۳۸
ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال ششم، شماره ۶ (پیاپی: ۳۸)، دی ۱۴۰۰، جلد ۲

مطالعه تطبیقی ملیله کاری اردبیل و زنجان
زهرا بهراد، فاطمه برمکی

تاثیر دودلینگ در یادگیری، خلاقیت و تمرکز
هانی نجم، فریبا دارابی منش

مطالعه تطبیقی نظریه تقلید در باب هنر از دیدگاه فلسفه غرب و فلاسفه ایرانی اسلامی
سمانه صفایی جلیسه

بررسی اقتباس نمایشنامه «سهراب و آغاز گرگ» از داستان رستم و سهراب
سیدمحمد برومند دانش

تأثیر نظریه بیومکانیک مهیرهولد بر حرکات و بدن بازیگران کودکان معلول
داریوش حیاتی

نقش رهبری خدمتگزار بر پیامدهای رفتاری کارکنان در شهرداری یزد
امیر مهرابی

ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال ششم، شماره ۶ (پیاپی ۳۸)، دی ۱۴۰۰

۳۸

SHIJ.ir

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
Shij.journals@gmail.com www.RAHS.ir ۰۲۱ ۴۳۸۵۷۱۲۴ ۰۲۶ ۳۴ ۴۵۳۱ ۳۱ / ۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷

چاپ

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

فهرست مقالات

عنـوان مقـاله	صفحه
مطالعه تطبیقی ملیله کاری اردبیل و زنجان زهرا بهراد، فاطمه برمکی	۱
تاثیر دودلینگ در یادگیری، خلاقیت و تمرکز هانی نجم، فریبا دارابی منش	۱۹
مطالعه تطبیقی نظریه تقلید در باب هنر از دیدگاه فلسفه غرب و فلاسفه ایرانی اسلامی سمانه صفایی جلیسه	۲۷
بررسی اقتباس نمایشنامه «سهراب و آغاز گرگ» از داستان رستم و سهراب سیدمحمد برومند دانش	۴۱
تأثیر نظریه بیومکانیک مه‌یرهولد بر حرکات و بدن بازیگران کودکان معلول داریوش حیاتی	۴۹
نقش رهبری خدمتگزار بر پیامدهای رفتاری کارکنان در شهرداری یزد امیر مهرابی	۵۵

سال ششم، شماره ۶ (پیاپی: ۳۸)، دی ۱۴۰۰، جلد دو

پژوهش در هنر و علوم انسانی

ISSN: 2538-6298

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۶ (پیاپی: ۳۸)، دی ۱۴۰۰، جلد دو

مطالعه تطبیقی ملیله‌کاری اردبیل و زنجان

زهرا بهراد[۱]، فاطمه برمکی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۸
کد مقاله: ۵۷۱۳۵

چکـیده

ملیله‌کاری ظریف‌ترین رشته‌ی فلزکاری و یکی از برجسته‌ترین صنایع‌دستی ایران است. این هنر همواره جزو جداناشدنیِ هنرهای صناعی کشور ایران بوده و معرف فرهنگ، هویت ملی و ارزش‌های جمعیِ ایرانی- اسلامی می‌باشد. پرسش اصلی این تحقیق ویژگی‌های ملیله اردبیل و زنجان، از جمله تکنیک و روشِ ساخت این هنر و تفاوت ملیله‌کاری این دو استان می‌باشد. این پژوهش به صورت میدانی (پرسش‌نامه‌ای، مصاحبه‌ای و مشاهده‌ای) و کتابخانه‌ای گردآوری شده است و به شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی در جست‌وجوی شناخت و ویژگی‌های تکنیکی ملیله اردبیل و زنجان و بررسی وضعیت کنونی این هنر می‌باشد. با بررسی‌های انجام شده، در نهایت این نتیجه حاصل شد که طرح‌های استفاده شده در زیورآلات اردبیل، طرحی کاملاً نو و حاصل ابتکار استادان این شهر بوده است؛ و همچنین در ساخت ملیله این استان، نوآوری و تفاوت‌هایی نسبت به شهر زنجان وجود دارد که می‌توان به ساخت ملیله روی صفحه فلزی بدون موم و ساخت ظروف ملیله با ابزاری به نام دسته آپارات اشاره کرد. عمده ویژگی ملیله‌کاری اردبیل هنر تلفیق سنگ و ملیله، تلفیق چوب و ملیله و تلفیق ورق و ملیله می‌باشد. این هنر به علل مختلف در حال حاضر وضعیت متفاوت و نگران کننده‌ای پیدا کرده است، به صورتی که اکنون در اردبیل، افراد انگشت شماری در زمینه هنر ملیله‌کاری فعالیت می‌کنند.

واژگـان کلـیدی: صنایع دستی، فلزکاری، ملیله‌کاری، ملیله اردبیل، ملیله زنجان.

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد هنر اسلامی تبریز *zahra.behrad.raz@gmail.com*
۲- عضو هیات علمی دانشگاه محقق اردبیلی

۱- مقدمه

هنر ملیله‌کاری از جمله هنرهای فلزکاری است که از دیرباز در ایران رواج داشته است. این هنر محصول کار با طلا، نقره و مسی است که به صورت مفتول‌های باریک درآمده باشد. همان‌گونه که از شواهد امر پیداست، هنر ملیله‌کاری به صورت تزیینات ابتدایی و مختصر در ایران رواج داشته است و مانند سایر هنرها، به مرور زمان روند روبه رشد خود را طی کرده و دچار تغییر و تحولاتی شده است. این هنر که امروزه به دلایلی رونق و فروغ گذشته‌اش را از دست داده، زمانی نه چندان دور زینت بخش زنان و مجالس باشکوه بزرگان ایرانی بوده است. امروزه، در اردبیل، ملیله‌کاری در جواهرات نسبت به ملیله‌کاری در ظروف کاربرد بیشتری دارد. اردبیل به واسطه داشتن تاریخ کهن در ادوار مختلف و تکامل در این دوره‌ها، صنایع دستی مختلفی را، در جهت نیاز به آن، به تکامل رسانده و به جوامع مختلف معرفی و صادر نموده است که در این میان، ملیله اردبیل یکی از شاخص‌های مهم صنایع دستی این استان به شمار می‌آید که آثار این هنر را می‌توان در بازار زرگران و موزه صنایع دستی به چشم دید.

شهر زنجان به عنوان یکی از شهرهای فعال در زمینه‌ی صنایع دستی، پایتخت ملیله‌کاری ایران است و پس از آنکه در گذشته‌ی دور این «هنر–صنعت» فاخر در این شهر بنا نهاده شد، توانست همانند یک مدرسه‌ی مهم هنری علاوه بر پرورش هنرمندانی موفق، این هنر زیبا را به شهرهای دیگر از جمله اصفهان و تبریز نیز صادر کند. در مقاله حاضر که مطالب آن به روش توصیفی– تحلیلی و به صورت میدانی و کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است، هدف اصلی شناخت ویژگی‌های تکنیکی ملیله اردبیل و زنجان و بررسی وضعیت کنونی این هنر می‌باشد. اهداف فرعی شامل: آشنایی با ابزار کار ملیله این دو استان، آشنایی با طرح‌ها و تزیینات مورد استفاده در ملیله و همچنین بررسی تفاوت در زیورآلات و ظروف ملیله این دو استان می‌باشد.

پرسش اصلی این تحقیق ویژگی‌های ملیله اردبیل و زنجان، از جمله تکنیک و روشِ ساخت این هنر و تفاوت ملیله کاری این دو استان می‌باشد. سوالات مطرح در پژوهش حاضر بدین ترتیب است:

۱. تکنیک و روش ساخت ملیله در اردبیل و زنجان چگونه است؟
۲. از چه طرح‌ها و تزییناتی در ملیله اردبیل و زنجان استفاده می‌شود؟
۳. دلایل رکود هنر ملیله در اردبیل چه می‌باشد؟

ضرورت تحقیق: آشنایی و شناخت هر چه بیشتر هنر ملیله‌کاری اردبیل و زنجان و تلاش در جهت إحیاء و ماندگاری این هنر و جلوگیری از رکود آن می‌باشد.

۲- پیشینه تحقیق

در راستای تحقیق و پژوهش حاضر، مقالات و پایان‌نامه‌هایی که تا حدی هم سو با موضوع و به طور مستقیم یا غیر مستقیم با آن در ارتباط بوده‌اند مورد مطالعه قرار گرفته است.

مقاله‌های مطالعه شده شامل: آرش حسن‌پور و محی‌الدین آقاداوودی (۱۳۹۵) با عنوان تقویت و ارتقای هویت ملی–ایرانی با احیای یک هنر در آستانه‌ی فراموشی: هنر ملیله‌کاری، در این مقاله به بررسی ملیله قبل و بعد از اسلام و ملیله کاری شهر اصفهان پرداخته شده است. غلامعلی حاتم و سمیه علیزاده (۱۳۹۳) با عنوان تحلیل زیبایی شناسانه فرم و نقش در زیورآلات ملیله طلای ایران؛ (دوره اسلامی تاکنون)، در این مقاله به ملیله کاری دوره‌های اسلامی (سامانیان تا قاجار) و تفاوت ملیله کاری در این دوره‌ها اشاره شده است. سمیه اربابی و الهه ایمانی (۱۳۹۲) با عنوان بررسی روند تکامل زیورآلات ملیله از دوران هخامنشیان تا سلجوقی، به تکنیک و روش ساخت ملیله این دو دوره پرداخته است. نگار کفیلی (۱۳۸۶) با عنوان آسیب شناسی و مستند سازی هنر ملیله کاری طلا در تبریز، به روش ساخت ملیله کاری تبریز پرداخته شده است. محمدرضا بایگان و علی قشمی (۱۳۸۷) با عنوان صنایع-دستی مردم زنجان (مطالعه موردی ملیله‌کاری و چاقوسازی). غلامعلی حاتم و سمیه علیزاده میرارکلائی (۱۳۹۳) با عنوان بررسی تطبیقی هنر ملیله‌سازی قبل و بعد از اسلام در ایران و مینا شریعتی نجف آبادی و نفیسه صادق‌نژاد (۱۳۹۴) با عنوان جایگاه هنر ملیله در دوران معاصر ایران، در این مقاله به تاریخچه ملیله در ایران، روش ساخت و شرایط کنونی ملیله پرداخته شده است. پایان نامه نگار لشکری (۱۳۹۵) در مقطع کارشناسی ارشد هنر اسلامی، گرایش فلز، با عنوان معرفی و دسته بندی نقوش ملیله‌کاری در دوره اسلامی که در جست و جوی آگاهی یافتن از دوره‌های تأثیر گذار بر هنر ملیله کاری و یافتن نقوش پرتکرار در این هنر ارزشمند تنظیم شده است و الهه کمندی (۱۳۹۲) جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد، رشته: صنایع دستی، با عنوان بررسی شیوه‌های طلاسازی سنتی کشور جهت ارائه و معرفی برند ایرانی که به بررسی انواع رشته‌های فلز کاری از جمله ملیله زنجان و روش ساخت آن پرداخته است.

کتاب‌های مطالعه شده شامل: کتاب «فلزکاری» اثر حسین یاوری (۱۳۸۷)، «انگشتری‌ها» اثر ناصر خلیلی، (۱۳۸۶)، «هنر ملیله‌کاری نقره» اثر حسن تقی پور وحید (۱۳۹۰)، «آشنایی با هنرهای سنتی ایران» اثر زهرا تجویدی و شاکری‌راد (۱۳۸۵)، «سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا به امروز» اثر آرتراپم‌پوپ و فیلیس اکرمن (۱۳۸۷)، «هنرهای سنتی» اثر دکتر خلیل مشتاق (۱۳۸۸)، «هنر ملیله‌کاری نقره» اثر حسن تقی پور وحید (۱۳۹۰) کتاب‌هایی هستند که در آن‌ها در مورد ویژگی ملیله، ابزار کار و به صورت مختصر درباره‌ی تاریخ آن توضیحاتی داده شده است. در کتاب «اردبیل در گذر زمان» جلد سوم، اثر بابا

صفری و کتاب هنرهای سنتی فراموش شده اردبیل (مسگری-چینی‌بندی‌زنی) تالیف سولماز مردانه مطالبی در مورد مسگری و زرگری این استان آمده است اما هیچ اشاره‌ای به هنر ملیله‌کاری این استان نشده است. مقاله حاضر به بررسی ویژگی‌های ملیله اردبیل، از جمله تکنیک و روش ساخت این هنر و تفاوت آن با ملیله کاری زنجان پرداخته است که در مقالات و کتاب‌های مورد مطالعه یافت نشد.

۳- تعریف ملیله

ملیله‌کاری بخشی از هنر فلزکاری است که در فرهنگ دهخدا این گونه تعریف شده است: ملیله: [م □ لی ل □ / ل ِ] (اِ) به رشته‌های تاب داده و پیچیده از زر و سیم اطلاق می‌شود (اربابی و ایمانی، ۱۳۹۲: ۹۶). معین، در فرهنگ مصوّر خود؛ ملیله را رشته-ی باریکِ نقره‌ای یا طلایی که داخل آن مُجَوَّف باشد و با آن روی پارچه نقش و نگار ایجاد می‌کنند؛ می‌داند (معین، ۱۳۸۱: ۴۳۵۶). در فرهنگ عمید: رشته‌های باریک زر و سیم که با آنها روی یَقه یا آستین یا دامن لباس، نقش و نگار می‌دوزند، تعریف شده است(عمید، ۲۵۳۶: ۱۱۳۴). همچنین ابوالقاسم صدر، ملیله را در لغت؛ رشته‌های تاب داده و پیچیده از زر و سیم می‌داند و ملیله-کاری را نقوش زیبا و ظریف با شکلِ باز که از فلزات قیمتی (معمولاً طلا و نقره) و به روش لحیم‌کاری سیم‌های بسیار ظریف و گوهای کوچک شکل می‌گیرد تعریف می‌کند (اربابی و ایمانی، ۱۳۹۲: ۹۶-۹۷). خسرو احتشامی ملیله سازی را هنر فلز کاری و طلا سازی می‌داند و این گونه بیان می‌کند که هنر ملیله سازی از هنرهای ظریفِ زرگری است که استادکار، مفتولِ طلا یا نقره را از دستگاه زرکشی (حدیده) می‌گذراند و از مفتول نخ گُلابتون، نقره و ملیله می‌سازد، سپس این نخ را با قیچی مخصوص زرگری چیده و با چکشی ظریف، مقداری تخت می‌کند و قطعات کوچک را به صورت حروف «و» یا «م» درمی‌آورد. آن‌گاه طرح مورد نظر را بر روی صفحه‌ای از فولادِ موم گرفته، قرار می‌دهد و سیم‌های ریز چیده شده را بر روی طرح، شکل می‌دهد تا جابه‌جا نشوند. استاد، پودری از طلا یا نقره می‌سازد و با مواد لحیم کاری مخلوط کرده، بر روی طرح ملیله می‌ریزد، [که این دو] با حرارت دادنِ ملیله به هم جوش می‌خورند. گاهی حواشی طرح را «ملیله گیسوباف» می‌گفتند که [در آن]، نخ ملیله را مثل زنجیر به یکدیگر می‌بافتند (همان، ۹۷). در دیکشنری آکسفورد نیز ملیله [filigree]، دکوراسیون ظریف ساخته شده از سیم طلا یا نقره تعریف شده است (Hornby,۲۰۱۰:۵۷۲).

۳-۱- ملیله کاری قبل از اسلام

برجسته‌ترین هنر فلز کاری ایران، به دلیل ظرافت‌هایی که در آن دیده می شود، «ملیله سازی» است که تلفیق بدیعی از هنر و حوصله به شمار می‌آید. قدیمی‌ترین اشیاء ملیله‌ی ایران، به اعتقاد بیشتر محققان مربوط به سال‌های ۵۵۰ تا ۳۳۰ پیش از میلاد یعنی دوره‌ی هخامنشیان است (مشتاق، ۱۳۸۸: ۱۸۵). تاریخ دقیق پیدایش ملیله سازی به دلیل استفاده از طلا در این هنر، به درستی مشخص نیست؛ اما با توجه به نمونه‌های موجود می‌توان گفت که این تکنیک در ساخت زیورآلات دوره ایلام رواج داشته است (اربابی و ایمانی، ۱۳۹۲: ۹۷-۹۹). از دوره ایلام می‌توان به چاقویی اشاره نمود که دسته آن با زبره‌کاری تزیین گشته است. این چاقو به همراه وسایل زینتی در معبد اینشوشیناک بدست آمده است (شریعتی‌نجف‌آبادی و صادق‌نژاد، ۱۳۹۴: ۳). این اثر از طلا ساخته شده، سر شیری در آن تجسم یافته که قلاده گردن آن با نوارهای تابیده و هنر زبره‌کاری تزیین شده است (حاتم و علیزاده-میرارکلائی، ۱۳۹۳: ۱۲۱).

۳-۲- ملیله کاری بعد از اسلام

محققان معتقدند از جمله مهم‌ترین دوره‌های پس از اسلام که شاهد رونق هنر ملیله‌کاری هستیم می‌توان به دوره‌های سامانیان، سلجوقیان، تیموریان، صفویان، زندیان و قاجار اشاره کرد که البته هنر ملیله در هرکدام از این اعصار دارای ویژگی‌های خاص خود است. مثلاً دوره‌ی سلجوقی که مصادف با قرن ۵ و ۶ هجری قمری است، هنرهای تزئینی فلزی در اوج نوآوری، خلاقیت و درخشندگی خود بود. جواهرسازی ملیله در این دوران از جهت طراحی هندسی تنوع بسیار داشت از دیگر سو، یکی از دوره‌های درخشان هنر ایران دوره‌ی صفویه بوده است. در دوره‌ی صفویه هنر ملیله‌کاری در شهرهایی همچون: اصفهان، زنجان وجود داشته است (حسن پور و آقاداوودی، ۱۳۹۵: ۶). با ورود اسلام به ایران مصرف نقره عملا در عموم موارد مجاز بود و کراهتی نداشت، ولی طلا با پاره‌ای پرهیزها در آرایه‌های زنانه و زیورآلات به کار می‌رفت. به همین علت جواهرسازی سلجوقی از جهت طراحی هندسی تنوع بسیار داشت، ولی از لحاظ مهارت فنی در ساخت به پای جواهرات دوره فاطمی مصر نمی‌رسید. فاطمیون بین سال های ۹۶۰ تا ۱۱۷۰ میلادی بر مصر و سوریه حکومت می‌کردند. جواهراتی که طی این دوران ساخته شده، از جمله مهمترین میراث به جا مانده از جهان اسلام است. وجه تمایز این آثار استفاده فراوان از طلا و ظرایفی از قبیل ملیله‌کاری و جودانه است که علی‌رغم کوچکی ابعاد، جزئیات بسیار مفصل دارد که در مجموع موجب غنای بیش تر اثر، خصوصا در انگشترها می‌شود، لازم به ذکر است که از دوره صفوی کاربرد ملیله در جواهرسازی کاهش یافته و کاربرد آن را در سایر آثار مانند کتیبه، پایه استکان، جعبه و ... بیشتر می‌توان مشاهده کرد، اما در دوره سلجوقی این هنر در ساخت زیورآلات رشد و پیشرفت قابل توجهی می‌کند (اربابی و ایمانی، ۱۳۹۲: ۹۶). با نگاهی دقیق به دوره‌های شاخص پیش از اسلام همچون: هخامنشیان و دوره‌های شاخص پس از اسلام

همچون سلجوقیان و صفویان، چنین استنباط می‌شود که هنرمندان ملیله‌کار دوره‌ی اسلامی با حفظ میراث و دستاوردهای هنرمندان پیش از اسلام که شامل فرم و نقوش هندسی و گیاهی، تکنیک لحیم‌کاری پودری، استفاده از مفتول و ورق طلا و نقره در کنار یکدیگر و به کارگیری مفتول‌های باریک حدیده‌کشی شده به صورت تابیده یا ساده می شده، راه را برای ارتقای این هنر در دوره اسلامی گشودند (حسن‌پور و آقاداوودی، ۱۳۹۵: ۶).

۳-۳- تاریخچه ملیله در استان اردبیل

در محوطه‌ی بقعه‌ی شیخ صفی، بازار زرگران و پاساژ امام حسین و ... افراد سال‌خورده یا جوان که این حرفه را از پدران و استادان خود یاد گرفته‌اند، مشغول به ساخت ملیله هستند. به گفته‌ی برخی از آن‌ها؛ این هنر و اکثر طرح‌های استفاده شده در آن از شوروی سابق و باکو به اردبیل آمده است. مثلاً طرح اولیه آی‌اولدوز، گوشواره زَرپیاله و گوشواره اینی‌امجیی (پستان گاوی) از شوروی سابق وارد اردبیل شده است و اکنون، این طرح را به اسم طرح‌های بومی اردبیل می‌شناسند؛ اما درمورد تاریخچه‌ی ملیله اردبیل اطلاعات چندانی نداشتند. برخی سایت‌ها از وجود آثار ملیله در اطراف بقعه‌ی شیخ صفی‌الدین اردبیلی نوشته بودند اما هیچ‌کدام از ملیله‌کاران اردبیل، اطلاعی از این موضوع نداشته و صحت این خبر را تایید نکردند، حتی در موزه‌ها نیز آثار ملیله‌ای مربوط به دوره‌های قبل یافت نشد.

۴-۳- تاریخچه ملیله در استان زنجان

ملیله کاری همواره به عنوان یکی از اصیل‌ترین صنایع دستی زنجان مطرح است. این ملیله که چشم هر بازدید کننده‌ای را می‌نوازد، سال‌هاست در بین صنایع دستی کشور خودنمایی کرده و یکی از اصلی‌ترین صنایع دستی استان پس از صنعت معروف چاقو سازی زنجان است (کمندی، ۱۳۹۲: ۱۳۲). شهر زنجان به عنوان یکی از شهرهای فعال در زمینه‌ی صنایع دستی، پایتخت ملیله کاری ایران است و پس از آنکه در گذشته‌ی دور این «هنر- صنعت» فاخر در این شهر بنا نهاده شد، توانست همانند یک مدرسه‌ی مهم هنری علاوه بر پرورش هنرمندانی موفق، این هنر زیبا را به شهرهای دیگر از جمله اصفهان و تبریز نیز صادر کند. در این شهر بیشتر، از فلز نقره برای ساخت آثار ملیله‌ی کاربردی و تزیینی استفاده می‌شود. نقوش و فرم‌های متداول ملیله کاری در شهر زنجان، نام‌هایی دارد که ویژه‌ی این شهر است (لشکری، ۱۳۹۵-۹۶: ۷۱). ملیله زنجان از رونق چشمگیری برخوردار است؛ سابقه ملیله کاری در این شهر تا قرن دهم هجری، روشن و مشخص است به طوری که فردریچارد، مستشرق اروپایی، در سفرنامه خود می‌نویسد: "شهر زنجان که شهر کوچکی است نقره و ملیله کاری این شهر پر زرق و برق است". ملیله کاری که در هزاره اول هجری قمری به عنوان هنر دستی بومی زنجان فقط در این شهر معمول بوده در زمان حکومت رضاخان با مهاجرت تعدادی از هنرمندان این شهر به تهران و اصفهان در سایر نقاط کشور نیز رواج یافت. هنرمندان زنجانی در سال‌های بعد، به تدریج بر انواع این دست ساخته‌های زیبا افزودند، شاید بتوان رونق این هنر صنعت را در زنجان، دوره سلجوقی دانست و همچنین براساس آثار باقی مانده از دوره‌ی صفوی، این دوره را اوج شکوفایی این هنر می‌دانند (کمندی، ۱۳۹۲: ۱۳۳- ۱۳۴). این استان در اواخر سلطنت قاجاریه به عنوان یکی از مراکز اصلی ساخت ملیله سر برآورد (حاتم و علیزاده، ۱۳۹۳: ۲۳).

۴- ابزار کار ملیله

۱- کوره اکسیژن و گاز: برای ذوب نقره و جهت لحیم کاری بکار برده می‌شود (اوجاقی، ملیله کار اردبیلی، ۱۳۹۷).

۲- بوته: بوته ظرفی است از ماده‌ای نسوز و دارای نقطه‌ی ذوب بالا که برای فعل و انفعالات شیمیایی در دمای زیاد مورد استفاده قرار می‌گیرد و در ملیله‌کاری، معمولاً، جهت ذوب نقره از آن استفاده می‌شود (یاوری، ۱۳۸۷: ۷۸).

۳- ریچه: قالبی فلزی است که نقره، بعد از ذوب به داخل آن ریخته می‌شود تا به صورت شمش یا مفتول درآید. بستگی به نوع کارایی، دو نوع ریچه داریم: ۱-ریچه ورق ۲-ریچه مفتول؛ ریچه مفتول برای کارهایی است که به صورت نواری و شیاردار استفاده می‌شود. ریچه ورق برای طرح‌هایی که ضخیم هستند استفاده می‌شود (جمشیدزاده، ملیله کار اردبیلی، ۱۳۹۷).

۴- دستگاه نورد: دستگاهی که دارای غلتک‌هایی می‌باشد که توسط آن مفتول‌ها و ورق نقره به اندازه و ضخامت دلخواه در می آید (اوجاقی ملیله کار اردبیلی، ۱۳۹۷).

۵- حدیده: صفحه‌ای است فلزی که بر روی آن سوراخ‌های متعددی با قطرهای مختلف تعبیه شده و برای تهیه مفتول‌های نقره از آن استفاده می‌شود (تقی‌پور وحید، ۱۳۹۰: ۲۸).

۶- چوب بازو: وسیله‌ای است از جنس چوب به شکل مخروط که مفتول‌ها و نوارهای ملیله نقره را با آن به صورت کلاف در می‌آورند (تقی‌پور وحید، ۱۳۹۰: ۲۷).

۷- چرخ حدیده: از این وسیله جهت کشیدن مفتول‌های نقره توسط صفحه آهنی حدیده برای آماده نمودن سیم‌های نازک استفاده می‌شود (امانی ملیله کار اردبیلی، ۱۳۹۷).

۸- دیریل برقی: از این وسیله در ملیله کاری برای پیچاندن مفتول دولاتاب استفاده می‌شود (اصغرنژاد ملیله کار اردبیلی، ۱۳۹۷).

۹- انبر آتش‌کاری: این انبر دارای دسته‌ای بلند است و در موقع عملیات مربوط به آتش‌کاری و لَحیم‌کاری مورد استفاده قرار می‌گیرد و اندازه‌های مختلفی دارد.

۱۰- انبر دست: این وسیله شبیه انبردَست‌های معمولی است و بیشتر به‌عنوان سیم‌چین از آن استفاده می‌شود.

۱۱- دَم باریک: این وسیله که شبیه انبردَست و دارای زبانه‌های بلندتر و باریک است، برای نگه داشتن مفتول‌های ملیله مورد استفاده قرار می‌گیرد.

۱۲- کمان‌اَرّه: اَرّه‌ی کلافی که دارای شکلی به صورت U و شبیه کمان‌اَرّه‌های آهن‌بُری است، در یک سمت؛ دارای دسته و میخ نگه‌دارنده و در سمت دیگر، دارای پیچ سفت کننده و نگه‌دارنده‌ی تیغِ اَرّه می‌باشد (یاوری، ۱۳۸۷: ۷۸-۸۳).

۱۳- قیچی: قیچی مورد استفاده در ملیله‌کاری شبیه قیچی‌های حَلبی‌سازی است، با این تفاوت که از نظر اندازه کوچک‌تر است و معمولاً از آن برای قطع مفتول‌های نقره استفاده می‌شود.

۱۴- انواع چکش در اندازه‌های مختلف

۱۵- فِرچه (برس برنجی): از این وسیله در پرداختکاری ملیله برای از بین بردن اضافات و لکه‌های روی نقره و جهت شفاف نمودن سطح نقره استفاده می‌شود.

۱۶- پنس (جفت): ابزاری است فلزی جهت برداشتن تکه‌های کوچک و ظریف بریده شده لحیم نقره و در ملیله کاری برای جاسازی نقش‌های از قبل آماده شده و جاگذاری دیواره‌های قطعه‌کار کاربرد دارد (تقی پور وحید،۱۳۹۰: ۳۰).

۱۷- دینام چرخ خیاطی: برای پیچاندن نوار ملیله دولاتاب استفاده می‌شود. البته برخی از ملیله کاران از دیریل نیز استفاده می‌کنند. این کار به روش سنتی (با استفاده از دو قطعه چوب) نیز برای پیچاندن نوار ملیله بکار می‌رود (ساجدی، ۱۳۹۷، مصاحبه شخصی).

۵- مراحل ساخت زیورآلات ملیله اردبیل

ساچمه‌های نقره: شمش نقره را در بوته‌های بزرگ ذوب کرده و بعد داخل آب سرد می‌ریزند. با فشار آب، شمش‌ها به صورت ساچمه‌های ریز در سطح آب شناور می‌مانند. در اردبیل بخاطر زحمت زیاد ذوب شمش، ساچمه‌های آماده یا گاهی مفتول‌های آماده توسط ملیله‌کاران خریداری می‌شود. به گفته آقای اوجاقی (ملیله کار اردبیلی) برای ساخت ملیله، از فلز نقره خالص ایتالیایی که به شکل ساچمه‌های کوچک خرد شده است استفاده می گردد. نقره خالص با اکسیژن و گاز ذوب می‌شود. به دلیل شکنندگی نقره خالص اکثر ملیله کاران برای حل این مشکل، مقداری مس (بر حسب محاسبه) به نقره اضافه می‌کنند. ولی گروهی از اساتید به دلیل ظرافت زیاد در کارشان از نقره خالص استفاده می نمایند. (اصغرنژاد، ۱۳۹۷، مصاحبه شخصی).

نورد کاری نقره: ساچمه‌های نقره مذاب شده در قالب فلزی که اصطلاحاً به آن «ریچه» می‌گویند ریخته می‌شود. بستگی به نوع کارایی، دو نوع ریچه داریم ۱ـ ریچه ورق ۲ـ ریچه مفتول، ریچه مفتول برای کارهایی است که به صورت نواری و شیاردار هستند و ریچه ورق برای طرح‌هایی که ضخیم هستند استفاده می‌شوند؛ بنابراین به صورت مفتول یا ورق درآمده وارد دستگاه نورد می‌شوند (جمشیدزاده، ۱۳۹۷، مصاحبه شخصی). در اثر نیروی فشاری که توسط غلتک‌ها بر روی مفتول‌ها وارد می‌شود باعث کاهش ضخامت و افزایش طول و عرض ورق می‌شود. فاصله دو غلتک نورد توسط فرمان که در بالای غلتک‌ها قرار دارد، تعیین می‌شود. فرمان مربوطه را باز کرده، مفتول نقره بین دو غلتک قرار می‌گیرد و از طرف دیگر خارج می‌شود مفتول را کمی برای نرم شدن و راحتی کار حرارت می‌دهند. دوباره فاصله غلتک‌ها را به وسیله فرمان کم کرده و مفتول نقره را از طرف دیگر خارج می‌کنند، مرحله نَوَرد آنقدر انجام می‌شود تا به ضخامت مورد نظر برسند.

حدیده کشی مفتول: مفتول به دست آمده از نورد کاری با هر ضخامتی را با چوب بازو کلاف پیچ کرده و با مفتولی می‌بندند و کلاف را حرارت می‌دهند. مفتول حرارت دیده را داخل موم می‌گذارند تا نرم شود و عمل حدیده کشی راحت‌تر و بدون اصطکاک انجام گیرد. سر مفتول نقره را کمی با سوهان تیز کرده و از بزرگترین سوراخ حدیده عبور می‌دهند (حدود نیم متر) و به قرقره وصل می‌کنند با چرخش قرقره مفتول از سوراخ دورِ قرقره می‌پیچد. دوباره سر مفتول را از سوراخ کوچکتر عبور داده و به قرقره روبه‌رویش وصل می‌کنند با چرخش قرقره دومی، مفتول به دور آن می‌پیچد این عملیات تا آخرین سوراخ حدیده ادامه می‌یابد. آخرین سوراخ حدیده مورد استفاده در اردبیل توسط استادان ماهر ۲۰ و بقیه‌ی ملیله کاران ۳۲ یا ۳۵ می‌باشد.

نوار ملیله: مفتول‌های به دست آمده را (که به صورت کلاف هستند)، توسط شعله حرارت می‌دهند تا کاملاً نرم شوند دو رشته از مفتول را به صورت دولا کنار یکدیگر قرار می‌دهند؛ و به وسیله دیریل می پیچانند. طول مفتول بهتر است کوتاه باشد تا زود نشکند. مفتول همراه با پیچیدن دریل تاب می‌خورد و از طول آن کم می‌شود با کم شدن طول مفتول ما باید کمی جلو خم شویم تا مفتول نشکند. بعد از خوب تاب خوردن، مفتول تابیده شده را کلاف پیچ نموده و پس از گداخته شدن مجدداً پیچ می‌دهند در این مرحله از پیچ دادن، اکثر ملیله کاران اردبیلی به روش سنتی عمل می‌کنند یعنی مفتول دولا را بین دو تکه چوب قرار داده، تکه چوب پایینی ثابت مانده و با تکه چوب بالایی که کمی کوچکتر است با فشار دست روی مفتول می‌کشند. در این روش مفتول‌ها بهتر باهم چفت می‌شوند و فضای خالی بین آن‌ها وجود ندارد بنابراین روش سنتی بهتر عمل می کند (ساجدی، ملیله کار

اردبیلی، ۱۳۹۷). مفتول‌های تابیده شده را از دستگاه نورد عبور می‌دهند. درنتیجه نواری باریک با لبه‌های مضرس (دندانه دندانه) به دست می‌آید که به این نوار، «نوارملیله» می‌گویند.

آماده سازی قالب محصول و زیر کار: بعد از تهیه نوار ملیله، قالبی را که به شکل محصول مورد نظر برش داده شده (از هر جنسی) آماده می‌کنند. ابتدا صفحه فلزی مستطیل شکلی (زیرکار) را که دارای ابعاد مختلفی نسبت به کار است را تهیه می‌کنند. در اردبیل از چسب نواری نیز به عنوان زیرکار استفاده می‌شود (تصویر ۱) و مفتول نورد شده به عنوان دیواره اصلی که به شکل قالب درآمده است را روی چسب قرار می دهند. این کار در شهرهایی مثل زنجان اکثراً روی موم انجام می‌گیرد؛ یعنی یک سطحِ فلزِ کار را موم اندود می‌کنند و بعد مفتول اصلی (دیواره اصلی) را که به شکل قالب درآمده است را روی موم قرار داده و کار را روی آن انجام می‌دهند تا مفتول‌ها روی موم قرار بگیرند و از جابجایی آن‌ها جلوگیری شود (جهت سهولت کار) (تصویر ۲)؛ اما ملیله کاران اردبیل روی صفحه فلزی بدون موم یا چسب، این کار را ماهرانه انجام می‌دهند که نشان از مهارت ملیله کاران اردبیلی و کنترل مفتول‌های ریز ملیله و قرار گرفتن منظم مفتول‌ها کنار یکدیگر بدون استفاده از موم (ماده کمکی) می‌باشد.

