات معماری و ویژگی‌های اقلیمی طبقات زیرزمینی، امکان دستیابی به نتایج الگوهای اقلیمی آن در معماری مسکونی معاصر مناطق کوهپایه‌ای استان خوزستان مورد بررسی قرار گیرد. روش تحقیق مقاله، توصیفی تحلیلی می‌باشد که با گردآوری اطلاعات از طریق بررسی و مطالعه منابع مکتوب و رایانه‌ای در کتابخانه‌های تخصصی و عمومی، نشریه‌های مرتبط و وب‌سایت‌های علمی پژوهشی مرتبط با موضوع انجام شده است.

واژگـان کلـیدی: خانه سنتی دزفول، معماری اقلیمی، معماری زیرزمینی، جغرافیای کوهپایه‌ای، خوزستان

۱- دانشجوی کارشناسی معماری مؤسسه آموزش عالی جهاد دانشگاهی خوزستان،ایران (نویسنده مسئول)
jasemiabdullah@gmail.com
۲- عضو هیأت علمی گروه آموزشی مهندسی معماری مؤسسه آموزش عالی جهاد دانشگاهی خوزستان، ایران
۳- مدرس مدعو گروه آموزشی مهندسی معماری مؤسسه آموزش عالی جهاد دانشگاهی خوزستان، ایران

۱- مقدمه

معماران ایرانی در مناطق مختلف اقلیم گرم و خشک و نیمه مرطوب ایران با هدف سازگاری با طبیعت و اقلیم هر منطقه ابتکارات فراوانی داشته‌اند. بادگیرها، آب‌انبارها و یخچال‌ها نمونه‌هایی از این نبوغ هستند. بسیاری از این یکی از فضاهای زیرزمینی خاص شهرها «شوادان»، معماری‌های خود ایستا، با ورود به عمق زمین شکل گرفته‌اند.(صفایی،۱۳۹۲: ۱) معماری زیرزمینی به‌عنوان یکی از راهکارهای طراحی اقلیمی و برآوردن نیاز انسان به آسایش در مقابل شرایط طبیعی محیط، در اغلب شهرهای کشور دیده می‌شود. در راستای برقراری تعامل با محیط، امکان ساخت بخشی از فضای ساختمان درون زمین فراهم شده است. ساخت شوادون‌ها و فضاهایی در دل زمین و در سطوح مختلف، روش بسیار مناسبی برای پایداری شرایط زیست در ساختمان‌های دزفول و شوشتر در ایران بوده است. فضای زیرزمینی شوادان از نظر ایجاد آسایش برای ساکنان این مناطق، از مناسب‌ترین فضاهاست. شوادان فضایی در دل زمین با عمقی چند برابر سرداب‌های مناطق کویری. حضور مردم در این زیرزمین‌ها نه فقط از جنبه آسایش کالبدی، بلکه شاید مفاهیمی مطابق روحیات مردم منطقه داشته باشد.(ستاری ساربانقلی،۱۳۹۲: ۱) در شهر دزفول معماری خانه‌ها بر پایهٔ تقارن متوازن است و فضاها حول یک محور اصلی که در واقع حیاط مرکزی است شکل گرفته‌اند.(مسعودی نژاد و همکاران،۱۳۹۴: ۴) معماری معاصر با تقلید از الگوهای معماری مدرن و بدون توجه به خصوصیات اقلیمی هر منطقه، بناهای مشابه را در اقلیم‌های مختلف احداث کرده که برای انطباق با شرایط آسایش انسان، نیازمند بهره‌گیری گسترده از منابع انرژی فسیلی هستند.(مختاری و همکاران،۱۳۹۷: ۳۱۴) در دوران معاصر با توجه به اهمیت انرژی‌های تجدید ناپذیر از جمله سوخت های فسیلی و همچنین افزایش آلودگی های زیست محیطی، نقش تهویه طبیعی در ساختمان به لحاظ سازگاری ساختمان با محیط زیست حایز اهمیت است. سازندگان بنا در دزفول و شوشتر به‌عنوان یکی از شهرهای اقلیم گرم ونیمه مرطوب جهت تعدیل شرایط آب و هوایی در مسکن به ساخت فضایی در عمق ۵ تا ۱۲ متری در زیر زمین پرداخته اند. این فضای زیر زمینی به نام شوادون به‌عنوان یکی از راهکارهای مناسب جهت انطباق با محیط و ایجاد شرایط آسایش حرارتی با استفاده از ثبات دمای سالانه زمین و تهویه طبیعی است.(طهماسبی و سجاد زاده ،۱۳۹۴: ۱) خانه‌های معاصر در اقلیم‌های مختلف ایران، از نظر مشخصات بیرونی، درونی و نحوه ارتباط با محیط ، یکسان طراحی و اجرا شده اند و در آن ها ویژگی های اقلیم و بستر محیطی مورد توجه قرار نگرفته است. این ساختمان ها که با الگوهای مشابه در اقلیم‌های گوناگون طراحی و اجرا شده اند، با محیط خود هماهنگ نبوده و در تعدیل شرایط محیطی کمک نمی کنند. منطقه گرم و مرطوب ایران دارای یکی از بحرانی ترین اقلیم‌های جهان است و لحاظ کردن مؤلفه های اقلیم در طراحی خانه‌ها در این منطقه ضروری است. از این رو به کار گیری الگوهای خانه‌های سنتی در مناطق گرم و مرطوب ایران در طراحی مسکن این اقلیم، می‌تواند سبب ارتقاء سطح آسایش شود.(مصطفی زاده و صابرنژاد،۱۳۹۶: ۲)

۲- چارچوب تحقیق

الف- سؤال تحقیق: معماری زیرزمین های خانه سنتی دزفول چه الگوهای قابل کاربردی در معماری مسکن اقلیم کوهپایه‌ای خوزستان دارد؟

ب- پیشینه پژوهش: به طور کلی، در مقالات و اسناد کتابخانه ای، منابع اندکی در ارتباط با فضاهای زیرزمینی دزفول و معماری مسکونی معاصر جغرافیای کوهپایه‌ای خوزستان وجود دارد. محسن بینا به فضای زیرزمینی شوادان دزفول و اجزای آن و تهویه موجود به آن پرداخته است.(بینا، نشریه هنرهای زیبای۳۳، ۱۳۸۷) در پژوهشی دیگر، ضمن معرفی فضاهای زیرزمینی شوادان و اجزاء آن به سیستم تهویه موجود در دزفول و شوشتر پرداخته شده است.(درزی و محمودی زرندی دومین همایش ملی معماری و شهرسازی در گذر زمان در جستجوی فضاهای گمشده، ۱۳۹۳) و همچنین در کتاب اقلیم و معماری مرتضی کسمایی(کسمایی، تهران: انتشارات نشر خاک ، ۱۱۶ ، ۱۳۸۴) و وحید قبادیان و ارمغان، مهتاب و ثروت جو، حمید،(۱۳۹۱) به «سازماندهی فضایی مسکن معاصر؛ بهره‌گیری از الگوهای معماری سنتی» و در کتاب مرادی،ساسان،(۱۳۹۳) به تنظیم شرایط محیطی(معماری) و اقلیم گرم و نیمه مرطوب اشاره شده که با ذکر مشخصات و خصوصیات اقلیم گرم و مرطوب بویژه شهر دزفول، مطالعاتی اقلیمی در مورد معماری خانه‌های سنتی دزفول انجام گرفته است.

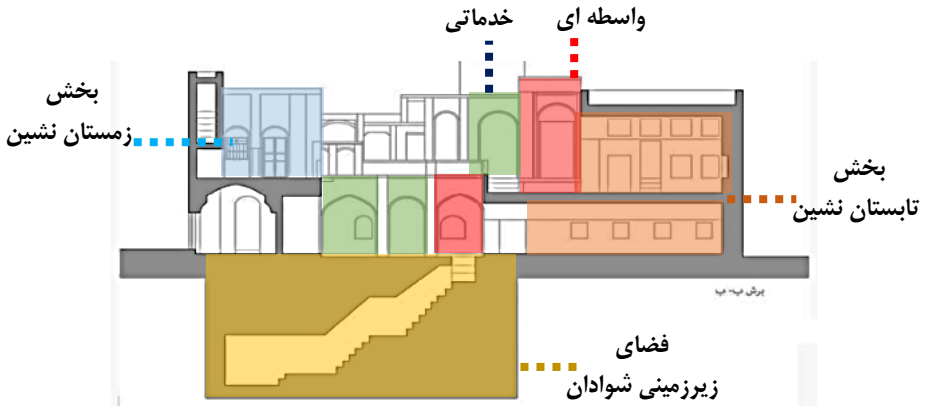
۳- تحلیلی بر خانه‌های سنتی دزفول؛ با تأکید بر سَبک، خصوصیات معماری و ویژگی‌های اقلیمی

خانه‌های گذشته ایران دارای مفاهیم اساسی مادی و معنوی نظیر حس تعلق، آرامش، ارتباط با معنویت و پیوند عمیق اجتماعی در جهت ارتقاء فرهنگ و پاسخگو به اقلیم منطقه طراحی شده است.(زندی محب، ۱۳۹۷: ۱و۷) معماری سنتی دزفول در حد معنادار منطبق با شرایط محیطی، اقلیمی و فرهنگی شکل گرفته و دارای هویت خاص منطقه خود است. معماری بومی در سازگاری با اقلیم سخت آن منطقه به راهکارهای بسیار مناسبی رسیده است.(مصطفی زاده و صابر نژاد، ۱۳۹۶: ۲) از جلوه های معماری دزفول چگونگی حرکت انسان و گردش چشم بیننده است. این گردش عامل زمان را پیش می آورد. برای جلوگیری از گرما و حرارت در

معماری دزفول از کوچه های باریک و ساباط ها برای ایجاد سایه بهره گرفته شده. استفاده از رنگ روشن کاهگل نیز به منظور بازتاب نور خورشید مورد استفاده بوده. و به دلیل ضریب انقباض و انبساط بالای آجر در برابر حرارت، به شکل‌های مختلف از آجرکاری در معماری دزفول استفاده شده است.(مؤمنی و همکاران ، ۱۳۹۶: ۴) خانه‌های سنتی مهم ترین مکان برای نشان دادن سبک زندگی در گذشته هستند. عدم شناخت و درک این ساختمان ها به تدریج ساختار خانه‌ها را به سمت جایگزینی این ساختمان ها با ساختمان های معاصر هدایت می کند.(طاهری سرمد و همکاران، ۱۳۹۸: ۱)

۳-۱- عناصر معماری فضاهای خانه‌های سنتی دزفول با تأکید بر ویژگی های اقلیمی

قرار داشتن دزفول در اقلیم گرم و نیمه مرطوب باعث ایجاد بافت شهری و فرم ابنیه ای شده که حالت بینابین با بافت شهری و فرم ابنیه در دو منطقهٔ گرم و خشک و گرم و مرطوب است.(قبادیان، ۱۳۸۲: ؟) بافت شهری دزفول به صورت فشرده و پیوسته بوده و در ساختمان سازی و ایجاد شهر ملاحظات اقلیمی در نظر گرفته شده است. ساختمان ها توسط کوچه هایی تنگ و باریک، با محصوریت بالاو جداره های بلند که اکثراً دو یا سه طبقه دارند، احاطه شده تا حداکثر سایه را داشته باشند. سه نوع عرصهٔ خصوصی، نیمه خصوصی و عمومی در بافت قدیم دزفول وجود دارد. فضاهای واحد مسکونی در خانه‌های دزفول را می‌توان در چهار گروه فضاهای زیستی، واسطه ای، خدماتی و باز دسته بندی کرد.(تصویر شماره۱) فضاهای زیستی: فضاهایی که در شیوهٔ زندگی سنتی، عملکردی چندگانه را پذیراست. فضاهایی چون نشیمن، پذیرایی، اتاق خواب و غذاخوری، بسته به موقعیت قرارگیری فضا در واحد مسکونی، تناسبات و ابعاد آن، در زمان خاصی از شبانه روز یا ماه و یا فصل مورد استفاده بودند. در این گروه این فضاها اتاق، غرفه، تالار، شبستان و شوادان. فضاهای واسطه ای: فضاهایی که یا کاملاً ارتباطی هستند و یا علاوه بر ارتباطی بودن، گاهی فضای زیستی هم محسوب می شدند. خدماتی: فضاهایی که عملکرد خدماتی دارند، خواه خدمات بهداشتی یا نگهداری وسایل یا آشپزی وغیره. آشپزخانه، مستراح، دزدانه، پستو، انبار و طویله در این گروه قرار دارند. فضاهای باز: این فضاها ارتباط دهندهٔ فضاهای واحد مسکونی به هم بوده در عین حال عملکرد زیستی و گاه خدماتی دارند. حیاط و بام در این گروه فضاها قرار می گیرند.(مهدوی نژاد،۱۳۹۲: ۶۲و۶۳)



تصویر شماره ۱-یک نمونه مقطع خانه سنتی دزفول با معیار اقلیمی (منبع:اصلاح چی و میردریکوندی،۱۳۹۲: ۹ تحلیل: نگارندگان)

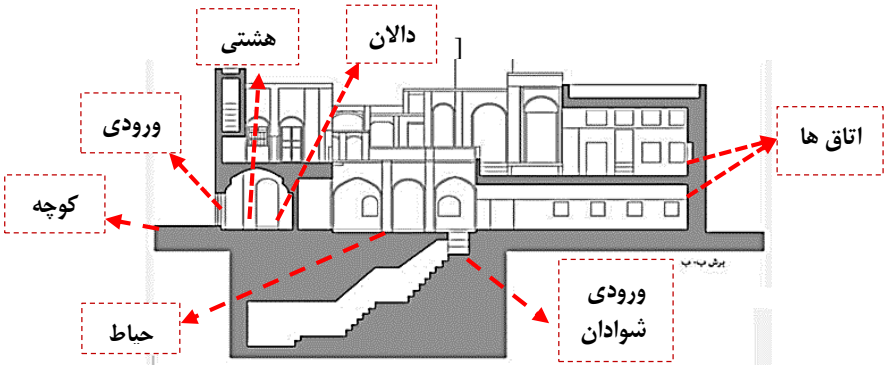
فضاهای باز	فضاهای خدماتی	فضاهای واسطه ای	فضای زیستی
درون گرایی	فضای نگهداری و بهداشتی	فضای بدرقه مهمان	فضای استراحت دائم در طبقات
فضاسازی حیاط	فضایی برای پذیرایی از مهمان	فضایی جهت ارتباط بین فضاها	استراحت موقت در فضاهای زیرزمینی
مرکزیت و محور حیاط			سلسه مراتب و محرمیت

نمودار شماره ۱- مولفه های معماری خانه‌های سنتی دزفول (منبع:مؤمنی و همکاران،۱۳۹۶: ۱۰ جمع آوری و تحلیل: نگارندگان)

در مسکن سنتی دزفول اقلیمی، اتاق ها خانه بسته به موقعیت زمین و نحوه ورود به خانه در هر جبهه‌ای می‌توانند قرار بگیرند، منتها بسته به جبهه قرار گیری، تمهیدات فضا برای مقابله با شرایط اقلیمی تفاوت می‌کند. در حالی که امکان ایجاد فضاهای تابستان‌نشین و زمستان‌نشین بوده، از فضاهای رو به جبهه‌های شمالی(شمال غربی–شمال شرقی) در تابستان استفاده می‌کردند و تعداد بازشوها را نیز به حداقل می‌رساندند تا میزان نفوذ گرما در کمترین حد باشد.(اصلاح‌چی و میردریکوندی،۱۳۹۲: ۷)

۳-۱-۱- سلسه مراتب فضایی

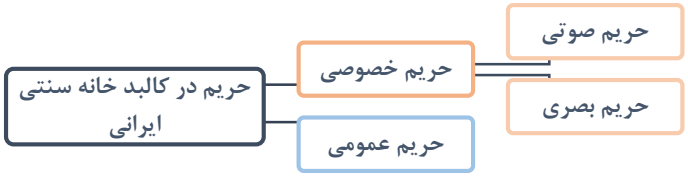
سلسه مراتب فضایی در خانه سنتی درجات تغییر فضا از یک عرصه به عرصه دیگر می‌باشد. از عرصه کاملا عمومی به عرصه کاملا خصوصی، این مفهوم متضمن تفاوت میان درون و بیرون می‌باشد. این سلسه مراتب دسترسی ورود به اندرون، اغلب به شکل درگاه، در، هشتی، حیاط بیرونی و... می باشند. در بیان امروز سلسه مراتب دسترسی به صورت عبور از ورودی، آسانسور و راه پله و در ورودی واحد مسکونی می‌باشد.(ارمغان و ثروت جو،۱۳۹۱: ۷)



تصویر شماره۳: سلسه مراتب فضایی در خانه‌های سنتی دزفول (منبع:اصلاح چی و میردریکوندی،۱۳۹۲: ۹ تحلیل: نگارندگان)

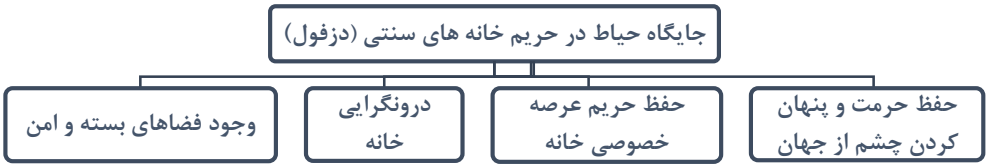
۳-۱-۲- حریم در فضاهای خانه‌های سنتی دزفول

حریم در حد فاصل خصوصی ترین خلوت ساکن در خانه تا عمومی ترین تجمع اهالی و خویشاوندان در خانه به صورت فضاهای بینابینی و متوالی معیار شکل دهنده مراتب فضایی خانه است. که در آن به فضاهای خصوصی تر، امکان ورود مستقیم به اتاق ها وجود ندارد و بایستی از فضاهای واسط یا حیاط عبور کرد که در واقع فضاهایی نیمه خصوصی ـ نیمه عمومی است و پس از آن از طریق پله و دالان های دیگر که در واقع فضاهای بینابینی بودند به اتاق هایی که معمولاً در سطح بالاتری از حیاط قرار داشتند وارد شد.(بمانیان و همکاران،۱۳۹۱: ۸و۷و۲) ذیلاً نمودار شماره (۲) به حریم در کالبد خانه‌های سنتی ایران اشاره شده است.



