پژوهش در هنر و علوم انسانی

نشریه علمی- تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی، سال دوم، شماره ۳، اردیبهشت ۹۶
شاپا: ۲۵۳۸-۶۲۹۸

بنیاد مشترک دین و هنر بر حقیقت‌گرایی
مجتبی عطارزاده

معناشناسی ارتباط بین عرفان اسلامی و هنر از دیدگاه زیبایی‌شناسی
مهدی امیری

رویکرد مولانا به مفهوم خِـرد در مثنوی معنوی
مریم محمّدزاده، الهام قنواتی

بررسی راه‌های افزایش امید به آینده در دانش آموزان با رویکرد اقدام پژوهی
محمد حسین ابتکاری

بررسی لعابینه سفال‌های دوره سلجوقی: از سده پنجم تا هفتم هجری قمری
اکرم نجفی پور

شاخ فراوانی در هنر و آیین الیمایی
سیده مانا روحانی رانکوهی

ارزیابی میزان رضایت‌مندی ساکنان مجتمع‌های مسکونی؛ نمونه مطالعه مجتمع مسکونی محله پانصد دستگاه شهر دوگنبدان، گچساران
داود حبیبی، میثم مرزبان

مطالعه نقوش انسانی در فلزکاری ایران در قرن چهاردهم میلادی با تأکید بر آثار موجود در موزه متروپولیتن
جمیله منصوری جزآبادی

پوشاک زنان در پنج دوره تاریخی پس از ورود اسلام به ایران
ساره نظری

ارزیابی سطح توسعه یافتگی شهرستان‌های استان کرمانشاه از لحاظ زیرساخت‌های گردشگری با استفاده از تکنیک VIKOR
فضل اله اسمعیلی، ابراهیم معمری، مهدی خداداد

شناخت نخبگان فکری و شیوه عمل آن‌ها در ایران پس از انقلاب
محمد شبانپور

نقش گرگ از اسطوره تا تاتو
گلناز عابدینی، احمد حیدری، علیرضا سلمانی انباردان

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال دوم، شماره یک(پیاپی: ۳)، اردیبهشت ۱۳۹۶
شاپا: ۶۲۹۸- ۲۵۳۸

صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول:
میلاد فتحی

سردبیر: امیرحسین یوسفی

مدیر داخلی: منیژه ملائی

اعضای شورای علمی نشریه:

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

۰۲۱ ۴۳۸۵۷۱۲۴
۰۲۶ ۳۲۷۴۷۱۵۸
۰۲۱ ۳۳۲۰۲۴۸۷
۰۲۶ ۳۲۷۲۴۷۸۷
کرج: چهارراه هفت‌تیر، خیابان لاله ۱، پلاک ۱۴، طبقه همکف

پژوهش در هنر و علوم انسانی

فراخـوان پذیـرش مقـاله

نقش علوم انسـانی و هنر با کارکرد انتقادی در خصـوص طرح سوالات بنیادین در فلسـفه و مبانی علمی به عنوان ابزاری برای دسـتیابی به تفکر نواندیش، خلاق و کارآفرین در زیرساخت‌های سایر علوم و دستاوردهای آن نیز از اهمیت بسـیاری در فرآیند توسعه برخوردار اسـت . از اینرو می‌توان گفت دسـتیابی به توسـعه بومی، همه جانبه و پایدار، جز با بذل توجه به پژوهش و مطالعه در حوزه علوم انسانی و هنر میسر نخواهد شد.

ارتقاء کیفیت پژوهش‌ها و مطالعات علمی، از مسیر انتشار نتایج مطالعات علمی و تحصصی پژوهشگران می‌گذرد . با این نگاه نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی توسط موسسه تحقیقانی مدیریت دانش شباک و با همکاری علمی اساتید برجسته دانشگاه‌های کشـور به انتشـار مقالات علمی در زمینه پژوهش هنر و مطالعات علوم انسانی می‌پردازد.

از اینرو از تمام اساتید، صاحب‌نظران، کارشناسان، دانشجویان، پژوهشگران و علاقمندان به مطالعات علوم انسـانی و هنر دعوت می‌نماید با ارسال مقالات علمی خود به از طریق وب‌سایت نشریه به نشانی www. rahs.ir در پربارتر کردن این نشریه ما را یاری نمایند.

محورهای نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی:

مطالعات هـنر:

۱- هنرهای پژوهشی و پژوهش در هنر
۲- هنرهای نمایشی و سینما
۳- مرمت، احیا و بازسازی
۴- هنرهای تصویری و طراحی
۵- موسیقی
۶- معماری و شهرسازی
۷ - هنرهای تجسـمی و موضوعات دیگر در هنر
۸ - دیگر موضـــوعات در مطالعات هنر و پژوهش‌های میان رشته‌ای

پژوهش‌های علوم انسانی:

۱- علوم اجتماعی و جامعه‌شناسی
۲- زبان شناسی، ادبیات و آموزش
۳- علوم جغرافیایی
۴- علوم تاریخ و باستان‌شناسی
۵- فلسفه، الهیات و معارف اسلامی
۶- روانشناسی و علوم تربیتی
۷- حقوق
۸- علوم سیاسی و روابط بین‌الملل
۹- حسابداری، مدیریت و علوم اقتصادی
۱۰ - دیگر موضوعات در علوم انسـانی و پژوهش‌های میان رشته‌ای

فهرست مقالات

عنــوان مقــاله	صفحه
بنیاد مشترک دین و هنر بر حقیقت گرایی مجتبی عطارزاده	۱
معناشناسی ارتباط بین عرفان اسلامی و هنراز دیدگاه زیبایی شناسی مهدی امیری	۲۳
رویکرد مولانا به مفهوم خِرد در مثنوی معنوی مریم محمّدزاده، الهام قنواتی	۳۵
بررسی راههای افزایش امید به آینده در دانش آموزان با رویکرد اقدام پژوهی محمد حسین ابتکاری	۴۳
بررسی لعابینه سفالهای دوره سلجوقی: از سده پنجم تا هفتم هجری قمری اکرم نجفی پور	۵۳
شاخ فراوانی در هنر و آیین الیمایی سیده مانا روحانی رانکوهی	۶۱
ارزیابی میزان رضایتمندی ساکنان مجتمع های مسکونی؛ نمونه مطالعه: مجتمع مسکونی محله پانصد دستگاه شهر دوگنبدان،گچساران داود حبیبی، میثم مرزبان	۶۹
مطالعه نقوش انسانی در فلزکاری ایران در قرن چهاردهم میلادی با تأکید بر آثار موجود در موزه متروپولیتن جمیله منصوری جزآبادی	۸۵
پوشاک زنان در پنج دوره تاریخی پس از ورود اسلام به ایران ساره نظری	۱۰۱
ارزیابی سطح توسعه یافتگی شهرستانهای استان کرمانشاه از لحاظ زیرساخت های گردشگری با استفاده از تکنیک VIKOR فضل اله اسمعیلی، مهدی خداداد، ابراهیم معمری، مهناز اکبری	۱۱۳

شناخت نخبگان فکری و شیوه عمل آنها در ایران پس از انقلاب ۱۲۹
محمد شبانپور

نقش گرگ از اسطوره تا تاتو
گلناز عابدینی، احمد حیدری، علیرضا سلمانی انباردان ۱۳۷

بنیاد مشترک دین و هنر بر حقیقت‌گرایی

مجتبی عطارزاده
دانشیار علوم سیاسی و عضو هیئت‌علمی دانشگاه هنر اصفهان

چکیده

تلاش انسان برای یافتن حقیقت، از دیرباز چنان گرایشی قوی نمود داشته است. انسان در این راستا با بهره‌گیری از استعداد و توانمندی‌های خاص خود به خلق آثاری مبادرت نموده که به‌زعم برخی اندیشمندان حکایتی ناقص از محسوسات بشری است و چون در فراخنای تقلید و گرته‌برداری وارد گشته، از واقعیت اصیل که بازتاب حقیقت می‌باشد، دورمانده است. هرچند چشم‌انداز معطوف به تقلید در قالب هنر، میل حقیقت‌گرایی انسان را بی‌پاسخ می‌گذارد، اما گریز از شیء پنداری آثار تراویده از ژرفای وجود انسان و آن‌ها را برآیند وجود موجودی ذی‌شعور پنداشتن و درنتیجه گشودن راهی از حقیقت به هنر، رویکردی بدیع در این عرصه بشمار می‌رود که طی آن هنر بستری برای امکان تحقق حقیقت شناخته می‌شود. گشودن افق‌های ناشناخته و تحقق مقوله حقیقت نهفته در وجود بشر، در توان او نیست. هنری که این عجز و ناتوانی را آشکار سازد، حیرت و شگفتی از تنهائی در پیمایش مسیر حقیقت‌یابی را بر خواهد انگیخت. هرچند که بشریت با گسستن تعلقات دروغین، این واقعیت را در ژرفای وجود خویش کشف می‌کند، اما در عرصات طرح علم به‌عنوان مقوله‌ای توانمندساز، این مهم به فراموشی سپرده می‌شود و التذاذ از آفرینش‌های هنری به‌جای مظهریت حقیقت می‌نشیند. دین به‌عنوان پاسخی به نیاز ذاتی حقیقت‌گرایی انسان، به‌جای توجه و عنایت به مفاهیم، معانی و حقایق را وجهه همت خود قرار می‌دهد و بدین گونه با هنر به مفهوم مواجهه با حقیقت امور و بازیابی آن در وجود، بستری مشترک می‌یابد. این رویکرد متعالی معطوف به وارستگی و آزادگی در هدایت قوه خیال به مبادی عالیه که به نفی خودیت و انائیت می‌انجامد، مبنای نگرش اسلامی به هنر را تشکیل می‌دهد.

واژگان کلیدی: زیبایی، قوه خیال، ظهور حقیقت، حواس بشری، هنر قدسی

۱- مقدمه و طرح موضوع

از روزگار کهن، پیوسته تلاش آدمی معطوف به یافتن حقیقت، بخش مهمی از نظریه‌پردازی در عالم اندیشه را به خود مشغول داشته است. کانت بین حقیقت شبه متعالی و حقیقت تجربی، قائل به تفکیک بود و حقیقت را به انتزاعی و انضمامی قسمت می‌کرد. نیچه، حقیقت را نوعی خطا می‌شمارد. همگی این فلاسفه در یک مشکل باهم شریک‌اند و آن غفلت از ماهیت حقیقت و پرداختن بیش از حدّ به مصادیق آن است.

در شناخت و بازیابی حقیقت، دونیروی شگفت در وجود انسان قرار دارد: یکی تعقل است که دانش را ایجاد می‌کند و دیگری عاطفه است که هنر از آن زاییده می‌شود. بشر از این نیروی عاطفی در آغاز آفرینش بیشتر در پیشبرد کار استفاده می‌کرد. از عصر رنسانس، حقیقت به علم جدید تعلّق گرفت و موضوع آن محسوب شد. به دیگر سخن چیزی حقیقت انگاشته

می‌شد که از دنیای علم جدید سیراب شود. به همین اعتبار امر حقیقی عبارت گردید از چیزی که از طریق شناخت علمی دانسته شود. در اثر چنین حاکمیت معرفت بحثی، عقل جزوی دایر مدار شد و پنداشتند که به وسیله برهان عقلی می‌توان به گوهر پدیده‌ها - ازجمله هنر- پی ببرند. فیلسوفان، علم حصولی را ارج نهادند و به بررسی عقلی هنروری آوردند.

اما از آنجا که فلسفه با مفاهیم سروکار داشت و به دنبال یافتن ماهیت هنر بود، این رویکرد را برنتابید ؛چه آن‌که به باور آنان به‌وسیله هنراست که انسان در متن عالم "حضور" می‌یابد و هنر؛ از جنس معرفت حضوری است: یعنی "علمی که در آن، میان عالم و معلوم واسطه‌ای نیست و معلوم بی‌واسطه در شخص وجود دارد. علم ما به درد، شادی، رنج، غم، شک و فکر چنین است و این امور را بی‌هیچ واسطه‌ای درک می‌کنیم. درستی و نادرستی در علم حصولی قابل تحقیق است؛ زیرا امکان تطابق یا عدم تطابق نقش ذهنی با واقع و احتمال صحت و خطا در آنجا مطرح است؛ ولی در نوع دوم درستی و نادرستی معنا ندارد. زیرا معلوم بی‌واسطه نزد انسان حاضر است و واسطه‌ای نیست تا از مطابقت یا عدم مطابقت آن سخن گفته شود. "

اما چنین هنر معطوف به حقیقتی در سیر متدانی تاریخ بشر در «ظاهر و خلق و مجاز»، بیش‌ازپیش ظاهرپرست می‌شود تا آن حد که خود چون مانعی برای کنده شدن انسان از عالم فانی، جلوه‌گر می‌شود. توجه به غلبه صورت ظاهر و حسن و جمال ظاهر و خلقی و مجازی در هنرهای کلاسیک جدید، خود مانعی برای کنده شدن از این صورت ظاهر و رفتن به معنای باطن است. همچنان که بت‌پرست تعلق به‌صورت بت پیدا می‌کند، هنرمند دورهٔ جدید حسن و جمال اصیل و حقیقی ماورایی را نیست می‌انگارد، و فراموش می‌کند و تنها حسن و جمال ظاهری انسان و متعلقات او را می‌بیند، درحالی‌که حسن و جمال آدمی و دیگر موجودات همه حکایت از حسن و جمال احدی دارد. ازاینجا زیبایی هنر دوره جدید که مستلزم غفلت از جمال خداوند است، رجوع به هنر کفر می‌کند. امّا انسان در این مرتبت از هنر کفر نیز توقف نمی‌کند، به آنجا می‌رود که حسن و جمال ظاهری و خلقی را نیز در هنرهای مدرن نفی می‌کند و صرفاً دل به ابداع اهواء نفسانی خوش می‌دارد و این هنری پوشیده‌تر است.

درنتیجه هرچند مظاهر زیبایی آفریده شده در فرآیند خلق آثار هنری نوازشگر عین و ذهن انسان است، اما به‌واقع راز حقیقت در پرتو آن ناگشوده باقی می‌ماند، چه آن‌که جمال و جلالی که آدمی را از آدم و عالم نمی‌کَنَد، و به مبدأ آدم و عالم نمی‌برد. درحالی‌که در هنر دینی، جمال جاذبه‌ای است که ورای آن، دافعه مقتضی ذات اثر هنری است که انسان را از عالم پایین می‌کند، به عالم بالا می‌برد، و درواقع، زیبایی واسطه می‌شود برای نیل به معرفت حقیقی، فنا در حق و حقیقت در این مقام تمام، و شئون وجودی انسانی مجلای حق و حقیقت می‌شود، و به مقام تام و تمام آئینگی و انسان کامل می‌رسد.

بشریت این مظهر زیبایی رهائی‌بخش را در دین می‌یابد؛ چه آن‌که دین آدمی را به راهی رهنمون می‌شود که با فارغ شدن از شواغل حسی، لوح ضمیرش شفاف شود و آنگاه شایستگی دریافت نقوش عینی و فرا مادی که عین حقیقت را در وجود وی به تصویر می‌کشد، پیدا می‌کند؛ و این‌گونه پیوند دین و هنر در راستای پاسخ گوئی به نیاز ذاتی بشریت(حقیقت‌گرایی) حاصل می‌آید.

۲- هنر در مقام شناخت

هنر که از ریشه سونر sunar و سونره sunara سانسکریت آمده است، در لغت به معنای "فن، صنعت، علم، معرفت، امری توأم باظرافت و ریزه‌کاری، آن درج از کمال که فراست و فضل را در برداشته و نمود آن صاحب‌هنر را برتر از دیگران بنمایاند، کیاست، زیرکی و..." می‌باشد.(دهخدا، ۱۳۵۲ :۳۱۶و۳۱۷ و۵۷)

هنر؛ در معنایی عام و انتزاعی به هر فعالیتی که افزون بر خودانگیختگی، تا حدی مهارشده و به انقیاد درآمده باشد اشاره دارد. بنابراین، هنر، از فعالیت‌های طبیعت متمایز است. هنر به‌مراتب والاتر از طبیعت و جهان مادی است. هنرمند، نیروی ابداع و خلاقیت خود را بر عالم ماده فرافکن می‌سازد و به ماده، شرافت می‌بخشد. بر این اساس هنر به‌عنوان یک پدیده‌ی فرهنگی هویت خاص خود را دارد. این هویت نه در مفهوم کلی «هنر» که در آثار هنری است. اثر هنری یک مصنوع

(دست‌ساخته) است و دارای هویتی مرکب و در تنیده است که نه به هویت یک‌چیز می‌ماند و نه به هویت یک انسان؛ در آن هویت مصالح، موضوع و هویت شخص هنرمند به نسبت‌های متفاوت و متغیر مشارکت دارند و هویتی به بار می‌آورند که نه‌تنها زاییده‌ی تعامل این سه عمل است، بلکه این تعامل شرط بقای زنده‌ی اثر هنری است. هویت اثر هنری، متحول‌ترین و پویاترین هویت‌هاست.

اگر بتوان تکاپوی هنرمند برای دست‌یابی به کنه موضوع یا سرشت امر یا رسوخ به شخصیت افراد را نوعی حقیقت‌یابی به شمار آورد، حاصل این کار اساساً تقرب به هویت افراد یا امر است. هنر مجموع هویت آدمی را کشف می‌کند و به آن شفافیت بیرونی می‌دهد، عناصر هویت پراکنده را در انسجام و هم‌بستگی‌شان تصویر می‌کند.هنر ابهام‌ها و زیروبم‌های هویت را از فراموشی یا نهفتگی سالیان بیرون می‌آورد، از آن‌ها رمز زدایی می‌کند (ضمن آن‌که به آن‌ها غالباً رموز هنری می‌دهد).

درگذشته، هنر به روش‌های گوناگونی تعریف شده است: به‌عنوان تقلید یا محاکات (افلاطون، ۱۹۵۵ :۴۸)، وسیله‌ای برای انتقال احساسات(کارنی، ۱۹۹۱ :۲۷۵)، بیان شهودی (کروس، ۱۹۲۰ :۱۱۲) و به‌عنوان فرم معنی‌دار (بل، ۱۹۱۴ :۱۱). در مقام داوری، این تعاریف به‌عنوان تعاریف ذاتی غیرقابل‌قبول‌اند. تعریف هنر به دو شیوه ناقص خواهد بود: ۱ـ از راه ثبت یک ویژگی که همه‌ی آثار هنری واجد آن نباشند؛ ۲ـ به‌وسیله‌ی شناسایی مجموعه‌ای از ویژگی‌ها که منحصر به آثار هنری نیستند. به نظر می‌رسد نظریه‌های مذکور در هر دو مورد با شکست روبه‌رو شده‌اند. برخی آثار هنری در موسیقی و نقاشی، انتزاعی هستند. آن‌ها تقلید یا محاکات از چیزی نمی‌کنند. برخی آثار هنری هم به‌عمد از بیان احساس دوری می‌کنند، درحالی‌که بعضی دیگر فاقد فرم معنی دارند.

هدف آن‌ها از ارائه این دیدگاه‌ها تلاش برای تشخیص ذاتی که همه آثار هنری و تنها آثار هنری را به نمایش بگذارد نبوده است، بلکه در عوض کوشیده‌اند ملاک‌هایی را ارائه دهند که آثار هنری باید چگونه باشند و یا درصدد تفکیک و توجه دادن به ویژگی‌های متمایز، مضمونی، بارز، مهم یا ارزشمند آثار هنری و یا فرم‌های هنری بوده‌اند.

دراین‌بین، سنتی که سعی می‌کند هنر را برحسب خواص زیبایی‌شناختی تعریف کند به بیراهه رفته است؛ درحالی‌که این خواص زیبایی‌شناختی به‌مثابه ویژگی‌هایی که از خود اثر به‌دست‌آمده و مطلق تصور شده‌اند، مادامی‌که شخص ناظر ذوق داشته باشد و نگرش مناسب روان‌شناسانه‌ای مبتنی بر فاصله گرفتن از موضوع اتخاذ کند؛ قابل درک هستند.

در یک طبقه‌بندی در اواخر قرن بیستم، تعاریف مربوط به هنر به کارکردی و رویه‌ای تقسیم می‌شوند. کارکردگراها استدلال می‌کنند که هنر برای تأمین غرضی طراحی شده است و فقط چیزی اثر هنری است که در نائل شدن به هدفی که هنر برای تأمین آن طراحی‌شده موفق باشد. کارکردگراها همان‌گونه که انتظار می‌رود در عمل نسبت به هدف هنر اختلاف‌نظر دارند، اما خط‌مشی مشترکی پیشنهاد می‌کنند که کارکرد هنر، تأمین یک تجربه‌ی زیباشناختی لذت‌بخش است. در مقابل، رویه‌گراها اعتقاد دارند که تنها چیزی اثر هنری است که بر طبق شیوه یا قاعده‌ای درخور ساخته شده باشد؛ قطع‌نظر از این‌که چه مقدار از هدف هنررا تأمین می‌کند.

دریک تعریف کارکردگراست: یک اثر هنری یا تنسیق شرایطی است که در نظر گرفته شده تا مستعد فراهم آوردن یک تجربه‌ی ارزشمند زیبایی‌شناختی به لحاظ ویژگی زیبایی شناسانه‌ی برجسته‌ای که دارد باشد؛ و یا به‌طور اتفاقی ترتیبی (آرایشی) است که به طبقه یا نوعی از ترتیب‌مندی تعلق دارد که آن طبقه یا نوع به‌طور خاص قصد شده تا این قابلیت را داشته باشد. کارکردگرایی، ارزش اساسی هنر را به ماهیت آن می‌دهد و تعاریف رویه‌گراها به‌کلی توصیفی و غیر ارزشی‌اند. مشهورترین مثال از یک تعریف رویه‌ای روایت «نهادی» است که توسط جورج دیکی پیشنهاد شده است. او در تعریف خود، اثر هنری را مبتنی بر دو شرط تحلیل می‌کند: (دیکی، ۱۹۷۴: ۲۰۱)اول، یک شیء مصنوع باشد؛ دوم، مجموعه‌ای از جنبه‌هایی که بر طبق آن شأنیت نامزدی برای بررسی توسط فرد یا افرادی که به نمایندگی از عالم هنر عمل می‌کنند، به آن اعطاشده باشد.

۳- عرصه بازیابی چیستی و محتوای هنر

بسیاری از متفکّران از روزگاران باستان تا زمان حاضر، پاسخ به چیستی هنر را وجهه‌ی همت خود قرار داده‌اند. فیثاغورث و افلاطون و ارسطو از اولین کسانی هستند که در هنر نظرکرده و آن را تقلید دانسته‌اند*، اگرچه هرکدام از آن‌ها معنای متفاوتی از این لفظ اراده کرده‌اند. در نظر افلاطون تقلید (محاکات) با این معنا که عالم محسوس مرتبه‌ی «تنزل یافته و شبح گونه»ای از عالم مثل است، مناسبت دارد. به بیان فلسفی، او از تقلید، معنایی وجود شناسانه اراده می‌کند. لذا در نظر او هنر مبتنی بر تقلید هنری است که در مرتبه‌ی وجود مثالی یعنی در مرتبه‌ی حقایق معقول عالم مثل نبوده و مربوط به رتبه‌ی نازله‌ی آن حقایق است. ازنظر افلاطون، هنر از جهانی تقلید می‌کند که خیلی پیش‌تر، از واقعیت اصیل یعنی از حقیقت، دور شده است. حقیقت تنها در تجرید عقلانی به دست می‌آید. حقیقت از اشیاء انضمامی واقعی‌تر است و این یک تناقض است. ذات کلی یک‌چیز، یعنی ایده و صور آن، از خودش واقعی‌تر است. بنابراین مهم‌تر از جوهر جسمانی او است.

جهان مادی، جهان پدیدارهای تجربه شده به‌وسیله حواس، واقعیت اصیلی نیست. جهان مادی محسوس، بازتاب ناقصی از جهان کلی صور است. مشاهدات بشر بر اساس این بازتاب‌هاست. بنابراین به‌طور کامل مورد ظن است. به عبارت بهتر، نتیجه محسوس هر کار بشری «تعبیر مبهمی از حقیقت است.»(افلاطون، ۱۳۴۴: ۲۲)

هنر از حقیقت اصیل دور شده است. هنر اساساً رونوشت ناقصی از جهان محسوسات است. هنر تقلید است و با واقعیت اصیل که همانا حقیقت است، نسبت برقرار نمی‌کند.

افلاطون می‌گوید که حقیقت هنر، واضح و روشن نیست. زیرا هنرمند در تأثیرگذاری بر واکنش‌های هیجانی تماشاچی استاد است. افلاطون تلاش می‌کند حقیقت را به‌عنوان قلمرو ذاتی خود، دور از دسترس هنرمند قرار دهد. او هنر را به‌عنوان روند تقلید، اقدامی مهم اما فریبنده، سطحی و ناقص می‌داند.

اگر در مدینه فاضله افلاطون یا جامعه واقعی او، هنر حصول شناخت و نزدیک شدن به خیر را تهدید می‌کند، نکته‌ای قابل توجه و قابل‌تعمیم است. « قدرتی که شعر دارد میزان تأثیرگذاری آن را بالا می‌برد. شعر به‌راحتی می‌تواند حتی به خیر آسیب برساند(شمار کمی هستند که آسیب نمی‌بینند) و قدرت شعر مطمئناً چیز مهیب و ترسناکی است.»(ارسطو، ۴۹:۱۳۳۵)

از طرف دیگر، چون هنر با خیال ارتباط دارد و خیال نسبت به عقل از قوای نازله‌ی نفس است، همین معنا به طریق دیگر روشن می‌شود. لذا، لبّ سخن افلاطون در باب هنرهایی که صرف تقلید است این است که با روی آوردن به فنون تقلید ازآنچه حاصل است دور مانده‌ایم و اصل در نظر او صقع مثالی و عالم عقول مجرده است که روی آوردن به آن شأن راه آزموده‌ی فنّ دیالکتیک و به‌بیان‌دیگر شأن فیلسوف است.

در اینجا توجه به این نکته بی‌مناسبت نیست که در نظر افلاطون افراد مشهود عالم شهادت، که به دیده‌ی ظاهر آدمی درمی‌آید، صرفاً وجود ظلّی دارند، یعنی این افراد مشهود و محسوس در نسبت با افراد عقلانی در صقع ربوبی تقرر دارند و سایه‌ای بیش نیستند. لذا موجودات محسوس و مشهود عالم شهادت، به دلیل این‌که پیوسته در تغییرند نقش‌های دائر فانی بوده، وجود اصیل و حقیقی نداشته و تصاویر و سایه‌ها و اشباحی بیش نیستند.

بنابراین، آنچه در غرب، در زبان‌های فرانسوی و انگلیسی art و در زبان آلمانی Kunst نامیده می‌شود، اساساً با آنچه در ادب و تفکر اسلامی «هنر » نامیده می‌شود تفاوت ماهوی دارد، بدین بیان که هنری که در ادب و تفکر اسلامی بسط و ظهور یافته است با لذات دینی است و در پرتو حضور دینی حاصل آمده است. قوه‌ی خیال در این هنر راجع به مبادی عالیه و ناظر به قلب است. اما آنچه را که غربیان art و یا kunst و غیره نامیده‌اند، اساساً دنیوی و نیستانگارانه است و شأن قوه‌ی خیال

* لفظ یونانی mimesis را در اکثر زبان‌های اروپایی به imitate ترجمه شده است. ابن‌سینا این لفظ را به"محاکات" و ابن‌رشد "تشبیه" ترجمه کرده است.

در آن رجوع به محسوس و امور دانی – دنیا، جهان تماشا- است. البته این امر ازآن‌جهت است که امر محسوس و جهان تماشا اصالت داشته و صرفاً بدان اکتفا شده است و ارتباط و اضافه‌ی امر محسوس (عالم ملک) با عوالم برتر نادیده گرفته شده است.

افلاطون معتقد بود که هیچ‌گاه نمی‌توان درباره آنچه تغییر می‌یابد درک درست و اطمینان بخشی به دست آورد. ما درباره آنچه به دنیای محسوسات تعلق دارد و قابل رؤیت و لمس است تنها می‌توانیم نظری نامطمئن داشته باشیم. معرفت حقیقی را تنها می‌توان درباره موضوعاتی به دست آورد که از طریق عقل قابل تشخیص‌اند. در نظر افلاطون، دولت دیدار حقایق عالم مثل، مستلزم انصراف و قطع توجه از افراد مشهود و محسوس عالم شهادت و روی آوردن به اصل و حقیقت آن‌هاست. لذا افلاطون با توجه به مبادی و مقدمات نظام فلسفی خود نمی‌توانست با هنر مبتنی بر «خیال راجعه به محسوس» موافق باشد. هنر مبتنی بر «خیال راجعه به محسوس»، هنری است که مبانی نظری آن در استتیک (علم استحسان) بیان‌شده است و آن، هنری است که با بسط و اشاعه‌ی تام و تمام آن در غرب روبه‌رو هستیم و در مآل به‌صورت هنرنیست‌انگار امروزی درآمده است.

بنابراین، اینکه مشهور شده است که افلاطون نسبت به هنر حسن تلقی نداشته و در مقابل، ارسطو با نگاشتن کتاب «فن شاعری» نسبت به آن حسن تلقی داشته است، مطلب درستی نیست. مخالفت افلاطون با استتیک – هنر مبتنی بر «خیال راجعه به محسوس»- است و نه الزاماً با هنر حقیقی که بر اساس «خیال راجعه به مبادی عالیه‌ی نوریه»، و یا به‌بیان‌دیگر، «خیال ناظر به حقیقت قلب» است.

در نظر ارسطو نیز ابداع شاعرانه و نقاشی و موسیقی و رقص و... همه از انواع تقلید است. یعنی در همه‌ی این اصناف از خوبی‌ها و بدی‌های زندگی، از فضایل و رذایل تقلید می‌شود. اما در فنون تقلید، هنرمند به‌صرف آنچه در طبیعت و واقعیت هست اکتفا نمی‌کند، بلکه از فضایل و رذایل بالفعل و واقعی درمی‌گذرد و با پای خیال سیر می‌کند و از قوای درونی خویش به آنچه از واقعیت اخذ کرده مایه می‌دهد، به‌طوری که اثری که فرا آورده (ابداع) می‌شود، با اشیای طبیعی کاملاً فرق داشته و اثر ربط و نسبت بی‌واسطه و حضور هنرمند و طرحی که درافکنده، در آن کاملاً مشهود و عیان است و اصلاً به اعتبار همین ظهور و بروز نسبت بی‌واسطه و حضور هنرمند است که یک اثر را هنری می‌نامند. میمسیس (تقلید) برای ارسطو مبنای سیر هنرمند است و به‌منزله‌ی تخته‌ی پرش اوست. او درواقع می‌خواهد بگوید که سیر خیال با «اخذ عناصری از عالم واقعیت» تحقق می‌یابد و به‌بیان‌دیگر، خیال هنرمند خیال ابداعی است و نه وهمی. او بدین ترتیب هنر را به‌درستی از صرف خیال‌بافی و رؤیاپردازی جدا می‌سازد.

در نظر ارسطو فراآوری* از اقسام فن‌آموزدگی(تخنه) است. یعنی همین‌طور که می‌شود شخص در فنون مثلاً برهان یا خطابه و یا هر فن دیگری آزمودگی و مهارت داشته باشد**، ممکن است که مهارت و فن‌آزمودگی او در ابداع (فرا- آوردن) آثار هنری عموماً و یا ابداع کلام شاعرانه خصوصاً باشد. بنابراین، اگر بخواهیم همه‌ی سخنان ارسطو را در جمله‌ای خلاصه کنیم، باید بگوییم که هنر در نظر او فن آزمودگی در تقلید و از این طریق، با اقتباس و اتخاذ عناصری از واقعیت، «تحقق یافتن سیر و حضور هنرمند» و مالاً ابداع اثر هنری است.

* لفظ ابداع (poesis) برای ار سطو دو معنا دارد. معنای عام آن صرف «فراآوری» ا ست که همه‌ی هنرها را دربر می‌گیرد، اما معنای خاصّ آن صرفاً به «شعر و شاعری» اطلاق می‌شود که یکی از اقسام فن‌آزمودگی (techne) است.

* * تذکر این مطلب بی‌وجه نیست که ار سطو در بحث از ماده‌ی قیا سی، مبحث صناعات خمس یا تخنه‌های پنجگانه را مطرح کرده ا ست. این صناعات عبارتند از: برهان، جدل، سفسطه، خطابه و شعر.

لفظ ابداع (poesis) برای ارسطو دو معنا دارد. معنای عام آن صرف «فراآوری» است که همه‌ی هنرها را دربر می‌گیرد، اما معنای خاصّ آن صرفاً به «شعر و شاعری» اطلاق می‌شود که یکی از اقسام فن‌آزمودگی (techne) است.

در جمع‌بندی دیدگاه‌های حکمای یونان در مقام بازیابی چیستی و محتوای هنر باید گفت هر دو(افلاطون و ارسطو) اعتقاد داشتند که هنر صورتی از تقلید است.

کارکرد تقلیدی هنر ازنظر افلاطون، ترویج دور شدن هنر از حقیقت است. ولی ازنظر ارسطو، هنر نوعی حس کنجکاوی است. به کار گرفتن واقعیتی که هنر برای تقلید اظهار می‌کند، روند تقلید است. توانایی‌های ذاتی و کاستی تقلید به‌عنوان شکلی از بیان هنری، ممکن است به این فهم منجر شود که چطور دیدگاه‌های متضاد این دو فیلسوف از هنر، می‌تواند از مقدمه‌ای به‌ظاهر مشابه بسط و گسترش یابد.

از میان متجددین نیز امانوئل کانت از اولین کسانی است که با تفصیلی مناسب به مسئله‌ی هنر و زیبایی پرداخته و کتاب مستقلی بدان اختصاص داده است.* او هنر را حاصل نبوغ، و نبوغ را موهبتی طبیعی می‌داند که به هنر قاعده می‌بخشد. البته در نظر او، این قواعد مبتنی بر مفاهیم عقلی نیست، بلکه خود طبیعت از طریق سازگار ساختن و ائتلاف قوای هنرمند به هنرش قاعده می‌دهد، چنان‌که گویی طبیعت از طریق اعطای نبوغ به شخص به عمل فرا-آوری خود دست می‌یابد.

برای کانت نبوغ کاملاً در برابر تقلید است. نبوغ صرف ابتکار و خلاقیت و اصالت است. بدین ترتیب است که از طریق فرا-آوری هنری، عالم آزادی و اختیار آدمی و ارزش‌های او- و به‌بیان‌دیگر، عالم فوق حس و محسوس- در عالم ضرورت طبیعی، یعنی عالم پدیدار به ظهور می‌آید. در این صورت، اثر هنری تجلی عالم آزادی انسان و از طریق راهی برای تحقق غایت طبیعی وجود او، یعنی سعادت است.

مارتین هیدگر فیلسوف آلمانی است که با تفکری خلاف آمد عادت و خارق اجماع، بیش از همه به حقیقت هنر نزدیک شده است. در نظر هیدگر اولاً هنر با تحقق حقیقت و ظهور بطون ارتباط دارد و لازمه‌ی آن آراستگی به فضایل و افتادگی در تنگنای حیرت است. لذا در نظر او تحویل هنر به‌صرف حس و محسوس، یعنی چیزی که در تعالیم استتیک غربی اتفاق افتاده است، درست نیست و هنر حقیقی- به اعتباری-در مقابل استتیک است. ثانیاً فلسفه‌ی هنر اگر به معنای این باشد که بی‌التزام کتاب و سنت، آثار هنری را همچون اشیائی متعلّق تأمل نظری قرار دهیم، کاملاً بی‌وجه است، زیرا آثار هنری شیء صرف نیست، بلکه:

در اثر هنری همواره نشانی از فعل انسان دیده می‌شود. خود کلمه‌ی «کار» (work) این مطلب را می‌رساند، زیرا کار همواره کار انسان یا خداست. اما از طرف دیگر، «شیء صرف» ممکن است اثر هنری یا چیزی طبیعی مثل سنگ و چوب و نظایر آن باشد. اطلاق کلمه‌ی «شیء» بر «اثر هنری» تمایز مهمی را که بین اثر و شیء وجود دارد از میان می‌برد، زیرا شخص محتاج است که اثر هنری را واقعاً «کار» تلقی کند نه شیء صرف.(پالمر، ۱۹۸۸ :۷)

تنها در این صورت است که نقش و نشان انسانی اثر- و به‌بیان‌دیگر، معنای آن- و عالم هنرمند، یعنی چگونگی قرب او با حقیقت پدیدار می‌شود. اما با شیء انگاشتن آثار هنری از حقیقت هنر دور می‌شویم. لذا باید بگوییم هیدگر فلسفه‌ی هنر به معنای متعارف ندارد، اما در نظر او تنها با ابتنای بر «منطق و مبحث علم هرمنوتیک» است که بی‌آنکه آثار هنری را متعلّق تأمل صرفاً تئوریک و انتزاعی قرار دهیم، می‌توانیم قربی به ساحت هنر پیدا کنیم. بر همین اساس است که پس از التفات بعدی خود به وجود، بیش‌ازپیش به هنر و ارتباط آن با حقیقت توجه کرده است. سهم اساسی هیدگر در این خصوص این است که به‌جای آنکه از هنر راه به حقیقت جوید، از حقیقت به هنر راه جسته است. او هنر را یکی از انحای «تحقق حقیقت» و «حفظ و صیانت ابداعی حقیقت در اثر» می‌داند. مراد او از حفظ و صیانت حقیقت، صرف محافظت و مراقبت از آن نیست، بلکه «اقامت در قرب هیمان و جلال خارق‌العاده‌ی حقیقتی است که در اثر هنری تحقق می‌یابد»، (هایدگر، ۱۹۷۱: ۶۸)

* مقصود کتاب «نقادی حکم» کانت است.

سکنی گزیدن در ساحت انس و لقای حقیقت است و تهیو و آمادگی و امکان دادن به تأثیر گذاردن آن در ما و در یک‌کلام، به‌جای آزمودن آن و از این طریق، ابقا و حفظ و صیانت آن است. همچنین مقصود هیدگر از صفت «ابداعی» این است که هنرمند، از طریق فرا- آوری و ابداع اثر، «حقیقت را در اثر هنری بنیان می‌نهد... و عالمی را اقامه می‌کند»(هایدگر، ۱۹۷۱: ۴۵) و طرحی درمی‌افکند.

در نظر هیدگر:

نه‌فقط مصنوعات دست‌ساز و نه‌فقط به نمود آوردن هنری و شعری و متجسم‌سازی‌ها انضمامی فرا-آوری است، بلکه طبیعت نیز- یعنی بردمیده شدن چیزی از خود- فرا- آوری است. درواقع، طبیعت، به اشدّ وجه ابداع است، زیرا آنچه به‌وسیله‌ی طبیعت به حضور می‌آید، واجد همان حیثیت بیرون آمدن (بردمیده شدن) چیزی از «خود» همچون شکفتن یک غنچه است که خود به فرا- آوری تعلق دارد. (هایدگر، ۱۹۸۸: ۲۹۴)

بدین ترتیب روشن می‌شود که مسئله‌ی ابداع (به ظهور آوردن و نامستور ساختن) در تفکر هیدگر از اهمیت خاص برخوردار است. در نظر او:

کلیه‌ی هنرها فی‌نفسه ازآنجاکه امکان دادن به تحقق حقیقت موجودات است، اساساً ابداع شاعرانه است.(هایدگر، ۱۹۶۰: ۷۲)

یعنی از میان همه‌ی اقسام ابداع- یعنی همه‌ی انواع هنر- «شعر» خود ازآن‌جهت که با زبان ارتباط دارد و زبان نیز خود اساساً ابداع، یعنی ظهور بطون و امکان دادن به تحقق حقیقت به معنای فتوح است، اساسی‌ترین نحو ابداع است. بدین ترتیب هیدگر همه‌ی هنرها را ابداع به معنای عام دانسته است، زیرا همه‌ی هنرها جلوه‌گاه به ظهور آمدن و نامستور شدن چیزی است که قبلاً مستور بوده است. (هایدگر، ۱۹۶۰ :۱۱۱)

در نظر او منشأ و سرآغاز اثر هنری، خود هنر به معنای نحوی از انحای تحقق حقیقت است که از طرفی موجب ابداع به معنی «امکان دادن به تحقق حقیقت» و «ظهور بطون» و «اقامه‌ی عالم در اثر هنری» از جانب هنرمند، و از طرف دیگر موجب ابقا و حفظ و صیانت حقیقت است.

۴- هنر: بستر تجلی حقیقت

در یک نگاه کلی و نه کامل در باب تعاریفی که در باب هنر انجام‌شده است می‌توان بر اساس رویکرد معطوف به حقیقت نسبت به این مقوله، آن‌ها را به تعاریف ابزاری و غیر ابزاری تقسیم نمود. در بین صاحب‌نظران این رویکرد، هایدگر برای تعریف ابزاری هنر، ابتدا می‌کوشد مفهوم ابزار را تحلیل کند و درنهایت به اینجا می‌رسد که ابزار بودن ابزار به این است که در خدمت قرار می‌گیرد گویی ابزار از خود هویتی ندارد و هویتش بر اساس ارتباط با غیر و به خدمت گرفته شدن تعریف می‌شود. همان‌طور که حروف از خود معنای مستقلی ندارند و در ارتباط با غیراست که در جمله معنا می‌یابند مثلاً حرف «از» یا «به» بنابر اینکه در یک جمله چگونه استفاده شود و در خدمت ارتباط دادن چه کلماتی به یکدیگر قرار بگیرد، معنای آن تفاوت می‌کند. در تعریف ابزاری هنر نیز هنر از خودش اصالتی و هویتی ندارد بلکه هویتش در پرتو به خدمت گرفته شدن تعریف می‌شود. در تعریف ابزاری از هنر، هنر بیشتر از جنبهِ زیبایی‌شناسی مورد توجه قرار می‌گیرد و به اثر هنری از جهت زیبایی‌شناسی نگاه می‌شود و از آن لذت برده می‌شود. درواقع هنر به‌منزله ابزار، نوعی فعالیت فرهنگی محسوب می‌شود. از چنین هنری در موزه‌ها و نمایشگاه‌های هنری می‌توان سراغ گرفت و دیدن کرد. اما در تعریف غیر ابزاری هنر، هنر و اثر هنری از هنرمندان سرچشمه نمی‌گیرد و از زاویه‌ی زیبایی‌شناسی مورد اعتنا و لذت آدمیان قرار نمی‌گیرد و درنهایت به‌عنوان بخشی از فعالیت فرهنگی محسوب نمی‌شود. هنر در تعریف غیر ابزاری عبارت است از انکشاف حقیقت. در این نگرش هنر و اثر هنری فی‌حدّذاته از اصالت و استقلال و هویت برخوردار است، هنر و اثر هنری چیزی است که در آن، حقیقت، استقرار می‌یابد و با آن، حقیقت جلوه‌گر می‌شود.

با اثر هنری، عالمی گشایش می‌یابد، عالمی ایجاد می‌گردد، عالمی که در آن، حقیقت، سکونت می‌گزیند. حقیقت باوجود، این‌همانی دارد. یعنی حقیقت چیزی جز وجود نیست. حقیقت در نگاه هیدگر مطابقت حکم با واقع نیست، حقیقت یعنی ظهور و انکشاف وجود و هنگامی‌که حقیقت و وجود یکی بودند، بنابراین همچنان که درست است بگوییم هنر یعنی انکشاف حقیقت، درست است که بگوییم هنر یعنی انکشاف وجود. در این تفسیر آنتولوژیک از هنر، هنر یکی از عرصه‌های بسیار نادر برای جلوه‌گر شدن حقیقت و ظهور است. حقیقت، پوشیدگی و وجود، سه مفهوم برای یک مصداق هستند که در برابر ناحقیقت ناپوشیدگی یا انکشاف و ناوجود یا عدم قرار می‌گیرند. این مصداق از هویتی مرموز و دوگانه برخوردار است، روشنی و تاریکی، وجود و عدم و حقیقت و ناحقیقت در او با یکدیگر در آمیخته است و از همین روی است که هنر و اثر هنری که انکشاف حقیقت و انکشاف وجود است از ماهیتی مرموز و ابهام‌آلود برخوردار است. اثر هنری در این نگرش وجود شناختی به‌تناسب اینکه کدام چهره از این مصداق تودرتو را نمایان می‌کند و پرده از کدام صورت برمی‌گیرد با عناوین متفاوتی از قبیل، حافظ وجود، قرارگاه حقیقت، انکشاف وجود و... تبیین می‌شود.

تعریف ابزاری، تعریفی است که اثر هنری را به دو بخش صورت و محتوی یا ظرف و مظروف تجزیه می‌کند درواقع به تعبیری می‌توان گفت در این نگرش، هنر به‌مثابه ظرف و ابزاری است که مظروف و مقصود و معنی خاصی را به همراه خود عرضه می‌کند. این تعریف رایج‌ترین تلقی‌ای است که در طول تاریخ با بیان‌ها و تعابیر گوناگونی توسط هنرمندان و فیلسوفان و متفکران مطرح شده است.

بر اساس آنچه گذشت می‌توان چنین نتیجه گرفت که تعریف غیر ابزاری تعریفی است که به هنر به‌عنوان واقعیت یکپارچه و غیرقابل تجزیه‌ای نظر می‌کند که درواقع انکشاف حقیقت است. چنین تبیینی از هنر توسط فیلسوف معاصر آلمانی، مارتین هیدگر مطرح شده است. و تا آنجا که اطلاع داریم پیش از او چنین تفسیر هستی شناسانه‌ای از هنر انجام نشده است.

در هر اثر هنری صورتی وجود دارد و سیرتی. صورت اثر هنری همیشه حامل محتوی و پیامی است که این محتوی سیرت اثر هنری را تشکیل می‌دهد. صورت اثر هنری محصول مهارتِ توأم با خلاقیت هنرمند است و سیرت اثر هنری از جنس معرفت و آگاهی است، منشأ این معرفت می‌تواند تجربه حسی یا تفکر عقلانی یا شهود قلبی باشد. در این میان قوهِ خیال در شکل بخشیدن به‌صورت و سیرت هنر جایگاه ویژه‌ای دارد.

شرط لازم ظهور حق و انکشاف حقیقت، تفکر آماده‌گر است، که نوعی تفکر حضوری معطوف به سیرت و محتوی است. این تفکر است که می‌تواند مقدمهٔ گذشت از نیست‌انگاری منفعل و فعال موجود در جهان را مهیا سازد، و هنر نیز شأنی از تفکر معنوی و تفکر حضوری است.

هیدگر، در مقالات و سخنرانی‌های مفصلی که به طرح ماهیت هنر پرداخته، هنر را با التیا Aletheia، یعنی «حقیقت» به معنای یونانی لفظ، و ارتباط حقیقت با اثر هنری در کار آورده و او حقیقت را به معنی اصلی آن یعنی انکشاف و نامستوری برگردانده و تأویل کرده است.جامی ذیل این نظر است که می‌آورد:

حقیقت را به هر دوری ظهوری است

ز اسمی بر جهان افتاده نوری است

هیدگر، با طرح تفکر آماده‌گر، خواسته است به فقر ذاتی بشر اشاره داشته باشد. درواقع بشر ذاتاً فقیر است و این فقر، فقر ذاتی بشر، تنها در نسبت به‌حق است که می‌تواند تلألؤ و پرتوی داشته باشد، و وجود بشر را در تاریکی روشن نماید و این همان است که در رویکرد دینی نیز مورد تأکید قرار می‌گیرد که «یا ایها الناس انتم الفقراء الی الله». به تعبیر رودلف اتو، دین‌شناس و متفکر آلمانی، این حال، هنگام تجلی نومن یا امر قدوسی (مطلقاً غیر)، یعنی موجود ماورای طبیعی و جلال و عظمت خداوندی به ما دست می‌دهد. ما در وجود خودمان دافعه‌ای را در مواجهه با علو جمال حاضر می‌بینیم، و تجربه می‌کنیم. این خوف سوزاننده است، و ما را به فقر ذاتی و عدم خودمان متذکر می‌کند. در این حال، احساس حیرت و غربت به ما دست می‌دهد. این جلالی که در بطن جمال اثر هنری است، کندگی ما را از صُوَر هنری حاصل می‌کند. صورت هنری

حقیقی، باید هیبت و حیرت و خوفی را در بشر القاء کند که این خوف و هیبت و حیرت، انانیت و نحنانیت بشر را بسوزاند، و با این سوختن انانیت و نحنانیت بشری، آدمی تعالی پیدا می‌کند.

درحالی‌که در تفکر دینی انسان فقیر بالذات است، اما در فلسفه دکارتی که زمینه‌هایش به فلسفه یونانی و بعضی از غفلت‌های تاریخی و فکری متفکران مسیحی برمی‌گردد، مقام آیینگی انسان نادیده انگاشته می‌شود.

به قول ژیلسون، خدای دکارت، تا این حد در فلسفه او مقبول است که در مقام رفع مشکل و معضل فلسفی و وجودشناسی فلسفه دکارت باشد، و چاله‌ها و گودالهایی را که در فلسفه دکارت است، پر کند. بعدازاین هم دوران بسط تفکر دکارتیسم است. عالمی که ما اکنون در آن زندگی می‌کنیم، ذیل عالم دکارتی است.

۵- تفاوت مظهریت حقیقت در هنر شرق و غرب

اصل هنر و هنرمندی به معنی «ظهور بطون و تحقق حقیقت و حضور و نسبت بی‌واسطه و آراستگی به فضایل و ابداع و صنع و ساخت بر مبنای آن حضور و فضایل و نامستور ساختن آنچه مستور بوده است»، فطری بشر است و از این نظر فرقی بین شرق و غرب نیست. اما نباید بر این اساس تصور شود که آنچه فلاسفه‌ی غرب در باب هنر گفته‌اند بر هنر شرق و به‌ویژه هنر اسلامی نیز تطبیق دارد، زیرا مسئله‌ی اساسی این است که حقیقتی که در هنرهای غیردینی غرب ظهور کرده با حقیقتی که در هنر شرق ظهور کرده متفاوت است. به بیان دیگر، هنر غرب و شرق از لحاظ «مظهریت حقیقت» با یکدیگر تفاوت داشته و هر یک مظهر حقیقت جداگانه‌ای است.

در آثار پیشینیان ازجمله افلاطون و ارسطو، مقوله زیبایی محور توجه در بحث پیرامون هنر قرارگرفته است. ارسطو در آثار خود به دو نوع تخنه Techne اشاره می‌کند. تخنهٔ نوع اول، عبارت است از تکمیل کار طبیعت. در این تخنه یا تکنیک، زیبایی در کار نیست، اما نوع دومی از تخنه، همان هنر به معنی امروزی است، که عبارت است از تناسب و هماهنگی که کشش و جاذبه‌ای را در انسان ایجاد می‌کند. انسان وقتی به یک صورت زیبا نگاه می‌کند، وحدت، تناسب، ریتم و هارمونی و آهنگ و ایقاعی که در این صورت وجود دارد، کششی را ایجاد می‌کند.

در تفکر یونانی، زیبایی وسیله‌ای بوده برای تلطیف روح بشری نسبت به درد و رنجی که احساس می‌کرده است. هنرمند، محاکات زیبا را واسطه‌ای برای گذشتن از درد و رنجی که بشر یونانی احساس می‌کرده و گرفتار آن بوده، می‌دانسته است. درواقع اولین تئوری و نظریه در تاریخ هنر که در آن به مسئله ابداع زیبایی و غایت اثر هنری اشاره‌شده، تعلّق به همین تفکر یونانی دارد. این تفکر، نهایتاً بدان جا می‌رسد که تمام هم‌وغم انسان را رهایی از درد و رنج جانکاه، نهیلیسم می‌داند. این رهایی می‌تواند از طریق التذاذ و مشاهده زیبایی‌های این جهان حاصل شود.

اساساً غرب، ذات انسان را شرور تلقی می‌کند. مرگ‌هایی نابهنگام یا بهنگام که عین درد و رنج است، متناسب با فضای تقدیری شوم جهان مدارانه یونانی است. چراکه یونانی خود را در جهانی جبار گرفتار می‌دید که غایتی جز این جهان برایش مقدور نیست. پس باید جانش از جسمش رهایی یابد، و به جهان لا تعین دیگری قدم بگذارد. این جهان دیگر جهان اخروی دینی و معاد متعیّن خاص دینی نیست. در تفکر جهان‌مدارانه یونانی، در عالم وجود، حقیقتی است که از خدایان برتر است، و در برابر او همه سر طاعت فرود می‌آورند. آن قدرت اسرارآمیز مافوق خدایان را مویرای Moira نام داده‌اند، که آن را می‌توان به سرنوشت (به انگلیسی Fate) تعبیر کرد.

مخالفت افلاطون با هنر هم درواقع مخالفت با هنر مبتنی بر استتیک بوده است و همین‌جا روشن می‌شود که چرا متناظر کتبی که فلاسفه‌ی غرب در باب استتیک نگاشته‌اند کتاب‌هایی در عالم اسلام وجود نداشته است، زیرا در عالم اسلام هنر را به‌صرف استتیک- یعنی به‌صرف امر محسوس و مشهود به حواس ظاهر- تحویل نکرده و تقلیل نداده‌اند.

در دوران بعد که دوران احیای تفکر دینی است، این نوع پرداختن به‌صرف زیبایی دنیوی، بدون کمالات معنوی و دینی مطرود تلقی می‌شود. زیبایی و تناسب‌اندام پیکره‌های یونانی مورد بغض و نفی و طرد متفکران مسیحی قرار می‌گیرد، به جهت

اینکه این نظم و هماهنگی به محاکات زیبایی‌های عالم محسوس، معطوف شده بود، همان‌طور ذات هنر یونانی و انکشافی که برای هنر یونانی حاصل شده بود، یونانی‌ها را وادار می‌کرده، تا به‌تناسب و هماهنگی عالم محسوس بپردازند، و ذات هنر را محاکات عالم محسوس تلقی کنند: چه در تئوری ارسطو و افلاطون، و چه در تئوری افلوطین که داستان مشهوری درباره نظر ضد شمایلی او وجود دارد.

بدین گونه تصویر محسوس عالم، در هنر مسیحی شکسته می‌شود. پس ملاک‌های زیبایی‌شناسی هم تغییر می‌کنند و دیگر زیبایی‌شناسی مسیحی، زیبایی‌شناسی یونانی نیست. در مسیحیت، صحبت از نظم و هارمونی و هماهنگی و تناسب یونانی اجزاء و عناصر هنری نیست. اساساً دیگر این اجزاء به معنی اجزاء جسمانی و فیزیکی نیست. اندام آدمی در نظرگاه هنرمند مسیحی نمی‌تواند موردتوجه هنرمند جهت ابداع هنری باشد. به همین دلیل از قرن سوم و چهارم میلادی، یک نحو تفکر و هنری ظهورمی یابد که به‌جای پرداختن به بیان زیبایی‌های یونانی، زیبایی‌های جدیدی را در میان می‌آورد. این بار مسیح و مریم و حواریون و داستان‌های تورات و همچنین معیاری که مبتنی بر شالوده‌های اعتقادی مسیحیت تاریخی است، تعیین‌کننده موضوع تجربهٔ هنری است. از این جمله کلیساهای مسیحی، به شکل صلیب در مقام نمایش دستان مصلوب است، و تیر عمودی آن نشانگر تن و سر و پاست، و محل تلاقی دو خط عرضی و طولی صلیب بیانگر و مظهر قلب مسیح، که محل نزول فیض الهی تلقی شده است. نحوهٔ نوردهی به صحن کلیسا هم دقیقاً سمبل و تمثیل حلول امر قدسی در وجود تاریخی عیسی(ع) است که موردتوجه هنرمندان مسیحی قرارگرفته بوده است.

درواقع هنرمندان مسیحی، ازآنچه مسیحیت تاریخی پولسی ارائه می‌کرده، الهام گرفتند و بر اساس همین مسئله به تصویر زیبایی‌های روحانی پرداختند. تصویر مسیح، در اینجا تصویر متعارف و محسوس نیست. پیکرتراشی متعارفی که در دوران یونانی، به وصف ظاهر و به‌ویژه تناسبات انسانی توجه می‌کرد، فراموش می‌شود؛ اندام شکسته و ریخته و سست، اما اندامی که حضور روحی قدسی را به نمایش می‌گذارد، جایگزین آن می‌شود.

متاثر از چنین رویکردی، ردپای تفکر میتولوژیک در آثار نقاشان گذشته دیده می‌شود، چون احساس می‌کردند و یا بر این باور بودند که همه آثاری که بشر ابداع می‌کند، نمونهٔ ازلی آن را نقاش ازل نقش زده است. حالا این نقاش ازلی هم خدا به معنی خاص لفظ، و هم انسان نقاشی است که درواقع، شأن واسطه اولوهیت و بشریت را برعهده دارد.این حالت در نقاشی ایرانی- و کلاً شرقی و حتی مسیحی- قابل مشاهده است که حتی صورت ظاهر هم به چهرهٔ چینیان و ترکان شباهت دارد. چرا که اینها تصور می‌کردند، اولین نقاشان چینی بودند، و نمونه ازلی به این صور ظاهر شده است، و نقاشان متأخر، درواقع کارشان ابداع کردن این نمونهٔ ازلی آسمانی است.

هرچند محاکات ریشه دردوره متافیزیک سقراط و افلاطون و ارسطو دارد، اما در تعبیر فیثاغورثی محاکات دورهٔ اسلامی و مسیحی نیز مورد نظر بوده است. درحالی که افلاطون و ارسطو توجه به شعر و قدری به هنرهای تجسمی داشتند، توجه فیثاغورث به موسیقی توجه داشت. تعبیری هم که از محاکات دارد، دقیقاً متضمن یک معنی متعالی موسیقایی است.

به همین منظوردر تاریخ تفکر اسلامی به خصوص همه موسیقیدانان و صوفیهٔ اهل سماع به آن توجه کرده‌اند. از این گذشته، در سماع صوفیه نیز به آن توجه شده است، و بعضی از فلاسفه نیز چون اخوان‌الصفا، به آن پرداخته‌اند، و در رسائلشان این معنی از میمسیس طرح شده است. نزد آنها موسیقی عبارت است از محاکات نغمات آسمانی که در عالم غیب سروده می‌شوند، یا الحانی که در فضای عالم غیب منتشر می‌شوند، و حرکت منظم ستارگان نیز مظهر آن است. یک موسیقیدان یا کسی که آواز می‌خواند یا سازی را می‌زند، کلاً کسی که با الحان سروکار دارد، نغمات را محاکات می‌کند.

البته صوفیه و حکمای انسی، ضمن بی اعتنائی به آن تعبیر یونانی عصر ماقبل متافیزیک محاکات فیثاغورثی، با طرح تعبیری قرآنی(عالم ذر)، تفسیردیگری ارائه دادند.بنا به تعبیرآنان هنگامی که همهٔ انسانها در مقام فطرت الهی خویش در عالم ذر جمع می‌شوند، در آنجا هنگام استماع کلام الهی «الست بربکم؟ قالو بلی»، الحان موزون سپاه بهشتی را می‌شنوند. مولانا در شرح این ماجرا می‌گوید:

بانگ گردشهای چرخ است، این که خلق — می‌سرایندش به طنبور و به حلق
مؤمنان گویند، کاثار بهشت — نغز گردانید هر آواز زشت
ما همه اجزای آدم بوده‌ایم — در بهشت، آن لحنها بشنوده‌ایم
گرچه بر ما ریخت، آب و گل شکی — یادمان آمد، از آنها چیزکی

یا در فقراتی دیگر، مولانا آواز مرید خود را آواز خدا تلقی کرده است:

پیش من آوازت آواز خداست — عاشق از معشوق حاشا کی جداست
اتصالی بی تکلیف بی‌قیاس — هست ربّ‌الناس را با جان ناس

۶- قابلیت هنر دینی در بازیابی حقیقت

هنر، پدیده‌ای انسانی به‌مانند علم و فلسفه است. ولی به نظر می‌رسد که ماهیت هنر بسیار پیچیده‌تر از ماهیت علم و فلسفه باشد. زیرا "در هنر، دو قوه تخیل و احساس دخالت دارند – البته به قید احتیاط، زیرا هنر فقط تخیل و احساس نیست - و به همان اندازه که این دو نیروی عظیم – به‌خصوص نیروی خیال که یکی از عظیم‌ترین نیروهایی است که خداوند آفریده و عالم خیال که یکی از وسیع‌ترین عوالم هستی است – در ماهیت هنر دخالت دارند، پیچیده می‌شود". "قوه خیال یکی از حواس باطنی است که مدرک صور جزییه است در برابر عقل که مدرک کلیات است."

ازآنجاکه علتِ فاعلی هنر، الهام و جذبه است قویاً بر قوای شهودی وجودِ مخاطب اثر می‌گذارد و گاه به‌کلی دهشت او را متحول و نظام رفتاری او را تغییر می‌دهد. زیرا گفته‌اند که " الهام و جاذبه مبدأ معرفت است. جذبه به حالی گفته می‌شود که در آن شعور و وجدان فردی هنرمند یا عارف، و کلاً انسان، تحت تأثیر و استیلای القائاتی قوی و عالی فروریزد و وجود خود را در وجودی عالی مستغرق بیابد و احساس بهجت و سعادت کند."

هنر با دیداری کردن تجربه‌ها، قصه‌ها و آرزوها، معنای انسان بودن را به تصویرهایی قابل‌مشاهده ترجمه می‌کند؛ درحالی‌که دین، در مقام الهامی معنوی برای خلاقیت و فرهنگ بشری، انسانیت و الوهیت را از طریق آیین و اسطوره به هم می‌پیوندد. در اجرای آیین‌ها و روایتِ اسطوره‌ها، دین و هم هنر در نظر و هم در عمل باهم قرین می‌شوند.

هنر در جست‌وجوی زیبایی، ممکن است الگوی اعلای آرمانی یا مقدس را به انسان‌ها معرفی کند تا درراه رستگاری، آن را دنبال کنند و ممکن است در بیان‌های دیداری‌اش از الوهیات، راهی برای ارتباط با گیتی پیش پای انسان نهد.

برخی از محققان هنر بر این باورند که غایت هنر، کشف حقیقت است و ارائه حقیقت به شکلی زیبا با دین که در پی بیان و معرفی حقیقت است، نسبت برقرار می‌سازد. در تجربه‌های زیباشناسی و دینی عناصر بسیاری هستند که مشترک به نظر می‌آیند. هر دو جنبه‌هایی از درک و بیان حقیقت‌اند. نظریه‌پردازان هر دو مبحث ادعا می‌کنند که بصیرت یا شهود دینی و زیبایی‌شناسی، دریافتی مستقیم از حقیقت را فراهم می‌آورد که وابسته به الهام، نبوغ و دیگر استعدادهای خدادادی است. هر دو پدید آورنده ساحت‌ها، اهداف و فعالیت‌هایی هستند که مبین ژرف‌بینی از حقیقت است.

هنریکی از نمودهای شگفت‌انگیز و سازنده حیات بشری است که همواره از دیدگاه‌های مختلف بررسی شده است. هنر؛ نوعی شایستگی جسمی یا روحی است که در گستره تاریخ در تعادل، تکامل و تعالی مادی و معنوی آدمیان نقش بسزایی داشته است. تأثیر هنر بر انسان انکارناپذیر است و سایر موجودات از این موهبت محروم‌اند. اگر زیباترین شاهکارهای هنری را در برابر دیدگان جانداران دیگر قرار دهیم، کوچک‌ترین عکس‌العملی از خود نشان نمی‌دهند. همان‌گونه که پدید آورنده آثار هنری، انسان است، بهره‌مندی از آن‌ها نیز ویژه اوست، زیرا هر جلوه هنری محل برخورد و تلاقی روح‌های خلاق با یکدیگر است.

درنتیجه هنر، پیش از آنکه به حجاب انانیت بشری برود دارای ابعاد آیینی و امکانی برای تکلیمِ انسان با ساحت قدس بوده است. در این دوران ازآنجاکه بُعد از حق و حقیقت به سراغ انسان نیامده و اسماءالحسنی به حجاب طاغوت نرفته است، شانه‌ها و نقوش به ازای معانی غیبی ظهور می‌کنند و خود جلوه حقایق لاهوتی هستند.

دین هم به شکل رستگاری وهم الهام معنوی در مقام بازیابی حقیقت است، از میل و نیاز بنیادین انسان به خلاقیت پشتیبانی می‌کند. عارفان هم چون هنرمندان در هر پدیده‌ای از پدیدارهای عالم – به هر جا که می‌نگرند از کوه و در و دشت – نشان از قامت یک حقیقت می‌بینند و بس، اما الزامی به انتقال دریافت‌های خود ندارند. حال‌آنکه هنرمندان به اعتبار شأن بیانی هنر ملزم‌اند که یافته‌های عارفانه خود را در عاطفی‌ترین و زیباشناسانه‌ترین صورت ممکن به نمایش بگذارند.

برای هنر قدسی دو صورت وجود دارد: صورت اول اکنون در نحله‌هایی از فلسفه و تفکر جدید غرب مورد تأمل قرار گرفته است. این نظرگاه، هنر قدسی را به امر قدسی و مقدس در ادیان و آیین‌های شبه‌دینی پیوند می‌زند. توجهی که از سوی پیروان منطق هرمنوتیک در حوزه دین‌شناسی به امر مقدس شده است، نقطه آغاز پیدایی این نظرگاه بوده است. شلایر ماخر و پیروان بعدی او، ازجمله رودلف اتو، متفکر آلمانی، همگی ذات انسان را در دین‌ورزی متقرر دانسته‌اند. دین‌ورزی و تدین ازنظر آنان با «امر مقدس» و طاعت از آن تحقق می‌یابد.

بنابراین، هنر قدسی با امر مقدس ارتباط دارد. هر آیین و دینی که بر امر مقدس تأکید ورزد، در صورت روی‌آوری به تجربه هنری، هنرش، هنری مقدس خواهد بود. زیرا این تجربه، مجلای امر قدسی خواهد بود. در آراء گروهی دیگر که بیشتر اهل سنت‌های کهن دینی‌اند، و از طریقی غیرفلسفی و غیر متافیزیکی، و با روی آوردن صرف به ادیان و عرفان سنتی، به طرح هنر قدسی پرداخته‌اند، هنر مقدس دارای وجوه انتولوژیک تلقی شده که متناظر با آن، می‌توان به معرفت حقیقی نائل آمد. اما در اینجا نیز قلمرو هنر مقدس همه ادیان و آیین‌ها را درمی‌نوردد.

بسیاری از محققان عقیده دارند که "ریشه‌دارترین هنرها، هنری است که سابقه و ریشه در دین داشته باشد. تلاش برای قرار دادن هنر در خدمت شناخت ذات احدیت، مقدس‌ترین کوششی است که انسان از همان آغاز تاریخ از خود نشان داده است؛ کوششی که هدف آن ضمناً شناخت انسان و فراهم ساختن زمینه سیر او به‌سوی کمال مطلق و نیل به خدا گونگی است."

بنابراین، اصطلاح هنر دینی و یا هنر قدسی نیز بعد از رنسانس و در تمدن امروز رواج یافته است." یعنی از همان زمانی که دین‌پژوهی به‌جای دین طلبی نشست و انسان – نه به‌عنوان جانشین خدا – بلکه به‌عنوان جایگزین خدا قلمداد شد. تا پیش از وقوع رنسانس، رسماً، جهان به دو قطب دینی و غیردینی تقسیم نشده بود. دین در همه حوزه‌های مختلف فردی و اجتماعی حضور داشت و هرگز تصور نمی‌شد که چیزی بتواند با دین منافات و مغایرتی داشته باشد. خدا و تفکرات خدایی در صدر امور قرار داشت. درحالی‌که "در دوره رنسانس، انسان اهمیت بیشتری از خدا می‌یابد و روابط انسان با همنوعانش بیشتر از روابط روح انسان باخدا موردتوجه قرار می‌گیرد. انسان به‌جای آرمان فوق طبیعی و کهن کمال الهی، آرمانی را برمی‌گزیند که طبیعی و انسانی است. آنچه اهمیت دارد مواهب جهان خاکی است نه آنچه در جهان باقی است."

دین؛ تجربه‌ای معناگرایانه و تعالی جویانه از انسان و هستی است و می‌تواند برای ارائه درون‌مایه‌ها و پیام‌های خود صورتی زیبا را برگزیند. در عرصه هنر دینی، معنویت و تعالیت که عناصر دینی و برگرفته از تجربه دینی است، صورت خاصی را اختیار می‌کند که این صورت، حس زیبایی‌شناختی انسان را تعالی می‌بخشد و او را به‌جانب کمال فرامی‌خواند. "دین و هنر، هر دو، ریشه در پنهانِ جان و مایه در عمقِ هستی انسان و جهان دارند. همچنان که دین، مقدس است و متعالی، هنر نیز ریشه در قداست‌ها و تعالی‌جویی‌های انسان دارد و به همان‌سان که دیانت بدون دستگیری پیامبران به کژی و کاستی می‌گراید، هنرمندی نیز بی رهنمود خداوند به بیراهه می‌رود." (کانت، ۱۳۸۱ :۲۰۲)

بر اساس آنچه گذشت می‌توان مدعی شد میان معرفت دینی و معرفت هنری نه‌تنها تعارضی ماهوی وجود ندارد، بلکه می‌توان تشابهاتی بین آن دو نیز سراغ گرفت:

معرفت هنری همچون معرفت دینی، بلا واسطه و مستقیم است. در معرفت هنری، سخن از استدلال – به آن صورت و سیمایی که در معرفت حصولی وجود دارد - نیست. دودیگر این‌که معرفت هنری و معرفت دینی هر دو در زمره معارف حقیقی می‌باشند. در این نوع از معرفت به مفهوم (تصور) چندان بهایی داده نمی‌شود بلکه آنچه دارای اهمیت و ارزش است معنی و حقیقت می‌باشد. "در علم حصولی و تصدیق ما با تصور موضوع و محمول و نسبت به آن ارتباط داریم اما در مواجهه با یک اثر هنری، حصول معنا، چنین روندی را دنبال نمی‌کند بلکه معنای یک اثر هنری و شاید به‌بیان‌دیگر، عالمی که در اثر هنری اقامه می‌شود یا حقیقتی که در اثر هنری ظهور می‌کند بی‌واسطه نزد ما عیان است و ما خودمان در آن معنا حضور داریم."

"زیبایی؛ شرط کافی برای هنر نیست اگرچه می‌تواند شرط لازم باشد."

با غور در آراء همه‌کسانی که کوشیده‌اند تا هنر را تعریف کنند درمی‌یابیم که ایشان گاه خواص هنر را گفته و گاه انواع آن را برشمارده‌اند. برخی از محققان نیز به‌صراحت اذعان داشته‌اند که "تاکنون هیچ کلمه‌ای چون هنر این‌چنین بد توصیف نشده و از این مبهم‌تر برجای نمانده و از این بغرنج‌تر استعمال نگشته است."

رویکرد انسان به هنرو بهره از خیال، همواره التیامی زیبا را در برداشته است. در فرهنگ‌های بدوی دین و هنر در مجاور هم به سر می‌بردند و میانشان تعارضی نبود.

۷- تجلی و نمود حقیقت در کالبد هنر اسلامی

در عالم اسلام کلمه‌ی «هنر» از اصطلاحات حکمی مسلمین نبوده است و از آن معانی چندی اراده شده است. از آن جمله است معنای «فن‌آزمودگی» که معادل تخنه در زبان یونانی است و «صنعتگری» مثل وقتی‌که این کلمه را در اصطلاح «صنایع ادبی» به کار می‌بریم. در این صورت، معنای هنر:

شناسایی همه‌ی قوانین عملی مربوط به شغل و فن و نیز معرفت امر توأم باظرافت و ریزه‌کاری آن و نیز طریقه‌ی اجرای امری طبق قوانین و قواعد آن است. همچنین به معنای مجموعه‌ی اطلاعات و تجارب نیز آمده است.(معین، ۱۳۶۰)

در جلد ۲ فرهنگ معین ذیل واژه صنعت معنای دیگر هنر: به کار بردن مهارت و فن‌آزمودگی است در جلوه‌ی جمال به‌واسطه‌ی تقلید یا ابتکار. به‌عبارت‌دیگر، وسیله‌ای است که بشر بدان عقیده‌ی خود را راجع به کمال بیان می‌کند.

در عالم اسلام در مقابل این معانی، معنای دیگری برای «هنر» وجود دارد که در این بحث از اهمیت خاص برخوردار است. این معنا، با عرفان و حقیقت دین مناسبت دارد. مثلاً در ابیات زیر:

گر در سرت هـوای وصال است حافـــظا　　بایـــد که خاک درگـــه اهل هنر شوی
کـمال حسن محبت ببین نـــه نقص گنـــاه　　که هر که بی هنرافتـــد نظر به عیب کند
قلندران حقیـــقت بـــه نیم‌جـــو نخـــرند　　قبای اطلس آن‌کس که ازهنرعاری است
عاشق و رند و نظربازم و می‌گویم فـــاش　　تـــا بدانی کـــه به چـندین هنر آراسته‌ام

بدون شک مقصود حافظ علیه‌الرحمه از «اهل هنر»در ابیات فوق، فن‌آزمودگان و صنعتگران نمی‌تواند باشد. همین‌طور مراد او از «بی‌هنری» فقدان تجربه‌ی عملی و فن‌آزمودگی و عدم تسلط به صنعتگری نیست. درواقع، هنر در این معنا با عشق به حقیقت ملازمه دارد:

عشق می‌ورزم و امید که این فنّ شریف　　چون هنرهای دگر موجب حرمان نشود

در این قبیل تعبیرات مقصود از هنر، «عشق و فضیلت و خوبی و حال حضوری است که از قرب به حقیقت و صفای دل و تجلیات الهی حاصل شده است.» حتی می‌توان گفت که این معنای هنر در مقابل «صنعتگری» و «فن‌آزمودگی» قرار می‌گیرد:

حدیث عشق ز حافظ شنو نه از واعظ　　اگرچه صنعت بسیار در عبارت کـرد

لذا در عالم اسلامی آنچه در باب «آراستگی به فضایل و تهذیب نفس و ملکات اخلاقی» و نیز آنچه در باب «عوالم» و «ظهور حقیقت» و... گفته شده، بر هنر به معنای اخیر نیز ناظر خواهد بود. درواقع، چون حقیقت هنر در عالم اسلام هیچ‌گاه از دین جدا نبوده اهل نظر هیچ‌گاه نظر مستقل در آن نکرده‌اند.

از میان مخلوقات خداوند، انسان تنها موجودی است که به دلیل ساخت ویژه آفرینش، بین دارین رحمان و شیطان واقع است و:

دل او مضمار اعوان خیر و شر است و یک نفس از منازعت و مخاصمت همدیگر خالی نیستند.(جندی، ۱۳۶۲ :۱۰۱)

موجودات به اعتباری به چهار قسم منقسم گرفته می‌شوند:

قسم اول موجوداتی است که دارای عقل و حکمت‌اند، اما طبیعت و شهوت ندارند. این‌ها ملائکه‌اند و از صفاتشان این است که از فرمان خداوند سر نمی‌پیچند و خوف او دارند و بدان چه که بدان امر شده‌اند مشغول‌اند. قسم دوم موجوداتی است که عقل و حکمت نداشته اما طبیعت و شهوت دارند و این‌ها حیوانات‌اند. قسم سوم موجوداتی است که نه عقل دارند و نه حکمت و نه طبیعت و نه شهوت و این‌ها جمادات و نباتات‌اند. می‌ماند قسم چهارم و آن موجوداتی است که هم عقل و حکمت دارند و هم طبیعت و شهوت، و آن انسان است.(الرازی، ۱۳۶۴ :۳)

از این چهار قسم هیچ‌کدام از مرتبه‌ی خود به در نمی‌شود و وضع منتظر و امکان سیر و ترقی ندارد، الاّ انسان. به‌بیان‌دیگر، حیوانات سر به پایین داشته و نتوانند که رو به بالا کنند و فرشتگان سر به بالا داشته و نتوانند که رو به پایین کنند، در این میان، تنها انسان است که وضع و مقامی یگانه دارد:

آدمـــی زاده طرفه اکسیر اســـت　　از فرشـته سرشـــته و ز حـــیـوان

گررود سوی این، شود پس ازاین　　ور رود سوی آن، شـود بـــه از آن

به‌بیان‌دیگر، نفس انسان دارای دو وجه است: وجهی به‌جانب خداوند که به آن وجه‌الرّب گویند و وجهی به‌جانب شیطان که بدان وجه‌النفس، یعنی انائیت نفس گویند و دل آدمی همواره معرض خاطری است و خاطر:

خطایی است که بر ضمایر (قلوب) وارد شود و گاه به القای ملک باشد و گاه به القای شیطان و یا ممکن است حدیث نفس باشد و یا از قبل حق‌سبحانه. اگر خاطر از جانب ملک باشد، الهام است و اگر از قبل نفس باشد، هواجس است و اگر از ناحیه‌ی شیطان باشد، وسواس است. اما اگر از قبل خداوند سبحانه و تعالی و نتیجه‌ی القای او در قلب باشد، خاطر حقانی است.(القشیری، ۱۴۰۱ :۴۳)

خاطر حقانی پرتو نور علم است که حق‌تعالی از مکمن غیب در دل اهل قرب و حضور می‌افکند و بدان قلب مرده‌ی آدمی احیا می‌شود و با خواطر ملکی، شوق طاعت و خوف از ارتکاب معاصی در شخص حاصل می‌شود. اما اگر خواطر از وساوس و القائات شیطانی و یا از هواجس نفسانی باشد، هم شخص به تعلقات دنیوی و اظهار دعاوی باطل و اقبال به مناهی و معاصی مقصور خواهد شد. ملاک حقانی بودن یا شیطانی بودن خواطر این است که اگر همراه با کاهش انائیت و ملازم فروتنی و حال بندگی و طاعت باشد، حقانی است و اگر قرین انائیت و استکبار و حال عصیان و غرور باشد، شیطانی است.

