۲۷
ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۴ (پیاپی: ۲۷)، مرداد ۱۳۹۹

پژوهشی در طرح و نقش قالی ساروق، مُشک‌آباد و مَحَل
محمد افروغ

مردم‌نگاری مراسم عزاداری در منطقه نافچ
افسانه قانی، مهسا کاظمی نافچی

مطالعهٔ نمود مفاهیم زیبایی‌شناسی حکمت اشراق سهروردی در آلبوم موسیقی دستان به آهنگ‌سازی پرویز مشکاتیان
محمدرضا عزیزی، پویا سرایی، حسین یزدی

بررسی رویکرد معنادرمانی به‌عنوان روش مشاوره توان‌بخشی گروهی
مهدی عامری، مجتبی دهدار، محمد امیریان

جلوه‌های پایداری در آثار داستانی محمّد مسعود
امید روستا

تأثیر و نقش آب در حادثه کربلا
شمیم شهلا

ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۴ (پیاپی ۲۷)، مرداد ۱۳۹۹

۲۷ SHIJ.ir

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

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

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

فراخوان پذیرش مقاله:

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

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

نشریه

نشانی: کرج، بلوار امام خمینی (باغستان)، بین خیابان پنجم و ششم، روبروی مجموعه ورزشی انقلاب، پلاک ۷۳۵، ساختمان پرند، واحد یک
۰۲۶ ۳۴ ۳۴ ۷۶ ۷۸ / ۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷
۰۲۱ ۴۳ ۸۵ ۷۱ ۲۴
www.UDSJ.ir
Shij.journals@gmail.com

چاپ

انتشارات هنر و علوم دانشگاهی، تلفن: ۰۲۱۳۳۰۸۴۰۷۹۲
نشانی: تهران، افسریه، ۱۵ متری اول کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳

فهرست مقالات

عنــوان مقــاله	صفحه
پژوهشی در طرح و نقش قالی ساروق، مُشک‌آباد و مَحَل محمد افروغ	۱
مردم‌نگاری مراسم عزاداری در منطقه نافچ افسانه قانی، مهسا کاظمی نافچی	۱۷
مطالعهٔ نمود مفاهیم زیبایی‌شناسی حکمت اشراق سهروردی در آلبوم موسیقی دستان به آهنگسازی پرویز مشکاتیان محمدرضا عزیزی، پویا سرایی، حسین یزدی	۲۷
بررسی رویکرد معنادرمانی به‌عنوان روش مشاوره توانبخشی گروهی مهدی عامری، مجتبی دهدار، محمد امیریان	۴۱
جلوه‌های پایداری در آثار داستانی محمّد مسعود امید روستا	۴۹
تأثیر و نقش آب در حادثه کربلا شمیم شهلا	۵۷

سال پنجم، شماره ۴ (پیاپی: ۲۷)، مرداد ۱۳۹۹
فصلنامه مطالعات کاربردی در علوم اجتماعی و جامعه شناسی
ISSN: 2645-4475

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۴ (پیاپی: ۲۷)، مرداد ۱۳۹۹

پژوهشی در طرح و نقش قالی ساروق، مُشک‌آباد و مَحَل

محمد افروغ [۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۴/۱۱
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۴/۲۸
کد مقاله: ۱۹۹۱۵

چکـیده

یکی از مهمترین قطب‌های بافندگی در ایران، استان مرکزی و به‌طورخاص منطقه سلطان‌آباد قدیم یا اراک امروزی است. مکتب قالی‌بافی اراک، منظومه‌ای وسیع است که هر منطقه از آن دارای روستاهای کثیری است و در بافندگی و تولید قالی‌های متنوع از منظر فن‌شناختی(شیوه بافت) و زیباشناختی(طرح و نقش، رنگ‌بندی و ابعاد)، قصه‌ای مجزا دارد. از منظر پژوهش و در بُعد معرفی، قالی‌بافی اراک با داشتن پیشینه‌ای غنی در تولید و صادرات قالی، مورد غفلت واقع شده‌است. در این مقاله سعی بر آن است تا ضمن معرفی مکتب قالی‌بافی اراک، سه کانون بافندگی از این مکتب یعنی ساروق(کانون قالی‌های افسانه‌ای و صحاب برند جهانی)، مشک‌آباد و محل معرفی و نمونه‌های برجسته‌ای از طرح‌ها و نقشه‌های این مناطق که رواج و معروفیت بیش‌تری دارد، معرفی، بررسی و تحلیل شود. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد، مهم‌ترین و برجسته‌ترین طرح‌ها و نقشه‌های قالی ساروق، طرح لچک و ترنج است که در انواع بی‌شماری از شکل‌ها و رنگ‌بندی‌های گونه‌گون طراحی، تولید و صادر شده‌است. هم‌چنین طرح‌های رایج در منطقه مشک‌آباد شامل طرح قدیمی و اصیل گل‌حنا و نیز طرح‌های تَرَمِذ و بازوبندی است و از طرح‌های برجسته محل(قالی‌های محلی و درشت‌بافت)، به طرح و نقش‌های افشان و ترنج لوزی اشاره کرد. مهم‌ترین یافته این‌که، مکان و منطقه‌ای به‌نام "محل" وجود ندارد و این نام درواقع به قالی‌های محلی و درشت‌بافتی گفته می‌شود که غالباً تا پیش از استقرار شرکت‌های داخلی و خارجی، جهت تولید قالی‌های نفیس و صادراتی و بعد از آن بافته می‌شد، گفته می‌شود. این تحقیق از نوع بنیادین و روش تحقیق از نوع توصیفی – تحلیلی است. شیوه گردآوری داده‌ها غالباً میدانی و در بخشی محدود، کتابخانه‌ای است.