نمودار شماره ۲- حریم در کالبد خانه‌های سنتی ایران ، (منبع:کاظم زاده رائف و میردریکوندی، ۱۳۹۹: ۴)

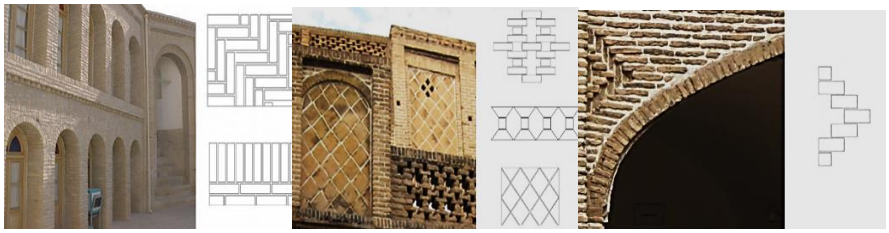
در معماری سنتی دزفول، فضاهای واحد مسکونی در کنار هم چیده می شوند که ناشی از سنن زیست، نحوه معیشت و تولید، سازگار ساختن فضای مسکونی با اقلیم و موقعیت و ابعاد زمین است. از این رو در بر وجود حیاطی در مرکز خانه و چیده شدن فضاها به دور آن است.(اصلاح چی و میردریکوندی،۱۳۹۲: ۵) از حیاط در خانه‌های ایرانی به شکل های مختلف استفاده شده است که عبارتند از:۱- به‌عنوان نشانه حریم تملک ۲- وحدت دهنده چند عضو خانه ۳- ارتباط دهنده چند فضا در خانه ۴- برای ایجاد محیطی سرسبز و با نشاط -به‌عنوان یک هواکش مصنوعی برای گذر جریان بادهای مناسب۶-عنصری مهم در جهت سازماندهی و تقسیم فضاهای مختلف داخل خانه ۷- به‌عنوان حریمی امن و آرام برای آسایش خانواده.(مسعودی نژاد و همکاران ، ۱۳۹۴: ۸)



نمودار شماره ۳- جایگاه حیاط در حریم خانه‌های سنتی (دزفول) ، (منبع:کاظم زاده رائف و میردریکوندی، ۱۳۹۹: ۹)

۲-۱-۳- تزئینات خانه‌های سنتی دزفول

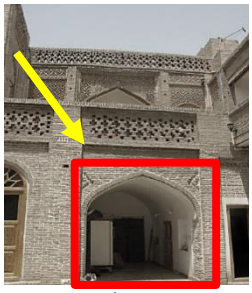
تزئینات معماری که به شکل های مختلف خود را در نما، ورودی ها،فضاهای داخلی و به طور شاخص در عناصر و اجزای معماری بیان می کند، هویت و ارزش خود را همانند خود معماری، در مسیر تحول زیبایی شناسانه اش می نمایاند. یکی از قدیم ترین مصالح ساختمانی که هم در سازه و ساختار و هم در تزیین ساختمان ها از آن استفاده می‌شود، آجر است. از آجر می توان در فضاها و اجزای معماری مانند دیوار،سقف،کف و درون بناها،پوشش گنبد، میل، منار، و..استفاده کرد.(مؤمنی و همکاران،۱۳۹۵: ۱۲۴)



تصویر شماره ۴: تزئینات آجری در خانه‌های سنتی دزفول ، (منبع: مومنی و همکاران،۱۳۹۵: ۱۳۳و۱۳۴)

۲-۱-۴- عناصر سایه انداز خانه‌های سنتی دزفول با معیار اقلیمی

یکی از راه های کنترل درجه حرارت فضاهای زیستی، ایجاد سایه روی جداره هاست، عناصر سایه انداز در بافت تاریخی دزفول خود به دو دسته طبیعی و مصنوع تقسیم میشوندکه هرکدام نقش به سزایی در بهبود شرایط سکونتی در بافت دارند. عنصر فضایی ایوان(تصویر ۵)در خانه‌های سنتی دزفول با توجه به اقلیم گرم و نیمه مرطوب این شهر، در جهت ایجاد سایه و جلوگیری از تابش مستقیم آفتاب به کارگرفته شده است. رواق با ستون های متنوع در جلو و ارتفاعی برابر سقف و عرضی کم دارد. رواق نیز از سه سو بسته و از یک سو باز است و انسان را از تماس با بارش و تابش نور آفتاب مصون می دارد و در مناطقی که شدت نور و حرارت خورشید زیاد باشد نور مناسب و ملایمی را به فضای داخل وارد می کندو در این صورت روشنایی از طریق غیرمستقیم یا با واسطه خواهیم داشت. خانه‌های دزفول از رواق(تصویر ۷)به‌عنوان پیش فضایی برای اتاق های جبهه شرقی و غربی و در معدودی از خانه‌ها به صورت فضای ارتباطی در طبقات میان فضاهای جنوبی و شمالی استفاده شده است.(تابان و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۷و۳۲)



تصویر ۵:ایوان (منبع:اصلاح چی و میردریکوندی،۱۳۹۲: ۷ تحلیل: نگارندگان)

تصویر ۶:جانمایی پلان (منبع:اصلاح چی میردریکوندی،۱۳۹۲: ۱۰ تحلیل: نگارندگان)

تصویر ۷ :رواق(منبع:تابان و همکاران، ۱۳۹۲: ۴۳ تحلیل: نگارندگان)

ریه یا جان پناه(تصویر شماره۸)دیواره آجری مشبک دست انداز بام است. ارتفاع دست انداز مشبک بام اکثراً دارای ارتفاعی است به بلندای یک قد و بام را به صورت حیاطی خصوصی و حجاب دار تبدیل می نماید. از طرفی مشبک بودن دیوارهای آجری عبور جریان هوا را ممکن می سازد. در خانه‌های دزفول از بام و پیش بام برای خوابیدن، زندگی کردن و به‌عنوان فضایی خدماتی در برخی از ماه های سال استفاده می شده است. ایجاد سایبان بر روی پنجره ها از تابش مستقیم آفتاب به سطح پنجره جلوگیری کرده و در نتیجه حرارت ایجاد شده ناشی از تابش آفتاب در فضای پشت آن کاهش می یابد. سایبان ها(تصویر شماره۱۰)ممکن است اثرات گوناگونی از قبیل کنترل تابش مستقیم آفتاب به داخل، کنترل نور و تهویه طبیعی داشته باشند. کارآیی سایبان ها

متفاوت بوده و به رنگ و محل نصب آنها نسبت به پنجره و همچنین شرایط تهویه طبیعی در ساختمان بستگی دارد. سایبان ها به انواع ثابت، متحرک و همچنین سایبان های طبیعی مثل درختان تقسیم می شوند.(تابان و همکاران، ۱۳۹۶: ۳۴و۳۵)

تصویر ۸:ریه (منبع:تابان و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۴ تحلیل: نگارندگان) **تصویر ۹:جانمایی پلان(منبع:اصلاح چی ۱۳۹۲: ۹ ، تحلیل: نگارندگان)** **تصویر ۱۰:سایبان (منبع: تابان و همکاران ۱۳۹۲: ۴۳ تحلیل: نگارندگان)**

در این راستا شیوه های استفاده از عناصر سایه انداز معماری بافت تاریخی دزفول به صورت الحاقی در بنا و عناصری جزئی از ساختار کالبد معماری هستند مورد استفاده گرفته است.مطالعه صورت گرفته به وضوح نمایانگر این واقعیت است که در طراحی اجزای کالبدی در مقیاس کلان تا خرد(از عناصر فیزیکی بافت شهری تا تزیینات معماری)علاوه بر تناسب با عملکرد اولیه مورد نظر، به شرایط اقلیمی و تطابق با این شرایط برای تمامی اجزاء به صورت عملکردی ثانویه توجه شده است.(تابان، ۱۳۹۶: ۳۹)

۴- خصوصیات معماری اقلیمی زیرزمین های خانه سنتی دزفول

فضاهای زیرزمینی قدیمی ترین نوع سرپناه بشر محسوب می گردند که دارای پیشینه ای فراتر از اولین بناهای معمول ساخته شده بر زمین می باشند.(خدابخشیان و مفیدی شمیرانی،۱۳۹۱: ۳۶) فضاهای زیرزمینی یا زیرسطحی، فضاهایی هستند که تمام یا درصدی از کالبد آنها در زیرزمین ساخته شده باشد اینگونه فضاها در طول تاریخ با فرمها و اهداف گوناگون از جمله امنیتی، ناسازگاری آب و هوا، حفظ و نگهداری محصولات، عمر بیشتر ساختمان‌های زیرزمینی، کمبود فضا، کاهش آلودگی(شرایط اقلیمی) و...مورد استفاده قرار گرفته‌اند. و در توصیف فضاهایی به کار می رود که از گذشته های دور تا دوران معاصر با اهداف گوناگون اقلیمی، امنیتی، اقتصادی، حفاظتی و...به کارگرفته می شود، به طوریکه تمام یا قسمتی از آنها در زیرزمین قرارگیرد.(مهدی نیا و فشارکی، ۱۳۹۵: ۳۱) در زیرزمین خانه‌های خوزستان، جنوب غربی، با قرار گیری در اقلیم نیمه بیابانی(گرم و مرطوب) دو طبقه روی هم است، یکی شبستان و زیر آن که شوادان نامیده می شود. شوادان فضایی به مراتب خنک تر از شبستان است و در مواقعی که فضای شبستان خیلی گرم شود ساکنان از شوادان استفاده می نمودند. شوادان بسیار گود و در دزفول فراوان هستند. شبستان ژرفای کمتری از شوادان دارد و در بخش سایه گیر خانه ساخته می شود و معمولاً سقف آن بلندتر از کف حیاط است. در سوابق گریز مردم این منطقه، پناه بردن به محیط خنک شبستان و شوادان بوده است.(خدابخشیان و مفیدی شمیرانی،۱۳۹۱: ۳۹)

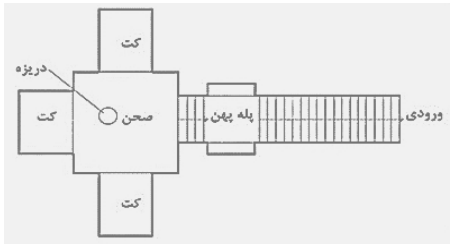
جدول شماره(۱) عوامل مؤثر در شکل گیری فضاهای زیرزمینی خانه‌های سنتی دزفول(منبع: دهقان و وکیلی نژاد، ۱۳۹۴: ۹، گردآوری: نگارندگان)

ردیف	عوامل مؤثر در شکل‌گیری فضا در زیرزمین	شبستان	شوادان
۱	اقلیم	***	***
۲	امنیت	*	*
۳	فرهنگ	*	———
۴	ایستایی	**	**
۵	نوع خاک(ژئوتکنیک)	*	**

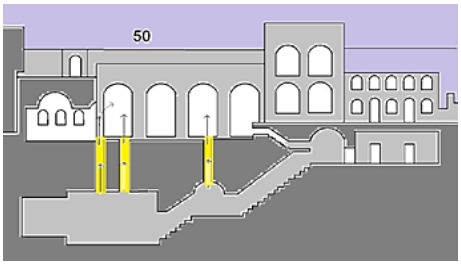
۴-۱- فضاهای زیرزمینی و اجزاء تشکیل دهنده آن

چندین پله متصل به حیاط است. سقف این فضا حدود یک متر از سطح حیاط بالاتر بوده و روشنایی و تهویه اتاق های شبستان از طریق پنجره های بین حیاط و شبستان تأمین می شده است. در سرمایش فضای شبستان یا زیرزمین نیز از کاهش دما توسط اثر جرم زمین استفاده می شود هرچند این فضا نسبت به شوادان در عمق کمتر زمین قرار دارد.(دهقان و کیلی نژاد،۱۳۹۴: ۶) شوادان به‌عنوان فضای زیرزمینی در خانه که برای خنک شدن گرما در دزفول مورد استفاده ساکنان بوده است، شوادان زیرزمینی

به عمق حدود ۵ تا ۱۲ متر است که عنصری مجزا از ساختمان خانه است. توده ضخیمی از جنس خاک به ارتفاع متوسط ۹ متر بر روی فضای زیرزمینی قرار گرفته که شوادان را از سطح زمین جدا می کند؛ نه تنها گرمای هوای سطح زمین به چنین عمقی نمی رسد، بلکه هم چون عایقی مانع از تبادل حرارتی زیرزمین با هوای بیرون می‌شود.(درزی و زرندی،۱۳۹۳: ۲) در راستای برقراری تعامل درست با محیط، امکان ساخت بخشی از فضای ساختمان درون زمین فراهم شده است. ساخت شوادون ها که در دل زمین در دو سطح ساخته می شده روش بسیار مناسبی برای پایداری شرایط زیست در ساختمان‌های دزفول بوده است.(طهماسبی و سجاد زاده ، ۱۳۹۴: ۴) شوادان های دزفول، حفره هایی می‌باشد که در دیوارها و سقف آن از هیچ نوع مصالحی بنایی استفاده نشده و فقط در کفسازی و ساخت پله های آجر به کار رفته است. از جمله کار تهویه هوا و خنکی ساختمان را برعهده داشته، به این صورت که شوادان دریچه ای در بیرون و در داخل خانه برای ورود هوا داشته و با توجه به عمق شوادان و رطوبت موجود درآن و گردش هوای این هوای خنک ازطریق کانال هایی در بخش های مختلف ساختمان توزیع می شده است.(اصلاح چی و میردریکوندی،۱۳۹۲: ۸)



تصویر شماره۱۱:اجزای شوادان(منبع:بینا،۱۳۸۶: ۳۹)



تصویر شماره۱۲:مقطع شوادان(منبع:سجادزاده،۱۳۹۴: ۷)

شوادون ها دارای اجزای مختلفی هستند از قبیل : ورودی، پلکان، پله ی پهن، صحن، کَت، تال، دریچه یا دریزه.(طهماسبی و سجاد زاده ، ۱۳۹۴: ۴) ذیلاً به آن ها اشاره شده است.

۴-۱-۱- ورودی، پله و پلایم

شوادان دارای یک ورودی(تصویر۲۰) نسبتاً عریض است که معمولاً در یک قسمت از حیاط قرار دارد. اما در برخی از موارد در یک ایوانچه در جنب حیاط قرار می گیرد و غالباً بدون در می باشد و برای تأمین ایمنی دور آن را دیوار جان پناه اجرا می کردند. (درزی و زرندی،۱۳۹۳: ۴) پله جزء اتصال دهنده ساختمان به شوادان است.(ارتباط با صحن فضای اصلی شوادان) شوادان های بزرگ میتوانستند دو یا سه پله پهن داشته باشند. در بعضی از پلایم ها(پله های بزرگ)، خروجی دیگری به فضاهای زیرزمینی تعبیه می شده که عمق این فضاها زیاد نبوده و گاه سقف این فضاها تا یک متر بالاتر از حیاط میآمده.به این فضاها شبستان گفته میشود که دارای دمای بیشتری از شوادان است.در مواقعی که هوا خیلی گرم نبوده،مورد استفاده قرار می گرفته است.(صفایی، ۱۳۹۲: ۶و۷)

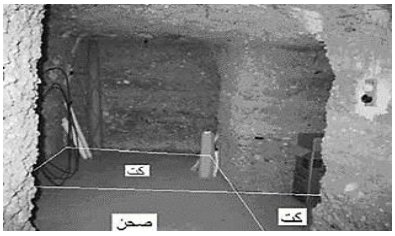
تصویرشماره۱۳:ورودی شوادان(منبع: بینا،۱۳۸۶: ۳۹)

تصویر شماره۱۴: پله و پلایم (منبع:درزی و محمدی زرندی،۱۳۹۳: ۳و۴)

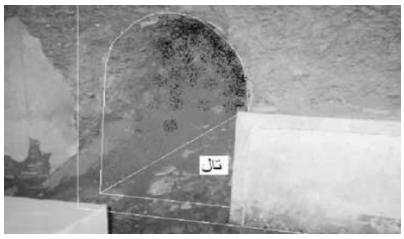
۴-۱-۲- صحن، کَت و تال

صحن بخش اصلی شوادان با پلانی مربع می باشد.(گاه نیز چند ضلعی اجرا می‌شود) در شوادان های بزرگ اختلاف سطح صحن از سایر قسمت ها موجب هویت بخشی به آن می‌شود و در کل صحن عامل وحدت دهنده و انتظام بخش به تمام قسمت های آن می باشد. و به فرورفتگی های درون خاک کت گفته می‌شود. به جز وجه اول صحن که به پلکان وصل است سه وجه دیگر آن به اتاقک هایی به نام کت متصل می باشد. کت ها حداکثر با یک اختلاف سطح از صحن جدا می شوند.(درزی و زرندی،۱۳۹۳: ۵) کت های شوادون در برخی از موارد به شوادون های همسایه با یک تونل یا دریچه وصل می شوند که به آن تال می گویند.در حقیقت تال ها شبکه ارتباطی زیرزمینی برای یک گروه خانه که ارتباط فامیلی یا همسایگی نزدیک دارند می باشد.

خانه ای که در نزدیک رودخانه یا قنات واقع است کانال اتصال دهنده آن تال می باشد که در این صورت از کوران هوای بسیار خنک قنات نیز بهره مند می شوند.(منبع: ستاری ساربانقلی،۱۳۹۲: ۴)



تصویرشماره۱۵:صحن وکت (منبع:بینا،۱۳۸۶: ۳۹)

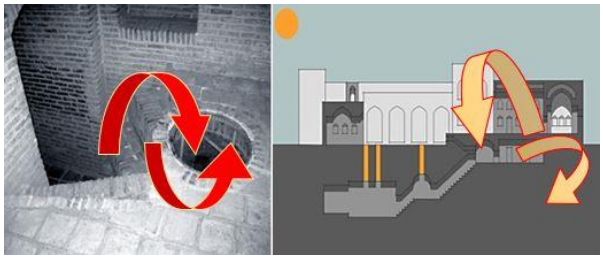


تصویر شماره۱۶: تال (منبع:بینا،۱۳۸۶: ۳۹)

۴-۱-۳-دریزه

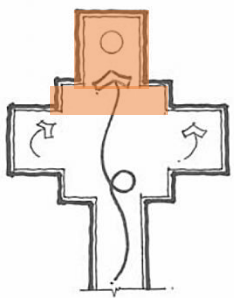
دریزه،روزنه استوانه ای به قطر حدود ۱ متر که جهت تأمین نور و تهویه عمودی شوادان بوده است. این کانال فضاهای خانه را به شوادان مرتبط میکرده است و باعث انتقال جریان هوای خنک از شوادان به فضاهای خانه می شده است. همچنین دریزه هایی درون حیاط حفر میشده که علاوه بر تأمین روشنایی شوادان،جهت انتقال خاک در زمان ساخت مورد استفاده بوده است.در بعضی از دریچه های دریزه به کوچه ها، معابر و بام ارتباط داشته بدین صورت همواره هوا در حال حرکت خواهد بود.(منبع:صفایی،۱۳۹۲: ۸)

تصویر شماره۱۷:(منبع:درزی و محمودی زرندی،۱۳۹۳: ۶)

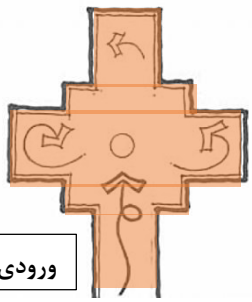


تصاویرشماره۱۸: تصویر و مقطع از دریزه (منبع: صفایی،۱۳۹۲: ۸ تحلیل:نگارندگان)