بسته به اینکه سیر آدمی از باب وجه‌الرّب باشد و یا وجه‌النفس، و بازهم به‌بیان‌دیگر، بسته به اینکه خواطر انسان حقانی باشد یا شیطانی، آفرینش و آثار ناشی از استعداد و توانمندی‌های او دینی یا غیردینی خواهد بود. هنری دینی است که در آن حواس ظاهر و قوای باطنی نفس هنرمند، جملگی مطیع خداوند رحمان باشد و در یک‌کلام بر کلّ قوای وجودی او عقل فرمان براند و البته مراد از عقل در اینجا قوه‌ی انتزاع کلیات از جزئیات نیست، عقل در اینجا ما عبد به الرحمن و اکتسب به الجنان است(کلینی، ۱۳۷۲ :۳۴)، نوری است که اگر در دل شخص باشد داعی به اطاعت و فرمان‌برداری و بندگی حق است. در این حال است که احکام عبودیت و بندگی بر شخص جاری می‌شود و نه احکام طغیان و عصیان و نافرمانی. بدین ترتیب است که او با شوق به طاعت و اقبال به اعمال صالح و رجای لقای الهی به جهت علوّ وجود خویش متصل شده و به عوالم حقیقت ورود پیدا می‌کند و به تعبیر حافظ، راه خیال هر دم در خواب و بیداری نقشی از روی محبوب حقیقی بر او می‌نمایاند:

هـــر دم از روی تو نقشی زندم راه خیال با که گویم که در این پرده چه‌ها می‌بینم

هنر تنزیهی اسلامی، به نحوی دیگر، مجلای جمال و حسن احدی و عالم قدسی است. این هنر از تشبیه الوهیت به ناسوت پرهیز می‌کند. اما از طریق صور و نقوش و الحان و احجام، الوهیت را بی‌واسطه به نمایش درمی‌آورد. روح توحید، این هنر را احاطه می‌کند و هنرمند اسلامی از پرتو وحی و حقیقت محمدی بهره‌مند می‌شود. پس کل زیبایی به امر قدسی متعالی و اسماءالله‌الحسنی برمی‌گردد. بهاء و جمال ازجمله اسماء عظمای الهی‌اند که دو صورت کلی زیبایی را به نمایش می‌گذارند. اسم بهاء در ذات هنری قدسی متجلی است. این اسم، جامع جمال و جلال است. زیرا نور و تابش و روشنی همراه باهیبت و وقار است.* بهاء نزد عرفا و حکمای انسی، اسم جمال است که جهت ظهور و بروز در آن ملاحظه گردیده. حضرت امام (قدس‌سره)، در شرح دعای سحر، در این باب فرموده: بهاء از صفات جمالی است که باطنش جلال است و چون جمال از متعلقات لطف است، بدون آنکه ظهور و یا عدم ظهور در آن اعتبار و لحاظ شود. لذا بهاء در حیطه آن قرار گرفته و لطف، محیط بر آن است.

در مشاهده اثر هنری جدید، چنین هیبت و خوفی در میان نیست. درواقع به‌جای این خوف، یک نوع حیرت مذموم به سراغ انسان می‌آید و انسان دچار شگفتی می‌شود. یک نوع حیرت مذمومی است که نهایتاً به‌نوعی غرور ختم می‌شود. درحالی‌که در هنر اسلامی، این حیرت ممدوح، انسان فانی را به ذات احدی متذکر می‌کند.

در کتب حکمت اسلامی از کلمه‌ی «حقیقت» معانی چندی مراد شده است. از آن میان، یکی حقیقت به معنای «تجلی و ظهور» است که درعین‌حال با «خفا و مستوری» همراه است (بدین معنا در عرفان نظری و حکمت اشراق بیشتر توجه شده است). از مراتب و ساحات ظهور حقیقت در عرفان نظری تعبیر به «عالم» شده است. عرفا معمولاً عوالم وجود را به سه عالم ملک و ملکوت و جبروت تقسیم کرده‌اند. این ترتیب در لسان شاه نعمت‌الله ولی به‌صورت عالم معانی، عالم ارواح، عالم مثال مطلق، و عالم شهادت مطلقه آمده است:

سرّ سفر تجلی وجودی از غیب هویت الهیه طلب کمال جلا و استجلاست، و اول منازل عالم معانی است و منزل ثانی عالم ارواح، و اشباح، و منزل رابع عالم شهادت مطلقه، و ظهور عوالم به ترتیب منازل اربعهٔ مذکوره بود.(ولی، ۱۳۵۶: ۱۱۰)

شیخ شهاب‌الدین سهروردی، صاحب «حکمةالاشراق» نیز با اصطلاحاتی مناسب با حکمت اشراقی خود، این عوالم را به عالم انوار قاهره، عالم انوار مدبره، عالم برزخ، و صور معلقه تقسیم کرده است.

هر یک از این عوالم با مرتبه‌ای از مراتب دل و جان آدمی متناظر است و عرفا بیشتر وجهه‌ی توجه و همت خویش را مصروف بیان این مراتب داشته‌اند. و از این مراتب به اعتبارات مختلف تعابیر مختلف کرده‌اند؛ از آن جمله است مراتب باطن، مراتب جان، مراتب قلب، مراتب روح، مراتب نفس و غیره.

دیگر، حقیقت به معنای «وجود» است که در فلسفه و کلام بیشتر بدان پرداخته‌اند. معنای اول حقیقت با هنر مناسبت دارد، بدین معنا که هنر هم از مواردی است که در آن حقیقت تحقق پیدا می‌کند. به‌بیان‌دیگر، آثار هنری نیز ازجمله مواردی است که در آن این ظهور و تجلی دست می‌دهد.

هرچند در تفکر حکمی نیز حقیقت تحقق می‌یابد، یعنی ظهور و تجلی دست می‌دهد، اما مبتنی بر خیال و صور خیالی نیست. بدین ترتیب، بازنمودن نسبت بین «حقیقت» و هنر مستدعی طرح و تفصیل خیال و صور خیالی و چگونگی نسبت آن‌ها با هنر و هنرمند است.

* بهاء نزد عرفا و حکمای انسی، اسم جمال است که جهت ظهور و بروز در آن ملاحظه گردیده. حضرت امام (قدس‌سره)، در شرح دعای سحر، در این باب فرموده: بهاء از صفات جمالی است که باطنش جلال است و چون جمال از متعلقات لطف است، بدون آنکه ظهور و یا عدم ظهور در آن اعتبار و لحاظ شود. لذا بهاء در حیطه آن قرار گرفته و لطف، محیط بر آن است.

«خیال» در لغت به معنای عکس و شبح است؛ همچنین به معنای صورتی است که در خواب‌دیده می‌شود و یا از دور نمودار می‌گردد و نیز عکسی که در چشم، آیینه یا شیشه می‌افتد. به همین جهت، معانی پندار، وهم و گمان را نیز از آن استفاده کرده‌اند.(التهناوی، ۱۸۶۲ :۱۱)

در نظر فلاسفه‌ی اسلامی، قوه‌ی خیال از قوای باطنی نفس حیوانی است، بدین بیان که در نظر آن‌ها نفس انسانی دارای قوای نباتی و حیوانی و انسانی است. آن‌ها قوای مدرکه‌ی نفس حیوانی را به قوای ظاهری و قوای باطنی تقسیم می‌کنند. قوای ظاهری آن عبارت‌اند از: بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی و بساوایی. قوای باطنی نیز عبارت‌اند از: حس مشترک، خیال، وهم، حافظه و متصرفه. در نظر فلاسفه، علاوه بر امور جزئی و محسوس که به حواس ظاهری ادراک می‌شوند، و نیز علاوه بر امور کلی و معقول که به عقل ادراک می‌شوند، امور جزئی دیگری نیز وجود دارد که نه حواس ظاهری آن‌ها را درک می‌کند و نه عقل که مدرک کلیات است و لذا باید بگوییم که این امور توسط حواس باطنی ادراک می‌شوند:

این قوای باطنی (حواس باطنی)، یا مدرکه‌اند و یا متصرفه. از این قوا آن که مدرکه است، یا مدرک صور محسوسات است که درواقع قوه‌ای است که در آن صور حواس خمسه جمع می‌شود و موسوم به حس مشترک است و یا مدرک معانی جزئیه‌ای است که محسوس نبوده، اما قائم به محسوسات‌اند، مثلاً (قوه‌ای که توسط آن) حکم می‌کنیم که این شخص دوست است و آن دیگری دشمن است. این قوه را وهم نامیده‌اند. هر یک از این دو قوه (حس مشترک و وهم) خزانه‌ای دارند. خزانه‌ی حس مشترک خیال است و خزانه‌ی وهم حافظه است. تا اینجا مجموعاً چهار قوه را برشمردیم. اما قوه‌ی متصرفه قوه‌ای است که در این صور و معانی جزئیه، زمانی با ترکیب (آن‌ها) و زمانی با تحلیل (آن‌ها) تصرف می‌کند و قوه‌ی مفکّره نیز نامیده شده است. حواس خمسه‌ی باطنه این‌ها بود.(الرازی، ۱۳۶۴: ۷۷) اما اگر قوه‌ی خیال، به‌جای آنکه منتقش به نقوش صور محسوس جمع آمده در حسّ مشترک شود، نقوشی را از صور حقایق عالم منال (عالم خیال منفصل) یا از حقایق عوالم روحانی و معنوی بگیرد، آن را «خیال راجعه به مبادی عالیه‌ی نوریه» می‌نامیم. و از این تعبیر، به آنچه سهروردی در باب انوار قاهره و مدبره و نورالانوار گفته است این مبادی عالیه مراتب جان آدمی است که در لسان عرفا بنا بر وجوه و اعتبارات مختلف، با اقوال متفاوت بیان‌شده است. البته این اقوال متفاوت همه راجع به یک حقیقت است و اختلاف ظاهری، درواقع به جهت مراتب و مقامات مختلفی است که هر یک از آن‌ها در سلوک الی الله پیموده‌اند و مصداق عبارتنا شتی و حسنک واحد(شوشتری، ۱۳۵۴: ۴۲) است. این مراتب در حدیثی قدسی به‌صورت قلب، فؤاد، سرّ، خفی و اخفی آمده است که می‌توان همه‌ی آن‌ها را توسعاً «قلب» نامید که در مقابل «قالب» است.

بدین ترتیب، قلب:

... سرای حق است که با شاهد خویش نرد تحقیق به مهرهٔ تجرید برد، محلّ وحی است، خانهٔ علم است، خزینهٔ حق است، بیت سرور است، کنج حزن است، گنج حسن است، طور موسی است، محل تجلی است، ضیاء ربانی است، بستان جاودانی است. تخمش ایمان است، اشجارش معرفت است، ثمارش محبت است. قفس حکمت است، داروی مرغ معرفت است.(شیرازی، ۱۳۵۲: ۶۸)

بنابراین، بسته به اینکه در فرآیند ایجاد اثر هنری شأن قوه‌ی خیال «راجعه به محسوس» یا «راجعه به مبادی عالیه» و به‌بیان‌دیگر «ناظر به حقیقت قلب» باشد، دو نوع هنر تحقق خواهد یافت. در آن خیال که راجعه‌ی حس است، ازآن‌جهت که از مراتب قلب و حقایق نورانی انصراف جسته و به مرتبه‌ی محسوس این جهانی اکتفا شده است، شأن دنیا و انائیت و خودیت نفس در ظهور است. درباره‌ی این خیال است که مولانا جلال‌الدین رومی می‌گوید:

هر کسی شد بر خیالی ریش گـــاو — گـشته بر سودای گنجی کنجکـاو
از خیالی گشته شخصی پرشـکوه — روی آورده به مـعدن‌های کـــوه
وز خیالی آن دگر با جـهـــد مـر — رو نهاده ســـوی دریا بـــــهر در
وان دگر بهر ترهّب در کـــنشـت — وآن یکی بهرحریصی سوی کشت

از خـــیال آن رهـــزن رسته شده | وز خـــیـال این مرهم خسته‌شده
درپری‌خـوانی یکی دل کـرده گم | بر نـجوم آن دیگری بنهاده ســم
آن یکی در کـــشتی از بهر رباح | وان یکی با فسق و دیگر با صلاح
این روش‌ها مختلف بـــیند برون | زان خیـــالات ملـــوّن زاندرون
این درآن حیران شده کان ب چی است | هر چشنده آن دگـــر را نافی است
آن خـــیالات نـــــبد نامؤتلف | چون ز بیرون شد روش‌ها مختلف
قبله جان را چون پنهان کـرده‌اند | هر کسی رو جانبی آورده‌انـــد

اما در آن خیال که راجعه به قلب است، ازآن‌جهت که از امور دانی و این جهانی انصراف جسته، عوالم طولی تجلیات حقیقت در ظهور خواهد بود و بسته به مرتبت سیر، شاهد ازلی برقع از رخسار بر خواهد گرفت. در این خصوص است که حافظ می‌گوید:

سرّ خدا که در تتق غیب منزوی است | مـستـــانه‌اش نقاب ز رخسار برکشیم

شأن قوه‌ی خیال در هنری که در غرب ظهور و بروز داشته، رجوع به محسوس و دنیا و اکتفای بدان بوده است. لذا هنر غرب به‌هیچ‌وجه به معنایی که هنر در ادب و تمدن اسلامی داشته است، نبوده و با آن اختلاف ذاتی دارد؛ به معنایی عین بی‌هنری است.

بنابراین، آنچه در غرب، در زبان‌های فرانسوی و انگلیسی art و در زبان آلمانی Kunst نامیده می‌شود، اساساً با آنچه در ادب و تفکر اسلامی «هنر» نامیده می‌شود تفاوت ماهوی دارد، بدین بیان که هنری که در ادب و تفکر اسلامی بسط و ظهور یافته است، بالذات دینی است و در پرتو حضور دینی حاصل آمده است. قوه‌ی خیال در این هنر، راجع به مبادی عالیه و ناظر به قلب است. اما آنچه را که غربیان art و یا kunst و غیره نامیده‌اند، اساساً دنیوی و نیستانگارانه است و شأن قوه‌ی خیال در آن رجوع به محسوس و امور دانی – دنیا، جهان تماشا- است. البته این امر ازآن‌جهت است که امر محسوس و جهان تماشا اصالت داشته و صرفاً بدان اکتفا شده است و ارتباط و اضافه‌ی امر محسوس (عالم ملک) با عوالم برتر نادیده گرفته شده است.

اما در قلمرو منطق و حتی منطق هرمنوتیک رسمی، که در آن توجه ما معطوف به نحوهٔ خاص حضوری است، که با ابتناء بر آن تفکر هنری صورت می‌بندد، نیز از ظاهر به باطن نمی‌توان رفت، مگر در آن صورت از تفکر و تفقه معنوی که آدمی را از کثرات وهمی موجود می‌کَنَد، و در حال سکرآمیز او را در مواجهه با حقیقت قرار می‌دهد؛ به بیانی، این تفکر و حال، حاصل مواجهه بی‌واسطه با حقیقت و «انکشاف حقیقت» است.

ازاینجا در هنر اسلامی زیبایی‌شناسی صرفاً حسی و تزئینات تجملی محض جایگاهی اصیل ندارد و امری حاشیه‌ای است. در حقیقت جنبه دکوراتیو و زیبایی‌شناسانه هنر اسلامی فرع بر اصل و گوهر پیام و وحی الهی نبوی و حکمت علوی است.

حقیقت و حکمت هنر اسلامی درگذشتن از ظواهر کثرت و رسوخ به باطن امور و شهود فقر ذاتی و عدم ماهوی آنان در قبال حق است که این خود عین شهود ماهیات در حضرت علمی و اعیان ثابته است. تفکر حقیقی از این منظر، گذشتن از حجاب کثرت و شهود حق در تمامی موجودات است. به سخن شیخ محمود شبستری در منظومه‌ی گلشن راز :

تفکر رفتن از باطل سوی حق | به‌خزو اندربدیدن کل مطلق

پیداست که این شهود حقایق بی‌حضور و بدون دل‌آگاهی، تحقق نمی‌پذیرد و طوری ورای طور عقل و ادراکات حصولی و ذهنی است. از این معناست که می‌توان دریافت که عارفان و حکیمان اُنسی در مقام شناخت هنر هم متعهد به بینش وحیانی و هم معتقد به مفتوح بودن آن از طریق شهود قلبی و حضور دل و رؤیت و دیدار حضوری‌اند. به‌بیان‌دیگر، می‌توان گفت شهود و حضور در این نحوه‌ی حکمت عین اُنس به‌حق و ازآنجا اُنس به کلام‌الله و وحی است. در این نحوه‌ی از تفکر، حقیقت را باطن دیانت می‌دانند و شریعت را ظاهر آن و طریقت را راه و رسم وصول به حقیقت، چراکه جز با طریقت از ظاهر

به باطن رسوخ نتوان نمود و به حقیقت که باطن دین است، دست نتوان یافت. این طریقت امری است که راه و رسم آن بر هر کس آشکار نیست.

شیخ محمود شبستری درباره حقیقت و نسبت آن با انسان می‌گوید:

حقیقت را مقام ذات او دان شده جامع میان کفر و ایمان

شیخ محمّد لاهیجی ذیل شرح بیت فوق، به شرح روایتی از حضرت امیر ع می‌پردازد که متضمن معنای حقیقت است. ازنظر شیخ، «حقیقت ظهور ذات حق است، بی‌حجاب تعینات، و محو کثرات موهومه در اشعهٔ انوار ذات».

طرح «روایت حقیقت» به پرسش کمیل‌بن زیاد از علی ع بازمی‌گردد. وی از آن حضرت پرسید: «ماالحقیقهٔ»؟ (حقیقت چیست؟) علی ع پس از سخنانی چند، چنین پاسخ داد: «کشف سبحات‌الجلال من غیر اشاره»: یعنی حقیقت ظهور و انکشاف ذات الهی است، بی‌تعین، از ورای هفتاد هزار حجاب. حضرت در طلب دوباره کمیل، در ادامه سخن فرمود: «محوالموهوم مع صحوالمعلوم»: یعنی حقیقت آن است که کثرات که موهومات‌اند، در ظهور نور و تجلی حق محو و متلاشی گردند».

از مطاوی عبارات و شرح شیخ از بیت «حقیقت» می‌توان دریافت که «حقیقت» مقام و مرتبهٔ وَلایت و قرب است، و ظهور توحید حقیقتی، زیرا انسان کامل از فنای تعلقات به اشیاء و امور فانی که موجب احتجاب از حق است ـ یعنی مقام کفر حقیقی ـ به بقای ذات احدیت متحقق گشته است.

بنا بر قول شیخ محمد لاهیجی در شرح بیت شبستری، چون در بقاء بعدالفناء، انسان کامل مظهر جمیع اسماء و صفات متقابله و ظهورات متنوعه حق‌تعالی است، فرمود که: «شده جامع میان کفر و ایمان» یعنی آن «کامل» میان کفر که مقتضای اسماء جلالی، و ایمان که از مقتضیات اسماء جمالی است، جامع است. چون او در مقام بقاء به‌حق مظهر ذات الهی که مستجمع جمیع اسماء و صفات گشته، و مجمع اسماء متقابله واقع است».

این مقام برای کل بشر بالقوه متحقق است، به این معنی که انسان در افق ظهور حقیقت سیر میان کفر و ایمان می‌کند، و فقط در مقام انسان کامل به معرفت تام و تمام حقیقت می‌رسد.

با توجه به‌مراتب فوق، حکمت و هنر اُنسی* جز در تعلق و وصول به‌حق و حقیقت نیست و صورت‌های خیالی و کشف معنوی و صوری جز در این راه به کار نیاید. به سخن حافظ:

حالی خیال وصلت خوش می‌دهد فریبم تا خود چه نقش بازد این صورت خیالی

برای هنرمند در مقام هنراُنسی و قدسی اسلام، هر نقش و خیالی که در نظر می‌آید حسنی و جمالی و جلالی از حق می‌نماید و یا هر دم از روی حق نقشی در خیال هنرمند می‌افتد:

هر نقش و خیالی که مرا در نظر آید حسنی و جمالی و جلالی بنماید

یا:

هر دم از روی تو نقشی زندم راه خیال با که گویم که در این پرده چه‌ها می‌بینم

پس ازآنچه گذشت به‌درستی می‌توان چنین استنتاج نمود که هنر اسلامی صرف محاکات صوری نیست تا با اسقاط اضافات و زوائد طبیعی، هنر اسلامی تلقی شود، بلکه در پی سیر و سلوکی است که پیش از هر چیز، تابع شناخت شهودی و اشراقی است.در این نگاه، هنرمند کسی است که با شناختن زیبایی‌ها، در پرتو علم و عقل بتواند از آن‌ها بهره گیرد، و عامل خلاقیت و سازندگی و رشد و تعالی خود و دیگران گردد.

پدیده‌های خلقت، زیبایی و زیبایی‌آفرینی است، و نشان‌دهنده هنرهای خیره‌کننده و گوناگون است که ذات پاک خدا در جهان هستی پدیدار ساخته است، به‌عنوان‌مثال در میان حشرات، زنبورعسل را در نظر بگیرید که با زیبایی‌شناسی و زیبایی‌آفرینی غریزی و حرکات ظریف خود، شکوفه‌ها و گله‌ای خوشبو را می‌شناسد، و از آن‌ها می‌خورد، و با تلاش‌های آگاهانه

* هنربه قرینه‌ی حکمت اُنسی آمده است زیرا اساساً شاعرانی مانند عطار و مولوی و حافظ و جامی و شبستری خود به مقام حکیم اُنسی رسیده‌اند.

و هوشیارانه و خستگی‌ناپذیرش، ده‌ها و صدها و گاهی هزارها کیلومتر ره می‌پیماید، و درنتیجه عسل تهیه می‌کند که در میان غذاها شیرین‌ترین و پرمحتواترین غذاها است که قرآن از این هنر الهی چنین یاد می‌کند: «و پروردگار تو به زنبورعسل وحی (و الهام غریزی) نمود که از کوه‌ها و درختان و داربست‌ها که مردم می‌سازند، خانه‌هایی برگزین، سپس از تمام ثمرات (و شیره گل‌ها) بخور، و راه‌هایی را که پروردگارت برای تو تعیین کرده است، به‌راحتی بپیما، و از درون شکم آن‌ها نوشیدنی بارنگ‌های مختلف خارج می‌شود که در آن شفا برای مردم است.»(نحل/۶۸)

این یک نمونه از هنر جهان طبیعت از میلیاردها نمونه‌های دیگر است، باید با دقت و تفکر در مورد آن، بر هنر خود افزود، هنرها را شناخت، و هنرآفرینی کرد، چنان‌که رسول اکرم(صلی‌الله علیه و آله و سلم) در این راستا می‌فرماید: «المؤمن کالنحله تأکل طیباً و تضع طیباً؛ مؤمن مانند زنبورعسل است که چیز پاک (شیره گل) می‌خورد، و چیز پاک (عسل) تحویل می‌دهد.»(مجلسی، ۱۴۰۵: ۲۳۸)

توضیح بیشتر این‌که روان شناسان می‌گویند: روح و روان انسان از چهار بعد تشکیل شده که عبارت‌اند از: حس مذهبی، حس نیکی، حس دانایی و حس زیبایی. آن‌ها معتقدند که تمام زیبایی‌های ادبی، شعری، صنایع ظریف، و هنر به معنی واقعی از حس زیبایی نشأت گرفته، و از آثار این حس است،

اگر حضرت علی (علیه‌السلام) می‌فرماید: «کونوا فی الناس کالنحله ؛ همانند زنبورعسل باشید.»(مجلسی، ۱۴۰۵: ۲۳۹) یعنی از هنر این‌گونه بهره بگیرید و با تلاش‌های خستگی‌ناپذیر و آگاهانه، هنر را در خدمت جامعه و مردم در عرصه‌های گوناگون قرار دهید.

و در آیه دیگر می‌فرماید:«ما آنچه را روی زمین است زینت آن قراردادیم، تا انسان‌ها را بیازماییم که کدامینشان بهتر عمل می‌کنند؟»

(کهف/۷) نتیجه این‌که هنرها و زیبایی‌ها نعمت بزرگ الهی برای امتحان بشر در اختیار او قرار داده‌شده، تا آن‌که زیباتر از آن‌ها بهره می‌برد، شناخته شود، و هنر مقدمه و مرکب راهوار برای وصول به مقصود و اهداف شود.

و حضرت علی (علیه‌السلام) فرمود: «خداوند زیبایی‌ها را دوست دارد، و نیز دوست دارد که آثار و نشانه‌های زیبایی‌ها را از بنده‌اش آشکارا بنگرد.»(کلینی، ۱۳۶۴: ۴۳۸)

نیز قرآن در ضمن شمردن هدف‌های پیامبر (صلی‌الله علیه و آله و سلم) می‌فرماید: «او پاکیزه‌ها را برای مردم حلال می‌شمرد، و ناپاکی‌ها را برای مردم حرام می‌نماید.» (اعراف/۱۷) بنابراین پاکی و آراستگی، و استفاده بهینه از زیبایی‌ها از برنامه‌های اصلی پیامبر (صلی‌الله علیه و آله و سلم) در زندگی شخصی خود، و در آموزه‌های مکتبی‌اش بود، و آنان به هراندازه از آراستگی و زیبایی دوری کنند، به همان اندازه از مکتب انسان‌ساز اسلام و قرآن دوری کرده‌اند.

ازاینجا اصالت و لطف اثر هنری به معرفت شهودی و حضور حاصل می‌آید و این خود به معنی انکشاف مجدد حقیقت اسلام و تشرّف دگرباره و تحول‌یافته‌ی متناسب با عصر موعود و امام عصرش (عج) است.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

روان آدمی یا قدرت تفکر، عواطف و احساسات انسانی همچون جسم او نیازمند خوراک است تا رشد کند و به کمال مطلوب نزدیک شود.هرآن چه که به دست انسان ساخته شود، به این نیاز پاسخ گوید و ماندگار هم باشد، در چارچوب هنرهای می‌گیرد.

دین نیز چون از سوی خداوند و به‌واسطه پیامبران باهدف اعتلاء بخشیدن نوع بشر به‌سوی او فرستاده می‌شود، هم‌زمان با زمینی شدن و بشری گشتن، به‌نوعی ابزار فرهنگی جهت درست زیستن و بقاء تبدیل می‌شود و در این حال، هنر-به دلیل آن‌که نمایانگر حضور"حقیقت‌گرایی" ونِ قطعاً "اصالت واقع" در نفس خوداست-چونان نزدیک‌ترین مقوله معنوی و تعالی‌بخش در جوار دین قرار می‌گیرد. چه آن‌که اگر"زیبایی"و"حقیقت"صورت‌های جدانشدنی احساس انسانی آدمیان شمرده شود،

بی‌شک راه برای اثبات پیوند طبیعی "هنر"و"دین"هموارمی گردد.نیز اگر نیایش و روح پرستش و همچنین تعلق خاطر به نیروهای ماوراء طبیعت، ذاتی انسان تلقی گردد، هرامری که به تبلور زیبائی شناسانه این احساس مدد رساند، مقدس و قابل احترام خواهد بود. دراین معنا، هنر وسیله تبیین مقدس ترین احساسات بشری خواهدبود؛ احساساتی که انسان را اساسا با منبع عظیم حقیقت ازلی پیوند می دهد.

بدین گونه، درواقع هنر و دین، الفتی آغازین دارند. آنگاه‌که انسان به‌جانب سرچشمه دین روان شود، به "هنر-دین" می‌رسد و آن زمان که به‌سوی سرآغاز هنر رهسپار می‌گردد، ناگزیر به "دین-هنر" می‌رسد.

در عصر کنونی، رسالت تبیین حقیقت هنر و سیراب ساختن روح سرگردان بشر در جوار دین تحقق می‌یابد. هنر، انسان را به‌جانب ادراک ظریف و صحیح از هستی هدایت می‌کند، روان را تعالی می‌بخشد، از خشونت، کار مدام و خستگی و کلافگی روح می‌کاهد و به‌کل زندگی، زیبایی، لطافت و عمق می‌بخشد.

هنر در بسیاری از موارد، پلی سخت مستحکم و درعین‌حال بدون تهدید ترغیب و فشار میان انسان و خدا و در مواردی که آشکارا در موقعیت این پل نیست، از طریق تلطیف روح، انسان را متوجه مبدأ و علت حضور و نقش وجود و تفاوت‌های میان وجود و موجود می‌کند و حلقه‌های اتصال غیردینی و غیرمستقیمی میان انسان و مطلق برقرارمی سازد. درسایِ سار عمق و ظرافت و ملایمت هنراست که همه انسان‌های دور شده از ذات حق و لطافتی که به عاطفه و روح آدمی می‌بخشد، امکان اتصال و پیوند دوباره به ذات حق را می‌یابند؛ کاری که علم نه‌فقط نمی‌تواند، بلکه نمی‌خواهد انجام دهد.

کار هنر این است که حقیقت را که چه‌بسا در قالب استدلال و تعقل "نامفهوم"و دور از دسترس فهم باقی بماند، "مفهوم"سازد وآن را در دسترس همگان قرار دهد. قاعده این است که گاه تاثری که حقیقتاً هنری است در انسان حلول می‌کند و انسان تصور می‌کند این حالت را پیش‌تر در خود احساس می‌کرده اما از بیان آن عاجز بوده است، و این اوج و غایت هنر است.

بدین گونه، هنر نگاه ویژه‌ای نسبت به هستی و انسان عرضه می‌دارد؛ نگاهی که درآن محور همه هستی و طبیعت "توحید" است و طبیعت به‌ظاهر بی‌جان، دارای روح و جان و به ظهور رساننده قدرت، عظمت، جاودانگی و...حضرت حق است؛ نگاهی متفاوت از نگرش هنر عاری از حقیقت که بیشتر رویکردی مجرد و برونی نسبت به هستی و انسان دارد و در آن، تعامل و تعاطی چشمگیری میان دو حس عمده انسان یعنی حس"زیبایی جویی"و حس"حقیقت‌جویی و پرستش" برقرار نشده است.

منابع

۱. ارسطو. (۱۳۳۵) فن شعر. ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب. فصل نهم.
۲. الرازی، الامام فخرالدین محمدبن‌عمر.(۱۳۶۴) النفس و الروح و شرح قواهما. به تصحیح محمدصغیر حسن‌المعصومی. تهران
۳. افلاطون.(۱۳۴۴) جمهوریت.ترجمه محمدرضامشایخی.تهران:معرفت. کتاب دهم.
۴. التهانوی، محمدعلی بن علی.(۱۸۶۲) کشّاف اصطلاحات الفنون، کلکته. افست تهران.
۵. القشیری، ابی‌القاسم عبدالکریم بن هوازن.(۱۴۰۱) الرسالۀالقشیریۀ فی علم التصوف. بیروت: دارالکتاب‌العربی.
۶. جندی، مؤیدالدین.(۱۳۶۲) نفحۀالفتوح. به تصحیح نجیب مایل‌هروی.تهران:انتشارات مولی. ۱۳۶۲
۷. دهخدا، علی اکبر.(۱۳۵۲) لغت نامه.تهران:سازمان لغت نامه.ش ۷۵.
۸. شوشتری، قاضی سید نورالله.(۱۳۵۴) مجالس المؤمنین. تهران:کتابفروشی اسلامیه. ج۲.
۹. شیرازی، روزبهان بقلی.(۱۳۵۲) رسالۀالقدس. به سعی جواد نوربخش. تهران: خانقاه نعمت‌اللهی.
۱۰. کانت، امانوئل.(۱۳۸۱) نقدقوه حکم.ترجمه عبدالکریم رشیدیان.چاپ سوم.تهران:نشرنی.

۱۱. کلینی، محمدبن یعقوب.(۱۳۷۲) اصول کافی.ترجمه محمدباقر کمره‌ای. تهران:انتشارات اسوه.چاپ دوم. ج۱. کتاب «العقل و الجهل».

۱۲. کلینی، محمدبن یعقوب.(۱۳۶۴) فروع کافی.ترجمه وتحقیق مجمدباقربهبودی.تهران:انتشارات نور. ج ۶

۱۳. مجلسی، محمدباقر.(۱۴۰۵) بحارالانوار. ج ۶۴.تهران:سازمان تبلیغات اسلامی.

۱۴. معین، محمد.(۱۳۶۰) فرهنگ فارسی. ۶ج. تهران: امیرکبیر.ج۴، ذیل کلمه‌ی «هنر».

۱۵. ولی، شاه نعمت‌الله.(۱۳۶۵) رساله‌ها. به کوشش جواد نوربخش. تهران: خانقاه نعمت‌اللهی. ج۳

16. Bell, C. (1914) Art, London: Chatto and windus.
17. Carney, J. D. (1991a) "Style Theory of Art," Pacific Philosophical Quarterly 72
18. Croce, A (1920) Aesthetics, trans. D. Ainslie, London: Macmillan
19. Dickie, G. (1974) Art and the Aesthetic, Ithaca: Cornell University Press.
20. Heidegger,M(1960) The Origin of the work of Art. New York:Harper & Row
21. Heidegger,M(1988) The Question Concerning Technology.University of Hawaii
22. Heidegger,M(1998) Poetry, Language, Thought.Translated by Albert Hofstadter.New York:Harper & Row
23. Palmer ,Richard E.,(1988) Hermemeutics, Northwestern University.
24. Plato (1955) Republic, trans. H. D. P. Lee. London: Penguin.

معناشناسی ارتباط بین عرفان اسلامی و هنراز دیدگاه زیبایی‌شناسی

مهدی امیری*
عضو هیات علمی دانشگاه ملی زابل، کارشناسی ارشد کارگردانی تئاتر، art.amiri@uoz.ac.ir

چکیده

هنر بازگشت به خویشتن به معنای بازگشت به شخصیت خویش و به معنای دمیدن آن روح سازنده و فعال پیشرو است، که در گذشته فرهنگ، جامعه، مدنیت را ساخت؛ نه به معنای بازگشت به مسائل مرده و منقضی شده بر حسب زمان و ضرورت. انسان امروز با همه چیز بیگانه است و جهان همیشه با او بیگانه تر، این مساله غربت است و این غربت باعث می شود که هنر به وجود آید علم کوشش انسان است برای آگاه شدن از آنچه هست. تکنیک و صنعت عبارتند از ابزار کوشش فکری انسان برای برخورد شدن هر چه بیشتر از آنچه هست، اما هنر عبارتند از: کوشش انسان برای برخوردار شدن از آنچه که باید باشد، اما نیست. هنر آن امانتی است که خداوند به انسان داد.به زمین و آسمان و کوه ها و دریاها عرضه کرد، هیچ کدام بر نداشتند و تنها انسان پذیرفت چون انسان است که دردمند است و احساس دارد و می‌تواند هنرمند گردد. در این مقاله سعی شده روش اسنادی اهمیت هنر معنوی و تجلی عرفان در تئاتر هنر اسلامی ایران مورد بررسی قرار گیرد و زیبایی های فراموش شده یاد آوری گردد و در نهایت نقش اساسی عرفان در تئاتر در جهت بخشیدن و هدایت هنر و هنرمندان به سوی مقصد الهی بیان شود.

واژگان کلیدی: هنر عرفانی، رمزگرایی، فرهنگ، عالم خیال

۱- مقدمه

توحید عرفان به معنی وحدت وجود موجود است، که براساس آن تنهایک حقیقت وجود واقعی دارد و پدیده های دگر همه مظاهر و تعنیات آن حقیقت اند و با این حساب باید همه چیز خدا، و خدا همه چیز بوده باشد. عارف کسی است که حق را درهمه چیز می بیند بلکه آن را عین همه چیز می داند و نیز عارف معتقد است جهان و هرچه در اوست الوهی است.

درمکتب عرفان عشق و جذبه نیروی حاکم بر همه عناصر واجزاء جهان است و همین جاذبه عشق ساری غیر مرئی است که عالم هستی را زنده و برنا نگه داشته و سلسله موجودات را به هم پیوسته است به طوریکه اگر در این پیوستگی و به هم بستگی سستی و خللی روی دهد رشته هستی گسیخته خواهد شد و قوام ودوام از نظام عالم وجود رخت برخواهد بست.

دور گردن ها ز موج عشق دان　　گر نبودی عشق بفسردی جهان
کی جمادی محو گشتی، در نبات　　کی فدای روح گشتی، نامیات

برای بیان این عشق تنها می توان این عبارت را بیان کرد:

گفتم دل و جان برسرکارت کردم　　هرچیزکه داشتم نثارت کردم
گفتا، توکه باشی که کنی یا نکنی　　این من بودم که بیقرارت کردم

عرفا نسبت به پیروان ادیان و مذاهب دیگر همیشه به دیده اغماض می‌نگریستند و معتقد بودند که معنی یکی است هرچند که عبارتهامختلف باشند و جانانه کعبه و بتخانه یکی است و حرم و دیر سبحه و پیمانه چندان فرقی ندارند در صورتی که اهل هر دین و مذهب یکی از اساسی ترین مسائل اعتقادی اش حقانیت دین و مذهب خاص خود و بطلان تمام ادیان و مذاهب دیگر بود.

ابن عربی از عرفای قرن ۶ هجری می گوید «مبادا که تنها بعقیده ای خاص پایبند بوده و عقاید دیگر را کفر بدانی که در این صورت زیان می بری و بلکه علم به حیقیقت مسئله را از دست خواهی داد پس باطن خود را هیولا و ماده تمامی صورتهای اعتقادی بگردان از آن جهت که خدای تعالی برترو والاتر از آن است که در انحصار عقیده خاص واقع شود.»

عرفان نیز نمیتوانسته از تأثیر اسلام برکنار باشد در واقع زندگی و حالات و کمالات ومناجات رسول اکرم سرشار از شور و هیجان معنوی و مملو از بشارات عرفانی است. دعاهای رسول اکرم (ص) فراوان مورد استشهاد و استناد عرفا قرارگرفته است.

امیر المومنین علی(ع) که اکثریت قریب به اتفاق اهل عرفاو تصوف سلسله های خود را به ایشان می رسانند کلماتش الهام بخش معنویت و معرفت است.

دعاهای اسلامی مخصوصاً دعاهای شیعی گنجینه ای از معارف اسلامی است از قبیل دعای کمیل، دعای ابو حمزۀثمالی، مناجات شعبانیه، دعاهای صحیفه سجادیه عالیترین اندیشه های معنوی در این دعاها است.آیا با وجود این همه منابع جای این است که ما در جستجوی یک منبع خارجی باشیم؟ مستشرقین در جستجوی منبعی غیر از اسلام هستند که الهام بخش معنویت های عرفانی باشد و دریای عظیم را نادیده می گیرند.

۲- بیان مساله

یکی از علومی که در دامن فرهنگ اسلامی زاده شد و رشد یافت. تکامل پیدا کرد علم عرفان است. درباره عرفان از دو جنبه می توان بحث و تحقیق کرد : یکی از جنبه اجتماعی و دیگر از جنبه فرهنگی.

عرفان با سایر طبقات فرهنگی اسلامی از قبیل مفسرین. محدثین فقها، متکلمین، فلاسفه ادبا. شعرا ... یک تفاوت مهم دارند و آن اینکه علاوه بر اینکه یک طبقه فرهنگی هستند و علمی به نام عرفان بوجود آوردند و دانشمندان بزرگی در میان آنها ظهور کردند و کتب مهمی تالیف کردند. یک فرقه اجتماعی در جهان اسلام بوجود آوردند با مختصاتی مخصوص به خود. بر خلاف سایر طبقات فرهنگی از قبیل فقها و حکما و غیره که صرفا طبقه ای فرهنگی هستند و یک فرقه مجزا از یکدیگر به شمار نمی روند.

اهل عرفان هر گاه با عنوان فرهنگی یاد شوند با عنوان « عرفا » و هر گاه با عنوان اجتماعی شا ن یاد شوند غالبا با عنوان « متصوفه » یاد می‌شوند.

عرفا و متصوفه هر چند یک انشعاب مذهبی دراسلام تلقی نمی شوند و خود نیز مدعی چنین انشعابی نیستند و در همه فرق و مذاهب اسلامی حضور دارند، در عین حال یک گروه وابسته و بهم پیوسته اجتماعی هستند. یک سلسله افکار و اندیشه ها و حتی آداب مخصوص در معاشرتها و لباس پوشیدنها و احیانا آرایش سر و صورت و سکوت در خانقاهها و غیره به آنها به عنوان یک فرقه مخصوص فرهنگی و اجتماعی رنگ مخصوص داده و می دهد.البته همواره – خصوصا در میان شیعه – عرفایی بوده و هستند که هیچ امتیاز ظاهری با دیگران ندارند و در عین حال عمیقا اهل سیر و سلوک عرفانی می باشند. و در حقیقت عرفانی حقیقی این طبقه اند، نه گروههایی که صدها اداب از خود ایجاد کرده و بدعتها ایجاد کرده اند.

ما دراین درسها که درباره کلیات علوم اسلامی بحث می کنیم به جنبه تصوف عرفان کاری نداریم، فقط از جنبه فرهنگی وارد بحث می شویم، یعنی به عرفان به عنوان یک علم و یک شاخه از شاخه های فرهنگ اسلامی نظر داریم نه به عنوان یک روش و طریقه که فرقه اجتماعی پیرو آن هستند.

اگر بخواهیم از جنبه اجتماعی وارد بحث شویم ناچار باید این فرقه را از نظر علل و منشا و از نظر نقش مثبت و منفی، مفید یا مضری که در جامعه اسلامی داشته است. فعل و انفعالهایی که میان این فرقه را از نظر علل و منشا و از نظر نقش مثبت و منفی، مفید یا مضری کگه در جامعه اسلامی داشته است فعل و انفعالهایی که میان این فرقه و سایر فرق اسلامی رخ داده است رنگی به معارف ا سلامی داده است، تاثیری که در نشر اسلام در جهان داشته است مورد بحث قرار دهیم. ما فعلا به این مطالاب کاری نداریم. بحث ما فقط درباره عرفان به عنوان یک علم و یک بخش فرهنگی است.

عرفان به عنوان یک دستگاه علمی و فرهنگی دارای دو بخش است : بخش عملی و بخش نظری.

بخش عملی عبارت است از "ان قسمت که روابط و وظایف انسان را با خودش و با جهان و با خدا بیان می کند و توضیح می دهد.

عرفان در این بخش مانند اخلاق است، یعنی یک علم عملی است با تفاوتی که بعدا بیان می شود.

این بخش از عرفان علم « سیر و سلوک » نامیده می شود. در این بخش از عرفان توضیح داده می شود که « سالک » برای اینکه به قله انسانیت یعنی توحید برسد از کجا باید آغاز کند و چه منازل و مراحلی را باید طی کند و در منازل بین راه چه احوالی برای او رخ دهد و چه.ارداتی بر او وارد می شود و البته همه این مراحل و منازل باید با اشراف و مراقبتهای یک انسان کامل و پخته که قبلا این راه را طی کرده و از رسم و راه منزلتها، آگاه است صورت گیرید و اگر همت انسان کاملی بدرقه راه نباشد خطر گمراهی است.

عرفا از انسان کاملی که ضرورتا باید همراه نو سفران باشد گاهی به طایر قدس و گاهی به خضر تعبیر می کنند.

همتم بدرقه راه کن ای طایر قدس — که دراز است ره مقصد و من نوسفرم

ترک این مرحله بی همرهی خضر مکن — ظلمات است بترس از خطر گمراهی

البته توحیدی که از نظر عارف، قله منیع انسانیت به شمار می رود و آخرین مقصد سیر و سلوک عارف است. با توحید مردم عامی و حتی با توحید فیلسوف، یعنی اینکه واجب الوجود یکی است نه بیشتر، از زمین تا آسمان متفاوت است.

توحید عارف یعنی موجود حقیقی منحصر به خداست، جز خدا هر چه هست نمود است نه بود. توحید عارف یعنی جز خدا هیچ نیست. توحید عارف یعنی طی کردن و رسیدن به مرحله جز خدا هیچ ندیدن.این مرحله از توحید را مخالفان عرفا تایید نمی کنند و احیانا آن را کفر و الحاد می خوانند، ولی عرفا معتقدند که توحید حقیقی همین است، سایر مراحل توحید خالی از شرک نیست. از نظر عرفا رسیدن به این مرحله کار عقل و اندیشه نیست کار دل و مجاهده و سیر و سلوک و تصفیه و تذهیب نفس است.به هر حال این بخش عرفان بخش عملی عرفان است، از این نظر مانند علم اخلاق است که درباره چه باید کرد ها بحث می کند با این تفاوت که :اولا عرفان درباره روابط انسان با خودش و با جهان و با خدا بحث می کند و عمده نظرش درباره روابط انسان با خدا است و حال آنکه همه سیستمهای اخلاقی ضرورتی نمی بینند که درباره روابط انسان با خدا بحث کنند، فقط سیستمهای اخلاقی مذهبی این جهت را مورد عنایت و توجه قرار می دهند.

ثانیا سیر و سلوک عرفانی – همچنانکه از مفهوم این دو کلمه پیدا است پویا و متحرک است، بر خلاف اخلاق که ساکن است. یعنی در عرفان سخن از نقطه آغاز است و از مقصدی و از منازل و مراحلی که به‌ترتیتب سالک باید طی کند تا به سر منزل نهایی برسد. از نظر عارف واقعا بدوه هیچ شاعبه مجاز برای انسان صراط وجود دارد و آن صراط را باید بپیماید و مرحله به مرحله و منزل به منزل طی نماید و رسیدن به منزل بعدی بدون گذر کردن از منزل قبلی نا ممکن است لهذا از نظر عارف، روح بشر مانند یک گیاه و یا یک کودک است و کمالش در نمو و رشدی است که طبق نظام مخصوص باید صورت گیرد ولی در اخلاق صرفا سخن از یک سلسله فضائل است از قبیل، راستی، دوستی، عدالت، عفت، انصاف، احسان، ایثار و غیره که روح باید به آن مزین و متجلی گردد. از نظر اخلاق روح انسان مانند خانه‌ای است که باید با یک سلسله زیورها و زینت‌ها و نقاشی‌ها مزین گردد، بدون اینکه ترتیبی در کار باشد که از کجا آغاز شود و به کجا انتها یابد مثلا از سقف شروع شود یا از دیوار ها یا

از کدام دیو.ار، از بالای دیوار یا از پایین.رد عرفان بر عکس، عناصر اخلاقی مطرح می شود اما به اصطلاح صورت دیالکتیکی، یعنی متحرک و پویا.

ثالثا عناصر روحی اخلاقی محدود است به معانی و مفاهیمی که آن را می شناسند.، اما عناصر روحی عرفانی بسی وسیعتر و گسترده تر است.

در سیر و سلوک عرفانی از یک سلسله احوال و واردات قبلی سخن می‌رود که منحصرا به یک سالک راه در خلال مجاهدات و طی طریقها دست می دهد و مردم دیگر از این احوال و واردات بی بهره‌اند.

بخش دیگر عرفان مربوط است به تفسیر هستی یعنی تفسیر خدا و جهان و انسان. عرفان در این بخش مانند فلسفه است و می خواهد هستی را تفسیر نماید، بر خلاف بخش اول که مانند اخلاق است و می خواهد انسان را تغییر دهد و همچنانکه در بخحش اول، با اخلاق تفاوتهایی داشت، رد این بخش با فلسفه تفاوتهایی دارد. در درس بعد این مطالب را توضیح خواهیم داد.

۳- روش تحقیق

روش تحقیقی که در این مطالعه در پیش می‌گیریم نشانه شناسی و معناشناسی ارکان و عناصر در کارکرد فضا و فضاسازی می باشد و بر اساس رویکرد تحلیلی پدیدارشناختی به بررسی و تحلیل روابط و ارتباطات بین هنر و عرفان می پردازیم.

۴- رابطه هنر ودین

معماری سترگ و اشکال عالی تر هنر در همه فرهنگ ها همواره برای انتقال مفاهیم انتزاعی به کار رفته است ولی مهمتری از آن فهم این معنی بود که اندیشه های مربوط به انسان و رابطه او با جهان اساسا در همه فرهنگ ها یکسان است: همه آنها ملهم از یک منبع واحدند که همه چیز ناگزیر در نهایتا امر به آنها باز می گردد و همه آنها متقدند که در ورای واقعیت جسمانی ظاهر حقیقی مابعد الطبیعی هست این حقیقت در درون انسان و در گرداگرد اوست و انسان هم خویشتن این جهان حیوانی دارد و هم خویشتن بالقوه عالی تری و هدف انسان در این زندگی وصول به معرفت نهایی در یگانه شدن با مطلوب خویشتن است، دکتر شریعتی در این زمینه معتقد است که هنر یک (مقوله) دینی است و یک حقیقت متعالی و مقدس است که نجات بخش بشریت است همچنین یک رسالت ما فوق مادی و متعالی و صد در صد انسانی دارد. مخاطب هنر همه انسانهاست. بازگشت به خویشتن به صورت احیای خرافه ها، سنت های منجمد، کهنه پرستی و بازگشت به سنت بومی وحشی و بدوی در آمده.

هنر بازگشت به خویشتن به معنای بازگشت به شخصیت خویش و به معنای دمیدن آن روح سازنده و فعال پیشرو است، که در گذشته فرهنگ، جامعه، مدنیت را ساخت؛ نه به معنای بازگشت به مسائل مرده و منقضی شده بر حسب زمان و ضرورت. انسان امروز با همه چیز بیگانه است و جهان همیشه با او بیگانه تر، این مساله غربت است و این غربت باعث می شود که هنر به وجود آید. علم کوشش انسان است برای آگاه شدن از آنچه هست. تکنیک و صنعت عبارتند از ابزار کوشش فکری انسان برای برخورد شدن هر چه بیشتر از آنچه هست، اما هنر عبارتند از: کوشش انسان برای برخوردار شدن از آنچه که باید باشد، اما نیست.

بنابراین یک کار هنر این است که بعد از آنکه انسان با آگاهی انسانی بیشتر گریز از طبیعت کرد و طبیعت غریب یافت به کمکش می آید تا احساس غربت در او تخفیف پیدا کند. هنر آن امانتی است که خداوند به انسان داد.به زمین و آسمان و کوه ها و دریاها عرضه کرد، هیچ کدام بر نداشتند و تنها انسان پذیرفت چون انسان است که دردمند است و احساس دارد و می تواند هنرمند گردد.

هنر تجلی آفریدگار انسان است تا طبیعت و هستی را آن چنانکه او می خواهد و نیست بیاراید یا آنچه را می خواهد و نیست، بسازد و به قول مولانا که چنین گفت:

گفتند می یافت نشود جسته ایم ما گفت آنکه یافت نشود آنم آرزوست.

شریعتی می گوید: ((من تمامی آثار هنری را بر اساس رفتن از عینیت به مادیت به تجرد و ذهنیت درجه بندی می کنم: از همه مادی تر مجسمه است که هم مجسمه است و هم سه بعد کامل دارد.کاملتر از آن نقاشی است زیرا دو بعد دارد. رقص می تواند تجلی درون انسان و تجرد باشد چون متناسب با روح و احساس و ادراک است. موسیقی فقط و فقط یک بعد دارد و آن هم زمان است. شعر تجرد مطلق و محض است. امروزه هنرمندها با هنر خود حرف می زنند و می خواهند بگویند انسان امروز یک بعدی استو انسان به دنبال هنر می رود تا به آدمیت نزدیکتر گردد. حتی گچ و سنگ به فرمان هنر و زیر پنجه هنر تبدیل به معنی و احساس تعقل و تجرد می گردد. رئالیسم یعنی ماندن در چارچوب آنچه هست و این ماندگار کردن انسان اس و این با انسان عاصی و انسان همواره تشمه سازگار نیست. هنر امروزه همپای فلسفه و انسان پرچمدار این عصیان علیه طبیعت و عینیت است. هنر امروز بر خلاف دیروز ماندن در تفن نیست بلکه ساختن نوع بالاتری از انسان و از بشریت است. هر کسی که هنری جدید بیافریند در واقع خود را آفریده است یعنی خالق خویشتن و سازنده می شود.)) (شریعتی، ۱۳۸۵:صص ۳۰-۷).

۵- ارتباط هنر و عرفان

هنر بر نوعی از علم و معرفت و یا حکمت مبتنی است و یا بر نوعی بینش در مورد هستی شناسی و فلسفه حیات استوار است. در واقع هنر دینی تفسیر عارفانه از انسان و جهان و حیات انسانی است و دین نیز سرچشمه همین عرفان و معنویات است.

عرفان باطن و مغز دین است. بر نوعی تفسیر آسمانی و معنوی از جهان هستی و انسان مبتنی است و همین نور معنویت دینی است که در کالبد هنر دینی تایید شده است و چون بین علم و عالم و معلوم نوعی یگانگی و وحدت وجود دارد. که این هماهنگی با نوعی حکمت قدسی و علم شهودی دریافت می گردد، نه از طریق علم حصولی.

در واقع عرفان و هنر هر دو جز علوم ذوقی و شهودی اند و احساسات لطیف طلب می کنند. عرفا معتقدند که انسان دو وجهه دارد وجهی به سوی رب باشد از آنجا که هنرمند با متعلق خود نوعی وحدت و اتحاد پیدا می کند و درک و ظرفیتش متناسب و هم طراز با همان آرزو می گردد، پس هنر تجیلیگاه تمام نمای روح انسان است و هنر دینی حاصل روح تزکیه شده ای است که با شهود باطنی جمال مطلق را مشاهده کرده است. از منظر تفکر عرفانی عالم و آدم مظهر اسماء و آیات الهی هستند و بنابراین، خدا در تاریخ به اسماء متکثر، متجلی می شود و انسان مظهر و مجلای اسماء مختلف الهی می گردد از اینجا در هر دوره از ادوار تاریخی آدمیان مظهر اسمی از اسماء قرار می گیرند و تفکر به صور دین، هنر، فلسفه، عرفان، سیاست و علم در نسبت با این اسم ظهور می کند، تجلی حق به اسماء متکثره موجب می شود، انسان هر بار هنر یا صورتی را که بیان می کند تغییر ماهیت دهد.

۶- هنر عرفانی و عالم خیال

پیشینه اعتقاد به عالم خیال و مثال در میان ایرانیان به دوران باستان بر می گردد. اساسا در تفکر زرتشتی جهان جسمانی تمثل عالم روحانی یا نور است. یعنی عالم جسمانی ظهور و جلوه و تمثل روحانی است و تنزل آن به مرتبه پایین... از آنجا که اهریمن به جهان جسمانی نزدیک است مبدا ظلمت و اهوارا مزدا که به عالم روحانی غریب است. مبدا نور محسوب می شود. اتصال دو عالم جسمانی و روحانی به واسطه عالم برزخی و بینابینی است. که متفکران ایرانی آن را نیز به تصویر در می اورند این مرتبه همان عالم خیال و مثال است.

خیال در محدودترین معنایش، به قوه خاصی از نفس اطلاق می شود که جامع بین محسوسات است که دارای شکل و صورت اند، و معقولات، که شکل و صورت اند، و معقولات، که شکل و صورتی ندارند. صور خیالی هر چند از معرفتی فاقد صورت سرچشمه می گیرند، ولی به صورت حسی، ادراک می شوند و یا معنایی را متجلی میازند که حقایقی فرا حسی هستند. نائم در رویای خویش، معانی را به صورت محسوسات میبیند، چرا که حقیقت خیال آن است که چیزی را که داتا متجسد نیست را تجسد ببخشد. هر صورت خیالی کثرت عالم خارج و وحدت شخص مدرک را با هم جمع می کند برزخی است بین ظلمت عالم روحانی. خیال را به هر عنوان که لحاظ کنیم اعم از کل عالم، به واسطه بین ارواح و اجساد نفس آدمی و یا قوی خاصی از نفس، اهمیت نهائی اش را تنها در قالب رابطه اش یا حقیقت الهی که آن را پدید آورده میتوان در یافت.[1]

عرفان مراتب اصلی وجود را شش مرتبه با پنج عالم، یا پنج حضرت معرفی می کند:

حضرت یعنی محا ظهور و بروز و پنج عالم را محل ظهور و تجلی گویند به همین خاطر آنها را ((حضرات خمس)) نامند یعنی تجلی ذات خداوند در این پنج حضرت است و آنها به لحاظ سیر نزولی هستی عبارتند از:

۱- مرتبه هویت غیبیه که اختصاص به ذات حق تعالی دارد و هیچ حس و حواسی یارای درک این مرتبه نمی باشد.

عنقار شکار نشود دام بازچین کانجا باد به دست است دام را

۲- عالم لاهوت یا عالم اسماء و صفات که آن را با شهود باطنی می توان ادراک کرد.

۳- عالم جبروت یا عالم عقول یا عالم کلیه و فرشتگان که با عقل می توان آن را ادراک کرد.

۴- عالم مثال یا ملکوت را با خیال می توان ادراک کرد.

۵- عالم ناسوت یا عالم طبیعت که با حواس می توان ادراک کرد.

۶- عالم انسان یا جامه که حد و فاصل بین سیر نزولی و سیر صعودی است و با انسان سیر صعودی عالم هستی شروع می شود. عالم مثال را با تخیل می توان ادراک کرد.

خوارزمی در شرح فصول الحکم در مورد عالم خیال از زبان ابن عربی چنین می نویسد: بعد از مرتبه عالم مثال است که مسمی است به خیال و آن منقسم به مطلق و مقید.

«مقید» عبارتست از خیال انسانی و خیال متاثر می‌شود از عقول سماویه و نفوس ناطقه که مدرک معانی کلیه و جزئیه است. پس ظاهر می شود خیال را صورتی مناسب مرا این معانی را و گاهی متاثر می شود از قوای و همیه که مدرک معانی جزئیه است و بس. پس ظاهر می شود صورتی مناسب آن معانی جزئیه و این ثانی گاهی سبب سوء مزاج دماغ باشد و گاهی به حسب توجه نفس به قوت و همیه به سوی ایجاد صورتی از صور، چون کسی که محبوب غایت خویش را تخیل می کند، تخیلی قوی، لاجرم صورت محبوب غایت خویش را تخیل می کند، تخیل قوی، لاجرم صورت در خیالش ظاهر می شود، تا مشاهده محبوب خویش می کند.(خوارزمی، ۱۳۸۵ صص۲۸۲-۲۸۱).

عالم مثال همان عالم ملکوت است، که خیال مقید واسطه ایست بین عالم طبیعت (محسوسات) و عالم مثال مطلق و روح عالم مثال صفات ثیوتیه حضرت حق است. و در واقع دو روی سکه اند. خیال در هنر عرفانی، خیالی متصل به اسماء و صفات حضرت و عالم غیب و بازتاب معانی معنوی و انعکاس آن در عالم حس است.

عالم مثال مطلق همان ملکوت است، که خیال مقید واسطه ای است بین عالم طبیعت و عالم مثال مطلق، و روح عالم مثال مطلق صفات ثبتیه حضرت حق است و در واقع عالم خیال مقید منشوری است دو وجهی وجهی به طرف عالم مثال مطلق و وجهی به طرف عالم محسوسات.

پس در هنر عرفانی خیالی که مطرح است، خیالی است متصل به عالم ملکوت یا عالم مثال مطلق که بتواند اسماء و صفات حضرت حق و معانی معنوی را در عالم حس به صورت تمثیل منعکس سازد. هنرمند عارف اهل شهود و اتصال با عالم

۱- برای مطالعه بیشتر به کتاب حکمت انسی و زیبایی شناسی عرفانی هنر اسلامی نوشته محمد مددپور مراجعه شود.

ملکوت است، اهل وجد است و کشف زیرا هنر نوعی معرفت شهودی و حضوری در حقایق و معانی والای عالم هستی است و هنرمند عارف قابلیت نزول فرشتگانی را دارد که حاملان الهامات الهی اند و بر قلب تزکیه شده هنرمند عارف وارد می شوند.

۷-صفات جمال خداوندی و درک آن

مقصود از جمال خداوند پدیده و یا نمود عرضی نیست که مقوله کیفیت محسوب می شود و خداوند جسم نیست، که کیفیتی داشته باشد، بلکه اوست آفریننده همه کیفیت ها، به اضافه اینکه اگر جمال خداوندی مقوله کیف بوده باشد لازمه اش ترکیب است، که برای خداوند امکان پذیر است. جمال او مافوق زیبایی ها محسوس و معقولی است، که در دو قلمرو انسان و جهان قابل دریافت می باشد.

اگر ما توانسته باشیم زیبایی فوق محسوسات را به عنوان زیبایی دریافت کنیم و بپذیرم و اگر این حقیقت را تصدیق کنیم، که زیبایی آرمان های معقول می تواند در ما انبساط روانی یا احساس و شهودی خاص زیبایی معقولات را به وجود بیاورند، توانسته ایم یک گام در راه دریافت جمال خداوندی برداریم.

از طرف دیگر زیبایی و جمال حقیقی است که در برابر درک آدمی برنهاد می شود و موجب تحرک شهود و ذوق یا احساس خاص زیبایابی می گردد... پس منشا درک جمال خداوندی در درون آدمی است که شکوه و جلال و جمال جهان هستی آن را تحریک و به فعلیت می آورد.

استعداد والای خدایابی انسان هنگامی که به فعلیت می رسد می تواند جلال و جمال خداوندی را دریافت کند. که عبارت است از: تحول عالی روان یا روح از کثافت های خود محوری و اختلاط یا محسوسات و روابط در حال دگرگونی، به دریافت عظمت های فوق محسوسات، روح و روان آدمی جمال و کمال و جلال خداوندی را در می یابد.

جمال خداوند جمال مطلق است و انسان هنرمند زمانی می تواند آن را دریابد که بهره ای از جمال و زیبایی معقول و پایدار خواهد بود، که هیچگاه رنگ کهنگی به خود نمی گیرد چون که این اثر هنری با فطرت انسان آشنایی دارد و هنر لحظه برایش نو خواهد بود.

علامه محمد تقی جعفری (ره) زیبایی ها را به چهار نوع زیبایی اساسی تقسیم کرده است که عبارتند از:

۱- زیبایی محسوس
۲- زیبایی نامحسوس طبیعی
۳- زیبایی معقول
۴- زیبایی یا جمال مطلق

زیبایی نوع اول(زیبایی محسوس) که عبارتست از زیبایی های حسی و طبیعی که نمودهایی هستند در سطح طبیعت، پایدار نمی ماند و ثباتی ندارند.

زیبایی نوع دوم (زیبایی های نامحسوس طبیعی مانند آزادی محض) اگر هم ثباتی داشته باشند نسبی و محدودند و فقط زیبایی های معقول و ارزشی و فوق همه آنها جمال مطلق ولم یزال ولایزالی هستند که ثابت و پایدارند.

پس از این مقدمه باید در نظر گرفت که اکثر قریب به اتفاق مردم چنان تاثیر زیبایی های محسوس طبیعی و زیبایی های نا محسوس طبیعی قرار می گیرند، که برای مغز آنها مجالی برای اندیشه در انگیزه های وجودی و نتایج طبیعی و روانی و اجتماعی حقایق باقی نمی ماند.

مقصود آن نیست که اکثر قریب به اتفاق مردم در هنگام اشباع شدن با زیبایی های محسوس، حقایق را منکر می شوند، بلکه مقصود این است که تاثیر لذت یا زیبایی های محسوس، مانع از برقرار ساختن ارتباط فکری با حقایق متنوعی است که در امور فوق وجود دارد.(جعفری ۱۳۶۹:صص ۱۴۹-۱۴۸)

کار هنر این است که آنچه را ممکن است در قالب استدلال و تعلق، نا مفهوم و دور از دسترس باقی بماند، مفهوم سازد و در دسترس همه مردم قرار دهد. معمولا وقتی انسان تاثیری را که که حقیقتا هنری است می گیرد، تصور می کند این حالت را قبلا در خود احساس می کرده، اما از بیان آن عاجز بوده است.

هنر هدفی دارد و آن، سرایت دادن احساس هنرمند به انسان هاست، احساسی که خود هنرمندات آن را آزموده و تجربه کرده است. هنرمند بایستی برای احساسی که انتقال می دهد یک ضرورت باطنی احساس کند. و مرد هنرمند باید بر سطوح رفیع ترین جهان‌بینی عصر خویش جای داشته باشد و احساسی را تجربه کرده باشد و رغبت و اشتیاق و فرصت انتقال آن را داشته باشد و نیز در یکی از انواع هنر خداوند استعداد باشد.

«موضوعات بزرگ هنری، فقط به این دلیل بزرگ است که قابل فهم و ادراک همگانست.»(تولستوی ۱۳۷۶، ص ۱۶۸) چون هنری که از فطرت آدمی بر خیزد برای همگان قابل فهم می باشد. پس انسان در حد تجلیگاه اسماء و صفات الهی است، که هم نمایشگر صفاتی است انفعالی در قبال خداوند و هم صفات عالی در قبال عالم. او در انفعال محض عبد یا بنده خداست. در همان حال که خلیفه اوست بر زمین و نقش فاعلی در عالم دارد و سیطره بر آفریدگان همچنان که قرآن مجید می فرماید: عرضه کردیم آمانت بر آسمان ها و زمین و کوه ها بازنشستند از برداشت آن و آدم فرا ایستاد و در گردن خویش کرد۱

نقش فاعلی «خلیفه» با صفت انفعالی «عبد» در می آمیزد تا رابطه هماهنگ پدید آورد. که فرمانروایی زمین را بر آدمی روا می گرداند، مشروط بر آنکه انسان نسبت به خداوند در فرمانروایی محض باقی بماند.

«این سیر خلاقه به سوی خداوند- که در تمامی آدمیان امکان و قوه مکنونه ئی است- اساس رستگاری معنوی آدمی است. کوشش های خلاقه انسان شاهد است، بر این که قوه مکنونه را چه ژرفی تحقق داده است. هنر اسلامی در حد چنین کوششی تحقق فکری توحید را تعالی بخشد. لازمه هنر با اصل رعایت اصول معنوی است که خود مبنای اصالت چنین هنری را تشکیل نی دهد.»(اردلان، ۱۳۷۹، ص۹)

از ممیزات هنر اسلامی کاهش تعینات و تشخصاتی است که هنر مسیحی بر اساس آن تکوین یافته است اساس هنر مسیحی تذکر خداوند بر روی زمین است عبارتی تجسم لاهوت در ناسوت از اینجا تمام هم هنر مسیحی در تاکید بر صورت مسیح و مریم قدیسین که مظهر این تجسم اند تمامیت می یابد.(مددپور ۱۳۸۶: ص ۲۷۸)

جمال و زیبایی هنر اسلامی با نفی شمایل های مقدس و نفسی تجسم الهی در فکر و عقل آدمی همراه است به همین جهت هنر اسلامی به رمز گرائی گرایش پیدا کرده است. جمال تشبیهی با توجه باطن جلال تنزیهی موجب این گرایش شده است.یعنی هنرمند سعی می کند که در اثر هنری خود زیبایی را همانند خداوند بیافریند اما در عین حال سعی می کند این آفرینش زیبایی سطحی و طاهری نباشد و در عین خود اشاره به قدرت لایزال الهی کند.

هنر عرفانی هنر صعودی و نزولی است، بدین معنی که از عالم الوهیت و فیض مقدس شروع می شود و پس از طی مراتب عوالم لاهوت و جبروت و ملکوت به عالم طبیعت می رسد. بدین گونه که وقتی انسان وارد فضای یک مدرسه، مسجد، کلیسا، کنیسه و... قرار می گیرد، احساس سیر به عالم و عوامل غیب که سیر صعودی است می نماید و حالتی معنوی به جمال و کمال مطلق هستی در خود می یابد.

پس نتیجه می گیریم که عرفان و هنر هر دو جزء علوم ذوقی و شهودی هستند(البته منظور از هنر، هنر دینی است) زبان هر دوی آنها بر سمبولیسم و رازگرایی استوار است و هر دو از ظاهر به باطن حرکت می نمایند و با بال عشق به پروازدر می آیند و عرفان و هنر عین زیبایی اند. هر اثر هنری از زیبایی بی بهره نیست، که بعضی از اثرهای هنری گویای زیبایی طاهری (جمال) و برخی دیگر گویای زیبایی باطنی(کمال) هستند.

از دیدگاه عرفانی نیز نظام احسن است که به این معنی که جمال مظلق آن را به زیباترین شکل ممکن است و آن را مظهر و آیینه خود قرار داده است. در نهایت عرفان و هنر از جمال و کمال مطلق حکایت می کند. هر چند بیان ظاهر آنها

۱ (احزاب آیه ۷۲)

متفاوت است. «زیبایی چون به خدا پیوسته باشد عبادت است و چون از او بگلسد بت خواهد شد. هنر دارای رسالتی است که هم سحر آمیز است و هم معنوی. سحر آمیز است زیرا اصول، نیروها و نیز اشیائی را که برایش جذاب بنمایند به فضل نوعی افسون هماهنگ حی و حاضر جلوه می دهد معنوی است، زیرا حقایق و زیبایی ها را با نظر به ساحت باطن ما، با نظر به بازگشت ما به ملکوت خدا که در درون توست ظاهری و بیرونی می کند. مبداء به صورت تجلی در می آید تا بتواند دوباره مبدأ شود و با من فردی بتواند به نفس کای باز گردد یا صرفا، نفس بشر بتواند از طریق پدیده های مفروض با مثل اعلای ملکوتی و از این طریق با مثل اعلای خود، ارتباط برقرار سازد. زیرا خداوند انسان را به صورت خود آفریده است.»(شووان ۱۳۸۳ص:۴۴)

احساس زیبایی با پیوستن به خدا «ذکر» است و با گسستن از او «غفلت». در واقع هر موجودی پرتوی زیبایی الهی است به نحوی خاص زیبایی الهی را متجلی می سازد.

۸- تمثیل و رمزگرایی در هنر عرفانی

اساسا هنرهای دینی در یک مشترک اند و آن هم جنبه رمزگرائی آنهاست. زیرا جهان را سایه حق تعالی می دانند اساسا رمز گرائی و تمثیل در هنر عرفانی از متون دینی (بالاخص دین اسلام) سرچشمه گرفته است و می بایست از تمثیل ها و رمزها در متون دینی به کار رفته تاویلی درست داشت و باطن رمز پی برد. بیشترین راز گرائی هنر اسلامی متاثر از قران کریم است در قران کریم چه بسیار داستان‌هایی است که جنبه رمزی و تمثیلی دارند. از جمله قصه حضرت آدم(ع)، حضرت موسی (ع)، حضرت خضر (ع) و... به طور کلی قصه های قرآن بیان حالات مختلفی وجودی انسان در مسیر رسیدن به کمال است، که جنبه سمبولیک دارند.

چون خداوند به همه انسان ها استعداد و زمینه را برای رسیدن به مقام انسان کامل داده است تا بتواند به سعادت ابدی دست یابند. این انسان تکامل یافته (به لحاظ بعد روحانی) دارای دو وجه است وجهی به سوی خداوند که همیشه به یاد خداست، وجهی به سوی مخلوقات که این انسان باید در بین مخلوقات و انسان معمولی زندگی کند و در عین حال حالات روحانی و معنوی خود را حفظ نماید، که این قصه های قرآنی بیان کننده این حالات هستند.

در فرهنگ و تمدن ایران اسلامی در بین رشته های مختلف هنری بیش از همه هنر عرفانی را در معماری و خوشنویسی و نقاشی می توان دید. که برجسته ترین تجای مفاهیم عرفانی را بالاخص در معماری مساجد و نشته ها و شکل های آن می توان مشاهده کرد و هنرمند و معمار وقتی شروع به کار می کنند به منزله این است که در مقامات و منازل معنوی سیر و سلوک می کنند تا در دنیا و آخرت رستگار گردنند. مثلا دایره یکی از اشکال هندسی است که در معماری ایلامی نقش مهمی دارد، برخلاف دیگر اشکال جهت ندارد و مفهوم نامتناهی بودن را به ذهن انسان مبتادر می کند. همچنان که خداوند نیز نامتناهی است.

یکی از کارهای اصلی هنر تجسم بخشیدن و حسی کردن رمز گونه زیبایی ها و رازهای جهان است. جهان است. جهان آشکار و جهان غیب و عنصر دیگر هنر، رازها، یعنی پنهان بودن موضوع آن از دیدگان عامه مردم است پس باید رازی در پس پرده و دور از چشم مردم عادی باشد رمزی که هنرمند با آن نهان راز را بر ملا بسازد و پیامیباشد که آن را بیان نماید.

نقطه نظر هنرمند «زیبایی هاست» که موهبتی و اشراقی است و برای هر کس بدست آمدنی نیست و هنرمند واقعی کسی است که آن را از ماوراء ادراک عام بشری کند و به زبان رمزی گونه خود آن را به دیگران برساند. هنر قدسی و هنر دینی دو چیز نیست و هنر دینی یک هنر قدسی است. زیرا هر دینی به خدا و آفریدگار جهان مربوط می شود و دارای قداست و دین از قداست جدا نیست.

پس وقتی دانعکاس حقایق پیدا و ناپیدای جهان هستی باشد، معنی هنر دینی روشن می شود، زیرا که هنرمند با شعور ناخودآگاه خود به ملکوت جهان سفر می کند و ارمغان و دستاوردی که از این سیر و سفر خود می آورد هنر نامیده می شود

هنری که پرده از راه‌های مقدس جهان قدس و عظمت بر می‌دارد هنر وقتی دینی است که واقعی باشد و از واقعیات جهان غیب الهام بگیرد فلسفه و عرفان هر دو خاستگاه اصلی هنر را عشق می دانند، معنای عشق در فلسفه عبارت است از علاقه و دلبستگی انسان به زیبایی و میل و کشش او به سوی چیزی که آن را نداشته باشد که از علاقه و دلبستگی انسان به زیبایی و میل و کشش او به سوی چیزی که آن را نداشته باشد که از آن به کمال تعبیر می کنند روح انسان می خواهد همواره خود را کامل کند و زیبایی جاذبه ای است برایرسیدن به کمال در عالم مادیات جاذبه حکمفرماست و در عالم ارواح و نفوس قانون عشق حکومت می کند.

«انس انسان با طبیعت ناشی از تشابه عالم صغیر و عالم کبیر است همین تشابه و سنخیت در گوهر انسان و جهان سبب عشق و محبت بین آنهاست و آنچه همه اجزاء جهان و از جمله گوهر وجود انسان را به سوی خود می کشاند، جاذبه همان عشق الهی است که در کنه جهان هستی به ودیعت نهاده شده است.»(طالب زاده، ۱۳۸۲ ص ۶۳)

طبایع جز کشش کاری ندانند　　حکیمان این کشش را عشق خوانند
گر اندیشه کنی از راه بینش　　به عشق است ایستاده افرینش

روح حساس هنرمند به سائقه همین نیروست که به دنبال زیبایی می گردد و به شکار آن می پردازد و آن را با زبان بی زبانی می کند. روح حساس هنرمند، شیفته کمال است که با سلوک و رانوردی عاشقانه ناقص به سوی کمال و مقام جمال می رود و در بازگشت خود ارمغانی در دل با خود می آورد و چون نمی تواند آن را صریح بیان کند به رمز و نماد متوسل می شود، تا بتواند با سیر و سلوک از طریق هنر خویش به مقام انسان کامل نائل آید.

عرفا وجه تمسیه انسان را چنین گفته اند انسان مردمک جهان است می دانیم نقطه اصلی بینایی مردمک است و انسان به یاری همان مردمک مشاهده می کند. انسان کامل یا حقیقت محمدیه چشم جهان است و خداوند از طرق انسان کامل به عالم نگریسته و به آن فیض می رساند از این رو به انسان کامل کون جامع نیز گویند. زیبایی مطلق در هر یک از مراتب عالم هستی یک درجه از زیبایی را منعکس می کند و هنرمند آن انسانی است که روح لطیف و چشم نیز بینش با چشم در فضا معنوی به درون تمام موجودات می رود.