تصویر ۱. ساخت ملیله روی صفحه فلزی، کار آقای اصغرنژاد ملیله کار اردبیلی

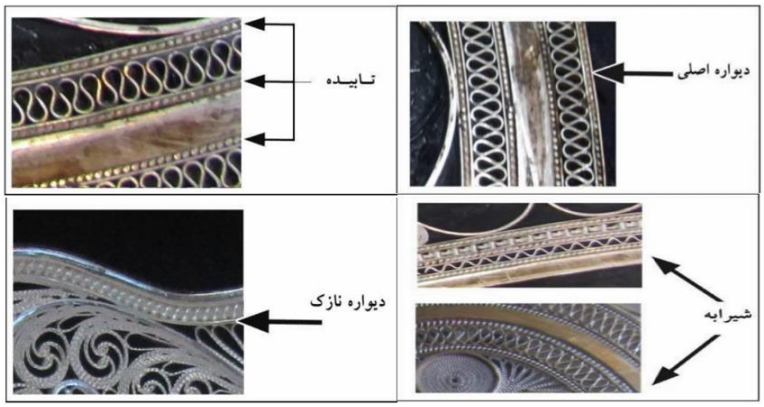
تصویر ۲. ساخت ظروف روی موم، زنجان www.golsamin.ir

انواع «دیواره» در ملیله کاری اردبیل: دیواره اصلی که دارای پهنای بیشتر است را دور قالب می‌پیچانند تا شکل قالب را به خود بگیرد. قرار دادن دیواره‌ها در ملیله اردبیل به ذوق و استعداد ملیله کار بستگی دارد و از قانون خاصی پیروی نمی‌کند؛ بنابراین ملیله کار می‌تواند به دلخواه و نسبت به کار بعد از دیواره اصلی، نواره تابیده (ریسیده) با پهنای کمتر از دیواره اصلی را بکار ببرد. یا فقط از دیواره اصلی استفاده کند یا از سه یا چهار دیواره با پهنای متفاوت نسبت کار خود استفاده نماید. دیواره اصلی اسکلت کار را تشکیل می‌دهد. استحکام کار، به عهده این دیواره می باشد. گاهی برای کمک به این دیواره از دیواره پهن یا شیرابه استفاده می‌شود بقیه دیواره‌ها حالت تزیین دارند و برای زیبایی محصول بکار می‌روند؛ بنابراین در همه‌ی کارها دیواره اصلی وجود دارد (تصویر ۳).

تصویر ۳. انواع دیواره در ملیله کاری اردبیل، دیواره پهن، اصلی، ریسیده و دیواره توپی (نگارنده).

انواع «دیواره» در ملیله کاری زنجان:

- **شیرابه:** شیرابه ضخیم ترین نواری است که در ملیله کاربرد دارد. اندازه ضخامت آن طوری است که به راحتی با نگاه کردن به کار می‌توان آن را تشخیص داد. اندازه شیرابه معمولاً براساس تجربه و به نسبت اندازه‌ی کار به دست می‌آید (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۸۹).
- **دیواره اصلی:** در ملیله کاری دیواره اصلی، دیواره‌ای است که اگر کار شیرابه نداشته باشد بعنوان مرز اصلی کار به حساب می‌آید و در صورت وجود شیرابه، دیواره اصلی بعد از آن قرار می‌گیرد. (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۸۹).
- **دیواره نازک:** این دیواره از دیواره اصلی نازک‌تر است و در واقع برای ایجاد یک حائل یا فاصله کم بین دیواره اصلی و فرم ماشین ملیله یا فرم دندانه بکار برده می‌شود. این دیوار از نورد مفتولی به قطر حدود ۷۰/۰ میلیمتر بدست می‌آید (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۸۹).
- **دیواره تابیده:** این دیواره همانطور که از نام آن پیداست با تابیدن دو مفتول فلزی به یکدیگر و نورد آن به دست می-آید. ملیله کاران زنجان به آن «تولاما» نیز می‌گویند که به معنای همان تابیده است. علاوه بر ایجاد زیبایی، باعث استحکام بیشتر نیز می‌گردد (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۹۰).



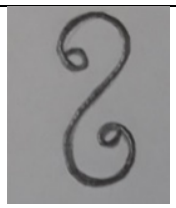
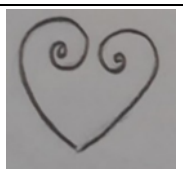
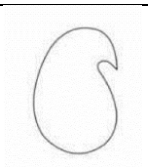
تصویر ٤. انواع دیواره در ملیله کاری زنجان، دیواره پهن، اصلی، تابیده و نازک (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹٤: ۹۰-۸۹).

فرم‌ها

بعد از اتمام دیواره‌ها نوبت به جاسازی فرم‌ها می‌رسد، ضخامت فرم‌ها نسبت به دیواره اصلی کمتر می‌باشد. فرم‌ها دو نوع هستند: فرم‌های آزاد و فرم‌های متداول (جدول ۱و ۲).

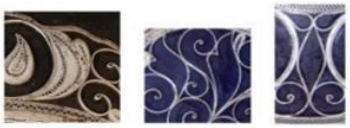
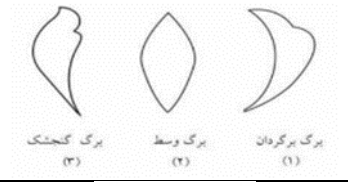
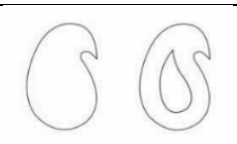
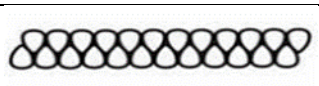
جدول ۱. فرم‌های آزاد و ابتکاری ملیله در اردبیل، (نگارنده).

جدول ۲. فرم‌های متداول مورد استفاده در اردبیل (نگارنده).

پیچک و انواع آن، کار آقای اصغرنژاد (نگارنده).	تصویر ساده فرم	فرم برگ بلند کار آقای ساجدی.	تصویر ساده فرم
پیچک	 تصویر ساده فرم	فرم برگ کوتاه، کار آقای ساجدی.	تصویر ساده فرم
پیچک	 تصویر ساده فرم	زیگزال یا هفت هشت، کار آقای اصغرنژاد	تصویر ساده فرم
فرم بته جقه، کار آقای اوجاقی	 تصویر ساده فرم	فرم اشک یا آخیتما، کار آقای پاکنهاد	تصویر ساده فرم
فرم نعلی، کار آقای امانی	تصویر ساده فرم	فرم گنجشک (قوش)، کار آقای امانی	تصویر ساده فرم

انواع فرم در ملیله کاری زنجان: تقریبا هیچ سابقه‌ای از تاریخچه نقوش و فرم‌ها در ملیله کاری موجود نیست و تنها زمان پیدایش نقش «برگ فرنگ» مشخص است که به دوره قاجاریه برمی‌گردد. فرم‌ها به دو گروه «فرم متداول» و «فرم آزاد» تقسیم می‌شوند (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۹۱ -۹۲).

جدول ۳. فرم‌های متداول در زنجان

فرم پیچک، بورما، بورما صَدایی، بوکالغ، پیچ(مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۹۳).		
۱فرم برگ، پیچک، قوش، گنجشک ۲برگ وسط، لوز برگ ۳برگ برگردان(مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۹۴).	 (۱) (۲) (۳)	 برگ برگردان (۱) برگ وسط (۲) برگ گنجشک (۳)
فرم لاله (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۹۵).		تصویر ساده فرم
فرم اشک، سرو، بادام (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۹۶).		تصویر ساده فرم
فرم ترمه، غنچه، بته‌جقه، جقه، بته-ترمه. (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۹۷).		 تصویر ساده فرم
فرم ماشین ملیله ۱ (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴:۹۸).		 تصویر ساده فرم
فرم دندانه ۲، دندانه شتری، دَوِدیشه، هفت هشت. (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۹۸).		تصویر ساده فرم

نقش‌های مورد استفاده در ملیله اردبیل

بعد از چیده شدن فرم‌ها کنار یکدیگر، داخل آن‌ها با نقش‌های متعدد پر می‌شود. نقش‌ها با نوار ملیله و ابزاری به نام پنس ساخته می‌شود. نقش‌ها نسبت به دیواره‌ها و فرم‌ها از ظرافت بیشتری برخوردار است. چون مفتول‌ها نازک‌تراند.

جدول ٤. نقش‌های مورد استفاده در ملیله‌کاری اردبیل (نگارنده).

	وُ (بچه وُ) کار آقای اصغرنژاد		پیچک یا بورما، کار آقای اجاقی.
	بادامچه یا پر طاووس، کار آقای اصغرنژاد		بادامی توو خالی، کار آقای امانی
	بادامچه، کار آقای ساجدی		برگ فرنگ ۳و انواع آن، کار آقای امانی.
	اشکی یا بادامی، کار آقای پاکنهاد		برگ فرنگ، کار آقای امانی غنچه یا اشک، کار آقای امانی

نقش‌های مورد استفاده در ملیله زنجان

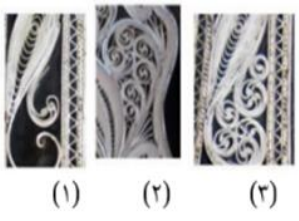
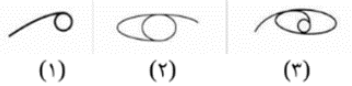
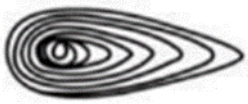
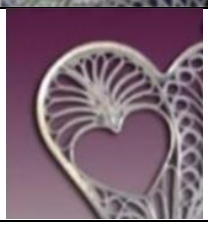
نقش برگ فرنگ: این نقش در ملیله کاری زنجان بسیار پرکاربرد است و تنها نقشی است که متعلق به هنر ملیله کاری است و زمان ابداع و مبدع آن نیز مشخص است، براساس اتفاق نظر بسیاری از ملیله کاران زنجان و منابع موجود این نقش در زمان فتحعلی شاه قاجار توسط یکی از ملیله کاران زنجانی به نام «حاج اسدالله» ابداع و نامگذاری شده است. این نقش، مخصوص ملیله زنجان است؛ اما در محصولات ملیله تبریز و زیورآلات تهران نیز دیده می‌شود (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴:۱۰۰).

نقش کورملیله: از پیچیدن نوار ملیله به صورت دایره، طوری که دوایر متحدالمرکزی بدون فاصله بر هم محیط شوند، ساخته می‌شود (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۱۰۴).

نقش غنچه: نام دیگر این نقش خنچه است و شکل کلی آن شبیهه سه چهارم چشم است. با این تفاوت که تعداد چشم‌های غنچه از دو طرف ساخته می‌شود. غنچه برای پر کردن فرم‌های اشکی کاربرد دارد (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۱۰۴).

نقش جقه: جقه‌ها معمولا آخرین نقشی هستند که در ملیله کار می‌شوند تا با پر کردن فضاهای خالی باقیمانده فرم‌ها و نقوش را به همدیگر متصل کند تا بعد از لحیم کاری، کار دچار نقص و ریختگی نشود. در ملیله کاری با نقش جقه، «خامه گیری» می‌کنند؛ یعنی فضاهای کار نشده و خام احتمالی را پر می‌کنند (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۱۰۵).

جدول ۵. انواع «نقش» در ملیله کاری زنجان

نقش برگ فرنگ در ملیله کاری ۱برگ فرنگ تکی ۲برگ فرنگ جفتی ۳برگ فرنگ سه تایی (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۱۰۱).		
۱نقش واو یک چشم ۲واو دو چشم ۳واو سه چشم (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۱۰۲).		
نقش برگ (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۱۰۳).		
نقش سه چهارم چشم، سه چشمه یا چهار چشمه، اوچ دورت (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۱۰۳).		
نقش کور ملیله، سفت بور، کور چشم، کور (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۱۰۴).		
نقش غنچه، خنچه، اشک (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۱۰۵).		
نقش جقه، جغه، ریزجقه (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۱۰۵).		

لحیم کاری: بعد از پر کردن نقش‌ها و اتمام کار، گرده لحیم نقره و پودر تنه کار ۴ را پشت سطح کار می‌ریزند. لحیم شامل پودر نقره با برنج می‌باشد. به این صورت که عیار نقره ۹۹۹ یا ۹۹۵ می‌باشد با درصدهای متفاوت برنج به آن اضافه می‌شود تا نقطه ذوب پایین بیاید. لحیم مورد استفاده سه نوع است: برای لحیم دیواره‌ها ۲۰درصد برنج (لحیم سخت)، لحیم فرم‌ها ۳۰ درصد (لحیم متوسط) و در مرحله آخر ۴۰ درصد برنج (لحیم نرم) به پودر نقره اضافه می‌شود (استاد اصغرنژاد، ۱۳۹۷، مصاحبه شخصی). قابل ذکر است که چیدمان ملیله باید به قدری ماهرانه و دقیق باشد که با جابجایی از هم نپاشد. قطعه کار را با شعله حرارت می‌دهند بر اثر این عملیات پودر لحیم ذوب شده و ملیله‌ها به هم متصل می‌شوند (ساجدی، ۱۳۹۷، مصاحبه شخصی).

پرداخت محصول: پس از اتمام لحیم به مرحله پرداخت محصول می‌رسیم. محلول رقیق شده اسید سولفوریک را داخل ظرف فلزی ریخته و حرارت می‌دهند تا به نقطه جوش برسد. محصول نقره را داخل ظرف محلول گذاشته و بعد از چند دقیقه از محلول خارج می‌کنیم. سپس محصول را با آب خنک شسته و با سوهان یا برس تمیز می‌کنند. برای کارهای ضخیم‌تر از دستگاه پرداخت که محصول را جلا می‌دهد استفاده می‌شود (امانی، ۱۳۹۷، مصاحبه شخصی).

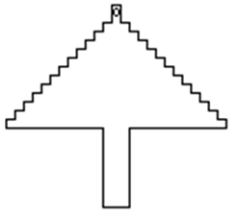
۷- ساخت ملیله زنجان

مقدمات ساخت ملیله(نوار ملیله): در هنر ملیله کاری از فلز نقره و طلا استفاده می‌شود؛ اما در سالهای اخیر بخاطر گرانی این فلزات از فلز مس نیز برای ساخت اشیاء ملیله‌ای استفاده می‌شود. (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۸۰). برای تهیه نوار ملیله ابتدا با عیار حدود ۹۹\۹٪ در کوره قرار گرفته و پس از ذوب شدن در داخل ریچه، ریخته می‌شود پس از سرد شدن قطعه نقره‌ای به طول ۲۵-۳۰ سانتی‌متر به قطر ۵ میلی‌متر بدست می‌آید در مرحله بعد، قطعه نقره‌ای روی سندان گذاشته و به کمک چکش، آن را تبدیل به ملیله‌ای چهار پهلو می‌کنند و مجددا آن را به وسیله چراغ کوره‌ای با شعله گاز حرارت می‌دهند تا نرم شود و قابلیت انعطاف پیدا کند، سپس آن را از دستگاه نورد عبور داده و بصورت مفتول‌های باریکی در می‌آورند. در بالای دستگاه نورد، چرخ دنده‌ای قرار دارد که به وسیله آن می‌توان دستگاه را تنظیم و مفتول‌هایی با قطرهای مختلف به دست آورد. مفتول‌های باریک مجددا، در کوره حرارت قرار داده شده و درون موم گذاشته می‌شوند تا کاملا موم اندود شوند و آماده حدیده کردن شوند. برای حدیده کردن، ابتدا مفتول نقره را از بزرگترین سوراخ حدیده عبور و سپس آن را از سوراخ‌های کوچکتری می‌گذرانند. در پایان کار، مفتول را از کوچکترین سوراخ حدیده عبور می‌دهند تا مفتول بسیار نازک و ظریفی با قطر یکنواخت و با شماره ۲۵، بدست آید. آنگاه دو رشته از این مفتول نازک را بصورت دولایی می‌تابند و مفتول دولاتاب را، از میان قسمت مسطح غلطک دستگاه نورد عبور می‌دهند و در نتیجه از دستگاه نورد نوار باریکی به قطر تقریبی کمتر از نیم میلی‌متر خارج می‌شود که همان نوار ملیله می‌باشد (تقی‌پور وحید، ۱۳۹۰: ۵۱).

مراحل ساخت ملیله: بعد از آماده شدن نوار ملیله، ابتدا صفحه فلزی مستطیل شکلی که معمولا از جنس آهن و دارای ابعاد و اندازه‌های مختلف است را انتخاب و یک سطح آن را موم اندود می‌کنند، سپس قالبی را که به شکل محصول مورد نظر بریده شده، روی صفحه آهنی قرار داده و نوار نقره‌ای (دیواره) را که دارای پهنایی بیش از نوار ملیله است، از اطراف قالب می‌گذرانند تا شکل قالب را به خود گرفته و درون موم قرار گیرد. پس از این مرحله به وسیله دیواره‌های بعدی طرح کلی را تقسیم‌بندی کرده و میانه سطوح را با نقش‌های ملیله که قبلا به وسیله دست و انبری ظریف با نوار ملیله ساخته شده پر می‌کنند و در آخرین مرحله به وسیله مفتول‌های آهنی بسیار ظریف، نقوش را به یکدیگر می‌بندند تا اشکال ساخته شده به هم نخورد و به وسیله ذوب کردن موم اسکلت ملیله ساخته شده را از صفحه آهنی جدا می‌کنند. پس از اینکه کلیه قطعات به وسیله گرده لحیم به یکدیگر متصل شد، سیم‌های فولادی را بریده و جدا می‌سازند و محصول را که تقریبا کار ساختنش به پایان رسیده در ظرفی که حاوی محلول رقیق اسید سولفوریک است قرار می‌دهند و یا در داخل ظرف محتوی (محلول زاج سفید) می‌جوشانند تا اضافات و لکه‌های روی نقره از بین برود. در پایان به کمک برس سیمی ظریفی ملیله ساخته شده را پاک می‌نمایند (همان، ۱۳۹۰: ۵۳-۵۴).

۸- ساخت ظروف ملیله در اردبیل

ابزار کار ظروف ملیله‌ای: ۱- دیریل برقی، ۲- دینام چرخ خیاطی، ۳- میز کار، ۴- قیچی، ۵- انبردست، ۶- دستگاه جوش زنی، ۷- دسته آپارات (جمشیدزاده، ۱۳۹۷، مصاحبه شخصی، تصویر ۵).



تصویر ۵. دسته آپارات از جنس برنج (نگارنده)

ساخت قالب ظروف: تیله‌های مِسی، پس از ذوب و تبدیل به شمش، به‌صورت مفتول‌های لاک خورده در می‌آید. علت استفاده از لاک روی مفتول‌های مس، جلوگیری از جرقه زدن و آتش سوزی در اثر تماس مفتول‌ها با یکدیگر است. به دلیل زحمت زیاد ذوب لاک، از جمله: اسید کاری و دقت در تمیزی کاملِ لاک از روی مفتول‌ها که بعدا در آبکاری مشکل ساز نشود، مفتول بدون لاک خریداری می‌شود. پس از طی این مراحل، مفتول‌های آماده مِس خالص به صورت قرقره و بدون لاک به دست ملیله-کاران اردبیل می‌رسد. مفتول‌ها اکثرا در اندازه‌های ۱/۲۰، ۱/۴۰، ۱/۸۰ مورد استفاده قرار می‌گیرد. مفتول خریداری شده مستقیم نورد داده می‌شود و به صورت کلاف در آمده و حرارت داده می‌شود و در اندازه‌های مختلف برش می‌خورد تا به شکل طرح مورد نظر در آید مثل گل هشت پر و... گلبرگ‌ها را به هم جوش زده، سپس داخل این گلبرگ‌ها با فرم برگ یا هر فرمی متناسب با

طرح، جوش می‌زنند. دور تا دور قالب با مفتول ضخیم تابیده شده (به وسیله دیریل برقی) جوش داده می‌شود تا کار محکم شود به این صورت کف ظرف ساخته می‌شود (جمشیدزاده، ۱۳۹۷، مصاحبه شخصی).

ساخت نوار ملیله در ظروف (آپارات): برای ساخت نوار ملیله ابتدا مفتول حرارت داده می‌شود تا نرم شود. به وسیله دینام چرخ خیاطی مفتول (دولا) را تاب می‌دهند. در مرحله بعد با دستگاه نورد مفتول را تخت می‌کنند. سپس به صورت کلاف در آورده و مجددا حرارت می‌دهند؛ و با اسید سولفوریک و آب شسته می‌شود. بعد از این کار مفتول‌ها را در اندازه‌های متفاوت برش می‌دهند. مفتول‌ها به وسیله دسته آپارات شکل داده می‌شود. به این صورت که مفتول را وارد سوراخ دسته آپارات می‌کنند و آپارات را می چرخانند تا مفتول پله به پله دور دسته آپارات بچرخد و در آخرین پله تمام شود مفتول را از دسته آپارات جدا می‌کنند به‌گونه‌ای که مفتول شکل خود را از دست ندهد. آپارات یا نوار ملیله را داخل قالب از قبل آماده شده قرار می‌دهند سپس نوار ملیله به وسیله پنس به شکل‌های مناسب درمی‌آید. مثل اشک، پرطاووس، برگ و... بعد به دیواره‌ها جوش داده می‌شوند (تصویر ۶). به این ترتیب قطعه‌های ظروف ساخته می‌شود. بعد به مرحله ممتاژکاری می‌رسیم در این مرحله ملیله کار بر اساس طرح خود ملیله مورد نظر را به شکل‌های مختلف در می‌آورد. مثل شکل فنجان، سینی، دستمال کاغذی و... سپس دوباره اسید کاری می‌شود تا به مرحله آبکاری برسد مثل آبکاری طلا، نقره، مس (جمشیدزاده، ۱۳۹۷، مصاحبه شخصی).

تصویر ٦. فرم به دست آمده از دسته آپارات (نگارنده).

چون در اردبیل فروش زیورآلات نسبت به ظروف بیشتر است، بنابراین دقت و وقت کم‌تری صرف ساخت ظروف ملیله‌ای می‌شود. در ساخت زیورآلات ملیله‌ای، از نقره (عیار ۹۵۰ تا ۹۲۵) و طلا، ولی در ساخت ظروف ملیله‌ای، از مس و گاهی نقره استفاده می‌شود. ابزارکار، شیوه کار، فلز مورد استفاده و ظرافت و دقت در ظروف و زیورآلات اردبیل متفاوت است (جمشیدزاده، ۱۳۹۷، مصاحبه شخصی).

ظروف ملیله‌ای زنجان

نوع دیگری از ملیله محصولاتی است که به وسیله خم کردن و لحیم کردن صفحات ملیله کاری شده، ساخته می‌شود و شیوه تولید چنان است که ابتدا با استفاده از نوار ملیله صفحاتی به اندازه‌های مد نظر تهیه و سپس به کمک آنها محصولاتی نظیر گیره، استکان و لیوان، قندان، گلاب‌پاش و... می‌سازنند و به وسیله نقره‌ای با عیار پایین‌تر دسته و پایه آن را ساخته و بر روی کار سوار می‌کنند (تصویر ۷)*(www.vmic.ir)* .

تصویر ۷. نوعی محصول حجم یا سه بعدی (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹٤: ۷٤).

«اصالت هنری با استفاده از طرح‌های بومی»

از طرح‌های بومی اردبیل می‌توان به گوشواره «تخت» (تصویر ۸)، «اینی‌امجی» (پستان‌گاوی) با قدمت ۱۲۰ سال که طرح اولیه آن از شوروی سابق وارد اردبیل شده است اشاره کرد و می‌توان در آن، تلفیق سنگ و ملیله را مشاهده کرد (تصویر ۹). طرح «آی‌اولدوزی» با قدمت ۲۰۰ سال (تصویر ۱۰) و گوشواره‌ی زرپیاله از طرح‌های استفاده شده در ملیله اردبیل می‌باشند (تصویر ۱۱).

نوآوری‌هایی که در ساخت ملیله این استان وجود دارد می‌توان به ساخت ضریح امام حسین (ع) در ابعاد بزرگ (تصویر ۱۲)، تلفیق ورق و ملیله (تصویر ۱۳) و تلفیق چوب و ملیله اشاره کرد تصاویر(۱۴و ۱۵) (مصاحبه شخصی).

تصویر ۸- گوشواره «تخت»، آقای اصغر نژاد، (نگارنده).

تصویر ۹- گوشواره‌های «اینی‌امجیی» (پستان‌گاوی) با قدمت ۱۲۰ سال، استاد پاک نهاد، (نگارنده).

تصویر ۱۰- طرح «آی‌اولدوزی» با قدمت ۲۰۰ سال، آقای اصغر نژاد (نگارنده).

شکل ۱۱-گوشواره «زرپیاله»، با قدمت ۱۲۰ سال، آقای اصغر نژاد (نگارنده).

تصویر ۱۲. ضریح امام حسین، کار آقای اصغرنژاد (نگارنده).

تصویر ۱۳. تلفیق ورق و ملیله، گهواره حضرت علی اصغر، کار آقای اصغرنژاد (نگارنده).

تصویر ١٤. آویز، تلفیق چوب و ملیله، کار رفیقه اوستاد دانشجوی رشته‌ی صنایع دستی(نگارنده).

تصوبر ۱۵. جاشمعی، تلفیق چوب و ملیله، کار ناهید جلالی دانشجوی رشته‌ی صنایع دستی. (نگارنده).

۹- مهمترین ویژگی‌های ملیله زنجان

۱- اصیل‌ترین هنر ۲- دارای ظرافت و زیبایی ۳- عیار نقره ۱۰۰ ۴- طرح و نقوش اصیل ۵- طرح‌های اسلیمی و منظم و متنوع و دارای کیفیت بالا می‌باشد (کمندی، ۱۳۹۲: ۱۳۹). استفاده از فلز نقره: هم هنرمندان زنجانی و هم ملیله کارانی که در شهرهای دیگر به روش زنجان کار می‌کنند فلز نقره را برای آثار خود انتخاب کرده و از بکار بردن مس برای کار خود پرهیز می-کنند. به طوری که استفاده از فلز نقره را می‌توان اولین ویژگی ملیله کاری زنجان نامید (مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۷۷-۷۸). بارزترین ویژگی ملیله زنجان ریز نقش بودن طرح‌های بکار رفته در اقلام است (کمندی، ۱۳۹۲: ۱۳۸).

وضعیت فعلی هنر ملیله کاری زنجان: وضعیت فعلی هنرملیله کاری در زنجان وام دار هنرمندانی است که با ابزار بسیار ابتدایی به خلق آثاری ارزشمند مبادرت ورزیدند و گاه بینایی خود را در این راه از دست داده‌اند. امروزه در زنجان حدود ۳۰ کارگاه ملیله کاری فعال موجود است. (کمندی، ۱۳۹۲: ۱۳۸). براساس آمار اداره کل میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی زنجان که در اطلس صنایع دستی در سال ۱۳۹۲ هجری شمسی منتشر شده است، تعداد ملیله کاران فعال شهر زنجان ۱۴۸ نفر است که از این تعداد ۴۲ درصد زن و ۵۸ درصد را مردان تشکیل می‌دهند(مزنگی و پیربابایی، ۱۳۹۴: ۴۱).

۱۰- دلایل رکود ملیله اردبیل

به رغم گذشته‌ی درخشان و پیشینه‌ی تاریخی هنر ملیله‌کاری در اردبیل، امروزه این هنر وضعیت متفاوت و نگران کننده‌ای پیدا کرده است و ملیله‌کاری در اردبیل، نسبت به زنجان، رونق زیادی ندارد. از دلایل رکود این هنر می‌توان به این موارد اشاره کرد:

۱- عدم ظرافت در ملیله‌کاری اردبیل نسبت به شهر زنجان.

۲- وضعیت نابسامان اقتصادی کشور؛ زیرا مردم در حال حاضر مواد مورد نیاز خود را تهیه می‌کنند و بعد به زیورآلات توجه می‌کنند.

۳- درآمد بسیار ناچیز در مقابل مشکلات و زحمت زیاد در ساخت ملیله.

۴- عدم وجود هرگونه تبلیغات در زمینه آموزش، زیبایی و ظرافت این هنر (ملیله کاران اردبیل، ۱۳۹۷، مصاحبه شخصی).

۵- آگاهی محدود مصرف کنندگان و واسطه‌ها: از دیگر آسیب‌های مهم، در زمینه رکود بازار هنر ملیله، اطلاع کم مصرف-کننده‌ها، خریداران و افراد فعال در حوزه خرید و فروش (دلّالان) این آثار و در کل، عدم شناخت ارزش‌های هنری و ویژگی‌های ملیله است. به‌طور کلی به‌جز خبرگان و اهل فنّ، کم‌تر شخصی را می‌توان یافت که با ظرایف هنر ملیله‌کاری آشنا باشد. لذا زمانی که به بررسی قیمت تمام شده آثار ملیله می‌پردازیم، مشاهده می‌کنیم که با وجود ماده‌ی اولیه‌ی مصرفی (نقره) با بالاترین عیار، سهم ارزش افزوده به‌صورت دستمزد (ارزش کار هنری)، حدود هفتاد درصد قیمت تمام شده را تشکیل می‌دهد. هم‌چنین عدم آگاهی افراد واسطه‌گر، باعث نادیده گرفته شدن تفاوت‌های چشم‌گیر و بنیادی آثار ظریف، باهویّت، زیبا و با اصالت صنایع دستی، با آثار بدلی و ضعیف موجود در بازار می‌شود. در نتیجه؛ انگیزه‌ی هنرمند ملیله‌کار برای طراحی و ساخت اصولی و توجه به معیارهای سنتی، کاسته شده و این امر، منجر به افول و رکود کمّی و کیفی این هنر می‌گردد (حسن‌پور، آقاداوودی، ۱۳۹۵: ۱۲).

۶- خلاء تبلیغات و عدم معرفی صحیح: عوامل شناختی، کیفی، تبلیغات و بازاریابی، به‌ترتیب بیشترین تأثیرگذاری را در روند تولید و فروش صنایع دستی دارند. «در بسیاری از کشورها، همچون فرانسه و چین، آثار هنری جایگاه مهمی دارند. آثار اصیل و سنتی آن‌ها از طُرُق مختلف، در معرض دید و تبلیغ قرار می‌گیرد تا جایی که حتی شماری از بازیگران در کارهای خود این آثار را تبلیغ می‌کنند. در حال حاضر، اگر تبلیغات بهتر و بیشتری در مورد هنر ملیله‌کاری انجام شود باعث معرفی بهتر و رونق تولید و فروش این هنر می‌شود» (حسن‌پور، آقاداوودی، ۱۳۹۵: ۱۳).

جدول ٦. مقایسه تطبیقی هنر ملیله کاری در اردبیل و زنجان (نگارنده).

	شرح	اردبیل	زنجان
۱	سابقه ملیله کاری	به گفته‌ی اساتید سابقه‌ی ملیله کاری در اردبیل به حدود ۲۰۰ سال می‌رسد که از طریق کشورهای آذربایجان و شوروی وارد اردبیل شده است.	از دوران سلجوقی آغاز و در دوران صفوی به اوج خود می‌رسد؛ و در اواخر سلطنت قاجار به عنوان یکی از مراکز اصلی ساخت ملیله معرفی می شود.
۲	ابزار کار	استفاده از صفحه فلزی یا نوار چسب، دسته آپارات، دینام چرخ خیاطی	موم، فرز برقی، ماشین ملیله
۳	ظروف ملیله‌ای	افراد کمتری در ساخت ظروف ملیله فعالیت می‌کنند. ظرافت کمتر طرح ابتکاری کمتر، استفاده از فلز مس استفاده از دسته آپارات برای ساخت ریز نقش‌ها. نقوش بکار رفته درشت	تعداد فعالان این کار بیشتر. ظرافت و تمیزکاری بیشتر. طرح ابتکاری و تنوع در نقوش بیشتر. استفاده از فلز نقره بیشتر از مس. استفاده از موم استفاده از پنس برای ساخت فرم‌ها و نقوش نقوش بکار رفته ریز و مرتب
۴	زیورآلات ملیله‌ای	ساخت روی صفحه فلزی یا چسب نواری	ساخت روی صفحه فلزی موم اندود شده
۵	دیواره	یکسان	یکسان
۶	فرم‌ها	نبود فرم ماشین ملیله	کاربرد فرم ماشین ملیله
۷	ریز نقش	نبود ریز نقشِ واو سه چشم، نبود ریز نقشِ برگ فرنگ سه تایی.	ابداع برگ فرنگ،
۸	ویژگی ملیله	ظرافت و زیبایی در زیورآلات بیشتر از ظروف عیار نقره ۹۲۵ – ۹۵۰ استفاده از فلز مس برای ظروف کیفیت در ساخت ظروف کمتر ظرافت در طرح‌ها تلفیق سنگ و ملیله بیشتر ساخت ملیله بدون استفاده از موم تلفیق چوب و ملیله آخرین شماره مورد استفاده در حدیده برای ساخت مفتول ۲۰ تلفیق ورق و ملیله	ظرافت و زیبایی در ظروف ملیله زنجان عیار نقره ۱۰۰ استفاده از فلز نقره و گاهی مس در ظروف کیفیت بالا طرح و نقوش اصیل استفاده از موم در ساخت ملیله آخرین شماره مورد استفاده در حدیده برای ساخت مفتول ۲۵

۱۱- نتیجه گیری

به طور خلاصه می‌توان گفت که ملیله «زیورآلات» و «ظروف» در زنجان روی موم، اما در اردبیل بر روی صفحه فلزی یا چسب نواری انجام می‌شود. استفاده از برخی ابزار در ساخت ظروف از جمله دسته آپارات که در ساخت ملیله اردبیل بکار می‌رود. از تزئیناتی که در این استان بر روی ملیله استفاده می‌شود می‌توان به «تلفیق سنگ و ملیله»، «تلفیق چوب و ملیله» و «تلفیق ورق و ملیله» اشاره کرد. این نقش، مخصوص ملیله زنجان است. بسیاری از طرح‌های استفاده شده در ملیله اردبیل، مختص همین استان می‌باشد و با نام طرح‌های بومی اردبیل می‌شناسند که از جمله به: گوشواره زَرپیاله، آی‌اولدوزی، گوشواره تخت و... اشاره کردیم. درمورد ملیله زنجان نیز می‌توان به ابداع نقش برگ فرنگ اشاره کرد این نقش در زمان فتحعلی شاه قاجار توسط یکی از ملیله کاران زنجانی به نام «حاج اسدالله» ابداع و نامگذاری شده است. همچنین بکار بردن برخی از ریز نقش‌ها، از جمله واو سه چشم و برگ فرنگ سه تایی و فرم ماشین ملیله که در ساخت ملیله اردبیل کاربرد ندارد.

در زیورآلات اردبیل می‌توان همان ظریف‌کاری که در ملیله زنجان به‌کار می‌رود را مشاهده کرد، ولی در ظروف ملیله‌ای، این دقت و ظریف‌کاری به‌کار نرفته است که از دلایل این امر؛ به تولید انبوه، تجاری بودن، فروش کم‌تر و ابعاد بزرگ ظروف اشاره شد.

با توجه به مطالعات انجام شده، از دلایل رکود ملیله‌کاری در اردبیل می‌توان به زحمت زیاد و درآمد بسیار ناچیز این هنر اشاره کرد؛ زیرا مردم هیچ‌گونه آشنایی با این هنر و زحمت زیادی که در زیبایی این اثر به‌کار می‌رود را ندارند. نتیجتاً به دلیل فروش کمتر، علاقه‌مندان به این هنر نیز دست از کار می‌کشند و به سمت طلا فروشی و شغل‌های دیگری روی می‌آورند.

پی‌نوشت

۱. فرم ماشین ملیله: نواری ماپیچ شکل است که با ابزاری به نام ماشین ملیله ساخته می‌شود.
۲. فرم دندانه: دندانه فرمی است شبیه به ماشین ملیله که با مفتول دیواره نازک ساخته شده و بین دیواره نازک و دیواره اصلی قرار می‌گیرد و به استحکام کار کمک می‌کند. به خاطر شباهت آن به شکل دندان‌ها، به آن «دندان شتری» هم می‌گویند. دندانه‌ها را با دستگاهی به نام چرخ دنده می‌سازند.
۳. برگ فرنگ در اربیل فقط توسط آقای امانی ساخته می‌شود.
۴. پودر تنه کار، خاصیت روان‌سازی لحیم کاری و جلوگیری از اکسید شدن فلز.