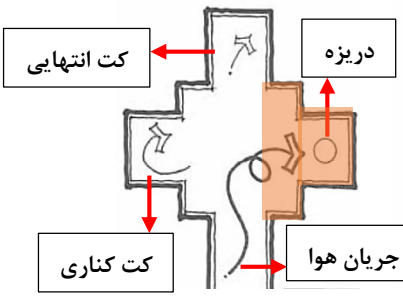
علاوه بر شکل دریزه جهت تهویه طبیعی محل قرارگیری دریزه هم بسیار حایز اهمیت است.دریزه ها معمولاً در ۳ محل قرار دارند. یا در مرکز فضا و یا در کتی که درست در راستای ورودی و راه پله قرار دارد.در یکی از کت ها نتایج حاصل، نشان داد که قرارگیری دریزه در مرکز صحن می‌تواند توزیع هوایی یکسانی بین کت ها و صحن ایجاد کند.در حالی که قرارگیری آن در کت های کناری جریان هوا را به سمت خاصی هدایت و گردش کمتری در کت های مخالف صورت گیرد.در حالت دیگر قرارگیری دریزه درکت انتهایی و در راستای ورودی مورد تحلیل گرفت که نتایج نشان از افزایش طول مسیر جریان هوا است،در حالی که کت های کناری نسبت به حالت خروجی دریزه صحن از جریان کمتری برخوردارند.(تصاویر ۲۳و۲۴و۲۵)(حزبئی و همکاران،۱۳۹۳: ۴۴)



تصویر ۱۹: دریزه در کت انتهایی (منبع: حزبئی و همکاران،۱۳۹۳: ۴۵ تحلیل: نگارندگان)



تصویر ۲۰: دریزه در مرکز صحن (منبع: حزبئی و همکاران،۱۳۹۳: ۴۵ تحلیل: نگارندگان)



تصویر ۲۱: دریزه در کت های کناری (منبع: حزبئی و همکاران،۱۳۹۳: ۴۵ تحلیل: نگارندگان)

۵- مسکن در اقلیم کوهپایه‌ای خوزستان

۵-۱- اقلیم کوهپایه‌ای خوزستان

شناخت شرایط اقلیمی در هر منطقه از مهمترین عوامل در ایجاد آسایش و راه کاربران ساختمان ها در آن منطقه است، چرا که معماری و اقلیم ارتباط و تأثیرات مستقیمی بر یکدیگر دارند.(پیرمحمدی و رفیعی،۱۳۹۴: ۱) با توجه به شکل گیری و ترکیب معماری بومی مناطق مختلف ایران در می یابیم که ویژگی های متفاوت هر یک از این اقلیم ها، تأثیر فراوانی در شکل گیری شهرها و ترکیب معماری این مناطق داشته‌اند. بنابراین تعیین دقیق حوزه های اقلیمی در سطح کشور و دستیابی به مشخصات اقلیمی مناطق مختلف، در ارائه طرح های مناسب و هماهنگ با اقلیم هر منطقه اهمیت فراوانی دارد.(کسمایی،۱۳۸۴: ۸۵) در بررسی خصوصیات اقلیمی دو شهر دزفول و شوشتر به عواملی ناسازگار بر می خوریم که پی جویی در زمینه عامل گرمایی و مهار آن در منطقه فوق ما را به راه حل های بومی و منطقه ای می رساند.(شریفیان و همکاران،۱۳۹۵: ۲) شهر دزفول در کلان اقلیم حاره ای و از نظر اقلیم میانه در منطقه نیمه حاره ای(گرم و مرطوب) قرار دارد. اختلاف دما در تابستان و زمستان زیاد است و رطوبت نسبی در دزفول در تابستان کم و در زمستان بالاست و وزش باد در دزفول از سمت جنوب غربی است.(مصطفی زاده و صابرنژاد،۱۳۹۶: ۳) از ویژگی‌های این اقلیم (گرم و مرطوب)، تابستان های بسیار گرم و مرطوب و زمستان معتدل است. در این مناطق حداکثر دمای هوا در تابستان به ۳۵تا۴۰ درجه ی سانتی گراد و حداکثر رطوبت نسبی آن به ۷۰ درصد می رسد. از دیگر ویژگی های این اقلیم، شدت زیاد تابش آفتاب در هوای مرطوب منطقه باعث خیرگی چشم می شود.(کسمایی،۱۳۸۴: ۸۴)

۵-۲- ویژگی‌های معماری مسکن در اقلیم گرم و نیمه مرطوب

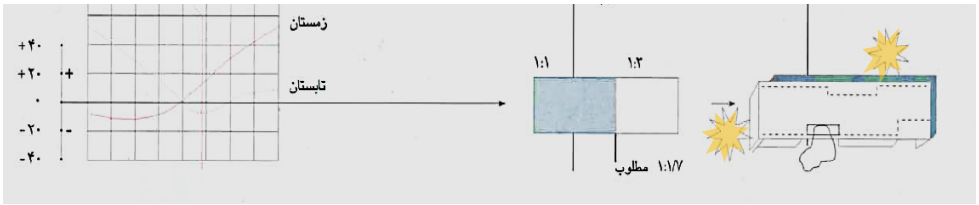
اهداف معماری مناطق گرم و مرطوب در راستای تعدیل مهمترین مؤلفه های اقلیمی این منطقه یعنی درجه حرارت و رطوبت بالاست. این اهداف منجر به راهکارهایی برای ایجاد سایه و نفوذ حداقل تابش و گرمای خورشید به داخل ساختمان و استفاده از جریان طبیعی هوا و بکارگیری بادهای غالب و نسیم های محلی در ساختمان می شود و ویژگی هایی را در پی دارد که منجر به تعریف شاکله معماری این منطقه می شود.(مصطفی زاده و صابرنژاد،۱۳۹۶: ۴)

۵-۲-۱- فرم و جهت استقرار بناها

در مناطق گرم و مرطوب به دلیل شدت تابش آفتاب در سمت شرق و غرب ، فرم ساختمان کشیده و به شکل هندسی مکعب مستطیل(و اشکال هندسی قوس نیم دایره) در امتداد محور شرقی ـ غربی، درآید. این فرم، از نظر ایجاد کوران در داخل ساختمان و کاهش رطوبت هوای داخلی نیز مناسب است. اگر در این مناطق ساختمان در سایه کامل قرار گیرد. پلان آن می‌تواند آزاد و باز باشد.(کسمایی،۱۳۸۴: ۱۲۴) در اقلیم گرم و مرطوب عموما فضاهای زندگی در طبقات بالاتر از همکف در نظر گرفته می شود (اختلاف سطح در فرم بناها) تا بیشتر در معرض وزش باد باشد و طبقه همکف که در معرض رطوبت زمین است عمدتاً جنبه خدماتی داشته و در اغلب ساعات روز مورد استفاده نیستند. خانه‌ها دارای (فرم) حیاط مرکزی و نیمه درون گرا هستند. (مرادی،۱۳۹۳: ۵۸و۵۷)

تصویر شماره ۲۲: (منبع:اصلاح چی و میردریکوندی،۱۳۹۲: ۹ تحلیل: نگارندگان)

تصویر شماره۲۳: (منبع:تابان و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۴ تحلیل:نگارندگان)



تصویر شماره ۲۴: فرم مطلوب ساختمان در اقلیم گرم و مرطوب (منبع:کسمایی،۱۳۸۴: ۱۱۹)

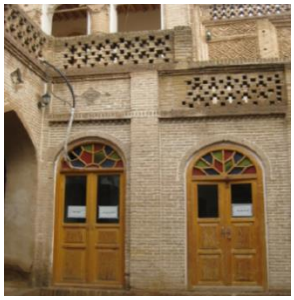
به طور کلی، انتخاب جهت استقرار ساختمان به عواملی چون وضع طبیعی زمین، میزان نیاز به فضاهای خصوصی، کنترل و کاهش صدا و دو عامل باد و تابش آفتاب بستگی دارد. در مورد ارتباط جهت ساختمان با تابش آفتاب ارائه شده، جهت جنوبی بهترین جهت برای ساختمان اعلام شده است.(منبع:کسمایی،۱۳۸۴: ۱۲۵و۱۲۶)

تصویر شماره۲۵: جهت استقرار ساختمان با توجه به اقلیم گرم و مرطوب (منبع:کسمایی، ۱۳۸۴: ۱۲۷)

۵-۲-۲- بازشوها

در اقلیم گرم و مرطوب بازشوها ابعاد وسیعی دارند اما فقط زمانی قابل استفاده هستند که محیط بیرون همراه با گرمای زیاد نباشد. در فصل تابستان در ساعاتی از روز که گرمای هوا و رطوبت در حداکثر میزان ممکن و شرایط محیط بیرون خانه غیر قابل تحمل است باید بازشوها کاملا بسته نگه داشته شود. جهت حداکثر استفاده از نسیم ها و کوران، ارتفاع اتاق ها و پنجره ها کشیده و بلند است و ایوان ها وسیع و مرتفع هستند.(مرادی،۱۳۹۳: ۵۸)

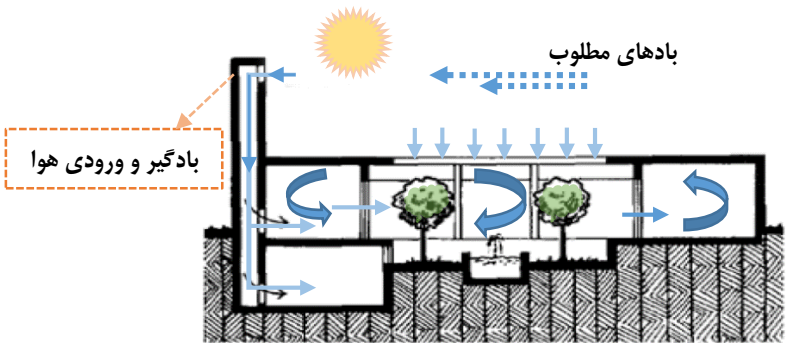
تصویر شماره۲۶: بازشوها(منبع:تابان و همکاران،۱۳۹۶: ۴۴)



تصویر شماره۲۷:بازشو و مصالح آجری(منبع:مؤمنی و همکاران،۱۳۹۵: ۱۳۱)

۵-۲-۳- پوشش بام و بادگیرها

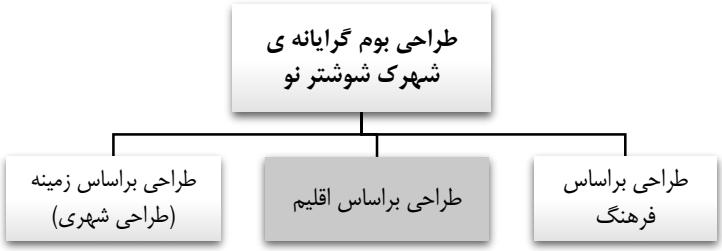
پوشش بام ها مسطح است و اهالی منطقه شب ها را در پشت بام خانه می خوابند. بام ها دارای جان پناه مشبک هستند تا علاوه بر محفوظ ماندن ساکنین از دید اطراف ، کوران هوا از طریق شبکه های جان پناه به راحتی امکان پذیر باشد. در اقلیم گرم و مرطوب به دلیل میزان بالای رطوبت هوا و اشباع هوا از بخار آب، تبخیر آب به سختی امکان پذیر است و از طرفی ایجاد حوض و فواره باعث افزایش رطوبت شده و شرایط را برای ساکنین سخت تر می کند به همین دلیل از بادگیرهای مناطق گرم و مرطوب فقط به روش جابجایی به خنک سازی محیط داخلی کمک می کنند.(مرادی،۱۳۹۳: ۵۸و۵۹و۶۰)



تصویر شماره۲۸: جابجایی هوا به خنک سازی(پوشش بام و بادگیر) (منبع:چاش و همکاران،۱۳۹۴: ۵ تحلیل: نگارندگان)

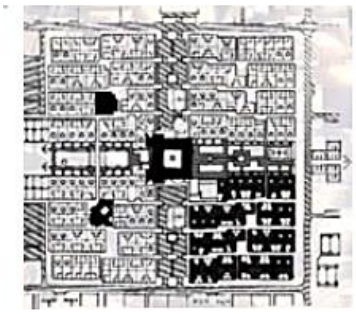
۵-۳- شهرک شوشتر نو، نمونه معماری مسکن معاصر در اقلیم گرم و نیمه مرطوب

شهر جدید شوشتر، پروژه ای بود که تحت تأثیر این فرایند و برای اسکان کارگران کارخانه کشت و صنعت کارون، درنظر گرفته شد. در پروژه شوشترنو، بوم گرایی، به‌عنوان شاخصه بارز طراحی کامران دیبا، به صورت بسیار بارزی به نمایش گذاشته شده است. دراین پروژه، کامران دیبا تلاش کرد تا گونه ای از مسکن را ارائه دهد، که علاوه بر پاسخ گویی به نیازهای ساکنین، متناسب با بعد زمان، به ویژگی های فرهنگی، اقلیمی و همچنین، الگوهای تاریخی و ارزشمند معماری و شهرسازی شوش و شوشتر، توجه ویژه ای شود. بر همین اساس، در راستای رویکرد بوم گرایانه شوشتر نو، می توان این شهرک را از سه منظر فرهنگی، اقلیمی و بر اساس زمینه، مورد بررسی قرار داد.(کاکی زاده و ناصری،۱۳۹۸: ۵۶و۵۵)

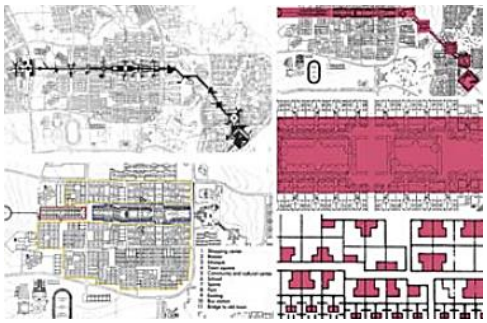


نمودار شماره ۵-طراحی بوم گرایانه ی شهرک شوشتر نو (منبع:کاکی زاده و ناصری،۱۳۹۸: ۵۶)

از منظر شکلی چه در طراحی پلان و چه حجم، از اشکال و فرم های خالص استفاده شده است. بیشترین عنصر به کار گرفته شده در طراحی، الگوی چلیپا است. ساختار شهری این پروژه، براساس الگوی چلیپا(صلیبی شکل) که در معماری ایرانی، چهارباغ را منجر می‌شود، بوده. طراحی درون گرا در این شهرک، کاملاً ملموس است؛ به گونه ای که بازشوهای درون گرا و کوچک نیز از مواردی بودند که ضمن ایجاد سپری در برابر نور خشن خورشید، فضاهای درون گرایی را برای ساکنین ایجاد میکنند. برای هر خانه، یک فضای سبز در نظر گرفته شد. در طراحی پلان خانه‌ها، از الگوی متعارف آپارتمان های غربی(تقسیم اتاق خواب، نشیمن، غذاخوری) پرهیز گردیده است و اتاق های بزرگ تر و متناسب با وسایل زندگی ایرانی، در نظر گرفته شده اند. از ایده های دیبا این بود که خیابان ها، ویژگی های منحصربه فردی داشته که مردم را از خانه‌هایشان به خیابان بکشانند، آ نها را دورهم جمع و نوعی پیوند اجتماعی ایجاد کنند؛ برای خیابان ها، چشم اندازهای متنوعی، مد نظر قرار داده شد.(منبع:کاکی زاده و ناصری،۱۳۹۸: ۵۸)



تصویرشماره۲۹: تصویر کلی (منبع:کاکی زاده و ناصری،۱۳۹۸: ۵۷و۵۸)



تصویرشماره۳۰: چیدمان فضاهای شهری(منبع:کاکی زاده و ناصری،۱۳۹۸: ۵۷)

۵-۳-۱- ویژگی های اقلیمی

ایده طراحی این شهرک، با توجه به آ ب و هوا و توجه خاص به اقلیم منطقه و راه حل های اقلیمی برگرفته از معماری سنتی ایرانی، شکل گرفته است. به سبب گرمای زیاد شهر شوشتر، یکی از عوامل مهم در طراحی، در نظر گرفتن ایجاد سرمایش در ساختمانها و آسایش حرارتی برای ساکنین بود. مهم ترین مورد در طراحی بناها، جلوگیری از تابش مستقیم خورشید به بنا و افزایش دمای فضای داخلی بود. از طرفی، عنصر باد، عاملی مهم برای تهویه فضا و ایجاد کوران بود؛ که می توانست در کاهش دمای فضاها، مؤثر واقع شود. هر خانه به صورت جداگانه دارای دیوارهای ضخیمی است، که پنجره های کوچک، در سمتی از خانه که سایه اندازی شده است و معمولاً رو به حیاط مرکزی کوچک درونی است، قرار داده شده است. که سبب خنک ماندن فضای داخلی و ایجاد سایه می گردد.(منبع:کاکی زاده و ناصری،۱۳۹۸: ۶۰و۶۱)

جد ول شماره۲- ویژگی های طراحی اقلیمی شهرک شوشتر نو(منبع:کاکی زاده و ناصری،۱۳۹۸: ۶۱)

رویکرد	ایجاد سرمایش			
هدف	ظرفیت حرارتی	سایه اندازی، (سرمایش تابشی)	تهویه طبیعی و کوران هوا	سرمایش تبخیری و همرفتی
راهکار	خانه‌هایی با حیاط مرکزی و دیوارهای ضخیم به‌عنوان عایق استفاده از مصالح با ظرفیت حرارتی بالا و ضخامت زیاد جداره ها با تکنولوژی ساختمانی موجود، خیابان های باریک و عمیق با سنگفرش آجر و کاربرد عایق	بافت های شهری متراکم، جهت افزایش سایه توسط ساختمان ها و کاهش اتلاف حرارتی استفاده از کوچه های باریک ایجاد فضای سبز عمومی و خصوصی برای هر ساختمان، جهت خنک نمودن باد عبوری از حیاط ها، ایجاد تابش بندهای طبیعی مانند درختان استفاده از قاب بندی و تابش بند آجری در جلوی بازشوها و تراس‌ها	جهت گیری خیابان ها و مسیرها در جهت نسیم غالب برای افزایش اثر سرمایشی و کوران سقف مسطح برای خوابیدن روی بام در شب های سرد و استفاده از سرمایش باد	طراحی نمای خیابان شوشتر نو با المان‌هایی قابل تشخیص از معماری سنتی ایرانی مثل برج های بادی(بادگیرها)

۵- جمع بندی و نتیجه گیری

خانه‌های سنتی ایران واجد مبانی و مفاهیم مادی و معنوی نظیر آسایش اقلیمی، این همانی با فضا، حس وحدت، حس تعلق، خلوت و پیوند چند لایه ای واحدهای اجتماعی بوده اند. تعیین دقیق حوزه های اقلیمی در سطح کشور و دستیابی به مشخصات اقلیمی مناطق مختلف، در ارائه طرح های مناسب و هماهنگ با اقلیم هر منطقه اهمیت بسزایی دارد. موقعیت دزفول در منطقه کوهپایه‌ای خوزستان با اقلیم گرم و نیمه مرطوب، موجب پیدایش بافت شهری و فرم ابنیه ای با حالت بینابین در مناطق گرم و خشک و گرم و مرطوب است. سکنی گزیدن در خانه‌های زیرزمینی که قدمت آن به تاریخ زندگی غارنشینی بشر می رسد، در دوره معاصر نیز کاربرد زیادی دارند. فضاهای زیرزمینی خانه‌های سنتی دزفول، من‌جمله فضای "شوادان" که از گذشته های دور تاکنون، با اهداف گوناگون اقلیمی، امنیتی و اقتصادی به کار رفته اند. حدود خانه ایرانی از سطوح تحتانی زیر زمین تا سطوح فوقانی بام تعریف شده بود. کل فضای زیرزمین یا بخش عمده ای از آن در سطح تحتانی کف زمین و در تراز پائین تر از همکف قرار گرفته است. نور و هوای مورد نیاز زیرزمین از حیاط تأمین می شده و پیش بینی حیاط در پایین تر از سطح معابر، احداث زیرزمین را سهل تر می نموده و خاک و سنگ استحصال یافته از خاک برداری به‌عنوان مصالح پایه ساخت بنا مورد استفاده قرار می گرفته است. تفاوت دمای فضاهای زیر زمینی با سایر فضاهای خانه قابل توجه و در تابستان کارآیی بسیار داشته است. الگوهای قابل کاربرد حاصل از تحلیل معماری زیرزمین های خانه سنتی دزفول می‌تواند در جهت تأمین انرژی باشد زیرا زمین یک منبع گرمایی است و امکان ذخیره سازی حرارتی بالایی دارد. همچنین زمینه های تهویه طبیعی با استفاده از کانال های عمودی متأثر از مونومان های اقلیمی شوادان و تنظیم موقعیت، جهت و ابعاد بازشوها در مسیر جابجایی و کوران هوا و چند لایه سازی طبقات زیرزمینی با فراهم آوردن شرایط آسایش دمایی و تأمین قابلیت پدافند غیرعامل و عوامل متعدد دیگر می‌توانند الگوهای مفیدی در طراحی معماری مسکن معاصر اقلیم کوهپایه‌ای استان خوزستان محسوب گردند. ذیلاً راهکارهای حاصل از معماری زیرزمینی خانه‌های سنتی دزفول و پیشنهادهای کلی قابل کاربرد در معماری مسکونی معاصر کوهپایه‌ای خوزستان ذکر شده است.