عرفان هم در بخش علمی و هم بخش نظری با دین مقدس اسلام تماس و اصطکاک پیدا می‌کند زیرا اسلام مانند هر دین و مذهب دیگر روابط انسان را با خدا و جهان و خودش بیان کرده و هم به تفسیر و توضیح هستی پرداخته است. قهرا اینجا این مساله پیدا می شود که میان آنچه عرفان عرضه می دارد با آنچه اسلام بیان کرده است چه نسبتی برقرار است.البته عرفای اسلامی هرگز مدعی نیستند که سختی ماورائ اسلام دارند و از چنین نسبتی سخت تبری می جویند برعکس آنها مدعی هستند که حقایق اسلامی را بهتر از دیگران کشف کرده اند و مسلمان واقعی آنها می باشند عرفا در بخش عملی و چه در بخش نظری همواره به کتاب و سنت و سیرت نبوی و ائمه و اکابر صحابه استناد می کنند.ولی دیگران درباره آنها نظریهع های دیگری دارند و ما به ترتیب آن نظریه ها را ذکر می کنیم.

الف – نظریه گروهی از محدثان و فقهائ اسلامی – به عقیده این گروه عرفا عملا پایبند به اسلام نیستند و استناد آنها به کتاب و سنت صرفا عوامفریبی و برای جلب قلوب مسلمانان ا ست و عرفان اساسا ربطی به انسان ندارد.

ب- نظریه گروهی از متجددان عصر حاضر این گروه که با اسلام میانه خوبی ندارند و از هر چیزی که بوی اباحیت بدهد و بتوان آنرا به عنوان نهضت و قیامی در گذشته علیه اسلام و مقررات اسلامی قلمداد کرد به شدت استقبال می کند مانند گروه اول معتقدند که عرفا عملا ایمان و اعتقادی به اسلام ندارند بلکه عرفان و تصوف نهضتی بوده از ناحیه ملل غیر عرب بر ضد اسلام و عرب در زیر سرپوشی از معنویت.

این گروه با گروه اول در ضدیت و مخالفت عرفان با اسلام وحدت نظر دارند، و اختلاف نظرشان در اینست که گروه اول اسلام را تقدیس می کنند و با تکیه به احساسات اسلامی توده مسلمان عرفا را هو و تحقیر می نمایند و می خواهند بدین وسیله عرفان را از صحنه معارف اسلامی خارج نمایند. ولی گروه دوم با تکیه بر شخصیت عرفا، که بعضی از آنها جهانی است

می خواهند وسیله ای برای تبلیغ علیه اسلام بیابند و اسلام را هو کنند که اندیشه های ظریف و بلند عرفانی در فرهنگ اسلامی با اسلام بیگانه است و این عناصر از خارج وارد این فرهنگ گشته است.این گروه مدعی هستند که استناد عرفا به کتاب و سنت صرفا تقیه و ترس عوام بوده است، می خواستند به این وسیله جان خود را حفظ کنند.

ج- نظریه گروهی بی طرفها – از نظر این گروه. در عرفان و تصوف خصوصا در عرفان عملی، و بالاخص آنجا که جنبه عملی پیدا می کند بدعتها و انحرافات زیادی می توان یافت که با کتاب الله و با سنت معتبر وقف نمی دهد. ولی عرفا مانند سایر طبقات فرهنگی اسلامی و مانند غالب فرق اسلامی نسبت به اسلام نهایت خلوص نیت را داشته اند و هرگز نمی خواسته اند بر ضد اسلام مطلبی گفته و در آورده شود ممکن است اشتباهاتی داشته باشند، همچنانکه سایر طبقات فرهنگی مثلا متکلمین، فلاسفه، مفسرین فقها اشتباهاتی داشته اند. ولی هرگز سوء نیتی نسبت به اسلام در کار نبوده است.

مساله ضدیت عرفا با اسلام از طرف افرادی طرح شده که غرض خاص داشته اند یا با عرفان و یا با اسلام. اگر کسی بی‌طرفانه و بی غرضانه کتب عرفا را مطالعه کند، به شرط آنکه با کتاب و با زبان و با اصطلاحات آنها آشنا باشد، اشتباهات زیادی ممکن است بیابد ولی تردید هم نخواهد کرد که آنها نسبت به اسلام صمیمیت و خلوص کامل داشته اند.

ما نظر سوم را ترجیح می دهیم و معتقدیم عرفا سوءنیت نداشته اند، در عین حال لازم است افراد متخصص و وارد در عرفان و در معارف عمیق اسلامی بی طرفانه در باره مسائل عرفانی و انطباق آنها با اسلام بحث و تحقیق نمایند.

نتیجه گیری

پس نتیجه می گیریم که هنر دینی – که در اینجا هنر اسلامی مقصود است- مترادف هنر قدسی است که پیام الهی را به بشر منتقل می سازد. هنر اسلامی مبتنی بر توحید است که یک جهان بینی کامل و گونه ای هستی شناسی منظم هندسه وار که نظم پلکانی جهان هستی و اطوار وجود و جایگاه آدمی و نسبت او با خدای خالق و دیگر موجودات همچون یک طرح و نقشه هنری به تصویر می کشد و جهان یک سره آئینه تمام نمای جمال و جلال اوست.

مسلمانان توحید گرا با چنین چشم اندازی به هستی با خلق اثر هنری، زیبایی خداوند را به نظاره می نشیند و این امر در همه هنرهای اسلامی می‌باشد. در تحقیقات مربوط به هنر اسلامی، حدیث حب جمال و حدیث کنز مخفی معمولا مورد استناد معماران قرار گرفته است که خدا زیباست و زیبایی را دوست دارد و نیز نهفته بود و دوست داشت تا شناخته شود پس موجودات را آفرید تا شناخته شود. معرفت و خشیت و عشق به منزله سه عنصر عمده هنر اسلامی و پایه های معرفتی آن به شمار می روند، چنانچه هنرهای اسلامی این اصول را می توان مشاهده کرد، که چگونه نظم و تناسب و تقدس و وحدت جوئی و سیر از زمین تا خدا و گریز از غفلت و کثرت در این هنرها نشان داده شده است که در جامعه امروزی کاربرد فراوان دارد چون جوامع کنونی، دنیاگرایی و بی هدفی و سرگشتگی را سر لوحه کار خود قرار داده اند.

منابع

۱. اتینگها وزن، ریچارد-گرابار الک، ۱۳۸۶، هنر و معماری اسلامی(۱) ترجمه‌ی یعقوب آزند، چاپ ششم، تهران، ناشر: انتشارات سمت.

۲. اردلان نادر- بختیار، لاله، ۱۳۷۹، حس وحدت، مترجم: حمید شاهرخ، اصفهان. ناشر: نشر خاک

۳. اعوانی، استاد دکتر غلامرضا، ۱۳۷۵، حکمت و هنر معنوی، تهذان، ناشر: نشر گروس.

۴. پوپ آرتور آپهام، ۱۳۶۲، معماری ایران، ترجمه ی غلامحسین افشار، تهران ناشر: انزلی.

۵. پور عبدالله، حبیب الله، ۱۳۸۹، حکمت های پنهان در معماری ایران، چاپ اول، تهران، ناشر انتشارات کلهر.

۶. تولستوی، لئون، ۱۳۷۶، هنر چیست؟، مترجم: کاوه دهگان، تهران، ناشر: انتشارات امیر کبیر.

۷. جعفری، استاد محمد تقی، ۱۳۶۹، زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام، تهران، ناشر: انتشلرات حوزه ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
۸. خوارزمی، تاج الدین حسین، ۱۳۸۵، شرح فصول الحکم ابن عربی، مصحح: نجیب مایل هروی، چاپ چهارم، تهران ناشر: انتشارات مولا.
۹. دهخدا، علی اکبر، ۱۳۷۷، لغت نامه دهخدا، تهران، ناشر: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۱۰. شریعتی، علی؛ ۱۳۸۶، هنر، چاپ دهم، تهران، ناشر انتشارات چاپخش
۱۱. طالب زاده، حمید، ۱۳۸۲، آشنایی با فلسفه اسلامی، چاپ نهم، تهران، ناشر شرکت چاپ و نشر کتاب های دزسی ایران.
۱۲. قران کریم، ۱۳۷۸، مترجم: حسین انصاریان، قم، ناشر: انتشارات دانش.
۱۳. هیلن براند، ۱۳۸۰، معماری اسلامی: شکل، کارکرد، معنی، مترجم :باقر آیت الله زاده شیرازی، تهران، ناشر: روزنه
۱۴. مددپور، محمد، ۱۳۸۶، حکمت انسی و زیبایی شناسی عرفانی هنر اسلامی، تهران ناشر : شرکت انتشلرلت سوره‌ی مهر

رویکـرد مولانا به مفهوم خِـرد در مثنوی معنوی

مریم محمّدزاده[۱]، الهام قنواتی[۲]

۱- عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهر، *ay_maryam@yahoo.com*

۲- دانشجوی دورهٔ دکتری ادبیات فارسی، واحد الکترونیکی دانشگاه آزاد اسلامی

چکیده

بسیاری از اندیشمندان به دلیل رویکرد مشتاقانهٔ مولوی به عرفان و نکوهش‌های گاه به گاه وی از عقل چنین تصور می‌کنند که مثنوی را نسبت چندانی با خرد نیست، این درحالی است که خرد بنا بر نظام اندیشگی مولانا به سه نوع مقدماتی، خُرد و کلان تقسیم شده و هر یک با کارکردها و ویژگی‌هایی متفاوتی مطرح می‌شوند. این پژوهش با استفاده از روش توصیفی و تحلیلی، پس از معرفی انواع خرد در مثنوی، ویژگی‌های آنها را مورد بررسی قرار می‌دهد و نتیجه می‌گیرد که خرد مورد انتقاد مولانا خرد خُرد است که به دلیل دچار شدن به آفات نفسانی نمی‌تواند به فهم حقیقت نائل شود.

واژگان کلیدی: مولوی، مثنوی معنوی، خرد مقدماتی، خرد خُرد، خرد کلان.

۱- مقدمه

حکایت خردستیزی عرفایی چون مولانا از آن سنخ افسانه‌هایی است که جز ناآگاهان و ناآشنایان به نقل آن نپرداخته‌اند. آنچه در افواه شنیده می‌شود این است که عارفانی چون مولانا خرد را خفیف و خوار نموده و تنها بر شهود و عشق و عرفان تأکید کرده‌اند. جماعت عرفا همواره به جهت چنین انتسابی مورد اشکال و نقد واقع‌شده‌اند و بی‌آنکه سخنشان درست فهم شود، محکوم به ستیز با خرد خدا داد شده‌اند؛ اما صحت سنجی چنین انتسابی در مورد مولانا نیازمند روشن شدن این پرسش است که:

- آیا مثنوی مولوی حاوی رویکرد خردمندانه به موضوعات درون خود هست یا خیر؟

در پاسخ به این سؤال، فرضیه پژوهش حاضر این است که:

- در آثار مولانا هم مباحث وجود شناختی و هم مباحث معرفت‌شناختی در باب خرد مطرح‌شده است.

۱-۱- پیشینه تحقیق

شارحان و مورخان مختلف هر یک به مقولهٔ خرد در اندیشهٔ مولوی پرداخته‌اند. در این میان، بعضی با استناد به آیات و روایات و بعضی با استناد به ابیات موجود در مثنوی به بررسی این موضوع پرداخته‌اند. جلال‌الدین همایی در مولوی‌نامه با تقسیم عقل به دو دستهٔ ممدوح و مذموم، کارکردهای هر یک را بیان کرده است(همایی،۱۳۶۲:۴۶۲). زرین کوب نیز با دسته‌بندی موضوعی ابیات مثنوی به اختصار ولی محققانه درباره عقول مختلف سخن گفته است(زرین کوب،۱۳۷۱: ۹۵۸)، اما تفسیر و تحلیل و بیان مراتب و انواع خرد و تبیین ویژگی‌های خرد خُرد در مثنوی هدفی است که این پژوهش به دنبال آن است.

۲- هستی‌شناسی خرد در اندیشهٔ مولانا

در آثار مولانا برای واژهٔ «خرد» معانی و مفاهیم مختلفی وجود دارد، به‌گونه‌ای که می‌توان ادعا کرد میان همهٔ مفاهیم این واژه صرفاً اشتراکی لفظی وجود دارد. با این توضیح معلوم می‌شود که بسیار نامحققانه خواهد بود اگر بدون تفکیک معانی مختلف خرد، سخن از این گفته شود که خرد چه نسبتی با مثنوی معنوی دارد.

مولانا خرد را در سه معنای متفاوت و متمایز به کار می‌برد: خرد مقدماتی، خرد خُرد، خرد کلان

۲-۱- خرد مقدماتی

معنای نخست خرد هم در روایات اسلامی مسبوق به سابقه است و هم در میان حکما و عرفای مسلمان.

به گفتهٔ حکما که عمدتاً مستفاد از اندیشه‌های فلوطین است؛ اولین آفرینش پروردگار هستی، «خرد مقدماتی» است؛ با این مخلوق است که هستی و حیات آغاز می‌شود و از اوست که نَفسِ کُل و دیگر مراتبِ هستی تعین می‌یابد.(ترنس استیس، ۱۳۷۳: ۶۱) مولانا در مواضعی که از خرد به این معنا سخن می‌گوید کمابیش چنین تلقی‌ای را ارائه می‌کند. او این خرد را صادرِ نخستینی می‌داند که همهٔ مراتب هستی از آن نشأت‌گرفته‌اند.

«این جهان یک فکرت است از عقل کل عقل چون شاه است و صورت‌ها رسل»

(مولوی، ۱۳۸۶: ۹۷۸/۲)

آشکار است که این معنا از خرد، صرفاً جنبهٔ وجود شناختی دارد و اساساً نمی‌تواند مورد مدح یا ذمّ قرار گیرد و ارتباطی با بحث مذکور برقرار نمی‌کند.

۲-۲- خرد خُرد

معنای دومی که از خرد در آثار مولانا دیده می‌شود، همان خرد خُرد است. این اصطلاح که از ابداعات خود مولاناست، در فهم تلقّی وی از خرد و نحوهٔ مواجهه با بحث مذکور از اهمیت بسیاری برخوردار است. خرد خُرد مرتبه‌ای ناقص از خرد کلی است و در قیاس با آن «خُرد» دانسته شده است. البته «کلی» و «خُرد» در اینجا همان معنای مصطلح در علم منطق را ندارد. هدف مولانا از کلی و خُرد، دایرهٔ اشتمال و احاطهٔ خرد بر معقولات است. مولانا جهد بلیغی می‌کند تا حدود و ثغور عملِ خرد خُرد و کلی را نشان دهد. او به ویژه در نمودنِ محدودهٔ عملِ خرد خُرد اصرار بسیار دارد و با توجه به آنچه از خرد خُرد و توانایی‌های آن می‌شناسد، معتقد است که نباید به این خرد عرصهٔ عمل فراخی داد، از آنکه توانایی‌های آن بسیار محدودتر از آن چیزهایی است که ادعا می‌کند. این خرد در ظاهر امر، خود را توانمند در حل مشکلات بشر می‌نماید، اما در مقام عمل به‌هیچ‌روی نمی‌تواند به وعده‌های خود عمل کند:

«عقل سرتیز است، لیکن پای سست زان که دل ویران شده ست و تن درست
عقلشان در نُقل دنیا، پیچ‌پیچ فکرشان در ترک شهوت، هیچ‌هیچ
صدرشان در وقت دعوی همچو شرق صبرشان در وقت تقوا همچو برق»

(همان: ۶/ ۱۲۱-۱۱۹)

مولانا به تفصیل در آثار خود محدودیت‌های خرد خُرد را بیان می‌کند، اما مشکل اصلی این خرد که به همهٔ محدودیت‌های آن منجر می‌شود، چیزی جز مجاورت و هم‌نشینی با نفس اماره و مغلوبیت در مقابل آن نیست. آنچه موجب آن می‌شود که اطلاق «خُرد» بر این خرد درست باشد همین ارتباط است. خرد به یک معنا یکی از قُوای نفس است و متناسب با مرتبهٔ کمالی نفس، دایرهٔ احاطه و توانایی‌اش بزرگ و کوچک می‌شود. نفس اماره‌ای که همهٔ همّ و غمَش برخورداری‌های بیشتر از لذات و تنعمات دنیوی است، خرد را در مرتبه‌ای نگاه می‌دارد که بتواند خواسته‌های آن را مهیا نماید. نفس اماره که همهٔ گرایشش به شهوت و غضب و دستاوردهای آن است، همهٔ قُوا را در حدّ خود تنزّل داده و خرد را نیز کارگزار خود می‌کند.

(نویا، ۱۳۷۳: ۱۳۱) این دقیقاً در مقابل صاحبان خرد کلی است که نفس را به بالا دعوت می‌کنند و آن را فرمان‌بر خرد می‌نمایند:

رحم بر عیسی کن و بر خر مکن — طبع را بر عقل خود سرور مکن
طبع را هل تا بگرید زارزار — تو از او بستان و وام جان گزار
سال‌ها خربنده بودی، بس بود — زان که خربنده ز خر واپس بود
ز «اخِّروهُنَّ» مُرادَش نفس توست — کاو به آخر باید و عقلت نخست
هم مزاج خر شدست این عقل پست — فکرش این که چون علف آرد به دست؟
آن خر عیسی مزاج دل گرفت — در مقام عاقلان منزل گرفت
زان که غالب عقل بود و خر ضعیف — از سوار زفت گردد خر نحیف
وز ضعیفی عقل تو ای خربها — این خر پژمرده گشته‌ست اژدها»

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۸۵۹/۲ -۱۸۵۲)

۲-۳- خرد کلان

کسی که مانند موش کور برای زندگی جایی جز اعماق زمین را نمی‌شناسد و همهٔ مطلوبش در آنجاست، بدون تردید خرد را به جانبی هدایت می‌کند که بتواند لوازم زندگی در چنین جایگاهی را مهیا نماید. همچنین خرد کسی که خواسته‌هایش در حد برخی چارپایان است و اساساً اهل کمال نیست و رو به‌جانب بالا ندارد، جز به تهیهٔ این خواسته‌ها معطوف نمی‌شود. خرد مانند طناب است. با آن‌هم می‌توان به ته چاه رفت و هم می‌توان از چاه بیرون شد. آنچه مهم است این است که سودای سربالا داشته باشیم و یا میل به پایین رفتن. نفس اماره سر به پایین دارد و ازاین‌روست که خرد هم‌نشین آن نیز اسباب پایین رفتن را تهیه و تدارک می‌کند. این خرد همان خرد مَغلوبِ نفس است که به زشت‌کاری‌های نفس اماره تن داده است و به خرد خُرد مشهور است:

«عقل کاو مغلوب نفس، او نفس شد — مشتری مات زحل شد، نحس شد»

(همان: ۱۵۴۹/۲)

مولانا معتقد است که این نفس است که باید تنبیه و تنزیه شود و میل به بالا بیابد. نفس تاریک، خرد را هم به اندیشه در تاریکی سوق می‌دهد و نفس منوَّر، خرد را هم منوَّر می‌کند. چنین خردی که در پرتو نفس منوّر تعالی می‌یابد خرد کلان نامیده می‌شود. خرد اگر بخواهد حقیقت خود را نمایان کند و از مرتبهٔ خرد خُرد مغلوب نفس ارتقا بیابد، باید با عاقلان و صاحبان نفوس مهذَّب هم‌نشینی کند. (الهی قمشه‌ای، ۱۳۸۸: ۷۶) اینکه مولانا مکرراً توصیه می‌کند که در محضر اولیای خدا و دانایان حضور یابید بدین خاطر است. در مجاورت با چنین کسانی است که نفس و خرد تنزیه و تعالی می‌یابند و بر مقتضای خلقت اصلی خویش عمل می‌کنند. دانایان خرد را پیشوای وجود خود کرده و نفس را تابع آن داشته‌اند و حضور در محضرشان می‌تواند ما را صالح کند و از تاریکی نفس اماره رهایی دهد:

«مر تو را عقلی است جزوی در نهان — کامل العقلی بجو اندر جهان
جزو تو از کلِّ او کلّی شود — عقل کل بر نفس، چون غُلّی شود»

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱/ ۲۰۵۳ -۲۰۵۲)

۳- ویژگی‌های خرد خُرد و خرد کلی

خرد خُرد خردی است که هم‌نشین نفس اماره است و به همین جهت دایرهٔ دیدش بسیار محدود است و تنها می‌تواند امور دنیوی آدمی را رتق و فتق کند لیکن خرد کلی در فرآیند تعالی نفس، هم خود تعالی یافته و هم با فرآورده‌های متعالی‌تری از قوای نفس روبرو می‌شود و در آن‌ها مداقه می‌نماید. لذا مولانا به خرد خُرد و دستاوردهای آن شک می‌کند و آن را در فهم حقایق هستی (خدا، انسان، عشق و...) دخالت نمی‌دهد و آثار هم‌نشینی نفس را در خرد خُرد به تفصیل قابل توجهی مطرح می‌کند. به اعتقاد او مهم‌ترین آفت خرد خُرد در هم‌نشینی با نفس اماره، گرفتار شدن در دام وهم و خیال است:

«عقل جزوی آفتش وَهم است و ظن زان‌که در ظلمات شد او را وطن»

(همان: ۳/ ۱۵۵۸)

خرد خُرد تنها نامی از خرد را همراه خود دارد و چیزی جز «وهم» نیست. با وهم تنها می‌توان حیات حیوانی را سامان داد و به‌هیچ‌روی ممکن نیست که دقایق حیات انسانی- الهی را فهم کرد.

«عقل ضدِّ شهوت است ای پهلوان! آن که شهوت می‌تند عقلش مَخوان

وهم خوانش آنکه شهوت را گداست وهم، قلب نقد زرّ عقل‌هاست»

(همان: ۴ / ۲۳۰۲ -۲۳۰۱)

آنچه در نظرگاه خرد خُرد است بسیار اندک و محدود است. مولانا این خرد را «آخُربین» می‌داند و نه «آخِربین»، از آنکه جز به امیال و خواسته‌های پیرامون نفس نظر نمی‌کند. خردی که گرفتار نفس و حواس ظاهری و وهم و خیال است، افق وسیعی پیشاروی خود نمی‌بیند و ازاین‌روست که شناختی از دوردست‌ها و اموری که در دیدرس او قرار ندارد، نمی‌تواند داشته باشد و در بیشتر مواقع منکر آن نادیدنی‌ها می‌شود:

مولانا در «فیه مافیه» نیز در رابطه با این معنا چنین می‌نویسد: «یکی می‌گوید: من شنیده‌ام که کعبه‌ای است، ولیکن چندان‌که نظر می‌کنم کعبه را نمی‌بینم، بروم بر بام نظر کنم کعبه را. چون بر بام می‌رود و گردن‌دراز می‌کند نمی‌بیند کعبه را، منکر می‌شود. دیدن کعبه به مجرد این حاصل نشود، کعبه را منکر می‌شود چون از جای خود نمی‌توان دیدن.» (مولوی، ۱۳۸۸: ۱۸۴)

دلیل اصلی انکار خرد خُرد در حق عشق همین محدودیت دایرهٔ دید است. خرد خُرد که سر در آخُرِ طبیعت دارد و قدمی فراتر از این گام برنداشته و چیزی ندیده، با امری مواجه می‌شود که به‌کلی از جهانی دیگر است و احکام و قوانین خاص خود را دارد. خرد خُرد همهٔ هستی را در این محدودهٔ تنگ حیات مادی می‌بیند و از مرگ و نامرادی و ناداری و اموری از این دست می‌ترسد و آدمی را از ورود در آن زنهار می‌دهد، اما عشق، انسان را دعوت به همهٔ آن‌ها می‌کند. هرچه برای عشق مطلوب است برای خرد خُرد به‌کلی نامطلوب است و این است راز انکار خرد در حق عشق و عاقلان در حق عاشقان:

«عقل گوید: گوهرم، گوهر شکستن شرط نیست عشق گوید: سنگ ما بستان و بر گوهر بزن

سنگ ما گوهر شکست و حیف هم بر سنگ ماست حیف هم بر روح باشد گر شدش قربان، بدن

این نه بس دل را که دلبر دست در خونش کند؟ این نه بس بت را که باشد چون خلیلش بت‌شکن؟

هرکه را جست او به رحمت، وارهید از جست‌وجو هرکه را گفت آن مایی، وارهید از ما و من»

(مولوی، ۱۳۸۰:غزل ۱۹۵۹)

۴- تبعات پیروی از خرد خُرد

اساساً مولانا قبول ندارد که هم‌نشینی با نفس اماره می‌تواند برای کسی خیرو برکت در پی داشته باشد. خرد نیز از این قاعده مستثنا نیست و هم‌نشینی با نفس برای وی نیز به بیچارگی منجر می‌شود و او را سرپایین و تاریک مزاج می‌کند. نفس دشمنی است که حتی اگر بخواهد با کسی مهربانی کند او را به هلاکت می‌رساند. این مطلبی است که مولانا در داستان دوستی خرس با مرد نجات دهندهٔ وی در دفتر دوم مثنوی معنوی بیان کرده است. بعد از این دوستی نامبارک هرچه به انبان خرد ریخته شود فاسد و بی‌ارزش می‌شود، از آنکه خود خرد از چنین مجاورتی فساد یافته است. این خرد، هرچه را جز خواسته‌های نفس باشد مردود می‌شمارد و هرچه را مطلوب نفس باشد، مقبول می‌داند:

«آشنایی عقل با عقل، از صفا — چون شود هر دم فزون، باشد ولا
آشنایی نفس با هر نفس پست — تو یقین می‌دان که دم‌دم کمتر است
زان که نفسش گرد علت می‌تند — معرفت را زود فاسد می‌کند
گر نخواهی دوست را فردا نفیر — دوستی با عاقل و با عقل گیر
از سموم نفس چون با علتی — هرچه گیری تو، مرض را آلتی
گر بگیری گوهری، سنگی شود — ور بگیری مهر دل، جنگی شود
ور بگیری نکتهٔ بکری لطیف — بعد درکت گشت بی‌ذوق و کثیف

(مولوی، ۱۳۸۶: ۳/ ۲۶۹۵-۲۶۹۰)

۵- خرد خُرد: قابلیت یا فاعلیت

عرفای مسلمان و ازجمله مولانا معتقدند که شأن اصلی خرد، «قابلیت» است و نه «فاعلیت». این بدان معناست که خرد بیش از آنکه بتواند دانشی را تولید کند می‌تواند از محصولات قوای دیگر ازجمله حواس استفاده کند. به عبارت دیگر هر آنچه را که نفس و قوای آن فراهم می‌آورد او مورد بررسی قرار می‌دهد. نفسی که محصولات آن در حدّ فرآورده‌های حسی و خیالی است، خرد را خواه ناخواه متوجه حسیّات و خیالیات می‌کند. اگر این نفس ارتقا یابد و به نور الهی روشن شود و از عالم معنا بهره و نصیب یابد، خرد نیز توجه خود را از صورت به معنا و از خاک به افلاک متوجه می‌کند. اینجاست که خرد، هم‌نشین معنا و محتویات کشف و شهود می‌گردد و می‌تواند همان‌گونه که در یافته‌های حس داوری می‌کند، در معانی مجرّد نیز مداقه نماید. (غزالی، ۱۳۷۴: ۱۱۹) خردی که با نفس ارتقا یافته و در فرآیند کمال قرارگرفته در فهم هیچ فرآورده‌ای متناسب با مراتب کمال خود معطل و مُرَدّد نمی‌ماند و می‌تواند دقایق همهٔ آن امور را دریابد. خرد انسان کامل، کامل است و ازاین‌رو در فهم دقایق کشف و شهود وی، توانا است. اینکه عرفا از کشف و شهود به «طور ورای طور خرد» تعبیر کرده‌اند، به‌هیچ‌روی به این معنا نیست که هیچ خردی توانا بر فهم و تفهیم یافته‌های شهودی نفس نیست، بلکه به این معناست که اولاً خرد باید متناسب با نفس، منوّر به نور الهی شود و ثانیاً به نحو مستقل توانا بر کشف و استخراج حقایق امور نیست. (همان: ۱۱۹) براساس مطلب نخست، عقول متناسب با نفوس ذومراتب‌اند و ازاین‌رو هر مرتبه از خرد را نمی‌توان در درک مکاشفات و شهودات وارد کرد و تنها مراتبی خاص است که بر این مهم تواناست. مطابق مطالب دوم خرد در دستیابی به حقایق امور چه در عالم حس و چه ماورای آن نمی‌تواند به نحو مستقل عمل کند و لزوماً باید از دستاوردهای دیگر قوا استفاده کند. خرد نه تنها در امور معنوی، بلکه در درک امور مادی نیز بی‌همراهی قوای نفس عاجز است، از آنکه شأن آن داوری است و نه شکار و گردآوری. با این توضیحات معلوم می‌شود که مولانا انگشت اتهام را به‌سوی نفس اماره نشانه رفته است و نه خرد:

«متهم نفس است، نه عقل شریف متهم حس است، نه نور لطیف»
(مولوی، ۱۳۸۶: ۲/ ۳۴۹۸)

خرد خُرد خردی است که مغلوب نفس شده و در محدودهٔ خوشایندها و بدآیندهای او می‌اندیشد و عمل می‌کند و خرد کلی، خردی است که با نفس مهذّب و متعالی همراه شده و حقایق علوی و الهی آن را مورد مداقه و تحقیق قرار می‌دهد و ابزارعروج و صعود را مهیا می‌کند. خرد اغلب مردم خرد خُرد است، از آنکه بیشتر ایشان اسیر نفس اماره‌اند و تنها اندکی از انسان‌ها هستند که با تهذیب و تعالی به خرد کلی نائل شده‌اند:

عقل جزوی کرکس آمد ای مقل! پرّ او با جیفه خواری متصل
عقل ابدالان چو پرّ جبرئیل می‌پرد تا ظلّ سدره میل میل»
(همان: ۶/ ۴۱۳۹ -۴۱۳۸)

۶- دایرهٔ فهم خرد خُرد

خرد خُرد هرچه در دایرهٔ تنگ دانش خویش نیابد منکر می‌شود و «نامعقول» می‌خواند. مولانا معتقد است که اگر نامعقول بودن به این معناست که خرد قاطبهٔ نفوس که خرد خُرد است از درک حقیقتی برین عاجز است، بیشتر حقایق هستی ازجمله خدا، عشق و امور غیبی همه نامعقول‌اند. این نامعقول بودن قوّت و عظمت این حقایق است و نه ضعف و ذمّ آن‌ها، از آنکه هرچه را چنین خردی دریابد باید بر آن محیط گردد و این نشانهٔ آن است که آن چیز محدود است. اگر خرد عموم خلق بتواند حقایق را دریابد لازم می‌آید که آنچه نامحدود دانسته می‌شده، محدود باشد. ویژگی امور نامتناهی این است که قابل احاطه و تسلط نیستند و به راحتی در دسترس عقول خُرد قرار نمی‌گیرند.(افلاکی، ۱۳۸۰: ۲۰۱) آن‌ها موجب حیرانی و انکار خرد می‌شوند. در مواجهه با این امور است که خرد خُرد دائم به تناقض می‌رسد و از «نامعقول» بودن حکایت می‌کند. مولانا می‌گوید همین‌که پیامبران برای اثبات دعوی پیامبری خود ناگزیر به آوردن معجزه بودند، نشان از آن دارد که محتوای دعوت ایشان به‌آسانی از جانب برخی عقول خلق پذیرفته نمی‌شده است. البته همهٔ نفوس از «ندیدن» به «نبودن» منتقل نمی‌شدند و سخن پیامبران را می‌شنیدند و پذیرا می‌شدند، اما برخی از نفوس آنچه را نمی‌یافتند، از بیخ و بن انکار می‌نمودند و عصای استدلال را که برای نزدیک شدن و دریافت حقیقت بدان‌ها داده‌شده بود، بر سر حقیقت کوفتند و نمک‌نشناسان حق او را نشناختند:

«او عصاتان داد، تا پیش آمدید آن عصا از خشم، هم بر وی زدید
این عصا چه بود قیاسات و دلیل آن عصا که دادشان بینا جلیل
گرنه نامعقول بودی این مزه کی بدی حاجت به چندین معجزه؟
هرچه معقول است، عقلش می‌خورد بی‌بیان معجزه، بی‌جرّ و مد
این طریق بکر نامعقول بین در دل هر مقبلی، مقبول بین»
(مولوی، ۱۳۸۶: ۲۱۴۵ -۲۱۳۸)

قدما حواس را «جواسیس خرد» می‌دانستند و اظهار می‌داشتند که اگر حواس و قوای دیگر نفس نبودند، خرد راهی به درک حقایق هستی نداشت و در دایرهٔ برخی بدیهیات خود باقی می‌ماند. مصرف‌کنندگی خرد و قابل بودن آن امری پذیرفته است، اما نکته‌ای که در اینجا از اهمیت خاص برخوردار است این است که آیا خرد باید دائم از حواس ظاهری و خیال بهره برد و یا اینکه می‌تواند از امور دیگر نیز بهره‌مند شود؟ اگرچنان‌که حکما و عرفا گفته‌اند، برای قابلیت خرد، مرجع خاص و پایانی مشخص متصوّر نیست، پس چگونه است که ما خرد را تنها مصرف‌کنندهٔ حواس ظاهری و قوای نازل نفس می‌خواهیم و به برخی از قوای عالی و مراجع مهم بی‌توجهی می‌کنیم؟ به‌عبارت‌دیگر چگونه است که ما خرد را مصرف‌کننده و حتی مقلّد حواس ظاهری می‌کنیم، اما به کشف و شهود و وحی بی‌اعتنایی می‌کنیم، درحالی‌که آن‌ها هم در مواجهه با حقیقت

مستقیم‌ترند و هم عاری از خطا هستند؟ مولانا بر آن است از آنجا که خرد بشری در همهٔ امور مرهون غیب است، لازم است برای قوّت و سعهٔ وجودی خود، خود را تحت تربیت و تعلیم انبیا و اولیای الهی قرار دهد. مولانا برای نشان دادن عجزِ خرد به داستان عجز قابیل برای پنهان کردن جسد هابیل اشاره می‌کند. آن‌گاه که قابیل، برادر خود را کشت، خواست تا از شر جنازهٔ وی خلاص شود، ازاین‌رو به کارهای مختلف دست برد، اما نتوانست به مطلوب خود دست یابد. خداوند زاغی را فرستاد و آن زاغ، زاغ دیگری را کشت و در زمین پنهان کرد. پس‌ازآن بود که قابیل دانست باید با جنازهٔ هابیل چه کند. مولانا می‌گوید حال که آدمی از چنین کار خُردی عاجز بود و به تعلیم غیب محتاج، باید بداند که در امور ظریف‌تر و دشوارتر به طریق اولی به آموزه‌های غیب نیازمند است (مولوی،۱۳۸۸: ۱۳۴ -۱۳۳).

«عقل چندان خوب و مطلوب است که تو را بر در پادشاه آورد. چون بر درِ او رسیدی، خرد را طلاق ده که این ساعت خرد تو زیان توست و راهزن است. چون به وی رسیدی خود را به وی تسلیم کن. تو را با چون و چرا کار نیست. مثلاً جامهٔ نابریده خواهی که آن را قبا یا جبّه برند، خرد تو را پیش درزی آورد. خرد تا این ساعت نیک بود که جامه را به درزی آورد. اکنون این ساعت خرد را طلاق باید دادن و پیش درزی تصرف خود را ترک باید کردن؛ و همچنین بیمار، خرد او چندان نیک است که او را بر طبیب آرد. چون بر طبیبش آورد، بعدازاین، خرد او در کار نیست و خویشتن را به طبیب باید تسلیم کردن.»(همان : ۱۰۴ – ۱۰۳)

اما همین عقول در مقام مواجهه با طبیبان جان، بازار اشکال و پرسش را رونق می‌بخشند و به هر چیزی اشکال و ایراد وارد می‌کنند. منکران پیامبران و اولیای الهی از این دسته‌اند. آنان هرچه را که در دایرهٔ تنگ ادراکاتشان نمی‌گنجید، منکر می‌شدند و پیامبران را «دروغ‌گو» می‌خواندند. مولانا مواجههٔ این عقول را برآمده از میل نفس اماره به سروری و عدم اذعان به جهل خود می‌داند نفس حاضر نیست درجایی که دایرهٔ مطلوباتش تنگ می‌شود، داخل شود. پیامبران از ایشان می‌خواستند که به اوامر و نواهی خدای یکتا گردن نهند و فسق و فجور خویش را ترک گویند و در مقابل به انجام اعمال نیک بپردازند و به یاد مرگ باشند و از طغیان و سرکشی بپرهیزند. گردن نهادن به این آموزه‌ها برای نفس، گران است و انکار و مخاصمه واکنش طبیعی آن است. گردن نهادن به گفته‌های طبیب جسم و جان تفاوت‌های متعددی دارد. طبیب جان از شما بندگی مطالبه می‌کند و این دشوارترین کار برای نفس است. خرد خُرد نیز که در مجاورت نفس این برتری‌جویی را آموخته و می‌پندارد که می‌توان به سرانگشت فکرت هر گره کوری را باز کرد، از ستیغ استغنا به زیر نمی‌آید و برای انکار و مخاصمهٔ خود دلیل‌تراشی و تا حد زیادی بهانه‌جویی نیز می‌کند. مولانا به صاحبان خردهای خُرد می‌گوید که ورای نظر شما جهان‌های بیکرانی است که رؤیتش درگرو فهم عجز خود و گردن نهادن به برتری معلمان غیبی است:

«پیش‌بینی این خرد تا گور بود — وان صاحبدل به نفخ صور بود
این خرد از گور و خاکی نگذرد — وین قدم، عرصهٔ عجایب نسپرد
زین قدم، وین خرد، رو بیزار شو — چشم غیبی جوی و برخوردار شو
همچو موسی نور کی یابد ز جیب — سخرهٔ استاد و شاگرد کتیب
زین نظر، وین عقل ناید جز دوار — پس نظر بگذار و بگزین انتظار...
عقل جزوی همچو برق است و درخش — در درخشی کی تان شد سوی وخش
نیست نور برق بهر رهبری — بلکه امر است ابر را که: می‌گری
برق عقل ما برای گریه است — تا بگرید نیستی در شوق هست
عقل کودک گفت: بر کُتّاب تن — لیک نتواند به خود آموختن
عقل رنجور آردش سوی طَبیب — لیک نبود در دوا عقلش مصیب.»

(مولوی، ۱۳۸۶: ۴/ ۳۳۲۳ -۳۳۱۱)

نتیجه‌گیری

خرد مقدماتی صرفاً جنبهٔ وجود شناختی دارد. آنچه مذموم مولاناست خرد خُرد است که مغلوب نفس گشته و در محدودهٔ خوشایندها و بدآیندهای او عمل می‌کند لیکن همین خرد، زمانی که با نفس متعالی و مهذّب شده همراه می‌گردد و تحت سیطرهٔ نفس اماره نیست، از «خُرد» بودن خارج می‌شود و «کُلی» می‌گردد و مورد ستایش مولانا قرار می‌گیرد.

منابع و مآخذ

۱- افلاکی، احمد، (۱۳۸۰). مناقب العارفین، تصحیح تحسین یازیجی، تهران: دنیای کتاب.

۲- الهی قمشه‌ای، مهدی، (۱۳۸۸). حکمت الهی خاص و عام، تهران: هرمس.

۳- ترنس استیس، ولتر، (۱۳۷۳). عرفان و فلسفه، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران: سروش.

۴- زرین‌کوب، عبدالحسین،(۱۳۷۱). سرّ نی، تهران: علمی.

۵- غزالی، ابو حامد، (۱۳۷۴). کیمیای سعادت، تصحیح حسین خدیو جم، تهران: علمی و فرهنگی.

۶- کمپانی، مهدی، (۱۳۹۰). مولانا و مسائل وجودی انسان، تهران: نگاه معاصر.

۷- مولوی، جلال‌الدین، (۱۳۸۰). دیوان شمس تبریزی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیر کبیر.

۸- ----------، (۱۳۸۶). مثنوی معنوی، تصحیح ریچارد نیکلسون، تهران: پژوهش.

۹- ----------، (۱۳۸۸). فیه ما فیه، تصحیح توفیق سبحانی، بی‌جا: بی‌نا.

۱۰- نویا، پل، (۱۳۷۳). تفسیر قرآنی و زبان عرفانی، ترجمه اسماعیل سعادت، تهران: نشر دانشگاهی.

۱۱- همایی، جلال الدین،(۱۳۶۲). مولوی نامه، تهران: آگاه.

بررسی راه‌های افزایش امید به آینده در دانش‌آموزان با رویکرد اقدام‌پژوهی

محمد حسین ابتکاری
دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی اقتصادی و توسعه دانشگاه یاسوج
Mh.ebtkari@yahoo.com

چکیده

هدف تحقیق حاضر بررسی راه‌های افزایش امید به آینده و تقویت انگیزه‌ی پیشرفت دانش‌آموزان است. این پژوهش با روش اقدام پژوهی مشارکتی در سه بعد تشخیص، اجرا و ارزیابی نتایج در نه مرحله به مدت چهار ماه و با مشارکت ۳۰ دانش‌آموز مقطع متوسطه شهرستان رستم واقع در استان فارس در سال تحصیلی ۹۶ – ۱۳۹۵ صورت گرفت. بررسی و تحلیل اطلاعات مرحله‌ی اول که از طریق پرسشنامه، مشاهده، مصاحبه و بررسی اسناد موجود گردآوری شد، حاکی از بی‌انگیزگی و ناامیدی بسیاری از دانش-آموزان نسبت به آینده‌ی زندگی و شغلی بود. اقدام پژوه با استفاده از راه‌حل تحریک انگیزه‌ی همجنسی اجتماعی سعی در ایجاد تغییر و افزایش امید به آینده‌ی دانش‌آموزان جهت تقویت انگیزه‌ی آن‌ها را داشت. پس از ارایه‌ی این روش و بررسی اطلاعات و شواهد نوع دوم، نتایج حاکی از افزایش انگیزه و امید به آینده در بین دانش‌آموزان بود.

واژگان کلیدی: امید به آینده، انگیزه پیشرفت، دانش‌آموز، اقدام پژوهی

۱- مقدمه و طرح مساله

انگیزه‌ی پیشرفت و امیدواری از مهم‌ترین اصول جوانی به شمار می‌رود و دانش‌آموزان باید برای آینده‌ی خود از نظر شغلی و اجتماعی با انگیزه‌ی بالا تلاش کنند(حیدری، ۱۳۹۰: ۳۴). انگیزش و امید به آینده از جمله مفاهیم رایج در مسایل آموزشی است که برای توضیح سطوح مختلف عملکرد دانش‌آموزان بکار می‌رود. این مفاهیم میزان تلاش برای انجام کارهای مختلف را بازگو می‌کند. بسیاری از معلمان با دانش‌آموزان بی‌انگیزه یا کم انگیزه و ناامید مواجه می‌شوند؛ دانش‌آموزانی که هیچ گونه علاقه و انگیزه و امیدی برای تلاش و درس خواندن و تحصیل ندارند(رشید و همکاران، ۱۳۹۱: ۹۹).

امروزه با توجه به رشد روزافزون گرایش به ثروت و مادیات در بین افراد جامعه و نیز دانش‌آموزان، بحث فایده‌های عینی و عملی تحصیلات در زندگی موضوعی اساسی است. هدف اصلی بسیاری از دانش‌آموزان بالاخص پسران این است که با تحصیلات بتوانند شغلی به دست آورند و زندگی خویش را تأمین کنند و در غیر این صورت نه تنها انگیزه‌ای به ادامه تحصیل ندارند بلکه آن را اتلاف وقت می‌دانند. واقعیت جامعه‌ی ما این است که بسیاری از تحصیل‌کردگان جامعه‌ی ما بیکار هستند و این امر باعث شده است بسیاری از دانش‌آموزان جامعه‌ی ما انگیزه‌ی بسیار پایینی برای ادامه تحصیل و امید بسیار کمی به آینده دارند. بررسی روندهای موجود در ایران حاکی از آن است که تناسب بین آموزش‌های دانشگاهی و کسب اشتغال،

نامتوازن است و بازار کار توانایی جذب فارغ‌التحصیلان دانشگاهی را ندارد. در نتیجه، هر ساله بخش زیادی از فارغ‌التحصیلان به صف بیکاران کشور می‌پیوندند(احمدی،۱۳۹۳).

بر اساس مستندات نرخ بیکاری فارغ‌التحصیلان دانشگاهی حدود ۱۸،۵ درصد گزارش شده است که این آمار نشان می‌دهد حدود ۱ میلیون نفر از تحصیل‌کرده‌های دانشگاهی در سال ۹۵ بیکار هستند(گزارش مرکز آمار ایران). به گزارش کارشناسان حوزه‌ی اشتغال و بازار کار، حدود ۵۰ درصد از کل بیکاران کشور را فارغ‌التحصیلان دانشگاهی تشکیل می‌دهد(گزارش سلامت نیوز، ۱۳۹۵). امروزه در بیشتر مدارس کشور، شاهد کاهش انگیزه و امید به آینده در بین دانش‌آموزان هستیم. بر اساس برخی مطالعات انجام شده دانش‌آموزان دوره متوسطه در امر تحصیل و پیشرفت بسیار بی‌روح و ناامید نشان داده شده‌اند و انگیزه برای ادامه‌ی تحصیل در خود نمی‌بینند(حسن‌زاده و همکاران، ۱۳۹۱: ۸۳).

تاکیدات زیاد مسئولین و کارشناسان آموزشی در زمینه‌ی توجه به این امر و تلاش برای انجام تحقیقات و پژوهش‌های مختلف در این زمینه، جهت شناخت و ریشه‌یابی این معضل و پیدا کردن راه‌کارهایی برای افزایش آن دال بر اهمیت بررسی این موضوع است. در محیط مورد مطالعه، اقدام پژوه شاهد انگیزه و امید به آینده بسیار پایین دانش‌آموزان بود. بنابرین، بررسی راه‌های افزایش امید نسبت به آینده هدف اصلی انجام این تحقیق است که با هدف بهبود وضعیت موجود انجام شد. در کنار هدف اصلی تحقیق، اهداف فرعی دیگری نیز مد نظر است:

- شناخت میزان انگیزش دانش‌آموزان
- شناخت میزان امید به آینده دانش‌آموزان
- شناخت میزان شوق تحصیلی دانش‌آموزان

۲- ضرورت و اهمیت

یکی از مهم‌ترین اهداف نظام‌های تعلیم و تربیت، افزایش امید به آینده، انگیزه و تأمین سلامت روان دانش‌آموزان است. در سنین نوجوانی، دگرگونی‌های عاطفی و اجتماعی چشم‌گیری رخ می‌دهند. هیجانات نوجوان شدت می‌گیرد و غالباً دچار حالاتی چون عصبانیت، یأس و ناامیدی و ترس می‌شود. نوجوان امروز گم شده‌ای است در زندگی که با هزاران مشکل روحی، روانی و تربیتی سر در گریبان است. نوجوان امروز، آینده‌ی روشنی ندارد، از واقعیت‌های موجود فرار می‌کند و به اوهام و تخیلات روی می‌آورد. دانش‌آموزان دارای نیازهای فراوانی هستند که جامعه نمی‌تواند به آن پاسخ دهد. وضعیت بد اقتصادی، عدم تأمین زندگی، بیکاری، فشار روانی و ... باعث ناامیدی و بی انگیزگی دانش‌آموزان می‌شود(عبدالهی، ۱۳۸۹: ۳۶). ناامیدی زیان‌های فراوانی برای فرد و جامعه به دنبال دارد، کسی که به دلایل فقدان آینده‌نگری، احساس ناتوانی، احساس خودکم بینی به آینده امید ندارد، زندگی را هیچ و پوچ می‌داند و انگیزه‌ای برای پیشرفت نخواهد داشت و از این رو به هیچ کار مهمی دست نخواهد زد و هیچ اقدام مثبتی انجام نمی‌دهد. در حقیقت، اصلی‌ترین و بارزترین نشانه‌ی افسردگی نوعی احساس غم و اندوه و احساس ناامیدی و بی‌تفاوتی و عدم علاقه به فعالیت‌های موثر اجتماعی است. فرد ناامید احساساتی همچون هوازدگی، غم زدگی و بی‌روحی دارد که این امر منجر به سرخوردگی بیشتر او می‌شود(حسن‌زاده و همکاران، ۱۳۹۱: ۸۳). بنابرین این‌گونه آسیب‌ها دانش‌آموزان را در ردیابی اهداف آموزشی خود با مشکلات جدی مواجه می‌کند که این عوامل در سطح خرد موجب صدمات جسمی – روانی و اجتماعی در دانش‌آموز و افت تحصیلی وی خواهد شد و در سطح کلان، جامعه را از داشتن افرادی توانمند در جهت توسعه و تعالی جامعه تهی خواهد کرد. در این راستا انجام اقداماتی که موجب بهبود این وضعیت شده و این نسل نوجوان و آسیب‌پذیر را در برابر آسیب‌های احتمالی محافظت کند ضروری به نظر می‌رسد. همچنین، انجام اقدامات مناسب جهت افزایش امید به آینده و انگیزه‌ی دانش‌آموزان به دلایل ذیل دارای اهمیت است:

- تقویت انگیزه و افزایش امیدواری، مانع از وجود صدمات روانی به دانش‌آموزان خواهد شد.

- موجب افزایش اعتماد به نفس در دانش‌آموز شده و حضور مستمر و فعال آن‌ها در کلاس درس و محیط مدرسه را تقویت می‌کند.
- نگرش‌های منفی دانش‌آموزان را کاهش می‌دهد.
- شوق لازم برای ادامه تحصیل را در دانش‌آموزان افزایش داده و مانع از ترک تحصیل زودهنگام آن‌ها خواهد شد.
- احساس شادی و طراوت تحصیلی را در دانش‌آموز برانگیخته می‌کند.
- احساس بدبینی نسبت به معلم، مدرسه، درس، جامعه و آینده را در دانش‌آموز کاهش می‌دهد.
- افزایش انگیزه و امید، افزایش کیفیت یادگیری و افزایش نمرات بهتر دانش‌آموز را در پی خواهد داشت، که این مورد خود نیز واجد اهمیت است، از جمله:
- موجب ایجاد غرور و افتخار برای والدین شده و اثرات مثبتی بر روابط فرزندان و والدین دارد.
- موجب تقویت عزت نفس دانش‌آموزان خواهد شد.
- در سطح کلی موجب توسعه علمی و پیشرفت‌های چشمگیر در جامعه خواهد شد.

۳- روش‌شناسی

روش تحقیق حاضر اقدام پژوهی است که از نوع تحقیقات کنشی محسوب می‌شود. این روش در مسایل کلنیکی، درمانی و آموزشی بیشتر مورد استفاده قرار می‌گیرد. فرایند اقدام‌پژوهی به صورت جزیی شامل:

مرحله تشخیص	- مشخص کردن عنوان و موضوع پژوهش - تشخیص مساله و توصیف وضعیت موجود - گردآوری اطلاعات(شواهد مرحله ۱) - تجزیه و تحلیل داده‌ها - ارایه راه حل موقتی برای مساله
مرحله اجرا	- اجرای راه حل موقتی برای حل مساله
ارزیابی نتایج	- نظارت بر اجرای راه حل جدید - گردآوری اطلاعات جدید(شواهد مرحله ۲) - تجدید نظر در اطلاعات پیشین و ارایه گزارش

در این تحقیق اطلاعات از طریق پرسشنامه‌ی امید به آینده اسنایدر، مصاحبه، مشاهده و بررسی اسناد موجود گردآوری شد. مقیاس امید به آینده‌ی اسنایدر به صورت تک عاملی و مشتمل بر ۲۴ گویه است که در سطح سنجش رتبه‌ای شش درجه‌ای(بسیار زیاد=۵، زیاد=۴، متوسط=۳، کم=۲، خیلی کم=۱ و اصلا=۰) تنظیم گردیده است. دامنه‌ی نمرات این مقیاس از صفر (کمترین نمره) تا ۱۲۰(بیشترین نمره) متغیر است. برای تعیین اعتبار مقیاس گرایش به امیدواری بزرگسالان *اسنایدر(۱۹۹۴)* به تحقیق *علیزاده اقدم(۱۳۹۱)* استناد شد که نشان داد شاخص مربوط به روایی سازه از روایی قابل قبولی در شرایط جامعه‌ی ایران برخوردار است. مشارکت‌کنندگان در تحقیق حاضر ۳۰ نفر از دانش‌آموزان مقطع متوسطه ۱ شهرستان رستم از توابع استان فارس هستند.

۴- گرداوری اطلاعات(شواهد۱)

در تحقیق حاضر از روش‌های مصاحبه، مشاهده، بررسی اسناد و پرسشنامه برای جمع‌آوری اطلاعات استفاده شد. گرداوری داده‌ها و اطلاعات در مرحله اول از طریق زیر به دست آمد:

۴-۱- مشاهده

مواردی که در رفتار دانش‌آموزان در طول جریان کلاس درس و یا در سایر موراد مشاهده شد عبارت بودند از:

- بی‌علاقگی به گوش دادن با انجام کارهایی از جمله صحبت‌های یواشکی با دوستان و یا سرگرم شدن با عکس‌های کتاب یا پرسیدن سوالاتی بی‌ربط و ...
- اجازه گرفتن بیش از حد برای بیرون رفتن از کلاس به بهانه‌های مختلف مثل آب خوردن، دارو خوردن و ....
- بی علاقگی به کارهای فردی یا گروهی که در کلاس به آن‌ها محول می‌شد.
- عدم علاقه به کارهای داوطلبانه در زمینه‌های مختلف درسی و غیر درسی.
- انگیزه‌های بسیار پایین در انجام تکالیف
- بی اهمیت بودن به نمرات پایین گرفتن

۴-۲- مصاحبه

- مصاحبه با مدیر مدرسه و جمع‌آوری اطلاعاتی از زمینه‌ی خانوادگی و وضعیت گذشته‌ی دانش‌آموزان.

- مصاحبه با مشاور مدرسه و به دست آوردن اطلاعاتی در زمینه‌ی وضعیت مطلوب و نامطلوب اجتماعی و فرهنگی و سلامتی دانش‌آموزان.

- مصاحبه با سایر معلمان در جلسه‌ی خاصی با عنوان بررسی دلایل بی انگیزگی دانش‌آموزان و به دست آوردن اطلاعاتی در این مورد.

- مصاحبه با دانش‌آموزان و در میان گذاشتن دلایل بی انگیزگی آن‌ها از زبان خودشان که به طور کلی دلایل ذیل استخراج شد:

همه آن‌ها درس را با نگاه ابزاری و فایده‌گری و مادی در نظر داشتند که از طریق آن بتوانند زندگی خوب و امنیت شغلی کسب کنند. در نتیجه نسبت به این امر ناامید و بی‌انگیزه بودند.

۱- بازگو کردن تجربیات منفی دیگران: که دلایل بی‌انگیزگی شان را با گفتن جملاتی چون درس خواندن به چه درد ما می‌خورد؟ آن‌هایی که خوانده‌اند چه شده‌اند؟ اکثر آن‌هایی خوانده‌اند بیکارند و ... مطرح کردند.

۲- سرایت کردن ناامیدی دیگران به آن‌ها: معتقد بودند بیشتر افراد جامعه از جمله اقوام و والدین و ... چندان به آینده خوشبین نیستند.

۳- تلاش‌های بی فایده: اکثریت بر این باور بودند که در صورت پارتی داشتن شاید با درس خواندن بتوان سر کار رفت که آن‌ها از این امر ناامید بودند و معتقد بودند تنها طبقه‌ی خاصی که از نفوذ بیشتری برخوردارند امکان کسب شغلی خواهند داشت.

۴- ناامیدی در به دست آوردن موفقیت: آن‌ها معتقد بودند که تنها گروه خاصی که فرصت‌های آموزشی و امکانات بهتری در خارج از مدرسه در اختیار دارند می‌توانند موفق شوند و خودشان هیچ شانسی ندارند.

- مصاحبه‌ی با برخی والدین که به مدرسه می‌آمدند و بیشتر دلایل ذیل را مورد توجه داشتند:

۱- بی‌اعتنایی به حرف‌های والدین در خانه: اظهار داشتند بچه‌هایشان اصلاً به حرفهایشان توجه نمی‌کنند و بیخیال و بی‌انگیزه هستند.

۲- بی‌علاقگی به مدر سه: آن‌ها معتقد بودند که فرزند شان هیچ علاقه و شوق و انگیزه‌ای به مدر سه ندارد و در صورت نداشتن ترس از والدین ترک تحصیل می‌کنند.

۳- ناامیدی خود والدین: والدین خود شان نیز اظهار ناامیدی ن سبت به آینده دا شتند و معتقد بودند که بچه‌هاي شان با درس خواندن ممکن است به جایی نرسند و فارغ‌التحصیلان بیکار را مثال می‌زدند.

۴-۳- بررسی اسناد

موارد و اسنادی که جهت درک وضعیت و شرایط دانش‌آموزان مورد بررسی قرار گرفت:

- آزمون مرحله اول پیشرفت تحصیلی ۹۵ جهت بررسی وضعیت نمرات دانش‌آموزان و مقایسه آن با سایر دانش‌آموزان هم پایه در سایر مدارس شهرستان.
- بررسی دفاتر ارزشیابی دروس دانش‌آموزان جهت به دست آوردن یک سری اطلاعات کلی از وضعیت تحصیلی آن‌ها.
- بررسی دفاتر ارزیابی دانش‌آموزان در سال گذشته.
- بررسی پرونده سلامت دانش‌آموزان.

۴-۴- پرسشنامه امید به آینده

داده‌های جدول شماره یک نشان می‌دهد میانگین نمره‌ی امید به آینده‌ی دانش‌آموزان ۵۷,۷ است که نسبت به میانگین واقعی(۶۰)کمتر است.

جدول شماره ۱: میانگین نمره امید به آینده

	تعداد	کمترین	بیشترین	میانگین	خطای استاندارد
امید به آینده	۳۰	۲۳	۷۵	۵۷,۷۶	۱۱,۷۵

۴-۵- مطالعات پیشین

جهت تکمیل اطلاعات و استفاده از تجربیات و نظریات دیگر محققان و شناخت بهتر مساله، بررسی دیگر کارهای تجربی و نظری گذشته بررسی شد.

حبیب‌زاده و همکاران(۱۳۹۰) در پژوهشی به بررسی میزان افت تحصیلی و عوامل موثر بر آن در دانشجویان پرداختند. این پژوهش که بر روی ۹۳۸ نفر از دانشجویان دانشگاه علوم پزشکی اردبیل و به روش پیمایشی انجام شد، نشان داد، آگاهی از آینده شغلی، فقدان انگیزه از مهمترین عوامل موثر در افت تحصیلی دانشجویان بودند. زرافشانی و کرمی(۱۳۹۰) نیز اعتماد به نفس و انگیزه برای تحصیلات را عامل مهم برای پیشرفت تحصیلی می‌دانست.

فورسیت و همکاران(۲۰۰۹) بی‌انگیزگی را عامل مهم بازدارنده تحصیل می‌دانست. مان و کانوی (۲۰۱۰) با بررسی عملکرد دانشجویان سال اول نشان دادند، خوش‌بینی یا مثبت‌نگری، نقش تعیین کننده‌ای در موفقیّت تحصیلی دانشجویان دارد.

۵- تجزیه وتحلیل داده‌ها و اطلاعات

بر رسی ا سناد موجود ن شان از ضعف در سی ب سیاری از دانش‌آموزان بود که به طور کلی در امتحان پی شرفت تح صیلی استانی مرحله اول در سطح شهرستان وضعیت مطلوبی در همه‌ی دروس نداشتند. نمرات در سی مستمر و پایانی نوبت اول نیز در اکثر دروس ر ضایت‌بخش نبود. تحلیل م صاحبه‌ها نیز ن شان داد که ضعف انگیز شی در بین دانش‌آموزان ب سیار زیاد ا ست و اکثریت نیز ن سبت به آینده خو شبین نی ستند و نیرو یا م شوق قوی که انگیزه‌های آن‌ها را بالا ببرد وجود ندارد. خود والدین نیز در م صاحبه‌هاي شان امید و انگیزه‌ی لازم را برای م شوق دانش‌آموزا شان ندا شتند و ضعف ساختاری جامعه را مقصر می‌دانستند که بیکاری را در جامعه رواج داده است.

۶- انتخاب راه‌حل‌های موقتی برای مساله

امروزه در کلاس‌هایی که انگیزه و شوق نباشد و بی‌انگیزگی و ناامیدی جایگزین آن باشد نه برای دانش‌آموزان و نه برای معلم و نه برای جامعه مفید نخواهد بود. در این راستا، از طریق تحلیل اطلاعات گردآوری شده این نتیجه حاصل شد که با یک راه‌حل موقتی، انگیزه و امید دانش‌آموزان را افزایش داده تا بهبود وضعیت نمرات و سلامت روانی و اجتماعی حاصل شود. بنابرین، بین سه عامل اصلی تعیین شده در داده‌ها و اطلاعات شواهد اول یعنی: بی‌انگیزگی، ناامیدی و نبود الگوی مرجع موفق ارتباط برقرار شود و راه‌حل موقتی بر مبنای این مفاهیم جهت بهبود این وضعیت ترسیم شد. راه حل انتخابی توسط اقدام پژوه:

اجرای روش تحریک "انگیزه همجنسی اجتماعی" برای پیوند ارتباطی ذهنی با افراد موفق و مثبت که شرایط ضعیفی برای موفقیت داشته‌اند اما امروزه الگوهایی مرجع برای افراد ناامید هستند. به علت وجود انگیزه «همجنسی اجتماعی» در انسان، فرد خود را در مقایسه با دیگران قرار می‌دهد و در نتیجه اطلاعاتی از توانایی‌های خود و دیگران بدست می‌آورد و برای جبران ضعف‌های خود برنامه‌ریزی می‌کند. این مساله برای اینکه خود را بر مبنای ویژگی‌های دیگران ارزش‌گذاری می‌کند و بر این پایه اقدامات و تلاش‌هایی را انجام می‌دهد تا فرد بتواند در محیط خود فعالیت موثری داشته باشد لازم است.

این افراد موفق در قالب گروه‌های موفق مرجع کارکردهای مهمی برای افراد دارند که از جمله:

- منبع الهام بخش برای شکل‌گیری نگرش‌ها، ارزیابی‌ها و رفتار
- مرجع اخذ هنجارهای معنی بخش به زندگی
- منبع دریافت اهداف
- منبعی برای تعیین معیارهای ارزیابی
- راهنمای فرد
- الگویی برای همانندسازی
- فرد خود را به آنها مربوط می‌داند
- فرد آرزوی برقراری رابطه با آنها دارد
- تأیید آنها را جستجو می‌کند
- منبعی برای دریافت ابزار ارزیابی خود و دیگران

۷- اعتبار بخشی به راه حل انتخابی

اقدام پژوه جهت کسب اطمینان از اجرای راه‌حل انتخابی و کسب اعتبار بیشتر در این زمینه، از نظریات گوناگون همکاران، مشاور مدرسه و مدیر مدرسه استفاده کرده و نظریات آن‌ها جهت تقویت و بهتر انجام شدن راه‌حل موقتی مورد توجه قرار گرفت. برخی همکاران غیر رشته‌ای نیز معتقد بودند به راحتی این روش در همه‌ی کلاس‌های درسی قابل اجراست. بنابرین معیارهای اعتباریابی طرح عبارت از:

- انتخاب این راه‌حل توسط همکاران از بین راه‌حل‌های انتخابی
- قابل اجرا بودن راه حل انتخابی در بسیاری از دروس
- تایید راه حل توسط همکاران و مدیر و مشاور مدرسه
- تایید راه حل توسط هم‌رشته‌ای‌ها
- تایید راه‌حل توسط برخی غیر هم‌رشته‌ای‌ها
- صحبت با سه نفر از اساتید دانشگاه در ارتباط با طرح موجود

۸- اجرای راه حل موقتی برای حل مساله

اقدام پژوه از بین راه‌حل‌هایی انتخابی، جهت رسیدن به هدف خود که افزایش امید و تقویت انگیزه دانش‌آموزان بود، ایده‌ی" انگیزه‌ی همجن سی اجتماعی" را انتخاب و به عنوان ایده‌ای خلاق مورد ا ستفاده قرار داد. در این روش دانش‌آموزان باید به شکل خاصی یک پیوند ارتباطی ذهنی با افرادی که پیشینه‌ی مشابهی با این دانش‌آموزان داشته‌اند و الان افراد موفقی هستند برقرار کنند و این افراد به مانند الگویی برای همانندسازی برای آن‌ها باشند و به صورت منبعی برای انگیزش آن‌ها شود. جهت اجرای این ایده اقدام پژوه سعی کرد از طریق جمع‌آوری اطلاعات توسط دانش‌آموزان در مورد افراد موفقی در سراسر جهان که قبلاً شرایط بسیار ناامید کننده‌ای داشته‌اند و الان افراد موفقی هستند کار خود را انجام دهد. با اجرای این روش، انگیزه همجنسی اجتماعی دانش‌آموزان تحریک می‌شود که آشنایی با زندگی‌نامه‌ی این افراد گروه‌های مرجعی برای آن‌ها شکل می‌گیرد که آن‌ها را ملاک هنجارهای معنی بخش به زندگی برای خود می‌دانند. از دانش‌آموزان خواسته می‌شود از طریق مطالعه کتاب و یا از طریق اینترنت، هر کدام زندگی یک فرد موفق را به طور کامل در یک گزارش به کلاس درس بیاورند و هر جلسه‌ای حدود ۱۵ دقیقه‌ی اول کلاس به بررسی زندگی آن فرد پرداخته شود و دانش‌آموزان بعد از ارایه‌ی گزارش همکلاسی‌شان نظراتشان را بیان کنند و معلم تنها نقش کنترل کننده‌ی جلسه را دارد.

۹- نظارت بر راه حل

اقدام پژوه جهت اجرای بهتر این روش قبل از خواندن هر زندگی‌نامه در کلاس، ابتدا خود آن گزارش را می‌خواند و اصلاح می‌کند. در هنگام خواندن زندگی‌نامه‌ی افراد موفق توسط دانش‌آموز، اقدام پژوه سعی می‌کند کلاس را در آرامش نگه دارد تا مطالب توسط همه دانش‌آموزان به خوبی شنیده شود. از همه دانش‌آموزان خواسته می‌شود نظرشان را در مورد آن فرد بیان کنند و نظرشان را در مورد تلاش‌ها و انگیزه‌ها و امیدهایی که باعث موفقیت او شده است را بیان و یا حتی تحسین کنند و تأثیرشان را حتی در کلاس درس بر خودشان بازگو کنند. در اجرای این روش ۳۰ زندگی‌نامه در کلاس درس گزارش و بررسی شد.

۱۰- گردآوری اطلاعات جدید(شواهد مرحله دوم)

در بخش شواهد مشکلاتی چون انگیزه پایین، ناامیدی و ... مطرح شد. در این بخش تغییرات حاصل شده بعد از انجام اجرای راه‌حل به صورت ذیل است:

۱۰-۱- اسناد

در بررسی اسناد موارد ذیل مشاهده گردید:

بررسی اسناد، بهبود نسبی در آزمون‌های مختلف و نمرات مستمر را نشان می‌داد.

۱۰-۲- مشاهده

مواردی که در رفتار دانش‌آموزان در طول جریان اجرای راه‌حل مشاهده شد:

- مشاهده شور و شوق در چهره‌ی دانش‌آموزان در هنگام برگزاری کلاس‌های درس به وضوح مشخص بود.
- دانش‌آموزان مدام درخواست انجام بررسی زندگی‌نامه‌ی افراد موفق مختلف را داشتند.
- غیبت دانش‌آموزان در کلاس درس کاهش یافته بود.

۱۰-۳- مصاحبه

در مصاحبه با مدیر مدرسه فهمیده شد که مدیر از وضعیت انگیزشی آن‌ها بسیار رضایت دارد.

- در مصاحبه با معلمان دیگر دریافتم که دانش‌آموزان از معلمان دیگر درس‌ها نیز خواهان برگزاری چنین کاری را داشتند و از این روش بسیار ابراز رضایت داشتند.
- تغییرات محسوس در مطالعه و انگیزه در خانه نیز از طریق مصاحبه با والدین فهمیده شد که معتقد بودند فرزندانشان با مطالعه بیشتر در خانه مدام از آینده‌ای بهتر صحبت می‌کنند.
- مصاحبه با خود دانش‌آموزان حاکی از:
- افزایش انگیزه و شوق و اعتماد به نفس آن‌ها در اظهاراتشان به طور کامل مشخص بود.

۱۰-۴- پرسشنامه

برای بررسی معناداری میانگین نمرات دانش‌آموزان که در دو بازه‌ی زمانی مختلف انجام گرفت از آزمون تی همبسته استفاده گردید. بر اساس نتایج به دست آمده در جدول شماره ۲، رابطه میان نمرات در دو بازه‌ی زمانی متفاوت و معنادار است به طوری که میانگین نمرات در مرحله گردآوری شواهد نوع اول ۵۷,۷۵ بوده است که در مرحله شواهد نوع دوم به ۸۱,۰۳ افزایش یافته است. با توجه به سطح معناداری ۰,۰۰۰، از نظر آماری می‌توان نتیجه گرفت که تفاوت بین دو نمره‌ی میانگین گروه در سطح ۹۹ درصد معنی‌دار است. به این معنا که با اجرای راه حل اجرا شده در کلاس درس، میزان امید به آینده دانش‌آموزان تا حدود زیادی افزایش یافته است.

جدول شماره ۲: نتایج آزمون تی همبسته

	میانگین	تعداد	انحراف معیار	خطای معیار میانگین	درجه آزادی	سطح معنادری
امید به آینده ۱	۵۷,۷۶	۳۰	۱۱,۷۵	۲,۱	۲۹	۰,۰۰
امید به آینده ۲	۸۱,۰۳	۳۰	۱۲,۲۰	۲,۲		

۱۱- گزارش نهایی

اطلاعات جمع‌آوری شده در مرحله دوم حاکی از این بود که روش ارایه شده در کلاس درس به شکل معناداری بر افزایش امید به آینده، تقویت انگیزه و وضعیت نمرات آن‌ها تأثیر داشته و موجب تغییر در وضعیت موجود به شکل مطلوب شده است. علاقمندی دانش‌آموزان به درس و مدرسه افزایش یافته و مشارکت فعال دانش‌آموزان را نیز در پی داشت.

۱۲- پیشنهادات و راه‌کارها

۱۲-۱- پیشنهاد به مسئولان آموزشی:

با توجه به اهمیت افزایش امید و تقویت انگیزه‌ی دانش‌آموزان که اقدام پژوه در این تحقیق به آن اشاره کرد انتظار می‌رود مسئولان مرتبط و ذی‌نفع با برگزاری کارگاه‌های آموزشی جهت ارایه‌ی راه‌کارهای مناسب جهت برخورد عقلانی‌تر و مناسب‌تر معلمان جهت افزایش امید و تقویت انگیزه دانش‌آموزان و برگزاری همایش‌هایی در این رابطه و استفاده از نظریه‌های کارآمد مطرح شده در این همایش‌ها و همچنین حمایت از طرح‌ها و پایان‌نامه‌های دانشگاهی در رابطه با افزایش امید و تقویت انگیزه‌ی دانش‌آموزان به تغییر وضعیت موجود جهت تبدیل آن به وضعیت مطلوب تلاش کنند. از کارشناسان و روانشناسان دعوت به عمل آمده تا مستقیماً با دانش‌آموزان صحبت کرده و یا کلیپ‌های آن‌ها را در مدرسه از طریق ویدیو پروژکتور پخش کنند.

۱۲-۲- پیشنهاد به همکاران گرامی

سعی شود روش‌های خلاق و ملایم جایگزین روش‌های خشک و بی‌روح گذشته شود. هر چه معلمان به دانش‌آموزان نزدیک‌تر شوند و وارد دنیای آن‌ها شوند تصمیمات بهتری می‌توانند بگیرند و نتایج سودمندتری نیز به دست خواهند آورد. به علاوه موارد ذیل به همکاران توصیه می‌شود:

- جدی گرفتن مشکل ناامیدی و کاهش انگیزه دانش‌آموزان به عنوان یک مسأله در نظام آموزشی و مدرسه.
- شناسایی دانش‌آموزانی که دچار ناامیدی و ضعف انگیزه و افسردگی هستند.
- در نظر گرفتن تفاوت‌های فردی دانش‌آموزان و عدم انتظار عملکرد یکسان از همه دانش‌آموزان.
- سطح توقعات خود را با توانمندی و استعداد دانش‌آموزان هماهنگ کنید.
- تغییر در شیوه‌های توجه به دانش‌آموزان بر اساس نوع صفات رفتاری دانش‌آموزان.
- آشنا کردن دانش‌آموزان با افراد موفقی که با کاه کوه ساختند.

۱۲-۳- پیشنهاد به اولیای گرامی

به والدین پیشنهاد می‌شود بیش از اندازه نسبت به آینده ناامید نباشند و تنها محیطی آرام و به دور از تشنج را برای فرزندان مهیا سازند و با فعالیت‌های تشویقی مثبت سعی در ایجاد فشار ملایم و نامحسوس جهت انجام درست کارها توسط فرزندان خود را داشته باشند. همچنین، شرایط محیط خانه طوری باشد که فرزندان شما بتوانند کمتر با تحرکات منفی مواجه شوند و آن‌ها از افراد بدبین و منفی‌باف دور نگه داشته شوند. رابطه‌ی مستمر خود با مدرسه را قطع نکنند و مشکلات رفتاری دانش‌آموز در خانه را به مشاور مدرسه و معلمان بازگو کرده و همیشه پیگیر روند اخلاقی و درسی فرزندان خود در مدرسه باشند. هر حرکت مثبت دانش‌آموز را تقویت و تشویق کنند و فرزندان خود را به هیچ دلیلی مقایسه، تحقیر و سرزنش نکنند.

منابع

۱- احمدی، سیروس (۱۳۹۳)، "بررسی وضعیت اشتغال دانش آموختگان جامعه‌شناسی و عوامل مرتبط با آن". دو فصلنامه جامعه‌شناسی اقتصادی و توسعه، سال سوم، شماره ۱، ۲۳-۱.

۲- حسن‌زاده، رمضان؛ محمدقاسمی، حمید؛ یداله‌پور، بهروز؛ رودباری شهیمیری، خدیجه (۱۳۹۱)،" راههای تقویت امید به آینده از منظر قرآن و روایات"، مجله علوم پزشکی بابل، دوره ۱۵، ویژه نامه ۱، ۸۸ - ۸۲

۳- حیدری، غلامعلی (۱۳۹۰)،"رابطه محیط خانواده با انگیزه پیشرفت در دانش‌آموزان دوره پیش دانشگاهی شهر یزد". مجله مرکز مطالعات و توسعه آموزش علوم پزشکی یزد، دوره ششم، شماره۱، ۳۸ – ۳۳

۴- حبیب‌زاده، شهرام.، علیزاده، هما.، پورفرضی، فرهاد.، قاسمی، احمد.، امینی ملکی، طاهر (۱۳۹۰)،"بررسی میزان افت تحصیلی و عوامل موثر بر آن در دانشجویان". مجله سلامت و مراقبت،(۳) ۱۳، صص ۸۹-۹۴.

۵- رشید، خسرو؛ ذاکری، علیرضا؛ سلحشوری، احمد؛ کردنوقانبی، رسول (۱۳۹۱)،" انگیزه تحصیلی دانش‌آموزان دوره متوسطه در رابطه با عوامل محیطی"، فناوری آموزش، سال هفتم، جلد ۷، شماره ۲، ۱۰۸ – ۹۹.

۶- عبدالهی، مهرناز (۱۳۸۹)،" تبیین جامعه‌شناختی امید به آینده"، رشد آموزش و پرورش، دوره ۱۴، شماره ۲، ۴۱-۳۵

۷- زرافشانی، کیومرث.، کرمی، شهره(۱۳۹۲)،"بررسی علل افت تحصیلی و راه های کاهش آن از دیدگاه دانشجویان ترویج و آموزش کشاورزی دانشکده کشاورزی دانشگاه رازی". نامه آموزش عالی، شماره ۱۴، صص ۱۰۵-۱۲۱.

