پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال چهارم، شماره شش (پیاپی: ۲۰) آبان ۱۳۹۸
شاپا: ۶۲۹۸-۲۵۳۸

هویت و نشانه‌های هویت زیبایی‌شناختی در جنبش هنری سقاخانه
حسین ابراهیمی ناغانی

شیرهای سنگی مناطق مرکزی فلات ایران
عطیه دهقان‌زاده، سمانه (ثمین) رستم‌بیگی، ایلناز رهبر

بازخوانی امر به معروف و نهی از منکر کارآمد از نگاه قرآن و عترت
مجتبی انصاری مقدم، رحیم اریک

ثبات حاکمیت سیاسی با تقویت حکمرانی شهری از طریق ارتقاء کیفیت مدیریت شهری و سرمایه‌های اجتماعی
جواد گنج خانلو

بررسی تطبیقی اساطیر آفرینش و پایان جهان در ایران و اسکاندیناوی
مریم محسنیان

پست کلنیالیسم به مثابه فرضیه تصویری؛ تبیین آثار عکاسانه میترا تبریزیان در گفتمان پسا استعماری (پست کلنیالیسم)
سارا فهیمی

بررسی تطبیقی اساطیر ایزدان ایران باستان و خدایان مجمع ولادیمیر اسلاو شرقی
یگانه شیخ‌الاسلامی

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال چهارم، شماره شش (پیاپی: ۲۰) آبان ۱۳۹۸
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 ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷
۰۲۶ ۳۴ ۴۳ ۶۹ ۵۹
۰۲۱ ۴۳ ۸۵ ۷۱ ۲۴

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

انتشارات هنر و علوم دانشگاهی
تهران، افسریه، ۱۵ متری اول، کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳ تلفن: ۰۲۱ ۳۳ ۸۴۰۷ ۹۲

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

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۶ (پیاپی: ۲۰)، آبان ۱۳۹۸

فهرست مقالات

عنــوان مقــاله	صفحه
هویت و نشانه‌های هویت زیبایی‌شناختی در جنبش هنری سقاخانه حسین ابراهیمی ناغانی	۱
شــیرهای سنگی مناطق مرکزی فلات ایران عطیه دهقان‌زاده، سمانه (ثمین) رستم‌بیگی، ایلناز رهبر	۱۵
بازخوانی امر به معروف و نهی از منکر کارآمد از نگاه قرآن و عترت مجتبی انصاری مقدم، رحیم اریک	۲۵
ثبات حاکمیت سیاسی با تقویت حکمرانی شهری از طریق ارتقاء کیفیت مدیریت شهری و سرمایه‌های اجتماعی جواد گنج خانلو	۳۳
بررسی تطبیقی اساطیرآفرینش و پایان جهان در ایران و اسکاندیناوی مریم محسنیان	۴۱
پست کلنیالیسم به‌مثابه فرضیه تصویری؛ تبیین آثار عکاسانه میترا تبریزیان در گفتمان پسا استعماری (پست کلنیالیسم) سارا فهیمی	۵۱
بررسی تطبیقی اساطیر ایزدان ایران باستان و خدایان مجمع ولادیمیر اسلاو شرقی یگانه شیخ‌الاسلامی	۶۷

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۶ (پیاپی: ۲۰)، آبان ۱۳۹۸

هویت و نشانه‌های هویت زیبایی‌شناختی در جنبش هنری سقاخانه

حسین ابراهیمی ناغانی[1*]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۷/۱۴
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۸/۱۹
کد مقاله: ۹۴۱۴۶

چکـیده

هویت، چیستی و چگونگی هر چیزی است و در خصوص انسان و فرهنگ؛ آگاهی فرد از کیستی و تعلقات اجتماعی‌اش می‌باشد. در گفتمان تمدن و فرهنگ، هویت با برشماری چیستی‌ها و چگونگی‌ها، بار ارزشی و تقدیس‌گونه می‌یابد و انسان با ارجاع به آن، خود و هستی‌اش را تفسیر و ترجمه می‌کند؛ لذا خصلتی مفهوم‌ساز دارد و به‌مثابه زبان عمل می‌کند. هویت در هنر یک امر بغرنج و پیچیده است. اگر مفهوم‌سازی کند و علقه‌مندی را موجب شود، با زیبایی به عنوان جوهره ذاتی هنر که سیال و آزاد و خارج از علقه و مفهوم معنی می‌یابد؛ در تضاد قرار می‌گیرد. چالش اصلی این مقاله تبیین این تناقض است. در جنبش سقاخانه شکل خاصی از هویت وجود دارد که هم‌معنی «ایرانیت» را به‌مثابه یک رمزگان فرهنگی منعکس می‌کند؛ یعنی هم واجد مفهوم است و قوه ادارک ما را از حیث مفهومی متأثر می‌سازد و هم زیبایی و فرم ناب هنری که تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را معنی می‌کند؛ محدود نمی‌سازد. این شکل خاص هویت را می‌توان «هویت زیبایی‌شناختی» نام نهاد که در این مقاله به روش تحلیلی–توصیفی و به شیوه‌ی اسنادی (کتابخانه‌ای) و استدلال در ترجمه‌ی نشانه‌ها و فرهنگ بصریِ جنبش هنری سقاخانه به بازشناسی آن خواهیم پرداخت. جنبش سقاخانه، شکل خاصی از هویت را در عرصه هنر می‌گشاید که می‌توان از آن به عنوان «هویت زیبایی–شناختی» یاد کرد. شکلی کمال‌یافته از رهایی و تعلقِ توأمان. رهایی از قیدوبندهای تحمیلی اجتماع و ایدئولوژی و در همان حال تعلق به ذائقه و نبوغ ایرانی بر مدار تجربه زیبایی‌شناختی.

واژگـان کلـیدی: هویت، هویت زیبایی‌شناختی، جنبش سقاخانه، هنر ایرانی، هویت هنر ایرانی

۱- عضو هیات علمی دانشگاه شهرکرد (*Hossein.ebrahiminaghani@gmail.com*)

۱- پیشینه تحقیق

مقوله هویت در هنر از پیچیده‌ترین و بغرنج‌ترین مسئله‌هاست. چنانچه هنر را دنیایی خاص و مستقل از قواعد و چارچوب‌های مفهومیِ زبانی بدانیم، امر هویت که امری محدودکننده و حصارافکن است در تعارض با زیبایی و هنر که آزاد و رها در پی کشف جهان‌های ناشناخته وجود و هستی می‌باشد، قرار می‌گیرد. با همه این وجود هویت همیشه امری ست که ناخودآگاه از باطن آثار هنری دیده و احساس می‌شود و این خود یک تناقض یا پارادوکس عمیقی می‌باشد؛ اما نگارنده معتقد است جنس خاصی از امر «هویت» در آثار هنری با آنچه در فرهنگ در کلیتش می‌شناسیم به‌طورکلی متفاوت است که در این مقاله آن را «هویت زیبایی‌شناختی» می‌گویم.

هویت زیبایی‌شناختی که در این مقاله از آن یاد می‌کنیم، فرضیه یا تئوری نسبتاً جدیدی است که مطرح می‌گردد و سعی داریم با پرداختن به جنبه‌های خاص هویت در هنر و نامیدن آن با عنوان «هویت زیبایی‌شناختی» که در همین ظاهر عنوان نیز دارای تناقضی شدید می‌باشد؛ ضمن تائید حضور و حلول امر هویت در آثار هنری، تناقض آزاردهنده‌ی هویت به عنوان یک امر زبانی با هنر به عنوان یک امر فرازبانی را به چالش کشانده و پیرامون آن سخن بگوئیم؛ اما در مورد استخدام این عبارت هویت زیبایی‌شناختی در آثار سقاخانه‌ها عمدتا دلیل نگارنده این بوده که این جنبش هنری به عنوان پیشروترین جنبش مدرن هنر در ایران و چالشهای هویت پیرامون نقدهایی که بر این جنبش بوده و در بسیاری موارد خود هنرمندان آن به این انتصاب بدبین بوده و بلکه محدودکننده و تخریبی به حسابش آورده‌اند؛ هم به لحاظ مدرن بودن آن و هم به لحاظ رجعت به سنتها و امور قدیمی هنر ایرانی، حائز اهمیت بوده است. لذا اثبات این تئوری با وجود نشانه های خاصی از هویت ایرانی در این جنبش هنری مدرن، بهتر و قابل فهم تر برای فارسی زبانان می‌باشد.

هویت زیبایی‌شناختی به‌طورکلی امری بی پیشینه در نقد هنری ایران و حتی می توان گفت در تحلیلهای هنری و جهان هنر به‌طور معمول می‌باشد. نگارنده در اینکه بحث یا تئوری «هویت زیبایی‌شناختی» را به نام خود ضرب زده باشد هیچگونه تعصبی ندارد. بلکه تنها حس عجیب متناقض نمایی که در تجربه زیبایی‌شناختی و امر زبانی هویت که همیشه در عالم هنر مطرح می شد و به عینه در بطن آثار هنری دیده بوده ام را به چالش کشانده و با طرح فرضیه هایی در این مقاله درصدد آشکاره شدن بیشتر این تناقضِ کمتر مورد توجه واقع شده است. لذا امیدوارم این بحث در عالم فلسفه هنر جهت تحلیلهای موشکافانه تر گشوده گردد.

۲- روش تحقیق و چارچوب نظری

عمده نظریات هنر درصدد تعریف زیبایی و لذت حاصل از ارزشهای ژرف مندرج در آثار هنری‌ست. تجربه‌ی زیبایی در عالم هنر منوط به رهایی ذهن از مفاهیم زبانی و علقه‌مندی احساس است؛ یعنی اینکه هر چه آثار هنری از قواعد زبانی که درصدد القاء مفاهیم از پیش تعیین‌شده و صلب می‌باشند، رهایی بیابد و علقه‌مندی غرض‌ورزانه آن کمتر باشد، عمق زیبایی را بهتر احساس کرده و به تجربه درخواهد آورد. بر این اساس هر چه هنر خصوصا هنرهای تصویری به فرمهای محض و خالص متمایل گردد، این امر بهتر و سریعتر محقق می‌گردد. در این حالت اگر در آثار هنری نشانه‌هایی با قوالب زبانی از جمله هویت که نشانه‌های خود را با چارچوبه‌های زبانی منعکس می‌کند و سمت و سوی خاصی به پیامهای مندرج در آثار هنری می‌دهد، وجود داشته‌باشد؛ احساس عمیق زیبایی و تجربه ناب آن را به محاق خواهد برد. چرا که اموری همچون هویت با لحاظ کردن نشانه‌هایی مفهوم‌سازی شده در آثار هنری بروز می‌نماید؛ اما در نمونه‌ی آثاری از هنر مدرن ایران با نام جنبش سقاخانه می‌توان نشانه‌هایی دید که به‌مثابه هویت، یک فرهنگ و شناسه تمدنی خاصی را نشان می‌دهد، اما کارکرد مفهوم‌سازی نمی‌یابد آنهم در مقوله هویت که بار محدودکنندگی دارد. با وجود اینکه نشانه‌های بصری آثار سقاخانه‌ای تجریدی نمی‌باشند و سرشار از نشانه‌های عینی و انتزاعی هنر ایرانی‌ست اما واجد زیبایی محض و لذت حاصل از امر زیبا به معنای جهانشمول آن است. بنابراین با درنظرگرفتن معنای عام هویت و شکل و فرم خاص هنریِ جنبش سقاخانه که زیبایی محض را به عینه نشان می‌دهد، در ظاهر تناقضی وجود دارد. تناقض از این بابت که در این آثار هم هویت وجود دارد و هم امر جهانشمول زیبایی که در نظریه تجربه زیبایی‌شناختی مندرج است. این درحالی‌ست که هویت به معنایی که شناخته می‌شود و پدیده ها از جمله آثار هنری را به شدت رمزگذاری زبانی می کند؛ در تعارض با رهایی از علقه‌مندی و مفهوم‌سازی در تجربه زیبایی‌شناختیِ جهان هنر قرار می‌گیرد.

بر همین اساس روش عمده ما در این تحقیق تحلیلی تطبیقی و بر مبنای داده های فلسفی در خصوص امر زیبا و زیبایی‌شناختی و مسئله هویت می‌باشد که به صورت کتابخانه ای انجام گرفته است.

۳- طرح مسئله و مقدمه

نوع خاصی از تعلق عاطفی و سمت‌دهی شورانگیز در برخی جنبش‌های هنری خصوصا سقاخانه وجود دارد که الزاما جانبداری و علقه‌مندی هدفگرا و بیانگرا؛ آنگونه که ایدئولوژیک؛ سیستماتیک؛ رسانه‌ای و تبلیغاتی باشد؛ نیست.

در جنبش هنری سقاخانه نشانه‌های ایرانی به‌مثابه هویت؛ بدون آنکه ویژگیهای زمانمند یک دستگاه زبانی مسلط و حاکم را ابلاغ کرده و به نفع اغراض و انگیزشهای سیاسی یا اجتماعی و مذهبی سمت‌دهی شود؛ به شکلی خاص بروز می‌کنند؛ اما این چه نوع هویتی‌ست که نه در خدمت بیانیه و مانیفست محدودکننده‌ای‌ست و نه پیامی جامعه‌شناختی یا روانشناختی یا ایدئولوژیک دارد؟ تجربه زیبایی‌شناختی جنبش سقاخانه کاملا به لحاظ ارزشهای ذاتی فرمِ خالص هنری، رنگها و نشانه‌های ناب هنری، نشان از هنری دارد که قابلیت تحریک عواطف زیبایی‌شناختی همگانی را دارد، اما بدون وقفه و تعلل دل در گرو دقایق ناب فرهنگ ایرانی دارد. این خصلت و ویژگی که بدون تردید باید هویت‌مندی خواندش، جنس و ماهیتی متفاوت از نشانه های زبانی و کلاسیک هویت در گفتمانهای اجتماعی؛ دینی و سیاسی دارد. لذا سوال اساسی این تحقیق این است که این نوع خاص هویت چیست و در جنبش هنری سقاخانه چگونه بروز می‌کند؟

به هویت در دنیای هنر همیشه به دیده‌ی تردید، تحدید و تهدید نگریسته شده‌است. خصوصا در دنیای مدرن که قائل به حذف مرزهای فرهنگی بوده و دهکده‌ی جهانی را به عنوان یک باور و ایدئولوژی بر اندیشه انسان مسلط ساخته است. همیشه در عالم هنر یک تردید و دوری خاصی از مفهوم هویت‌مندی آثار هنری می‌شود و باعث می‌گردد مورد طعنه‌ی تنزیل حوزه معنایی و عمق ارزش محتوای زیبایی‌شناختی قرارگیرد و خصوصا در هنر مدرن عملا علقه‌مندی در تنافی و تضاد با روح هنر دانسته می‌شود[1]. لذا سعی داریم با تاکید بر شکل‌گیری نوع خاصی از هویت که می‌توان از آن با عنوان «هویت‌مندی زیبایی‌شناختی» نام برد؛ در این مقاله به نحوی هویت‌مندی خاصِ عالم هنر را نشان داده و این تابویی که هویت‌مندی به‌طورکلی بار ارزشی هنر به معنای خاص آن را تقلیل می‌دهد؛ کم‌رنگ و احیانا بزدایم. چرا که معتقدم این یک شکل خاصی از هویت است که چنانچه با این ممیزه‌ها در آثار هنری رخ بنماید؛ اتفاقا می‌تواند ارزشمند تلقی گشته و مورد اقبال واقع گردد؛ اما در ابتدا با ذکر مقدمه ای در باب هویت و شکل خاص آن در هنر، مدخل ورود به شناخت هویت در جنبش هنری سقاخانه را مهیا می‌سازم.

آنچه در دنیای اسطوره و سنت رابطه ذاتی و وحدت فرد با جمع و گروه نامیده می‌شد، امروزه به لحاظ تغییر اساسی در ساختارهای اجتماعی و رسوب‌زدایی از تفکر اسطوره‌ای و سنتی در گفتمان دوران مدرن (با حاکمیت ذهنیت مفهوم‌ساز که عناصر ذاتی حیات و هستی را منتزع کرده و در قالب مفاهیم عرضه می‌دارد یا به تعبیری می‌سازد) به هویت تعبیر شده است. لذا پیش از آنکه کیفیت ذاتی و جوهری داشته باشد، ساختگی و قراردادی است. از آنجایی که هویت دائما در حال ساخته شدن و بازتولید است؛ «...معنا و هویت هر چیزی با نحوه آشکارگی آن نزد افراد و جوامع، مختلف است که این امر حکایت از ساختگی بودن هویت و غیرذاتی بودن آن دارد (رهبری، ۱۳۸۸: ۱۷)».

در این میان هویت در دنیای مدرن، *ارادی* و بر مبنای عقلانیت شکل می‌پذیرد و اما در دنیای سنت و اسطوره جبری و ناآگاهانه رخ می‌نمود (اگر بشود این هویت در دنیای مدرن را با وحدت در دنیای سنت و اسطوره هم‌عرض و هم‌معنی دانست). هویت کیفیتی است قراردادی که در آن برای یک انسان، یک پدیده و یا یک محصول ویژگیهایی که چیستی و چگونگی و چرایی آنرا پاسخ می‌دهد، مقرر می‌گردد. به عبارتی هویت، چیستی هر چیزی است. اگر انسان سوژه‌ی آن باشد، منظور از آن مجموعه‌ای از خصوصیتها و ویژگیهایی نسبتاً پایدار است که کسی دارای آن است که دیگرانی از آن ویژگیها عاری بوده و از آن دایره بیرون قرار داده می‌شوند و لذا به اعتبار آن از دیگران متمایز می‌شوند. این اصطلاح در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در روانشناسی فردی و جمعی و سپس در جامعه‌شناسی کاربرد فراوانی یافته‌است. همنهادهای این اصطلاح، «شخصیت» و «خصلت» می‌باشد که تا حدودی به ویژگیهای فردی و اجتماعی یک انسان و یک جامعه با شاخصه‌ی تفکیک و تمایز، دلالت دارد. «بنابراین هویت به معنای آگاهی فرد از کیستی خود و تعلقات اجتماعی‌اش می‌باشد و طبعا این آگاهی نیز معطوف به آن دسته از ارزش‌ها و معانی‌ست که برای فرد از اولویت بیشتری برخوردارند. همچنین، این آگاهی گرچه از طریق فرایند فردیت بخشیدن حاصل می‌شود؛ اما در حد یک احساس درونی و فردی باقی نمی‌ماند و از طریق نشان دادن همگنی‌ها و ناهمگنی‌های فرد با افراد و گروه‌های دیگر، نمود جمعی و بیرونی یافته و به بنیادی برای ارتباط و کنش اجتماعی و سیاسی تبدیل می‌شود (همان: ۲۰)». این توصیف در مورد انسان است که البته هویت در چیزها و رفتارها و آفرینشها و سایر دسته‌بندیهای دیگر نیز صادق است. به‌طور خاص در هنر که خودِ دسته بندی‌هایِ

---

۱ – خصوصا در تبیین تجربه‌ی زیبایی‌شناختی در نظریه کانت و اخلاف وی که سهم عمده‌ای در نظریه‌ورزیهای زیبـایی‌شناسـی دارنـد. در نظـر ایشان هنر در مقامی امری فرازبان تلقی شده و امر هویت به مثابه وابستگی و علقه‌منـدی، همچـون زنجیـری دسـت و پـاگیر و محـدود کننـده انگاشته می‌شود که در عالم هنر به شدت تخطئه می‌گردد.

مکتب‌شناسانه و سبک‌شناسانه و روش‌شناسانه و غیره به نوعی بر همین مبنا شکل می‌گیرد و بر مجموعه‌ای از آثار و دستاوردها مصداق می‌یابد؛ اما به‌طور خاص در این مقال و مرتبط با جنبش هنری «سقاخانه» از این هم فراتر می‌رود و مصداق بارز خاستگاه تولید این مکتب؛ آثار هنری آن و نیز زادگاه هنرمندان و فرهنگ ایشان می‌شود.

باری هویت و هویت‌پرستی هم عرض با مطرح شدن «نظریه‌ی قرارداد اجتماعی» در متن دنیایی از درون فردی شده، معلول میثاقهای اجتماعی است که به واسطه قراردادها که خود زاده تفکر عقلانی می‌باشد، زمینه بروز و ظهور یافته‌است. از پنجره‌ی هویت، رابطه‌ی فرد با خویشتن خود، با دیگری (و گروه) اهمیت اجتماعی کسب کرده‌است. می‌توان اذعان داشت هویت، مجموعه‌ای از تعلقات مادی و معنوی انسان است که به‌مثابه «معنی یافتگی»، اصول آن از قبل شکل گرفته‌اند. «بنابراین هویت یافتن چیزی یعنی معنادار شدن آن است(رهبری، ۱۳۸۸: ۱۶)».

اما هویت در هنر چیز دیگریست. به شدت راز آلود و مبهم است و سخت تن به تفسیر و گشودگی می دهد. اگر هویت را به‌مثابه زبان تلقی کنیم، دارای قواعد و رمزگان خاصی‌ست که چیزهایی را در مقایسه با چیزهای دیگر تفکیک و ممیزی می‌کند. به این معنی که در فرهنگ یا مثلا تمدن دارای ساختار و اسلوبی است که بر همین اساس تمدنی را از تمدنی دیگر می‌توان به لحاظ اشکال مختلف زبانی‌اش بازشناخت. در مورد فرهنگ نیز به همین‌گونه است. زبان، شکل تمایزات را عیان و تفاوتها را مبرز می‌سازد. زبانِ فرهنگ ایرانی با زبان فرهنگ چینی متفاوت است و بر همین اساس هویت ایرانی را می‌توان از هویت چینی بازشناخت. اگر هویت هنر ایرانی در مقایسه با هویت سایر هنرها قابل تفکیک است علی‌الظاهر به خاطر زبان و بیان و رمزگان‌های خاص آن است که موجب برشماری ساخت‌ها و ویژگیهای خاص هر کدام می‌گردد؛ اما چون در هنر، زبان و رمزگان بسیار سیال و کمی منعطف‌تر نسبت به زبان محاوره‌ای‌ست و عناصر و نشانه‌ها بسیار راحت در هم تداخل می‌یابد و به راحتی می‌توان نشانه‌های تصویری را در هم تافت و بافت؛ سخت بتوان مرزی بین پایان یک هویت هنری با دیگر هویت هنری کشید؛ اما معتقدم اگر بتوان هنر یک تمدن یا یک ملت را که برآمده از شعور و آگاهی جمعی و اجتماعی ایشان است از یک ملت و تمدن دیگر بازشناخت؛ یعنی اینکه دارای هویتی ممزوج با سایر مقوله‌های فرهنگی آن اجتماع و جمع است و لذا قابل تبیین و تعریف می‌باشد. به این معنا که عناصر فرهنگی و زبانی که یک تمدن و فرهنگ را یگانه می‌سازد؛ چنانچه زبان هنر و ساختهایش نیز ریشه در عناصر آن فرهنگ بطور کلی داشته باشد، دارای هویت هنری است. هویتی که پایگان هویتی [به معنای عام کلمه] آن فرهنگ و تمدن را مستحکم‌تر و یگانه‌تر می‌سازد.

نشانه‌های هنر اعم از نشانه‌های بصری، شنیداری و غیره چه آنگاه که عالمانه برای ارجاع به کنه و کیستی دستچین می‌شوند و چه آنگاه که به لحاظ خصلتهای ذاتی فرم، مدنظر قرارمی‌گیرند؛ در تأویل بیننده تعبیرها و معانی سیال و مستقل از اراده هنرمند می‌یابد که مبتنی بر قراردادهای اجتماعی مخاطب و شرایط ویژه‌ی اجتماعی وی خواهد بود؛ اما به هر روی چه از منظر مخاطب نگریسته شود و چه از منظر هنرمند؛ چه به دید فرم به معنای ذاتی زیبایی‌شناختی‌اش و چه به نگاه نشانه‌شناسی برای ترجمه نقش و فرم، اگر به شکلی نظام‌یافته در شیوه هنری هنرمند لحاظ شود؛ از تفسیرهای هویت‌انگارانه در امان نخواهد ماند. حتی اگر با شعار زیبایی‌شناسانه و اصالت فرم ناب و خالص نیز در صندوقچه ذهنیِ بی‌غرض هنرمند مستقر بوده باشد و بر اثر هنریِ هنرمند با این خصلت نظام‌یافته بنشیند، از دغدغه هویتی رها و مبرا نخواهد بود. همچنانکه نمی‌توان این اراده‌محور یا ناخودآگاهانه بودن این انتخاب را با قضاوتهای ارزشی تعبیر و ترجمه کرد.

در هنر توجه نظام‌یافته به نشانه‌های تصویری و آواییِ آمده از گذشته‌های دور یا نشانه‌های مورد تکریم و فراگیر در اندیشه و احساس جمعیِ معاصر، همیشه احساسی از هویت و رجعت را با خود به همراه دارد. گونه‌ای دل‌سپاری به نشانه‌هایی که احساسات عاطفی فرد، چه هنرمند و چه مخاطب را به بازی گرفته و ظرفیتی رؤیایی و وهم‌گونه به آثار می‌دهد (غم غربت یا همان حس نوستالژیک). خصلت تاریخی و پیرسالی این نشانه چنانچه از میراث کهن باشد، بازآفرینی میثاقها و رجعت به وحدت را به شکلی خاص زنهار و هشدار می‌دهد و این شیوه الزاما تبلیغاتی و رسانه‌ای نخواهد بود. چنانچه با معیارهای زیبایی‌شناسانه معاصر و مطلوب ذائقه مخاطبِ هدف، آرایش گردد به سیاقی رندانه و البته زیبایی‌شناسانه هویت را در لفافه زیبایی و قریحه زیبایی‌شناسانه می‌نشاند و چنانچه از ارزشهای ذاتی فرم و قرایح زیبایی‌شناسانه بی‌بهره باشد به سان رسانه و تبلیغی شعارگونه و فاقد عمق خواهد بود که دیرپایی نخواهد داشت.

در هنر معاصر ایران آن هنگام که در هنرهای تصویری، شعر و ادبیات؛ هشدارهای غربگرایی و استحاله‌ی فرهنگی (یا بحران فرهنگی) شنیده می‌شد، عده‌ای به اندیشه و سودای یافتن آنچه از متن زندگی و حیات ایرانی بر می‌خواست، به قصد پرهیز از تکرارهای عذاب‌آلود (و برای معنادار کردن)، به جستجوی میراث صوری و فرمی گذشته‌ی فرهنگ تصویری خویش پرداخته و خرت و پرتهای پیرامون خویش را به قصد انکشاف صُوَری که چنانچه در بستر و متنی شناخته شده که اینک هنری نام گرفته

است؛ به دنبال اغواگری‌های نمکین زیبایی‌شناسانه زیر و رو کردند که این توفیق در متن هنرهای مدرن منجر به تولید معناهای جدید گردید.

از جمله‌ی این هنرهای دوران معاصر که به نوعی هم‌آموخته و هم نیاموخته و هم ارادی و هم غیرارادی دست به کار یافتن هویت و بازشناسی آثارشان از سایر آثار با برچسب مدرن شدند، هنرمندان جنبش سقاخانه بودند. این مکتب هنری فراگیر که شاید شاخص‌ترین مکتب هنر معاصر ایران محسوب می‌شود، در ابتدای امر به جهت همسویی با هنر مدرن شالوده‌ی هنر مدرسی و کلاسیک را در هم پیچیده و فراتر از هنر مدرن که هیچ نظام نشانه‌شناسانه‌ی منطقه‌ای و محلی را بر نمی‌تاباند، با رویکرد انکشاف در المانها و نشانه‌های دم‌دستی که وجوه بصری نابی با معیارهای مدرن در خود پنهان داشتند؛ آثار فاخری خلق کردند. امروزه اگر ده اثر برتر مدرن دهه‌ی سی و چهل شمسی ایران و سایر نقاط جهان را که با شناسنامه مدرن تولید شده‌اند، در کنار هم بنشانی، آثاری که رنگ و بوی ایرانی دارند و می‌توان از سایر آثار تفکیکشان کرد؛ کاملا مشخص و قابل تمایز است. آنچه باعث این تمایز است در تعبیر ما عنصر «هویت» نامیده می‌شود که سعی کرده با بازتولید نشانه‌های سنتی و قدیمی در متن و بستری مدرن و البته زیبایی‌شناسانه تعلیق بر ورطه بی‌نشانی و بی‌جایی را پس بزند و بر این اساس خلق معنا از منظر هویت کند؛ اما نوع خاصی از هویت که البته سخت تن به تعریف می‌دهد.

بسیار دشوار است که بخواهیم این غرض در گزینش نشانه‌های صوری و فرم‌گرایانه‌ی آثار هنرمندان سقاخانه را انگیزه‌ی *آگاهانه‌ی* هویت‌دار[1] کردن و شناسنامه‌ی ایرانی داشتن آنها بدانیم؛ اما به‌طور آشکار می‌توان از حیث تأویل و امتداد دادن به ذهنیت مخاطب به‌طور غریزی، آدرس «ایرانیت» را از رخسار آنها جویا شد. به نظر نگارنده این کیفیتی‌ست مختص به هنر ایران که همیشه دل در گرو میراث فرهنگی و یادمانی خویش دارد. اگر هنر هخامنشی سبک و نشانه‌های عمده‌اش را از هنر بابل و آشور وام می‌ستاند، نهایتا ایرانی بودن را با الحاق ریزه‌پردازیها و انتزاع‌گریها و پرطمطراقی رنگ در آن می‌نشاند و تضمین می‌کند. اگر نگارگری از دل محدودیتهای تصویرگری و شمایل‌نگاری سر برمی‌آورد، مادامی که به زیور ذوق و قریحه ایرانی آراسته می‌گردد، وجوه عاریتی هنر چینی و عربی و مغربی‌اش نیز در چربش بارقه‌های ایرانی مستحیل می‌گردد. اینک با رویکرد مدرن که بالاصاله در پی جهان‌وطنی و رجعت به ارزشهای بنیادی زیباییِ ذاتی می‌باشد، مادامی که نشانه‌های تصویری را مستمسک تبدلهای سبک-گرایانه می‌کند، باز وجوه ایرانی از جمله همان نشانه‌های تزئینی و تصویری و همان ارزشهای پرتکلف و انتزاع‌گونه که در خودِ این نشانه‌ها اعم از تعویضها و طلسم‌ها و خطوط و آرایه‌ها به انضمام عاطفه‌ی زیبایی‌شناختی و قریحه عرفانی مندرج است، وجه قالب آثار می‌شود و ایرانی بودن را بر آثار غیرایرانی برجسته و پر رنگ کرده و مکشوف می‌دارد. ما گریزی نداریم که این ویژگیها را با خصلت هویت بسنجیم و البته با کمی دقت، غیرارادی و غیر غرض‌ورزانه تعریفشان کنیم.

ذکر یک نکته در این مقال حائز اهمیت است و آن اینکه به‌طور حتم هنر در هر جامعه‌ای ولو بسته به سان یک روستا؛ یا وسیع‌تر چون در تعبیر سیاره‌ای‌اش یا دهکده‌ی جهانی متأثر از اجتماع است و چنان بدیهی می‌نماید که به میان‌آوردن آن به عنوان یک بحث مهم و کوشش در جهت اثبات آن بسیار سخیف می‌نماید. از این هم بدیهی‌تر تعبیر تأثیرپذیری هنر از فرهنگ است. به نظر نگارنده تاثیرپذیری هنر از فرهنگ به لحاظ بدیهی بودن، یک تعبیر و تصور اشتباهی است و اصلا به‌سان یک گزاره بی‌معنا در زبان می‌نمایید. بلکه این دو همانند عناصر متحده و لایتجزای یک ساخت عمل می‌کنند و انفکاک هر دو برای تبیین مجزایشان، به شدت اشتباه است. همچنان که بگوییم هنر از جامعه تاثیر میگیرد...ممکن است بگوییم که هنر از بارقه‌های هویتی در گفتمانهای هویتی اقتباس می‌کند یا مثلا چالشهای اجتماعی (آنهم چالشهای خاصی) را دستمایه کار هنری کرده است اما اینکه بگوییم هنر از جامعه تاثیر می‌پذیرد بی‌معنایی محض است (بدان علت که بسیار بدیهی می‌نماید)؛ یعنی اینکه تا اینجا هنر چیزی جدا بوده و از چیز دیگری تاثیر می‌گرفته و حالا تازه متوجه شده است که از فرهنگ و جامعه تاثیر بگیرد!

«بی گمان هیچ هنری نیست که یکسره از واقعیت بیرونی بیگانه باشد...[حتی] هنرمند در سایه‌ی واقعیت بیرونی، واقعیت درونی را می‌شناسد (آریان‌پور، ۱۳۸۰: ۸۸)». هنر در هر شکلش برآیند عامل بیرونی یعنی جامعه و فرهنگ است. چه آنگاه که جاری و ساری فرهنگ و جامعه است و چه آنگاه که فقدان چیزی در جامعه به‌مثابه یک تکلیف و ضرورت، خود موجب تولید روشی هنری یا اصلا هنر می‌شود؛ بنابراین در هر دو صورت محمل تولید هنر؛ فرهنگ و جامعه است که فرد [هم به معنای یک نفر و هم به معنای فرد در نزد فلسفه‌ی «اگزیستانسیالیستی کی‌یر کگاردی»] نیز خود زاده ی فرهنگ و اجتماع است؛ اما با همه‌ی این وجود منکر خاص بودن هنر و تمایزاتش در نسبت با واقعیت‌ها و امور روزمره نخواهیم بود. حتی سختگیرانه‌ترین منتقدان مارکسیست از

۱- نگارنده معتقد است؛ رویکردِ هدفمندِ هویت‌مندی، بنابر آگاهانه بودنش، دارای شکلی زبانی‌ست و لذا ترجمان مشخص و کاملا سمت و سو یافته دارد؛ بنابراین فاقد تاویل‌های زیبایی‌شناسانه است.

جمله «لوکاچ» که اصطلاح «خاص‌بودگی هنر» را تقریر داشت و بعضا نظریه‌پردازان ماتریالیست نیز بر این امر صحه می‌گذارند. هرچند که این خاص‌بودگی را به شیوه‌ای رندانه، امری تاریخی قلمداد می‌کنند[1]. «هنر، به موازات اینکه محصول اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیک است، خاص بودن خود را در این معنای ویژه به معرض نمایش می‌گذارد (ولف، ۱۳۸۹: ۱۱۳)». البته باید پذیرفت که این یک تناقض نیست، بلکه قطعیت در دادن حکم چیستی علیت تولید هنری و هنر به‌طورکلی دشوار و ای‌بسا ناممکن است؛ یعنی هم رازورانگی الهام و ایده‌ی لازمان و لامکانی دارد و هم متأثر از جامعه و اجتماع است. برای همین هم هست که توصیف امر هویت در هنر نیاز به حساسیت و وسواس خاصی در تعریف دارد. اگر تابع شرایط صرف اجتماعی تلقی شود؛ هویت، زبانی رسانه‌ای و حصارافکن دارد و اگر هنر را صرفا امری متافیزیکی و انتزاعی تلقی کنیم، چنان از واقعیت دور می‌شود که سخن از اصالت و دلباختگی به فرهنگی خاص در آن بی‌معنا می‌گردد؛ اما می‌توان پیوندی ظریف میان این دو برقرار کرد تا بدین واسطه امر «هویت خاص زیبایی‌شناختی» را در آن آشکار کرد.

لذا این استدلال کمک شایانی به این مفهوم می‌کند که بپذیریم علت اصلی بروز «حیثیتِ استعلاییِ هویت» در آثار سقاخانه‌ای‌ها به هیچ وجه معلول یک ایدئولوژی و باور صرف به الحاق برچسب هویت نبوده است. بلکه هم از آن روی که اصالت و ایرانیت؛ بالاصاله در هنرمندان و جامعه‌ی آن عصر نهادینه بوده و هم به‌طور عام این رویکرد[2] به المانها و نشانه‌های قدیم و سنتی خودبخود تعلقشان به میراثی ملی و قومی را به‌مثابه ارزشهای هویتی نشان می‌دهد. لذا این نشانه‌ها، خصلت یا همان هویت ایرانی را که در لحن و آهنگ حسی-عاطفی این آثار به جای گذاشته، کاملا خواندنی و شنیدنی کرده است. باید تاکید کرد که جستجوی ارزشهای فرمی از منظر تجربه‌زیبایی‌شناختی و استحاله و بازتولید در آثاری مدرن، عامل اصلی در رویکرد سقاخانه‌ای‌ها به محصولات هنرهای صناعی و تصویری کهن و سنتی بوده و لذا در ابتدای امر اراده و انگیزه‌ای معطوف به بازیابی هویت به معنای عاملی محدودکننده، حیثیتی، برتری‌جویانه و حصارافکن در هنر ایشان نبوده است؛ اما هر چه بود این نشانه‌های ریشه‌دوانده در تاریخ و یادها ارجاع به امر تاریخی و کیفیت تاریخ را در خود حفظ کرده و سرآخر از آن عامل متضادی که در اندیشه مدرن قصدش هویت زدایی بود، به‌مثابه رفتار دیالکتیک که «هر چیزی در خود روند بازتولید ضدش را فرا می‌گستراند» به هنری مدرن و هویت-دار، منتهی در شکلی بسیار خاص و منحصربفرد مبدل شد. هنری که هرجا رهایش کنی سر به دیار تاریخ ایران و ذهنیت عاطفی ایرانی می‌گذارد و آن آدرس را در پیشانی‌اش نصب‌شده دارد.

اما این شکل متفاوت هویت چنانچه رمزگان خاصش متأثر از عواطف و احساسات غریزی زیبایی‌شناسانه باشد و بدون شعارزدگی و تأسی از صراحت نشانه‌ای زبان (نشانه‌ی صریح در مقابل نشانه‌ی ضمنی)؛ نوبودن و غیرمنتظره‌گی واگشت فرهنگ بصری ایرانی را با ملاحت و غنای عاطفی در تعبیر تجربه‌ی زیبایی‌شناختی موجب شود، هویتش جنس خاصی دارد که به آن «هویت زیبایی‌شناختی» می‌گویم.

در این تعبیر، «هویت زیبایی‌شناختی» با آن جنس هویتی که به‌مثابه زبان و یک ساختار زبانی عمل می‌کند متفاوت است. اتفاقا اینجا چالش هنر و زبان مطرح می‌شود. نگارنده قائل به تفاوت و تمایز زبان و هنر است و معتقد است هیچ هنر اصیلی تابع قواعد زبان که قوانین صرف و نحو آن را محدود به زمان و مکان می‌دارد، عمل نمی‌کند. لذا این شکل خاص «هویت زیبایی-شناختی» که در جنبش سقاخانه بروز کرده و ایرانیت را به عینه نشان می‌دهد و اما آن را محدود به زمان و مکان نمی‌کند را به کلی با آن معنای هویت در گفتمانهای علوم اجتماعی و سیاسی که در چارچوب زبان عمل می‌کند و محدودیت زمانی و مکانی به همراه دارد؛ متفاوت می‌دانم.

هویت زیبایی‌شناختی، آن نوع هویتی‌ست که دارای رنگ و بوی محلی و عواطف خاص ذهنیت منطقه‌ای‌ست، اما می‌تواند در ضمیر و سرشت عواطف زیبایی‌شناختی دیگر ملل و مناطق نیز رسوخ کرده و تعامل ادراکی برقرار کند. چرا که دچار ساختارهای زبانی نیست که بخواهد برای برقراری پیوند و ارتباط، ترجمه و تفسیر شود؛ که همانا اگر چنین شود دیگر هنر نبوده و فاقد هرگونه ارزش زیبایی‌شناختی‌ست.

در ادامه با تدقیق و بررسی جلوه‌های تصویری و شگردهای زیبایی‌شناختی نهفته در آثار سقاخانه‌ای، تلخیص و تلفیق آرمان‌های مدرن و گفتمان هویت را خواهیم دید که چه آرام و چه اجتناب‌ناپذیر در یکدیگر ممزوج می‌گردند.

۴- جنبش یا مکتب «سقاخانه»

---

۱ – هر چند که خود «جنت ولف» در منبع فوق‌الذکر ص۱۰۴ می‌گوید: «زیبایی‌شناسی‌ای که بر ماهیت اجتماعی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی تاکید می‌کند، امر زیبا را به امر سیاسی یا امر اجتماعی فرو نمی‌کاهد.

۲ – منظور، فرم خاص هنری هنرمندان مکتب سقاخانه است.

«سقاخانه‌ای» عنوانی بود که کریم امامی [از روزنامه نگاران و منقدان هنری–ادبی دهه بیست و سی] به آثار گروهی از هنرمندان نوگرا[1] همچون حسین زنده‌رودی؛ پرویز تناولی؛ صادق تبریزی؛ مسعود عربشاهی؛ فرامرز پیلارام؛ منصور قندریز؛ ناصر اویسی و ژازه طباطبائی داده بود که چون هر نام دیگری آنطور که خود می‌گفت؛ در ابتدا صرفاً وسیله‌ای بود برای یادکردن و متمایز ساختن شخصی یا چیزی از اشخاص و چیزهای دیگر. «هنرمندان سقاخانه در ابتدای امر به تحقیق و جستجوی موشکافانه در جلوه‌های تصویری و نحوهٔ برساخته شدن گونه‌های هنری گذشتگان پرداخته و در این میان از وارسی و واکاوی هنرهای باستانی؛ هنرهای بومی و قومی و سنتی گرفته تا فرهنگ تصویری عامیانه و مردمی دریغی نداشتند (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۹: ۴۰)».

قبلا گفتیم که ایشان به شکل آگاهانه و عامدانه دغدغه حفظ سنتها و هویت‌گرایی را نداشته‌اند. چنانکه هیچ هنر اصیلی نمی‌تواند اینگونه «غرض‌ورزانه» رخ بنماید. خود «پرویز تناولی» از سردمداران این جنبش هنری تلویحا گفته‌است: «در آن وقت ما ... در جست و جوی انواعی از مواد و مصالح ایرانی بودیم تا بتوانیم از آنها در کار خود استفاده کنیم و آن تصاویر مذهبی به نظرمان خیلی مناسب آمد. تعدادی از آن تصاویر را خریدیم و به خانه بردیم. از سادگی فرم آنها، از تکرار نقشها در آنها و از رنگهای روشن و چشمگیر آنها خوشمان آمد (کاتالوگ نمایشگاه سقاخانه: ۱۳۵۶).» اما آنگونه که آورده شد هنرمند در ارتباط با جامعه است و لحظات و روح جامعه را درک کرده و ناخودآگاه در اندیشه و ذهنیت اش چون مداری گسترده، خیالش را حول آن محور متمرکز کرده و شکل می‌دهد. «هنرمند در جهانی متولد می‌شود که سرشار است از آثاری که جملگی پیش از او آفریده شده اند. او نه‌تنها زندگی واقعی معاصران و نیاکان خود؛ مجموعهٔ پیچیده و نظام پرتضاد روابط انسانی، بلکه علاوه بر این قرنها تاریخ هنر را نیز مطالعه می‌کند. پیوند او با زندگی فقط پیوند ساده با رویدادها نیست، بلکه–همانطور که «یان بوچر» تاکید می‌گذارد– پیوندی است با فرهنگ معنوی جامعه (سیلایف،۱۳۵۲: ۱۰۸». «با وجود همهٔ این مسائل این هنرمندان هستند که در دنیای مدرن حافظ معنویات هستند (هریسون، ۱۳۸۰: ۱۷۹)».

با اینکه اعتقاد راسخ داریم که به نوعی در هنر سقاخانه‌ای‌ها هویت ایرانی بسیار مبرز است اما این هویت تعامدی و رسانه‌ای و منطبق با جریانات «هنر برای اجتماع» صرف نبوده است. اگر غیر از این باشد به زعم «کلایو بل»: «آنچه از چنین تابلوئی[اثری] نصیب بیننده می‌شود، در بهترین حالت، گیجی مطبوعی‌ست که از هیجان زنده‌شدن خاطراتِ تجربه‌شدهٔ پیشین حاصل می‌شود (واربرتن، ۱۳۸۷: ۲۰)». لذا چنین آثاری برانگیزاننده شور و احساسی زیبائی‌شناختی نخواهند بود.

در هنر سقاخانه‌ای به‌طور چشمگیری «همچنان که بازگشت به نشانه‌های سنتی از سر تعصب آمیخته به تجاهل نبوده؛ ژست روشنفکرمآبانه و افتادن در دام جاذبه‌های آمده از هجمهٔ غرب‌گرائی نیز عنان از ارادهٔ ایشان نگسلانده بود. لجام‌گسیختگی که حتی امروزه با وجود همهٔ روشنگری‌ها و اندیشه‌های انتقادی که به مدرنیسم و خرد ابزاری مدرن آن هم از جانب خود غربیان شده، در آثار به ظاهر هنرمندان امروزه دیده می‌شود نیز در آثار ایشان با وجود آنکه در معرض آماج جاذبه‌های تازه از راه‌رسیده و خوش‌نگار بوده‌اند، دیده نمی‌شود. لذا تتبع از شگردهای مدرنیته، در کسوتی آگاهانه و بس گزینش‌گرانه، آن هم به قصد معرفی مواریث و در کشیدن اندیشه و بیانی سنتی در زبانی نو و امروزی وجه‌نظر و همت ایشان بوده است (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۹: ۴۲)».

۵- شکل خاص «گذشته» در نگاه سقاخانه‌ای‌ها

سقاخانه‌ای‌ها به گذشته به‌مثابه یک پدیده صلب و مرده نگاه نکرده‌اند؛ همچنان که تفکری سنت‌گرا یا گذشته‌نگر نیز نداشته‌اند. این هنرمندان به گذشته با کیفیتی خیالین و نه صرفا نوستالژیک نگاه کرده‌اند. سنت از نگاه ایشان عنصری‌ست زنده و زایش‌گر و به‌مثابه «حضور گذشته درحال (بهنام، ۱۳۸۳: ۳۰)» است. با وجود اینکه ایشان هنرمندان نوگرا بوده‌اند اما در نگاه ایشان نوگرائی و تجدد، «ریشه‌کن کردن گذشته نیست [چرا که ما] همواره با حافظهٔ جمعی خود زندگی می‌کنیم، [و لذا] سنت جزئی از تاریخ است (همانجا)». ایشان به این امر وقوف یافته که ما «ایرانی قدیم نخواهیم بود ولی می‌توانیم ایرانی جدید باشیم. به قول آلن تورن جامعه‌شناس فرانسوی، ما کاروان شتر نیستیم که لزوماً پای خود را در جای پای شتران جلو کاروان بگذاریم اما باید کاروان تمدن را در راهی که می‌پیماید همراهی کنیم (همان: ۳۷)». در این میان توجه به «خویشتن خویش» که از وجوه بارز «بیانگری» «هنر نو» به حساب می‌آید از ممیزه‌های بارز هنر شکل‌گرفته در این دوران خصوصا جنبش سقاخانه بوده که در عین وفاداری به شگردها و شکل‌های هنر سنتی ایران، در بارور نمودن و بازتولید آن اهتمام ورزیده است. این وجه که به صورتی برجسته در سویهٔ تجربه‌های زیبائی‌شناختی نمود می‌یابد، امروزه بیش از هر محتوای دیگری از درون آثار جنبش سقاخانه خواندنی و یافتنی‌ست. «هنر چیزی جز

1- modernist

بیان تجربه آدمی نیست و درک کردن و لذت بردن از هنر همانا توانائی تماشاگر است به مرتبط ساختن اثر هنری با ذخیرهٔ تجربه-های بر هم انباشته شدهٔ شخصی‌اش (نیوتن، ۱۳۷۷: ۲۵۹).»