منابع

۱. اربابی، سمیه و ایمانی، الهه. (۱۳۹۲)، «بررسی روند تکامل زیورآلات ملیله از دوره هخامنشی تا سلجوقی»، دو فصلنامه علمی پژوهشی هنر، سال اول (شماره ۳)، ۱۰۰ –۹۵.
۲. بایگان، محمدرضا و قشمی، علی. (۱۳۸۷)، «صنایع دستی مردم زنجان (مطالعه موردی ملیله کاری و چاقوسازی)»، فرهنگ مردم ایران، (شماره ۱۲)، ۱۳۰–۱۰۷
۳. تقی‌پوروحید، حسن. (۱۳۹۰)، «هنر ملیله کاری نقره»، تبریز: یاران.
۴. حاتم، غلامعلی و علیزاده میرارکلائی، سمیه. (۱۳۹۳)، «بررسی تطبیقی هنر ملیله سازی قبل و بعد از اسلام در ایران»، دو فصلنامه علمی پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر، سال چهارم (شماره ۷)، ۱۲۹–۱۱۹
۵. حسن‌پور، آرش و آقاداوودی، محی‌الدین. (۱۳۹۵)، «تقویت و ارتقای هویت ملی–ایرانی با احیای یک هنر در آستانه فراموشی: هنر ملیله کاری»، نخستین همایش بین‌المللی هنر و صناعات در فرهنگ و تمدن ایرانی اسلامی، ۲۲–۱
۶. خلیلی، ناصر. (۱۳۸۶)، «انگشتری‌ها»، تهران: کارنگ.
۷. شریعتی‌نجف‌آبادی، مینا و صادق‌نژاد، نفیسه. (۱۳۹۴)، «جایگاه هنر ملیله در دوران معاصر ایران»، کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی، ۹–۱
۸. عمید، حسن. (۲۵۳۶)، فرهنگ فارسی عمید، تهران: ابن سینا.
۹. کمندی، الهه. (۱۳۹۲)، بررسی شیوه‌های طلا سازی سنتی کشور جهت ارائه و معرفی برند ایرانی، پایان نامه کارشناسی ارشد، رشته صنایع دستی، دانشگاه الزهرا.
۱۰. لشکری، نگار. (۱۳۹۵)، معرفی و دسته بندی نقوش ملیله کاری در دوره اسلامی، پایان نامه کارشناسی ارشد هنر اسلامی، شاخه فلز، دانشگاه سوره.
۱۱. مزنگی، جواد و پیربابایی، محمدتقی. (۱۳۹۴)، فرم و نقش در ملیله کاری زنجان، مشهد: مینوفر.
۱۲. مشتاق، خلیل. (۱۳۸۸)، هنرهای سنتی، تهران: آزاداندیشان.
۱۳. معین، محمد. (۱۳۸۱)، فرهنگ فارسی، جلد چهارم، تهران: امیرکبیر
۱۴. یاوری، حسین (۱۳۸۷)، فلزکاری، تهران: سوره مهر

مصاحبه

۱۵. مصاحبه با آقای امانی، (۱۳۹۷)، ملیله کار اردبیلی.
۱۶. مصاحبه با آقای اوجاقی، (۱۳۹۷)، ملیله کار اردبیلی.
۱۷. مصاحبه با آقای اصغرنژاد، (۱۳۹۷)، ملیله کار اردبیلی.
۱۸. مصاحبه با آقای پاک‌نهاد، (۱۳۹۷)، ملیله کار اردبیلی.
۱۹. مصاحبه با آقای جمشیدزاده، (۱۳۹۷)، ملیله کار اردبیلی.
۲۰. مصاحبه با آقای ساجدی، (۱۳۹۷)، ملیله کار اردبیلی.
۲۱. مصاحبه با آقای قاسمی، (۱۳۹۷)، ملیله کار اردبیلی.
22. Hornby, A.S, (2010), Oxford advanced learners dictionary, Tehran: daneshyar
23. www.golsamin.ir/wp-content/uploads/2016/07/ic1468304894.jpg
24. www.vmic.ir

ISSN: 2538-6298

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۶ (پیاپی: ۳۸)، دی ۱۴۰۰، جلد دو

تاثیر دودلینگ در یادگیری، خلاقیت و تمرکز

هانی نجم[1]*، فریبا دارابی منش[2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۴
کد مقاله: ۸۳۲۸۴

چکـیده

دودلینگ آرت یک نوعی از بیان هنری می باشد که به خط خط هایی که هدفی ندارند اطلاق می شود. دودل ها نقاشی های ساده ای هستند که می توانند معنای واقعی داشته باشند یا ممکن است فقط اشکال انتزاعی باشند. در این مقاله سعی کردیم تا تاثیر این خط خط های ساده را در افزایش خلاقیت، یادگیری و تمرکز بررسی کنیم. پژوهش مذکور با مثال هایی از دودلینگ های افراد مشهور نظیر مارک تواین به اهمیت این بیان هنری ساده در زندگی می پردازد و تاثیرات مهم آن را بر افزایش سلامت روانشناختی را بیان می کند. این پژوهش از نوع توصیفی-تحلیلی و با استفاده از فنون مطالعات اسنادی کتابخانه ای انجام پذیرفته است.

واژگـان کلـیدی: دودلینگ، یادگیری، خلاقیت، تمرکز، هنردرمانی

۱- کارشناسی ارشد گرافیک و نقاش
۲- کارشناسی ارشد روانشناسی و نقاش

۱- مقدمه

دوودلینگ آرت یا همان خط خطی کردن با هدایت ترکیبی از شهود و عقل اتفاق می افتد. دوودلینگ، نوعی خودشناسی است و راهی برای ورود به ضمیر ناخودآگاه و افزایش خلاقیت محسوب می شود که میتواند ابزاری برای هنرمندان و سایر افرادی باشد که به دنبال یافتن دریچه ای نو در جهت نوآوری در تمام زمینه های زندگی شان باشد. این پژوهش نگاه کوتاهی است به این رویکرد هنری از آغاز شکل گیری و تاثیراتی که بر روی هنرمندان و سایر افراد گذاشته است و اینکه چطور خطی خط ها و اشکال ساده ای که هیچگونه هدفی از خلقشان نیست، می توانند تاثیرات شگرفی بر روی حافظه، تمرکز، پیدا کردن بینش نو و کاهش استرس و اضطراب بگذارند. در انتها به تاثیرات درمانی دودلینگ آرت از طریق هنر درمانی و تحقیقاتی که در این زمینه صورت گرفته است و شباهت آن با مراقبه یا مدیتیشن که یکی از روش های آرامسازی ذهنی برای حضور در لحظه حال می باشد را بررسی می کنیم.

۲- تاریخچه و تعریف دودلینگ آرت

کلمه دودل برای اولین بار در اوایل قرن هفدهم بوجود آمده است. در مورد پیدایش دودلینگ عده ای بر این باورند که نقاشی روی دیوار غارها نیز نوعی دودلینگ بوده است و عده ای براین عقیده هستند که چون با هدف خاصی شکل گرفته، این آثار آگاهانه بوده و دودلینگ نمی باشد. در منابع دیگری در خصوص تاریخچه شکل گیری دودلینگ به نمونه ای از دودلینگ مربوط به سال ۱۷۹۵ میلادی که توسط ملکه پروس، همسر پادشاه فردریک ویلیام (امپراتور آلمانی)، برخورد میکنیم.

دوودلینگ را میتوان همان خط خطی تعریف کرد اما با هدایت ترکیبی از شهود و عقل. خط خطی کردن به دستان فرد اجازه می دهد تا تکانه های ذهنیش را دنبال کند در خط خطی کرد فرد در پی آن است که صرفا ذهن ناهوشیار را به یک شیوه خیالی به کار گیرد و تصاویری را که از ناخودآگاه به سطح می آیند را ثبت کند. از دودلینگ می توان بعنوان یک طرح ساده که می تواند معنی خاصی داشته باشد یا فقط از خطوط تصادفی و انتزاعی به وجود آمده باشد، یاد کرد که برای مثال، نمونه های معمول از دودلینگ اغلب در حاشیه دفاتر مدرسه توسط دانش آموزان یا طی مکالمات تلفنی بلند مدت انجام می شود. به کسی که دودلینگ انجام می دهد "دودلر" می گویند. با این تعریف تقریبا همه می توانند یک دودلر معمولی باشند. اگر افراد با این تعریف آشنا باشند، نگاه دقیقتری به خط خطی ها معمولی خود خواهند داشت و متوجه خواهند شد که ذهن آنها بعد از دودلینگ سرحال تر است و با نگاه دقیقتر احساسات و ایده های جدیدی را در خود کشف خواهند کرد، حتی ممکن است دراین بین ساختارهایی حقیقی در خط خطی های خود پیدا کند. اگرچه در تعاریف اولیه از دودلینگ به عنوان یک کار عبث و بیهوده و کم ارزش یاد شده است، اما با تمرین مکرر در گذشت زمان و اثرات مفید و ارزشمند این کار بر پویایی ذهن، میتوان آثار مثبت روانشناختی آن را در زندگی هر فرد شاهد بود.

خانم سانی براون[1] محقق شاخص دودلینگ آرت در کتاب "انقلاب دودلینگ" آن را اینگونه تعریف می کند: ساختن نشانه های فی البداهه (با ذهن و جسم) برای کمک به خود در فکر کردن. خانم سانی براون بیش از ۱۲ سال است که شرکت خود را با عنوان مشاوره خلاقانه جوهر س.ب. ۱۵ تاسیس کرده است و کمپین جهانی حمایت از یادگیری چند حسی را رهبری میکند. براون نویسنده کتابهای پر فروشی چون انقلاب دودلینگ، سخنران عمومی جهانی، تسهیلگر جلسات و مربی برای کمک به افراد برای رسیدن به موفقیت شخصی است. نام وی در میان صد فرد از خلاق ترین افراد در تجارت و ده فرد از خلاق ترین افراد در توییتر قرار گرفته است. تیم وی صدها تجربه گروهی را در صنایع مختلف طراحی و رهبری کرده است. او یک سخنران عمومی کهنه کار است با سخنرانی های بیشمار در اقصی نقاط جهان. سانی براون تکنیک های دودلینگ را برای آموزش مهارت های رهبری پرطرفدار مانند هوش هیجانی، ارتباط مؤثر، ناآگاهی، نوآوری سریع و همکاری گروهی به کار می گیرد.

اما در ایران ابتدا زنده یاد استاد احمدرضا دالوند این رویکرد را در ابتدا معرفی کرد و در جهت اهمیت آن برای هنرمندان با برگزاری کلاس هایی در این زمینه در جهت افزایش خلاقیت هنری آنها گام برداشت. "رویکرد مشتاقانه به زیبایی شناسی غیر تجملی" نیز عنوان مصاحبه از ایشان درباره دودلینگ آرت است که در روزنامه اعتماد چاپ شده است و این شیوه هنری را این گونه توصیف کرده اند:

"دوودلینگ آرت نوعی تمرین خط خطی کردن است با پشتیبانی عقل و نه فقط شهود. فرد ابتدا به هر طریقی که میتواند باید تمرکز کند. در این روش وقتی که آرام و متمرکز شدید، همچنانکه ایده ها احساسات به ذهن شما می آیند، صرفاً آنها را به صورت خط خطی روی یک برگ کاغذ سفید تخلیه کنید. اگر حتی با کسی در مورد ایده خود گفتگو می کنید، حین گفتگو آن را روی یک برگ کاغذ سفید تمیز خط خطی کنید. همینطور که به گفت و شنود می پردازید، خط خطی کردن خود را ادامه دهید. مانع از روی کاغذ آوردن خط خطی های خود نشوید و آنها را تفسیر هم نکنید. خط خطی کردن به دستان شما اجازه می دهد تا تکانه های ذهنی، شما را دنبال کنند. بنابراین بهترین حالت هنگامی است که بتوانید به یک خلسه ملایم فرو روید و فارغ از ذهن هوشیار خود شوید. تفاوت خط خطی کردن با نوشتن اتوماتیک این است که نوشتن « نوشتن اتوماتیک » بیشتر گرایش به تمرکز روی کلمات متوالی دارد. در خط خطی کردن ما میخواهیم صرفا ذهن ناهوشیار را به یک شیوه ی خیالی به کار گیریم و تصاویری را که از

1 Sunni Brown

ناخودآگاه به سطح میآیند، ثبت می کنیم. هنگامی که خط خطی کردنتان به پایان رسید، برای مدتی کاغذ را کنار بگذارید. هنگامی که ذهنتان فارغ است و سر حال هستید به آنچه کشیده اید، نگاهی بیندازید. کم کم احساسات جدید یا ایده هایی نو از آن دریافت خواهید کرد. حتی ممکن است ساختارهایی حقیقی در خط خطی های خود پیدا کنید که در این صورت احتمالا به طور ناخودآگاه راه حل مشکلتان را به صورت یک ساختار طراحی کرده اید. در این مرحله خط خطی ها به دودلینگ ارتقا پیدا می کنند".

وقتی دودلینگ به عادت روزمره تبدیل شود و از فرآیند گنگ و سرگشتگی خارج شود، گویی فرد نیز از سرگشتگی رها شده و کمتر دچار حالات روحی نامعلوم میشود. دودلینگ سطح تحریک خودمختاری، خیالپردازی و خستگی را کاهش داده و با بالا بردن تمرکز، سطح هوشیاری فرد را افزایش میدهد. فعالیت ساده ای همچون دودلینگ به سطح پایین منابع در مغز احتیاج دارد و بدون تحت تأثیر قرار دادن تمرکز فرد، در جلوگیری از خیالپردازی کمک می کند. خیالپردازی با سطح انعطاف پذیری بالا همراه است که در شرایط بی حوصلگی توسط افزایش فعالیت شبکه های کورتیکال مغز دیده می شود. دودلینگ مغز را متمرکز و از خیالپردازی که موجب کاهش سطح تمرکز میشود، باز می دارد.

۳- دودلینگ آرت باعث افزایش یادگیری و تمرکز میشود

بسیاراتفاق میافتد که افراد هنگام شرکت در یک جلسه طولانی و یا حین یک تماس تلفنی یک قلم در دست می گیرند و شروع به خط خطی می کنند. تصور عموم این است که دودلرها تمام حواس خود را معطوف به کشیدن می کنند، اما تحقیقات نشان می دهد که دودلینگ در واقع به مردم کمک می کند تا بهتر و منسجم تر فکر کنند و توجه بیشتری به سخنرانی یا جلسه ای که در آن قرار دارند داشته باشند. این عمل بین دانش آموزان رواج زیادی داشته و بیشتر در حاشیه کتابهای دانش آموزان دیده می شود. با این حال برخی از معلمان دودلینگ را عامل از بین رفتن توجه و تمرکز دانش آموزان سر کلاس می دانند در حالی که اینکار باعث افزایش یادگیری و تمرکز می شود، محققان مشاهده کرده اند که یادگیری موثر نیاز به همکاری هر دو نیمکره مغز دارد.

مطالعات نشان می دهد که رابطه مستقیمی بین فعالیت بیش ازحد نیمکره راست مغز با افت تحصیلی یا اختلال های رفتاری درمدارس وجود دارد برای درگیر کردن هردونیمکره مغز لازم است به مغز تمرین داده شود این تمرینات شامل یکسری فعالیتها برای تقویت مهارتهای روانی از جمله تمرکز، توجه و حل مسئل می باشد. در این خصوص کارهای زیادی میتواند انجام پذیرد. در بین این فعالیتها نقاشی و موسیقی مهمترین فعالیتهایی هستند که هر دو نیمکره مغز را درگیر می کنند. پس می توان دودلینگ را به چشم یک فعالیت نوین قلمداد کرد که می تواند هر دو نیمکره راست و چپ مغز را تحت تأثیر قرار دهد و فعالیت آنها را به تعادل برساند.

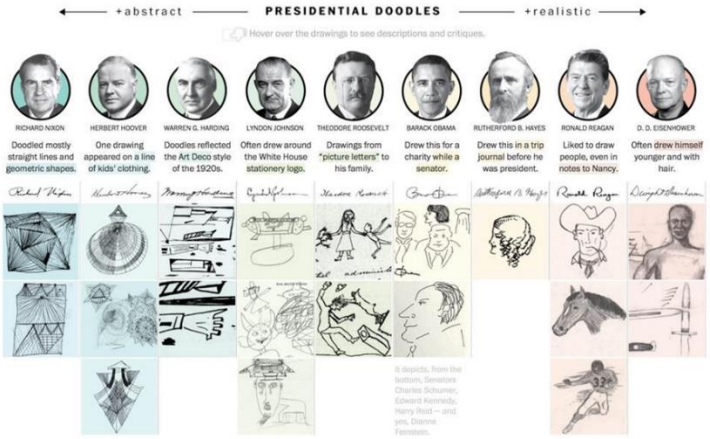
دودلینگ سطح تحریک خودمختاری، خیالپردازی و خستگی را کاهش داده و با بالا بردن تمرکز، سطح هوشیاری فرد را افزایش می دهد. فعالیت ساده ای همچون دودلینگ به سطح پایین منابع در مغز احتیاج دارد و بدون تحت تأثیر قرار دادن تمرکز فرد، در جلوگیری از خیالپردازی کمک می کند. خیالپردازی با سطح انعطاف پذیری بالا همراه است که در شرایط بی حوصلگی توسط افزایش فعالیت شبکه های کورتیکال مغز دیده می شود. دودلینگ مغز را متمرکز و از خیالپردازی که موجب کاهش سطح تمرکز می شود را باز می دارد. مطالعات زیادی در خصوص نقش دودلینگ درجلوگیری از خیالپردازی و پراکندگی ذهنی انجام شده است.

براساس تحقیقاتی که روی دانش آموزان ایرانی ۱۲ تا ۱۳ ساله بر روی دوگروه ۲۷ نفره انجام شده قسمتی از درس زیست شناسی درطی ده جلسه به آنان تدریس و درپایان هرجلسه ازآنها امتحان گرفته شده با این تفاوت که به دانش آموزان گروه اول یک برگه سفید در ابتدای هر جلسه داده میشد تا در صورت تمایل حین کلاس دودلینگ انجام دهند. نتایج این تحقیقات بیانگر موفق تربودن و بالاتر بودن سطح یادگیری دانش آموزان گروه دودلینگ بوده است (تدین، ۱۳۹۱). در پژوهشی که توسط آندراده در سال ۲۰۱۰ صورت گرفته است، مشخص شد که دودلینگ باعث تقویت حافظه می شود. در این پژوهش، شرکت کنندگان به یک پیام تلفنی ساختگی در مورد یک مهمانی آتی گوش دادند و از آنها خواسته شد نام افرادی را که می توانند در مهمانی شرکت کنند یادداشت کنند و نام کسانی را که نمی توانند شرکت کنند نادیده بگیرند. به نیمی از این شرکت‌کنندگان دستور داده شد که در حین نوشتن اسامی، مربع‌ها و دایره‌های کوچک را روی یک تکه کاغذ پر کنند. نیمی دیگر فقط به پیام ها گوش می دادند و فقط اسامی را یادداشت می کردند. پس از آن به شرکت کنندگان یک تست حافظه داده شد در صورتی که به آنها از قبل گفته شده بود که لازم نیست چیزی را به خاطر بسپارند. در این پژوهش مشخص شد که دودلرها در حفظ حافظه تقریبا سی درصد عملکرد بهتری داشته اند.

دودلینگ نه تنها نشانه بی توجهی به طرف مقابل هنگام صحبت نیست بلکه تمرکز شنونده را روی صحبتهای طرف مقابل بیشتر میکند تا آنجاکه باراک اوباما نیز در جلسات مهم بین المللی اش نیزمشغول طراحی دودلینگ بوده است و به گفته خودش از همه نوع تصویری از مردم یا صورتها در دودلینگ هایش استفاده کرده است. او در مورد خودش گفته است "من نیز یک دودلر خوب هستم و این چیزیست که مردم در مورد من نمی دانند". او همه چیز را دودل میکند و بیشترین دودلینگ هایش حاوی چهره ها و مردم گوناگون است. او می گوید گاهی اوقات وقتی که در جلسات بزرگ بین المللی هستم و نوشته های خود را می بینم، ناخودآگاه دودلینگ با افراد حاضر در جلسه را در صفحات پیش روی خود انجام داده ام. عکس زیر یکی از دودل های اوباما می باشد:

رونالد ریگان نیز تمام ورق های لوازم اداری کاخ سفید را با تصاویری پر از کابوی ها، بچه ها،بازیکنان فوتبال، تجار و بازرگانان چاق و یادداشت های مهربان خود به نانسی پر کرده است. ریچارد نیکسون نیز همیشه از خط خطیهای مشاورش الیوت ریچاردسون در طول جلسات ناراحت می شد وتصور میکرد که او در طول جلسات مهم اداری، تمرکزی بر روی صحبتهای رد و بدل شده ندارد.جورج واشنگتن هم دودل میکرد، اما تنها طرح های هندسی. از بنجامین هریسون دودلهای غم انگیز وحشتناک باقی ماندند و عجیب است که از چیزهایی مانند پول ،فرار، رگبار، قایقرانی ها و پرچم ها و کلید های سه گانه در دودلینگهایش چشم می خورد.

شکل ۱– دودلینگ آرت از اوباما

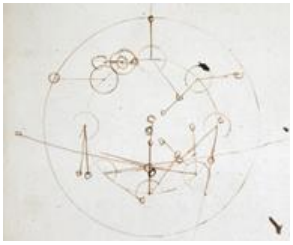


شکل۲ – نمونه ای از دودلینگ های رئیس جمهور های آمریکا

از سری آثار بوجود آمده توسط شخصیت های مشهور وبرجسته دیگرمی توان به آلبرشت دورر، فئودور داستایوفسکی، دسیروس اراسموس تا افراد بی نام ونشان و ناشناس قرن شانزده میلادی ،کارمندان وفروشندگان و منشی داران شهر آنت وِرپ وکارمندان دفترکل در بانکودی ناپولی درقرن هجده نام برد که دودلینگ های آنها مورخ هنر مشهور ارنست گامبریج را در مطالعات رسمی و معتبرش درباره دودلینگ بسیار مسحور و شیفته کرده بود.

یکی از بزرگترین دودلرهای شناخته شده در تاریخ، لئوناردو داوینچی است که علیرغم عدم تسلط به زبان یونانی یا لاتین، ایده های خود را در قالب نقاشی های خام مفهوم سازی کرد(شکل۴). این نقاشی‌ها بسیار جلوتر از زمان خود در نظر گرفته شدند و راه را برای بسیاری از اختراعات معاصر مانند هلیکوپتر، تانک، تجهیزات غواصی، چتر نجات و غیره هموار کردند. همچنین یک ریاضیدان معروف لهستانی استانیسلاو اولام۱ بود که بخار نمایش مشهور جهانی او از اعداد اول شناخته شده است. مارپیچ اولام در واقع به طور تصادفی هنگامی که او در حال دودلینگ کردن در طول یک کنفرانس بود، کشف شد. بسیاری از شاهکارهای ادبی جان کیتس، شاعر و پزشک مشهور، اغلب ضمیمه‌ای از دودلینگ های متعددی بود که او در حاشیه یادداشت‌های پزشکی‌اش۲ می‌کشید (گوپتا، ۲۰۱۶).

شکل ۳– یکی از دودلینگ های مارک تواین نویسنده آمریکایی

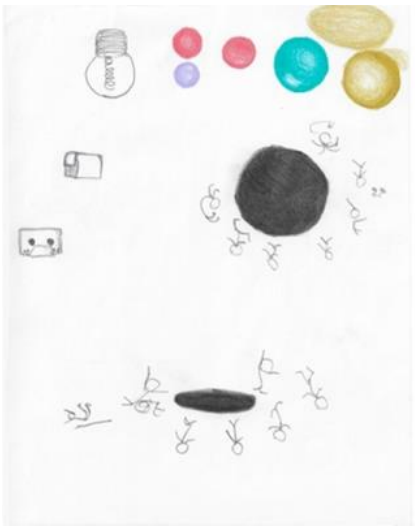


شکل ٤– دودلینگ از لئوناردو داوینچی

1 Stanislaw Ulam
2 John Keats

۴- دودلینگ و هنردرمانی

هنر درمانی به عنوان یکی از روش های رواندرمانی در سالهای اخیر بسیار فراگیر شده است و تحقیقات زیادی بر روی آن صورت گرفته است. دودلینگ را علاوه بر یکی از روش های بیان هنری می توان به عنوان یکی از زیر شاخه های هنر درمانی نیز قلمداد کرد. برخلاف رسانه زبان، هنر به جای استفاده از کلمات و جملات زیاد، اجازه می دهد تا کل یک فکر در قالب یک تصویر واحد منتقل شود. دودلینگ به ذهن ناخودآگاه اجازه می دهد تا خود را به صورت تصویری بیان کند. دودلینگ ها توسط هنردرمانگران مورد مطالعه قرار می‌گیرند، و سپس از آن در کنار روان‌درمانی استفاده می‌کنند تا عمیق‌تر در ذهن مراجع هایشان کاوش کنند و در نتیجه درونی‌ترین خواسته‌ها، ترس ها و باورهای او را آشکار کنند. مشخص شده است که این نه تنها در کاهش اضطراب و سایر اختلالات عملکردی مفید است، بلکه در بیان افکار و احساسات به روشی بسیار بهتر و مطمئن تر نیز مفید است. برخی از محققان حتی پیشنهادی ارائه کرده‌اند که نشان می‌دهد دودلینگ ها از چند جهت شبیه رویا هستند. به عنوان مثال، درست مانند وجود سناریوهای رویایی متنوع، دودلینگ ها هم تنوع بی شماری دارند. علاوه بر این، تصور می شود که هم دودلینگ ها و هم رویاها دارای معنای پنهانی هستند که اگر به درستی بررسی شوند، می توانند آنچه را که در ضمیر ناخودآگاه می گذرد آشکار کنند (گوپتا، ۲۰۱۶). هنگامی که شما دودل می‌کنید، به ذهن خود کمک می‌کنید تا به احساسات عمیق نفوذ کند آنها را به سطح بیاورد و کاتارسیس (تطهیر یا پاکسازی احساسات از طریق هنر) اتفاق بیافتد و با گذشت زمان باعث ارتقاء وضعیت سلامت روانشناختی می شود، همچنین با تمرکز ما بر اینجا و اکنون باعث خروج از حالت اضطراب می شود. مدیر برنامه هنردرمانی در دانشگاه نیویورک معتقد است که"به عنوان انسان، ما اغلب احساسات خود را با محیط های بصری خود مرتبط می کنیم. بنابراین، رفتارهای تکراری مانند دودلینگ می تواند بسیار آرام بخش باشد".



شکل ٤- یکی از دودلینگ های محققان که به گفته خودش نشان دهنده مبارزه وی با افسردگی است

تحقیقات زیادی صورت گرفته که نشان می دهد دودلینگ باعث بهبود اضطراب، افسردگی و استرس های روزمره افراد می شود. به عنوان مثال در اخیر ترین بررسی در سال ۲۰۲۱ نشان داد که دودلینگ باعث می شود که نشانه های فرسودگی شغلی در محققان سلامت دانشگاه تورنتو کاهش پیدا کند (شکل ۴). یکی از گسترده ترین تحقیقات در زمینه ی دودل مطالعه ای است درسال ۱۹۳۸ توسط گودمن و همکاران انجام شده است. در این تحقیق از مردم خواسته شد تا دودلینگ های خود را به روزنامه "استاندارد بعد از ظهر" بفرستند. این روزنامه برای بهترین دودل های منتشر شده و مورد بررسی قرارگرفته توسط یک روانپزشک جایزه ای را در نظر گرفته بود. نویسندگان این مقاله به این مطلب پی بردند که دودلر ها درشرایطی مثل بطالت ،خستگی،اوقات فراغت، مدیتیشن ؛تنش های عاطفی؛ انتظار، عدم امکان تصمیم گیری برای فرد، بی صبری و ...شکل گرفته اند ولی وقتی فردی به دودل می پردازد یکی ازپی آمدهای آن کم شدن فعالیت های ناهنجار حرکتی مانند بی قراری است و اثری مانند اجرای یک موزیک ملایم ، آرام بخش را دارد. همچنین سیمونز در پژوهشی در سال ۲۰۱۶ به این نتیجه رسید که انجام دودلینگ رابطه مستقیمی با کاهش استرس در افرادی دارد که سطوحی بالایی از آن را تجربه می کنند.

در پژوهشی دیگر محققان به این نتیجه رسیدند که استفاده از تکنیک های دودلینگ باعث افزایش یادگیری مهارت نوشتاری در افرادی می شود که در این زمینه کُند هستند. همچین پژوهش آکینو در سال ۲۰۱۳ بر روی دانش آموزان به این نتیجه رسید که دودلینگ اثرات مثبتی بر یادگیری آکادمیک و هنری دانش آموزان دارد و همچنین باعث افزایش تمرکز، حافظه، بهتر شدن بیان و ارتباطاتشان با دیگران، افزایش خلاقیت و اعتماد به نفس هنری و همچنین کاهش استرس می شود. تمامی این تحقیقات نشان از تاثیرات مهم درمانی دودلینگ بر سلامت روانی افراد دارد که جنبه های مختلفی را شامل می شود، با نگاه درمانی به دودلینگ آرت می توان نگاه جدی تری به این بیان هنری داشت و آن را در فضاهای درمانی و آموزشی که خلاء جدی در این زمینه دارند استفاده کرد.

۵- دودلینگ آرت و توجه آگاهی

امروزه روش های آرام سازی ذهنی با استفاده از تمرینات مراقبه ای و ذهن آگاهی بسیار رواج یافته است. ذهن آگاهی که یک روش آرام سازی ذهنی بسیار کهن در بسیاری از فرهنگ ها می باشد در دنیای مدرن هم جای خود را باز کرده و بسیار پر طرفدار می باشد چه در بین متخصصان حوزه روانشناسی و چه در بین افراد معمولی که راهی جدید برای فرار از روزمرگی و فشار های روانی خود پیدا کرده اند. در این بین دودلینگ آرت را میتوان یک فعالیت مراقبه ای برای خروج از افکار مخرب دانست که به فرد

فضای جدیدی برای فکر کردن و دیدن مسائل از جهات دیگر را نشان می دهد. پروفسور کتی مالچیودی روانشناس و هنردرمانگر برجسته معتقد است که دودلینگ باعث خروج از افکار تکراری شده و در واقع چیزی که به آن حضور در لحظه می نامند را بیشتر احساس می کنید. او معتقد است که دودل آرت نه تنها باعث می شود که افراد بتوانند جور متفاوتی فکر کنند بلکه باعث می شود که بتوانند جور متفاوتی هم احساس کنند. دودلینگ آرت تقریبا مشابه همان اتفاقی هست که افراد در مراقبه تجربه می کنند، آنها می توانند افکار و احساساتشان را بیان کنند و آنها را بصورت اشکال، رنگ ها و خط ها تجربه کنند. این کار درواقع باعث می شود که افراد بتوانند از چرخه معیوب افکار و هیجاناتی که روزانه تجربه می کنند خارج شوند.

یکی از مهمترین دست آورد های دودلینگ که هدف تمامی متدهای مراقبه هست، تجربه و لمس کردن لحظه حال می باشد، دودلینگ کمک می کند که از افکار و احساساتی که ما را درگیر گذشته و آینده می کند جدا شویم و چیزی که در این لحظه هست را لمس کنیم. از آنجایی که نتیجه نهایی دودلینگ مهم نیست و تنها خط خط هایی که در لحظه حال انجام می دهیم اهمیت دارد باعث آشتی بیشتر و بیشتر ما با لحظه خلق دودلینگ و تجربه مراقبه گون لحظه حال می شود. دودلینگ باعث می شود تا بجای "انجام دادن" به "بودن" در لحظه ای کنونی برسیم، اتفاقی که باعث می شود بتوانیم بین افکار و احساساتمان فضا باز کنیم و خودمان را در جایی که هستیم بهتر تجربه کنیم. دودلینگ به ما تجربه بیان خودمان در فضایی که هستیم را بدون استفاده از کلمات به ما می دهد (شارپه[1]، ۲۰۲۱).

کارول ادمونستون[2] نویسنده، سخنران، هنرمند و پیشگام در آموزش خلاقیت از طریق دودلینگ و نویسنده کتاب "قدرت شفابخش دودلینگ: درمان توجه آگاهی برای مقابله با استرس، ترس و چالش های زندگی" می باشد. او معتقد است کیفیت زندگی از طریق ایجاد ارتباط بین ذهن، بدن و روح است. ادمونستون می‌گوید: «هنر دودلینگ خودبه‌خودی در مورد رها کردن نیاز فرد برای کنترل نتیجه است، اگر ذهن خود را با ایده ها یا انتظارات خاصی پر کنید، فرصت کشف چیز جدیدی را که هرگز تصور نمی کردید از خود سلب می کنید. هر دودلینگ شکل منحصر به فرد خود را دارد آنها مانند دانه های برف منحصر به فرد هستند. همچنین دودلینگ یک تاکتیک هوشمندانه برای شروع جلسات طوفان فکری در محل کار است، زیرا زمانی را برای افراد فراهم می کند تا آرام شوند و ذهن خود را دوباره تنظیم کنند. ادمونستون می‌گوید: «تشویق کردن همه به دودل‌کردن قبل از جلسه راهی عالی برای حضور در لحظه است، که توانایی فرد را برای بهره‌گیری از خلاقیت ذاتی خود افزایش می‌دهد.».

در ادامه او می گوید مفهوم تمرکز حواس – نوعی مدیتیشن که شما را تشویق می‌کند بدون قضاوت یا تفسیر از آنچه احساس و حس می‌کنید آگاه باشید – می‌تواند به راحتی در دودلینگ گنجانده شود تا شما به حداکثر سود از زمان طراحی خود برسید. آنچه در ادامه می‌آید یک فرآیند سه مرحله‌ای است (شکل-۵) که ادمونستون ایجاد کرده و آن را «دودلینگ مقدس» می‌نامد تا به شما کمک کند به این حالت دگرگون‌کننده دسترسی پیدا کنید.

مرحله ی اول در مورد آماده سازی است. یک موقعیت راحت در صندلی خود پیدا کنید و لوازم دودلینگ را در نزدیکی خود داشته باشید. با بستن چشم ها و چند نفس عمیق شروع کنید (دم برای چهار شمارش، بازدم برای چهار شمارش)، با خود متعهد شویدکه در لحظه حاضر باشید، حتی در زمانی که بیرون شما شلوغ و پر از سرو صداست. بعد چشمان خود را باز کنید، خودکار یا مداد خود را بردارید، و در مدت زمان کوتاهی بدون برداشتن خودکار از روی کاغ ادامه دهید و اجازه دهید قلمتان به هر کجا که می‌خواهد برود، بدون نگرانی در مورد اینکه طرح شما چگونه خواهد بود. مرحله بعدی در مورد خلاقیت، آزادی و امکانات است. اکنون زمان آن است که دودلینگ خود را با امواج، نقطه ها، دایره ها، مربع ها، رنگ ها، یا هر چیزی که دوست دارید پر کنید. ببینید چه مسیرهایی باز می شود یا چه ایده های جدیدی در حین کار شما وارد بازی می شوند. مرحله آخر زمانی اتفاق میافتد که شما بفهمید دودلینگ شما تمام شده است و شما به بینش های جدید و قدردانی از خود رسیده اید.

شکل۵- روش سه مرحله ای دودلینگ مقدس از کارول ادمونستون

1Tanja Sharpe
2 Carol Edmonston

۶- نتیجه گیری

دودلینگ آرت نامی است که به خط خط های بی معنی اطلاق می شود ولی در عین حال تاثیرات درمانی فراوانی را به ارمغان می‌آورد. این مقاله یاداور می شود که می توان از جنبه های درمانی دودلینگ آرت برای افزایش خلاقیت و تمرکز و کاهش مشکلات روانشناختی نظیر اضطراب و افسردگی و حس بیشتر لحظه حال استفاده کرد. با رویکرد جدی تری نسبت به این بیانِ هنری می توان از آن در آموزش، کلینیک های درمانی و مراکز نگهداری از سالمندان و افراد با مشکلات خاص استفاده کرد. دودلینگ آرت که با ساده ترین ابزار و بدون هرگونه آموزش هنری قابل انجام است یکی از نیاز های جامعه پر شتاب امروزی است که افراد بتوانند در فرصتی کوتاه با خود بودن را تجربه کنند و احساسات و افکار خود را با فشار قلم بر روی کاغذ بیان کنند. لازمه این کار یاد آوری این بیان هنری ساده به افراد است که برای بیان احساسات خودشان نیاز نیست که حتما هنرمند باشند و هر فردی در هر شرایطی می تواند تنها با خط خطی کردن های ساده افکار و هیجانات خود را بیان کند.