۸- علیزاده‌اقدم، محمدباقر(۱۳۹۱)،"بررسی میزان امید به آینده در بین دانشجویان و عوامل موثر بر آن. مجله جامعه-شناسی کاربردی، شماره ۴۸. ۲۰۶-۱۸۹.

9- Mann, D. & Kanoy, K. 2010. ***The EQ factor in student retention and success: From theory to practice***. Paper presented at the annual First Year Experience Conference, Denver, CO.

10- Forsyth,D.R., Story,P.A., Kelley,K.N., McMillan,J.H.2009. ***What causes failure and success? Students' perceptions of their academic outcomes***. Social Psychological Education , 12:157–174.

بررسی لعابینه سفال‌های دوره سلجوقی (از سده پنجم تا هفتم هجری قمری)

اکرم نجفی‌پور
دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا
Anp.2049@yahoo.com

چکیده

در زمان سلجوقیان در تمام هنرها، صنایع و علوم جهش چشمگیری پدید آمد. انواع متنوعی از سفالینه‌ها کمی پس از روی کار آمدن سلجوقیان در ایران ظاهر شد. مراکز عمده سفال در ایران، شهر ری و کاشان بود. ویژگی این سفالینه‌ها استفاده از خمیر سفید بود. در این دوره تمام روشهای فنی شناخته شده به کار برده می‌شد. علاوه بر تکنیک‌های ساخت بدنه، روش‌های متنوع و جدید لعاب‌سازی نیز رواج یافت. لعاب‌هایی چون: قلیایی، نقاشی زیر لعابی و رو لعابی، مینایی، زراندود و زرین فام. چنین بنظر می آید که در آن دوره نقاشان و طراحان، استاد سفال‌ساز را در امر ساخت سفال یاری می‌کردند. کوشش مستمر سفال‌سازان ایرانی برای اینکه بتوانند با چینی‌ها و لعاب‌های ساخت کشور چین برابری کنند موجب بوجود آمدن دو شیوه جدید در ایران گردید، اولین اختراع ترکیب خمیر نرم با آمیخته زیادی از دُر کوهی و دیگری کشف مجدد لعاب قلیایی بود، که برای آخرین بار در مصر باستان بکار می رفت. در اواسط قرن ششم لعاب‌کاری رنگی بوجود آمد که معمولاً به‌رنگ فیروزه‌ای یا آبی تیره بود. سفالینه‌های زرین‌فام نیز در خلال قرن ششم رواج یافت. نمونه‌های نخستین آن، ریشه در مصر و بین‌النهرین داشت و در ایران از پیشرفت و تحول کافی برخوردار شد.

واژگان کلیدی: لعابینه، سفال، دوره سلجوقی.

۱- مقدمه

سلجوقیان قبیله‌ای از نژاد ترکان اُغوز بودند و نام خود را از سلجوق یکی از رؤسای خود گرفتند. آنها پس از گرایش به اسلام از اُغوزها جدا شدند و به خدمت سامانیان در آمدند و در حومه سمرقند سکنی گزیدند. سپس سلطان محمود غزنوی به سلجوقیان اجازه سکونت در منطقه خراسان را در این اسکان نخستین هسته مرکزی سلطنت آنان را که در عرض نیم قرن امپراتوری منسجم ولی مستعجلی بود، تشکیل داد. سلجوقیان در سال ۴۳۱ صاحب کل خراسان شدند و به طرف مرکز ایران روی آوردند و شهر ری و اصفهان را تصرف کردند. طغرل رهبر آنها در سال ۴۴۷ وارد بغداد شد و از خلیفه وقت لقب سلطان دریافت نمود و بازوی نظامی خلافت عباسی گردید. سپس جانشین او الب ارسلان، آذربایجان، شمال بین‌النهرین و سوریه را تصرف کرد و سپس بر امپراتور بیزانس غلبه نمود و راه نفوذ سلجوقیان به آناتولی گشوده شد. سپس ملک‌شاه پسر او، نظام‌الملک را که یکی از فرهیختگان ایرانی بود و سیاستمداری بزرگ و توانا و نماینده طبقه حاکم ایرانی و مشاور پدرش به‌شمار می‌آمد، به وزارت خود برگزید.

تا زمان مرگ سنجر در سال ۵۵۲ سلطنت سلجوقیان، در خراسان و ماوراءالنهر ادامه یافت. این مناطق بعداً تحت سلطه یک سلسله ترک نژاد دیگر یعنی خوارزمشاهیان قرار گرفت. تا این‌که این سلسله در مقابل تهاجم مغولان در سال ۶۱۶ از پای درآمد.

دوره سلجوقی یکی از ادوار خلاقه جهان اسلام است. در این دوره در همه زمینه‌های هنری پیشرفت‌هایی باشکوه صورت گرفت که از نظر سبک تفاوت‌های منطقه‌ای وجود داشت. در زمینه معماری عناصر رنگی وارد شد و از آجر برای تزئین بهره گرفته شد. در تزیینات سبک چهره‌های جانوری ادامه هنر ساسانی بود. با اینکه سلجوقیان در اصل ترک بودند ولی خود را با روش زندگی ایرانیان تطبـیق دادند. این دوره از نظر پیشرفت‌ها و تحولات وسیع در کل زمینه‌های هنری بسیار چشمگیر و برجسته بود.

۲- سفال دوره سلجوقی

بطور کلی دوره سلجوقی را از نظر شکوفایی هنرهای گوناگون می توان از دورهای درخشان ادوار اسلامی دانست. در دوره حکمرانان این سلسله، از جمله ملکشاه، سلطان سنجر هنرهای اسلامی رونق و توسعه یافت.

در این دوره هنرهای مختلف مانند معماری، فلزکاری، بافندگی، آجرکاری، گچبری و دیگر هنرها به حد اعلای شکوفایی خود رسید. در هنر سفالگری این دوران، می‌توان استفاده از خمیر سفید شیشه برای ساخت ظروف سفالین را مشاهده کرد.

این خمیر تقریبا شبیه خاک چینی دوره سانگ چین بوده است . ظروف سفالین ساخته شده از این ماده خمیر، بسیار نازک بوده که با پوشش لعاب قلیایی، رنگی نیمه شفاف به ظروف می داده است.

ظروف سفالین عهد سلجوقی متنوع و شامل سفالینه بی لعاب، سفالینه یکرنگ، سفالینه لاجوردی، سفالینه مینایی، سفالینه زرین فام، سفالینه با نقش زیر لعاب، سفالینه سفید رنگ مسبک، سفالینه با نقش قالب زده است .

سفالگران این دوره از تزیینات گوناگون، مانند نقوش هندسی، خطوط کوفی، نقوش پرندگان و حیوانات، خطوط مارپیچ، نقوش گل وگیاه، نقوش انسانی که با لعابهایی به رنگ، آبی، سیاه، زرد، قهوه ای، لاجوردی، سبز، سفید، فیروزه ای و دیگر رنگها در آرایش ظروف سفالین استفاده می کرده اند. تحقیقات باستان شناسی، نشان داده است که شهرهای معروفی، چون سلطان آباد (اراک فعلی)، ری، کاشان، ساوه، گرگان، نیشابور، شوش، بخارا، اصفهان و سمرقند از مراکز مهم سفالگری دوران سلجوقی بوده است. در دوره سلجوقیان سفالگران به کنده کاری روی سفال ترغیب شدند. پس از کنده کاری روی سطوح آن را با لعابهای رنگی می پوشاندند. در همین دوره سفالهائی با لعاب زرین فام ساخته شد؛ لعاب درخشان زرین فام سفالگران را به ساخت کاشی های طلائی برای تزئین بناها ومساجد تشویق کرد۰ ساخت این کاشی ها ابتدا درکاشان متداول شد ودرتزئین مساجد وبناها وبویژه محرابها وگنبدها بکار رفت. از اواخر قرن ششم هجری قمری ساخت ظروف سفالی که با نقوش نگارگری تزئین شده بود رواج یافت. عناصر اولیه این نقاشی عبارتند از : مجالس بزم، شکار و اشکال ظریف شاخ وبرگ. این ظروف به لعاب مینایی معروفند. از دیگر ویژگی های بدیع تولید سفال در دوره سلجوقی، تأکید بر ساخت تندیس از الگوهای کوچک حیوانات، انسان ها هم چنین اشیا کوچکی به شکل ساختمان است.

در اواخر قرن ششم و آغاز قرن هفتم هجری قمری (دوره سلجوقی) هنر سفال سازی ایران به عالی ترین مرحله خود نایل آمد کاشان در این دوره مرکز این هنر محسوب می شد.

۳- لعاب های قلیایی[۱]

اگرچه لعاب ها یک پوشش نازک اند که سطوح اجسام سرامیکی را می پوشانند و از نفوذ مایعات و گازها به داخل بافت آن ها جلوگیری می کنند و از تأثیر خوردگی ها و عوامل نامساعد دیگر بر آن ها می کاهند، در دوره اسلامی بر جنبه های زیبایی شناسانه آن بیشتر تأکید شد. با منع استفاده از ظروف زرین و سیمین و رواج سفالگری هنرمندان سعی کردند، ظروفی را خلق کنند که از نظر زیبایی هم رده با ظروف فلزی پیش از اسلام باشند. مهمترین واقعه تاریخ سفال سازی اسلامی پیدایش نوعی بدنه ی سفالین مصنوعی است؛ که در تقلید از سفالینه های چینی تولید می شد. استفاده از این خمیر شیشه، برای ساخت ظروف یکرنگ، شیوه پوشش با لعاب گلی[۲] را منسوخ کرد.

برای ساختن سفال با بدنه بدل چینی ۱۰ قسمت سنگ چینی(کوارتز) یک قسمت گل رس سفید[۴] و یک قسمت خمیر شیشه[۳] (خاک قلیایی با کوارتز و باز پتاسیم (کاتلی،۱۳۸۴،صص ۳۱) به عنوان گدازآور) را با هم مخلوط می کردند. این مواد را مذاب و به سرعت در آب سرد و بعد از آن خرد و سپس آسیاب می کردند[۵]. با پخت این مواد در حرارت بالا بدنه ای مرغوب، نازک، مستحکم و یکنواخت بدست می آمد. اما شکل پذیری زیادی نداشت و از قالب برای شکل دادن به این ظروف استفاده می شد. این دستاورد باعث رواج لعاب های قلیایی شد از آنجایی که خمیر شیشه در ارتباط تنگاتنگ با بدنه بود، به خوبی به بدنه می چسبید و چون گداز آورش قلیایی بود یک گروه رنگ سرد جدید با برتری آبی تیره از ترکیب کبالت و فیروزه ای از مس به وجود می آمد. از آنجا که بدنه و لعاب از یک جنس اند به یکدیگر بهتر می چسبند. اکثر لعاب های قلیایی در اسید های غذایی حل می شوند و به همین دلیل یا پوسته یا ترک می خورند. برای جلوگیری از این اتفاق لعاب را قبل از مصرف یکبار پخته و آسیاب می کنند. لعاب های قلیایی به صورت فریت[۳] استفاده می شدند. قلیا را از سوزاندن بوته هایی به نام اشنون یا اشنان بدست می آوردند. (شروه، ۱۳۸۵:۱۳)

لعاب قلیایی از مخلوطی مساوی از کوارتز(دانه های دُر کوهی) خرد شده و خاکستر های اشنون که عمدتاً حاوی نمک های قلیایی است، تشکیل می شد. این مواد را به خاک رس اضافه می کردند. پس از پختن، ماده نیمه شفاف و سخت و به هم چسبیده ای بدست می آمد. افزودن مقدار کمی اکسید قلع به این مخلوط لعاب سفید ماتی شکل می گیرد. لعاب های قلیایی به وسیله فلاکس[۴] هایی مانند اکسید سدیم یا اکسید پتاسیم ذوب می شوند این مواد که از فلاکس های قوی هستند در صورت استفاده بیش از حد باعث شره کردن لعاب می شوند. چنانچه در اکثر سفالینه های بدست آمده شاهد این نقص هستیم سفالگر برای جلوگیری از چسبیدن لعاب در اثر شره کردن به بدنه کوره یک سوم قسمت انتهایی ظرف را به لعاب آغشته نمی کرد. همچنین با افزودن موادی دیگر مثل اکسید مس به فیروزه ای و یا کبالت به رنگ آبی تیره دست یافت. (واتسون،۱۳۸۲:۲۹) لعاب قلیایی امکانات بیشتری را در اختیار هنرمند قرار می داد مثلا برای کاربرد کبالت به دلیل اینکه لعاب جدید در طی عملیات پخت سیالیت کمتری نسبت به لعاب سربی از خود نشان می داد قبل از لعاب کاری آن را روی ظرف نقش می زدند و به این ترتیب رنگ آبی شفافی با کیفیت پایدارتر بدست می داد.(ویلسن آلن،۱۳۸۷:۳۸)

اکسید مس که تا پیش از این در لعاب های سربی رنگ سبز داشت به رنگ آبی فیروزه در لعاب قلیایی تبدیل شد. استفاده از لعاب های قلیایی بر بدنه خمیر شیشه ای به رنگ فیروزه ای از قرن پنجم و ششم، در کاشان، همزمان با گرگان رواج یافت.(رفیعی، ۱۳۷۸:۳۱) لاجورد کاشی (کبالت) در لعاب قلیایی رنگ آبی مشکی (لاجوردی) می ساخت. در نزدیکی قم و کاشان معادن لاجورد کاشی موجود است و احتمال دارد که استفاده از کبالت از همانجا آغاز گردیده باشد. از جمله لعابهای دیگری که عموماً در لعاب های قلیایی به کار می رفت عبارتند از : فیروزه ای روشن، سبز روشن، یشمی، سرخ

1 . Alkaline glaze
2 . slip
3 . frit
4 . flux

ارغوانی و زرد ملایم که اغـلب زر هـم به آن افزوده می شد. ترکیب طلا در لعـاب یا به صورت زر گـداخـته و یا به حالت سریشی بود.

۴- نقاشی زیرلعابی

تقاضا و تمایل اندک به نقاشی دوغابی[1] منجر به پیدایش نقاشی زیر لعابی در قرن ششم هجری قمری شد. کوزه های نفیسی با این روش ساخته شدند که جداره بیرونی مشبکی، بدنه ی آن ها را احاطه می کرد.

در قرن ششم و هفتم هجری قمری نوعی لعاب به رنگ مشکی زیر لعاب فیروزه ای مرسوم شد. این شیوه را فیروزه قلم مشکی می نامیدند. (توحیدی،۲۷۱:۱۳۸۲) نوع دیگری از سفالینه های نقاشی زیر لعاب به تزیین سیلوتو[2] معروف است. احتمالاً با تولید ظروف تک رنگ، تولید نوع دو رنگ آن نیز در دوره سلجوقی آغاز شد. ظرف با دو رنگ آبی و سیاه زیر لعاب تزیین می شد. در این بدنه ی خمیر سنگی با گلابه ی سیاه پوشانیده و روی آن تراشیده می شد تا بدنه سفید زیرین معلوم شود. (خلیلی،۱۳۸:۱۳۸۴) سپس کل سطح ظرف را با رولعاب عاجگون و یا فیروزه ای می پوشاندند. (کاتلی،۳۸:۱۳۸۴) اغلب صحنه های رقص، نوازندگی و شکار را با نقش سیاه روی زمینه آبی نشان می دهد.(توحیدی،۲۷۳:۱۳۸۴) اسلوب دیگر مورد استفاده ایجاد روزنه هایی در بدنه ی ظریف بود تا نقش های جالبی به وجود آید و با لعاب های شفاف معمولاً بی رنگ یا آبی درخشان پر می شد. قبل از اینکه ظرف خشک شود بر لبه یا بدنه آن با سوزن سوراخهایی ایجاد می کردند پس از لعاب دهی و پخت، روی سوراخ ها با لعاب پوشیده می شد، نور از آن عبور می کرد و به آن شفافیت می بخشید. این گونه تزیین گاه با نقاشی زیر لعابی همراه بود. (اتینگهاوزن،۱۴۳:۱۳۷۹)

در دوره سلجوقی نقاشی زیر لعاب با کنده کاری تواماً انجام می‌شد. ظروف معروف به لکابی[3] نوعی از سفال با نقش کنده[4] است که در زمان کوتاهی در قرون ششم و هفتم هجری قمری در کاشان مرسوم بوده اند. (کریمی،۲۸:۱۳۶۴) نحوه اجرای طرح این گونه بوده است نقش‌ها را بر روی بدنه حکاکی می کردند طوری که لعاب با رنگ های مختلف از شیارهای ریزی به داخل راه می یافت.

۵- نقاشی رو لعابی[5]

ساخت سفالینه با نقاشی روی لعاب در قرن هفتم هجری قمری همزمان با لعاب یکرنگ متداول می شود. این نوع لعاب ها با تکنیک دوحرارتی، یک بار برای لعاب زمینه و بار دوم برای تثبیت رنگ نقش به کوره می روند، بدون اینکه تأثیری روی سفال یا خود لعاب داشته باشد. این تکنیک در ظروفی کاربرد دارد که طرح های ظریفی دارند.(ویلسن آلن،۳۸:۱۳۸۷) طبق گفته ابوالقاسم کاشانی این ظروف دوبار به کوره می روند و طوری که قبل از بیسکوییت کردن بدنه، بر روی بدنه خام، لعاب زمینه اعمال می شود. وی برای این ظروف اصطلاح دوآتشه را به کار می برد.

۵-۱- لعاب مینایی(هفت رنگ)

پس از این که بدنه های از جنس بدل چینی، اغلب حاوی کائولن زیاد، تکامل یافت. ساخت ظروف با لعاب مینایی امکان پذیر گردید، زیرا کاربرد مینا در حالت مطلوب بر سطحی مشابه شیشه امکان پذیر می‌باشد، برای ساخت بدنه لعاب مینایی از خمیر شیشه (گرد کوارتز) یا خاک چینی (حاوی کائولن) استفاده می شد. که نمونه های ویژه ای از لعاب مینایی را در

1 .slip glaze
2 .silhouette
3 .Lakabi
4 .sgrafito
5 .Over glaze

دوران سلجوقی مشاهده می نماییم . این نوع لعاب محتملاً حدود سالهای ۴۹۵ تا ۵۴۵ هجری در کاشان ساخته می شد. مجموعه ای از کاسه ها با تاریخ ۵۷۰ تا ۵۸۰ هجری نمایانگر اوج تکامل این روش است. ساخت ظروف با روش لعاب مینا بسیار پیچیده و مشتمل بر چندین بار به کوره رفتن سفال بوده است. در مرحله اول ظرف را با لعاب می پوشانند این لعاب از داخل کردن ۶ تا ۱۵ درصد اکسید قلع در مایع شیشه گری به دست می آید. برای آماده سازی لعاب مذبور، مخلوط قلع و سرب را حرارت داده، فلز در مجاورت هوا و حرارت اکسید شده و به صورت پودر زرد رنگی به نام خاک شیشه در می آید سپس شیشه ذوب شده را با مواد دیگر تشکیل دهنده لعاب و خاک شیشه مخلوط کرده و حرارت می دادند.

بعد ظرف را آغشته به لعاب کرده و به کوره می بردند سپس آن را از کوره بیرون آورده در مرحله دوم روی آن نقاشی و تزیین می کردند و سپس ظرف را برای پخت دوم به کوره می بردند و با حرارت کمتر از ۶۰۰ درجه نقاشی ها را تثبیت می کردند. برای ساخت رنگ های لعاب مینایی، خمیر شیشهٔ قلیایی یا خاک چینی و رنگیزه ها را در کوره می گداختند. پس از خنک شدن آن را پودر می کردند تا برای نقش زدن آماده شود. پس از پخت رنگ این لعاب تغییر نمی کرد. نقاش و تزیینکار قبل از پخت می دانست که لعاب پس از پخته شدن، چه رنگی خواهد داشت. رنگ های بکار رفته در ظروف مینا شامل: آبی لاجورد، سبز، فیروزه ای، زرد، قهوه‌ای یا سیاه، قرمز، سفید بوده گاهی تمام رنگها یکجا و زمانی بعضی از رنگها استفاده شده است[۶].

از اکسید فلزات در لعاب به عنوان عامل رنگی استفاده می شد. نتباًاآنتیموان برای رنگهای زرد، مس برای سبز ـ آبی، فرومنگنز برای سیاه و قهوه ای همچنین از سولفات مس(کات کبود) و نیترات نقره(سنگ جهنم) و کلرید طلا و نیترات بیسموت استفاده می شد و گاهی هم کربنات مس و کربنات نقره بکار می برده اند. یک قسمت از مواد مزبور را با سه قسمت گل اخری و کمی صمغ عربی کاملا ساییده و نرم میکرده اند ویا آن را با قشر نازکی بر روی ظروف لعاب دار نقاشی می کردند. (عباسیان،۱۳۷۹: ۲۲۰)

۵-۱- ۱- نقوش سفال مینایی

تزیینات سفالهای مینایی شامل نقوش هندسی و گل و گیاه بوده که عموماً تمامی سطح داخل ظرف را می پوشانیده است . همچنین نقوش حیوانی و انسانی شامل مجالس شکار شاهان، داستانهای عاشقانه، رامشگران و نوازندگان بوده و احتمالا از شاهنامه فردوسی الهام گرفته شده است. از میان داستانهای عاشقانه داستان بهرام گور و آزاده، بیژن و منیژه بیش از هر نقش دیگری دیده می شود . عناصر اصلی بسیاری از این نقوش عبارتند از : پرنده، دو انسان و نقش درختی در میانشان. چهره های سفال های مینایی قرون ششم و هفتم کاملا سلجوقی می باشد هر چند جنسیت این چهره ها از هم متمایز نمی باشد و تفاوتی در لباس زنانه و مردانه وجود ندارد. همچنین نقوش و تزیینات ظروف مینایی قابل مقایسه با سبک ونقوش نسخ خطی مصور ایران و عراق بوده، گرچه چندان کتاب مصوری از دوره سلجوقی بجای نمانده ولی می توان مینیاتورهای خطی مصور و رقاء گلشن موزه توپ کاپی ترکیه را قابل مقایسه با نقوش ظروف مینایی دانست . عقیده متخصصان آن است که طراحان و نقاشان نسخ خطی مصور کسانی بودند که مسئولیت نقاشی و تزئین ظروف مینایی را نیز بر عهده داشتند.

۵-۱-۲- لعاب مینایی زراندود

این لعاب از پرجلوه ترین و مشکل ترین سبک ظروف مینایی است. سفالگر اغلب قسمتهای معین را برای زراندود کاری برجسته می ساختند. شاخ و برگ یا قبه های سوراخ شده قبل از اینکه ظرف بار اول در کوره رود در گل رس نقش می شدند و سپس رنگ لایه لایه اضافه می شد.

۵-۲- لعاب زرین فام

لعاب زرین فام به دلیل درخشندگی و شفافیت و استفاده از ترکیب لعاب های ارغوانی و قهوه ای به این نام شهرت یافته است. زرین فام شیوه ای است که نقش در یک آتش گیری ثانویه در دمایی کمتر از دمای اولیه روی سطح لعاب تثبیت می شود.

رنگیزه تزیینی زرین فام شامل مخلوطی از ترکیبات نقره و مس است به اضافه یک واسطه خاکی و نسوز و مقاوم در مقابل حرارت، که بر سطح لعاب حرارت دیده آماده ای کشیده می شود. این قطعه در دمایی حرارت می گیرد که لعاب تا حدودی نرم شود، نه آنقدر که واسطه خاکی بچسبد. در طی این آتش گیری هوادهی به آتش به وسیله تولید گاز مونوکسید کربن، محدود می شود. ترکیبات نقره و مس که طی گرمایش اکسید شده اند اکسیژن از دست می دهند و به شکل لایه ی فلزی نازکی در لعاب رسوب می کنند. پس از سرد شدن واسطه خاکی با صیقل دادن زدوده می شود. (واتسون،۲۷:۱۳۸۲) نقره معمولا یک ته رنگ زرد و مس ته رنگ قرمز ایجاد می کند. سفالینه‌های زرین‌فام نیز در خلال قرن ششم بوجود آمدند. نمونه‌های نخستین آن، ریشه در مصر و بین‌النهرین داشت و در ایران از پیشرفت و تحول کافی برخوردار شد.

۶- نتیجه‌گیری

دستاوردهای فنی و هنری هنرمندان سفالگر سلجوقی چنان وسیع بود که بازار مصرفی سفال را غنی کرد به طوری که از واردات چینی بی نیاز شد. از اواخر قرن پنجم هجری قمری رنگ آبی فیروزه ای در لعابینه سفال های ایرانی پدیدار شد این تغییر ناشی از کاربرد لعاب قلیایی بود. رواج بدنه جدید سفید رنگ از جنس کوارتز زمینه را برای استفاده از لعاب قلیایی فراهم آورد. بدنه جدید روند فنی تازه ای چون قالب را به ارمغان آورد. همچنین این بدنه بستری مناسب فراهم آورد تا هنرمند سفالگر خلاقیت خود را در لعاب هفت رنگ(مینایی) بیازماید. رنگ آبی لاجوردی (کبالت) نیز در لعاب های دوره سلجوقی متداول شد. اوج دوران هنری لعاب زرین فام و کاربرد آن در ساخت کاشی های محراب مقارن است با قرن ششم هجری قمری.

پی نوشت‌ها

۳. طبق گفته ابوالقاسم کاشانی در کتاب عرایس الجواهر

۴. خاک سفید و نرم در نزدیکی کاشان یافت می شد. (خلیلی،۱۲۹:۱۳۸۴)

۵. مخلوط به دست آمده فریت بود.

۶. عده‌ای عقیده دارند که از هفت رنگ یاد شده دو رنگ آبی لاجوردی و فیروزهای برای تزیین زیر لعاب استفاده می‌شده است.

منابع

۱- اپهام پوپ، آرتور. سیری در هنر ایران، ویرایش سیروس پرهام، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی،۱۳۸۷.

۲- اپهام پوپ، آرتور. شاهکار های هنر ایران،مترجم پرویز ناتل خانلری، تهران: بنگاه مطبوعاتی، ۱۳۳۸ .

۳- اتینگهاوزن، ریچارد. الگ گرابار. هنر و معماری اسلامی (۱)، مترجم یعقوب آژند، تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸۶.

۴- اتینگهاوزن، ریچارد. احسان یارشاطر. اوج های درخشان هنر ایران، مترجم هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، تهران: انتشارات آگه، ۱۳۷۹.

۵- پورتر، ونیتیا. کاشیهای اسلامی، مترجم مهناز شایسته فر، تهران: انتشارات موسسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۱.
۶- توحیدی، فایق. فن و هنر سفالگری، تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸۲.
۷- خلیلی، ناصر. سفال اسلامی، مترجم فرناز حایری، تهران: نشر کارنگ، ۱۳۸۴.
۸- دیماند، اسون موریس. راهنمای صنایع اسلامی، مترجم عبدالله فریار، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی،۱۳۸۳.
۹- رفیعی، لیلا. سفال ایران، تهران، انتشارات یساولی، ۱۳۷۸.
۱۰- شرآرتور، امبرتو و ارنست گروبه. هنر ایلخانی و تیموری، مترجم یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی، ۱۳۸۴.
۱۱- شروه، ع. م. انوشفر. لعاب کاشی سفال،تهران: انتشارات جاودان خرد، ۱۳۸۵.
۱۲- عباسیان، میرمحمد. تاریخ سفال و کاشی در ایران، تهران: انتشارات گوتنبرگ، ۱۳۷۹.
۱۳- کاتلی، مارگریتا. لویی هامبی. هنر سلجوقی و خوارزمی، مترجم یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی، ۱۳۸۴.
۱۴- کریمی، فاطمه. محمد یوسف کیانی. هنر سفلگری دوره اسلامی ایران، تهران: انتشارات وزارت ارشاد اسلامی، ۱۳۶۴.
۱۵- کیانی، محمد یوسف. پیشینه سفال و سفالگری در ایران، تهران: انتشارات نسیم دانش، ۱۳۷۹.
۱۶- محمد حسن، زکی. تاریخ صنایع ایران، مترجم محمدعلی خلیلی، تهران: انتشارات اقبال، ۱۳۶۳.
۱۷- محمد حسن، زکی. چین و هنرهای اسلامی، مترجم غلامرضا تهامی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر،۱۳۸۴.
۱۸- واتسون، آلیور. سفال زرین فام ایرانی، مترجم شکوه ذاکری، تهران: انتشارات سروش،۱۳۸۲.
۱۹- ویلسن آلن، جیمز. سفالگری اسلامی، مترجم مهناز شایسته فر،تهران: انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۳.
۲۰- ویلسن آلن، جیمز. سفالگری اسلامی از آغاز تا دوره ایلخانی، مترجم مهناز شایسته فر، تهران: انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی،۱۳۸۷.

شـاخ فراوانی در هـنر و آیین الیمایی

سیده مانا روحانی رانکوهی
کارشناس ارشد باستان شناسی تاریخی

چکیده:
الیماییان (۲-۱۶۳ق.م-۱۲۴م)، بومیان سرزمین کوهستانی شمال خاوری خوزستان بودند، که بارها در برابر سلوکیان و پارت‌ها ایستادگی کرده و مبادرت به تشکیل یک حکومت نیمه مستقل و خودمختار در منطقه نمودند. میانه‌ی زاگرس میانی و الیماییس الیماییان، سرزمینی است که در گستره‌ی زمان، با فراز و فرود فراوان، فرمان روایان گوناگونی را به خود دیده است، باورها و آیین الیماییان در پهنه‌ی روزگار در کنش با این فراز و فرود و فرمانروایان، در هم آمیخته و دگرگون شده است. پژوهش در پدیده‌هایی چون سکه، دستآفریدهای هنری، همچون تندیس آفرینی و پیکره‌گری نگارکندها و دیگر جلوه‌های هنری مارا با آیین باورهای فراگیر شده‌ی آنان در گستره ی تاریخ به فراوشی گراییده شان آشنا می‌کند، و کنکاش در نمادهای آیینی برجای مانده از آنان در نگارکندها و دستاوردهای هنری ما را با نمادهایی آشنا می‌کند که نشان از آمیزش باورهای الیمایی با باورهای هلنی دارد. یکی از این نمادها شاخ فراوانی، برکت، نعمت یا همان کورونوکوپیای بر گرفته از اسطوره‌های یونانی و هلنی است. این پژوهش به بررسی این نماد در یادمان های هنری الیماییان با روشی توصیفی تحلیلی می پردازد.

واژگان کلیدی: شاخ فراونی، کورونوکوپیا، نگارکندهای صخره‌ای، الیمایی، نگارکندهای ساختمانی، تندیس

۱- مقدمه

شاخ نعمت و فراوانی بر گرفته از اساطیر یونانی است که پس از حمله‌ی اسکندر به ایران و حضور سلوکیان در خاور، کم کم وارد فرهنگ خاور نشینان می‌شود، شاخ فراوانی را بر پشت سکه‌های شاهان سلوکی چون آنتیوخوس اول،دمتریوس اول دیده می‌شود که به نشانه‌ی برکت و نعمت در دست ایزد بانوانی چون تیخه، دمیتر، فروتونا و گاه به صورت تنها دیده می‌شود.

فرهنگ سلوکیان در گستره ی امپراطوری اشکانی به حیاط خود ادامه می‌دهد و ایزد و ایزد بانوان یونانی، همجوار همتایان بومی خود مورد ستایش قرار گرفته، به گونه‌ای که در برخی موارد تشخیص بومی یا یونانی بودن ایزد بسیار دشوار است، و می‌توان از آن به عنوان ترکیب بومی و هلنی یاد کرد. الیماییان به عنوان بازماندگان ایلامیان باستان که در دوران با شکوه امپراطوری هخامنشی به حیاط خویش ادامه می‌دهند، پس از اندک زمانی از فروپاشی این امپراطوری، سر بر شورش نهاده و در ستیز با سلوکیان دیده می شود.

این در گیری‌ها، الیمایی را گاه به سوی یک حکومت نیمه خود بسنده سوق و گاه زیر سلطه‌ی حکومت‌های قدرتمند زمان قرار داده، تداوم این درگیری‌های گاه و ناگاه، راه ورود فرهنگ‌های هلنی را به این سرزمین باز می‌کند، بگونه‌ای که در زمان امپراطوری بلند مدت اشکانی این نماد به بخشی از فرهنگ الیمایی تبدیل می‌شود.

در مقاله‌ی پیش رو پس ازبیان اسطوره و پیشینه‌ی کورونوکوپیا که به معنای شاخ فراوانی، نعمت و برکت است، به معرفی این نماد درگستره‌ی الیماییس به روش کتابخانه‌ای و از طریق رهیافت تاریخی پرداخته و سپس با مقایسه ی موردی آنان با سرزمین های همجوار، تلاش می‌شود که این نماد را در آیین و باورهای الیمایی شناساند.

۲- شاخ فراوانی و اسطوره

درباره‌ی منشا شاخ فراوانی در اساطیر یونان دو روایت مشاهده می‌شود. روایت نخست: هنگامی که زئوس نوزادی بوده، برای در امان ماندن از صدمه‌های احتمالی کرونوس، مادرش اورا به غاری در کوه‌های آیدا در کرت برد، و در آن‌جا عده‌ای ایزدبانو تیماگری او را بر عهده گرفتند، وظیفه‌ی شیر دادن زئوس بر عهده‌ی آمالته گذاشته شد، برخی آمالته را بزی دانسته که زئوس را شیر داده و برخی وی را ایزدبانویی که به این کار مبادرت کرد، می‌دانند. گویند، که روزی هنگام بازی کردن، زئوس یکی از شاخ‌های بز را شکست و آن را به آمالته هدیه و بیان کرد که شاخ مورد نظر از هر میوه‌ای که هوس کند، به طور معجزه آسایی پر خواهد شد (گریمال، ۱۳۷۸: ۶۲). روایت دوم: روزی هراکلس بر سر دژانیر با ایزد آخلوس، که خود را به شکل گاو نری در آورده بود، به نبرد پرداخت، در این نبرد، هراکلس یکی از شاخ های گاو را کند. آخلوس که شکست خورده بود از هراکلس خواست شاخش را به او پس دهد و در مقابل، شاخ آمالته، بز کوه آیدا را بگیرد. همین شاخ، شاخ فراوانی شد. (اسمیت،۱۳۸۳: ۲۶۵) ایزدانی مرتبط با این نماد دمیتر، تیخه و فورتونا هستند که این نماد را به عنوان نشانه‌ی از برکت و فراوانی در دست دارند. برای شناخت بیشتر این نماد باید نقش این ایزد و ایزدبانوان را در اسطوره‌های یونانی و هلنی شناخت، از این رو کوتاه به معرفی این ایزدان پرداخته می شود.

۲-۱- دمیتر

او دختر کورونوس و رئا است، پیش از هر چیز ایزد گندم و ضامن رویش آن است. دمیتر به عنوان یکی از ایزد بانوان اصلی فراوانی و حاصلخیزی، مورد ستایش آگاهان به اسرار و کشاورزان قرار داشت (اسمیت،۱۳۸۳؛ ۲۱۵-۲۱۳). رومی‌ها او را با سرس یکی کردند(اسمیت، ۱۳۸۳؛ ۲۱۵).

۲-۲- فورتونا

رومیان فورتونا را با تیخه‌ی یونانی یکی کردند. فورتونا ایزد بانوی بخت کور و تصادف است و بر اساس هوا و هوس خود، ثروت یا فقر، توان یا بندگی را نصیب فنا پذیران می‌کند او برتمام رویدادها نظارت دارد و از توان کامل بر سرنوشت مردم برخوردار است. فورتونا در یک دست شاخ فراوانی و در دست دیگر سکانی به نشانه‌ی تسلط بر امور جهان دارد (اسمیت ۱۳۸۳:۲۷۷).

۲-۳- توخه (تیخه یا تیشه)

توخه نیز مانند فورتونا، نماد نیک و بد در سرنوشت مردم است. اهالی شهرها برای جلب پشتیبانی او، پرستشگاه وتندیس‌هایی بر پا می‌کردند. توخه را به گونه‌ی زنی متین با دیهیمی بارو مانند نشان داده‌اند که دور تا دور آن را نمادهایی گوناگون (شاخ فراوانی، چرخ و سکان) فرا گرفته است. این نمادها به سمت سرنوشت ناشناخته، نیک یا بد می‌چرخند(اسمیت، ۱۳۸۳:۱۸۹).

۳- شاخ فراوانی و برکت در دوره‌ی سلوکی

سلوکیان میراث دار فرهنگ هلنی که با یورش گسترده‌ی اسکندر به خاور زمین و پس از مرگ او، نقش فراوانی در پراکنش آیین و باورهای هلنی داشته‌اند. پژوهش در هنر و یادمان‌های بر جا مانده از سلوکیان به زیبایی ما را با این نقش آشنا می‌کند. کورونوکوپیا یا همان شاخ خوشبختی و برکت که از اساطیر یونانی برخواسته یکی از نمادهایی است که در یادمان‌های سلوکی خاور زمین بر جای مانده و رد پای آن، سپس در باور و آیین اشکانیان و نیز حکومت‌های نیمه خود بسنده‌ی همزمان و پس از آن نیز دیده می‌شود. سکه‌ها به عنوان یکی از منابع دست اول تاریخ می‌توانند اطلاعات زیادی را درباره‌ی تاریخ، فرهنگ و آداب رسوم مردمان باستان در اختیار ما قرار دهند.

بسیاری از نمادهای موجود بر سکه‌ها ریشه در باورهای آیینی آنان دارد. علاوه بر آن سکه‌های بر جای مانده از سلوکیان و پیرو آنان اشکانیان والیماییان در بردارنده‌ی اطلاعاتی درباره‌ی ایزدان مورد ستایش آن دوره می‌باشد، نماد برکت و یا شاخ فراوانی یکی از باورهایی است که آن را گاه به گونه ی تک افتاده و گاه به همراه ایزدان بر پشت سکه ها می‌بینیم. بر پشت سکه‌های شاهان سلوکی چون آنتیوخوس اول، الکساندر دوم، و دمتیروس این نماد برجای مانده است. سکه‌ای از آنتیوخوس چهارم بر جای مانده که بر پشت آن شاخ فراوانی به گونه ای تک افتاده و بدون حضور ایزد یا ایزد بانویی است (شکل -۱).

در پشت برخی از سکه‌های الکساندر دوم که در انطاکیه به دست آمده نیز این نماد را به همان گونه‌ی تک افتاده می‌توان مشاهده کرد در کنار این نماد تصویری از یک خوشه‌ی گندم دیده می‌شود که شاید بتوان آن را در ارتباط با ایزدبانوی دمیتر دانست. علاوه بر آن از الکساندر دوم سکه‌هایی در دست است که بر پشت آن دو شاخ فراوانی به گونه ای قرار گرفته‌اند که بخش انتهایی آن در هم تنیده شده است(شکل -۲). از دمتریوس سکه‌هایی در دست است که بر پشت آن ایزد بانو تیخه بر روی کرسی‌ای نشسته و در دست چپ خود کورونوکوپیا یا همان شاخ خوشبختی را دارد(شکل - ۳). پیکره‌ای برنزی از ایزد بانو تیخه در نهاوند به دست آمده که نماد کورونوکوپیا را به عنوان شاخ فراوانی و برکت در دست دارد.

شکل ۱- سکه ای از آنتیوخوس چهارم و نماد شاخ فراوانی بر پشت آن

شکل ۲- سکه ای از الکساندر دوم و نگاره‌ی دو نماد فراوانی در هم تنیده بر پشت آن(https://www.vcoins.com)

شکل ۳- سکه‌ای از دیمتریوس اول با نقش ایزدبانو تیخه و شاخ فراوانی در دست در پست سکه (http://ww.coinarchives.com)

۴- شاخ فراوانی در دوره‌ی اشکانی

اشکانیان گرچه برعلیه سلوکیان از خاور زمین برخواسته و شورشی همگانی را آغاز کرده و سپس یک امپراطوری بزرگ را ساختند، اما پژوهش در هنر، معماری، باورها و آیین آنان این امر را بازگو می‌کند که در بسیاری ازپاره‌ها اشکانیان پیرو باورها و آیین سلوکیان‌اند و سلوکیان اندیشه‌ی یونانیزه کردن خاور زمین که از سوی اسکندر برخواسته بود را به زیبایی گسترانیده بودند، به گونه‌ای که در گستره‌ی طولانی حکومت پارتی که حدود پانصد سال را در بر می‌گیرد باورها و آیین ریشه گرفته شده از آیین هلنی و سلوکی به فراوانی دیده می‌شود، گرچه برخی از شاهان اشکانی تلاش می‌کنند که رد پای این باورها را کمرنگ کنند، اما به نظر می‌رسد باورهای هلنی با آمیزش با باورهای بومی تا اواخر حکومت اشکانی نه تنها به حیات خویش ادامه می‌دهد که حتی در برخی از باورهای ساسانیان و اسلام نیزباقی می‌ماند(تصاویر نیکه در نگارکندهای برجای مانده از ساسانی از این رویند).

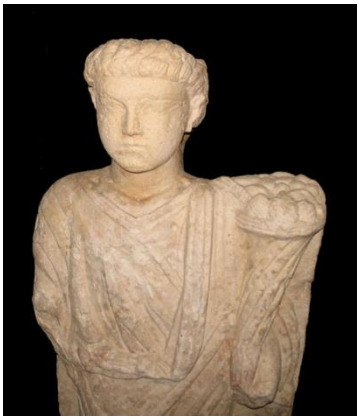
نماد کورونوکوپیا که از سوی سلوکیان به خاور زمین راه می‌یابد، یکی از باورهای آیینی است که در گستره‌ی حکومتی اشکانیان و در یادمان‌های برجای مانده از آنان دیده می‌شود. این نماد به عنوان نماد و شاخ فراوانی و برکت که ایزد و ایزد بانوان آن را به آدمیان هدید داده بر پشت سکه‌های شاهان اشکانی به مانند سکه‌های برخی از شاهان سلوکی که در بالا از آنان یاد شد دیده می‌شود. بر پشت سکه‌های فرهاد دوم شخصی بر صندلی نشسته که شاخ فراوانی یا برکت را در دست چپ خویش دارد، سلوود آن را ایزد مرد نشسته که کورونوکوپیا در دست دارد و آن را با ایزدان یونان مرتبط نمیداند (برومند ۱۳۹۴:۱۵) (شکل- ۴).

مایکل آلرام آن را مربوط به ایزد تیشه یا فورجونا می‌داند و آن را در اسطوره شناسی تطبیقی با ایزد بانوی آشوری ایشتار و یا نانایه تلفیق شده می‌داند و در واقع معتقد است ایزد تیشه یک ایزد دو جنسی است.(برومند،۱۳۹۴: همان) اما چیزی که مورد توجه قرار نگرفته این است که نماد کورونوکوپیا علاوه بر اینکه در

دست ایزد و ایزد بانوان دیده میشود در دست افراد زمینی با بلند رتبه نیز دیده می‌شود که به عنوان نماد برکت شاید نشانه‌ای اهدایی از خدایان در دست دارند، پیکره‌ای سنگی مربوط به سده‌ی نخست میلادی از نرون و مادرش آگریپینا درموزی آفرودیسیاس ترکیه است که مادر نرون با یک کورونوکوپیا در دست در حال تاجگذاری امپراطور است (شکل -۵). نمونه‌های آن در پالمیر ومسجد سلیمان به زیبایی دیده می‌شود(در پالمیر مجسمه ی سنگی از مردی بدست آمده این نماد را در دست دارد (شکل-۶) .

شکل ۴- چهار درهمی از فرهاد دوم اشکانی با نقش مرد کورونوکوپیا دردست بر پشت آن (غلامی، ۱۳۹۲)

شکل ۵- پیکره‌ی از نرون و نگاره‌ی مادرش با نماد فراوانی دردست (*http:// www.en.wikipedia.org*)



شکل -۶ پیکره‌ی سنگی مردپالمیری با شاخ فراوانی در دست

(*http://www.usc.edu/dept/LAS/arc/palmyrene/html/Char.html*)

بر پشت چهاردرهمی اردوان دوم یا باگاسیس که او را در اسناد میخی بابلی باگایاش و موسی خورنی نام او را ولرشک بیان کرده این نماد در دست ایزد بانو دمیتر در حالی که بانو نیکه در حال گل دادن به اوست قرار دارد.

(غلامی، ۱۳۹۲؛ ۲۸۲و۲۸۳) (شکل -۷). در پشت سکه برخی از جهار درهمی های اردوان سوم نیز نقش دمیتر در حالی که کورونوکوپیا در دست چپ و در حال گرفتن تاج گل از ایزد بانو نیکه است دیده می شود (غلامی، ۱۳۹۲؛ ۲۹۲) (شکل -۸). بر پشت چهاردرهمی از اشک دهم که مطالعات جدید او را شخصی متفاوت با مهرداد دوم و مهرداد دوم را در واقع برادر کوچکتر اردوان سوم و عموی اشک دهم دانسته‌اند (غلامی،۱۳۹۲؛ ۲۸۹) نیز همان تصویر دمیتر و ایزد بانو نیکه تکرار شده است. بر پشت چهار درهمی‌هایی از ارد دوم نقش ارد در حالی که بر تخت نشسته و ایزد بانو تیشه با در دست داشتن کورونوکوپیا در دست چپ، شاخه‌ی نخل خرما را به او هدیه می‌دهد دیده می‌شود.(غلامی، ۱۳۹۲؛۴۸۷- ۴۸۸)(شکل-۹). همین طرح با این تفاوت که به جای ارد، فرهاد چهارم و یا فرهادک بر تخت نشسته بر پشت چهار درهمی‌های فرهاد چهارم و فرهادک دیده می‌شود(غلامی، ۱۳۹۲؛۲۸۶،۲۷۸، ۵۷۹، ۵۷۸). نماد کورونوکوپیا در پشت سکه‌های اردوان چهارم به دو گونه ظاهر می‌شود. گونه‌ی اول به مانند سکه‌های شاهان پیشین که بر پشت سکه، شاه بر تخت نشسته و تیشه در حالی‌که در دست چپ نماد باروری و برکت را دارد تاج گل را به شاه هدیه می‌دهد.(غلامی،۱۳۹۲؛ ۳۲۳) گونه‌ی دوم کالکونی ست که بر پشت سکه نماد برکت و فراوانی به شکل تک افتاده ظاهر شده است(شکل- ۱۰). بر چهار درهمی‌های گودرز دوم نیز نماد کورونوکوپیا در دست تیخه در حال تقدیم گل به شاه دیده می‌شود.(غلامی، ۱۳۹۲؛ ۶۴۹الی ۶۵۴)

شکل ۷- چهار درهمی از اردوان دوم با نمادفروانی بر پشت آن (غلامی ۱۳۹۲)

شکل ۸- چهاردرهمی از اردوان سوم با نماد فروانی بر پشت آن (غلامی ۱۳۹۲)

شکل ۹- چهار درهمی از ارد دوم با نماد فروانی بر پشت آن (غلامی ۱۳۹۲)

شکل ۱۰- کالکونی از اردوان چهارم با نماد فراوانی بر پشت آن (غلامی ۱۳۹۲)

۵- شاخ فراونی و برکت در الیمایی

الیماییس که در گذر زمان، حکومت‌های گوناگون را به چشم دیده در کنش با این حکومت‌ها، باورها و آیین آنان را به خود پذیرفته، در واقع درباره‌ی باور و آیین الیمایی می‌توان این‌گونه نوشت که آیین الیمایی تنها یک آیینی بومی نیست، بلکه ترکیبی از آیین بومی و آیین سرزمین‌های همجوار و آیین وارد شده از سوی سلوکیان است. یکی از نمادهایی که ریشه در آیین هلنی و سلوکی داشته و از سوی آنان به الیماییس وارد شده، نماد فراوانی و یا شاخ برکت است، از این رو به معرفی و تحلیل این نماد در یادمان‌های الیمایی پرداخته و نگرش‌های پژوهش گران پیشین در این باره بیان می‌شود.

۶- نماد فراوانی در نگارکند تنگ سروک

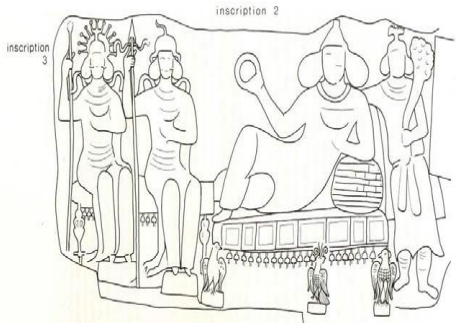
درنگاره‌ی شمال خاوری سنگ دوم تنگ سروک دو صحنه وجود دارد، که صحنه‌ی فرازین آن از مهمترین صحنه‌های هنر الیمایی است. این صحنه چهار نقش دارد، که با عمق کم حجاری شده‌اند. این نگاره نسبت به دیگر نگاره‌های تنگ سروک کمتر مورد تخریب قرار گرفته، و مردی لمیده بر تختی باشکوه را نشان می‌دهد، که در سوی راست او دو نفر بر روی نیمکتی نشسته، در گوشه‌ی چپش فردی ایستاده است. مرد لمیده، بر تخت زیبای سلطنتی، حلقه‌ی قدرت را به سوی دو فرد بر کرسی نشسته گرفته است، مرد لمیده به پهلوی چپ دراز کشیده و آرنج دست چپش را بر یک تکیه‌گاه قرارداده است، واندنبرگ، شیپمن در این‌باره این‌گونه می‌نویسند: « مرد لمیده برتخت، پای راستش را روی پای چپش قرار داده و آرانج چپ را بر جسم گرد وحجیمی در سمت راست تخت تکیه داده، که احتمالا چندین بالش روی هم چیده شده‌است... » (واندنبرگ، شیپمن، ۱۳۸۶: ۷۴) (شکل-۱۱). پایه‌های تخت به شکل عقابی است سه عقاب با حالت بدن و تمام‌رخ در حالی‌که دو عقاب پایه‌های بیرونی، به سمت داخل می‌نگرند. عقاب پایه بیرونی نیز جانب چپ را می‌نگرد. اشتاین چهار عقاب را گزارش داده است (Stien, 1940: 104). لبه‌ی تحتانی تخت با زنگوله هایی زینت یافته و پایه‌ی تخت به شکل مارپیچ در دو ردیف است.

مردی در سمت راست صحنه (زاویه ی شمال‌باختری) باصورتی تمام رخ و بدنی نیم‌رخ ایستاده است، در دست چپش شیئی که برشانه‌اش قرار گرفته، دارد، رجبی آن را مگس‌پران(رجبی،۱۳۹۰،صحفه‌ی۴۵ بند سوم و صفحه‌ی۴۹ بند اول،رجبی،۱۳۸۵: ۴۸)، واندنبرگ وشیپمن آن را بادبزن می دانند که فرد در دست چپ و بر روی شانه اش قرار داده (واندنبرک و شیپمن،۱۳۸۶:۷۶) او دست راستش را بر پشت شخص لمیده و بر تخت گذاشته است، موهای انبوه و بلند، ریشی کوتاه اما پهن، بر سرش کلاهی، که در قسمت بالا جمع شده، بر گردنش یک حلقه، جامه‌ای کشیده که تا زانوانش می‌رسد و روی جامه‌اش یک شنل کوتاه‌تر که تا ناحیه ران‌ها می‌رسد، دارد.

رجبی شیء دردست مرد ایستاده در سوی چپ مرد لمیده را به روشنی بادبزن یا مگس‌بران می‌داند، که در دوره‌ی هخامنشی بر نگاره‌های تخت جمشید شناخته شده است (رجبی،۱۳۸۵: همان)، و سابقه‌ای بسیار کهن‌تر از هخامنشی دارد، و در نگاره‌های هیتی و آشورو ... به فراوانی دیده شده. به نظر می‌رسد، رجبی بدون شناخت شباهت‌های آن با نگاره‌هایی در مکان‌های وابسته به سرزمین الیمایی، این نظر را ارائه می‌دهد. در نگارکندی ساختمانی در مسجدسلیمان این نشانه را به وضوح مشاهده می‌کنیم، که در دست افراد قرار دارد. در بردنشانده نیز پیکره‌ای مفرغی که این شیء را در دست دارد، توسط هیئت گیرشمن کشف شد (Ghirshman, 1976: 108). گویی باور گیرشمن با همه‌ی اشتباهات فاحشی که درباره‌ی مزداپرستی الیماییان ارائه می‌دهد، در این مورد درست است، او شیء را با مقایسه شیء در دست فرد پشت سر نگاره‌ی شمال خاوری صخره‌ی دوم تنگ‌سروک، کورونوکوپیا یا همان شاخ خوشبختی دانسته است. او همچنین این باور را ارائه می‌دهد که شیء موجود در دست نیایشگران نیایشگاه معروف به هرکول در مسجدسلیمان در راستا با اسطوره‌ی شکستن شاخ آکلوس، از سوی هراکلس است(Ghirshman,1976:130). ویستا سرخوش نیزآن را کورونوکوپیا یا همان شاخ فراونی می‌داند، که به نشانه ی برکت در دست شخص قرار گرفته است(Vesta Sarkhosh Curtis, 2006: 183) گرچه تشخیص این که شخص مورد نظر از ایزدان است یا انسان کار بسی دشوار است. گیرشمن در این باره شخص را جد مرد لمیده می‌داند که با حمایت او به مقام شاهی رسیده است.(Ghirshman,1976:130). فن گال شخص شاخ فراوانی به دست را فره وشی می‌داند که شاه را در حضور آرتمیس و آتنا همراهی می‌کند (فن گال، ۱۹۷۱: ۲۱۳). مالکوم کالج سه شخص را که در صحنه‌ی تاجستانی شاهزاده قرار دارند را ایزدان محلی می‌داند (colledge, 1977: 92).

همانگونه که درباره‌ی مردی که شاخ فراوانی را بر پشت سکه‌های فرهاد دوم به دست دارد گفته شد، شاخ فراوانی در آثار هلنی، اشکانی و حکومت‌های نیمه مستقل نه تنها در دست ایزد وایزدبانوان قرار می‌گرفته بلکه این شاخ را افراد بلند مرتبه‌ی جامعه نیز در دست دارند. نمونه‌ی رومی مربوط به سده ی اول میلادی را می‌توان بر پشت سکه‌ای از کالیگولا دید که این شاخ در دست سه خواهر او با نام‌های اگریپینا، دروسیلا و جولیا قرار دارد (شکل -۱۱). بنابراین با توجه به پیکره‌های سنگی

بدست آمده در مسجد سلیمان و بردنشانده که در جای خود بدان نیز پرداخته می شود شاید بتوان دیدگاه گیرشمن را در این باره نزدیک‌تر به واقعیت دانست و این گونه نوشت که شخصی که نماد فراوانی را در این نگارکند در دست دارد می توان یک شخص زمینی جد و یا شاید کاهن دانست.

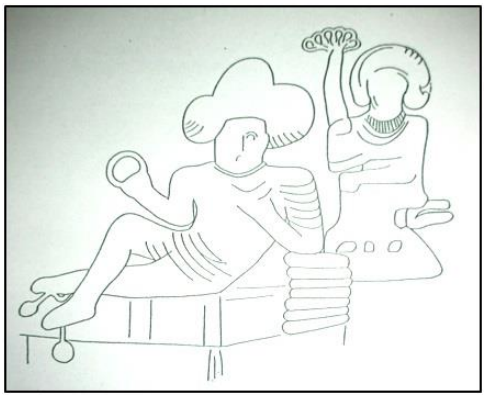


شکل ۱۱- طرح نگارکند شمال خاوری سنگ دوم در تنگ سروک (واندنبرگ، شیپمن ۱۳۸۶)

شکل ۱۲- سکه‌ای از کالیگولاو سه خواهر او در پشت سکه که در دست نماد فراونی دارند
http://www.coinweek.com

۷- نگارکند برد بت تینا

در نگارکند برد بت تینا واقع در کوه‌های تینا در مسجدسلیمان خوزستان که واندنبرگ، شیپمن در سال۱۹۷۵ آن را شناسایی کردند(Vanden Berghe and Schippman, 1985: 50-51). دو شخص، نمایش داده شده است. شخص نخست که روی تخت با شکوهی لمیده در حالیه که در یک دست پیاله و در دست دیگر حلقه‌ای را دارد، و شخص دیگر که در پشت او تصویر شده، در دست خود شیءای نامشخص داردکه واندنبرک و شیپمن اشاره میکند که شی در دست راست شخص است (شکل-۱۳) و در توصیف آن از پرچم یا دسته‌گل با تردید نام می‌برند (واندنبرگ،شیپمن، ۱۳۸۶: ۶۳). اما براساس طرح واندبرگ وشیپمن به نظر میرسد شخص شیئی را با دو دست بر روی شانه‌ی خود حمل می‌کند گرچه تفاوت‌هایی با پیکره‌ها و نگارکندهای برجای مانده از مردان، زنان، ایزد و ایزد بانوان که نماد شاخ فراوانی را بر دست دارند د یده می شود شباهت شی در دست شخص با نگار کند تنگ سروک که در بالا بدان اشاره شد می تواند این باور را به ما بدهد که شی مورد نظر بر خلاف دیدگاه با تردید واندنبرگ وشیپمن،شاخ فراوانی،برکت و یا همان کورونوکوپیای اسطوره های یونانی و هلنی باشد.



شکل ۱۳- طرحی از نگارکند برد بت تینا(واندنبرگ، شیپمن ۱۳۸۶)

۸- نگارکند شیوند

این نگارکند در سال (۱۳۶۷) از سوی جعفر مهرکیان شناسایی و ثبت شد. ایشان بخشی از پایان نامه‌ی ارشد خود را به معرفی و تحلیل این نگارکند اختصاص داده اند «در سمت چپ بالای نگارکند، پیکره‌ی مردی لمیده یا نشسته بر پشت دو گاو دیده می‌شود، که با چهره‌ی تمام‌رخ و نگاه از روبرو دارای حدقه‌ای بزرگ و چشمان برجسته و خیره به جلو است. او چیزی نامعلومی را در دست دارد و با دست چپ احتمالا جامی را در یک تراز رو به سینه گرفته است. ساعد چپ او بر کوهان گاو پشتی است، قبای بلندی بر تن او است و پاهای دراز شده‌ی او بر جلو نیم‌رخ است، او با قامت ۶۲ سانتیمتر خود بزرگ‌ترین پیکره و شخصیت در این نگارکند است. دو گاو کوهان‌دار نیم‌رخ با شاخ‌های خمیده و یوغ بر گردن که دنباله‌ی آن را پیکره‌ی کوچکی ایستاده بر کوهان گاو دیگر در دست دارد، در هرحال حرکت به سمت راست دیده می‌شود.

قامت تمام‌رخ مردی که افسار بسته به یوغ را به دست چپ گرفته نزدیک به ۲۵ سانتی‌متر است، او تونیک زیر زانویی برتن دارد، که پاهایش را به دو طرف آشکار ساخته است، اگرچه اثر زیادی از چهره‌اش باقی نمانده است، ولی ترکه یا شلاقی را بر دست راست او می‌توان دید، که برای هدایت گاوها بالا برده تا بر سرشان فرود آورد. دو دایره بر پیکره‌ی اصلی و پشت گاوها را می‌توان چرخ‌های ارابه‌ای پنداشت، که به وسیله‌ی گاوها پیکره را باخود می‌برد، از آن رو می‌توان پیکره مهار در دست را ارابه‌ران دانست. در راستای سر گاوها سه پیکره‌ی آدمی با جزئیات ناچیز دیده می‌شود، که همگی تمام رخ‌اند و تونیک‌های بلند زیر زانویی برتن دارند، که پاهای آنان را که به طرفین است، بهتر می‌نمایاند. آنان چیزهای بلندی را بر شانه‌ی چپ خود تکیه داده و بالا نگه داشته‌اند. چنان‌چه بالای آنها پهن نبود، می‌شد آن‌ها را جنگ افزاری چون نیزه یا تیر و کمان دانست.

دست‌کم آن‌چه را که در دست آخرین نفر دیده می‌شود، شاید بتوان شاخ فراوانی پنداشت. اما پذیرفتن این‌که هر سه شاخ فراوانی در دست دارند، دور از ذهن است ... دست هر سه پیکره درجلوی سینه، بدانان حالت خبردار و احترام‌آمیزی داده است. قامت آنان به ترتیب ۳۴-۴۵-۳۲ سانتی‌متراست، .شبحی از نگاره‌ی دیگری پس از آخرین نفر زیاد به واقعیت نزدیک نیست، این پیکره‌ها با حالتی خبردار و تشریفاتی خود به صحنه رسمیت بیشتری داده‌اند، در پایین نگارکند شیوند دو پیکره‌ی آدمی به هنگام اجرای مراسم آیینی دیده می‌شود. پیکره‌ی بزرگ‌تر با قامت ۵۸ سانتی‌متر خود پس از شخصیت اصلی بزرگ‌ترین پیکره است، او با نمای تمام‌رخ و چهره‌ی روبرو و خطوط اغراق‌آمیز صورت با حدقه‌های بزرگ در آن، و چشمان خیره به روبرو و گونه‌های برجسته و ریش بلند ته صاف بیشتر ویژگی‌های چهره‌های نگارکندهای الیمایی را دارد، تونیک بلند چین‌دارش که تا زیر زانوی او را پوشانده است، و دارای چین‌های موازی و منحنی و در بالا و چین‌های موازی و عمودی در طرفین است. پاهای او در زیر تونیک به طرفین است، با دست راست چیزی همچون یک پارچ را به طرف آتشدان بالا گرفته است، ... این پیکره چیزی چون جام را در جلوی سینه با دست چپ گرفته است، آتشدان و یا بخوردان بزرگی در دست چپ این پیکره دیده می‌شود، که با سه پایه‌ی کوتاه به ته صاف آن چسبیده است...»(مهرکیان، ۱۳۷۴: ۹۳-۹۲-۹۱) (شکل- ۱۴).

بر اساس توصیف مهرکیان که این نگارکند را شناسایی کرده اند سه شخص شیئی در دست چپ خود دارند به مانند تمام نگاره های برجای مانده از ایزدان، ایزدبانوان و افراد که شاخ فراوانی را دردست چپ خود نگه می دارند. گرچه مهرکیان در توصیف خود، داشتن شاخ فراوانی را در دست سه شخص دور از ذهن میداند اما کنکاش در هنر و دست کندهای برجای مانده از این نماد چنین تصویری را در نگاره های سکه ای از کالیگولا دیده میشود که بر

پشت سکه ای این شاه سه خواهر او شاخ فراوانی را در دست چپ خویش حمل میکنند. که نزدیک ترین نمونه ی همسان با این نگارکند میتواند باشد .. با این توضیح مجموعه ی نقوش مربوط به نگارکند شیوند را شاید بتوان در ارتباط با مراسم آیینی کشاورزی دانست که در آن به نشانه ی برکت و فراوانی این شاخ را حمل میکردند.

شکل ۱۴- نگاره‌ی شیوند. (مهرکیان، ۱۳۷۵: ۱۱۴)

۹- نگارکند ساختمانی بردنشانده

بخشی از یک نگارکند ساختمانی از بردنشانده برجای مانده که امروز در موزه‌ی لوور نگهداری می‌شود، این نگارکند، پیکره ی مردی را به نمایش گذاشته که در حالی که در دست چپش نماد فراوانی را دارد با دست راست چیزی را بر روی آتشدان میریزد (مایه یا گیاه آیینی) این نگاره به خوبی نقش شاخ فراوانی را در مراسم آیینی نشان میدهد که کاهن، شاه و یا شخص نذر کننده با داشتن نماد فراوانی در دست و حضور در مراسم آیینی برای باوری زمین و یا گسترده تر، سرزمین به نیایش ایزدان میپرداختند.(شکل-۱۵)

۹-۱- پیکره مفرغین با نماد فراوانی در بردنشانده

پیکره ی مفرغین کوچکی به دست آمده ار نیایشگاه بردنشانده در موزه ی ملی ایران نگهداری میشود که مردی را با لباس الیمایی (پارتی) نشان داده که در یک دست (دست چپ) نماد فراوانی را دارد و دست دیگر خود را به نشانه ی نیایش و یا احترام بالا برده این پیکره ی کوچک نیز بخشی یک مراسم آیینی در ارتباط با نیایش برای فراوانی و باروری را به نمایش میگذارد. (شکل -۱۶)

شکل ۱۵- نگارکند ساختمانی برد نشانده شخصی(کاهن؟) با نماد فراوانی در دست *www.louvre.fr*

شکل ۱۶- پیکره‌ی مفرغین مردی با نماد فراوانی در دست، محل نگهداری موزه‌ی ملی ایران، (نگارنده)

۱۰- نماد فراوانی بر روی سکه‌های الیمایی

سکه‌های الیمایی آثار معتبر و با ارزش دوران تاریک الیمایی به شمار می‌روند که پژوهشگران اندکی به کنکاش و پژوهش در این باره پرداخته‌اند، سکه‌های الیمایی به مانند هنر آن متاثر از سکه‌های سلوکی و پارتی است و نمادها و اشکال رو و پشت سکه‌ها خود گواه این امر است . نماد فراوانی و شاخ برکت همان گونه بر روی سکه سلوکی و اشکانی دیده می‌شود در مقیاس اندک بر پشت سکه‌های الیمایی است که نشان از باورهای مشترک و متاثر از باور هلنی دارد. سکه هایی از ارد دوم الیمایی(۵۰-۷۰ م) با شماره های ۳۳۶،۳۳۴،۳۳۲،۳۳۰و به احتمال زیاد ۳۳۵ بر پایه‌ی طبقه بندی پاکزدایان در دست است(پاکزادیان: ۱۳۸۶،۱۷۱و۱۰۱)که برپشت سکه نیم تنه‌ی بانویی نیم رخ که نگاهش به سوی راست است نقش شده، که به نظر می‌رسد چیزی شبیه نماد فراوانی و یا شاخ برکت دردست و بر شانه‌ی چپش گرفته است.(شکل-۱۷)

شکل ۱۷- سکه‌ی الیمایی با نگاره‌ی ایزدبانو؟ یا بانویی؟ با نماد فراوانی در دست بر پشت سکه
http://www.anythinganywhere.com

نتیجه‌گیری

نماد فراوانی یا شاخ برکت و خوشبختی آن گونه که بدان پرداخته شد باوری یونانی است که با ورود فرهنگ هلنی به خاور زمین (پس از حمله‌ی اسکندر و حضور جانشینان او،سلوکیان) به این سرزمین ها راه می‌یابد. کنش و واکنش‌های سرزمین‌های کوچک و نیمه خود برانگیخته چون الیماییس با سلوکیان و سپس اشکانیان، خواه ناخواه باورهای هلنی چون نماد فراوانی یا همان شاخ برکت و خوشبختی را به این سرزمین وارد می کند و کم کم چنان در جان و روح باورهای آنان می‌نشیند که گویی بخشی از باور آنان بوده است، نماد فراونی بر نگارکندها، سکه‌ها و یادمان‌های برجای مانده از الیماییس نشان از همین باور دارد. بررسی و پژوهش درباره‌ی نماد فراوانی در الیمایی روشن می‌کند که نماد فراوانی و یا شاخ خوشبختی در یادمان های برجای مانده از الیماییان نه تنها در دست ایزدان و ایزدبانوان بلکه در دست، شاهان، کاهنان، پیشینیان و نذر کنندگان معابد به نشانه‌ی باروری و فراوانی دیده میشود. مقایسه‌ی این نماد در الیماییس با سرزمین های همجوار چون کوشان، پالمیر، هترا، تاکیدی بر پراکندگی گسترده‌ی آن در خاور زمین است.

منابع

۱- اسمیت زوئل،(۱۳۸۳)، فرهنگ اساطیر یونان و روم؛ ت. شهلا برادران خسرو شاهی، تهران؛ انتشارات روزبهان، فرهنگ معاصر.

۲- برومند صفورا،(تابستان ۱۳۹۴)، کورونوکوپیا در سپهر نشانه‌ای عصر اشکانی؛ مطالعات تاریخ فرهنگی؛ سال ششم- شماره ۲۴(علمی پژوهشی/ISC)، (ص. ۳۴-۱).

۳- پاتس دنیل تی، (۱۳۸۵)، باستن‌شناسی ایلام؛ ت. زهرا باستی، تهران؛ انتشارات سمت.

۴- پاکزادیان حسن،(۱۳۸۶)، سکه های الیمایی؛ ناشر حن پاکزادیان، چاپ اول.
۵- رجبی نوروز، (۱۳۹۰)، تنگ سروک:حضور ایزدان و ایزد بانوان ایرانی در هنر الیمایی؛ مجله‌ی باستان پژوهی، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۸، (ص.۵۰-۴۵).
۶- رجبی نوروز، (۱۳۸۵)، گزارش مطالعات باستان شناختی و مستند نگاری تنگ سروک، بایگانی اداره‌ی کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان کهکیلویه و بویر احمر،(منتشر نشده).
۷- رضانیا عباس، (۱۳۷۸)، بازتاب هنر ومذهب در نقوش برجسته صخرهای دوران اشکانی و ساسانی؛فصل نامه‌ی مطالعات ملی به سال ۹، شماره ۳۶، (ص. ۴۳-۲۴).
۸- سفر فواد، مصطفی محمد علی، (۱۳۷۶)، هترا(حضرا) شهر خورشید(گزارش کاوش‌های و پژوهش های باستان شناسی و باز سازی آثار معماری شهر حضر)؛ ت. نادر کریمیان سردشتی، تهران ؛ سازمان میراث فرهنگی کشور(پژوهشگاه).
۹- غلامی کیارش، (۱۳۹۲)، سکه های اشکانی ؛تهران؛ چاپ نخست، انتشارات پازینه.
۱۰- فن گال هوبرتوس، (۱۳۸۳)، جنگ سواران، ت.فرامرز نجد سمیعی، تهران؛ انتشارات علمی فرهنگی.
۱۱- قادری علیرضا، (آبان۱۳۹۳)، سامی یا ایرانی؟- نگاهی به الیماییس و تنگ سروک؛ مجله‌ی باستان پژوهی، دوره جدید، سال هشتم، شماره۱۶، (ص. ۱۱۹-۱۱۴).
۱۲- گریمان پیر، (۱۳۷۸)، فرهنگ اساطیر یونان و روم؛ ت. احمد بهمنش، چاپ چهارم، تهران؛ انتشارات امیرکبیر.
۱۳- مهرکیان جعفر، (۱۳۷۴)، نگارکند های نویافته‌ی الیمایی ؛ پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد در رشته‌ی باستان شناسی، دانشگاه تهران؛ (منتشر نشده).
۱۴- واندنبرگ، لویی، شیپمن کلاوس، (۱۳۸۶)، نقوش برجسته-ی منطقه‌ی الیمایی در دوران اشکانی؛ ت. یعقوب محمدی فرو آزاده محبت خو، چاپ یک، انتشارات سمت.

15- Alram, M. (1986) Nomina propria Iranica in nummis. Materialgrundlagenzu den iranischen personennamenbuch, band IV, wien. Altheim, F. and S ehl, r.(1952) Dir Inschri en aus Tang- i Sarvak. In Asien und rom, 30-34, 77, 85-87. Tubingen.
16- Assar, G.R.F.(2004-2005) history and Coinage of Elymais during 150/ 149- 122/121 BC. In Name-ye Iran-e Bastan/The International journal fo Ancient Iranian Studies, 4, no. 2,27 -91.
17- Ghirshman, R(1976) La terrasse sacrees de Bard-e Nchandeh et Masjid- i Solaiman: L Iran du sud- oust du VIIIe s. av.n. ere.In Memoires de la Delegation Archeologique en Iran (MDAI) , 45,2, volumes. Paris.
18- Henning, W.B.(1977) the monuments and iscriptions of Tang- i Sarvak.In Asia Major,2,151-178
19- Stein, A.(1940) Old Routes of Western Iran, London.
20- Vanden Berghe, L.and Schippmann , K. (1985) Let reliefs rupestresd Elymaide (Iran) del époque parthe. In Iranica Antiqua, Supplement III. Gent.
21- Vesta Sarkhosh Curtis, (2006) “Investiture: ii. The Parthian Period,” Encyclopaedia Iranica, Vol. XIII, Fasc. 2, p. 183, Available online: http://www.iranicaonline.org/ articles/investiture (accessed in October 3th, 2015)

ارزیابی میزان رضایتمندی ساکنان مجتمع‌های مسکونی
نمونه مطالعه: مجتمع مسکونی محله پانصد دستگاه شهر دوگنبدان(گچساران)

داود حبیبی[1*]، میثم مرزبان[2]

۱- دانشجوی دکتری شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران.

۲- کارشناس ارشد معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یاسوج.

davoud.habiby@gmail.com

چکیده

ارزیابی میزان رضایتمندی محیطی الگوی سکونت و مجتمع های سکونتی، طیف گسترده ای از مولفه های اجتماعی، کالبدی، زیست محیطی و ... را در بر می گیرد که در مجموع ارزش کیفیت محیط مسکونی و سکونت را نمایان می کند. در نظریات پایه مرتبط، رضایتمندی سکونتی نه تنها به عوامل کالبدی اشاره دارد بلکه متغیرهای دیگری نظیر امنیت، روابط انسانی و اجتماعی، عناصر محیطی و نظایر آن را نیز در بر می گیرد. رضایت از سکونت امری چند بعدی و توجه به عوامل متعدد سازنده کیفیت و رضایتمندی آن در تدوین الگوی ارزیابی ضروری است. ارزیابی رضایتمندی ساکنین می تواند در جهت سنجش میزان دست یابی به اهداف و پروژه‌های شهری مؤثر واقع شده و همین‌طور نتایج حاصل از این گونه پژوهش ها را می توان در ارتقاء کیفیت محیط زندگی بویژه در مجتمع های مسکونی موثر واقع گردد. این پژوهش با هدف ارزیابی میزان رضایتمندی ساکنان مجتمع مسکونی پانصد دستگاه مستقیم شهر دوگنبدان صورت گرفته است. در این پژوهش سعی برآن بوده که با استفاده از مطالعه اسنادی و کتابخانه ای، معیارهای وابسته به رضایتمندی سکونتی جمع آوری گردد، سپس با استفاده از توزیع پرسشنامه بین ساکنین مجتمع مسکونی و همچنین تحلیل داده ها با استفاده از نرم افزار spss22 و روش های آماری همچون آزمون t تک نمونه ای، تحلیل واریانس یک طرفه و آزمون همبستگی پیرسون، میزان رضایت ساکنین مورد ارزیابی قرار گیرد. بررسی های بعمل آمده حاکی از آن است که رضایتمندی افراد از این مجتمع مسکونی در حد متوسط قرار دارد.

واژگان کلیدی: رضایتمندی، سکونت، مجتمع مسکونی، محله پانصد دستگاه مستقیم، شهر دوگنبدان.

۱- مقدمه

مفهوم رضایتمندی بر دامنه گسترده ای از تمایلات و مطلوبیت ها جهت رفع نیازهای پایه و یا متعالی انسان اشاره دارد. بسیاری از افراد به چیزهایی که نمی توانند داشته باشند تمایل دارند و بنابراین به دلایل مختلف باید این نیازهای خود را از مناطقی که تمایل کمتری نسبت به آن ها وجود دارد انتخاب و تامین نمایند. وقتی آنچه را که تمایل داریم بتوانیم انتخاب و کسب نماییم، رضایتمان حاصل می شود. هرچند که ممکن است این رضایتمندی طیف مختلفی را پوشش دهد (Gifford, 1999). مسکن یا فضای زندگی باید از دو جهت دارای کارایی باشد یکی از جنبه مادی یعنی ایجاد محیطی با دسترسی

مناسب، امکانات مناسب، درجه حرارت مطلوب، فشارمناسب، رطوبت، نور مناسب و نظایر آن و دیگری از نظر جوابگویی به نیازهای معنوی مردم، یعنی ایجاد فضاهای مناسب با طرز زندگی و نوع فرهنگ و آداب و رسوم اجتماعی؛ در صورتی که این دو شرط با هم به کامل ترین نحوی تلفیق شوند، می‌توانند سبب ایجاد حس مطلوبیت از مسکن گردیده و درجاتی از رضایت افراد را فراهم آورند(ذبیحی و همکاران، ۱۳۹۰). به طور کلی رضایت مسکونی یکی از موضوعاتی است که اکثراً در زمینه محیط های مسکونی مطالعه و ثابت شده که بخشی از حوزه رضایت از زندگی می باشد و همچنین بیان شده که رضایت از زندگی ارتباط نزدیکی با رضایت مسکونی دارد(Ge&Kazunori, 2006)، از این رو رضایتمندی از محیط سکونتی به میزان رضایت در دو معیار واحدهای مسکونی و محله یا واحدهای همسایگی به طور مستقیم، ویژگی های شخصی، فرهنگی و اجتماعی فرد به طور غیرمستقیم بستگی دارد (Galster&Hesser, 1981). ضمن آن که نتایج حاصل از چنین پژوهشی می تواند برای تحلیل وضع موجود سکونتی، تصمیمات آتی در ارتقاء سطح کیفی مجتمع های مسکونی، جلوگیری از تکرار نواقص در سایر مکان ها در نهایت ارتقاء کیفیت محیط زندگی کمک شایانی نماید. حال باید دید میزان رضایت ساکنین در هریک از معیارها و متغیرهای وابسته و تاثیرگذار به چه میزان است.