از حیث جامعه‌شناسی، کارکرد هنر در جامعه در دو بعد «عرصه شکل‌دهی هنر در جامعه» و «عرصه بازتابی و انعکاسی در جامعه» مورد ارزیابی قرار می‌گیرد؛ که این مورد آخری عاملی جهت یکپارچگی و شکل دهی به رفتار مردم و نیز محرک ساماندهی ایدئولوژی در نظام‌های ایدئولوژیک می‌باشد. جنبش سقاخانه را اگر بخواهیم با این معیار محک‌زده تا بازخورد آراء طرح شده را سنجیده باشیم، باید بگوئیم که جنبش سقاخانه سوای یادآوری میراث دیداری و همچنین بازتولید مصادیق تصویری ملی و شکوه الگوهای پادشاهی، تؤامان در کاربست عناصر آئینی و نمادهای مذهبی، آنهم یکجا (که این خود از حیث زیبائی‌شناختی قابل تأمل می‌باشد) توفیقاتی چند یافته‌است. این نگاه تؤامان از یکسو انکار انگهای افتادن در جاذبه‌های غربی [به‌مثابه ایدئولوژی] و نیز تبعیت از نظام سلطه را دارد و از سوئی دیگر حکایت از عطف توجه این هنرمندان به نظام‌های زیبائی‌شناسانه و ظرفیتهای ساختاری این ساحتهای متضاد دارد که اتفاقا یکجا به هم آمده‌است؛ و همچنانکه درصدد تطمیع و اقناع نظام حاکم و هدفمندی نیت آن نیست، قصد حاکمیت بیانی دینی و آئینی بر ساحت آثار خویش را نیز نداشته‌است (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۹: ۴۲).

از این منظر نگاه سقاخانه‌ای‌ها را باید رسالت‌گونه و منطبق با جاذبه و عشق زیبایی‌شناختی سنجید که سعی ندارد تنها تقلید و تشبثی ژورنالیستی و ژستی روشنفکرانه باشد، بلکه می‌خواهد روح هنر ایرانی را که در سویدای دل هر ایرانی با هر نامی که شناخته شود؛ زنده ساخته و جلوه‌های متعالی و ناب هنری آن را به جهانیان نمایش دهد.

۶- تجربه زیبایی‌شناختی؛ اصالت اندیشه سقاخانه‌ای‌ها

تجربه زیبائی‌شناختی محصول برخوردی عاطفی-حسی و غریزی از یک سو و پیش‌زمینه‌های اطلاعاتی و البته بی‌غرض به مقداری که نتواند به زعم «مارک تواین»، «خلسه گنگ» را زایل گردانده و صرفا در حدی که فرم و محتوا را در حدود معرفت زیبائی‌شناختی به وحدت برساند، است. این تجربه زیبایی‌شناختی بر خلاف جریان و تجربه‌یِ شناختی به ما بصیرت و دریافت واقعیتی ژرف‌تر و کلی‌تر را می‌دهد که واجد لذت و شوری بی‌غرض و خارج از اعتبارهای مفهوم‌سازی شده است. هرگاه بتوانیم بجای پرداختن به موضوع اثر هنری و عناصر نمایشی؛ تنها به خطوط و رنگ ها توجه کرده و روابط و کمیت آنها را مورد التفات قرار دهیم، به حس عمیق‌تر و لطیف‌تر و البته بی‌واسطه‌تری از وصف و بیان اندیشه‌ها و حقایق دست می‌یابیم. در اینجا توفیق‌یابی در کسب معیارهای شناختی از دریچهٔ دنیای زیبائی حاصل شده و لذا تحت عنوان «تجربه زیباشناختی» بر ما نمود می‌یابد. «لذت زیبائی‌شناختی به شکل رضایت درونی متجلی می‌شود. ارزش یک خط یا یک شکل از نظر ما به ارزش حیاتی آن بستگی دارد. این نیروی حیات درونی ماست که به آن زیبائی می‌بخشد و ما این نیروی حیاتی و اساسی را به طریقی اسرارآمیز به خط یا شکل انتقال می‌دهیم (هریسون، ۱۳۷۹: ۱۳۴).»

«در هنر همه‌چیز قراردادی ست، حقایق دیروز، دروغهای امروزند... نقاش[هنرمند] در درون خودش چشم‌اندازهائی دارد که در تمنای آفرینش آنهاست (گلدواترز، ۱۳۸۰: ۵۹)». از آنجائی که در روزمره‌گی همه‌چیز متعارف، آشنا و سطحی می‌شود، منشی خودکار یافته، تازگی خود را از کف می‌دهد و ما به آنها خو می‌گیریم. به تعبیری سایه روزمرگی بر آنها مستولی می‌گردد. این کیفیت را «ویکتور شکلوفسکی» منقد و هنرشناس نظریه‌پرداز در عرصه جریان ادبی «فرمالیسم» با این مثال که «صدای امواج دریا به گوش ساحل‌نشینان نمی‌رسد (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۰۸)» اعلام می‌دارد و باز هم می‌توان این خصلت را در اثر و از زبان «مارک تواین» در داستان «زندگی بر روی می‌سی‌سی‌پی» در آنجا که پس از گذشت ایامی چند، دیگر آن زیبائی‌های بی‌نظیر را پس از عادت و تکرار روزمرگی نتوانست دوباره ببیند (تواین، ۱۳۵۴: ۷۸)، به خوبی به یاد آورد؛ بنابراین در جریان روزمرگی به لحاظ عدم تازگی چیزها؛ کنش‌ها و عقاید تکراری و یکنواخت شده، از وجه خودکار بودنشان تاثیر چندانی بر نیروی سازنده فکر نداشته، هیجان و جاذبه‌ای ایفا نمی‌کنند؛ اما هنرمندان آنچنان که در آثار سقاخانه‌ای مشاهده می‌کنیم کارکرد این عناصر و افزار را دگرگون کرده خصلتی فعال و عاطفی و در عین حال غیره‌منتظره بدانها می‌بخشند. او تصاویر و اشکال تازه نمی‌آفریند بلکه به تعبیری «جای» واقعی آنها را در دنیای جدید به خوبی شناسائی کرده و جوهره زیبائی‌شناختی آن را منکشف می‌سازد. لذا این شگرد نامنتظره‌گی یا به زعم «پیکاسو» «لذت غیر منتظره‌بودن» نه تنها قرین زیبائی‌ست که خودِ زیبائی‌ست. این شگرد که از آن می توان به «تبحر در هنری کردن» عناصر دم دستی و فرهنگ عامیانه کوچه و بازار یاد کرد، در آثار سقاخانه‌ای‌ها برجسته گشته و ارج گذاری آن اهمیت اساسی می یابد. «تنها هنری پوئیده و کارآمد است که عناصر خود را از محیط پیرامونش بیابد (گلدواتر، ۱۳۸۰: ۵۷)».

این ویژگی‌ها با بسیاری از مولفه‌های زیبایی‌شناختی هنرهای قومی و بومی ایران عجین و قرین می‌باشد. رجعت به این نشانه‌ها و بازتولید زیبایی‌شناختی آنها با تمهیدات و شگردهای ذهنیت مدرن [خصوصا رویکرد فرمالیستی]، ضمن ایجاد حسِ جذابِ

تبدیل نشانه‌ها؛ بار هویتی خاصی را به دوش می‌کشد که چون متمثل در زیبایی‌ست و تجربه بسیار عمیق و عاطفی‌ای را زنده می-کند؛ به آن «هویت زیبایی‌شناختی» می‌گویم.

۷- عناصر ساخت‌گونه‌ی «هویت هنر ایرانی»

در «هنر ایران» چند «ساخت» اساسی که به‌مثابه جواهر هویت هنر ایرانی کارکرد داشته است، همیشگی‌ست. «پرهیز از واقع-نمائی و تمایل به پیرایش‌گری»؛ «بکارگیری رنگ‌های درخشان و تکلف‌های تصویری» و «ریزه‌پردازی و زینت‌گری»؛ از آن جمله ساختهای اساسی در هنر ایران است که اگر ویژگیهایی از جمله «ساده‌انگاری فرمی و بدوی» را نیز بدان اضافه کنیم به قاعده‌ای کلی و هستی‌شناسانه در تبیین ساختها و مؤلفه‌های ذاتی هنر ایران بسیار نزدیک شده‌ایم. در خصوص آذین‌بندی و پیرایش‌گری در هنر نقاشی، «آرتور اپهام پوپ» معتقد است: «نقاشی ایرانی هرگز از اصول تجریدی خود جدا نشده و تزئین را همیشه بر شبیه‌سازی مقدم داشت. مفهوم و زیبائی عناصر تزئینی خالص بیشتر از هر چیز مورد دلبستگی هنرمند بوده و به همین دلیل نیز این شیوه تا سر حد کمال پیش رفت (پوپ، ۱۳۵۰: ۲۵-۲۶)». این ساخت‌های اساسی چه آنگاه که هنر ایرانی «روایت» درباری و شاهانه داشته و چه آنگاه که «گفتمان» منع شمایل‌نگاری تحت لوای هنر دینی و مذهبی بر آن مسلط بوده و چه در زمانی که زیر نفوذ حکومتهای مهاجم و نظام‌های سلطهٔ بیگانه جلوه‌گری می‌نمود از این اصول اساسی در حکم قواعد و نظام‌های زیبائی‌شناسانه تخطی نکرده و حتی در تحت لوای سلیقه و ذائقه بی‌ریشه قجری نیز این اصول و قواعد را صیانت کرده‌است. با امعان نظر به شاهکارها و الگوهای هنری دوران شاخص و بعضاً متفاوت تاریخ هنر ایران این ادعا قابل اثبات و تأمل است.

تصویر ۱: sellier [سراج]، حسین زنده رودی، مجموعه وزارت فرانسه اوت دو سن، اکریلیک روی بوم، ۲۰۰۲.
www.zenderoudi.com

تصویر ۲: بی نام، حسین زنده رودی، اکریلیک روی کاغذ، ۱۹٦۸.
www.pinterest.com/sdarivas/hossein-/zenderoudi

سقاخانه‌ای‌ها با علم و شناخت آکادمیک این وجوه را که به عبارتی برون‌داد زیبایی‌شناختی تجربه‌ی گذشتگان بوده انکشاف کرده و در کار و نگاه خویش استحاله داده‌اند. ریزه‌پردازی‌های پرتکلفِ نقاشی‌های حسین زنده رودی (تصاویر شماره ۱ و ۲) با تلفیق و ترکیب نقوش متنوع و بعضاً ناهمگون؛ قالیچه و گبه روستائی را می‌ماند که به قصد «زدن رنگ شادی به محیط زندگی خویش» از ترکیب و بهره‌گیری هر نقش خوش‌آینده و مطبوع از حیث فرمی و شکلی فروگذار نبوده و محافظه‌کاری در انتخاب و گزینش آنان دخالتی نداشته‌است. هرچند «گزینش» از این سنخ، به زعم «مارسل دوشان» «همان آفرینش است». تنها آنچه مطبوع نظر و محور عقلانیت در انتخاب می‌گردد، وحدت و تناسب بصری و زیبایی‌شناسانه و هم‌آیی فرمی مبتنی بر حساسیت بصری محض است که هارمونی و هماهنگی مثبت و منفی پس‌زمینه را بر قراردادهای زبانی ارجح می‌داند.

تصویر ۳: دو فیگور زن، رنگ روغن روی بوم، صادق تبریزی. http://www.tabnak.ir/fa

تصویر ٤: گوشه چهارم یک خانه، رنگ روغن روی بوم، صادق تبریزی، ۱۹۳۸. http://artist.christies.com

تصویر ٥: پرسپولیس، برنز، ۱۹۷۵، پرویز تناولی. /https://www.pinterest.com

تصویر ٦: پرسپولیس دو، برنز، پرویز تناولی. https://www.pinterest.com

تصویر ۷: تقدیس، ۱۳۵۷، برنز، پرویز تناولی. عکس از آرشیو نگارنده

از دیگر گونه‌های هنری مورد التفات هنرمندان سقاخانه‌ای که از آن وامهای بسیار ستاند، نگارگری و نقاشی ایرانی‌ست. نگارگری فاخر ایرانی ساختهای اساسی هنرهای ایرانی را یکجا در خود استحاله داده و بر آن وجوه عاطفی و شاعرانه ایرانی را نیز افزوده است. نگارگری ایرانی به لحاظ بهره‌مندی از شگردهای تصویری و تمهیدات هنری همچون «محدود نبودن به زمان و مکان مادی–فیزیکی» و لذا در هم شکستن قواعد بصری و نگاه تک‌ساحتی مرسوم (محدودیت در زاویهٔ دید) در واقع‌گرائی و نیز بداهه‌گری عالم کودکانه و اثیری جایگاهی ویژه در هنرهای تجسمی یافته‌است. از سوی دیگر همچنانکه متعلق و مألوف با ادبیات و شعر نیز بوده است، از ظرفیت دریافتهای شاعرانه و بازی‌های بصری ناب نیز بهره‌ی بسیار دارد. «جهان نقاشی ایرانی جهانی‌ست که در آن قالب بر محتوا مسلط است... در جهان نقاشی ایرانی فرم‌ها تحت سلطهٔ ساختاری از روابط با تنوع محدود ولی دستکاری فراوان در جزئیات‌اند... و همیشه درجاتی از فاصله با محتوا حفظ شده‌است (گرابر، ۱۳۸۳: ۱۲۸)». جلوه‌های ناب تصویری مندرج در نگارگری فاخر ایرانی خصوصا اشکال و صور نمونه‌ای[1]، وجه قالب اقتباسات هنرمندان سقاخانه‌ای بود. این صورِ نوعی، با اغراقهایی خاص و فضاسازیهای منحصربفرد در متن هنرهای تصویری و ایلوستراسیونی مدرن، هیچگاه نشانه‌ی ایرانیت خود را در آثار ایشان از دست نداده است (تصاویر شماره ۳ و ۴).

1- typical

این آثار در متنی مدرن، پس از حذف عملکردهای سنتی از جمله وابستگی به متن و کتابت و بسترهای موضوعی[بسترزدائی]، تبدیل به گونه (ژانر) جدیدی شده که در قالبی ساده و کمینه‌گرا، روح هنر ایرانی را در قالبی مدرن باززایی و بازتولید کرده‌است.

نمی‌توان از ساخت‌های اساسی مستحیل در هنر سقاخانه‌ای‌ها یاد کرد و از نمونه آثار «پرویز تناولی» نامی به میان نیاورد؛ خصوصا مجموعه‌ی دیوارهای ایران. نگارنده معتقد است این نمونه ها متکامل‌ترین نمونه‌های مدرنیسم ایرانی در گونه هنرهای تصویری است که علاوه بر شگردهای تصویری و نقشمایه‌های اصیل ایرانی، وجوهی از جمله نسبتهای طلایی و قابلیتهای محاسباتی ریاضی معماری ایرانی را فراپیش آورده است. در تصویر شماره (۵)، تناولی جلوه‌هایی چند از هنر ایران را در متنی جدید به هم پیوند زده‌است. شگردهایی چون بافتن واژگان تصویری به هم که هر کدام خود تبحری در انتزاعی‌گری هنرمندان ایران را گوشزد می‌کند. این دیوارنگاره ضمن قامتی گیرا که از حیثیت اسطوره‌ای و توتمیزمی‌اش برمی‌آید، فرشی دستباف است که در تار و پودش کل دایره‌المعارف واژگان ایرانی را با حساسیت و اعجابی خاص گره زده است. با کمی فاصله گرفتن از آن به حجمی کمینه گرایانه می‌ماند که در نهایت بداهه و سادگی، اتمسفر و جو پیرامونی‌اش را معنایی جادویی و خلائی بی‌انتها می‌بخشد. این رمزوارگی مگر نه اینکه لطف فضاهای معماری ایرانی را گوشزد و بازخوانی می کند؟ تصاویر شماره ۶ و ۷ نیز از همین دست آثارند. در این آثار خصوصا تصویر شماره ۷ به خوبی می‌توان ساخت اساسی «قرینگی» را که در تمامی گونه‌های هنر ایرانی مشهود است ملاحظه کرد. بازتولید این نشانه‌ها ذیل حساسیت خاص بصری و بر اساس تجربه‌زیبایی‌شناختی شکل می‌گیرد و هدفش به‌طور غایی، شکل محض و فرم ناب است که با همه‌ی این وجود با شکل خاصی از هویت که «زیبایی‌شناختی» تعبیرش کردیم قرین و همراه است.

نتیجه‌گیری

در آثار هنرمندان سقاخانه‌ای به جرأت می‌توان گفت همه‌ی آنچه به عنوان هویت و به تعبیر این مقاله «ساختهای اساسی» هنر ایران است، یکجا و در یک مجموعه به هم‌آمده است. این ساختهای اساسی هنر ایران از آن روی که در متنی جدید به نام مدرنیسم به هم آمده‌اند، هر کدام در گونه‌ای خاص بازتاب فردیت هنرمند را نیز در شمول خود دارد؛ مثلا فردیت «حسین زنده-رودی» یا «صادق تبریزی» هیچگاه در آثارشان با همه اقتباسها و تأثیرپذیری از ساختهای هنر ایران گم نمی‌شود و مثلا نمونه‌های آثار «صادق تبریزی» را می توان به راحتی از آثار «ژازه طباطبایی» بازشناخت. لذا باید بر این مطلب تاکید گذاشت که چشم آفرینشگر هنرمندان این جنبش هنری با وجود اینکه از منظر هویت‌مندی می‌توان آثارشان را ایرانی خواند، اما قالب فردیت مدرن را نیز بالاصاله حفظ کرده است که این فردیت خود به نوعی اثبات ادعای حاکمیت تجربه زیبایی‌شناختی در ذهنیت ایشان است. آنها جلوه‌های زنده و بالذات زیبایی‌شناختی را در گذشته و سنتهای خویش جستجو کرده و یافته‌بودند و این مزیتی بود که باید بدانها به عنوان هنرمندان آگاه و آموخته نگریست. تی اس الیوت معتقد است: «ما را دیده‌ای باید که بتواند گذشته را در جایگاهش و در تفاوتهای آشکارش با حال ببیند، اما چنان زنده که در نظر ما همچون حال جلوه کند. این است آن چشم آفرینشگر». آنها یکبار دیگر گذشته را در حال سرودند و چکامه‌های گذشته را به عنوان ارزشهای هویتی ایرانی رنگ و بویی نو داده و شکل خاصی از هویت را تولید کردند که فقط در لفافه‌ی زیبایی قابل طرح و درک است. «میخائیل باختین» معتقد است: «هنر، در زمان حال می-زید، ولی همواره از گذشته و منشاء خود آگاه است». سقاخانه‌ای‌ها نشان دادند که از گذشته خویش آگاهند. در همین خصوص «دیویدگالوی» با تاکید بر «ساختن گذشته در حال» اظهارنظری دارد با این مضمون که: «سنت‌های گذشته از صافی زیباشناختی پیچیدهٔ هنرمند عبور کرده و با علاقهٔ او به عرفان پربار شده و به صورت هنری درآمده‌اند که بسیار امروزی است (پاکباز، ۱۳۸۱: ۱۷)».

هرچند که این جست و جوی پژوهشگرانه‌ی سقاخانه‌ای‌ها به‌طور ارادی از برای استفاده و بکارگیری شگردهای زیبایی‌شناختی و نشانه‌های تصویری بود و صرفا پویش هویت‌سازی و تثبیت آن در آثارشان نبود؛ اما خود بخود این تمهیدات و شگردها و نیز نشانه‌های سنتی و اسطوره‌ای و مذهبی رنگ و بوی ایرانی و اسلامی به این آثار داد و ایرانیت آنها را در تفکیک با سایر آثار هنری مدرن شرق و غرب مشخص و برجسته ساخت. اگر بتوان هویت‌سازی ارادی و هویت‌سازی ناخودآگاهانه را به عنوان یک تقسیم-بندی در گفتمان هویت در هنر پذیرفت؛ باید گفت جریان هویت‌مندی آثار سقاخانه‌ای با پویش هویت‌سازی، ناخودآگاهانه و تابع «تجربه‌ی زیبایی‌شناختی» کاملا فارغ از علقه و غرض بوده است. برای همین است که این نوع خاص هویت را متفاوت از هویت-سازی‌های تعامدی و غرض‌ورزانه که محدودکننده و انحصارطلبانه است تفکیک کرده و متفاوت می‌دانم.

با وجود تبعیت روش هنری سقاخانه‌ای‌ها از مانیفست هنر مدرن که بالضروره باید کنه و اصالت زیبایی را مد نظر قرار دهد و از دغدغه‌های زبانی و بارقه‌های معنایی منطقه‌ای و بومیِ صرف، دوری جوید؛ اما هر الحاق و پیوستی به‌طور طبیعی تعبیر و تغییری را

موجب می‌گردد. «هویت انضمامی (کانکرت) یک شیء یا پدیده متضمن حرکت و تغییر آن نیز هست. هر چیز انضمامی در پیوند با دیگر چیزها هویت مشخصی دارد ـ یعنی در عین حال که خود است، یک غیر است. خودهویتی به معنی وحدت موضوع با خویش است، در هر مرحله‌ی تحول خود، هویت خویش را دارد (هویت در تغییر خود را دارد). (عبادیان، ۱۳۸۳: ۱۰)». لذا این رویکرد در الحاق با تمهیدات و شگردها و نشانه‌های ایرانی موجب ایجاد سبکی کاملا خاص و هویتی منحصربفرد در هنر ایران و بلکه هنر جهان گردید.

به جرأت می‌توان گفت که هنرمندان سقاخانه‌ای به شدت به دنبال تثبیت ارزشهای زیبایی‌شناختی ایرانی بوده‌اند. آنها با کنکاشی ژرف و عامدانه ظرفیتهای شکلی و درونی ادوار هنری ایران از دوران پادشاهی گرفته تا هنرهای سنتی و قومی ایران را کاویده و تمهیدات و شگردهای زیبایی‌شناختی ایرانی را به عنوان ابژه‌های خیال برای آرمانهای زیبایی‌شناسی هنر مدرن استفاده کردند. این مطالعه و برداشت ظرفیتهای عمدتا شکلی در قالبهایی متنوع، از نقاشی و تصویرسازی و گرافیک گرفته تا مجسمه‌سازی و ریخته‌گری و نقاشی‌خط ظهور و بروز فراگیر و همه جانبه‌ای داشته است. این فراگیری و انتشار آن در سرآغاز دوران مدرن هنر ایران موجب وحدت و رویه‌ای گردید که در گفتمان هویت به‌طور عام نیز، بازتولید هنر ایرانی در مدرنیسم را در پی داشت.

باید به صراحت گفت تنها حضور المانها و اشکال و نقشمایه‌ها نیست که ایرانی بودن هنر سقاخانه‌ای را مشخص می‌کند؛ بلکه تمهیدات و شگردهای خلق زیبایی و جستجوهای زیبایی‌شناختی ایرانی‌ست که به توسط مکتب سقاخانه ای ها انکشاف گردید و از این بابت است که می‌توان روح هنر ایرانی را در آنها یافت. رنگهای درخشان، ریزه‌کاری‌های پرطمطراق و انتزاعی‌گری، روح و ساخت هنر ایرانی‌ست و خصلتهایی چون عشق به انگاره‌ی محض و فرم ناب هنری که مثلا در هنر اقوام ایرانی خصوصا دستبافته-های قومی موج می‌زند؛ آن چیزی بود که فی‌المثل «پرویز تناولی» یا «زنده رودی» یا «صادق تبریزی» هر کدام به نوعی و از نگرشی ویژه؛ به خوبی با مطالعه و تدقیق بسیار در هنرهای قومی دستبافته‌ای کشف و در متن یا گفتمان هنر مدرن بازتولید کردند.

نگارنده معتقد است بازتاب شکل ایدئولوژی و باورهای فکری که پیشتر در قالب زبان نقش و جایگاه خویش را یافته باشند، چنانچه متداخل در امر هنری و زیبایی‌شناختی گردند؛ هویتی می‌یابند که بسیار ویرانگر و مشمئزکننده است. چرا که شکلی رسانه-ای و ژورنالیستی یافته و اصطلاحا مانیفستی تحدید شده دارد؛ اما باید باور کرد که امر هنری مبدع و صنع انسان است. انسان نیز برآمده از جامعه است و درونی ترین اشکال روانی و عاطفی اش نیز ریشه در نشانه‌هایی دارد که رگ و پی آن را محیط و آموزشها و تعلقات و خاطرات و علقه‌هایش از جهان بیرون می سازد. از سویی دیگر هیچ هنری بدون «واقعیت» و لذا موضوع و انگیزشی هم اساسا رخ نمی نماید؛ بنابراین نمی توان اساسا از هنر تجریدی به زعم پیکاسو سخن گفت[1].

اما نمی توان در انتزاعی‌ترین هنرها و درونی‌ترین عواطف هنری شخص هنرمند نشانه‌های منطقه‌ای و خاص‌شده‌ی یک فرهنگ را ندید و حتی درونی‌ترین بازخوردهای عاطفه و واکنشهای روانی–عاطفی به هر پدیده که به کالبد هنر و روح زیبایی-شناسی هم که ریخته شود، باز نشانه‌هایی از آنچه به عنوان هویت می‌شناسیم دیده می‌شود. پیکاسو در همین باره با زبانی جهانی‌تر و پیامی عام تر زنهار می‌زند که: «تصورات و عواطف هنرمند، در نهایت، در اثر هنری او محبوس خواهند ماند و هرچه کنند نمی-توانند از آن بگریزند (دراشتن، ۱۳۶۳: ۹۵)».

اما این نوع هویت که هم‌نشین و همزاد عاطفه‌ی زیبایی‌شناختی می‌گردد با آن هویتی که شعارزده است و عمدتا در صدد برتری‌جویی و حصارافکنی است و لذا شعارگونه مفهوم‌سازی می‌کند؛ به کلی متفاوت و متعارض است. اینجا سخن از هویت زیبایی‌شناختی ست که هرچند هم سخن از دهکده‌ی جهانی و حاکمیت خرد محض را به حلقومش بریزیم، باز ناگزیر از تن دادن به ساختهای مثلا هنر ایرانی یا هنر رومی یا هنر شمنی یا هنر چینی است. اینجاست که چنانچه از جنس زیبایی‌شناختی و عاطفی محض باشد، بدان می‌گوئیم «هویت زیبایی‌شناختی» و چنانچه در لفافه شعار و برتری خواهی و مصادره به مسیر ایدئولوژی باشد می‌گوئیم «هویت‌زده». شاید مجالی اندک در حد دامنه‌ی این مقاله یارای نگارش تفاوتها و حدود این دو گزاره نباشد، اما به نظرم باید نظریه‌ورزان هنری یکبار هم که شده از زیر این تعصبات نظریه‌ورزی در عالم هنر که عمدتا هنرمندان را نیز متقاعد به تمکین از این حصارها می‌کند، مفهوم تعلق خاص زیبایی‌شناختی با تعلق فرهنگی–سیاسی را تشریح کرده و حدود هر کدام را معلوم دارند تا جرات این بیابیم که بگوئیم چنانچه در فکر یک هنرمند علقه‌های عاطفی خاصی به روح زیبایی‌شناختی خاستگاه و رستنگاه اندیشه و ذهنیت بومی خویش وجود دارد، راحت و بدون هر گونه محافظه‌کاری‌ای آن را مبرز داشته و جرات دفاع از آن را داشته باشد که بگوید مثلا من ایرانی‌ام و روح هنر ایرانی را ممزوج با عاطفه‌ی زیبایی‌شناختی خویش در ایده‌های ذهنی و هنری‌ام همساخت کرده و لاجرم هویت در آن آشکاره است.

۱– پیکاسو معتقد است: هیچ هنر آبستره‌ای [هنر تجریدی] وجود ندارد. همیشه باید از یک واقعیت شروع کرد (دراشتن، ۱۳۶۳: ۹۴).

در خاتمه ذکر یک نکته به عنوان پیشنهاد جهت تداوم این رویکرد؛ خالی از لطف نیست و آن اینکه؛ به نظر می‌رسد رویکرد «زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی» که «جنت ولف» توصیه می کند راهگشای این مناقشه در نظریات هنر باشد[1].

منابع

کتاب

- آریان‌پور، ا.ح (۱۳۸۰). جامعه‌شناسی هنر. چاپ چهارم، تهران: نشر گستره.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰). حقیقت و زیبائی. تهران: نشر مرکز.
- بهنام، جمشید و رامین جهانبکلو (۱۳۸۳). تمدن و تجدد (گفتگو). تهران: نشر مرکز.
- پاکباز، روئین و یعقوب امدادیان (۱۳۸۱). پیشگامان هنر نوگرای ایران–تناولی. تهران: انتشارات موزهٔ هنرهای معاصر.
- تواین، مارک (۱۳۵۴). زندگی بر روی می سی پی. ترجمه نجف دریابندری، تهران: نشر فرانکلین.
- دراشتن (۱۳۶۳). پیکاسو سخن می‌گوید. چاپ اول. ترجمه محسن کرامتی، تهران: نشرنگاه.
- رهبری، مهدی (۱۳۸۸). معرفت و قدرت: معمای هویت، انتشارات کویر.
- سیلایف، نیکلای و دیگران (۱۳۵۲). مسائل زیبائی شناسی و هنر. ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات پویا.
- کاتالوگ نمایشگاه (۱۳۵۶). سقاخانه. تهران: موزه هنرهای معاصر.
- گرابر، اولگ (۱۳۸۳). مروری بر نگارگری ایرانی. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- گلدواترز، رابرت و مارکو تریوز (۱۳۸۰). هنرمندان دربارهٔ هنر. ترجمه سیما ذوالفقاری، (مقاله بیانیهٔ هنرمندان آینده گرا؛ اومبرتو بوتچونی)، تهران: نشر ساقی.
- نیوتن، اریک (۱۳۷۷). معنی زیبائی. ترجمه پرویز مرزبان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ولف، جنت (۱۳۸۹). زیبایی‌شناسی و جامعه‌شناسی هنر. چاپ اول. ترجمه بابک محقق، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- هریسون، چارلز و پل وود (۱۳۷۹). هنر و اندیشه های اهل هنر. ترجمه مینا نوائی، تهران: انتشارات فرهنگ کاوش.
- هریسون، چارلز و پل وود (۱۳۸۰). هنر و اندیشه های اهل هنر. ترجمه فرزان سجودی، تهران: انتشارات فرهنگ کاوش.

مقاله

- ابراهیمی ناغانی، حسین (۱۳۸۹). جنبش سقاخانه؛ انکشاف و گشودگی تمهیدات و شگردهای زیبائی شناختی هنرهای کهن، قومی و سنتی ایران. نشریه هنرهای زیبا–هنرهای تجسمی. شماره ۴۱، صص ۴۰–۴۱.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۵۰). مقام هنر ایرانی (اهمیت و کیفیت هنر ایرانی)، مجله فرهنگ و زندگی (ویژه سنت و میراث)، شماره۴ و ۵، صص۲۵–۲۶.
- عبادیان، محمود (۱۳۸۳). پدیدارشناسی هنر و جهانی شدن: هویت در مناسبت با هنر، مجله زیباشناخت، شماره ۱۱، ص ۱۰.

سند اینترنتی

- www.zenderoudi.com بازیابی شده در تاریخ: ۱۳۹۴/۷/۱۲
- www.pinterest.com/sdarivas/hossein-zenderoudi بازیابی شده در تاریخ: ۱۳۹۴/۷/۱۰
- http://www.tabnak.ir/fa/news/340434 بازیابی شده در تاریخ: ۱۳۹۳/۷/۵
- http://artist.christies.com/Sadegh-Tabrizi--46497.aspx بازیابی شده در تاریخ: ۱۳۹۴/۱۰/۲۳
- https://www.pinterest.com/hkhajehnouri/parviz-tanavoli/ بازیابی شده در تاریخ: ۱۷/ ۳/ ۱۳۹۴

Abstract

۱ – برای کسب اطلاع بیشتر رجوع شود به: ولف، جنت (۱۳۸۹)، زیبایی¬شناسی و جامعه¬شناسی هنر، ترجمه بابک محقق، چاپ اول، تهران، نشر فرهنگستان هنر.

Identity is quiddity of anything. Regarding to human and culture is “who is he” and what are her social interests. Identity is the framework that studies the distinction "category" in comparison with other categories of isomorphic and similar. From this perspective, the identity is the "language". In the dialogue of civilizations and cultures, identities by showing what and how, the time value is biblical. With reference to the identity of the man himself and his existence is to interpret, so the building has character and serves as in language. It is a complicated identity in art. If you have conceptualized and purpose, with beauty as the essence of art is fluid and free and out of the bond and the concept of meaning, are at odds. The main challenge of this paper is to explain this paradox.
There is a particular form of identity in Saqakhaneh movement .This particular form of identity shows Iranian trait as a code demonstrates meaningful and affect on our minds as a concept. This particular form of identity does not limit pure form in aesthetic experience.
In this article, we will recognize the specific identity and methods of descriptive analysis based on documentation (library) and argued in translating signs and visual culture art in movement Saqakhaneh.
Saqakhaneh movement shows a form of identity in the arts that the "aesthetic identity," I translated. This particular form of identity, belonging and at the same time release form is sublime. Liberation from the shackles imposed by society and ideology and at the same time belongs to the Iranian genius based on taste and aesthetic experience.
Within the meaning of art, modernism in Iran Saqakhaneh movement and the efforts of research and academic artists such as "Parviz Tanavoli", "Hossein living river", "Jazeh Tabatabai", "Sadegh Tabrizi", "Massoud Arabshahi", "Faramarz Pylaram"; “Mansur Qndryz "," Nasser oweisi "and several other artists at the thirty and forty decade was happened. This artistic movement with the modern view of all aspects of Iran's art and the Kingdom of traditional and ethnic arts and native Iran to the public art and folklore were searched. Whatever they could, including the form and signs they shape their mental idea of anything used, but they represented them in new context. This approach derived from elements of the old with the spirit of seeking to respond to emotional reactions and only aesthetic, but because they were in Iranian flavor of his work, it’s given Iranian identity to their modern works. But we should not imagine that the artists deliberately and only for the purpose of identifying chose this approach to work. It must be said with other cultural forms of identity in art is different. As in the works of these artists, despite being an international language understood and is translated into modern works is essential, Iranian transformation of their symptoms led to a form of art that we face a particular form of identity.
In general, traditional arts as well as in the works of the artists mixed with emotional reactions up linguistic identity and the aesthetic of the artist's history and culture. Iranian identity Saqakhaneh works of artists owe receive and aesthetic impression is not just counterfeit and imitation of ancient pictorial signs.
Saqakhaneh movement, a form of identity defined in art. A perfection form of liberation and dependency in totally. It is Liberation from the constraints imposed by belonging to taste and genius of Iranian art and aesthetic experience of the circuit. In Saqakhaneh movement represent and Reproduce capacities of Iranian art aesthetic techniques and measures, which according to the author is "The identity of pure Iranian art.”

Key words: Identity, Identity in art, Saqakhaneh movement, Iranian art, the identity of Iranian art

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۶ (پیاپی: ۲۰)، آبان ۱۳۹۸

شـیرهای سنگی مناطق مرکزی فلات ایران

عطیه دهقان‌زاده[1]*، سمانه(ثمین) رستم‌بیگی[2]، ایلناز رهبر[3]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۸/۱۴
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۹/۱۶
کد مقاله: ۵۳۱۲۵

چکـیده

انسان به شیوه نمادپردازی در طول دوره‌های مختلف تاریخی بهتر توانسته است مفاهیمی را نمودار سازد که به‌گونه‌ای دیگر قابل‌بیان و توصیف نبوده‌اند. شیر و نقش آن از زمان‌های قدیم بسیار موردعلاقه ایرانیان بوده و در هنر و تفکر مردم باستان نمودی بارز داشته است. این نقش اصیل و کهن به صورت‌های گوناگون در هنر، ادبیات و مذهب تجسم‌یافته و معانی مختلفی داشته است. شیرهای سنگی، تندیس‌هایی از جنس سنگ هستند که در مناطق مختلف فلات ایران پراکنده و در فرم‌های مختلف کوچک، بزرگ و حالت‌های نشسته، ایستاده و گاهی خوابیده هستند. در این پژوهش به بررسی ویژگی‌های فرمی و مفهومی شیرهای سنگی فلات مرکزی ایران پرداخته‌ایم. این تحقیق به روش کتابخانه‌ای-اسنادی و به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام پذیرفته است. از بررسی‌های انجام گرفته چنین برمی‌آید که شیرهای سنگی مناطق مرکزی به لحاظ فرمی خطوطی نرم و بدنی صیقلی دارند و نقوش و اسلیمی‌هایی بر روی شیرهای مناطق مرکزی فلات ایران نقر شده است. شیرهای استان اصفهان با الهام از صورت انسانی، حالاتی از خشم، ملاطفت، آرامش و لذت دارند. به لحاظ مفهومی، شیرهای سنگی این مناطق می‌تواند نمادی بر شجاعت و دلاوری، نگهبان و در مذهب شیعه، نمادی از حضرت علی و رمز ولایت خدا بوده است.

واژگـان کلـیدی: فرم، مفهوم، نماد، شیر سنگی، فلات مرکزی ایران.

۱- دانش‌آموخته کارشناسی ارشد گروه پژوهش هنر، واحد علوم تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی،تهران، ایران (مسئول مکاتبات)
۲- عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران.
۳- عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران

۱- مقدمه

زبان ، فرهنگ، هنر و ادبیات مهم‌ترین گنجینه هویت و باشندگی یک ملت است. هنرهای بومی ایران، بخشی از فرهنگ دیرپای این کشور است که در هویت ملی مردم ایران، نقش اساس دارد. نماد شیر، از جمله نشانه‌های کهن سرزمین ایران است و از رایج‌ترین نقوش به‌کاررفته بر روی مهرها، ظروف، سلاح‌ها، نقش برجسته و حجارها و احجام سه‌بعدی است. سنگ از عناصر پرکاربرد در فرهنگ‌عامه و زندگی فرهنگی اجتماعی هست. «شیرسنگی» تندیسی سنگی از شیر است که در گذشته تراشیده می‌شدند. این تندیس‌ها در فرهنگ ایران جایگاه مهم و ویژه‌ای دارد. ایرانیان با تراشیدن سنگ‌ها به‌صورت شیر، نمادهای نگهبان، شجاعت و دلاوری، قدرت و شایستگی را به تصویر می‌کشیدند. با توجه به این‌که نقوش بازمانده، بروی مهرها و نقش برجسته‌ها و احجام سه‌بعدی در ایران باستان، یادگارهای باستانی توصیف هنر و فرهنگ و باورهای آن زمان هستند، لزوم کنکاش درزمینه معانی و مفاهیم و تحولات تصویرگری این نمادها روشن است. مهم‌ترین هدفی که این پژوهش دنبال می‌کند دستیابی به ویژگی‌های فرمی و مفهومی شیرهای سنگی فلات مرکزی ایران است. این پژوهش با استفاده از روش کتابخانه‌ای – اسنادی و به شیوه توصیفی – تحلیلی و با تطبیق نمونه‌های مختلف شیر سنگی در فلات مرکزی ایران انجام پذیرفته است.

۲- معنا و مفهوم نمادین شیر

رمز پردازی یا نمادگرایی یک ابزار دانش کهن و قدیمی‌ترین و اصولی‌ترین بیان مفاهیم است. نماد اندیشه را برمی-انگیزد. انسان را به گستره تفکر بدون گفتار رهنمون می‌شود. در نمادگرایی، عینی و ذهنی دارای همگونی و پویایی از پیش‌انگاشته‌ای است. برخلاف علامت (Signe)؛ که یک نشان قراردادی است و در عین و ذهن نسبت به هم بیگانه‌اند (هال[1] ۱۳۸۰، ۹).

اسطوره‌ها و نماد نیز دربردارنده مفاهیم و ادراکات بشر از جهان پیرامون خویش است. به‌عبارتی‌دیگر اسطوره بینشی شهودی است که تفسیر مردمان ابتدایی از جهان هست. باورهای دینی انسان نخستین از اسطوره‌ها آغاز می‌گردد؛ بنابراین می‌توان گفت اسطوره دینی و دانش و باورهای معنوی انسان نخستین است که جنبه‌ای نمادین دارد (دادور و منصوری ۱۳۸۵، ۲۵).

در تفکرات مردم باستان اسطوره‌ها در شکل حیوانی نیز نقش بسزایی داشته‌اند که گاه نیروهای ماورایی و فوق انسانی برای آن‌ها قائل بوده‌اند مردم تمدن باستان امیدها و بیم‌هایشان این‌گونه با اسطوره‌ها عنوان می‌کردند و از آنان یاری می-جستند. ازجمله حیواناتی که همواره جایگاه مهمی در اساطیر باستان داشته می‌توان از شیر نام برد. شیر این حیوان پر ابهت به دلیل ویژگی‌های خاص همواره توجه آدمی را به خویش جلب کرده و در باورها و اندیشه‌های بشر باستان رسوخ کرده است (بهارلو ۱۳۸۹، ۱۱).

از معانی رمزی این حیوان می‌توان: آتش، ابهت پارسایی، پرتو خورشید، پیروزی، تابستان، دادوری، روح زندگی، سلطان جانوران، شجاعت، عقل، غرور، منکر، قدرت الهی، قدرت نفس، گرمای خورشید، مراقبت، مواظبت، نیروی ابر انسانی و مادون انسانی (الهی و میدانی) را نام برد (دادور و منصوری ۱۳۸۵، ۷۴).

۲-۱- شیر در فرهنگ ایران

«شیر» در اسطوره‌های ایرانی نماد آسمان، خورشید و آتش (برترین عنصر) و «گاو» نماد گیتی و زمین (پست‌ترین عنصر) است. در تخت جمشید، سنگ‌نگاره‌ای موجود است که شیری گرده‌ی گاوی را گاز می‌گیرد که این صحنه‌ی نمادین برتری خورشید را بر زمین نشان می‌دهد از اهمیت آن می‌توان به نقش «شیر و خورشید» در پرچم قبلی کشورمان اشاره نمود (مددی ۱۳۸۶، ۷۵).

در ایران جایگاه خورشید به‌عنوان مظهر نور، گرما و روشنایی و حیات‌بخش جهان و شیر، نماد قهرمانی، پهلوانی و شجاعت، پاسداری و طلسم امان و پاسبانی از مردم در برابر رخداده‌ای آسمانی و زمینی، بسیار مهم و ارجمند است (قنبری عدیوی ۱۳۹۳، ۳۶). در فرهنگ و آیین کهن ایرانیان شیر نقش مهمی داشته است. در کلیه مظاهر آریایی از حالات و

1. J. Hall

اعمال گوناگون زندگی روزمره مانند: جشن‌ها، شادمانی‌ها، تجملات زنانه، خوردن، نوشدن، جنگ و حتی مرگ و سوگواری کاربرد نقش شیر را می‌توان دید که نشان دهنده بستگی معنوی آن‌ها با این حیوان بوده است (قائم مقامی، ۱۳۴۵: ۹۲). شیر در آئین مهری (میتراییسم) پایه‌ی چهارم از پایه‌های هفتگانه‌ی ای جنگی، شیر، پارسی، مهر پویا و پدر (جانشین مهر)(خسروی فرد ۱۳۸۹، ۲۰).

۲-۲- مفهوم شیرسنگی

شیر سنگی در فرهنگ دهخدا به معنی صورت شیر که بر سر قبر پهلوانان از سنگ ساخته نصب نمایند، و این علامت آن است که او پهلوان بوده است (دهخدا ۱۳۷۷، ۱۶۶). تناولی در کتاب سنگ‌قبر آورده است که باروی کار آمدن سلسله صفویه در ۱۵۰۱ م و رسمی شدن مذهب شیعه فرصت مناسبی برای بازگشت ایرانیان به ریشه‌های فرهنگی خود شد. عشق و علاقه ایرانیان به حضرت علی (ع) و خاندانش از همان آغاز گرویدنشان به اسلام، زمینه‌های تصویری و نمادها و نشانه‌هایی را در پی‌آورد. رسمی شدن مذهب شیعه و تحولات همه‌جانبه‌ای را در زمینه‌های سیاسی و فرهنگی در پی‌آورد و به هنرمندان و صنعتگران جرأت داد تا مکنونات قلبی خود را بروز دهند و به تصویر بکشند. یکی از نمادهایی که همه‌گیر شد و به همه‌جا راه یافت شکل شیر بود. ایرانیان که عالی‌ترین صفات را در حضرت علی یافته و از همان آغاز شجاعت و مردانگی وی را ستوده بودند، شیر را نماد آن حضرت قراردادند تا ضمن رعایت محذورات دینی و دوری از شبیه‌سازی، به شکلی که بتواند گویای صفات آن حضرت و لقبان شیر خدا و حیدر باشد و کاربردی همه‌جایی داشته باشد، دست یابند و آن را در مهم‌ترین و قدسی‌ترین مراکز ازجمله امامزاده‌ها، حسینیه‌ها، سر قبر پهلوانان نصب می‌کردند (تناولی ۱۳۸۸، ۸)

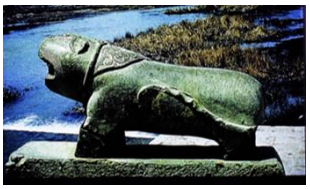
شیرهای سنگی تندیس‌هایی از جنس سنگ هستند که ایرانیان با تراشیدن سنگ‌ها به‌صورت شیر، نمادهای نگهبان، شجاعت و دلاوری، قدرت و شایستگی را به تصویر می‌کشیدند. این شیرهای سنگی در مناطق مختلف فلات ایران پراکنده هستند و در فرم‌های مختلف کوچک، بزرگ و حالت‌های نشسته، ایستاده و گاهی خوابیده هستند. شیرهای مناطق شمال غربی فلات ایران بطور کلی دارای خطوطی نرم، سری گرد، صورتی انسانگونه، چشمان گرد، دهانی بسته ، طوقی بر گردن، دست و پایی یکپارچه و در حالت خیز هستند و نقش ابزار جنگی نیز بر پهلوی آنها حک شده است. شیرهای جنوب و جنوب غربی فلات ایران دارای خطوط نرم و منحنی، سری گرد، صورتی انسانگونه هستند وسط دهان بازاست و طوقی بر گردن دارد یک دست و یک پا جلوتر از دیگری است که راه رفتن را القا می‌کند و گاهی سرقوچی در جلوی پای آنها دیده می‌شود. شیرهای مناطق مرکزی دارای خطوطی نرم و بدنی صیقلی، سر گرد و دارای نقوشی اسلیمی، شیرها با الهام از صورت انسانی دارای حالاتی از خشم و ملاطفت و آرامش و لذت هستند. آنها دارای دهانی باز هستند که سر مردی درون آن قرار دارد. طوقی بر گردن و دست و پایی یکپارچه دارند و نقش شمشیر و پرگار و گاه میل بروی پهلوی آنها حک شده است.

۳- شباهت‌های فرمی و مفهومی شیرهای سنگی مناطق مرکزی فلات ایران

شیرهای سنگی مناطق مرکزی فلات ایران در استان‌های اصفهان و تهران قرار دارد. نخست به شیرهای سنگی استان اصفهان می‌پردازیم. شیرهای سنگی در مسیر کوچ ایل قشقایی در جنوب سمیرم، اکثراً چاق و تپل و خطوطشان نرم و پر انحناء هستند. سر قوچی میان دوپای جلوی شیر سنگی قرارداد. اجزای صورت و گوش به‌صورت کم‌عمق حکاکی شده است. صورتی انسان‌نما دارد و روی صورت سبیل دیده می‌شود. دهان از دو طرف توسط دندان‌های تیز مثلثی شکل بسته وسط دهان باز هست. دم شیراز پهلو تا روی کمر کشیده شده است. شمشیر و نوشتار بروی پاها و بدن شیر حک‌شده است. این شیر سنگی در قبرستان قرار دارد و نمادی بر شجاعت و دلاوری هست.

شکل ۱- شیرسنگی اطراف فریدون(تناولی ۱۳۸۸، ٤٨).
شکل ۲- شیرسنگی امامزده احمد (تناولی ۱۳۸۸، ۱۸)
شکل ۳- شیرسنگی امامزده احمد (تناولی ۱۳۸۸،۲۵)

شیر سنگی پل خواجو دارای خطوط نرم و بدن صیقلی است. نقوش و اسلیمی‌هایی روی سر و گردن این شیر نقر شده و شمشیر و پرگار روی پهلو گردن شیر نمایان است. بینی به ابروها متصل و انتهای ابروها به سمت بالا تا گوش‌ها کشیده شده است. دهانی باز با دندان‌های تیز دارد که در آن سر مردی با سبیل دیده می‌شود. گوش‌هایی گرد و یالی (طوقی) به دور گردن دارد. شیر کاملاً راست ایستاده است. بر روی بدن یکی از شیرها، ابزار زورخانه دیده می‌شود بر یک‌پهلو کباده و سنگ و روی پاهای جلو دو میل برجسته‌سازی شده است و روی پهلوی شیر دیگر شمشیری بلند نقش شده است. پاها و دست‌ها از سنگ یکپارچه هستند. این شیرهای سنگی در قبرستان قرار داشتند که نمادی بر شجاعت و دلاوری و بعد از انتقال به دو طرف پل خواجو نمادی از نگهبان پیداکرده است.