توجه آگاهی یا مایندفولنس یکی از درمان های پر طرفدار روانشناختی این روزها محسوب می شود که دودلینگ آرت یکی از راههای ساده برای رسیدن به آن می باشد. یکی از شکایت های افراد در دنیای مدرن استرس، افسردگی و دور بودن از فضایی است که بتوانند خودشان را تجربه کنند، دودلینگ آرت یک ابزار بسیار ساده برای افراد در هر شرایطی است که برای دقایقی خود را در قالب خط خطی ها و تصاویر بیان کنند حتی زمانی که کار می کنند، به سخنرانی گوش می دهند و تلوزیون تماشا می کنند. انتشار هرچه بیشتر جنبه های مثبت دودلینگ باعث آشنایی بیشتر افراد جامعه با آن و ارتقاء عملکرد روانشناختی در سطحی گسترده می‌شود.

منابع

۱. افهمی، ر.، تدین، م.(۱۳۹۱). دودل به عنوان تصویر ذهنی و نقش آن در ادراک روانی. مجله ماه هنر، شماره ۱۶۹

2. Andrade, J. (2010). What does doodling do? Applied Cognitive Psychology, 24: 100–106. doi: 10.1002/acp.1561.
3. Aquino, V,B. (2013). The Effects of Doodling on The Academic and Artistic Learning of K-12 Students. Thesis for Master of Arts, The College of Art and Design, The University of the Arts.
4. Brown, Sunni. (2014). The Doodle Revolution: Unlock the Power to Think Differently; Penguin Group (USA) LLC, New York, USA.
5. Edmonston, Carol. (2020). The Healing Power of Doodling: Mindfulness Therapy to Deal with Stress, Fear & Life Challenges. Bindu Publications.
6. Gupta S. (2016). Doodling: The artistry of the roving metaphysical mind. J Mental Health Hum Behav ;21:16-9.
7. Simmons, M. (2016). Keep Calm and Doodle On: A Relationship between Doodling and Stress Reduction (Doctoral dissertation, Notre Dame de Namur University, 2015). Ann Arbor, MI: ProQuest LLC. doi:10010832
8. Sharpe, Tanja .(2021). Doodle your worries away: a CBT workout for Children. Jessica Kingsley publishers.
9. Maclay, W. S., Guttman, E., & Mayer-Gross, W. (1938). Spontaneous drawings as an approach to some problems of psychopathology. Proceedings of the Royal Society of Medicine, 31, 1337–1350.
10. Malchiodi, Cathy. (2014). Doodling Your Way to a More Mindful Life. Psychology today .https://www.psychologytoday.com/us/blog/arts-and-health/201401/doodling-your-way-more-mindful-life
11. Nash, C. (2021). Doodling as a Measure of Burnout in Healthcare Researchers. Cult Med Psychiatry 45, 565–598 https://doi.org/10.1007/s11013-020-09690-6
12. Husain, B & S. Adam, S. (2020). Implementation of Doodling Technique in Teaching Writing to the Slow Learners. Proceedings of the 3rd International Conference on Learning Innovation and Quality Education (ICLIQE 2019).

ISSN: 2538-6298

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۶ (پیاپی: ۳۸)، دی ۱۴۰۰، جلد دو

مطالعه تطبیقی نظریه تقلید در باب هنر از دیدگاه فلسفه غرب و فلاسفه ایرانی اسلامی

سمانه صفایی جلیسه[1]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۰۲
کد مقاله: ۶۵۵۱۷

چکیده

دستیابی به چیستی هنر، نیازمند بررسی نظریه‌های شکل گرفته، پیرامون تاریخ هنر است. تقلید، محاکات یا میمسیس، یکی از مهم‌ترین اصطلاحات بنیادی و کلیدی در فلسفه هنر می‌باشد. با بررسی تطبیقی مبانی فکری متفکران یونانی، افلاطون و ارسطو و فلاسفه ایرانی–اسلامی، فارابی و ابن‌سینا. در پی آن هستیم، نقش فلاسفه و میزان تأثیر این نظریه بر ماهیت هنر را دریابیم. روش تحقیق در این پژوهش توصیفی–تحلیلی و منابع، کتابخانه‌ای و اسنادی است. نتیجه‌گیری می‌شود تقلید صرف از محسوسات، عاری از هنر می‌باشد و تقلید به‌گونه‌ای که همراه با تشبیه، تمثیل، استعاره و تخیل فعال و نوعی فرایند خلق جدید باشد موجب، خوشایندی و لذت در انسان می‌شود و هنری به دست می‌دهد ماندگار و متعالی که در بررسی تطبیقی آراء متفکران غربی و ایرانی اسلامی به اثبات رسید.

واژگان کلیدی: فلاسفه غرب، فلاسفه ایرانی اسلامی، تقلید، میمسیس

۱- کارشناس ارشد دانشگاه پیام نور تهران شرق *mehranehsafaei@yahoo.com*

۱- مقدمه

مباحث پیرامون نظریه تقلید غالباً، مبنی بر دستگاه فکری و برداشت‌های درونی فلاسفه یونانی و ایرانی اسلامی از مقوله هنر و تقلید از طبیعت می‌باشد. با وجود تشابه‌های بسیاری که میان نگرش افلاطون و ارسطو با فارابی و ابن‌سینا یافته‌ایم. در جهت دهی به مفهوم هنر در این روند به تفاوت های اساسی بر میخوریم که نتیجه را دستخوش تغییر می کند. در میمسیس یونانی واز منظر افلاطون، هنر بیشتر جنبه تقلید صرف از طبیعت داشته است. افلاطون تمامی هنرها را در حکم تقلید و نسخه برداری از عالم محسوسات می داند؛ که یک نمونه عالی و مثالی آن در عالم مُثُل موجودیت دارد؛ اما آموزه ی ارسطو درباره میمسیس به مفهوم فعالیتی است که امری ژرف تر از نسخه برداری طبیعت است و هنر طبیعت را به کمال می رساند. ارسطو دخل و تصرف، فعالیت ذهن هنرمند، کارکرد های فردی، درونی و ژرف هنر را دراین امر دخیل می‌داند. فارابی معلم ثانی همانند ارسطو به تقلید محض اعتقادی ندارد و محاکات در هنر را امری تأثیر گذار در نفس آدمی می داند که با مفهوم تخیل فعال هنرمند در می آمیزد. شیخ الرییس ابن‌سینا با بسط مفهوم تخیل، محکات را مایه شگفتی، لذت و همچنین امری غریزی میداند که وجه تمایز او از انسان است؛ بنابراین هدف این است که با مطالعه ی چگونگی شکل گیری این نظریه، توسط فلاسفه قبل و بعد از قرون وسطی دریونان باستان و نقش اساسی فلاسفه ایرانی اسلامی در تکامل آن به چرایی و چگونگی این مسأله پرداخت که اصل چیستی هنر تحت تاثیر نظریه تقلید چه زمان به قداست و ماهیت اصلی خود نزدیک شده و چه زمان در بستر این تغییرات از آن ماهیت اصلی فاصله گرفته است؟

۲- پیشینه پژوهش

در راستای نظریه تقلید و محاکات، بلخاری بخی (۱۳۹۲) در مقاله ای تحت عنوان «نظریه هنر در فلسفه و حکمت اسلامی (لفظ و مفهوم میمسیس در ترجمه های متفکران مسلمان)» ضمن برشمردن چهار نظریه ذات گرا و مشهوری که در باب تبیین ماهیت هنر در تاریخ فلسفه هنر مطرح است؛ به نظریه میمسیس که مشهورترین و قدیمی ترین نظریه در تبیین ماهیت هنراست پرداخته. او پس از تبیین مبنای نفی هنر از سوی افلاطون به جایگاه این نظریه نزد ارسطو به ویژه در بوطیقا یا فن الشعر پرداخته است. دکتر سیدمهدی زرقانی(۱۳۹۰) در مقاله «تطور مفهوم محاکات در نوشتارهای فلسفی–اسلامی» به بررسی مفهوم محاکات، از طریق بررسی پدیدار شناسانه در نوشتار فلسفی حوزه اسلامی پرداخته است و به ترتیب به رساله های شعری فارابی، ابن‌سینا، بغدادی، ابن رشد، خواجه نصیر طوسی و حازم قرطاجنی پرداخته است. محور اصلی بحث در این مقاله محاکات شعری و قلمرو معنوی محاکات در شعر است. دکتر محمدطاهری (۱۳۸۸) در مقاله «نگاهی به سیر آراء و عقاید درباره نظریه محاکات» به طور اجمالی به مفهوم محکات در یونان باستان، قرون وسطی، رنسانس و عصر جدید پرداخته و این مفهوم را از منظر آرا فارابی، ابن‌سینا، ابن رشد، خواجه نصیر بررسی کرده است. علی اصغر قره باغی(۱۳۸۱) در مقاله «اندیشه تقلید و محاکات» ضمن بررسی دستگاه فکری افلاطون و ارسطو در باب تقلید، مفهوم تقلید و محاکات در یونان باستان را بررسی کرده است. علی منانی و پیراوی ونک (۱۳۹۷) با ارائه شرحی از «خاستگاه اصطلاح میمسیس و تامل در مشتقات آن» در برخی از متون یونانی، به منظور اینکه سرچشمه ی دو رویکرد متفاوت افلاطون و ارسطو را در قبال هنر نشان دهند، تصویری نسبتا جامع از این مفهوم به ویژه در آراء و آثار پیشاافلاطونی ترسیم کرده اند. نتایج بررسی های این پژوهش نشان داده که واژه های برساخته از ریشه ی «میم» و وجه اشتراک معنایی همه ی مشتقات این ریشه، همانا ایده ی «مطابقت» یا «برابری» است. به سخنی، کردار، یا افعال و اجراهایی که این واژه ها بر آنها دلالت می کنند، برابر یا معادلی در جهان عینی را به عنوان الگوی تقلید اختیار کرده است. شاهنده (۱۳۹۱) در مقاله «نقش محوری مفهوم «میمسیس» در نظریه زیباشناختی آدورنو» به طور موردی نظریه زیبایی شناسی آدورنو را بررسی کرده است آدورنو با واژگون ساختن معنا و کاربرد سنتی این اصطلاح، سعی کرده تا نیروی پویای میمسیس را، در عرصه هنر و به تبع آن در ابعاد مختلف زندگی، دوباره به جنبش درآورد تا از این طریق بتواند به نقد ساختارهای سلطه و سرکوب در عقلانیت مدرن و روشنگر بپردازد. بابک احمدی (۱۳۸۰) در کتاب حقیقت و زیبایی(درس های فلسفه هنر) درفصل دو، تحت عنوان دشواری های تعریف زیبایی، به طور مختصر به مبحث تقلید در کتاب ارسطو پرداخته است. علی رامین (۱۳۹۷) در کتاب نظریه های فلسفی و جامعه شناختی در هنر در بخش دوم تحت عنوان فلسفه هنر، به زیبایی شناسی افلاطون کتاب های دوم و سوم و دهم جمهوری افلاطون و ارسطو و فنشعر ارسطو و مفهوم تقلید در زیبایی شناسی ارسطو پرداخته است. سیروس شمیسا (۱۳۸۸) در کتاب نقدادبی، محاکات و تقلید را مبنای اصلی یک نوع نقد دانسته است تحت عنوان نقد محاکاتی. در این تحقیق ها، نظریه تقلید به طور جداگانه از منظر هر فیلسوف بررسی شده است و تاکنون تحقیقی به این شکل که به بررسی تقلید از منظر متفکران یونانی و تأثیر آن در هنر در مقابل آراء فلاسفه ایرانی –اسلامی بپردازد صورت نگرفته است؛ که در تحقیق پیش رو این مباحث بررسی می‌شود.

۳- میمسیس

یونانیان هنر را میمسیس[۱] می نامیدند؛ که به معنای حکایت کردن از چیزی و به طور عامیانه به معنای، تقلید است کهن‌ترین کاربرد واژۀ میمسیس در متون یونانی به قرن پنجم ق.م، اندکی پیش از افلاطون، بازمی‌گردد[۲]. واژۀ میمسیس، حتی پیش از افلاطون نیز در مفهوم «نسخه‌برداری از ظاهر» به کار می‌رفته است.[۳] بعضی از متفکران ریشه میمسیس را در آیین جست و جو می کنند.[۴] در مورد ریشه کلمه میمسیس نظرات متفاوتی وجود دارد اما وجه اشتراک تمام این نظرات غالباً در این است که ریشه این واژه نوعی بار دراماتیک دارد دراما یونانی باز می گردد. اصل «مطابقت» یا «برابری» در همه آنها تکرار شده. در سخنی (شعر) کردار یا اعمالی و اجراهایی(نمایش و تئاتر) که این واژه بر آنها دلالت می کند. میمسیس به معنای یک نوع انتقال مفهوم از طریق همین تقلید است؛ که با محاکات از رفتار و حرکات و آوا ها در آواز و موسیقی و رقص و نقاشی اتفاق می افتد. این اتفاق در هنر های تجسمی هم صادق است. تا نیمه اول قرن پنجم میمسیس در اختیار درامای یونانی و هنر دراماتیک بود اما بعد از آن از حوزه آیینی خارج شد و وارد بحث فلسفه شد. بعد از آن تقلید به بازآفرینی جهان خارج درآمد. دامنه ی تغییر این معنا چنان وسیع بود که سقراط در نامیدن نقاشی تحت عنوان «تقلید» تردید داشت و برای آن از «واژه هایی نزدیک به میمسیس»[۵] استفاده کرد. برای پیدا کردن معادل فارسی برای واژه میمسیس شاید بهترین گزینه «اجرا» یا اجرای نقش باشد که نزدیک به همان درامای یونان باستان است (اجرای ذهنی) ودر همه این ها میمسیس، همان نقش «انتقال معنی» را به خوبی حفظ می کند؛ اما اختلاف نظری که همیشه بر سر میمسیس وجود دارد، در چگونگی انتقال این معنی توسط آن است. برخی از آن به عنوان «بازنمایی»[۶] یاد می کنند. بازنمایاندن چیزی که از پیش وجود دارد برای بار دوم. در واقع میمسیس چهره های مختلف زیادی ونمی توان به راحتی مفهومی قطعی برای آن یافت. ژاک دریدا هم زمانی که می خواست از «مُردد»هایش[۷] نام ببرد از میمسیس سخن می گفت.

جدول ۱- تحولات نظریه تقلید از قرون وسطی تا قرن بیستم

تقلید در قرون وسطی	هنر طبیعت را تقلید میکند- وجود شمایل شکنان و مخالفت با تقلید – تقلید به جهان نامرئی از طرق نمادها اختصاص می یابد نه تقلید واقعیت.
تقلید در قرون وسطی	تقلید از طبیعت بهترین راه بیان و رسیدن به مفهوم زیبایی نفوذ نظریه تقلید در ایتالیا و آلمان در دوره باروک
تقلید در قرن هجدهم	بر مبتکرانه بودن و ملاک هایی مثل هنری و تخیلی و نیکو بودن تأکید شد در تقلید از طبیعت گزینش صورت گرفت – روی آوردن به تقلید آزادانه و از طریق انتخاب
رنسانس	بازگشت به تقلید از طبیعت به سبک یونان باستان موضوع تقلید صرفاً طبیعت نبود. مهم ترین اصل هنر، تقلید (در میانه قرن های ۱۵ تا ۱۸)
تقلید در قرن هجدهم نوزدهم	قرن نوزدهم بیشترین تأکید بر وفاداری به طبیعت تقلید معنایی تحقیرآمیز به خود گرفت و به چیزهای تقلبی و غیرقابل اعتماد اطلاق می شد
تقلید در قرن بیستم	تقلید به طور کلی کنار گذاشته شد و مبنا بر این شد که آنچه متعلق به هنر است همان چیزی است که طبیعت را به هیچ وجه تقلید نمی کند

۴- نظریه پیشاافلاطونی تقلید

پیش از افلاطون اولین کسی که در باب هنر سخن گفت، فیثاغورث بود (۵۰۰-۵۶۹ ق.م). نظریه مخصوص او در باب هنر درباره موسیقی است سپس همان نظر را به بقیه هنرها تعمیم داد. او هنر موسیقی را ناشی از بازنمایی و تقلید از حرکت و اجرام

۱- mimesis

۲- دموکریتوس در قطعه (DK154) آورده انسان ها قابلیت های یدی مثل بافندگی و خانه سازی و آواز را به مدد «میمسیس» حیوانات کسب می کنند. (Diels,1922:90) و هرودوت در کتاب «تواریخ» در قطعۀ ۳،۳۷ از واژه میمسیس در شباهت بصری استفاده کرده او از تمثالی از هفائستوس سخن می گوید که «میمسیس» یک «پیگمی» (مردمان کوتاه‌قد) است.

۳- کیولز هشت نمونه در متون پیشاافلاطونی آورده که در آنها هم‌خانواده‌های میمسیس دربارۀ ابژه‌های ایستا به کار رفته‌اند (Keuls,1978:9-10).

۴- از منظر کلر، میمسیس در ابتدا حالت دراماتیک داشته و یونانیان به آن «دراما» می گفتند. دراما ترکیبی از رقص وموسیقی و شعر است که رقص در میان آنها از مابقی مهم تر است او معنی میمسیس را به «اجرای نقش»، «نقش کسی را بازی‌کردن» و «ایفای نقش» نسبت می‌دهد. ریشه میمسیس در اعمال آیینی و راز آلود دیونوسوسی وجود داشته. نخستین معنای «میمسیس» توسط کاهنان برای اعمال آیینی چون حرکات موزون، موسیقی و آواز خوانی به کار برده شده. میمسیس از ریشه «میم» به معنی ادا در آوردن و تقلید در اصطلاح پانتومیم که نمایش لال بازی است هم دیده شده است. (Halliwel,2002:20)

5- ek-mimesis apo-mimesis

6- Representation

7- undecidable

آسمانی می دانست که با نظم موجود در ریاضی همانطور که در افلاک وجود دارد، در ارتباط است. دموکریت (۳۷۰-۴۶۰ ق.م) کسی بود که بعد از فیثاغورث برای اولین بار از واژه میمسیس در تقلید از طبیعت استفاده کرد. او کار بشر را محاکات طبیعت می دانست و معتقد بود انسان ها در همه چیز از حیوانات محاکات می کنند در نساجی از عنکبوت، در خانه سازی از پرستو و در آواز خوانی از هزار دستان. (Tatarkiewicz, 1973: 226). مفهومی که افلاطون وارسطو از تقلید ارائه دادند، در ابتدا توسط سقراط ابداع شد. سقراط تقلید را بازنمایی ظاهر اشیا می دانست و این تلقی را به نقاشی و مجسمه سازی تعمیم می داد؛ و در شرح مهارت های تقلید گرایانه روکسیس، نقاش یونانی می گفت: «خوشه انگور را چنان ماهرانه نقاشی میکرد که پرندگان برای خوردن آن دور تابلو جمع می شدند.»

۵- افلاطون

مفوم میمسیس را افلاطون از نظریه ی موسیقی قرن پنجم ق.م که احتمالاً از دامون بوده، برداشت کرده است افلاطون برای نخستین بار از تقلید در کتاب دهم جمهوری خود سخن گفت هم چنین در دفتر دوم وسوم و بیشتر دهم برای شرح فلسفه هنر به کرات از این واژه استفاده کرده و همه انواع هنر را بر مبنای تقلید شمرده است (Plato and Robin,1994: 595).

در دفتر دهم در جریان یکی از مباحثات، افلاطون در مبحث تقلید از یک تخت مثال آورده است او می گوید: چهار نوع تخت وجود دارد ایده یا مثال تخت، تخت ذهنی، تخت محسوس و تصویر تخت. مثال تخت در عالم مُثل۱ جای دارد که کلی، معقول، ثابت و جاویدان است. (افلاطون ۱۳۵۷: ۵۹۷). مرتبه بعد(دوم) مفهوم ذهنی تخت است یعنی تختی که نجار مفهومی از آن در ذهن خود دارد ودر ساخت تخت از آن الگو می گیرد او در این مرحله دارای معرفت استدلالی است. مرتبه سوم تخت محسوس و مادی است یعنی تختی که نجار آن را از چوب ساخته است این تخت برعکس تخت مثالی، شیئی است، محسوس، مادی، جزئی و فانی. مرتبه آخر یا چهارم تصویر یا سایه ی تخت است یعنی تصویری که نقاش آن را بر بوم می کشد به این ترتیب نقاش سه مرتبه از حقیقت دوراست زیرا او از تخت جزئی تقلید می کند (Grube, 1958:189). آن هم نه تمام تخت. بلکه فقط یک جنبه از آن را مثلا از روبه رو؛ که این تقلید نیازی به معرفت ندارد. افلاطون صریحاً می گوید: «هنرمند خوب اگر قرار است زیبایی بیافریند، باید نسبت به آنچه میافریند معرفت داشته باشد.» و بر همین اساس بیان می دارد که هنر نمی تواند ذات و حقیقت اصلی اشیا را نشان بدهد چرا که از به تصویر کشیدن آن نمونه مثالی عاجز است و تنها می تواند ظاهر اشیا را مجسم کند. (افلاطون،۱۳۵۳ ص ۵۰۵-۵۰۷) البته او این حکم را منحصر به نقاشی نمی داند و با اشاره به آثار هومر چون این گفتار در عمل کاربردی ندارد آن را مردود اعلام میکند (همان، ص ۵۰۹) وی بر این باور است شاعران چه در مورد قابلیت انسانی چه از مواردی دیگر سخن بگویند، قادر به بیان حقیقت نیستند و فقط شبح و سایه ای از اشیا به ما می نمایانند. افلاطون می گوید در مورد هر چیزی سه فن وجود دارد: یکی به کار بردن آن چیز است و موضوع فن دوم ساختن آن چیز است و فن سوم تقلید کردن از آن. (همان: ۵۱۳) افلاطون شاعرانی که از صحنه های نمایش تقلید می کردند و نمایشنامه نویس یا شاعر حماسی را مقلد محض می داند و می گوید در فن تقلید هیچگونه دانشی درباره موضوع تقلید وجود ندارد. از نظر او تراژدی و کمدی اشکال محض تقلید اند. (عبادیان،۱۳۸۴: ۱۰) و چون آن ها، خود از حقیقت دور اند با آن جزِ روح ما ارتباط میابند که از تفکر و خرد دورتر از اجزای دیگر است. هدف این ارتباط نه خوب است نه پیوندی با حقیقت دارد. پس افلاطون فن تقلید که خود پست فرومایه است را با جز پستِ روح ما پیوند می دهد. او شاعر □ مقلد را با نقاش برابر می داند زیرا او نیز از تجسم حقیقت نا توان است (افلاطون،۱۳۵۳: ۵۲۰) کسی که همه عمر را به فراگرفتن «دانش های خدایی» بگذراند و به هنرهای تقلیدی و دانش های غیر حقیقی بی اعتنا بماند به مفهوم «قابلیت»۲ که هسته اصلی فلسفه افلاطون است دست یافته (همان،۱۰). افلاطون بر اساس نظریه ی مُثل، تِخنه۳ ها را به دو گروه تقسیم می کند: (رامین،۱۳۹۷ ص ۲۳۷)

۱- واژه مُثُل، -واژه مُثُل، جمع «مثال» و برگرفته از کلمهٔ ایده است. افلاطون لفظ ایده و مُثُل را به معنای صور موجودات حقیقی و هستی‌های راستینی به کار برده است که موجودات عالمِ محسوسات، نمودها، سایه‌ها و انعکاسی از آن ها هستند. هر یک از موجودات جهان در نظر افلاطون، یک وجود مجرد عقلانی دارند که نمونه عالی این وجود مجرد همان «ایده» است. (رحمانی: ۱۳۸۹: ۲۶۲)

۲- قابلیت همان سلامت روح است که نتیجه هماهنگی کامل ایده، می باشد. نمونه ایده آل هر شی در بالاترین و عالی ترین رتبه ممکن قرار می گیرد بعد از آن اشیا محسوس و سپس سایه ها یا تصاویری که از آنها داریم در مرتبه نازل تری قرار می گیرد (بورمان، ۱۳۸۷: ۶۹)

۳- Techne ریشه یونانی هنر در آثار به جا مانده یونان باستان به معنای معنی فن، صنعت. در انگلیسی و فرانسه به معنای «تکنیک» و در عربی «فن» به عربی. «هنر» به فارسی؛ به معنی جدید. (رک: ریتر، یوآخیم؛ گروندر، کارلفرید و دیگران(۱۳۸۹) ص ۷۹-۸۲)

جدول ۲-تقسیم بندی مهارت های افلاطون بر اساس نظریه مُثُل

تخنه	مهارت های تولیدی *Productive craftsmanships*	اشیایی را می سازند یا کاری را انجام می دهند که با نمونه مثالی آن یک گام فاصله دارد(مانند نجاری، خیاطی، پزشکی، قضاوت و...)
	مهارت های تقلیدی *Imitative craftsmanships*	اشیایی را می سازند یا اعمالی را پدید می آورند که از مهارت هاتولیدی تقلید می کنند و نسخه ای از نسخه نوع اول اند. (مانند، هنر شعر، شعر نمایشی و حماسی، ژانرهای تراژدی و کمدی)

افلاطون درمحاکات شعر دو گونهٔ سبکی معرفی می کند(رامین،۱۳۹۷: ۲۳۴-۲۴۴) گونه های سبکی او در شعر را در زیر به صورت جدول آورده ایم:

جدول ۳- تقسیم بندی گونه های سبکی افلاطون در شعر، از وجه محاکاتی

گونه های سبکی افلاطون در شعر	روایت محض و مستقیم بدون محاکات	محاکات همراه با دخل و تصرف	ترکیب روایت محض همراه با محاکات
تراژدی		*	
کمدی		*	
اشعار مستانه سرایانه	*		
حماسه های هومر			*

۶- ارسطو

ارسطو صفت بارز آفرینش هنری را در فعالیتی از جانب شاعر وهنرمند می دید که به حکم مناسبتی که اثر هنری با مصالح خود دارد، برای آن حکم محاکات و تقلید قائل شده است (عبادیان،۱۳۷۹: ۱۰) در حالیکه افلاطون بیشتر نقش اجتماعی و اخلاقی هنر در جامعه را مد نظر قرار می داد و بر این اساس بر هنرمندان و شاعران سخت می گرفت. ارسطو به کارکردهای فردی، درونی و ژرف هنر فکر می کرد و آن ها را با واژه «کاتارسیس»[1] پیوند می داد. در آغاز کتاب «پوئتیک» ارسطو گفته است که تمامی هنرها در حکم تقلید اند، اما توضیح دیگری در این مورد نداده است. در فصل دوم آورده است: «کسانی که تقلید و محاکات می کنند کارشان توصیف افعال اشخاص است.»(ارسطو،۱۳۵۸: ۲۴) البته که مقصودش تقلید در گستره ی هنرهای نمایشی است ارسطو شرح می دهد که می توان کردار افراد را یا بهتر از آنچه به راستی هست شرح داد و یابدتر از آن. ارسطو درباره تئاتر هم می گوید در هنر نمایشی هم اعمال و کردار و رفتارات دقیقا به همان شکل که وجود دارد، روی صحنه نمی آید. بلکه در آنها تغییراتی ایجاد می‌شود، هنرمند با قصد و هدفی به آن ها جهت می دهد و همین تفاوت ها تراژدی را از کمدی جدا میکند زیرا در یکی مردم از آنچه در حقیقت هستند پست تر تصویر می شوند ودر دیگری بهتر و بالاتر. (همان ص ۲۶) در فصل ششم پوئتیک می خوانیم که تراژدی، شفقت و هراس را بر می انگیزاند تا سبب پالایش و تطهیر نفس انسان از این «عواطف و انفعالات گردد»(همان،۳۶-۳۷) پیداست که گوینده ی چنین نظری آنجا هم که حکم به کارایی و ناکارایی اثر هنری بدهد، باز فرمان اخراج هنرمندان از کشور را صادر نمی کند. از اینجا میتوان نتیجه گرفت که ارسطو در این بحث که افلاطون هنررا سبب بیداری جز پست روح می دانست مخالف است. ارسطو بر خلاف افلاطون لازمه ی تقلید را، تقلید از امر واقعی نمی دانست بلکه دخل و تصرف فعالیت ذهن را در آن دخیل می دانست اودر فصل چهارم پوئتیک خود، تقلید را یکی از دو علل پیدایش شعر وهنر نمایشی می داند و غریزه ای که در آدمی سبب تقلید خو به خودی می‌شود را مفید و سبب آگاهی دانسته است. ارسطو می گوید «در تقلید از اموری که به طور واقعی وجود ندارد اگر شاعر چیزی را تصویر کند که میخواهد در حقیقت آن چیز به آن شکل وجود داشته باشد، اما در حال حاضر وجود ندارد ایرادی بر آن شاعر وارد نیست»(همان،۱۱۱) اما در هر حال ارسطو بر خلاف افلاطون که ایده آرمانی را در خارج از عالم محسوسات جست و جو میکرد می گوید، زیبایی آرمانی در همین زندگی زمینی یافت می‌شود از همین روست که تقلید را امری بیهوده نمی داند چرا که در جست وجوی آرمان زمینی است. او می خواهد نشان دهد که هنر را هم باید در همین زندگی زمینی پیدا کرد و اگر به دنبال عنصر آرمانی و فراطبیعی باشیم این عنصر فراطبیعی از همین دیدگاه ما نسبت به امر زمینی حاصل میشود. (احمدی، ۱۳۸۰: ۶۶) ارسطو در شرح لفظ تخنه به ساحت سوم از سه ساحت حیات وجود انسانی یعنی «ساحت ابداع» رجوع می

۱- به معنی پالایش یا تطهیر، کاتارسیس نزد ارسطو به این معنا بود که هنر، روح وجهان آدمی را می پالاید، از بدی ها پاک میکند و اسباب تزکیه نفس را را فراهم می آورد. (احمدی،۱۳۸۰: ۶۴)

کند و «تخیل ابداعی» نیز با محاکات همراه است ارسطو نیز مفهموم میمسیس را از حوزه موسیقی[1] گرفته است. میمسیس که در آغاز با رقص و موسیقی توأم بود بعدها در مفهوم هنر گسترش پیدا کرد (عبادیان،۱۳۷۹: ۱۰-۱۱) آموزه ارسطو درباره میمسیس به مفهوم فعالیتی آمده است که حاصلش امری ژرف تر از واقعیت است. «پس باید هنر صورتگران تواناراسرمشق قرار داد، زیرا که ایشان طرح دقیق چهره اشخاص را چنان بر صفحه می آورند که با وجود همانندی و شباهت با اصل، زیباتر از آن است» (ارسطو،۱۳۳۷: ۱۱۴) وی بر این باور است که شاعر باید: «مانند چهره سازان استاد، تصویری شبیه اصل بسازد و در عین حال به آن زیبایی ببخشد.»(ارسطو،۱۳۴۹ بند ۱۴۵۴) او دراین باره سخنی از سوفوکلس می آورد: «من آدمیان را چنان که باید باشند نشان می دهم.» (گمپرتس،۱۳۷۵: ۱۶۵۸) ارسطو این اصل را در مورد هنرهای دیگر مثل تراژدی و حماسه و کمدی هم قبول داشت و معتقد بود شاعر با اینکه کردار و رفتار بشر را از نو می آفریند اما کار او با یک مورخ و تاریخ دان متفاوت است چرا که شاعر در کار خود همان شرح ماوقع را نمی آورد بلکه دست به ابداعی جدید می زند و روایت خود را به‌گونه‌ای متفاوت عرضه می کند (ارسطو ۱۳۳۷: ۸۳) اما نظر ارسطو در باب ماهیت ادبیات هم همان نظر افلاطون بود یعنی همانطور که گفته شد او علت مادی شعر را محاکات می دانست، منتهی مثل افلاطون این کپی برداری را عبث وبیهوده نمی دانست. ارسطو استدلال می کند دامنه تخیل و تصرف هنرمند به قدری گسترده است که او می تواند در ذهن و به کمک قدرت تخیل خود موجودی جدید خلق کند که تا به حال وجود نداشته است؛ مانند دندان غول یا مرغ آمین یا شب جاودانی یا احساسات و امپرسیون هایی را انتزاع کند که تجربه خاص هنرمند است (شمیسا ۱۳۸۸: ۶۸) ارسطو معتقد به وجود غریزه تقلید در آدمی است. ارسطو می گوید تقلید از جمله استعداد های طبیعی و عنصر سازنده ماهیت انسانی، انگیزه فعالیت و علت رضایت و خرسندی انسان است. بسیاری چیزها را از راه تقلید می آموزیم و می سازیم و به همین دلیل است که ارسطو معتقد است ما از هنر لذت می بریم. شاید بهترین سخنی که بتوان درباره تقلید از منظر ارسطو گفت این است که همچون فرایند ی طبیعی، فراورده هایی را با ساختارهایی درک شدنی، برای رسیدن به غایتی معین، می آفرینند. (همان ۲۵۳) ارسطو می گوید: حماسه و تراژدی، کمدی و مستانه سرایی و بخش عمده ای از موسیقی نی و چنگ همه در وجه کلی، انواع میمسیس (تقلید/محاکات/بازنمایی) اند؛ اما از سه لحاظ از یکدیگر متفاوت اند: رسانه یا واسطه هنری- موضوع بازنمایی - شیوه بازنمایی

جدول ٤- مقایسه تطبیقی نظریه تقلید از منظر افلاطون و ارسطو(وجه اشتراک)

وجه اشتراک
افلاطون و ارسطو
هر دو مفهوم میمسیس را از نظریه موسیقی قرن ۵ اخذ کردند همه انواع هنر را بر مبنای تقلید شمرده اند در این عقیده که هنر دارای ماهیت تقلیدی است متفق القول اند

جدول ٥- مقایسه تطبیقی نظریه تقلید از منظر افلاطون و ارسطو(وجه افتراق)

وجه افتراق	
افلاطون	ارسطو
هنر نمی تواند ذات و حقیقت اشیا را نشان دهد	هنر قابلیت دسترسی به حقیقت را دارد
تقلید در رسیدن به حقیقت ناتوان است	تقلید در هنر باعث پیدایش هنر می‌شود
تقلید در معنای بازنمایی محض	تقلید به معنای بازنمایی محض نیست
هنر تولیدی است مبتنی بر تقلید	هنر تولیدی است مبتنی ببر خلاقیت، دانش و آگاهی
در تقلید روی سخن با جز پست و زبون روح است	هنر سبب پالایش (کاتارسیس) و تطهیر نفس است
نقش اجتماعی و اخلاقی هنر در جامعه حائز اهمیت است	کارکردهای درونی، فردی و ژرف هنر مد نظر است
لازمه تقلید، تقلید از امر واقع است	تصرف، خلاقیت و فعالیت ذهن در تقلید دخیل است

۱- واژه میمسیس اولین بار در ستایش وتجلیل آپولون درسرودی ازهومر به کاربرده شده، در آنجا میمسیس درمعنای رقص و آواز دسته جمعی دلیاد ها به کار رفته است.