۲- پیشینه تحقیق

از زمان تصویب بیانیه جهانی حقوق بشر در سال ۱۹۴۸ «حق داشتن مسکن مناسب» به عنوان یکی از اجزای مهم «استانداردهای زندگی مطلوب» معرفی شده است. از آن تاریخ، همهٔ دولت ها مقررات خاصی در بخش سرپناه وضع کرده و اقدام به ایجاد وزارتخانه های مسکن یا گنجاندن دپارتمان مسکن در سایر وزارتخانه ها به منظور تخصیص وجوه و تدوین سیاست ها، مقررات، برنامه ها و پروژه های خاص در بخش مسکن کرده اند (نسترن و رعنایی، ۱۳۸۹). در دومین کنفرانس اسکان بشر (Habitat2) (سازمان ملل متحد ترکیه - استانبول، ۱۹۹۶)، نیز مسکن مناسب چنین تعریف شده است: سرپناه مناسب تنها به معنای وجود یک سقف بالای سر هر شخص نیست؛ سرپناه مناسب یعنی آسایش مناسب، فضای مناسب، دسترسی فیزیکی و امنیت مناسب، امنیت مالک، پایداری و دوام سازه‌ای، روشنایی، تهویه و سیستم گرمایی مناسب، زیر ساخت‌های اولیه مناسب از قبیل آبرسانی، بهداشت و آموزش، دفع زباله، کیفیت مناسب زیست محیطی، عوامل بهداشتی مناسب، مکان مناسب و قابل دسترسی از نظر کار و تسهیلات اولیه؛ همه این موارد باید با توجه به استطاعت مردم تأمین شود" (Daily Report of habitat, 1996). از دیدگاه پژوهشگران مختلف، رضایتمندی به عنوان یک معیار عام برای سنجش ادراک کیفیت محیط مطرح شده است. مهمترین تحقیقات انجام شده در زمینه رضایتمندی در ارتباط با تحقیقات مرتبط با سنجش میزان کیفیت محیط در نواحی سکونتی مطرح شده است (رفیعیان و همکاران، ۱۳۸۹).

در مطالعات خارجی، در مطالعه‌ای که به وسیله لنسینگ و مارانز در سال (1969) صورت گرفت، رضایتمندی به عنوان یکی از معیارهای کلیدی سنجش میزان کیفیت محیطی مطرح شد : "یک محیط کیفیت بالا، احساس رفاه و رضایت‌مندی به جمعیتش رابه واسطه ویژگی‌هایی که ممکن است فیزیکی، اجتماعی و یا سمبلیک باشد، منتقل می‌کند" (lansing&marans, 1969). در مطالعه‌ای که در سال (1982) به وسیله جلینکوا انجام گرفت، این نتیجه حاصل گردید که سن در ارتباط با رضایت‌مندی عمومی از منزل مسکونی تأثیر دارد. مشخص شد که مردم مسن (بالای ۵۰ سال) در مقایسه با جوانان از منزل مسکونی خود رضایتمندی بیشتری دارند (Jelinkova&picek, 1982). گالستر در (1987) ادعا می‌کند که رضایتمندی مالکان مسن‌تر از رضایتمندی مالکان جوان بیشتر است (Galster, 1987). در یک مطالعه که به وسیله بابا و آویستین در (1989) انجام شد، نتایج نشان داد که مردم با وضعیت اجتماعی- اقتصادی بالا، مردم سالخورده، مالکان به ترتیب در مقایسه با مردم وضعیت اجتماعی- اقتصادی پایین، مردم جوان‌تر و مستأجران از ویژگی‌های فیزیکی واحدهای همسایگی خود بیشتر راضی بوده‌اند. البته به طور کلی، افراد متمول بهتر قادرند که کاشانه مورد نظر خود را تهیه کنند، در این صورت راضی‌تر هستند. از دیگر ویژگی‌ها می‌توان به جنسیت اشاره کرد. نتایج تحقیقات نشان داد که اگر چه جنسیت

یک ویژگی شخصی مهم در تحقیق روان‌شناسان بوده است، اما به نظر نمی‌رسد که یک ویژگی شخصی مهم در زمینه رضایتمندی باشد (Baba&Austin, 1989). در سال (1990) پولس و همکاران او نیز تأثیر خصوصیات فردی (سن،جنس و وضعیت اقتصادی- اجتماعی) را به ترتیب بر سنجش رضایتمندی از مسکن و واحد همسایگی، ارزیابی کردند. نتایج تحلیل نشان داد که سن یک متغیر پیش‌بینی کننده مهم از رضایتمندی از مسکن و واحد همسایگی بود. به طوری که رضایتمندی ساکنان مسن‌تر از جوانترها بیشتر بود. از سوی دیگر، اثر وضعیت اقتصادی- اجتماعی و جنسیت بسیار پایین بود (رفیعیان و همکاران، ۱۳۸۹). آمریگو و آراگونز در سال (1997) رضایت مسکونی را با رویکرد نظری و روش شناختی مطالعه کرده اند. در این مقاله رویکردی نظری و روش شناختی برای مطالعه رضایت مسکونی ارائه شد و به دنبال ارائه یک نمای کلی از روابط ایجاد شده بین فرد و محیط مسکونی اش می باشد. این مقاله در دو بخش شکل گرفته است. نخست دیدی کلی از حالت هنری در رضایتمندی مسکونی ارائه شده است. به منظور انجام این کار، از یک مدل که روابط بین فرد و محیط مسکونی اش را تحلیل می کند، شروع کردند و برخی از نتایج تجربی به دست آمده از این مدل شرح داده شد. در بخش دوم، برخی از مشکلاتی که مانع ارائه دیدگاه تحقیق شده اند را مورد تحلیل قرار دادند (Amerigo&Aragones,1997). لیو (1999) رضایت مسکونی را در املاک مسکن در هنگ کنگ مطالعه کرده است. این مقاله به مطالعه عوامل مؤثر بر هر دو سطح فیزیکی و اجتماعی مؤثر بر رضایت مسکونی در میان ساکنان منطقه مسکونی انتخاب شده در هنگ کنگ پرداخته و بر روی داده ها نیز تحلیل عاملی و رگرسیون چندگانه انجام شده است. یک مقایسه نیز از عوامل درک نارضایتی در میان ساکنان مسکن دولتی و خصوصی انجام و پیشنهاد شد که پوشش سیستماتیک وسیع تری از موضوع باید از طریق تحقیق و تشخیص فرآیند ارزیابی ساختمان در هنگ کنگ انجام شود (Liu, 1999). کمپ (2003) یک چارچوب مفهومی میان رشته‌ای در ارتباط باکیفیت محیط و کیفیت زندگی با هدف بهبود فرآیند توسعه شهر، ارتقاء کیفیت محیط و رفاه انسانی ایجاد کرد. شماری از مدل‌ها نیز در پی تبیین پیوند درونی متغیرهای محیط مسکونی و رضایتمندی ادراک شده هستند (رفیعیان و همکاران، ۱۳۸۹).

در مطالعات داخلی رفیعیان و همکاران در سال (۱۳۸۸) رضایتمندی شهروندان از محیط های سکونتی شهری را مورد سنجش قرار داده اند. نتایج حاصله از مجموع شاخص های محاسباتی، بیانگر ارزش رضایتمندی متوسط ساکنان نواب از محیط سکونتی شان است. از بین مؤلفه های تحلیلی، روابط همسایگی در حد متوسط برآورد گردیده و ساکنین از سایر مؤلفه های محاسباتی (شامل تسهیلات مجتمع، بهداشت مجتمع، دید و منظر، ویژگی های کالبدی) اظهار نارضایتی کرده اند (رفیعیان و همکاران، ۱۳۸۸). حاجی نژاد و همکاران در سال (۱۳۸۹) متغیرهای فردی مؤثر بر رضایتمندی شهروندان از کیفیت محیط زندگی را در بافت قدیم و جدید شیراز بررسی کرده اند. یافته های تحقیق حاکی از تأثیرپذیری شدید میزان رضایتمندی شهروندان از کیفیت محیط شهری، از متغیرهای میزان تحصیلات است، به گونه ای که آن را به عنوان مهمترین متغیر تأثیرگذار در ادراک محیطی مطرح کرده اند. در میان عوامل شانزده گانه کیفیت محیط نیز عامل ساختمان ها بیشترین تأثیرپذیری را از متغیرهای اقتصادی، اجتماعی و کالبدی داشته است (حاجی نژاد و همکاران، ۱۳۸۹). ذبیحی و همکاران در سال (۱۳۹۰) رابطه بین میزان رضایت از مجتمع های مسکونی و تأثیر مجتمع های مسکونی بر روابط انسان را مورد بررسی قرار داده اند. این تحقیق براساس این فرضیه تدوین گردیده است که احساس رضایت از یک محیط می تواند سبب تأثیرات مثبت محیط در روند روابطی که در آن محیط در حال شکل گیری و انجام است، گردد. نتایج بدست آمده، حاکی از وجود رابطه قوی بین رضایت از یک مجتمع و تأثیر آن بر روابط افراد بود (ذبیحی و همکاران، ۱۳۹۰). ایمان و کاوه در سال (۱۳۹۱) مقاله ای با عنوان "سنجش میزان رضایت از زندگی در میان ساکنان مسکن مهر فولاد شهر اصفهان" توسط ایمان و کاوه نگاشتند. هدف این مطالعه سنجش میزان رضایتمندی از زندگی در میان ساکنان مسکن مهر بود. یافته ها حاکی از آن است که میزان رضایت از زندگی در این مجتمع ۲۲/۴ درصد پاسخگویان کم، ۵۱/۸ درصد متوسط و ۲۵/۸ درصد زیاد است (ایمان و کاوه، ۱۳۹۱). به این ترتیب رضایتمندی از محیط سکونتی به میزان رضایت در دو معیار واحدهای مسکونی و واحدهای

همسایگی به صورت مستقیم و ویژگی‌های شخصی، فرهنگی، اجتماعی و ... مخاطب به طور غیر مستقیم بستگی دارد (رفیعیان و همکاران، ۱۳۸۹). در مدل‌های تجربی تحقیقات مربوط به سنجش کیفیت و رضایتمندی سکونتی، میزان رضایت از واحدهای سکونتی به عنوان یکی از معیارهای اصلی مطرح شده که به عوامل سازنده خود نظیر (تسهیلات، ویژگی‌های کالبدی، امکان توقف وسیله نقلیه، شرایط داخلی، تسهیلات بیرونی واحد، هزینه‌ها) تقسیم شده است (Van Poll, 1997).

۳- مبانی نظری

یکی از جنبه های رضایت از زندگی، رضایت از محیط مسکونی و به تبع آن رضایت مسکونی می باشد. امروزه با توسعه جوامع انسانی و تغییر شیوه زندگی و سکونت مردم، توجه طراحان و برنامه ریزان به کیفیت فضاها و محیط ساخته شده به منظور تأمین رضایت ساکنان افزایش یافته است. در نظر گرفتن دیدگاه ها و انتظارات ساکنان در طراحی و خلق فضا و ... حس تعلق به محیط را در آنها افزایش داده و در رضایتمندی ساکنان مجتمع های مسکونی مؤثر است (Campbell et al, 1976). رضایت از محل سکونت معادل حس رضایتی است که فرد یا عضوی از یک خانواده از مسکن فعلی خود درک و یا تجربه می کند. پژوهش های تجربی انجام شده در این حوزه در دو رویکرد اصلی قابل تفکیک است. در گروه اول پژوهش هایی هستند که مطالعه رضایت همسایگی به عنوان معیار ارزیابی کیفیت محیطی صورت گرفته است. هدف این گروه از پژوهش ها تخمین ارزش معیارهای محیطی و شخصی اثرگذار در رضایت از محیط مسکونی است. منظور از پژوهش گروه دوم پیش بینی رفتارهای جاری در همسایگی همچون جابجایی است (Amérigo & Aragonés, 1990). مطالعات تجربی دیگر نشان داده است که سن، صاحب خانه بودن و سطح درآمد بالا، تأثیر معناداری در افزایش رضایت از مکان دارد. اگر چه متغیرهای وابسته به محیط فیزیکی و جامعه آماری تأثیر غیر قابل انکاری بر حس رضایت دارند، اما درجه اهمیت هر متغیر به صورت دقیق مشخص نبوده و تابع بستر طرح می باشند. مطابق نمودار زیر الگوی آرگونز و آمریگو (1997) صفات عینی محیط تبدیل به صفات ذهنی شده و در حس رضایت تأثیر می گذارند. صفات ذهنی نیز متأثر از ویژگی ها و خصوصیات شخصی افراد استفاده کننده از فضا است. رضایت از محیط تأثیر مستقیم و مثبت بر روی رفتار متجانس با محیط دارد و در نهایت رضایت از محیط مسکونی منجر به رضایت نسبی از کل زندگی می گردد.

۳-۱- متغیرهای تأثیرگذار بر رضایتمندی سکونتی

بُنایتو و همکارانش (2006) در مطالعات متعددی که در خصوص رضایت از محیط همسایگی شهروندان رُمی انجام داده اند، رضایت را وابسته به جنبه های کالبدی (ظاهر توده و فضا، کارایی محیط و حضور طبیعت)، جنبه های اجتماعی (مردم و تعاملات اجتماعی)، جنبه های عملکردی (خدمات عمومی، خدمات تفریحی، خدمات تجاری، خدمات حمل و نقل)، جنبه های زمین های (سلامتی و بهداشت و نگهداری) می دانند. او و همکاران در قالب یک پژوهش جهانی در خصوص کیفیت ادراک شده محیط مسکونی در ایتالیا ۱۱ معیار در چهار گروه شامل سه واحد در ارتباط با جنبه های فضایی (فضای برنامه ریزی و طراحی شده، چیدمان و دسترسی فضا، مناطق سبز) یک واحد متوجه جنبه های انسانی (مردم و روابط اجتماعی)، چهار واحد مربوط جنبه های عملکردی (بیمه، خدمات تفریحی، اقتصادی و حمل و نقل)، سه واحد در ارتباط با جنبه های زمین های (نحوه زندگی، بهداشت محیط و نگهداری) را در نظر گرفتند (Bonaiuto et al, 2006). کارپ (1982) تأثیر سن و جنس را بر روی ارزیابی محله یا واحدهای همسایگی هر فرد براساس ۱۵ بعد از کیفیت محیط بررسی کرده اند. نتایج نشان داد که سن، رابطهٔ معنی دار خطی مثبتی با ادراک کیفیت محیط و رضایتمندی ساکنان دارد. نتایج جنسیت تنها در سه بعد (صدا، امنیت، حریم) متفاوت از یکدیگر بوده اند. به طور کلی، زنان جوان در مقایسه با مردان جوان از شرایط زندگی شان راضی تر بودند، درحالی که برای گروه سنی مسن تر شرایط برعکس بود (Carp and Carp, 1982).

آمریگو و آرگونزِ (1990) برای ارزیابی حس رضایت در خانه های عمومی مادرید اسپانیا به مطالعه معیارهای عینی و ذهنی در دو سطح کالبدی و روانشناسی پرداخته اند. نتایج پژوهش آنان حاکی از آن است که دلبستگی به همسایگی و رابطه با همسایگان بیشترین تأثیر را بر رضایت از محیط دارد. هفت معیار مساحت فضا، تعاملات اجتماعی، امنیت، تأسیسات زیربنایی، ارتباط با دنیای اطراف، فعالیت های شهری، فضای باز طبیعی بیشترین تأثیر را در شکل گیری حس رضایت به مکان در پژوهش وی داشتند (Amerigo & Argones, 1990).

۳-۲- رضایتمندی سکونتی

رضایتمندی سکونتی را می توان رابطه میان افراد و محیط سکونتی آن ها دانست. بنیان های نظری بر این امر استوار است که رضایتمندی سکونتی تفاوت بین مسکن و محلهٔ موجود، واقعی و مطلوب خانواده ها را محاسبه می کند. در مطالعه ای که توسط (Marans & Lansing) صورت گرفت، رضایتمندی به عنوان یکی از معیارهای کلیدی سنجش میزان کیفیت محیطی مطرح گردید (رفیعیان و همکاران، ۱۳۹۳).

اوگو رضایتمندی سکونتی را درجهٔ رضایت فرد از وضعیت سکونتی کنونی فرد می داند و آن را روشی غیراقتصادی و اصولی در جهت ارزیابی کیفیت مسکن می داند (Teck-hong, 2012). مطالعات تجربی در زمینهٔ رضایتمندی سکونتی، غالباً دارای دو رویکرد مشخص هستند. در بسیاری از تحقیقات، رضایتمندی سکونتی را به عنوان معیاری برای سنجش کیفیت زندگی قلمداد می کنند، از سوی دیگر، افرادی همچون نیومن(Newman) و دونکن(Dunkan)، رضایتمندی سکونتی را نه بعنوان یک معیار، بلکه به عنوان فاکتوری برای پیش بینی رفتار بکار بردند؛ با این روش، پایین بودن رضایتمندی سکونتی می تواند پیش بینی کنندهٔ رفتارهایی مثل جابجایی مسکن، یا تلاش برای بهبود وضع مسکن در تطابق با نیازهای مطرح شده باشد (Amerigo&Aragones,1997). به طور کلی "نظریه رضایتمندی سکونتی" به منظور تعیین یک چارچوب راهنما برای شناخت خصوصیات ساختاری خانوارها و بافت محل سکونت آن ها (اعم از خانه و محله)، که بر جوانب گوناگون رضایتمندی تأثیرگذار است، بکار می رود.

۳-۳- عوامل معماری و محیطی

عوامل معماری و محیطی، تأثیر زیادی بر اولویت‌ها و رضایت از خانه دارد، این عوامل عبارتند از:

- دسترسی‌ها: دسترسی‌های سواره و پیاده و نحوه تفکیک آنها از هم در مجتمع‌های مسکونی یکی از عوامل مؤثر بر رضایت افراد خواهد بود. دسترسی پیاده در یک مجتمع مسکونی، باید به گونه‌ای باشد که مجتمع نه تنها برای افراد پیاده قابل سکونت باشد، بلکه دسترسی های پیاده جذابیت بیشتر نسبت به سواره داشته باشد.
- توده و فضا: چیدمان مطلوب بلوک‌ها نسبت به هم جهت ایجاد محوریت فضایی، فراهم آوردن فضای باز باکیفیت و ایجاد ترکیب زیباشناسانه بین توده ساختمانی و فضای شهری می‌تواند یکی از عوامل مؤثر بر رضایت افراد باشد.
- سیمای شهری: در مجتمع‌های مسکونی، انسجام و وحدت نما، هماهنگی با بافت پیرامون خود وارستگی نما به نوعی در میزان رضایت افراد موثر است.
- ویژگی‌های کیفی و کمی واحدها: از جمله ویژگی‌های کیفی که می‌تواند بر رضایت افراد موثر باشد. تفکیک حریم‌های عمومی و خصوصی خانواده از هم، داشتن خلوت، داشتن حریم‌های لازم برای فعالیت، داشتن چشم اندازهای مناسب، نور مناسب، تهویه مناسب، دسترسی مناسب است. همچنین از ویژگی‌های کمی که باید مدنظر قرار گیرد، می‌توان به تراکم فرد در واحد مسکونی اشاره نمود که تراکم زیاد در کاشانه باعث تنش‌ها و بیماری‌های روانی گردیده و به شدت بر رضایت فرد مؤثر خواهد بود.

- امکانات: شامل امکانات رفاهی، خدماتی، ورزشی است که می‌تواند به شدت در بالا بردن میزان رضایت افراد مؤثر خواهد بود. امکانات، شامل امکانات رفاهی، خدماتی، ورزشی است که می‌تواند به شدت در بالا بردن میزان رضایت افراد مؤثر باشد.
- فضای سبز: فضای سبز موجود در مجتمع‌های مسکونی از طریق ایجاد حس شادابی، سرزندگی در فضا می‌تواند نقش بسیار مناسبی و بسزایی در بالا بردن میزان احساس رضایت از محیط داشته باشند (ذبیحی و همکاران، ۱۳۹۰).
- با مطالعهٔ سوابق نظری و تجربی مربوط به میزان رضایت از سکونتگاه و همچنین به استناد آن چه که در ادبیات موضوع به آن اشاره شد، رضایتمندی سکونتی متأثر از طیف گسترده‌ای از شرایط ادراک شده عینی و ذهنی است. این مفهوم دارای ماهیتی مرکب و نمایان‌گر رضایت فرد از واحد مسکونی، محله و ناحیه سکونتی اوست. در جدول (۱) مدل سنجش کیفیت محیط های سکونتی(مجتمع های مسکونی) نشان داده شده است.

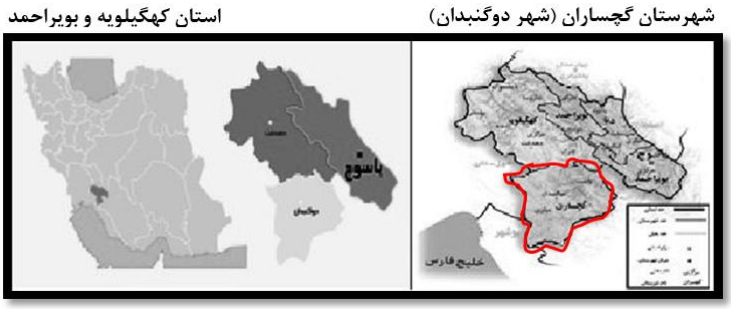
جدول ۱: جمع بندی معیارهای خرد و کلان وابسته به رضایتمندی سکونتی(مآخذ: نگارندگان،۱۳۹۶)

هدف	معیارهای کلان	معیارهای خرد
ارزیابی عوامل تاثیرگذار درمیزان رضایت ساکنین مجتمع مسکونی	بهداشت مجتمع	سرو صدای همسایه، صداهای مزاحم خارج از ساختمان، بوهای آزاردهنده در ساختمان
	تسهیلات مجتمع	امکانات مجتمع(شوتینگ، آسانسور و..)، پارکینگ مجتمع، نحوه مدیریت ساختمان نگهبانی
	دسترسی	سرویس دهی خطوط حمل و نقل، مرکز خرید ملزومات مورد نیاز مجتمع
	دید و منظر	نور و روشنایی، دید به مناظر بیرون ساختمان
	ویژگی های کالبدی	واحد مسکونی، ابعاد واحد مسکونی، تعداد اتاقها، تعداد واحدهای موجود در مجتمع، هزینه های تعمیر و نگهداری
	امنیت	امنیت مجتمع، امنیت واحد سکونتی
	تعاملات اجتماعی	میزان شناخت همسایه ها، میزان رابطه با همسایه ها، میزان تمایل به داشتن همسایه های مشابه، میزان کنجکاوی همسایه ها در امور یکدیگر، میزان مشارکت همسایه ها در امور همگانی

۴- روش پژوهش

این پژوهش از لحاظ هدف از نوع کاربردی و از حیث روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی می باشد و با توجه به ماهیت موضوع و شاخص های مورد بررسی، رویکرد حاکم بر این پژوهش از نوع پیمایشی و میدانی با استفاده از پرسشنامه بین ساکنان مجتمع مسکونی پانصد دستگاه مستقیم شهر دوگنبدان است. چارچوب نظری و ادبیات تحقیق نیز با استفاده از روش کتابخانه ای و اسنادی گردآوری شده است. روایی پرسشنامه با بررسی پژوهش های صورت گرفته در این حوزه و اضافه کردن برخی متغییرهای مهم، اصلاح و تأیید گردید. در بررسی پایایی پرسشنامه از روش آلفای کرونباخ استفاده شده است. مقدار آلفای به دست آمده، ۰/۷۹ می باشد که نشان دهنده قابلیت اعتماد مناسب ابزار تحقیق می باشد. جامعه آماری در این پژوهش، ساکنین مجتمع مسکونی پانصد دستگاه مستقیم شهر دوگنبدان می باشد که به صورت تصادفی ساده انتخاب شده است. با استفاده از فرمول تعیین نمونه کوکران، حجم نمونه به دست آمده، ۲۲۲ نفر برآورد گردید. پرسشنامه سنجش میزان رضایتمندی از مجتمع مسکونی به دو بخش تقسیم گردید. قسمت نخست مربوط به متغیرهای مستقل از قبیل: سن، جنس،

تحصیلات، وضعیت تأهل، شغل و متوسط درآمد با هدف تأثیر این متغیرها بر روی میزان ادراک رضایتمندی از واحدهای مسکونی و بخش دوم مربوط به متغیرهای وابسته به رضایتمندی از مجتمع های سکونتی می باشد. این متغیرها (معیارها) شامل: تسهیلات و امکانات مجتمع، دید و منظر، ویژگی های کالبدی و محیطی، تعاملات اجتماعی، بهداشت، دسترسی و حمل و نقل و امنیت می باشد که ارزش گذاری این متغیرها با استفاده از طیف پنج گزینه ای لیکرت (۱- بسیار کم، ۲-کم، ۳- تاحدودی، ۴- زیاد و ۵- خیلی زیاد) ارائه گردید. تجزیه و تحلیل داده ها با استفاده از نرم افزارSPSS و روش های آماری همچون آزمون T تک نمونه ای، تحلیل واریانس یک طرفه و آزمون همبستگی پیرسون صورت گرفت. محدوده مطالعاتی در این پژوهش مجتمع های مسکونی کوی پانصد دستگاه شهرستان گچساران می باشد. تعداد طبقات در این مجتمع ۳ و ۴ طبقه می باشند که تعدادی از آنها بین سال های ۱۳۷۳ تا ۱۳۷۵ و تعدادی هم بین سال های ۱۳۸۵ تا ۱۳۸۸ توسط اداره اداره راه و شهرسازی ساخته شده است.



شکل ۱- موقعیت شهرستان گچساران (شهر دوگنبدان) در مقیاس ملی و استانی (مآخذ: حبیبی و پیوسته گر، ۱۳۹۳)

شکل ۲- موقعیت قرارگیری مجتمع مسکونی (محدوده مطالعه) در شهر دوگنبدان، (مآخذ: نگارندگان،۱۳۹۶)

۵- یافته‌های پژوهش (تجزیه و تحلیل داده‌ها)

برای تبیین و توصیف داده‌های جمع‌آوری شده در تحقیق از آمار توصیفی و از جداول و نمودارها برای نشان دادن بعضی ویژگی‌های نمونه استفاده شده است. همچنین یافته‌های توصیفی به ارائه و تشریح فراوانی‌ها می‌پردازد. جدول (۲) نشان می دهد که ۶/۳ درصد از پاسخگویان، سنی بین ۱۸-۰ سال، ۲۸/۸۳ درصد بین ۱۹-۲۹ سال، ۳۱/۹۸ درصد ۳۰-۳۹ سال، ۱۹/۸۲ درصد از پاسخگویان ۴۰-۴۹ سال، ۱۰/۳۶ درصد ۵۰-۵۹ سال و ۲/۷۱ درصد ۶۰-۶۹ سال بوده اند. در جداول زیر به ترتیب، جدول (۳) توزیع پاسخگویان بر حسب تحصیلات، جدول (۴) توزیع پاسخگویان بر حسب جنسیت، جدول (۵) توزیع پاسخگویان بر حسب وضعیت تأهل و جدول (۶) توزیع پاسخگویان بر حسب وضعیت شغل تنظیم گردیده است.

جدول ۲: توزیع پاسخگویان بر حسب سن، (مآخذ: نگارندگان،۱۳۹۶)

سن	فراوانی	درصد
۱۸-۰	۱۴	۶/۳
۲۹-۱۹	۶۴	۲۸/۸۳
۳۹-۳۰	۷۱	۳۱/۹۸
۴۹-۴۰	۴۴	۱۹/۸۲
۵۹-۵۰	۲۳	۱۰/۳۶
۶۹-۶۰	۶	۲/۷۱
جمع	۲۲۲	۱۰۰

جدول ۳: توزیع پاسخگویان بر حسب تحصیلات، (مآخذ: نگارندگان،۱۳۹۶)

تحصیلات	فراوانی	درصد
زیر دیپلم	۲۸	۱۲/۶۱
دیپلم	۸۱	۳۶/۴۹
فوق دیپلم	۵۹	۲۶/۵۸
لیسانس	۴۲	۱۸/۹۲
فوق لیسانس و بالاتر	۱۲	۵/۴۰
جمع	۲۲۲	۱۰۰

جدول ۴: توزیع پاسخگویان بر حسب جنسیت (مآخذ: نگارندگان۱۳۹۶)

جنسیت	فراوانی	درصد
مرد	۱۳۸	۶۲/۱۶
زن	۸۴	۳۷/۸۴
جمع	۲۲۲	۱۰۰

جدول ۵: توزیع پاسخگویان بر حسب وضعیت تأهل (مآخذ: نگارندگان،۱۳۹۶)

وضعیت تأهل	فراوانی	درصد
مجرد	۸۵	۳۸/۲۹
متأهل	۱۳۷	۶۱/۷۱
جمع	۲۲۲	۱۰۰

جدول ۶: توزیع پاسخگویان بر حسب وضعیت شغل(مآخذ: نگارندگان،۱۳۹۶)

وضعیت شغل	فراوانی	درصد
شاغل	۱۱۲	۵۰/۴۵
غیرشاغل	۱۰۱	۴۵/۵۰
بی جواب	۹	۴/۰۵
جمع	۲۲۲	۱۰۰

جهت تبیین و تفسیر متغیر نارضایتی معیارهای کیفیت بخش و تاثیرگذار در رضایتمندی مجتمع مسکونی، از آزمون t تک نمونه ای با مقدار آزمون ۳ یا نمره حد وسط طیف لیکرت و فاصله اطمینان ۹۵٪ (خطای ۵٪) استفاده شده است. همانگونه که در جدول (۷) مشاهده می شود، میانگین نمره رضایتمندی معیارها از دیدگاه پرسش شوندگان برابر ۲/۱۷ شده است که تفاضل میانگین نمره میزان رضایتمندی معیارهای سازنده و مقدار آزمون برابر با ۰/۹۰- می باشد. این تفاوت در سطح ۰/۰۰۰۱ معنی دار است.

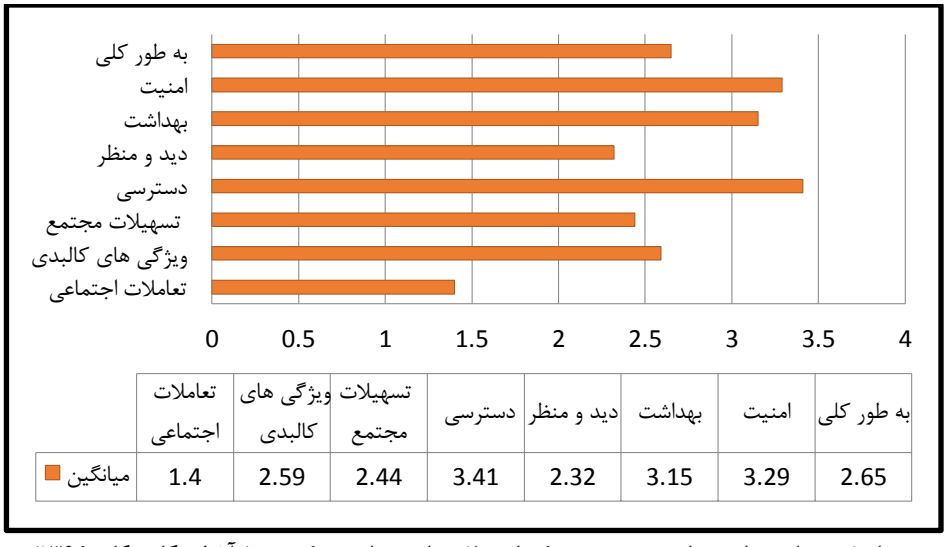
جدول ۷: مقایسه میانگین رضایت از معیارهای سازنده رضایتمندی در مجتمع مسکونی با مقدار آزمون (مآخذ: نگارندگان،۱۳۹۶)

متغیر	مقدار آزمون=۳					
	میانگین	انحراف معیار	تفاضل میانگین	درجه آزادی	t	سطح معنا داری
رضایتمندی از معیارهای سازنده	۲/۱۷	۰/۷۴۲	-۰/۹۰	۲۲۱	-۹/۷۱	۰/۰۰۰۱

برای به دست آوردن وضعیت رضایتمندی از آزمون t تک نمونه ای استفاده و عدد ۳ به عنوان میانهٔ نظری رضایتمندی انتخاب گردید. نتایج آزمون حاکی از آن است که میزان رضایتمندی در همه معیارها از میانهٔ رضایتمندی سکونتی کمتر بوده است در آزمون های توصیفی فوق مشاهده می شود که بر اساس اولویت بندی کل در متغیرهای رضایتمندی به ترتیب، امنیت با میانگین (۳/۲۹) و دسترسی و حمل و نقل (۳/۴۱) و بهداشت (۳/۱۵) در اولویت اول، کالبدی (۲/۵۹) و امکانات (۲/۴۴) و دید و منظر با میانگین (۲/۳۲) در اولویت بعدی و تعاملات اجتماعی (۱/۴۰) در آخرین اولویت قرار گرفته است. بنابراین می توان گفت از نظر پاسخگویان رضایتمندی از معیارهای سازنده حس رضایتمندی در این مجتمع مسکونی، کمتر از حد متوسط بوده است. در جدول (۸) آزمون های توصیفی میانگین، انحراف معیار و واریانس متغیرهای رضایتمندی سکونتی قابل مشاهده است.

جدول ۸: آزمون های توصیفی میانگین، انحراف معیار و واریانس متغیرهای رضایتمندی سکونتی (مآخذ: نگارندگان،۱۳۹۶)

متغیر مورد بررسی	میانگین	انحراف معیار	واریانس
تعاملات اجتماعی	۱/۴۰	۰/۵۱۲	۰/۲۶۲
ویژگی های کالبدی	۲/۵۹	۰/۶۸۵	۰/۴۷۰
تسهیلات مجتمع	۲/۴۴	۰/۷۳۷	۰/۵۴۳
دسترسی و حمل و نقل	۳/۴۱	۰/۷۵۱	۰/۵۴۶
دید و منظر	۲/۳۲	۰/۷۹۵	۰/۶۳۲
بهداشت مجتمع	۳/۱۵	۰/۸۴۰	۰/۷۰۶
امنیت	۳/۲۹	۰/۸۸۰	۰/۷۷۴



نمودار ۱: نمودار میزان رضایتمندی در هریک از مولفه های رضایت سکونتی (مآخذ: نگارندگان،۱۳۹۶)

همانطور که در نمودار (۱) مشاهده می شود، کمترین میزان رضایتمندی ساکنین از محدوده مورد مطالعه مربوط به دید و منظر می باشد. از سوی دیگر معیارهایی از قبیل: امنیت و ویژگی های کالبدی و محیطی بالاترین سطح رضایتمندی را در

میان سایر معیارها به خود اختصاص داده است. به طور کلی جدول (۹) میزان رضایت ساکنین از معیارهای پژوهش را در پنج طیف (خیلی کم، کم، متوسط، زیاد، خیلی زیاد) نشان داده است.

جدول ۹: میزان رضایتمندی پرسش شوندگان در معیارهای تاثیرگذار در حس رضایتمندی از مجتمع مسکونی

با نمره حد وسط با مقدار آزمون روی یک طیف ۵ درجه ای، (مآخذ: نگارندگان،۱۳۹۶)

معیارها	رضایتمندی سکونتی				
	خیلی کم	کم	متوسط	زیاد	خیلی زیاد
تعاملات اجتماعی	❊				
امنیت			❊		
ویژگی های کالبدی		❊			
دید و منظر		❊			
دسترسی			❊		
تسهیلات مجتمع	❊				
بهداشت مجتمع			❊		
به طور کلی		❊			

نتیجه‌گیری

رضایتمندی سکونتی متأثر از طیف گسترده‌ای از شرایط ادراک شده عینی و ذهنی است. این مفهوم دارای ماهیتی مرکب و نمایان‌گر رضایت فرد از واحد مسکونی، محله و ناحیه سکونتی اوست. در واقع میزان رضایتمندی فردی از مسکن، محله و همسایگان، تعیین کنندهٔ کیفیت محیط مسکونی شهری است. ضمن آن که رضایتمندی سکونتی، به عنوان معیاری برای ارزیابی میزان موفقیت پروژه ای توسعهٔ مسکن به کار می رود. با توجه به آن که مسکن چیزی فراتر از سرپناه محسوب می شود، توجه به سایر ویژگی های مسکن و به خصوص مجتمع های مسکونی در رفع نیازهای ساکنان و دستیابی به رضایتمندی آنها، امری ضروری به نظر می رسد. نتایج پژوهش پیش رو نشان می دهد، میزان رضایتمندی از معیارهای سازنده حس رضایتمندی از مجتمع مسکونی پانصد دستگاه مستقیم شهر دوگنبدان در سطح پایینی (کم) ارزیابی شده است؛ بدان مفهوم که در هیچ کدام از سطوح تحلیلی، رضایتمندی حتی در حد متوسط وجود نداشته است. با توجه به یافته های تحقیق که بیانگر عدم تحقق انتظارات ساکنان از این مجتمع می باشد، می توان اذعان داشت که در برنامه ریزی، ساخت و اجرای این پروژه بیش از هر چیز، جنبه های کمی مد نظر بوده است؛ از این رو بی توجهی به مقولهٔ کیفیت مسکن و مجتمع مسکونی و همچنین نیاز ساکنین، از مقبولیت این مجتمع کاسته است. توجه به ارتقاء کیفیت به ویژه در زمینه های کیفیت کالبدی- محیطی محیط مسکونی به خصوص واحدهای همسایگی، ارائه خدمات آموزشی، بهداشتی و تجاری و نیز خدمات تفریحی، ایجاد تجهیزات ورزشی و فضاهای بازی و سبز، تقویت حمل و نقل عمومی بر میزان رضایتمندی سکونتی ساکنان مؤثر خواهد بود. لازم به ذکر است که ایجاد زمینه های لازم برای تقویت مشارکت ساکنان در ادارهٔ امور محلهٔ مسکونی خود، ایجاد زمینه برای تقویت تعاملات اجتماعی و تقویت احساس تعلق به مکان از جنبه های مؤثر بر افزایش کیفیت سکونتی می باشد که می بایست مورد توجه جدی قرار گیرد، لذا ضروری است که مدیریت مجتمع مسکونی محدوده مورد مطالعه، نسبت به تقویت امکانات و تسهیلات این محدوده مبادرت ورزیده و در تصمیمات اجرایی به امر مشارکت ساکنین توجه نموده و متناسب با

نیاز ساکنین نسبت به افزایش خدمات و امکانات اقدام نماید؛ بدیهی است که این امر رضایت ساکنین از مجتمع را در بر خواهد داشت.

منابع

۱- ذبیحی، حسین. حبیب، فرح. رهبری منش، کمال. (۱۳۹۰). رابطه بین میزان رضایت از مجتمع های مسکونی و تأثیر مجتمع های مسکونی بر روابط انسان (مطالعه موردی چند مجتمع مسکونی در تهران). فصلنامه هویت شهر، سال پنجم، شماره ۸، بهار و تابستان ۱۳۹۰، صص ۱۱۸-۱۰۳.

۲- نسترن، مهین. رعنایی، احد. (۱۳۸۹). تحلیلی بر مفهوم مشارکت و کارگروهی در پروژه های آماده سازی اراضی مسکن مهر. نشریه آرمانشهر، شماره ۴، بهار و تابستان۱۳۸۹، صص۱۲۳-۱۱۱.

۳- رفیعیان، مجتبی. عسگری زاده، زهرا. عسگری زاده، محمد. (۱۳۸۹). ارزیابی میزان کیفیت مجتمع های سکونتی با تاکید بر رویکرد رضایتمندی در محله نواب. نشریه مدرس علوم انسانی، شماره ۶۵، صص۲۱۲-۱۹۷.

۴- رفیعیان، مجتبی. عسگری، علی. عسگری زاده، زهرا. (۱۳۸۸). سنجش میزان رضایتمندی سکونتی ساکنان محله نواب، پژوهش های جغرافیای انسانی، شماره ۶۷، صص ۶۸-۵۳.

۵- رفیعیان، مجتبی. مسعودی راد، ماندانا. رضایی، مریم. مسعودی راد، مونا. (۱۳۹۳). سنجش میزان رضایتمندی ساکنان از کیفیت سکونتی مسکن مهر (مورد شناسی: مهرشهر زاهدان). نشریه جغرافیا و آمایش شهری – منطقه ای، شماره ۱۲، صص۱۵۰-۱۳۵.

۶- حاجی نژاد، علی. رفیعیان، مجتبی. زمانی، حسین. (۱۳۸۹). بررسی متغیرهای فردی مؤثر بر رضایتمندی شهروندان از کیفیت محیط زندگی (مطالعه موردی : مقایسه بافت قدیم و جدید شهر شیراز). نشریه جغرافیا و توسعه، دوره ۸، شماره ۱۷، صص ۸۲-۶۳.

۷- ایمان، محمدتقی. کاوه، مهدی. (۱۳۹۱). سنجش میزان رضایت زندگی در میان ساکنان مسکن مهر فولادشهر اصفهان. نشریه مطالعات جامعه شناختی شهری، سال دوم، شماره ۵، صص ۳۲-۱.

۸- حبیبی، داود. پیوسته گر، یعقوب. (۱۳۹۳). مناسب سازی خیابان با تأکید بر محوریت پیاده مداری (نمونهٔ مطالعه: خیابان شهید بلادیان شهر دوگنبدان). اولین کنگره بین المللی افق‌های جدید در معماری و شهرسازی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

9- Gifford, R. (1999). Perception and Recognition Environmental. Translated Dehbashy. Architectural and Cultural Journal, 2-3(1):21-29.

10- Ge, Jian. Kazunori, H. (2006). Research on residential lifestyles in Japanese cities from the viewpoints of residential preference, residential choice and residential satisfaction. Landscape and Urban Planning, Volume 78, Issue 3, 9.

11- Galster, G. C. and G.W. Hesser (1981). Residential Satisfaction Composition and Contextual Correlates. Environment and Behavior, 13 (6): 735-758.

12- A Daily Report On The Second United Nation Conference On Human Settlement (HABITAT), Vol.11 No27 Published by the Intenational Institute for Sustainable Development (IISD) Tuesday,4 June 1996.

13- Lansing J.B, Marans R.W. (1969). Evaluation of neighborhood, Journal of the American Institute of Planners, Vol. 35.

14- Jelinkova, Z. Picek, M. (1982). Pysical and psychological factors determining populatin responses to environment, activ.Nerv. Sup, Vol. 26, No2.

15- Galster George. C, (1987). Homeowners and neighborhood reinvestment, Durham, N.C, Duke University Press.

16- Baba Y. Austin D M. (1989). Neighborhood environmental satisfaction, victimization and social partici pation as determinants of perceived neighborhood safety, Environment and Behavior, Vol. 21, No. 6.

17- Amérigo, María; Aragonés, Juan Ignacio (1997). A Theoretical and Methodological Approach to the Study of Residential Satisfaction. Journal of Environmental Psychology,17, 47-57.

18- Liu, A.M.M (1999). Residential satisfaction in housing estates: a Hong Kong perspective. Automation in Construction, Volume 8, Issue 4.
19- Van Poll R. (1997). The perceived quality of the urban residential environment a multi-attribute evaluation.
20- Campbell, A., Converse, P.E., Rodgers, W.L (1976). the Quality of American Life. Russell Sage Foundation, New York.
21- Amérigo, Maria; Aragonés, Juan Ignacio (1990). Residential Satisfaction in Council Housing. Journal of Environmental Psychology, 10, 313-325.
22- Carp, F., and Carp, A., (1982). Perceived Environmental Quality of Neighborhoods:Development of Assessment Scales and Their Relation to Age and Gender, Journal of Environmental Psychology, 2, 295-312.
23- Teck-Hong. T, (2012), Housing satisfaction in medium- and high-cost housing: The case of Greater Kuala Lumpur, Malaysia, Habitat International 36.

مطالعه نقوش انسانی در فلزکاری ایران در قرن چهاردهم میلادی با تأکید بر آثار موجود در موزه متروپولیتن

جمیله منصوری جزآبادی
کارشناس ارشد باستان شناسی، فارغ التحصیل دانشگاه هنر اصفهان
Mansoori9090@yahoo.com

چکیده

ایلخانیان، با کاربرد نقوش انسانی در هنرهایی نظیر فلزکاری و سفالگری، باعث رشد و پیشرفت نحوه‌ی ترسیم این نقوش در هنر ایرانی شدند که این رشد در نیمه‌ی اول قرن چهاردهم میلادی به اوج خود دست یافت؛ اما به سبب شرایط سیاسی قرن چهاردهم میلادی و دوره‌ی گذار از حکومت ایلخانیان به تیموریان، پرداختن به ویژگی‌های هنری این بازه‌ی زمانی، با دشواری همراه است. در این مقاله، نقوش انسانی به‌کاررفته بر روی هفت مورد از آثار فلزی متعلق به قرن چهاردهم میلادی که در حال حاضر در موزه‌ی متروپولیتن نگاه‌داری می‌شود، موردبررسی قرارگرفته است. نقوش انسانی در فلزکاری، در بازه زمانی قرن چهاردهم میلادی، با چه ویژگی‌هایی ترسیم‌شده‌اند؟ روند تدریجی تغییر این نقوش چگونه بوده است؟ نتایج بررسی نشان می‌دهد، در قرن چهاردهم میلادی، نقوش انسانی، با مضامین درباری نظیر خوش‌گذرانی و شکار و مطابق سلیقه‌ی قشر مرفه جامعه ترسیم‌شده‌اند. از ویژگی طرح‌های انسانی می‌توان به کشیدگی رو به رشد پیکره‌ها، استفاده از خطوط نرم و روان‌تر نسبت به دوره‌ی قبل، ترسیم چهره‌های ساده‌شده و ارتباط مستقیم با نقوش نگارگری این دوره اشاره کرد. پوشش افراد جز در نوع کلاه‌ها، یکسان بوده و از خطوط پیچان برای تزیین لباس‌ها بهره گرفته‌شده است. در تمامی موارد به جز یک مورد، جنسیت افراد، مذکر بوده است. این مقاله با رویکرد توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای نوشته‌شده است.

واژگان کلیدی: نقوش انسانی، فلزکاری، قرن چهاردهم میلادی، موزه مترو پولیتن.

۱- مقدمه

آغاز شکوفایی هنر فلزکاری پس از حمله مغول، در اوایل قرن ۱۳ میلادی از غرب ایران پدیدار گشت و به تدریج تا اواسط قرن ۱۴ میلادی به خطه فارس و غرب خراسان نفوذ یافت. (احسانی، ۱۳۸۶: ۱۶۵) در اوایل سده هشتم هجری، پس از تصرف سوریه به دست غازان خان، فلزکاران تحت حمایت او، در شهرهای موصل، دیار بکر، حلب و بعدها تبریز و فارس مراکز بزرگ فلز گری را تأسیس کردند. (لک پور، ۱۳۷۵: ۱۴) در اواسط سده ۸ هجری، پس از فروپاشی حکومت مرکزی ایلخانی در ایران، سلسله‌هایی چون آل اینجو و آل مظفر در فارس، اصفهان و کرمان، آل جلایر در بغداد، تبریز و سربداران در خراسان تسلط بر امور را در دست گرفتند. حکمرانان مغول در تشویق هنرمندان به ساخت آثار تزیینی و هنر فلزکاری نقش عمده‌ای داشتند. آثار ساخته‌شده در این دوره، ویژگی‌هایی به خود می‌گیرد که به نام مکتب مغولی معروف می‌شود. (توحیدی، ۱۳۹۰: ۶۸)

شهر شیراز در جنوب غرب ایران هم یکی دیگر از کانون‌های تولید ابزارهای برنجی با تزیین ترصیع محسوب می‌شد. (بلر و بلوم، ۱۳۹۰: ۵۲) مکتب شیراز در سده‌ی هشتم/چهاردهم میلادی در اوج شکوفایی خود به سر می‌برد. (همان: ۵۳)

شرایط جغرافیایی و پیوستگی هنر فلزکاری در قرن چهاردهم میلادی، سبب شده بررسی بر آثار فلزی این دوره دشوار باشد و کمتر موردتوجه محققان قرارگرفته است. در این نوشتار، با تمرکز بر هفت نمونه از اشیای فلزی مربوط به قرن چهاردهم میلادی که در موزه متروپولیتن نگاه‌داری می‌شود، به بررسی ویژگی‌های نقوش انسانی این دوره پرداخته‌شده است؛ بنابراین اهداف سه پرسش اساسی مطرح می‌شود:

۱- نقوش انسانی در فلزکاری، محدوده قرن چهاردهم میلادی، با چه ویژگی‌هایی ترسیم‌شده‌اند؟

۲- آیا می‌توان مسیر مشخصی برای تحولات در ترسیم این نقوش، ارائه داد؟

در راستای پاسخگویی به پرسش‌ها، پس از ارائه‌ی شرحی مختصر از سابقه‌ی نقوش انسانی تا پیش از قرن چهاردهم میلادی در آثار فلزی ایران اسلامی و معرفی نمونه‌های موردبررسی به بیان ویژگی‌های مشخصه‌ی نقوش انسانی در این آثار پرداخته‌شده است.

۲- سابقه نقوش انسانی تا پیش از قرن چهاردهم میلادی در آثار فلزی ایران

نقوش جاندار در سده‌های اول دوره اسلامی، تداوم سنت‌های هنری ایران باستان و یکی از مهم‌ترین حلقه‌های واسطه هنر ایران قبل و بعد از اسلام است. (خزایی، ۱۳۸۵: ۴۴) اوایل دوران اسلامی در ایران، تصاویر انسانی تحریم شد و انسان به عنوان موضوع اصلی هنرهای تصویری و عنصر اصلی تزیین کنار گذاشته شد. با این حال، با مطالعه آثار هنری به جای مانده از این دوران، می‌توان نمونه‌هایی از ترسیم نقوش جاندار را مشاهده نمود. (همان: ۳۷) با تغییر شرایط در دوره‌ی سلجوقی و باز شدن فضای فکری در هنرهای رایج کاربرد نقوش جاندار در آثار هنری بیشتر موردتوجه قرار گرفت. نمونه‌های بسیاری از آن‌ها را می‌توان در آثار فلزی این دوران مشاهده نمود. در این آثار، نقوش انسانی در قالب موضوعاتی نظیر شکار، تشریفات، بزم، رزم و سوارکاری و اغلب تحت تأثیر نقوش تزیینی عصر ساسانی ترسیم‌شده‌اند. در صحنه‌های شکار، اشخاص با تحرک بیشتر، معمولاً سوار بر اسب، با تیر و کمان یا شمشیر در دست، در حال شکار حیوانات و در صحنه‌های جنگ نیز جنگجویان در حالت سواره و یا پیاده در حال نبرد و با تجهیزات جنگی به نمایش درآمده‌اند. در صحنه‌های تشریفاتی، سلاطین و حکام نشسته بر تخت و خدمه به حالت احترام در اطراف آنان به تصویر کشیده شده‌اند. در صحنه‌های نوازندگی، نوازندگان در حال نواختن آلات مختلف موسیقی شامل نی، فلوت، تنبور و بربط، دف، چنگ و ... هستند. (نوروزی طلب، ۱۳۸۹: ۱۲۳) در ترسیم ویژگی‌های نقوش انسانی در عصر سلجوقی می‌توان به چهره‌های متأثر از نژاد آسیای میانه (صورت گرد، لب‌های غنچه‌ای، بینی قلمی، چشم‌های بادامی و ابروهای کمانی و گاه پیوسته)، لباس‌های قلم گیری شده و کاربرد فراوان تزیینات اشاره نمود. کاربرد فراوان تزیینات اسلیمی و ختایی در متن آثار نیز از دیگر ویژگی‌های قابل‌توجه در این دوره است. (خواجه احمد عطاری، ۱۳۸۹: ۲۳)

۳- معرفی نمونه‌ها

در جدول شماره ۱، هفت نمونه‌ی فلزی از آثار فلزکاری قرن چهاردهم میلادی موجود در موزه‌ی متروپولیتن که بر روی آن‌ها نقش انسانی تصویر شده است، به‌اختصار معرفی‌شده‌اند.

جدول شماره‌ی ۱- خلاصه مشخصات نمونه‌های موردمطالعه در موزه‌ی متروپولیتن (نگارنده)

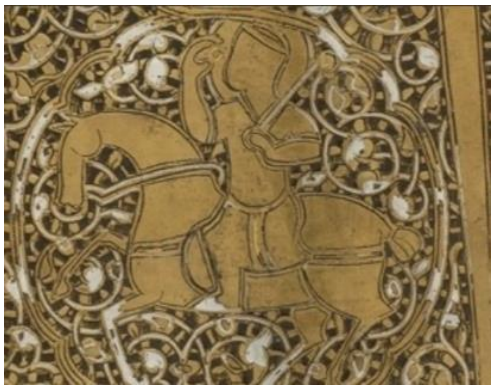
	نوع ظرف	تاریخ احتمالی	تعداد قاب	اطلاعات اثر	شماره‌ی اثر	تصویرشی
۱	شمعدان	۱۳- ۱۴ میلادی	۲	جنس برنج تزیینات حکاکی و مرصع به نقره	۹۱,۱,۵۲۵	
۲	شمعدان	اواخر ۱۳-اوایل ۱۴ میلادی	۷ ۹	از جنس برنج و مرصع به طلا و نقره	۹۱,۱,۵۲۳	
۳	تشت	ابتدای ۱۴ میلادی	زیاد	جنس برنج تزیینات حکاکی و مرصع به نقره	۹۱,۱,۵۲۱	
۴	شمعدان	نیمه اول ۱۴ میلادی	۱۰	جنس برنج تزیینات حکاکی و مرصع به نقره	۹۱,۱,۵۸۰	
۵	کاسه	نیمه دوم ۱۴ میلادی	۲	جنس برنج تزیینات حکاکی و مرصع به نقره	۳۵,۶۴,۲	

	نوع ظرف	تاریخ احتمالی	تعداد قاب	اطلاعات اثر	شماره‌ی اثر	تصویرشی
۶	شمعدان	نیمه دوم ۱۴ میلادی	۶	جنس برنج تزیینات حکاکی و مرصع به نقره	۹۱,۱,۵۸۴	
۷	شمعدان	قرن ۱۴ میلادی	۱	جنس برنج تزیینات حکاکی و مرصع به نقره	۹۱,۱,۵۲۹	

۳-۱- توصیف نقوش انسانی ترسیم‌شده بر روی اشیا

۳-۱-۱- نمونه شماره ۱

بر روی بدنه‌ی این شمعدان برنجی[۱] کتیبه شامل ادعیه برای سلامتی سلطان نوشته‌شده است و در دو قاب دایره‌ای با حاشیه‌ی به شکل دالبر، نقش دو سوارکار قرارگرفته است.(تصاویر ۱ و ۲)



تصویر ۱– سوارکار ترسیم‌شده روی شیء شماره‌ی ۱

تصویر ۲ – سوارکار در حال تیراندازی روی شیء شماره ۱

در قاب اول، سوارکاری با کلاه گرد درحالی‌که شلاقی در دست دارد، دست دیگر را سایبان چشم ساخته و به روبه‌رو نگاه می‌کند؛ اما سوارکار در قاب دوم، کمان خویش را کشیده و آماده‌ی تیراندازی شده است. پس‌زمینه با انبوهی از اسلیمی‌های پیچان زینت یافته و خطوط طرح نرم، روان و بدون زاویه ترسیم‌شده‌اند اما به علت از بین رفتن تزیینات مرصع کاری چهره و لباس سوارکار، تشخیص طرح‌های تزیینی لباس و یا جزییات چهره ممکن نیست. فرم صورت نسبت به صورت‌های زاویه‌دار

۱دسترسی اینترنتی شیء شماره‌ی ۱: تاریخ دسترسی: ۱۳۹۶/۰۲/۰۴
http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/140001699

مرسوم در اواخر سلجوقی، نرم‌تر و انحنای آن طبیعی‌تر و در اطراف سر، هاله ترسیم‌شده است. اندام بدون کشیدگی قابل‌توجه و دست‌ها به شکل واقع‌گرایانه نقش شده‌اند. اسب نیز در مقایسه با نمونه‌های موجود در عصر سلجوقی به شکل واقع‌گرایانه‌تر با سری کشیده، پاهای باریک و دهان پیش‌آمده ترسیم‌شده است.

۳-۱-۲- نمونه‌ی شماره‌ی ۲

دومین شمعدان برنجی[۱] مرصع کاری شده موجود در موزه متروپولیتن متعلق به اواخر سده ۱۳ و اوایل سده چهارده میلادی، به لحاظ اطمینان از محل ساخت موردتردید است. مکان احتمالی ساخت این اثر، غرب ایران، شمال عراق و شمال سوریه است. نقوش انسانی در داخل قاب‌هایی بر روی گردن شمعدان و در داخل دوایری بر روی بدنه قرارگرفته‌اند. (تصاویر ۳ و ۴) پس‌زمینه‌ی همه‌ی قاب‌ها با نقوش اسلیمی که دارای تزیینات مرصع کاری بوده، پرشده است.

تصویر ۳- نقوش انسانی بر روی بخش گردن شمعدان، شیء شماره ۲

تصویر ۴- نقوش انسانی بر بدنه‌ی شیء شماره ۲

مردان ترسیم‌شده بر روی گردن شمعدان، دارای قامتی بلند، هاله‌ی دور سر، شال کمر و لباسی با آستین‌های چین‌خورده هستند و هنرمند کوشیده حالت عضلانی بازوها حفظ شود.

بر روی بدنه شمعدان، داخل دایره‌ی مرکزی، فردی بلندمرتبه (احتمالاً شاه) نشسته بر تخت و دو ملازم در کنار تخت نقش شده است. (تصویر ۵) در بالای تخت، دو پرنده در حال پرواز و در پایین آن، دو گربه سان به چشم می‌خورد. تاج شاه از دو برآمدگی کروی و افزوده‌ای پر مانند در وسط آن‌ها تشکیل‌شده است. شاه به حالت چهارزانو نشسته و دست‌ها را با ابهت بر روی پاها قرار داده است. لباس‌های شاه تفاوتی با لباس‌های دیگر افراد نمی‌کند و هیچ سلاحی به همراه ندارد. در اندازه اندام شاه و ملازمان وی تفاوتی دیده نمی‌شود اما به نظر می‌رسد هنرمند کوشش کرده با شیوه‌ی نشستن، در مرکز قرار دادن وی و شکل تاج بزرگی و مقام شاه را منتقل کنند. پرندگان در حال پرواز یادآور همای سعادت و نوعی دعا برای تداوم این وضعیت هستند. همه نقوش جاندار حتی پرنده‌ها هاله‌ی سر دارند. ملازمان شاه احتمالاً دو شاهزاده یا دو خدمتکار مسلح به شمشیر باشند. تنها مورد اختلاف میان دو ملازم، شکل کلاهشان است. این دو نفر شیء نامشخصی در یک دست و دست دیگر را به تخت شاه گرفته‌اند. پیکرها متناسب، متعادل تصویر شده‌اند.

۱دسترسی اینترنتی شیء شماره‌ی ۲: تاریخ دسترسی: ۱۳۹۶/۰۲/۰۴
http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/140001697

تصویر ۵– نقوش انسانی داخل قاب مرکزی بر روی بدنه شمعدان، شیء شماره ۲

تصویر ۶ - نشانه‌ی سیاره‌ی ماه که در دوایر کوچک بر روی بدنه‌ی شمعدان شماره‌ی ۲ تکرار شده است.

در چهار دایره‌ی کوچک در اطراف قاب مرکزی، فردی چهارزانو نشسته مشاهده می‌شود که هلالی را مقابل صورت خود گرفته است. (تصویر ۶) در علم نجوم، این نقش نشانه‌ی سیاره‌ی ماه معرفی‌شده و در آثار فلزی به صورت پیکره زنی چهارزانو نشسته نقش بسته که هلال ماه را بر گرد صورت خود گرفته است. (قهاری گیگلو و محمد زاده، ۱۳۸۹: ۱۷) اجرای نقوش نجومی بر روی اشیا فلزی در قرن ۵ تا ۷ کاربرد تزیینی داشته و بنا بر درخواست سفارش‌دهندگان و باورشان به تأثیر ستارگان و سیارات در زندگی و نیز شناخت و آگاهی هنرمندان خالق این آثار از این نقوش و ویژگی‌هایشان بوده که آن را با دقت در هنر خود به کار می‌بردند. (همان:۲۰) قسمت‌های مرصع باقی‌مانده، نشان می‌دهد که برای تزیین لباس در نقوش انسانی از خطوط مواج و ساده استفاده می‌شده است. دیگر بخش قابل‌توجه آستین‌های لباس هستند که در قسمت ساعد و مچ به شکل مثلثی و گشاد ترسیم‌شده‌اند. پیکره‌ها نیز ظریف و اندام کشیده، بازوها عضلانی و کمر باریک ترسیم‌شده است.

با توجه به مجموعه‌ی نقوش ترسیم‌شده بر روی شمعدان مانند کتیبه‌ها، وجود دو پرنده در بالای تخت و دو گربه سان در پایین آن و ترسیم نماد سیاره‌ی ماه می‌توان مطمئن بود که هنرمند خالق این اثر با هدف کسب دعای خیر و خوش‌یمنی برای مالک شمعدان آن را زینت داده است.

۳-۱-۳- نمونه‌ی شماره ۳

تشت برنجی [۱]که احتمالاً در نواحی غرب ایران ساخته‌شده، مربوط به اوایل قرن چهاردهم میلادی است. شکل خاص حاشیه‌ی کنگره‌دار آن، احتمالاً برگرفته از آثار فلزی مربوط به اواخر قرن دوازده و اوایل قرن سیزدهم میلادی است و نقوش آن بسیار متراکم و شلوغ هستند. علاوه بر استفاده از نقوش گیاهی و جانوری، تعداد زیادی از نقوش انسانی در وضعیت‌های متنوع درون قاب‌هایی که از در هم پیچیدن خطوط حاصل‌شده، قرارگرفته‌اند.

پس از اجرای یک شمسه در مرکز ظرف، در ۱۸ قاب عمودی ردیفی از مردان ایستاده (در کل ۱۸ نفر) هریک در حال انجام حرکتی خاص تصویر شده است. قامت مردان با کشیدگی متعادل و بازوها و نیم‌تنه عضلانی و پاهای باریک به خوبی نمایان است.(تصویر ۹)

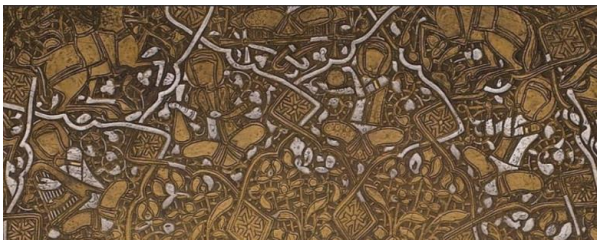
در قاب‌های بعدی به ترتیب می‌توان ردیفی از نوازندگان، سوارکارانی در حال تیراندازی و فردی نشسته بر تخت را مشاهده نمود. نوازنده‌ها به حالت چهارزانو نشسته و در حال نواختن چنگ، نی، تار و دف هستند. بعضی از افراد نیز شیء مانند جام یا تنگ در دست دارند. (تصاویر ۱۰ و۱۱) در بخش منحنی دیواره‌ی ظرف، نقشی از گربه سان های بالدار با سر انسان و ردیفی

[۱] دسترسی اینترنتی شیء شماره‌ی ۳: تاریخ دسترسی: ۱۳۹۶/۰۲/۰۴

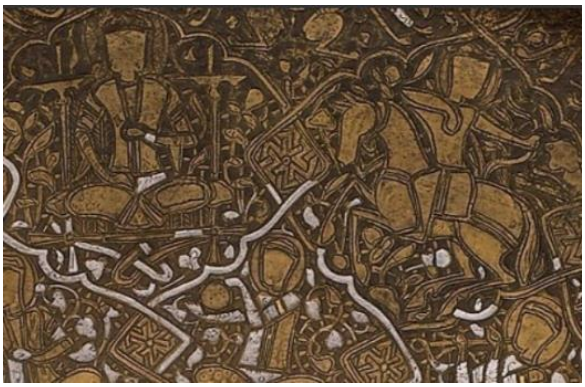
http://metmuseum.org/art/collection/search/444523?sortBy=Relevance&when=A.D.+1000-1400&what=Basins%7cBrass&ft=&offset=0&rpp=20&pos=2*

از نقوش انسانی به چشم می‌خورد که به دلیل باقی ماندن قطعات مرصع کاری شده‌ی آن می‌توان برخی جزییات نظیر تزیینات روی لباس و چهره‌ی افراد را تشخیص داد. (تصویر ۱۲) خطوط چهره واضح و ساده‌شده نقش گردیده‌اند. این نقوش ویژگی‌های فلزکاری اوایل عصر ایلخانی نظیر اندام کوتاه، نوع خاص لباس‌ها و حتی شکل خاص پاها را منعکس می‌کنند. آخرین ردیف نقوش انسانی که در نزدیکی لبه‌ی ظرف قرار دارند، نیز شامل افرادی نشسته بر تخت و سوارکارانی در حال تیراندازی هستند.(تصویر ۱۳) نکته‌ی قابل‌توجه در این ظرف، این است که هنرمند کوشیده در تمامی ردیف‌ها تنها از ۱۸ قاب استفاده کند بنابراین با افزایش سطح ظرف، همان تعداد نقوش اما بزرگ‌تر تصویر شده‌اند. بدنه خارجی تشت فاقد تزیینات است. با توجه به مجموعه‌ی نقوش می‌توان مضمون کلی نقوش را، صحنه‌ای از بزم یا شکار درباری بیان کرد.

تصویر ۹- ردیف اول نقوش انسانی، شیء شماره‌ی ۳



تصویر ۱۰- نقوش انسانی در ردیف دوم، شیء شماره‌ی ۳



تصویر ۱۱- نقوش انسانی در ردیف سوم، شیء شماره ۳

تصویر ۱۲- نقوش انسانی در بخش منحنی شیء شماره ۳

تصویر ۱۳- نقوش انسانی در لبه‌ی شیء شماره‌ی ۳

از جمله ویژگی‌های شاخصی که در همه نقوش انسانی به چشم می‌خورد وجود هاله‌ی دور سر، سه رخ بودن اغلب تصاویر و یکسان بودن پوشش‌هاست. به جز کلاه شاه، کلاه سایر افراد یکسان هستند. اندام پیکره‌ها نیز متعادل و گاهی کوتاه نقش شده‌اند. صحنه‌های تصویر شده شکار و سوارکاران تیرانداز و نوازندگان است که بیانگر کاربرد تشریفاتی ظرف هستند.

۳-۱-۴- نمونه شماره‌ی ۴

این شمعدان برنجی[۱] با بدنه‌ی چندوجهی، احتمالاً در نیمه اول قرن چهاردهم میلادی در ایران یا عراق تولیدشده است. نقوش انسانی آن با موضوع نوازندگان و سوارکارانی در حال شکار یا بازی چوگان، فردی نشسته بر روی تخت بر روی بدنه‌ی شمعدان قرارگرفته‌اند. نقوش گیاهی، انسانی و جانوری در هم تنیده شده و داخل وجه‌های این شمعدان گنجانده‌شده‌اند. موضوع اصلی نقوش، انسان‌هایی در حال خوش‌گذرانی نظیر شکار با شمشیر، نوازنده‌ی نی و فردی در حال ریختن شراب است. می‌توان در اندام انسانی، انحنای خطوط و تمایل به کشیدگی اندام را تشخیص داد. (تصویر ۱۴)

تصویر ۱۴- تزیینات بخشی از بدنه‌ی شمعدان، شیء شماره ۴

۳-۱-۵- نمونه‌ی شماره‌ی ۵

فرم موسوم به کاسه از فرم‌های متداول قرن چهاردهم میلادی است. نمونه‌ی شماره‌ی ۵، یک‌کاسه برنجی[۲] با تزیینات مرصع کاری و متعلق به نیمه‌ی دوم قرن چهاردهم است و بر روی آن در داخل قاب‌های بیضوی بزرگ از نقوش انسانی و کتیبه استفاده‌شده است. این کاسه را می‌توان در دسته‌ی آثار فلزی سبک شیراز قرارداد. آنچه اشیای فلزی شیراز را از دیگر مناطق هم‌جوار خود در ایران متمایز می‌کند نحوه‌ی ساخت آن‌ها به لحاظ سبک و فرم و نقش است که تماماً یادآور نقوش کتب خطی آن دوران است.(فدایی، ۱۳۸۷: ۳۰) ظروف سبک شیراز، دارای ویژگی‌های منحصربه‌فرد چون قاب‌بندی‌های بیضی شکل، استفاده از اضلاع مستقیم و پهنای بلند هستند. نقوش انسانی این سبک دارای پیکره‌های بلند و باریک برگرفته از نگارگری شیراز و کلاه‌های کوچک و گرد متمایل به پشت سر هستند که جایگزین کلاه‌های مغولی شده بود. (همان:۳۱) بر روی بدنه‌ی ظرف، نقش فردی نشسته بر تخت و دو ملازم وی با قامت‌های کشیده، بازوان باریک، سرها به حالت سه رخ، چهره‌های ساده‌شده و پوشش‌های یکسان به همراه پرنده‌ای در پایین تخت ترسیم‌شده است.(تصویر ۱۵)

تصویر ۱۵- نقوش انسانی بر روی شیء شماره ۵

[۱] دسترسی اینترنتی شیء شماره‌ی ۴: تاریخ دسترسی: ۱۳۹۶/۰۲/۰۴
http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/140001752

[۲] دسترسی اینترنتی شیء شماره‌ی ۵: تاریخ دسترسی: ۱۳۹۶/۰۲/۰۴
http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/140006297

۳-۱-۶- نمونه‌ی شماره‌ی ۶

بر روی بدنه‌ی شمعدان برنجی[۱]، متعلق به نیمه‌ی دوم قرن چهاردهم میلادی، نقش انسانی چهارزانو نشسته در داخل قاب بیضی شکل دور تا دور شی تکرار شده است.(تصویر ۱۶) تزیینات عمده‌ی این اثر، کتیبه‌ها و نقوش گیاهی و اسلیمی‌های پیچان هستند.

۳-۱-۷- نمونه‌ی شماره ۷

اگرچه اصلی‌ترین نقوش تزیینی این شمعدان[۲]، کتیبه و نقوش هندسی است، بر روی گردن آن، نوازنده‌ی نشسته با قامت کشیده نقش شده است.(تصویر ۱۷) این نقش انسانی شباهت بسیار با نمونه‌ی شماره‌ی ۲ دارد.

تصویر ۱۶- بزرگ‌نمایی از نقش انسانی روی شی شماره ۶

تصویر ۱۷- بزرگ‌نمایی از نقش انسانی روی گردن شمعدان شماره‌ی ۷

۴- بررسی و تحلیل نقوش

۴-۱- مضامین پرکاربرد

بیش‌ترین تصاویر انسانی که در تزیینات فنی ایران به‌کاررفته است جنبه‌هایی از حیات درباری را نشان می‌دهد؛ و مضمون عمومی آن سلطانی را نشان می‌دهد که بر روی تخت با جامی نشسته است و ملازمان و حاشیه‌نشینان، به همراه دسته‌ای از نوازندگان با آلات موسیقی مختلف و رقاصان در اطراف او هستند. (ارنست کونل، ۱۳۷۶: ۷۵) نقش «اسب‌سوار» که عموماً برگرفته از نقوش تزیینی قبل از اسلام معرفی‌شده، یکی از بارزترین و درواقع کهن‌ترین نقوش ایرانی به شمار می‌رود. (خزایی، ۱۳۸۵: ۴۵) که در دوره‌ی اسلامی مورد تقلید فراوان قرارگرفته است. صحنه‌های نوازندگی نیز از مهم‌ترین نقوش تزیینی بر فلزات در دوران پیش از اسلام خصوصاً دوران ساسانی می‌باشند. (توحیدی، ۱۳۹۰: ۵۴)(حیدرآبادیان، ۱۳۸۸: ۳۰) طبق نتایج جدول شماره ۲، اغلب انسان‌های رسم شده، در نقش سوارکار، مردان ایستاده و ملازمان شاه بوده است. به‌طورکلی، مضامین منعکس‌شده بر روی آثار فلزی موردبررسی شامل صحنه‌ی شکار و سوارکاری، مجلس بزم و تشریفات می‌شود که می‌توان آن را در ارتباط با سفارش‌دهندگان مرفه این آثار توجیه کرد.

۱- دسترسی اینترنتی شیء شماره‌ی ۶: تاریخ دسترسی: ۱۳۹۶/۰۲/۰۴
http://metmuseum.org/Collections/search-the-collections/140001756

۲- دسترسی اینترنتی شیء شماره‌ی ۷: تاریخ دسترسی: ۱۳۹۶/۰۲/۰۴
http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/140001703

نکته‌ی قابل‌توجه در برخی آثار این دوره، کاربرد برخی نقوش در ارتباط با نجوم و دارای بار دعایی نظیر کاربرد نقش سیاره‌ی ماه (شیء شماره‌ی ۲)، ترسیم نقش خرگوش، پرنده و گربه سان در کنار فرد والامقام (اشیا شماره ۲، ۴ و ۵) و ترسیم گربه سان هایی با سر انسان (شیء شماره‌ی ۳) است. اغلب این نشانه‌ها در کنار تخت یا فرد والامقام ترسیم‌شده‌اند و دارای ارتباط مستقیم با وی است.

جدول شماره ۲- بررسی حالات نقوش انسانی در اشیای موردبررسی (نگارنده)

شماره شیء	نمونه ۱	نمونه ۲	نمونه ۳	نمونه ۴	نمونه ۵	نمونه ۶	نمونه ۷
حالت تصویر شدن نقش انسانی	سوارکار	ملازمان ایستاده شاه بر تخت نقش سیاره‌ی ماه	مردان ایستاده یا در حال گفت‌وگو شاه بر تخت نوازنده سوارکار	شاه نشسته بر تخت سوارکار مردانی در حال نواختن یا تنگ در دست	شاه نشسته بر تخت ملازم شاه	فردی در حالت چهارزانو نشسته	نوازنده

۴-۲- تزیینات پس‌زمینه‌ی نقوش انسانی

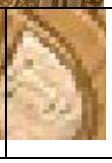
هرچند در نمونه‌های پیش از اسلام، پس‌زمینه‌ی نقوش آثار فلزی، چندان موردتوجه هنرمندان نبود اما در دوره‌ی اسلامی، نقوش تزیینی جایگاه مهمی در پر کردن زمینه‌ی نقش اصلی عهده‌دار شدند.(خزایی، ۱۳۸۵: ۴۵) در ظروف فلزی مغول، یکی از شیوه‌های تزیین پس‌زمینه‌ی نقوش اصلی استفاده از اسلیمی‌های قوی بوده که به صورت ساقه‌های پیچانی آزادانه در فضا قطع می‌شده‌اند. (پاکیاری، ۱۳۸۲ : ۱۴۵) این مسئله در آثار فلزی قرن چهاردهم میلادی به‌طور کامل قابل‌مشاهده است. در نمونه‌های موردبررسی نیز همه نقوش انسانی، در قاب‌هایی قرارگرفته‌اند که با پس‌زمینه‌ای از نقوش پیچان و گیاهی زینت یافته است.

۴-۳- مطالعه‌ی جزییات نقوش انسانی

در ابتدای دوران مغول، تصویرهای انسانی،کوتاه و چاق هستند و به‌طورکلی البسه و کلاه مغولی بر تن دارند. اما همین تصویرها از سده هشتم به بعد بلند و باریک شده و بسیار شبیه به شخصیت‌های نقاشی‌های نگارگری این دوره‌اند. (همان:۱۴۶) کشیدگی اندام‌ها در سبک شیراز به بیش‌ترین میزان رسید. اگر این اطلاعات را با توجه به ترتیب زمانی احتمالی اشیا مورد نگرش قرار دهیم، متوجه می‌شویم که در نمونه‌های فلزی بررسی‌شده نیز اندام‌های انسانی به تدریج از شیوه‌ی سلجوقی یعنی کوتاهی اندام و فربه بودن به سمت کشیدگی بیشتر و لاغرتر شدن سوق یافته است. ضمن اینکه متوجه می‌شویم هنرمند تلاش کرده تا بعضی اعضا نظیر بازوها و شانه‌ها را عضلانی‌تر و قسمت‌های دیگر نظیر کمر و پاها را باریک‌تر نشان دهد.(جدول۳)

برای نشان دادن چهره و لباس‌ها از تکنیک مرصع کاری استفاده‌شده است که متأسفانه به دلیل آسیب واردشده به آثار، نمی‌توان جزییات را تشخیص داد. در نمونه‌های باقی‌مانده نشان دادن عناصر چهره تنها با استفاده از چند خراش بر روی قطعه مرصع کاری و به صورت انتزاعی اجراشده است. بنابراین به نظر می‌رسد در طول قرن ۱۴ چندان تغییری در نحوه ترسیم چهره ایجاد نشده است.