شکل ٤- شیرسنگی مسجد درب امام (تناولی ۱۳۸۸، ٢٤)
شکل ٥- شیر سنگی زیر پل خواجو (تناولی ۱۳۸۸، ۲۱)
شکل ٦- شیر سنگی، محله کوشک (تناولی ۱۳۸۸، ۲۳)

شیر سنگی مسجد درب امام دارای خطوط نرم و بدن صیقلی است. نقوش و اسلیمی‌هایی روی سر و گردن این شیر نقر شده است. بینی به ابروها متصل و انتهای ابروها به سمت بالا تا گوش‌ها کشیده شده است. دهانی باز و دندان‌های تیز دارد که در آن سر مردی با سبیل دیده می‌شود. گوش‌هایی گرد طوقی به دور گردن دارد. شیر کاملاً راست ایستاده است. بر روی یک‌پهلوی آن ابزار رزمی همچون شمشیر و در پهلوی دیگر دم بلند شیر نقش شده است. دست‌ها و پاها از سنگ یکپارچه هستند. این شیرهای سنگی در قبرستان قرار دارد و نمادی بر شجاعت و دلاوری و بعد از اسلام معنای مذهبی نیز پیدا می‌کند و می‌تواند نمادی از حضرت علی (ع) هست.

شیر سنگی محل کوشک اصفهان دارای خطوط نرم و بدن صیقلی است. نقوش و اسلیمی‌هایی روی سر و گردن این شیر نقر شده است. بینی به ابروها متصل و انتهای ابروها به سمت بالا تا گوش‌ها کشیده شده است. دهان شیر باز است و زبان در آن نمایان است گویی درحالی‌که غرش است. گوش‌هایی گرد و طوقی به دور گردن دارد. شیر کاملاً راست ایستاده است. شمشیر روی یک‌پهلو در پهلوی دیگر دم بلند شیر نقش شده است؛ و در هر دوپهلو نوشتار دیده می‌شود. پاها و دست‌ها نیز مجزا از یکدیگر هستند. این شیرهای سنگی در قبرستان قرار دارد و نمادی بر شجاعت و دلاوری هست.

شیرهای کاخ شاهی در کاخ چهل‌ستون برخلاف شیرهای قبرستان، این شیرها پر یال و باهیبت‌اند. شیر سنگی، زیرستون‌های عمارت چهل‌ستون دارای خطوط نرم و بدن صیقلی است. نقوش و اسلیمی‌هایی روی سر و گردن این شیر نقر شده است. بینی به ابروها متصل است. دهانی باز و دندان‌های تیز دارد. گوش‌هایی گرد و یالی به دور گردن دارد.

شیرها در حالت نشسته روی پاهای عقب می‌باشند دو نیمرخ بدن یکسر مشترک دارند و فرم بدن به شیر طبیعی نزدیک است. شیرهای سنگی زیرستون‌ها می‌توانند نمادی بر قدرت شاهی باشد.

شکل ۷- شیر سنگی خواجه علی شاه، (منتظرالقائم ۱۳۹۱، ٥٩٤)
شکل ۸- شیر سنگی تکیه پشت مصلی (منتظرالقائم ۱۳۹۱، ٥٩٤)
شکل ۹- شیر سنگی تکیه مادر شاهزاده (منتظرالقائم ۱۳۹۱، ٥٩٥)

شیر سنگی خواجه علی شاه، کنار بقعه هارون ولایت دارای خطوطی نرم و بدنی صیقلی است. نقوش و اسلیمی‌هایی روی سر و گردن این شیر نقر شده و شمشیر و پرگار روی پهلو گردن شیر نمایان است. گوش‌هایی گرد، دهانی باز و یالی (طوقی) به دور گردن دارد. شیر کاملاً راست ایستاده است. در یک سمت شیر شمشیر تزیین‌شده و در سمت دیگر آن دم خوابیده شیر قرار دارد. بینی به ابروها متصل و انتهای ابروها به سمت بالا تا گوش‌ها کشیده شده است. پاها و دست‌ها مجزا از یکدیگر هستند. پرگاری روی شانه شیر قرار دارد که احتمالاً نشانگر شغل صاحب قبر می‌باشد که از قرار معمار همان امامزاده است. این شیرهای سنگی در قبرستان قرار دارد و نمادی بر شجاعت و دلاوری و بعد از اسلام معنای مذهبی نیز پیدا می‌کند و نمادی از حضرت علی هست.

شیر سنگی تکیه پشت مصلی، بر یک‌طرف بدنه شیر، نقش شمشیر و سمت دیگر آن دم حیوان نقش و به‌مانند دیگر شیر سنگی‌های اصفهان سر یک انسان دردهان آن دیده می‌شود. این شیر احتمالاً از مکان اصلی خودش جابجا گردیده، چراکه دست‌وپاهای آن شکسته و کوتاه شده است و به نظر می‌آید پاهای عقب سنگ یکپارچه هست. این شیر سنگی در قبرستان قرار دارد و نمادی بر شجاعت و دلاوری هست.

شکل و شمایل شیر سنگی تکیه مادر شاهزاده از نوع شیر سنگی‌های منطقه بختیاری است. بر یکی از پهلوها نقوش تپانچه، اسب بی سوار و درخت سرو بر سمت دیگر تصاویر تپانچه، شمشیر، خنجر، سپر، نیزه و تیشه به‌صورت برجسته حجاری‌شده است. پشت شیر متن «وفات مرحوم مرتضی شیرازی ۱۳۵۳» و بر روی دست‌های آن جمله «یا علی مدد» نقش بسته است. این شیرهای سنگی در قبرستان قرار دارد و نمادی بر شجاعت و دلاوری هست.

شکل ۱۰- شیر سنگی چمگردان (جعفری ۱۳۹۰، ٦٩)

به علت فرسایش جزئیات صورت شیر سنگی شهر چمگران، نامشخص است. این شیر سنگی دارای سری مدور است. دهان از دو طرف توسط دندان‌های تیز مثلثی شکل بسته وسط دهان بازاست. گوش‌هایی گرد در بالای چشم‌ها قرار دارد. طوقی بر گردن دارد. شیر کاملاً راست ایستاده است. دم بلند شیر روی پهلو قرار دارد. بدن و پاها و دست‌ها یکپارچه است. چون این شیر سنگی در قبرستان قرار دارد به نظر می‌رسد نمادی از شجاعت و دلاوری باشد. شیر سنگی دوم کوچک‌تر و کم‌وزن‌تر از نمونه اول است. تنها دوتکه از بدت که تشکیل‌دهنده بخشی از کمر و قسمت بالایی دست‌وپای شیر هستند یافت شده و باقی قسمت‌های این شیر سنگی مفقودشده است. این شیر سنگی دارای وزنی برابر ۲۶ کیلوگرم و با استناد به نوشته‌های نقر شده برهمان دونقطه یافت شده است. می‌توان این نکته را مطرح کرد که این دو اثر ازجمله شیرهای سنگی تراشیده شده مطابق با اصول و هنر ایل بختیاری است. همچنین بر اساس طرح‌های منقور بر روی پهلوهای هردو

شیر کاملاً مشخص است که این دو شیر برای افرادی تراشیده شده است که در اسب‌سواری، شمشیرزنی، تیراندازی و تبرزنی مهارت داشته‌اند و جنگ‌آور بوده‌اند. اما تفاوت صاحبین آن دو سنگ‌قبر در جایگاه اجتماعی و یا قدرت مالی خانواده فرد متوفی بوده که منجر به بزرگ‌تر و باعظمت بودن شیر سنگی شماره ۱ نسبت به نمونه ۲ شماره شده است (جعفری ۱۳۹۰، ۷۵). این شیرهای سنگی در قبرستان قرار دارد و نمادی بر شجاعت و دلاوری و بعد از اسلام معنای مذهبی نیز پیدا می‌کند و نمادی از حضرت علی هست.

شیرهای سنگی در استان تهران: ایستگاه آتش‌نشانی حسن‌آباد، جایی که بعد از واقعه پلاسکو یادآور رشادت مردانی است که با ازخودگذشتگی و شجاعت برگ زرین دیگری را در تاریخ رشادت آتش‌نشانان به یادگار گذاشتند این بار به‌واسطه بختیاری‌های مقیم مرکز برای قدردانی از آتش‌نشانان شهید با نصب شیرسنگی در مقابل آن موردتوجه قرار گرفت. این شیر سنگی دارای خطوط نرم است. دهان باز و زبان از میان دندان‌های تیز بیرون آمده است. بر روی پوزه سبیل حیوان نقش بسته است. گوش‌هایی گرد در بالای چشم‌ها قرار دارد. طوقی بر گردن دارد. از انتهای طوقی تا روی پشت طرحی اسلیمی قرارگرفته است. شیر کاملاً راست ایستاده است. دم بلند شیر روی پهلو قرار دارد. نقوش چون شمشیر و سپر بر پهلو حک‌شده است. پاها و دست‌ها از هم مجزا است. دارای نماد نرینگی هست. این شیر سنگی زیر مجسمه‌های آتش‌نشان‌ها قرار دارد و نمادی از شجاعت و دلاوری هست.

شکل ۱۱- شیرسنگی بانک ملی تهران (وب سایت اطلاعات، ۳ فروردین ۱۳۹۷)
شکل ۱۲- شیرسنگی میدان حسن‌آباد تهران (وب سایت «ایسنا »، ۳ فروردین ۱۳۹۷)

شیر سنگی بانک ملی تهران کاملاً ایستاده است و ازنظر آناتومی شبیه شیر واقعی است. سر رو به پایین و در حال غرش هست. یکی از پاها جلوتر از پای دیگر است. دم آویزان است. این شیر در ورودی موزه بانک ملی قرار دارد که می‌تواند نمادی بر حافظ و نگهبان مال و اموال مردم باشد. همان‌طور که گفته شد به دلیل اهمیت شیر در باور و فرهنگ ایرانیان و مفاهیم نمادینی که دارد نمونه‌هایی از شیر می‌بینیم که در ارتباط با شیرهای سنگی است و دارای ویژگی‌های فرمی و مفهومی مشترکی هستند. نمونه‌هایی از این شیرهای متأثر از شیرهای سنگی را می‌توان در نقش برجسته‌های تهران یافت؛ که به بررسی آن‌ها ازلحاظ فرمی و مفهومی می‌پردازیم.

شکل ۱۳- نقش برجسته شکار شیر فتحعلی‌شاه در شهرری (تناولی۱۳۹۲، ۱۰۶)
شکل ١٤- نقش برجسته شیر و اژدها، ایوان تخت مرمر کاخ گلستان (بهدانی و مهر پویا ۱۳۸۹، ۸))

در نقش برجسته گرفت و گیر اژدها و شیر تخت مرمر، شیر نماد ابهت و دلاوری است و در باورهای قومی نماد باروری زمین به شمار می‌آید؛ بنابراین نبرد این دو جانور حاوی نشانه‌های اساطیری است. در نقش برجسته متعلق به ایوان تخت مرمر کاخ گلستان، شیر و اژدها کاملاً درهم‌پیچیده‌اند و نمی‌توان نشان برتری را در هیچ‌کدام تمیز داد. بنابراین می‌توان همانند دو اصل بین و یانگ چین، دو جانور بر اساس نماد و نشانه‌های مشخص، مکمل یکدیگرند (بهدانی و مهر پویا ۱۳۸۹، ۸-۹). صورت شیر سه رخ، دهان باز و درحالی‌که گاز گرفتن گردن اژدها هست. گوش‌ها دو طرف سر کشیده و برگ مانند است. یال کوتاه تا روی گردن دارد. دمی خمیده در بالای بدن دارد. یکدست شیر روی بدن اژدها و یک‌پایش گرفتار اژدها هست. این نقش برجسته خطوطی نرم و صیقلی و ساده بدون تزئینات اضافه دارد و به آناتومی شیر بسیار نزدیک است.

نقش برجسته موردبحث از دیگر صحنه‌های شکار فتحعلی‌شاه است که اکنون دیگر وجود ندارد. این صحنه، فتحعلی‌شاه در شکار شیر قوی‌هیکلی نشان می‌دهد. در نقش برجسته شکار شیر فتحعلی‌شاه در شهرری، شیر خشمگین به‌صورت نیم‌رخ و با دهانی باز در حال غرش است. اجزای صورت کاملاً نمایان است. یالی کوتاه تا روی گردن دارد. شیر بروی دست‌ها نشسته و حالت خیز برداشته‌است. گویی حالت دفاع و ضد حمله دارد. در این نقش برجسته شکار شیر نمادی از شایستگی سلطنتی فتحعلی‌شاه محسوب می‌شود.

شیرهای مناطق مرکزی دارای خطوطی نرم و بدنی صیقلی می‌باشند. در قبرستان‌های فریدن مثل دیگر قبرستان‌های اصفهان و چهارمحال شیر سنگی کار می‌گذاشته‌اند. اگرچه شیرهای این قبور در جثه و هیکل با شیرهای دیگر مناطق همگونی دارند، اما حالات صورتشان با دیگر شیرها فرق دارد. در صورت این شیرها به الهام از صورت انسان حالاتی از خشم، ملاطفت، آرامش و لذت دیده می‌شود به همین جهت هم اگر شیرهای فریدن «اکسپرسیونیست‌های» شیرهای سنگی نامیده شوند، در موردشان اغراق نشده است. نقوش و اسلیمی‌هایی و گاه اشعاری به خط نستعلیق روی سر و گردن شیرهای مناطق مرکزی فلات ایران نقر شده و شمشیر و پرگار روی پهلو گردن شیر نمایان است. گوش‌هایی گرد، دهانی باز و طوقی به دور گردن دارد. شیر کاملاً راست ایستاده است. در یک سمت شیر شمشیر تزیین‌شده و در سمت دیگر آن دم خوابیده شیر قرار دارد. بینی به ابروها متصل و انتهای ابروها به سمت بالا تا گوش‌ها کشیده شده است. پاها و دست‌ها مجزا از یکدیگر هستند. پرگاری روی شانه شیر قرار دارد که احتمالاً نشانگر شغل صاحب قبر هست که از قرار معمار همان امامزاده است. روی پهلوی شیرهای سنگی علاوه بر نقش شمشیر، خنجر، سپر و تپانچه ممکن است ابزار زورخانه نیز دیده شود مانند شیری که در پل خواجو وجود دارد که بر یک‌پهلو کباده و سنگ و روی پاهای جلو دو میل برجسته‌سازی شده است و روی پهلوی شیر دیگر شمشیری بلند نقش شده است و پاها و دست‌ها از سنگ یکپارچه هستند. بعضی از شیرها مانند شیر در تخت مرمر که صورت شیر انسان گونه نقر شده و آناتومی آن به شیر واقعی بسیار نزدیک است. بعضی شیرها در قبرستان قرار دارند که می‌تواند نمادی بر شجاعت و دلیری باشد و شیرهایی که در مکان‌هایی دیگر نصب‌شده‌اند نشان از حافظ و نگهبان دارد. نقش برجسته‌های برگرفته از شیرهای سنگی تهران شامل نقش برجسته گرفت و گیر اژدها و شیر تخت مرمر و نقش برجسته شکار شیر فتحعلی شاه در شهرری هست. در این نقش برجسته‌ها شیرها ازلحاظ فرمی به آناتومی شیر واقعی نزدیک شیرها در پیکارند و به همین خاطر شیرها به حالت خشمگین و با دهانی باز در حال غرش یا در حال گاز گرفتن می‌باشند. این نقش برجسته‌ها خطوطی نرم و سطحی صیقلی و ساده و بدون تزئینات اضافی می‌باشند. نبرد شیر و اژدها حاوی نشانه‌های اساطیری است. شیر و اژدها کاملاً

درهم‌پیچیده‌اند و نمی‌توان نشان برتری را در هیچ‌کدام تمیز داد. بنابراین می‌توان همانند دو اصل بین و یانگ چین، دو جانور بر اساس نماد و نشانه‌های مشخص، مکمل یکدیگرند. در نقش برجسته شکار شیر فتحعلی‌شاه نمادی از شجاعت و دلاوری هست و نشان لیاقت و شایستگی فتحعلی‌شاه هست.

نتیجه‌گیری

اسطوره‌ها و نماد دربردارنده مفاهیم و ادراکات بشر از جهان پیرامون خویش است. در تفکرات مردم باستان اسطوره‌ها در شکل حیوانی نقش بسزایی داشته‌اند. ازجمله حیواناتی که همواره جایگاه مهمی در اساطیر باستان داشته می‌توان از شیر نام برد. استفاده از نقش شیر به صورت‌های مختلف همراه به معانی متعدد در مذهب و هنر ایرانی نشان‌دهنده ارزش و اهمیت این حیوان در بین ایرانیان بوده است. شیرهای سنگی تندیس‌هایی از جنس سنگ هستند که ایرانیان با تراشیدن سنگ‌ها به‌صورت شیر، نمادهای نگهبان، شجاعت و دلاوری، قدرت و شایستگی را به تصویر می‌کشیدند. با توجه به مباحث گفته‌شده چنین نتیجه‌گیری می‌شود که شیرهای مناطق مرکزی، به لحاظ فرمی دارای خطوطی نرم و بدنی صیقلی هستند. شیرهای این مناطق مرکزی در جثه و هیکل با شیرهای دیگر مناطق ایران همگونی دارند. شیرهای استان اصفهان، حالات صورتشان با دیگر شیرها فرق دارد. در صورت این شیرها به الهام از صورت انسان حالاتی از خشم، ملاطفت، آرامش و لذت دیده می‌شود به همین جهت هم اگر شیرهای فریدن «اکسپرسیونیست‌های» شیرهای سنگی نامیده شوند، در موردشان اغراق نشده است. نقوش و اسلیمی‌هایی و گاه اشعاری به خط نستعلیق روی سر و گردن شیرهای مناطق مرکزی فلات ایران نقر شده و شمشیر و پرگار روی پهلو گردن شیر نمایان است. پرگاری روی شانه شیرهای سنگی اصفهان احتمالاً نشانگر شغل صاحب قبر هست که از قرار معمار همان امامزاده است. روی پهلوی شیرهای سنگی علاوه بر نقش شمشیر، خنجر، سپر و تپانچه ممکن است ابزار زورخانه نیز دیده شود. به لحاظ مفهومی شیرهای سنگی در قبرستان‌ها، می‌تواند نمادی بر شجاعت و دلاوری باشد و شیرهایی که در ورودی خانه یا قبرستان‌ها نصب‌شده‌اند نمادی بر نگهبان هستند. بعد از اسلام بعضی از این شیرها از مکان خود جابه‌جا و به امامزاده‌ها منتقل‌شده‌اند که در اینجا علاوه بر اینکه نمادی بر شجاعت و دلاوری است معنا و مفهوم مذهبی نیز پیداکرده است چراکه شیر در اسلام و مذهب شیعه نماد حضرت علی رمز ولایت خدا هست.

منابع

۱. بهارلو، طیبه. (۱۳۸۹)، بررسی مفهوم و تصویر شیر وخورشید در ایران باستان. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده هنرهای تجسمی و کاربردی. دانشگاه هنر اصفهان.
۲. تناولی، پرویز. (۱۳۸۸). سنگ‌قبر. تهران: بن‌گاه.
۳. جعفری، سحر. (۱۳۹۰)، شناسایی و معرفی روش‌های برپایی دوباره اشیاء ناایستای سنگی و ارائه طرح حفاظتی جهت ایستا کردن دو شیر سنگی ناایستا. پایان‌نامه کارشناسی ارشد مرمت اشیاء فرهنگی و تاریخی. دانشکده هنر و معماری. دانشگاه آزاد اسلامی. واحد تهران مرکز.
۴. خسروی‌فرد، سام. (۱۳۸۹). شیر ایرانی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۵. دادور، ابوالقاسم و الهام منصوری. ۱۳۸۵. درآمدی بر اسطوره‌ها ونمادهای ایران وهند در عهد باستان. تهران: دانشگاه الزهرا.
۶. دهخدا، علی اکبر.(۱۳۴۹). لغت‌نامه. تهران: دانشگاه تهران.
۷. قائم مقامی، جهانگیر. ۱۳۴۵. شیر و نقش آن در معتقدات آریایی‌ها. بررسی‌های تاریخی. شماره ۳.
۸. قنبری عدیوی، عباس. (۱۳۹۳). شیر سنگی: پژوهشی درباره شیر سنگی در بختیاری. شهرکرد: نیوشه.
۹. مددی، حسین. (۱۳۸۶)، نماد در فرهنگ بختیاری. اهواز: مهزیار.
۱۰. منتظرالقائم، اصغر.۱۳۹۱. دانشنامه تخت فولاد اصفهان. اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.
۱۱. هال، جیمز. (۱۳۸۰). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمه رقیه بهزادی، تهران: نشر فرهنگ معاصر.
۱۲. وب سایت اطلاعات .(۱۳۹۵). موزه بانک ملی ایران، پروسه‌ای در بانک ملی. بازیابی شده در ۳ فروردین ۱۳۹۷، از:

۱۳. پرسه‌ای-در-موزه-بانک-ملی https://www.ettelaat.com/
۱۴. وب سایت خبرگزاری دانشجویان ایران«ایسنا».(۱۳۹۶). تندیس شیر سنگی در میدان حسن‌آباد تهران نصب شد. بازیابی شده در ۳ فروردین ۱۳۹۷، از: https://www.isna.ir/news/96020301782/تندیس-شیر-سنگی-در-میدان-حسن-آباد-تهران-نصب-شد

Abstract

Man has been able to chart through symbolization concepts that have not been elucidated or described in different historical periods. Lion and its role has been a favorite of Iranians since ancient times and has been prominent in the art and thinking of the ancient people. This noble and ancient role has been embodied in various forms in art, literature and religion and has had different meanings. Stone lions are statues of stone that are scattered in different parts of the Iranian plateau and in various forms, small, large, and sitting, standing and sometimes lying. In this study, we investigate the form and conceptual properties of stone lions in the central plateau of Iran. This research has been done in a descriptive-analytic way. Studies show that stone lions of central plateau of Iran have physically smooth lines and Eslimi images on the stone lions of the central plateau of Iran are inscribed. The lions of Isfahan province, inspired by the human form, have feelings of anger, reverence, peace and pleasure. Conceptually, the stone lions of these areas could be a symbol of courage, a guardian and in the Shiite religion, a symbol of Prophet Ali and the secret of God's guardianship.

***Keywords*:** form, concept, stone lion, symbol, the central plateau of Iran.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۶ (پیاپی: ۲۰)، آبان ۱۳۹۸

بازخوانی امر به معروف و نهی از منکر کارآمد از نگاه قرآن و عترت

مجتبی انصاری مقدم[1]*، رحیم اریک[2]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۷/۱۶
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۸/۲۱
کد مقاله: ۸۴۱۶۳

چکـیده

مسئله «امر به معروف و نهی از منکر» از دیرباز در خلال مباحث فقهی امری ملموس و غیرقابل‌انکار بوده و در بستر بسیار وسیع در ابواب مختلف فقه، از چگونگی «امر و نهی» یاد شده است. امر به معروف و نهی از منکر، از اعظم شعائر دین و اقوی علامت شریعت و آیین است و مقصد کلی از بعثت انبیا و جمیع ادیان است که همه بر محور آن می‌گردند و در صورت اهمال و اخلال در انجام آن، مضمحل(می‌شوند) و از میان می‌روند. این نوشتار متکفل آن است تا با منابع کتابخانه‌ای و روش توصیفی به بررسی امر به معروف و نهی از منکر پردازد و با ارائه تصویر واضحی از امر به معروف و نهی از منکر در تبیین دقیق آن بکوشد. نتیجه به‌دست‌آمده مؤید این امر است که امر به معروف و نهی از منکر یکی از مهم‌ترین وظایف هر مسلمان می‌باشد. امر به معروف و نهی از منکر را باید در سه مرحله قلبی، گفتاری و رفتاری یا عملی تحقق می‌پذیرد. همچنین شخص در انجام این فریضه الهی باید اصول و شیوه‌های مثل زیبا سخنی، اخلاص، تواضع و امثال این‌ها را مدنظر داشته باشد تا امر به معروف و نهی از منکری کارآمد تحقق گردد.

واژگـان کلـیدی: قرآن، عترت، معروف، منکر، مراتب امر و نهی، شیوه‌ها.

۱- کارشناس ارشد علوم قرآن و حدیث دانشگاه علوم و معارف قرآن کریم، مؤلف و پژوهشگر قرآن و حدیث (مسئول مکاتبات) (*Mojtabaansari6767@gmail.com*)
۲- کارشناس ارشد علوم قرآن مجید دانشگاه علوم و معارف قرآن کریم.

۱- مقدمه

انسان در دستگاه خلقت الهی به‌گونه‌ای آفریده شده که اجتماعی بودن از برجسته‌ترین ویژگی‌های اوست به‌گونه‌ای که نقش هر مسلمان در تعیین سرنوشت جامعه و تعهدی که باید در پذیرش مسؤولیت‌های اجتماعی داشته باشد، ایجاب می‌کند که او ناظر و مراقب همه اموری باشد که پیرامون وی اتفاق می‌افتد. انسان موجودی ذی‌شعور می‌باشد که در هر زمان به دنبال حفظ روابط اجتماعی و ارزش‌های اخلاقی، از طرق مختلف پدیده نظم اجتماعی است؛ بنابراین هرگاه ارزش‌های اجتماعی، قواعد رفتاری و هنجاری رعایت نشود، نظم اجتماعی آسیب می‌بیند. این امر موجب انحرافات اجتماعی خواهد شد و در گرداب انحرافات فرو رفته که باعث زوال درونی خود می‌شوند. انحرافات یا کجروی در جامعه‌شناسی غالباً «انحرافات اجتماعی» نامیده می‌شود؛ شیوه‌های رفتاری که برخلاف وفاق جامعه است و عدم هم‌نوایی با یک هنجار یا مجموعه‌ای از هنجارهایی که موردقبول اکثریت اعضای یک جامعه است را می‌توان «انحراف اجتماعی» نامید(احمدی، ۱۳۸۷، ۴). این مسئله مهم که در فقه اسلامی تحت عنوان «امر به معروف و نهی از منکر» مطرح شده و از مهم‌ترین مبانی تفکر سیاسی یک مسلمان به شمار می‌رود؛ چنان‌که از مهم‌ترین فرایضی است که وجوب کفایی آن, ضروری دین شناخته شده و ضامن بقای اسلام است.

به‌طورکلی، انحراف پدیده اجتماعی است که هیچ شیوه مطلق یا جهانی برای تعریف آن وجود ندارد؛ چراکه انحرافات اجتماعی در ارتباط با زمان، مکان و موقعیت اجتماعی افراد و ایدئولوژی‌های مختلف مادامی که از سرچشمه و منبع وحی الهی سرازیر نشده باشد، نسبی است؛ حال اگر در جامعه اسلامی، همه اقشار جامعه به صورت زبانی مانع انحراف گردند، و در این راستا امر به معروف و نهی از منکر نمایند، رواج منکر به حداقل می‌رسد.

درباره امر به معروف و نهی از منکر پژوهش‌های متعددی انجام شده است؛ برخی از این پژوهش‌ها به بیان اهمیت و فلسفه آن اشاره کرده‌اند(اسحاقی، ۱۳۸۶)، عده‌ای به شیوه‌های مختلف امر به معروف و نهی از منکر پرداختند(گلپایگانی، ۱۳۹۰؛ بخشی، ۱۳۸۸؛ هاشمی دولابی، ۱۳۸۸)، همچنان برخی دیگر به شرایط اقامه‌ی آن در جامعه اشاره نموده‌اند(حسینی اجداد و دیگران، ۱۳۹۱؛ انصاری، ۱۳۸۵)، برخی هم به نسبت آن با حریم خصوصی پرداخته‌اند(محصص، ۱۳۹۱). پیرامون موضوع مقاله حاضر پژوهشی به‌طور مستقل انجام نشده است که به شیوه‌های امر به معروف و نهی از منکر کارآمد در عصر حاضر با تکیه‌بر آیات قرآن و عترت پرداخته باشد. بر همین اساس این مقاله فراتر از پژوهش‌های سابق به شیوه‌ها و مراتب امر به معروف و نهی از منکر در قرآن و عترت پرداخته است.

این پژوهش با روش کتابخانه‌ای و نگرشی توصیفی-تحلیلی، امر به معروف و نهی از منکر کارآمد در عصر حاضر را موردبررسی قرار می‌دهد. نگارنده درصدد بیان این فرضیه است که در قرآن و عترت چه نگاهی به امر به معروف و نهی از منکر کارآمد شده است؟ امر به معروف و نهی از منکر واجب عینی است یا واجب کفایی؟ بهترین شیوه برای انجام امر به معروف و نهی از منکر کدامند؟ امر به معروف و نهی از منکر مربوط به فرد است یا افرد؟ قلمرو امر به معروف و نهی از منکر تا چه اندازه می‌باشد؟ فقدان امر به معروف و نهی از منکر چه تأثیری بر مردم جامعه دارد؟

بنابراین، با توجه به پرسش‌های مطرح شده، تبیین «امر به معروف» و «نهی از منکر» کارآمد در عصر حاضر با تکیه بر آیات قرآن و عترت از مباحثی است که در این مقاله مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲. مفهوم شناسی

در این بخش به مفاهیم کلیدی تحقیق می‌پردازیم:

۲-۱. معنای معروف و منکر

سید محمد باقر صدر می گوید: «معروف» یعنی آنچه مورد تأیید شریعت قرار گیرد و «منکر» یعنی آنچه از سوی شریعت رد گردد(صدر، ۱۴۳۰ق، ج ۲، ص ۴۱۶). محقق حلی می گوید: «معروف» یعنی از هر عمل نیکی که رجحانی زاید بر حسن خود دارد، اگر انجام دهنده به آن رجحان، واقف باشد یا به آن راهنمایی شود و «منکر» هر عمل زشت و بدی است که انجام دهنده به قبح آن آگاه باشد یا به قبح آن راهنمایی شود(حلّی، ۱۴۰۵ق، ج ۱، ص ۳۱۰). تعاریف فوق از معروف و منکر در این پژوهش مدنظراست.

۲-۲. معنای امر و نهی

فراهیدی در العین می گوید: «امر» طلب و خواستن همراه با استعلاء و برتری و «نهی» دستور به خودداری و عدم اقدام است(فراهیدی، ۱۴۱۰ق، ج ۸، ص ۲۹۷). امر در اصطلاح اسمی است برای هر کاری که عقل و شریعت نیکو شناخته شده است(راغب اصفهانی، بی تا، ج۲، ص۵۸۷). بدین ترتیب امر به معنای طلب فعل نیک و نهی به معنای نفی فعل منکر می‌باشد.

۳. اهمیت و ضرورت تحقیق

بر هیچ‌کس پوشیده‌نیست که وجوب این قانون حیات بخش، از ضروریات و مسلمات آئین اسلام و از طریق کتاب «قرآن، سنت، عقل و اجماع» ثابت می‌باشد تا آنجا که در برخی از مذاهب اسلامی، آن‌را از اصول دین شمرده‌اند و بیشتر از آن که در کتب فقهی، اخلاقی و اجتماعی مطرح‌شده، در کتب «کلامی» مورد بحث و تحلیل قرار گرفته است. امر به معروف و نهی از منکر از احکام عملی مسلمانان و به نظر شیعیان از فروع دین اسلام می‌باشد که در زمان های مختلف مورد توجه بوده است. خداوند متعال می فرماید: «وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَأُوْلَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ؛ و باید از میان شما گروهی [مردم را] به نیکی دعوت کنند و به کار شایسته وادارند و از زشتی بازدارند و آنان همان رستگارانند»(آل عمران/ ۱۰۴)، این بدان معناست که سعادت مندی و سرافرازی منوط به اجرای امر به معروف و نهی از منکر است. علامه طبرسی در ذیل این آیه، حدیثی از پیامبر(ص) را ذکر کرده می کند: عَنْ اَمَرَ بَالْمَعْرُوفِ وَ نَهی عَنْ المُنْكَرِ فَهُو خَلِيفَةُ اللّه ِ فی أَرْضِهِ و خَلِيفَةُ رَسُولِ اللّه؛ کسی که امر به معروف و نهی از منکر کند جانشین خدا و پیامبر در روی زمین است(طبرسی، ۱۳۷۲، ج۱، ص۴۸۴).

خداوند متعال می فرماید: «إِنَّ اللّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالإِحْسَانِ وَإِيتَاء ذِي الْقُرْبَى وَيَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاء وَالْمُنكَرِ وَالْبَغْيِ يَعِظُكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ؛ در حقیقت‌خدا به دادگری و نیکوکاری و بخشش به خویشاوندان فرمان می‌دهد و از کار زشت و ناپسند و ستم باز می‌دارد به شما اندرز می‌دهد باشد که پند گیرید»(نحل/ ۹۰)، در این آیه خداوند خود را به عنوان امر کننده به خوبی ها و نهی کننده از بدی ها معرفی می کند، در حالی که در آیه « وَلاَ يَسْتَطِيعُونَ لَهُمْ نَصْرًا وَلاَ أَنفُسَهُمْ يَنصُرُونَ؛ و نمی‌توانند آنان را یاری کنند و نه خویشتن را یاری دهند»(اعراف/ ۱۹۲)، پیامبر اکرم(ص) را متصدی این مقام می داند.

علامه طباطبایی(ره)، امر به معروف و نهی از منکر را از لوازمات و واجبات اجتماع معتصم به حبل الله معرفی می کند، ایشان بر این عقیده است که بازخواست و عقاب در تخلف این واجب کفایی، متوجه تک تک افراد است، با این تفاوت که پاداش و اجر از آن کسی است که بدان پرداخته باشد(طباطبایی، ۱۴۱۷، ج ۱، ص ۳۷۳).

معصومین(ع) به این امر مهم توجه خاصی داشته اند، در مواقع ضروری، مردم را به آن تشویق می کردند:

امام علی(ع) فرمودند: أُوصيکَ بِتَقْوَى اللّه... وَ الأمرِ بِالْمَعرُوفِ وَ النَّهيِ عَنِ المُنكَرِ؛ علی(ع) در وصیّت به فرزند بزرگوارشان امام حسن(ع) فرمودند: تـو را بـه تقــوای الهی... و امر به معروف و نهی از منکر سفارش می کنم(ابن شعبه، ۱۳۸۲، ص ۲۲۴).

بنابراین، مبارزه با فساد و انحراف و سپس دعوت و راهنمایی به کارهای نیک، ضرورتی انکارناپذیر است و بر خلاف گمان برخی افراد ناآگاه، دخالت در زندگی دیگران نیست و با آزادی شخصی آنان منافات ندارد؛ زیرا آزادی حقیقی، از دیگران سلب آزادی نمی کند و منافع دیگران را به خطر نمی اندازد. کسی که امر به معروف و نهی از منکر می کند، از حقوق خود و جامعه که با افراط و انحراف مفسدان به خطر می‌افتد، دفاع می کند که در واقع، امری پسندیده و عقلایی است.

۴. گونه های امر و نهی

«امر به معروف» و «نهی از منکر» از جهات و دیدگاه های مختلف، اقسام گوناگونی دارد و برخی از آن موارد عبارتند از:

۴-۱- واجب و مستحب

این نوع، امر به آن واجب است و چنانچه کسی بدون عذر ترک کند ترک واجب کرده و کیفر دارد. در تقسیم امر به معروف به واجب و مستحب اختلافی نیست، اما در این که نهی از منکر نیز مانند معروف دو قسم می‌شود اختلاف است. جمعی از فقها، مانند شیخ طوسی(طوسی، بی تا، ص ۲۳۸) و علامه(علامه حلی، ۱۴۱۷، ج ۴، ص ۴۷۴) معتقدند نهی از منکر مستحب نداریم چون منکر یعنی قبیح و زشت و این تنها شامل حرام می‌شود و نهی از منکر از کار حرام واجب است بنابراین مکروه از دایره منکر خارج است چون به کار مکروه قبیح اطلاق نمی‌شود.

امّا در مقابل جمع دیگر از فقها قائلند منکر شامل مکروه هم می‌شود زیرا مکروه یعنی کاری که ترک آن رجحان دارد گرچه انجام آن کیفر ندارد ولی بهتر است که انسان آن را انجام ندهد بنابراین نهی از منکر نیز بر دو قسم می‌شود، قسم اول نهی از منکر از کار حرام که واجب است، قسم دوم نهی از منکر از کار مکروه که مستحب است. بسیاری از فقها این نظر را پذیرفته‌اند از جمله صاحب الوسیله(حرز، ۱۴۱۷، ص ۲۰۷) و صاحب الجواهر(حلی، ۱۴۲۱، ج ۲۱، ص ۳۶۵).

امام صادق(ع) در این خصوص می فرمایند: اَلامرُ بِالمعروفِ و النَّهیِ عنِ المنکَرِ واجِبان علی من اَمکَنَه ذَالِک و لَم یخَف علَی نَفسِهِ و لا علَی اَصحابِهِ؛ امر به معروف و نهی از منکر، بر کسی که قدرت برانجا م آن دارد و بر خود و یارانش نمی ترسد، واجب است(حرعاملی،۱۳۶۴ ، ص ۳۹۹).

بنابراین امر به معروف و نهی از منکر چهار حکم از احکام تکلیفی، واجب، حرام، مستحب، مکروه را در برمی‌گیرد و کار مباح که متساوی‌الطرفین است از دائره این دو وظیفه خارج است.

۴-۲- عام و خاص

امر به معروف عام بدان معناست که هر کس از آحاد ملت مرتکب گناهی شود یا یکی از تکالیف واجب را ترک کند که این نیز گناه است بر هر شخص مطلعی واجب است وی را از ارتکاب گناه نهی کند. همه مردم چنین حقی را دارند و می‌توانند هر کس را در هر مقامی امر و نهی کنند.

امر به معروف خاص بدان معناست که باید گروه ویژه یی در همهٔ اجتماعات این وظیفه را عهده‌دار باشند و آن در مسائلی است که نیاز به علم و آگاهی دارد. این قسم از امر و نهی نسبت به برخی از مسائل مخصوص گروه دانشمندان آگاه و راستین و بی غرض و خیرخواه امت می‌باشد.

۵. مراتب امر به معروف و نهی از منکر

امر به معروف و نهی از منکر دارای مراتبی است که اگر با عمل به مرتبه پایین تر مقصود حاصل می شود، اقدام به مرتبه بعدی جایز نیست. بسیاری از فقها برای امر به معروف و نهی از منکر سه مرحله یا مرتبه قائلند(خمینی، ۱۳۷۹، ج ۱، ص ۴۷۶):

۵-۱. مرتبه قلبی

اولین مرتبه امر به معروف و نهی از منکر مرتبه قلبی است. برای اذکار قلبی دو معنی متصور است:

هر مسلمانی وظیفه دارد که وقتی مطلع شد فردی مرتکب معصیت شده قلباً از انجام گناه ناراضی باشد در احادیث وارده از معصومین رضایت به گناه، به حساب گناه آمده است. علی علیه‌السلام می‌فرماید: آن کس که از کار مردمی خشنود باشد مثل کسی است که همراه آنان بوده و هر کس که به باطلی روی آورد دو گناه به عهده او باشد، گناه کردار باطل و گناه خشنودی به کار باطل(نهج البلاغه/ حکمت ۱۵۴).

نیز آن حضرت در جایی دیگر می‌فرماید: کسی که ترک کند انکار منکر با قلب و دست و زبان او مرده‌ای است بین زندگان(محمدی ری شهری، ۱۳۸۸، ج ۶، ص ۲۷۶).

از این حدیث شریف استفاده می‌شود که دین سه نشانه و مظهر دارد:

اول: اعتقاد قلبی که انسان قلباً به یگانگی خدا معتقد باشد.

دوم: اقرار با زبان.

سوم: عمل به دستورات اسلام.

فردی که وظیفه دارد نهی از منکر کند اگر این وظیفه را ترک کند حتّی در قلب از انجام گناه ناراضی نباشد چنین فردی هیچ یک از مظاهر و نشانه‌های ایمان را دارا نیست. و چنین فردی فاقد حیات معنوی است و همانند مرده‌ای است که بین زندگان قرار دارد. فردی که می‌خواهد به وظیفه امر به معروف و نهی از منکر عمل کند نخست باید نارضایتی خود را از گناه ابراز کند به طوری که گناه کار متوجه شود او از انجام گناه ناراضی است و این اولین مرحله امر به معروف و نهی از منکر است.

خداوند متعال در قرآن نیز دستور می‌دهد از گناهکاران دوری و اعراض کنید(انعام/ ۶۷). ابراز نارضایتی از گناهکار اقسامی دارد مانند: روی گرداندن از او، ترک معاشرت، چهره در هم کشیدن. هر کدام از این امور که بداند مؤثر است واجب است انجام دهد.

۵-۲. مرتبه زبانی یا گفتاری

اگر مرتبه اول یعنی ترک معاشرت و ترک تکلّم و امثال این امور نتیجه حاصل شد و فردی که واجب را ترک می‌کند یا مرتکب فعل حرامی می‌گردد از گناه کناره‌گیری نکرد بر مکلف واجب است که وارد مرتبه دوم شود و او را امر به معروف و نهی از منکر کند در این مرتبه نیز مراحلی تصوّر می‌شود.

۵-۲-۱. موعظه

تردیدی نیست که اثر موعظ در بسیاری از افراد از امر و نهی بیشتر است، چون امر و نهی آمیخته با یک نوع علّو و برتری است که امرکننده به عنوان یک دستور صادر می‌کند از این رو خیلی از افراد حاضر نیستند اطاعت کنند، امّا موعظه و ارشاد جنبه خیرخواهی و عطوفت و محبّت دارد و افراد زودتر می‌پذیرند. برخی به گناه و پیامدهای بدی که به آن مترتب است توجه ندارند .اگر کسی با نرمی و ملاطفت آنها را موعظه کند می‌پذیرد.

بدیهی است که هدف از تشریع این دو فریضه انجام اوامر الهی است به هر طریق ممکن. هنگامی که بتوان به وسیله موعظه این امر را تحقّق داد واجب است به همین اکتفا شود.

برای اینکه موعظه دارای اثر باشد زیبنده است اموری را رعایت کرد:

اول: اینکه موعظه در پنهانی باشد زیرا آشکار و در حضور دیگران فردی را موعظه کردن باعث شکسته شدن شخصیت آن فرد می‌شود چون دیگران به عیب او مطلع می‌شوند.

دوم: آنکه موعظه نیکو و حسنه باشد یعنی با نرمی و ملاطفت و خالی از خشونت و بزرگی‌جوئی.

سوم: موعظه باید گام به گام باشد. فردی که اطلاعات دینی او ضعیف است نخست باید مبانی دینی را در او تقویت کنیم تا موعظه در او اثر کند. مثلاً اگر نماز نمی‌خواند به او بگوئیم آیا نمی‌دانی نماز ستون دین است و هر کس نماز را ترک کند سایر اعمال او پذیرفته نیست، تأثیری ندارد. باید ابتدا فکر او را به طرف دین و مذهب توجه داد. وقتی مسائل مقدماتی را پذیرفت آنگاه اهمیّت نماز را به او گوشزد کنیم.

چهارم: موعظه باید مختصر و مفید باشد.

موعظه غیرمستقیم: نسبت به بعضی افراد موعظه غیرمستقیم اثر او بیشتر از موعظه مستقیم است. مردی است به نام شقرانی (از یاران امام صادق علیه‌السلام) حضرت اطلاع پیدا کرد او گاهی مرتکب کار حرام می‌شود. روزی به او فرمود: ای شقرانی، همانا کار نیکو هر کسی انجام دهد نیکو است و از تو نیکوتر است به خاطر منزلتی که در نزد ما داری و کار قبیح از هرکس صادر شود زشت است و از تو زشت‌تر. همین چند جمله کوتاه که حضرت به کنایه فرمود باعث شد که شقرانی برای همیشه آن گناه را ترک کند(قمی، ۱۴۳۰، ج ۴، ص ۴۶۷.).

۵-۲-۲. امر و نهی بدون عصبانیت

بنا بر قول معروف، اگر موعظه اثر نکرد واجب است گناهکار را به انجام واجب یا ترک حرام امر و نهی کند. امام خمینی(ره) فرموده‌اند: اگر بداند آنچه ذکر شد [موعظه و ترک معاشرت] اثر ندارد باید به حکم کردن به وسیله امر و نهی منتقل شود و واجب است که از آرام و آسان‌ترین درجه گفتار شروع نماید و اگر تأثیر نکرد به درجه شدیدتر از آن با احتمال تأثیر منتقل شود و تجاوز کردن جایز نیست مخصوصاً اگر مورد طوری باشد که فاعل منکر با گفتن آن هتک می‌شود(خمینی، ۱۳۷۹، ج ۱، ص ۴۵۴.).

۵-۲-۳. امر و نهی با عصبانیت:

نکته‌ای که بسیاری از فقها در مراتب امر به معروف و نهی از منکر به آن عنایت دارند منتقل شدن از مرحله آسان به شدید و شدیدتر است. اگر بداند با موعظه می‌توان جلوی منکر را گرفت نباید امر و نهی کند در این مرحله نیز ابتدا باید امر یا نهی ساده باشد اگر اثر نکند با تهدید و خشونت جلو منکر را بگیرد.

۵-۳. مرتبه رفتاری یا عملی

آخرین مرحله امر به معروف و نهی از منکر جلوگیری از منکر با زور و قدرت است. مشهور فقها فرموده‌اند: اگر امر و نهی مؤثر نشد و مکلف قدرت بر دفع منکر دارد واجب است که منکر را دفع کند مثلاً در آنجا که افرادی مشغول شرب خمر یا قماربازی هستند در صورت قدرت آنها را متفرق کند و آلات لهو و حرام آنها را از بین ببرد. در این مرحله اگر جلوگیری از منکر متوقف بر زدن و وارد کردن آسیب به انجام‌دهنده منکر باشد بعضی از فقها اجازه حاکم شرع را لازم دانسته‌اند.

۶. شیوه‌های امر به معروف و نهی از منکر

در جامعه کنونی با پیشرفت امکانات ارتباطی(از قبیل اینترنت، رسانه های صوتی و تصویری و...) هر روز فرهنگ اسلامی بیشتر در معرض تهاجم فرهنگی قرار گرفته است و عدم آمادگی کافی در جوانان برای مقابله با این هجمه های فرهنگی، آسیب پذیری ایشان را بالا برده است. بدین منظور با ورود جوانان به عرصه های جدید می بایستی به امر به معروف نگرشی کاربردی تر صورت گیرد. اکنون که غرب با ترویج انواع مدها و پوشش ها و گویش ها سعی در ترویج و توسعه بی دینی و اباحی گری دارد، امر به معروف می تواند ابزاری کارآمد در مقابله با آن باشد. در انجام فریضه «امر به معروف و نهی از منکر» علاوه بر مراتب، باید شیوه‌های کارآمدتری را رعایت کرد، در اینجا از باب نمونه به چند شیوه مهم اشاره خواهیم کرد:

۶-۱. سخن زیبا

در انجام امر به معروف و نهی از منکر، زیبا سخن گفتن تأثیر شگرفی دارد. شخص با کمال ادب و رعایت شئونات می تواند به بهترین شکل غرض خود را بیان نماید. امام علی(ع) فرمودند: أَصْلِحِ الْمُسی ءَ بِحُسْنِ فِعالِکَ وَ دُلَّ عَلَی الْخَیْرِ بِجَمیل مَقالِکَ؛ آدم بدکار را به وسیله کارِنیک خود اصلاح کن، وباسخن زیبایت دیگران را به کارخیر رهنمون باش(آمدی، بی تا، ج ۱، ص ۹۹).