۷- محاکات از دید فلاسفه اسلامی

ابوبشرمتی (۳۲۹ ه.ق) مترجم آثار یونانیان مخصوصاً ارسطو، از سریانی به عربی بود. او در ترجمه بوطیقای ارسطو، میمسیس را به واژه «محاکات»[1] بر گرداند. محاکات از نظر فیلسوفان اسلامی برگفته از اندیشه افلاطون و ارسطو است اما با آن مطابقت کامل ندارد شاید بهتر باشد که بگوییم میمسیس یونانی با محاکات اسلامی تفاوت دارد با اینکه هردو بر اصل تقلید اطلاق می‌شود. ابن‌سینا تعلیم و تعلّم راهم قسمتی از محاکات میداند (ابن‌سینا، ۱۳۶۳: ص ۱۵۳) خواجه طوسی هم محاکات را امری در درون نفس و هم تعلم میدانست[2] (طوسی، ۱۳۷۶: ص ۵۹۱)

جدول ٦-تقسیم بندی انواع محاکات از منظرخواجه نصیر الدین طوسی

قلمرو معنوی محاکات	رفتارهای غریزی و غیر آگاهانه حیوانات	محاکات طبعی
	رفتارهای آگاهانه و از روی عادت آدمیان	محاکات عادتی
	کنش های از روی صناعت هنرمندان	محاکات صناعتی

در جهان اسلام، بیشتر از همه تعالیم بوطیقای ارسطو مورد استفاده قرار گرفت در دوران عباسیان با شکل گیری نهضت ترجمه (سده ۲ هجری) با ترجمه آثار یونانی به زبان عربی در دوره مأمون، خلیفه عباسی بحث میمسیس یونانی با عنوان محاکات وارد فلسفه اسلامی شد. ابوبشر متی (۲۵۴-۳۲۴ ه) نخستین کسی است که به عنوان فیلسوف و مترجم اسلامی برای اصطلاح میمسیس در آثار خود واژه محاکات را به کار برد (زرین کوب،۱۳۸۲: ۱۵۱) مدت ها قبل تر فلاسفه اسلامی محاکات را به مفهوم بازنمایی به کار می برند نه به معنای تقلید منفعل. فرایند اسلامی شدن میمسیس یونانی وجوه متفاوتی به آن افزود که و ابعادی برایش ایجاد کرد که در نوشتارهای ارسطو و شارحان قدیمی آثارش دیده نمی شود. این اصطلاح در نصوص فلسفی با هنرها، صورتهای بلاغی، کارکردهای ذهن و گفتمان فلسفی پیوند خورده و مفهومش برآمده از دل همهٔ این دانش هاست فن شعر جایگاه اصلی‌ای است که فیلسوفان مسلمان نظریه محاکات را در آن بررسی کرده اند.

جدول ۷- مقایسه تطبیقی محاکات اسلامی با میمسیس یونانی

محاکات اسلامی	میمسیس یونانی
بیشترین تجلی تقلید در فن خطابه، شعر و سخن وری	بیشترین تجلی تقلید، در درام و نمایش
محاکات همراه با تعلیم و تعلم (ابن‌سینا) دارای دو بعد فطری و اکتسابی علمی حصولی (خواجه نصیر)	محاکات فاقد بعد اکتسابی است بعد فطری، همان مفهوم الهام ارسطو است
وجه تمایز هنر ها در محاکات به وسیله کردار و گفتار است (فارابی)	وجه تمایز هنرها در تقلید به وسیله ابزار، موضوع یا شیوه تقلید است (ارسطو)

۱- محاکات از ریشه حکی است، یعنی حکایت کردن از امری آن را بازنمودن به نحوی که ذهن متوجه اصل شود مثل ومانند چیزی را آوردن؛ یعنی علمی که با تقلید حاصل می شود (علم حصولی) صور ذهنی ما حاکی هستند یعنی کسی که حکایت میکند، محکی، یعنی چیزی که محاکات از روی آنها اتفاق می افتد.

۲- سبب محاکات یا طبع بود، چنان که در بعضی حیوانات که محاکات اوازی کنند مانند طوطی یا محاکات شمایلی مانند میمون و یا بر حسب عادت بود یا صناعتت بود که شعر و تصویر کردن و انواع ان را از این دست میداند. (طوسی ۱۳۵۵: ۵۹۱ ارسطو،۱۹۶۷: ۳۶ و قنائی ۱۹۶۷: ۳۷ و ابن سینا ۱۴۰۵: ۳۷/۴ و قرطاجنی ۱۹۶۶: ۱۱۷ و ابن رشد ۱۹۸۶: ۶۴)

۸- محاکات در هنرها

برای درک کلیت موضوع وجوه تمایز در انواع محاکات به نمودار زیر توجه کنید

جدول ۸- وجه تمایز انواع محاکات از منظر اسلامی

<table>
<tr><td rowspan="6">وجوه تمایز انواع محاکات</td><td colspan="4">۱- آموزشی (در تعلیم و تعلم)</td></tr>
<tr><td colspan="4">۲- طبعی(به وسیله غریزه در حیوانات)</td></tr>
<tr><td colspan="4">۳- عادتی (به وسیله عموم مردم در انواع هنر)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">۴-صناعتی (در انواع هنر)</td><td colspan="3">۱-در اصوات تألیفی (به کمک لحن)
۲-در رقص (به کمک ایقاع و ایقاع بدون لحن)
۳-در آلات موسیقی (به کمک لحن، وزن، ایقاع و با احتمال حذف ایقاع)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">۴-در کلام</td><td>۱-در شعر</td><td>به کمک لحن، وزن، کلام با احتمال حذف لحن</td><td>به واسطه معنا، سبک، لفظ، نظم، وزن (از منظر قرطاجنی)</td></tr>
<tr><td>۲-در نثر</td><td>به کمک کلام خیال انگیز همراه با لحن</td><td>به کمک کلام خیال انگیز فاقد لحن</td></tr>
</table>

وجه مشترک همهٔ هنرها در اشتمالشان بر محاکات «صناعتی» است (ابن‌سینا،۱۴۰۵: ۳۲/۴ وابن رشد ۱۹۸۶: ۵۷/۸ و طوسی ۱۳۵۵: ۵۹۱-۲) در تقسیم بندی زیر که قلمرو معنوی محاکات را تا آن سوی رفتار انسانی بسط می دهد وجه اشتراک فلاسفه در هدف از محاکات آمده است.

جدول ۹- وجه اشتراک فلاسفه در جهت انواع محاکات

	محاکات تحسینی	محاکات تقبیحی	مطابقه یا تشبیه صرف	محاکات صناعتی	محاکات در حیوانات
افلاطون			*	*	*
ارسطو	*	*		*	*
فارابی	*	*		*	
بوعلی	*	*	*	*	*
خواجه نصیر	*	*		*	۸

مفاهیم بوطیقایی با گذر از دل منابع اسلامی دچار دگرگونی و تحول شده که ما از این تحول به «دگردیسی بوطیقا»[۱] تعبیر میکنیم. در ترجمه فی الشعر قنائی همه جا محاکات و تشبیه به صورت مترادف به کار رفته اند. تمام مثال هایی که فارابی، ابن‌سینا، خواجه نصیر و ابن رشد، برای محاکات آورده اند، از خانواده تشبیه است. به علاوه که نوع سوم تقسیم بندی محاکات بوعلی، «تشبیه صرف» است. در منابع فلسفی، محاکات همیشه مترادف با تشبیه نیست، بلکه گاه به مفهوم کلّی تر تخییل به کار رفته است؛ ابن سینا محاکیات را کنار تخییلات یا تخییل نشاندهاست (ابن سینا،۱۴۰۵: ۲۵/۴) یا فعل «یخیّل» را با «یحاکی» به صورت معطوف به کار می برد ابن‌سینا می گوید: «مخیّلات مقدماتی هستند که نه به قصد محقق کردن تصدیق، بلکه در جهت خیال انگیز کردن کلام و بر سبیل محاکات به کار میروند.»(ابن‌سینا،۱۹۸۳: ۶۴) به طور کلی مفهوم محاکات/تشبیه در نظر فارابی برابر است با مفهوم محاکات / تخییل در نظر ابن‌سینا.

۹- آراء فارابی

فارابی محاکات را این گونه تعریف می‌کند: «محاکات به گفتار آن است که گفتار شخص، اموری را گرد آورد که آنچه را که شعر درباره آن است، محاکات کنند». فارابی دوباره همین معنا را ذکر می‌کند: «گفتار را دالّ بر اموری قرار دهد که آن شیء را محاکات می‌کنند.»

«محاکات گردآوری و نظم دادن به صوری است خیالی با هدف محاکات کردن از آنچه شعر برای آن نظم یافته است»[۲]

او در شرح گفتارهای شعری می گوید گفتار شعری از کلمه ها و وزن هایی حاصل می‌شود که در بازنمایی امری، آن را یا بهتر از آنچه هست نشان می دهد یا بدتر و به سبب همین ویژگی در شنونده حالتی خاص ایجاد میکند مثل حالت شعف، غم، شادمانی.

۱- مفهوم این اصطلاح در منابع حوزهٔ اسلامی در ارتباط با شعر تعلیمی القایی، شعرهای روایی و تغزّلی بازتعریف شد. مبنای تقسیم بندی ها در حوزهٔ اسلامی تحت تأثیر مطالعات بلاغی جمال شناسانهٔ تدوین کنندگان بوطیقا، قرار گرفت، حال آنکه وجه غالب رویکرد یونانیان این گونه نیست. قرطاجنی در مبحث محاکات، ضمن تلفیق بوطیقای یونانی با بلاغت اسلامی، اولی را سایه نشین دومی کرد.

۲- التخییل ههنا مثل العلم فی البرهان و الظن فی الجدل و الاقناع فی الخطابهٔ

این همان نظریه ارسطو بود که درباره تراژدی بیان می داشت (ارسطو،۱۳۵۸؛۲۶) درشعر برای توصیف زیبایی و زشتی و شکوهمندی یا خواری به کار گیری این امر مهم است (فارابی،۱۳۸۱: ۶۵) فارابی می گوید هنگام شنیدن شعری غم انگیز چنان تخیلی در ما ایجاد می‌شود که گویی همان لحظه به طور واقعی به آن چیز غم انگیز نگاه کرده ایم یا آن امر ناراحت کننده برای ما اتفاق افتاده است و بر نفس ما تاثیر می گذارد در نتیجه نفس ما از آن می رمد و و دوری میکند حال آن که آن چیز حقیقتاً وجودندارد. وی در مورد استعمال سخنان شعری، به تخیل معتقد است و می گوید آن که به استعمال سخنان شعری می پردازد بدون آن که خود شعری بودن آن ها را دریابد، در مورد اعتقادهای خود بر اساس تخیل عمل کرده است(همان،۷۲) فارابی، در موسیقی الکبیر خود، قائده ای را ذکر می کند که میتوان آن را مقدمه ورود به دایره گفتمان بوطیقایی–اسلامی دانست. او موضوعات کلام شاعرانه را شامل جمیع ممکن الوجود هایی می داندکه در جهان انسان جای میگیرد. (فارابی ۱۹۶۷: ۱۱۸۳) پس لازم است موضوع محاکات شعری در حدود موجود یا ممکن الوجودها باشد تا به اقناع شعری نزدیکتر شود(ابن‌سینا،۱۴۰۵: ۵۵/۴) ابن‌سینا در شفا می گوید: «محاکات به وسیلهٔ چیزی که ممکن نیست یا تحریف در موجود، به گونه ای که از حیثیت وجودی اش خارج شود، از خطاهای شش گانهٔ شاعران است.»(همان ۷۲) «شعر باید حالتها و کردارهای ارادی را محاکات کند.» ایدهٔ مذکور با عبور از ذهن و زبان فارابی جایگاه خودش را به عنوان یکی از مبانی بوطیقا تثبیت کرد. افعال ارادی موضوعات خاص کلام شاعرانه هستند (فارابی ۱۹۶۷: ۱۱۸۳) فارابی به طورضمنی چهار هدف کارکردی برای محاکات تعریف می کند: «برخی سخنان شاعرانه حسنی را در مورد پدیده ای به تخیل در می آورند و برخی قبحی را... هدف از کلامِ خیال انگیز محاکاتی این است که مخاطب را به انجام امور مطلوبی یا پرهیز از امر نکوهیده ای ترغیب نماید.» (فارابی: ۵۰۲/۳/۱۴۰۸:۱). به طور خلاصه ویژگی اصلی محاکات در نظر فلاسفه اسلامی چنین چیزی خواهد بود: «شعر باید کردارها و حالتهای ارادی را، که نمایندهٔ باورها و اخلاق هستند، با استفاده از پدیدارهای موجود یا ممکن الوجود و با زبانی اثرگذار و خیال انگیز محاکات کند؛ محاکاتی که مبتنی بر تقبیح امور ناپسند و تحسین امور پسندیده باشد و بتواند به رفتارها، حالت ها و باورهای مخاطبان جهت اخلاقی بدهد.» همه مراتب محاکات فارابی، از فعالیت های قوای خیالی مأخوذ است. فارابی قوه تخیل را برخوردار از سه گونه توانایی می داند(فارابی، ۲۰۰۳: ۸۴–۹۵–۱۰۳–۱۰۴)

جدول ۱۰– تقسیم بندی فارابی، توانایی قوه تخیل در محاکات

قوه تخیل	حفظ صور محسوسات
	تجزیه و ترکیب صور محسوسات
	تصویر سازی و محاکات به وسیله صور حسی

جدول ۱۱– تقسیم بندی انواع محاکات از منظر فارابی

محاکات فارابی	محاکات قولی(نتیجه بیان یک مطلب)	۱– محاکات مستقیم از اصوات (مانند تقلید از طبیعت)
		۲– ترکیب خاص از کلمات به علاوه احساسات (مانند شاعری)
	محاکات عملی (حاصل انجام یک عمل)	۱– بازنمایی یک شکل اصلی (مانند ساختن تندیس که بازنمایی پیکر انسان است)
		۲– عمل کردن شبیه به ضخص دیگر (مانند تقلید در نمایش)

۱۰– ابن‌سینا

ابن‌سینا در بررسی محاکات، شعر یونانی و شعر عربی را مورد تطبیق ومقارنه قرار داده است:

جدول ۱۲– تطبیق محاکات در شعر یونانی با شعر عربی از منظر ابن‌سینا

محاکات در شعر یونانی	محاکات در شعر عرب
محاکات احوال و افعال	محاکات ذوات
محاکات با هدف تحسین و تقبیح	محاکات برای به شگفتی درآوردن و لذت
به محاکات حیوانات نمی پردازد	پرداختن به محاکات حیوانات

علاوه بر محاکات یونانی و عربی استشهاد او به پاره‌ای از نمونه‌های آشنا در فرهنگ ایرانی، به خوبی آشکار است، از جمله نام بردن از کلیله و دمنه ضمن بحث در بارهٔ جایگاه وزن و از تصویرگری مانی در بحث از محاکات یاد می کند. (ابن‌سینا،۱۳۸۶: ۳۵–۵۴) (Leiden,1979.p273-272)

۱۰-۱- بحث تخیل در محاکات ابن‌سینا

در بحث محاکات قوه متخیله جایگاهی متفاوت، در نزد شیخ الرییس دارد. ابن‌سینا می گوید قوه متخیله حتی در خواب هم در حال محاکات است همچنین در مورد حالت های مزاجی بدن، قوه متخیله میتواند با ساختن تصاویر ذهنی حالت های بدن را محاکات کند[1] ابن‌سینا اجتماعات بشر را از نظر عقلی مانند کودکی میداند که با محاکات تعلیم میبیند و می آموزد محاکات بر احساسات و اذهان مردم به شدت تاثیر میگذارد وجه ذاتی محاکات از دیدگاه ابن‌سینا، تخیل است؛ که با شعر هم در ارتباط است. (ابن‌سینا،۱۳۸۶، ۱۶۸) کلام خیال انگیز و مخیل را کلامی داند که در نفس آدمی تاثیر گذار است طوری که نفس گاهی کلام مخیل را بدون تأمل می پذیرد و فرقی ندارد که کلام مخیل صادق باشد یا کاذب در هر دو صورت سبب تحریک نفس می‌شود. (ابن‌سینا،۱۳۶۳: ۲۴-۲۵)

۱۰-۲- مباحثات محکات در فن شعر ابن‌سینا

بوعلی در مباحث شعر شفا محاکات را به این ترتیب تعریف کرده است: «و المحاکات هی ایراد مثل الشیءو لیس هو هو»(ابن‌سینا، ۱۴۲۸ ه،۳۲). در توضیح این سخن باید گفت که پیش فرض تئوری محاکات، تمایز دادن یک ابژه (شیء) به مثابه فرم نمایش داده شده از ابژه اصلی است. فرم نمایش داده شده مرتبط با ابژه اصلی است و آن را بازمی نمایاند. مثالی که ابن‌سینا در این باره مطرح کرده است اثری نقاشی از یک حیوان طبیعی است وقتی به آن نقاشی نگاه می کنیم در واقع دو چیز مورد توجه قرار می گیرد. یکی نقاشی و دیگری آن چیزی که این نقاشی، محاکاتی از آن است. نقاشی یک چیز است و آن چه این نقاشی محاکاتی از آن است یک چیز دیگر. ابن‌سینا امر مورد محاکات را براساس آن که توسط چه کسانی مطرح می‌شود متفاوت می داند مانند همان مقایسه ای که او میان هنر شاعری یونان و اعراب انجام داده است. بر خلاف افلاطون که قائل به تقلید محض بود ابن‌سینا می گوید محاکات باید سخن آوردن از مثل باشد چراکه سخن از آوردن از مثل، مثل معنایی گسترده دارد. به ویژه تأکید بر نبود یکسانی و وحدت بین مثل و مُمَثَّل با قید «و لیس هو هو» بر این تمایز می‌افزاید. ابن‌سینا به این نکته نیز آگاه است که بین صورت محاکات گرو شیء محاکات‌شده، تمایز وجودی برقرار است. اگر این تمایز نباشد، اساساً محاکاتی صورت نمی‌گیرد. پس این تمایز نیز فهم ما در این که محاکات لزوماً تقلید نباشد، یاری می‌رساند. هرچند نمی‌توان انکار کرد که وی گاه محاکات را به تقلید هم معنا کرده است. (ابن‌سینا،۱۳۶۳: ۲۵) محاکات شعری برای بر انگیختن خیال بر سه اساس استوار است (ابن‌سینا،۱۳۶۳: ۳۱)

جدول ۱۳-تقسیم بندی محاکات شعری ابن‌سینا

به وسیله آهنگ	آهنگ در شعر در نفس تأثیر می گذارد
به وسیله لفظ	لفظ درشعر محاکات کننده و مخیل است
به وسیله وزن	وزن شعری در نفس تأثیر گذار است بعضی از آن ها برانگیزاننده اضطراب اند یا آرامش

از آنچه درباره شعر و محاکات و تخیل در شعر گفته شد بر می آید که رساله فن الشعر ابن‌سینا صرفاً ترجمه ای از بوطیقای ارسطو نیست.

۱۱- محکات در نقاشی

ابن سینا محکات در نقاشی را به معنی تقلید کردن از روی یک شی نمی دانست او معتقد بود محاکات در نقاشی ممکن است بدتر یا بهتر از آن شکل باشد؛ و این نکته به همان تعریف ابن‌سینا از محاکات بر می گردد که می گفت «محاکات آوردن چیزی مثل چیزدیگری است، اماخودآن چیزنیست»(ابن‌سینا،۱۳۸۶: ۳۲) در علم منطق به به دو چیز «مثل هم» می گویند که در حقیقتی واحد اشتراک داشته باشد و اشتراک آنها در آن حقیقت لحاظ شده باشد. (مظفری ۱۳۸۸: ۴۹)؛ بنابراین در نقاشی همین که آن وجه اشتراک بین مدل و تصویر لحاظ شده باشد کفایت میکند. او بر آن است که نفس انسان به مدد این قوه می تواند در صور ذخیره شده درقوۀخیال دخل وتصرف کند، به این نحو که صورتی را تجزیه یا صورتی راباصورت دیگری ترکیب کندودرنتیجه صورت جدیدی بیافریند. ابن سینا برای توصیف قوۀ متخیله در دانشنامۀ علائی ازهمین تصویرسازی ذهنی سخن میگوید.»[2] نقاش می تواند امر ممتنع الوجود را که در حال حاضر وجود ندارد موضوع کار خود قرار دهد. (ابن‌سینا،۱۳۸۶: ۷۱). ابن‌سینا بین شعر و نقاشب

۱- شیخ الرئیس تأکید دارد که مردم تحت تأثیرتخیل قرار دارند: «الناس اطوع للتخیل منهم للتصدیق»(ابن سینا،۱۴۲۸، ج ۴،۲۴) و در برهان شفا میگوید: «اکثر عوام الناس اطوع للتخیلمنهم للتصدیق»(همان، ج ۳، ص ۶۳)

۲- قوت متخیله آن است که صورت های مصوره را به یکدیگر پیوند بزند و هر یک را از هم جدا کند، چنان که صورت کنند دو مردم و یا نیم پیل را اند خیال. واین قوت همیشه کارکند به ترکیب وتفصیل وبه آوردن مانندۀ چیزی وضد چیزی که هرگه که اندر چیزی نگری، وی خیالی دیگر آرد واین طبع وی است. (ابن سینا،۱۳۸۳: ۹۷)

پیوند عمیقی برقرار می کرد با توجه به تعریفی که او از شعر داشت[1]، مهمترین خصوصیت شعر را در استفاده از تخیل می دانست. در نقاشی نیز هنر مند با به تصویر کشیدن آنچه در خیال خود می پرورد، مخاطب را به تخیل دعوت میکند. شاعر هم با کلام شعری خود بر متخیله ما اثر می گذارد. او از این جهت که هر دو آنها محاکات میکنند کار شاعر را شبیه کار نقاش می داند. (یوسف ثانی،۱۳۹۶: ۱۳۹) ابن‌سینا، بر آن است که کارشاعر باید چونان کنش نقاش باشد. نقاش هر پدیده ای حتی تنبلی وخشم را بر اساس اقتضائات خاص خود ش به تصویر میکشد. نیزشاعرباید‌خلق وخو هارامحاکات کند، چنانکه هومر به خوی های نیک اخیلوس میپرداخت. شایسته است چنین کاری باحفظ طبیعت شعری واحساس شاعرانه انجام گیرد. گاهی محاکات کننده ها ازروش بایسته، درست، وپسندیده درمحاکات دور می‌افتند(زرقانی ۱۳۹۳: ۱۰۱)

۱۲- مفهوم لذت در محاکات

ابن‌سینا مانند ارسطو محاکات را سبب ایجاد لذت می دانست و محاکات صور منقوش را «لذیذ» (ابن سینا ۱۴۰۵:۸) و «مفرح» (ابن سینا ۱۳۸۶:۴۸) توصیف می کند. این لذت از محکات تنها منحصر به بزرگسالان نیست بلکه انسان ها از دوره کودکی چنین لذتی را احساس میکنند(همان: ۳۷) ابن سینا لذت ناشی از محاکات را وجه تمایز انسان ها و حیوانات میداند (ابن سینا ۱۳۹۴:۲۱) او چون نقاشی را از نوع محاکات می دانست و محاکات را باعث لذت. پس نقاشی هم بر این اساس عملی کاری لذت بخش تلقی میشد. اومیل به محاکات رادرانسان غریزی میداند (ابن سینا ۱۴۰۵ ق:۸)

شیخ الرییس در همه مواضع خود هنگام سخن گفتن از محاکات «تعجیب و تخییل» را به کار برده. او آخرین بخش از کتاب شفا (بخش ریاضیات) در «جوامع علم الموسیقی» که مهم ترین نوشته موجود وی پیرامون موسیقی به است، لذت ناشی از موسیقی و نیز لذت حاصل ازمحاکات را تحلیل کرده است(ابن‌سینا،۱۴۰۵: ۸-۴) در منظر او، صدق منطقی جایگاهی در محاکات ندارد عقیده ای که بعدها در هنر مدرن به کار گرفته شد مانند آثار فرمالیسم ها، نقاشان امپرسیونیت و کوبیست و آبستره که آثاری مطابق واقعیت خلق نمی کردند. (ابن‌سینا: ۱۳۸۶: ۷۱) او در مورد نقاشی موسیقی وشعر بر این عقیده است که این هنرها تاثیر بالایی بر نفس انسان داردند و به‌گونه‌ای مردم راسحرمیکنند وحال آنان رادگرگون میکنند، به گونه ای که ازتأثیرآنهاراه فراری نیست. البته این تأثیر سحر گونه رامانند افلاطون، قبیح و ناپسند نمی‌داند. (ابن‌سینا، ۱۹۵۳: ۲۰۹) بنابراین از آن چه گفته شد در می یابیم ابن‌سینا نقاشی را برخلاف افلاطون، تقلید و محاکات محض نمی داند و نظر او درباره بازنمایی ابداعی متأثر از ارسطو است، هنرمند می تواند با قوه متخیله خود در محاکات دخل و تصرف کند و آثاری خلق کند که هیچ الگو مثالی در عالم مادی ندارد. او علاوه بر صورت ظاهری به محاکات از حالات درونی و معنوی افراد هم معتقد است. او این خیال انگیزی و تصرف را هم در شعر و هم در نقاشی مشترک میداند.

۱۳- نتیجه‌گیری

افلاطون تقلید صرف از طبیعت را در دستیابی به حقیقت ناتوان می دانست. برای یونانیان آن زمان، تصور این که انسان بتواند واقعیت تازه ای را بیافریند ممکن نبود، فرآورده های انسانی باید همیشه به چیزی ارجاع می کردند. بحث ما بر سر همین مسئله جهان محسوسات و در تقابل با آن، مفهوم «تخیل فعال» است که توسط اندیشمندان ایرانی اسلامی مطرح شد. فارابی مفهوم عقل سلیم ارسطو را کنار گذاشت ومفهوم تخیل را به جای آن نهاد. او پیوسته محاکات را با تشبیه همراه می کرد شیخ الرییس، محاکیات را کنار تخیل یا تخیلیات نشاند و دامنه محاکات را چنان گسترش داد که نه تنها تشبیه بلکه دیگر تمهیدات آن(استعاره، مجاز، تمثیل و...) هم درون آن جای گرفت. به بیان دیگر محاکات اسلامی با هم نشین کردن تشبیه و تخیل با ایجاد انفعالات و لذت و شگفتی در انسان دیگر در دست یافتن به حقیقت ناتوان نبود تصویری که با تخیل فعال خلق میشود با تصویری که محاکات میشود تفاوت دارد؛ خصلت محاکاتی کلام مربوط به محتوای محض نیست بلکه برآیند آمیختگی کلام با صورتهای خیالی است. می توان یک گام هم جلوتر رفت و گفت محاکات، مسأله ای نه صرفاً فرمی و نه صرفاً محتوایی، بلکه برآیند آمیختگی فرم و محتواست. حال می توان با توجه به بحث تخیل فعال در تقابل با تقلید صرف، فضایی را که ممکن است هنر متعالی نامیده شود بهتر ترسیم کنیم. اثر هنری که به نسخه برداری از طبیعت و انچه حاصل محسوسات است می پردازد در اولیه ترین سطح شناخت باقی میماند. اگر محاکات در هنر تقلید صرف از آفریده ای از پیش موجود باشد، هنری دورانی و تاریخ مصرف دار به دست می دهد اما اگر محاکات، تقلید فرایند آفرینش و به نوعی آفرینش جدید باشد هنری ماندگار و متعالی به دست میدهد. هنر متعالی، تقلید جهان نیست، بنابراین زیباست، زیرا همیشه رمزهایی برای حیرت زدگی ما در گوشه و کنارش پنهان دارد جدا از این که هنوز مردمانی هستند که تقلید کامل در هنر را می پسندند و در مقابل اثری از کانستبل و یا منظره ی رئالی از کوربه، حیرت می کنند.

۱- شعرکلامی است مخیل، مؤلف ازاقوالی موزون، متساوی، ومقفی» (ابن سینا ۱۳۸۶: ۲۳)

نمی توان از این نظر افلاطون چشم پوشی کرد که هنر دست دوم و تقلیدی چندین مرتبه از حقیقت دور است. همچنین نمی توان یکسره حکم به تقلیدی بودن جوهره ی تمام هنر داد، چراکه تمایل فطری و جهانی انسان برای خلق کردن، آفرینش و کسب لذت، دخل و تصرف در تخیل و بهره گیری از نیروی الهام درتقلید ناشی از همین امر است.

منابع

۱. ابن رشد(۱۹۸۶) تلخیص کتاب الشّعر، تحقیق ریچارد بتروورث و احمدعبدالمجید هریدی، قاهره: الهیئة المصریة العامة للکتّاب
۲. ابن‌سینا (۱۳۸۶) «فی الشعر»، الشفاء، منطق، به کوشش عبدالرحمان بدوی، ج ۱، قاهره
۳. ابن‌سینا (۱۴۲۸) الشفاء، تحقیق ابراهیم مذکور، ج ۳ و ۴، قم، ذوی القربی
۴. ابن‌سینا، (۱۳۶۳) الشفاء، الاهیّات، تهران، ناصر خسرو
۵. ابن‌سینا (۱۴۰۵ ه) الشفاء، الریاضیات، تحقیق زکریایوسف، قم، کتابخانه‌ایه الله العظمی المرعشی
۶. ابن سینا (۱۳۸۳) حسین بن عبدالله، طبیعیات دانشنامهٔ علائی، تصحیح محمد مشکوه، همدان: دانشگاه بوعلی سینا
۷. ابن سینا(۱۳۸۶) حسین بن عبدالله، الشعرمن کتاب الشفاء، قاهره: الدار المصریة للتألیف والترجم
۸. ابن سینا(۱۳۶۳) حسین بن عبدالله، المبدأوالمعاد، به اهتمام عبدالله‌نورانی، تهران: مؤسسهٔ‌مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل باهمکاری دانشگاه تهران
۹. ابن سینا(۱۴۰۵ ق) حسین بن عبدالله، موسیقی من کتاب الشفاء، تحقیق زکریا یوسف، تصدیر ومراجعه احمد فؤاد الاهوانی ومحموداحمدالحفنی، قم: نشروزارة التربیة والتعلیم
۱۰. ابن سینا (۱۳۹۴) حسین بن عبدالله، جوامع علم موسیقی، برگردان و شرح سیدعبدالله انوار، همدان: بنیادعلمی وفرهنگی بوعلی سینا
۱۱. ابن‌سینا (۱۴۰۵) شفا، تحقیق و مقدمهٔ عبدالرحمن بدوی، جلد چهارم- بخش نهم، قاهره: الدارالمصریة للتّألیف و الترّجمهٔ
۱۲. ابن‌سینا(۱۹۵۳) رسائل ابن‌سینا، زیر نظر حلمی ضیا اولکن، آنکارا(بی نا)
۱۳. احمدی، بابک (۱۳۸۰) حقیقت و زیبایی(درس های فلسفه هنر)، تهران، نشر مرکز
۱۴. ارسطو (۱۳۴۹) فن شعر، ترجمه عبدالحسین زری نکوب، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
۱۵. ارسطو(۱۹۶۷) ارسطوطالیس فی الشّعر. تحقیق و ترجمه محمد عیاد شکری. قاهره: دارالکاتب- للعربی للطّباعهٔ و النّشر
۱۶. -ارسطو(۱۳۵۸) فن شعر، برگردان عبدالحسین زرین کوب، تهران
۱۷. افلاطون (۱۳۵۳) جمهوری، ترجمه محمدحسن لطفی، چاپ اول، تهران، خوشه
۱۸. افلاطون (۱۳۵۷) دوره کامل آثار جمهوری، مترجم حسن لطفی، جلد چهارم، تهران، خوارزمی
۱۹. بورمان، کارل. (۱۳۸۷) افلاطون. ترجمهٔ محمدحسن لطفی. تهران، طرح نو
۲۰. تئودور گمپرتس (۱۳۷۵) متفکران یونانی، محمد حسن لطفی، ج ۳، تهران: خوارزمی
۲۱. رامین، علی (۱۳۹۷) نظریه های فلسفی و جامعه شناختی در هنر، تهران، نشر نی
۲۲. رحمانی، غلامرضا (۱۳۸۹) فلسفهٔ افلاطون. قم: مرکز چاپ و نشر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیهٔ قم
۲۳. ریتر، یوآخیم؛ گروندر، کارلفرید و دیگران. (۱۳۸۹) فرهنگ نامه تاریخی مفاهیم فلسفه ترجمه محمدرضا حسینی، بهشتی و همکاران. (ج ۱ فلسفه هنر) تهران، موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران وموسسه فرهنگی- پژوهشی نو ارغنون
۲۴. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۲) نقد ادبی، تهران، امیرکبیر
۲۵. زرقانی، مهدی، حسن زاده نیری، محمد حسن(۱۳۹۳) رساله های شعری فیلسوفان مسلمان: فارابی، ابن سینا، بغدادی، ابن رشد وخواجه نصیر، تهران: سخن
۲۶. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸) نقدادبی -تهران، نشر میترا
۲۷. طوسی، محمد بن محمد حسن(۱۳۵۵) اساس الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی، چاپ دوم تهران، دانشگاه تهران
۲۸. طوسی(۱۳۷۶)، الاساس الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی، چاپ پنجم، تهران، دانشگاه تهران
۲۹. فارابی، ابونصر محمدبن محمد(۲۰۰۳ م) آراء اهل المدینه الفاضله و مضادات ها، مقدمه و تعلیقات علی بوملحم، بیروت، دار و مکتبه الهلال
۳۰. فارابی، محمد بن محمد (۱۳۸۱) احصاالعلوم(فارسی) ترجمه حسین خدیوجم، تهران، شرکت انتشارات علمی فرهنگی
۳۱. فارابی، ابو نصر محمد بن محمد بن طرخان (۱۴۰۸) المنطقیات للفارابی الّنصوص المنتطقیه، مقدمه و تحقیق محمد دانش پژوه زیر نظر سید محمود مرعشی، جلد اول، چاپ اول، قم: دفترمرعشی نجفی
۳۲. فارابی(۱۹۶۷) الموسیقی الکبیر، تحقیق غطاس عبد الملک خشبه. قاهره: دارالکاتب العربی للطباعه و النشر.

۳۳. قرطاجنی، ابولحسن حازم(۱۹۶۶) منهاج البلغاء و سراج الادبا، مقدمه و تحقیق محمد ابن خوجه، تونس: دارالکتب الشرقیه
۳۴. قنّائی، ابو بشر متّی بن یونس. (۱۹۶۷) کتاب ارسطوطالیس فی الشّعر. تحقیق و ترجمه محمد عیاد شکری. قاهره: دارالکاتب– للعربی للطّباعهٔ و النّشر
۳۵. مظفری، محمدرضا، (۱۳۸۸) المنطق، ج ۱، قم: اسماعیلیان
۳۶. یوسف ثانی، سیدمحمود(۱۳۹۶) بوطیقای ارسطو به روایت حکمای اسلامی، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت وفلسفه ایران
۳۷. بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۲) نظریه هنر در فلسفه و حکمت اسلامی لفظ ومفهوم میمسیس در ترجمه های متفکران - فلسفه و کلام، تاریخ فلسفه، شماره ۱۲
۳۸. زرقانی، سید مهدی، (۱۳۹۰) تطور مفهوم محاکات در نوشتارهای فلسفی اسلامی (با تکیه بر آثار متّی، فارابی، ابن سینا، بغدادی، ابن رشد، خواجه نصیر و قرطاجنی) جستارهای ادبی مجله علمی پژوهشی، شماره ۱۷۲
۳۹. شاهنده، نوشین (۱۳۹۱). مفهوم میمسیس در نظریه زیبایی شناختی آدورنو، کیمیای هنر دوره ۱ شماره ۳
۴۰. طاهری، محمد (۱۳۸۸) نگاهی به سیر آرا و عقاید درباره نظریه محکات، نشریه ادب پژوهش، شماره ۱۰
۴۱. عبادیان، محمود. (۱۳۷۹) درباره میمسیس(نظریه هنر ارسطو) هنر و معماری، زیبا شناخت، شماره های ۲ و ۳ -
۴۲. عبادبیان، محمود(۱۳۸۴) پدیدار شناسی از میمسیس تا رئالیسم، هنر و معماری–زیباشناخت، شماره ۱۲
۴۳. قره باغی، علی اصغر. (۱۳۸۱) اندیشه: تقلید و محاکات، ادبیات و زبان ها، گلستانه، شماره ۴۵،
۴۴. محمدعلی منائیی و پیراوی ونک، مرضیه (۱۳۹۷)، واژه های برخاسته از ریشه میم در متنون پیشاافلاطونی، مجله علمی پژوهشی متافیزیک سال یازدهم شماره ۲۷

45. Diels, H. (1922), Die Fragmente der Vorsokratiker (Zweiter Band). Berlin, Wiedmannsche Buchhnadlung. Vierte Auflage
46. Grube, G. M. A (1958), Plato's Thought, Beacon Press
47. Halliwel, S. (2002), The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts & Modern Problems, Princeton, Princeton University Press, First Edition.
48. Keuls, Eva C (1978), Plato and Greek painting, Publication Leiden, Brill,
49. Leiden (1979) V1, Studies in Abu' l-Barakāt al-Baghdādl Physics and Metaphysics
50. Plato, and Robin Waterfield (1994), Republic, World's Classics, Oxford, New York: Oxford University Press
51. Tatarkiewicz, Władysław (1973), «Mimesis», Philip Wiener, Dictionary of; Studies the History of Ideas of Selected Pivotal Ideas, New York, Scribner

A Comparative Study of the Theory of Imitation on Art from the Perspective of Western Philosophy and Iranian-Islamic Philosophers

Abstract

Achieving the art Essence requires examining theories formed around the history of the art. Imitation. "Mohaakaat" (mimesis) is one of the most important fundamental and key terms in the philosophy of art. By comparatively examining the intellectual foundations of the Greek thinkers, Plato and Aristotle and the Iranian-Islamic philosophers, Farabi and Avicent, we seek to understand the role of philosophers and the extent to which this theory influenced the nature of art. The research method in this research is descriptive-analytical and its sources are library and documentary. It is concluded that mere imitation of the sensibles is devoid of art and that imitation, combined with simile, allegory, metaphor, active imagination and a new process of creation, causes pleasure and enjoyment in human and and give and enduring and transcendent art that is proved in a comparative study of the views of Western and Iranian Islamic thinkers.