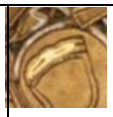
جدول شماره ۳ : نتایج بررسی جزییات پیکره‌ها در نمونه‌های موردبررسی(نگارنده)

شماره شیء	نمونه ۱	نمونه ۲	نمونه ۳	نمونه۴	نمونه ۵	نمونه ۶	نمونه ۷
تاریخ نسبی شیء	اواخر ۱۳ میلادی و اوایل ۱۴ م	اواخر ۱۳ میلادی و اوایل ۱۴ م	نیمه اول قرن ۱۴ م	نیمه اول قرن ۱۴ م	نیمه دوم قرن ۱۴ م(سبک شیراز)	نیمه دوم قرن ۱۴ م	احتمالاً نیمه اول قرن ۱۴م
کشیدگی اندام	متعادل	کمی کشیده	کمی کشیده	کشیده	بسیار کشیده	کشیده	کشیده
تصویر پیکره							
ویژگی چهره	آسیب‌دیده	آسیب‌دیده	آسیب‌دیده	آسیب‌دیده			آسیب‌دیده

۴-۴- مطالعه‌ی پوشش

پوشش افراد شامل کلاه و لباس بلندی می‌شود که اغلب شالی بر روی کمر بسته شده است. این لباس، فارغ از مقام و جایگاه افراد همواره یکسان ترسیم‌شده و تنها تفاوت پوشش در شکل کلاه است. هنرمندان فلزکار قرن چهاردهم از شکل خاص کلاه برای القای جایگاه فرد کمک گرفته‌اند.(جدول ۴)

جدول شماره ۴: بررسی نوع کلاه‌های به‌کاررفته و رابطه آن‌ها با موقعیت فرد(نگارنده)

شکل خاص کلاه	(بدون زاویه)		 (زاویه‌دار)				
فراوانی کلاه	۸	۱	۳	۲	۱	۲	۱
حالت تصویر شدن فرد	سوارکار مردان ایستاده نوازنده ملازم شاه	فرد والامقام نشسته بر تخت	ملازم شاه مردان ایستاده	فرد والامقام نشسته بر تخت	فرد والامقام نشسته بر تخت	ملازم شاه	فرد والامقام نشسته بر تخت

در میان نقوش ترسیم‌شده، یک نمونه‌ی استثنایی از پوشش نیز به چشم می‌خورد. در نقش فردی که هلالی را در دست دارد و بر روی شیء شماره ۲ نقش شده است، به نوع خاصی از آستین بلند و گشاد برمی‌خوریم. همان‌طور که قبلاً اشاره شد، این نقش به بانوی سیاره‌ی ماه در علم نجوم اشاره می‌کند. در نگاره‌هایی که از قرن چهاردهم میلادی برجای‌مانده، لباس بانوان با آستین‌های گشاد و بلند و لباس مردان با آستین‌های تنگ و چسبان ترسیم‌شده‌اند.(تصویر ۱۸) نقش سیاره‌ی ماه، تنها نمونه‌ی موجود از نقش یک فرد مؤنث بر روی آثار فلزی موردبررسی است. با توجه به معنای نجومی این نقش، اهمیت تصویر آن با جنبه‌ی اعتقادی و طلسمی در ارتباط است و هدف از آن، ترسیم نقش یک بانو نبوده است.

کلاه ملازمان و سوارکاران، کلاه‌های گرد و کلاه شاه، به شکل تاجی با گوشه‌های نوک‌تیز ترسیم‌شده است. وجود خطوط پیچان بر روی کلاه ملازمان شاه در نمونه‌های شماره‌ی ۲، ۵ و ۷ یادآور دستارهای پیچیده بر سر نقوش انسانی در نگاره‌های این دوره است. علاوه بر این، طرحی دایره‌ای شکل در کنار گردن شاه مشاهده می‌شود که تشخیص آن به دلیل فروریختن قطعات مرصع کاری دشوار است. با توجه به نگاره‌های این دوره نظیر تصویر شماره‌ی ۱۸، می‌توان گفت این دوایر بخشی از موهای حالت داده‌شده شاه در کنار گردن را به تصویر می‌کشیده‌اند.

تصویر ۱۸– بخش‌هایی از نگاره‌ی شاهنامه ۷۴۱ /۱۳۴۱ م- محل نگه‌داری موزه متروپولیتن- جهت مقایسه‌ی پوشش زنان و مردان در نگارگری قرن چهاردهم میلادی[1]

۴-۵- هاله‌ی دور سر

در بعضی آثار دوره‌ی اسلامی هاله به دور سر افرادی دارای مقام والا مانند ائمه ی اطهار ترسیم می‌شد زیرا دارنده ی آن به پشتوانه ی بهره مندی از نیروی برتری و بهی بخشندگی اش، درخشندگی می یافت.(نجف پور و نعمتی، ۱۳۸۹ : ۱۰۶) اما به‌طورکلی می‌توان گفت ترسیم هاله در سایر موارد اغلب جنبه‌ی تزیینی داشته و معنای قابل‌توجهی نداشته است. (محمدحسن، ۱۳۸۴ : ۶۹) هاله‌ی سر در تمامی نقوش انسانی و جانوری آثار فلزی موردبررسی به‌کاررفته است.

۴-۶- مکان قرارگیری نقوش

توجه به رابطه‌ی تاریخ احتمالی اثر و مکان قرارگیری نقش انسانی نشان می‌دهد که در اواخر قرن سیزدهم و اواخر قرن چهاردهم، کاربرد این نقوش کمتر بوده اما در نیمه اول قرن چهاردهم میلادی اهمیت نقوش انسانی بیشتر و به تعداد زیاد در مهم‌ترین بخش شی ترسیم‌شده‌اند.(جدول ۵) اندازه‌ی نقش انسانی ارتباطی با جایگاه وی نداشته زیرا اغلب نقش شاه و ملازمان وی هم‌اندازه ترسیم‌شده و هنرمند برای برجسته کردن نقش شاه به وسیله‌ی بزرگ‌تر نشان دادن وی کوششی نکرده است.

۱- دسترسی اینترنتی این نگاره: تاریخ دسترسی: ۹۶/۰۲/۰۴:

http://www.metmuseum.org/art/collection/search/449108?sortBy=Relevance&when=A.D.+1000-1400&who=Abu%27l+Qasim+Firdausi%24Abu%27l+Qasim+Firdausi&ft=shahnama+(book+of+kings)&offset=40&rpp=20&pos=52

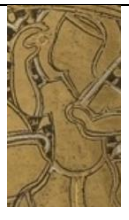
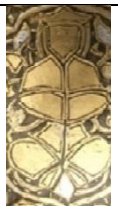
جدول شماره۵: بررسی رابطه تاریخ شی و نقوش محوری اشیای موردبررسی (نگارنده)

شماره شیء	نمونه ۱	نمونه ۲	نمونه ۳	نمونه۴	نمونه ۵	نمونه ۶	نمونه ۷
تاریخ نسبی	اواخر ۱۳ و اوایل ۱۴ میلادی	اواخر ۱۳ و اوایل ۱۴ میلادی	نیمه اول قرن ۱۴ میلادی	نیمه اول قرن ۱۴ میلادی	نیمه دوم قرن ۱۴ میلادی	نیمه دوم قرن ۱۴ میلادی	احتمالاً نیمه اول قرن ۱۴ میلادی
محل قرار گرفتن نقش انسانی	بدنه ظرف	گردن شمعدان بدنه شمعدان	سرتاسر ظرف	بدنه شمعدان	بدنه کاسه	بدنه شمعدان	گردن شمعدان
نقوش اصلی	کتیبه‌ها	نقوش انسانی	نقوش انسانی	نقوش انسانی	کتیبه‌ها و نقوش انسانی	نقوش گیاهی و اسلیمی	نقوش هندسی و کتیبه‌ها

۴-۷- خطوط طراحی

استفاده از خطوط منحنی در نمایش کشیدگی بیشتر پیکره‌ها نقش مهمی بر عهده‌دارند. در نمونه‌ی شماره‌ی ۷ میزان انحنای خطوط در مقایسه با سایر نمونه‌ها بیشتر به چشم می‌خورد اما در اغلب اشیای بررسی‌شده، طرح با خطوط نرم و روان کشیده شده و در کنار خطوط زاویه‌دار به شکلی متعادل به‌کاررفته است.(جدول ۶)

جدول شماره ۶- جدول مقایسه‌ی خطوط طرح‌های انسانی (نگارنده)

شماره شیء	نمونه ۱	نمونه ۲	نمونه ۳	نمونه۴	نمونه ۵	نمونه ۶	نمونه ۷
تاریخ نسبی شیء	اواخر ۱۳ میلادی و اوایل ۱۴ م	اواخر ۱۳ میلادی و اوایل ۱۴ م	نیمه اول قرن ۱۴ م	نیمه اول قرن ۱۴ م	نیمه دوم قرن ۱۴ م	نیمه دوم قرن ۱۴ م	احتمالاً نیمه اول قرن ۱۴م
توصیف خطوط	انحنای متعادل خطوط	انحنای متعادل خطوط	خطوط منحنی و زاویه‌دار در کنار یکدیگر	انحنای خطوط	انحنای نرم و روان خطوط	کاربرد خطوط خشک و زاویه‌دار در کنار خطوط منحنی	انحنای زیاد خطوط
							

۴-۸- ارتباط مستقیم نقوش انسانی در نگارگری و فلزکاری قرن چهاردهم

بر طبق مطالعه نقوش انسانی در آثار فلزی می‌توان به‌نوعی ارتباط با نگارگری این دوره‌ی زمانی دست یافت. برخی محققان نظیر کمارف به این ارتباط اشاره‌کرده‌اند. (کمارف، ۱۳۷۸: ۱۸) (همان: ۳۶)[1] مطالعه‌ی تغییرات موجود در نگارگری

[1]طبق نظر کمارف، ممکن است برخی از طراحی به‌کاررفته در نگارگری و فلزکاری، نقشی واسطه گونه داشته و از این جهت می‌توان تشابهات نزدیک بین ترکیبات تصویری را توضیح داد. وی در جهت تقویت این تفکر، به تشابه میان طراحی‌های

محدوده‌ی قرن چهاردهم میلادی بیانگر بروز تغییراتی در نحوه‌ی ترسیم نقوش انسانی در این دوره است. در جریان پیشرفت ترسیم نقوش انسانی، به جز گروهی از نگاره‌ها، پیکره‌های انسانی کشیده‌تر شد و بر کل صحنه نقاشی مسلط گشت و بسیار ملیح و از نظر بیانی غنی گردید.(شراتو، ۱۳۷۶ :۲۰) پیکره‌های انسانی که قبلاً به گونه خام‌دستانه و قالبی کار می‌شد، در این دوره باظرافت و ملاحت و با تناسبات واقعی‌تر نقاشی شد.(همان: ۱۸) بررسی و مطالعه‌ی نقش مایه‌های انسانی در نسخ خطی که در اواخر قرن سیزدهم و قرن چهاردهم مصور شده‌اند، نشان می‌دهد این تصاویر بیانگر دانش هنرمند از محیط زندگی خویش، الگوهای در دسترس و شیوه‌ی تعلیم و تربیت حرفه‌ای وی می‌باشد. کلاه‌ها و رداهای متنوع مغولی، پوشش رایج در آن دوره را منعکس می‌کنند و سلاح‌ها تصویری حقیقی از نظامیان مغولی نمایش می‌دهند. حرکات و ژست‌های نقوش انسانی کاملاً واقع‌گرایانه ترسیم‌شده‌اند. این نگاره‌ها با مشاهدات و گزارش‌های شاهدان عینی از کشورهای مختلف مطابقت می‌کند.(Baer, 2004: 30)

در ادامه، مکاتب تحت تأثیر حکومت‌های محلی نظیر آل اینجو نیز از این تغییر و تحول دور نماند. در تصاویر مربوط به شاهنامه‌های آل اینجو، می‌توان چالاکی، تحرک و حتی نقوشی که عجولانه ترسیم‌شده‌اند را مشاهده نمود. در شاهنامه‌های آل مظفر در شیراز، این تغییرات به شکل ترسیم انسان‌هایی با کمر باریک، سرهای تخم‌مرغی و گردن‌های دراز نمایان شد. (کمره ایی، ۱۳۸۹ :۱۱۷ و ۱۱۵) با وجود تعدد مکاتب نگارگری در این دوره‌ی زمانی نظیر مکتب تبریز، اصفهان و شیراز می‌توان نمونه‌هایی از نگارگری را یافت که دارای نزدیکی فراوانی با نقوش به‌کاررفته در آثار فلزی هستند. ازجمله‌ی این نگاره‌ها می‌توان به نگاره‌ی کتایون و گشتاسب (۱۳۳۰-۴۰ میلادی- اصفهان)، بزرگمهر در حال بازی شطرنج و نگاره‌ی شاهنامه‌ی ۷۴۱ موزه‌ی متروپولیتن اشاره کرد.

در نگاره‌ی کتایون و گشتاسب (۱۳۳۰-۴۰ میلادی- اصفهان) انسان‌های کوتاه قد با پوشش مغولی اما کمی کشیده‌تر نسبت به نمونه‌های عصر سلجوقی ترسیم‌شده‌اند. مضمون و پوشش این افراد به ویژه در شکل تاج شاه، تا حدودی با نقوش انسانی آثار فلزی مطابقت دارد. این تشابهات در نگاره‌ی بزرگمهر نیز به چشم می‌خورد. در نگاره‌های شاهنامه موجود در متروپولیتن متعلق به سال ۷۴۱ ه.ق /۱۳۴۱ م، که پیش‌تر به آن اشاره شد(رجوع کنید به تصویر ۱۸)، ترسیم نقوش زنان و مردان در کنار هم، فرصت تطبیق برخی از خصوصیات طرح را با نقوش انسانی اشیای فلزی موردبررسی فراهم می‌کند. مطابق این نگاره، لباس‌های زنان آستین‌های گشاد و بلند و لباس مردان آستین‌های تنگ و تا مچ دست داشته‌اند. کشیدگی پیکره‌های این نگاره، بیشتر از نمونه‌های قبلی است و لباس‌ها نیز دارای تزییناتی بوده‌اند.

آلبوم دیز و محصولات فلزکاری قرن هشتم با موضوعیت نقوش انسانی اشاره‌کرده است. (کمارف، ۱۳۷۸: ۱۸) (همان: ۳۶) در نیمه آخر قرن هشتم، تغییراتی که در اصول نگارگری اتفاق افتاد نظیر پیچیده‌تر شدن تصاویر، باعث شد فلزکاران نتوانند راه طراحان و نگارگران را دنبال کنند. بنابراین در بخش پایانی قرن هشتم، تشابه بین فلزکاری و نقاشی کمتر عمومیت دارد.(همان: ۳۳ و ۳۲)

تصویر ۱۹– شاهنامه اصفهان ۱۳۳۰-۴۰ میلادی، محل نگاه‌داری موزه متروپولیتن[۱]

تصویر ۲۰– بزرگمهر در حال شطرنج، ۱۳۰۰-۳۰، محل نگه‌داری موزه متروپولیتن[۲]

۵- نتیجه‌گیری

مضامین رایج در نقوش انسانی ترسیم‌شده بر آثار فلزی قرن چهاردهم میلادی، درباری و در قالب صحنه‌های بزم، سوارکاری، نوازندگی و اغلب با حضور شاه و ملازمان وی اجراشده است. نقوش انسانی در آثار فلزی پیش از قرن چهاردهم تحت تأثیر مشخصه‌های عصر سلجوقی، اغلب با قامت‌های کوتاه و فربه ترسیم می‌شده‌اند اما در نیمه‌ی اول قرن چهاردهم شاهد رشد ظرافت در طراحی این نقوش هستیم. پیکره‌ها به تدریج با کشیدگی بیشتر، تمرکز بر عضلانی بودن بازوها و باریک‌تر شدن کمر ترسیم‌شده‌اند. اغلب افراد والامقام به حالت چهارزانو نشسته بر روی تخت با کلاه‌های نوک‌تیز و از زاویه روبه‌رو ترسیم‌شده‌اند درحالی‌که ملازمان در حالت ایستاده و با کلاه‌های نیم گرد از سه رخ یا روبه‌رو ترسیم‌شده‌اند. در نیمه‌ی دوم قرن چهاردهم میلادی، به ویژه با توجه به محل تولید اثر، تمایل به کشیدگی پیکره بیشتر شده به شکلی که در مواردی از عضلانی بودن بازوها صرف‌نظر شده است. خطوط طرح نیز در طول قرن چهاردهم، به تدریج از حالت زاویه‌دار به سوی نرمی و روانی بیشتری سوق یافته، به نحوی که در آثار اواخر قرن چهاردهم این خطوط در آثار سبک شیراز بسیار دل‌نشین و جاری نمایش داده‌شده‌اند. با وجود فروریختن قطعات مرصع کاری شده، به نظر می‌رسد در طول این بازه‌ی زمانی، چهره‌ها به شکل خلاصه‌شده و اغلب لباس‌ها با خطوط جزئی تزیین می‌شده‌اند. ضمن آن‌که کاربرد عناصری چون نقوش پیچان گیاهی در پس‌زمینه و هاله‌ی دور سر، در تمام این بازه‌ی زمانی رعایت شده است. قابل‌توجه است که تمامی نقوش انسانی بر روی آثار فلزی موردبررسی به جز یک مورد، مرد بوده‌اند. تنها نمونه‌ی زن ترسیم‌شده یعنی نماد سیاره‌ی ماه نیز دارای معنای

---

[۱] دسترسی اینترنتی این نگاره: تاریخ دسترسی: ۹۶/۰۲/۰۴:

http://www.metmuseum.org/art/collection/search/452647?sortBy=Relevance&when=A.D.+1000-1400&who=Abu%27l+Qasim+Firdausi%24Abu%27l+Qasim+Firdausi&ft=shahnama+(book+of+kings)&offset=60&rpp=20&pos=68

[۲] دسترسی اینترنتی این نگاره: تاریخ دسترسی: ۹۶/۰۲/۰۴:

http://www.metmuseum.org/art/collection/search/449000?sortBy=Relevance&when=A.D.+1000-1400&who=Abu%27l+Qasim+Firdausi%24Abu%27l+Qasim+Firdausi&ft=shahnama+(book+of+kings)&offset=40&rpp=20&pos=57

طلسمی و نجومی بوده است. بنابراین احتمالاً ترسیم نقوش زنان در این آثار رایج نبوده است. با توجه به مقایسه‌ی نقوش انسانی در نمونه‌های نگارگری و آثار فلزی موردبررسی می‌توان به ارتباط مستقیم دو هنر در این دوره اشاره نمود و می‌توان نمونه‌های از تشابهات را در نحوه‌ی ترسیم نقوش نظیر به کار بردن خطوط نرم و روان. روند تغییر کشیدگی پیکره‌ها، نوع پوشش و جزییات چهره و مضمون یکسان در اغلب نگاره‌ها بیان کرد.

منابع

۱. احسانی، محمدتقی (۱۳۸۶)، «هفت هزار سال هنر فلزکاری در ایران»، چاپ سوم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
۲. بلر، شیلا و بلوم، جاناتان (۱۳۹۰)، «هنر و معماری اسلامی ۲»، ترجمه یعقوب آژند، چاپ چهارم، تهران، انتشارات سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی(سمت)، مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی، فرهنگستان هنر.
۳. پاکیاری، سارا (۱۳۸۲)، «فلزکاری از مکتب خراسان تا عصر مغول»، نشریه هنرهای تجسمی، شماره بیستم، صص ۱۳۸ – ۱۴۸.
۴. توحیدی، فائق (۱۳۹۰)، «مبانی هنرهای فلزکاری، نگارگری، سفالگری، بافته ها و منسوجات، معماری، خط و کتابت» چاپ دوم، تهران، انتشارات سمیرا.
۵. حیدرآبادیان، شهرام و عباسی فرد، فرناز (۱۳۸۸)، «هنر فلزکاری اسلامی»چاپ اول، تهران، سبحان نور.
۶. خزایی، محمد (۱۳۸۵)، «نقش سنت های هنری ساسانی در شکل گیری هنر اسلامی، در سده های سوم تا پنجم هجری»، نشریه کتاب ماه هنر، آذر و دی، صص ۳۶- ۴۹ .
۷. لک پور، سیمین (۱۳۷۵)، «سفیدروی»، چاپ اول، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.
۸. شراتو، امبرتو و گروبه، ارنست (۱۳۷۶)، «هنر ایلخانی و تیموری»، ترجمه یعقوب آژند، تهران، انتشارات مولی.
۹. فدایی، مریم (۱۳۸۷)، « مقایسه ی شکل و محتوی ظروف فلزی شیراز در دوره ی ایلخانیان با ظروف فلزی مملوک ها درسده ی هشتم هجری»، نشریه کتاب ماه هنر،خرداد.
۱۰. قهاری گیگلو، مهناز و محمدزاده، مهدی(۱۳۸۹)، «بررسی تطبیقی صور نجومی در نسخه صور الکواکب و آثار فلزی سده های پنجم تا هفتم هجری»، نشریه نگره، شماره ی ۱۴- صص ۵- ۲۱.
۱۱. کمارف، لیندا (۱۳۷۸)، «تزیینات فلزکاری ایرانی و ارتباطش با مصور کردن نسخ خطی»، ترجمه مهناز شایسته فر، نشریه هنرهای تجسمی، شماره هفتم، صص ۱۷- ۴۱.
۱۲. کمره ایی، محمدرضا (۱۳۸۹)، « تاریخ هنر ایران»چاپ اول، تهران، انتشارات مشق هنر.
۱۳. محمدحسن، زکی (۱۳۸۴)، «چین و هنرهای اسلامی»، ترجمه غلامرضا تهامی، تهران، فرهنگستان هنر.
۱۴. نجف پور، روناک و نعمتی کچاپی، بتول (۱۳۸۹)، «مضامین مذهبی در نقوش انسانی ظروف سفالین ایران»، نشریه کتاب ماه هنر، شماره ۱۴۰، اردیبهشت، صص ۱۰۴ – ۱۰۹ .
۱۵. نوروزی طلب، علیرضا و افروغ، محمد (۱۳۸۹)، «بررسی فرم، تزیین و محتوا در هنر فلزکاری دوران سلجوقی و صفوی»، نشریه دوفصلنامه علمی – پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، شماره دوازدهم.
۱۶. خواجه احمدعطاری، علیرضا و آیت اللهی، حبیب الله و شیرازی، علی اصغر و قاضی زاده، خشایار(۱۳۹۱) «بررسی انسان نگاری در نقاشی مکتب اصفهان سده ی دهم و یازدهم هجری قمری»، نشریه مطالعات تطبیقی هنر، سال دوم، شماره ی ۴، پاییز و زمستان، ص ۸۱ تا ۹۲
۱۷. کونل، ارنست (۱۳۷۶)، « هنر اسلامی»، ترجمه یعقوب آژند،تهران، انتشارات مولی.
18. Baer, E. (2004). Human Figure In Islamic Art: Inheritances And Islamic Transformation ,Costa Mesa, Calif : Mazda Publishers.
19. http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/

پوشاک زنان در پنج دوره تاریخی پس از ورود اسلام به ایران

ساره نظری
کارشناس ارشد مطالعات زنان- حقوق زن در اسلام، دانشکده علوم اجتماعی و اقتصادی، دانشگاه الزهرا
Sarehnazari36@yahoo.com

چکیده

با ورود اسلام به ایران حجاب وارد این کشور نشده است و بانوان ایرانی از دوران باستان به انواع گوناگون حجاب داشته اند. متاسفانه در خصوص تغییر، تحول و روند شکل ظاهری لباس در سلسله های بزرگی که پس از اسلام و پیش از روی کارآمدن دوره پهلوی در این کشور حکمرانی کرده اند، به اندازه دوران باستان تحقیقی صورت نگرفته و کمتر پژوهشی را می توان یافت که صرفا منوط به وضع پوشاک زنان در این دوران تاریخی باشد. لذا پرسش حاضر این است که روند شکل ظاهری لباس در سلسله های بزرگی از قبیل مغول، افشاریه، زندیه، صفویه و قاجار چگونه بوده است؟ چنین به نظر می‌رسد که با ورود مغولان، ورود عنصری جدید که از لحاظ فرهنگی، اجتماعی و مذهبی با ایرانیان متفاوت بوده، تحول عظیمی در لباس پدید آمده و تا قبل از دوران قاجار و مراوده با اروپاییان تغییرات چندانی به عمل نیامده باشد. این مقاله سیر تحول لباس زنان در پنج دوره نامبرده را با توجه به نقاشی ها، عکسها، کتب و منابع معتبر بررسی می‌کند و از نوع مطالعات تاریخی می‌باشد که به سبک توصیفی، تحلیلی و کتابخانه‌ای صورت گرفته است. در نهایت یافته های پژوهش ضمن اثبات فرضیه، زوایای دقیق‌تری از موضوع را نمایان می‌سازد.

واژگان کلیدی: اسلام، ایران، پوشاک زنان، پنج سلسله تاریخی پس از اسلام

۱- مقدمه

یکی از راه های شناخت فرهنگ ادوار گذشته هر تمدنی، تاریخ لباس و پوشاک است. به عبارت دیگر تاریخ پوشاک هر ملت و قومی بخشی از تاریخ تمدن آن محسوب می شود که از تحولات شکل فرم لباس در زمان های دور سخن می گوید. این تحولات با دیگر تحولات تاریخی، اجتماعی و معیشتی در ارتباط هستند که می توان نیازهای زیستی را به عنوان اولین محرک در شکل دادن به پوشش و تغییر و دگرگونی در ساختار آن دانست . هم چنین در اغلب فرهنگ ها، لباس نشانه ای برای تفکیک جنسیتی و تعیین مرتبت اجتماعی بوده که به مرور با توسعه فعالیت های اجتماعی، فرهنگی و شکل گیری عقاید دینی، شکل و سبک آن ارتقا یافته، طوری که به نظامی از نشانه ها در بستر یک نظام ارتباطی فرهنگی بدل گشته است. این ارزش ها ارزش هایی هستند که در حفظ و استمرار هویت جمعی جوامع نقش مهمی ایفا می کنند.

۲- نگاهی تاریخی به وضعیت پوشاک زنان در ایران

در هر زبانی واژه مخصوصی برای حجاب و مشتقات آن استعمال می شود ؛ برای نمونه ((حجاب)) در زبان فارسی به معنای: در پرده کردن (حجب)، بازداشتن از درآمدن، رویگیری، عفاف و حیا، روپوش، روبند، نقاب و چادر و .....آمده است

(دهخدا، ۱۳۸۵: ۱۰۰۷) . در زبان انگلیسی هم dress به معنای ((لباس)) و ((جامه)) به کار رفته است و robe به معنای لباس بلند و گشاد (جلباب) و veil به معنای ((خمار)) و ((حجاب)) استفاده شده است (آریان پور، ۱۳۵۴: ۱۱- ۱۲).

اگرچه حجاب با پوشش اسلامی طبق تعریفی که از حجاب در بالا شد، یکی از دستورات حکیمانه و سعادت بخش دین مبین اسلام است که از هنگام اسلام آوردن مردم ایران در دو قرن نخست هجری، توسط اهالی این سرزمین مورد پذیرش واقع شده، ولی پژوهش‌ها در این زمینه حاکی از جایگاه حجاب در ایران از زمان های دور می باشند . به عبارت دیگر پوشیدگی، از جمله شاخص های بارز پوشاک در فرهنگ ایران است و حتی قبل از اسلام، حجاب- هرچند که نوع آن تفاوت داشته است – در میان زنان معمول بوده است. هر چند که در ایران باستان بنا به شرایطی، سبک و اسلوب لباس همیشه خاص بوده، اما بررسیها نشان می دهند که پوشش تمام بدن در دوره های مختلف تاریخی چه نزد زنان و چه نزد مردان حقیقت داشته است و هیچ گاه ایرانیان در برهنگی به سر نمی برده اند . برخی معتقدند این پوشش کامل، ریشه به وجود آمدن حجاب در دنیا می باشد تا جایی که ویل دورانت معتقد است نقش پوشش زنان در ایران باستان چنان برجسته است که می توان ایران را منشا اصلی پراکنده شدن حجاب در دنیا دانست. ورود اسلام نیز کمک شایانی به تکمیل پوشش زنان این سرزمین کرده است و این پژوهش درصدد است تا به طور خاص لباس زنان – چگونگی تکامل، تغییر و تحول- در پنج سلسله نامدار ایرانی پس از اسلام از جمله : مغول، افشاریه، زندیه، قاجار و صفوی را تا پیش از روی کار آمدن پهلوی بررسی کند .

قبل از ورود صنعت عکس و عکاسی در ایران که در دوره قاجار به دستور محمدشاه از روسیه و انگلیس وارد ایران شد، بایستی برای آگاهی از نوع و شکل لباس زنان به حکاکی ها و نقوش برجسته، لوح ها، نقاشی ها و پس از ورود سفرنامه نویسان به خصوص در دوره صفوی از سفرنامه ها استفاده کرد، هرچند که در این میان تناقضاتی هم دیده می شود (به خصوص در سفرنامه ها) . اما پس از ورود عکس و عکاسی شناخت نوع لباس زن ایرانی آسان تر و با سندیت بیشتری صورت می گیرد.در این پژوهش هم چنین سعی شده است تا توضیح هر لباس و نوع پوشش به صورت مستند ارائه گردد. هرچند که شواهد موجود بیشتر منعکس کننده پوشاک زنان طبقه بالا جامعه می باشد.

۳- پوشاک زنان ایرانی در پنج سلسله تاریخی و مهم پس از ورود اسلام و قبل از روی کارآمدن دوره پهلوی

ساختار طبیعی فلات ایران در طول اعصار تاریخی آن و مرکزیتی که به دلیل داشتن پل ارتباطی بین شرق و غرب عالم داشت باعث شد که این سرزمین سالیان سال در معرض یورش توسط اقوامی که دارای فرهنگ و اعتقادات ویژه خود بودند صورت می گرفت و شدیدترین فشارها را بر فرهنگ بومی و سنتی جامعه به وجود می آورد. یکی از این اقوام مغول بوده که ردپای آنان در تاریخ ایران حتی تا وضع پوشش زنان هم نمایان است. در ابتدا زنان مغول پوششی ساده و تقریبا یکسانی با مردان داشتند اما با تشکیل امپراطوری مغول و دستیابی به ثروت های بیکران تجملات از جمله زیورآلات به پوشاک آنان اضافه شد و تغییر و تحول اساسی در دوخت لباس ایجاد شد تا جایی که ورود کلماتی هم چون اتو و قیچی مربوط به همان دوره می شود . در دوره افشاریه و زندیه هم می توان اذعان کرد که تحول چشم گیری در صنعت پوشاک حاصل نشده و حتی تا حدی از تجملات آن کاسته شد . گویا کمبود مدارک و شواهد معتبر به حد کافی از این دو دوره (خصوصا دوره افشاریه) خود نشان از ادامه همان روند قبلی در نوع پوشاک بانوان است. اما دوره صفویه که اوج قدرت ایرانیان به ویژه در زمینه هنر و معماری پس از اسلام است، ما شاهد اوج شکوه و قدرت در این عرصه هستیم و هم چنین به دلیل شکل گیری اولین ارتباطات ایران در اروپا، متنوع ترین نوع لباس از نظر شکل، نوع و جنس پارچه را زنان ایرانی به خود دیدند. این روند نو، سریع و بی سابقه در تاریخ پوشاک زنان ایرانی هم چنان دامه داشت تا در دوره قاجار و سفر ناصرالدین شاه قاجار به فرانسه که می توان تاثیر ورود سلیقه و ذائقه بیگانگان در پوشش زنان در این مسیر کنترل نشده را مشاهده کرد.

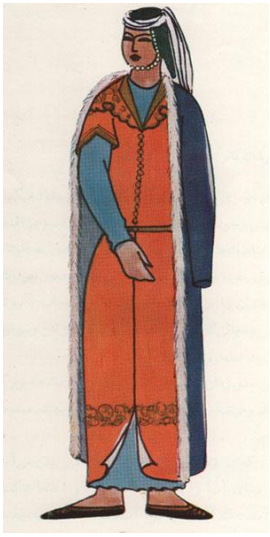
پس از این توضیح اجمالی در خصوص روند و مسیر کلی لباس بانوان، حال هر یک از این پنج سلسله را به طور جداگانه با اشاره و تاکید بر مستندات تاریخی به طور جامع بررسی خواهیم کرد.

۳-۱- پوشاک مغولان

با تصرف دو کشور ایران و چین توسط مغولان، روابط تجاری بین دو کشور بیشتر شد و در همان ورود هنرمندان چینی به ایران زمینه تازه ای را برای ارتباط گسترده فرهنگی و هنری بین دو کشور به وجود آورد . هنرمندان چینی که به شیوه دوران سونگ و یوان (۶۵۸ ه . ق) نقاشی می کردند، توسط مغولان به دربار ایران راه یافتند (خزایی، ۱۳۶۸ :۱۶). مغولان، پس از آنکه در ایران استقرار یافتند، پوشاک خود را تغییر دادند، این قوم قبل از ظهور چنگیز، لباسی از پوست داشتند، اما در دوران چنگیز، مغولان از پارچه، لباس کیسه مانندی می دوختند و زنان در زیر این لباس شلوار بلند می پوشیدند، آنان این لباس را بر روی شانه راست گره می زدند و سمت چپ کاملاً آزاد بود (راوندی، ۱۳۶۸: ۸۲).

طرز پوشاک زنان شوهردار از نوع لباس دختران متمایز بود که این تمایز بیشتر در داشتن کلاه بود و زنان نمی‌توانستند بدون بر سَر گذاشتن کلاه در ملأعام ظاهر شوند. زنان شوهردار در روی پیراهن خود، لباسی شبیه کیمونو می‌پوشیدند که بسیار گشاد بود، جلوی آن تا پایین باز و آستینها بسیار گشاد بود و تا نوک پا می‌رسید (بیانی، ۱۳۵۲: ۶۸).

این زنان بر روی سَر چیزی از حصیر یا پوست درخت بافته شده داشتند که به اندازه ۲ آرنج بوده و بخش پایانی آن به شکل مربع است. در بالای آن میله نازکی قرار دارد که از طلا، نقره و یا چوب است وگاهی به جای آن پَر مرغ می‌گذاشتند. این حصیر بافته از دستمال نازکی که از سَر بر روی شانه‌ها می‌افتد، محافظت می‌کند (کارپن، ۱۳۶۳: ۳۴). این طرز آرایش سر را به مغولی بوقتاق می‌گویند، که بعدها تا حدی تغییر شکل یافت و شبیه تاج گردید. « تصویر ۱-الف»



تصویر ۱- الف : هیئت عمومی یک بانوی قرن ۸ و ۹ هجری (منبع : طرح از کلارا آبکار از پوشاک زنان، ص ۱۶۵)

در دوران ایلخانی و تیموری، پوشش ایرانی تحت تأثیر نقاشیها و هنر چین (دوره سونگ و یوآن) تحول یافت. یکی از این تحولات، نوعی دوخت بود که دوخت مغولانه نام داشت. این نوع دوخت ابتدا مختص شاهزادگان و درباریان طراحی شده بود ولی کم کم میان مردمان رواج یافت. خیاطان به تدریج دوخت لباس با قالب تن افراد را در ایران رواج دادند و حتی کلماتی مانند قیچی، الگو و اتو از جمله لغاتی است که از آن دوران معمول گردید (غیبی، ۱۳۸۷: ۳۵۳).

کلاویخو، در سفرنامه خود از یکی از ضیافتهای رسمی سمرقند که زن بزرگ تیمور و خود او نیز شرکت داشته اند سخن می گوید و لباس زن تیمور را چنین توصیف می کند: «جامه این خانم از پرند سرخ زردوزی شده و بسیار گشاد بود و دامنی بلند داشت که به زمین می کشید، این جامه بی آستین بود، یقه پیراهن تا بالا بسته بود.....، چهره خانم با سفیدآب یا چیزی مانند آن آرایش شده بود ... بر روی سرش چیزی شبیه "خود" قرار داشت که از پارچه سرخ تهیه شده بود و در کنار آن بر روی شانه هایش افتاده بود، قسمت پشت آن بلند و با مرواریدهای گرانبها آرابش شده بود، علاوه بر این گرداگرد آن با سنگهای گرانبها و لعل و بدخشان و فیروزه و غیره تزئین شده بود . گیسوان او باز و آشفته بود و هنگام پیش رفتن حرکت می کرد، رنگ گیسوان بسیار سیاه بود، زیرا این رنگ بسیار مورد توجه است و زنها گیسوان خود را سیاه می‌کنند»(راوندی، ۱۳۶۸ : ۸۲و۸۳). « تصویر۱- ب »

تصویر ۱- ب : زن دوره تیموری سده نهم (منبع : نقاشی موجود در گالری هنری بوستون)

عمده پوشش زنان در این دوره شامل موارد زیر بود :

الف) جبه: قبای بسیار گشاد با آستینهایی به همان شکل و بلند که قسمت بالاتنه آن از شانه چپ به طور مورب به زیر بغل راست می‌رود و با بندی به زیر سینه بسته می‌شده است. تمام بدن از گردن تا نوک پا را دربر می‌گرفت و یا شاید نوعی روپوش، مانتو یا شنل سراسری که آستین قبا از شکاف آن دیده می‌شد (غیبی، ۱۳۷۸ : ۳۵۳).

ب) قبا : یکی از اصلی‌ترین لباسهای زنان در این دوره است. قبا به دو شکل بوده است: یکی قبای بلند، آستین کوتاه که جلوی آن باز و گرداگرد یقه پوست دوخته می‌شده و گاهی بر روی شانه نیز زردوزی و قلابدوزی می‌کردند. این قباها با آستین کوتاه چون کت بلند یا ارخالق خودنمایی می‌کرد. گاه این نوع دارای آستین بلند نیز بوده است. دیگری قبای سه ربعی، آستین کوتاه، جلو بسته و با شکافی در جلو دامن با یقه افقی که اغلب پوست‌دوزی می‌شده است. این قباها گاهی جلو باز نیز بوده که با دکمه بسته می‌شده است و یقه آن سه گوش تا به وسط سینه می‌رسیده است.جنس این پوشش بیشتر از پارچه اطلس بوده است.

ج) برقع : پارچه‌ای است که چهره را از نقطه مبدأ بینی می‌پوشاند و از اطراف و روی پیشانی به سربند متصل می‌شود. از یک قطعه پارچه به شکل چهره انسان درست می‌شده و تا روی زانوها آویزان می‌شده است. این پوشش برای هنگامی که زنان از خانه خارج می‌شدند، مورد استفاده قرار می‌گرفت و ابن بطوطه استفاده از آن را برای زنان در شیراز متذکر می‌شود(ابن بطوطه ۱۳۳۷: ۱۹۴).

تو گر خواهی که جاویدان جهان یکسر بیارایی صبا را گو که بردارد زمانی برقع از رویت

د) روسری یا لچک: در آن دوران، انواع روسری کوچک و بزرگ با نوار یا تاجی همراه بود. ۲۲ ملکه روسریی بر سر دارد که تا پایین گردن را می‌پوشاند. نوار دور سرش یادگار و نشانه‌ای از پوششهای سر در عهد باستان است و آنچه روی سر به صورت مثلث رها شده است، تازگی دارد(شهشهانی، ۱۳۷۴: ۹۵).

ه) چادر: در اواخر دوره ایلخانان چادر یکی از پوششهای مهم محسوب می‌شد ولی در اواسط قرن ۹، زنان در بیرون خانه چادر سفید بر سر داشتند، اما در خانه بدون هیچگونه سرپوشی حرکت می‌کردند. و گاهی موها را روی سر جمع می‌کردند و گل و سنجاق زینتی به آن می‌زدند، ولی در اواخر آن قرن پوشش سر زنان به صورت کلاه ساده‌ای درآمد.(همان: ۹۷) به طور کلی، سرپوش بانوان، از عرقچین، چارقد، لچک، نوار، یک نوع روسری توری یا پارچه‌ای به شکل مخصوص تشکیل می‌شده است. عرقچین در زیر لچک و مستقیماً روی موی سر استفاده می‌شد و معمولاً به دو طرف عرقچین، دو سر یک رشته دانه‌های قیمتی که از زیر چانه می‌گذشت، وصل می‌کردند. گاه بانوان گیسوان بلند خود را به وسیله توری محافظت می‌کردند.(ضیاپور، ۱۳۴۵ : ۱۶۱ تا ۱۶۴). «تصویر۱- پ»

تصویر ۱- پ : عمده پوشش زن در دوره مغول (منبع : جام جم آنلاین *www.jamejamonline.ir* **)**

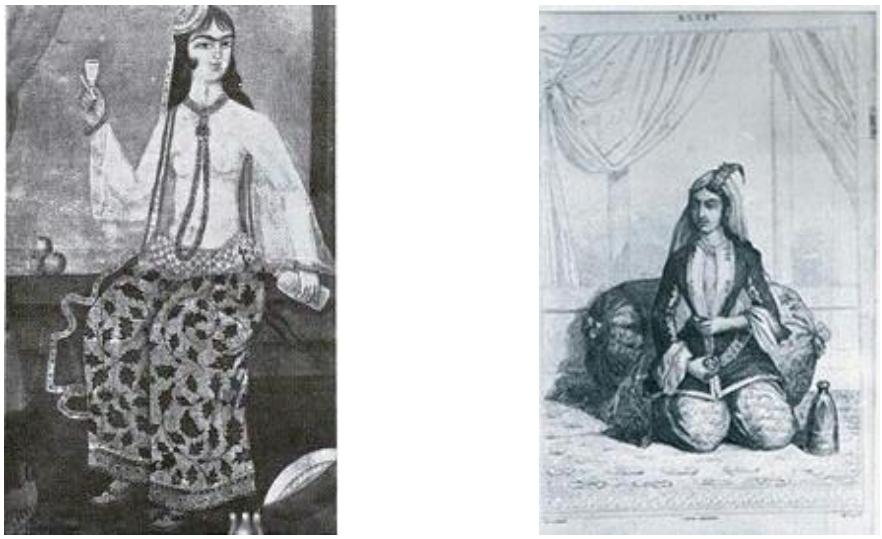
۳-۲- پوشاک دوره افشاریه و زندیه

در دوره نادرشاه افشار و خاندان او از تجملات لباس ها کاسته شد و جامه ها فرمی ساده تر به خود گرفتند. از خصوصیات جامه های این دوره کوتاه شدن دامن پیراهن ها (بلوز) و قبا بود و هم چنین فرم شلوار(تنگ یا گشاد) و جنس وتزیینات آن نیز اهمیت بیشتری پیدا کرد. اما در مجموع می توان گفت که در دوره افشاریه، حجاب و پوشش زنان همانند دوره پیش از آن بوده و زنان با پوشش کامل و چادر در اجتماع ظاهر می شدند. در کتاب «عالم آرای نادری» به مواردی بر می خوریم که گویای این مدعاست(مروی، ۱۳۶۴:ج۳، ص ۹۵۸).

پوشاک در دروه زندیه عموما به این صورت بود که زنان پیراهن تنگی در بر می کردند که پارچه آن اغلب از نخ و ابریشم بود. یقه گرد (بدون یقه) که در وسط آن چاکی بوسیله روبان یا دکمه در زیر گلو بسته می شد. در مواقع احتیاج روی پیراهن، اغلب ارخالق (کت بلندی است که تا نصف بدن را می پوشاند) آستین سنبو سه یا کلیجه (کت بلندی که تا روی ران می‌رسید روی ارخالق می پوشیدند) آستین کوتاه می پوشیدند. زنان هم چنین در این دروه مانند مردان، شلوار گشاد و بلندی که از پارچه های راه راه که بطور مورب دوخته می شد به پا می کردند و روی آن دامن گشاد و نسبتا بلندی می پوشیدند که تا وسط ساق پا می رسید. آنان روی سرخود توری یا پارچه زیبایی را بطور آزاد انداخته و با زیور وزینت، موهای خود را می

آراستند. کفش آنها نعلین یا ساغری نوک برگشته بود که فقط اندکی از سر انگشتان پا در داخل آن قرار می گرفت. هم چنین از چارقد برای پوشش سر استفاده می کردند که گاه چارقد را در زیر چانه با جقه تزیین می کردند.

آنان به هنگام خروج از منزل نیز، زنان چادری به رنگ سیاه و سرمه ای یا رنگ های تیره دیگر به سر داشتند و از روبنده برای پوشاندن خود استفاده می کردند(ورهام، ۱۳۶۶ : ۱۶۰) .« تصویر ۲»



تصویر ۲ : پوشش زن در دوره زندیه

منبع : کتاب ایرانی تالیف لوئی دو یو فرانسوی منبع : تابلو رنگ و روغن – موزه مردم شناسی تهران

۳-۳- پوشاک دوران صفویه

در زمان صفویه سیاحان بسیاری به ایران سفر کرده و در سیاحت نامه های خود مطالب فراوانی درباره چگونگی پوشاک زنان نوشته اند. هم چنین منابع بایگانی شده و مکتوب این دوره، نقاشی ها اسناد تصویری اواخر قرن ۱۹ م، و پوشاک به جای مانده در کنار یکدیگر ویژگی های لباس این دوره را ترسیم می کنند.

سانسون در این باره می نویسد: ((طرز لباس پوشیدن زنان در ایران با لباس پوشیدن مردها اختلاف چندانی ندارد فقط لباس خانم ها زر و زیور بیشتری داردو طبعا درخشان تر است. زنان هیچ گونه عمامه ای بر سر نمی گذارند. پیشانی خانم ها از نواری که سه انگشت پهنا دارد، پوشیده شده است . این نوار با طلای مینا کاری شده، زینت یافته است و بر آن یاقوت و برلیان و مروارید می آویزند. خانم ها کلاه پارچه ای ظریفی که با طلا آن را حاشیه دوزی کرده اند، بر سر می گذارند و شال ظریفی را که حاشیه آن در کمال زیبایی گلدوزی شده است، دور کلاه می پیچند. قسمتی از این شال به سر تا کمرشان آویزان می شود و در وقت راه رفتن بالا و پایین می رود. به گردنشان گردنبندی مروارید می آویزند و کمربندی را که چهار انگشت عرض آن است و از ورقه های طلا پوشیده شده است، به کمر می بندند. روی ورقه های طلا قلم زنی شده است و اغلب اوقات بر روی آن جواهرات قیمتی نصب کنند. پیراهنی که در زیر می پوشند زربفت است و زمینه آن طلا یا نقره است.

روی این پیراهن یک نیم تنه زر دوزی شده، که بسیار زیبا می باشد، می پوشند. آستر نیم تنه از پوست سمور است.در زمستان نیم تنه، آستین دارد و در تابستان بدون آستین می باشد. خانم ها هرگز جوراب نمی پوشند زیرا شلواری که به پا می کنند بلند است و تا زیر قوزک پایشان را می پوشاند))(سانسون، ۱۳۴۶: ۱۲۲) .

تاورنیه نیز می نویسد : ((زنان کلاه کوچکی به شکل برج به سر می گذارند و هر کس به اندازه بضاعت و شانش، کلاه خود را به جواهرات، زینت می دهد و بعضی از زیر کلاه، مقنعه ای ابریشمی به طرف پشت آویخته دارند که بر حسن و زیبایی

آنان می افزاید . گیسوانشان بافته و بر روی شانه می ریزند . زیرشلواری هم مانند مردان می پوشند که تا پاشنه پا می رسد و کفششان با کفش مردان فرقی ندارد)) (تاورنیه، ۱۳۶۱: ۶۲۷). « تصویر ۳»

تصویر ۳ : پوشش زن دوره قاجار (منبع : سفرنامه کرنی لو برن جهانگرد و مورخ هلندی)

دلاواله راجع به روسری زنان در دوره شاه عباس می نویسد: «روسری زنان شبیه پارچه ای است که زنان بغداد هم به کار می بردند.... رنگ روسری ها متفاوت است و دنباله آن از عقب تا روی زمین ادامه پیدا می کند... چند رشته مروارید، به طول چهار انگشت به بند پیشانی آنان آویزان است که با حرکت سر به اطراف حرکت می کند و به علاوه دو رشته موی بلند نیز از طرفین صورتشان پایین ریخته و چهره آنان را در بر می گیرد»(دلاواله، ۱۳۷۰: ۱۴۷).

۳-۴ پوشاک دوران قاجار

پوشش زنان این عصر از گزارش های سفرنامه نویسان و جهانگردانی که از ایران دیدن کرده اند بهتر می توان دریافت. گزارش جهانگردان با ریزبینی و سختگیری ای ناشی از برتر دانستن لباس زنان کشور خودشان نوشته شده است و مسئله فقر و اعتقادات شخصی و مذهبی و قومی ایرانیان نادیده گرفته شده اند. به هر حال گزارش های آنان که در زمان شاهان مختلف این سلسله به ایران سفر کرده و با طبقات مختلف مردم حشر و نشر داشته اند موجب تفاوت های بسیار در نوشته هایشان شده است(حجازی، ۱۳۸۸: ۳۵۶).

کارلا سرنا می نویسد : «زنان آنان دارای هر وضع اجتماعی که باشند همه شان بدون استثنا خود را در چادرهایی به رنگ سرمه ای تند می پوشانند. شلوارهای گشاد از جلودار سبز، بنفش، خاکستری یا قرمز رنگ که مانند جوراب پاها را نیز می پوشانند و دم پاییهای پاشنه دار، پوشاک یکنواخت همه زنان ایرانی است و همان قدر وضع پوشیدن لباس های سینه باز گاهی در اروپا به افراط گراییده است در تهران نیز پوشیدن لباس های بالای زانو و ساق نما میان خانم ها متداول شده است.در اندرون پوشش زن عموما عبارت است از شلیته کوتاهی است که به زیر کمربند می شود. از همان لباس هایی که رقاصه های ما می پوشند. هرچه دامنها کوتاه تر به همان میزان لباس پوشیدن مقبولتر است. البته دامن لباس زنان عادی و کلفتها از لباس خانمها طبقه بالا بلندتر است.» « تصویر ۴- الف »

تصویر ۴- الف : مرد و زن شیرازی (منبع : فهرست توصیفی سفرنامه های آلمانی موجود در کتابخانه ملی ایران، سفرنامه آرمنیوس و امبری)

پوشیدن لباس زیر در میان خانمها رسم نیست ولی آنان از نوعی نیم تنه گشادی که روی سینه باز می شود و خانمهای خوش لباس از پارچه ارگانزای بدن نما برای خود می دوختند، استفاده می کردند. با چنین جامه ظریف بدن از سر تا پا لخت و عور دیده می شود چون پوشیدن جوراب هم آنچنان معمول نیست (کارلا سرنا، ۱۳۶۲: ۴۳۰و۷۴) .« تصویر ۴- ب»

تصویر ۴- ب : انیس الدوله بانوی اول حرم و همسر ناصرالدین شاه (منبع : روزنامه اطلاعات)

خانم کولیور رایس هم از علاقه شدید زنان ایرانی به لباس های اروپایی در زمان احمدشاه حرف می زند و در کل همه را به سخره می گیرد : ((اغلب از من خواهش شده است که یک دست از آخرین لباس های لندنی خود را به خانم های اندرون امانت دهم تا آن را امتحان کنند و اگر برازنده بود آن را الگو قرار دهند)) (مهرآبادی، ۱۳۷۹: ۴۸۲) .

کلودانه در شرح حجاب زنان در عصر مظفرالدین شاه می نویسد : ((..... زن ایرانی دوست ندارد حتی چشمان خود را به کسی نشان بدهد و به همین جهت نیز جلوی چهره خویش دستمال بلند سفیدی که بالای آن مشبک است می آویزد..... بدین گونه است که شما در کوچه و بازار زنان معدودی را مشاهده می کنید که در حالی که خود را در چادر سیاه پیچیده اند و روبند سفید برچهره آویخته اند به راه خود می روند..... برخلاف آنچه ظاهر پوشیده در حجاب زنان ایرانی نشان می دهد

چنین به نظر می رسد که همین زنان در زندگی خود از آزادی زیادی برخوردارند. بیشتر آنان هر وقت دلشان بخواهد و بی آنکه کسی همراهشان باشد از خانه خارج می شوند)) (همان: ۱۳۷). « تصویر ۴-پ»

تصویر ۴- پ : زن شهری در لباس بیرون از خانه (منبع : تاریخ خانمها، بنفشه حجازی ص ۴۲۶)

در سفرنامه اولیویه این گونه آمده است که دوره آقامحمدخان ((زنان بیشتر از مردان جواهرات با خود همراه دارند. تمام تن و پیکر به انواع پیرایه های قیمتی آراسته است. بر سر جقه و بر گردن قلاده های ثمین و عصابه های (سربند) گرانبها بر جبین و سینه و رشته های مروارید درشت آبدار، حمایل کنند. کمربندهای مرصع در کمر، حلقه های انگشتری الماس و یاقوت در انگشت و دستبندهای جواهر در ساعد و ساق دارند و حاشیه تمام زر در لباس دوزند)) (اولیویه، ۱۳۷۱ : ۱۵۹).

خانم کولیور رایس در زمان احمدشاه از زینت آلات زنان گزارش می دهد : ((زنان ثروتمند جواهر بسیاری به خود می آویزندکه گاه چند صد لیره سکه طلا ارزش دارد. از انواع دستبند، خلخال، گردنبند، مروارید و انگشترهای الماس یا اجناس دیگر به عنوان زینت استفاده می کنند)) (مهرآبادی، ۱۳۷۹: ۱۱۴).

چیزی که در این دوره مسجل است، تاثیر سفرهای پادشاهان این دوره به خصوص ناصرالدین شاه به فرنگ و کشورهای غربی، بر نوع پوشش زنان و سلیقه آنان بوده است. تا جایی که برخی مورخان نوع پوشش زنان این دوره را به لحاظ تاریخی به سه دوره تقسیم کرده اند:

دوره اول: ابتدای دوران قاجار تا مسافرت «ناصرالدین شاه» به فرنگ: لباس زنان شامل پیراهن کوتاه بدون یقه ای بود که جلوی آن باز و دکمه های زرین و مرواریدنشان زینت بخش آن بود. معمولا پیراهن ها را شلواری گشاد مانند شلوار مردان و نیم تنه ای کوتاه به نام «ارخالق» تکمیل می کرد. بر روی آن «چاپکین» می پوشیدند که عبارت بود از پیراهن بدون یقه ای که جلوی آن باز بود و در زیر کمر، از چپ به راست دکمه می خورد. پوشش سر هم پارچه ای به شکل سه گوش که به آن « چارقد» می گفتند و از انواع آن می توان « قالبی » و« آفتاب گردانی » را نام برد. « تصویر ۴-ت»

تصویر ۴ – ت: زنان دوره قاجار (دوره دوم : از مسافرت « ناصرالدین شاه » تا پایان عصر ناصری و ابتدای دوره مظفرالدین شاه)

دوره دوم: مسافرت ناصرالدین شاه به فرنگ و روسیه و دیدن بالرین‌ها که شلوار بافته‌ی چسبان و نازکی به پا می‌کردند و دامن های بسیار کوتاهی به اندازه یک وجب روی آن می‌پوشیدند، شاه را بر آن داشت که زن‌های حرم خود را به پوشیدن این نوع لباس تشویق کند. او زنان حرمسرا را واداشت تا شلیته های کوتاه بپوشند و سر و موی خود را نیز با روسری های سفید ساده بپوشانند. سلیقه شاه اندک و آرام از درون حرمسرا به بیرون سرایت کرد و بسیاری از زنان و دختران خواص نیز به آن گرویدند.

دوره سوم: از ابتدای دوره مظفری تا پایان دوره قاجار: در این دوره، کت و دامن و لباس به شیوه‌ی فرنگی به‌ویژه در میان زنان طبقه‌ی مرفه افزایش یافت. خانواده‌های وابسته به دربار از این نوع پوشش استفاده می‌کردند و زنان روشنفکری چون« قرۀالعین» نیز بدون حجاب در جمع ظاهر می‌شدند.«تصویر ۴- ث»

تصویر ۴- ث : زن ابتدای دوره مظفری تا پایان دوره قاجار (منبع : اینترنت – سایت تبیان : www.tebyan.net)

البته لباس زنان ایلاتی و روستایی در دوره قاجار به مراتب ساده تر و آزادتر بوده است . هدین درباره زنان روستایی که موفق به دیدن چهره شان شده می نویسد : ((آنها همه چیز هستند جز زیبا ..... حالات آنان خشن و رنگ و رویشان زشت و ناهنجار است.آنها می توانند زیبا باشند با این وصف پیر و پرچین و چروک به نظر می آیند و اغلب جای سیاه رنگ آبله و سایر بیماری های زشت کننده در بدن آنها دیده می شود . تمام سر و صورت به صورت بسته ای در لچک و شال های زشتی پیچیده شده است)) (مهرآبادی، ۱۳۷۹ : ۳۲) . « تصاویر ۴- ج»

تصویر ۴- ج : کردهای یهودی (۱۹۰۰- ۱۸۸۰م)
منبع : تاریخ خانمها، بنفشه حجازی، ص ۴۲۷

تصویر ۴- ج : دختری از ایل شاهسون، آذربایجان (۱۲۷۱ق) (منبع : تاریخ خانمها، بنفشه حجازی، ص ۴۲۷)

نتیجه گیری

بدون شک بعد از خوراک، لباس یکی از ضروریات برای ادامه زندگی است . گذشته از ایجاد حجب و حیا پوشاک می‌تواند نشان دهنده باورهای مذهبی، فرهنگی و اجتماعی باشد. از این رو برای برای تحقیق و بررسی در زمینه های مختلف اجتماعی و شناخت بهتر زوایای تاریخی یک جامعه باید توجه شایانی به سیر تحول و دگرگونی پوشاک آن داشت. در این بین وضع پوشش و حجاب بانوان حائز اهمیت فراوانی است چرا که آنان پرورش دهنده نسل آینده، نسلی تاریخ ساز هستند، از طرفی پوشیدگی و حجاب آنان تضمین کننده سلامت یک جامعه محسوب می شود.

حجاب از دیرباز تا کنون در ایران وجود داشته است و پوشیدگی زنان ایرانی در دوران باستان قبل از ورود اسلام تحسین کننده می باشد. همان طور که گذشت پس از ورود اسلام هم این روند تکمیل پوشیدگی زنان ادامه یافت، تا قبل از سفرهای شاهان قاجاری به فرنگ، که متاسفانه می توان این دوره را سرآغاز بی حجابی در ایران دانست. از زمان مراوده با اروپاییان و آشنایی با مد غربی، ما شاهد تغییر و تحول عظیمی در نحوه پوشش زنان که از اندرونی به قشر متوسط جامعه رسوخ پیدا کرد، هستیم . این مسئله تاثیرپذیری بانوان از نحوه لباس پوشیدن زنان غربی را می توان به وضوح از سفرنامه های سفرنامه نویسان مشهور اروپایی مشاهده کرد تا جایی که برخی از آنها اذعان کرده اند که گاهی لباس زنان به خصوص در خانه به مراتب بازتر از لباس زنان اروپایی است . هرچند زنان روستایی ایران هنوز همان نوع پوشش ساده و بی آلایش خود را حفظ کرده بودند. به طور کلی پوشش و حجاب زنان در پنج سلسله بزرگ،بعد از اسلام و پیش از روی کارآمدن دوره پهلوی که کشف حجاب به طور رسمی و قانونی ایجاد شد، را می توان بدین گونه خلاصه کرد :

۱- دوره مغول: قبل از ظهور چنگیز لباسی از پوست چرم / دوران چنگیز لباسی کیسه مانند و شلواری بلند / تمایز لباس دختر با زن شوهردار در داشتن کلاه / دوره ایلخانی و تیموری تحول پوشاک در اثر ورود نقاشی و هنر چینی / پوشش عمده آنان جبه، قبا، برقع، روسری یا لچک و چادر

۲- دوره افشاریه: کاستن از تجملات لباس در دوره نادرشاه افشار و خاندان او / کوتاه شدن پیراهن ها و قبا / اهمیت یافتن شلوار و جنس آن / ظاهر شدن زنان با پوشش کامل و چادر

۳- زندیه : پیراهن ها یقه گرد از جنس نخ و ابریشم / در وسط چاکی به وسیله روبان یا دکمه در زیر گلو بسته می شد / کت بلندی به نام ارخالق روی پیراهن / شلوار گشاد وبلند / روی شلوار دامن گشاد تا وسط ساق پا / روی سر توری یا پارچه زیبا / کفش نعلین یا ساغری

۴- صفویه : کلاه پارچه ای ظریف حاشیه دوزی شده با طلا / دور کلاه، شال گلدوزی شده تا کمر با حاشیه زیبا / جواهرات گرانبها/کمربند از ورقه طلا به اندازه چهار انگشت عرض/ نیم تنه زردوزی شده با آستر از پوست سمور / شلوار بلند تا قوزک‌پا

۵- قاجار : چادر سرمه ای تیره / شلوار گشاد سبز، بنفش، خاکستری / دمپایی پاشنه دار

منابع

الف) کتب:

- آریان پور (۱۳۵۴) . «فرهنگ دانشگاهی انگلیسی به فارسی»، تهران، امیرکبیر .
- ابن بطوطه (۱۳۷۷). «سفرنامه»، ترجمه محمدعلی موحد، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب .
- اولیویه (۱۳۷۱) .« تاریخ اجتماعی و اقتصادی ایران در دوران آغازین عصر قاجاریه»،سفرنامه، ترجمه محمدطاهر میرزا، تصحیح و حواشی غلامرضا ورهام، تهران، اطلاعات .
- بیانی، شیرین (۱۳۵۲) . «زن در ایران عصر مغول»، تهران، انتشارات دانشگاه تهران .
- تاورنیه، ژان باتیست (۱۳۶۱). «سفرنامه»، ترجمه ابوتراب نوری، تصحیح حمید شیرانی، اصفهان، سنایی .
- حجازی، بنفشه (۱۳۸۸) . «تاریخ خانمها – بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر قاجار »، تهران، قصیده سرا .
- خزایی، محمد (۱۳۶۸) . «کیمیای نقش»، تهران، انتشارات حوزه هنری .
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۸۵). «لغت نامه»، زیرنظر دکتر شهیدی، تهران، دانشگاه تهران .
- دلاواله، پیترو (۱۳۷۰) . «سفرنامه»، ترجمه شجاع الدین شفا، تهران، علمی فرهنگی .
- راوندی، مرتضی (۱۳۴۷) . «تاریخ اجتماعی ایران»، تهران، امیرکبیر .
- سانسون (۱۳۴۶) . «سفرنامه»، ترجمه تقی فضلی، تهران، ابن سینا .
- سرنا، مادام کارلا (۱۳۶۲) . «آدمها و آیینها در ایران»، سفرنامه، ترجمه علی اصغر سعیدی، تهران، زوار .
- شهشهانی، سهیلا (۱۳۷۴) . « تاریخچه پوشش سر در ایران»، تهران، انتشارات مدبر .
- ضیاپور، جلیل (۱۳۴۵) . «پوشاک زنان ایران از کهن‌ترین زمان تا آغاز شاهنشاهی پهلوی»، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر .
- غیبی، مهرآسا (۱۳۷۸) «هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی»، تهران، انتشارات هیرمند .
- کارپن، پلان (۱۳۶۳) . «سفرنامه»، ترجمه ولی‌الله شادان، تهران، فرهنگسرای یساولی..
- مهرآبادی، میترا (۱۳۷۹) «زن ایرانی به روایت سفرنامه نویسان فرنگی»، تهران، آفرینش (و) روزگار .
- مروی، محمد کاظم (۱۳۶۴) . «عالم آرای نادری»، تهران، زوار، ج ۳.
- ورهام، غلامرضا (۱۳۶۶) . «تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران در عصر زند»، تهران، معین .

ب) مقالات:

- جعفرپور، علی و مجیدی، مهرداد (۱۳۸۵)، «وضعیت پوشاک زنان در عصر صفویه با تاکید بر سفرنامه نویسان فرنگی»، مجله مسکویه، شماره ۵، صص ۴۹ – ۶۴
- ملا ابراهیمی، عزت و بهرامیان، مسعود و زارع درنیایی، عیسی (۱۳۸۹)، «حجاب در ایران باستان»، مجله پژوهش نامه زنان، شماره ۲، صص ۱۱۱- ۱۲۵
- حیدری باباکمال، یداله و اسکندری، نصیر و شکری، طاهره و بهرامی نهادفر، مرتضی (۱۳۹۱)، «بررسی و مطالعه جایگاه زنان و خاتون ها در عصر مغول با استناد به شواهد تاریخی و داده های باستان شناسی »، مجله زن در فرهنگ و هنر، شماره ۴، صص ۳۹- ۵۸

ارزیابی سطح توسعه‌یافتگی شهرستان‌های استان کرمانشاه از لحاظ زیرساخت‌های گردشگری با استفاده از تکنیک VIKOR

فضل اله اسمعیلی[1*]، مهدی خداداد[2]، ابراهیم معمری[3]، مهناز اکبری[4]

۱- استادیارگروه جغرافیای دانشگاه پیام نور تهران. *esmaeili@pnu.ac.ir*

۲- کارشناسی‌ارشد جغرافیا و برنامه‌ریزی روستایی، دانشگاه گلستان،گرگان

۳- کارشناسی‌ارشد جغرافیا و برنامه‌ریزی شهری، دانشگاه گلستان، گرگان

۴- دانشجوی دکتری جغرافیا و برنامه‌ریزی شهری و مدرس دانشگاه آزاد واحد دماوند.

چکیده

برنامه‌ریزی و توسعه هدفمند زیرساخت‌های گردشگری می‌تواند باعث افزایش جذب گردشگران شده و منافع مستقیم و غیرمستقیم اقتصادی اجتماعی فرهنگی محیطی و سیاسی را در فرآیند توسعه اقتصادی ایجاد نماید. در همین راستا، پژوهش‌حاضر با ماهیت توسعه‌ای-کاربردی، و روش تحقیق ترکیبی (توصیفی، اسنادی و تحلیلی)، به ارزیابی سطح توسعه یافتگی شهرستان‌های استان کرمانشاه از لحاظ زیرساخت‌های گردشگری (مناطق‌نمونه گردشگری، شرکت‌های تعاونی حمل و نقل، تعدادسینما، سالن‌نمایش، تعداد نمایشگاه، تعداد اماکن‌متبرکه اسلامی، تعداد جایگاه‌سوخت، تعداد اقامتگاه‌های عمومی، تعداد مسافر جابجاشده، دفاتر خدمات‌مسافرتی، کارگاه‌های صرف‌غذا و نوشیدنی) با استفاده از تکنیک راه‌حل توافقی و بهینه‌سازی چندمعیاره (VIKOR) پرداخته است. نتایج نشان داده است استان کرمانشاه گرچه دارای جاذبه‌های گردشگری فراوان و متنوعی می‌باشد. اما به علت فراهم نبودن امکانات و تسهیلات لازم و عدم توزان و تعادل در توزیع زیرساخت گردشگری تفاوت فاحشی به لحاظ زیرساخت گردشگری در استان وجود دارد. به‌طوری‌که شهرستان کرمانشاه به‌عنوان مرکز استان بیشترین زیرساخت‌های گردشگری را در خود جای داده و ثلاث‌باباجانی، برخوردارترین و محروم‌ترین شهرستان‌ها از لحاظ زیرساخت‌های گردشگری شهری در استان کرمانشاه هستند.

واژگان کلیدی: توسعه‌یافتگی، زیر ساخت‌های گردشگری، تکنیک (VIKOR)، استان کرمانشاه.

۱- مقدمه و طرح مسأله

برای توسعه موفق‌گردشگری، وجود زیرساخت‌های مناسب ضروری است، و به‌ویژه برای کشورها و مناطق کمترتوسعه‌یافته که اغلب زیرساخت‌های محدودی دارند، وجود و گسترش آن عاملی حیاتی به‌شمار می‌رود (Inskeep,1991: 119). تعیین قطب‌ها و مراکز برتر و رتبه‌بندی آنها در توسعه گردشگری به‌منظور خدمات‌رسانی بهتر، عدالت اجتماعی و اقتصادی در سطح نواحی ضروری است (شماعی و موسی‌وند، ۱۳۹۰: ۲۶). برنامه‌ریزی برای شناسایی ویژگی‌های مقصد گردشگری باعث تنوع منطقه و رشد گردشگری و عامل محرک‌های حیاتی اقتصادی در هر منطقه می‌شود (Liu et al, 2012: 413). در برنامه‌ریزی

گردشگری، لازم است که برخوردی متفاوت و متناسب با قابلیت‌های مقصدهای گردشگری صورت گیرد و برای تعیین این امر لازم است مقصدهای گردشگری یک منطقه سطح‌بندی شوند (ضیایی و شجاعی، ۱۳۸۹: ۳۷).

از این رو سطح‌بندی مقصدهای گردشگری به‌عنوان یک راهبرد و استراتژی به‌منظور کاستن از عدم توازن‌های منطقه‌ای و سرزمینی مورد استفاده قرار می‌گیرد. سطح‌بندی، در واقع تعیین لایه‌های لازم یک سازمان است که بر حسب تفکیک مقیاس‌های کمی، واحدها را در سطوح مشابه سازماندهی می‌نماید. دامنه‌های کمی به‌گونه‌ای انتخاب می‌شوند که اختلاف سطوح، اختلاف کمی وظایف و عملکردها را بیان می‌کند(خضری و همکاران، ۱۳۹۲: ۴۲). از این جهت و به‌منظور تنظیم برنامه‌های متناسب با شرایط و امکانات مناطق‌گردشگری با هدف کاهش نابرابری‌های منطقه‌ای، شناخت و درک تفاوت‌های موجود میان مناطق و نواحی مختلف امری ضروری است. در غیر این صورت، هر اقدامی که در زمینه برنامه‌ریزی و توسعه اقتصادی- اجتماعی تدوین گردد، با شکست مواجه شده و هدر رفت منابع را به دنبال خواهد داشت. با این حال امروزه، در بین کشورها نیاز به تحلیل مسایل مربوط به فعالیت‌گردشگری از طریق به کارگیری روش‌های دقیق کمی کاربردی و منطقی، برای مدیریت بهینه نواحی و مکانهای گردشگری بیش از پیش احساس شده است (تقدیسی و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۹۸). بنابراین سطح‌بندی جاذبه‌ها و مقصدهای گردشگری به‌عنوان بخشی از برنامه‌ریزی فضایی و منطقه‌ای گردشگری بسیار اهمیت دارد و نیاز است تا توزیع فضایی جاذبه‌ها در این مناطق با زیرساخت‌های خدماتی پشتیبان مورد تحلیل قرار گیرد (کلانتری و ملک، ۱۳۹۳: ۵۶).

باید در نظر داشت که سطح‌بندی گردشگری مفهوم متفاوتی از منطقه‌بندی گردشگری است، به‌طوری‌که در یک سطح، چندین منطقه/ مقصد با نقش‌ها و گونه‌های متفاوت گردشگری (تاریخی، فرهنگی، طبیعت‌گرا، تجاری، مذهبی و ...) می‌تواند وجود داشته باشد. علاوه بر این در مفهوم سطح‌بندی، همگرایی‌ها، تجانس‌ها و متغیرهای مختلف مناطق، خیلی اثرگذار نیستند بلکه این توان توسعه گردشگری است که مقصدهای مختلف یک منطقه را در یک سطح قرار می‌دهد. در سطح‌بندی گردشگری؛ مقصدهایی با قابلیت‌ها و توانهای گردشگری هم‌ارزش و هم‌تراز در یک سطح قرار می‌گیرند نه آنکه در ساختار عمودی رتبه‌بندی شوند (جلالی و خادم‌الحسینی، ۱۳۹۴: ۱۵۴). سطح‌بندی نواحی‌گردشگری معیاری برای تعیین مرکزیت و همچنین تعیین زیرساخت‌های مورد نیاز و تعدیل نابرابری بین نواحی است. در پژوهش‌های گردشگری تا دهه ۱۹۹۰ مطالب اندکی در مورد سطح‌بندی نواحی‌گردشگری انتشار یافته است، اما طی چند دهه اخیر محققان به سطح‌بندی گردشگری در مقیاس منطقه‌ای، ملی و بین‌المللی و ناحیه‌ای پرداخته‌اند (Law Christofher, 2000: 120). در این زمینه، پژوهش‌ها و مطالعات فراوانی در کشور و مختلف جهان صورت پذیرفته است؛ از جمله:

شماعی و موسی‌وند (۱۳۹۰)، در پژوهشی با عنوان سطح‌بندی شهرستان‌های استان اصفهان از لحاظ زیرساخت‌های گردشگری با استفاده از مدل TOPSIS و AHP نشان دادند که در سطح‌بندی شهرستانها، شهرستان اصفهان و کاشان به ترتیب به‌عنوان نواحی اول و دوم گردشگری بیشترین امتیاز را دارند. همچنین همبستگی بین متغیر زیرساخت‌ها و تعداد گردشگران مثبت و ضریب همبستگی بیش از ۹۸ درصد بوده است. خضری و همکاران (۱۳۹۲)، در پژوهشی با عنوان سطح‌بندی شهرستانهای استان فارس بر اساس شاخص‌های گردشگری با استفاده از روش امتیازات‌عاملی به این نتیجه رسیدند که توزیع امکانات و زیرساخت‌های‌گردشگری در میان شهرستانهای استان‌فارس هم‌آهنگ نمی‌باشد به‌شکلی که از مجموع ۲۹ شهرستان موردبررسی در استان‌فارس، شهرستانهای شیراز، کازرون، و سپیدان به ترتیب در سطح یک تا سه از نظر دارا بودن جاذبه‌های گردشگری قرار دارند و شهرستان مهر در آخرین سطح جاذبه‌های گردشگری قرار گرفته است. خاتمی فیروزآبادی و همکاران (۱۳۹۲)، در پژوهشی به رتبه‌بندی سواحل گردشگری جنوب ایران با استفاده از روش AHP پرداختند و نتایج حاکی از آن بود که کیش بهترین ساحل گردشگری جنوب ایران شناخته شد؛ چابهار، قشم، بندرعباس، بوشهر و اهواز نیز به ترتیب در رتبه‌های بعد قرار گرفتند.

قنبری و همکاران (۱۳۹۳)، در پژوهشی با عنوان رتبه‌بندی شهرستان‌های استان آذربایجان‌شرقی بر اساس زیرساخت های گردشگری‌شهری با روش‌های تصمیم‌گیری چندمعیاره (TOPSIS،SAW) و ضریب‌چولگلی پیرسونی به این نتیجه رسیدندکه اولاً شهرستان‌های تبریز، مراغه و شبستر، سه شهرستان اول و شهرستان‌های ورزقان، چاراویماق و خداآفرین، سه شهرستان آخر در رتبه‌بندی شهرستان‌های استان آذربایجان‌شرقی بر اساس برخورداری از زیرساخت‌های گردشگری شهری می‌باشند. ثانیاً به کارگیری ضریب‌چولگی پیرسونی نیز نشان داد که توزیع زیرساخت‌های گردشگری شهری در سطح استان آذربایجان‌شرقی نامتقارن با چولگی مثبت است. پوراحمد و همکاران (۱۳۹۴)، در پژوهشی با بهره‌گیری از مدل‌های تصمیم-گیری چندمعیاره (VIKOR,TOPSIS, ELECTR,) به ارزیابی قابلیت‌های گردشگری استان‌سمنان پرداخته‌اند و نتایج حاکی از عدم توزیع نامتعادل و نابرابر زیرساخت‌ها و ظرفیت‌های گردشتگری در سطح استان بوده است. موسوی و همکاران (۱۳۹۴)، در پژوهشی با استفاده از روش‌های تصمیم‌گیری چندمعیاره (Vikor, Topsis) به بررسی و اولویت‌بندی توان‌ها و زیرساخت‌های توسعه گردشگری شهرستان‌های استان‌کردستان پرداختند و نتایج نشان داد که شهرستان‌سنندج در سطح فرابرخوردار و شهرستان‌های دهگلان و دیواندره در سطح فرو برخوردار (محروم) به لحاظ شاخص‌های زیرساختی گردشگری قرار گرفته‌اند. چقاجردی و مختاری‌ملک‌آبادی (۱۳۹۵)، در پژوهشی به سطح‌بندی شهرستان‌های اصفهان از لحاظ زیرساخت-های گردشگری‌ورزشی با استفاده از مدل HDI پرداخته و به این نتیجه رسیدند که استان اصفهان از لحاظ زیرساخت‌های گردشگری ورزشی در سطح محروم می‌باشند.