۶-۲. دلسوزی

دلسوزی باید در رفتار و گفتار شخص نمایان باشد، تنها در این صورت است که امر و نهی او کارساز خواهد بود. امام حسین(ع) فرمودند: اِنّما یَأْمُرُ بِالْمَعْرُوفِ وَ یَنْهی عَنِ الْمُنْکَرِ، مَنْ کانَتْ فیه ثَلاثُ خِصالٍ :عامِلٌ بِما یَأْمَرُ بِهِ تارِکٌ لِما یَنْهی عَنْهُ عادِلٌ فیما یَأْمُرُ عادِلٌ فیما یَنْهی، رَفیقٌ فیما یَأْمُرُ رَفیقٌ فیما یَنْهی(حر عاملی، ۱۳۶۶، ج ۱۱، ص ۴۱۹)؛ کسی می تواند امر به معروف و نهی از منکر کند که دارای سه صفت باشد:

۱. به آنچه امر می کند عمل کند و از آنچه نهی می کند اجتناب نماید.
۲. در امر کردن و نهی نمودن میانه روی را پیشه خود کند.
۳. از روی دلسوزی و مهربانی و با مدارا امر و نهی کند.

۶-۳. عمل به دستورات

لازمه امر به معروف و نهی از منکر، انجام معروف و ترک منکر است؛ شخص باید خودش مقید به گفته هایش باشد و در انجام واجبات و ترک محرمات تلاش نماید، در غیر این صورت نمی تواند به درستی این فریضه الهی را انجام دهد. امام علی(ع) فرمودند: لَعَنَ اللّهُ اَلآمِرینَ بِالْمَعْرُوفِ التّارِکینَ لَهُ وَ النّاهینَ عَنْ الْمُنْکَرِ الْعامِلینَ بِهِ؛ کسانی که مردم را به کارهای نیک امر می کنند و خود آن را انجام نمی دهند و کسانی که مردم را از کارهای زشت باز می دارند اما خود مرتکب آن می شوند مورد لعن و نفرین الهی هستند(حر عاملی، ۱۳۶۶، ج ۱۱، ص ۴۲۰).

۶-۴. صبر و شکیبایی

صبر و شکیبایی در «امر و نهی» تأثیر به سزایی دارد، قرآن از زبان لقمان می فرماید: « یَا بُنَیَّ أَقِمِ الصَّلَاةَ وَأْمُرْ بِالْمَعْرُوفِ وَانْهَ عَنِ الْمُنکَرِ وَاصْبِرْ عَلَی مَا أَصَابَکَ إِنَّ ذَلِکَ مِنْ عَزْمِ الْأُمُورِ؛ ای پسرک من نماز را برپا دار و به کار پسندیده وادار و از کار ناپسند باز دار و بر آسیبی که بر تو وارد آمده استشکیبا باش این [حاکی] از عزم [و اراده تو در] امور است»(لقمان/ ۱۷).

۶-۵. توکل

فرد باید طبق وظیفه ای که دارد با رعایت ادب به امر و نهی بپردازد و در نهایت نتیجه کار خود را به خداوند متعال توکل نماید. از امام صادق(ع) روایت شده که فرمودند: کسی که می خواهد امر به معروف کند، باید با مردم مهربان و مدارا کند و با ملاطفت و گفتار خوش آنان را به خوبی ها و ترک بدی ها دعوت نماید و اخلاق و مراتب فهم آنها را در نظر گیرد تا با توجه به آن با آنان رفتار نماید، آگاه به مکر نفس و حیله های شیطان باشد و در برابر آزار و زحمت دیگران صبر و استقامت ورزد و با آنها مقابله و از آنها گله و شکایت ننماید و با خود پسندی و خودبینی و تندی و درشتخویی برخورد نکند و هدفش خداوند و اجر الهی باشد. پس اگر با وی مخالفت و به او ستم نمودند شکیبایی نماید و اگر موافقت نماید شکر کند. امر خود را به خدا واگذارد و به عیوب خود توجه داشته باشد(گیلانی، ۱۳۶۶، ص ۲۷۲).

۶-۶. اخلاص

انجام این فریضه الهی باید در جهت قرب الهی باشد تا محقق گردد و مخلصانه از صمیم قلب برای تقرب به سوی خداوند انجام گیرد. خداوند در باره اخلاص در عمل می فرماید: «إِلاَّ الَّذِينَ تَابُواْ وَأَصْلَحُواْ وَاعْتَصَمُواْ بِاللّهِ وَأَخْلَصُواْ دِينَهُمْ لِلّهِ فَأُوْلَئِكَ مَعَ الْمُؤْمِنِينَ وَسَوْفَ يُؤْتِ اللّهُ الْمُؤْمِنِينَ أَجْرًا عَظِيمًا؛ مگر کسانی که توبه کردند و [عمل خود را] اصلاح نمودند و به خدا تمسک جستند و دین خود را برای خدا خالص گردانیدند که [در نتیجه] آنان با مؤمنان خواهند بود و به زودی خدا مؤمنان را پاداشی بزرگ خواهد بخشید»(نساء/ ۱۴۶).

۶-۷. تواضع

تواضع و فروتنی یکی دیگر از شیوه‌های مؤثر در انجام فریضه امر به معروف و نهی از منکر است. این در حالی است که خداوند متعال به حضرت موسی(ع) فرمود: تو را بدان سبب به پیامبری برگزیدم که در میان همه مردم کسی متواضع تر از تو نیست(مجلسی، ۱۳۶۳، ج ۱۷، ص ۷).

۶-۸. اکرام نیکان و تأدیب به بدکاران

برای اصلاح نمودن افراد، باید شیوه‌های مختلفی را به کار برد؛ مثلا مسلمانی که به طور غیر عمد فعل حرامی از او رخ داده را باید با تکریم او امر و نهی کرد، در حالی که راه اصلاح کسی به طور عمدی فعل حرامی را انجام دهد، متفاوت است؛ باید با رعایت ادب و احترام او را اصلاح کرد، نه در پیش گرفتن بی ادبی. در جایی امام علی(ع) فرمودند: إستِصلاحُ الأخيارِ بِإكرامِهِم و الأشرار بِتاديبِهِم؛ اصلاح کردن نیکان با گرامی داشتن و اصلاح بدکاران به تأدیب است(مجلسی، ۱۳۶۳، ج ۷۵، ص ۸۲).

نتیجه گیری

در این نوشتار با توجه به مفهوم امر به معروف و نهی از منکر، مراتب و شیوه‌های آن پرداخته شده است. گفته شد که هر انسانی نسبت به کارهای ناپسندی که در جامعه انجام می‌پذیرد و کارهای نیک و پسندیده ای که ترک می شود، مسئولیت دارد؛ اگر کار واجبی ترک شود یا کار جرامی اتفاق بیفتد، سکوت و بی تفاوتی در مقابل آن جایز نیست و همه افراد جامعه باید برای برپایی «واجب» و جلوگیری از «حرام» اقدام کنند. کوتا سخن آنکه امر به معروف و نهی از منکر از سوی انظار عمومی و آحاد مومنان در جامعه اسلامی در صورت جمع شدن شرایط آن، باعث استحکام پایه ها و باورهای اسلامی می شود.

عدم تأثیر امر به معروف و نهی از منکر در فرد یا افراد، نمی تواند بهانه ای برای ترک آن باشد، بلکه امکان دارد این دوفرضیه بر مخاطب تأثیر نداشته باشد. همچنین امر به معروف و نهی از منکر در پی آراستن روان فردی انسان و ترسیم ساختار زندگی جمعی بر اساس فضائل اخلاقی است. فقدان فریضه الهی «امر به معروف و نهی از منکر» در بین افراد، منجر به زیر پا گذاشتن احکام الهی(و به وجود آمدن جامعه ای بی بند و بار) خواهد شد.

با این تحلیل می توان به این نکته رسید که در عضر حاضر نیز انجام هر منکر، موجب تأخیر ظهور حضرت ولی(عج) می گردد، همه مسلمانان باید بکوشند تا بیش از پیش این فرضیه الهی را احیاء کرده و با برپایی اوامر الهی، برپایی حکومت جهانی عدل و داد حضرت ولی عصر(عج) را میسّر سازد.

منابع

- قرآن کریم.
- نهج البلاغه.
- ابن شعبه، حسن بن علی(۱۳۸۲)، «تحف العقول»، قم، آل علی(ع).
- احمدی، حبیب(۱۳۸۷)، «جامعه شناسی انحرافات»، تهران، نشر سمت.
- اسحاقی، حسین(۱۳۸۶)، «اهمیت و فلسفه امر به معروف و نهی از منکر»، شمیم یاس، شماره پنجاه و هشتم.
- انصاری، محمد جواد(۱۳۸۵)، «امر به معروف و نهی از منکر از دیدگاه امام خمینی(ره)»، حضور، شماره پنجاه و هشتم.
- آمدی، عبدالواحد(بی تا)، «غرر الحکم و درر الکلم»، قم، دارالکتب الاسلامی.
- بخشی، محمد(۱۳۸۸)، «احیای امر به معروف و نهی از منکر با رویکرد قرآنی و روایی»، فروغ وحدت، شماره شانزده.
- جوان آراسته، حسین(۱۳۹۱)، «نگاهی دیگر به امر به معروف و نهی از منکر»، حکومت اسلامی، شماره اوّل.
- حر عاملی، محمد(۱۳۶۴)، «ترجمه وسائل الشیعه»، مترجم: علی صحت، تهران، ناس.
- حرز، ناجی(۱۴۱۷)، «الوسیله»، بیروت، موسسه ام القری.
- حسینی اجداد، اسماعیل؛ رخشنده نیا، اکرم(۱۳۹۱)، «امر به معروف و نهی از منکر از منظر دین و شرایط اقامه ی آن»، پژوهش‌های میان رشته ای قرآن کریم، شماره اوّل.
- حلی، جعفر بن حسن(۱۴۲۱)، «جواهر الکلام»، قم، موسسه دائرة المعارف فقه اسلامی.
- حلی، یحیی بن سعید(۱۴۰۵ق)، «الجامع للشرائع»، قم، موسسه سید الشهداء العلمیه.
- خامنه ای، سید علی(۱۳۸۳)، «اجوبة الاستفتائات»، تهران، شرکت چاپ و نشر بین الملل.
- خمینی، روح الله(۱۳۷۹)، «تحریرالوسیله»، قم، دار العلم.
- صافی گلپایگانی، لطف الله(۱۳۹۰)، «راه اصلاح یا امر به معروف و نهی از منکر»، قم، دفتر آیت الله شیخ لطف الله صافی گلپایگانی.
- صدر، سید محمد باقر(۱۴۳۰ق)، «ماوراء الفقه»، نجف اشرف، دار الاضواء.
- طباطبایی، سید محمد حسین(۱۴۱۷)، «المیزان فی تفسیر القرآن»، قم، دفتر انتشارات اسلامی.
- طبرسی، فضل بن حسن(۱۳۷۲)، «مجمع البیان فی تفسیر القرآن»، تهران، ناصر خسرو.
- طوسی، محمد(بی تا)، «الاقتصاد»، بیروت، دارالاضواء.
- علامه حلی(۱۴۱۷)، «مختلف الشیعه»، قم، موسسه نشر اسلامی.
- فراهیدی، خلیل بن احمد(۱۴۱۰ق)، «العین»، قم، هجرت.
- فلاح زاده، محمد حسین (۱۳۹۵)، «آموزش فقه»، قم، اسوه.
- قمی، عباس (۱۴۳۰)، «سفینة البحار»، مشهد، آستان قدس رضوی.
- گیلانی، عبدالرزاق (۱۳۶۶)، «شرح مصباح الشریعه»، تهران، نشر صدوق.
- مجلسی، محمد باقر (۱۳۶۳)، «بحارالانوار»، تهران، کتابخانه مسجد حضرت ولی عصر(عج).
- محصص، مرضیه (۱۳۹۱)، «بازخوانی نسبت امر به معروف و نهی از منکر با حریم خصوصی بر مبنای قرآن کریم»، حسنا، شماره پانزدهم.
- محمدی ری شهری، محمد (۱۳۸۸)، «میزان الحکمه»، قم، دارالحدیث.
- هاشمی دولابی، قدسیه (۱۳۸۸)، «امر به معروف و نهی از منکر در قرآن»، فروغ وحدت، شماره هجده.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۶ (پیاپی: ۲۰)، آبان ۱۳۹۸

ثبات حاکمیت سیاسی با تقویت حکمرانی شهری از طریق ارتقاء کیفیت مدیریت شهری و سرمایه‌های اجتماعی

جواد گنج خانلو[1]*

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۶/۲۵
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۸/۰۴
کد مقاله: ۴۱۳۹۸

چکـیده

عملکرد شهرداری و مدیریت شهری می‌تواند تأثیر فزاینده‌ای بر روی یک شهر داشته باشد . در میان سازمان‌های مختلف مدیریت شهری، شهرداری یکی از دستگاه‌هایی است که ارتباط مداوم و تنگاتنگی با عموم مردم دارد. وظایف شهرداری در گستره‌های گوناگون اجتماعی، فرهنگی، عمرانی، شهرسازی و خدماتی است؛ به‌گونه‌ای که هر فرد شهرنشین از آغاز تولد تا پایان زندگی نیازمند خدمات این نهاد غیردولتی است. وظایفی نظیر: سیاست‌گذاری و برنامه‌ریزی برای توسعه شهری، امور فنی و اجرایی و عمران شهری، وظایف خدماتی، وظایف اجتماعی و فرهنگی و...، همگی از جمله مواردی هستند که بر عهده شهرداری‌ها و مدیریت شهری می‌باشد. لذا؛ از جمله پیامدهای اثربخش که بیانگر رضایت از نحوه عملکرد مدیریت شهری در ارائه سرویس و خدمات، احساس رضایت شهروندان از عملکرد شهرداری است که نتیجه آن موجب زایش و افزایش سرمایه اجتماعی در لایه‌های اجتماع به عنوان یکی از مؤلفه‌های تأثیرگذار در حفظ ، بقاء و ثبات سیاسی حکومت‌ها است. به عبارتی فقدان سرمایه اجتماعی، فقدان سایر سرمایه‌ها و اعتماد و در نهایت نارضایتی از سیستم و در نهایت تقویت گزاره‌های تخریب‌کننده و تنش‌آفرین را به همراه خواهد داشت و اثری منفی برقدرت یک کشور خواهد گذاشت. پژوهش حاضر با هدف بررسی برهمکنش حکمرانی خوب شهری و اعتماد اجتماعی در بهبود کیفیت ارائه خدمات از سوی مدیریت شهری به شهر و شهروندان در جهت ثبات و تقویت حاکمیت و دولت می‌باشد.

واژگـان کلـیدی: سرمایه اجتماعی، مدیریت شهری، جغرافیای سیاسی، شهر

۱- دانشجوی دکترا جغرافیای سیاسی، دبیر نظام پیشنهادات شهرداری منطقه ۶ (j.yashar.g@gmail.com)*

۱- مقدمه

شهرها در پی گسترش روزافزون، برای مدیریت و اداره خود راهی به جز زمینه سازی برای توسعه دموکراسی نیافته‌اند و در این راه به شکل تازه‌ای از حاکمیت دست‌یافته‌اند، که برخی آن را در حد اختراع و ابداع جدید بشری در ایجاد نظام اجتماعی نوین دانسته‌اند. شهرها و علی‌الخصوص شهرهای بزرگ یا اصطلاحاً کلان‌شهرها در نظام فعلی کشورها دارای نقش تعیین‌کننده در شکل‌دهی نظام‌های سیاسی و سمت‌وسو دهنده به این نظام‌ها می‌باشند. و آنچه باعث هدایت و اتخاذ سیاست‌های دولت‌ها و ثبات آن‌ها می‌گردد. خواست شهروندان بر پایه آنچه از سیاستمداران می‌خواهند می‌باشد. سیاستمداران و حاکمان نیز جهت عملیاتی شدن و توفیق برنامه‌ها و تدابیر خود در سطح حاکمیت کلان واحد سیاسی خود نیازمند همراهی شهروندان با جلب نظر ایشان و حمایت آن‌ها می‌باشند که این امر در بستر ایجاد آگاهی ، مشارکت و اعتماد و به تعبیری دیگر آفرینش سرمایه اجتماعی محقق می‌گردد. ما در عصر حاضر برای توسعه، بیشتر از آنچه به سرمایه اقتصادی، فیزیکی و انسانی نیازمند باشیم به سرمایه اجتماعی نیازمندیم، زیرا بدون این سرمایه، استفاده از دیگر سرمایه‌ها به‌طور بهینه انجام نخواهد شد. ازاین‌رو موضوع سرمایه اجتماعی به عنوان یک اصل محوری برای دستیابی به توسعه محسوب شده است. یکی از مؤلفه‌های تأمین و تقویت سرمایه‌های اجتماعی جلب رضایت مردم از نحوه عمل حاکمیت به وظایف و برنامه‌های خود بوده و در این میان مدیریت شهری به عنوان بدنه اجرایی حاکمیت شهری که خود جزئی از بدنه حاکمیت اصلی می‌باشد دارای نقش اساسی می‌باشد. چراکه مدیریت شهری ملموس‌ترین و در جریان ترین واحد خدمت رسان به شهروندان بوده که هرروز با آن در ارتباط مستمر بوده و بازخوردهای فعالیت آن به راحتی و به سرعت قابل دریافت می‌باشد.و جلب رضایت شهروند نیز به عنوان سلول بنیادی کالبد سرمایه اجتماعی می‌باشد.

با توجه به آنچه ذکر گردید می‌توان این‌گونه استنباط کرد که ارائه خدمت شایسته و مناسب به شهروندان همراه با احترام و صداقت و کسب رضایت ایشان از خدمات مدیریت شهری به شهر می‌تواند زمینه‌ساز تقویت و ارتقاء سرمایه‌های اجتماعی شده که به‌تبع آن ثبات سیاست‌گذاری و حاکمیت کلان واحد سیاسی در پرتو این سرمایه اجتماعی شکل می‌گیرد. و در این میان خدمات شهرداری‌ها به عنوان بازوان قدرتمند اجرایی مدیریت شهری نقشی تعیین‌کننده در این پروسه می‌باشند. چنانچه با توجه به دوره معاصر، مهم‌ترین رویداد سیاسی دهه اخیر بهار عربی می‌باشد . و شعله‌های آتشی که محمد بوعزیزی[1](دستفروش تونسی) که خود را در مقابل شهرداری پایتخت تونس به آتش کشید هنوز فروکش نکرده است.

۲- روش تحقیق

روش کلی تحقیق حاضر توصیفی- تحلیلی است. برای گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی استفاده شده است. در این تحقیق سعی شده است با استفاده از مفهوم و تعریف جغرافیای سیاسی به بررسی و تفسیر مفهوم جغرافیای سیاسی شهر بپردازد.

۳- مبانی نظری تحقیق

۳-۱- شهر

شهر به‌مثابه بخشی از سلسله‌مراتب سیستم قضایی و تقسیمات سیاسی – جغرافیایی هر کشور بر اساس شاخصه‌های مختلفی مانند؛ نوع حکومت، مدیریت، سطح آگاهی، علاقه‌مندی اجتماعی و مشارکت مردم در نظام تصمیم‌گیری و... شکل می‌گیرد. از نظر تعریف شهر و مکان شهری ، تفاوت زیادی بین کشورها وجود دارد. در حال حاضر، تعاریف مختلفی از مکان شهری شده است که هیچ کدام به تنهایی رضایت بخش نیست. گاهی اوقات، شهر بر اساس فرهنگ شهری (تعریف فرهنگی) ،گاهی بر اساس کارکرد اداری(تعریف سیاسی- اداری) ، گاهی بر اساس افراد شاغل در بخش غیر کشاورزی (شاخص اقتصادی) و گاهی بر اساس تعداد جمعیت (شاخص جمعیت شناختی) تعریف می‌شود.(شارع پور،۱۳۹۱) شهرها از جمله پدیده های فضایی- سیاسی هستند که از جایگاه و اهمیت بالایی در مطالعات جغرافیای سیاسی برخودار بوده و هستند. یکی از نگرش های موضوعی جدید پرداختن به الگوهای گوناگون دولت از بعد فضایی است به طوری که جغرافیای سیاسی علاوه بر مطالعه ی دولت ملی، الگوهای جدید دولت محلی در سطوح فروملی از موضوعات مورد علاقه جغرافیدانان سیاسی است.(حافظ نیا، ۱۳۸۳) یکی از این مهمترین دولت‌های محلی شهرها هستند که مطالعه و بررسی آن‌ها از اهمیت بالایی در جغرافیای سیاسی برخوداراست. همچنین، زندگی روزمره انسان

1- Mohamed Bouazizi

و انگیزه ها و پدیده هایی که او را از خانه بیرون برده، دوباره به خانه باز می گرداند، در محیط سیاسی اثر ژرفی میگذارد. این اثر گذاری از آن جهت مورد توجه ویژه جغرافیای سیاسی است که محیط زندگی گروه های انسانی را وادار به ایجاد ساختارهایی سیاسی و نظامی اداری برای اداره امورآن محیط می سازد.(مجتهد زاده،۱۳۹۰) نظام مدیریت شهری باهدف اداره مطلوب امور شهر، سعی دارد. روابط میان عناصر شهری را هماهنگ سازد. به دلیل گستردگی ومیان رشته ای بودن سیستم مدیریت شهری به مثابه یک سیستم باز، عوامل مختلفی در آن دخالت دارد و بدون شناخت این سیستم نمی توان عناصر و روابط را در جهت اهداف آن تغییرشکل داد، زیرا هنر برنامه ریزی، شناخت عناصر سیستم و ایجاد روابط بین آن عناصر است ، به نحوی که این مجموعه عناصر در جهت هدف سیستم عمل کنند. بی توجهی به اجزاء همچنین عدم کشف روابط و میزان تاثیر هر یک از عناصر درنظام تصمیم گیری هرگز به یک نظام تصمیم گیری منسجم، موثر و معطوف به اهداف مطلوب منجر نخواهدشد.(زاهدی فر،۱۳۷۳)

۳-۲- محدوده شهر

محدوده شهر عبارت است از حد کالبدی موجود شهر و توسعه آتی در دوره طرح جامع(سازمان شهرداری ها و دهیاری های کشور، ۱۳۹۰)

۳-۳- ملت (شهروندان در فضای شهر)

ملت بنیادی ترین بخش کشور است. جمع افرادی که از پیوندهای مادی ومعنوی ویژه و مشخصی برخوردار باشند و با مکان جغرافیایی ویژه ای "سرزمین یکپارچه و جداگانه" همخوانی داشته باشند و حاکمیت حکومتی مستقل را واقعیت بخشد "ملت" آن سرزمین یا آن کشور شناخته می شوند (مجتهد زاده،۱۳۹۰)، با ورود اقتصاد جهانی، ملت سازی رفته رفته مترادف شهرسازی می شود و شهرها به عنوان هسته اصلی جامعه جهانی عمل می کنند.(مویر، ۱۳۷۹)

۳-۴- جغرافیای سیاسی

جغرافیای سیاسی پدیده های سیاسی را در فضای درونی یک کشور مورد بحث قرار می دهد که به طور سنتی شامل مفاهیمی مانند مرز، ملت، حکومت و سرزمین است (حافظ نیا، ۱۳۸۱).

۳-۵- جغرافیای سیاسی شهر

مفهوم جغرافیای سیاسی شهر از جمله مفاهیم و حوزه های مطالعاتی در این حوزه است که با توجه به نوپا بودن آن تعریف دقیق و روشنی از آن صورت نگرفته و ابعاد مورد مطالعه آن نیز شناخته شده نیست. با توجه به تحولات دهه های اخیر و افزایش نقش آفرینی و بازیگری شهرها در عرصه های ملی و بین المللی زمینه برای برجسته تر شدن ابعاد سیاسی، ژئوپلیتیکی و سایر مفاهیم مرتبط با جغرافیای سیاسی در پدیده فضایی شهر فراهم آورده است به نوعی که میتوان شهر و ابعاد و ویژگیهای آن را به عنوان یکی از زیر بخش‌های مورد مطالعه در کشور جدا کرد و در سطحی بالاتر البته نه در سطح کشور، در قالب جغرافیای سیاسی شهر مورد مطالعه و بررسی قرار داد. در رشته جغرافیای سیاسی شهرها از جمله پدیده های فضایی هستند که از جایگاه برجسته و با اهمیتی درمطالعات جغرافیایی برخوردار می باشند به‌گونه‌ای که در قالب رشته ای ویژه جغرافیا و برنامه ریزی شهری در ابعاد اقتصادی، فرهنگی، سیاسی، برنامه ریزی و ... مورد مطالعه و بررسی قرار میگیرد.

جغرافیای سیاسی شهر پدیده‌های سیاسی–فضایی شهر را در کانون مطالعات خود قرار داده ونقش فرایندهای سیاسی و تصمیمات ذیمدخلان اداره امور شهر را در هدایت، کنترل و شکل دهی فضا و سازمان فضایی شهر مورد توجه قرار میدهد. همچنین در ژئوپلیتیک، تأثیر و پیامدهای ناشی از تعاملات، ارتباطات و کارکردهای فراشهری از جنبه اثرگذاری بر جریان قدرت سیاسی مورد مطالعه قرار میگیرد. البته این امر به معنی کم توجهی به نقش تعیین کننده پدیده ها و عوامل درون شهری در قدرت سیاسی در سطوح ملی و شهری نیست. در ژئوپلیتیک، شهر به عنوان یک کانون قدرت با قابلیت اثرگذاری گسترده در سطوح مختلف سرزمینی مورد توجه است.

تغییرات دوران پست مدرن شهرها را به یکی از کانونهای توجه و بازیگران سیاسی جهان تبدیل کرده اند. به نحوی که، مناسبات ما بین کشورها در فرایند جهانی شدن معاصر، از جهت نوع، مقیاس، روشها، ابزارها و پیامدها دارای تفاوت های اساسی با تعاملات ما قبل عصرمدرن یا جهانی شدن سطحی است.(کمانرودی کجوری، ۱۳۹۲) این تحولات سبب شده است که شهرها با

توجه به اهمیت و اعتبار بالایی که در دهه های اخیر کسب کرده اند از موضوعی در کنار سایر پدیده های مورد مطالعه جغرافیای سیاسی فاصله بگیرد و خود را به عنوان حوزه جدید و ویژه ای در قالب جغرافیای سیاسی شهر مطرح نماید. با توجه به اینکه مفهوم اولیه این حوزه مطالعاتی جدید جغرافیای سیاسی است و کشور مفهوم اصلی مورد توجه در مطالعات جغرافیای سیاسی است می توان گفت جغرافیای سیاسی شهر، همانند جغرافیای سیاسی که موضوع اصلی مورد مطالعه آن کشور است، پدیده شهر را به عنوان یک پدیده فضایی- سیاسی به عنوان مفهوم اصلی مورد مطالعه قرار می دهد. (مجتهد زاده، ۱۳۹۰).

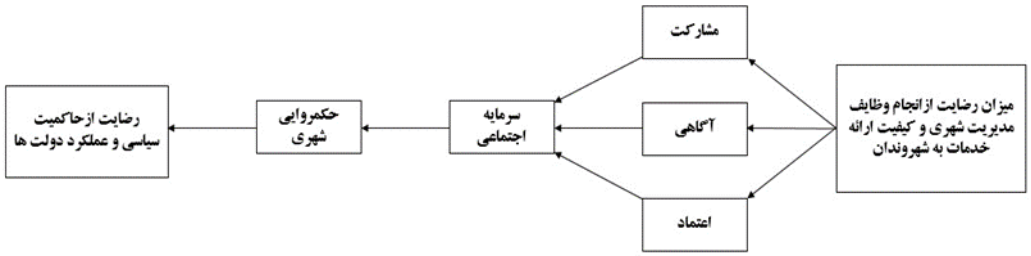
۳-۶- سیستم مدیریت شهری

تعاریف متعددی از مدیریت شهری ارائه شده است و هرکدام از این تعاریف بیان کننده نگرشی نظام مند به مقوله مدیریت شهری است: "مدیریت شهری عبارت است از اداره امور شهر به منظور ارتقاء مدیریت پایدار مناطق شهری در سطح محلی با در نظر داشتن، و تبعیت از اهداف سیاست‌های ملی، اقتصادی و اجتماعی کشور است" (نوید رضوانی) "مدیریت شهری عبارت است از یک سازمان گسترده، متشکل از عناصر و اجزاء رسمی و غیررسمی موثر و ذیربط در ابعاد مختلف اجتماعی، اقتصادی و کالبدی بافت شهری با هدف اداره، کنترل و هدایت توسعه همه جانبه و پایدار شهر مربوطه است."(کاظمیان شیروان، ۱۳۷۳). هدف سیستم مدیریت شهری به مثابه جزئی از سیستم حکومتی، اداره امور شهرهاست و نقشی که دولت برای این سیستم قایل می شود تعریف این هدف را روشن می سازد. تردیدی نیست که این تعریف، هرچه باشد، هدف سیستم مدیریت شهری در جهت اهداف ملی بوده و با آن همسوست و از کلیات آن تبعیت می‌کند. به همین دلیل برنامه‌های این سیستم برای ساماندهی امور شهر، به طور کلی در چارچوب برنامه‌های کلان و قوانین جاری کشور تدوین می‌گردد و اقدامات این سیستم ناقض مقررات قانونی کشور نیست.(نوید رضوانی)

۳-۷- سرمایه اجتماعی

سرمایه اجتماعی به طورکلی اشاره به ویژگی های سازمان اجتماعی مانند شبکه ها ، هنجارها و اعتماد دارد که هماهنگی و همکاری را برای سود متقابل تسهیل کرده و افزایش منافع حاصل از سرمایه گذاری در منابع فیزیکی و انسانی را به دنبال دارد.(کماسی و حسینی،۱۳۹۳)

۴- یافته‌های تحقیق و مدل مفهومی



شکل ۱- مدل مفهومی حاصل از یافته های تحقیق

۵- نظریه‌های سرمایه اجتماعی

۵-۱- پی یر بوردیو[1]

بوردیو همانند یک جامعه شناس اروپایی در تحلیل خود از سرمایه اجتماعی به تقابل طبقه اجتماعی با اشکال دیگر نابرابری ها تأکید دارد و به همین دلیل تلاش کرده تا نظریه مردم شناسی فرهنگی از باز تولید اجتماعی را ارائه کند. بوردیو سرمایه اجتماعی را سرمایه ای از روابط اجتماعی می داند که در صورت لزوم حمایتهای مفید ر ا تأمین میکند. سرمایه ای منبعث از افتخار و احترام، سرمایه اجتماعی برآورد مجموع منابع به طور واقعی یا فرضی است.(علی محمدی،۱۳۸۵)

1- Pierre Bourdieu

۵-۲- فرانسیس فوکویاما[1]

فوکویاما سرمایه اجتماعی را شکل و نمونه ملموسی از یک هنجار غیر رسمی میداند که باعث ترویج همکاری بین دو یا چند نفر می‌شود. او برای وارد شدن به سرمایه اجتماعی از مفهوم شعاع اعتماد بهره می برد و معتقد است که همه گروه هایی که مظهر سرمایه اجتماعی هستند دارای نوعی شعاع اعتمادند و به دیگر معنا حلقه ای از افراد در هرگروه موجود است که هنجار همکاری در میان آن ها عمل میکند گستره این سلسله ها می‌تواند از دوستان وجرگه ها تا سازمان های غیردولتی و گروه های مذهبی را در برگیرد. (کماسی و حسینی، ۱۳۹۳)

۶- شاخصه‌های اصلی سرمایه اجتماعی

اعتماد[2]؛ اعتماد همکاری میان افراد را تسهیل میکند و خود همکاری نیز اعتماد ایجاد میکند. اعتماد مستلزم پیش بینی رفتار یک بازیگر مستقل است(شادی طلب و حجتی کرمانی، ۱۳۸۷) ، اعتماد کلید اصلی برای روابط بین شخصی و یا بین فردی در زمینه های مختلف است. اعتماد دانش و یا اعتقادی است که اعتماد شونده انگیزه یا محرکی دارد برای انجام دادن عملی که متعهد به انجام آن است.(حاجیانی و رضایی، ۱۳۹۱)

مشارکت[3]؛ مشارکت اجتماعی را می توان فرآیند سازمان یافته ای دانست که از سوی افراد جامعه به صورت آگاهانه، داوطلبانه و جمعی با در نظر داشتن هدف های معین و مشخص به منظور سهیم شدن در منابع قدرت انجام میگیرد. شهود چنین مشارکتی، وجود نهادهای مشارکتی چون انجمنها، گروه ها، سازمان های محلی وغیردولتی است.(توکلی، دهقانی و زارعی، ۱۳۹۰)

آگاهی[4]؛ پیش شرط اولیه برای مشارکت اجتماع"آگاهی" است.آگاهی یک متغییر معرفتی متعلق به افراد است. جایی که افراد ازماهیت مسائل اجتماعی آگاه نمی شوندیا ابزارهای موجودکه از جوابگویی به این مشکلات بیخبرند ، فرصت های مشارکت اجتماعی و حس قوی یا خیره اجتماعی هم پایین تر خواهد بود.(کماسی و حسینی، ۱۳۹۳)

۷- موضوعات مهم در حوزه جغرافیای سیاسی شهر

۷-۱- اهداف و راهبردهای مدیریت شهری

اهداف مدیریت شهری: هدف تئوریک سیستم مدیریت شهری، تقویت فرایند توسعه شهری است به نحوی که در سطح متعارف جامعه زمینه و محیط مناسبی برای زندگی راحت و کارآمد شهروندان، به تناسب ویژگی های اجتماعی و اقتصادی فراهم شود. در قالب این هدف کلان می توان سه هدف خرد فراگیر برای تمام سیستم های مدیریت شهری به شرح زیر تعیین کرد:

حفاظت از محیط فیزیکی شهر، تشویق توسعه اقتصادی و اجتماعی پایدار، ارتقاء شرایط کار و زندگی کلیه شهروندان باتوجه ویژه به افراد وگروههای کم درآمد(سازمان شهرداری ها و دهیاری های کشور)

راهبردها در مدیریت شهری: برای تحقق اهداف و انجام وظایف مذکور، راهبردهای اساسی ذیل ارائه و تدوین می‌شود:

انتقال مسئولیت و وظایف برنامه ریزی، مدیریت و گردآوری و تخصیص منابع از سوی دولت و سازمانهای مرکزی به مدیریت شهری(نوید رضوانی)، بهبود و توسعه ساختارسازمانی و تشیکلاتی سیستم و امور پرسنلی و قانونی، بهبود شیوه های مدیریت مالی و اقتصادی، تا کید بر مدیریت و برنامه ریزی استراتژ یک و جامع سیستم ، بهبود کیفیت محیطی فیزیکی زندگی (حبیبی، ۱۳۹۰) ازاین‌رو، نظام تصمیم گیری شهر با هدف اداره امور شهر و تأمین محیط مناسب زندگی برای شهروندان حکومتی بوده که باتوجه به ساختارسیاسی کلان کشور نسبت به پیگیری امور اقدام میکند. عمده اهداف این سیستم در جهت اهداف کلان حکومت است.

باتوجه به موارد فوق، می توان نتیجه گرفت که نظام تصمیم گیری شهری به عنوان یک سیستم باز برای خود اهداف، محیط، منابع و شیوه های خاص اجرایی را داراست و چنانچه هر یک از این عوامل به عللی به رکود کشیده شود ، سیستم دچار اختلال گردیده و نمی‌تواند به عملکرد بهینه خود بپردازد و لذا ضروری است که همواره دیدگاه سیستمی به نظام مدیریت شهری تسری داده شود و شرایط و محیط مورد نیاز برای فعالیت سیستم مدیریت شهری مهیا گردد.(حبیبی، ۱۳۹۰)

1- Francis Fukuyama
2- Trust
3-Take part
4- Awareness

۷-۲- نهاد حاکمیتی در فضای شهر(حکومت در شهر)

هر چند ویژگیها و ساختار نهادهای قانونی اداره کننده شهر از کشوری به کشور دیگر تفاوت دارد و هرجامعه ای با توجه به ساختار اقتصادی، اجتماعی و سیاسی خود، تعریف خاصی از مدیریت شهری دارد، وظایف کنونی مدیریت شهری تنها محدود به مواردی از قبیل برنامه ریزی، خدمات رسانی، مدیریت فرهنگ محلّی، انجام پروژه های عمرانی و غیره نمی شود وجهت دهی فعالیتهای شهری و ترسیم چشم انداز شهر در راستای دستیابی به توسعه پایدار، از جمله مهم ترین وظایف مدیران شهری به شمار می رود.(نظریان و رحیمی) حکمروایی شهری برابر تعریف زیست بوم سازمان ملل (هابیتال) ، عبارت است از مجموع روش های برنامه ریزی و مدیریت امور شهری از جانب افراد ، نهادهای عمومی و نهاد های خصوصی ، فرآیند مستمری است که از آن طریق، منافع متضاد یا متعارض با هم همراه شده و به یک کنش همکاری روی آورده می شود. بنا به این تعریف ، حکمروایی شهری نهادهای رسمی و همچنین اقدامات غیر رسمی و سرمایه اجتماعی شهروندان را در بر می گیرد.(صالحی، نعمتی و امان پور، ۱۳۹۳) بنابراین نهاد حاکمیت در شهر یا مدیریت شهری بایست به گونه ای برنامه ریزی و عمل نماید که ضمن عمل به وظایف و برنامه‌های بالادستی در جهت جلب اعتماد، افزایش مشارکت و آگاهی شهروندان از آنچه بر امور شهر می گذرد، درجهت تقویت سرمایه‌های اجتماعی و تحکیم مقبولیت خود اقدام نماید.

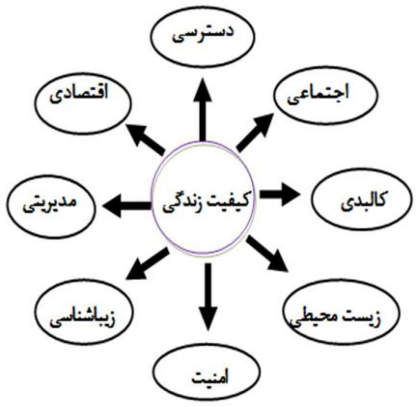
۷-۳- شهر به عنوان کانون اداره سیاسی در کشور (پایتخت، مرکز استان، مرکز شهرستان و ...

شهرها خود به عنوان پدیده های سیاسی– فضایی هستند که در فضای درونی کشورها و فضای بین المللی شهرهای جهانی، پایتخت ها و ... به صورت های مختلف مورد توجه مطالعات جغرافیای سیاسی بوده اند. اهمیت و برجستگی شهرها در قالب کانون اداره سیاسی در فضای شهر به ویژه در قالب پایتخت کشورها از اهمیت برجسته ای در مطالعات جغرافیای سیاسی برخودار است. بر این اساس می توان گفت پدیده شهر یکی از موضوعات مورد توجه در جغرافیای سیاسی بوده است که با توجه به اهمیت یافتن و برجسته تر شدن آن می توان آن را در قالب جغرافیای سیاسی شهر با رویکردی دقیق تر و سامانمندتر درقالب شهرهای جهانی، پایتخت‌ها، مراکز استان ها، شهرستان ها و ... مورد مطالعه و بررسی قرار داد.

۷-۴- ارتباط وظایف شهرداری با رضایت عمومی شهروندان

در میان سازمان‌های مختلف مدیریت شهری، شهرداری یکی از دستگاه‌هایی است که ارتباط مداوم و تنگاتنگی باعموم مردم دارد، لذا توسعه همه جانبه و پایدار شهر زمانی عملی خواهد شد که شهروندان از عملکردشهرداری رضایت داشته باشند. هر شهرنشین از آغاز تولد تا پایان زندگی نیازمند خدمات این نهاد غیردولتی است. وظایفی نظیر: سیاست‌گذاری وبرنامه‌ریزی برای توسعه شهری، امور فنی و اجرایی و عمران شهری، وظایف خدماتی، وظایف اجتماعی و فرهنگی و...، همگی از جمله مواردی هستند که بر عهده شهرداری‌ها و مدیریت شهری می‌باشد.(حبیبی، کسالایی، افتخاری یوسف آباد و محمدی، ۱۳۹۷)

در اجرای وظایف بسیار گسترده محوله به شهرداری‌ها و مدیریت روزآمد آن‌ها نگرش مبتنی بر لزوم شفافیت، پاسخگویی، اطلاع رسانی و عدالت، مورد تأکید بوده و با سنجش میزان رضایتمندی شهروندان، می‌توان از چالش‌های موجود و نقاط ضعف وتهدیدها و فرصت های احتمالی شناخت مناسبی را حاصل کرد. با استفاده از یافته های سنجش رضایتمندی و پایش فعالیت های متناسب با آن می توان نسبت به جلب رضایت حداکثری شهروندان اقدام کرد.(مردعلی، شهسواری و حسین پور، ۱۳۹۲) رضایتمندی تفاوت مابین عملکرد و انتظارات است. اگر عملکرد برابر یا بالاتر از حد انتظار باشد، مشتری راضی است و اگر انتظارات بیش از عملکرد باشد، مشتری ناراضی خواهد بود.



شکل ۲- مولفه‌های موثر بر کیفیت زندگی شهر (حاتمی نژاد و محمدی کاظم آبادی، ۱۳۹۶)

به نظر آدامز[1]، شهروند آگاهانه یا ناخودآگاهانه بهره مندی های خود را با وظایف سازمان مقایسه می کند زمانی که برابری وجود دارد، رضایتمندی ایجاد می‌گردد. بنابراین علت رضایمندی شهروندان از عملکرد شهرداری در این نظریه مقایسه ای است که شهروندان میان وضعیت، امکانات و بهره مندی ها از شهرداری را با نیاز های زندگی روزمره امروزی می سنجند. بالا بودن رضایتمندی از محیط شهر را در گروی ویژگی های زیر عنوان کرده است. از نظر او یک شهرخوب:

– باید دارای ایمنی، امنیت و حفاظت بوده و از نظر بصری و عملکردی محیطی سامان یافته و با نظم باشد.
– باید محیط اجتماعی هدایت کننده باشد و حس مکان را تقویت نماید.
– باید دارای یک تصویر ذهنی مناسب، شهرت و اعتبار خوب باشد و به مردم حس اعتماد و منزلت دهد.
– طراحی شده و از نظر زیبایی شناسی مطبوع و از نظر کالبدی قابل تصور باشد.(براند فری، ۱۳۸۳)

در اجرای وظایف بسیار گسترده محوله به شهرداری‌ها و مدیریت روزآمد آن‌ها نگرش مبتنی بر لزوم شفافیت، پاسخگویی، اطلاع رسانی و عدالت، مورد تأکید بوده و با سنجش میزان رضایتمندی شهروندان، می توان ازچالش های موجود و نقاط ضعف وتهدیدها و فرصت های احتمالی شناخت مناسبی را حاصل کرد. با استفاده از یافته های سنجش رضایتمندی و پایش فعالیت های متناسب با آن می توان نسبت به جلب رضایت حداکثری شهروندان اقدام کرد.(مردعلی، شهسواری و حسین پور، ۱۳۹۲) در حقیقت بهبود کیفیت زندگی در هر جامعه ای یکی از اهداف مهم سیاست های عمومی است، و به عنوان مجموعه ای از استراتژیهای عملی برای بهبود سیاست، عمل و زندگی برای افراد و گروهی از مردم می‌باشد.(حاتمی نژاد و محمدی کاظم آبادی، ۱۳۹۶)

نتیجه‌گیری

افزایش مداوم جمعیت شهری به همراه شکل گیری نیازهای جدید و متنوع شهروندان، اهمیت مسئولیت مدیران شهری را روز به روز افزایش می دهد ، به نحوی که امروزه وظایف مدیریت شهری از لحاظ حجم کاری و تنوع وظایف، با گذشته قابل مقایسه نمی‌باشد و دیگر نمی توان با دیدی صرفاً خدماتی به مدیریت شهری نگریست یکی از مهم ترین عوامل مؤثر در موفقیت عملکرد مدیریت شهری، سرمایه اجتماعی شهروندان می‌باشد که نقشی بسیار مهم تر از سرمایه فیزیکی و انسانی در سازمانها و جوامع ایفا می کند و شبکه های روابط جمعی و گروهی، انسجام بخش میان انسانها، سازمانها و انسانها و سازمانها با سازمانها می‌باشد. بدون سرمایه اجتماعی، پیمودن راه های توسعه و تکامل فرهنگی و اقتصادی، ناهموار و دشوار خواهد بود.

بنابر آنچه ذکر گردید ؛ عملکرد مدیریت شهری در ایفای وظایف تعیین شده و محوله به نحو مطلوب و چگونگی خدمت رسانی به شهروندان در ابعاد فرهنگی اجتماعی، عمرانی کالبدی و ویژگی های درون سازمانی بر ایجاد سرمایه اجتماعی شهروندان که شامل آگاهی، اعتماد و مشارکت میباشد، تأثیرگذار است. بدین صورت که هرچقدر عملکرد مدیریت شهری کارآمدتر به همان میزان هم اعتماد و رضایت شهروندان بیشتر و به تبع آن نیز سرمایه اجتماعی شهروندان تقویت می‌گردد. به عبارتی فقدان سرمایه اجتماعی، فقدان سایر سرمایه ها، فقدان اعتماد و در نهایت نارضایتی از سیستم و در واقع تقویت گزاره های تخریب کننده و تنش‌آفرین را به همراه خواهد داشت و اثری منفی بر قدرت یک کشور خواهدگذاشت.که حاصل آن کاهش قدرت و ثبات سیاسی حکوت و دولت‌ها خواهد بود.