واژگـان کلـیدی: اراک، سلطان‌آباد، قالی، طرح و نقش، رنگ

۱- استادیار دانشگاه اراک، دانشکده هنر، گروه آموزشی فرش؛ *m-afrough@araku.ac.ir*

۱- مقدمه

قالی اراک که در گذشته از آن با عنوان قالی سلطان‌آباد یاد می‌شد، جغرافیای وسیعی از مناطق و کانون‌های بافندگی را شامل می‌شود که هسته و شالوده آن قالی فراهان و ساروق است که به‌عنوان یکی از برندهای جهانی قالی ایران نمودار است. سبک قالی‌بافی اراک در آغاز روستائی بود که با پدیدار شدن شرکت‌های خارجی هم‌چون زیگلر و تولید قالی‌هایی با سبک رسمی و ابعاد و اندازه‌های بزرگ‌پارچه رسماً به قالی کلاسیک[۱] تبدیل شد. قالی اراک که از اواسط قرن نوزدهم تا به امروز، مسیر پر فراز و نشیبی را طی نموده است، سه دوره شناخت و معرفی به جهان، درخشش و شهرت(تولید و سرمایه‌گذاری شرکت‌های خارجی و داخلی) و آشفتگی و افول را تجربه کرده است. قالی ساروق که به نام روستای ساروق مشهور است، یکی از برندهای جهانی قالی ایران است که سبب درخشش و شهرت آن شد. قالی ساروق بهترین و کیفی‌ترین نوع قالی اراک(سلطان‌آباد) است که به قصد صادرات بافته و راهی فرنگ می‌شد. در واقع ساروق، از برجسته‌ترین کانون‌های بافندگی جغرافیای فراهان و اراک به‌شمار می‌رود. از دیگر کانون-های مهم و معتبر قالی اراک که در گذشته آوازه قابل توجهی داشت، منطقه مشک‌آباد بود. قالی مشک‌آباد برعکس قالی ساروق که تمام کیفی بود، در حقیقت تلفیقی از قالی‌های با کیفیت و بی‌کیفیت بود. از این‌رو که فرآیند تولید قالی در این منطقه به‌صورت منسجم و یک‌پارچه و تحت مدیریت یک شرکت یا مجموعه تولیدکننده‌ای خاص نبود و بسته به بافنده یا تولیدکننده و یا روستا، هر یک می‌توانستند در تولید قالی مرغوب یا نامرغوب دخیل و سهیم باشند. در مجموع قالی‌های قدیم مشک‌آباد، از شهرت و کیفیت نسبی برخوردار بود. از دیگر قالی‌های نظام‌بافندگی اراک، قالی مَحَل یا محال(جمع محل‌ها) است. محل نه یک روستا یا منطقه خاص، بلکه در واقع به قالی‌های محلی و درشت‌بافتی گفته می‌شد که تا پیش از ورود نخ‌های نازک تار و پود یا در اصطلاح محلی نخ فرنگ، با نخ‌های ریسیده شده محلی و بومی بافته می‌شدند. این قالی تعمیم به همه مناطق، روستاها و کانون‌های بافندگی اراک است. در این مقاله با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای و مهم‌تر از آن میدانی، به توصیف مکتب قالی‌بافی اراک و هم‌چنین بررسی، توصیف و معرفی سه کانون بافندگی یا سه نوع قالی ساروق، مشک‌آباد و محل با ذکر نمونه‌ها و مصادیق تصویری و تحلیل و توصیف آن-ها، پرداخته خواهد شد.