دانگ[1]، کینگ[2] و بائر[3] (۲۰۰۲)، در ارزیابی جاذبه‌های طبیعی پارک ملی ویکتوریا در استرالیا به طبقه‌بندی این پارک به چهار سطح از نظر توان‌های گردشگری پرداخته و به این نتیجه رسیدند که تحلیل سلسله مراتبی می‌تواند در انتخاب محل مناسب به گردشگران و الویت‌بندی سرمایه‌گذاری به مدیران یاری رساند. اسدی[4] و همکاران (۲۰۱۱)، در پژوهشی تحت‌عنوان استراتژی‌هایی برای توسعه توریسم‌درمانی در ایران که در آن از مدل تاپسیس استفاده کرده بودند به این نتیجه رسیدند که استراتژی‌های تهاجمی را در اولویت قرار دادند و با توجه به نقاط قوت فراوان صنعت توریسم درمانی در ایران، در میان استراتژی‌های تهاجمی، توسعه بازار و تولید را پیشنهاد دادند و با استفاده از مدل تاپسیس استراتژی‌های توریسم درمانی را در ایران اولویت‌بندی کردند. هیانگ و پینگ (۲۰۱۲)، در تحقیق خود با مدل فازی و TOPSIS به ارزیابی رقابت در صنایع-گردشگری در نُه کشور جنوب‌شرق آسیا پرداختند. این مطالعه در سال ۲۰۰۹ با استفاده از شش‌معیار (در دسترس بودن جاذبه‌ها، حمل و نقل مناسب، قیمت‌مناسب، امنیت، بازار عرضهٔ محصولات، مناظر طبیعی) و ۱۵ زیر شاخص که از سوی کارشناسان در بخش‌های مختلف وزن‌بندی شده‌اند و درنهایت ارزیابی انجام گرفته است. نتایج نشان می‌دهد که در رتبه‌بندی از بین نُه کشور، بر اساس معیارهای یادشده، به ترتیب چین، ژاپن، هنگ‌کنگ، مالزی، تایلند، سنگاپور، تایوان، کره، و فیلیپین بهترین عملکرد را به خود اختصاص داده‌اند (موسوی و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۰).

ایران از نظر جاذبه‌های گردشگری یکی از ده کشور اول جهان و از لحاظ آثار باستانی یکی از پنج سرزمین نخست جهان به جهت جاذبه‌های اکوتوریسم و تنوع گونه‌های گیاهی و جانوری است (تاج‌علی، ۱۳۸۵: ۴). ارزیابی شهرستان‌ها به لحاظ برخورداری از شاخص‌های گردشگری به برنامه‌ریزی توسعه اجتماعی و اقتصادی مخصوص هر یک از مناطق نیاز دارد (موسوی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۹). با توجه به اهمیت صنعت گردشگری از یک طرف و وجود پتانسیل‌های گردشگری در استان‌کرمانشاه از طرف دیگر، رتبه‌بندی مناطق مختلف این استان جهت برنامه‌ریزی‌های مناسب و کارا به‌منظور خدمات‌رسانی بهتر و عدالت اجتماعی و اقتصادی در سطوح مناطق مختلف ضروری است.

1 . Deng
2 . King
3 . Bauer
4 . Asadi

۲- مواد و روش تحقیق

۲-۱- روش تحقیق

روش راه حل توافقی و بهینه سازی چندمعیاره:

ویکور، یکی از روش‌های تصمیم‌گیری چندمعیاره برای حل یک مسئله‌ی تصمیم‌گیری گسسته با معیارهای نامتناسب واحدهای اندازه‌گیری مختلف و متعارض که در سال ۱۹۸۸ میلادی توسط اپریکوویک[1] و تزنگ ارائه گردید. کلمه‌ی ویکور، برگرفته نام صربستانی[2] به معنای بهینه‌سازی چندمعیاره و حل سازشی[3] است. این روش، یک مجموعه‌ی رتبه‌بندی شده از گزینه‌های موجود را با توجه به شاخص‌های متضاد تعیین می‌کند. به‌طوری‌که رتبه‌بندی گزینه‌ها بر اساس این هدف صورت می‌گیرد. این جواب سازشی یک شاخص رتبه‌بندی چندمعیاره بر اساس نزدیکی به جواب ایده‌آل را مطرح می‌سازد (Opricovic, 1998: 16). این روش که مبتنی بر برنامه‌ریزی توافقی مسائل تصمیم‌گیری چندمعیاره است، مسائلی با معیارهای نامتناسب و ناسازگار را مورد ارزیابی قرار می‌دهد (عطائی، ۱۳۸۹: ۸۷). هدف اصلی روش ویکور، نزدیکی بیشتر به جواب ایده‌آل هر شاخص است (پوراحمد و خلیجی، ۱۳۹۳: ۱۲). مراحل این روش به‌صورت ذیل است:

- تشکیل ماتریس تصمیم‌گیری:

$$X = \begin{bmatrix} x_{11} & \cdots \\ \vdots & \ddots \\ x_{m1} & \cdots \end{bmatrix} \qquad (i=1,2,\ldots,m) \qquad (j=1,2,\ldots,n)$$

- بی مقیاس کردن ماتریس تصمیم‌گیری

$$F = \begin{bmatrix} f_{11} & \cdots \\ \vdots & \ddots \\ f_{m1} & \cdots \end{bmatrix} \qquad f_{ij} = \cdot$$

- تعیین بهترین و بدترین مقدار هر معیار به ترتیب برای معیارهای مثبت و منفی

$$f_j^* = \text{n} \qquad f_j^- = \text{r}$$

$$f_j^* = \text{۱} \qquad f_j^- = \text{n}$$

- محاسبه مقادر سودمندی(S) و مقدار تاسف(R)

$$S_i = \sum_{i=1}^{n} w_j \frac{f_j^* - f_{ij}}{f_j^* - f_j^-} \qquad R_i = Max\left\{ w_j \frac{f_j^* - f_{ij}}{f_j^* - f_j^-} \right\}$$

- محاسبه شاخص ویکور(Q)

$$Q_i = \text{v}\left[\frac{\text{S}_i - \text{S}^-}{\text{S}^* - \text{S}^-}\right] + (1 - \text{v})\left[\frac{\text{R}_i - \text{R}^-}{\text{R}^* - \text{R}^-}\right]$$

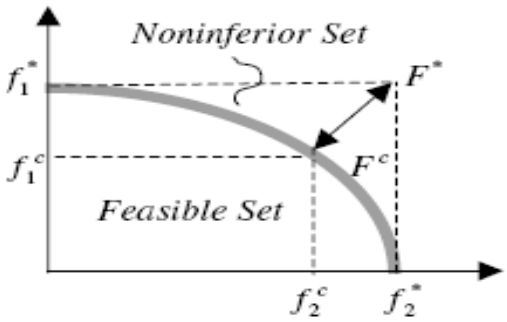
1 . Opricovic
2 . VlseKriterijumska Optimizacija I Kompromisno Resenje
3 . Multi-criteria optimization & compromise solution

$$S^- = Min\ S_i \qquad S^* = Max\ S_i \qquad R^- = Min\ R_i \qquad R^* = MAX\ R_i$$

V=0.5

- رتبه‌بندی گزینه‌ها

به‌منظور رتبه‌بندی گزینه‌های مقادیر R، S و Q در سه گروه از کوچکتر به بزرگتر مرتب می‌شوند و در نهایت گزینه‌ای به‌عنوان گزینه برتر انتخاب می‌شود که در هر سه گروه به‌عنوان گزینه برتر شناخته شود.



شکل شماره ۳. راه حل توافقی و ائده آل

مأخذ: (Opricovic & Tzeng, 2004: 447).

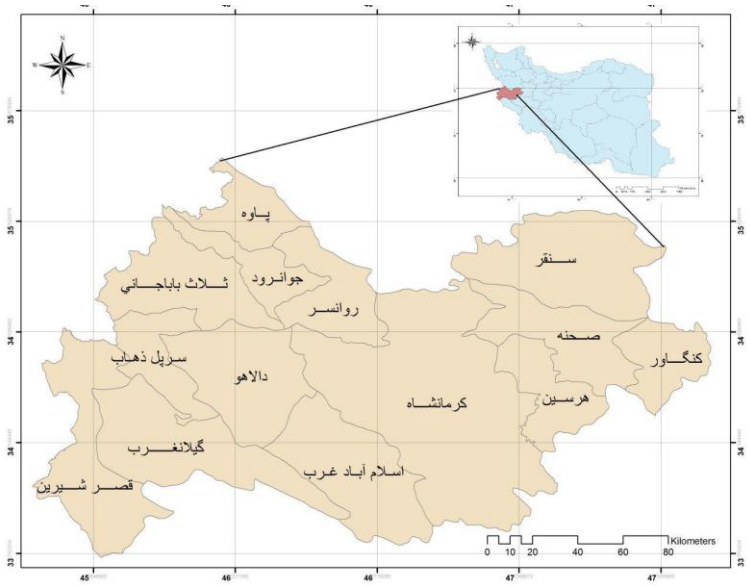
۲-۲- محدوده مورد مطالعه

استان کرمانشاه با مساحتی معادل ۲۴۴۳۴/۲۵ کیلومترمربع از شمال به استان‌کردستان، از جنوب به استانهای لرستان و ایلام، از شرق به استان‌همدان و از غرب به کشور عراق محدود است. این استان در سال ۱۳۹۰ دارای ۱۲ شهرستان شامل: اسلام‌آباد غرب (اسلام‌آباد و حمیل)، پاوه (پاوه، نودشه، باینگان و نوسود)، جوانرود (جوانرود)، روانسر (روانسر و شاهو)، ثلاث-باباجانی (تازه‌آباد و ازگله)، سرپل‌ذهاب (سرپل‌ذهاب)، سنقر (سنقر و سطر)، صحنه (صحنه و میان راهان)، قصرشیرین (قصرشیرین و سومار)، کرمانشاه(کرمانشاه، کوزران، رباط، هلشی)، کنگاور(کنگاور)، گیلان‌غرب (گیلان‌غرب و سرمست) و هرسین (هرسین و بیستون). براساس سرشماری ۱۳۹۰ جمعیت استان کرمانشاه ۱۹۴۵۲۲۷ نفر بوده است (نتایج سرشماری-عمومی نفوس و مسکن، ۱۳۹۰). بر اساس آخرین تقسیم‌بندی کشوری، استان کرمانشاه دارای ۱۴ شهرستان، ۲۸ شهر، ۲۹ بخش و ۸۵ دهستان است (نوری و تقی‌زاده، ۱۳۹۰). در جدول ۱، مشخصات مناطق نمونه گردشگری استان کرمانشاه توضیح داده شده است.

جدول شماره ۱: مشخصه های کلی مناطق نمونه‌ی گردشگری گردشگری استان کرمانشاه

نام قطب	شهرستان‌های تحت پوشش	مناطق نمونه‌ی تحت پوشش
کرمانشاه	کرمانشاه، بیستون، هرسین	نوژیوران، طاقبستان، بیستون، تالاب هشیلان، سراب نیلوفر، سراب هرسین، رودخانه‌ی قرهسو، رودخانه‌ی گاماسیاب، سراب قنبر، چشمه‌ی سهراب
قصرشیرین	قصرشیرین، گیلانغرب، سرپل ذهاب	پیران، چم امام حسن، سراب گلین، چارقاپی، تنگ حمام، سدگیلانغرب، سراب گرم، نخلستانهای قصرشیرین، بازی دراز، سراب مورت، منطقه دیره
اسلام‌آباد غرب	اسلام آبادغرب، کرند غرب، دالاهو	سراب کرند، آتشکده شیان، پارک جنگلی مرصاد، سراب شرف آباد، ریجاب
کنگاور	صحنه، سنقر، کنگاور	دربندصحنه، چرملهعلیا، سرابفش- آبشارگروس، معبد اناهیتا، گزنهله، سراب ماران، سیرجان، بدر و پریشان
اورامانات	روانسر، جوانرود، پاوه، ثلاث باباجانی	دالانی، قوری قلعه، نودشه، سراب روانسر، شروینه، هجیج، شمشیر، چشمه ریزه، ازگله بمو، ویس القرن، مامیشان، سفید برگ، بید میری، نوسود، بوزین مرخیل

(منبع: نوری‌زاده و همکاران، ۱۳۹۱: ۸۲)



شکل شماره ۴: موقعیت استان کرمانشاه

۲-۳- تجزیه و تحلیل

برای تحلیل میزان برخورداری شهرستان‌های استان کرمانشاه در پژوهش حاضر از مدل VIKOR در محیط اکسل استفاده شده است. ابتدا ماتریس داده‌ها به تعداد ۱۱ شاخص برای ۱۴ شهرستان استان کرمانشاه تشکیل گردید (در جدول ۲. ماتریس داده‌ها نشان داده شده است). سپس با استفاده از مدل آنتروپی وزن‌دهی شد و وزن هر یک از شاخص‌ها محاسبه شد.

جدول شماره ۲: ماتریس داده‌ها

	مناطق نمونه گردشگری	شرکت‌های تعاونی حمل و نقل	تعداد سینما	سالن نمایش	تعداد نمایشگاه	تعداد اماکن متبرکه اسلامی	تعداد جایگاه سوخت	تعداد اقامتگاه‌های عمومی	تعداد مسافر جابجا شده	دفاتر خدمات مسافرتی	کارگاه‌های صرف غذا و نوشیدنی
اسلام‌آباد غرب	۲	۱۱	۰	۱	۶	۳	۸	۶	۱۰۷۷	۳	۱۳۸
پاوه	۷	۱	۰	۳	۵	۳	۶	۸	۱۳۱	۰	۸۲
ثلاث باباجانی	۳	۰	۰	۱	۳	۰	۳	۰	۰	۰	۰
جوانرود	۲	۳	۰	۱	۴	۲	۲	۲	۲۱۹	۲	۹۲
دالاهو	۲	۰	۰	۲	۳	۲	۲	۰	۱۱۹	۰	۰
روانسر	۳	۱	۰	۱	۳	۱	۴	۰	۱۴۵	۰	۰
سرپل ذهاب	۴	۲	۰	۲	۶	۱	۳	۱	۴۲۰	۱	۵۱
سنقر	۳	۳	۰	۱	۴	۱۱	۴	۴	۲۱۰	۱	۷۵
صحنه	۳	۰	۰	۲	۵	۷	۷	۱	۸۷	۱	۴۶
قصرشیرین	۳	۰	۰	۱	۵	۲	۳	۲۱	۱۵۶	۱	۴۰
کرمانشاه	۶	۱۳	۲	۵	۲۱	۹	۴۷	۶۳	۲۹۲۱	۳۶	۹۳۹
کنگاور	۳	۱	۰	۱	۵	۳	۸	۰	۸۷	۲	۹۴
گیلان‌غرب	۴	۲	۰	۲	۵	۱	۲	۱	۲۴۴	۰	۳۷
هرسین	۵	۰	۰	۲	۴	۲	۵	۰	۲۸۰	۲	۴۱

مرحله دوم: نرمال کردن ماتریس تصمیم‌گیری: ابتدا همه مقادیر ماتریس به توان دو رسانده و مجموع هر ستون جمع می‌گردد و سپس جذر مجموع هر ستون گرفته شده و در نهایت هر یک مقادیر بر جذر به دست آمده تقسیم می‌گردد.

$$r_{ij} = \frac{x_{ij}}{\sqrt{\sum_{i=1}^{m} x_{ij}^{2}}}$$

جدول ۲: توان دو هر ستون

	مناطق نمونه گردشگری	شرکت‌های تعاونی حمل و نقل	تعداد سینما	سالن نمایش	تعداد نمایشگاه	تعداد اماکن متبرکه اسلامی	تعداد جایگاه سوخت	تعداد اقامتگاه‌های عمومی	تعداد مسافر جابجا شده	دفاتر خدمات مسافرتی	کارگاه‌های صرف‌غذا و نوشیدنی
اسلام‌آباد غرب	۴	۱۲۱	۰	۱	۳۶	۹	۶۴	۳۶	۱۱۵۹۹۲۹	۹	۱۹۰۴۴
پاوه	۴۹	۱	۰	۹	۲۵	۹	۳۶	۶۴	۱۷۱۶۱	۰	۶۷۲۴
ثلاث باباجانی	۹	۰	۰	۱	۹	۰	۹	۰	۰	۰	۰
جوانرود	۴	۹	۰	۱	۱۶	۴	۴	۴	۴۷۹۶۱	۴	۸۴۶۴
دالاهو	۴	۰	۰	۴	۹	۴	۴	۰	۱۴۱۶۱	۰	۰

	مناطق نمونه گردشگری	شرکت‌های تعاونی حمل و نقل	تعداد سینما	سالن نمایش	تعداد نمایشگاه	تعداد اماکن متبرکه اسلامی	تعداد جایگاه سوخت	تعداد اقامتگاه‌های عمومی	تعداد مسافر جابجا شده	دفاتر خدمات مسافرتی	کارگاه‌های صرف‌غذا و نوشیدنی
روانسر	۹	۱	۰	۱	۹	۱	۱۶	۰	۲۱۰۲۵	۰	۰
سرپل‌ذهاب	۱۶	۴	۰	۴	۳۶	۱	۹	۱	۱۷۶۴۰۰	۱	۲۶۰۱
سنقر	۹	۹	۰	۱	۱۶	۱۲۱	۱۶	۱۶	۴۴۱۰۰	۱	۵۶۲۵
صحنه	۹	۰	۰	۴	۲۵	۴۹	۴۹	۱	۷۵۶۹	۱	۲۱۱۶
قصرشیرین	۹	۰	۰	۱	۲۵	۴	۹	۴۴۱	۲۴۳۳۶	۱	۱۶۰۰
کرمانشاه	۳۶	۱۶۹	۴	۲۵	۴۴۱	۸۱	۲۲۰۹	۳۹۶۹	۸۵۳۲۲۴۱	۱۲۹۶	۸۸۱۷۲۱
کنگاور	۹	۱	۰	۱	۲۵	۹	۶۴	۰	۷۵۶۹	۴	۸۸۳۶
گیلان‌غرب	۱۶	۴	۰	۴	۲۵	۱	۴	۱	۵۹۵۳۶	۰	۱۳۶۹
هرسین	۲۵	۰	۰	۴	۱۶	۴	۲۵	۰	۷۸۴۰۰	۴	۱۶۸۱
جمع	۲۰۸	۳۱۹	۴	۶۱	۷۱۳	۲۹۷	۲۵۱۸	۴۵۳۳	۱۰۱۹۰۳۸۸	۱۳۲۱	۹۳۹۷۸۱

منبع: یافته‌های پژوهش،۱۳۹۵

جدول ۳: جذر مجموع هر ستون و تقسیم هر یک از مقادیر توان شده بر جذر مجموع

	مناطق نمونه گردشگری	شرکت‌های تعاونی حمل و نقل	تعداد سینما	سالن نمایش	تعداد نمایشگاه	تعداد اماکن متبرکه اسلامی	تعداد جایگاه سوخت	تعداد اقامتگاه‌های عمومی	تعداد مسافر جابجا شده	دفاتر خدمات مسافرتی	کارگاه‌های صرف‌غذا و نوشیدنی
اسلام‌آباد غرب	۰,۱۳۸۶۸	۰,۶۱۵۸۸	۰	۰,۱۲۸۰۴	۰,۲۲۴۷	۰,۱۷۴۰۸	۰,۱۵۹۴۳	۰,۰۸۹۱۲	۰,۳۳۷۳۸	۰,۰۸۲۵۴	۰,۱۴۲۳۵
پاوه	۰,۴۸۵۳۶	۰,۰۵۵۹۹	۰	۰,۳۸۴۱۱	۰,۱۸۷۲۵	۰,۱۷۴۰۸	۰,۱۱۹۵۷	۰,۱۱۸۸۲	۰,۰۴۱۰۴	۰	۰,۰۸۴۵۹
ثلاث باباجانی	۰,۲۰۸۰۱	۰	۰	۰,۱۲۸۰۴	۰,۱۱۲۳۵	۰	۰,۰۵۹۷۹	۰	۰	۰	۰
جوانرود	۰,۱۳۸۶۸	۰,۱۶۷۹۷	۰	۰,۱۲۸۰۴	۰,۱۴۹۸	۰,۱۱۶۰۵	۰,۰۳۹۸۶	۰,۰۲۹۷۱	۰,۰۶۸۶	۰,۰۵۵۰۳	۰,۰۹۴۹
دالاهو	۰,۱۳۸۶۸	۰	۰	۰,۲۵۶۰۷	۰,۱۱۲۳۵	۰,۱۱۶۰۵	۰,۰۳۹۸۶	۰	۰,۰۳۷۲۸	۰	۰
روانسر	۰,۲۰۸۰۱	۰,۰۵۵۹۹	۰	۰,۱۲۸۰۴	۰,۱۱۲۳۵	۰,۰۵۸۰۳	۰,۰۷۹۷۱	۰	۰,۰۴۵۴۲	۰	۰
سرپل ذهاب	۰,۲۷۷۳۵	۰,۱۱۹۸	۰	۰,۲۵۶۰۷	۰,۲۲۴۷	۰,۰۵۸۰۳	۰,۰۵۹۷۹	۰,۰۱۴۸۵	۰,۱۳۱۵۷	۰,۰۲۷۵۱	۰,۰۵۲۶۱
سنقر	۰,۲۰۸۰۱	۰,۱۶۷۹۷	۰	۰,۱۲۸۰۴	۰,۱۴۹۸	۰,۶۳۸۲۸	۰,۰۷۹۷۱	۰,۰۵۹۴۱	۰,۰۶۵۷۸	۰,۰۲۷۵۱	۰,۰۷۷۳۷
صحنه	۰,۲۰۸۰۱	۰	۰	۰,۲۵۶۰۷	۰,۱۸۷۲۵	۰,۴۰۶۱۸	۰,۱۳۹۵	۰,۰۱۴۸۵	۰,۰۲۷۲۵	۰,۰۲۷۵۱	۰,۰۴۷۴۵
قصرشیرین	۰,۲۰۸۰۱	۰	۰	۰,۱۲۸۰۴	۰,۱۸۷۲۵	۰,۱۱۶۰۵	۰,۰۵۹۷۹	۰,۳۱۱۹۱	۰,۰۴۸۸۷	۰,۰۲۷۵۱	۰,۰۴۱۲۶
کرمانشاه	۰,۴۱۶۰۳	۰,۷۲۷۸۶	۱	۰,۶۴۰۱۸	۰,۷۸۶۴۶	۰,۵۲۲۲۳	۰,۹۳۶۶۳	۰,۹۳۵۵۷۲	۰,۹۱۵۰۳	۰,۹۹۰۴۹	۰,۹۶۸۶۲
کنگاور	۰,۲۰۸۰۱	۰,۰۵۵۹۹	۰	۰,۱۲۸۰۴	۰,۱۸۷۲۵	۰,۱۷۴۰۸	۰,۱۵۹۴۳	۰	۰,۰۲۷۲۵	۰,۰۵۵۰۳	۰,۰۹۶۹۶

	مناطق نمونه گردشگری	شرکت‌های تعاونی حمل و نقل	تعداد سینما	سالن نمایش	تعداد نمایشگاه	تعداد اماکن متبرکه اسلامی	تعداد جایگاه سوخت	تعداد اقامتگاه‌های عمومی	تعداد مسافر جابجا شده	دفاتر خدمات مسافرتی	کارگاه‌های صرف‌غذا و نوشیدنی
گیلان‌غرب	۰,۲۷۷۳۵	۰,۱۱۱۹۸	۰	۰,۲۵۶۰۷	۰,۱۸۷۲۵	۰,۰۵۸۰۳	۰,۰۳۹۸۶	۰,۰۱۴۸۵	۰,۰۷۶۴۴	۰	۰,۰۳۸۱۷
هرسین	۰,۳۴۶۶۹	۰	۰	۰,۲۵۶۰۷	۰,۱۴۹۸	۰,۱۱۶۰۵	۰,۰۹۹۶۴	۰	۰,۰۸۷۷۱	۰,۰۵۵۰۳	۰,۰۴۲۲۹

منبع: یافته‌های پژوهش،۱۳۹۵

مرحله سوم: وزن دار کردن ماتریس نرمال؛ جهت وزن‌دار کردن، مقادیر ماتریس نرمال هر یک از گزینه‌ها بر وزن معیارها (که از روش آنتروپی به دست آمده) ضرب می‌گردد.

جدول۴: ماتریس وزنی

	مناطق نمونه گردشگری	شرکت‌های تعاونی حمل و نقل	تعداد سینما	سالن نمایش	تعداد نمایشگاه	تعداد اماکن متبرکه اسلامی	تعداد جایگاه سوخت	تعداد اقامتگاه‌های عمومی	تعداد مسافر جابجا شده	دفاتر خدمات مسافرتی	کارگاه‌های صرف‌غذا و نوشیدنی
اسلام-آبادغرب	۰,۰۰۱۰۹	۰,۰۵۷۱۲	۰	۰,۰۰۲	۰,۰۰۴۵۶	۰,۰۰۷۰۱	۰,۰۱۰۰۴	۰,۰۱۲۲۲	۰,۰۲۸۸۹	۰,۰۱۳۱	۰,۰۱۴۹۹
پاوه	۰,۰۰۳۸۲	۰,۰۰۵۱۹	۰	۰,۰۰۶۰۱	۰,۰۰۳۸	۰,۰۰۷۰۱	۰,۰۰۷۵۳	۰,۰۱۶۲۹	۰,۰۰۳۵۱	۰	۰,۰۰۸۹۱
ثلاث باباجانی	۰,۰۰۱۶۴	۰	۰	۰,۰۰۲	۰,۰۰۲۲۸	۰	۰,۰۰۳۷۷	۰	۰	۰	۰
جوانرود	۰,۰۰۱۰۹	۰,۰۱۵۵۸	۰	۰,۰۰۲	۰,۰۰۳۰۴	۰,۰۰۴۶۸	۰,۰۰۲۵۱	۰,۰۰۴۰۷	۰,۰۰۵۸۷	۰,۰۰۸۷۳	۰,۰۰۹۹۹
دالاهو	۰,۰۰۱۰۹	۰	۰	۰,۰۰۴۰۱	۰,۰۰۲۲۸	۰,۰۰۴۶۸	۰,۰۰۲۵۱	۰	۰,۰۰۳۱۹	۰	۰
روانسر	۰,۰۰۱۶۴	۰,۰۵۱۹	۰	۰,۰۲	۰,۰۰۲۲۸	۰,۰۰۲۳۴	۰,۰۰۵۰۲	۰	۰,۰۰۳۸۹	۰	۰
سرپل ذهاب	۰,۰۰۲۱۸	۰,۰۱۰۳۸	۰	۰,۰۰۴۰۱	۰,۰۰۴۵۶	۰,۰۰۲۳۴	۰,۰۰۳۷۷	۰,۰۰۲۰۴	۰,۰۱۱۲۷	۰,۰۰۴۳۷	۰,۰۰۵۵۴
سنقر	۰,۰۰۱۶۴	۰,۰۱۵۵۸	۰	۰,۰۰۲	۰,۰۰۳۰۴	۰,۰۲۵۷۲	۰,۰۰۵۰۲	۰,۰۰۸۱۵	۰,۰۰۵۶۳	۰,۰۰۴۳۷	۰,۰۰۸۱۵
صحنه	۰,۰۰۱۶۴	۰	۰	۰,۰۰۴۰۱	۰,۰۰۳۸	۰,۰۱۶۳۷	۰,۰۰۸۷۹	۰,۰۰۲۰۴	۰,۰۰۲۳۳	۰,۰۰۴۳۷	۰,۰۰۵
قصرشیرین	۰,۰۰۱۶۴	۰	۰	۰,۰۰۲	۰,۰۰۳۸	۰,۰۰۴۶۸	۰,۰۰۳۷۷	۰,۰۴۲۷۷	۰,۰۰۴۱۸	۰,۰۰۴۳۷	۰,۰۰۴۳۵
کرمانشاه	۰,۰۰۳۲۷	۰,۰۶۷۵	۰,۲۷۳۳۶	۰,۰۱۰۰۲	۰,۰۱۵۹۸	۰,۰۲۱۰۴	۰,۰۵۸۹۹	۰,۱۲۸۳۲	۰,۰۷۸۳۶	۰,۱۵۷۲	۰,۱۰۲۰۱
کنگاور	۰,۰۰۱۶۴	۰,۰۰۵۱۹	۰	۰,۰۰۲	۰,۰۰۳۸	۰,۰۰۷۰۱	۰,۰۱۰۰۴	۰	۰,۰۰۲۳۳	۰,۰۰۸۷۳	۰,۰۱۰۲۱
گیلان‌غرب	۰,۰۰۲۱۸	۰,۰۱۰۳۸	۰	۰,۰۰۴۰۱	۰,۰۰۳۸	۰,۰۰۲۳۴	۰,۰۰۲۵۱	۰,۰۰۲۰۴	۰,۰۰۶۵۵	۰	۰,۰۰۴۰۲
هرسین	۰,۰۰۲۷۳	۰	۰	۰,۰۰۴۰۱	۰,۰۰۳۰۴	۰,۰۰۴۶۸	۰,۰۰۶۲۸	۰	۰,۰۰۷۵۱	۰,۰۰۸۷۳	۰,۰۰۴۴۵

منبع: یافته‌های پژوهش،۱۳۹۵

مرحله چهارم: تعیین مقادیر بالاترین و پایین ترین ارزش ماتریس نرمال وزنی: بزرگترین و کوچکترین عدد هر ستون تعیین می‌گردد. در اینجا منظور از بزرگترین عدد، یعنی عددی بیشترین ارزش مثبت را داراست و کوچکترین یعنی بیشترین

ارزش منفی. پس اگر معیار ما از نوع منفی باشد، بزرگترین عدد برعکس می‌شود یعنی می‌شود کمترین مقدار و کوچکترین می‌شود بیشترین مقدار و بالعکس.

جدول۵: بالاترین و پایین‌ترین ارزش ماتریس و تفاضل آن

Fmax	۰,۰۰۳۸	۰,۰۶۷	۰,۲۷۳۳	۰,۰۱۰۰	۰,۰۱۵۹	۰,۰۲۵۷	۰,۰۵۸۹	۰,۱۲۸۳	۰,۰۷۸۳	۰,۱۵۷	۰,۱۰۲۰
Fmin	۰,۰۰۱۰	۰	۰	۰,۰۰۲	۰,۰۰۲۲	۰	۰,۰۰۲۵	۰	۰	۰	۰
Fmax-Fmin	۰,۰۰۲۷۳	۰,۰۶۷۵	۰,۲۷۳۳۶	۰,۰۰۸۰۲	۰,۰۱۳۶۹	۰,۰۲۵۷۲	۰,۰۵۶۴۸	۰,۱۲۸۳	۰,۰۷۸	۰,۱۵	۰,۱۰۲۰

منبع: یافته‌های پژوهش،۱۳۹۵

مرحله پنجم: تعیین شاخص مطلوبیت (S) و شاخص نارضایتی (R)

$$S_j = \sum_{i=1}^{n} w_i \cdot \frac{f_i^* - f_{ij}}{f_i^* - f_i^-}; \qquad R_j = \max_i \left[w_i \cdot \frac{f_i^* - f_{ij}}{f_i^* - f_i^-} \right]$$

*f= بزرگترین عدد ماتریس نرمال وزنی برای هر ستون،

fij= عدد گزینه مورد نظر برای هر معیار در ماتریس نرمال وزنی،

-f = کوچکترین عدد ماتریس نرمال زونی برای هر ستون،

طبیعتا برای گزینه به ازای هر معیار یک شاخص‌مطلوبیت به‌دست می‌آید که مجموع آنها شاخص نهایی Sj گزینه را مشخص می‌کند. بزرگترین Sj هر گزینه به ازای هر معیار، شاخص نارضایتی (R) آن گزینه می‌باشد.

جدول ۶: شاخص مطلوبیت و نارضایتی

	مناطق نمونه گردشگری	شرکت‌های تعاونی حمل و نقل	تعداد سینما	سالن نمایش	تعداد نمایشگاه	تعداد اماکن متبرکه اسلامی	تعداد جایگاه سوخت	تعداد اقامتگاه‌های عمومی	تعداد مسافر جابجا شده	دفاتر خدمات مسافرتی	کارگاه‌های صرف‌غذا و نوشیدنی	S	R
اسلام آبادغرب	۰,۰۰۷۸۶	۰,۰۱۴۲۷	۰,۲۷۳۳۶	۰,۰۱۵۶۶	۰,۰۱۶۹۳	۰,۰۲۹۳۱	۰,۰۵۴۵۸	۰,۱۲۴۰۷	۰,۰۵۴۰۶	۰,۱۴۵۴۸	۰,۰۸۹۸۴	۰,۸۲۵۴۲	۰,۲۷۳۳۶
پاوه	۰	۰,۰۸۵۶۱	۰,۲۷۳۳۶	۰,۰۰۷۸۳	۰,۰۱۸۰۶	۰,۰۲۹۳۱	۰,۰۵۷۳۸	۰,۱۱۹۷۲	۰,۰۸۱۷۹	۰,۱۵۸۷۱	۰,۰۹۶۱۲	۰,۹۲۷۸۸	۰,۲۷۳۳۶
ثلاث باباجانی	۰,۰۰۶۲۹	۰,۰۹۲۷۴	۰,۲۷۳۳۶	۰,۰۱۵۶۶	۰,۰۲۰۳۲	۰,۰۴۰۳	۰,۰۶۱۵۸	۰,۱۳۷۱۳	۰,۰۸۵۶۴	۰,۱۵۸۷۱	۰,۱۰۵۳۲	۰,۹۹۷۰۳	۰,۲۷۳۳۶
جوان رود	۰,۰۰۷۸۶	۰,۰۷۱۳۴	۰,۲۷۳۳۶	۰,۰۱۵۶۶	۰,۰۱۹۱۹	۰,۰۳۲۹۷	۰,۰۶۲۹۸	۰,۱۳۲۷۸	۰,۰۷۹۲۲	۰,۱۴۹۸۹	۰,۰۹۵	۰,۹۴۰۲۳	۰,۲۷۳۳۶
دالاهو	۰,۰۰۷۸۶	۰,۰۹۲۷۴	۰,۲۷۳۳۶	۰,۰۱۱۷۴	۰,۰۲۰۳۲	۰,۰۳۲۹۷	۰,۰۶۲۹۸	۰,۱۳۷۱۳	۰,۰۸۲۱۵	۰,۱۵۸۷۱	۰,۱۰۵۳۲	۰,۹۸۵۲۷	۰,۲۷۳۳۶

	مناطق نمونه گردشگری	شرکت‌های تعاونی حمل و نقل	تعداد سینما	سالن نمایش	تعداد نمایشگاه	تعداد اماکن متبرکه اسلامی	تعداد جایگاه سوخت	تعداد اقامتگاه‌های عمومی	تعداد مسافر جابجا شده	دفاتر خدمات مسافرتی	کارگاه‌های صرف‌غذا و نوشیدنی	S	R
روان سر	۰,۰۰۶ ۲۹	۰,۰۸۵ ۶۱	۰,۲۷۳ ۳۶	۰,۰۱۵ ۶۶	۰,۰۲۰ ۳۲	۰,۰۳۶ ۶۳	۰,۰۶۰ ۱۸	۰,۱۳۷ ۱۳	۰,۰۸۱ ۳۸	۰,۱۵۸ ۷۱	۰,۱۰۵ ۳۲	۰,۹۸۰ ۵۸	۰,۲۷۳ ۳۶
سرپل ذهاب	۰,۰۰۴ ۷۲	۰,۰۷۸ ۴۷	۰,۲۷۳ ۳۶	۰,۰۱۱ ۷۴	۰,۰۱۶ ۹۳	۰,۰۳۶ ۶۳	۰,۰۶۱ ۵۸	۰,۱۳۴ ۹۶	۰,۰۷۳ ۳۲	۰,۱۵۴ ۳	۰,۰۹۹ ۶	۰,۹۴۵ ۶۱	۰,۲۷۳ ۳۶
سنقر	۰,۰۰۶ ۲۹	۰,۰۷۱ ۳۴	۰,۲۷۳ ۳۶	۰,۰۱۵ ۶۶	۰,۰۱۹ ۱۹	۰	۰,۰۶۰ ۱۸	۰,۱۲۸ ۴۳	۰,۰۷۹ ۴۸	۰,۱۵۴ ۳	۰,۰۹۶ ۹۱	۰,۹۰۵ ۱۲	۰,۲۷۳ ۳۶
صحن ه	۰,۰۰۶ ۲۹	۰,۰۹۲ ۷۴	۰,۲۷۳ ۳۶	۰,۰۱۱ ۷۴	۰,۰۱۸ ۰۶	۰,۰۱۴ ۶۵	۰,۰۵۵ ۹۸	۰,۱۳۴ ۹۶	۰,۰۸۳ ۰۸	۰,۱۵۴ ۳	۰,۱۰۰ ۱۶	۰,۹۴۵ ۳۲	۰,۲۷۳ ۳۶
قصر شیر ین	۰,۰۰۶ ۲۹	۰,۰۹۲ ۷۴	۰,۲۷۳ ۳۶	۰,۰۱۵ ۶۶	۰,۰۱۸ ۰۶	۰,۰۳۲ ۹۷	۰,۰۶۱ ۵۸	۰,۰۹۱ ۴۲	۰,۰۸۱ ۰۶	۰,۱۵۴ ۳	۰,۱۰۰ ۸۳	۰,۹۲۸ ۲۶	۰,۲۷۳ ۳۶
کرما نشاه	۰,۰۰۱ ۵۷	۰	۰	۰	۰	۰,۰۰۷ ۳۳	۰	۰	۰	۰	۰	۰,۰۰۸ ۹	۰,۰۰۷ ۳۳
کنگاو ر	۰,۰۰۶ ۲۹	۰,۰۸۵ ۶۱	۰,۲۷۳ ۳۶	۰,۰۱۵ ۶۶	۰,۰۱۸ ۰۶	۰,۰۲۹ ۳۱	۰,۰۵۴ ۵۸	۰,۱۳۷ ۱۳	۰,۰۸۳ ۰۸	۰,۱۴۹ ۸۹	۰,۰۹۴ ۷۷	۰,۹۴۷ ۷۴	۰,۲۷۳ ۳۶
گیل ان- غرب	۰,۰۰۴ ۲۷	۰,۰۷۸ ۴۷	۰,۲۷۳ ۳۶	۰,۰۱۱ ۷۴	۰,۰۱۸ ۰۶	۰,۰۳۶ ۶۳	۰,۰۶۲ ۹۸	۰,۱۳۴ ۹۶	۰,۰۷۸ ۴۸	۰,۱۵۸ ۷۱	۰,۱۰۱ ۱۷	۰,۹۵۹ ۲۷	۰,۲۷۳ ۳۶
هرس ین	۰,۰۰۳ ۱۴	۰,۰۹۲ ۷۴	۰,۲۷۳ ۳۶	۰,۰۱۱ ۷۴	۰,۰۱۹ ۱۹	۰,۰۳۲ ۹۷	۰,۰۵۸ ۷۸	۰,۱۳۷ ۱۳	۰,۰۷۷ ۴۳	۰,۱۴۹ ۸۹	۰,۱۰۰ ۷۲	۰,۹۵۷ ۰۹	۰,۲۷۳ ۳۶

منبع: یافته‌های پژوهش،۱۳۹۵

مرحله ششم: محاسبه مقدار Q و رتبه بندی نهایی گزینه‌ها: از طریق فرمول زیر:

$$Q_j = v \cdot \frac{S_j - S^-}{S^* - S^-} + (1-v) \cdot \frac{R_j - R^-}{R^* - R^-}$$

V = عدد ثابت 0.5

Sj = مجموع مقدار S برای هر گزینه

S- = بزرگترین عدد شاخص S برای هر گزینه

S* = کوچکترین عدد شاخص S برای هر گزینه

Rj = مجموع مقدار R برای هر گزینه

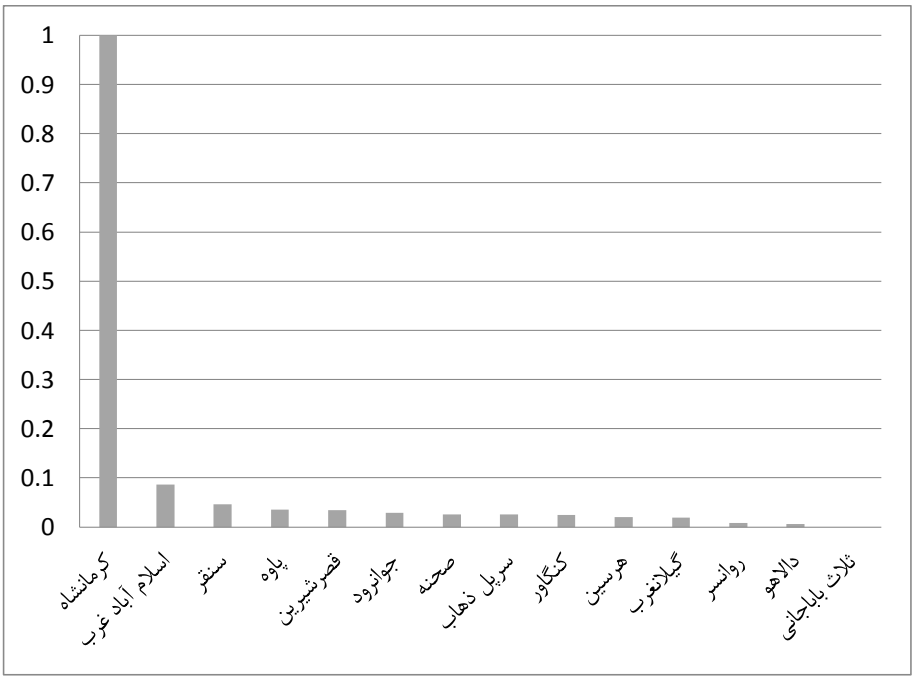
R- = بزرگترین عدد شاخص R برای هر گزینه

R* = کوچکترین عدد شاخص Rبرای هر گزینه

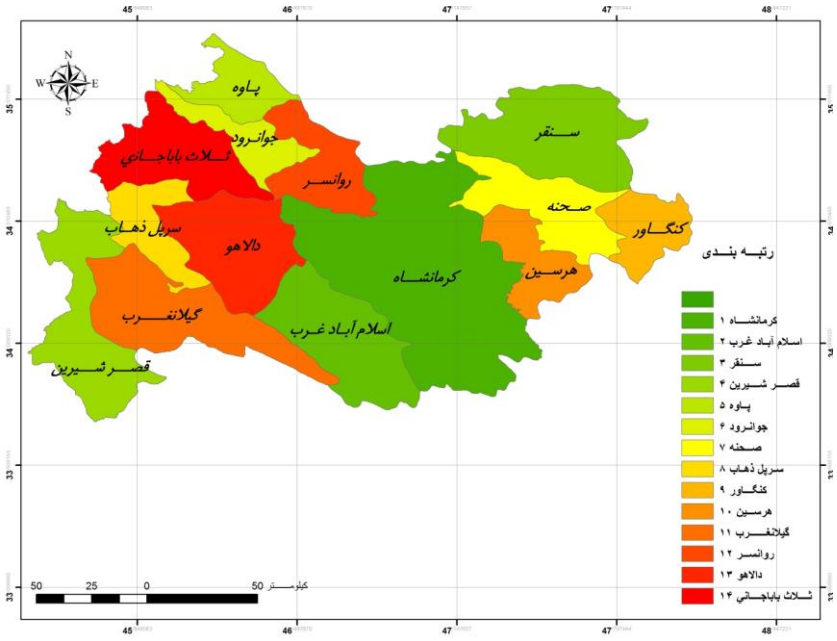
در نهایت بیشترین مقدار Q به‌عنوان بهترین گزینه انتخاب می‌شود.

جدول۷: رتبه‌بندی نهایی زیر ساخت‌های گردشگری استان کرمانشاه

کرمانشاه	۱
اسلام آباد غرب	۰,۰۸۶۸۴
سنقر	۰,۰۴۶۵۱
پاوه	۰,۰۳۴۹۹
قصرشیرین	۰,۰۳۴۷۹
جوانرود	۰,۰۲۸۷۴
صحنه	۰,۰۲۶۱۶
سرپل ذهاب	۰,۰۲۶۰۲
کنگاور	۰,۰۲۴۹۴
هرسین	۰,۰۲۰۲۱
گیلان‌غرب	۰,۰۱۹۱
روانسر	۰,۰۰۸۳۲
دالاهو	۰,۰۰۵۹۵
ثلاث باباجانی	۰



نمودار۱: رتبه‌بندی زیر ساخت‌های گردشگری شهرستان‌های استان کرمانشاه با تکنیک VIKOR



شکل شماره ۵: رتبه‌بندی زیر ساخت‌های گردشگری شهرستان‌های استان کرمانشاه با تکنیک VIKOR

نتیجه‌گیری

نابرابری‌های منطقه‌ای یا عدم تعادل در ساختار فضایی مناطق یکی از مسائل کشورهای در حال توسعه است. از این رو دستیابی به توسعه‌عادلانه از آرمان‌های اساسی همه کشورها و از جمله ایران بوده و در اسناد فرادستی بر ضرورت کاهش نابرابری‌های‌منطقه‌ای تأکید شده است (زیردست و حق‌روستا، ۱۳۹۴: ۱۱۳). برنامه‌ریزی، هدایت و توسعه زیرساخت صنعت گردشگری به‌عنوان یکی از منابع بسیار مهم کسب درآمد و ایجاد اشتغال که دارای تأثیرات اجتماعی، فرهنگی و زیست‌محیطی فوق‌العاده‌ای نیز می‌باشد به‌عنوان یک نیاز مطرح می‌شود، اما هدایت این فرآیند تنها با شناخت علمی قابلیتها و تنگناهای موجود در هر منطقه از کشور میسر است (ملکی و مودت، ۱۳۹۳: ۴۹). این صنعت در بعضی از استانهای ایران از جمله کرمانشاه فعالیتی در خصوص زیرساخت این صنعت صورت نگرفته و یا به‌صورت نامتوازن این فعالیت انجام پذیرفته است. این عدم توازن در زیرساخت، باعث عدم جذب گردشگری و بی‌توجهی به عناصر جاذب‌گردشگری استان شده است. یکی از اقدامات اساسی توسعه گردشگری ایران رتبه‌بندی زیرساخت‌ها و تعدیل نابرابری در مناطق مختلف کشور است. در همین راستا، پژوهش حاضر با ماهیت توسعه‌ای-کاربردی، و روش تحقیق ترکیبی (توصیفی، اسنادی و تحلیلی)، به رتبه‌بندی شهرستان‌های استان‌کرمانشاه از لحاظ زیرساخت‌های گردشگری (مناطق‌نمونه گردشگری، شرکت‌های تعاونی حمل و نقل، تعدادسینما، سالن‌نمایش، تعداد نمایشگاه، تعداد اماکن‌متبرکه اسلامی، تعداد جایگاه‌سوخت، تعداد اقامتگاه‌های عمومی، تعداد مسافر جابجاشده، دفاتر خدمات‌مسافرتی، کارگاه‌های صرف غذا و نوشیدنی) با استفاده از تکنیک راه‌حل توافقی و بهینه‌سازی چندمعیاره (VIKOR) پرداخته است. نتایج نشان داده است استان‌کرمانشاه گرچه دارای جاذبه‌های گردشگری فراوان و متنوعی می‌باشد. اما به علت فراهم نبودن امکانات و تسهیلات لازم و عدم توزان و تعادل در توزیع زیرساخت گردشگری تفاوت فاحشی به لحاظ زیرساخت گردشگری در استان وجود دارد. به‌طوری‌که شهرستان‌کرمانشاه به‌عنوان مرکز استان بیشترین زیرساخت‌های گردشگری را در خود جای داده و ثلاث‌باباجانی، برخوردارترین و محروم‌ترین شهرستان‌ها از لحاظ زیرساخت‌های گردشگری شهری در استان‌کرمانشاه هستند. لذا جهت تحقق عدالت اجتماعی در توزیع زیرساخت‌های گردشگری در استان‌کرمانشاه پیشنهادهایی به‌شرح زیر ارائه می‌گردد.

- شناساندن ظرفیت‌ها و ارزش‌های منطقه به جامعه محلی و آموزش بیشتر برخورد مناسب با گردشگران به مردم.
- مقابله با محدودیت‌های فصلی بودن با به کار گیری ظرفیت‌های بالای منطقه و به‌واسطه وجود جاذبه‌های تاریخی، فرهنگی و طبیعی مکمل در استان کرمانشاه.
- توجه به امر احداث رستورانهای بین‌راهی و ارائه دادن خدمات مناسب به مسافران و گردشگران منطقه و نظارت مناسب و مستمر بر بهداشت مراکز ارائه خدمات بین‌راهی و رستوران‌های موجود جهت ارائه دادن خدمات مناسب و کافی متناسب با گردشگران و مردم.
- استفاده از ظرفیت سرمایه‌گذاری‌های بخش خصوصی و دولتی جهت ایجاد، بازسازی، توسعه خدمات و امکانات و زیرساخت‌ها.
- توسعه عدالت اجتماعی در شهرستان‌هایی که زیرساخت‌های گردشگری پایین‌تری دارند.

منابع

۱. پوراحمد، احمد، شهبازپور، احمد و خلیجی، محمدعلی (۱۳۹۴)، بهره‌گیری از مدلهای تصمیم‌گیری چندمعیاره در ارزیابی قابلییت‌های گردشگری نمونه‌ی موردی استان‌سمنان، مطالعات جغرافیایی مناطق خشک، سال ششم، شماره بیستم و یکم، پاییز، صص ۶۶-۵۰.

۲. پوراحمد، احمد، و خلیجی، محمدعلی (۱۳۹۳)، قابلیت‌سنجی تحلیل خدمات‌شهری با استفاده از تکنیک VIKOR (مطالعه‌موردی: شهر بناب)، مجله برنامه‌ریزی فضایی، دوره‌ی چهار، شماره دو، صص ۱۶-۱.

۳. تاج‌علی، معصومه، (۱۳۸۵)، بررسی اثرات اقتصادی گردشگران در جمهوری اسلامی ایران، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته علوم اقتصادی، استاد راهنما فاطمه بزازان، دانشگاه الزهراء، تهران.

۴. تقدیسی، احمد، تقوایی، مسعود و پیری، سیامک (۱۳۹۳)، ارزیابی و سطح‌بندی دهستانهای شهرستان دالاهو بر اساس توان منابع گردشگری در جذب گردشگر، فصلنامه تحقیقات جغرافیایی، سال ۲۹، شماره چهارم، زمستان، صص ۲۱۴-۱۹۷.

۵. جلالی، محبوبه و خادم‌الحسینی، احمد (۱۳۹۴)، سطح‌بندی مناطق نمونه گردشگری در استان کرمان، فصلنامه برنامه‌ریزی منطقه‌ای، سال پنجم، شماره ۱۷، بهار، صص ۱۶۲-۱۵۱.

۶. چقاجردی، ایمان و مختاری‌ملک‌آبادی، رضا (۱۳۹۵)، سطح‌بندی شهرستان‌های استان‌اصفهان از لحاظ زیرساخت-های گردشگری‌ورزشی با استفاده از مدل HDI، فصلنامه نگرش‌های نو در جغرافیای‌انسانی، سال هشتم، شماره چهارم.

۷. خاتمی فیروزآبادی، علی، عسکری‌پور، حسین و بخشنده، قاسم (۱۳۹۲)، رتبه‌بندی سواحل گردشگری جنوب ایران با استفاده از روش AHP، فصلنامه مطالعات مدیریت گردشگری، سال هشتم، شماره ۲۳، صص ۹۶-۷۱.

۸. خضری، حسین، خادم‌الحسینی، احمد و قائدرحمتی، صفر (۱۳۹۲)،سطح‌بندی شهرستانهای استان فارس بر اساس شاخص‌های گردشگری، فصلنامه جغرافیا و مطالعات‌محیطی، سال دوم، شماره ششم، تابستان، صص ۵۴-۴۲.

۹. زبردست، اسفندیار و حق‌روستا، سمیه (۱۳۹۴)، تحلیل تطبیقی نابرابری‌های منطقه‌ای بین استان‌های هم‌جوار بررسی موردی: استانهای همدان و مرکزی، نامه معماری و شهرسازی، شماره ۱۵، پاییز و زمستان، ص ۱۱۳.

۱۰. شماعی، علی و موسی‌وند، جعفر (۱۳۹۰)، سطح‌بندی شهرستان‌های استان‌اصفهان از لحاظ زیرساخت‌های گردشگری با استفاده از مدل TOPSIS و AHP، مطالعات و پژوهش‌های شهری و منطقه‌ای، سال‌سوم، شماره دهم، پاییز، صص ۴۰-۲۳.

۱۱. ضیایی، محمود و شجاعی، مسلم (۱۳۸۹)، سطح‌بندی مقصدهای گردشگری: واکاوی مفهومی نو در برنامه‌ریزی فضایی گردشگری فصلنامه مطالعات گردشگری، شماره ۱۳، تهران. صص ۴۶-۲۵.

۱۲. عطائی، محمد، (۱۳۸۹)، تصمیم‌گیری چند معیاره، انتشارات دانشگاه صنعتی شاهرود، چاپ اول.

۱۳. قنبری، ابوالفضل، شجاعی‌وند، بهمن و زینلی، بهرام (۱۳۹۳)، رتبه‌بندی شهرستان‌های استان آذربایجان‌شرقی بر اساس زیرساخت‌های گردشگری شهری با روش‌های تصمیم‌گیری چندمعیاره، جغرافیا و آمایش‌شهری- منطقه‌ای، شماره ۱۲، پاییز، صص ۱۱۲-۸۹.

۱۴. کلانتری، محسن و ملک، مرضیه (۱۳۹۳)، تحلیل فضایی و سطح‌بندی جاذبه‌های گردشگری و زیرساخت ارتباطی و شبکه‌ی راه در مناطق کویری ایران (مطالعه‌موردی: شهرستان خور و بیابانک)، مطالعات جغرافیایی مناطق خشک، سال پنجم، شماره هفدهم، پاییز، صص ۷۰-۵۳.

۱۵. مرکز آمار ایران، نتایج تفصیلی سرشماری عمومی نفوس و مسکن(استان کرمانشاه سال ۱۳۹۰).

۱۶. ملکی، سعید و مودت، الیاس (۱۳۹۳)، تحلیلی بر توزیع و اولویت‌بندی زیرساخت گردشگری استان‌یزد با استفاده از تکنیک‌های برنامه‌ریزی، نشریه تحقیقات کاربردی علوم‌جغرافیایی، سال چهاردهم، شماره ۳۴، پاییز، صص ۶۸-۴۷.

۱۷. موسوی، میرنجف، ویسیان، وحید، محمدی‌حمیدی، سمیه و اکبری، مهناز (۱۳۹۴)، بررسی و اولویت‌بندی توان‌ها و زیرساخت‌های توسعه‌گردشگری با روش‌های تصمیم‌گیری چندمعیاره (موردمطالعه: شهرستان‌های استان-کردستان)، مجله گردشگری شهری، دوره دو، شماره یک، بهار، صص ۳۱-۱۷.

۱۸. نوری، غلامرضا و تقی‌زاده، زهرا (۱۳۹۰)، امکان‌سنجی پتانسیل سرابهای استان‌کرمانشاه از دیدگاه اکوتوریسم و طبیعت‌گردی، مجموعه مقالات اولین همایش ملی گردشگری و توسعه‌پایدار دانشگاه آزاد واحد همدان.

۱۹. نوری، غلامرضا، فتوحی، صمد و تقی‌زاده، زهرا (۱۳۹۱)، اولویت‌بندی قطب‌های گردشگری استان‌کرمانشاه براساس پتانسیل مناطق نمونه‌ی‌گردشگری با استفاده از روش تصمیم‌گیری چندمعیاره‌ی تاپسیس، جغرافیا و پایداری-محیط، شماره چهار، پاییز، صص ۹۴-۷۵.

20. Asadi, R. and Daryaei, M., (2011), Strategies for Development of Iran Health Tourism, European Journal of Social Sciences, Volume 23, Number 3.pp:329-344.
21. Deng.J, King.B and Bauer.T (2002), Evaluation natural attractions for tourism, Annals ofTourism Research, Vol. 29, No. 2, pp. 422–438.
22. Inskeep, E, (1991), Tourism Planning: an Integrated and Sustainable Approach, New York, John Wiley & Sons.
23. Law Christopher m., (2000), the tourist city review, urban studies, vol 37, no 7.
24. Liu, Chui-Hua & Tzeng, Gwo-Hshiung & Lee, Ming-Huei (2012), Improving tourism policy implementation e The use of hybrid MCDM models, Tourism Management 33, pp 413-426.
25. Opricovic, S., (1998), Multi-criteria Optimization of Civil Engineering Systems. Faculty of Civil Engineering, Belgrade.
26. Opricovic,S, Tzeng G.H (2004), Decision Aiding Compromise solution by MCDM methods: A comparative analysis of VIKOR and TOPSIS, European Journal of Operational Research 156.

شناخت نخبگان فکری و شیوه عمل آن‌ها در ایران پس از انقلاب

محمد شبانپور
دانشجوی کارشناسی ارشد رشته مطالعات منطقه ای(گرایش امریکای شمالی)- دانشگاه آزاد تهران مرکزی

چکیده

پر واضح است که شناسایی نخبگان از غیرنخبگان در حوزه جامعه بدون شناخت نخبگان فکری و شیوه عمل آنها در ایران پس از انقلاب ممکن نیست. می توان گفت که نخبگان فکری کسانی هستند که اندیشه و فکر، روش های بهینه، تئوری، آینده نگری و دور اندیشی تولید می کنند. این نخبگان روش های عقلایی تحقیق اهداف را مشخص می کنند و روشنفکران، دانشگاهیان، نویسندگان، اصحاب مطبوعات و محققین جزء این گروه نخبه به حساب می آیند. به‌هرصورت بعد از انقلاب اسلامی ایران تحولات گوناگونی به وقوع پیوست، که از جمله انها می توان تغییر در وضعیت اجتماعی نخبگان فکری را دانست. این پژوهش در صدد بررسی و شناخت نخبگان فکری و شیوه عمل آنها در ایران پس از انقلاب است تا به پاسخ این سوال برسد که اساسا ما می توانیم به نخبگان فکری پس از انقلاب اسلامی قائل باشیم؟ روش تحقیق ما در این مقاله با توجه به نظریه پاره تو و دیگر اندیشمندان نظریه نخبگان است و روش تحلیل این مقاله نیز تحلیلی-توصیفی می باشد.

واژگان کلیدی: نخبه، نخبه فکری، نخبه ابزاری، انقلاب اسلامی.

۱- مقدمه

در میان اندیشمندان تاثیرگذار رنسانس، ماکیاولی معتقد بود که "الیت گروه حاکمه‌ای است که اراده و مردانگی لازم برای پاسداری از قدرت و مبانی آن را دارد"(بشیریه؛ ۱۳۷۴؛ ۶۷). این نخبه می‌تواند پژوهشگری در حوزه ی علوم سیاسی باشد و با مطالعه و مقایسه ی سیر توسعه یافتگی کشورهای مرکز، به ارائه راهکارهایی برای توسعه یافتن و بالا رفتن قدرت و توانایی کشورش دست بزند و با این کار تاثیری در چرخه ی رشد جامعه به سمت توسعه داشته باشد؛ یا مهندسی باشد که در دستیابی کشورش به دانش هوا فضا برای دسترسی بیشتر به مسائل کیهانی و برون زمینی نقش بازی کند. نیچه معتقد بود "تاریخ بشر عبارت است از تاریخ مبارزه بین نژادهای عالی و پست، میان توانایان و ناتوانایان و اینکه جهان و جامعه، عرصه عملِ آبرمردها و نوابغ است که با تمام نیرو به سوی اوج و نبرد و پیروزی می‌روند. فقط آنها هستند که سازنده تاریخند و به هیچ قاعده اخلاقی در این سیر به اوج، مقید نیستند".(آقابخشی؛ ۱۳۶۳؛ ۲۷۵). اما هارولد لاسول بر این عقیده بود که نخبگان در پی به دست آوردن سه چیز هستند : احترام، ثروت و آرامش خاطر. (صلاحی؛ ۱۳۹۰؛ ۵۸)

به عقیده بسیاری از پژوهشگران حوزه توسعه، نخبگان هستند که ساختار یک کشور را به سمت توسعه یافتگی به پیش می برند. باید گفت که رشد و توسعه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی به چهار عامل اساسی سرمایه، نیروی انسانی، مواد خام و دانش و فن وابسته است. در اکثر کشورهای در حال توسعه، انباشت سرمایه صورت نمی گیرد و یا آنها نیز چون ایران، اقتصادی تک محصولی مانند نفت دارند، و یا برای سرمایه گذاری دست به دامان شرکت ها یا بانک های خارجی می شوند و از جهت دانش و فن، موسسات تحقیقاتی گوناگون در این کشورها یا حضوری ندارند یا اگر هستند کار ابداعی و خلاقانه صورت نمی

دهند. تحقیقات علمی در کشورهای توسعه یافته تمرکز یافته و مغزها را به خود جلب می کند(امینی، ۱۳۹۴). حال باید پرسید با توجه به ضعف بکارگیری نخبگان در چرخه رشد و توسعه کشور، هنوز می توانیم مدعی نخبگان فکری در کشور باشیم؟

۲- مفهوم شناسی نخبگان

نظریه‌های نخبگان[۱] چارچوبی برای توصیف و تحلیل پیدایی و برآمدن نخبگان و نیز جایگاه و نقش آنها در جامعه به دست می‌دهد. همان طور که نظریه طبقات اجتماعی[۲]، همین کار را درباره‌ی «طبقات» انجام می‌دهد و اتفاقاً این دو نظریه، باهمدیگر ارتباط نزدیکی دارند و برای همین، در پاره‌ای مطالعات، درکنار هم مورد بحث قرار می‌گیرند (Arsalan, 2003b).

قبل از مروری بر نظریه‌های نخبگان، لازم به ذکر است که نظریه‌های نخبگان، لزوماً به معنای «نخبه‌گرایی» نیست، زیرا حداقل براساس تلقی مدرن از علم (درمقایسه با فلسفه‌ی علم پسامدرن) بنای کار علم بر توصیف بی‌طرفانه است بنابراین در این نظریه نیز فرض بر این است که مفهوم نخبه، «مفهومی خنثی[۳]» تلقی می‌شود و بارمعنایی ایدئولوژیک به آن داده نمی‌شود. حتی نظریه‌ی نخبگان، لزوماً نخبه‌ها را سرشیر جامعه[۴] نمی‌داند (Arsalan, 2003 a). تنها برخی از رویکردهای موجود در مجموعه نظریات نخبگان، به طور مشخص، متمایل به نخبه‌گرایی هستند که در سطور بعدی به عنوان مروری بر پیشینه‌ی آرا و نظریات به آنها اشاره خواهد شد.

چهار رویکرد عمده در مجموعه نظریات نخبگان از هم متمایز می‌شوند که عبارتند از:

۱- نظریه‌ی کثرت‌گرایانه‌ی نخبگان[۵]

۲- نظریه نخبه‌گرایی[۶]

۳- نظریه دمکراتیک نخبگان[۷]

۴- دیدگاه مردم – نخبگان[۸]

مفهوم نخبگان، مفهوم خاصی در مقابل مفهوم عامّ توده / عموم[۹] است.بدین ترتیب ملاحظه می‌شود که نخبگان درتقابل معنایی با گروه دیگر یعنی نانخبگان[۱۰] قرار ندارد بلکه زیر مجموعه‌ای از مفهوم عموم مردم هستند.

نخبگان در عام‌ترین کار بست معنایی خود به «تعدادی چند » در میان «تعدادی بسیار » اطلاق می‌شود که مهمترین ویژگی‌آنان دسترسی‌درسطح برتربه منابع است(Word iQ, 2004)

منابع یاد شده در این تعریف عام از نخبگان، متنوع است و نوع‌شناسی‌های متعددی از آن به عمل آمده که از جمله می‌توان به سنخ‌شناسی زیر اشاره کرد (Etzioni-Halevy, 1997)

۱- منابع فیزیکی مانند وسایل تولید و ...

۲- منابع اقتصادی مثل سرمایه

۳- منابع نمادین همچون دانش، ایده، اطلاعات، هنر و ...

---

1 Elite Theory
2 Social Class Theory
3 Neutral Concept
4 Cream of Society
5 Pluralist Elite Theory
6 Elitist Elite Theory
7 Democratic Elite Theory
8 Demo – Elite Perspective
9 mass/pablic
10 Non-elite

۴- منابع روان‌شناختی – شخصی مانند استعداد، فرهمندی، انگیزش، انرژی، مهارت، ورزیدگی
۵- منابع سازمانی و اداری و منابع مربوط به ساختار قدرت و تصمیم‌گیری
۶- منابع منزلت، نفوذ، تبار، طبقه

در تعریف نخبگان باید مفهوم عام آن از گرایش‌ها و دیدگاههای خاص تفکیک داده شود. به‌عنوان مثال باید تعریف عمومی نخبگان را از تعریف نژادپرستانه متمایز کنیم همان‌گونه که ملاحظه می‌شود افراد دارای استعداد درخشان به دلیل دسترسی به ردیف چهارم از منابع فوق و از همین طریق به دلیل دسترسی به سایر ردیفها مانند ردیف سوم و غیر آن، جزو نخبگان محسوب می‌شوند اما اینکه نخبگان دارای برتری موروثی و نژادی هستند(word ia, 2004). ربطی به تعریف نخبگان ندارد و از ایدئولوژی خاصی ناشی می‌شود و لزوماً در تعریف عمومی نخبگان مندرج نیست و تنها برخی دیدگاهها و گرایش‌های خاص به آن تمایل دارند.

همان‌طور که در آغاز بحث به آن اشاره شد یکی از نظریات مرتبط با نظریه نخبگان، نظریه طبقات اجتماعی است و در سنخ‌شناسی منابع هم ملاحظه می‌شود که بسیاری از منابع با عوامل طبقاتی ارتباط دارد. دورویکرد پایه در نظریه‌ی طبقات، رویکرد مارکس و وبر است که به ترتیب وضعیت طبقاتی را براساس سازمان تولید و مناسبات بازار تبیین می‌کنند. گیدنز با پس زمینه‌ای از سنت مارکسی و وبری، تکوین طبقات اجتماعی را در رابطه با عواملی همچون دارایی، شرایط آموزشی و مهارت‌های حرفه‌ای توضیح می‌دهد بدین ترتیب که طبقات بالا، غالباً براساس دارایی شکل می‌گیرند و طبقات متوسط بیشتر از طریق شرایط آموزشی و مهارتی پدید می‌آیند و سپس نوبت به طبقه‌ای می‌رسد که نیروی‌کار مزدبگیر هستند.(Giddens and Stanworth, 1998)

در نظریات جدیدتر با توجه به تحولات زندگی مبتنی بر دانش و ظهور اقتصادی دانش، منبع دانایی اهمیت بیش از پیش پیدا کرده و درنتیجه درنظریه‌پردازی طبقات اجتماعی نیز از «طبقه‌ی دانش» سخن می‌رود. به هر صورت، در نظریه‌های طبقات اجتماعی، کوشش بر این است که فرایند به صحنه آمدن نخبگان، در چارچوب الگوی طبقاتی توضیح داده شود و معمولاً نخبگان در میان طبقات بالا و متوسط جستجو می‌شود هرچند که فرایند جابجایی طبقاتی موجب می‌شود که کسانی از طبقات پایین به طبقات متوسط و بالا انتقال یابند. اما نظریه‌ی طبقات اجتماعی و حتی جابجایی طبقات تنها یکی از نظریات پایه در توصیف و تحلیل شکل‌گیری نخبگان محسوب می‌شود و همان‌طور که در عبارتهای قبلی ملاحظه شد، «دسترسی برتر به منابع»، الگویی اعم از مدل طبقاتی برای توضیح پدیدآمدن نخبگان به دست می‌دهد. برهمین اساس می‌توان فهمید که چگونه کسانی درطبقات بالا و متوسط هستند اما نخبه نیستند و چگونه ممکن است افرادی از طبقات پایین خود را به سطح نخبه بودن برسانند.

درتعاریف مختلفی که نظریه‌پردازان از «نخبگان» به دست داده‌اند، مصادیقی برای آنان ذکر کرده‌اند. «هویت » آنان را در فهرستی از نخبگان کسب و کار، سیاست (اعم از حاکمان و اپوزیسیون)، دیوانسالاری و یقه سفیدان توضیح داده است. «میلز » جامعه‌شناسی آمریکایی نخبگان را در سه دسته‌ی سیاسی، کسب وکار و نظامی تعریف کرده است (Giddens and Stanworth, 1998). شومپیتر با عطف توجه بیشتر به نخبگان خارج از دولت، از نخبگان آکادمیک، حقوقی، رسانه‌ای و مدیریتی سخن گفته است (Schumpeter, 1999) آرون به پنج دسته‌ی‌نخبگان سیاسی، اقتصادی،کارگری، مدیریتی‌ونظامی اشاره‌کرده‌است (Arsalan, 2003 –a)..

۳- مفهوم نخبگان فکری و تمایز آن از طبقات حاکم

ویلفردو پاره تو، مفهوم نخبگان را به گونه ای به تصویر می کشد که نارسایی های مفهوم طبقه ی اجتماعی مارکس را جبران کند. وی در کتاب ذهن و جامعه، شاخصی را برای هر فرد در نظر می گیرد که تعیین کننده ی استعداد فرد در هر

رشته از فعالیت های بشری است. کسانی که در شاخه ی فعالیت خودشان جز بهترین ها باشند، نخبگان آن طبقه هستند. بنابر نظر پاره تو، جامعه را می توان به دو لایه ی قابل شناسایی تفکیک نمود:

۱- لایه ی پایینی و غیر نخبه

۲- لایه ی بالایی و نخبه که خود دو بخش دارد.

الف- نخبگان حاکم

ب- نخبگان غیر حاکم

در نظر پاره تو، هر جامعه ای طبیعتاً دارای یک ساختار حکومتی ویژه از منتفذان بوده است. وی جامعه را به دو بخش توده ها و نخبگان تقسیم می کند به طوری که توده ها در مدارج پایینی از هوش و لیاقت قرار دارند ولی توانایی آن ها در استفاده از خشونت زیاد است. از طرفی نخبگان به دلیل لیاقت و هوش ذاتی بر دیگران تفوق دارند و اقتدار خود را در جامعه بر محور مکر و زور تحصیل می نمایند. کاربرد زور و حیله، نخبگان سیاسی رادر دو رسته قرار می دهد: رسته ی شیران و رسته ی روباهان. نخبگان شیرمنش خشونت را به منزله ی ابزار انحصاری سلطه بر توده بر می گزینند، اما نخبگان روباه منش سعی می کنند قدرت خود را از طریق تبلیغات، تدابیر سیاسی و مالی حفظ کنند. (هانا آرنت، ۱۳۵۹، ۱۰۶)

پاره تو، نخبگان را نیز به دو قسم «نخبگان حاکم» متشکل از افرادی که به طور مستقیم و یا غیر مستقیم نقش قابل ملاحظه ای در حکومت ایفا می کنند و «نخبگان غیر حاکم» طبقه بندی نموده است. (جی. اچ. ابراهامز،، ۱۳۶۹، ۵۹۵-۶۰۰) که نخبگان غیر حاکم همان نخبگان فکری می توانند باشند.

به منظور شناخت بیشتر، شایسته است به شناخت مفروضاتی در مکتب نخبه گرایی بپردازیم:

۴- مفروضات نخبه‌گرایی

۱- فرض بر این بوده که زندگی سیاسی با مبارزه بر سر کسب قدرت توصیف می شود و سیاست در بر گیرنده ی منازعه و سلطه است و خشونت و حیله دو رکن اساسی آن به شمار می روند. بنابراین، بازیگران سیاسی اغلب قدرت را به عنوان یک هدف می نگرند، نه وسیله. و حتی حمایت رهبران سیاسی از آرمان های اخلاقی معمولاً برای نقاب افکندن بر سر مبارزه ی خود به منظور حفظ سلطه و استیلا بر دیگران صورت می گیرد. از سوی دیگر، خشونت برای حفظ اقتدار سیاسی در دراز مدت مناسب نیست و عنصر دیگری لازم می آید و آن تدبیر نخبگان و محاسبه گری آنان و یا به تعبیری حیله گری است و این عنصر مهم می تواند کمبود های ابزار خشونت جهت همبستگی اجتماعی را جبران کند.

۲- تقسیم جامعه به حاکم و محکوم، وجه مشترک همه ی جوامع به شمار می رود. فرقی نمی کند که ساختار حکومتی جامعه ای، دموکراتیک باشد و یا شکل دیگری داشته باشد، زیرا در هر صورت، حکومت نخبگان مورد مطالعه قرار می گیرد.

۳- هر گونه تغییر و دگرگونی اجتماعی به ویژه انقلاب، تغییر در ترکیب گروه نخبه را محتمل می سازد. به بیان دیگر، همواره ملازمه ای بین تغییرات اجتماعی و تغییر ترکیب نخبگان و روی کار آمدن نخبگان جدید وجود دارد.

۴- در حکومت نخبگان،دموکراسی به معنی مشارکت گسترده ی توده ها در سیستم سیاسی وجود ندارد. آنچه که جنبه های ضروری دموکراسی سیاسی را در نظریه ی نخبگان حاکم ترسیم می کند، همان رقابت میان نخبگان سازمان یافته و دسترسی آزادانه به ساختار قدرت نخبگان است.

۵- ویژگی های نخبگان

لفظ «الیت» در قرن هفدهم میلادی برای توصیف کالاهایی با مرغوبیت خاص به کار می رفت و بعد ها در قرن نوزدهم، برای اشاره به گروه های اجتماعی برتر مانند واحد های نظامی یا مراتب عالی تر اشرافیت تعمیم پیدا کرد. (تی بی باتامور، ۱۳۶۹، ۲)

قدیمی ترین کاربرد شناخته شده لفظ «نخبه» در زبان انگلیسی، بر طبق فرهنگ انگلیسی آکسفورد، در سال ۱۸۲۳ و برای اشاره به گروه های اجتماعی بوده است. اما این اصطلاح تا اواخر قرن نوزدهم متداول نشده بود و تنها در این هنگام بود که اصطلاح مزبور از طریق نظریات جامعه شناسانی مانند ویلفردو پاره تو رواج پیدا کرد.

آلن بیرو، در فرهنگ علوم اجتماعی، مفهوم «سر آمد» را چنین توصیف می کند:

سر آمد از ریشه یک کلمه ی لاتینی به معنای گزیدن گرفته شده است. سر آمد به هر آنچه بهتر از دیگران و شایسته گزینش باشد اطلاق می شود. از واژه ی سر آمدان، فرهیخته ترین طبقات یک جامعه، آنان که تواناترین افراد در اداره ی مؤثر جامعه و خدمت بدانند، بر می آید. در جوامع سنتی، اشراف سر آمدان جامعه به حساب می آمدند و اساس برتری آنان را خاندان تشکیل می داد. جنگ یا امتیازات اقتصادی و اجتماعی نیز مبنای گزینش سر آمدان بود. در یک جامعه ی صنعتی، اساس گزینش سر آمدان را باید شایستگی، احراز بیشترین توانایی ها و استعداد های فکری و اخلاقی، سجایای لازم برای رهبری و درک معنی و مفهوم مسئولیت ما تشکیل می دهد. البته همواره چنین نیست. (آلن بیرو، ۱۳۶۷، ۱۱۵)

مفهوم «نخبگان» برای توصیف مشخصات اصلی زندگی اجتماعی سازمان یافته به کار می رود. همه جوامع، ساده و پیچیده، کشاورزی و صنعتی، نیاز به اقتدارهایی در داخل خود دارند. "در واقع نخبگان، اقلیت هایی هستند که به دلیل برتری یا فضیلت در یک یا چند توزیع مختلف و اقتدار، از بقیه مردم جدا می شوند. در میان انبوه نخبگان، نخبگان استراتژیک به منزله ی نخبگانی هستند که بزرگترین، بیشترین، چشم انداز ترین و شدید ترین نفوذ را بر کل جامعه دارند". (دیلم صالحی، ۱۳۸۳، ۱۸)

دکتر زکی بداوی، در فرهنگ علوم اجتماعی یا معجم مصطلاحت العلوم الاجتماعیه، مفهوم نخبگان را این چنین توضیح می دهد:

نخبگان اقلیت با نفوذی هستند که جماعت بزرگی را رهبری می کنند و انتساب آنها به گروه نخبه به دلیل وراثتی است که در برخی جوامع استیلا دارد... در جوامعی که رقابت آزاد وجود دارد، گردش صعودی افراد به وضوح دیده می شود یعنی کسانی که تمکن ارتقاء به مراکز بالا را دارند... اما در برخی جوامع دیگر، الحاق به گروه نخبه، متوقف شده است. پدیده ی گردش نخبگان، فرایندی است که به موجب آن افراد از رده های اجتماعی پایین به رده های اجتماعی بالا صعود می کنند بدین منظور که نقص موجود در مراتب نخبگان را بر طرف نمایند.