جدول شماره۳- نمونه راهکارهای کلی حاصل از معماری زیرزمینی خانه‌های سنتی دزفول قابل استفاده در معماری مسکونی معاصر جغرافیای کوهپایه‌ای خوزستان(تحلیل نگارندگان)

ردیف	کلی حاصل از معماری زیرزمینی خانه‌های سنتی دزفول
۱	مسکن مدرن زیرزمینی با سطوح چند لایه ای تحت الارضی با تأمین ویژگی پدافند غیرعامل
۲	طراحی مجموعه مسکونی زیرزمینی با واحدهای مسکونی بهم پیوسته و کانال های افقی و عمودی تهویه طبیعی هوا
۳	بازتعریف موقعیت، جهت و ابعاد بازشوها جهت جابجایی و کوران هوا (موقعیت ساختمان نسبت به جریان هوا به گونه‌ای باشد که یک پنجره در معرض فشار مثبت و دیگری در معرض فشار منفی باشد.)
۴	زمین به‌عنوان یک منبع گرمایی با امکان ذخیره سازی حرارتی بالا جهت تأمین انرژی واحد مسکونی
۵	زهکشی ها و عایق بندی های رطوبتی در سطوح محیطی و تحتانی طبقات زیرزمینی

منابع و مآخذ

۱. قبادیان، وحید. (۱۳۸۲). «بررسی ابنیهٔ سنتی ایران». چاپ دوم. تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ.
۲. کسمایی، مرتضی، (۱۳۸۴)، «اقلیم و معماری» ، تهران: انتشارات نشر خاک ، ۱۱۶
۳. مرادی،ساسان، (۱۳۹۳) «تنظیم شرایط محیطی(معماری)» ناشر:انتشارات آرمانشهر ،تهران.
۴. مهدوی نژاد، محمدجواد؛ منصورپور، مجید و مسعودی نژاد، مصطفی، (۱۳۹۲) «جایگاه اقلیم در ترکیب بندی بناهای معاصر) مطالعه موردی: خانه‌های دوران قاجار در شهر دزفول)» هویت شهر۲۶.
۵. زندی محب، آرزو، (۱۳۹۷)، «شناخت و تحلیل شش خانه ایرانی در اقلیم‌های متفاوت» ، گلشنی یزد، رسولیان یزد، امام جمعه تهران، بروجردی های کاشان، طباطبایی کاشان، حیدرزاده تبریز، معماری شناسی ، نشریه اختصاصی معماری و شهرسازی ایران، سال اول، شماره۶
۶. مختاری، فلورا و حاتمی خانقاهی، توحید و گسیلی، بهرام، (۱۳۹۷) « ارزیابی تحلیلی شناس هههای حرارتی جدار ههای خارجی ابنیه بومی روستایی اقلیم کوهپای های استان مازنداران» فصلنامه پژوهش های روستایی.
۷. طاهری سرمد، فائزه و عینی فر، علیرضا، شاهچراغی،آزادیش، (۱۳۹۸) «مقایسه ی تطبیقی گونه شناسی سازمان فضایی و عناصر کالبدی دوره های قاجار و پهلوی خانه‌های سنتی شهر کرمانشاه» پژوهش های باستان شناسی ایران، شماره ۲۳ ،
۸. بمانیان، محمدرضا و یاری،فهیمه و دهقانی،صهیب و بنی هاشمی،سمانه (۱۳۹۱)«خانه،مسکن والگوهای سنتی ایران عرصه های عمومی خصوصی در الگوی سنتی معماری خانه‌های ایرانی»همایش ملی صد سال معماری و شهرسازی معاصر ایران.
۹. کاظم زاده رائف، محمدعلی و میردریکوندی، صبا (۱۳۹۹) « نگرشی به نمود حریم خصوصی عناصر معماری در خانه‌های سنتی ایران نمونه موردی: خانه رسولیان یزد» نخستین همایش ملی مسکن پایدار.
۱۰. مؤمنی، کوروش و کوروش عطاریان، (۱۳۹۵)«بررسی تطبیقی ویژگی های تزیینات آجرکاری خانهٔ آخوند ابوی خرمآباد و خانهٔ سوزنگر دزفول» فصلنامه علمی فنی هنری.
۱۱. خدابخشیان، مقدی و مجید مفیدی شمیرانی، سیدمجید،(۱۳۹۱) « فضاهای زیرزمینی در معماری بومی اقلیم گرم و خشک ایران» هویت شهر، شماره۱۷.
۱۲. مهدی نیا، سیداحمد و هاشمی فشارکی، سیدجواد (۱۳۹۵) « مبانی طراحی معماری فضاهای زیرزمینی با ملاحظات دفاع غیرعامل» فصلنامه علمی–ترویج پدافند غیرعامل، شماره۲.
۱۳. دهقان، نرگس و وکیلی نژاد، رزا، (۱۳۹۴) ، «بررسی عوامل تاثیرگذار در شکل گیری انواع معماری زیرزمینی ایران» ، همایش ملی معماری و شهرسازی بومی ایران (یزد)
۱۴. درزی، نفیسه و محمودی زرندی، مهناز (۱۳۹۳) « در جستجوی فضاهای زیرزمینی گمشده دزفول و شوشتر؛ شوادان ها» دومین همایش ملی معماری و شهرسازی در گذر زمان در جستجوی فضاهای گمشده ، قزوین.
۱۵. صفایی، محمد مهدی، (۱۳۹۲)،«شوادان؛معماری پایدار در شهر دزفول»هفتمین کنفرانس بینالملل توسعه پایداروعمران شهری
۱۶. حزبئی، مرتضی و ادیب، زهرا نصراللهی، فرشاد، (۱۳۹۳) «تهویه طبیعی در شوادو نهای شهر دزفول با بهره‌گیری از مد لسازی « CFD، باغ نظر، سال یازدهم،، شماره ۳۲.
۱۷. بینا، محسن. (۱۳۸۷) . «تجزیه وتحلیل اقلیمی شوادون ها در خانه‌های دزفول». نشریه هنرهای زیبای۳۳.
۱۸. ستاری ساربانقلی، حسن، (۱۳۹۲) « شوادان؛ شاخصه ای از اقتصاد مقاومتی در هنر معماری ایرانی» همایش ملی نقش سبک زندگی در اقتصاد مقاومتی.
۱۹. تابان، محسن و پورجعفر، محمدرضا و بمانیان، محمدرضا، حیدری، شاهین (۱۳۹۲) « تعیین الگوی بهینه حیاط مرکزی در مسکن سنتی دزفول با تکیه بر تحلیل سایه دریافتی سطوح مختلف حیاط، باغ نظر، شماره۲۷.
۲۰. پیرمحمدی، محمد و رفیعی، وحید (۱۳۹۴) تاثیر عوامل اقلیمی در طراحی ساختمان و راه رسیدن به طراحی پایدار، همایش ملی عمران و معماری با رویکردی بر توسعه پایدار.
۲۱. شریفیان، سیدعلی و حبیبی، مژگان و شیرین جانی، سمیه (۱۳۹۵) « تأثیر اقلیم بر شکل گیری عناصر معماری سنتی بافت شوشتر و دزفول» کنفرانس بین اللملی نخبگان عمران، معماری و شهرسازی،
۲۲. کاکی زاده، محمدامیر و ناصری، ندا (۱۳۹۸) مروری بر ارزش ها و شاخص ههای بوم شناختی در شهرک شوشتر نو ، جلوه هنر شماره۱.
۲۳. چاش، سپیده و احمدی زاده، محمد و میرزاوند، جواد (۱۳۹۴) « عملکرد بادگیردر اقلیم گرم و خشک و گرم و مرطوب» کنفرانس بین المللی عمران ، معماری و زیرساخت های شهری،
۲۴. صفایی، محمد مهدی، (۱۳۹۲)،«شوادان؛معماری پایدار در شهر دزفول»هفتمین کنفرانس بینالملل توسعه پایداروعمران شهری

۲۵. ستاری ساربانقلی، حسن، (۱۳۹۲) « شوادان؛ شاخصه ای از اقتصاد مقاومتی در هنر معماری ایرانی» همایش ملی نقش سبک زندگی در اقتصاد مقاومتی.
۲۶. تابان، محسن و مهرکی زاده، محمد و نجاران، سارا، (۱۳۹۶)، «شناخت عناصر سایه انداز در مسکن سنتی دزفول» معماری و شهرسازی آرمان شهر ، شماره۲۷.
۲۷. مسعودی نژاد، مصطفی و مترقی ، شیرین و مبین، آذین ، (۱۳۹۴) «بررسی تناسبات حیاط و تاثیرآن بر جهت گیری درب شوادون در خانه‌های سنتی دزفول» ، همایش ملی معماری و شهرسازی بومی ایران (یزد)
۲۸. اصلاح چی، علی و میردریکوندی، صبا ، (۱۳۹۲) «بررسی ساختار خانه‌های سنتی ایران (نمونه موردی خانه سوزنگر دزفول)»، اولین همایش ملی معماری ، مرمتف شهرسازی و محیط زیست پایدار.
۲۹. سجادزاده، حسن و طهماسبی نرجس، (۱۳۹۴) ، «بررسی تأثیر و نقش شوادون در آسایش و پایداری اقلیمی خانه‌های دزفول» همایش ملی عمران و معماری با رویکرد بر توسعه پایدار.
۳۰. مصطفی زاده، مهتاب و صابر نژاد، ژاله (۱۳۹۶) «اصول طراحی مسکن سنتی در اقلیم گرم و مرطوب (نمونه موردی شهر دزفول)» ، سومین همایش ملی و سومین همایش بین المللی معماری، عمران و شهرسازی در آغاز هزاره سوم: تهران.
۳۱. مؤمنی،کورش و جاور، عارف و دزفولی، محمد مسعد و ریحانی فرد،محسن ، امیری،زهرا (۱۳۹۶) «عناصر هویت ساز در معماری سنتی خانه‌های ایرانی (نمونه موردی خانه سوزنگر دزفول)» دومین کنفرانس معماری، بین المللی بانکوک تایلند،
۳۲. ارمغان، مهتاب و ثروت جو، حمید، (۱۳۹۱) «سازماندهی فضایی مسکن معاصر ؛ بهره‌گیری از الگوهای معماری سنتی» همایش ملی صدسال معماری و شهرسازی معاصر ایران، سازمان نظام مهندسی ساختمان استان البرز

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی: ۳۲)، اسفند ۱۳۹۹، جلد دو

معنویت در سینمای کیارستمی با مطالعه موردی فیلم طعم گیلاس

محمدجواد گهربخش[1*]، پدرام رستمی[2]، مجتبی مدنی[3]

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۱/۲۳
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۲۶
کد مقاله: ۵۱۲۰۲

چکـیده

عباس کیارستمی ازجمله کارگردان‌هایی است که هر بار خوانش‌های متفاوتی از آثار او صورت می‌پذیرد و غنای آثار وی بیش‌ازپیش منتقدان و علاقه‌مندان به فیلم‌های وی را به هیجان می‌آورد. یکی از وجوه خاص آثار کیارستمی نوعی تجربه‌ی تعالی و معنوی است که مخاطب در حین تماشای این فیلم‌ها پشت‌سر می‌گذارد. این تجربه مرهون سبک بی‌پیرایه و ساده‌ی کیارستمی است که به تماشاگر فرصت می‌دهد تا بیشتر تفکر کند. کاراکترهای آثار کیارستمی معمولاً در طی یک آزمون به‌نوعی تعالی می‌رسند و در این راه نوعی معنویت را تجربه می‌کنند و تماشاگر را نیز به درجاتی از این تعالی و معنویت می‌رسانند. مشخص کردن ویژگی دقیق و ارائه تعریفی معین از معنویت کار دشواری است. رشد جریان‌های مذهبی جدید، عدم اعتماد به دین، افزایش روزافزون جریان‌های معنوی و مواردی از این دست باعث شده‌اند مرزهای تجربیات معنوی روزبه‌روز گسترده‌تر شوند. می‌توان سه ویژگی معنا، تعالی و عشق را فصل مشترک غالب معنویت‌ها در نظر گرفت و این سه ویژگی را فراخور هر معنویت تعریف نمود و گستره‌ی آن را مشخص کرد. مجموعه عناصر سبکی و فرمی در آثار کیارستمی در ایجاد فضایی معنوی کارکرد یافته‌اند و سه ویژگی مذکور در متن و زیر لایه‌های آثار وی هویدا شده‌اند. این پژوهش با بررسی نمونه‌ای سبکی و فرمی فیلم طعم گیلاس نشان می‌دهد که این عوامل به شکلی هدفمند در ایجاد فضایی معنوی در آثار کیارستمی نقطه‌گذاری شده‌اند.

واژگـان کلـیدی: معنویت،کیارستمی، تعالی، معنا، عشق

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه هنر تهران، (نویسنده مسئول) *mohammadgoharbakhsh8@gmail.com*
۲- دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه هنر تهران
۳- دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه هنر تهران

۱- مقدمه

عباس کیارستمی ازجمله کارگردان‌هایی است که آثارش در طول زمان بارها و بارها توسط منتقدین، علاقه‌مندان و دانشجویان سینما کشف‌شده و خوانش‌های بدیعی از آثار وی صورت پذیرفته و این خوانش‌ها افق‌های جدیدی از دیدگاه‌های فیلم‌ساز که در آثارش متبلور شده، بر روی تحلیل‌گران گشوده است. یکی از مواردی که تا حدودی از کانون توجه پژوهشگران دور مانده، مقوله معنویت در آثار کیارستمی است. این مسئله در آثار او به واسطه بهره‌گیری از مینی‌مالیسم تقویت شده است که می‌توان آن‌را در ادامه مسیر فیلم‌سازان خارجی نظیر اوزو[۱] و برسون[۲] و فیلم‌سازهای داخلی نظیر سهراب شهیدثالث و پرویز کیمیاوی دید. معنویتی که در آثار عباس کیارستمی وجود دارد را می‌توان زاییده‌ی نگاه وی به زندگی دانست که به‌نوعی در شخصیت‌های آثار وی متجلی می‌شود. عواملی نظیر سرخوردگی از مادی‌گرایی، افزایش روزافزون آیین‌های دینی، کالایی شدن دین و مأیوس شدن پیروان ادیان از آن‌ها باعث شده است تا مفهوم معنویت روزبه‌روز در بین افراد محبوب‌تر و البته دارای گستره‌ی معنایی بیشتری شود. همین امر ارائه تعریف جامعی از معنویت و شاخص‌های آن را دشوار می‌سازد. اگر وجود معنویت را متقدم بر دین بدانیم، روشن است معنویت گستره‌ی بیشماری از شاخصه‌ها و مفاهیم را در بر می‌گیرد و مهم آنکه معنویت همانقدر که قلمرو جداگانه‌ای نسبت به دین و مذهب دارد دارای فصول مشترک بنیادینی با آن است، به‌طوری که در بسیاری از موارد معنویت و یا تجربه‌ی معنوی به دین ربط داده می‌شود. در بین تمام تعاریف و ویژگی‌هایی که توسط اندیشمندان برای معنویت ارائه شده است می‌توان فصول مشترکی یافت. دکتر گری‌هارتز[۳] در کتاب خود با عنوان معنویت و سلامت روان، از ویژگی‌هایی تحت عنوان مثلث معنویت نام می‌برد که در قالب هرگونه خوانش دینی و یا غیر دینی موجه و منطقی به‌نظر می‌رسند. وی سه عامل معنا، تعالی و عشق را اضلاع سازنده‌ی این مثلث می‌داند.

۲- پیشینه پژوهش

پژوهش‌هایی که در رابطه با عباس کیارستمی و آثار وی صورت پذیرفته، طیف وسیعی از مباحث را در بر می‌گیرد و کتاب‌ها و یادداشت‌های متعددی نیز بر آثار وی نوشته شده است که می‌توان برخی از مهم‌ترین آن‌ها را نام برد. دو کتاب با عنوان مشابه «عباس کیارستمی» از عبارس بهارلو، جاناتان روزنبام[۴] و مهرناز سعید وفا را می‌توان از جمله کتاب‌هایی دانست که به شکلی جامع به شرح آثار وی پرداخته‌اند. در کتاب اول نوشته بهارلو، تنها به معرفی تقویمی فیلم‌ها و نقل‌قول‌هایی از کیارستمی در خلال مصاحبه‌هایش بسنده می‌شود و به شکلی جدی به مباحث نظری پرداخته نمی‌شود. کتاب دوم نیز عمده تمرکز خود را بر مصاحبه با کیارستمی معطوف نموده‌است. از دیگر منابع شایان توجه مجموعه مقالاتی درباره‌ی عباس کیارستمی تحت عنوان «سینمایی دیگر» می‌باشد که سید عماد حسینی به گردآوری آن‌ها مبادرت نموده‌است. این مقالات نیز عمدتا شامل مواری از گفتگو تا تحلیل-هایی بازنمایانه و مبتنی بر نشانه‌شناسی می‌شوند و توجهی به امور استعلایی و معنوی آثار کیارستمی ندارند. متیو ابوت[۵] در کتاب «عباس کیارستمی و فیلم_فلسفه» از ایده‌ی فیلم به مثابه فلسفه استفاده کرده است. او با بهره‌گیری از آراء فلاسفه‌ای نظیر استنلی کاول[۶] و ویگنشتاین[۷] به کاووشی عمیق در آثار کیارستمی پرداخته و تنها بر وجه فلسفی فیلم‌های وی تاکید می‌کند و عنایتی به موارد معنوی و استعلایی آثار وی ندارد.