Keywords: Imitation - Mohaakaat - Mimesis - Plato - Aristotle - Farabi - Avicent

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۶ (پیاپی: ۳۸)، دی ۱۴۰۰، جلد دو

بررسی اقتباس نمایشنامه «سهراب و آغاز گرگ» از داستان رستم و سهراب

سید محمد برومند دانش[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۱۴
کد مقاله: ۳۵۹۰۱

چکـیده

بررسی مولفه‌های اقتباس در نمایشنامه و معرفی اثری امروزی که توانسته مخاطب را با ادبیات کهن آشنا کند از اهمیت بالایی برخوردار است؛ چراکه از یکسو خوانش و درک سخت آثاری چون شاهنامه این نگرانی را ایجاد می‌کند که نسل جدید از چنین آثاری فاصله بگیرد. از سوی دیگر در زمینه اقتباس برای ادبیات نمایشی، منابعی اندکی وجود دارد. به همین منظور پژوهش حاضر با معرفی یک نمایشنامه‌نویسِ فعال در حوزه اقتباس به بررسی چگونگی اقتباس وی از داستان رستم و سهراب می‌پردازد. هدف اصلی این پژوهش مقایسه نمایشنامه «سهراب و آغاز گرگ» به نویسندگی و کارگردانی احسان روحی با داستان رستم و سهرابِ شاهنامه است، لذا فرض بر این است که در اقتباس انجام شده مضمون نمایشنامه بر خلاف کلیت آن تغییر زیادی کرده است پس این سوال مطرح می‌شود که مولفه‌های اقتباس در نمایشنامه کدام‌اند؟ و چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در این اقتباس روی داده است؟ در این تحلیل که با روش کاربردی و توصیفی (تحلیل محتوا) استفاده شده است. نتیجه‌ای که در پایان حاصل شد، نشان می‌دهد که نمایشنامه‌ی احسان روحی در شخصیت‌های شاهنامه تغییری ایجاد نکرده است اما آنها را در مضمونی جدید به انسان‌هایی امروزی تبدیل کرده است.

واژگـان کلـیدی: فردوسی، شاهنامه، احسان روحی، تئاتر، ادبیات

۱- کارشناس ارشد پژوهش هنر *s.mohammad_b69@yahoo.com*

۱- مقدمه

در اهیمت شاهنامه فردوسی و زنده نگه داشتن آن مطالب بسیاری بیان شده است؛ اقتباس یکی از روش‌های کارآمد و مهمی است که برای زنده نگه داشتن و نیز انتقال آثار کهن ادبیات یک ملت، استفاده می‌شود. اقتباس یا بازآفرینی روشی است که بدون دخل و تصرف در چارچوب و درون مایه کلی اثر انجام می‌شود. بازآفرینی یک اثر کهن این فرصت را فراهم می‌آورد تا مخاطبان امروزی با ادبیاتی قابل فهم، با آثار گذشتگان آشنا شوند. همچنین نویسنده با تغییراتی در شخصیت‌ها یا موقعیت‌ها زمینه همذات-پنداری مخاطب با ادبیات کهن را ایجاد می‌کند. حوزه‌ی نمایشنامه و تئاتر به واسطه ارتباط زنده‌ای که با مخاطب برقرار می‌کند، قادر است تا همذات‌پنداری عمیق و اثرگذاری ایجاد کند. مخاطب تئاتر، موقعیتی زنده را مشاهده می‌کند و با شخصیت‌ها همراه می‌شود، گویی در زیست آنان شریک است. شاهنامه که در گذشته با روش نقالی اجرا می‌شده است به هنر تئاتر نزدیکی بسیاری دارد و این ظرفیت برای تئاتر هست تا شاهنامه را در قالب نمایش به روی صحنه ببرد.

نمایشنامه‌ی «سهراب و آغاز گرگ» در شهریور سال ۹۵ به نویسندگی و کارگردانی احسان روحی در سالن اصلی تئاتر شهر مشهد به روی صحنه رفت. این اثر، اقتباسی از داستان رستم و سهرابِ شاهنامه است که با برداشتی امروزی به اجرا درآمد. شخصیت‌های نمایشنامه نسبت به اثر اصلی تغییری نکردند، اما مضمون و اهداف شخصیت‌ها دچار تغییراتی شده است. برای نمونه سهرابِ نمایش، سعی دارد تا از کشته شدن برزو به دست فرامرز جلوگیری کند در سوی دیگر داستان گردآفرید در تلاش است تا برزو را از انتقام خون سهراب منصرف کند. شایان ذکر است که کشته شدن سهراب به دست رستم که تقابل پدر و پسر را به نمایش می‌گذارد و محور اصلی روایت نمایشنامه است، دچار تغییر نشده است. نکته‌ی مهم دیگری که در این کار باید اشاره شود این است که تقابل پدر و پسر همواره در آثار ادبی جهان نمود داشته است و در ساحت فرهنگی ما نیز، در شاهنامه فردوسی، تجلی یافته است. (محمدی، حسن زاده دستجردی، عزیزی‌فر، ۱۳۹۷) احسان روحی که از دوران دبستان به تئاتر روی‌آورد، توانست در جایگاه یک کارگردان و نویسنده‌ای موفق خودش را به اهالی تئاتر مشهد معرفی کند. در کنار این تلاش، بهره بردن از اساتید نامدار تئاتر مشهد و حتی ایران به او در خلق آثاری تاثیرگذار کمک کرد. از دیگر فعالیت‌های این هنرمند، پژوهشگری در زمینه ادبیات ایران است که نتیجه آن تولید چند اثر اقتباسی بود، «سهراب و آغاز گرگ» که با دکور و هزینه‌ی بالایی به اجرا درآمد، یکی از این آثار است.

هدف این پژوهش، معرفی و شناخت هنرمندی مشهدی و نیز بررسی نمایشنامه‌ای است که وی از داستان رزم رستم و سهراب اقتباس کرده است. به همین منظور با بررسی تطبیقی نمایشنامه روحی و داستان فردوسی سعی شده است تا تفاوت‌ها و شباهت-های آنها مشخص شود. در این مسیر با ارائه خلاصه‌ای از دو اثر و سپس بیان تفاوت‌ها و شباهت‌ها، مولفه‌های اقتباس بیان می-شود. برای مقایسه‌ی این دو اثر فرض بر این است که در اقتباسِ انجام شده، مضمون نمایشنامه تغییر زیادی کرده است و با این سوال مواجه هستیم که مولفه‌های اقتباس در نمایشنامه کدام‌اند؟ و چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در این اقتباس روی داده است؟

۱-۱- روش تحقیق

بر اساس هدف پژوهش، روش تحقیق کاربردی است. در این روش براساس یک نظریه بنیادی به تولید مواد، شناخت یا تحلیل پدیده‌ها می‌پردازند. پژوهش کاربردی با امور عینی و موقعیت‌های واقعی سر و کار دارد نه با نظریه‌ها و ایده‌های ذهنی و انتزاعی بنابراین نتایج چنین تحقیقی حسی و کاربردی خواهد بود. (فتوحی، ۱۳۹۹) برای دست‌یابی به این هدف با بهره‌گرفتن از روش توصیفی به مقایسه‌ی نمایشنامه‌ی روحی با داستان رستم و سهراب فردوسی پرداخته شده است. پژوهش توصیفی، تصویر دقیق و روشنی از ویژگی‌ها و صفات یک شخص، موقعیت، یا گروه فراهم می‌کند. این تحقیق وضع موجود پدیده، شی یا مطلب را بررسی می‌کند تا گزارش منظم و معناداری از ویژگی‌ها و صفات آن ارائه کند و ارتباط بین متغیرها را نشان دهد. (همان: ۱۴۷) در تحقیقات توصیفی کشف قوانین علمی و روابط علت و معلولی یا همبستگی بین متغیرها و عوامل به عنوان گزاره‌های کلی، امکان‌پذیر نیست. (حافظ نیا، ۱۳۹۹: ۷۰) از دیگر ویژگی‌های تحقیقات توصیفی این است که محقق دخالتی در موقعیت، وضعیت و نقش متغیرها ندارد و آنها را دستکاری یا کنترل نمی‌کند و صرفاً آنچه را وجود دارد مطالعه کرده، به توصیف و تشریح آن می‌پردازد. (همان: ۷۱)

کی از انواع تحقیقات توصیفی، تحقیق توصیفی تحلیل محتوا است. این تحقیق به منظور توصیف عینی و کیفی محتوای مفاهیم، متن‌ها، پدیده‌ها و فضاها به صورت نظام‌دار انجام می‌شود. در واقع، قلمرو این نوع تحقیق را متن‌های مکتوب، شفاهی، تصویری و فضایی درباره موضوعی خاص همچون، کتاب‌ها، روزنامه‌ها، مجله‌ها، مطالب نوار و فیلم، سخنرانی‌ها، اوراق امتحانی و امثال این موارد تشکیل می‌دهد.

در تحلیل محتوا عناصر و مطالب مورد نظر گردآوری و طبقه‌بندی می‌شود و مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. روش‌های تحلیل محتوا در زمینه‌هایی مانند مطالعه تولیدات فرهنگی هنری نظیر فیلم، موسیقی، تئاتر و نقاشی و کاربری آنها کاربرد دارد. در این روش تاکید خاصی بر تحلیل ویژگی‌های پیام‌های مستتر در متن‌ها وجود دارد و امروزه قلمرو این روش گسترش یافته است. (همان) با توجه به روش تحقیق این پژوهش به دنبال یافتن پاسخ سوالی اصلی خواهد بود که در نهایت با بررسی مولفه‌های اقتباس در نمایشنامه روحی، به تفاوت‌های پدید آمده با منبع اقتباس اشاره خواهد شد.

۱-۲- پیشینه تحقیق

تاکنون آمار دقیق نمایشنامه‌های اقتباس شده از شاهنامه ارائه نشده و یا زمان زیادی از ارائه آمار گذشته است. در همین زمینه افرادی همچون مهدی فروغ، یعقوب آژند و لاله تقیان، کوشش‌هایی انجام داده‌اند، اما این نویسندگان نیز در چنبره پراکندگی مراکز اطلاع‌رسانی گرفتار آمده و در ارائه آمار جامعی در این زمینه ناکام مانده‌اند. فروغ، حسین کاظم‌زاده معروف به ایرانشهر را نخستین ایرانی‌ای می‌داند که برای نوشتن نمایشنامه از شاهنامه سود جسته است. (حنیف، ۱۳۸۲). در دهه ابتدایی سال ۱۳۰۰ حبیب الله شهردار، نمایشنامه‌ای با عنوان «رستم و سهراب» می‌نویسد. فروغ این نمایشنامه را از معدود نمایشنامه‌هایی می‌داند که با تغییراتی اساسی در تنظیم وقایع داستانی فراهم آمده است. غلام علی فکری و محمد مقدم نیز هر یک در همین سال (۱۳۱۳ ه.ش) نمایشنامه‌هایی با عنوان رستم و سهراب نگاشته‌اند. مهدی فروغ در سال ۱۳۱۶ نمایشنامه‌ای بر اساس داستان رستم و سهراب را در سه پرده نوشت. آژند از حاجی بیگف (عبدالحسین اوغلو حاجی)، اپرانویس برجسته قفقازی نام می‌برد که در فاصله سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ ه.ش اپرایی با عنوان «رستم و سهراب» تصنیف و تنظیم کرده بود که بارها در ایران نمایش داده شد. (همان). موارد یاد شده بیشترین تلاشی بود که برای اقتباس از شاهنامه فردوسی انجام شده است. دقیق‌ترین آماری کمی که در این خصوص یافت شده از سال ۱۲۹۲ تا ۱۳۷۷ است که به طور کل ۱۱۱ نمایشنامه با اقتباس از شاهنامه فردوسی نگاشته (به انضمام چند ترجمه) و به ثبت رسیده است که برخی از این نمایشنامه‌ها نیز به روی صحنه رفته‌اند (همان).

۲- مبانی نظری

۲-۱- اقتباس و مولفه‌های آن

اقتباس در لغت‌نامه دهخدا به معنی فراگرفتن آتش، آتش گرفتن و آتش پاره است. همچنین فراگرفتن علم، دانش گرفتن، دانش دادن، فایده گرفتن، فایده دادن از دیگر معانی آن بیان شده است. در فرهنگ فارسی عمید نیز اقتباس: نقل کردن و گرفتن مطلبی از کسی یا جایی با تغییر دادن آن برای پدید آوردن اثر جدید، دانش فراگرفتن از کسی، فایده گرفتن از کسی ذکر شده است.

شاهنامه فردوسی پیونددهنده فرهنگ ایرانی از دوره پیش از اسلام به دوره اسلامی است. نمود این پیوند هم در عرصه زبان فارسی و هم در عرصه باورها و اسطوره‌ها و داستان‌ها و به طور کلی فرهنگ ایرانی مشاهده می‌شود. (مهجوری و دیگران، ۱۳۹۷) در همین خصوص ایجاد رابطه میان متون کهن و ادبیات امروزین همواره یکی از مباحث پر کشش و جذاب بوده است. بخشی از آثار روایی که شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان و ایرانی در دوره‌های کهن آنها را خلق کرده‌اند، مورد توجه داستان‌نویسان امروزی قرار گرفته است. این توجه گاه به استفاده از عناصر اثر کهن در اثر جدید، می‌انجامد، به اقتباس ادبی مشهور است که در این بخش مولفه‌های آن را بررسی می‌کنیم. (جلالی و پورخالقی، ۱۳۹۲)

اقتباس، بازگرداندن و بازسازی یک شکل هنری به شکل ساختاری جدید است. اقتباس در اصطلاح یعنی خلق یک اثر هنری، به واسطه استفاده از یک الگو و با استفاده از سه اصل گرفتن و اخذ کردن، تبدیل از شکلی به شکل دیگر، سازگاری و تطابق شکلی با محیط خلق شده جدید. نویسنده بر اساس الهامی که از یک ایده، یک موقعیت یا یک شخصیت افسانه می‌گیرد، آن را به گونه‌ای مستقل و با روایتی بدیع در فضا، مکان و زمان متفاوت، همراه با شخصیت‌های جدید و در کشاکش روابطی تازه می‌پروراند؛ بنابراین اصل مهم در اقتباس، خلق اثر هنری تازه با استفاده از عناصر و رویدادهایی است که ارزش و بار دراماتیک داشته باشند. (بنی اسدی و دیگران، ۱۳۹۷. ۲۰۵)

اقتباس یکی از جلوه‌های تلاش متن برای وارد شدن به جریان گفت‌وگو با پیشینیان است که البته گونه‌ها و روش‌های خود را دارد. (مرادپور دزفولی، ۱۳۹۶) قصه‌ها، افسانه‌ها و اسطوره‌های ادبیات کهن ایرانی، پشتوانه غنی ادبیات نمایشی به شمار می‌روند. موضوعاتی همچون عشق، نفرت، حسد، خشم، آز، پاک دامنی، آلودگی، خباثت، ساده دلی و... موضوعات عمومیِ همه نسل‌ها بوده است. (حنیف، ۱۳۸۲) البته با توجه به آنچه در پیشینه تحقیق بیان شد، به اقتباس از شاهنامه و حتی آثار کهن ایرانی در حوزه تئاتر توجه کمی شده است. حماسه ملی ایران، از یکسو سند هویت ملی و اسدار زبان، آیین و فرهنگ و تمدن ایرانی و از سوی دیگر نمودار اندیشه خداباوری، دلاوری، حق‌طلبی، اخلاق‌گرایی و فضایل بسیار دیگری در تاریخ اندیشه ایرانی است؛ چنانکه پس از کتاب‌هایی که به طور خاص در زمینه مسائل اخلاقی به زبان فارسی تالیف شده‌اند، کمتر اثری یافت می‌شود که به اندازه شاهنامه و سراینده آن فردوسی، به اخلاق و پرورش خصایل نیکوی اخلاقی توجه داشته باشد. (علامی، آقایانی چاوشی، ۱۳۹۵)

در بازنویسی بیش از آنکه با درگرگونی متن در جنبه‌های گوناگون، روبرو باشیم با ساده و امروزی کردن متن روبه‌رو هستیم. (مرادپور دزفولی، ۱۳۹۶) نویسنده باید متن خود را همسو با درک مخاطب آماده کند تا همذات‌پنداری و حتی فهم برای مخاطب صورت بگیرد. برای نمونه وقتی که داستانی عرفانی به صورت ساده بازنویسی می‌شود، مخاطبِ این اثر از یک سو خواننده‌ای است که می‌خواهد با جنبه‌هایی از عرفان آشنا شود و از سوی دیگر یک نوجوان یا بزرگسال امروزی است. (همان) پس نویسنده باید به محتوای اثر خود نیز توجه کند و در صورت لزوم تغییراتی ایجاد کند. با توجه به مطالبی که بیان شد اقتباس از یک اثر را به دو نوع کلی تقسیم می‌شود. اقتباس آزاد و اقتباس بسته که هر کدام خصوصیاتی دارند. در اقتباس آزاد محدودیتی در شیوه و میزان برداشت محتوا و سبک اثر وجود ندارد. این نوع اقتباس خود انواعی دارد که می‌توان به بازنگری، وام گیری عناوین و بازآفرینی اشاره کرد. (رامین‌نیا، ابراهیمی ایور، ۱۳۹۷). در بازنگری، نویسنده نگرش شخصی خود را در محتوا و مضمون اثر اقتباس شده درمی‌آمیزد. به

یک معنا این اقتباس، خلق اثری جدید بر مبنای اثر اقتباس شده است که بر زمینه‌ها و پایه‌های آن بنا شده، ولی بر اساس نیاز عصر نویسنده به روز شده است. در واقع نظر شخصی اقتباس کننده در درونمایه اعمال می‌شود. (همان: ۴۳).

مورد بعد وام‌گیری از عناوین است. اقتباس کننده اسامی و عناوین موجود در متن اصلی را در عنوان یا درون متن به کار می‌برد. عنوان داستان، برچسبی است که نویسنده به یاری آن داستان خود را جذاب و از سایر داستان‌ها متمایز می‌کند و این تنها چیزی است که در جلب نظر خواننده به داستان موثر است. (همان: ۴۴).

مورد آخر از اقتباس آزاد، بازآفرینی است که مشهورترین نوع اقتباس آزاد است. در این روش تغییر و تحول در سبک، ساختار و متن صورت می‌گیرد. در واقع آنچه نویسندگان را وامی‌دارد که از اثر ادبی بازآفرینی کنند، ادبیت بیشتر متون آنهاست. بی‌تردید یکی از مهمترین اتفاقاتی که در بازآفرینی رخ می‌دهد انتقال فرهنگی از زمان و مکان متن مبدا به زمان و مکان متن مقصد است. به عبارتی، وجود فرهنگ متفاوت از دو اثر، خود یکی از دلایل ایجاد بازآفرینی است (همان: ۴۴).

اما مورد دوم از دو نوع کلی اقتباس، اقتباس بسته است. نویسنده می‌کوشد خصوصیات عمده متن مبدا را حفظ کند. اقتباس بسته در مضمون و ساختار اصلیِ اثر تغییری ایجاد نمی‌کند و تفاوت آشکاری با آن ندارد. این نوع اقتباس که به اقتباس وفادارانه نیز معروف است، نویسنده کمتر در فرایند اقتباس تغییر ایجاد می‌کند اما از نظر دیدگاه و اندیشه وبه لحاظ تسلط بر ساختاری می‌بایست به توافقی درونی با خود و همراه با اثر اولیه رسیده باشد. (نصیری، ۱۳۹۳: ۷) بازنویسی، تلخیص و گزیده‌نویسی گونه‌های اقتباس بسته هستند که عمدتا در ساختار زبانی و حجم، تغییر ایجاد می‌کنند (رامین‌نیا، ابراهیمی ایور، ۱۳۹۷. ۴۵)

۲-۲- معرفی نویسنده و نمایشنامه

احسان روحی در سال ۱۳۶۱ در مشهد به دنیا آمد، دوران دانش‌آموزش را در مدارس سجاد، ملت، فلسطین جباریان و امام خمینی گذراند که در مقطع دبستان مختار سرابی مربیِ تئاتر او بود. سپس تئاتر حرفه‌ای را با مرحوم رضارضاپور آغاز کرد. وی با رشته‌ی مهندسی عمران وارد مقطع کارشناسی شد و در ادامه، کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی را با پایان‌نامه‌ی «بررسی زاویه دید در آثار محمد یعقوبی با تمرکز بر نظریات دن مک اینتایر در کتاب زوایه دید در درام» به پایان رساند. در طول دوران فعالیت هنری از اساتیدی همچون علیرضا نادری، جلال تهرانی، محمد چمشیر، روح‌الله جعفری، پرستو محلی، خانم منتظری، رضا صابری، سیمین امیریان، دکتر فردوسی‌پور، دکتر مختاباد، تاثیر گرفت. در برهه‌ای نیز در کنار سعید تشکری بود و از هم‌صحبتی با افرادی چون دکتر لطفی و دکتر علوی بهره برده است.

روحی در مقام کارگردان و نویسنده آثار بسیاری به روی صحنه برده است و یا در نگارش آن سهیم بوده است. نگارش ۲۰ نمایشنامه و چاپ ۷ نمایشنامه در دو مجموعه کتاب از نشر آویسا از جمله این آثار هستند. پژوهش در حوزه روایت شناسی در درام با بهره از نظریات ژنت و پوخنر دیگر فعالیت‌های این هنرمند مشهدی در مقام پژوهشگر است. آثاری که وی در مقام کارگردان به روی صحنه برده است: لبخند بزن هاک، عروسک، ال کلاسیکو، راه رفتن بر روی ابرها، رویای خیس در حوالی پلک‌هایت، سونامی، پرسه در حوالی چشم‌هایت، سهراب و آغاز گرگ، هیاهوی خیال، ثانیه‌ها، یک قاشق قهوه تلخ، خودکشی، زندگی خصوصی آقای اسب و خانه آرام. همچنین نمایشناهه‌هایی که به قلم روحی خلق شده است: رویای خیس در حوالی پلکهایت، سونامی، حادثه در نوسا، پرسه در حوالی چشم‌هایت، هیاهوی خیال، ثانیه‌ها، فراموشی، زرافه، قدم زدن بر روی نوار زرد خطر، درخشش و ناگهان باران، دیگری، زندگی خصوصی آقای اسب، خانه آرام، گزارش یک اقلیت زنانه، سهراب و آغاز گرگ (اقتباسی)، قنات، نفت دایناسورها را خورده است، حنانه، آخرین نبرد.

با توجه به این که نمایشنامه سهراب و آغاز گرگ اقتباسی از شاهنامه و داستان رزم و سهراب و رستم است، شایان ذکر است که احسان روحی در حوزه اقتباس آثار دیگر نیز به نگارش درآورده است، همچون: «حادثه در نوسا» با اقتباسی از آنتیگونه سوفوکل و «آخرین نبرد» که اقتباسی از رمان روسی به نام «لنینگراد مغاک خون و نبرد»، با توجه به مضمون نمایشنامه «سهراب و آغاز گرگ» که به رویارویی پدر و پسر می‌پردازد باید اشاره کرد که پرداختن به چنین مضمونی برای این نویسنده مسبوق به سابقه است؛ اثر «قدم زدن بر روی نوار زرد خطر» که ساختار خانواده، با محوریت پدر را به چالش می‌کشد، مضمونی نزدیک به اثر مورد بحث در این پژوهش دارد. (مصاحبه احسان روحی. ۱۳۹۹) سهراب و آغاز گرگ یک نمایشنامه اقتباسی سورئالیستیک از تراژدی قتل سهراب به دست رستم دستان است. نویسنده در این اثر، سعی در ریشه‌یابی روانشناختی و باورپژوهانه‌ای دارد که رخداد حزن برانگیز مذکور را رقم زده است. این نمایشنامه چند ساحتی و اسطوره کاوانه، با «ترس آگاهی» مندرج در اندیشه کی‌ی یر کگارد، تلازمی گوهرین و ارگانیک دارد و نویسنده‌اش می‌گوشد دیدگاه اگزیستانسیالیستی خویش را در شبکه‌ای منسجم از تعابیری که جملگی منتج از خودانگیختگی هستند بگنجاند. (روحی، ۱۴۰۰: ۴)

۲-۳- خلاصه نمایشنامه سهراب و آغاز گرگ

روایت این نمایشنامه در سه زمان مختلف روی می‌دهد که نقطه اشتراک تمام آنها نبرد رستم و سهراب است. شروع نمایش با تهمینه است؛ شخصیتی که از پنهان کاری خود شرمنده است و مدام خودش را به دلیل مادری نکردن برای سهراب، سرزنش می‌کند. در سوی دیگر این پرده رستم قرار دارد، او نیز از کشتن سهراب در عذاب است و از اینکه آیندگان درباره‌ی او چه خواهند گفت

ناراحت است. در پایان تهمینه از رستم تقاضا دارد تا او را بکشد؛ اما رستم درخواستش را نمی‌پذیرد و نهایتا تهمینه خودکشی می-کند.

زمان دومی که داستان در حال روایت است، گفت‌وگوی گردآفرید و برزو است. به دلیل شباهت زیاد برزو به سهراب، گردآفرید که در غم مرگ سهراب است او را به اشتباه می‌گیرد و نمی‌تواند مرگ سهراب را باور کند. برزو خود را منتقم پدرش، سهراب، بیان می‌کند و گردآفرید سعی در منصرف کردن برزو از قتلی دیگر دارد.

در زمان سوم که به صورت همزمان در حال جریان است، سهراب در خیال فرامرز می‌آید تا او را از نبرد با برزو منصرف کند. فرامرز که هدفِ خود را حفظ خاک ایران می‌داند، نمی‌خواهد تا برزو با سپاه توران، وارد ایران شود در این دیدار سهراب یادآور می-شود که کشتن برزو، تنها سنتِ غلط دیگری، برادر کشی را در تاریخ نهادینه می‌کند. فرامرز که خود را از نسل جدید می‌داند، تصمیم می‌گیرد تا از پیشینیان عبرت گرفته و سنت غلطی که توسط رستم ایجاده شده را ادامه ندهد. (همان)

۲-۴- خلاصه داستان رستم و سهراب

رزم رستم و سهراب در شاهنامه فردوسی، یکی از مشهورترین داستان‌های این نامه باستانی است که البته برخی آن را معروف-ترینِ آن‌ها دانسته‌اند. (سپاهی، ۱۳۹۸: ۸۴) پیدا نشدن منبع مطمئنی از روزگار باستان یا پیش از زمان فردوسی که اشاره‌ای به داستان رستم و سهراب داشته باشد، این حدس را تقویت می‌کند که هسته اولیه داستانِ مردی که در سرزمینی دیگر با زنی ازدواج می‌کند و بنا به دلایلی همسرش را ترک می‌کند و از او صاحب پسری می‌شود و پسر در همان سرزمینِ دور از پدر، می‌بالد و در جستجوی پدر، به سرزمین پدری واردی می‌شود و سرنوشت، او را به جنگ با پدر دچار می‌کند، پیش از داستان رستم و سهراب، در ادبیات اقوام شرق یا جنوب شرقی فلات ایران وجود داشته و بعدها با شاهکار فردوسی، جاودانه شده باشد. (همان: ۸۵)

چه بسا این داستان ریشه سکایی داشته و در میان اقوام شرقی ایرانی رواج یافته‌است و نیز به سبب همچواری بلوچها با بازماندگان سکاها در سیستان و مکران، این روایت در میان بلوچها نیز رایج بوده و بعدها به شکل یک داستان دینی درآمده باشد و همچنین، با سیل مهاجرت سکاها به مناطق غربی و اروپا، بن‌مایه داستان از طریق آنها به ادبیات ملل اروپایی راه یافته باشد. (همان: ۸۵) رستم برای شکار به نزدیکی های مرز توران می رود، رخش را گم می‌کند. به سمنگان می‌رود تا اسبش را بیابد. پادشاه سمنگان از رستم می‌خواهد که چند روزی در شهر بماند تا رخش را پیدا کنند. در همین اقمت با تهمینه دیدار می‌کند و این دیدار به ازدواج ختم می‌شود و نتیجه آن نیز سهراب است. پس از چندی که سهراب، جوانی تنومند نسبت به همسالان خود شده است، نشان پدر خود را از مادر می پرسد. مادر حقیقت را به او می گوید و مهره نشان پدر را بر بازو او می بندد. سهراب که آوازه پدر خود را می شنود، تصمیم می گیرد که ابتدا به ایران حمله کند و پدرش را به جای کاووس شاه برتخت بنشاند و پس از آن به توران برود و افراسیاب را سرنگون سازد.

سپاه توران به فرماندهی سهراب به مرز ایران رسید و با دژ سپید روبرو گشت. تورانیان در برابر قلعه صف آراستند، هجیر جامهٔ رزم پوشید و به جنگ سهراب آمد اما او را یارای مقاومت در برابر سهراب نبود و به دست وی اسیر شد. سپس گردآفرید به رزم سهراب آمد اما او نیز شکست خورد و با حیله به درون قلعه بازگشت. سهراب که دریافت گردآفرید او را فریب داده است خشمگین شد و به او گفت اگر قلعه به بلندی آسمان باشد آن را به ضرب گرز از پای در خواهم آورد و ویران خواهم ساخت و تو را به چنگ خواهم آورد. پس به لشکرگاه بازگشت تا بامداد به تسخیر قلعه پردازد. بامدادان سهراب به قصد تسخیر قلعه و به دست آوردن گردآفرید با لشکریان به دژ حمله بُرد، اما دژ را خالی از سکنه دید، شبانگاه بیشتر مردم آنجا رفته بودند و آنان که مانده بودند از سهراب امان خواستند. بعد از گذر سپاه توران از مرز و رسیدن به سپاه ایران، ابتدا ژنده رزم به دست رستم هلاک می‌شود و خبر مرگ او باعث برآشفتن سهراب و تورانیان شد.

سهراب بر آن می‌شود تا سپیده دم بر ایرانیان بتازد و انتقام برادر خود را از آنان بستاند. پس شب را به بیداری گذراند تا صبح فرا رسید. سهراب به ایران حمله ور می شود؛ رستم و سهراب باهم روبرو می شوند. سهراب از ظاهر او حدس می زند که شاید او رستم باشد ولی رستم نام و نسب خود را از او پنهان می کند. در نبرد آخری که با یکدیگر دارند، رستم پیروز آن است و به سهراب رحم نمی‌کند. همین که او را از پای در می‌آورد، مهره‌ی نشان خود را در بازوی او می بیند. در نهایت سهراب به دست پدر کشته می‌شود. رستم سهراب رابه سیستان برد و زمانیکه خبر کشته شدن سهراب به مادر او رسید، جامه بر تن درید و گیسوان بکند و دو رُخ به ناخن خراشید و خاک بر سر افشاند، نالید و زارید و از درد و غم بیهوش شد و چون به هوش آمد آنچه سهراب داشت به درویش بخشید و سالی با غم سهراب زیست و بر مرگ او پیوسته گریست و سرانجام تاب مفارقت نیاورد و رخت به سرای دیگر بُرد. (سیاقی، ۱۳۷۸)

۲-۵- مقایسه تطبیقی این دو داستان

موضوع پسرکشی در اساطیر ایران پیشینه‌ای ندارد، اما حافظه بایگانی تاریخ ایران موارد عدیده‌ای را برمی‌شمارد که در آن‌ها نه فقط کشتن پسران، بلکه به قتل آوردن پدر، برادر، حتی مادر و خواهر، به ویژه سربریدن همسر، اعم از بانوان و کنیزان، بسیار رخ داده‌اند. به طور کلی، مضمون رویارویی و نبرد تن به تن پسر و پدر، در قالب‌های گوناگون، در روایت‌های حماسی و افسانه‌های

اقوام جهان آمده است، اما به باور پژوهندگان ادب تطبیقی، از میان آنها تنها چهار روایت است که از نگاه موضوع، انگیزه، ساخت و جزئیات داستانی به هم نزدیک‌ترند: ۱. سرود پهلوانی «هیلده براند و هادو براند» کهن‌ترین شعر پهلوامی ژرمنی است. ۲. روایت ایرلندی «کوکولین و کنلای» کهن‌ترین صورت نوشتاری موجود ایرلندی است. ۳. کهن‌ترین روایت روسی «ایلیا موریث و سکلنیک» است و ۴. روایت ایرانی رستم و سهراب است. (نصرافقهانی و هاشمی و حاتمی، ۱۳۸۹) در اثر روحی، حضور دو زن، خودنمایی بارز دارد؛ نخست تهمینه دخت شاه سمنگان و دیگری گردآفرید، فرزند گژدهم که به باور نویسنده، هر یک، به شیوه‌ای نکوهیده، پهلوان برنای حماسه فردوسی را ناکام گذارده‌اند. سهراب در این نمایشنامه، قربانی پیوندی آکناک و شبهه آگین است. اوضخصیتی است که می‌تواند نقطه تلاقی ایران و توران گردد و نوید دهنده آشتی و اتحاد دو سرزمین متخاصم باشد؛ ولی آرمان «جهان وطنی»اش با تعصب کور و خودکامگی‌های ناستوده بر باد می‌رود. سهراب به عنوان روشن‌اندیش‌ترین مرد شجاع فرامرزی، «مثل گذشتگان زیستن» را با «غیر اصیل زیستن» برابر می‌داند و معتقد است برای رسیدن به جوهره ناب حیات، می‌بایست ترکیب ژنوم انسانی و ماهیت سیال و گریزان تراریخته‌ی پهلوانی را از غربال اندیشه‌های پوچگرایانه گذراند و راه تطهیر و تصعید ماهوی آن را فراهم ساخت. (روحی، ۱۴۰۰: ۴-۵)

۲-۵-۱- شباهت‌ها

در مقایسه این دو داستان شباهت‌های آن به شرح زیر است. نسبت خویشاوندی شخصیت‌ها در هر دو یکسان است و تغییری نکرده است. همچنین گردآفرید زنی جنگجو از نژاد ایرانی است.

در هر دو داستان رستم و تهمینه از پنهان‌کاری و رفتار خود پشیمان شدند. برزو برای انتقام خون سهراب به نبرد رستم می‌رود و در این نبرد که فرامرز جای پدر را می‌گیرد، پس از شکست برزو از کشتن او منصرف می‌شود. در نمایشنامه نیز فرامرز از انتقام منصرف می‌شود اما داستان نمایشنامه پیش از نبرد فرامرز روایت می‌شود.

در هر دو داستان تهمینه از شدت غم کشته شدن سهراب، می‌میرد. تمام اتفاقات نمایشنامه به سبب کشته شدن سهراب رخ می‌دهد، به عبارت دیگر رزم رستم و سهراب محور داستان است که در شاهنامه نیز پس از کشته شدن سهراب، زندگی رستم و تهمینه دچار تغییر می‌شود.