در «فرهنگ اندیشه سیاسی» نخبه گرایی به منزله ی گرایشی شناخته شده که در آن، نخبگان مورد توجه قرار می گیرند. این اصطلاح هم چنین برای هر گونه دفاعی از نهادها و روابط اجتماعی به کار می رود که الیگارشی را تسهیل می کند.

گی روشه، جامعه شناس معاصر فرانسوی، نخبگان را اینگونه تعریف می کند:

نخبگان، اشخاص و گروه هایی هستند که در نتیجه قدرتی که به دست می آورند و تأثیری که بر جای می گذارند، یا به وسیله تصمیماتی که اتخاذ می نمایند و یا به وسیله ی ایده ها، احساسات و یا هیجاناتی که به وجود می آورند، در کنش تاریخی جامعه ای مؤثر واقع می شوند. (گی روشه، ۱۳۷۰، ۱۵۳) و این تعریف نسبتاً با مفهوم نخبگان مصطلح در جامعه‌شناسی معاصر مطابقت می نماید.

۶- شیوه عمل نخبگان پس از انقلاب

بر اساس آن چه گفتیم می توان نخبگان را به دو گروه نخبگان ابزاری و نخبگان فکری تقسیم بندی کرد.همانطور که دکتر محمود سریع القلم با تأسی از پاره تو در کتاب عقلانیت و آینده توسعه یافتگی ایران در مورد نخبگان چنین اظهار نظر می کند:

«لغت نخبگان به معنای بزرگان، صاحبان فکر، شخصیت و تواناییهای وسیع فکری و سازماندهی می باشد. نخبگان به دو گروه کلی تقسیم می شوند: نخبگان فکری و نخبگان ابزاری، نخبگان ابزاری صاحب قدرت سیاسی و اقتصادی هستند و نخبگان فکری افرادی هستند که اندیشه، فکر، روشهای بهینه، تئوری، آینده نگری و دوراندیشی تولید می کنند. اینان روشهای عقلایی تحقق اهداف را مشخص می کنند. البته نخبه ابزاری می تواند در عرصه سیاست و یا نظام اقتصادی، از توانایی‌های فکری نیز برخوردار باشد.»

۶-۱- نخبگان ابزاری پس از انقلاب

در سال های اولیه دوران پس از انقلاب طبعا با توجه به عدم انسجام ساختاری و تفرق ایدئولوژی، باید امکان غلبه بخشی از اجزا تشکیل دهنده نخبگان حاکم بر بقیه را مورد بررسی قرار داد. روی هم رفته به نظر می رسد که گروه های اسلامگرا به دلایل خاصی، دارای توانایی غلبه بر بخش های دیگر بودند و همچنین توانایی سازمانی گروه های محدود روشن فکری بیشتر بوده است. همچنین فشارهای توده ای ناشی از انقلاب بر بخش رادیکال نیروهای انقلابی محسوس تر بوده و این خطری که یا به صورت متصور یا به صورت واقعی تحت عنوان امپریالیسم و دشمن خارجی در آن زمان وجود داشته و طبعا شواهدی از وجودش را هم در گذشته احساس شده است، موجب شد که در این مراحل گذار از تفرق اجزای تشکیل دهنده نخبگان نه به سوی گذار به دموکراسی بلکه گذار به دولت ایدئولوژیک و انسجام ایدئولوژیک منجر شود.

مرحله دوم با تشکیل حزب جمهوری اسلامی آغاز می شود و تا سال ۱۳۷۶ با درجات مختلف و فراز و فرودهایی ادامه پیدا می کند. در این مرحله است که انسجام ساختاری و ایدئولوژیک در نخبگان حاکم در ایران پیدا می شود. از نظر سازمانی گروه هایی که ضدانقلاب تلقی می شوند، خارج از حیطه قدرت هستند و تنها گروه های متعهد، اسلامگرا در درون بلوک قدرت، قدرت سیاسی را در دست دارند. براین اساس پیوندهای ایدئولوژیک هم بسیار نیرومند است.

دوران سوم، دوران ۱۳۷۶ به بعد است که ما در واقع شاهد بیشترین میزان عدم انسجام ساختاری و همچنین عدم انسجام ایدئولوژیک و ارزشی در درون نخبگان حاکم هستیم. شاید حتی این عدم انسجام از جهاتی بیش از دوران اولیه انقلاب باشد. از نظر ارزشی و ایدئولوژیک هم در مقابل ایدئولوژی اصلی انقلاب اسلامی که با تکیه بر متغیرهایی مانند امت اسلامی، تعهد اسلامی، اخوت اسلامی، ایمان و حکومت بر اساس سنت و چنین مقولاتی استوار بود(بشیریه، ۱۳۸۹) شاهد پیدایش گفتمان متفاوت و گفتمان های دیگری هستیم که بر عناصری مانند رقابت، مشارکت، مردم سالاری، جامعه مدنی و هنجارهای سیاسی متفاوت تأکید می کردند.

۶-۲- نخبگان فکری پس از انقلاب اسلامی

نخبگان فکری بر گروه های اجتماعی دیگر از نخبه‌گان می‌توانند در بخش‌های مربوط به خود وارد عمل شده و حرکت جامعه به سوی حکمرانی خوب را تسهیل کنند.اما اگر در عمل، نخبه تاثیری در جامعه نداشته باشد مثل گنجینه پنهانی خواهد بود که مورد استفاده قرار نمی گیرد.

درخصوص شناخت نخبگان ایران پس از انقلاب اسلامی می توان در پنج مقطع زمانی مهم در جمهوری اسلامی ایران را در نظر گرفت یعنی دوره های؛ جنگ تحمیلی، سازندگی و اصلاحات، اصولگرایان و اعتدال گرایان. دراین خصوص می توان به بررسی نقش نخبگان سیاسی از تمامی احزاب و گروههای فکری و سیاسی در توسعه همه جانبه کشور پرداخت.

سرعت انقلاب موجب شد تا در یک تحول بنیادین، نخبگان قدیمی و وابستگان به دربار پهلوی، حذف و نخبگان جدیدی جایگزین شوند. به گفته فردید: «در هر دوره‌ای که انقلاب می‌شود، درواقع اسمی می‌آید و اسمی می‌رود. معنی انقلاب، ظهور و غیاب اسما است»(فردید، ۱۳۸۱ : ۱۹).

بعد از انقلاب اسلامی، نخبگان قدرت شامل نخبگان سیاست گذار و نخبگان فکری می شد. احزاب لیبرال، آزاد اندیش و دموکراتیک در این زمان سوار بر امواج متلاطم توده ای شدند و همراه با روحانیون و برخی از مراجع دینی، انقلاب را به پیش می بردند. دولت بازرگان نمود کامل نخبگان سیاستگذار و مدیر از یک طرف و نخبگان فکری و ایدئولوژی ساز از سوی دیگر بود. با استعفای بازرگان، شکاف میان نخبگان قدرت و نخبگان فکری بیش تر و بیشتر گردید و عملا در سال ۶۱ با روی کار آمدن دولت شهید رجایی و دولت مهدوی کنی، بستر سیاسی قدرت، به سمت نوعی از الیگارشی کشیده شد که در آن به تدریج قشر روحانیت حرف اول را میزد. ایران در دوران جنگ ۸ ساله، حالت خاصی به لحاظ نخبه سالاری داشت. نهاد های نظامی در ساختِ قدرت نقش مهمی ایفا می نمودند و از آنجایی که جنگ باعث تثبیت انقلاب شده بود، روحانیون تندرو و انقلابی به لحاظ خصلت رادیکال بودن و توانایی آن ها در بسیج توده ها، رشد قابل ملاحظه ای در ساخت سیاسی نمودند. با پایان جنگ و ارتحال امام (ره)، بزرگترین حامی روحانیون تندرو و چپ، از صحنه خارج گردید و میدان را برای روحانیون سنتی محافظه کار باز نمود.

دوران سازندگی که به عنوان سال های بازسازی اقتصادی از آن نام برده می شود، نخبگان اقتصادی در جهت ساماندهی وضعیت مالی و اقتصادی دولت، به کار گماشته شدند و به تدریج عرصه اقتصادی آن ها در عرصه سیاسی-اجتماعی نیز تجلی یافت که شکل گیری گروه کارگزاران بهترین گواه در این زمینه می باشد. انزوای نخبگان فکری و ایدئولوژی ساز در دوران سازندگی نمود زیادی داشت و عملا ذهنیت اقتصادی دولت، فرایند سیاسی جامعه را در سطح نخبگان متوقف نموده بود.

به هر حال ایجاد چنین شکافی در دوم خرداد ۷۶ به منصه ظهور رسید، حادثه ای که در پی ائتلاف گروه های مرجع و فکری یا ایدئولوژی ساز با نخبگان قدرت بود. تحولات اواخر دهه ۷۰ و با روی کار آمدن دولت آقای خاتمی در پی بحران فکری نخبگان به یکباره وجه فکری روشنفکران و نخبگان، نمایان تر گردید. این تحولات در حقیقت ائتلاف نخبگان فکری از یک سو و نخبگان قدرت از سویی دیگر می باشد. در هر حال، تجربه ۸ سال فعالیت سیاسی و اجتماعی این قشر در دولت خاتمی نشان از ضعف تصمیم سازی بر اساس واقعیات اجتماعی و اتخاذ سیاست های افراطی و در نهایت جو سیاست زدگی عموم جامعه دارد و بدین ترتیب نوعی اشرافی گری و آریستوکراسی قدرت در طبقات و اقشار جدید شکل گرفت.

سر انجام در سال ۸۴ شاهد بروی کار آمدن گروهی جدید در عرصه ی نخبگان سیاسی هستیم که با اعمال سیاست های پوپولیستی باعث حذف احزاب سیاسی یا همان نخبه های فکری و ایدئولوژ ساز شدند. بدین ترتیب انزوای شدید نخبگان فکری را شاهد هستیم. این در حالی است که با روی کارآمدن دولت اعتدال امیدهایی برای بکارگیری نیروی نخبگان فکری روشن شد اما دیری نپایید که این امیدها هم به اغما رفت.

نتیجه گیری

نخبگان فکری نخبگانی هستند که با توانایی فکری و موقعیتی که در جامعه دارند می‌توانند بیشترین تأثیر را بر جامعه خود داشته و یا به وسیله تصمیمات و ایده‌هایشان، در تغییر و تحولات تاریخی که در یک جامعه روی می‌دهد موثر باشند.این نخبگان در مقابل نخبگان ابزاری قرار می گیرند که کسانی هستند که دارای قدرت و نفوذ بیشتری نسبت به سایر افراد در جامعه خود هستند. نخبگان ابزاری دارای نقش کلیدی در جامعه‌اند این درحالی است که در جوامع پیشرفته رشد توسعه همیشه از تحلیل نخبگان فکری آن جامعه بدست می‌آید، بنابراین ضرورت سرآمد و نخبه واقعی بودن آنها مشخص، و لذا بررسی وضعیت اجتماعی آنها امری مهم به نظر می‌رسد.

با وقوع انقلاب اسلامی ایران، حکومت ایران از یک جامعه توتالیتر به یک جامعه توده ای تبدیل شده است. البته شکل حکومتی ایران بعد از انقلاب هرچند به جامعه توده ای نزدیک شده، اما تفاوت اساسی آن با جامعه توده ای در این است که توده ها به تدریج نفوذ خود بر الیت را از دست داده است. جامعه ای که مردم در آن کمتر نقشی در تصمیمات سیاسی و سرنوشت ساز دارند. البته نباید فراموش شود که در ظاهر و از نگاه درون حکومتی، هیچ گاه اینگونه نیست. در این جامعه همانطور که اشاره کردیم بحث نخبگان فکری در ادوار مختلف مغفول مانده است. از زمان انقلاب تا اعتدال این روند منفی ادامه پیدا کرده است و نخبگان ابزاری یا سیاسی جایگاه ویژه ای را برای نخبگان فکری قائل نبوده اند.

منابع

۱- امینی، انصار (۱۳۹۴) "ضرورت تغییر نگرش به نخبگان در نظام اقتصادی پسا تحریم"، روزنامه اطلاعات، شماره ۲۶۳۴۹ آقابخشی، علی(۱۳۶۳) فرهنگ علوم سیاسی، تهران، نشر تندر .

۲- آرنت، هانا (۱۳۵۹) خشونت، ترجمه عزت الله فولادوند، انتشارات خوارزمی، تهران.

۳- آلن بیرو (۱۳۶۷)، فرهنگ علوم اجتماعی، ترجمه باقر ساروخانی،تهران: کیهان.

۴- بشیریه، حسین(۱۳۸۹) "نقش نخبگان در گذار به دموکراسی"، مجله باز تاب اندیشه، شماره ۵۳ .

۵- بشیریه، حسین (۱۳۷۴) جامعه‌شناسی سیاسی، تهران، نشر نی .

۶- تی بی باتامور (۱۳۶۹)، نخبگان و جامعه، ترجمه علیرضا طیب،تهران: دانشگاه تهران.

۷- صلاحی، ملک یحیی (۱۳۹۰)، اندیشه‌های سیاسی غرب در قرن بیستم، نشر قومس .

۸- جی. اچ. آبراهامز (۱۳۶۹)، مبانی و رشد جامعه‌شناسی، ۲جج.، ترجمهٔ حسن پویان، تهران، چاپخش.

۹- فردید، احمد (۱۳۸۱)دیدار فرهی و فتوحات آخرالزمان، تهران، مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

۱۰- دیلم صالحی، بهروز (۱۳۸۳) "درآمدی بر نخبه گرایی، مجله: راهبرد " بهار- شماره ۳۱ (۱۷ صفحه - از ۱۷ تا ۳۳)

۱۱- روشه گی (۱۳۷۰)، تغییرات اجتماعی، منصور وثوقی، تهران: نشر نی

12- Arsalan Ali (2003 b) The Thories on Inequality**; Class Theory**. International Journal of Human Sciences. ISSN: 1303-5139

13- Etzioni – Halevy E.(1997) **Class & Elites in Democrdcy and Democrdtisation**. New York, Garland Publishing.

14- Word iQ (2004) **Encyclopedia – Update. GNU Free Documentation License**. U.S.

15- Giddens A. & Stanworth (1998) **Elites & Power in British Society**. London. Cambridge University press

نقش گـرگ از اسطـوره تا تاتو

گلناز عابدینی[۱]، احمد حیدری[۲]، علیرضا سلمانی انباردان[۳]

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر دنشگاه آزاد اسلامی واحد طبس

۲- عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد طبس

۳- دانشجوی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

چکیده

انسان ابتدایی، گرفتار در جغرافیای محدود، به پاسخ پرسش های هستی شناسانه، پیرامون تبار خود و اینکه از کجا آمده است، نیازمند بود. از اینرو، در برخی نقاط با این گمان که گیاه یا جانوری خاص نیا و جد و تبار او است، برای آن گیاه یا جانور، سرشتی خاص تصور می کرد که به این عناصر با این تصور، در مطالعات ادیان، توتم گفته می شود. از جانورانی که از دیرباز در فرهنگ های گوناگون به علت داشتن فضای زیستی مشترک با انسان، کاربرد توتمی داشته اند، گرگ‌ها بوده اند. با اینکه گرگ، در فرهنگ جهانی و ایرانی غالبا چهره منفی داشته و دارد و این ویژگی را در تولیدات فرهنگی در قالب کتاب، فیلم، مَثَل، اشعار و... باز تولید کرده اند با واکاوی فرهنگ مردم می توان نشانه هایی ازچهره ی مثبتِ، این جانور را باز شناخت. مطالعه ادبیات توتم ها دراسطوره ها می تواند به تغییر نگاه، به منظور احترام به این جانور مهم در چرخه طبیعت کمک کند. توتم ها، معمولا موضوع مراسم پرشور و تشریفات و آیین های خاصی قرار دارند که با کشیدن نقوش به روش‌های گوناگون بر روی بدن خود، سنتی را کم و بیش تحت نام خالکوبی (تاتو) حفظ کرده است. یکی از کاربردهای تاتو یا خالکوبی، بازنمایی باور ها و اعتقادات فردی و اجتماعی است و گرگ از نقوش پرکاربرد در تاریخ خالکوبی بوده است که می‌توان نگاه مثبت به این جانور را به عنوان توتم از میان نقش‌های توتمی خالکوبی شده دریافت کرد. یافته های این مقاله نقش اسطوره گرگ و خالکوبی (تاتو) این جانور را در تمدن ها و فرهنگهای مختلف ونیز ادبیات فارسی به طور اجمال نشان می‌دهد.

واژگان کلیدی: توتم، تاتو، اساطیر، گرگ، ادبیات

۱- مقدمه

توتمیسم یکی از باورهای انسان بدوی قبل از رسیدن به دوران دین باوری متأخر است که بر اثر آن، رفتاری در قالب آیین ها، سنت ها و کنش گری فردی و گروهی که به گونه مشترک بر اهمیت گیاه یا جانور تاکید می ورزد. بسیاری از دانشمندان آن را مرحله ی ضروری و عمومی تکامل جامعه بشری می دانند. اما نمی توان توتمیسم را به طور فراگیر در همه‌ی اقوام و فرهنگ ها جست. اصل مشترک آنها، اعتقاد به شی یا جانداری مقدس است. می‌توان برای توتمیسم وجوهی اشتراکی در نظر گرفت:

۱- رابطه رمزی یا پنهانی واحدهای اجتماعی انسان های ابتدایی با انواعی از جانوران، گیاهان و سایر پدیده های طبیعی، و حتی اشیاء مصنوعی، منشا توتمیسم است.

۲- بسیاری از پدیده های یاد شده تابو هستند یعنی حرمت دارد و توتم گرایان حفاظت آنها را بر عهده می گیرند، تا مبادا کسی به آنها صدمه بزند یا آنها را بکشد و در صورت خوردنی بودن بخورد.

۳- نام و نشان توتمی از راه پدر تباری یا مادر تباری از اسلاف به اخلاف منتقل می شود.

۴- نام گروه های توتم گرا، به طور مستقیم یا غیر مستقیم، از توتم گرفته شده است.

۵- توتم ها که برای خود انواع اصلی و فرعی دارند، کمابیش با مقتضیات زندگی ابتدایی مربوط اند، اما فهمیدن اینکه چرا گیاهان و جانوران، یا نمونه های دیگر که گاهی اهمیت بارز یا رابطه صریحی با گروه توتمی ندارند به صورت توتم در می آیند بسیار مشکل است. ظهور توتم شاید بر اثر حوادث کهنی که بر محققان روشن نیست صورت گرفته باشد.

۶- اخبار و افسانه هایی که در مورد ماهیت توتم و منشا گروه های انسانی به دست آمده اند مملو از آگاهی هایی درباره پیشینه اجتماعی انسان است. مطابق برخی از این منابع، نیای گروه توتمی در ابتدا جانور غیر انسانی بوده است و سپس به صورت انسان در آمده و بنیاد گذار گروه توتمی شده است. به موجب برخی از منابع دیگر، جدّ اعلای گروه با جانور آمیزش کرده و گروه توتمی، نوادگان او به شمار می روند. در بسیاری از منابع هم از پیوند گروه با جانور یا گیاهی که به عنوان ماده خوراکی یا عاملی دیگر به کار می رفته، سخن به میان آمده است.

۷- نشان ها، نمادها و تابوها از الزامات حتمی گروه توتمی هستند.

۸- همان طور که در تمام جوامع ابتدایی معمول است، اعضای کلان ملزم به حمایت و دفاع از یکدیگر هستند و از زد و خورد برحذرند.

۹- در درون اعضای کلان زناشویی یا آمیزش جنسی از محرمات اکید است، یعنی عملی تابویی شمرده می شود.(آزادگان ۱۳۷۲: ۷۴-۵)

از میان نام های پرشماری از گیاهان و جانوران که در درازنای تاریخ به عنوان توتم نزد اقوام گوناگون شناخته می شده است نام گرگ بسامد بسیاری دارد. این توتم را می توان نزد مردم با تفاوت های جغرافیایی و نژادی مشترک دید و شناخت در کهن‌ترین ادوارِ اساطیر، حیوانات و بشر، حقیقتاً از یکدیگر تشخیص‌پذیر نیستند. «موجودات نیمی انسان و نیمی حیوان هستند و در برخی مواقع، ویژگی‌های خدایی نیز دارند.» (لِوی استراوس ۱۳۸۰: ۲۳). برای نمونه به روایت الیاده، داک ها قابلیت تغییر شکل آیینی به گرگ را داشتند. این چنین تغییر شکل آیینی پدیده ای بسیار گسترده و ثبت شده در منطقهٔ بین بالکان و کاربات یک تقلید آیینی از رفتار و هیأت ظاهری گرگ بود که زمینه ساز گرد هم آوردن گروهی از جوانان جنگجو شد که با آیین‌های خاصی و به شیوهٔ گرگ ها می زیستند. این امر یک «تجربهٔ جادویی- دینی بوده که جوان را کا ملاً به جنگجو مبدل می کرده است. چنین جوانانی برای رسیدن به خصلت یک جنگجوی واقعی، پوست گرگ بر تن می کردند و می کوشیدند تا تمام خصلت های «گرگ» را بروز دهند. در این لحظه او دیگر نه یک انسان، بلکه آدمخوار، درنده خو، شکست ناپذیر و تحت تسلط «خشم پهلوان» بود. این گونه روایت، خاص این ناحیه نبوده است بلکه نمونه های آن را می توان در آلمان، یونان، آمریکا و آفریقا نیز مشاهده کرد. در فرهنگ باستانی ایران و روایت متون پهلوی از این افراد با عنوان «گرگ دو پا» یاد شده است.(قلی زاده ۱۳۸۹: ۸۷).

توتم گرگ چه در آثار ادبی و نوشتاری و چه در تصاویر توانست جایگاهی خاص پیدا کند که ردپای آن را در فرهنگ های مختلف تا به امروز می توان پی گرفت.

خالکوبی به زبان انگلیسی tatuing نامیده می‌شود و از کلمه tatu یا tattoo اقتباس شده که به معنای علامت گذاری یا سوراخ کردن پوست است و آن را از زبان تاهیتی گرفته‌اند. «ناخدا جیمز کوک» نوشته: هم مرد و هم زن بدنهای خود را رنگ

می‌کنند و با قرار دادن رنگ سیاه زیر پوست خود به شیوه‌ای که دیگر محو نشود و بعضی به معنی داغ کردن آن را به کار برده‌اند.

در بین ترک‌ها، سرخپوستان، چین، یونان و بسیاری از اقوام دیگر از جمله ساکنان فلات ایران این نقوش به وفور دیده می شود. در لغت نامه دهخدا در برابر واژه خالکوبی این تعریف آورده شده است: « خالکوبی عملی است که بدان بُشره آدم را نگارین کنند به صور گلها و یا حیوان و آن را به وسیله آجیدن بشره یا سوزن و نیل پاشیدن به جای آمده باشد.» و بر این کار این معادلها آورده شده خال کوفتن، کبودی زدن، وَشَم و توشیم.

مریم فرهودی مردم شناس درباره خالکوبی می‌گوید : «خالکوبی در اصل ریشه قبیله‌ای و طایفه‌ای دارد و اگرچه پیش بینی می‌شد که با وجود پیشرفت تمدن و گسترش شهر نشینی دیگر جایی برای بروز آیین‌ها و رسومات قبیله‌ای باقی نماند اما آن طور که از شواهد پیداست انگار این روزها گروه‌های مختلفی با انواع و اقسام آیین‌های متنوع جایگزین آنها شده‌اند و استفاده از این پدیده و حرکت جامعه به سمت نمادگرایی، اعضای یک گروه را به یک نوع طرز فکر خاص سوق می‌دهد و مجبورشان می‌کند از قانون‌های نانوشت پیروی کنند» (یکتا ۱۳۸۸: ۴۴).

توجه به خالکوبی دلایل مختلفی دارد از جمله: همگون سازی، سِحر و جادو، داشتن پیوندهای تباری، زیبا جلوه دادن و دیگران را به تماشای خود خواندن، درمان بیماری، رسم قبیله ای، توتم پرستی، ترسناک به نظر آمدن حتی توجه به جنبه مذهبی که ایجاد آن طی مراسمی با قربانی کردن و دعا خواندن همراه بوده است و طرح‌ها از میان جانوران مقدس یا اشیایی انتخاب می شده که مظهر خدایان بوده و تحت حمایت مخصوص خدایان قرار می‌گرفته و «نوعی هنر ظریف کاری بود که استادان ماهر و چابک دست آن را طوری انجام می دادند که درد کمتری داشت و خیلی سریع بهبود می یافت.»(دانشنامه فرهنگ مردم ایران ۱۳۹۳: ۶۶۴/۳)

از حنا برای خالکوبی در مناطق مختلف بهره می برده اند؛ در خاورمیانه برگهای گیاه حنا به عنوان زیبا کننده دست و پا مورد استفاده قرار گرفته است. در هند زنان قبل از رخدادهای بزرگی چون ازدواج خود را با حنا می‌آراستند. در مصر حنا برای رنگ کردن نوک انگشتان، کف دست و پاشنه پا مورد استفاده قرار داشته. نقاشی‌های قدیمی در Ajanta غارهای Eloge نزدیک مومیایی که تاریخ آن به ۳۵۰ بعد از میلاد باز می‌گردد به طور مشخص شاهزاده‌ای را نشان می‌دهد که زیر درختی دراز کشیده و چهره‌ای خواب آلود دارد و دستها و پاهای او نیز با حنا نقاشی شده است. گیاه حنا با خودش شانس و ثروت با ارمغان می‌آورد. (اکبریان ۱۳۸۳: ۱۷) و این گونه استفاده از حنا را می توان به طور زنده در مراسم حنابندان که یکی از آیین های ازدواج در فرهنگ های گوناگون ازجمله ایرانیان، عرب ها، ترک ها، ترکمن ها و ... است، دید و دانست.

شاید انسان در ابتدا برای آرایش بدن خود از رنگ و خالکوبی استفاده کرده است اما موارد تصادفی در خالکوبی در میان کارگران صنعتی دیده شده است که آنها تصادفاً ضمن حمل زغال یا مواد رنگی دیگر، خراشی به بدن خود وارد آورده اند و علامت هایی از این عمل بر بدن آنها به جا مانده است. بشر نخستین بر اثر تصادف و اتفاق مانند فرورفتن خاری در دست به هنگام روشن کردن آتش، به فکر خالکوبی افتاده است. هربرت اسپنسر (۱۹۰۳ – ۱۸۲۰) Herbert spencer می گوید: بعضی افراد به ارواح اشخاص متوفی خون تقدیم می کردند و علائمی که بدین ترتیب باقی می ماند حاکی از انقیاد نسبت به آنها یا پیوستگی نزدیک به آنها بوده و به صورت علائم قبیله ای در می آمد(بهزادی ۱۳۶۸: ۱۹۵-۱۹۴)

تصویر۱ : ماخذ سایت www.journeyingpinay.com

در دوران مدرن نیز نزد انسان امروزی، باز می توان این باور ها و اعتقادات را با شمایلی متفاوت باز شناخت. برای نمونه فیلمهای گرگینه ها و همچنین در هنر Body Art، که هنرمندان در آراء و آثار خود در حکم مقابله یا مبارزه و در پی اعاده ی حقوق طبیعی بدن انسان هستند و هنرمند در جهت اجرای هنر خود بر تن برهنه خویش می باشد (کلکن ۱۳۹۴: ۲۶۸-۲۶۷).

با توجه به دیرینگی اساطیر مربوط به گرگ به عنوان توتم و تاتو، در این جستار محققان سعی کرده اند که ارتباط بین تاتو و توتم گرگ را بررسی کنند با این فرضیه که تاتوی گرگ در گذشته گرفته شده از باور و اعتقاد به توتم گرگ است به گونه ای خود آگاه، انجام شده است اما در جهان امروز این کار به شکل ناخودآگاه انجام می شود؛ در راستای این موضوع رقیه بهزادی (۱۳۶۸) در مقاله‌ای با عنوان « خالکوبی از دیر باز تا کنون » به بررسی تاریخچه خالکوبی پرداخته و نصرت الله بختورتاش (۱۳۸۳) در کتاب «تاریخ پرچم ایران» به نقش گرگ در درفش ها اشاره کرده است اما پاسخ به این پرسش ها که با گذشت زمان چه تغییری بر کارکرد نقوش تاتو ایجاد شده؟ و اینکه چگونه می توان با بررسی ظاهری نقوش تاتو ریشه اعتقادی آن را شناسایی نمود؟ و همچنین نقش گرگ در تاتو نماد چیست؟ اما جای تحقیق مستقل در این زمینه در زبان فارسی خالی به نظر می رسد که این جستار درصدد پر کردن بخش کوچکی از این خلا است.

۲- اسطوره گرگ و تاتو در یونان

در اسطوره های یونانی می خوانیم که: «لوکائون» Lycaon پسرش، «نوکتیموس» Nyctimus را تکه‌تکه کرد و برای «زئوس» Zeus خدای خدایان خورش درست کرد و زئوس دانا فهمید که غذای پیش رویش چیست، و فریاد کشید تو شایستگی نام انسان را نداری! از وحشیان باش و در کوه ها و دره‌های متروک بمان، تو گرگی! لوکائون خواست چیزی بگوید اما جز زوزه گرگ از گلویش بر نیامد، خواست بایستد ولی جز بر چهار دست و پا نتوانست. او گرگ شده بود. در رأس دسته و پسرانش نیز که همه گرگ شده بودند به دنبالش (گرین ۱۳۹۲: ۵۷).گرگ نر در شب می‌بیند و نماد نور و حیوانی خورشیدی، قهرمان، جنگجو و نیای اساطیری است این مفهوم یونانی بوده، به معنای درخشان و به عنوان لقب «آپولون» Apollon نسبت داده شده بود.(شوالیه و گربران ۱۳۸۵: ۷۱۴) در آناتولی، زنان عقیم به گرگ توسل می جستند تا صاحب فرزند شوند.

تصویر۳ : ماخذ سایت *www.vanishingtattoo.com*

تصویر۲ : ماخذ سایت *en.wikipedia.org*

یونانیان قدیم تاتو را عملی پسندیده و مخصوص طبقه اشراف و شجاعان می‌دانستند (فرجام ۱۳۵۴: ۴). براساس نوشته‌های هرودوت Herodotus، شمار بسیاری از مردم شهر تبای یا تِبس که در استان یونان مرکزی واقع بود به دستور خشایارشاه بعد از فرمانده‌شان «لئونتیاداس» خالکوبی شدند. این کار خالکوبی برای آن بود که تبایی‌ها از ایرانیان شناخته شوند (صائبی

۱۳۹۴) که کارکرد متمایز کننده ی خالکوبی در این روایت تاریخی دیده می شود؛ هرودوت درباره زنان تراکیه نوشته است که آنها از خالکوبی به عنوان نشان نجابت و اصالت استفاده می‌کردند.(بهزادی ۱۳۶۸: ۱۸۲)

به گفته «هرودوت» خالکوبی ریشه در تاریخ باستان دارد و در بین مردم تراس که اکنون قسمتی از آن در یونان و قسمتی دیگر در ترکیه قرار دارد متداول بوده است. در آن سرزمین خالکوبی علامتی افتخار آمیز بین طبقات اجتماعی و نشان دهنده ی وجاهت و اصالت محسوب می شد. و نقش هایی را بر اطراف پیشانی، شقیقه ها و مچ دست ها یشان برای درمان سر درد، تقویت چشم و درمان تورم مفصل می کشیدند.

۳- اسطوره گرگ و تاتو در روم

بنیان‌گذارانِ شهر رُم یعنی «رمولوس» و «رموس» نیز پس از تولّد توسّط ماده گرگی پرورش می‌یابند. به موجبِ معروف‌ترین روایات، این دو نفر پسرانِ «مارس» هستند، وی «رِئا» را هنگامی که برای تهیهٔ آب جهتِ قربانی به جنگل رفته بود، فریفت. «آمولیوس» عموی رئا پس از آگاهی از این مطلب او را به زندان افکند و هنگامی که فرزندانِ دو قلوی او به دنیا آمدند، آنها را در دامنهٔ کوهِ پالاتن رها کرد، دو طفلِ مزبور در زیر سایهٔ درخت انجیر قرار گرفتند. در آن جا، ماده گرگی که خود به تازگی صاحب فرزند شده بود، بر آن دو طفل رحم آورد و به پرورشِ آنها قیام کرد.

گرگ نقش راهنمای ارواح را بر عهده دارد و رومی‌ها جنایتکاران و برده‌ها را خالکوبی می‌کردند تا بعد از مرگ راهنمای آنان باشد.

در آواز خاکسپاری روم باستان در گنجینه‌ی شعر جهان عنوان می‌کند:

باز ظاهر می‌شود گرگ / در برابرت / او را به جای برادرت گیر / چرا که می‌داند گرگ

قانون جنگل را / هدایت می‌کند تو را / از جاده‌ی هموار / سوی شاهزاده / سوی بهشت (شوالیه و گربران ۱۳۸۵: ۷۱۹)

۴- اسطوره گرگ و تاتو در چین

در روایات چینی یکی از خاقان‌های هون ها که از قبایل زرد پوست و مهاجم در شمال چین بودند، دو دختر بسیار زیبا رو داشت، اطرافیان خاقان اعتقاد داشتند که این دختران شایسته خدا هستند. خاقان تصمیم می گیرد این دختران را به خدا هدیه کند و بدین جهت آنان را در قلعه بزرگی در نقطه ای که کسی را بدان دسترسی نبود پنهان می سازد . روزی در مقابل این قلعه گرگی ظاهر می شود و یکی از دختران خیال می کند که این گرگ فرستاده خداست و با آن گرگ هم آغوش می شود و «اویغورها» از پیوند گرگ با آن شاهزاده خانم زیبا به وجود می‌آیند. امروزه از سالنامه های چینی در می یابیم که در دوره امپراطوری بزرگ هون علامت گرگ در لشگرکشی‌ها موجود بوده است (ساندرز۱۳۶۳). خالق سلسله چینی، گرگ آبی آسمان خوانده می‌شد، در چین گرگ آسمانی (صورت فلکی شعرای یمانی، کلب اکبر) بوده که نگهبان قصر آسمانی (دب اکبر) است. (شوالیه و گربران ۱۳۸۵: ۷۱۵)

تصویر۴ : ماخذ سایت www.pinterest.com

تصویر۵ : ماخذ سایت rattatattoo.com

در چین باستان خالکوبی دارای اهمیتی خاصی بود. نمادگرایی آن با مفهوم اولیه‌ی حروف ون نشان داده شده، که نشانهِ حروف و حکمت کنفسیوسی است. بعضی نقاشی‌های چینی، مردمی خالکوبیده را نشان می‌دهد که به معنی توسل دایم، همذاتی با قدرت های آسمانی، و در عین حال شیوه‌ای اساسی برای ارتباط با آنهاست. خالکوبی به خصوص در چین، به انسان اجازه می‌داد که خود را با بعضی حیوانات همذات پنداری کند. این امر به وضوح به دلیل در تملک داشتن فضیلت یا خاصه‌ای است که آن حیوان نشانه‌ی آن است و در عین حال علامت قبیله و مظهر قدرت آسمانی است. خالکوبی در کل به نمادهای همذات پنداری تعلق دارد و از تمامی نیروهای بالقوه کاینات و معنویت سرشار است.

چینی ها نقش حیوانات را بر ستون فقرات خالکوبی می کنند و معتقدند که نیرو و قدرت حیوان به آن شخص منتقل می‌شود و این شیوه در مبارزات تن به تن چون کاراته و تکواندو و کنگ فو در افرادی که در این رشته ها کار می کنند بیشتر دیده می‌شود.

۵- اسطوره گرگ و تاتو در سرخپوستان

در میان اکثر قبایل سرخ پوستی اسطوره گرگ اهمیت دارد، مثلاً افراد قبیله «اکتاگون» بر این عقیده بودند که گرگ تمامی موجودات اهریمن و غول های زمین را از بین برده و با سفر به اکناف زمین به راهنمایی سرخ پوست ها پرداخته است و راه و رسم زندگی را به آنان آموخته است (رادفر ۱۳۹۳).

تصویر۷ : ماخذ سایت www.orgsites.com

تصویر۸ : ماخذ سایت www.askideas.com

گرگ سفید در میان قبایل سرخپوست آمریکای شمالی حیوان مقدسی محسوب می‌شود و تاتو حیوان در میان آنها کاربرد جادوگری و مذهبی داشته، حفاظی سحر آمیز علیه بیماری بوده است.

در نظر افرادی که خط نداشته‌اند. خالکوبی یک ضرورت بوده است و برای شناسایی افراد و دادن اطلاعاتی درباره فعالیت ها و محیط آنها استفاده می شده است این تصاویر برای تشخیص یک طایفه یا یک توتم یا موفقیت اجتماعی یا سن افراد کاربرد داشته است و آن را خط نگاری بدوی می دانستند. سرخپوستان بر روی پیشانی زنانشان خالکوبی می‌کردند که اگر اسیر شدند با پرداخت پول آنها را پس بگیرند (بهزادی ۱۳۶۸: ۱۹۳).

۶- اسطوره گرگ در ژاپن

در ژاپن به گرگ متوسل می‌شوند تا از آنها در مقابل تمامی حیوانات و حشی حمایت کند. در «کامچاتکا» در جشن سالانه اکتبر تصویر گرگ را با علوفه درست می‌کنند و آن را یکسال حفظ می‌کنند تا گرگ با دختران روستا ازدواج کند.

(شوالیه و گربران ۱۳۸۵: ۷۱۶) در این کشور سوزن های فلزی در خالکوبی به کار می‌رود و رنگ های شنگرف و آبی پروس نیز استفاده می شود.

۷- اسطوره گرگ در ترک ها

ترک ها در قرن هشتم میلادی امپراطوری بزرگ «گوک ترک» را تشکیل دادند. توتم قبیله‌ای آنها گرگ بود و سر گرگ را هم که از طلا ریخته بودند بر سر چوب پرچم های خود نصب می‌کردند. در داستان «اوغوز نامه» که شرح تاریخ و فرهنگ قهرمانان و فرمانروایان حماسه ای ترک است چنین آمده است که «اغوز» خاقان، اسب ها را زین کرد و پرچم ها را برافراشت و لشگر را برای جنگ با «اوروم» خاقان حرکت داد. پس از چهل روز وی در دامنه کوهی یخی به نام «بوز داغ» اردو زد و در روشنایی سحرگاهان نوری چون پرتو آفتاب بر فضای اندرون خیمه‌اش تابید و از میان آن گرگ بزرگ خاکستری رنگی که یالی بر پشت داشت پدید آمد و گفت او را راهنمایی خواهد کرد(ساندرز ۱۳۶۳).

تصویر۹ : ماخذ سایت europeisnotdead.com

تصویر۱۰ : ماخذ سایت tattoos.zonster.com

«تونگ تین» جلد ۱۹۷ از دائره‌المعارف ۱۹۹ جلدی خود، را به تاریخ و منشاء اقوام ترک اختصاص داده است. سرزمین آنان (قبایل ترکان آسمانی)توسط همسایه بالای (hsi -hai) دریاچه «ایستی گؤل» در آسیای میانه نابود شد. زن و مرد و کوچک و بزرگ همگی قتل عام شدند و تنها فرزندی ده ساله باقی ماند. که به دلیل سن کم از مرگ نجات یافت اما دست و پاهایش را بریدند و به مرداب انداختند. زندگی او با غذایی که ماده گرگی برایش می آورد امتداد یافت. بعد از مدتی پسرک با گرگ وصلت می کند و گرگ حامله می‌شود. در نظر ترکان «بوزقورد» فرشته‌ای از فرشتگان الهی بود که برای پایندگی نسل ترکان به شکل گرگ خاکستری بر ترکان ظاهر شده بود. به نظر می‌رسد بعدها «بوزقورد» به عنوان «درجه ارتشی» مطرح می شود و به کسانی که در راه بقای ملت ترک فداکاری های شایان می‌کردند عطا می‌شد. یک درجهٔ بالاتری نیز در میان رده های نظامی و اداری ترکان باستان دیده می‌شود که از واژهٔ «قورد» گرفته شده و آن «آلپاگوت» است، این لقب تنها مختص کسانی بود که دوره‌های مختلف کماندویی امروزه را با موفقیت می گذراندند و در شکل عملی به رزمندگانی اطلاق می‌شد که به تنهایی به لشکریان دشمن حمله کرده و بدون اینکه دستگیر شوند از میان آنان خارج می‌شدند. گرگ توتم اقوام ترک بوده است و بعد از اسلام این اسطوره نیز اسلامی شد و گفته شد قبایل ترک از پشت پسران حضرت نوح به وجود آمده‌اند.(فیض الهی وحید ۱۳۹۲)

محمود کاشغری در دیوان الغات ترک دو واژه «قورد» و «بوری» را به کار برده است که در زبان ترکمنی اصطلاح بوری تغییر شکل داده است. نظر به اینکه گرگ در دوره ی باستان توتم اقوام ترک بوده است استفاده اصطلاح بوری کاربرد دارد.

پوتی،(potieh) دانشمند فرانسوی، دربارهٔ نقوش درفش مغولان می نویسد که آنان درفش‌های گوناگون داشته‌اند که درفش کرگدن و گرگ از جملهٔ آنهاست (بختورتاش ۱۳۸۳: ۲۰۳).

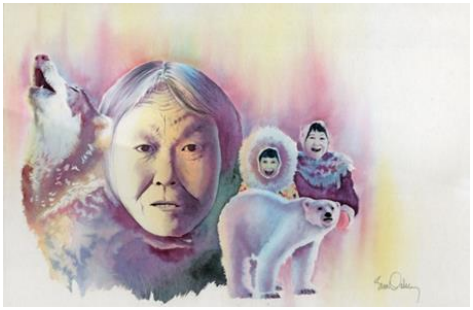
ترکان صفاتی را که نشان دهنده قدرت و شجاعت است را بسیار ارج می‌نهند و این پایه اصلی اعتقاد اولیه آنان به گرگ آسمانی می‌باشد. در اسطوره «دده قورقود» هنگامی که ایل «سالیر قازان» خان اوغوز به تاراج می‌رود «قازان» آواره و نالان از آب روان سراغ ایل خود را می‌گیرد اما آب روان نمی‌تواند خبری بدهد، از آب گذشت. این بار به گرگی برخورد و گفت «دیدار گرگ امری مبارک است» بگذار از او نیز خبری باز جویم (کاشغری ۱۳۸۳). در کتاب دده قورقود دو بار دیگر از گرگ با احترام یاد می‌شود یکی «قوردون اوزی مبارک»، یعنی روی گرگ مبارک باد و دیگری «قارا باشیم قوربان اولسون قوردوم سانا»، یعنی سر سیاهم قربان تو باد ای گرگ من.

از دیرباز تاکنون نزد برخی از اقوام برای اندام گرگ ها کاربرد دارویی تعریف می کردند که این خود برآیند نگاه توتم گونه به این جانور بوده است. برای نمونه، اکنون در روستای قره داغ دست گرگ را در خانه‌ها نگه می‌دارند و هنگامی که گلوی بچه درد می‌کند آن را بر روی محل درد می‌گذارند و معتقدند بیماری بر طرف می شود.

گرگ برای ملت ترک، حتی در تاریخ معاصر خود به عنوان یک لقب استعاری است. مصطفی کمال پاشا معمار ترکیه جدید توسط هواخواهانش گرگ خاکستری لقب گرفته بود. ملت ترک به هواخواهی از آتاترک جنگید تا هویت خود را بازیابد و این نمونه بسیار خوبی برای باز تولید مفهوم توتمی گرگ نزد یک ملت در دوره معاصر است (شوالیه و گربران ۱۳۸۵: ۷۱۵). وخالکوبی یکی از شاخصه های هنر تصویری است که از گذشته تا به امروز توانسته است عامل خوبی برای بیان اندیشه های انسان توتم باور باشد.

۸- اسطوره گرگ و تاتو در اسکیموها

در میان پادزهرهای مورد قبول یاکوت های سیبری؛ پادزهر گرگ به عنوان مؤثرترین پادزهر شناخته شده است. بن مایه دیگر در ارتباط با ا ین جانور، اشاره به عمر طولانی آن است. از سوی دیگر خالکوبی برای اسکیموها آن اندازه مهم به شمار می رود که تصور می‌کنند تنها افراد خالکوبی شده به بهشت می‌روند و بقیه که این علامت را ندارند به مصرف خدایان می‌رسند(بهزادی ۱۳۶۸: ۱۹۲).



تصویر۱۱ : ماخذ سایت *soakley75.deviantart.com*

تصویر۱۲ : ماخذ سایت *www.pinterest.com*

در گذشته خالکوبی میان اسیکموها بسیار دردناک انجام می شده است. به این صورت که قسمتی از پوست را با ابزار تیزی مانند چاقو برش می‌زدند تا به رگ برسد و سپس با یک نی نوک تیز از جنس تیغ ماهی عصاره نوعی گیاه خاص را وارد رگ می‌کردند و با یک تیغ ماهی بسیار ریز و باریک، پوست بریده شده را بخیه می‌زدند. آنان نقش های بسیار زیبایی بر پوست حک می‌کردند.

در میان اسکیموهای غربی کسانی که وال را شکار می کردن شکل این جانور را روی بدنشان خالکوبی می نمودند (بهزادی ۱۳۶۸: ۱۹۴).

علت اینکه طایفه ای میان اسیکموها حیوان یا گیاه خاصی را خالکوبی می کنند و خود را با آن نام می خوانند مبتنی بر این اعتقاد بوده که حیات هر فرد را به نوع خاصی از حیوان یا گیاه مربوط دانسته اند و مرگ آن فرد را نتیجه کشته شدن آن حیوان پنداشته اند.

۹- اسطوره گرگ و تاتو در سایر اقوام

شهر دائوس – داوا در کشور سوئیس و منطقه ای بین دانوب و بالکان قرار دارد که به معنی « روستای گرگ ها» است، اهالی این شهر مدت ها پیش خود را گرگ یا کسانی که به گرگ شبیه اند نامیده اند(قلی زاده ۱۳۸۹: ۸۵).

الگانکین که در مریلند آمریکا قرار دارد دارای اسطوره ای است که گرگ را چون برادر خدا منه پوچ عرضه می‌کند. این گرگ در غرب قلمرو مردگان حکومت می‌کند. (شوالیه و گربران ۱۳۸۵: ۷۱۹)

در «گینه نو» بعضی از افراد دارای علامت تاتو ویژه ای بودند که نشان می داد دشمنان خود را به قتل رسانده اند، در «پولینزی» زبان را به علامت سوگواری خالکوبی می کردند، در «بورنئو» علائمی بر روی ران خالکوبی می کردند تا نشان دهند که فرد مورد نظر توانسته سر دشمن را از تن برگیرد. در قبیله ی «مائوری» نخستین ساکنان جزیره هنگام جنگ چهره خود را با زغال سیاه می کردند؛ اما بعدها این تزئینات شکلی دائمی گرفت و به صورت خالکوبی نمایان شد. (بهزادی ۱۳۶۸: ۱۹۵-۱۹۴)

در «استرالیا» شکاف های بالنسبه پهن بر روی پوست به وجود می آوردند که زخم ها پس از التیام به صورت نقوش برجسته به جا می ماند. در «زلاندنو» خالکوبی «موکو» مخصوص جنگجویان است. در ایتالیا بین ملوانان، کارگران، چوپانان رسم خالکوبی وجود دارد. ریشه های خالکوبی مذهبی، عشقی، جنگی، حرفه ای و روانی است (شمس ۱۳۸۷: ۵).

«هندوها» به واسطه حک کردن تصویر «هانامن» برای تسکین درد و مقاومت در برابر بیماری اقدام می‌کردند. خالکوبی برای تقویت دید چشم در کنار چشمان کهنسالان رایج بوده است. در قرون وسطی یکی از نشانه های اصلی زیارت یک مکان مقدس، انجام خالکوبی در آن محل بوده است. زائران مسلمان از مکه و مدینه دیدار می‌کردند و خالکوبی به عنوان یادبود انجام می‌دادند و البته معتقد بودند که قبل از ورود به بهشت به وسیله آتش پاک خواهد شد. در آمریکا نیز خالکوبی بیشتر به منظور ورود کودک به دوره نوجوانی انجام می‌گرفت (سبزی ۱۳۸۹: ۱).

خالکوبی در مصر ۲۰۰۰ تا ۴۰۰۰ سال قبل از میلاد انجام می‌شد البته در آن دوره عقیده بر این بود که روح یک نسخه واقعی از بدن است و از طریق خالکوبی می‌توان وارد دنیای ارواح شد و با مردگان نیز در تماس بود. خالکوبی گاه به عنوان علامت و نشانه برای متمایز کردن افراد مثلاً زن های شوهر دار از دختران به کار می‌رفت. حتی از آن به عنوان یک آزمون برای ورود به دوره نوجوانی استفاده می‌شد. (سبزی ۱۳۸۹: ۱).در دوره ای که مصر باستان در کمال قدرت خود بود، مردم بر روی سینه و یا بازوان خود نام ها یا علائم مربوط به خدایان را خالکوبی می‌کردند.(بهزادی ۱۳۶۸: ۱۸۱) در گروئیلند که در کشور دانمارک قرار دارد رنگ کردن گونه‌ها، چانه، دست و پا با نخی آغشته به دوده یکی از نشانه های زیبایی است، آنان این عمل دردناک را بر روی دختران خود در کودکی انجام می دادند تا در آینده بتوانند همسری مناسب اختیار کنند

۱۰- اسطوره گرگ و تاتو در ایران باستان

دربارهٔ تولّد زردشت آمده است که : پدر او چندین بار می‌خواسته به زندگی او پایان دهد . اول در آتش بسوزاند، سپس او را در مقابل گاوان و اسبان قرار دهد . سوم او را در بیابان رها می کند، امّا مادّه گرگی او را نجات می دهد (سرخوش کرتیس ۱۳۷۶: ۶۶) همچنین هرودوت در تاریخ خود می‌گوید که کوروش در زمان کودکی از ماده گرگی شیر نوشیده است (عبدالهی ۱۳۸۱: ۹۱۷).

هرچند در فرهنگ و تمدن ایران، به ویژه در دوره های متأخر، گرگ در ادبیات و هنر غالبا نقش و چهره منفی دارد با وجود این می توان نشانه هایی جست که چهره دیگری از این جانور در نزد ایرانیان نشان می دهد؛ نگاهی گذرا به نام شهرهایی چون گرگ حیدر در نهاوند، گرگدان در کازرون، گرگتج در ساری، گرگدر در همدان همچنین در نام هایی چون گرگعلی خود دلیل روشنی بر این گفته است که واژه گرگ در زندگی مردم عادی حضوری پر رنگ دارد.

نام استان گرگان در متون ایرانی باستان vəhrkāna به معنی « سرزمین گرگ ها» بود و قبایل صحراگردی که در آنجا می زیستند، از سوی نویسندگان یونانی لاتینی هیرکانوی hyrkanoi «گرگ» خوانده می شوند . نام dāha یا dāsa،که جوانان جنگجو آریایی بر خود می نهادند تا به هنگام رزم خوی و خصلت «گرگ» اسطورهای را در خود تقویت کنند. اقوامی که خود را گرگ dahae می خواندند دلیلی بر قدمت این واژه است که احتمالاً از واژه ایرانیِ سکایی dahae به معنی «گرگ» گرفته شده است(قلی زاده ۱۳۸۹: ۸۶-۸۵).

تا اواسط قرن بیستم بسیاری از ایرانیان خود را برای بهبود بیماری یا دور نگه داشتن از چشم زخم خالکوبی می‌کردند و «برای درمان باد فتق پسر بچه یا نوجوان، زیر نافش را خالکوبی می کردند تا بیماری پیشروی نکند برای این منظور نوک سوزن خالکوبی را به زهره گرگ می زدند سپس آن را به پشت شرمگاه بیمار فرو می کردند تا خون بیاید و بعد روی آن «سرمه ی هفت جواهر» می پاشیدند تا خال تشکیل شود» (دانشنامه فرهنگ مردم ایران ۱۳۹۳: ۶۶۶/۳) نقش ها بر روی بدن افراد نوعی قهرمانی کاذب در اذهان دیگران ایجاد می کند. هرودوت در باره تاریخ خالکوبی از غلامی یاد می کند که از شوش به نزد آرتیاگوراس Aritaguras در ملطیه از سوی هیستیائوس Histaus فرستاده شده به این توصیه که او سر غلام را بتراشد، این در حالی بود که دیدند پیامی بر روی سر غلام خالکوبی کرده بودند و از آرتیاگوراس خواسته شده بود که علیه ایرانیان سر به شورش بردارند (بهزادی ۱۳۶۸: ۱۹۳).

تصویر۱۳ : ماخذ سایت *www.pinterest.com*

خالکوبی در ایران در گذشته تنها اثر زیبایی و نقش و نگار در بدن نبوده است، بلکه کاربردهای ویژه از جمله کاربرد درمانی داشته است و این روش بیشتر در مناطق جنوبی ایران یعنی خوزستان و مناطق عرب نشین رواج داشته است و اکنون ادامه دارد. در خالکوبی به روش ایرانی برای درمان تورم‌های خاصی در بعضی از نقاط بدن یا دمل‌ها و غده‌های دیگر به ویژه مفاصل و یا گلو از خالکوبی استفاده می‌شد... .

۱۱- اسطوره گرگ و تاتو در ادبیات

ادبیات فارسی به عنوان یکی از غنی ترین جلوه های فرهنگی ملت ایران در ادوار تاریخ به خوبی توانسته بخش های پیدا و پنهان از فرهنگ گسترده خود را نمایان سازد. توتم گرگ نیز از این قاعده مستثنی نیست که در جای جای اثار ادبی دیده

می شود نبرد ایرانیان با توتم ترکان مانند نبرد گرشاسب پهلوان ایرانی با «کبود گرگ» که جانشین نام خاص اوستایی پثنه paθana شده است. (مدرسی و عزتی ۱۳۹۱: ۹۲).یکی از این شواهد ادبی می باشد.

دگـر آنکـــه در بیشهٔ مـــرزقون　　یکـــی گرگ پیدا شده پـــرفسون
گوزنان چو شاخ و چو پیلان دو نیش　　دل عالمـــی گشته زان گـــرگ ریش
(فرامرزنامه ۱۳۸۲: ۵۷. ۴۰/۴۱)

در برزو نامه درفش تورانیان به هنگام عزیمت برزو، پسر سهراب به ایران، گرگ پیکر معرفی شده است:

بفرمود تا گرگ پیکر درفش　　سرش بند زرین، غلافش بنفش
(کوسج ۱۳۸۷: ۳۶. ۴۴۷)

حضور گرگ در شاهنامه فردوسی به عنوان اثری که فرهنگ دیرباز ایرانیان را به طرز شایسته به تصویر می کشد گواه دیگری بر این مدعاست .

یکی گرگ بینـد بکـردار نیل　　تـن اژدها دارد و زور پیـــــل
سرو دارد و نیشتر چـون گراز　　نیارد شدن پیل پیشش فـراز
بر آن بیشه بر نگذرد نرّه شیر　　نه پیل و نه ببر و نه مرد دلیر
(فردوسی ۱۳۸۶: ۵/ ۲۵. ۳۱۴/۳۱۶)

کاربرد گرگ در کنار دیگر جانوران درنده چون شیر و ببر و پلنگ در شمار لشکریان در شاهنامه آمده است:

پری و پلنگ انجمن کرد و شیر　　ز درندگان گر گ و ببر دلیر
سپاهی دد و دام و مرغ و پـــری　　سپهـــدار بـا گیر و کنداوری
(همان: ۱/ ۲۴. ۵۸/۵۹)

وجود واژهٔ گرگ در نام پهلوانانی چون «گرگین» و «گرگسار» و نقش پیکر آن بر روی درفش آنان از بن مایه‌های قابل توجه است . دلیل عمدهٔ وجود چنین امری، شاید به نوع دین در دوران باستان و جوامع ابتدایی باز گردد که همانا پرستش توتم است. در شاهنامه به نام پهلوانانی چون «گرگین» و «گرگسار» برمی‌خوریم. نقش پرچم گیو، فرزند گودرز پرچمی با تصویر «گرگ» است

یکی گرگ پیکر درفشی سیاه　　پس پشت گیو اندرون با سپاه
(همان: ۳ / ۲۰. ۲۹۳)

شاید واژه «گرد » که در شاهنامه از بسامد بالایی برخوردار است با واژه «قورد» هم تبار، و با گرگ هم ریشه باشد!!

گردان دو صد با درفشی چو باد　　همیدون به گرگین میلاد داد

در ادبیات فارسی به کسانی که می‌توانستند در جنگ گردی (قوردی) را دستگیر نمایند لقب گردگیر (قوردگیر) می‌دادند. امروزه نیز در ارتش به جمع چهار یا پنج گروهان، یک گردان اطلاق می‌شود و درجه‌ای سرگرد است که همان باشقرد (باش قورد = قورد باشی) زبان ترکی است (فیض الهی وحید ۱۳۹۲).

فردوسی در مورد پهلوانان گردگیر در بعضی از اشعارش همچنین سروده است:

دلیر است و اسب افکـــن و گردگیـر　　عقاب اندر آرد ز گردون به تیر

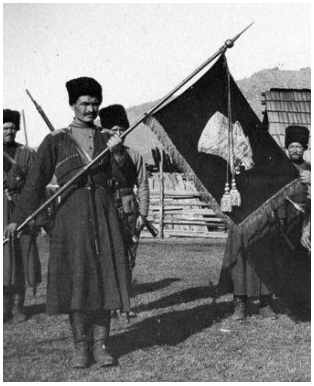
درگرشاسپ نامه هم تصویر گرگ بر درفش دیده می شود چنانکه نریمان پس از تصرّف چین، در میان گنج فغفور و دیگر غنایم، درفشی گرگ پیکر از جنس ابریشم به دست می‌آورد و آن را به فریدون شاه هدیه می کند:

بـــر او پیکر گرگـــی افراشته　　بـه نوک سرو پیـل بـرداشته
(اسدی طوسی ۱۳۸۲: ۳۶۴. ۱۰۲)

یکـــی گرگ بینی چـو یک ژنده پیل　　همه سر چو برف و همه تن چو نیل

(فرامرزنامه ۱۳۸۲: ۵۸. ۴۵)

کاربرد دیگر نقش گرگ بر روی درفش ها، حکایت از نوعی استراتژی جنگی دارد. در گذشته پیکر جانورانی چون گرگ، اژدها، شیر و... را از پارچه یا چرم می ساختند و هنگام برافراشته شدن، بسته به آهنگ حرکت پرچم دار، ا ین پیکره ها از راه دهان از هوا انباشته می‌شد و مانند جانور زنده در می‌آمد که باعث ترس و نگرانی در سپاه دشمن می شد (بختورتاش ۱۳۸۳: ۱۱۷).



تصویر۱۴ : ماخذ سایت *nvdaily.ru*

با بررسی داستان های فولکلور، از آنجا که حاصل دست آوردهای یک جامعه در طول تاریخ است　　می توان بخشی از فرهنگ های کم رنگ یا فراموش شده را بازشناسی کرد. در یکی از افسانه های عامیانه «افسانه آدمی گرگ صورت» جوان ثروتمندی روزها به شکل گرگ در می‌آید (درویشیان و خندان ۱۳۷۹: ۶۶-۶۵). همچنین در آسیای مرکزی، اسطورهٔ جفتگیری گرگی فرا طبیعی با یک شاهزاده خانم، ممکن است باعث تولّد یک قوم می شود (الیاده ۱۳۷۹: ۲۹۴). جنگجویان آریایی وِهرکَه (vehrka) گرگ نامیده می‌شدند و مخالفان آنها را گرگ های دوپا می‌خواندند. نشان آنها یک درفش بوده که تصویر گرگ داشته است (ویدن گرن ۱۳۷۷: ۴۶-۵۰) در تأویل و تفسیر عامیانه مردم، خواب دیدن گرگ نشان شانس و خوشبختی است. بن مایه اسطوره‌ای- حماسی کودک و گرگ که در کنار او رشد کرده و با شیر او پرورش می‌یابد شکل دیگری از این نقش حمایتی گرگ است.

همانا که تو شیر سگ خورده‌ای　　چو با بچّهٔ گرگ پرورده‌ای

(ابن ابی الخیر ۱۳۷۰: ۱۴۱. ۲۱۷۲)

باز تولید نقش اساطیری گرگ را در داستان های مدرن هم می بینیم برای نمونه رضا براهنی در رمان رازهای سرزمین من از ماده گرگی می‌گوید که بچه‌هایش توسط ماموران شاه کشته شده‌اند؛ از کوه سبلان پایین می‌آید و به صورت زنی جنگجو، قهرمانانه در انقلاب ضد سلطنتی شرکت می‌کند و رژیم را سرنگون کرده، باز به سبلان بر می‌گردد که خود باز تولید کهن الگوی گرگ و توتم آن است.

خالکوبی در آثار ادبی هم از قدمتی خاص برخوردار است از جمله داستان «مرد کبودی زن» به خوبی می توان به قدمت رسم خالکوبی در ایران و نقش های متعدد آن که مورد استفاده قرار می گیرد اشاره کرد که رسم پهلوانان قدیم بودهاست.

ســـوی دلاکـــی شد قزوینـــــی　　کـه کبـودم زن بـکن شیرینـــی

گفت چـه صورت زنـــم ای پهلوان　　گفت بـر زن صورت شیر ژیـان

گفت بـــر چه موضعت صورت زنم　　گفت بـر شانه‌گهم زن آن رقـــم

(مولوی ۱۳۹۴: ۱۵۴)

۱۲- گرگ و تاتو در فرهنگ دینی

توتم ها همواره متضمن وحدت با جامعه و قبیله هستند، چون رابطه ای که از رهگذر این اندیشه و طرز تفکر در بین فرد فرد قبیله به وجود آمده، رابطه ای است دقیق و در عین حال قوی و ناگسستنی است.

مذهب که در بین مردم نفوذ زیادی دارد و در حفظ عادات و رسوم یک جامعه عامل بسیار قوی محسوب می شود، مسلماً در ابقای این رسم خالکوبی تاثیر زیادی دارد. فینیقی ها علامت الوهیت را بر پیشانی خال می زدند، در جزیره مارشال برای خالکوبی باید از پیشگاه خدایان مسئلت نمود. زنان ارتودکس اگر خالکوبی نکرده باشند از سعادت ابدی برخوردار نمی شوند، مسیحیانی که به زیارت بیت اللحم می رفتند بایستی از این رسم در معبد مقدس پیروی کنند و بر بدن خال بکوبند(شمس ۱۳۸۷: ۸) در برخی ملل خالکوبی عملی مقدس است که برای رضایت خدایان ضرورت دارد.

گرگ با آنکه در داستان های مذهبی و گفتمان دینی نماد آزمندی و میل به خونریزی است در گزارش هایی، هرچند اندک می توان در لابه لای متون مختلف چهره ای در تضاد با این چهره از آن دید: یافث، پسر نوح(ع) پرورش یافته با شیر گرگی مهربان است.(گردیزی ۱۳۴۷: ۲۵۶). بعد از اسلام این اسطوره نیز اسلامی شد و گفته شد قبایل ترک از پشت پسران حضرت نوح به وجود آمده اند. در حمله حیدری باذل مشهدی، گرگ به پیامبری حضرت محمد(ص) بر مرد یهودی اعتراف می‌کند. (بازرگان ۱۳۹۳: ۵۶).

نتیجه

انسان در فرهنگ های شکارگری، کوچ نشینی و کشاورزی، رابطه ای همراه با تنش با گرگ بر سر منابع غذایی داشته است از آن رو چهره این جانور، غالبا به گونه ای منفی، نمایش داده شده است، هر چند گاهی می توان تصویری بر خلاف این چهره را دید و باز جست. نشان دادن چهره دیگری از گرگ که کمتر دیده شده است که می تواند به تغییر نگاه انسان امروزی نسبت به حیوانی وحشی ولی بسیار مهم در چرخه طبیعت که بیشتر با صفات منفی شناخته می شود. آنجاست که ویژگی های دیگری از گرگ برجسته شده است مانند شجاعت، خطر پذیری و باهوشی ... همین نگاه بن مایه ی تبدیل شدن گرگ به یک توتم در فرهنگ های گوناگون شده است؛ از سوی دیگر خالکوبی نیز در درازنای تاریخ کارکرد های گوناگونی داشته است از آن جمله باز تاب باور های انسان توتم پرست به گرگ ها به عنوان توتم، گرگ ها با این توصیف توانسته اند پای ثابت و یکی از نقش های پر بسامد خالکوبان و تاتو زنان بر بدن انسان از دیرباز تا کنون باشند.

تاتو که به طور مستقل در نقاط پراکنده دنیا با اشکال گوناگون به وجود آمده و کارکرد آن در جوامع مختلف متفاوت بوده است و همچنین گرگ و چهره متفاوت آن در اسطوره ها، تاثیر شیر آن در پرورش شخصیت های اساطیری و دینی، توتم شدن آن در برخی جوامع و خالکوبی کردن تصویر آن بر بدن انسان بحث برانگیز است و باید توجه داشت که به طور کلی بررسی نمادهای مختلف حیوانی و گیاهی و تطبیق با فرهنگ دینی و بازتاب آن در اشعار آیینی و هنر نقاشی بر بدن یا تاتو می تواند بستر مناسبی برای تحقیقات باشد.

مـــنابع

۱- آزادگان، جمشید (۱۳۷۲)، تحقیق در توتمیسم، موسسه مطالعات و انتشارات تاریخی میراث ملل، تهران.

۲- ابن ابی الخیر، ایرانشاه (۱۳۷۰)، بهمن نامه، رحیم عفیفی(ویراستار)، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

۳- اسدی طوسی، علی بن احمد (۱۳۸۲)، گرشاسبنامه، به اهتمام و تصحیح حبیب یغمایی، پرویز یغمایی(ویراستار)، انتشارات دنیای کتاب، تهران.

۴- اکبریان، رزا (۱۳۸۳)، سیر تحولی خالکوبی های هند، تندیس، شماره ۳۶، ص ۱۷، دانشکده هنر و معماری دانشگاه تهران، تهران.
۵- الیاده، میرچا (۱۳۶۸). آیینها و نمادهای آشناسازی (رازهای زادن و دوباره زادن)، ترجمه نصرالله زنگوئی، انتشارات آگاه، تهران.
۶- بازرگان، محمد نوید (۱۳۹۳)، بررسی خوارق عادت یا خلاف آمد عادت ها در حماسه، پژوهشنامه ادب حماسی، سال دهم، شماره ۱۸، ص ۷۶-۴۳، دانشگاه آزاد رودهن، تهران.
۷- بختورتاش، نصرتالله (۱۳۸۳)، درفش ا یران از باستان تا امروز (تاریخ پرچم ا یران)، انتشارات بهجت، تهران.
۸- بهزادی، رقیه (۱۳۶۸)، خالکوبی از دیر باز تا کنون، چیستا، شماره ۶۲، ص ۱۹۶-۱۸۰، تهران.
۹- خسرو کیکاووس (۱۳۸۶)، فرامرزنامه، به اهتمام رستم پسر بهرام تفتی، تصحیح میترا مهرآبادی، انتشارات دنیای کتاب، تهران.
۱۰- دانشنامه فرهنگ مردم ایران (۱۳۹۳)، جلد ۳، مرکز دائرۀ المعارف بزرگ اسلامی، تهران.
۱۱- درویشیان، علی اشرف و خندان، رضا (۱۳۷۹)، فرهنگ افسانه های مردم ایران، جلد اول، نوبت چاپ دوم، انتشارات کتاب و فرهنگ، تهران.
۱۲- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳)، لغت نامه دهخدا، جلد های پنجم، ششم، یازدهم و چهاردهم، نوبت چاپ اول، موسسه انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
۱۳- رادفر، تارا (۱۳۹۳،۲۱ شهریور)، اسطوره سرخ پوستان آمریکا، از http://7tara.com/
۱۴- ساندرز، ج . ج (۱۳۶۳)، تاریخ فتوحات مغول، ترجمه ابوالقاسم حالت، نوبت چاپ دوم، انتشارات امیر کبیر، تهران.
۱۵- سبزی، فرانک (۱۳۸۹)، شناخت فرهنگ خالکوبی بین کولیان واقع در خیابان بوعلی شهر کوهدشت، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده روانشناسی و علوم اجتماعی، دانشگاه آزاد واحد تهران مرکز، تهران.
۱۶- سرخوش کرتیس، وستا (۱۳۷۶)، اسطوره های ملل (۱) [اسطوره ها ی ا یرانی]، ترجمۀ عبّاس مخبر، نوبت چاپ دوم، انتشارات مرکز، تهران.
۱۷- شمس، علی (۱۳۸۷)، پدیده خالکوبی در زندان، مجله اصلاح و تربیت، شماره ۸۱، ص ۱۰-۴، سازمان زندانها و اقدامات تأمینی و تربیتی کشور، تهران.
۱۸- شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۵)، فرهنگ نمادها، جلد سوم، ترجمه سودابه فضایلی، نوبت چاپ اول، انتشارات جیحون، تهران.
۱۹- صائبی، نسترن (۱۳۹۴، ۱۱بهمن)، تاریخچه خالکوبی در دوران باستان، کد خبر ۸۱۷۷۶، از http://www.ana.ir/news/8177
۲۰- عبداللّهی، منیژه (۱۳۸۱)، فرهنگنامۀ جانوران در ادب پارسی، جلد دوم، انتشارات پژوهنده، تهران.
۲۱- فرامرزنامه (۱۳۸۲)، از سرا یندهای ناشناس، به اهتمام مجید سرمدی، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران.
۲۲- فرجام، پروانه (۱۳۵۴)، خالکوبی و ارتباط آن با آنتی ژن استرالیایی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده بهداشت، دانشگاه تهران، تهران.
۲۳- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، مرکز دایرۀ المعارف بزرگ اسلامی، تهران.
۲۴- فیض الهی وحید، حسین (۱۳۹۲، ۱۹ دی)، بوز قوردلار و مان قوردلار، از http://ay.vcp.ir/
۲۵- قلی زاده، خسرو (۱۳۸۹)، ضحاک مار گرگسان در اساطیر ایرانی، فصلنامه تخصصی پیک نور زبان وادبیات فارسی. سال اول شماره اول، ص ۱۰۲-۷۸، دانشگاه پیام نور، تهران.
۲۶- قمری گیوی، حسین (۱۳۸۲)، عشق و نفرت در خالکوبی، نشر نیک آموز، اردبیل.
۲۷- کاشغری، محمود (۱۳۸۳)، دیوان لغات التّرک، نوبت چاپ اول، انتشارات اختر، تبریز.

۲۸- کلکن، آن (۱۳۹۴)، نظریه هنر معاصر، جلد ۱، ترجمه بهروز عوض پور، انتشارات نگاه، تهران.
۲۹- کوسج، شمس الدین محمد (۱۳۸۷)، برزونامه [بخش کهن]، مقدمه، تحقیق و تصحیح اکبر نحوی، میراث مکتوب، تهران.
۳۰- گردیزی، ابوسعید عبدالحی بن ضحّاک ابن محمود (۱۳۶۳). زینالأخبار، انتشارات دنیای کتاب، تهران.
۳۱- گریمال، پیِر (۱۳۶۷)، فرهنگ اساطیر یونان و رُم، جلد دوم، ترجمهٔ احمد بهمنش، انتشارات امیرکبیر، تهران.
۳۲- گرین، راجر لنسلین (۱۳۹۲)، اساطیر یونان، ترجمه عباس آقاجانی، نوبت چاپ ششم، انتشارات سروش، تهران.
۳۳- لوی استراوس، کلود (۱۳۸۰)، اسطوره و تفکّر مدرن، ترجمهٔ فاضل لاریجانی و علی جهان پولاد، نشر فرزان، تهران.
۳۴- مالینووسکی، برونیسلاو (۱۳۷۹)، اسطوره [گذار از جهان اسطوره به فلسفه]، ترجمهٔ محمّد ضمیران، انتشارات هرمس، تهران.
۳۵- محجوب، محمد جعفر (۱۳۸۶)، ادبیات عامیانهٔ ایران، جلد اول و دوم، به کوشش حسن ذوالفقاری، نوبت چاپ سوم، نشر چشمه، تهران.
۳۶- مدرسی، فاطمه و عزتی، الناز (۱۳۹۱)، مشابهات برخی از اسطوره های توتمیک ایرانیان و ترکان، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناسی، سال هشتم شماره ۲۹، ص ۱۱۵-۹۱، دانشگاه آزاد تهران جنوب، تهران.
۳۷- مولوی (۱۳۹۴)، مثنوی معنوی دفتر اول بخش ۱۵۴ کبودی زدن قزوینی، نوبت چاپ اول، انتشارات عقیل، تهران.
۳۸- ویدن گرن، گئو (۱۳۷۷)، دینهای ایران، ترجمهٔ منوچهر فرهنگ، انتشارات آگاهان ایده، تهران.
۳۹- یکتا، خاتون، (۱۳۸۸). و تنم دفتر نقاشی. مجله گزارش، شماره ۲۰۴، دیماه ۱۳۸۸، ص ۴۴ – ۴۶، تهران.
40- https://en.wikipedia.org/wiki/Lycaon_(Arcadia)
41- https://europeisnotdead.com/disco/books-of-europe/european-legends/turkey-the-grey-wolf/
42- http://nvdaily.ru/info/67719.html
43- https://rattatattoo.com/three-tattoo-artists-revolutionize-chinese-tattoo-design/chinese-guardian-lions-get-a-modern-art-style-in-this-artistic-tattoo-from-hong-kong-studio-tattoo-temple/
44- http://soakley75.deviantart.com/art/Eskimo-and-the-Wolf-25215695
45- http://tattoos.zonster.com/35-moon-tattoos-great-collection-of-pictures
46- https://www.askideas.com/32-indian-chief-wolf-tattoos/
47- http://www.journeyingpinay.com/2012/12/kalinga-buscalans-whang-od-pretty.html
48- http://www.orgsites.com/fl/wolves/
49- https://www.pinterest.com/pin/208643395211112962/
50- https://www.pinterest.com/pin/525795325217589237/
51- http://www.vanishingtattoo.com/tattoo_museum/greek_roman_tattoos.html

پژوهش در هنر و علوم انسانی

بنیاد مشترک دین و هنر بر حقیقت‌گرایی
مجتبی عطارزاده

معناشناسی ارتباط بین عرفان اسلامی و هنراز دیدگاه زیبایی‌شناسی
مهدی امیری

رویکرد مولانا به مفهوم خِرد در مثنوی معنوی
مریم محمّدزاده، الهام قنواتی

بررسی راه‌های افزایش امید به آینده در دان‌ش آموزان با رویکرد اقدام پژوهی
محمد حسین ابتکاری

بررسی لعابینه سفال‌های دوره سلجوقی: از سده پنجم تا هفتم هجری قمری
اکرم نجفی پور

شاخ فراوانی در هنر و آیین الیمایی
سیده مانا روحانی رانکوهی

ارزیابی میزان رضایت‌مندی ساکنان مجتمع‌های مسکونی؛ نمونه مطالعه مجتمع مسکونی محله پانصد دستگاه شهر دوگنبدان، گچساران
داود حبیبی، میثم مرزبان

مطالعه نقوش انسانی در فلزکاری ایران در قرن چهاردهم میلادی با تأکید بر آثار موجود در موزه متروپولیتن
جمیله منصوری جزآبادی

پوشاک زنان در پنج دوره تاریخی پس از ورود اسلام به ایران
ساره نظری

ارزیابی سطح توسعه یافتگی شهرستان‌های استان کرمانشاه از لحاظ زیرساخت‌های گردشگری با استفاده از تکنیک VIKOR
فضل اله اسمعیلی، ابراهیم معمری، مهدی خداداد

شناخت نخبگان فکری و شیوه عمل آن‌ها در ایران پس از انقلاب
محمد شبانپور

نقش گرگ از اسطوره تا تاتو
گلناز عابدینی، احمد حیدری، علیرضا سلمانی انباردان