منابع

- شارع پور، محمود، ۱۳۹۱ ، جامعه شناسی شهری. چاپ پنجم. تهران: انتشارات سمت.
- حافظ نیا، محمدرضا و مراد کاویانی راد،۱۳۸۳، افقهای جدید در جغرافیای سیاسی. تهران: انتشارات ص۱
- مجتهدزاده، پیروز، جغرافیای سیاسی و سیاست جغرافیایی. ویراست ۲. تهران: انتشارات سمت. ۱۳۹۰: ۵۹،۶۸
- زاهدی فر،محمدحسین، ۱۳۷۳. ((تحلیل نظام تصمیم گیری درشهرتهران، بررسی امکان پذیری تمرکزگرایی در تصمیم گیری)) پایان نامه کارشناسی ارشد برنامه ریزی شهری ومنطقه ای، دانشگاه شهیدبهشتی
- سازمان شهرداری‌ها و دهیاری های کشور، ۱۳۹۰ : ۷
- موير، ريچارد، ۱۳۷۹ ، درآمدی نو بر جغرافیای سیاسی. ترجمه: دره میرحیدر و سید یحیی صفوی. تهران: انتشارات سازمان جغرافیایی نیروهای مسلح :۲۴۸
- حافظ نیا، محمدرضا، ۱۳۸۱، جغرافیای سیاسی ایران. تهران.انتشارات سمت.۴۲

1- Adams

- کمانرودی کجوری، موسی و همکاران، ۱۳۸۹، تبیین فلسفی- "مفهومی جغرافیای سیاسی شهر" فصلنامه ژئوپلیتیک. سال ششم. شماره سوم : ۹
- کمانرودی کجوری، موسی، (۱۳۹۲) ،"آسیب شناسی ساختار سیاسی و اداره سرزمینی ایران: ابعاد، زمینه ها و الزامات جابه جایی پایتخت سیاسی از تهران" ، فصلنامه جغرافیا. سال یازدهم. شماره۳۸
- نوید رضوانی،سعید "بهبود مدیریت شهری" دفتر مطالعات برنامه ریزی وزارت کشور ص ۴
- کاظمیان شیروان ، غلامرضا، ۱۳۷۳،"الگوی مناسب سیستم مدیریت شهری در ایران" پایان نامه کارشناسی ارشد برنامه ریزی شهری و منطقه ای، دانشگاه شهید بهشتی .ص۵۶
- حسین کماسی، سید علی حسینی، ۱۳۹۳، تبیین رابطه بین عملکرد مدیریت شهری و سرمایه اجتماعی شهروندان(مطالعه موردی: محله ولیعصر شمالی)، مجله علمی -پژوهشی برنامه ریزی فضایی، سال چهارم، شماره سوم،۱۰
- علی محمدی، محمد، (۱۳۸۵)، سرمایه اجتماعی و سنجش آن، تهران، دانشگاه علوم بهزیستی و توانبخشی،:۴۶
- شادی طلب، ژاله و حجتی کرمانی، فرشته، ۱۳۸۷، فقر وسرمایه اجتماعی در جامعه روستایی، رفاه اجتماعی، سال ۷، شماره ۲۸
- حاجیانی ابراهیم ، رضایی علی اکبر ، فلاح زاده میرزا عبدالرسول،۱۳۹۱ ، "اعتماد اجتماعی به مدیریت شهری و عوامل موثر بر آن" ، فصلنامه مطالعات و تحقیقات اجتماعی ، دوره اول شماره ۲
- توکلی،مرتضی،دهقانی،کیومرث و زارعی،رضا،۱۳۹۰، تحلیلی بر میزان سرمایه ی اجتماعی در مناطق روستایی شهرستان ممسنی(مطالعه موردی: بخش دشمن زیاری)، برنامه ریزی منطقهای، شماره ۴، ۴۵
- حبیبی، روزبه، ۱۳۹۰، رهیافتی تحلیلی بر مدیریت شهری، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی ، تیر
- نظریان، اصغر و محمد رحیمی،" تحلیل الگوی مدیریتی شهر تهران"، فصلنامه پژوهشهای جغرافیای انسانی ، شماره۸۱ ۱۱۴:
- صالحی رضا، نعمتی مرتضی، امان پور سعید ، ۱۳۹۳، "بررسی ساز و کارتأثیرگذاری شاخصهای سرمایه اجتماعی در حکمروایی مطلوب شهری" ، مجله علمی -پژوهشی برنامه‌ریزی فضایی(جغرافیا)، سال چهارم ، شماره اول ،
- داود حبیبی ، افسانه کسالایی ، سید جمشید افتخاری یوسف آباد ، سید هدایت محمدی ، ۱۳۹۷، بازخوانی شاخصهای اثرگذار در رضایتمندی شهروندان از عملکرد شهرداری و مدیریت شهری
- مردعلی، محسن، شهسواری، محمدعلی، حسین پور، رضا، ۱۳۹۲ ، شاخص ها و ابزارهای سنجش رضایت شهروندان از شهرداری تهران، معاونت مطالعات و برنامه‌ریزی مدیریت، امور اجتماعی و اقتصادی مدیریت مطالعات زیرساخت های مدیریتی و مالی، گزارش ۱۵۵، تهران
- حسین حاتمی نژاد ، لیلا محمدی کاظم آبادی ، ۱۳۹۶، "سنجش رضایتمندی از شاخص های کیفیت زندگی در شهرهای جدید"، مجله آمایش جغرافیایی فضا ، فصلنامه علمی- پژوهشی دانشگاه گلستان سال هفتم/ شماره مسلسل بیست و سوم/ بهار :۴
- براند فری، هیلدر،(۱۳۸۳) ،" طراحی شهری به سوی شکل پایدارتر شهر"، ترجمه حسین بحرینی، انتشارات شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری، تهران :۳۰
- حسین حاتمی نژاد ، لیلا محمدی کاظم آبادی ، ۱۳۹۶، "سنجش رضایتمندی از شاخص های کیفیت زندگی در شهرهای جدید"، مجله آمایش جغرافیایی فضا ، فصلنامه علمی- پژوهشی دانشگاه گلستان سال هفتم/ شماره مسلسل بیست و سوم/ بهار :۴

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۶ (پیاپی: ۲۰)، آبان ۱۳۹۸

بررسی تطبیقی اساطیر آفرینش و پایان جهان در ایران و اسکاندیناوی

مریم محسنیان[۱]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۷/۱۷
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۸/۲۶
کد مقاله: ۴۵۸۳۳

چکـیده

اندیشه زندگی و مرگ یکی از مهم‌ترین اصول عقاید و باورهای آدمیان است. انسان از گذشته‌های دور تا کنون بعد از آفرینش و مشاهده‌ی مرگ همواره به دنبال جاودانگی و در آرزوی بی‌مرگی بوده است. در باورهای مردم پیشین و در آئین‌ها، مرگ پایان زندگی و نابودی مطلق نیست بلکه می‌تواند عاملی برای زندگی بهتر و والاتر باشد. بررسی دیدگاه آفرینش و پایان جهان در اسطوره‌های ایران و اسکاندیناوی، محور اصلی این پژوهش است. در این بررسی فرض بر این است با وجود تفاوت‌های ظاهری این دو اسطوره اغلب دارای بن‌مایه‌های مشترکی هستند. باور به آفرینش و وجود روز رستاخیز در هر دو سرزمین دیده می‌شود، آفرینش از یک نقطه شروع می‌شود و در طول زمان به پایان می‌رسد. چرخه‌ی مرگ و آفرینش دائمی است و پایان جهان، پایان آفرینش نیست. در پایان جهان، با رسیدگی به اعمال انسان بر چرخه‌ی آن‌ها تأکید می‌شود. در این پژوهش کلیت اسطوره‌ها به صورت تحلیلی-توصیفی بررسی شده و شباهت و تفاوت‌ها مشخص گردید.

واژگـان کلـیدی: اساطیر، آفرینش، پایان جهان، ایران، اسکاندیناوی

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه علوم و تحقیقات، تهران، ایران (maryammohsenain@gmail.com)

۱- مقدمه

آفرینش جهان و انسان، موضوعی است که همیشه مورد سؤال و تحقیق اندیشمندان قرار گرفته‌است. تاریخ و سندهایی از گذشتگان باقی مانده‌است که به ما اجازه‌ی پژوهش دراین‌باره می‌دهد. اساطیری که در مورد آفرینش جهان و خلقت انسان به دست ما رسیده است، داستان‌هایی است که انسان‌های نخستین برای سؤالات خود درباره‌ی مبدأ هستی ساخته‌اند. این داستان‌های اسطوره‌ای همیشه کنجکاوی‌های ذهنی بشر را برطرف کرده و در طول زمان به عنوان تنها پاسخ مورد قبول همه‌ی انسان‌ها، حتی اندیشمندان نیز بوده است. این اساطیر که این‌چنین مورد قبول عام و خاص قرارگرفته است در طول تاریخ به عنوان بخشی از تاریخ پنداشته شده‌اند و چون از حدود باورهای مردم عادی خارج است بقای خویش را از تاریخ به‌دست آورده‌اند.

تا پیش از سده‌های هیجدهم و نوزدهم میلادی که بحث‌های اسطوره‌ای وارد مرحله‌ی علمی خود بشود و تاریخ و اسطوره از هم جدا شود، همان اساطیر اولیه را تاریخ پنداشتند و مورد تحلیل و تفسیر قرار می‌دادند. از نمونه‌هایی که اساطیر همان تاریخ بودند می‌توان به تاریخ طبری، تاریخ حمزه اصفهانی، تاریخ یعقوبی، تاریخ بلعمی و جامع‌التواریخ خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی اشاره کرد (رضایی ۱۳۹۶، ۱۴). در مقابل آفرینش و خلقت، مساله‌ی مرگ است. انسان‌ها همیشه با مرگ در کلنجار بوده‌اند و گاهی می‌توان گفت تلخ‌ترین اتفاقی که هر انسانی در زندگی با آن رودررو خواهدشد، مرگ است که هیچ راه فراری در برابر آن وجود ندارد.

مرگ و نبودن راهی برای گریز از آن، انسان‌ها را به فکر واداشت و آن‌ها در برابر این واقعیت تلخ به تصویرپردازی از جهان دیگری پرداختند، جهانی آرمانی که آرزوی هر انسانی است. در این تصویرسازی ساکنان سرزمین‌های سرد و یخبندان جهانی گرم و دلپذیر بعد از مرگ به تصویر کشیدند و ساکنان کویر و بیابانگرد باغ‌هایی بعد از مرگ برای خود ساختند که درختانش بسیار بلند و چشمه‌هایی زلال در آن‌ها جاری است (رضایی ۱۳۹۶، ۱۵). اعتقاد به جهان پس از مرگ به غیر از چگونگی به وجودآمدن آن جزوی از اصول اساسی در دین‌های آسمانی هم به‌شمار می‌آید.

جهان پس از مرگ به برخی‌ها جرات داده که تخیل کنند و سفر رویایی به آن جهان داشته باشند و شاهکارهایی خلق کنند. مشهورترین از این شاهکارها کمدی الهی متعلق است به دانته شاعر ایتالیایی که در فلورانس به‌دنیا آمده‌است. او در سفر خود به آن جهان به‌ترتیب دوزخ، برزخ، بهشت دیدن می‌کند (دانته ۱۳۴۷، ۲). ارداویراف‌نامه کهن‌ترین اثر در این زمینه می‌باشد که هزار سال پیش از کمدی‌الهی دانته نوشته شده‌است. براساس این داستان، شخصی از قدیسان زرتشتی به‌نام ویراف سفر روحانی به آخرت و دیار امشاسپندان می‌کند تا در آن جهان نزد اهورامزدا برود و خبرهایی برای پیروان دین بیاورد. ویراف برای رفتن به این سفر می و منگ می‌نوشد و به حالت خلسه می‌افتد و تا هفت روز به هوش نمی‌آید. پس از به‌هوش آمدن داستان و خاطره خویش را از این سفر روحانی بازگو می‌کند. او در این سفر از دوزخ، برزخ و بهشت که جایگاه ایزدان و نیکان است دیدن می‌کند (بهار ۱۳۷۵، ۳۰۰).

اعتقاد به جهان پس از مرگ در اعتقادات اساطیری، باعث رواج آیین‌ها و مراسمی خاص در هر منطقه در مردگان و شیوه‌های تدفین آن‌ها شده‌است. سرانجام همان‌طور که این جهان همانند انسان آغازی داشته‌است که به خواست ایزدان به وجود آمده‌است پایانی نیز خواهدداشت که مرگ است.

اسطوره‌های ایران و اسکاندیناوی هر کدام نوعی آفرینش را در نظر گرفته‌اند و هم‌چنین این دو اسطوره آغاز دیگری برای جهان بعد از مرگ بیان کرده‌اند. در این بررسی فرض بر این است با وجود تفاوت‌های ظاهری بین این دو اسطوره اغلب دارای ساختار و بن‌مایه‌های مشترکی هستند. هم‌چنین چرخه‌ی مرگ و آفرینش چرخه‌ای دایمی است و پایان جهان، پایان آفرینش نیست.

۲- روش تحقیق

مقاله حاضر بر آن است که با بررسی تطبیقی اساطیر ایران و اسکاندیناوی وجود اشتراکات و تفاوت‌ها را مشخص کند. از آنجا که مبنای کار بررسی توصیفی_ تحلیلی و تطبیقی اساطیر است در ابتدا با توجه به ویژگی این نوع تحلیل شاخص‌های مورد نظر را پیدا کرده و با مشخص کردن اجزای سازنده‌ی این نوع اساطیر، مطالعه و بررسی تطبیقی قدم بعدی این تحقیق خواهد بود. با معلوم شدن نقاط اشتراک و تفاوت‌ها به بررسی چرایی شباهت‌ها و تفاوت‌ها پرداخته می‌شود. روش تحقیق در این پژوهش استفاده از منابع کتابخانه‌ای و روش توصیفی–تحلیلی می‌باشد. روش کتابخانه‌ای در تمام تحقیقات علمی مورد استفاده قرار می‌گیرد و در بعضی از پژوهش‌ها از نظر روش از آغاز تا انتها برپایه‌ی دستاوردهای کتابخانه‌ایی است. در این روش محقق باید سوابق موضوع را مطالعه کند و نتایج مطالعات خود را با ابزارهای مناسب طبقه‌بندی کند.

۳- پیشینه پژوهش

آثار زیادی درباره‌ی آفرینش جهان و انسان و یا رستاخیز و جهان پس از مرگ تاکنون پدید آمده‌اند. تحقیق‌های اسطوره‌شناسی در ایران از اواخر دهه‌ی ۳۰ شروع شد و با گذشت زمان پیشرفت کرد و کتاب‌های متعددی در خصوص اسطوره‌شناسی و به خصوص اساطیر ایران به چاپ رسیده‌است. برای این پژوهش مطالب اولیه دو گونه منبع به کار گرفته شده‌است، اول کتاب‌هایی که معمولاً از کتب مقدس ملت‌ها هستند همانند اوستا و عهد عتیق و دوم کتب تحقیقی پژوهشی که در زمان‌های اخیر با توجه به مطالب کتب اولیه و یا بر اساس مشاهدات در بین اقوام و اکتشافات باستان‌شناسی نوشته شده‌اند. کتاب اوستا جزو مهم‌ترین منبع اساطیر به شمار می‌آید که در دوره‌ی ساسانی براساس خط پهلوی اختراع شده‌بود، تدوین یافته‌است. در این دوره با اتکا بر دانش و آگاهی‌های همه‌ی موبدان و با خطی که در دوره ساسانی به وجود آمده‌بود این کتاب جمع‌آوری شده‌است. کتاب آفرینش و مرگ در اساطیر نوشته‌ی مهدی رضایی (۱۳۹۶)، یکی از تحقیقات شاخص در این زمینه است که به صورت تخصصی به مقوله‌ی آفرینش و مرگ در اسطوره‌ها می‌پردازد. بخشی از این کتاب مربوط به بررسی آیین‌های آفرینش و مرگ در اساطیر ملل مختلف است.

کتاب دایره‌المعارف مصور اساطیر نوشته‌ی کاوندیش (۱۳۸۷)، اشاره به وجود تشابهات در اساطیر جوامع مختلف می‌کند و هم‌چنین محتوای اسطوره‌های شمال اروپا و معرفی سه خاندان بزرگ اسکاندیناوی در قرن سیزدهم و آفرینش اساطیر می‌پردازد. کتاب اسطوره‌های موازی نوشته بیرلین (۱۳۹۷)، در مورد اسطوره‌های آفرینش از جمله اسطوره‌های آفرینش ایرانی، آفرینش نورسی (اسکاندیناوی) صحبت می‌کند. دانشنامه اساطیر جهان زیر نظر رکس وارنر (۱۳۸۶)، در این کتاب اشاره به اسطوره‌های آفرینش و نخستین انسان شده‌است. کتاب اساطیر جهان، داستان‌ها و حماسه‌ها، نوشته‌ی دونار روزنبرگ (۱۳۷۹)، مجموعه‌ای از داستان‌های اساطیری بزرگ و مشهور سراسر جهان است و هم‌چنین اشاره به اساطیر اروپای شمالی در ایسلند و بیان اسطوره‌ی آفرینش مردم شمال می‌کند. شناخت اساطیر اسکاندیناوی دیویدسون (۱۳۸۵)، در این کتاب به معرفی وایکینگ‌ها به عنوان کسانی که اساطیر اسکاندیناوی، بیان باورهای آنان است و منابعی را معرفی می‌کند که ما را در شناخت اساطیر اسکاندیناوی یاری می‌کند.

۴- تعریف اسطوره

اسطوره واژه‌ای است عربی و به دو صورت ریشه‌یابی می‌کنند یکی اساطیر از فعل سَطَرَ و اسم آن یعنی سَطر است و دوم این‌که اساطیر جمع اسطوره است و واژه‌ی اسطوره هم معرب واژه‌ی یونانی ایستوریا[1] است، که در زبان انگلیسی به صورت هیستوری[2] به معنای تاریخ و استوری[3] به معنای داستان و خبر در آمده‌است (آموزگار ۱۳۹۵، ۳). در فرهنگ انگلیسی آکسفورد نیز دو معنی نوشته شده‌است: ۱) داستانی از زمان‌های باستان، به‌خصوص آن‌هایی که برای توضیح پدیده‌های طبیعی گفته‌شده و به‌خصوص داستان‌هایی که معمولاً توضیح می‌دهند که چگونه جهان آغاز شد. ۲) چیزی که بسیاری از انسان‌ها به آن اعتقاد دارند ولی آن چیز یا وجود ندارد یا اشتباه است (رضایی ۱۳۹۶، ۲۴).

شخص برجسته‌ای به‌نام میرچیاالیاده، اسطوره‌شناس بزرگ رومانیایی درباره‌ی اسطوره می‌گوید:«اسطوره نقل کننده سرگذشتی قدسی و مینوی است. راوی واقعه‌ای است که در زمان اولین، زمان شگرف بدایت همه چیز، رخ داده‌است. به بیان دیگر، اسطوره حکایت می‌کند که چگونه از دولتی سر به برکت کارهای نمایان و برجسته‌ی موجودات مافوق طبیعی، واقعیتی، چه کل واقعیت، کیهان یا فقط جزئی از واقعیت، جزیره‌ای نوع نباتی خاص، سلوک و کرداری انسانی، پا به عرصه‌ی وجود نهاده است. بنابراین، اسطوره همیشه متضمن روایت یک خلقت است» (الیاده ۱۳۶۲، ۱۴).

جان هینلز از اسطوره نیز در محدوده‌ی مقدس انگاشتن اساطیر می‌گوید: «اسطوره‌ها، منشورهایی را در مورد رفتار اخلاقی و دینی به‌دست می‌دهند و عقاید را تبین و تدوین می‌کنند و سرچشمه‌ی قدرت مافوق طبیعی هستند» (هینلز ۱۳۶۸، ۲۴). ازاین‌رو اسطوره، داستان پیدایش جهان و آفرینش جانوران، گیاهان و انسان‌ها و هم‌چنین آئین و علت خلق آن‌ها می‌باشد. رولان بارت[4] معتقد است که «اسطوره زاده تاریخ است و زادن و مردن اسطوره نیز به‌دست تاریخ است، زیرا اسطوره گفتار برگزیده‌ی تاریخ است» (شجاعی ۱۳۹۶، ۳). اما به تعبیر دکتر منصور فسایی، هرگز به طور کامل نابود نمی‌شوند بلکه تغییر شکل می‌دهند، با هم یکی می‌شوند و با همسانی خود با مسائل و موضوعات تازه حیاتی دوباره می‌گیرند و به جاودانگی پایانی می‌رسند (شجاعی ۱۳۹۶، ۳).

1- istoria

2- history

3- story

٤- نویسنده، فیلسوف و نشانه‌شناس معروف فرانسوی

۵- اسطوره آفرینش ایران

زمانی که سخن از آفرینش جهان می‌شود به داستان‌هایی بر می‌خوریم که همه‌ی آن‌ها در تلاش‌اند برای پاسخ دادن به سوالی اساسی و آن، این است که این جهان کی و چگونه و توسط چه کسی آفریده شده‌است؟ در اسطوره آفرینش ایران در آموزه‌های زرتشت گاهی نکاتی را می‌بینیم که در بردارنده‌ی مفهوم مورد نظر ماست، یعنی خلقت جهان. در بُندَهِش[۱] که یکی از آثار منابع پهلوی برای بررسی اساطیر ایران است آمده است: آفرینش نخستین از سرشکی آب بود، جز مردمان که از آتش‌اند و آتش، اندیشه هرمزد است که فروغش روشنی بیکران است. پس باد که از آتش و آب که از باد می‌باشد از هرمزد هستند و زمین و همه‌ی آفرینش که از آن پدید آمده‌آمده از آب می‌باشد (میرفخرایی ۱۳۶۶، ۲۹).

ویژگی اصلی اساطیر ایران ثنویّت است و این موضوع در تاریخ دوازده هزار ساله‌ی ایران به خوبی نمایش داده شده‌است. آفرینش به صورت دوازده هزار ساله سنتی از دوران ساسانیان و نوشته‌شده در آن دوران است. در طی این دوازده هزار ساله‌ی اساطیری ما با اورمزد، اهریمن، ایزدان و دیوان، پیش نمونه‌های گیتی، نخستین زوج انسان و در نهایت با داستان پایان جهان آشنا می‌شویم. آفرینش بنابر عقیده ایرانیان باستان در طی مدت دوازده هزار سال شکل می‌گیرد و این محدوده خود به چهار دوره‌ی سه هزار ساله تقسیم می‌شود. سه هزار ساله اول و دوم عالم مینوی و سه هزار ساله سوم و چهارم را گیتی[۲] می‌خوانند (آموزگار ۱۳۹۵، ۱۴). در سه هزار ساله اول که جهان مینوی است و نه مکان است و نه زمان و جهان فارغ از هر نوع حرکت است از دو بُن یا هستی صحبت می‌شود. هستی که خوش‌بو هست، همه‌ی خوبی‌ها منصوب به اوست که در گاهان بخش کهن‌تر اوستا به‌نام سپِند مینو روح مقدس و جلوه اورمزد شناخته می‌شود و هم‌چنین هستی که بدبو هست، همه‌ی بدی‌ها منصوب به اوست که در گاهان اَنگرَه مینو روح خرابکار، اهریمن نام برده می‌شود (آموزگار ۱۳۹۵، ۱۵).

اهورامزدا و اهریمن در اساطیر ایران کاملاً در مقابل هم قرار می‌گیرند. در باورهای زروانی که اواخر دوران هخامنشی شکل می‌گیرد، اعتقاد به یک خدایی است به‌نام زروان که خدای زمان است و جنسیت ندارد. زروان با خودش نیاش می‌کند و می‌گوید آیا من می‌توانم فرزندی داشته‌باشم، از این دعا فرزندی در او شکل می‌گیرد به‌نام اهورامزدا، سپس زروان بعد از مدتی شک می‌کند و با خودش می‌گوید بالاخره من می‌توانم فرزندی داشته‌باشم یا نه، از این شک او اهریمن در بطن او به وجود می‌آید. زروان می‌گوید فرزندی که اول به دنیا بیاید من او را پادشاه جهان می‌کنم. اهریمن وقتی گفته‌ی زروان را می‌شنود شکم زروان را پاره می‌کند و بیرون می‌آید. زروان به خاطر عهدی که بسته است به ناچار اهریمن را پادشاه جهان کند و بعد از مدتی پادشاهی را به اهورامزدا می‌دهد.

۵-۱- آغاز سه هزار ساله‌ی اول

حال اهورامزدا شروع می‌کند به آفرینش در جهان مینو، ابتدا امشاسپندان که شش مَلِک مقرب هستند می‌آفریند. این امشاسپندان عبارت‌اند از: بهمن به معنی اندیشه نیک، که موکل چارپایان است و سمت چپ اهورامزدا قرار دارد. اردیبهشت که نماد زمینی آتش و سمبلی از قانون ایزدی و نظم در این جهان است. شهریور به‌عنوان سلطنت مطلوب، سلطنت آرزو شده و نماد زمینی فلز است. سپندارمز موکل زمین و به معنی اخلاص و بردباری و نمادی از میوه‌های مختلف. خرداد به‌عنوان تمامیت و کمال، آب را حمایت می‌کند و موکل بر آب است. مرداد به معنی بی‌مرگی و نمادی از حمایت گیاهان است (آموزگار ۱۳۹۶، ۱۷-۱۹).

بعد از امشاسپندان اهورامزدا شروع می‌کند به آفرینش ایزدان، این ایزدان مربوط به ایزدان پیش از زرتشتی هستند. در این سه هزار ساله اهریمن آفرینشی ندارد. اواخر سه هزار ساله اول، اهریمن هیچ اطلاعی از وجود جهان روشنایی ندارد ولی اهورامزدا چون دانش زیادی دارد می‌داند اهریمن وجود دارد. اهریمن به واسطه فرستادن نوری که اهورامزدا فرستاده متوجه می‌شود که دنیای روشنی هم وجود دارد. اهورامزدا از همان اول اهریمن را از بین نمی‌برد، چون اگر اهریمن در همین اول نابود شود بدی جاودان می‌شود، اهورامزدا باید کاری کند که ذره ذره از نیروی اهریمن کاسته شود.

اهریمن نور را می‌بیند و حمله می‌کند به دنیای روشنایی، اهورامزدا با اهریمن پیمان می‌بندد که یک دوره‌ای را بگذاریم نبرد آخر و اهریمن می‌پذیرد. به محض این‌که پیمان بسته می‌شود، اهورامزدا دعایی می‌خواند به‌نام اهورنور و وقتی این دعا خوانده می‌شود اهریمن بی‌هوش و اهورامزدا شروع به آفرینش جهان می‌کند (آموزگار ۱۳۹۵، ۴۷).

۱- بُندَهش به معنی آغاز آفرینش یا آفرینش اصلی است.

۲- مادی، جسمانی، ملموس، این جهانی

۵-۲- سه هزار ساله دوم

پس از بی‌هوشی اهریمن، اورمزد آفرینش جهان را شروع می‌کند. او در شش نوبت پیش نمونه‌های شش پدیده‌ی اصلی آفرینش را می‌آفریند که عبارت‌اند از آسمان، آب، زمین، گیاه، جانور و انسان. زرتشتیان شش جشن دارند به‌نام گاهنبار که به یاد آفرینش این شش پیش نمونه گیتی است. اورمزد آسمان را در روشن‌ترین حالتش می‌آفریند، آسمان مثل سفیده‌ای است که زرده‌ی آن زمین است. زمین را صاف و به‌دون پستی و بلندی می‌آفریند، آب یک قطره است که شامل همه‌ی آب‌های زمین می‌شود. گیاه یکی است و شامل همه‌ی گیاه‌ها می‌شود. جانور گاوی است به‌نام اِوکدا و یک نمونه مثالی است و در نهایت انسان که نمونه مثالی آن کیومرث و به عبارتی مرد اَهلو، مرد مقدس است آفریده می‌شود (آموزگار ۱۳۹۵، ۴۷-۵۰). در اواخر هزارساله دوم همه‌ی نیروهای شر می‌بینند که اهریمن هنوز بی‌هوش است و تصمیم می‌گیرند توسط یک دیو زن به‌نام جِهی که مظهر تمام صفات بد زنانه است او را بیدار کنند. جِهی بر سر اهریمن یک بوسه می‌زند و با آواز برخیز ای پدر ما، اهریمن بیدار می‌شود.

۵-۳- سه هزار ساله سوم

در این دوره اهریمن بلند می‌شود و می‌بینید که جهان آفریده شده‌است و شروع می‌کند به از بین بردن همه‌ی آفریده‌های اهورامزدا، به آسمان حمله می‌کند و آسمان تیره می‌شود و اهورامزدا ستارگان، ماه وخورشید را در مقابل می‌آفریند. اهریمن به زمین حمله می‌کند و زمین آنقدر می‌ترسد که دچار پستی و بلندی می‌شود. به آب حمله می‌کند و می‌خواهد آن را گل‌آلود کند و به جانور حمله می‌کند و به گاو برای اینکه راحت به‌میرد بنگ می‌دهد ولی از مردن جانور گیاهان به‌وجود می‌آیند. اهریمن به انسان که کیومرث است حمله می‌کند ولی مقدر است که کیومرث ۳۰ سال خواب باشد و نمی‌میرد ولی بعد از بیدار شدن کیومرث می‌میرد و با مردن او فلزات گوناگون شکل می‌گیرد و بعد از ۴۰ سال دو شاخه ریواس از نطفه‌ی کیومرث به وجود می‌آید. این دو شاخه‌ی ریواس مشی و مشیانه نام می‌گیرند و هم قد هستند. اهورامزدا به آن‌ها می‌گوید بخورید و بعد از مدتی که جان وارد بدنشان می‌شود اولین دروغ را می‌گویند. پروردگاری را به اهریمن نسبت می‌دهند و باعث رانده شدن آن‌ها می‌شود ولی بعد از مدتی توبه می‌کنند و صاحب فرزند می‌شوند و از نسل مشی و مشیانه انسان‌ها شکل می‌گیرند.

۵-۴- سه هزار ساله چهارم

این دوره، دوره‌ی وحی دینی است. سه هزار سال از حمله اهریمن به گیتی گذشته است و بیشترین مطالب سه هزار سال چهارم مربوط به زرتشت و سه موعود اوست. در این دوره زرتشت در میانه‌ی جهان ظهور پیدا می‌کند و از پانزده تا سی سالگی دوران کمال اندیشه و پارسایی اوست. زرتشت در سی سالگی به کنار رود دائیتی می‌رود و امشاسپند بهمن بر او ظاهر می‌شود و او به همراه بهمن تا چهل سالگی به گفت‌وگو با اورمزد می‌نشیند. اورمزد تمام اسرار دین را برای زرتشت آشکار می‌کند و اوپیامبری و رسالت خود را اعلام می‌کند، سرانجام زرتشت در سن هفتاد و هفت سالگی کشته می‌شود (آموزگار ۱۳۹۵، ۹۰-۹۱).

۶- اسطوره آفرینش اسکاندیناوی

به محض آن‌که واژه شمالی‌ها[۱] را به‌کار می‌بریم، اولین چیزی که به ذهن یک انگلیسی زبان می‌رسد وایکینگ‌ها است، مردمان ماجراجو و بی‌رحمی که طی سه قرن، از سال ۸۰۰ تا ۱۱۰۰ میلادی، کشورهای واقع در شرق و غرب اسکاندیناوی را غارت و تسخیر کردند. مردمان نام‌برده شده کافرکیش بودند و اسطوره‌شناسی کافرکیشی پیچیده‌ای داشتند امّا روشن نیست که چه مقدار از دین یا اسطوره‌های آن‌ها را می‌توان بازسازی کرد. به‌غیر از کتیبه‌های به‌جای مانده، وایکینگ‌ها بی‌سواد بودند، به خاطر همین درباره‌ی باورهای خود مطالبی اندک و در مورد اسطوره‌های‌شان از آن هم کمتر برجای مانده‌است (پیج ۱۳۸۴، ۲۲۹).

شبه جزیره اسکاندیناوی شامل کشورهای نروژ، دانمارک، فنلاند، سوئد می‌باشد. مردم این منطقه، تا مدت‌ها پس از آن که مسحیت تمام اروپا را فرا گرفته‌بود هم‌چنان به اساطیر بومی خویش معتقد بودند. از حدود قرن نهم میلادی مسیحیت شروع به گسترش در آن منطق کرد. اساطیر بومی اسکاندیناوی در دو مجموعه به‌نام شعر اِدایی[۲] و ولوسپا در قرن دهم میلادی، که

۱- شمالی‌ها (Norsemen) این واژه معادلی برای مردمان اسکاندیناوی است.

۲- اِدای شاعرانه یا کهن که در دستنوشته‌ای متعلق به حدود سال ۱۲۷۰ پیدا شده و از نظر زبانی و ادبی متعلق به دوره‌ی پیش از شکل‌گیری ایسلند است.

مسیحیت هم نفوذ خویش را بر اسکاندیناوی شروع کرده بود، سروده شده‌اند و آن‌چه که از اساطیر این منطقه به دست ما رسیده-است از این دو مجموعه هستند (رضایی ۱۳۹۵، ۷۲). متن دست‌نوشته‌ی این اشعار به صورت ناقص است و احتمالاً تحریف‌هایی در آن صورت گرفته که دنبال کردن‌شان دشوار است (پیج ۱۳۹۲، ۷۴). اِدای شاعرانه که از اشعار کوتاه و متوسط تشکیل شده‌است، متن اصلی آن به‌نام دستنوشته‌ای موسوم به دستنوشته‌ی سلطنتی است. این متن شامل بیست و نه قطعه شعر است که یازده قطعه-ی آن عناوین اسطوره شناختی دارد (پیج ۱۳۸۴، ۲۳۳).

آغازگر بحث آفرینش در بخش اول شعر اِدایی و یا پیشگویی زن خردمند است. این شعر از زبان یک پیشگوی مونث ناشناس بازگو شده‌است. او اول خاطراتش را از روزگار اولیه تعریف می‌کند و سپس به ذکر رویدادهای بعدی می‌پردازد و در نهایت به پیشگویی آینده می‌رسد. او درباره‌ی اولین وضعیت کائنات این چنین می‌گوید: روزگاری بسیار دور بود، زمانی که هیچ چیز نبود، نه شن نه دریا نه امواج سرد، نه زمین حتی نه آسمان بلند، فقط خالی بزرگ و در هیچ کجا رشدی نبود (پیج ۱۳۸۴، ۲۹۹). تا این قسمت همه چیز روشن است امّا بعد از آن داستان چنان کنایی شده‌است که به نظر می‌رسد نوعی رمز است و هم‌چنین فاقد تداوم و در آن مسائل زیادی مطرح نشده است مانند، منشا خدایان چه بود؟ چه کسی پیکرهای آسمانی را ساخت؟ و از این قبیل سوالات که ناشی از انتقال و ثبت معیوب این شعر است (پیج ۱۳۸۴، ۲۹۸_۲۹۹).

در اساطیر اسکاندیناوی آغاز جهان با دو امر رایج یعنی ازدواج مقدس و قربانی کردن یک غول–خدا، شروع می‌شود. در ابتدا یک گینونگاکاپ به معنی خالی بزرگ وجود داشت در دو طرف این خالی بزرگ دو سرزمین بود یکی نیفل‌هایم یعنی سرزمین مه گرفته که بسیار سرد است و در طرف دیگر که بسیار گرم و سوزان است سرزمینی به‌نام موسپل قرار دارد. در تلاقی‌گاه گرما و سرما، یخ‌ها شروع به آب شدن کردند و قطرات آب بر اثر گرما جان گرفتند. در اثر آب شدن یخ‌ها دو اتفاق رخ داد، اول غول یخی به‌نام یِمیر شکل گرفت این غول یخی بدون جفت‌گیری نژاد غول‌های یخی را به‌وجود آورد؛ «زیر بازوی چپ او یک مرد و یک زن نشو نما کردند، یکی از پاهایش روی پای دیگر پسری به‌وجود آورد» (پیج ۱۳۸۴، ۳۰۰). با ادامه‌ی آب شدن یخ‌ها دومین اتفاقی که افتاد این بود که گاوی به‌نام اودهوملا پدید آمد. از نوک پستان‌های این گاو چهار رودخانه‌ی شیر جاری شدند و غول یخی یِمیر از آن‌ها تغذیه می‌کرد (رضایی ۱۳۹۵، ۷۳).

گاو اودهوملا سنگ‌های یخی را می‌لیسید چون دارای نمک بودند. در عصر نخستین روزی که مشغول لیسیدن نمک‌ها بود، موهای یک انسان و در طی سه روز سر یک انسان و بعد یک انسان کامل از میان سنگ‌ها پدیدار شد، این انسان بوری نامیده شد. در اساطیر اسکاندیناوی آمده که بوری ازدواج کرد، البته معلوم نیست با چه کسی و این ازدواج همان پیوند مقدس است که باعث خلق بخشی از جهان می‌شود. بوری صاحب پسری به‌نام بور می‌شود و او با یک غول–زن ازدواج می‌کند و صاحب سه پسر به‌نام-های اودین، ویلی و وِ می‌شود. در آن روزها، غول‌ها بر زمین زندگی می‌کردند و همان واقعه‌ای که در روزگار نوح اتفاق افتاده بود بر آن‌ها نازل شد (پیج ۱۳۸۴، ۳۰۰). این پسران غول یخی یمیر را می‌کشند و از زخم‌های او آنقدر خون بیرون می‌ریزد که نزدیک بود همه‌ی فرزندان و زادگان او غرق شوند (پیج ۱۳۹۲، ۷۵–۷۶). شخصی به‌نام برگِلمیر به همراه خانواده‌اش به درون یک لوژ۱ پرید و نجات یافت (پیج ۱۳۸۴، ۳۰۰).

جسد یمیر بی‌فایده از بین نرفت، اودین و برادرش جسد او را به گینونگاپ بردند و در آن‌جا گوشت او به زمین تبدیل شد و استخوان‌هایش به پرتگاه‌ها و دندان‌های شکسته‌اش به ریگ کنار دریا و صخره‌های کوچک تبدیل شدند. خون یمیر به صورت آب ساکن و دریا درآمد و زمین را از همه‌ی جهات احاطه کرد و آسمان از جمجمه‌ی او پدید آمد و در زیر هر یک از نقاط اصلی دایره‌ی آسمان یک کوتوله۲ قرار گرفت. کوتوله‌ها جرقه‌ها و ذرات گداخته‌ایی که به‌طور اتفاقی از موسپل پرتاپ می‌شد، می‌گرفتند و در آسمان‌ها قرار می‌دادند و بعضی از آن‌ها در آسمان ثابت شدند و بعضی دیگر زیر آسمان آزادانه به حرکت درآمدند. آن‌ها با استفاده از ابروهای یمیر دیواری حایل ساختند تا انسان‌ها را از خطر غول‌ها حفظ کنند. محدوده‌ی وسط این حایل سرزمین انسان‌ها شد به اسم میدگارد و در آخر مغز یمیر را به آسمان پرتاب کردند و ابرها پدید آمدند (رضایی ۱۳۹۵، ۷۲–۷۴). در محدوده‌های این جهان انواعی از موجودات، شامل انسان‌ها، خدایان، هیولاها، غول‌ها و جنیان زندگی می‌کردند. غول‌ها در اعماق اقیانوس و انسان‌ها نزدیک به مرکز و در قلمرو حفاظت شده‌ی میدگارد زندگی می‌کردند (پیج ۱۳۸۳، ۳۰۱).

۱– به‌نظر می‌رسد که معنای این واژه صندوق یا تابوت باشد، امّا گاهی هم به‌معنای کشتی گرفته شده‌است.

۲– هیچ‌گاه از علت پیدایش کوتوله‌ها و انتخاب آن‌ها برای انجام این کار سخنی به میان نیامده است.

در اساطیر اسکاندیناوی جنیان در زمین در رفت‌وآمد هستند و خدایان و الهه‌ها در آسمان و هر کدام در یک معبد مخصوص به خود زندگی می‌کردند. در این اسطوره درخت بزرگی به‌نام یگ‌دِرازیل[1] وجود دارد و شاخه‌هایش در تمام جهان پراکنده شده‌است. زیر ریشه‌های این درخت چشمه‌ای است که چاه سرنوشت نام دارد و در کنار این چشمه تالار بزرگی است که سه نیمه الهه به‌نام-های یورد، وردانِدی و اسکولد۲ زندگی می‌کنند و این سه الهه هستند که سرنوشت بشر را رقم می‌زنند (پیچ ۱۳۸۳، ۳۰۲). در این‌جا نوعی تنقاض در اسطوره‌ی اسکاندیناوی وجود دارد در جایی گفته‌شده‌است هنگام تولد انسان الهه‌ی سرنوشت به آن‌ها چسبیده‌اند و سرنوشت او را کنترل می‌کنند و همیشه هم سرنوشتی خوب برای انسان‌ها رقم نمی‌زنند.

۷- اسطوره پایان جهان در ایران

در اسطوره پایان جهان ایران این چنین آمده‌است که زرتشت در رودخانه‌ایی رفته‌است و نطفه‌ی او وارد آب شده‌است و از نطفه‌ی او سه زن به وجود می‌آیند به نام‌های اوشیدر، اوشیدرماه و سوشیانت[3] (آموزگار ۱۳۹۵، ۹۴). سوشیانت که مهم‌ترین منجی است به واسطه‌ی باکره‌زایی به دنیا آمده‌است. دوشیزه بهدین پانزده ساله از نسل زرتشت در آب کیانسه آب‌تنی می‌کند و از آن می-نوشد و نطفه زرتشت وارد بدن او می‌شود و سوشیانت متولد می‌شود. سوشیانس مانند خورشید است با شش چشم به هر طرف نگاه می‌کند تا را کامل از بین بردن دیوها را پیدا کند. او در سی سالگی با اورمزد و امشاسپندان به گفت‌وگو می‌نشیند و به خاطر این صحبت‌ها، خورشید به مدّت سی شبانه روز در آسمان می‌ماند. پس از اتمام این گفت‌وگو و بازگشت سوشیانت کیخسرو سوار بر ایزد وَیو به پیش سوشیانت می‌آید و از کارهای نیک قبلی خود می‌گوید و سوشیانت از او می‌خواهد پیرو دین بهدینی شود و او می‌پذیرد و بدین ترتیب فرمانروا می‌شود و سوشیانت موبد موبدان می‌گردد (آموزگار ۱۳۹۵، ۹۴-۹۵).

سوشیانت سپاهی جمع می‌کند و به جنگ با دیو اهلَموغی[4] می‌رود و این دیو به بالا و پایین زمین می‌دود و در آخر وارد سوراخی می‌شود که این سوراخ به وسیله امشاسپند شهریور با فلز گداخته بسته می‌شود تا این دیو سرانجام به دوزخ افتد. سوشیانت بدکاران را مجازات می‌کند و دعا می‌کند همه دیوان نابود شوند. دیو آز[5] اول دیو خشم و دیوان دیگر را می‌بلعد و بعد ایزد سروش دیو آز را نابود می‌کند. اورمزد که گنامینو را با تمام تاریکی‌ها و پلیدی‌ها آفریده است، از طریق شکافی در آسمان که در شروع آفرینش از آن‌جا حمله آغاز شده‌است به بیرون آسمان می‌راند و به دوزخ می‌فرستد به طوریکه دیگر نتواند بازگردد و در آن شکاف با فلز گداخته بسته می‌شود. در این دوره سوشیانس وظیفه برانگیختن مردگان را دارد و پنج روز آخر ماه اسفند در پنج نوبت نیاش می‌کند تا مردگان زنده شوند و هر کدام از این مردگان در مدت زمانی و پس از گذراندن داوری آخرین در حضور مهر، سروش و رشن از پل چینوَد[6] عبور می‌کنند (طهوری ۱۳۹۱، ۷۲).

در این دوران سوشیانس گاو هَدیوش را خواهد کشت و از تلفیق چربی آن با گیاه هوم، مایع‌ای ساخته می‌شود که باعث به‌پا خواستن مردگان می‌شود و این مردگان هنگام بلند شدن همدیگر را خواهند شناخت (آموزگار ۱۳۹۵، ۹۶). اورمزد در نخستین روز از پنج روز آخر سال از آسمان به زمین می‌آید و بر تخت می‌نشیند و داوری می‌کند و در نهایت سپندارمد، ایزدبانوی زمین، در برابر اورمزد برای گنهکاران که در دوزخ هستند شفاعت می‌کند و آن‌ها به زمین باز می‌گردن. در اسطوره پایان جهان ایران در نهایت زمین تا آسمان بلند می‌شود و همه جا تغییر شکل می‌دهد و مردمان تنی درخشان خواهند داشت، آب گل‌آلود نمی‌شود و آتش بدون دود خواهد بود. مردان و زنان با هم آمیزش می‌کنند ولی زاد و ولدی نخواهد شد و خوشبختی بی‌پایان و بی‌حد و مرز خواهد بود (آموزگار ۱۳۹۵، ۹۷).

۱- درخت زبان‌گنجشک.

۲- چیزی شبیه به مقدرشده، اتفاق، آنچه باید باشد معنی می‌دهد.

۳- سوشانس، سوشیانس.

۴- به معنی بدعت‌ها و برداشت‌های نادرست است.

۵- دیوی است که هر چیزی را می‌بلعد.

۶- چینوَد/ چینوَت پل در اوستا به معنای پلی است که بر سر آن، نیاکان از بدان برگزیده می‌شوند و هر یک به راهی که خود در زندگی ساخته‌اند می‌روند

۸- اسطوره پایان جهان در اسکاندیناوی

می‌دانیم که مرگ پایان گریزناپذیر زندگی است و بسیاری از مردمان تمایلی به پذیرش مرگ به عنوان پایان کار ندارند و ترجیح می‌دهند آن را گذر به حیاتی دیگر تلقی کنند و اسطوره‌هایی برای بیان این گذر آفریده‌اند. اسکاندیناوی‌ها قصه‌های فراوانی دارند در مورد زندگی پس از مرگ: نوعی زندگی مبهم در گورستان یا تپّه، نوعی زندگی همراه با خوشگذرانی در کوهستانی مقدّس و امثال این داستان‌ها که به خوبی نشان می‌دهد دیدگاه روشنی در مورد پایان جهان مردم اسکاندیناوی ندارند.

در وضعیت پایان جهان اسطوره اسکاندیناوی درخت زبان گنجشک از بین می‌رود، این درخت سختی‌های فراوانی می‌کشد، گوزنی سر شاخه‌هایش را می‌خورد و ماری به‌نام نیرهوگ ریشه‌هایش را قطع می‌کند. الهه‌های سرنوشت می‌کوشند با ریختن آب و گِل چاه سرنوشت آن را حفظ کنند ولی در نهایت درخت بر زمین می‌افتد و از بین می‌رود یعنی همه فانی هستند. در سراسر ادبیات اِدایی از پایان جهان و مصیبت بزرگی صحبت شده‌است در این متن آمده‌است خدایان با گردآوری سپاهی از جنگجویان برگزیده سعی دارد از این واقعه اجتناب کند. پایان جهان در این متن رَگناروک نامیده می‌شود که از نظر لغوی، واژه‌ای ترکیبی است. بخش اوّل آن رَگنا جمع ملکی واژه رِگین است که برای خدایان به‌عنوان قدرت‌های سازمان دهنده به‌کار می‌رود و بخش دوم، روک از نظر لغوی به معنی عجایب و سرنوشت ومقدر است (پیج ۱۳۸۳، ۳۰۸). بنابراین، واژه ترکیبی رَگناروک به معنای سرنوشت خدایان یا شگفتی‌های خدایان است. امّا از همان سال‌های دور گذشته، بخش دوم این واژه با واژه روکر به معنی گرگ و میش ترکیب شده‌است و اپرای معروف گرگ و میش خدایان اثر واگنر از همین واژه گرفته شده‌است. خدایان می‌دانند که رَگناروک اجتناب ناپذیر است و پیشگویی شده‌است آن‌ها در جنگ آخر از بین خواهند رفت، امّا آن‌ها هم‌چنان خود را برای این جنگ آماده می‌کنند. در ولوسپا که منبع اصلی ما درباره‌ی جزئیات این واقعه است آمده که روزگار نهایی این جهان با نشانه‌های هولناکی آغاز خواهدشد. زمستانی سخت به‌نام فیمبول‌وِتر[۱] که سه زمستان پشت سر هم که هیچ تابستانی در میان آن‌ها نیست. درگیری سراسر جهان را فرا خواهدگرفت حتی درون خانواده‌ها نیز این کشمکش دیده می‌شود (پیج ۱۳۸۳، ۳۰۹). در متن ولوسپا به این صورت نوشته شده‌است: «دوران تبرها، دوران شمشیرها، سپرهای درهم شکسته، دوران توفان‌ها، دوران گرگ‌ها، پیش از دورانی که انسان‌ها درهم شکسته شوند» (پیج ۱۳۸۳، ۳۰۹).

در پایان جهان اسطوره اسکاندیناوی بلاهای طبیعی می‌آید، ماه و خورشید در آسمان با هم مسابقه می‌دهند در حالی که گرگ‌ها آن‌ها را تعقیب می‌کنند. یکی از گرگ‌ها خورشید را قورت می‌دهد و گرگ دیگر ماه را می‌گیرد و در نهایت ستارگان از آسمان بر زمین فرو می‌ریزند. سراسر زمین و کوه‌ها چنان به لرزه در می‌آیند که درختان از ریشه قطع شده و صخره‌ها متلاشی می‌شوند. همان‌طور که گفته‌شد روایت‌ها در منابع شاعرانه اسکاندیناوی به‌گونه‌ای مغشوش بازگو شده‌است و امکان رسیدن به یک داستان منسجم برای پایان جهان این اسطوره وجود ندارد.

۹- تطبیق اسطوره‌ی آفرینش ایران و اسکاندیناوی

ساطیر اسکاندیناوی در بسیاری از داستان‌ها و بن‌مایه‌های خویش، فوقالعاده به اساطیر زرتشتی نزدیک است. دو سرزمینی که فاصله‌ی بسیاری از نظر جغرافیایی با هم دارند. در اساطیر ایران نخستین انسان کیومرث است که به دست اورمزد خلق می‌شود. کیومرث همراه با گاوی به‌نام اِوکدا قدم به جهانی می‌گذارد که هنوز کامل نشده‌است. پس از کشته‌شدن کیومرث و گاو به‌دست اهریمن از اجزای آن‌ها جهان هستی به وجود می‌آید. «چون گاو درگذشت، پنجاه و پنج غلّه و دوازده نوع گیاه دارویی از اندام‌های او روییدند و نطفه‌ی او به ماه رسید و در آن پالوده شد و انواع مختلف حیوانات از آن به وجود آمدند» (هینلز ۱۳۸۶، ۸۹).