۲-۵-۲- تفاوت‌ها

در این نمایشنامه که روایت‌ها موازی پیش می‌روند، از عنصر تبدیل در اقتباس استفاده شده است و شخصیت‌ها به شخصیت-های امروزی و نیز در موقعیتی جدید تبدیل شده‌اند؛ اما تغییری در ساختار کلی ایجاد نشده است. به این صورت که تهمینه خود را قاتل می‌پندارد و به خونخواهی سهراب آمده است و با رستم درگیری‌هایی دارد؛ همچنین تهمینه از اینکه فرامرز سهراب دیگری خواهد شد، پشیمان است. تا حدی که در پایان نمایش تصمیم به کشتن خود می‌گیرد، در سوی دیگر داستان گردآفرید زن جنگاوری است که با همان لباس عروس و جنگاوری، منتظر سهراب است و مرگ سهراب را باور ندارد. در همین بین برزو که فرزند سهراب است برای خونخواهی سهراب به ایران می‌آید، گویی دوباره داستان رستم و سهراب درحال تکرار است، گردآفرید بخاطر شباهت برزو با سهراب، می‌پندارد که بروز همان سهراب است که از جهان مردگان آمده است. در پایان نمایش و پس از مرگ تهمینه، گردآفرید نیز خودش را می‌کشد. در ادامه داستان، سهراب که در خیال فرامرز است و هر دو فرزند رستم هستند، بیان‌گر تقابل نسل جدید با نسل قدیم می‌شود و این تقابل با کشته شدن پایان نمی‌یابد؛ سهراب، فرامرز را نصیحت می‌کند تا راه پدر را نرود و در نبردی که با برزو خواهد داشت اقدام به کشتن نکند. هرچند نبرد رستم و برزو در شاهنامه رخ داده اما نوع مواجهه و دلیل کشته نشدن برزو متفاوت است. در اثر روحی بخشیده شدن برزو توسط نسل جدید علت این رخداد است. روایت روحی این مضمون را دارد که نسل جدید تصمیم به بخشش می‌گیرد تا تراژدی دیگری تکرار نشود. در کنار هم قرار گرفتن دیدگاه نسل جدید و نسل قدیم به یک رویداد، برداشتی است که در نمایشنامه وجود دارد و این برداشت برخلاف مضمون روایت فردوسی است.

رستمِ شاهنامه پدر جنگاوری است که از مرگ فرزند خود پشیمان می‌شود اما در روایت روحی، رستم پهلوانی لاغر اندام است که از شدت غم نابینا شده است و این تاکیدی بر نقش پدری است. گردآفریدِ فردوسی، سهراب را فریب می‌دهد و عشقی در او ایجاد نمی‌شود، اما در روایت روحی گردآفرید عاشقِ سهراب است؛ تا حدی که برزو را با سهراب اشتباه می‌گیرد و در ادامه‌ی هم صحبتی با برزو سعی دارد تا او را از انتقام منصرف کند. در پایان نیز با قبول مرگ سهراب از غم او می‌میرد؛ چراکه خود را در مرگ سهراب مقصر می‌داند. (روحی، ۱۴۰۰)

۲-۶- جمع‌بندی یافته‌های مقایسه

همانطور از جدول مشخص می‌شود، نمایشنامه در پیوندهای خونی و خویشاوندی تغییری ایجاد نکرده است اما مضامین و اهداف شخصیت‌ها نسبت به اصل داستان شاهنامه تغییر کرده‌اند. چنین تغییراتی با هدف امروزی کردن نمایشنامه است تا علاه‌بر همذات پنداری مخاطب، بتواند در لایه‌های زیرین خود به مسائل اخلاقی و روانشناسی نیز اشاره کند.

جدول ۱- شباهت‌ها و تفاوت‌های شاهنامه با نمایشنامه‌ی احسان روحی (مأخذ: نگارنده)

شخصیت‌ها	شباهت‌ها	تفاوت‌ها
رستم	پدر سهراب و فرامرز	فردی لاغر و مسن
سهراب	پسر رستم و تهمینه	حضور در خیال فرامرز(بازگشت از دنیای مردگان)
تهمینه	پشیمان از پنهان‌کاری، مرگ بر اثر غم سهراب	خودش را قاتل می‌داند، اقدام به خونخواهی، خودکشی
گردآفرید	زنی جنگاور از ایران	حضور با لباس عروس، باور نکردن مرگ سهراب، اشتباه گرفتن برزو با سهراب، خودکشی
فرامرز	پسر رستم	به خواست سهراب برزو را نمی‌کشد
برزو	پسر سهراب، نبرد با رستم برای انتقام پدرش	بخشیده شدن توسط فرامرز

۳- نتیجه‌گیری

با وجود گذشت سال‌ها از نگارش روایت رستم و سهراب به دست فردوسی اما برای نسل امروز قابل درک است؛ این درک شدن را می‌توان با اقتباس برای نسل امروز ملموس‌تر کرد. ادبیات نمایشنایشی نیز با ظرفیت‌های خود که به هنر نقالی نزدیک است توانایی این را داراست تا برای نسل جدید همذات‌پنداری ایجاد کند. نمایشنامه «سهراب و آغاز گرگ» با امروزی کردن روایت فردوسی، تعبیری جدید از آن داستان ارائه می‌کند.

با توجه به مولفه‌های اقتباس، نمایشنامه‌ی احسان روحی با بهره‌گرفتن از اقتباس آزاد و روش بازنگری و بازآفرینی سعی در برداشتی امروزی از روایت فردوسی داشته است. شخصیت‌ها تغییری نکرده‌اند اما اهداف، تصمیمات و نگرش آنها تغییر کرده که این از نگاه نویسنده حاصل شده است. درون‌مایه نمایشنامه روحی به فرزندکشی و در کنار آن بخشش نسل جدید اشاره می‌کند که در اجرای نمایشنامه نیز به آن اشاره شده است.

عنوان «سهراب و آغاز گرگ» اشاره‌ای است به کشته شدن پسر به دست پدر و این نام تشبیهی است به رفتار گرگ مآبانه، چراکه گرگ تنها حیوانی است که همنوع خودش را می‌خورد. این تغییر عنوان شاید در ظاهر شباهتی به وام‌گیری داشته باشد، اما به دلیل تمایز نداشتن با داستان فردوسی نمی‌توان گفت که وام‌گیری صورت گرفته است؛ اما با تغییر و تحولی که در سبک و متن اصلی رخ داده است باید گفت از عنصر بازآفرینی نیز در اقتباس این اثر استفاده شده است.

منابع

۱. بنی اسدی، زینب و صرفی، محمدرضا و آقاعباسی، یدالله و صفورا، محمدعلی، (۱۳۹۷)، «مولفه‌های بیانی انیمیشن و چگونگی اقتباس از قصه‌ها و افسانه‌های ایرانی (بررسی موردی: انیمیشن سینمایی جمشید و خورشید)»، نشریه مطالعات فرهنگ، شماره ۷۶

۲. جلالی، مریم و پورخالقی چترودی، مهدخت، (۱۳۹۲)، «اقتباس مفهومی و نگارشی از شاهنامه در ادبیات کودک و نوجوان»، مطالعات ادبیات کودک، شماره ۸

۳. حافظنیا، محمدرضا، (۱۳۹۶)، «مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی»، تهران: سمت

۴. حنیف، محمد، (۱۳۸۲)، «تاریخچه اقتباس از شاهنامه». فصلنامه هنر و معماری، شماره ۳۶

۵. دبیر سیاقی، سیدمحمد، (۱۳۷۸)، «داستان‌های نامورنامهٔ باستان شاهنامهٔ فردوسی (داستان رستم و سهراب)»، ج هفتم، تهران: نشر قطره

۶. رامین نیا، مریم و ابراهیمی ایور، محمدرضا، (۱۳۹۷)، «از بارخوانی سنت تا بازآفرینی متن مدرن: گونه‌های اقتباس و تاثیرپذیری در نمایشنامه‌های رضا قاسمی». نشریه پژوهش‌های ادبی، شماره ۶۱

۷. روحی، احسان، (۱۴۰۰)، «سهراب و آغاز گرگ»، تهران: جام زرین

۸. سپاهی، محمد اکبر، (۱۳۹۸)، «بررسی تاثیرپذیری منظومه بلوچی «محمد حنیفه» از داستان رستم و سهراب شاهنامه»، نشریه ادبیات تطبیقی، شماره، ۲۰

۹. علامی، ذوالفقار و آقایانی چاوشی، لیلا، (۱۳۹۵)، «بررسی داستان رستم و سهراب با رویکرد اخلاق ارسطویی»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، شماره ۴۵

۱۰. فتوحی، محمود، (۱۳۹۹)، «آیین نگارش مقاله علمی-پژوهشی»، تهران: سخن

۱۱. محمدی، حسین و حسن زاده دستجردی، افسانه و عزیزی‌فر، امیرعباس، (۱۳۹۷)، «تحلیل مقایسه‌ای رویارویی پدر و پسر در تراژدی‌های ایرانی و یونانی رستم و اسفندیار، رستم و سهراب و ادیپوس شهریار»، فصلنامه متن پژوهش ادبی، شماره ۷۷

۱۲. مرادپور دزفولی، ندا، (۱۳۹۶)، «لذت و اقتباس»، نشریه مطالعات ادبیات کودک، شماره ۱۶

۱۳. مهجوری، محمود و استاجی، ابراهیم و غلامی، عبدالله و میرنژاد، سیده زهرا، (۱۳۹۷)، «اندرزهای مینوی خرد و تاثیر آن بر شاهنامه فردوسی». نشریه پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۹
۱۴. نصرافقهانی، محمدرضا و هاشمی، سید مرتضی و حاتمی، داود، (۱۳۹۸)، «واکاوی جنبه‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب شاهنامه بر پایه‌ی درام شناسی ارسطو»، نشریه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۷

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۶ (پیاپی: ۳۸)، دی ۱۴۰۰، جلد دو

تأثیر نظریه بیومکانیک مه‌یرهولد بر حرکات و بدن بازیگران کودکان معلول

داریوش حیاتی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۱۲
کد مقاله: ۶۸۶۵۰

چکـیده

این پژوهش در ابتدا تعریفی از نظریه بیومکانیک ارائه می‌دهد و بعد از آن به تشریح این نظریه می‌پردازد. سپس با توجه به اینکه تئاتر کودکان معلول به دلیل نوع مخاطب خاص آن از جهات بسیاری می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد اشاره می‌کند. بر این اساس تأثیر نظریه بیومکانیک مه‌یرهولد را بر حرکات و بدن بازیگران معلول موردبررسی قرار می‌دهد و سپس به بررسی تئاتر درمانی به‌عنوان گونه‌ای خلاق از هنر درمانی می‌پردازد. اصلی‌ترین موضوع این مقاله بررسی تأثیر نسبی بیومکانیک بر تئاتر کودکان معلول را بیان می‌نماید که با رویکرد تئاتر درمانی شکل گرفته و نتیجه‌–گیری شده که در تئاتر درمانی کودکان معلول نقش مؤثری را ایفا می‌کند و استفاده از این روش برای درمان این نوع مخاطب خاص مناسب تشخیص داده می‌شود. نظریه بیومکانیک مه‌یرهولد سیستمی که توانست در سال‌های پس از انقلاب برای پرورش بازیگران تئاتر روسیه مؤثر واقع گردد که معیارهایی فرای آموزش بازیگران، بلکه دست‌یابی مه‌یرهولد به تئاتری جدید به‌گونه‌ای که بازیگران را به انجام کار کمتر و دست‌یابی به نتیجه بیشتر تشویق کند.

واژگـان کلـیدی: بیومکانیک، مه‌یرهولد، کودکان معلول، تئاتر کودکان، تئاتر درمانی

۱- کارشناس ارشد و پژوهشگر حوزه تئاتر *dariushhayati62@gmail.com*

۱- مقدمه

مه یرهولد از جمله کارگردانان آوانگاردی بود که به فرم (form) بیشترازمحتوا (content) اهمیت می‌داد. او دو چیز را برای اجرای یک نمایش ضروری می‌دانست. اینکه چگونه فکر نویسنده را کشف کند و در مرحله بعد چطور آن فکر را به شکل تئاتری نمایش دهد. با کشف فکر نویسنده آن را به‌عنوان فکر غالب در اجرا استفاده می‌نمود و همه چیز (از بدن تا بیان و طراحی صحنه ...) را بر اساس آن فکر طراحی می‌کرد.

بیو به معنی (زندگی) و موجود زنده است و در کنار مکانیک به معنی عملی است که در باز حرکات و روش‌های حرکتی بدن انسان است. بیومکانیک سیستمی بود که مه-یرهولد در سال‌های پس ازانقلاب آن را برای پرورش بازیگر ابداع کرد. خود او آن را در حد آموزش آکروباتیک و رقص مدرن می‌دانست که در کارگاهش از طریق برخی اتودهای نمایشی به بازیگران تعلیم داده می‌شد.

اما بیومکانیک سیستمی مفصل‌تربود که معیارهایی فرای اهداف آموزشی چند اتود و تمرین معمولی داشت. مه‌یرهولد شروع به تمرین و تنظیم اندیشه‌های خود درمورد (تئاتری نو) که آن را یوسلوونی (Uslovny) به معنای استیلیزه یا قراردادی نامید. تئاتر کهنه (تئاترطبیعت گرای استانیسلاوسکی) بازیگری را پرورده بود که در هنرهای دگردیسی و تناسخ ماهر بودند؛ اما شکل پذیری در کار آنها هیچ نقش مهمی نداشت. تئاتر کهنه نیز به شکل‌پذیری به‌عنوان یک ابزار سیاسی بیان نظرداشت. کافی بود که انسان به سالوینی در اتللو یا هملت نگاه کند. شکل‌پذیری به خودی خود چیزتازه ای نیست. بلکه شکلی از آن که مه‌یرهولد در ذهن داشت تازه است. قبلاً شکل‌پذیری ارتباط نزدیکی با گفتارهای نمایش داشت.

اما مه‌یرهولد از نوعی شکل‌پذیری سخن می گویدکه ربطی به واژگان ندارد تیرانداختن یکی از نرمش‌های معروف بیومکانیک مه‌یرهولد است که نه تنها اصل تعادل را نمایش می‌دهد. بلکه به‌روشنی نشان می‌دهد که چگونه یکی از هدف‌های آن تغییر مداوم وضعیت بدنی تیرانداز بود که به رقص تعادلی تمام عیار می‌انجامید. مه‌یرهولد سعی داشت تا با پرورش بازیگر در سیستم بیومکانیک او را به اقتصادی عمل کردن وا دارد؛ یعنی بدن بازیگر بتواند به طور مؤجز در کمترین زمان ممکن یازمان مناسب بیشترین معانی را بیان کند. در بیومکانیک مه‌یرهولد سعی داشت تا با استفاده از ژست علاوه بر دست‌یابی به تئاتری جدید به گونه‌ای بازیگران را به انجام کار کمتر و دست‌یابی به نتیجه بیشتر تشویق کند.

تئاتر کودک و نوجوان نیز همانند تئاتر بزرگسال از عناصر اولیه مشترکی برخورداراست مثل گفت‌وگو-شخصیت- طرح و... مبانی و اصول کلی تئاتر بزرگسال در تئاتر کودک نیز رعایت می‌شود.

اما ممکن است تاکید آن بر یکی از عناصر تئاتر بیش از دیگر عناصر باشد؛ اما تئاتر نوجوانان دارای چه ویژگی‌هایی است؟

تئاتر نوجوانان به طور اعم و ادبیات نمایشی آنان بطور اخص هدف اصلی ادبیات و تئاتر کودک و بزرگسال قرار دارد. خصایا و ویژگی‌های تئاتر کودکان معلول را می‌توان این گونه وبه اختصار برشمرد:

۱- ایجاد شادی- نشاط ولذت

۲- ایجاد هیجان و حس ماجراجویی

۳- سادگی (عدم پیچیدگی در طرح و داستان)

چگونه می‌توان نظریه بیومکانیک مه‌یرهولد را در بکارگیری کودکان معلول آن هم درنمایش بکاربست؟

۲- تئاتر درمانی

یک روش درمانی گروهی که در آن اشکال نمایشی و اصطلاحات تئاتری مورد استفاده قرار می‌گیرد فرآیندهای بنیادین در تئاتر درمانی فرآیندهایی اصلی راشامل می‌شود. فرافکنی نمایشی. اجرای تئاتر درمانی همدلی و فاصله‌گذاری از طریق نمایش درمانی، شخصیت بخشی و جعل هویت. تماشاگر و تماشای تعاملی جسمیت بخشیدن نمایشی کردن جسم بازی ارتباط بین زندگی و نمایش دگرگونی و فرآیندهای فوق هریک نیروی بالقوه درمانی نمایش رانشان می‌دهند. در سال ۱۹۲۰ بودکه مه‌یرهولد نظریه بیومکانیک (مکانیک حیاتی یا کنستراکتیویسم) خود را تحول بخشید. بیومکانیک شکلی از پرورش بازیگر بود که هدفش به وجودآوردن بازیگرانی بود هم ورزشکار هم آکروبات‌باز وهم ماشین‌هایی به تحرک درآمده. اصطلاح کنستراکتیویسم از هنرهای بصری وام گرفته شده بود. این اصطلاح نخستین بار در حدود سال ۱۹۱۲ در مورد مجسمه‌هایی بکار می‌رفت که از سطح‌ها و حجم های متقاطعی تشکیل شده بودند بی‌آنکه قصد بیان حرف خاصی را داشته باشند. مه‌یرهولد با الهام از این سبک سکوهای غیرنمایشی را مرکب از شیب‌ها، چرخ‌های گردان، سرسره‌ها و اشیای دیگر چنان تنظیم می‌کرد تا یک ماشین بازی بسازد که بشتر عملی باشد تا تزئینی، معروف‌ترین اجرای مه‌یرهولد که برطبق سیستم بیومکانیک انجام شد قلتپان شکوهمند کروملینگ بود. هدف مه‌یرهولد آفرینش نوعی پیوستگی در صحنه بود که قابل قیاس با سینما باشد.

۳- بررسی نقش بیومکانیک برنمایش کودکان معلول

نمایش کودکان معلول در جامعه ما یکی از نیازهای فرهنگی امروزه است. جوامع باسرعت بیشتری به پیش می‌روند و پله‌های ترقی را طی می‌کنند که بیشترین سعی و کوشش خود را به استوار ساختن پایه‌های فرهنگی جامعه نهاده‌اند و نیازمند این امر ارتقای ساختارهای فکری افراد جامعه است. لذا مسئله اصلی بدین گونه طرح گردیده رسیدن به فضایی که بتواند زمینه ارتقای ساختارهای فکری بشر در زمینه رشد و بالندگی و اثربخشی این نظریه (بیومکانیک) را در آموزش و پیشرفت هنر و بهبود رفتارهای حرکتی و جسمی کودکان معلول و بستر مناسب برای خلاقیت‌های نوین هنری (هنرنمایش) را فراهم سازد. هنرمندان معلول در کنار سایر هنرمندان در عرصه‌های نمایشی توانمندی خود را به نمایش می‌گذارند. کودکان معلول هنرمند با اجرای تئاتر عقاید و باورهای خود را به جامعه تفهیم می‌کنند. شناسایی نقاط قوت و ضعف اعضا (معلولان جسمس حرکتی) با توجه به سبک تئاتردرمانی در جلسات انفرادی و گروهی باعث ارتقای اعتماد به نفس و عزت نفس آن‌ها می‌شود؛ و درمان مسائل و معضلات درونی و بیرونی و تغییر دیدگاه عموم (افکارعمومی) public opinion و مسئولان نسبت به آنها از مقوله ترحم به احترام با توجه به حضور فعال آنها در جوامع و رویدادهای هنری بالاخص تئاتر کودکان معلول یکی از مهم‌ترین مسائل و رویکردهای مهم در تئاتر کودکان معلول. کلاس‌های آموزش بازیگری این قشر ازجامعه در قالب کارگاه‌های آموزشی workshop با عنوان کلاس‌های بیومکانیک بازیگری شامل: مهارت‌های ابتدایی–جنبش باتوپ– حرکات ابتدایی شامل: ایستادن راه رفتن دویدن افتادن یادگیری اتودهای بیومکانیک پرتاب سنگ– تیراندازی با تیروکمان– خنجر و فرو بردن– سیلی زدن و...

آموزش روزانه فیزیکی و صدا ابتکار و ارائه تصویر و ویدئو کنفرانس (بیومکانیک و تئاتر معاصر) می‌باشد. نظریه بیومکانیک مه یرهولد شکلی از پرورش بازیگر است که هدفش بوجودآوردن بازیگرانی است هم ورزشکار هم آکروبات باز و هم ماشین‌هایی متحرک. مه‌یرهولد به‌عنوان مبتکر این سبک از بازیگرانش حرکت می‌خواهد نه احساس وعاطفه.

مه‌یرهولد بر خلاف استادش کنستانتین استانیسلاوسکی که برانگیزه‌های درونی بازیگران توجه عمده‌ای داشت به انگیزه‌های جسمانی و بازتاب حسسی معتقد بود و عقیده داشت بازیگر برای آفریدن احساس شادمانی فراوان در خویشتن و در تماشاگر لازم نیست خود را به رفتارهایی که جامعه به صورت استاندارد درآورده محدود کند. اگر بازیگری از سرسره‌ای بلغزد یا بر طنابی آویزان شود همان احساس را القا خواهد کرد که استانیسلاوسکی به آن معتقد بود.

براساس این نظریه انسان به‌عنوان ماشینی تلقی می‌گردد. او موظف است کنترل خویشتن را یاد بگیرد.

مه‌یرهولد در سیستم ابداعی خود بیومکانیک نه تنها سعی در ایجاد تیپ جدید هنرپیشه را دارد بلکه تلاش می‌کند (انسان جدید) ایده‌آل را که پاسخ‌گوی تئوری انقلابی است بوجود آورد. در این سیستم مبنا همیشه شخص نیست بلکه گروه است بسیاری از تمرین‌های ژیمناستیکی ایجاد شده توسط مه‌یرهولد مثل (پرش، اسب و سوارکار و هرم) مستلزم همکاری تنگاتنگ دو یا چند هنرپیشه است و بدین ترتیب ایده‌آل در کار گروهی نمود پیدا می‌کند. این سیستم هم اکنون نیز توجه رجال و شخصیت‌های تئاتری تمام دنیا را برانگیخته است.

حال با توجه به تعریف بیومکانیک ابتدا به مقوله بیومکانیک راه رفتن اشاراتی خواهیم داشت. یکی از عمده‌ترین حرکات انسان که برانجام هر کاری به آن احتیاج دارد، راه رفتن می‌باشد. راه رفتن از دسته حرکات چرخه‌ای می‌باشد که یک سیکل مشخص در طول مدت زمان راه رفتن تکرار می‌شود.

عمل راه رفتن زنجیره یا توالی از تاب خوردن و تکیه گاه پاها می‌باشد، زمانی‌که پا در تماس با زمین نمی‌باشد و در هوا در حال حرکت است مرحله تاب خوردن و زمانی که پا در تماس با زمین می‌باشد مرحله تکیه گاه نامیده می‌شود. ارتباط دقیق و منظم حرکات پای کودکان معلول با افراد سالم در مراحل بیومکانیکی چرخه راه رفتن به ۵ مرحله قابل بررسی است.

۱- مرحله آغاز تاب خوردن (لحظه جدا شدن انگشتان پا تا شروع اکستنشن زانو)

۲- مرحله پایانی تاب خوردن (ازشروع اکستنشن زانو تا لحظه تماس‌ها بازمین)

۳- مرحله تکیه‌گاه به ۳ بخش مرحله تحمل وزن مرحله میانی مرحله حرکت کردن

۴- مرحله تحمل وزن ازلحظه تماس پاشنه با زمین تا زمانی که به تدریج کف پا با سطح زمین تماس پیدا می کند را دربر می گیرد.

۵- مرحله میانی (MID STANCE) به اختصار M.ST نیز نامیده می‌شود. (مرحله کف پا کاملاً بر روی زمین قرار می‌گیرد).

عمده‌ترین ناتوانی که با آسیب‌های حرکتی توأم است عقب ماندگی ذهنی است که توأم با نارسایی‌های توانشی همراه است.

فلج دست و پا (QUADRIPLEGIA) نوعی آسیب حرکتی که بر اثر آن دشواری‌های حرکتی شامل هر چهار دست و پای فرد مبتلا می‌باشد.

فلج نیمه تنه (HEMIPLEGIA) به وضعیتی گفته می‌شود که بر اثر آن پاها درمقایسه با دست‌ها با آسیب بیشتری مواجه هستند.

شکاف ستون فقرات (SPINABIFIDIA) اختلالی وراثتی است که درآن مهره‌های ستون فقرات به اندازه کافی به یکدیگر نزدیک نیستند این اختلال می‌تواند شامل ضعف یا فقدان عملکرد عضلانی در بالاتنه و پائین‌تنه. جابه‌جاشدگی کفل‌ها پاهای کوتاه و کج و انحنای ستون فقرات باشد.

نکته جالب اینکه با توجه به تحقیق و بررسی‌هایی که از امر هنری و نمایشی اداره بهزیستی شهر ارومیه به عمل آمد طبق گزارشات مؤثق کودکانی که دچار بیماری شکاف ستون فقرات بودند بهتر و راحت‌تر از بقیه معلولان دیگر قادر به انجام حرکات بیومکانیکی بودند.

البته درد و رنج حاصل از انجام این حرکات برای آنها طبیعی به نظر می‌رسید اما علاقه و تمایل به‌عنوان بازیگر هنرمند تئاتر آن‌هم تئاتر کودکان معلول هرگز آنهارا از رسیدن به اهداف هنری‌شان ناامید نمی‌کرد.

در پرورش بازیگران کودکان معلول نکاتی اساسی در مورد اصول بیومکانیکی (مراحل عملکرد موقعیت‌های بدن) ضروری به نظر می‌رسد.

نوع حرکت چرخش و انتقال نیرو و خلاف نیرو (عمل و عکس العمل، شرط اصلی انتقال) پیامدهای اجرای حرکت:

۱- باز نمودن ناگهانی مفصل بازشده ران

۲- متوقف نمودن ناگهانی بازشده ران

در مرحله عمل و عکس‌العمل کدام عمل‌های بدنی کودکان معلول در پرورش بدن برای بازیگری البته در مرحله حرکات آکروباتیک و ژیمناستیکی از اهمیت معنی‌داری برخودار هستند با توجه به نظریه بیومکانیک مه‌یرهولد که هدف این کارگردان از این نظریه به وجود آوردن بازیگرانی هم ورزشکار هم آکروبات‌باز بود.

شامل:

مرحله کمکی به عقب غلتیدن و گذاشتن دست‌ها

مرحله اصلی بازکردن سریع زاویه پا و بالاتنه

توقف مفصل باز شده ران

باز کردن زاویه بازو و بالاتنه و صاف کردن آرنج‌ها.

تئاتر کودک و نوجوان نیز همانند تئاتر بزرگترها از عناصر اولیه مشترکی برخوردار است مثل گفت‌وگو شخصیت طرح و... مبانی و اصول کلی تئاتر بزرگسال در تئاتر کودک نیز رعایت می‌شود.

اما ممکن است تاکید آن بر از عناصر تئاتر بیش از دیگر عناصر باشد؛ اما تئاتر نوجوانان دارای چه ویژگی‌هایی است؟

تئاتر نوجوانان به‌طور اعم و ادبیات نمایشی آنان بطور خاص هدف اصل ادبیات و تئاتر کودک و بزرگسال قراردارد.

از فضا یا ویژگی‌های تئاتر کودک را می‌توان این گونه و به اختصار و به اختصار برشمرد:

۱- ایجاد شادی و نشاط و لذت

۲- ایجاد هیجان و حس ماجراجویی

۳- سادگی (عدم پیچیدگی درطرح داستان)

۴- نتیجه‌گیری

با تحقیقات و مطالعات صورت گرفته بر روی بازیگران معلول در نمایش می‌توان گفت: انجام حرکات فیزیکی شامل به حرکت درآوردن دست‌ها و پاها برای کودکان معلولی که دچارآسیب از آن نواحی می‌باشند با تمرین و ممارست و انجام حرکت‌های بیومکانیکی درتئاتر، آنان را قادر می‌سازد تا بتوانند با تکیه بر آموزش و فنون بازیگری تئاتر توسط مربیان کارآزموده و حرفه‌ای هر چه بهتر به بهبود نقش بازی در نمایش روی آورند. آنچه مسلم است انجام حرکات ورزشی و آشنایی با علم روز بیومکانیک باعث مضاعف بودن روحیه ورزشکار و بازیگر در کارخود می‌شود. غرق شدن در نقش توسط کودکی که معلول جسمی حرکتی است و ایجاد انگیزش و هیجان در وی با استفاده ازنظریاتی چون بیومکانیک و احساس هنرمند بودن واقعی در دل این نوع بازیگر هنرمند. اورا امیدوارتر و شاداب‌تر به عرصه هنر نمایش تشویق می‌نماید.

با توجه به ساختارآناتومیکی- مکانیکی عضلات اسکلتی انسان سالم با معلولین و رابطه تولید نیرو و توان باسرعت انقباض عضلات در انسان سالم و معلولین و دشواری برخی از حرکات ورزشی و آکروباتیک توسط جامعه معلولان مخصوصاً کودکان معلول که آنها را به‌عنوان افرادی مستعد و تلاش‌گر جهت رشد و شکوفایی استعدادها وتوانایی‌های بالقوه فطری ملزم ساخته تا در پرورش بدن و حرکات عمومی(general motion) برای اجرای هر چه بهتر هنر تئاتر از نظریه بیومکانیک مه‌یرهولد بهره‌مند شوند و در حقیقت باتوکل برخداوند منان و با هدف معلولیت محدودیت نیست و با بکارگیری از اصول و فنون مهم درسبک و شیوه بازیگری (بیومکانیک) از طریق مطالعات کاربردی، شرکت در کلاس‌های آموزش بیومکانیک بازیگری زیر نظر اساتید مجرب و کارگردانان تجربی تراز اول کشور هر چه بهتر و سریع‌ترنسبت به رفع و غلبه بر مشکلات جسمی وحرکتی خویش در بازیگری نمایش برآیند.

منابع

۱. براکت اسکارتاریخ تئاترجهان جلداول ترجمه هوشنگ آزادی ور انتشارات مروارید ۱۳۷۷
۲. روز اونز جیمزتئاترتجربی مصطفی اسلامیه چاپ اول تهران انتشارات سروش
۳. تئاتر ومسائل اساسی آن میشل وییني انتشارات سمت
۴. پیشروان تئاتر اروپا ناصرحسینی مهر نشر قطره
۵. شناخت عوامل نمایش ابراهیم مکی انتشارات سروش
۶. مقدمات بیومکانیک ورزشی صادقی حیدر ۱۳۸۴ انتشارات سمت
۷. بیومکانیک تکنیک‌های ورزشی- ترجمه آریایی –جمیل ۱۳۷۵ انتشارات جهاد دانشگاهی
۸. مبانی آناتومی وحرکت –کارل هینکل ترجمه دبیدی روشن- ولی الله ۱۳۸۶
۹. ۶۵ حرکت اساسی در ژیمناستیک دختران کورت کنیرش مارلیس مینیش ترجمه آمنه رضوی نشربامداد کتاب ۱۳۸۹
۱۰. تحول و نارسایی‌های توانشی، روبرت هوداپ ترجمه دکتر پرویزشریفی درآمدی حسین مرادی نشردانژه ۱۳۸۹
۱۱. مصاحبه شفاهی باروابط عمومی اداره بهزیستی ارومیه–خبرنگار: حیاتی داریوش–دیماه ۱۳۹۶

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۶ (پیاپی: ۳۸)، دی ۱۴۰۰، جلد دو

نقش رهبری خدمتگزار بر پیامدهای رفتاری کارکنان در شهرداری یزد

امیر مهرابی[1*]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۱۲
کد مقاله: ۵۷۷۱۷

چکـیده

افزایش اثربخشی و کارآیی در سازمان می‌تواند به‌واسطه کارکنان صورت گیرد. این امر با حمایت رهبر سازمان به بهترین نحو انجام می‌شود. سبک رهبری خدمتگزار به دنبال خدمت به دیگران است و تأکید زیادی بر رشد افراد درون سازمان دارد. ازاین‌رو هدف پژوهش حاضر بررسی نقش رهبری خدمتگزار بر پیامدهای رفتاری کارکنان در شهرداری یزد بپردازیم. پژوهش حاضر از نظر هدف کاربردی و از نظر روش اجرا توصیفی-پیمایشی بود. جامعه آماری آن را کلیه مدیران شهرداری یزد تشکیل دادند که تعدادشان ۱۳۴ نفر بود که همگی آنان به روش نمونه‌گیری در دسترس انتخاب شدند. جهت گردآوری داده از پرسشنامه محقق ساخت استفاده شد که آلفای کرونباخ آن ۰،۸۲۳ به دست آمد. فرضیه‌های تحقیق با استفاده از مدل معادلات ساختاری و نرم‌افزار لیزرل آزمون شدند. نتایج نشان داد که؛ قابلیت توانمندسازی افراد بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است. اصالت بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است. تواضع بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است. دیدگاه بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است. ارزش قائل شدن برای افراد بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است.

واژگـان کلـیدی: رهبری، رهبری خدمتگزار، پیامدهای رفتاری، کارکنان، شهرداری یزد

۱- کارشناس مالی شهرداری یزد (نویسنده مسئول) *mehrabi.001@gmail.com*

۱- مقدمه

در دنیای پرتحول امروزی، کارکنان سازمان‌ها به‌عنوان بزرگ‌ترین و ارزشمندترین سرمایه و منابع سازمانی محسوب می‌شوند. افزایش اثربخشی و کارآیی در سازمان می‌تواند به‌واسطه کارکنان صورت گیرد. این امر با حمایت رهبر سازمان به بهترین نحو انجام می‌شود. سبک رهبری خدمتگزار به دنبال خدمت به دیگران است و تأکید زیادی بر رشد افراد درون سازمان دارد. کارکنان رهبران خدمتگزار می‌توانند با توسعه فردی و سازمانی خود به جلب مشتری و افزایش رضایت وی کمک کنند (ستو و ساروس، ۲۰۱۶). یکی از اصول موفقیت سازمان‌ها سطح توانمندی کارکنان آن‌هاست که بی‌شک نوع سبک رهبری حاکم بر سازمان‌ها بر سطح توانمندسازی کارکنان تأثیر می‌گذارد. رهبری خدمتگزار از مفاهیم جدید در حوزه رهبری و رفتار سازمانی محسوب می‌شود. این نظریه آموزه‌های خوبی برای مدیران و مدیریت زیردستان آرایه می‌کند و نقش اساسی در هدایت پیروان و ایجاد جو سازمانی مناسب برای خلاقیت و کارآفرینی دارد (اسکندری و همکاران، ۱۳۹۵). سبک رهبری خدمتگزار به دلیل ویژگی‌های خاص خود مانند پردازش متوازن، توانایی گوش دادن، قوه تخیل، توانایی رد کردن، مقبولیت و یکدلی، بصیرت، دوراندیشی، آگاهی، توانایی ترغیب دیگران، التیام بخشیدن و خدمت‌رسانی و توانایی تشکیل اجتماعات، رویکرد مناسبی جهت افزایش تعهد کارکنان و افزایش رضایتمندی ارباب رجوعان قلمداد می‌شود (لیدن و همکاران، ۲۰۱۴). این رویکرد به‌خصوص در سازمان‌های داخل کشور که به دلیل فقدان دیدگاه‌های نوین مدیریتی و رهبری تا حدود زیادی با مشکلات مدیریتی مواجه‌اند، ضروری‌تر به نظر می‌رسد. به‌عنوان مثال در کمیته امداد استان فارس در برخی مواقع سطح بالایی از نارضایتی مددجویان و ارباب رجوعان به دلیل کیفیت پایین خدمات و یا برخوردهای مناسب کارکنان مشاهده می‌شود (زینعلی و همکاران، ۱۳۹۲). امروزه رهبران سازمان نقش مؤثری در موفقیت شرکت‌های مختلف تولیدی و خدماتی ایفا می‌کنند. رهبران با شوقی وصف‌ناپذیر می‌توانند تغییر ایجاد کنند. آن‌ها آینده را بهتر پیش‌بینی می‌کنند، تصویری ایده‌آل و منحصربه‌فرد ازآنچه سازمان می‌تواند به آن تبدیل شود ارائه می‌دهند. از طریق ایجاد جاذبه و متقاعدسازی آرام، دیگران را با رویاهای خود درگیر می‌کنند. آن‌ها کسب‌وکار را از طریق چشم‌انداز اعلام‌شده خود به‌پیش می‌برند و کارکنان در هیجان وصف‌ناپذیری به آینده امیدوار می‌شوند. در این میان، سبک رهبری خدمتگزار به‌خصوص در نهادهای اجتماعی و خیریه از تأثیرگذاری بیشتری برخوردارند. رهبران خدمتگزار روحیه گروهی ایجاد می‌کنند، آن‌ها فعالانه خود را درگیر امور دیگران می‌کنند و درک می‌کنند که احترام متقابل چیزی است که منجر به حفظ تلاش‌های فوق‌العاده می‌شود. آن‌ها در ایجاد یک فضای اعتماد و کرامت انسانی کوشش وافری کرده و به کارکنان احساس قدرتمندی، توانایی و انرژی مثبت می‌دهند (زینعلی و همکاران، ۱۳۹۲). این رهبران، مطابق با طریقه رفتار کارکنان خود و نقشه راهی که باید برای رسیدن به چشم‌انداز سازمان دنبال شود، نقشه راه ترسیم می‌کنند. آن‌ها ارزش‌های سازمانی مناسب را اشاعه می‌دهند و به‌عنوان الگوی رفتاری کارکنان تأثیر شگرفی در شخصیت و رفتار کارکنان می‌گذارند (ملک‌محمدی و همکاران، ۱۳۹۴).