در مورد مفهوم معنویت نیز آثار نسبتا متنوعی به رشته‌ی تحریر درآمده‌اند اما تقریبا هیچ کدام از آثار بینارشته‌ای به شکلی عمده به موضوع سینما و معنویت نپرداخته‌اند و یا دایره‌ی مطالعاتی خود را بر معنویت‌هایی مبتنی بر دین و باورهای دینی محدود کرده‌اند. برای مثال کتاب ایمان و معنویت در آثار بزرگ سینما شامل مجموعه مقالاتی است که توسط مورفیلد[۸] جمع‌آوری شده است اما تنها محدود به مسائل اعتقادی شده و معنویت‌های نوین و معاصر را در موارد مطالعاتی خود، مورد بررسی قرار نمی‌دهد و یا کتاب اسلام شیعی در سینمای ایران از نسیم پاک شیراز در بخشی، تنها به مطالعه‌ی المان‌هایی پرداخته که باعث ایجاد فضای معنوی در آثار برخی از کارگردانان ایرانی شده است و چگونگی کارکرد این عوامل در عناصر سبکی و فرمی را به تفصیل بررسی نمی‌کند. پل شریدر در کتاب مشهور خود با عنوان «سبک استعلایی»، تا حدودی معنویت، تعالی و استعلا را خارج از چارچوب‌های دینی مطرح می‌کند اما بررسی وی تنها به سه فیلم‌ساز محدود شده و المان‌هایی که وی برای بررسی برمی‌گزیند تا حدودی جهان-شمول و قابل تعمیم نیستند. بنابراین به صورت کلی می‌توان گفت این پژوهش در سبک و سیاق خود مطالعه‌ای بدیع و نو می‌باشد.

1 Yasujiro Ozu
2 Robert Bresson
3 Gary W. Hartz
4 Jonathan Rosenbaum
5 Matthew Abbott,
6 Stanley Cavell
7 Ludwig Wittgenstein
8 Kenneth R. Morefield

۳- روش‌شناسی پژوهش

روش تحقیق در این مقاله به شیوه تطبیق توصیفی-تحلیلی است، بدین منوال که به ارزیابی و توصیف کلیدواژه‌ها بر اساس یک الگوی کلی در باب نمونه موردی به مداقه و تحقیق پرداخته شده‌است. این شیوه را در حوزه تفکر و روش‌شناسی قیاس؛ تطبیق می‌نامند. فیلم «طعم گیلاس» به عنوان نمونه‌ی مطالعاتی در این پژوهش، یکی از برجسته‌ترین ساخته‌های عباس کیارستمی می‌باشد که موفق شد در سال ۱۹۹۷ نخل طلای کن را کسب نماید و به‌نوعی شروع فصل جدیدی در آثار کیارستمی می‌باشد و به‌ظاهر فضای متفاوتی با آثار قبلی وی دارد.

۴- معنویت و تقسیم بندی آن

تعریف امر معنوی و معنویت حتی از تعریف دین دشوارتر است. در مقایسه با دین، روانشناسان کمتر کوششی برای تعریف معنویت به‌عمل آورده‌اند و تردیدی نیست که معنویت مفهومی مبهم است. (فونتانا،۱۳۸۵:۳۵) در شکل کلی واژه‌های معنوی و معنویت از دوران قدیم در ادبیات کلاسیک و محاوره‌ای مورد استفاده قرار گرفته‌اند. لغت‌نامه دهخدا معنویت را به گونه بسیار ساده و کوتاهی «منصوب به معنی، مقابل لفظی» معنی می‌کند و در فرهنگ معین معنویت «منسوب به معنی باطنی و حقیقی» معنا شده است. (حمیدیه،۱۳۹۶:۸۰) معنویت را می‌توان به‌معنای اعتقادی دانست که بنای آن بر وجود خداوند و یا خداوندانی ورای تجربیاتی حقیقی هر یک از انسان‌هاست. (Varga, 2007:14) معنویت شامل سوالاتی در مورد معنای زندگی است که عمدتاً مربوط به تعالی و موارد استعلایی می‌باشد که ممکن است از دین برخاسته باشد یا نباشد. نکته‌ی قابل توجه آن است که تعریف معنویت هر چقدر شخصی‌تر باشد کمتر قابل اندازه‌گیری و معیارگذاری است. (Huguelet, 2009:1) در شکل‌کلی می‌توان با اتخاذ هزاران رویکرد خاص از دینی و غیردینی گرفته تا روانشناسانه و درمان‌گر، برای معنویت تعریف ارائه نمود. اما در یک تقسیم‌بندی نسبتا جامع می‌توان معنویت را به سه گروه تقسیم نمود:

۴-۱- معنویت دینی

معنویت برآیند و حاصل شکلی از زیستن است که بر پایه‌ی رابطه‌ی قلبی و پیوندی ایمانی نسبت به خداوند شکل گرفته و بر مبنای تعالیم وحیانی به زندگی فرد معنا بخشیده‌است و با التزام اخلاقی و عملی منطبق بر این تعالیم فرد را در مسیر رستگاری قرار می‌دهد. طبق این تعریف اولا قوام معنویت به وجود خدا و ارتباط با اوست، به‌طوریکه معنویت بدون خداوند و بدون محبت و ارتباط قلبی نسبت به او امکان‌پذیر نیست، به‌علاوه این پیوند قلبی موجب گسترش یاد خدا در زندگی فرد معنوی می‌گردد. از ویژگی‌های این معنویت می‌توان به نجات‌خواهی و سعادت‌جویی که دو غایت ملازم بر معنویت دینی هستند و شریعت و شریعت‌پذیری یعنی التزام به اعمال خاص و شیوه‌های زندگی مشخص به‌طوریکه همه ادیان سنتی اعمال و ریاضت‌های خاصی را برای رسیدن به معنویت ضروری می‌شمرند، نام برد. (یاوری،۱۳۹۵:۲۴)

۴-۲- معنویت غیردینی

این نوع معنویت برآیند و حاصل شیوه‌ای از زیستن است که دربردارنده‌ی شادی، آرامش و رضایت باطن در زندگی این‌جهانی باشد. البته چنین رضایت باطنی در زندگی مستلزم وجود امید و معناداری زندگی نیز هست. طبق این تعریف اولا محوریت و مرکزیت معنویت خدا و محبت قلبی به او نیست لذا چنین معنویتی خصلت اومانیستی و انسان‌مدارانه دارد. در این معنویت به‌جای ارتباط با نیروی الهی، با ارجاع به امکانات روح آدمی، زندگی تنظیم می‌شود، لذا این معنویت تکیه بر ویژگی‌های انسانی دارد که در افراد مذهبی و غیرمذهبی ممکن است موجود باشد. از ویژگی‌های این نوع معنویت اینجایی و اکنونی است یعنی زندگی و حیات کنونی. شریعت‌گریزی را نیز می‌توان از دیگر ویژگی‌های این معنویت دانست. در این نوع معنویت رابطه‌ی قلبی لزوما بر محور محبت شکل نمی‌گیرد بلکه صرفا جاذبه‌ای است که انسان را می‌رباید. (یاوری۱۳۹۵:۲۵) این نوع معنویت به‌شکل روزافزون در حال جدا شدن از آئین‌های دینی است. در شکل کلی معنویت معاصر تلویحا به‌نوعی بینش نسبت به روح بشر و مواردی که به کمک آن‌ها می‌توان به بهره‌وری و دستیابی تمام به پتانسیل‌های آن رسید، اشاره دارد. (Sheldrake 2009:2)

۴-۳- معنویت التقاطی

تقسیم بندی معنویت به دو گروه دینی و غیردینی نباید این تعبیر غلط را به‌دنبال آورد که تمام معنویت‌ها و یا تجربیات معنوی زیرشاخه این دو گروه هستند و می‌توان تمامی آن‌ها را بر تعاریف و ویژگی‌های این دو گروه منطبق ساخت. می‌توان بی‌شمار گروه‌بندی و با رویکردی خاص ارائه نمود و تقسیم‌بندی انجام داد اما مهم آنکه معنویت امری انسانی است و نمی‌توان به شکلی مطلق طبقه‌بندی و یا فرمولی برای آن ارائه داد و در حالت کلی‌تر نگاهی ریاضی‌وار به آن داشت. همچنین نمی‌توان معنویت دینی و غیر-

دینی یا مدرن را دقیقا نقطه مقابل هم دانست. به عنوان مثال می‌توان احساس نیاز و تعلق قلبی به واقعیت فرامادی در ورای عالم محسوس و مشاهده‌پذیر را از ویژگی‌های مشترک هر دو گروه دانست. (یاوری۱۳۹۵:۲۶)

در دو دهه‌ی ۸۰ و ۹۰ میلادی بسیاری از مردم از فرمول‌های سنتی که برای کسب شادمانی و خوشبختی بر کسب درآمدهای مالی و بلند پروازی‌های خودمحورانه تاکید می‌کردند، سرخورده شده بودند. تعارض در آن است که انسان هر چقدر ثروتمندتر شود، میزان شادمانی‌اش یکسان باقی می‌ماند. تحقیقات اثبات می‌کنند که بسیاری از مردم از مذاهب سنتی و نهادهای مذهبی ناراضی و یا ناامید شده‌اند. در بریتانیا و در بین افرادی که به کلیسا نمی‌روند، تعداد کسانی که به معنویت به‌عنوان چیزی که در تجربه‌ی شخصی انسان یافت می‌شود اعتقاد دارند از ۲۹٪ در سال ۱۹۸۷ به ۵۵٪ در سال ۲۰۰۰ افزایش یافته است. (Flanagan & Jupp ,2007:40) بسیاری خود را انسان‌هایی معنوی اما غیرمذهبی قلمداد می‌کنند و احساسات شدیدا غیرمذهبی دارند. آنها به دنبال مسیری مقدس هستند اما نمی‌خواهند به توشه‌ای که مذهب سنتی برایشان به ارمغان می‌آورد تن دهند. آن‌ها مایلند مسیر معنوی خویش را خود خلق کنند، مسیری که غالبا از مذاهب سنتی، فلسفه، نوشته‌های عامه‌پسند و تجربیات شخصی خودشان به‌گونه التقاطی الهام می‌گیرد. (هارتز۱۳۹۳:۴) دیوید تریسی[1] معتقد است که معنویت جدید به‌دنبال تعمق در امر مقدس و روابط تبدیل شونده و تغییرپذیر با آن است و قابلیت وجود سطوحی از عدم قطعیت را دارد به دلیل آنکه رازآمیزی در آن نوعی مزیت محسوب می‌شود. این معنویت در قطب مخالف بنیادگرایی است که به‌دنبال جواب‌های ثابت و مطلق است. (Tracy,2004:11)

نکته مهم آن است که این معنویت را نمی‌توان کاملا دینی یا غیردینی دانست. این شکل از معنویت از هر دو گروه ذکر شده ویژگی‌هایی را دربردارد و ممکن است برای هر فرد متفاوت باشد و مهم‌تر آنکه هر فرد می‌تواند از تجربه‌ی معنوی خود خوانشی دینی یا غیر دینی داشته باشد. اما بحث در مورد این شکل از معنویت و یا درست و غلط بودن این نگرش همچنین تعیین قلمرو معنویت با عواملی مانند دین، عرفان و اخلاق در حوزه‌ی این پژوهش نمی‌باشد.

۵- ویژگی‌های معنویت

دکتر گری‌هارتز عضو انجمن روانشناسی آمریکا و از جلمه روان‌شناسان متخصص در درمان بلندمدت است. وی تحقیقاتی زیادی را در مورد پیشینه‌ی معنوی و مذهبی بیماران خود انجام داده است و با بررسی تعداد زیادی از بیماران و پیشینه‌ی معنوی و مذهبی آن‌ها سه ویژگی و یا بعد را برای معنویت در نظر می‌گیرد. نکته حائز اهمیت این است که این سه ویژگی را می‌توان به علت جامع بودنشان به هرگروهی از معنویت و با هر نگرش تعمیم داد. این ویژگی‌ها عبارتند از:

۵-۱- معنا

واژه معنویت خود مشتقی از کلمه معنا است و در همه تعاریفی که از معنویت ارائه شده‌اند، جستجو برای یافتن معنا و یا شیوه‌ای که به زندگی معنا ببخشد جزء المان‌های اصلی و مشترک تمام تعاریف است. یافتن این معنا چه در معنویت‌های دینی و چه در معنویت‌های غیر دینی به ماوراء ماده و لااقل ماوراء شکل ظاهری ماده ارجاع می‌دهد. بسیاری از معنویت‌های نوظهور، رسیدن به‌معنا را این‌جهانی می‌دانند، برای مثال طبیعت گرایی معنوی از آنجا آغاز شد که انسان روزی، نعمت، برکت و همچنین بلاها و مرگ خود را در گرو نیروی طبیعت دانست. بنابراین او ایمان پیدا کرد که نیروی برتر و راز آلود طبیعت بر همه شئون آدمی سیطره دارد. بدین ترتیب انسان با تأمل در نفس خود به نیروی عظیم طبیعت پی برد و هم از این رو نفس خود را کاوید تا راهی برای ارتباط و بهره برداری از این نیروی بیکران بیابد. (هاشمیان، ۱۳۹۴:۸)

۵-۲- تعالی

این واژه به تجربیات فراشخصی و یا وحدت‌بخش اشاره می‌کند که ارتباطی فراسوی خود شخصی فرد را فراهم می‌سازد و شامل ارتباطی با وجود مقدس و یا واقعیتی غایی می‌گردد. (هارتز، ۱۳۹۳:۸) هارتز در ادامه از تجربه‌ی تعالی صحبت می‌کند و آن را به سه بخش تقسیم می‌کند:

۵-۲-۱- حس یکی بودن با دیگران

این تجربه ممکن است شامل ارتباط با وجودی مقدس و غایی شود. طرز نگرش به معنویت باز هم خوانش متفاوتی از این ویژگی را ایجاب می‌کند. برای مثال حس یکی شدن برای طبعیت گرایان یکی شدن با طبیعت و برای شاخه‌های خاصی از معنویت‌های مدرن مانند معنویتی که در سخنان اشو[2] است، این حس می‌تواند حس یکی شدن در حین رابطه جنسی باشد.

1 David Tracy
2 Osho

۵-۲-۲- تجربه‌ی ملکوتی

این تجربه شامل احساس حیرت و شگفتی به‌هنگام تأمل در مورد چیزی مقدس است. فرد تصور می‌کند که در قیاس با آن وجود بسیار ناچیز می‌باشد. این امر معمولاً زمانی پیش می‌آید که فرد در ارتباط با چیزی قرار می‌گیرد که متافیزیکی است و یا به چیزی ورای ظاهر ماده ارجاع می‌دهد.

۵-۲-۳- تجربه‌ی عرفانی

تجربه‌ای عمیق و وصف‌ناپذیر از وحدتی که در نظر عارف پدیده‌ای غایی و بنیادین برای دنیاست. این تجربه معمولاً به حس وحدت منجر شده و به‌نوعی تکامل یافته‌ی ویژگی اول می‌باشد. در وحدت ممکن است مرزهای میان فرد و آن دیگری حفظ شود و این آن می‌تواند شخصی و غیرشخصی باشد. نوع دیگر وحدت را می‌توان نوعی آگاهی کیهانی، حس یکی بودن با همه چیز، چه جاندار و چه غیرجاندار، حس وحدتی کامل و غایی که در آن مرز تمام وجودهای مجزا از بین می‌رود، دانست. (هارتز،۱۳۹۳:۱۴)

۵-۳- عشق

دالای لاما می‌گوید: "معنویت را با ویژگی‌هایی از روح انسان همچون عشق، شفقت، صبر، تحمل، بخشایش، رضایت خاطر، احساس مسئولیت و حس سازگاری که شادمانی را برای خود و دیگران به ارمغان می‌آورد، مرتبط دانسته می‌شود". (هارتز،۱۳۹۳:۸)

عشق را می‌توان در جایی دانست که دو ویژگی معنا و تعالی با هم برخورد می‌کنند. عشق منعکس‌کننده‌ی بعد اخلاقی معنویت می‌باشد، بخصوص زمانی که توسط باورهای مربوط به وجودی مقدس و یا واقعیتی غایی برانگیخته شده باشد. این بعد از معنویت را نیز می‌توان در معنویت‌های دینی، غیر دینی و مدرن نیز یافت. هر گروه یا هر فرد با توجه به مفاهیم و اصولی که از معنویت در ذهن دارد عشق را به‌گونه‌ی خاص خود تفسیر می‌کند.

۶- معنویت در سینما

یکی از ویژگی‌هایی که سینما را از دیگر هنرها متمایز می‌کند توانایی آن در نشان دادن تصاویر متحرک است. فیلم و سینما همچون پرده‌ای است که انسان‌ها از ورای آن می‌توانند به کائنات بنگرند. این تعریف نشان‌دهنده‌ی ویژگی محتوایی و درونی فیلم‌ها است، یعنی سوق دادن توجه بیننده به دنیایی غیر از دنیای ملموس پیرامونش. (سایمون، ۱۳۸۳:۹۵) درست است که به‌تصویر درآوردن مفاهیمی انتزاعی و انسانی نظیر عرفان و معنویت و مواردی از این دست در سینما به‌شکل مستقیم امکان‌پذیر نمی‌باشد، اما فیلم شکلی از هنر دراماتیک است که کاملا درخور ترسیم و نمایش اشتیاق به معناست و بنا بر قدرت یکه‌اش در تقلید رویداد در زمان و مکان می‌تواند با فنون خاصی که در اختیار دارد، جستجوی انسان را در طلب معنا به‌تصویر درآورد. فیلم بهتر از همه‌ی هنرها می‌تواند جستجوی فرد در طلب معنا را خواه مداوم و متصل و خواه منفصل و با فاصله، پشتیبانی‌کند. (فرلیتا،۱۳۷۵:۹۱) بنابراین مفاهیمی از جنس معنویت معمولاً بر درون‌مایه‌ی فیلم حاکم هستند و یا توسط المان‌هایی به شکل غیرمستقیم و با دادن شیوه‌ی تفکر به مخاطب ارائه می‌شوند. اگر معنویت موجود در آثار دینی را در نظر بگیریم، می‌توان رد این آثار را در فیلم‌های ابتدایی تاریخ سینما نیز جستجو کرد. معنویت در این گونه از فیلم‌ها به عنوان المانی از دین و برخاسته از آن معرفی می‌شد و معمولاً در زیرمتن فیلم قرار داشت و به‌طور مستقیم مورد توجه مخاطب قرار نمی‌گرفت. اما پیدایش فیلم‌هایی در برخی از جریان‌ها و سبک‌های سینمایی نظیر سینمای استعلایی و فیلم‌سازانی همانند اوزو این مهم را مطرح نمودند که می‌توان از معنویت به‌عنوان مفهومی مستقل از دین در سینما استفاده نمود، هر چند المان‌هایی که در این فیلم‌ها استفاده می‌شد به‌نوعی نشأت گرفته از برخی از آیین‌ها نظیر آیین ذن و برخی از هنرهای مذهبی بودند اما فیلم خالی از داستانی قدسی و در شکل کلی عناصر دینی بود. بنابراین معنویت‌های موجود در این فیلم‌ها و فیلم‌های متأخرتر به‌نوعی در دسته معنویت‌های التقاطی دسته‌بندی می‌شد. نسیم پاک شیراز[1]، محقق و سخنران سینما در کتاب خود، «اسلام شیعی در سینمای ایران: دین و معنویت در سینما»[2] از شش نماد به عنوان ایجاد کننده فضاهای معنوی در سینمای ایران یاد می‌کند. این شش نماد عبارتند از باران، باد، بچه (کودک)، اتباع افغان، سیب (درخت سیب و یا درخت) و در نهایت یک دوربین (که با کیفیت پایین فیلم‌برداری می‌کند). وی سپس به تقسیم‌بندی، توضیح و تبیین هریک از المان‌های مطرح شده پرداخته و برای هر کدام نمونه‌ای می‌آورد از جمله کودکانی که به‌نوعی نقش قهرمان در آثار کیارستمی را بازی می‌کنند. (pack_shiraz,2011:39) نکته‌ی شایان توجه آن است که هیچ یک از این المان‌ها به تنهایی معنویتی دال بر تعریف دینی یا غیردینی آن را به ذهن متبادر نمی‌کنند بلکه صرفا مدخلی می‌شوند برای بازتاب معنویت از طریق تصاویر متحرک و معمولاً معنویتی را به‌تصویر می‌کشند که در جایی مابین معنویت دینی و غیردینی قرار می‌گیرد.