در اسطوره آفرینش اسکاندیناوی، یمیر نخستین انسان_ غول اوّلیه از تلاقی سرما و گرما آفریده می‌شود که پس از به وجود آمدنش گاو اوّلیه به‌نام اودهوملا پیدا شد. این گاو سنگ‌های یخی که دارای نمک هستند را می‌لیسد و باعث پدیدآمدن یک انسان به‌نام بور در طی سه روز می‌شود. فرزندان بور غول یخی یمیر را به قتل رساندند و از پیکر او جهان را ساختند. «گوشت یمیر به زمین تبدیل شد و استخوان‌هایش به پرتگاه‌ها و دندان‌های شکسته‌اش به ریگ کنار دریا و صخره‌های کوچک تبدیل شدند. خونش به صورت ساکن و دریا درآمد» (پیج ۱۳۸۳، ۳۰۱). بنابراین در قصّه‌ی آفرینش هر دو سرزمین نخستین انسان و گاو اوّلیه وجود دارد که پس از مرگ آن‌ها بخش‌های گوناگون جهان از پیکرشان به وجود آمده‌اند.

۱- به معنی زمستان هیولایی.

۱۰- تطبیق اسطوره پایان جهان ایران و اسکاندیناوی

پایان جهان با حادثه‌ای ماوراءطبیعی صورت نخواهد گرفت بلکه همین عوامل طبیعی مانند باد، باران، زلزله و آتش هستند که در آن زمان رخ می‌دهند و جهان را به ویرانی می‌کشند. این حوادث در هر منطقه‌ی جغرافیایی که اسطوره پایان جهان دارند با همان عواملی رخ می‌دهد که برای مردمان آن‌جا آشناست. در اساطیر هر دو ملّت سخن از زمستان‌های طولانی است که طی آن عده‌ی بی‌شماری از مردمان هلاک می‌شوند در این هنگام قهرمانانی به عنوان یاری‌کننده خدایان به کمک آن‌ها می‌آیند. در اسطوره ایران ور جمشید ساخته می‌شود تا مردمان از این زمستان‌های طولانی در امان باشند و در نبرد نهایی یاور اهورامزدا و دیگر ایزدان باشند. هم‌چنین در ایران دیوی به‌نام آز وجود دارد که اول دیو خشم را بلعیده و سپس بقیه‌ی دیوها و در نهایت توسط ایزد سروش نابود می‌شود.

در اساطیر اسکاندیناوی به خاطر این‌که در قرن دهم میلادی، یعنی هنگامی که مسیحیت در آن منطقه رواج یافته بود، مکتوب و منظوم شده‌اند از تأثیر دین به کنار نمانده‌اند مثل قبل از حوادث پایانی جهان، سخن از وحشتی است که در باورهای مسیحی با آمدن ضد مسیح یا دجّال شکل می‌گیرد، خورشید به تیرگی می‌گراید، ستارگان از آسمان فرو می‌ریزند و آتش تا به آسمان زبانه می‌کشد. در این سرزمین نیز همانند ایران زمستانی طولانی شروع می‌شود، سه زمستان پشت هم و بدون هیچ تابستانی و واقعه رگناروک و مسابقه ماه و خورشید در حالی که گرگ‌ها آن‌ها را دنبال می‌کنند یکی از گرگ‌ها خورشید را قورت می‌دهد و گرگ دیگر ماه را می‌گیرد. اساطیر پایان جهان درباره‌ی ویرانی و نابودی جهان و بشر بر اثر وقوع مصیبت‌هایی حکایت می‌کنند ولی بدون شک این پایان کار جهان، قطعی و نهایی نبوده‌است بلکه خاتمه‌ی بشریتی بوده است که در پی آن بشری نو پدید می‌آیند.

جدول شماره(۱) تطبیق پایان جهان در دو اسطوره

ایران	اسکاندیناوی
پیروزی خیر بر شر	مجازات گنهکاران
برانگیختن مردگان و داوری نهایی	داوری مردگان و زندگی بی‌دغدغه
کشتن گاو	کشتن گاو
بازگشت جهان به حالت قبل از حمله اهریمن	متولد شدن نسل جدید بشر
نو شدن جهان	عصر طلایی

نتیجه‌گیری

در تحقیق مشترکات اساطیری دو سرزمین ایران و اسکاندیناوی در ابتدا چنین به نظر می‌رسد که اساطیر این دو ملّت با وجود موقعیت جغرافیایی بسیار متفاوت و دور از هم، شباهتی نداشته باشند ولی در ادامه بررسی و تحقیق به این نتیجه رسیدیم که این اساطیر دارای بن‌مایه‌های مشترک فراوانی هستند و مانند زنجیری به‌هم چسبیده‌اند و در میان این دو ملّت متناسب با باورها و اندیشه‌هایشان و وابستگی به ادیان‌شان داستان‌های مشترک زیادی می‌بینیم و تنها اختلاف اقلیمی و مذهبی و فرهنگی یکسری تفاوت‌ها ایجاد کرده‌است. اساطیر ایران و حوزه‌ی اسکاندیناوی در بسیاری از داستان‌ها و بن‌مایه‌های خویش، فوق‌العاده به اساطیر زرتشتی نزدیک است اما قدمت و قدیمی بودن اساطیر ایران به خوبی نمایان است و این عناصر مشترک از ایران وارد اساطیر اسکاندینناوی شده‌است.

منابع

- بهار، مهرداد. (۱۳۷۸). پژوهشی در اساطیر ایران. تهران: انتشارات آگه.
- هیلنز، جان. (۱۳۸۲). شناخت اساطیر ایران. ترجمه ژاله آموزگار. تهران: نشر چشمه.
- پیج، ر.ی. (۱۳۸۳). جهان اسطوره‌ها. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- بهار، مهرداد. (۱۳۹۰). بُندهش. تهران: انتشارات توس.
- آموزگار، ژاله. (۱۳۹۵). تاریخ اساطیری ایران. تهران: انتشارات سمت.
- طهوری، نیر. (۱۳۹۱). ملکوت آینه‌ها. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- بهار، مهرداد. (۱۳۹۰). از اسطوره تا تاریخ. تهران: نشر چشمه.
- روتون، ک.ک. (۱۳۹۷). اسطوره. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران: نشر مرکز.
- آرمسترانگ، کارن. (۱۳۹۷). تاریخ مختصر اسطوره. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- پیج، ر.ی. (۱۳۹۲). اسطوره‌های اسکاندیناوی. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- بیرلین، ج.ف. (۱۳۹۷). اسطوره‌های موازی. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- وارنر، رکس. (۱۳۹۶). دانشنامه اساطیر. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران: نشر هیرمند.
- گیمن، نیل. (۱۳۹۶). داستان‌های کهن اسکاندیناوی. ترجمه جواد همایون‌پور. تهران: انتشارات یوبان.
- پیرنیا، حسن. (۱۳۹۵). عصر اساطیری تاریخ ایران. تهران: نشر هیرمند.
- رضایی، مهدی. (۱۳۹۶). آفرینش و مرگ در اساطیر. تهران: انتشارات اساطیر.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۶ (پیاپی: ۲۰)، آبان ۱۳۹۸

پست کلنیالیسم به‌مثابه فرضیه تصویری
تبیین آثار عکاسانه میترا تبریزیان در گفتمان پسا استعماری (پست کلنیالیسم)

سارا فهیمی[۱]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۷/۱۴
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۸/۲۰
کد مقاله: ۱۶۵۴۶

چکـیده

مطالعات پسا استعماری (پست کلنیالیسم) می‌کوشد با مطالعه و تحلیل گفتمان استعماری به نقد تاریخ استعمار و دانش غربی بپردازد تا از این طریق در کلیت و انسجام مفروض روایت‌های غرب درباره تاریخ جهان و بازنمایی اقتدارطلبانه غرب از خود و دیگران، شکاف و گسست ایجاد کند. با چنین زمینه‌ای تحلیل گفتمان استعماری نشان می‌دهد تصویری که غرب در سه سده اخیر با عنوان شرق‌شناسی از بقیه جهان بر ساخته و عرضه کرده است، تصویری منفی، هژمونیک و در خدمت فرایندها و اقدامات استعماری بوده است. میترا تبریزیان، هنرمند ایرانی‌الاصل مقیم انگلستان می‌کوشد تا تصاویرش، آیینه زندگی و دغدغه‌های پیرامون وی باشد و به‌گونه‌ای تصنعی و از روی فریب و ریا از گذشته‌ی شرقی نداشته خود دنیایی بر ساخته و نئولوژیک نمی‌سازد. تبریزیان در راستای نقد جامعه مصرفی و اخلاقیات تجاری، آثار خود را با سبکی بسیار فرمالیستی و مدرنیستی در هیئتی گزارش گونه همراه با ایماژهای کنایه‌آمیز حاکی از مفاهیم پست کلنیال، ارائه می‌کند و با به زیر سؤال بردن واقعیت این ایده به نمایش آثار خود می‌پردازد. پژوهش حاضر با رویکرد پسا استعماری به تحلیل و تبیین آثار این هنرمند پرداخته است.

واژگـان کلـیدی: استعمارگرایی، پسا استعمارگرایی (پست کلنیالیسم)، میترا تبریزیان، عکاسی

۱- فارغ التحصیل کارشناسی ارشد پژوهش هنر از دانشگاه علم و فرهنگ (*fahimi.sarah@yahoo.com*)

۱- مقدمه

نقد پست کلنیال نقدی است که ماهیت ضد استعماری و ضد امپریالیستی دارد و تمام وجوه مسئله هویت سوژه انسانی از جمله خود منتقد را در برمی‌گیرد. این‌گونه نقد که بر مبنای پسا ساختارگرایی[1] استوار است، به صورت ناهمزمان و نامتجانس و گاه متضاد بر مبنای المان‌های تربیت و جنسیت که عوامل شکل‌دهنده هویت هستند، مورد بررسی قرار می‌گیرد. پست کلنیالیسم یکی از پردامنه‌ترین گفتمان‌ها در دایره اندیشگی و فرهنگی امروز است که در آن نه‌تنها فرهنگ، ادبیات، سیاست و جامعه در کشورهای استعمار زده بلکه امور فرهنگی بسیاری از کشورهای غیر استعماری هم مورد مطالعه قرار می‌گیرد. پست کلنیالیسم در واقع ریشه در مطالعات فرهنگی وادبی دارد که عمدتا ادبیات و فرهنگ کشورهای مشترک المنافع و جهان سوم را در بر می گیرد. پیوند پنهان پست کلنیالیسم با فرهنگ، هنر و ادبیات کشورهای مشترک المنافع چهره ای آشکار دارد و جایگاه خود را در درون گفتمان پساساختارگرایی به شکلی کمابیش قطعی معین کرده است. نقش هنرمند پست کلنیال یادآور دوران استعماری گری است و تاثیرات نقش بازی کردنهای مداوم از انها انسانی تازه می سازد. به بیانی دیگر بسیاری از هنرمندان پست کلنیال همواره گذشته را دایم بر خود حمل می کنند کوچیدن و رو آوردن هنرمند–روشنفکر جهان سوم به کلان شهرهای غربی و مراکز فر هنگی موجود در آنها زمینه دادو ستد فرهنگها و گفتمانهای آکادمیک در باره انسان مداری را فراهم آورده است.

از اهداف نهایی پژوهش حاضرتحلیل و تبیین گفتمان پست کلنیالیسم و بررسی نوع وشیوه ی مناسبات و تاثیر و تاثر وتعامل آن با هنر عکاسی و سرانجام استفاده و به کارگرفتن این نظریه برای تبیین و تحلیل آثار هنرمند عکاس زن ایرانی مقیم خارج از کشوراست. میترا تبریزیان هنرمند ایرانی مقیم انگلستان را شاید بتوان مشهورترین هنرمند ایرانی در اروپا دانست. آنچه در خصوص تبریزیان بیش از همه بارز است وجهی آوانگارد گونه ودر عین حال اعتراضی است که تنش موجوددرزندگی انسان را برای انتخاب هویتشان به تصویر می‌کشد. تبریزیان در راستای نقد جامعه مصرفی و اخلاقیات تجاری، با به زیر سوال بردن واقعیت این ایده، به نمایش آثار خود می پرازد. در آثار این هنرمند مفهوم "دیگری" بودن تحت سیطره پست کلنیالیسم و هویت باز نمایی شده، مولفه های پست کلنیال را با تاثیر انعکاسی و وژرف به نمایش می گذارد.

۲- پرسش های تحقیق

پرسش اصلی: امکان یا امتناع موجود شباهت ها و تفاوت های فرهنگی و هنری در آثار عکاسانه ی میترا تبریزیان، از منظر رویکرد انتقادی گفتمان پست کلنیالیسم چگونه قابل تبیین است؟

پرسش فرعی: امکان یا امتناع چیستی و چرایی حضور عناصر و نگرش های غیر بومی در آثار میترا تبریزیان، از منظر رویکرد انتقادی گفتمان پست کلنیالیسم چگونه قابل تبیین است؟

۳- فرضیه های تحقیق

این فرضیه ها به مثابه پاسخ هایی ارتجالی و موقتی[2] به پرسش‌های پژوهش اقامه شده اند.

فرضیه اصلی: از منظرگفتمان پست کلنیالیسم، با توجه به موءلفه ها و رویکردهای انتقادی آن، قابلیت وامکان ارائه واثبات شباهت ها وتفاوت های فرهنگی وهنری در آثار میترا تبریزیان وجود دارد.

فرضیه کمکی(فرعی): از منظر گفتمان پست کلنیالیسم، با امکان بیان چیستی (ماهیت) و چرایی (منشاء، علل) حضورعناصر و نگرش های غیر بومی در آثار تبریزیان رو به روهستیم (نه امتناع آن).

۴- چارچوب نظری تحقیق

بر مبنای گفتمان پسا استعماری، آنچه تا به حال «فرهنگ اقلیت ها» نامیده شده در واقع فرهنگ اکثریت است که از دید گروهها یا جریانهای استعماری حاکم به حاشیه رانده شده وسرکوب شده است و به عنوان «فرهنگ اقلیت» در درجه چندم قرار گرفته است؛ اما با ظهور نگرش های پسا استعماری این نوع تلقی ها، برداشتها و مفاهیم غربی کلیتی همگون، منسجم و یکدست

1. post structuralism

2. tentative

به نظر می رسند، مورد چالش و اعتراض قرار گرفتند و اعتبار واصالت و مشروعیت آنها مورد تشکیک و تردید جدی واقع شده است بطوری که دیگر امروز پذیرفتنی نیست. در واقع پسا استعمار گرایی فاقد هر گونه هویت و قطعیت ملی است و از این جهت امکان شباهت فرهنگ ها را نیز به وجود می آورد. نقد پسا استعماری تنها به دوران پس از استقلال محدود نمی شود و در بسیاری موارد آغازگاه آن همان روزهای نخستین استعمار است ودر گستره خود به تمام فرهنگ هایی اشاره دارد که فرایند استعمارگری از آغاز تا به امروز بر آنها تاثیر گذاشته است(اشکرافت[1]،۲۰۰۲،۳۲).

تبار این تعبیربه اواخر دهه ۱۹۵۰ باز می گردد. گرچه آغاز فرو پاشی امپراطوری های استعماری به قبل از این تاریخ یعنی به زمان پس از جنگ جهانی دوم مربوط می شود. در واقع همانطور که ذکر شد پیشوند «پسا» حکایت گر آن است که پسااستعمارگرایی فرهنگ های پس از استقلال را توصیف می کندو اما واحد پسا استعماری می تواند یک اقلیت قومی مهاجر یا شهروند بومی باشد(استم و اپنس،۱۹۸۳ –۱۰۹، درسگفتارهای دکتر رضاشیرزادی). نگرش پسا استعمار گرا و پسا ساختار گرا ضمن سا خت گرایی و شالوده شکنی ازگفتمان استعماری به طرح پرسش مجددرباره مفهوم غرب می پردازد. چنین نگرشی اهمیت استعمار و امپریالیسم در ظهور غرب و شکل گرفتن درک آن از خود و نوع نگاه آن به بقیه جهان راآشکار می کند. در موقعیت کنونی غرب از جهتی جهانی شده و به منزله مجموعه ای از ارزش هاست که در تشکیل هویت و شیوه زندگی مردم در سراسر جهان تاثیر مشخصی گذاشته است به این سبب می توان گفت همه جهان در عصر پسا استعماری قرار دارد (ساعی،۱۳۸۵،۱۳۶،۱۳۵). روی هم رفته پسا استعمارگرایی مجموعه ای تحقیقاتی در زمینه تا ثیرات فرهنگی و سیاسی استعمار اروپایی بر جوامع مستعمره قلمداد می شود و همانگونه که گفته شد، در واقع مفهوم «پسا» بیانگر دوره پس از آغاز استعمار است و تاکنون ادامه یافته ووظیفه پسا استعمار گرایی، بررسی عوامل تداوم ونفوذ استعمار در این جوامع در دوره پس ازاستقلال است و نظریه ای در باره گفتمان استعمار محسوب می شود(اشکرافت،۲۰۰۱،۱۵). در این حوزه مطالعاتی پیش و بیش از عوامل اقتصادی بر نقش عوامل شناختی و فرهنگی تاکید می شود. نظریه پسا استعمار گرایی یک رویکرد فرهنگی است که با تاکید بر عامل دانش در مقابل جوامع غربی، غیریت سازی میکند؛ و نه تنها برعوامل مادی ایجاد سلطه استعماری بلکه بر نقش گفتمان و ایدئولو ژی تاکید می نماید و همان قدر که یک حوزه مطالعاتی علمی در باره چگونگی ساخته شدن و نقد دانش محسوب می شود، یک پدیده فرهنگی نیز هست.

نظریه پسا استعماری نقش جوامع استعمارزده را در برابر دیگری تقویت می کند، زیرا معتقد است اروپا مداری و پسا استعمارگری به تاویل زیست جهان تاریخی با توجه به مقتضیات روز گرایش دارد. به این ترتیب پسا استعمارگری از افق حال شروع می کند، به گذشته می رود و به حال باز می گردد. این یک امر هرمنوتیکی است و پسا استعمار گرایی به دو نوع هرمنوتیک متوسل می شود. یکی هرمنوتیک مقاومت، به معنای مبارزه با سلطه استعمار و و دیگری هرمنوتیک اعتراف به معنای باز شناسی تجربه های موجود در شرق (معینی علمداری،۱۳۸۵). در گفتمان استعماری صرفا به مجموعه ای از متون با مضامین مشابه دلالت نمیشود، بلکه بیشتر به مجموعه ای از رویه ها و قواعدی اشاره دارد که طی آن متن ها به کمک سازمان روش شناختی اندیشه ای کار میکنندکه شالوده آن را متن ها تولید می کنند. عملا شرق نه به عنوان جامعه و فرهنگی که بر اساس شرایط خود عمل می کنند، بلکه همچون مخزنی برای دانش غربی و به منظور استفاده غرب ساخته شده و بر حسب تفاوتی که با غرب دارد تعریف می شود(میلز،۱۳۸۲،۱۴۱). از سویی نظریه ی پسا استعماری، نظریه ای میان رشته ای وپویا است، بدین دلیل ورود به مطالعات پسااستعماری را قدم در پهنه ای ستیزه گر و متعارض دانسته اند. این نظریه بیش از دیگر نظریه ها به مسئله انسان می پردازد و بر هویت او تامل می کند. بررسی رابطه میان فعالیت فرهنگی و پیامد های تاریخی و سیاسی استقرار استعمار از جمله خواست های مطالعات پسا استعماری است. به باور نظریه پردازان پسا استعماری اگر تاسیس مستعمره و برپا داری استعمار را متعلق به گذشته و دیروز بپنداریم، فعالیت های امپرا طوری در قالب مشارکت فراملی سرمایه داری جهانی سرسختانه تا به امروز ادامه یافته است(کوایزون۴،۲۰۰۰).

می توان این گونه اذعان داشت نقد هنر و ادبیات از منظر گفتمان پست کلنیال، همانند سایر نقش های سه دهه آخر قرن بیستم، از جمله نقد فمینیستی، نقد پسا ساختارگرا، نقد پسا مدرنیستی و نقد شالوده شکنانه یا دیکانستراکتیو و بیشتر از همه این نقدها نقد سوسیالیستی مسایل و موضوعات اساسی و محوری معینی را مورد توجه و فصل الخطاب قرار می‌دهد، مو ضوعاتی که همواره دغدغه رویکردهای انتقادی رادیکال بوده و توجه عمده را به خود جلب کرده اندو البته قابل مناقشه واختلاف بوده اند(مجموعه درس گفتارهای دکترح. ع.نوذری). این عرصه گفتمان فرا رشته ای به طور عام و در سطحی بسیار گسترده با نظریه

1.Bill,Ashcroft

های در حال ظهور و نظریه های فعال در خلال بسط و تو سعه جریان های عملگرا و اکتیویسم در حال ظهور مرتبط است؛ همچنین با فرایند جهانی شدن و سیاست باز نمایی(برخی از مهمترین نظریه ها و کاربست ها و حوزه های اساسی مرتبط با سیاست باز نمایی را می توان در پیوند با مقولات زبان، نژاد، طبقه، جنس، جنسیت، قومیت، ناسیونالیسم، دین و نظایر آن مشاهده کرد) و با جنبه ها و ابعاد اقتصادی، سیاسی و اجتماعی فرهنگی و روانی مرتبط با فرایند استعمار یا مستعمره سازی و در نهایت با فرایند پسا استعماری همبسته است. ازسوی دیگر گفتمان انتقادی فرا رشته ای مذکور (پست کلنیال) مشتمل بر فرایند بسط و پیشبرد سیاست رهایی بخش و سیاست مقاومت است که طرفدار جدی روند استعمار زدایی بشمار می روند و به طور جدی در گیرتجربیات فرو دستان هستند، تجربیاتی که متضمن چشم اندازها و منظرهای ملل و اقوام تحت سلطه، حاشیه ای شده، سرکوب شده ومحروم بشمار میرود. انتقادهای گفتمان مذکور همچنین متوجه ابعاد فرهنگی امپریالیسم نیز است که بخشی از گرایش تاریخی و انتقادی نظریه پردازی ونقد ادبی را طی دو دهه اخیر معطوف به خود کرده است(همان).

۵- مفهوم"دیگری" و برداشت‌های موجود

فرانتس فانون نخستین اندیشمندی بود که مسئله «دیگری» را در ارتباط میان استعمارگر و استعمارزده مطرح کرد. بنا به گفته *هگل* در کتاب *خدایگان و بنده*، انسان تنها تا به آن اندازه انسان است که بخواهد خودرا بر انسان دیگر تحمیل کندو ارج خود را از جانب او بشناسد. تا زمانی که ارج او به نحوی اثر بخش از جانب فرد دیگری شناخته شده است، آن دیگری هدف کار و کنش اوست و ارزش واقعیت انسانی اش به آن دیگری و به شناخته شدنش از جانب او وابسته است ومعنی زندگی در وجود این فرد یعنی حریفش خلاصه می شود(هگل۱۳۸۷-۴۶). در حقیقت گفتمان شرق‌شناسی با رو دررو قرار دادن شرق و غرب، تقابلهای دو گانه ای را رقم میزند که دو قطب آن یکدیگررا تعریف می کنند. در واقع رابطه سوژه/ابژه یا خود/ دیگری در چارچوب ستیزه ای ناشی از میل مقابل هنرمند شرقی، به رسمیت شناخته شدن را مطرح می کند. همانطور که اسپیواک اصطلاح «دیگری سازی» را وضع کرد، از آن برای نا مگذاری ای که گفتمان امپریالیستی دیگری هایش راوضع می کند استفاده کرد: دیگری بزرگ در رابطه ای که سو ژه در آن تولید می شود و در حکم مرکز میل یا قدرت است و دیگری کوچک، سوژه ای نا دیده یا مهار شده که گفتمان قدرت آن را خلق می کند(اسپیواک،۱۹۸۵).

مفهوم «دیگری» در قلمرو های متنوعی از نظام های فکری، از فلسفه و پدیدار شناسی تا زبان شناسی و روانکاوی و نظریه پست کلنیال به شکلی گسترده کاربرد دارد و در عمومی ترین سطح به رابطه دو قطبی بین یک سوژه و یک فرد یا چیزی اشاره دارد که متفاوت یا غیر است و به مثابه چیزی غیر از «خود» تعریف و تثبیت شده است. در بستر تحول تاریخی و از منظر پدیدار شناسیک پیشینه تحلیلیِ دو مفهوم «خود» و «غیر» به رویکردهای پدیدار شناسانه *ادموند هوسرل*، *موریس مرلو پونتی* باز می گردد؛ که به «دیگری» به مثابه منبعی از خطر و تهدید برای استقلال و آزادی سوژه یا «من» می نگرند.

نمایش «دیگری» یا غیر، به صورت نفس ابتر و نه صرفا به عنوان عمل سرکوب گر و تملک از سوی استعمارگر، بلکه شکلی از میل پیچیده دانسته شده است. در این جا استعمارگر همانقدر دست خوش این شکلهای باز نمایی است که استعمار شده و صرفا در بازی میل و خیال اندیشی ای که محصول بافت استعماری است گیر افتاده است(میلز[1]-۱۳۸۲-۱۵۲). در کتاب *جنس دوم سیمون دبووار* شرح می‌دهد که «دیگر بودگی» مقوله ای بنیادین در اندیشه انسان است و به عبارتی، هیچ گونه اجتماعی هرگز خود را بدون اینکه «دیگری» بلافاصله در برابرش قرار نگیرد تعریف نمی‌کند (دبووار[2]۱۹۵۰: به نقل از پتین و مکلارن). از این رو دسته بندی و تعریف «خود» در برابر «دیگری» به عنوان یکی از ابزارهای هویت یابی چه در سطح فردی و چه در سطوح عام تر یعنی اجتماعی و ملی مطرح می شود.

مفاهیم «دیگری» و ساختار های تفاوت و تشابه که به تجهیز آن می پردازد، اصولا در هیچ شکل طبیعی وجود ندارند. به بیان دیگر هیچ «دیگری» ای، به شکل جوهری وجود ندارد و در هر صورت نیازمند تعریف و تبیین است. اصولا جایگاه دیگری در زبان است که خودها و دیگری ها تغییر داده و باز نمایی می شوند. دیگری که به صورت نمادین ساخته شده و الگوهای دفع وجذب اجتماعی را در بر دارد، در نشانه و زبان و گفتمان و باز نمایی منتشر شده است. (پیکرینگ[3]۷۲،۲۰۰۱). مسئله مهم در این میان قدرت شکل های غالب باز نمایی در وادار کردن فرهنگها و ملیتهای حاشیه ای به نگریستن به خودشان به عنوان دیگری است. به

1. Sarah,Mills
2. Simone,de Beauvoir
3. Jeffrey,Pickering

دیگرسخن، آسیب استعمار، چنانکه استوارت هال تو صیف می کند، به این سادگی نیست که گروهی از مردم در جایگاه دیگری قرار بگیرند بلکه راه هو شمندانه ایست که آنها که در موقعیت «دیگری» قرار گرفته اند، این دانش را می پذیرند و درونی می کنند. نا گفته پیداست که اکثریت تشویق می شوند گروههای حاشیه ای را به مثابه «دیگری» ببینند. خشونت استعمار در سطحی از روح باز نمود می شود که بدین سان مو قعیت های سوژه معین را بیان می کنند(دسای[۱]،۲۰۰۰،۱۱۸، همان). بنابر این همواره «دیگری» که در تقابل با «خود» قرار می گیرد در حاشیه جای دارد. از انجا که در تقابل های دوتایی، یکی در مرکز و دیگری در حاشیه قرار می گیرد، تمامی آن صفاتی که مرکز تو صیف نمی کند به سو ژه های حاشیه ای منتسب هستند. می توان گفت به نوعی شناخت سو ژه های حاشیه ای با این ویژگی به تحکیم مو قعیت فرو دست آن ها دامن زده و به ابزاری برای تحکیم جایگاه پایین دست آن‌ها بدل می شود. این شیوه زیر بنای دسته بندی هایی را تشکیل می‌دهد که سوژه های حاشیه ای را در خود جای می دهندو با رویکردی تقلیل گرا در صدد فرو کاستن افراد به داشتن معدودی خصایص فرو دست می باشد تا نه تنها آ نها را در این موقعیت تثبیت بلکه راه را بر تلاش برای شناخت عمیق تر مسدود کند.

۶- "میترا تبریزیان"، مدرنیست پسامدرن

میترا تبریزیان[۲] هنرمند ایرانی الاصل مقیم انگلستان امروزه در سطح جهانی مطرح و شناخته شده است. وی در تهران متولد شده است. اواسط دهه هفتاد میلادی در سن چهارده سالگی ایران را ترک کرده و به تحصیل در لندن می پردازد. ابتدا یک دوره مبانی و هنر پایه را گذرانده و با انجام پروژه هایی وارد عکاسی می شود. وی تحت نظر «ویکتور برگین[۳]» عکاسی را آموخت. پس از آن در دانشگاه" وست مینستر " در رشته عکاسی موفق به دریافت درجه لیسانس می گردد. پس از آن دوره فوق لیسانس را در همان دانشگاه روی «مطالعات عکاسی» سپری می کند. وی در حال حاضر عکاس، فیلم ساز و استاد دانشگاه وست مینستر لندن است. تا کنون چند فیلم کوتاه ساخته است اما بیشتر به واسطه ی عکس هایش شناخته شده است. مقالات بسیاری در نشریات معتبر عکاسی و هنری مثل third text, art and camera منتشر کرده است. عکس ها و فیلم های او در نمایشگاه ها و فستیوال های مختلفی چون موزه هنرهای مدرن نیویورک، انستیتو هنرهای معاصر بوستون، انگلستان وشورای هنرهای بریتانیای کبیر وموزه ویکتوریا و آلبرت درلندن[۴]، موزه اسن آلمان[۵] و موزه عکاسی توکیو و ICA لندن و موزه هنر مدرن آکسفورد به نمایش درآمده است وبرای او جوایز بی شماری به ارمغان آورده است. رساله تحصیلی او نیز در سال ۱۹۹۰ منتشر شد. تبریزیان تا کنون چند فیلم کوتاه ساخته است ازجمله: زن سوم[۶] (۱۹۹۱) و شکارگر[۷] (۲۰۰۴) وسفربی بازگشت[۸] (۱۹۹۳) وغلام (۲۰۱۸) او کار عکاسی اش را با همکاری اندی گولدینگ[۹] در مجموعه عکس های بلوز[۱۰] و نظارت[۱۱] شروع کرد و به شهرت رسید. کتابهای وی شامل فاصله صحیح[۱۲] به همراه مقدمه ای از کریسلدا[۱۳] و فراسوی محدودیت ها[۱۴] به همراه مقدمه ی استوارت هال[۱۵] می باشد. تکنیک عکاسی میترا تبریزیان بسیار ویژه و منحصر به فرد است و از ترکیب عکاسی های مستند و آگهی های تبلیغاتی و تکنیک های دیجیتال به وجود می آید. دنیای عکس های او دنیای غریب، سورئالیستی و شگفت انگیز است که بیننده را ساعت ها به خود مشغول میدارد. با دقت عناصر و جزئیات درون قاب خود ر انتخاب کرده و کنار هم قرار می‌دهد تا معنای مورد نظر او را القا کند.

---

۱. *Dipiti,Dsai*
۲. *Mitra Tabrizian*
۳. *Victor bergin*
۴. *Victoria and Albert Museum,London*
۵. *Museum of Follclwang,Essen,Germany*
۶. *The Third Woman (1991)*
۷. *The predator (2004)*
۸. *Journey of No Return (1993)*
۹. *Andy Golding*
۱۰. *The Blues (1986-87)*
۱۱. *Surveillance (1988-89)*
۱۲. *Correct Distance (1985-86)*
۱۳. *Criselda Pollock*
۱۴. *Beyond the limits(2000-2001)*
۱۵. *Stuart Hall*

در آثار تبریزیان صفحه ی دوربین با بوم نقاشی مقایسه می شود. همانطور که نقاش مسئول اجرای نقاشی است و برای اضافه کردن هرعنصری به اثرهنری اش باید فکر کند، عکاس هم باید اجزای عکس را با دقت انتخاب کند. عکسی که مطلبش را روشن و زیبا بیان کند همان عکسی است که در ذهن بیننده ایجاد فکر یا حسی خواهد کرد .جنبه فرمالیستی ومدرنیستی اثر چنین تفسیر می شود که وی درآثارش به ترکیب بندی، ساختار و باز نمایی سمبولیک تاکید زیادی کرده است. همچنین تاکید بر تقارن، تغییر رنگ سایه ها و ترکیب بندی دوسوم، یک سوم و تکنیک های متنوع دیگری از این دست نیز دراین اثر و دیگر آثار وی فراوان به چشم می خورد. استفاده تبریزان از پارودی[1] نیز تا حد زیادی آشکار است و به اثر دو معنای متفاوت می بخشد، هم تلاش برای اشاعه یک سبک معین و هم در عین حال استقرار و تثبیت شدن در آن سبک است. آثار به قدری ماهرانه به سطحی از هماهنگی ملموس رسیده اند که مخاطب در همان آغاز، ایماژهاو مضامین کاملا مدرنیستی را میبیند: یک فرمالیسم کامل در ایده شبکه های تقارن، توالی ایماژیستی، تعالی استعاری و مراجعه به لایه های عمیق تاویل کاملا محسوس است. این امر نیز تا حد زیادی درست است که می شود این آثاررا از یک جنبه، تاکید بر سبکی خاص دانست که بیننده را با همه نیرو به سمت تفسیر عمیق کارها می کشاند و از این روست که بسیاری از این مشخصه های باز نمایی مدرنیستی و شکل های رایج تاویل مدرنیستی در کار بروز پیدا می کند و وی تا حدود زیادی تمامی این اصول را برای نقد مسایل سرمایه داری مصرفی و صنعتی حال حاضر بکار می بندد.

این گونه تصور می شود عکس هایی همچون مجموعه فراسوی محدودیتها به عمد، مصنوعی و سرد وتخت گرفته شده اند و این امر نافی تصنع موجود مورد توجه دنیای هنر امروز است. هرچه بیشتر به طرف دنیای مصنوعی کشیده می شویم بیشتر به واقعیت تاکید می کنیم. هنرمند نیزآگاهانه در صدد اشاره به دنیای ظاهرا شادوسرخوش ورنگارنگ اما سرد، دو بعدی و وابسته به شرکتها ی صنعتی است. از سوییاستوارت هال، منتقد هنرهای بصری در مقدمه کتاب فراسوی محدودیت ها، می نویسد: «تصاویر میترا تبریزیان در واقع فضاهای بصری تخیلی است. همه شواهد نشان دهنده ی یک تجربه عکاسی مبتنی بر تجربه سینمایی است. برخی از آنها مثل جنایت کامل[2] ارجاعاتی سینمایی از نوع تارانتیونی در «سگ های انباری» است؛ اما این تصاویر، تقلید صرف فضاهای سینمایی، فیلم های جنایی یا نقد اخلاقی خشونت نهفته در آنها نیست، بلکه تبریزیان به بازسازی منطق درونی آنها می پردازد»

آنچه تبریزیان درمرحله نخست بعنوان دغدغه فکری درآثار خود نشان میدهد عبارتند از آشفتگی و ابهام در مناسبات انسانی، گمگشتگی، یاس، نوستالژی، از خود بیگانگی، خشونت، فاصله گرفتن ودورشدن انسانها از یکدیگر علی رغم بسط وگسترش بی سابقه وعجیب ارتباطات تکنولوژیک به ویژه طی سه دهه اخیراست؛ اما کار تبریزیان چون سناریوی یک داستان با چیزهای دیگری امتزاج یافته است، با مردمی که تفاوتی با قبل و بعد ندارند، اما در داستانی متفاوت حضور دارند. او با واقعیت بازی می کند. متون داستانهای او از واقعیت الهام گرفته شده وافراد سناریوی او خالق این داستانند. آثار هنرمند چه در جایگاه عکس یا اینستالیشن درهردو، نوعی ارائه را به نمایش می‌گذارند. اینستالیشنی که فضا و محدوده هرجایی را می تواند در برگیرد. این امر نکته قابل تاکیدی است که هماره نوعی ابهام بین مفهوم واقعیت و واقع نمایی به چشم می خورد که واقعیت را ناتمام باقی می گذارد.

آثار تبریزیان را می توان نقدی بر جامعه مصرفی و اخلاقیات تجاری و زندگی صنعتی نیز دانست. همچنین این نقد از سویی متوجه این نکته است که این دنیا اصل راصرفا بر پایه عملی تمام امور قرار داده است، اما خودتجربه هنری او تا حد زیادی فرمالیستی و مدرنیستی است که کارهای او راجذاب جلوه می‌دهد. آثاری که کاملا صفحه بندی شده اند و به میزانسن ها توجه فوق العاده ای شده است. او در صدد پاسخ به این سوال است که: "چگونه این شیوه به او ابزاری می‌دهد تا بتواند ذات سرمایه داری جهانی امروز را نقد کند". در عکس های وی معمولاصحنه هاآنقدر عجیب ومرموزند که درآن ها کاملاحضور ترفندهای عکاسانه نمایان است. آثاراونیزکم وبیش با ارجاعاتی به رسانه های دیگردرهم آمیخته وابعادی اززندگی انسان معاصر راجستجو می کند. عکاسی تبریزیان مشخصا تلاشی برای روایت پردازی نیست، اما به هر حال تلویحا این کار را نیز انجام می‌دهد، مثل تکه های بریده شده ای از یک داستان بلند مصور یا عکس هایی ازیک فیلم. وی خستگی وناامیدی انسان مدرن را بازسازی می کند. در" زمان ازدست رفته" انسان ها رابطه ی خود را با مکان وزمان از دست داده اند. زنی بی توجه به تردد ماشین ها درخیابانی شلوغ قدم می زند. مردی گل به دست در زمینی نیمه بیابان که انتظار هیچ کس نمی رود، منتظر ایستاده است. باد کاغذهای پاره شده را از دست مردی به هوا می راند، بی آنکه هیچ واکنشی از خود نشان بدهد. آنها کیستند و به چه می اندیشند؟ چه اتفاقی برای آنها افتاده است؟ تبریزیان پاسخ صریحی نمی‌دهد.

---

1. Parody نقد هجوآمیز

در واقع این غیر قابل پیش بینی بودن و تعلیق ازویژگی های بارز کارهای اوست. در "جنایت کامل(بی عیب ونقص)" این تعلیق ودر شرف اتفاق قرار داشتن، ما را هراسان می کند. در" اکثریت خاموش" ، جمعیت عظیمی درهنگام خروج سریع از ایستگاه مترو مشاهده می گردند که یاد آور نقاشی "مکتب آتن"[1] رافائل است. قوس بزرگی که در نقاشی، فلاسفه و عالمان را در خود جای می‌دهد، این بار دهان باز کرده واز دل خود انسان هایی را بیرون می آورد که در پی کار و پول از هم سبقت می گیرند. آثار تبریزیان بنا به گفته خودش به طرف «فرهنگ سبک» پیش می رود که در آن نظریه های انتقادی زاید و بی تاثیر نمی شود و اثر او از یک اثر سرگرم کننده فاصله می گیرد. به عنوان مثال در باره مجموعه آثار موسوم به بلوز، این آثار را نمی توان بی ارتباط بانقد ونفی نژادپرستی دانست، اما از سویی در توافق با این نظریه می توان آن را تنها سبک برای سبک یا تئوری لکان ومساله «نگاه خیره» نیز تعبیرکرد(موللی،۱۳۸۴). آدمهایی که همه ژست گرفته اند و این رنگ سایه های شوک آور چیزی جز نامیدن سبک باقی نمی گذاردو این جا اندیشه سیاسی در ارتباط با نژاد پرستی در مرز میان این نگاه خیره محو می گردد، اما حضورش به صراحت باقی است.

این هنرمند در صددتاکیدروی ایده سطح وتخت بودن بخصوص در «فراسوی محدودیت ها»، به بودریار ارجاع می‌دهد با تکیه وتاکید بر این گزاره بودریا رکه بشر به سمت دنیایی می رود که درنظام های آن اصل اولیه به نقطه ای رانده می شود که نتایجی متضاد با آنچه مد نظر بود، تولید می کند آثار وی بیانگر جامعه ای است که در آن معنا جایی ندارد وپویش برای معنا کاری عبث است. تصویر وتحلیلی که آثار وی از فرهنگ معاصر به دست می دهند فوق العاده در درک شرایط تازه ای که با آن مواجهیم اهمیت دارد(افسریان،۱۳۸۹). با توجه به این نکته که شیوه ها ورویکردهای تبلیغات یکی از مهم ترین زمینه ها وبسترها برای معرفی وارائه وبسط وگسترش آثار هنری در دنیای مصرفی مدرن ما شده است، بسیاری از آثار تبریزیان نیز مشخصا به راه و روش تبلیغ در دنیای امروز ما باز میگردد که خود به نشانه شناسی «نگاه خیره» و «قبضه کردن نگاه» کاملا آگاه هستند. تبلیغاتی که بسیار پیچیده شده اند و از هر دستمایه ای برای رسیدن به اهداف استفاده می نماید. آثار مورد بحث، فرهنگ کالایی را به تصویر می کشند تبریزیان در آثارخود این سوال را مکررا تکرار می کند: چه کسی یا چه چیزی سوژه این جریان سیاسی، یعنی سوژه بصری چنین جریان اجتماعی است. در آثار وی اکثرا گروه بزرگی از مردم با نوعی سرگشتگی ظاهر می شوند و سناریوی هر کسی از قبل نوشته شده است، برای نمونه جمعیت در گالری یا جوانان دراداره صورتی یا حتی در اکثریت خاموش و یا در یکی از آثار نسبتا اخیر وی با عنوان: از بحرین.

اگر عنوان مشترک «پست کلنیالیسم»، نظریه پردازان فرهنگ و هنر را که به ملتهای مختلف تعلق دارند را به تامل در رابطه خود با یکدیگر وادارکنند، این عنوان نه هراس آور که شایسته استقبال خواهد بود؛ بنابراین باتوجه به چنین زمینه وبستری میتوان هنرمند جهان سوم رادر متن خلق شده آثار وی (خواه ادبی یا هنری)، به لحاظ سیاسی بدین نام(پسا استعماری) خواند، خواه آماده چنین خوانشی باشد و مثل تبریزیان این موضع را به شکلی کلی تر برای خود قائل باشد و خواه نه. در این حالت است که متن گرایی یا اثر هنری، به جای کنش گرایی و ملت به جای طبقه خواهد نشست و گویی شرق به حرفه ای بدل می شود که فعالیت‌های ادبی و هنری حتی با حضور المانها و پرسو ناژها و لوکیشن های غرب، این بار حتی برای خود غربیان نیز قابل تامل و تفکر است.

۷-۱- تبیین مولفه های پسا استعماری در آثار میترا تبریزیان

دنیای آثار تبریزیان دلهره، آشفتگی، ازدحام، آنارشی، سرگشتگی، خطر و ابهامی را به همراه دارد که شاید فارغ از دنیای پسا استعماری شدن نباشد. پس از دیدن هر مجموعه، مناقشه ها وگفتگوی هراثر، گریبان مخاطب در هر سوی دنیارا که در لمس مسیر یا تحت تأثیر تدریجی پسا استعماری شدن قرار دارد را رها نمی کند. دنیای او، تطور و تحول آن در سالهای اخیر، دیگر چون

۱- The School of Athens: به عنوان بخشی از نقشهای دیواری اقامتگاه پاپ در واتیکان خلق شده‌است مجموعه‌ای از دانش دنیوی یا فلسفه است که نمایش‌گر افلاطون و ارسطو است که توسط فلاسفه گذشته و حال در یک محیط معماری شده و مجلل احاطه شده‌اند که پیوستگی تفکر افلاطونی را در طول تاریخ نشان می‌دهد. مدرسه آتن‌ها یکی از معروفترین آثار نقاش رنسانس ایتالیایی، رافائل(۱۵۲۰-۱۴۸۳) است. در این اثر، چهره‌های مختلفی از مشهورترین فلاسفه یونان باستان، دانشمندان و دیگر شخصیتهای شناخته شده به تصویر کشیده شده‌اند؛ به عبارت دیگر، از سقراط، افلاطون و ارسطو تا فیثاغورث، بطلمیوس، اقلیدس، زرتشت و ابن رشد، همگی در این عکس یادگاری باستانی دیده می‌شوند.

پیشینیان به استعمار با شکل خشونت ملموسش اشاره ندارد؛ یعنی دیگر استعمار در آثارش در انقیاد زمان ومکان نیست و در رابطه تقابلی استعمار و استعمار زده خلاصه نمی شود و پیامد هایش تنها این دو سو را در برنمی گیرد.

اثر هنری تبریزیان در عصر پسا استعماری، حتی اگر آشکارا مبارزه علیه استعمار و امپریالیسم نباشد؛ بطور مثال در مجموعه *بلوز، از بحرین، تهران، بدون عنوان*، به شکلی ازاستعمار درون مرزی دامن نمی زند، امامی تواند مخالفان محافظه کار و استعمارگر سرسخت، وحتی خود کامگی مطلق حاکمان بومی دوران استقلال را خلع سلاح کند. المانهای آثار هنرمندان پیش از انقلاب، پس از روی کار آمدن زمامداران پس از استقلال، اغلب با ثبت تجربیات فرهنگی، ترس ووحشت ودر تهدید و ترس و تکراروضعیتشان، به گونه ای نوین مشاهده می شود(سعید،۱۳۸۲-۳۳)؛ و تبریزیان از این امر مستثنی نیست و گویی او نمی تواند در خودکامگی دیگری خود را بیمه سازد و از خسران پسا استعماری که برتحلیل آثارش سایه انداخته بگریزد. فی الواقع موقعیت استعماری هویت هر دو سوی، این بار از تبریزیان چهره ای نو ساخته است که بر خلاف دیگر هم وطنان معاصرش، از التقاطی گری در عین تمایز و تنافر به دور بوده است. به گفته هومی بابا: مجرای شکاف انداز میان هویت های پایدار بدون در نظر گرفتن سلسله مراتب جعلی و تحمیلی در عکسهای تبریزیان، تفاوت هارا مورد مداقه قرار می‌دهد. بدین سان است که تسلسل بصری در نهایت(درمتاخر ترین مجموعه ها) به تصویر کردن مسلمانان در دل لندن می رسد ودر اینجاست که امکان دو رگه بودن فرهنگی، به بارز ترین وجه نمود می یابد.

ازمنظرگاه هومی بابا، تبریزیان در فضای آستانه ای قرار دارد که چالش و تغییررا در حاشیه ها و درگسست ها و نابرابری های اقلیتی چون خودش می یابد و آثار بومی وی با انتخاب فضای شرق، این مهم را به نمایش می گذارد و درست درتغییر فرهنگی عمل می کند که تنها در این فضای آستانگی صورت می پذیرد. ممکن است هنرمند به عنوان سوژه استعمارزده در این فضای بینابینی، میان گفتمان استعماری و تصور جدید غیر استعماری در غرب زندگی کند؛ اما این تعیین هویت تبریزیان هرگز حرکتی ساده درگذر از یک هویت به هویت دیگر نیست. در این میان، ازیک سو فضای آستانگی که ما تبریزیان را در آن قرار می دهیم بین قلمرو های بالاتر و پایین تر قرار دارد و از دو قطبی شدن هویتها جلوگیری میکند؛ ازسوی دیگرگفتمان پسا استعماری که بر مبنای آن آثار هنرمند را مورد تامل قرار می دهیم نیز همواره در فضای آستانگی ساکن است. به این ترتیب می توانیم نتیجه بگیریم که مطابق با نظریه هومی بابا، مفهوم آستانگی شانه به شانه دو رگه بودگی در حرکت است.