۲-پیشینه پژوهش

کمبود منابع در ارتباط با موضوع حاضر، ضرورت نگارش این تحقیق را بیش از پیش می‌نماید. در ارتباط با نظام بافندگی اراک و مکتب قالی‌بافی سلطان‌آباد، منابعی هر چند محدود به نگارش درآمده است. کتاب غروب زرین قالی ساروق(صوراسرافیل،۱۳۷۲) که در آن نویسنده به مطالعه، معرفی و توصیف اجمالی قالی اراک(سلطان‌آباد) و کانون‌های بافندگی این منطقه، طرح‌ها و طراحان و نظام تولید آن می‌پردازد. هم‌چنین در مقاله "بررسی، تحلیل و معرفی طرح‌ها و نقشه‌های بومی و نخستین در مکتب قالی‌بافی اراک(سلطان‌آباد)"(افروغ،۱۳۹۶) که در آن به معرفی و تحلیل نقشه‌های بومی و اصیل مکتب قالی‌بافی اراک(سلطان‌آباد) پرداخته است. هم‌چنین مقاله "بررسی، تحلیل و معرفی طرح‌ها و نقشه‌های وارداتی(اقتباسی) و جدید در قالی معاصر اراک(سلطان-آباد)"(افروغ،۱۳۹۶) از همین نویسنده که در آن، تحلیل، معرفی و ریشه‌یابی طرح‌ها و نقشه‌های اقتباسی و جدید که در قالی اراک ظهور یافته، مورد مطالعه و بررسی قرارگرفته است. در فصل نهم از کتاب قالی ایران(ادواردز،۱۳۶۸)، نویسنده به مسائل فن شناختی و زیباشناختی نظام‌بافندگی قالی اراک می‌پردازد. در این فصل از همه ابعاد طرح و نقشه‌های سلطان‌آباد و مناطق قالی‌بافی آن مورد مطالعه، معرفی، بررسی و تحلیل قرارگرفته است و در کتاب پژوهشی در فرش ایران(ژوله،۱۳۹۰)، نویسنده در بخش معرفی مراکز و مناطق بافندگی ایران، به اجمال به معرفی ابعاد فن‌شناختی و زیباشناختی قالی استان مرکزی شامل اراک، فراهان، محلات و سایر مناطق این استان پرداخته است.

۳-تبارشناسی و موقعیت جغرافیایی اراک

اراک، چهر نو(شهر نو)، شُهره به سلطان‌آباد استقرار یافته بر پهنه دیار قدیم عراق[۲] عجم گفته می‌شود که هم‌اکنون مرکز استان مرکزی است. «اراک نامی است که رضاشاه پهلوی برای سلطان‌آباد برگزید. این شهر در سال ۱۸۰۸ میلادی به دستور فتح-علی شاه قاجار بنا نهاده شد و از همدان فاصله زیادی ندارد»(صباحی،۱۳۹۳، ۳۶۰). در غرب ایران و در ۲۹۵ کیلومتری جنوب‌غربی تهران واقع می‌باشد. اراک از شمال به تفرش و قم و از جنوب به خمین از غرب به ملایر و از شرق به دلیجان و کاشان محدود است. این شهرستان پس از ساوه، بزرگترین شهرستان در استان مرکزی است و از گذشته‌های دور یکی از مهم‌ترین مکاتب قالی-بافی ایران به‌شمار می‌رود که در دل خود بسیاری از کانون‌ها و روستاهای بافت قالی را جای داده است. واژه و لفظ اراک به‌لحاظ تبارشناسی از واژه اراکَ یا اراکا، معرب اریکه به‌معنی تخت و بارگاه و جایگاه میز منشی‌گری است که احتمالاً محل ارگ(ارک) حکومتی و پادشاهی بوده‌است. «این لفظ پیش از ظهور اسلام احتمالاً به بخشی از ماد بزرگ[۳] یعنی جبال (کوهستان) اطلاق می-

شده است و هم‌چنین تمام منطقه‌ای که این شهر امروز در آن قرار دارد و یا برخی از مناطقی که امروز جزو شهر اراک شده‌اند، به شکل شهرها، بخش‌ها، روستاها و مناطق پر جمعیت و حاصل‌خیز در طول تاریخ حضوری دائمی و فعال داشته‌اند»(صوراسرافیل، ۱۳۷۲، ۶).