1 Nacim Pack Shiraz
2 SHII Islam Iranian Cinema religion and spirituality in film

۷- سینمای کیارستمی و معنویت

عباس کیارستمی، کارگردانی با سبکی ویژه در سینمای ایران است، سبکی که به دور از پیچیدگی‌های معمول آثار سینمایی است و حتی گاهی به مستند نزدیک می‌شود. معنویت در کارهای کیارستمی ناشی از دیدگاه او به زندگی و متاثر از طبیعت گرایی و آیین و معنویت‌های کهن در آسیای شرقی است. سیر معنوی در فرهنگ مردم شرق سیری است در مراتب معنا و نیز مفهوم حیات انسانی و جهانی که در آن زندگی می‌کند، بنابراین هر چیزی که بتواند نگاه انسان را ژرف‌تر و ادراک وی را در فهم حقایق لایه‌لایه جهان فربه‌تر سازد، مصداق مسلم معناست. (بلخاری،۱۳۸۴:۴) معنویتی که به معنای مذهب و دین نیست و حتی به هیچ گروه یا عقیده خاصی متکی نیست بلکه معنویتی است که از سادگی نشأت می‌گیرد. ویژگی‌هایی که معمولاً به عنوان نقش‌مایه‌ها و مضامین کارهای وی عنوان می‌شوند همگی در ساخت فضایی معنوی دخیل هستند. برای مثال حذفِ کارگردان که از ویژگی‌های کارهای کیارستمی است، این احساس را به مخاطب منتقل می‌کند که در حال مشاهده تکه‌ی دست نخورده و ناب از یک رویداد است. طرح ساده و خرده پیرنگ‌گونه در کارهای وی به تماشاگر فرصت می‌دهد تا علاوه بر احساس، تفکر خویش را نیز در مشاهده فیلم سهیم کند. طبیعت گرایی به عنوان یکی از مهمترین عناصر معنوی در آثار کیارستمی به وفور مشاهده می‌شود. به طور مثال آب یکی از عناصر طبیعی است که به اشکال مختلف در آثار کیارستمی مورد توجه اوست و به‌نوعی جنبه نمادین دارد. از نمونه‌های واضح آن می‌توان به رودخانه در «باد مارا با خود خواهد برد»، برکه آب در «زندگی و دیگر هیچ»، باران در «خانه دوست کجاست» و «طعم گیلاس» اشاره کرد. درخت نیز به عنوان عنصر طبیعی دیگر در آثار کیارستمی جایگاه ویژه‌ای دارد. به‌خصوص در فیلم «خانه دوست کجاست» که به‌نوعی اتفاقاتی که کنار درخت و هنگام صحبت کاراکتر با تلفن همراه می‌افتد محرک پیرنگ می‌باشند و یا اشاره به درخت کاج در فیلم «زندگی و دیگر هیچ». عنصر باد نیز در فیلم «باد مارا با خود خواهد برد»، «خانه دوست کجاست» و صدای باد و طوفان در سکانس پایانی «طعم گیلاس» در جهت تکمیل یک تجربه‌ی معنوی کارکرد یافته‌اند. استفاده از نماهای باز، مناظر، میزانسن‌های عریان و بدون رنگ‌بندی یادآور نقاشی‌های تک‌گوشه ژاپنی قرن سیزدهم میلادی می‌باشد و حرکت سوژه‌های انسانی در این جغرافیا نوعی حس یکی‌شدن و وحدت وجود به دست می‌دهد. مایوآن نقاش دوران سانگ و مبدع سبک تک‌گوشه، تنها یک گوشه از تابلو را نقاشی می‌کرد و بقیه‌ی آن را خالی می‌گذاشت. با این‌حال تهی‌گونگی تنها پس‌زمینه‌ای خالی نیست بلکه بخشی از تابلو محسوب می‌شود. (شریدر، ۱۳۸۳: ۳۱) کیارستمی نیز همچون ذن به سکوت‌ها و خلاءها جهت داده و به‌عنوان ابزاری برای ایجاد فضای معنوی از آن‌ها بهره می‌گیرد. خصوصیت بارز دیگر سینمای کیارستمی شخصیت‌های آثار اوست، شخصیت‌هایی که هرکدام ظاهرا به دنبال هدفی هستند و اما در آخر به «معنا» می‌رسند و نه هدف صرف. احمد در خانه دوست کجاست به دنبال کمک به دوستش است و سختی بسیاری را برای رسیدن به آن تحمل می‌کند و در آخر به حال خوشی از جنس دوست دست پیدا می‌کند. به طور کلی می‌توان گفت المان‌های مینی‌مالیستی در آثار کیارستمی در جهت ایجاد معنویت و فضای معنوی هم کارکرد یافته‌اند.

۸- فیلم «طعم گیلاس»

طعم گیلاس فیلم ایرانی به کارگردانی و نویسندگی عباس کیارستمی در سال ۱۳۷۶ است. این فیلم داستان آقای بدیعی، مردی میانسال را روایت می‌کند که قصد خودکشی دارد و قبرش را در کنار درختی کنده است. او می‌خواهد قرص‌هایش را یک جا بخورد و شب در این قبر بخوابد. بدیعی دنبال کسی است که پس از مرگش، صبح فردا روی جسد او خاک بریزد. در مسیری که برای یافتن چنین کسی پیش می‌گیرد با افراد مختلفی (سرباز، طلبه‌ی افغان و مردی که کارگر موزه تاریخ طبیعی است) رو به رو می‌شود. در این فیلم نیز مانند دیگر آثار کیارستمی توجه او به زندگی و کشف معناهای عمیق از طریق آزمون یک انسان معمولی در موقعیتی نامعمول و به‌ظاهر ساده است.

۸-۱- بررسی و تحلیل فیلم

- فیلم را می‌توان به بخش‌های زیر تقسیم نمود:
- جستجوی آقای بدیعی داخل شهر و اطراف شهر.
- صحبت با کارگر، پیشنهاد مالی به او و طرد شدن توسط کارگر.
- سوار کردن سرباز، درخواست کمک به خودکشی‌اش در ازای پول و فرار سرباز.
- سوار کردن طلبه افغان، درخواست کمک به خودکشی‌اش در ازای پول و نهی این کار توسط طلبه.
- سوار کردن پیرمرد و درخواست کمک به خودکشی‌اش در ازای پول .
- بازگشت بدیعی نزد پیرمرد و درخواست با اصرار از او تا از مرگ‌اش مطمئن شود و سپس او را دفن کند.
- رفتن بدیعی بالای تپه و دراز کشیدن در چاله.
- صحنه هایی از پشت صحنه فیلم.

۸-۲- فرم روایت و گسترش الگوهای پیرنگ

فیلم در صورت کلی خود یک خرده پیرنگ، با پایانی باز و صحنه‌ی پایانی خویشتاب است. شخصیت پیش‌برنده‌ی کنش، آقای بدیعی مردی میانسال است که با ماشین به سراغ افراد مختلف می‌رود. نکته مهم این است که قصد ظاهری شخصیت در جهت آن است که خودخواسته به زندگی‌اش پایان دهد اما نقطه‌گذاری‌هایی که در فیلم شده است قصد شخصیت و کنش‌های وی برای رسیدن به این موضوع را در تناقض نشان می‌دهد. برای مثال بدیعی می‌داند که طلبه‌ی افغان با خودکشی وی مخالفت کرده اما با او در مورد مشکل خود صحبت می‌کند. از طرفی در خلال صحبت‌های بدیعی مشخص است که وی اعتقادات مذهبی اندکی دارد لذا برای وی چه اهمیتی دارد که وقتی درگذشت کسی روی وی خاک بریزد؟ از طرفی وقتی پیرمرد قبول می‌کند که روی وی خاک بریزد چه دلیلی دارد که او دوباره بازگردد و از پیرمرد بخواهد مطمئن شود که وی مرده است و سپس روی او خاک بریزد. همه‌ی این نقطه‌گذاری ها باعث تردید در اعمال کاراکتر می‌شود. عشق به زندگی که در کارهای دیگر کیارستمی به‌صورت مستقیم به تماشاگر نشان داده می‌شد این‌بار به صورت وارونه نمایش پیدا کرده است. بدیعی نه‌تنها قصد کشتن خود را ندارد بلکه شاید زندگی را هم دوست داشته باشد. او تنها به دنبال معنایی برای زندگی است و با قرار دادن افراد مختلف در وضعیت یک انتخاب سخت قصد دارد تا دریابد آن‌ها معنای زندگی را در چه می‌دانند! در نهایت تنها سخنان پیرمرد در او کارگر می‌افتد که سخنان او نیز اشاره به تجربه‌ای معنوی و حس تعالی دارد. این تجربه به غایت ساده و این‌جهانی است و به‌نوعی حس یکی شدن با جهان دارد.

روایت فاقد کشمکش‌های بیرونی است، به‌کندی جلو رفته و از طریق عنصر تکرار پیش می‌رود به این صورت که از ابتدا تا انتها یک عمل توسط شخصیت اصلی تکرار شده و هر بار پاسخی به نیاز وی داده می‌شود و شخصیت در هر بار تکرار به کشف-وشهودی نمی‌رسد اما مخاطب را به‌نوعی به حسی از روزمرگی، چرخه‌ی زندگی وتجربه‌ای از جنس یافتن معنا می‌رساند. فیلم‌ساز در این فیلم دست به جستجویی برای یافتن معنا و معنویتی می‌زند که ارزش آن را داشته باشد تا به‌خاطر آن زندگی کرد و جواب آن را در این‌جهان می‌یابد. فیلم در نهایت با صحنه‌هایی از پشت صحنه‌ی آن به پایان می‌رسد، سربازانی که درحال ورزش صبح‌گاه هستند، عباس کیارستمی و همایون ارشادی و دیگر عوامل فیلم مشاهده می‌شوند. این آشنایی‌زدایی نیز به مانند دیگر المان‌های روایتی فیلم مانع از درگیر شدن تماشاگر با کاراکتر شده است، گویی تنها قصد فیلم‌ساز آن است تا تماشاگر را در تجربه جستجوی معنا و یافتن تعالی سهیم کند و نه آنکه داستانی با آغاز، میانه و پایان تعریف کند.

۸-۲-۱- زمان

ظاهراً زمان در طعم گیلاس از یک صبح (یا ظهر) تا بعدازظهر می‌گذرد. فیلم تاکیدی بر نشان دادن گذر زمان ندارد. چرخه‌ای در روز به شکلی مداوم برای یک کاراکتر تکرار می‌شود. استفاده از عنصر تکرار و عدم تغییر محسوس زمان در طی پلان‌های مختلف (تقریبا همه‌ی پلان‌ها به جزءنماهای پایانی در روز گرفته‌شده) حسی از بی‌زمانی را در مخاطب به‌وجود می‌آورد، حسی فارغ از سرعت دنیای مدرن. این بی‌زمانی به مخاطب اجازه می‌دهد تا تفکر کند و علاوه بر آن حس تعالی فارغ از این جهان را به‌دست می‌دهد. بدیعی گویی در یک ساعت مشخص گیر افتاده و زمان تنها وقتی شروع به کار می‌کند که پیرمرد با درخواست وی موافقت می‌کند. از این نقطه به بعد زمان سرعت می‌گیرد، آفتاب به‌سرعت رو به‌غروب می‌رود و سپس الباقی صحنه‌های فیلم در شب جریان پیدا می‌کنند.

۸-۲-۲- میزانسن

گفته شد که یکی از ویژگی‌های آثار کیارستمی حذف کارگردان است. لذا اگر میزانسن را به معنای جایگذاری هدفمند عناصر و المان‌های صحنه در نظر بگیریم، طعم گیلاس فاقد میزانسن‌هایی از این دست می‌باشد. حفظ تداوم کنش به‌وسیله‌ی برداشت بلند و وجود صحنه‌های داخلی بسیار کم باعث شده تا صحنه‌پردازی تا حد زیادی در این فیلم کاهش یابد. اکثر سکانس‌ها در ماشین و یا فضای بازگرفته شده‌اند، آقای بدیعی شخصیت اصلی فیلم و دیگر شخصیت‌ها در بیشتر اوقات تنها و در یک سمت قاب به تصویر کشیده شده‌اند و علاوه بر آن تونالیته‌های رنگی متفاوتی در صحنه‌های فیلم مشاهده نمی‌شود و دامنه رنگی یکنواختی در تصاویر فیلم وجود دارد. این نوع تصاویر را می‌توان بسیار شبیه به نقاشی‌های تک‌گوشه‌ی ژاپنی و همچنین آثار مربوط به آیین‌های معنوی ذن دانست. لذا می‌توان گفت نبود میزانسن، به‌نوعی در جهت وجود اتمسفری معنوی در فضای فیلم کارکرد یافته است و حس یکی بودن با طبیعت و دیگران را به شکلی کاملا بی‌واسطه به مخاطب منتقل می‌کند.

نورپردازی نیز از جمله عناصری است که در فیلم طعم گیلاس به‌صورت جزئی بوده و برای بیان مقاصد روایتی کارکرد نیافته است. ظاهرا تنها نور مشخص کننده شخصیت‌ها نور طبیعی روز است که به صورت طبیعی و یکنواخت به صورت کاراکترها تابیده می‌شود، حتی در صحنه‌ی پایانی فیلم که بدیعی در گور می‌خوابد نیز نورپردازی به‌چشم نمی‌آید. در مورد بازیگری نیز تنها همایون ارشادی بازیگر این فیلم است و الباقی کاراکترها نابازیگر هستند و به‌نظر می‌رسد که فیلم‌ساز هیچ تلاشی در جهت هدایت آنها نکرده است. می‌توان گفت مجموعه‌ی این عوامل بکار رفته در جهت ارائه تصاویری ناب و دست نخورده به مخاطب کارکرد یافته-اند، گویی مخاطب با تکه‌ای ناب از واقعیت مواجه است و تجربه‌ای واقعی را پشت سر می‌گذارد.

۸-۲-۳- صدا

موسیقی و تاثیرات صوتی ظریف‌ترین و پنهان‌ترین ابزار فیلم‌سازی هستند و مخاطب به‌ندرت از میزان تاثیر و نفوذ حاشیه‌ی صوتی فیلم بر احساس خود آگاه است. (شریدر، ۱۳۸۳:۷۳) طعم گیلاس موسیقی متن ندارد و در صحنه‌های فاقد دیالوگ صدای محیط به‌گوش می‌رسد، در واقع بخشی از بار معنوی این فیلم را سکوت بر عهده دارد. هنگامی که کاراکترها دیالوگی نمی‌گویند موسیقی فیلم را همراهی نمی‌کند بلکه تنها صدای طبیعی محیط به‌گوش می‌رسد. این تاکید بر صدای محیط اطراف کاراکتر و تکرار آن سبب می‌شود تا این صداها به‌تدریج در ارتباط با حس وحال کاراکتر معنا پیدا کنند و علاوه بر آن سادگی محیط و صداهای طبیعی باعث می‌شود تا تماشاگر نیز خود را در جایی از تجربه‌ی تعالی کاراکتر پیدا کند. در نماهای دوری که ماشین آقای بدیعی در حال حرکت در جاده است صدای نزدیک مخاطب به گوش می‌رسد، گویی صدای هر موجودی در هر جای این جهان واضح و رسا به گوش کائنات می‌رسد. صدای آقای بدیعی در واقع صدای مخاطب است که تجربه‌ای از جنس یافتن معنا به‌ساده‌ترین شکل ممکن را پشت سر می‌گذارد. صداهای محیطی در نماهای پایانی فیلم نقش مهمی دارند، برای مثال هنگامی که بدیعی در خانه است صدای بوق ماشینی به‌گوش می‌رسد و تماشاگر در نمای بعدی متوجه می‌شود که این صدا، صدای بوق تاکسی بدیعی بوده است و همچنین هنگامی که بدیعی در چاله می‌خوابد صدای رعد و برق و باران و به‌نوعی تماشاگر را در ابهام قرار می‌دهد.

۸-۲-۴- فیلمبرداری و تدوین

نماهای متعددی در طعم گیلاس از طریق برداشت بلند گرفته شده‌اند و دوربین از طریق پن و تیلت‌های نرم کاراکتر و سوژه‌ها را دنبال می‌کند. نماهای فلیم غالباً نماهای متوسط و دور هستند و دوربین همیشه فاصله‌ی خود را با کاراکتر حفظ می‌کند و هیچ‌گاه وارد حریم شخصی افراد از جمله آقای بدیعی نمی‌شود. شاید بتوان گفت کاراکتر آقای بدیعی اهمیتی ندارد بلکه تجربه‌ای که او پشت سر می‌گذارد مهم است. دوربین حرکت‌های کند و نسبتاً ایستایی روی کاراکترها دارد که این موضوع به‌نوعی در ارتباط با وضعیت روحی و فکری بدیعی می‌باشد. برای بدیعی زمان و مکان معنای معمول را ندارند. نماهای حرکت ماشین در دل جاده که به‌طریق برداشت بلند و با اندازه نمای باز گرفته شده‌اند بدیعی و دغدغه‌هایش برای یافتن معنا را همچون عنصری بسیار کوچک در دل این جهان نمایش می‌دهند گویی نوعی وحدت وجودی بین بدیعی و ماشینش و جاده و مخاطب وجود دارد و این سیر تعالی در دل این جهان به‌نوعی یک شدن با طبیعت و پیوستن به آن و یافتن پاسخی برای ابراز عشق به زندگی است.

میانگین برش در طعم گیلاس از قاعده‌ی خاصی پیروی نمی‌کند. در برخی از صحنه‌ها برشی وجود ندارد و کل صحنه از طریق برداشت بلند گرفته شده است. هنگام گفتگوهای دونفره نیز گاهی در بین صحبت‌های یک کاراکتر به واکنش دیگر کاراکتر برش زده می‌شود و در بعضی از مواقع صدای صحبت کاراکتر شنیده و واکنش کاراکتر مقابل دیده می‌شود. مسلماً در طعم گیلاس حفظ یکپارچگی کنش از طریق برداشت بلند بر برش و نشان دادن رویداد از چند زاویه ارجحیت دارد. کم بودن تعداد برش‌ها، ریتم و تمپو فیلم را آهسته کرده و حرکت بدیعی به سمت معنا و تجربه‌ی تعالی را امری تدریجی نشان می‌دهد. علاوه بر این، ریتم آهسته‌ی فیلم به‌نوعی تاکید بر بی‌زمانی در جریان تعالی یافتن است. حذف‌های زمانی نیز عمدتا از طریق تدوین صورت پذیرفته‌است. برای مثال بعد از نمای نسبتا طولانی غروب آفتاب بدیعی در خانه دیده می‌شود. بعد از صدای بوق، بدیعی از خانه بیرون می‌آید، برش به نمایی از تاکسی که در دل جاده حرکت می‌کند زده می‌شود و بدین ترتیب بخشی از زمان نمایشی حذف می‌شود.