هنرمند در مجموعه های، *تهران، بدون عنوان و از بحرین* یا حتی مجموعه *مرز* به ما می فهماند بررسی طبیعت و پلشتی و شرایط ناگوار انسان های بومی سرزمینش، از نظرش دور نیست و حتی می توان در آثار اولیه وی *فراتر از محدودیتها*، *اکثریت خاموش* و *شهر برهنه* علی رغم ظاهر مبهم وپنهان آن می توان رد پای استعمار نو و امپریالیسم را در اکنون زمانش، پی گیری کرد. آنچه این مجموعه ها راقدرت می بخشد فقدان ابهام بصری و سیالیتی نظری است که به واقع این آثار را توانمند می سازد و در نهایت باز خوانی به پویایی و تکثری منجر می شود که هماره افق های نظریه را به روی اندیشه ها، تفسیرها و رویکرد های تحلیلی(واکاوانه) وشالوده شکنانه نوین می گشاید. به عبارت دقیق تر در بطن پسا ساختار گرایی است که بنیان های نظری در تحلیل آثار وی و بنیانهای فلسفی در تبیین نظریه کاوی در معرض شالوده شکنی قرار می گیرند(احمدی-۱۳۸۶-۴۸۲)

در مجموعه های *زمان از دست رفته، شهر برهنه، جنایت بی عیب و نقص، فراسوی محدودیت* ها، می توان حضور وتاثیرنظریه و نقد پسا استعمارگرایی را بر تنش و تخالف حاکم میان کلانشهرو معضلات آن در آثاری با بازیگران غربی مشاهده کرد و جابجایی فرهنگی و تاثیرات آن بر هویت های فردی و اجتماعی را از چشم اندازی اروپا محور، مورد توجه قرار داد؛ و همچنین می توان دید که آثار هنری تبریزیان بی مرز و جهان شمول شده است تا حدی که سرنوشت تاریخی و میراثش رابه لحنی دیگر ناجی قرار می‌دهد و بدین امر اذعان می دارد که همه جهان در عصر پسا استعماری قرار دارد وآرمان عکسهایش را در دل سرززمینی می جوید که خود نیز از مرحله ظهور استعمار نو تا روزگار کنونی متاثر از روند امپریالیسم بوده است. تبریزیان چون دیگر نظریه پردازان جهان سومی بر این باور است که مسئله نژاد در مرحله سفید پوست نشین محل بحث نیست مگر این که رابطه سفید پوست و بومی در مرکز مطالعه قرار بگیرد.

در تحلیل واقعیات امپریالیستی ونو استعمار گری زمان حال در آثار تبریزیان، نه تنها باید تاثیر نا خودآگاه هنرمند بر سرکوب نواستعماری رامورد توجه قرار داد، بلکه باید مقاومت در برابر استعمار و هویت های استعمارگر و استعمار شده را نیز مورد بررسی و تحلیل قرار دهیم همچنین باید براین ایده صحه گذاشت که مهاجرت پسا استعماری به کلانشهر ها، می تواند در چنین آثاری، تبادل فرهنگی بین استعمارگر و استعمارشده را به وجود بیاورد که به پیامدی چون دو رگه بودن هردو فرهنگ بیانجامد، چرا که روابط نو استعماری نه تنها بین کشور های غربی و مستعمره های پیشین آنها که میان اکثریت ها و اقلیت های قومی هر دو کشور که پس از جنگ در کشور های دیگر ساکن شدند، نیز به وفور وجود دارد(یانگ۲۰۰۳) و در آثار سه مجموعه اخیر این هنرمند، می

توان حضور ملت‌های مسلمان وشرقی را بر حسب "نسب" شان در برابر قدرت های پسا استعماری و امپریالیستی به عنوان اقلیتی چون اقلیت قومی خود تبریزیان، آشکارا مشاهده کرد و حس تردید و انزوا را در این آثار لمس کرد.

۸- شرق‌شناسی

از منظر رویکرد انتقادی و رادیکال در فضای گفتمان شالوده شکنانه و پست کلنیال، آثار عکاسی تبریزیان اعتراض و چالشی است علیه مضامین شرق ستیزانه و تحقیر آمیز و مواضع نژادپرستانه و تفوق طلبانه ی گفتمانه های استعماری کهن و امپریالیستی که این بار در قالب گفتمان‌های شرق شناسانه سربرآورده است. چرا که "شرق‌شناسی"، آنچنان که از سوی برخی نویسندگان غربی رایج و معمول شده است به ویژه خوانش ها و گونه های غیرانتقادی و جانبدارانه ی آن که در راستای منافع و مصالح غرب تدوین شده اند، اولا بر مجرمیت و قصور و سستی شرق و ثانیا بر سرشت و موقعیت و مرتبت مادونی و نازل سوژه ی شرقی تاکید و صحه می گزارد و ثالثا بر این نکته اصرار دارد که خود شرق اساسا ناتوان و عاجز از فهم و درک این کاستی‌ها و نقایص در خود است(سعید-۱۳۸۲). آثار عکاسی تبریزیان بی‌تردید چالش، اعتراض و انتقاد آشکار و تند و تیزی است علیه این قبیل مواضع که در پی رواج و گسترش گفتمان های "شرق‌شناسی"، حتی در میان خود سوژه های شرقی نیز جنبه ای نهادینه و تثبیت شده یافته و درونی گشته است. بخشی از این تعریض و تنقیدها و چالش های تبریزیان علیه مواضع پیش گفته ی شرق‌شناسی را می توان در آثاری چون" بدون *عنوان، کشوری دیگر، از بحرین وتهران* زیر چشم" به وضوح مشاهده کرد. به نظر می رسد اوهدف شرق‌شناسی را که مشروعیت بخش به توسعه طلبی و امپریالیسم غرب در چشم دولت های غربی است، با فضایی که این بار به واقعیت نزدیک تر است مورد سوال قرار داده است و این تز راکه از دید شرق‌شناسی، تنها راه برای بومیان این است که فرهنگ غرب را تمدن جهانی بدانند مورد چالش قرار می‌دهد، همانگونه که دیگر اسلاف پسا استعماری نیز چنین نمودند.

اما با وجود بیشتر تخالف ها، این گفته *ادوارد سعید* که گفتمان شرق‌شناسی با آفرینش شرق در کار خلق غرب و شرق، برپا دارنده تقابل های دوگانه ای است که دو قطب آن یکدیگر را تعریف می کنند تا حدودی در آثار تبریزیان موجه جلوه داده می شود؛ غربی در مقام «مرکز» و شرقی «دیگری و حاشیه ای»، تقابل های دوگانه و پدید آمدن حاشیه ای که موجودیتش تنها تائید کننده مرکزیت وبرتری غرب است(سعید-۱۳۸۲) اما تبریزیان، این حاشیه نشینی در دوران امپریالیسم کنونی را به چالش می گیرد و از طریق تصاویری بومی و غیر بومی، رسالتی روشنگرانه را در پیش می گیرد ونا خواسته، عمق ارکان نظام استعماری رادر چشم تیز بین مخاطب افزایش می‌دهد. غرب و شرق در آثار تبریزیان در یکدیگر محو می شوند، گویی دو انگاره اند در سامان دیگری که برای خود سنت فکری، تصویری و زبانی مستقلی دارد. بدین طریق این دو هستی پشتوانه وتا حدی بازتاب دهنده یک دیگرند: بیان شرقی به کمک المانهای غربی. این آثار تمایز تصنعی و برساخته فرهنگی میان شرق و غرب را نادیده گرفته ودر قلمرو جغرافیایی خیالی(حتی استعمارگر پیرتاریخ: انگلستان) قرار داده شده اند و مارا به گفتمانی رهنمون می شوند که در موضوع بحث شرق شناسان جهان معاصر، بیش از آنکه خود شرق باشد، صورتی انضمامی به خود می گیرد. فرهنگ در تقابل با زبانی که گرفتار یک «دیگری» است؛ دیگری آرمانی و جهان شمولی که ساخته وپرداخته ی وضعیت پسا مدرن است.

تبریزیان، توزیع آگاهانه اندیشه اش را بی در نظر گرفتن جغرافیای سیاسی در خصوص امر زیبایی شناسانه، عملی می سازد و این نه فقط گسترش فراجغرافیایی که بسط زیبایی شناسانه بی مرزی است که ارزش آن را حتی در بستر هنر، چند برابر می سازد. اثری هنری علیرغم اراده وقصد قبلی، برای درک و فریب جهانی با شراکت انحصار طلبانه، جهانی را تصویر می سازد که مخاطب نه تنها با آن بیگانه نیست. بلکه بسیار آشناست. به عنوان مثال در مجموعه‌هایی چون بلوز، خانه های دیواری وجنایت بی عیب و نقص رابطه سلطه ونژادرا بنا به گفته «سعید» با درجاتی از هژمونی پیچیده می یابیم و بوی انزجار ازاستعمار و نژاد پرستی از آن استشمام می شود که در تقابلهای دوگانه، خشونتی در ظاهربه طرزی نا آشنا، غیرصمیمانه و با عمقی دو سویه ودو گانه رخ می نماید وبه کلی سازی دست یافته می شود که در آن فردیت کاملا عاری از شأن انسانی قلمداد می شود. کلی سازی هایی که در آن علی رغم حضور پیکره های جمعی با توده سر و کار نداریم و جز چند اثر، جمع های متشکل از افراد به دو یا چند نفر تقلیل یافته است. گویی در بازنمایی استعمار پنهان است که هنجار غربی، امری نا هنجار جلوه می کند.

همچون اریانتالیسم در آثار تبریزیان یک چیز نفوذ ناپذیر جلوه می کند و بنا به گفته ادوارد سعید آن بدنه و دانشی است که با حجمی دیگر گون، امکان ایستادگی در برابر ساختارهای گفتمانی استعماررا ناممکن جلوه می‌دهد، چرا که ما در آثار او با گفتمان تک و واحد سر و کار نداریم همانگونه که در دوران استعمار چنین بود. ولی باید اذعان داشت تمامی سوژه های تبریزیان تصویری منفی، منفعل و کلیشه ای به دست نمی دهند و مسیر تکامل خلاقیت هنری و نبوغ آفرینندگی وی در روند تحول، به سمت تبیین ساختارهای جدیدی از گفتمان است.

۹- اروپا محوری

اروپا محوری را باید از ارکانی به شمار اوریم که در تحلیل آثار این هنرمند تا حد زیادی کارساز است. اروپا محوری یکی از مهمترین و اصلی ترین مسایل منتقدان پسا استعماریست و در اینجا تبریزیان به دنبال یافتن نشانه های غرب در خود غرب و این اواخر شرق در غرب، از این مولفه پسا استعماری سود جسته است. تفکر اروپا محور نوعی حس مقرر و خواسته تقدیری تاریخی به غرب می‌دهد، جهان را به «غرب» و «بقیه» تقسیم می کند و زبان روزمره را در ساختهای سلسله مراتبی سازمان می‌دهد (شاهمیری،۱۳۸۹-۵۴).

تبریزیان غرب را نمی ستاید بلکه الگوهایی می سازد که در آن، جایی برای اعتبار بخشیدن به تجربه ها و مامنی برای تجربه زیسته سیاهان، مسلمانان و جهان سوم می یابد و نمونه تصویری آن به وضوح در تصویر افراد آسیایی و آفریقایی تبار، بارز است که در حکم هویت های منفعل بروز می یابند و قدرت آنها در تلاش برای بقا در غرب نهفته است. در تبیین گفتمان اروپا محور، تبریزیان غرب را بر ساخته ای فراتر از جغرافیا می نمایاند. هنر نزد او نوعی انگاره و مفهومی است که در صدد بیان واقعیتی اجتماعی بر می آید که نه تنها در جامعه سکولار بلکه در سایر جوامع نیز قابل تعمیم باشد. اروپا محوری و مرکزیت قائل شدن برای اروپا پس مانده ایدئولوژی است و نقدگفتمان استعمارگرایان، امپریالیست‌ها و نژاد پرستان حتی در دوران پایان رسمی استعمار وجوددارد(عباسی،۱۳۸۸)، وبه کرات در آثار تبریزیان درقالب ها و اشکال مختلف به چشم می خورد. وی سعی می کند بدین نحو به بازنمایی‌ها و کنشهای معاصر ساختار بخشیده و در آثارش آن ها را تبیین کند.

۱۰- نژاد

مسئله «نژاد» از دیرباز ابزار و محرکی برای تحلیل و واکاوی مناسبات، خاستگاهها و ساز وکار استعمار و میراث آن بوده است. در آثار تبریزیان و بارزترین آنها *جفتهای بلوز، کشوری دیگر*، از مقوله ی نژاد دستگاه متفاوتی می سازد که گویی غیر سفید را به مثابه «دیگری» می نمایاند و آن را به مثابه مجاز یا تمثیلی از تفاوت غایی فرهنگها به نمایش می گذارد.

«فرانسیس بیکن»[1] در کتاب خود تصریح می کند که تفاوت میان زندگی متمدنانه و وحشیانه نژادها نه فقط از خاک و اقلیم نژاد که از هنرهای آنان ناشی می شود. اندیشه ای که هم به رمانتیکها فرصت داد تا پنداره وجود جوهری درونی تغییرناپذیر را در انسانها فرض گیرند، جوهره ای که ازطریق مفهوم نژاد تجلی یافت (اشکرافت ۲۰۰۲-۸۵)؛ و به استعمارگران امکان داد تا با توسل به این توهم، موقعیت خود را در تقابل با استعمارزده توجیه کنند. درآثار تبریزیان به راحتی به نقد فرضیه داروینیسم اجتماعی در معنای ضمنی مثبت و منفی آن می رسیم ونقد و سازوکار عمل امپریالیستی را نیز در بستر سیاسی آثار وی می بینیم که دردوگانگی متناقض نمایی که در این اندیشه وجوددارد می توان با جرح وتعدیل، دو گانگی میان تحقیر و والایش سو ژه های استعمار زده را مشاهده کرد(سعید،۱۳۸۲).

نژاد و استعمار مفاهیمی مرتبط و وابسته اند که انگاره های مشترک را پرورش داده و از آنها دفاع می کنند. هر یک از دریچه نگاه خود به دو دستگی میان انسانها قائل اند و در پی تثبیت تفاوتها و بهره برداری از موقعیت نا برابری هستند که خود میان دسته ها برقرار کرده اند؛ تبریزیان نیزگرایش نژاد را در آثاری چون *بلوز، کشوری دیگر*، درد نوع بشر می داند. تمایلی که نیاز ضروری آن تثبیت و استقرار در مواضع ضد مناسبات امپریالیستی است. این هنرمند همچنین از سویی نشان می‌دهد که نژاد صرفا ابداع امپریالیسم نیست، همانگونه که امپریالیسم نیز تنها بر تبعیض نژادی استوار نشده است؛ او این انگاره «برتری» را که باعث ظهور نژاد به عنوان یک مفهوم شده بود، در آثارش به پرسش کشیده است.

همچون *فانون* که می‌کوشد تا انسان سیاه را از بند خود آزاد کند و او را از بیگانگی رها سازد، تبریزیان نیز در آثارش به ترسیم وتصویر عقده حقارت ناشی از بی عدالتی های اقتصادی –اجتماعی وسیاسی درونی شده ای می پردازد که سوژه های وی را اسیر خود ساخته اند. وی نیز چون فانون سعی دارد تا آنان را به مثابه طبقه ای باز نمایاند که افراد آن نقش های خودرا با طبقه مقتدر استعمارگر سفید پوست تعویض می کنند. مطابق با تحلیل فانون، ابتدا این، هنرمند- روشنفکر غربی است که با تلاش برای اثبات اینکه با فرهنگ و قدرت اشغالگر درونی و نهادینه شده است و بر بومی مسلط شده است، دچار غرور می شود و در مرحله بعد این فرد بومی است که دچار حقارت ویاس و آزردگی می شود. تبریزیان هم در مقام هنرمند وهم بومی استعمارزده، تصمیم می گیرد آنچه هست به خاطر آورد(همچون آثار متاخر وی) و به سوی مردم خود باز می گردد و خود را در فرهنگ بومی(سیاه یا مسلمان)

41.*Frauncis Bacon(1561-1626)* *فیلسوف* و سیاستمدار انگلیسی

غرق می سازد و در مرحله مبارزه است که هنرمند- رو شنفکر از حالت غرقه خارج می شود و به آگاهی دهنده بدل می شود و می تواند ادبیات وهنر متفاوت تولید کند.

*سارتر*در مقدمه ای بر" *دوزخیان زمین* " اثر *فانون*، عقیده دارد برای روشنفکر بومی (که ما هنرمند را نیز در کنار او قرارمی دهیم) همگنی ضروری است و این تفکر شرقی است که به رغم سرسختی اش با فرهنگ غرب، امتیازی اگرچه کوچک اما بسیار حیاتی از او می گیرد که ما آن را ساختن ایدئولوژی ضد استعماری، این بار از جانب هنر می خوانیم. سفید پوست غربی ای که در مقام ارباب جهان، زحمت پدید آوردن ایدئولوژی در باب سفیدی خود را پدید نیاورد و در کنار دیگر عرصه ها ازروایت خردی چون هنر شاید بتوان مددی یافت.

۱۱- میترا تبریزیان، زیر نگاه دیگری

دیگری سازی فرایندی دیالکتیکی است، استعمار یا «دیگری بزرگ» در اثر هنرمندانه همزمان با تولید «دیگری های کوچک»، استعمارزده به مثابه سو ژه بر ساخته می شود. اسپیواک بر این باور است که هویت ذاتا ایستا است و استعمارگرنیز مانند انسانهای دیگر دارای هویتی مستقل و متکی به خود نیست بلکه هویت او تا حدی از طریق تعامل با استعمارزده شکل می گیرد. این نظریه با آثار تبریزیان، همچون هنرمندان حاشیه ای دیگر، تاحد زیادی منطبق است، چرا که هویت هنرمند از طریق گفتمانهای غرب و در باره سوژه های شرقی و حتی غربی تکوین می یابد، همانگونه که در اندیشه *بابا*- همچون لکان- هویت در تعامل با دیگران وبا دیگری شکل می گیرد. تفاوت در مورد تبریزیان این است که او باز گشت به خویشتنش را با عصیانی خاموش و از طریق المانهای غربی انجام می دهد.

بنا بر تحلیل *بابا* نمایش «دیگری» به صورت یک «خود»، شکلی از میلی پیچیده است و تبریزیان با آگاهی بر این امر، با چنین تاویلی از سائق های کنش استعماری، آثارش را چند وجهی می سازد. آثار او، خود و دیگری را در پشت مرزهای نظامی نیز در نوردیده است. این بار دیگری درست در نفس هنرمند نهفته است. علیرغم ایدئولوژیها که هر لحظه در پی یافتن ارتباط مستقیم، منفعت ومیل رادر شرقی بودن هنرمند، با جایگزین کردن ارزشها مخدوش می کنند. اینجا تبریزیان با توجه به حاشیه ها در متون آثارش منجمله: نمایش خرده فرهنگ ها، فمینیسم، حقوق بشر و امپریالیسم معاصرو... به نوعی «دیگری» را در پشت لنز دور بینش قرار می‌دهد تا به آسانی ابژه خودرا تعریف و تحدید کند. علی رغم تمامی مجموعه های عکاسانه به استثنای پنج نمونه آخر، مخاطب غربی هویت شرقی او در آثارش را در ارزیابی خود مد نظر قرار می‌دهد و از او «دیگری» ای از جنس متفاوت می سازد. در واقع اوبا هویت ایرانی و پرسوناژها، میزانسن ها و سایر المانهای بصری غربی، عضوی از بازی بزرگ جهانی شده است. اگرچه ممکن است این ارزیابی در نگاه اول ابهام آمیز باشد. بطور طبیعی در زمان مواجهه این مهاجر شرقی با دیگری بزرگ یعنی جهان غرب، به طورتدریجی باپررنگ شدن حضور دیگری، در او و درآثارش تشتتی دیده می شود که من کیستم؟ تا کجا دیگری است و از کجا من؟ تفاوت من و دیگری تا کجا امتداد میابد؟ در مقابل دیگری باید «خودی» جعل شود که این «خود» بودن را می شد از طریق کاربرد نمادهای متمایز کننده فرهنگی بدست آورد. ساخته شدن خود جعلی به او توان مقابله با استعماررا می‌دهد.

ایدئولوژی غربی با ارزشهای آن گره خورده است وتقریبا موقعیتی غیر قابل شک یافته است، پست مدرنیسم، جهانی شدن، استقلال هنر، لیبرالیسم، آزادی اجتماعی و مدنی و در نهایت ایدئولوژی ای که با ایدئولوژی های دوران سرمایه داری متاخر غربی هم پوشانی بسیار دارد(امالیا،۲۰۰۵)؛ اما نکته قابل مناقشه پایبندی دو سو به ارزشها و ایدئولوژی های یکسان است و راههای ارتباطی مرز پررنگ تمدن ها را سوراخ کرده است و در مورد تبریزیان دیگر از آن خود تو پر و مستحکم خبری نیست چرا که هم او با آثار ویژه اش به درون دیگری رفته است و هم دیگری درون او ریشه دوانیده است؛ و در نهایت هنرمند از موقعیتی ابژه وار که منتظر کشف نگاه دیگری است، به موقعیت سو ژه می رسد. ماندن هنرمند در این فضای بینا فرهنگی است که گاهی پاک کردن مرزهای خود ودیگری را به چالش می کشد. دریافت اثری که حامل چنین آگاهی در عصر پسا استعماری باشد نیازمند فهم تجربه تاریخی هنرمند است نه تنها یافتن زبانی ملهم از آرکی تایپ های کلیشه ای که غرب مارا با آن شناخته است.

تبریزیان بخصوص در آثاری که به اقلیتها می پردازد *از بحرین، تهران بدون عنوان، مرز و خانه دیواری* لزوم استدلالهای منطقی برای درک «دیگری» را از احساسات کور وتعصب جدا می بیند؛ و بدین وسیله از گمراهی مخاطب جلو گیری می کند. درمجموعه *آثارجنایت بی عیب و نقص* مکانیزم دیر پای "*ما در مقابل آنان*" مجددا با شکلی متفاوت در عکسها جلوه گر می شود و با استفاده از روشهای جهانی تر، غیر قابل رویت و بسیار قدرتمند، تداوم می یابد. در آثار هنرمند، دو گانه *بلوز*، «خود» دیگر در رابطه با «دیگری» تعریف کمرنگ تری دارد و در رابطه عدم حضور دیگری یا به عبارتی در غیاب دیگری تعریف پیدا می کند؛ و این بار تفاوت سیاه و سفید و مسلمان وعرب امری درونی می گردد که در مجموعه آثار ذکرشده به برون نیز احتیاجی ندارد و هر

«دیگری» خود قسمی از این تعدد فردیت است که خواهان یکی بودن خویش با دیگری به بهای بقا است. بقایی که که فریادهای خاموش را به صدایی کر کننده بدل می سازد.

تبریزیان باکمک گرفتن از انواع مختلف روش های معرفی یا تو ضیح «دیگری»، رابطه تنگاتنگی با مخاطب خود بر قرار می سازد و از الگوهای متفاوتی پیروی می کند، چه دیگری حضور یابد یا "دیگری "ای دیگر، دربرابراو تعریف شود. آنچه در این میان رخ می نماید حضور حقیقتی است از سرگشتگی آدمها در قالبی چند وجهی و سیال، حقیقتی که الهام بخش تبریزیان است و آگاهانه امری نامرئی بین دنیای قدرت اندیشه و فرهنگ و زیبایی شناسی را در تار و پود اثرش می تند. تبریزیان به خوبی آگاه است که انسان قبل از رسیدن به مرحله وجودی، پیشاپیش "من"وجودش تحت تصرف وغصب شده است امادرعین حال عاری ازهرگونه موجودیت وهویت تا زمانی که تحت سیطره ی "من" وجودی حقیقی درآید و از آن پرشود. هنرمند، این وجود منفعل سرگشته ازحیرت و تنهایی را، درقالب تصاویر *اکثریتی خاموش* نشان می‌دهد و یکنواختی و پوچی هستی را در "من" ی که دیگر من نیست جلوه گر می سازد. بودن وحضور داشتن در میان جمعیت آثار او، هستی فرد را در فرد دیگری مستحیل می کند به نحوی که فردیت، در مجموعه نا پدید می شود.

در مجموعه هایی چون *خانه دیواری، بلوز و بحرین* به صرف آشکار شدن دیگری است که مخاطب اثر در موقعیتی قرار می گیرد که خود را ابژه می بیند و ماهیت موضوع، نگاه دیگری بودن است. من فردیت می یابم چرا که "دیگری "در هیئت اثر هنری بر "من" خیره شده و او نیز زیر نگاه خیره من قرار دارد. حیرانی و انفعال پرسوناژها بر" من" تسری می یابد. بی آنکه هیچ آمادگی ذهنی بر این هجوم ناگهانی وجودداشته باشد. آثار نیمه ایستا، متوحش و مضطرب در نیمه ای قرار دارند که وابسته به دیگری است، همچون مجموعه *مرز*؛ افراد و بازیگران تا جایی دور می شوند که متعاقبا برای نیمه برترش یعنی «برای خودش» موجه جلوه کند.

نتیجه‌گیری

مطالعات پست کلنیال هم حوزه ی بسیار گسترده ای دارد و هم رشته های متنوعی را در برمی گیرد. با این حال به رغم تفاوت‌های موجود در میان متفکران این حوزه، آنچه مورد توافق نظریه پردازان و منتقدان پسا استعماری است ارزشیابی مجدد مناسبات سنتی بین ابر قدرتها و ساکنان مستعمرات غرب و مردمان وملل شرق ونیز تحلیل و باز بینی روش های امپریالیستی مطالعه و تحقیق است؛ میترا تبریزیان از این منظرگاه، در چارچوب گفتمان پسا استعماری، موضوعاتی همچون خشونت و ظلم وستم استعماری و نو استعماری، مقاومت در برابر استعمار، هویت استعمارگر و استعمارشده و الگوی تعامل میان این هویت ها و مهاجرت پس از استعمار به کلانشهرها، مبادلات فرهنگی بین استعمارگر و استعمارشده و پیامدهای اختلاط فرهنگی را بیان می دارد و مضامین و مفاهیم اساسی موجود در کانون این مباحثات همچون نژاد، قومیت، زبان و هویت و بیش از همه قدرت را دربسترآثار عکاسانه هنری اش نمایان می سازد. فضای گفتمانی آثار تبریزیان، حاکی از سیطره مفاهیم و ویژگی هایی چون سیالیت، عدم قطعیت، اختلاط، عدم اصالت، چندگانگی و تکثر، دورگه بودن، فرودستی، دیگری، از دست رفتن هویت، سرگشتگی، تردید، تزلزل، بی ثباتی، گمگشتگی و نظایر آن در میان سوژه ها و موضوعات مورد مطالعه (عکاسانه ی) وی است. رهایی نسل تصویر شده که اکنون در برابر فرهنگ قرار دارد، بازتاب تمدنی است که فرایند شی شدگی را به انسان تحمیل می کند. انسانهای او اکثرا مکانیکی اند و بیانگر همین تمدن اند که خلاقیت را از اندیشه می ستاند و کار آن را در مصرف خلاصه می کند. استعمارزدایی درک نمی شود و قابلیت فهم پیدا نمی کند و از ابهام بیرون نمی آید مگر در هنگامه ای که حرکت مداوم تاریخ در بستر علوم انسانی و حتی هنر، به مبارزه ضد استعماری شکل و محتوا ببخشد. در آثار تبریزیان نیز می توان سرچشمه این برخورد و تصادم قهر آلود را به صورتی انضمامی وملموس تشخیص داد. او از مخاطب تماشاگری می سازد که حتی ناتوانی در ابراز وجود، او را هم در هم می شکند. توده ها در جمعی هیستریک گرد هم آمده اند. چهره ها چهره هایی هستند که انسانیت در آن ها منفعلانه، در حال الینه شدن است. صورت ها بی هیچ حسی در چهره که گویی به هیچ چیز شبیه نیستند همچون جمعی پریشان که گویی نه تنها به یکدیگر که به هیچ کس دیگرتعلق ندارند و آهنگ حرکت گیاهی واژه ها و جملاتی که برروی عکسها به چشم می خورد حضور دنیایی چند پاره را نشان می‌دهد. دنیای واقعیتهای اقتصادی، حضور امپریالیسم و نابرابری‌ها و تفاوت های فاحش شیوه های زیستی، هرگز نمی توانند واقعیتهای انسانی را از دید هنرمند پنهان کنند گویی هنرمند قادر نیست خودرا از هدفی که برای تحقق آن، دست به این خلاقیت می زند جدا سازد. محور هر ایده وسخنی در نهایت به خود او ختم می شود. انگار او خود در میان خلق و علیه استعمار، دوربین خویش را نشانه رفته است و درست در موقعیت عکاسانه وی، دروغ به حقیقت بدل می شود و در نهایت، سلطه‌ای از جنس رهایی، در دوران پس از استعمار نیز دوشادوش او حرکت می کند.

هدف پژوهش حاضر، با ابتناء بر نقدها و تحلیل های گفتمان پسا استعماری یا پست کلنیال، به هیچ وجه ارائه تحلیلی جامعه شناسیک یا تاریخی در باره پدیده استعمار به مثابه امری جدایی نا پذیر از سرمایه داری توسعه طلب نیست، زیرا نقد پسا استعماری به نقد درونی متون قدرت های استعماری بیشتر تمایل داشت. کار با متون استعماری متاخر سبب شد تا میزان دقت و سخت گیری تبریزیان به گونه ای ناخواسته افزایش یابد به طوری که منازعات و مبارزات استعمارگر و استعمار شده و خلاصه کل جریان استعمار و حتی خود مطالعات پسا استعماری و گفتمان پسا استعماری را گاهی تا حد بازی با پرسوناژها فرو کاسته است.

منابع

- افسریان، ایمان.۱۳۸۹، "ترس از عقب ماندگی ومکانیسم دفاعی(زیرنگاه دیگری)"، تهران: حرفه هنرمند شماره ۳۳.
- اسپیواک، گایاتری.۱۳۸۲، تاملات پراکنده درباب مسئله مطالعات فرهنگی، ترجمه نیاملک محمدی وشهریاروقفی پور، تهران: نشرتلخون.
- مجموعه های میتراتبریزیان"، ترجمه هانادارابی، تندیس شماره۳۱، تهران.
- ذاکری، شنیتا.[بی تا] پساساختارگرایی وهنر معاصر، پایان نامه.
- ساعی، احمد.۱۳۸۷، "مقدمه ای بر نظریه و نقد پسااستعماری"، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی دانشگاه تهران شماره ۷۳، پاییز.
- _____.۱۳۸۲، فرهنگ وامپریالیسم، ترجمه اکبرافسری، تهران: نشرتوس.
- _____.۱۳۸۲، شرق‌شناسی، لطفعلی حنجی، تهران: نشرامیرکبیر.
- سه زرر، امه.۱۳۵۶، گفتاری درباب استعمار، ترجمه منوچهر هزارخانی، تهران: نشرآگاه.
- شاهمیری، آزاده.۱۳۸۹، نظریه و نقد پسااستعماری(زیرنظرفرزان سجودی)، تهران، نشر علم.
- شیرزادی، فصلنامه تخصصی علوم سیاسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، شماره پنجم.
- عضدانلو، حمید.۱۳۸۳، ادوارد سعید، تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی..
- عباسی، مسلم وآریایی نیا، مسعود.۱۳۸۸، دیرینه شناسی علوم انسانی درگفتار پسااستعماری، فصلنامه تحقیقات فرهنگی، دوره دوم، شماره۶
- قره باغی، علی اصغر.۱۳۸۸، هنر نقد هنری، تالیف، تهران: نشر سوره مهر، پژوهشگاه فرهنگ وهنراسلامی.
- کریمی، جلیل.۱۳۸۸، گفتمان استعماری و مطالعات پسا استعماری(تحلیل گفتمان و مطالعات کرد شناسی)، پایان نامه دکترا، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.
- گاندی، لی لا.۱۳۸۸، پسااستعمارگرایی، ترجمه مریم عالمزاده و همایون کاکاسلطانی، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- موسوی اقدم، کامبیز.۱۳۸۴، فراسوی محدودیت ها، حرفه هنرمندشماره ۱۱، تهران: نشر نظر.
- مصطفوی، شعله.۱۳۸۹، جهان تصویرازنگاه بیگانه، ترجمه مریم اطهاری، حرفه هنرمند شماره۳۳، تهران، نشرنظر.
- میلز، سارا.۱۳۸۸، گفتمان" نظریه گفتمان استعماری وپسااستعماری"، ترجمه فتاح محمدی، تهران، نشرهزاره سوم.
- نوذری، حسینعلی.۱۳۷۹، صورتبندی مدرنیته و پست مدرنیته، تهران: نقش جهان.
- مرجع تصویری. وبسایت خبری و شخصی میتراتیریزیان/http://www.mitratabrizian.com

- Ashcroft,B.2003. Post Colonial Studies: The key concept, London, Routledge.
- Ashcroft, B, et all.2002. The Post Colonial Studies, Reder, London, Routledge
- A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory-Post colonialism Theories.P.221-241.
- A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory-Post colonialism
- Bhabha, Homi. 1983. Difference, Discrimination and Discourse of Colonialism, in the politic of theory esseax conference on sociology of literature,july 1982, Colchester:University of essex.London,New York:Routledge.
- Cambridge Dictionary of Sociology.USA Cambridge University.
- Gandhi,L. 1998. Post Colonial Theory.Edinburgh University Press.
- Macay, P.2000. The Dictionary of Critical Theory, Penguin Books, [بی
- Mohanty,C.T.1988.Feminist Review,No.30,61-88[بی جا], [بی نا].

- Racine,L. [بی تا].The Impact of Race,Gender and class in Postclonial Feminist,Vol.3,Nunero/Vol.3/Issue,Aporia.
- Spivak,G.C.1985.”Can the Subaltern Speak? Speculation on widow Sacrifice “wedge,7/8 120-3:64-69,London,New..
- Treacher,A. 2005. On Postclonial Subjectivity, the Group Analytic Society (London)
- http://www.mitratabrizian.com/

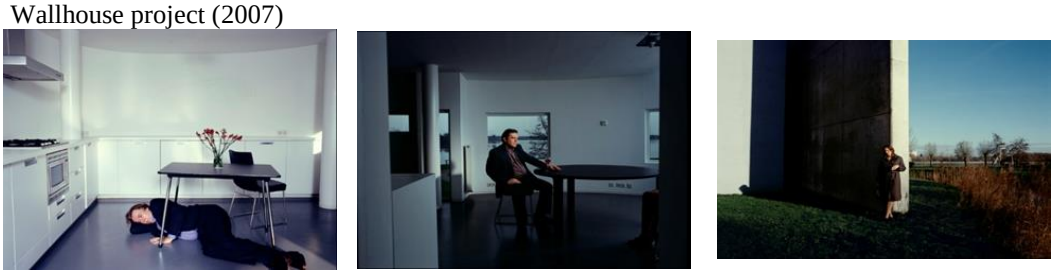
پیوست: تصاویر

Tehran West Suburb (2008)

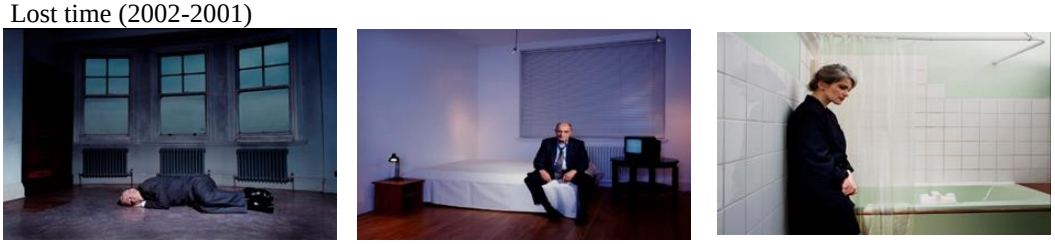
Another country (2010)

perfect crime (2003-2004)

Wallhouse project (2007)



Lost time (2002-2001)



Naked city (2005)

Byound Limits (200-2001)

The Blues (1986-1987)

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۶ (پیاپی: ۲۰)، آبان ۱۳۹۸

بررسی تطبیقی اساطیر ایزدان ایران باستان و خدایان مجمع ولادیمیر اسلاو شرقی

یگانه شیخ‌الاسلامی[۱]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۷/۰۳
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۸/۱۵
کد مقاله: ۹۵۰۶۳

چکـیده

هندواروپاییان اقوامی بودند که هزاران سال قبل از میلاد مسیح از سرزمین‌های شمالی آسیا و اروپای شرقی به مناطق جنوب، جنوب شرقی و جنوب غربی کوچ کردند. این مهاجرت در بازه‌ی زمانی طولانی و در قالب گروه‌های مختلف صورت پذیرفت. آخرین گروه از مهاجران هندواروپایی، اسلاوها و هندوایرانیان بودند که هرکدام طی مراحلی به سرزمین‌های جدید خود رسیدند. خاستگاه مشترک این اقوام ناخودآگاه زمینه‌ی اشتراک فرهنگی و اساطیری میان آنان را موجب شد و کهن الگوهای جمعی این اقوام را تحت تأثیر اقوام بومی هر منطقه متبلور کرد. لذا تشابهات زبانی و مفهومی بسیاری میان خدایان اسلاو شرقی و ایزدان ایران باستان وجود دارد. این اساطیر که بیشتر در قالب روایت‌های شفاهی و داستان‌های عامیانه منتقل‌شده‌اند؛ سرانجام در دوره‌ای به‌صورت سازمان‌یافته و منظم معرفی‌گشتند. این سازمان‌یافتگی در اساطیر ایران مرهون تدوین و کتابت اوستا در قرون اولیه‌ی اسلامی؛ و در اساطیر اسلاو ماحصل تلاش شاهزاده ولادیمیر کیف برای جمع‌آوری و تنظیم باورهای باستانی مردم خود در قرون نهم و دهم میلادی است. با بررسی ویژگی‌های شخصیت خدایان مجمع ولادیمیر و ایزدان ایرانی، در عین برخورد با تفاوت‌های بسیار؛ به اشتراکات چشم‌گیری برمی‌خوریم که گویای تأثیر و تأثر این دو فرهنگ و قومیت بر یکدیگر هستند.

واژگـان کلـیدی: هندواروپاییان، اسطوره، ایزدان ایران باستان، اسلاو، مجمع خدایان ولادیمیر

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر (*yeganeh.she@gmail.com*)

۱- مقدمه

اسلاوها و هندوایرانیان آخرین گروه از هندواروپاییانی بودند که به سمت سرزمین‌های جنوبی مهاجرت. این دو گروه قرن‌ها در همسایگی و در ارتباط با یکدیگر زندگی می‌کردند و از فرهنگ و باورهای اساطیری هم تأثیرمی‌پذیرفتند. موارد گفته‌شده سندی هستند بر اثبات اشتراکات و شباهت‌های اساطیری میان این دو قوم که پس‌از سال‌ها هم‌نشینی، در برهه‌ای از تاریخ از یکدیگر جداشدند و با اقوام بومی سرزمین‌های خود درآمیختند. بدین صورت که اساطیر هندوایرانی در ترکیب با باورهای کهن ساکنان بومی فلات ایران دچار تغییر و تحولاتی شدند و در نهایت در دین زرتشت به‌صورتی سازمان‌یافته و منظم ورودکردند. این درحالی بود که قرن‌ها به‌صورت شفاهی به حیات خود ادامه‌دادند و در نهایت در تقابل با دین نوظهور اسلام، به صرافت مکتوب‌شدن افتادند. اساطیر پراکنده‌ی اسلاو نیز توسط شاهزاده ولادیمیر، پادشاه قدرتمند اسلاو شرقی، در واکنش به تأثیر روزافزون دین مسیحیت توسط همسایه‌ی قدرتمند خود، امپراطوری بیزانس، گردآوری و تظیم گشتند و تحت عنوان مجمع خدایان ولادیمیر معرفی‌شدند.

در این مقاله سعی‌داریم تا در ابتدا به ریشه‌ها و خاستگاه مشترک این دو قوم بپردازیم و روند شکل‌گیری اجتماعات آنان در گذر تاریخ را بررسی‌کنیم. در ادامه با معرفی اساطیر و خدایان اصلی ایران باستان و مجمع ولادیمیر، شباهت‌ها و اشتراکات آنان با یکدیگر را دریابیم. درنهایت در قالب یک جدول به تطبیق آنان برسیم و نتیجه‌گیری‌کنیم.

فرهنگ رایج میان مردمان هندواروپایی، فرهنگ شفاهی بود و انتقال باورها و اساطیر در قالب داستان‌ها و روایت‌های عامیانه و پراکنده صورت‌می‌گرفت. لذا تا قرن‌ها منبعی مکتوب و سازمان‌یافته از اساطیر و باورهای مردمان کهن این اقوام وجودنداشت. مردمان اسلاو و هندوایرانی نیز از این فرهنگ مستثنی نبوده و تا قرن‌ها به صرافت تدوین و جمع‌آوری مکتوب اساطیر خود نیفتاده‌بودند. شاید بتوان اولین و جامع‌ترین اثر مکتوب درمورد اساطیر ایران باستان را به *اوستا* نسبت‌داد که در قرون اولیه‌ی اسلامی به‌صورت ناقص به معرفی و تدوین باورهای باستانی ایرانیان از منظر دین زرتشت پرداخت. در قلمرو اسلاو شرقی نیز شاهزاده ولادیمیر کیف، در قرون نهم و دهم میلادی، به جمع‌آوری باورهای اساطیری مردمان خود همت‌گماشت و خدایانی را تحت عنوان مجمع خدایان ولادیمیر معرفی‌کرد؛ اما سرآغاز نخستین منابع مکتوب اساطیر اسلاو به قرون دوازدهم و سیزدهم میلادی و نویسندگان و پژوهشگران مسیحی بیزانسی و روس می‌رسد. لذا حوزه‌ی مطالعات اساطیر و خدایان این دو فرهنگ باید در منابع و مطالعات اندیشمندان و پژوهشگران متأخر شکل‌گیرد.

خوش‌بختانه درحال‌حاضر برای شناخت و مطالعه‌ی ایزدان ایرانی، منابع بسیاری وجود دارد که براساس آثار به‌دست‌آمده از اکتشافات باستان‌شناسانه، تاریخ‌نگاری ملل دیگر، کتب دینی و روایات عامیانه تدوین‌شده‌اند. در این مقاله از دو کتاب مطرح در این حوزه، یعنی *تاریخ اساطیری ایران* و *اسطوره‌شناسی ایزدان ایرانی* استفاده‌شده‌است. البته مقالات دیگری نیز در حوزه‌ی اقوام هندوایرانی، اساطیر زرتشتی و تاریخ اساطیری مورد مطالعه و بررسی قرارگرفته‌اند که به‌تفضیل در بخش منابع معرفی‌شدند.

بخش اعظم منابع مطالعاتی اساطیر اسلاو شرقی و مجمع خدایان ولادیمیر را دایره‌المعارف‌های اساطیری، مقالات پژوهشگران روس و اروپایی تشکیل‌می‌دهند. ایده‌ی اصلی این مقاله براساس کتابی است از الیزابت وارنر با عنوان *اسطوره‌های روسی* که به اختصار به معرفی مجمع خدایان ولادیمیر می‌پردازد. پس‌از آن جامع‌ترین اطلاعات اساطیری اسلاو شرقی در منابعی چون *همراهی آکسفورد با اساطیر جهان*[1]، باورهای عامیانه‌ی روسی[2] و دایره‌المعارف اوکراین[3] یافت‌می‌گردند.

درباب اشتراکات و مشابهات اساطیری این دو فرهنگ نیز مقالاتی به زبان فارسی و انگلیسی منتشرشده‌اند که بیشتر به ریشه‌های زبانی اسامی خدایان می‌پردازند. از جمله «بت‌پرستی سازمان‌یافته در اوکراین روسیه»[4]، «در مورد اساطیر اسلاو چه چیزهایی می‌دانیم؟»[5] و «ریشه‌شناسی نام‌های ایرانی خدایان اوکراینی»؛ که با تکیه بر اصول زبان‌شناسی، تأثیر این دو فرهنگ بر یکدیگر را در باورها و اساطیرشان بررس و اثبات می‌کنند.

این پژوهش، پژوهشی‌است بنیادی که به‌روش توصیفی- تحلیلی، به تطبیق بخشی از اساطیر دو فرهنگ اسلاو شرقی و ایران باستان می‌پردازد. در این پژوهش روش مطالعاتی، کتابخانه‌ای است و از منابع مکتوب و اینترنتی استفاده‌شده‌است تا درنهایت توسط نگارنده به تحلیل، تطبیق و نتیجه‌گیری برسد.

1 The Oxford Companion to World Mythology
2 Russian Folk Beliefs
3 Encyclopedia of Ukraine
4 «Organized Pagan Cult in Kievan Rus»
5 «What is Known About Slavic Mythology?»

۲- اساطیر ایران

۲-۱- خاستگاه تبار ایرانی

شرادر[1] بنابر شواهد زبان‌شناسی معتقداست که جنوب روسیه از اروپای شرقی تا آسیای میانه خاستگاه اقوام هندواروپایی[2] آغازین به‌حساب‌می‌آید. به‌دنبال او، نظریه‌پردازان بسیاری با استناد بر دلایل مختلف، این قلمرو جغرافیایی را قبض و بسط دادند؛ اما نظریه‌ای که تاکنون بیش از همه مورد پذیرش اندیشمندان و پژوهشگران قرارگرفته و به واسطه‌ی افراد مختلف دنبال‌شده‌است؛ توسط گیمبوتاس[3] مطرح‌می‌شود و بنابرآن سرزمین اصلی هندواروپاییان آغازین، استپ‌های جنوب روسیه و اوکراین و شمال دریای خزر و دریای سیاه، به‌ویژه منطقه‌ای که بین رود دنیپر[4] و ولگا[5] قرار دارد، معرفی‌می‌گردد (فیروزمندی شیره‌جینی و دیگران، ۱۳۹۶، ۱۷۰). بنابراین هندواروپائیان اقوامی هستند که در ۴۰۰۰-۵۰۰۰ ق.م در مناطق میان دریای خزر و دریای سیاه سکونت‌داشتند و سپس به سمت اروپا و آسیای مرکزی مهاجرت (فیروزمندی شیره‌جینی و دیگران، ۱۳۹۶، ۱۷۰ و ۱۷۱). این مهاجرت در دوره‌ای دوهزار ساله و در گروه‌های مختلفی از قبایل صورت‌گرفت که از مهم‌ترین دلایل آن می‌توان به کاهش منابع غذایی و زمین‌های حاصل‌خیز اشاره‌کرد. بنابر موازین زبان‌شناسی این اقوام به هشت گروه آریایی، یونانی، ارمنی، آلبانیایی، ایتالیایی، سلتی، ژرمن و اسلاو تقسیم‌شدند که هرکدام در بازه‌های زمانی متفاوت روی به سرزمین‌های مختلف آوردند (پیرنیا، ۱۳۸۶، ۲۴). آخرین گروه از مهاجران هندواروپائی، هندوایرانیان آغازین و بالتی– اسلاوی‌ها بودند که در ۱۸۰۰-۲۲۰۰ ق.م حرکت خود را به سمت سرزمین‌های جنوبی و جنوب غربی آغازکردند (فیروزمندی شیره‌جینی و دیگران، ۱۳۹۶، ۱۷۴). از همین رو می‌توان ریشه‌های مشترکی را میان اقوام باستانی ایرانی و اسلاو پیداکرد که در هزاره‌های قبل از میلاد در سواحل رود ولگا و تحت عنوان یک قوم، یعنی هندواروپایی، زندگی‌نامه و هم‌زمان به قصد مهاجرت سرزمین‌هایشان را ترک‌نمودند.

هندوایرانیان آغازین گله‌داران کوچ‌نشینی بودند که در سرزمین‌های ایران و هند سکونت‌یافتند و خود به سه شاخه تقسیم‌شدند: ایرانی، هندی و داردی (نورستانی). اقوام ایرانی، به سمت غرب آسیا و اقوام هندی و داردی، به سمت شرق حرکت‌کردند؛ بنابراین شاخه‌ی ایرانی اقوام هندوایرانی در ۱۳۰۰-۱۹۰۰ ق.م از سمت شمال و شمال شرقی دریای خزر وارد فلات ایران شدند و نخستین اقوام ایرانی را تشکیل‌دادند (فیروزمندی شیره‌جینی و دیگران، ۱۳۹۶، ۱۷۵). از مهم‌ترین عشیره‌ها و اقوام به‌وجودآمده از نژاد هندوایرانی می‌توان به مادها، پارس‌ها، پارت‌ها، سغدی‌ها، باختری‌ها و آلانی‌ها اشاره‌کرد که در دوره‌های مختلف تاریخی زمام‌دار حکومت سرزمین ایران، برگرفته از نام آیریان، یعنی سرزمین آریایی‌ها، شدند (پیرنیا، ۱۳۸۶، ۲۴).