ازاین‌رو ما در این پژوهش قصد داریم تا به بررسی نقش رهبری خدمتگزار بر پیامدهای رفتاری کارکنان در شهرداری یزد بپردازیم.

۲- ادبیات تحقیق

۲-۱- رهبری

رهبری همانند زیبایی است .نمی توان آن را تعریف کرد، ولی هنگام دیدن، انسان در می یابد که از وجود آن آگاه است و آن را می شناسد .صاحب نظران مدیریت معتقدند که رهبری، عامل اصلی موفقیت سازمان و جامعه است. تعریفی رایج از رهبری در سازمان عبارت است از؛ «رهبری، فرایند نفوذ رهبر در پیروان و برانگیختن آنان برای همکاری با یکدیگر در جهت تحقق اهداف سازمانی است». رهبری به دلیل نقشی که در اثربخشی فردی و گروهی ایفا میکند، مبحثی مهم در رفتار سازمانی است. محققان رفتار سازمانی ثابت کرده اند که رهبران می توانند عامل تمایز در سازمان باشند. در واقع رهبران، به پیروان خود چنین القا می کنند که راه مطلوب را تشخیص دهند و از آنان می خواهند که در جهت تشخیص رهبر خود و برای رسیدن به وضعیت مطلوبی که وی مشخص کرده است، تلاش کنند. محیط های کسب و کارامروزی به محیط های پرتغییر، پرشتاب، پررقابت و پر از ابهام تبدیل شده اند که بیش از بیش محیط دریای طوفانی را ترسیم کرده و نقش ناخدا و رهبر و تصمیمات وی برای اداره سازمان را با اهمیت تر جلوه می دهند. رهبری، یکی از مفاهیم اصلی در علوم اجتماعی است که اندیشمندان زیادی از علوم مختلف به آن پرداخته اند. (آرکلان، ۲۰۱۱). رهبری یکی از پنج وظیفه اصلی مدیران محسوب می‌شود. رهبری یعنی هنر نفوذ بر زیردستان به نحوی که آن‌ها به‌صورت داوطلبانه و از روی رغبت فعالیت‌های از پیش تعیین‌شده‌ای را در چارچوب اهداف معینی انجام دهند. برخی از صاحب‌نظران، رهبری را یکی از وظایف مدیران قلمداد می‌کنند؛ درحالی‌که در مقابل، برخی، رهبری را بسیار فراتر از مدیریت می‌دانند و معتقدند که رهبران سازمان‌ها الزاماً مدیران سازمان‌ها نیستند. فرایندی که مدیریت می‌کوشد با ایجاد انگیزه و ارتباطی مؤثر انجام سایر وظایف خود را در تحقق اهداف سازمانی تسهیل و کارکنان را از روی میل و علاقه به انجام وظایفشان ترغیب کند؛ بنابراین رهبری جزئی از مدیریت است و این وظیفه مانند برنامه‌ریزی، سازماندهی و کنترل نیز از وظایف مدیر است (اکبری و همکاران، ۱۳۹۵). مهمترین نکته در رهبری نفوذ و اثر گذاری است. اصولاً قدرت عبارت است از توانایی اعمال نفوذ بر دیگران و نفوذ عبارت از اعمالی است که مستقیم یا غیر مستقیم باعث تغییر در رفتار یا نظرات دیگران می‌شود. نقش رهبری در چگونگی

اداره سازمان‌ها مهم‌ترین مولفه‌ای است که تفاوت‌های بزرگ را بین یک سازمان نسبت به رقبا به وجود می‌آورد. هر سازمان بسته به قدرت رهبری و اینکه او چگونه تصمیم می‌گیرد و چگونه به محیط واکنش نشان می‌دهد، فرآیند شکل‌گیری استراتژی آن شرکت را متفاوت می‌کند (جانستون و مارشال، ۲۰۱۶).

۲-۲- رهبری خدمتگزار

رهبری خدمتگزار، توان و پتانسیل زیادی در جهت بهبود رهبری سازمان داراست .رهبر خدمتگزار، دارای انگیزه بالایی برای تمرکز بر نیازهای پیروان است و خدمت کردن به آنان را در هسته و مرکز امور خود قرار میدهد .رهبران خدمتگزار همواره دغدغه تعالی، رشد و توسعه انسانها را دارند. آنان پیروان را به داشتن تعهد، فداکاری، نظم و انضباط، تعالی و بهترین بودن تشویق می کنند و ارزش های خوب را فراتر از حرف و شعار از طریق نشان دادن در عمل و کردار خود در فرهنگ سازمانی تزریق می کنند. (آرکلان، ۲۰۱۱). واژه "رهبری خدمتگزار" توسط رابرت گرین لیف در مقاله‌ای تحت عنوان "خدمتگزار در نقش رهبر" ابداع شد. این سبک از رهبری بیش از آنکه قابل آزمایش و جنبه تئوریک داشته باشد، بیشتر فلسفی است و همچنین به‌عنوان یک رویکرد بلندمدت، به لحاظ ایجاد تغییر و تحول در زندگی و حیطه شغلی به شمار می‌آید. مفهوم رهبری خدمتگزار در اصل از نظریه رهبری کاریزماتیک ناشی می‌شود و طبق نظر بسیاری از صاحبنظران، انگیزش اولیه برای رهبری، میل به خدمت است (گرین لیف، ۲۰۰۲). رهبران خدمتگزار روی خدمت‌رسانی به دیگران تأکید می‌کنند و منافع شخصی را فدای منافع دیگران می‌کنند تا افراد از درایت و اختیار و سلامت بیشتری برخوردار شوند و خودشان تبدیل به رهبرانی خدمتگزار شوند. فرایند رهبری خدمتگزار با یک احساس طبیعی شروع می شود که در آن فرد می خواهد در ابتدا خدمت‌رسانی کند سپس با یک انتخاب هوشمندانه، مشتاق می شود که افراد را رهبری کند. این شخص با کسی که فقط رهبر است فرق دارد و تفاوت آن از اینجا روشن می‌شود که رهبر خدمتگزار در ابتدا به رفع احتیاجات اولیه افراد می پردازد (سلطانی و همکاران، ۱۳۹۵). اساس رهبری خدمتگزار، خدمت‌رسانی، اعتبار، اعتماد دوطرفه و توانمندسازی است. گرین لیف (۱۹۷۷) معتقد است که مهمترین مشخصه رهبر خدمتگزار، خدمت‌رسانی می باشد و کسانی که در جهت خدمت به دیگران جامه رهبری به تن می کنند می توانند بر پیروانشان تأثیر مثبت بگذارند. (صادقی و همکاران،۱۳۹۴). مفهوم رهبری خدمتگزار، مفهوم جدیدی نیست و به تعبیر بروئر (۲۰۱۰) شالوده های فلسفی رهبری خدمتگزار از هزاران سال پیش وجود داشته است؛ اما با ظهور سازمان‌ها و رواج روش های سنّتی و استبدادی رهبری در آن ها، پژوهشگران روشی نوین برای رهبری در سازمان‌های جدید را پیشنهاد کردند(خرازی و همکاران،۱۳۹۲).

ویژگی‌های سبک رهبری خدمتگزار: ویژگی‌های خاص رهبری خدمتگزار به شرح زیر می باشند (لیدن و همکاران، ۲۰۱۴)؛

۱. پردازش متوازن
۲. توانایی گوش دادن
۳. قوه تخیل، توانایی رد کردن
۴. مقبولیت و یکدلی
۵. بصیرت
۶. دوراندیشی
۷. آگاهی
۸. توانایی ترغیب دیگران
۹. التیام بخشیدن و خدمت‌رسانی
۱۰. توانایی تشکیل اجتماعات

۲-۳- رهبری خدمتگزار و رفتارهای کارکنان

از آنجا که در سازمان، مهمترین و حساسترین نقش ها را مدیران بر عهده دا رند، اهمی ت جایگاه و نقش رهبری در سازمان بر کسی پوشیده نیست. رهبری همواره به‌عنوان نیاز اساسی در جوامع انسانی و سازمان‌ها مطرح بوده است. با تغییر و تحولاتی که در محیط کار روی داده است، الگوهای سنتی رهبری دیگر پاسخگوی نیازها در عصر حاضر نیست و سبک رهبری سنتی در هزاره سوم، ادامه حیات نخواهد یافت و نیاز به مدل جدید رهبری بیش از هر زمان دیگری احساس «رهبری خدمتگزار»، می‌شود. یکی از شکل های رهبری که به رابطه بین رهبر و پیروان توجه دارد است. رهبری خدمتگزار، توان زیادی برای بهبود رهبری سازمان داراست. رهبر خدمتگزار دارای انگیزه بالایی برای تمرکز بر نیازهای پیروان است و خدمت کردن به آنان را در هسته و مرکز امور خود قرار می دهد. رهبری خدمتگزار با عملکرد کاری بالاتر و نگرش های کارکنان نظیر: اعتماد به رهبران، رضایت شغلی، تعهد سازمانی/تیمی و وفاداری مرتبط می باشد. (پارولیتی و همکاران، ۲۰۰۹). رهبران خدمتگزار به خاطر سبک رهبری خاص خودشان منحصر به فرد نیستند، بلکه نحوه نگاه آنان به دنیای اطرافشان است که آن‌ها را از سایر رهبران متمایز می کند. از این رو، دیدگاه مثبت رهبران و مدیران به خدمت رسانی را می توان پرورش داد و در سازمان به کار گرفت. یکی از ویژگی های رهبری خدمتگزار صداقت و راستگویی است. مدیران و رهبران میتوانند با نشان دادن این صفات و ویژگی ها و تشویق کارکنان به آن، فضای اعتماد را در سازمان توسعه دهند. آن‌ها بایستی همواره سعی کنند تا با مشارکت دادن کارکنان از یک سو به کارکنان خود کمک کنند و از سوی دیگر روحیه همکاری و مساعدت را در سازمان گسترش دهند؛ زیرا مشارکت کارکنان در جریان هدف گذاری، تصمیم گیری و فعالیت های سازمان، باعث تقویت فضای اعتماد می‌شود. سازمان‌هایی که به سوی داشتن رهبری خدمتگزار پیش می روند معمولاً کارکنان شان از رضایت شغلی بالاتری برخوردارند. (چهرازی و همکاران، ۱۳۹۴).

رهبران خدمتگزار، الگوهای نقشی مورد قبول و مشروعی هستند که توجه کارکنان را بر نوع دوستی و رفتار مناسب جل می کنند. رهبران خدمتگزار در این زمینه خود را الگویی برای برخورد با اجتماع قرار می دهند و پیروان نیز با این گونه رهبران همانندسازی کرده و رفتارهای آن ها را سرمشق خود قرار می دهند(زهیر و همکاران، ۲۰۱۳)؛ بنابراین یک رهبر، الگویی نقشی برای پیروانش بوده و رفتار شهروندی سازمانی پیروان تحت تأثیر این الگوها قرار می گیرد. افراد با مشاهده رفتار دیگران می آموزند و از آن چه می بینند، الگوبرداری می نمایند(زین آبادی و همکاران،۱۳۹۵).

۲-۳- پیشینه های پژوهش

دلخوش کسمانی و فرحبد (۱۳۹۹) رابطه بین رهبری خدمتگزار با رفتار شهروندی سازمانی کارکنان ادارات آموزش و پرورش شهرستان های غرب استان گیلان با میانجی گری اعتماد به رهبری را بررسی کردند. نتایج نشان داد که بین رهبری خدمتگزار و رفتار شهروندی سازمانی رابطه مثبت وجود دارد. بین رهبری خدمتگزار و اعتماد کارکنان به رهبر رابطه مثبت وجود دارد. خداداد حسینی و همکاران (۱۳۹۷) تأثیر رهبری خدمتگزار بر توانمندسازی کارکنان با نقش میانجی رفتار شهروندی سازمانی بررسی کردند. نتایج نشان دهنده اینست که رهبری خدمتگزار و مولفه های مرتبط با آن، بر توانمندسازی کارکنان پلیس اطلاعات و امنیت عمومی فرماندهی انتظامی استان همدان، تأثیر مثبت و معناداری داشت. پیرایش و همکاران (۱۳۹۵) مطالعه‌ای با عنوان رابطه ادراک از رهبری اخلاقی و رفتارهای انحرافی سازمانی انجام دادند. نتایج نشان داد بین انصاف و رفتارهای انحرافی و بین شفاف سازی نقش و رفتارهای انحرافی رابطه معنی دار وجود داشت ملک‌محمدی و همکاران (۱۳۹۴) به بررسی تأثیر رهبری خدمتگزار بر اثربخشی سازمانی کارکنان کمیته امداد امام خمینی شهرستان ملکشاهی پرداختند. یافته های تحقیق با استفاده ازنرم افزار SPSS نشان داد که رهبری خدمتگزار دارای تأثیر مستقیم، مثبت و معناداری بر اثربخشی سازمانی کارکنان است. ولی بعدتواضع و فروتنی به تنهایی تأثیر معنی داری بر اثر بخشی سازمانی ندارد. عباس پور و همکاران (۱۳۹۴) به بررسی تأثیر سبک رهبری اخلاقی بر رفتار کارکنان پرداختند. نتایج نشان داد که مسیر سبک رهبری اخلاقی به رفتار شهروندی سازمانی و تعامل رهبر عضو معنادار و به رفتار انحرافی محیط کار معنادار نبود. ده نوی و همکاران (۱۳۹۳) مطالعه‌ای با هدف بررسی رابطه بین رهبری خدمتگزار و رضایت مشتری در بانک انصار استان تهران انجام انجام دادند. براساس یافته های تحقیق، رابطه معناداری بین رهبری خدمتگزار و رضایت مشتریان وجود دارد.$p<0.05$ بر این اساس میتوان باافزایش رهبری خدمتگزار، رضایت مشتریان را افزایش داد. زینعلی و همکاران (۱۳۹۲) مطالعه‌ای با عنوان رابطه رهبری خدمتگزار با قصد ترک خدمت کارکنان کمیته امداد فارس با نقش واسطه اعتماد سازمانی انجام دادند. کلیدی‌ترین نتایج پژوهش عبارتست از اینکه، از میان ابعاد متغیر اعتماد سازمانی(شایستگی، تعیین هویت، صراحت/آزادی، اهمیت دادن و قابلیت اطمینان)، شایستگی بیشترین اثر مستقیم و منفی را بر روی قصد ترک خدمت داشته است. از میان اثر غیر مستقیم و منفی هر چهار بعد رهبری خدمتگزار شامل روابط دوستانه، بهبود عاطفی، دانایی و نظارت سازمانی بر قصد ترک خدمت، دانایی و نظارت سازمانی بیشترین اثر غیرمستقیم و منفی را بر قصد ترک خدمت داشتند. کیم و همکاران (۲۰۱۷) به بررسی رابطه بین سبک رهبری بر رفتارهای انحرافی و عملکرد کارکنان با توجه به نقش میانجی خودکارآمدی و تسلط روحی پرداختند. نتایج این تحقیق با استفاده از تکنیک مدلیابی معادلات ساختاری نشان داد سبک رهبری به شکل معنی‌داری باعث افزایش رضایت مددجویان می شود و در مقابل عملکرد کارکنان را به شکل مثبت و معناداری بهبود می بخشد. دی‌کانیک و همکاران (۲۰۱۷) مطالعه‌ای با هدف بررسی رابطه بین رهبری خدمتگزار، عملکرد کارکنان و رضایت مشتریان انجام دادند. نتایج این تحقیق نشان داد که سبک رهبری خدمتگزار به شکل معنی‌داری باعث افزایش راضیت مشتریان می‌شود. همچنین مشخص شد که عملکرد کارکنان نیز بر افزایش رضایت مشتریان تأثیر معنی‌داری می‌گذارد. در نهایت مشخص شد که عملکرد کارکنان نقش میانجی را در رابطه بین سبک رهبری خدمتگزار و رضایت مشتریان ایفا می‌کند.

چن و همکاران (۲۰۱۵) به بررسی رابطه بین رهبری خدمتگزار و رضایت مشتریان در موسسات خدماتی پرداختند. بر اساس یافته‌های این تحقیق، محققان نتیجه‌گیری کردند که رهبری خدمتگزار تأثیر مثبت و معناداری بر رضایت مشتریان دارد.

۳- چارچوب پژوهش

۳-۱- روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف کاربردی و از نظر روش اجرا توصیفی-پیمایشی بود. جامعه آماری آنرا کلیه مدیران شهرداری یزد تشکیل دادند که تعدادشان ۱۳۴ نفر بود که همگی آنان به روش نمونه گیری در دسترس انتخاب شدند. جهت گردآوری داده از پرسشنامه محقق ساخت استفاده شد که آلفای کرونباخ آن ۰،۸۲۳ بدست آمد. فرضیه‌های تحقیق با استفاده از مدل معادلات ساختاری و نرم افزار لیزرل آزمون شدند.

۲-۳- فرضیه های پژوهش

فرضیه اصلی: رهبری خدمتگزار بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است.

فرضیه های فرعی:

- قابلیت توانمندسازی افراد بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است
- اصالت بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است.
- تواضع بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است
- دیدگاه بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است.
- ارزش قائل شدن برای افراد بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است.

۴- تحلیل یافته

آزمون فرضیه ها با استفاده از روابط ساختاریافته خطی:

در این مرحله به منظور ارزیابی مدل مفهومی تحقیق و همچنین اطمینان یافتن از وجود یا عدم وجود رابطه علی میان متغیرهای تحقیق و بررسی تناسب داده های مشاهده شده با مدل مفهومی تحقیق، فرضیه های تحقیق با استفاده از مدل معادلات ساختاری نیز آزمون شدند. نتایج آزمون فرضیه ها در نمودار منعکس شده اند.

نتیجه بدست آمده از تحلیل آماری

همانطور که در قسمت قبلی ثابت کردیم، از آنجایی که توزیع ما نرمال تشخیص داده شد (نتایج آزمون کولموگروف–اسمیرنوف) با استفاده از نرم افزار لیزرل، همبستگی متغیرها آزمون شده است. برای بررسی رابطه علی بین متغیرهای مستقل و وابسته و تایید کل مدل از روش تحلیل مسیر استفاده شده است. تحلیل مسیر در این پژوهش با استفاده از نرم افزار لیزرل انجام شده است. جدول زیر ضریب معناداری و نتایج فرضیه های مطرح شده را به طور خلاصه نشان می دهد.

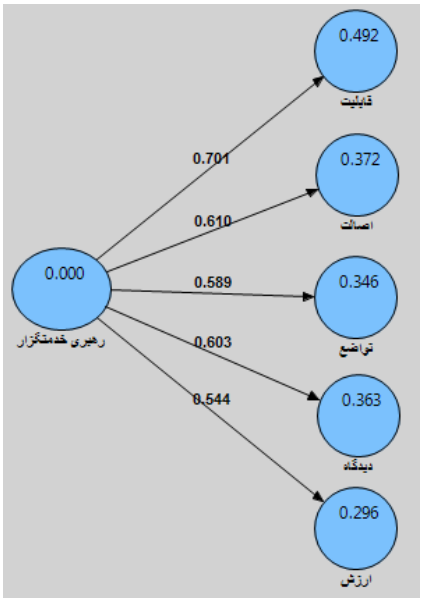
در فرضیه شماره ۱ پژوهش ادعا شده بود که قابلیت توانمندسازی افراد بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است که تجزیه تحلیل آماری بین این دو نشان می دهد با توجه به جدول(۱)؛ عدد معنی داری مسیر مابین دو متغیر بزرگتر از ۱,۹۶ می باشد، از این رو این فرضیه مورد تایید قرار می گیرد.

در فرضیه شماره ۲ پژوهش ادعا شده بود که اصالت بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است که تجزیه تحلیل آماری بین این دو نشان می دهد با توجه به جدول(۱)؛ عدد معنی داری مسیر مابین دو متغیر بزرگتر از ۱,۹۶ می باشد، از این رو این فرضیه مورد تایید قرار می گیرد.

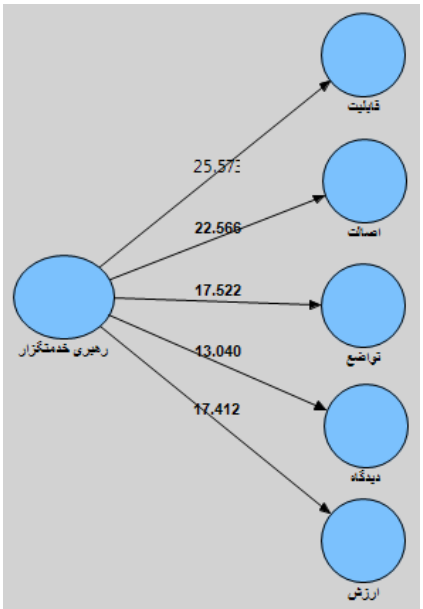
در فرضیه شماره ۳ پژوهش ادعا شده بود که تواضع بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است که تجزیه تحلیل آماری بین این دو نشان می دهد با توجه به جدول(۱)؛ عدد معنی داری مسیر مابین دو متغیر بزرگتر از ۱,۹۶ می باشد، از این رو این فرضیه مورد تایید قرار می گیرد.

در فرضیه شماره ۴ پژوهش ادعا شده بود که دیدگاه بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است که تجزیه تحلیل آماری بین این دو نشان می دهد با توجه به جدول(۱)؛ عدد معنی داری مسیر مابین دو متغیر بزرگتر از ۱,۹۶ می باشد، از این رو این فرضیه مورد تایید قرار می گیرد.

در فرضیه شماره ۵ پژوهش ادعا شده بود که ارزش قائل شدن برای افراد بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است که تجزیه تحلیل آماری بین این دو نشان می دهد با توجه به جدول(۱)؛ عدد معنی داری مسیر مابین دو متغیر بزرگتر از ۱,۹۶ می باشد، از این رو این فرضیه مورد تایید قرار می گیرد.



شکل (۱): نمودار اندازه گیری مدل کلی و نتایج فرضیه ها در حالت استاندارد



شکل (۲): نمودار اندازه گیری مدل کلی و نتایج فرضیه ها در حالت معنی دار

جدول (۱): نتایج فرضیه ها

فرضیه ها	استاندارد	معناداری	نتیجه
قابلیت توانمندسازی افراد بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است	۰,۷۰	۲۵,۵۷	تایید
اصالت بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است.	۰,۶۱	۲۲,۵۶	تایید
تواضع بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است	۰,۵۸	۱۷,۵۲	تایید
دیدگاه بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است.	۰,۶۰	۱۳,۰۴	تایید
ارزش قائل شدن برای افراد بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است	۰,۵۴	۱۷,۴۱	تایید

۵- نتیجه گیری

اهمیت موضوع رهبری در گذر زمان، باعث شد که اندیشمندان و محققان بسیاری رهبری را در قالب تئوریها و الگوهای ابداعی مختلفی تشریح و توصیف کنند. از جمله سبک های رهبری که در سال های اخیر مورد توجه قرار گرفته است سبک رهبری خدمتگزار است که اساس این تئوری ارج نهادن به برابری انسانها و تمرکز بر رفع نیازهای پیروان آن‌هاست. رهبری خدمتگزار یک مفهوم پرطرفدار در مجموعه سبک های رهبری است هرچند که این مفهوم جذاب است ولی هنوز به طور نظام مند تعریف نشده و هنوز از طریق تحقیقات تجربی مورد حمایت کافی قرار نگرفته است. رهبر خدمتگزار تاکید زیادی بر رشد افراد دارد و با توسعه رفتار شهروندی می تواند به جلب مشتری و افزایش رضایت وی کمک کند. با توجه به اینکه کمیته امداد جزء سازمانهای خدماتی بوده و مشتری گرایی و رضایت مشتری جزء اولویت های بانک ها محسوب می شود، رهبری خدمتگزار می تواند به تحقق رضایت مشتری منجر شود. رهبران خدمتگزار روحیه گروهی ایجاد می‌کنند، آن‌ها فعالانه خود را درگیر امور دیگران می‌کنند و درک می‌کنند که احترام متقابل چیزی است که منجر به حفظ تلاش‌های فوق‌العاده می‌شود. آن‌ها در ایجاد یک فضای اعتماد و کرامت انسانی کوشش وافری کرده و به کارکنان احساس قدرتمندی، توانایی و انرژی مثبت می‌دهند این رهبران، مطابق با طریقه رفتار کارکنان خود و نقشه راهی که باید برای رسیدن به چشم‌انداز سازمان دنبال شود، نقشه راه ترسیم می‌کنند. آن‌ها ارزش‌های سازمانی مناسب را اشاعه می‌دهند و به‌عنوان الگوی رفتاری کارکنان تأثیر شگرفی در شخصیت و رفتار کارکنان می‌گذارند. ما در این پژوهش به بررسی نقش رهبری خدمتگزار بر پیامدهای رفتاری کارکنان در شهرداری یزد پرداختیم. نتایج به شرح زیر بدست آمد؛ قابلیت توانمندسازی افراد بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است. اصالت بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است. تواضع بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است. دیدگاه بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است. ارزش قائل شدن برای افراد بر پیامدهای رفتاری کارکنان تأثیرگذار است.

در ادامه پیشنهادهای زیر برای بهبود پژوهش ارائه شدند؛

۱. توجه رهبر به توانمندتر نمودن کارکنان و استفاده از برنامه های آموزشی در جهت توانمند تر بودن آنان می تواند به کارایی و اثربخشی کارکنان کمک کرده و رضایت شغلی آنان را افزایش دهد.
۲. اصالت رهبر و به خوبی شناخته شدن وی باعث افزایش اعتماد کارکنان به وی شده و تعهد آنان به سازمان را افزایش خواهد داد.
۳. تواضع و فروتنی رهبر می تواند به برقراری ارتباطات دوستانه بین کارکنان با رهبر منجر شده و به اعتماد هرچه بیشتر کارکنان منجر شده و تعهد و وفاداری آنان نسبت به سازمان را افزایش دهد.
۴. دیدگاه مثبت رهبر نسبت به کارکنان و تشویق کارکنان حتی هنگام انجام وظایف کوچک بدرستی باعث می شود کارایی و اثربخشی کارکنان افزایش یافته و عملکرد بهتری داشته باشند.
۵. ارزش قائل شدن رهبر برای افراد، حس ارزشمند بودن را برای آنان ایجاد نموده و تعهد و وفاداری آنان نسبت به سازمان را افزایش می دهد.

منابع

۱. اکبری، مرتضی؛ بهروز پورولی، مژگان دیانتی، معصومه محمدی، نیلوفر رضایی. (۱۳۹۵). رهبری اصیل و سرمایه روان شناختی: تأثیر متغیر میانجی اعتماد و نقضِ قرارداد روان شناختی. مدیریت دولتی. صص ۵۱۱-۵۳۲.
۲. پیرایش, اعظم؛ بدری شاه طالبی و غلامرضا رسولی. (۱۳۹۵). رابطه ادراک از رهبری اخلاقی و رفتارهای انحرافی سازمانی، همایش بین المللی مدیریت نوین در افق ۱۴۰۴، تهران. پژوهشکده دولت اسلامی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شرق
۳. خرازی، سید کمال؛ میرکمالی، سید محمّد و ترکی، علی. (۱۳۹۲). رهبری خدمتگزار سازمان و رضایت شغلی کارکنان، چشم انداز مدیریت دولتی. ۱۴. صص ۱۱۶-۸۷.
۴. خدادادحسینی، سیدحمید؛ مینائی، مهدی؛ داودی دهاقانی، ابراهیم. (۱۳۹۷). تأثیر رهبری خدمتگزار بر توانمندسازی کارکنان با نقش میانجی رفتار شهروندی سازمانی (مورد مطالعه کارکنان پلیس اطلاعات و امنیت عمومی استان همدان). فصلنامهٔ پژوهش های مدیریت انتظامی. ۱(۳). صص ۴۸۵-۵۰۴.

۵. چهرازی، سامان؛ قلی پور، آرین و پیران نژاد، علی. (۱۳۹۴). بررسی تأثیر سبک رهبری خدمتگزار بر رفتارهای ضد بهره وری کارکنان. *مطالعات رفتار سازمانی* ۲(۴). پیاپی ۱۳. صص ۱۱۸-۹۹.
۶. دلخوشی کسمانی، علی اکبر و فرحبد، فرزین. (۱۳۹۹). رابطه بین رهبری خدمتگزار با رفتار شهروندی سازمانی کارکنان ادارات آموزش و پرورش شهرستان های غرب استان گیلان با میانجی گری اعتماد به رهبری. ششمین کنفرانس بین المللی پژوهش های مدیریت و علوم انسانی در ایران.
۷. ده نوی، ثریا؛ مصطفی دستجردی. (۱۳۹۳). بررسی رابطه رهبری خدمتگزار با رضایت مشتری مورد مطالعه : بانک انصار استان تهران. کنفرانس بین المللی اقتصاد، حسابداری، مدیریت و علوم اجتماعی
۸. زینعلی، الناز؛ علیرضا موغلی، احمد رستگار. (۱۳۹۲). رابطه رهبری خدمتگزار با قصد ترک خدمت کارکنان کمیته امداد فارس با نقش واسطه اعتماد سازمانی. رساله کارشناسی ارشد؛ دانشگاه پیام نور استان فارس – دانشکده ادبیات و علوم انسانی
۹. زین آبادی، حسن رضا؛ یاسینی، علی و میرهادیان لیلا. (۱۳۹۵). بررسی اثر رهبری خدمتگزار سرپرستاران بر رفتار شهروندی سازمانی پرستاران بیمارستان های آموزشی شهر رشت: بررسی نقش میانجی معنویت در کار بیمارستان های آموزشی شهر رشت. مجله علمی دانشگاه علوم پزشکی ایلام. ۲۴ (۵). صص ۱۶۵-۱۵۱
۱۰. سلطانی، علی؛ حاجیه رجبی فرجاد، محمدجواد کاملی. (۱۳۹۵). تأثیر ویژگی های رهبری خدمتگزار در مدیران و فرماندهان بر توانمندسازی کارکنان نیروی انتظامی. پژوهش های مدیریت انتظامی. صص ۵۵۲-۵۷۷.
۱۱. صادقی، امیر؛ گهرلو ارکواز، عسکر؛ چراغی، فاطمه و مقیم بیگی، عباس. (۱۳۹۴). رابطه بین سبک رهبری خدمتگزار سرپرستاران و رضایت شغلی پرستاران. فصلنامه مدیریت پرستاری. ۴ (۱). صص ۲۸-۳۸.
۱۲. عباس پور, عباس, زندیان, هادی, قادرمرزی, حبیب الله. (۱۳۹۴). بررسی تأثیر رهبری اخلاقی بر رفتار کارکنان: نقش واسطه‌ای تعامل رهبر – عضو. مطالعات رفتار سازمانی. ویژه نامه رهبری. (پیاپی ۱۶). صص ۷۳-۵۱.
۱۳. ملک‌محمدی، محمدرضا؛ کرم خلیلی، صادق جهانی، اسماعیل ریزه وند. (۱۳۹۴). بررسی تأثیر رهبری خدمتگزار بر اثربخشی سازمانی کارکنان کمیته امداد امام خمینی شهرستان ملکشاهی. اولین همایش علمی پژوهشی علوم مدیریت و برنامه ریزی، آموزش و استاندارد سازی ایران.
14. Arklan, Ümit. (2011). Intra-organizational communication and leadership: An interactive approach. *African Journal of Business Management*. 5.Pp. 10294-10302.
15. Chen, Z., Zhu, J., & Zhou, M. (2015). How does a servant leader fuel the service fire? A multilevel model of servant leadership, individual self-identity, group competition climate, and customer service performance. Journal of Applied Psychology, 100(2), 511.
16. De Coninck, J., & De Coninck, M. B. (2017). The Relationship between Servant Leadership, Perceived Organizational Support, Performance, and Turnover among Business to Business Salespeople. Archives of Business Research, 5(10).
17. Greenleaf, R. K. (2002). Servant leadership: A journey into the nature of legitimate power and greatness. Paulist Press.
18. Johnston, M. W., & Marshall, G. W. (2016). Sales force management: Leadership, innovation, technology. Routledge.
19. Kim, M., & Beehr, T. A. (2017). Self-Efficacy and Psychological Ownership Mediate the Effects of Empowering Leadership on Both Good and Bad Employee Behaviors. Journal of Leadership & Organizational Studies, 1548051817702078.
20. Parolini J. L. (2009). Investigation the distinctions between transformational and servant leadership: Doctoral dissertation thesis; Regent University. Virginia Beach, VA,
21. Seto, S., & Sarros, J. C. (2016). Servant Leadership Influence on Trust and Quality Relationship in Organizational Settings. International Leadership Journal, 8(3).
22. Zehir C, Akyuz B, Eren MS, Turhan G. (2013). The indirect effects of servant leadership behavior on organizational citizenship behavior and job performance organizational justice as a mediator. International Journal of Business Social Science. 3.Pp.1-13.

پژوهش در هنر و علوم انسانی

مطالعه تطبیقی ملیله کاری اردبیل و زنجان
زهرا بهراد، فاطمه برمکی

تاثیر دودلینگ در یادگیری، خلاقیت و تمرکز
هانی نجم، فریبا دارابی منش

مطالعه تطبیقی نظریه تقلید در باب هنر از دیدگاه فلسفه غرب و فلاسفه ایرانی اسلامی
سمانه صفایی جلیسه

بررسی اقتباس نمایشنامه «سهراب و آغاز گرگ» از داستان رستم و سهراب
سیدمحمد برومند دانش

تأثیر نظریه بیومکانیک مهیرهولد بر حرکات و بدن بازیگران کودکان معلول
داریوش حیاتی

نقش رهبری خدمتگزار بر پیامدهای رفتاری کارکنان در شهرداری یزد
امیر مهرابی

۰۲۱۳۳۲۰۲۴۸۷
۰۲۶۳۴۴۵۳۱۳۱
www.RAHS.ir

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، خیابان شهید سبحانی، پلاک۴۸، واحد۴
کدپستی: ۳۱۴۳۹۵۳۵۹۵

ISSN:2538-6298