۹- نتیجه‌گیری

از عواملی که مشخص کردن تعریف دقیق و یافتن حوزه‌های معنایی معین برای معنویت را دشوار می‌سازد می‌توان به رشد بی‌سابقه معنویت‌های جدید اشاره نمود، معنویت‌هایی که تنها تحت تاثیر دین نیستند و از عوامل مختلفی از جمله راه و مسلک شخصی انسان‌ها نشأت می‌گیرند. عباس کیارستمی از جمله کارگردانانی است که معنویت در آثار وی به طبیعت، جهان هستی، کائنات در همبسته‌ترین حالت خود و مواردی از این دست ارجاع می‌دهد. بنابراین می‌توان معنویت در آثار وی را در گروه معنویت‌های التقاطی قرار داد. کیارستمی از طریق المان‌های سبکی و فرمی نظیر میزانسن، صداهای محیطی، فیلمبرداری و...، در طعم گیلاس به این مهم دست می‌یابد. در این فیلم مفهوم عشق به زندگی وارونه شده است یعنی کاراکتر به دنبال تجربه‌ای است تا از طریق آن عشق خود به زندگی را معنا دهد و یا دلیل برای زندگی کردن و عشق به آن بیابد و در نهایت طی یک تجربه‌ی معنوی، کاراکتر خود نیز از طریق تجربه‌ی تعالی پیرمردی تحول می‌یابد. سادگی در عناصر فرمی و سبکی را نیز می‌توان از عواملی دانست که تاثیر معنوی طعم گیلاس را دوچندان کرده‌اند. بزرگترین سوالات و دغدغه‌های فلسفی یک انسان معمولاً ساده‌ترین پاسخ را دارند، پاسخی به‌سادگی تکاندن یک درخت توت!

منابع

۱. ابوت،متیو.(۱۳۹۶). عباس کیارستمی و فیلم_فلسفه. ترجمه‌ی: صالح نجفی. تهران: نشر لگا.
۲. بلخاری،حسن.(۱۳۸۴). معنی و مفهوم معنا در هنر و سینمای معناگرا. نامه های معنوی. ویراستار: اکرم السادات ساکت. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی
۳. بهارلو،عباس.(۱۳۹۷). عباس کیارستمی. تهران: نشر قطره.
۴. حسینی،سید عماد.(۱۳۹۷). سینمایی دیگر، چند مقاله و گفتگو درباره‌ی سینمای عباس کیارستمی. تهران: نشر خانه‌ی هنرمندان ایران.
۵. حمیدیه،بهزاد.(۱۳۹۶).«نسبت مفهومی دین و معنویت». دوفصل‌نامه علمی_پژوهشی ادیان، سال یازدهم، شماره ۲۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۶
۶. رزنبام،جاناتان،سعیدوفا،مهرناز.(۱۳۹۶).عباس کیارستمی. ترجمه: یحیی نطنزی. تهران: نشر چشمه.
۷. سایمون،استفن.(۱۳۸۳). الهامات معنوی در سینما. ترجمه:شاپور عظیمی. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
۸. سهیلا. (۱۳۹۵). بررسی معنویت دینی ومعنویت مدرن(هویت،معیاروکارکردها). رساله‌ی کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما: حجت الاسلام و المسلمین حیدرضا شاکرین. دانشگاه معارف اسلامی.
۹. شریدر،پل.(۱۳۸۳). سبک استعلایی در سینما. ترجمه:محمد گذرآبادی.تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
۱۰. فرلیتا،ارنست.(۱۳۷۵). سینما دین و فرهنگ همگانی. برد، مایکل.تاملاتی در باب سینما و دین. مترجم: محمد شهبا. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
۱۱. فونتانا،دیوید.(۱۳۸۵).روانشناسی دین و معنویت. ترجمه:الف.ساوار. قم:نشر ادیان
۱۲. هارتز،گری.(۱۳۹۳). معنویت و سلامت روان. ترجمه: امیر کامگار و عیسی جعفری.تهران:نشر روان.
۱۳. هاشمیان،پژمان.(۱۳۹۴). «بررسی و مقایسه عرفان اسلامی و معنویت های نوظهور». اولین همایش ملی اسلام و سلامت‌روان.
14. Flanagan, Kieran, and Peter.C, Jupp. (Eds.). (2007). A sociology of spirituality. Ashgate Publishing, Ltd.
15. Huguelet, Philippe, and Harold G. Koenig. (Eds.). (2009). Religion and spirituality in psychiatry. Cambridge University Press.
16. Morefield, Kenneth R . (Ed.). (2011). Faith and Spirituality in Masters of World Cinema: Volume II (Vol. 2). Cambridge Scholars Publishing.
17. Pak-Shiraz, Nacim. (2011). Shi'i Islam in Iranian cinema: religion and spirituality in film. IB Tauris.
18. Sheldrake, Philip. (2009). A brief history of spirituality. John Wiley & Sons.
19. Tacey, David John. (2004). The spirituality revolution: The emergence of contemporary spirituality. Psychology Press.
20. Varga, Ivan. (2007). Georg Simmel: religion and spirituality. A sociology of spirituality.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۹ (پیاپی: ۳۲)، اسفند ۱۳۹۹، جلد دو

شناسایی نقش‌مایه‌های مرسوم در سوزن‌دوزی‌های بلوچ

سودابه مالک[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۱/۱۹
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۲۵
کد مقاله: ۶۰۹۹۸

چکـیده

سوزن‌دوزی یکی از قدیمی‌ترین هنرهایی است که در میان ملل مختلف پیشینه‌ای دیرین دارد. از جمله در میان مردم بلوچ در ایران، این هنر به زیبایی تمام در روش‌های مختلف بکار برده شده است که علاوه بر تکنیک‌های گوناگون مورد استفاده، از نقوش مختلفی در طراحی آن استفاده کرده‌اند. این طرح و نقش‌ها ریشه‌ای عمیق در فرهنگ و شیوه زندگی آنان دارد. ازآنجایی‌که مطالعه فرهنگ به‌طور علمی از طریق شیوه مردم‌شناسی و با اتکا بر روش قوم‌نگاری صورت می‌گیرد لذا در این پژوهش با استفاده از روش مردم‌نگاری و استفاده از منابع کتابخانه‌ای و میدانی به شناخت نقش و طرح سوزن‌دوزی‌های بلوچ پرداخته شد تا پیش‌زمینه‌ای شناختی در خصوص تنوع و دلیل تنوع این هنر کاربردی صورت گیرد. نتایج حاصله نشان از آن داشت که در این عرصه سوزن‌دوزی ارتباط تنگاتنگی با اعتقاد و باورهای مردم بلوچ داشته است و ازاین‌رو بایدها و نبایدها و شیوه تفکر آنان را بیان داشته است. این نقوش و طرح‌ها دارای تنوعی هستند که همواره در حال بازتولید هستند و به دلیل فی‌البداهه بودن آن‌ها از تنوع بیشماری نشات می‌گیرند که نگرش‌های و تفاوت‌های دیدگاه‌های دوره‌های مختلف فرهنگ بلوچ را نمایان می‌سازد.

واژگـان کلـیدی: سوزن‌دوزی بلوچ، نقش‌مایه‌های بلوچ، سوزن‌دوزی، نقوش بلوچ.

۱- کارشناس ارشد طراحی پارچه و لباس، مدرس دانشگاه فنی و حرفه ای دختران بیرجند.

۱- مقدمه

سوز ندوزی بلوچ که جزء هنرهای رودوزی طبقه‌بندی می‌شود، هنری است که طی آن «نگاره‌های مختلف بر روی پارچه‌های بدون نقش از طریق دوختن و یا کشیدن قسمتی از نخ‌های تاروپود به وجود می‌آید. رودوزی‌های سنتی باید علاوه بر جنبه زیبایی، کاربردی نیز باشند » (یاوری، ۱۳۸۹ :۱۱۱).تاریخچه سوزن‌دوزی و زمان رواج آن به‌عنوان یک هنر به‌طورکلی مشخص نیست. سوزن‌دوزی با طبیعت رابطه‌ای تنگاتنگ دارد پس می‌توان آن را در نماد و سرشت آن کار یافت. (طوسی، ۱۳۹۷،۱۰)هرچند ممکن است در برهه‌ای از زمان به علت عدم وجود امکانات و نداشتن توانایی لازم برای بروز دادن نتوان آن را دید اما این دلیل عدم انکار این هنر در آن زمان نمی‌تواند باشد. سوزن‌دوزی هنری است که برگرفته از ذوق و سلیقه فرد هنرمند هست. اگر بخواهیم زمان به فعلیت رسیدن آن را بررسی کنیم شاید در حدود ۱۰۰ یا ۲۰۰ سال پیش از ظهور اسلام و آمدن اسلام به ایران مربوط باشد که قومی به نام اسلاوها به ناحیه‌ای از بلوچستان آمده و در آنجا سکنی گزیدند. این گروه از اسلاوها از طریق جاده ابریشم به این منطقه آمده بودند (این منطقه در حال حاضر جزء خاک پاکستان است و در مرز افغانستان و پاکستان قرار دارد) این ناحیه را که این گروه برای سکونت خویش برگزیده بودند به علت اینکه مسیحی بودند و آیین اسلام را قبول نداشتند کافرستان می‌گویند که این قوم پرورش کرم ابریشم و بدست آوردن نخ از پیله‌های ابریشم و استفاده از آن را در پارچه بافی و سوزن‌دوزی به زنان بلوچ آموختند. قبل از رواج پارچه خارجی از نظر تامین لباس و پارچه خودکفا بود که به افراد متخصص این کار جولامک که زنان بلوچ با ظرافت کارهای خاص خود هنر سوزن‌دوزی را رواج می‌دادند که در کنار زنان، مردان نیز به نوبه خود یاری می‌رساندند. (خاموشی، ۱۳۸۷، ۷۳-۷۶) سوزن‌دوزی آنچنان با زندگی زنان بلوچ آمیخته که در هر جای دنیا سوزن‌دوزی را با زنان بلوچ و زن بلوچ را با سوزن‌دوزی می‌شناسند. از تاریخ پیدایش پارچه تاکنون روشهای مختلفی برای ایجاد طرح بـر روی پارچه به کار گرفته مـیشـود. سـوزندوزی یـا گلـدوزی یکـی از روشهای دیرینهی آرایـش جامـهاسـت (طوسی، ۱۳۹۷،۱۰۱)سوزن‌دوزی بلوچ از آن دسته سوزن‌دوزی‌هایی است که طی آن تمام یا قسمت اعظم پارچه از کوک و بخیه‌های رنگین پوشیده می‌شود.در این نوع سوزن‌دوزی دوخت به صورت خط‌هایی است که طرح هندسی به خود گرفته و از نوع دوخت ساتن هست و در آن‌ها قطر سراسر خطوط یکی است و مجموع محصولات به نسبت نوع دوختی که دارند به دسته ی پر کار، میان کار و کم کار تقسیم می‌شوند.

۲- طرح در سوزن‌دوزی بلوچ

در سوزندوزی بلوچ خطوط منحنی و دوار وجود ندارد و تمامی نقوش، حتی انواع حیوانی و گیاهی در کنار حالت به شدن انتزاعی و نمادین خود، با استفاده از خطوط راست و زوایای اغلب تند به وجود آمد ه اند. البته بنابر برخی پژوهشها دلیل هندسی بودن این نقوش و پرهیز از خطوط مدور و دایره در آن، به پیشینه ی زندگی عشایری مردمان بلوچ ارتباط دارد هما نگونه که در نقوش هنرهای دیگر اقوام عشایر و یا دارای پیشینه عشایری نیز م یتوان به تشابهاتی به لحاظ هندسی بودن نقوش دست یافت. البته میزان انتزاع در نقوش سوز ندوزی بلوچ بسیار بیشتر از انتزاع در دیگر نقوش هندسی اقوام ایرانی است (کشاورز، جوادی، ۱۳۹۸: ۱۲).

طرح‌های مورد استفاده ی زنان بلوچ تماما بخش بندی شده و به صورت هندسی است و برای تجسم بخشیدن به آن‌ها از رنگ‌های شادی استفاده می‌شود که در بین آن‌ها رنگ نارنجی روشن و قرمز بر سایر رنگها افزونی دارد و جزییات طرح‌ها را بیشتر رنگ‌های: سبز، سفید، سیاه و قهوه ای تشکیل می‌دهد. در واقع، رنگ‌های نارنجی روشن و قرمز رنگ‌های اصلی و رنگ‌های سبز، آبی، سفید، سیاه و قهوه ای (تا زرشکی) رنگ‌های فرعی این نوع سوزن‌دوزی هستند (شکل۱). از سوزن‌دوزی‌های بلوچی که به صورت نوارهایی با عرض‌های مختلف تهیه می‌شود برای ساخت انواع محصولات تکمیلی استفاده می‌شود و محصولاتی که معمولا با استفاده از این نوارها تولید می‌گردد عبارتست از: کیف زنانه، کیف پول، جلد عینک، قوطی سیگار، جای کلید، شلوار، کت، مانتو، کراوات، کفش، کمربند، کلاهک آباژور، چکمه، بلوز، کاپشن، جلد آلبوم، قاب عکس و غیره (یار شاطر، ۱۳۸۲، ۲۲۱).

در سوزن‌دوزی به بیش از دو نوع ماده ی اولیه نیازی نیست و مجموع مواد را فقط نخ و پارچه تشکیل می‌دهد و سوزن دوزان برحسب امکانات و سلیقه از نخ دمسه استفاده می‌کنند و پارچه‌هایی که روی آن سوزن‌دوزی انجام می‌گیرد پارچه‌های پاکستانی است که نازک و ریزباف بوده و برای محصولات پرکار در قطعات کوچک مورد استفاده قرار می‌گیرد یا پارچه ی گاندی ایرانی است که معمولا به عرض ۱۲۰ سانتیمتر یافت می‌شود. معمولا سوزن دوزان، مستقلاً به تهیه ی محصول می‌پردازند و در صورت اشتغال به کار گروهی، پس از پیاده کردن طرح کلی، هر زن یا دختر سوزن دوز، یک رنگ را تماما سوزن‌دوزی می‌کنند و برای قسمت بعدی و دوخت رنگ دیگر آن را به سوزن‌دوز بعدی می‌سپارند و این عمل تا خاتمه‌ی کار و تکمیل محصول ادامه می‌یابد. زنان بومی بلوچستان از محصولات سوزن‌دوزی شده بیشتر برای تزیین پیش سینه، جیب، سرآستن، دور یقه، دمپای شلوار، لبه ی پرده و نیز سرپوش چادر استفاده می‌کنند.

شکل ۱- نمونه سوزن‌دوزی بلوچ. منبع (نگارنده)

۳- تجزیه و تحلیل نقش و طرح در سوزن‌دوزی بلوچ

نقش و طرح که رکن اساسی در سوزن‌دوزی به شمار می‌آید برای هر دوره سند هویتی است که معمولا از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. زنان بلوچ ممکن است بر اساس نوع سلیقه و تجربیات خود در نقوش تغییراتی بوجود آورند و نقوش را کم و زیاد کنند اما اصل آن در واقع هویت آن نقش هرگز از بین نمی رود. سوزن دوز نقوشی را بکار می‌برد بدون اینکه قبلا طرحی برای آنان ایجاد کند با نهایت ظرافت بر روی پارچه می‌آورد که برای ایجاد نقش بیشتر سعی می‌شود از عناصر بیجان طبیعت استفاده شود تا نقش‌هایی مانند نقش انسان و حیوان و این شاید به علت ایمان و اعتقاداتی است که مردم بلوچ به آن‌ها پایبند هستند اعتقاداتی که آن‌ها را بیشتر برای تعیین نقش به سوی اشکالی سوق می‌دهد که فرهنگ و مذهب آن‌ها منافات نداشته باشد. تا حد امکان سعی می‌شود از نقوش هندسی استفاده شود اما که وجود اینها باز هم نقوشی که بیانگر نقش انسان حیوان و گیاه باشد را می‌توان در آثار هنر برخی از هنرمندان مشاهده کرد. به‌طورکلی نقوشی که بکار گرفته می‌شوند عبارتند از مواردی که در جدول شماره (۱) ذکر گردیده‌اند.

جدول شماره ۱. تقسیم بندی کلی نقش‌مایه‌های درنقوش سوزن‌دوزی بلوچ. (منبع: نگارنده)

نقوش انسانی	از این نقوش در هنر سوزن‌دوزی کمتر استفاده می‌شود و این نوع نقش بر روی قالیچه‌ها کاربرد بیشتری دارد. نقوش انسانی ممکن است کاملا به شکل انسان نباشد اما بخاطر برخی از نشانه‌هایی که به انسان یا هر شیء دیگری دارد نا آن را اقتباس می‌کنند.
نقوش حیوانی	که برگرفته از نام انواع حیوانات است که این حیوانات ممکن است در اطراف و خود منطقه وجود داشته باشد یا مانند نقش حیوانات مثل طاووس برگرفته از آن ذهنیات فرد باشد که بخاطر زیبایی آن را بکار می‌برند.
نقوش گیاهی	عدم وجود گل در بلوچستان ذهن سوزن دوز را بر آن داشته تا به نقش آفرینی آن بپردازد و یا کنار هم قرار دادن چند مربع، لوزی، مثلث، یا مستطیل انواع گل‌ها را می‌آفرینند.
نقوش هندسی	نقوش‌های هندسی بیشترین کاربرد را نه تنها در سوزن‌دوزی بلکه در انواع فعالیت‌ها مانند سفال، زرگری و ... می‌تواند داشته باشد

۳-۱- مواد اولیه سوزندوزی

در سوزندوزی به بیش از دو نوع ماده اولیه نیازی نیست که نخ و پارچه هست، نخ‌ها یا از نوع ابریشم و یا پنبه ای است که نخ ابریشم کمیاب و گران بوده و کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرد. سوزندوزان برحسب امکانات و سلیقه خود گاه نخ‌های دمسه فرانسوی نیز که مرغوب تر است استفاده می‌کنند و گاه از نخ‌های پاکستانی بهره می‌گیرند نخ‌های پاکستانی در این استان بیشتر رواج دارد و این، به علت همجواری با پاکستان هست.

۳-۲- ابزار کار

هنر سوزن‌دوزی یکی از انواع هنرهای دستی است که به ابزار کار بسیار کمی احتیاج دارد و مهم ترین ابزار کار معمول عبارت است از سوزن که در زبان محلی به آن سوچه[۱] گفته می‌شود، قیچی که به مقراض[۲] موسوم است و انگشتانه یا شستی[۳].