۲-۲- باورهای دینی و اساطیری ایرانیان پیش از زرتشت

چنان‌که پیش‌تر به‌آن اشاره‌شد، آریاییان گروهی از هندواروپاییانی بودند که در فلات ایران سکونت‌یافتند و در کنار اقوام بومی و ساکنین قدیمی منطقه، اجداد ایرانیان کنونی را تشکیل‌دادند. از نظر باور و مذهب تفاوت‌های چندانی میان اقوام مختلف هندوایرانی وجودنداشته‌است، با این حال نمی‌توان به‌طور قطع باورها و عقاید آن‌ها را یکسان و همانند تعریف‌کرد. بنابر شواهد تاریخی می‌توان‌گفت که آریایی‌ها گله‌دارانی بودند که خدایانی چون وَرَثرَغنه[6] (ایزد بهرام)، میترَه[7] (ایزد مهر)، چیستا[8] (ایزدبانوی علم) و هُرمُزد[9] را می‌پرستیدند و پس‌از ورود به ایران، به‌مرور یک‌جانشین و کشاورز شدند. (پیرنیا، ۱۳۸۶، ۵۰). در قرن هفتم ق.م، ایرانیان معتقد به آفرینش جهان از ماده‌ای بی‌شکل در هفت مرحله بودند و خدایان طبیعت یعنی میتره، ایندرَه و در رأس آنها، اهورامزدا (ایزد خرد) را پرستش‌می‌کردند. زرتشت نیز با همین باورهای مذهبی تربیت‌شد و در تفکری عمیق پیرامون تهاجمات اقوام مختلف و تقابل خیر و شر، به مرحله‌ای از الهامات مذهبی رسید که به دین زرتشت شهرت‌یافت (بویس و فرهودی، ۱۳۸۳، ۱۹۹).

---

1 Schrader
2 Indo-European
3 Gimbutas
4 Dnieper
5 Volga
6 Varathraghna
7 Mitra
8 Chista
9 Hurmizd

۲-۳- اسطوره‌ی آفرینش ایران

اسطوره داستان و سرگذشتی است آسمانی که با آیین‌ها و عقاید دینی هر ملت درمی‌آمیزد و پیوندمی‌یابد. در تعریف اسطوره باید چندین نکته را لحاظ‌کرد که اولا در اسطوره سخن از سرآغاز و سرچشمه‌ی فراسویی پدیده‌هاست. ثانیا شخصیت‌های اسطوره‌ای شخصیت‌های فراسویی و مقدس به‌شمارمی‌آیند. ثالثا ارتباطی عمیق میان دین و مذهب، تاریخ و اسطوره یافت‌می‌شود که زیربنای فرهنگی و عقیدتی یک جامعه را شکل‌می‌دهد (آموزگار، ۱۳۹۵، ۳ و ۴).

چنان‌که پیشتر گفته‌شد، قبل از ظهور زرتشت، اساطیری در فرهنگ و باورهای ایرانیان باستان وجودداشتند که پرستش‌می‌شدند. این خدایان در اندیشه‌های مقدس زرتشتی نیز ادامه‌یافتند و تحت لوای خدای خدایان، اهورامزدا، به‌عنوان مخلوقات او شناخته‌شدند. اهورامزدا خود یکی از ایزدان کهن ایرانیان بود که به‌عنوان ایزد خرد در زمره‌ی خدایان مهم طبیعت قرارمی‌گرفت و زرتشت مقام بالاترین خدا و خدای‌خدایان را برای او قائل‌شد (آموزگار، ۱۳۹۵، ۱۱). اما در مقابل این خدایان که مظهر خیر و روشنایی بودند، گروهی دیگر نیز به سرکردگی اهریمن، تحت عنوان دیوان وجودداشتند که مظهر بدی و تاریکی به‌حساب‌می‌آمدند. درواقع در اساطیر ایران برای اولین‌بار مسئله‌ی ثنویت و قرارگرفتن مینوی خیر (سپند مینو[1]) در مقابل مینوی شر (انگره مینو[2]) مطرح‌می‌شود که از این نظر با اساطیر دیگر ملت‌ها کاملا تمایزدارد (آموزگار، ۱۳۹۵، ۱۵).

برای درک بهتر این تقابل لازم‌است که به اسطوره‌ی آفرینش در باورهای ایرانیان باستان نگاهی بیندازیم. بنابر این اسطوره، آفرینش در دوره‌ای دوازده‌هزار ساله صورت‌می‌گیرد که خود به چهار بازه‌ی زمانی سه‌هزار ساله تقسیم‌می‌شود. این دوازده‌هزار سال که سه‌هزارسال نخست آن مربوط به عالم مینو و نامحسوس و نه‌هزار سال بعد مربوط به آفرینش در جهان مینو و جهان مادی می‌شود؛ از خلقت و آفرینش نخستین امشاسپندان و ایزدان آغاز و به مرگ زرتشت ختم‌می‌گردد (سرخوش کرتیس، ۱۳۹۷، ۸-۳۱).

بنابر باورهای زروانی، زروان[3]، ایزد زمان، خدایی‌است بدون جنس که هزارسال را به دعا و نیایش سپری‌می‌کند تا فرزندی با ویژگی‌های اهورمزدا داشته‌باشد؛ اما در پایان این هزار سال، دقیقا در لحظه‌ای که به نتیجه‌ی دعاها و نیایش‌های خود شک‌می‌برد، نطفه‌ی اهورامزدا و اهریمن در بطن او شکل‌می‌گیرد. درواقع، اهورامزدا ثمره‌ی دعاها و نیایش‌های زروان و اهریمن ثمره‌ی شک و تردیدی‌است که او به دل راه‌می‌دهد. به‌هرحال زروان با خود عهدمی‌بندد فرزندی را که پیش از دیگری متولدشود، به جانشینی خود برگزیند. اهریمن از نیت زروان باخبرمی‌گردد و با پاره‌کردن بطن او، زودتر از اهورامزدا متولدمی‌شود. زروان در برابر خود دو فرزند متفاوتش را می‌بیند: یکی در بدبوترین، زشت‌ترین، کریه‌ترین و آلوده‌ترین وضعیت قابل تصور و دیگری در زیباترین، خوش‌بوترین، پاک‌ترین و روشن‌ترین حالت ممکن. از آنجا که عهد بسته‌شده تحت هیچ شرایطی نباید شکسته و زیرپا گذاشته‌شود؛ زروان فرمان‌روایی جهان را برای دورانی به اهریمن می‌سپارد؛ اما برسم مقدس را به دستان اهورامزدا می‌دهد، به امید آن‌که در پیکار با اهریمن پیروز شود و فرمان‌روایی جهان را از آن خود کند (آموزگار، ۱۳۹۵، ۱۵)؛ بنابراین اهورامزدا نهایت زیبایی، خوبی، نیک‌اندیشی و تمام صفات و ویژگی‌های پسندیده و خوب است و در برابر او، اهریمن نهایت زشتی، پلیدی، شرارت و تمام صفات و ویژگی‌های منفور و بد به‌حساب می‌آید.

۲-۴- امشاسپندان

در سه‌هزار سال نخست، نه زمان معنی‌دارد و نه مکانی موجوداست. جهان، جهان معنوی و مینوی است و خود به دو هستی متعلق به اهورامزدا و متعلق به اهریمن تقسیم‌می‌گردد. اهریمن هنوز از وجود عالم اهورامزدا بی‌خبر است؛ اما اهورا مزدا که خود ایزد خرد و اندیشه به‌حساب‌می‌آید، از وجود عالم تاریکی و پلیدی اهریمن خبردارد. لذا نخست به آفرینش جلوه‌های خود، یعنی امشاسپندان، مشغول‌می‌شود. امشاسپندان، شش ایزد مقرب اهورامزدا هستند که به‌ترتیب بهمن، اردیبهشت، شهریور، اسپندارمد، خرداد و مرداد نام‌گرفته‌اند.

بهمن یا وهومنه[4]، نخستین امشاسپند و به‌معنی اندیشه‌ی نیک است. اردیبهشت یا ارته‌وهیته[5]، زیباترین امشاسپند و به‌معنی بهترین اشه یا راستی‌است. شهریور یا خشثره وئیریه[6]، نمادی از فرمان‌روایی بهشتی و به‌معنی سلطنت مطلوب است. این سه امشاسپند در سمت راست اهورامزدا قرارمی‌گیرند و نمادهایی مردانه و مذکر دارند (آموزگار، ۱۳۹۵، ۱۸).

---

1 Spanta Mainyu
2 Angra Mainyu
3 Zarvan
4 Vohu Manah
5 Arta Vahishta
6 Khshathra Vairya

در سمت چپ اهورامزدا نیز به‌ترتیب اسپندارمد، خرداد و امرداد جلوس‌می‌کنند. سپندارمد یا سپنته‌ارمئیتی[1] دختر اهورامزدا و موکل زمین به‌شمارمی‌آید و به‌معنی اخلاص و شکیبایی تقدس‌یافته است. خرداد یا هئوروتات[2] به‌معنی کمال و تمامیت و مظهری از نجات بشر است؛ و سرانجام امرداد یا امرتات[3] به‌معنی بی‌مرگی است. این سه امشاسپند نمادهایی زنانه و مونث دارند (آموزگار، ۱۳۹۵، ۱۹).

۲-۵- ایزدان

پس‌از آفرینش امشاسپندان، نوبت به آفرینش ایزدان می‌رسد که تعدادی از آن‌ها از خدایان باستانی و پیش‌از زرتشتی به‌شمارمی‌آیند. به‌طورکلی می‌توان ایزدان را به چهار گروه تقسیم‌کرد: خدایان باستانی، خدایان آیینی، خدایان مظاهر طبیعت و خدایان مظاهر اخلاقی. این خدایان قهرمانان فراسویی هستند که گاهی صورت مادی به‌خود می‌گیرند، تغییر شکل می‌دهند و با نیروهای اهریمنی مقابل خود مبارزه‌می‌کنند. از مهم‌ترین ایزدان اساطیری ایران می‌توان به ایزد مهر (میتره)، اردوی‌سوره‌اناهیتا، بهرام (ورثرغنه)، وای (ویو) وآذر (آتر) اشاره‌کرد که هرکدام مظهر و محافظ نیرو و پدیده‌ای هستند (آموزگار، ۱۳۹۵، ۲۰).

۲-۵-۱- مهر (میتره)

ایزد مهر یکی از تأثیرگذارترین ایزدان پیشازرتشتی معرفی‌می‌گردد که آیین پرستش او تا قرن‌ها پس‌از ظهور ادیان مختلفی چون زرتشتی و مسیحی در میان مردم رواج داشته‌است (وکیلی، ۱۳۹۴، ۱۸۴). با این حال مهر در سنت زرتشتی پایین‌تر از اهورامزدا قرارمی‌گیرد و آفریده‌ی او به‌شمارمی‌آید (آموزگار، ۱۳۹۵، ۲۰). او ایزد پیمان است و بر عهد و پیمان نظارت‌دارد. چه این پیمان میان خدایان باشد؛ چه میان انسان‌ها و چه میان حکومت‌ها و دولت‌مردان. مهر با عهدشکنان به سختی برخوردمی‌کند و در مقابل آنان به خدای جنگ تبدیل‌می‌شود. در وصف او چنین آمده‌است که پیش از خورشید ظاهرمی‌شود و آن را تا غروب همراهی‌می‌کند، هزاران چشم و هزاران گوش دارد، بر بلندای کوه البرز ساکن‌است، زره فولادین برتن‌می‌کند و بر گردونه‌ای با چهار اسب سفید تمام جهان را به چشم‌برهم‌زدنی زیرپامی‌گذارد (آموزگار، ۱۳۹۵، ۲۱). نگاره‌های به‌دست‌آمده از مهر روایت‌گر نبرد او با گاوی هستند که به‌دستور خدایان باید قربانی‌شود. مهر علی‌رغم میل باطنی نسبت به انجام این کار، پس‌از تلاش بسیار، گاو را مغلوب‌می‌کند، او را می‌کشد و از خون او گیاهان و جانوران به‌وجودمی‌آیند (اموزگار، ۱۳۹۵، ۲۲). این نگاره‌ها که قدمتی نزدیک به قرون نخستین میلادی در سرزمین‌های باختری دارند؛ مهر را در هیبت جوانی با کلاه فنیقی و خنجری در دست تصویرکرده‌اند (وکیلی، ۱۳۹۴، ۱۹۶).

۲-۵-۲- اردوی‌سوره‌اناهیتا

اردوی‌سوره‌اناهیتا ایزدبانوی همه‌ی آب‌ها و سرچشمه‌ی اقیانوس کیهانی به‌حساب‌می‌آید و بر گردونه‌ای با چهار اسب باد، باران، تگرگ و ابر سواراست (سرخوش کرتیس، ۱۳۹۷، ۹). نام او بر چهار بخش است که به‌طورکلی معنی و مفهوم «رطوبت پاک و بی‌آلایش نیرومند»[4] را می‌رساند (وکیلی، ۱۳۹۴، ۱۲۶). او مهم‌ترین ایزدبانوی اساطیری ایران به‌شمارمی‌آید و نقش الهه‌ی باروری و حفاظت از دوشیزگان، زنان باردار و مادران را نیز برعهده‌دارد (کرتیس، ۱۳۹۷، ۹). گفته‌می‌شود که اردوی‌سوره‌اناهیتا تجسم زمینی مریم مقدس است و همیشه در هیبت دوشیزه‌ای زیبا و جوان و برازنده متجسم‌می‌گردد (وکیلی، ۱۳۹۴، ۱۲۶).

۲-۵-۳- بهرام (ورثرغنه)

ایزد بهرام یکی دیگر از خدایان کهن ایران باستان است که به‌عنوان ایزد سلحشوری و نیروی پیروزمندی معرفی‌می‌گردد. نکته‌ی قابل توجه درباره‌ی ایزد بهرام این است که او می‌تواند به ده تجسم زمینی چون باد نیرومند، گاوی با شاخ‌های طلایی، گراز نر، جوان پانزده ساله و ... درآید (کرتیس، ۱۳۹۷، ۱۱).

---

1 Spanta Armaiti
2 Haurvatat
3 Ameretat

۴اردوی= گشادگی و فراخی/ رود سوره= نیرومند/ رودی اساطیری و مقدس انا=علامت نفی اهیته=آلایش و آلودگی

۲-۵-۴- وای (ویو)

ایزد وای خدای بادی است که به صورت ایزد جنگجو تصویرمی‌شود و با سلاح‌های زرین خود ارواح شرور و پلید را دنبال و دور می‌کند (کرتیس، ۱۳۹۷، ۱۳). او واسطه‌ای میان قلمرو اهورامزدا، یعنی نور آسمانی و قلمرو اهریمن، یعنی تاریکی زمینی به‌حساب‌می‌آید و در ابرهای باران‌زا، موید زندگی و در طوفان، موید مرگ می‌شود. لذا به نخستین دمی که زندگی با آن آغازمی‌گردد و واپسین دمی که زندگی با آن به‌پایان‌می‌رسد، تعبیرمی‌گردد (آموزگار، ۱۳۹۵، ۳۱).

۲-۵-۵- آذر (اتر)

ایزد آذر در باور زرتشتی فرزند اهورامزدا معرفی‌می‌شود و ایزد محافظ آتش مقدس به‌حساب‌می‌آید (کرتیس، ۱۳۹۷، ۱۶). درواقع آذر به معنی آتش نشانی از حضور مرئی اهورامزداست و به‌علت تقدس و احترام بالایی که برای او قائلند، گاهی در زمره‌ی امشاسپندان قرارمی‌گیرد (آموزگار، ۱۳۹۵، ۳۵).

۳- اساطیر اسلاو شرقی

۳-۱- خاستگاه تبار اسلاو

چنان‌که پیش‌تر توضیح‌دادیم، اسلاوها[1] آخرین گروه از هندواروپائیان بودند که همراه با هندوایرانیان به سمت سرزمین‌های جنوبی مهاجرت و درحال‌حاضر یکی از نژادهای اصلی قاره‌ی اروپا را تشکیل‌می‌دهند. باتوجه به همانندی زبان‌های هندوایرانی آغازین و بالتی- اسلاوی و دیگر اسناد باستان‌شناسانه، هندوایرانیان در سرزمینی از اسلاوها جداشدند که بعدها به سکونت‌گاه دائمی این اقوام تبدیل‌شد (فیروزمندی شیره‌جینی و دیگران، ۱۳۹۶، ۱۷۴). نخستین ردپای اسلاوها در تاریخ مکتوب قرن اول میلادی یافت‌می‌شود که بنابرآن اسلاوها در مناطق وسیعی از اروپای شرقی تا آسیای مرکزی به‌صورت طایفه‌ای و چادرنشینی زندگی‌نامه. اروپای شرقی خود به دو منطقه‌ی جغرافیایی ژرمنی[2] و سارماتی[3] تقسیم‌شده‌بود که مورخان روم شرقی بر این باوربودند که اسلاوها در بخش سارماتی آن اقامت‌داشتند؛ اما مورخان معاصر این نظر را مردودمی‌دانند و معتقدند که اسلاوها به همراه بالت‌ها[4]، یعنی اجداد لیتوانی و لتون‌ها، در منطقه‌ای میان این دو فرهنگ سکنی‌گزیده‌بودند. پس‌از هر دو فرهنگ ویژگی‌هایی را جذب‌کرده و تأثیراتی پذیرفته‌بودند (کورولیوک، ۱۳۵۷، ۱۰). اسلاوها طی دو موج مهاجرتی سکونت‌گاه خود را تغییردادند: نخست در قرن سوم میلادی به سمت سرزمین‌های جنوب غربی اروپا حرکت‌کردند؛ و دو قرن بعد، یعنی در قرن پنجم میلادی، مسیر خود را به سمت اروپای مرکزی و سرزمین‌های جنوب‌شرقی ادامه‌دادند. درنهایت در قرن ششم و هفتم میلادی با امپراطوری بیزانس و روم شرقی هم‌مرز شدند و این نقطه‌ی آغازی برای تفکیک اقوام اسلاو به سه گروه اسلاو غربی، اسلاو شرقی و اسلاو جنوبی به‌حساب‌می‌آید (کورولیوک، ۱۳۵۷، ۱۱). قبایل اسلاو برای نخستین‌بار در طول تاریخ خود رو به شهرنشینی آوردند و اولگ[5] مقدس در رأس سپاهی نووگود و کیف[6] را تحت سیطره‌ی خود درآورد؛ بنابراین در قرن نهم میلادی نخستین دولت اسلاو شرقی تحت عنوان «روس‌های کیف» شکل‌گرفت و توسط شاهزاده ولادیمیر سویا تسلاوویچ[7] به دوره‌ای دویست ساله از قدرت روس‌های کیف و شکوفایی فرهنگی و هنری ایشان انجامید (وارنر، ۱۳۹۵، ۹).

۳-۲- خدایان کهن اسلاو

از آن‌جایی که قوم اسلاو شاخه‌ای از اقوام هندواروپایی بودند؛ بنابر سنت آنان، فرهنگ خود را به‌صورت شفاهی انتقال‌می‌دادند و در مقابل مکتوب‌کردن عقاید و رسوم خود تا قرن‌ها مقاومت‌داشتند؛ بنابراین آثار مکتوب چندانی از خدایان کهن اسلاو شرقی در

---

1 Slaves

2 Germanic

۳- *Sarmatia*. سرزمینی به‌نام سارماتیه که قبایل مختف چادرنشین در آن می‌زیستند.
مشیرالدوله بر این باوراست که سارمات‌ها و سکنه‌ی سکائیه‌ی قدیم، یعنی کشاورزان سکائی آریائی، بوده اند. کنت کورث نیز در تأیید این امر ملت سکائی را همسایه‌ی سارمات‌ها نمی‌داند؛ بلکه جزو خود آن‌ها و در قالت یک ملت معرفی‌می‌کند.

4 Baltai

5 Oleg

6 Kiev

7 Vladimir Svyatoslavovich

دست نیست. نخستین آثار مکتوب مربوط به باورهای کهن مردمان اسلاو در قرن دهم مسیحیت نگاشته‌شده و در قرون نوزدهم و بیستم میلادی به اوج خود رسید. لذا منابع اصیل و تاریخی به یافته‌های باستان‌شناسانه و بقایای بت‌ها، اماکن مقدس و ... محدودمی‌شوند (وارنر، ۱۳۹۵، ۱۱).

یکی دیگر از اسناد مهمی که مورد مطالعه قرارمی‌گیرد، کتابی است در شرح اصلاحات شاهزاده ولادیمیر در کیف که در قرن دهم میلادی به رشته‌ی تحریر درآمده‌است و خدایان کیف و سلسله مراتب آن‌ها را بیان‌می‌کند. برطبق مستندات این کتاب، خدایان اصلی قوم اسلاو عبارت‌اند از پرون[۱]، استرایباگ[۲]، خورس[۳]، داژباگ[۴]، ولس[۵] و موکوشا[۶] (کورولیوک، ۱۳۵۷، ۱۰). وارنر[۷] دو خدای دیگر، یعنی سیمارگل[۸] و اسکاتی‌باگ[۹] را نیز به‌این اسامی اضافه‌می‌کند و آن‌ها را خدایان اصلی اسلاو شرقی تحت عنوان «مجمع خدایان ولادیمیر» می‌داند (۱۳۹۵، ۱۳).

۳-۳- اسطوره‌ی آفرینش اسلاو

بنابر روایات عامیانه‌ای که میان دهقانان قرن نوزدهم میلادی در اسلاو شرقی رواج‌داشت، در آغاز تنها آسمان (بهشت) بود و اقیانوسی وسیع. خداوند از آسمان فرودآمد و بر قایقی نشست و شیطان از میان آب‌ها بیرون‌آمد و درکنار او جای‌گرفت. شیطان ایده‌ی خلقت جهان را به خداوند پیشنهادکرد تا هر دو بتوانند در خشکی و زمین ساکن‌شوند. سپس با مشتی شن و ماسه از اعماق دریاها و اقیانوس‌ها، به نزد او برگشت. خداوند با پراکندن آن‌ها خلقت زمین را آغازکرد، اما زمین مخلوق آن‌قدر کوچک بود که به سختی هر دوی آنان را در خود جای‌می‌داد. پس شیطان تصمیم‌گرفت تا در خواب خداوند را به دریا بیندازد؛ اما نتیجه آن شد که زمین از هر دو سوی خداوند به سمت شرق و غرب گسترش‌یافت. سرانجام میان آن دو جدالی درگرفت که به مغلوب‌شدن شیطان در تندرهای رعد و برق خداوند انجامید و خدا نیز به بهشت آسمانی بازگشت (Glinski, 2016).

۳-۴- مجمع خدایان ولادیمیر

شاهزاده ولادیمیر در سال ۹۸۸ میلادی غسل تعمیددادهشد و رسما به دین مسیحیت پیوست؛ اما پیش از آن به‌عنوان یک کفرکیش معتقد آیین‌های آشفته و پراکنده‌ی قوم اسلاو را اصلاح و جمع‌آوری‌کرد و به‌عنوان مجمع خدایان ولادیمیر معرفی‌نمود. درواقع او با تکیه بر باورهای باستانی مردم خود که آمیزه‌ای از اقوام اسلاو، ورنگیان، اویغوری، ایرانی و ترک بود؛ تلاش‌کرد تا در برابر دین پرنفوذ همسایه‌ی خود، یعنی امپراطوری بیزانس، قدعلم‌کند. لذا شش بت از خدایان اصلی بر فراز تپه‌ای در نزدیکی کاخ خود برپاکرد. این خدایان عبارت‌بودند از پرون، خورس، داژباگ، سیمارگل، موکوشا و استرایباگ که هرکدام منشاء قومی گوناگونی داشتند و در فرهنگ‌های متفاوت مردمان کیف یافت‌می‌شدند (وارنر، ۱۳۹۵، ۱۲).

اگرچه پرستش خدایان کهن پس‌از گرویدن مردم کیف به دین مسیحیت به‌سرعت از رونق‌افتاد؛ اما در برخی از مناطق دوردست روستایی، باورهای مسیحی و خدایان اساطیری درهم‌آمیختند و جلوه‌ای بومی از دین مسیحیت اسلاو را به‌نمایش‌گذاشتند. این درهم‌آمیختگی، فرهنگ عامیانه‌ای را به‌همراه داشت که ردپای خود را در آثار ادبی و داستانی مناطق اسلاونشین، به‌خصوص روسیه، به‌جاگذاشت. تا جایی که نویسندگان نیز با تفسیری مسیحی به اساطیر اسلاو شرقی و به خصوص مجمع سازمان‌یافته و منظم خدایان ولادیمیر پرداختند و بدین ترتیب حیات معنوی اساطیر و داستان‌های کهن را تضمین‌کردند (وارنر، ۱۳۹۵، ۲۶).

۳-۴-۱- پرون

پرون خدایی است کاملا هندواروپایی که به‌عنوان اولین و کهن‌ترین باور اساطیری اسلاو در تاریخ مکتوب ذکرشده‌است. در میان اقوام اسلاو شرقی و شمالی، آیین و باورهای پرستش پرون رواج بسیاری داشت و حتی پس‌از ورود مسیحیت نیز تا مدت‌ها در

1 Perun
2 Stribog
3 Khors
4 Dazhbog
5 Volos
6 Mokosha
7 Elizabeth Varner
8 Simargl
9 Skotti Bog

اقصی نقاط قلمرو ایشان ادامه‌یافت. شاهزاده ولادیمیر بتی از پرون با سر نقره‌ای و سبیل طلایی بر فراز تپه‌ای با نام پرون هیل[1] در نزدیکی کاخ پادشاهی خود برافراشت که پس‌از گرویدن به دین مسیحیت، آن را به ساحل رودخانه‌ی دنپیر منتقل‌کرد و کلیسایی با عنوان سنت‌باسیل[2] در محل آن احداث‌نمود. از این‌رو پرون به باورهای مسیحی اسلاو شرقی وارد و به‌عنوان نمادی از خدا درنظرگرفته‌شد (Encyclopedia of Ukraine,1993). پرون به‌عنوان خدای اصلی مجمع خدایان ولادیمیر معرفی‌می‌گردد۳ و خدای جنگ، آذرخش و تندر به‌حساب‌می‌آید. او حامی جنگجویان و سلحشوران است و بر عهدنامه‌های نظامی و حکومتی نظارت‌دارد (Zarrof,1999:57). در نخستین معاهده‌های وضع‌شده میان روس‌های کیف و مسیحیان بیزانس، از او به‌عنوان خدای جنگ و سوگند نام‌برده‌شده‌است که با عهدشکنان به شدت برخوردمی‌کند و عذابی چون جنگ برآنان فرودمی‌آورد (Encyclopedia of Ukraine, 1993). گفته‌می‌شود که نام پرون بر ابزارآلات جنگی و سلاح‌های سربازان حک‌شده‌بود و این باور در میان جنگجویان رواج‌داشت که در پی شکستن عهد و سوگند، پرون آن‌ها را با سلاح‌های خودشان مجازات‌می‌کند و ازپادرمی‌آورد (وارنر، ۱۳۹۵، ۲۰). باوجود منابع اندکی که در مورد خدای پرون در دسترس ما قراردارد، این امر اسباط‌شده‌است که پرون به‌عنوان خدای آسمان و نازل‌کننده‌ی باران نیز شناخته‌می‌شود و آیین قربانی‌کردن گاو در مراسم پرستش او صورت‌می‌گرفته‌است. نام پرون معمولا به‌عنوان خدای زندگان و سرزمین‌های مرتفع، در مقابل نام خدایی به‌عنوان خدای مردگان و سرزمین‌های پست، یعنی ولس، قرارمی‌گیرد (وارنر، ۱۳۹۵، ۲۰). لذا این دو خدا در اساطیر و افسانه‌های اسلاو همیشه در حال جنگ و نبرد بودند.

۳-۴-۲- ولس[4]

اطلاعات ما درمورد ولس بسیار اندک است، اما بنابر شواهد تاریخی و اساطیری، ولس نیز یکی از خدایان اصلی اسلاو به‌شمار می‌آمده‌است که در موارد بسیاری در کنار نام پرون قرارمی‌گیرد. با این حال او در مجمع شش‌گانه‌ی خدایان ولادیمیر جایی نداشته و به دلیل کارکرد متفاوتش، بت‌هایی در سرزمین‌های پست و دشت‌ها از او به‌جا مانده‌است. به‌طورکلی، ولس به‌عنوان خدای حامی تجار و نوازندگان شناخته‌می‌شود و در منابعی از او به‌عنوان خدای دام و رمه یادمی‌گردد (وارنر، ۱۳۹۵، ۱۹-۲۱). پرستش ولس بیشتر در نواحی شمالی قلمرو اسلاو رواج‌داشته و بت‌های سنگی او بیشتر در سواحل و دشت‌های این مناطق یافت‌شده‌است (وارنر، ۱۳۹۵، ۲۱). گفته‌می‌شود که او به‌عنوان خدای جنگل در هیبت خرس متجلی‌می‌گردد و گاهی نیز به‌عنوان خدای گرگ‌ها معرفی‌می‌شود. درهرصورت، این امر واضح‌است که ولس توانایی تغییر شکل دارد و به‌عنوان محافظ حیوانات اهلی و وحشی ظاهرمی‌گردد. شخصیت ولس در باورهای مسیحی به نمادی از شیطان تبدیل‌می‌شود و در مقابل پرون، به‌عنوان نمادی از خداوند، قرارمی‌گیرد (Mingren, 2016). از سوی دیگر، ارتباط او با جهان زیرین و امور مردگان مطرح‌می‌شود و او را به‌عنوان خدای مردگان مطرح‌می‌کند. در اساطیر اسلاو آمده‌است که ولس گاو نر، یا به تعبیری دیگر، همسر و فرزندان پرون را می‌رباید و نبردی میان آن دو شکل‌می‌گیرد. پرون با آذرخش به ولس حمله‌می‌کند و او را به زمین می‌اندازد؛ اما ولس فرارمی‌کند و پشت درختان و خانه‌ها پنهان‌می‌شود. درنهایت، پرون بر او پیروزمی‌گردد و او را به جهان زیرین می‌فرستد (Mingren, 2016). تریگلاو[5] یکی از شناخته‌شده‌ترین صورت‌های بومی‌شده‌ی ولس در مناطق دریای بالتیک[6] است که با سه سر خود، بر سه جهان آسمان، زمین و زیرزمین (مردگان) نظارت‌می‌کند (Leeming, --, 360).

۳-۴-۳- استرایباگ

استرایباگ خدای بادها به‌شمارمی‌آید و در کنار خدای داژباگ و خورس به‌عنوان مظاهر پرستش هوا و خورشید مطرح‌می‌شود (وارنر، ۱۳۹۵، ۲۱). در برخی منابع از او به‌عنوان خدای ثروت نیز یادمی‌کنند (Glinski, 2016). اطلاعات مربوط به خدای استرایباگ بسیار محدود است، اما بنا بر منابعی متعلق به قرن دوازدهم میلادی، استرایباگ خدای باد، طوفان و اختلافات معرفی‌می‌گردد (Ivanits, 1992, 15).

---

1 Perun Hill
2 Saint Basil

۳- در حالی که در باورهای اساطیری مردم اسلاو، سواروگ Svarog به‌عنوان خدای خدایان معرفی‌می‌شود.
۴- به‌نظرمی‌رسد که شخصیت خدای اسکاتی‌باگ در خدای ولس تحلیل‌یافته‌باشد.

5 Triglav
6 Baltic

۳-۴-۴- داژباگ

داژباگ به‌عنوان پسر خدای آسمان و آتش فرازمینی، یعنی اسواروگ[1] و خدای خورشید معرفی‌می‌شود که برای پرستندگان خود برکت به‌ارمغان می‌آورد (وارنر، ۱۳۹۵، ۲۲). بنابر اساطیر اسلاو، داژباگ از آتش مقدس سرخ آفریده‌می‌شود؛ بنابراین او خدای محافظ آتش مقدس نیز به‌حساب‌می‌آید (Zarrof, 1999, 56). در برخی از منابع، از خدایی به‌عنوان نیروی مقابل داژباگ یادمی‌شود که نمادی است از تاریکی و به‌نوعی برادر او به‌شمارمی‌آید. نام او در بعضی از روایات، بیالوباگ[2] بیان‌شده‌است که سرما را از سرزمین‌های شمالی همراه خود می‌آورد. درحالی که داژباگ به‌صورت جوانی جذاب و خوش‌چهره ظاهرمی‌شود؛ بیالوباگ در هیبت پیرمردی خمیده با ریش بلند و سفید متصورمی‌گردد که بنابر نظر مفسران، تحت تأثیر ثنویت روشنایی و ظلمت در اساطیر ایرانی است (Leeming, --, 361).

۳-۴-۵- خورس

نظریه‌پردازان و پژوهشگران بسیاری بر این باورند که خورس نیز ریشه‌ای ایرانی دارد و از کلمه‌ی هور به‌معنی خورشید می‌آید (Glinski, 2016). شباهت میان کلمه‌ی خورس و خورشید نیز سندی بر این ادعاست که این خدا برگرفته از اساطیر ایران باستان است. این امر می‌تواند تحت تأثیر مهرپرستان و سارمات‌ها صورت‌گرفته‌باشد که در دورانی با نژاد اسلاو هم‌سایه بودند و ارتباطات فرهنگی گسترده‌ای داشتند (Zarrof, 1999, 67)؛ بنابراین خورس به‌عنوان خدای خورشید و سپیده‌دم شناخته‌می‌شود (کورولیوک، ۱۳۵۷، ۱۱) و معمولا در کنار نام داژباگ و به‌عنوان همزاد او معرفی‌می‌گردد (Leeming, --, 360).

۳-۴-۶- موکوشا

موکوشا یکی از معدود خدایان مونث اساطیر اسلاو شرقی است که احتمالا ریشه در باورهای دوران مادرسالاری و الهه‌های باروری دارد (Glinski, 2016). او به‌عنوان خدای‌بانوی باروری، آب و حامی زنان شناخته‌می‌شود و قدیس زنان، حامی قابلگی و بافندگی به‌حساب‌می‌آید (وارنر، ۱۳۹۵، ۲۴). در باورهای مسیحی، شخصیت موکوشا نیز دچار تغییر و تحولاتی شد و سرانجام به‌عنوان مریم مقدس تفسیرگشت (Leeming,--, 361). در ریشه‌یابی نام موکوشا، به اشتقاقی از آن تحت عنوان موکریی[3] می‌رسیم که معنی رطوبت از آن استنباط‌می‌گردد؛ بنابراین موکوشا نمادی از رطوبت حیات‌بخش درنظرگرفته‌می‌شود. در منابعی دیگر، از او به‌عنوان همسر پرون یادشده‌است (*Encyclopedia of Ukraine, 1993*) و ارتباط رطوبت با آسمان دلیل این امر عنوان‌می‌شود. با وجود همه‌ی این‌ها، به‌نظرمی‌رسد که خدای موکوشا ابداعی از سوی شاهزاده ولادیمیر بوده و هیچ پیش‌زمینه‌ی تاریخی، به‌جز دیوی شرور در افسانه‌های عامیانه‌ی شمال روسیه با همین نام، نداشته‌است (Zarrof,999,68).

۳-۴-۷- سیمارگل

سیمارگل خدایی است که بنابر عقیده‌ی زبان‌شناسان، ریشه در پرنده‌ی افسانه‌ای و اساطیری ایران، یعنی سیمرغ دارد که به‌صورت موجودی با بال‌های بزرگ و آتشین و بدنی مانند شیر یا سگ تصویرمی‌گردد. او در مجمع خدایان ولادیمیر به‌عنوان خدای غلات و سبزیجات شناخته‌می‌شود و وظیفه‌دارد تا بذر گیاهان را با برهم‌زدن بال‌هایش در زمین پخش‌کند (وارنر، ۱۳۹۵، ۲۴). در معبد کیف نام سیمارگل به‌عنوان خدای حامی بذر و غله در کنار موکوشا، خدای‌بانوی باروری آورده‌شده‌است (ملینکا، ۱۳۸۰، ۱۱۰).

۴- تطبیق اساطیر ایزدان ایرانی و خدایان ولادیمیر اسلاو شرقی

ریشه‌های مشترک قومی میان اسلاوها و ایرانیان به هزاران سال پیش از میلاد مسیح برمی‌گردد. این دو قوم تحت عنوان مشترک هندواروپایی، آخرین گروهی بودند که حرکت خود را به سمت سرزمین‌های جنوبی آغازکردند. پس‌از آن نیز مدت‌ها در

---

1 Svarog
2 Bialobog
3 Mokryi

استپ‌های شمالی دریای خزر با یکدیگر همسایه بودند و تبادلات فرهنگی داشتند. لذا اشتراکات و شباهت‌های اساطیری و زبانی میان آن‌ها، به‌خصوص به‌واسطه‌ی خاستگاه مشترک و کهن الگوهای یکسان جمعی، چندان دور از انتظار نیست. تقریبا تمام پژوهشگران بر این مسئله اتفاق نظر دارند که استرابیاگ، خورس و سیمارگل ریشه‌های کاملا ایرانی دارند و نماینده‌ی عناصر اساطیری و افسانه‌ای ایران در مجمع خدایان ولادیمیر هستند. این امر موید سال‌ها همنشینی و همسایگی اقوام اسلاو با اقوام سکائی است (Ivanits,1992,15). پژوهشگران دیگری نیز تلاش‌کردند تا ریشه‌های ایرانی موکوشا و داژباگ را نیز به‌روش زبان‌شناسی به اثبات‌برسانند (ملینکا، ۱۳۸۰، ۱۰۹ و ۱۱۰).

۴-۱- پرون و ولس، اهورامزدا و اهریمن

تقابل پرون و ولس یادآور تقابل اهورامزدا و اهریمن در باروهای اساطیری ایران است. چنان‌که پرون به‌عنوان نمادی از خدای آسمان و بهشت درنظرگرفته‌می‌شود و ولس در مقابل او، به‌عنوان نمادی از شیطان و زمین‌های پست معرفی‌می‌گردد؛ اهورامزدا و اهریمن نیز به‌عنوان نیروهای ضد هم بیان‌شوند. لذا باوجود این‌که ثنویت خیر و شر در اساطیر اسلاو شرقی به وضوح اساطیر ایران نیست؛ اما تقابلی مشابه با آن دارند. شاید واضح‌ترین نمونه‌ی آن، نبرد دائمی پرون و ولس باشد که به تعابیر مسیحی نیز راه‌می‌یابد و به‌عنوان نمادی از خدا و ابلیس تفسیرمی‌شود. البته باتوجه به روایات، به‌نظر نمی‌رسد که ولس نماینده‌ی کاملی برای شر و پلیدی باشد. چه بسا او به‌عنوان خدای رمه و محافظ حیوانات اهلی و وحشی نیز مطرح‌می‌شود و از این‌رو با امشاسپند بهمن به‌عنوان موکل و پشتیبان حیوانات سودمند (آموزگار، ۱۳۹۵، ۱۷) مشابهت‌دارد. از سوی دیگر، به‌واسطه‌ی تجسم‌یافتن در اجسام و صورت‌های مختلف، بی‌شباهت به ایزد بهرام نیست که به تجسم‌های متفاوت تغییر شکل می‌دهد (اموزگار، ۱۳۹۵، ۳۰)؛ اما با علم به‌این‌که تقابل خیر و شر در اسطوره‌ی هیچ فرهنگی مانند اساطیر ایران باستان واضح و تفکیک‌یافته بیان‌نشده‌است؛ لذا شباهت و نزدیکی قابل قبولی با اهریمن در خدای ولس یافت‌می‌گردد.

۴-۲- پرون و ایزد مهر

باتوجه به ویژگی‌های ذکرشده پیرامون ایزد مهر و خدای پرون، به‌نظرمی‌رسد که میان این دو خدای ایران باستان و اسلاو شرقی شباهت‌های بسیاری وجودداشته‌باشد. نخست، نظارت هر دو بر عهد و پیمان و خشم و غضب ایشان دربرابر عهدشکنان مورد توجه قرارمی‌گیرد. در ادامه، نقش هر دو به‌عنوان خدایان جنگ و حامیان نظامیان مطرح‌می‌شود و درنهایت، ارتباط آن‌ها با گاو نر و مراسم قربانی‌کردن آن در پیشگاه ایشان بیان‌می‌گردد.

۴-۳- استرابیاگ و ایزد وای

در اساطیر ایران، ایزد وای به‌عنوان خدای باد و تجسمی از فضا بیان‌می‌شود بنابراین شباهت بسیاری با خدای استرابیاگ به‌عنوان خدای باد و طوفان در اساطیر اسلاو شرقی دارد. از سوی دیگر شاید وجه بخشندگی استرابیاگ مطابقت زیادی با ایزدبانوی اشی به‌عنوان الهه‌ی بخشش، توانگری و پاداش (آموزگار، ۱۳۹۵، ۳۳)، داشته‌باشد.

۴-۴- داژباگ و ایزد آذر

شاید نزدیک‌ترین نقش ممکن به خدای داژباگ مجمع ولادیمیر، ایزد آذر در باورهای ایرانی باشد. داژباگ پسر خدای اصلی اسلاو، یعنی اسواروگ معرفی‌می‌شود و آذر نیز فرزند خدای خدایان ایران باستان، یعنی اهورامزدا به‌حساب‌می‌آید. از سوی دیگر، هر دو حامی و محافظ آتش مقدس و جلوه‌ای از خدایان بزرگ فرهنگ خود هستند.

۴-۵- موکوشا و اردوی‌سوره‌اناهیتا

موکوشا و اردوی‌سوره‌اناهیتا ایزدبانوانی هستند که به‌عنوان الهه‌ی باروری شناخته‌می‌شوند. نام هر دو دال بر ارتباط ایشان با آب‌ها و رطوبت جوی است. از سوی دیگر، هر دو حامیان زنان باردار و مادران به‌حساب می‌آیند. درنهایت در باور و فرهنگ مسیحی، از هر دو خدای موکوشا و ایزد اردوی‌سوره‌اناهیتا تعبیری از تجسم زمینی مریم مقدس عنوان‌می‌گردد.

۵- نتیجه‌گیری

با توجه به خاستگاه مشترک هندواروپایی اقوام اسلاو و ایرانی، اشتراکات اساطیری میان آنان اجتناب‌ناپذیر است. در این مقاله سعی‌شد تا بنابر شواهد و اسناد تاریخی، این خاستگاه مشترک و ارتباطات وسیع قومی اثبات‌گردد. سپس به‌طور جداگانه به بخش مهمی از باورهای اساطیری هر دو قوم در گذر تحولات مهم تاریخی و روند تبدیل از روایات شفاهی به روایات مکتوب، پرداخته‌شد و خدایان و ایزدان اصلی آن‌ها معرفی‌گردید. در نهایت شباهت‌های میان آنان مورد تحلیل و بررسی قرارگرفت که به‌طورخلاصه در جدول زیر ارائه می‌شود:

جدول ۱- تطبیق اساطیر ایزدان ایران باستان و خدایان مجمع ولادیمیر اسلاو شرقی

	ایزدان ایران باستان	خدایان ولادیمیر اسلاو شرقی
تقابل نیروهای خیر و شر	اهریمن و اهورامزدا	خدایان ولس و پرون
خدای خدایان	اهورامزدا	خدای پرون
موکل حیوانات سودمند	امشاسپند بهمن	خدای ولس
تغییر شکل‌دادن	ایزد بهرام	خدای ولس
ناظر بر عهد و پیمان	ایزد مهر	خدای پرون
قربانی‌کردن گاو	ایزد مهر	خدای پرون
خدای جنگ و حامی جنگجویان	ایزد مهر	خدای پرون
خدای باد	ایزد وای	خدای استرایباگ
بخشندگی	ایزدبانوی اشی	خدای استرایباگ
حفاظت از آتش مقدس	ایزد آذر	خدای داژباگ
فرزند خدای‌خدایان و سرور آسمان	ایزد آذر، فرزند اهورامزدا	خدای داژباگ، فرزند اسواروگ
الهه‌ی باروری	ایزدبانوی اردوی‌سوره‌اناهیتا	خدای‌بانوی موکوشا
الهه‌ی رطوبت	ایزدبانوی اردوی‌سوره‌اناهیتا	خدای‌بانوی موکوشا

منابع

- آموزگار، ژاله. (۱۳۹۵). *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: تاریخ
- بویس، مری؛ مصطفی فرهودی. (۱۳۸۳). «کیش زرتشت». شماره ۲۲. تهران: هفت آسمان
- پیرنیا، مشیرالدوله؛ اقبال آشتیانی. (۱۳۸۶). *تاریخ ایران: از مادها تا انقراض قاجاریه*. تهران: سمیر
- سرخوش کرتیس، وستا. (۱۳۹۷). *اسطوره‌های ایرانی*. ترجمه‌ی عباس مخبر. تهران: مرکز
- فیروزمندی شیره‌جینی، بهمن؛ محمدحسین طاهری؛ نغمه رفیعی. (۱۳۹۶). «هندواروپائیان، هندوایرانیان، خاستگاه و مهاجرت با تکیه بر مطالعات باستان‌شناسی». شماره ۳۱. تهران: مطالعات ایرانی
- کورولیوک، ولادیمیر. (۱۳۵۷). «در آستانه یک سرنوشت بزرگ». شماره ۱۰۵. تهران: پیام یونسکو
- ملینکا، تاتیانا. (۱۳۸۰). «ریشه‌شناسی نام‌های ایرانی خدایان اوکراینی». ترجمه‌ی علیرضا خداقلی‌پور. شماره ۹. تهران: تاریخ روابط خارجی
- وارنر، الیزابت. (۱۳۹۵). *اسطوره‌های روسی*. ترجمه‌ی عباس مخبر. تهران: مرکز
- وکیلی، شروین. (۱۳۹۶). *اسطوره‌شناسی ایزدان ایرانی*. تهران: شورآفرین
- Encyclopedia of Ukraine. (1993). Retrieved from www.encyclopediaofukraine.com. Access on 6/25/2019
- Glinski, Mikotaj. (2016). «What is Known About Slavic Mythology?» . Retrieved from www.culture.pl/en/article. Access on 6/25/2019
- J. Ivanits, Linda. (1992). *Russian Folk Beliefs*. London: Routledge

- Leeming, David. (----). *The Oxford Companion to World Mythology*. Oxford: Oxford University Press
- Mingren, Wu. (2016). «Veles and Perun: The Legendary Battle of Two Slavic Gods». Retrieved from www.ancient-origins.net. Access on 6/25/2019
- Zarrof, Roman. (1999). «Organized Pagan Cult in Kievan Rus». No. 2. *Studia Mythologia Slavica*

پژوهش در هنر و علوم انسانی

هویت و نشـانه‌های هویت زیبایی‌شناختی در جنبش هنری سقاخانه
حسین ابراهیمی ناغانی

شـیرهای سنگی مناطق مرکزی فلات ایران
عطیه دهقان‌زاده، سمانه (ثمین) رستم‌بیگی، ایلناز رهبر

بازخوانی امر به معروف و نهی از منکر کارآمد از نگاه قـرآن و عترت
مجتبی انصاری مقدم، رحیم اریک

ثبات حاکمیت سیاسـی با تقویت حکمرانی شـهری از طریق ارتقاء کیفیت مدیریت شهری و سرمایه‌های اجتماعی
جواد گنج خانلو

بررسـی تطبیقی اسـاطیر آفرینش و پایان جهان در ایران و اسکاندیناوی
مریم محسنیان

پسـت کلنیالیسـم به مثابه فرضیه تصـویری؛ تبیین آثار عکاسانه میترا تبریزیان در گفتمان پسـا استعماری (پسـت کلنیالیسم)
سارا فهیمی

بررسی تطبیقی اساطیر ایزدان ایران باستان و خدایان مجمع ولادیمیر اسلاو شرقی
یگانه شیخ‌الاسلامی