۳-۳-مراکز تولید سوزن‌دوزی

سوزن‌دوزی بیشتر در مناطق ایرانشهر، به ویژه نواحی چانف[۱]، اسپکه[۲]، سورمیچ[۳]، شهر یاپخ[۴]، کوانگ[۵]، مته‌سنگ[۶]، نکوچ[۷]، پیپ[۸]، پیپ[۸]، هریدوک[۹]، کویچ بزمان[۱۰] و در سراوان در ناحیه سیب سوران[۱۱] و در خاش و در نواحی ایرندگان[۱۲]، و مارندگان[۱۳]، غیره رایج

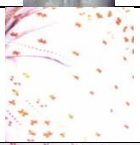
1 Sucheh
2 Meghraz
3 Shasty

هست و دیگر نقاط بلوچستان نظیر مهنت[۱۴]، قاسم آباده گشت[۱۵]، کله گان[۱۶]، بمپور[۱۷]، اسماعیل آباد و زاهدان رایج است (گزارش عملکرد سازمان صنایع دستی ایران در سیستان و بلوچستان، ص۸).

۳-۴- نواع تولیدات

در گذشته سوزندوزی بیشتر به صورت قطعات پیش سینه، سرک آستین و جیب تهیه می‌شود و لباس‌های زنان بلوچ با این سوزدوزی‌ها آرایش می‌یافت.در اکثر روستاهای بلوچستان پیراهن بلوچ با چهار قطعه تزیین یافته که عبارتند از یک پیش سینه دس دوزی شده که جیگ[۱۸] یا زیگ[۱۹] نامیده می‌شود و یک جیب بزرگ از روی شکم تا لب دامن به اسم گومتان[۲۰] و دو سر آستین به نام آستینگ[۲۱]. علاوه بر این روی درزهای جامگ را که سرپگ[۲۲] می‌گویند شیرازه دوزی می‌کنند حاشیه دامن نواری گلدوزی است به اسم پیت. از این قطعات به‌عنوان فرآورده‌های بومی یاد می‌شود. و در بعضی نقاط مانند مهنت، مته سنگ، نکوچ، کاج، آموران و چانف، علاوه بر قطعات فوق، نوار نیز سوزندوزی می‌شود که به مصرف لبه چادر یا مصارف دیگر می‌رسد. اما نوع محصول رایج در تمام نقاط همان چهار قطعه پیشین بوده و شاید گاهی سرمه دان جانماز باشد (دکالی، ۱۳۸۵، ۹۹). (جدول ۲)

جدول شماره۲. انواع سوزن‌دوزی بلوچ. (منبع: نگارنده)

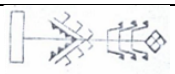
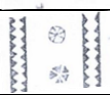
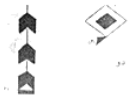
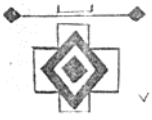
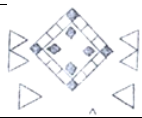
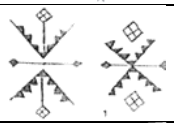
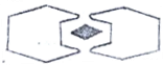
انواع سوزن‌دوزی		
بلوچ دوزی		سوزن‌دوزی (سوچن دوزی) یا بلوچ دوزی در میان بلوچ هنری اصیل و ریشه دار است که با طبیعت لطیف و صمیمی زن بلوچ آمیخته شده است که تلفیقی است از رنگ‌های خالص و طبیعی و نقش آرام طبیعت که می‌توان آن را در میان زنان و دختران بلوچ به‌عنوان هنری ظریف و پر سابقه دید.
سکه دوزی		سکه‌دوزی یکی از هنرهای دستی بلوچستان است که عموما خانواده‌های بلوچ از آن جهت تزیین رویه رختخواب یا زینت گردن شتر در موقع برگزاری مراسم عروسی استفاده می‌کنند و اغلب جهت زینت به دیوار اتاق نیز می‌آویزند. مهمترین موادی که در تهیه ی محصولات سکه دوزی شده به کار می‌رود عبارت است از: دگمه‌های سفید یا پیراهن یا دگمه‌های الوان، صدف و خر مهره که گاه برای تزیین بیشتر به کار می‌رود. قطعات درشت و ریز آینه که در لابه لای پارچه‌های دوخته می‌شود. منگوله‌های پشمی رنگارنگ، سوزن، و نخ معمولی برای دوختن انواع سکه‌ها، پولک پارچه‌های دارای برق و جلا نظیر ژرسه و امثال آن ... .
سیاه دوزی		سیاه دوزی نوعی سوزن‌دوزی است و این نوع دوخت برای تزئین پیش سینه و سر آستین لباس بکار می‌رود و تنها از نخ سیاه رنگ که معمولا ابریشمی است استفاده می‌کنند.
پریوار دوزی		این نوع دوخت پلیوار نیز نامیده می‌شود که نوعی گلدوزی بر روی پارچه هست.
آینه دوزی		آینه دوزی نوعی سوزن‌دوزی است آینه دوزی این نوع دوخت در قسمت‌های مختلف لباس و سایر وسایل مورد استفاده قرار می‌گیرد (کشبان، ۱۳۸۹، ۶).

1 Chanf
2 Spakeh
3 Sormich
4 Shahre Yapkh
5 Kovang
6 Mateh Sang
7 Nekoch
8 Pip
9 Heridok
10 Koyache Bazman
11 Sib Soran
12 Irandegan
13 Marandegan
14 Mehnat
15 Ghasemabade gasht
16 Kalegan
17 Bampor
18 Jig
19 Zig
20 Gomtan
21 Astinag
22 Sarpog

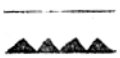
۴- نقش و نگارهای عامیانه بلوچ

بررسی نقش و نگارهای عامیانه این قوم که آئینه تمام سنن، نوع معشیت باورها و اعتقادات آنان است اهمیت فوق العاده ای دارد زیرا دستبافته‌های بلوچ یکی از منابع غنی نقش و نگارهای عامیانه است، مخصوصا گلیم بافت بلوچ از نادرترین این نمونه‌هاست. هر نقش از ترکیب خطها شکل می‌گیرد. خط‌های هندسی که روی هم سوار شده اند، همدیگر را قطع کرده‌اند، با سر بهم داده اند، بلوچ در کنار دل بیابان خشک و لم یزرع زندگی می‌کند، در چنین گستره ای جز خط چیزی نمی‌بیند، هر چه هست خط الراس تپه ماهوارها یا تموج سراب و بریدگی ساحل دریاچه‌های خیالی در پهنه بیابانی بی‌انتهاست. لذا نقش و نگارهایی که خلق می‌کند که همه هندسی، سه گوش و چهارگوش با خطوط صاف و مقرنس است که با تلفیق به یکدیگر چند ضلعی می‌شوند، برای القا حجم چند شکل در شکم هم جای می‌گیرند و از بهم پیوستن و تداخل در یکدیگر گل می‌سازند نگاره نیز انتزاعی، مجرد و نهادین است زیرا زندگی بلوچ پر از پدیده‌های نهادین است. جدول شماره(۳)

جدول شماره۴. نقش‌مایه‌های مرسوم با نام محلی در سوزن‌دوزی بلوچ. منبع(نگارنده)

نام نقش	تصویر	توضیحات نقش
درنجک deranjok		نقش استیلیزه آدمی را می‌ماند با چندین دست که به هر دست مثلث دارد.
شاگرد sagerd		چهار مثلث بهم چسبیده است که قاعده آن‌ها در یک راستا قرار دارد.
گپنانگ goptanog		مجموعه مثلث که رئوس بهم چسبیده و گلی و شبیه و شبیه گل شش پر می‌سازند.
کوچکک Kockak		چند لوزی متداخل که محاط در چند مثلث است یا دو مثلث متقاطعی که راس هر یک بر قاعده دیگری چسبیده است.
ماه و روچ M ah-o-mc		دو لوزی متداخل که به دو مثلث تقسیم شده و در زاویه‌های طرفین زائده‌های شاخک مانندی قرار دارد و در کنار آن نیز لوزی‌های مشبک بافته شده است.
مرگ پانچ :morgpanc		دو لوزی متداخل که دو مثلث در رئوس فوقانی و تحتانی آن چسبیده است.
کوئری Koeri		چند لوزی متداخل که محاط در شکل صلیب گونه ای هستند و در بالای آن‌ها دو لوزی در یک خط مستقیم افقی بهم وصل شده اند.
آدینک Adink		دو لوزی متداخل محصور در چند مثلث است و در حد فاصل دو لوزی اشکال کنگره ای به چشم می‌خورد. در داخل لوزی میانی نیز چهار لوزی کوچکتر وجود دارد.
شک Sak		دو زاویه حاده که راس بهم دارند و داخل آن‌ها مثلث‌های متعددی دو ضلع زاویه را از داخل دندانه دار کرده است. بین دو زاویه یک خط راست افقی قرار دارد که دو لوزی در دو سر آن است.
سوسک susak		شکل خاج مانند داخل لوزی یا دو خاج که داخل یکدیگر قرار دارند.
اسپه گوش aspa gus		از یک چند ضلعی نامنظم یا از یک ذوزنقه و دو مثلث شکل می‌گیرد تقریبا شبیه نعل اسب است.
گمر gomra		مجموعه چهار لوزی متقارن که اضلاع آن و به دو با هم موازی اند و داخل لوزی‌های قرینه دو به دو شکل مستطیل کنگر قرار گرفته است.

ادامه جدول شماره۴. نقش‌مایه‌های مرسوم با نام محلی در سوزن‌دوزی بلوچ

نام نقش	تصویر	توضیحات نقش
کارچک Karcok		مخروطی است که بر روی دو پایه قرار دارد و گاهی به شکل مثلث است.
سه گوش و کارچک sekes-o-kar-cok		دو مثلثی که دو راس ان مشترک و محصور در خطوط عمود و صاف به نام کش است.
عجب تک ajab-etek		یک لوزی که چهار مثلث در مرکز ان س به هم دارند و با چند مثلث کوچک احاطه شده اند.
چارچم Carcam		دو مثلث که دو راس ان با یکدیگر مساوی است و مثلث‌های کوچکی در طرفین قاعده و مماس با زوایای جانبی آن است، در مرکز دو مثلث اصلی و در طرفین رئوس ان نیز لوزی‌های کوچکی وجود دارد.
ماهی پش mahipos		نقوشی شبیه حرف m انگلیسی
شیدا sayda		خطوط مارپیچ که در هر زاویه ان لوزی‌های کوچکی است.
هردل hardah		مجموعه چند مثلث که قاعده آن‌ها در یک راستا است.
گل gol		چند مربع متداخل که مربع بزرگ به یک ردیف مثلث محصور شده است.
سوسک دو تک susok-edojek		خطوط زاویه مانندی که در دو خط راست افقی محصورند.
توپکگ topakog		خط چپ راست شبیه ماشه تفنگ که اگر با لوزیب گل دار همراه باشد کل تکگ نیز می‌گویند.
گل هودت gol-murt		دو کنگره متداخل است که گلی را مجسم می‌کند.
توئه ای Toai		لوزی‌هایی که داخل یک ستون سر به هم دارند، این نقش ویژه و اصلی سوزن‌دوزی است.
مرد		مثلثی است که روی پایه قرار دارد و شبیه نگاره کارچک است.
عجب aiab		چهار مثلث که سر به هم دارند با چهار کنگره که محصور درخ طور مارپیچ اند.
طائوس taus		آدمی را می‌ماند که دو دست خود را به موازات سر بالا آورده است.

۴-۱- خاستگاه نقش و نگارهای عامیانه

منابع الهام بخش بافنده دیده‌ها و شنیده‌ها یا حتی آرزوهای آنان به بیان دیگر موتیف‌های اصلی این نقش و نگارهای بن مایه ذهنی دارد. به همین دلیل ممکن است بافنده در حین کار فی البداله بر آن چیزی بیفزاید یا از آن کم کند این نقش و نگارهای نیز چون ترانه‌های عامیانه که سراینده مشخصی ندارد معلوم نیست از کدام پویایی نشات گرفته و جاودانه شده اند. مثل ترانه‌ها، مثل بازیها، مثل ضرب المثل‌ها بین نقش و نگارها نیز در سراسر ایران وجوه تشابه زیادی به چشم می‌خورد مثلا در توجیه نگاره (درنجک) (derenjok) می‌گویند در اصل گیاهی به این نام وجود داشته که اکنون از بین رفته است، از نقش استلیزه شکیل و وجه شبیه خاصی که این واژه دارد چنین برمی‌آید که درختی یا گیاهی راست قامت و خوش منظر بوده است زیرا هنوز افراد خوش قامت و خوش اطوار را به در مخلب تشبه می‌کنند، در حالی که هیچ کس نمی‌تواند درخت یا بوته (درنجک) را توصیف کند. بر روی هم خاستگاه نقش و نگاره‌های عامیانه عشایر بلوچ را می‌تواند در مفاهیم زیر طبقه‌بندی کرد.

۱- ذهن و تخیل ۲- گلها و گیاهان ۳- ابزار و وسایل زندگی ۴- عناصر طبیعت مثل ماه و خورشید ۵- حیوانات اهلی و وحشی، مثل اسب و پلنگ ۶- پرندگان مثل طاووس، مرغ، کبک ۷- خزندگان مثل مار ۸- آبزیان مثل ماهی.

هنرمند عامی بلوچ نیز دیگر نگارگران نقش عامیانه بیشتر به آفرینش‌های ذهنی خود توجه دارد بلوچ در دنیایی از تخیل زندگی می‌کند و در خیالبافی ید طولانی دارد چه بسا نقش‌هایی را می‌آفریند که صاحب آن نقش را در عمر چشم ندیده است یکی از نگاره‌های رایج در سوزن‌دوزی که خیلی هم تخیلی است (طائوس) نام دارد و حال آنکه در سرزمین خشک و برهوت بلوچستان طاووسی وجود نداشته و ندارد، خاستگاه این نگاره بدون تردید تصورات ذهنی سوزن دوز است که از وصف این پرنده خوش آب و رنگ در ذهن داشته توصیفی که از ارتباط خود با اقوام هندی کسب نموده بوده است. زیرا ارتباط نزدیکی با هم داشته اند که حتی نام یکی از نگاره‌ها (پالکو) bak kalu است و (بکال) در زبان بلوچ به معنی هندی است و بلوچی که حتما گل را هم کمتر دیده است ولی معمولا در اول یا آخر نام یکی از اعضا هر خانواده یک گل چسبیده است مانند بی‌بی گل، ماه گل، گل خاتون و غیره و گل را هنرمند بلوچ از خطوط هندسی شکل می‌گرفت چند مربع، چند لوزی، چند مستطیل یا مثلث داخل یا کنار هم قرار می‌گیرد و گل می‌سازند (کشاورز و جودی، ۱۳۹۵، ۱۵).

۵- نتیجه گیری

نقش و نگارهای عامیانه در سوزن‌دوزی بلوچ آمیخته با زندگی مردم است. مردم بلوچ این نقش و نگار را به‌عنوان سوزن‌دوزی ارائه می دهند اما مفاهیم ذهنی و عینی زندگی روزمره خود را در آن‌ها بازتاب می دهند. این که این نقوش محدود به نمونه هایی مشخص و ثابت نیست و همواره می تواند در گروه های انسانی و حیوانی و یا گیاهی و هندسی تغییر شکل دهند ناشی از آن است که تولید دوباره ای صورت می‌گیرد که نشان از زایش طرح و نقش از ذهن هنرمند بومی است که تجربه زندگی خود را در قالب سوزن‌دوزی ها به نمایش می گذارد. این نقوش که بر پایه اصولی اولیه شکل گرفته اند در ذهن هنر مند به صورت فی‌البداهه بازتولید می‌شود و مهم ترین صحنه نمایش فرهنگ و باور ها یا دیدگاه‌های زنان بلوچ در طول دوران زندگیشان می باشد. این منابع بر اساس شیوه مردم‌شناسی می تواند راهگشای شناخت فرهنگ مردم بلوچ قرار گیرد و در پژوهش های دیگ برای حفظ ارزش های زندگی اجتماعی بخشی از فرهنگ و جغرافیای ایران مورد توجه و تامل قرار گیرد.

منابع

۱. دکالی، زیور، دکالی، زینت. (۱۳۸۵) هنر سوزن‌دوزی زنان بلوچ، مجله فرهنگ مردم، بهار ۱۳۸۵ – شماره ۱۷
۲. گزارش عملکرد سازمان صنایع دستی ایران در سیستان و بلوچستان.
۳. خاموشی، زهرا. (۱۳۸۷) تحول کاربرد تزیین در سوزن دوزی بلوچ و ترکمن به شیوه سنتی و نوین، پاییز – زمستان ۱۳۸۷ , دوره ۵ , شماره ۹ ; صص ۷۳ – ۹۸.
۴. طوسی، معصومه (۱۳۹۷) بررسی نوع رودوزی و روکاری و مفاهیم نقشمایه ها در ساختار هشت نمونه از سجاده های پارچه ای دوره قاجار، دو فصلنامه هنرهای صناعی اسلامی، سال سوم،شماره۱،پاییز و زمستان. صص۹۹-۱۱۲
۵. کشاورز، گلناز و جوادی، شهره.(۱۳۹۵)، نسبت نشان فرهنگی و سوزن‌دوزی بلوچ، هنر و تمدن شرق، پاییز شماره ۱۳.
۶. کشاورز، گلناز.جوادی، شهره. (۱۳۹۸) انتزاع نمادین در زیبای یشناسی هنر بلوچستان ، نمونه موردی: سوز ندوزی بلوچ، نشریه علمی باغ نظر، ۱۶ (۷۹) ، صص ۵- ۱۴
۷. یار شاطر، احسان. (۱۳۸۲)، دانشنامه ایرانیکا(پوشاک). نشر امیر کبیر
۸. . یاوری، حسین. (۱۳۸۹). شناخت صنایع دستی ایران. تهران: انتشارات مهکامه.

پژوهش در هنر و علوم انسانی

مکاتب فکری حاکم بر آموزش در ایران معاصر و تأثیر آن بر خلاقیت

کیمیا السادات طبیب‌زاده، علیرضا غیورفر

مطالعه تأثیر رکود بزرگ بر آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز

لنا هژیر، الهام عصار کاشانی، مهین عرب

نمادها و نشانه‌های تصویری آیات قرآن کریم و روابط آن‌ها از منظر گرافیک

سیده اعظم موسوی خرد

واکاوی آثار و احکام شهادت از دیدگاه حقوق ایران

محمّدمهدی کریمی‌نیا، مرتضی عبّاسی نسب، مجتبی انصاری‌مقدم، مرتضی فاضلی

امکان سنجی الگوپذیری از معماری زیرزمینی خانه‌های سنتی دزفول در معماری مسکونی معاصر جغرافیای کوهپایه ای خوزستان

عبداله جاسمی، محمدعلی کاظم زاده رائف، صبا میردریکوندی

معنویت در سینمای کیارستمی با مطالعه موردی فیلم طعم گیلاس

محمدجواد گهربخش، پدرام رستمی، مجتبی مدنی

شناسایی نقشمایه‌های مرسوم در سوزندوزی‌های بلوچ

سودابه مالک

نشانی: کرج، بلوار امام خمینی (باغستان)، بین خیابان پنجم و ششم، روبروی مجموعه ورزشی انقلاب، پلاک ۷۳۵، ساختمان پرند، واحد ۱

۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷
۰۲۶ ۳۴ ۴۳ ۶۹ ۵۹
۰۲۱ ۴۳ ۸۵ ۷۱ ۲۴

ISSN:2538-6298