۴-مکتب قالی‌بافی اراک(سلطان‌آباد) در توصیف محققان

قالی‌های خوب و ماندگار محصول ذوق و استعداد هنرمندانه بافندگان است و از این رو در ابتدا ذکر این جمله از سیسیل ادواردز انگلیسی در توصیف زنان قالی‌باف اراک و کیفیت فرآورده ایشان به جهت تأمل و تمرکز بر شناخت هرچه بهتر و مطلوب‌تر قالی اراک ضروری است که گفت : «قالی‌بافان اراک جزء ماهرترین قالی‌بافان ایران به‌شمار می‌روند. مرحله بافت را بسیار خوب انجام می‌دهند»(ادواردز،۱۳۶۸، ۱۶۰). در ارتباط با پیشینه و تاریخ قالی‌بافی در منطقه اراک تا پیش از دوران قاجار، اطلاعات جامع و کاملی در دست نیست، اگرچه در همسایگی آن مکاتبی هم‌چون کاشان، اصفهان و قم از سنت بافندگی دیرینه‌ای برخوردار بوده و از این رو نمی‌توان متصور شد که قالی‌بافی در اراک از سابقه کم‌تری برخوردار بوده‌است. «اگرچه به‌دلیل نوبنیاد بون شهر اراک، شاید جستجوی سابقه تاریخی تولید فرش درآن بیهوده باشد ولی سوابق تاریخی دیگر حاکی از آن است که در ایران مرکزی به‌خصوص اصفهان، همدان، کاشان، قم، ساوه و حتا مناطق قدیم‌تر اطراف اراک نظیر فراهان، انجدان و غیره همواره تولید فرش وجود داشته است»(صوراسرافیل،۱۳۷۲، ۱۷). ضمن این‌که «با مطالعه تاریخ گذشته اراک تصور می‌شود که قالی‌بافی در این شهر قدمت چندانی ندارد اما شواهد تاریخی، کیفیت و اعتبار قالی‌های دهه‌های پیش از آن روشن می‌کند که این ناحیه در قالی‌بافی از سوابق زیادی برخوردار بوده‌است. در بعضی از بخش‌های اراک مانند ساروق و فراهان قدمت این هنر به سال‌های بسیار دور باز می‌گردد»(ژوله،۱۳۹۰، ۱۸۹). از این رهگذر، اگر روایت‌های افسانه‌ای[۴] را کنار گذاشته و از آن صرفه‌نظر کنیم، شاید بتوان این اظهارنظر پاتریس فونتن[۵] صاحب کتاب قالی ایران یا باغ همیشه بهار را که از قول آرمن هانگلدین[۶] آورده شده‌است را مورد مداقه، مطالعه و تأمل قرارداد. «هنر فرش‌بافی[قالی‌بافی] ظاهراً خیلی دیر به دشت فراهان راه یافته است و ابتدای ورود آن احتمالاً به اواخر قرن دوازدهم هجری می‌رسد»(فونتن،۱۳۷۵، ۴۲/ هانگلدین،۱۳۷۵، ۸۵). تا این زمان و تا پیش از آغاز دوران طلایی بافندگی، قالی‌های اراک(سلطان‌آباد) از کیفیت و مطلوبیت صادرات برخوردار نبود و صرفاً جنبه خود مصرفی و یا فروش محدود داشت اما به‌تدریج با باز شدن پای تاجران قالی از شهرها و مناطق پیرامونی هم‌چون تبریز و نیز استقرار شعبه‌ای از شرکت انگلیسی زیگلر، قالی اراک با مرکزیت و محوریت فراهان(ساروق) رو به‌سوی صادرات نهاد[۷]. «قالی‌های پُر دوام و ارزان این منطقه در ابتدا عمدتاً به بازار داخلی عرضه می‌شدند، ولی تولید آن‌ها از سال ۱۲۷۰ هجری قمری به بعد تحت تأثیر بعضی از تجار تبریز به‌سوی صادرات جهت گرفت. در واقع، بورژواهای ثروتمند اروپایی از طریق نمایشگاه جهانی وین به سال ۱۸۷۳ میلادی(۱۲۹۰ ه.ق) مجذوب قالی‌های ایران شده بودند و امروزه نیز تعداد این علاقمندان برای داشتن این شیء[کالای] تجملی باب روز، بیش از پیش افزایش یافته است»(فونتن به‌نقل از هاوس‌گو،۱۹۷۳، ۱۷۰). اظهارات فونتن و دیگر محققین و نقل قول‌های او از زبان دیگران، تأکیدی بر این نکته است که تاریخ و پیشینه قالی‌بافی در اراک به زمان قاجار می‌رسد و از این‌رو اراک حدوداً سابقه‌ای ۲۰۰ تا ۲۵۰ ساله در هنر - صنعت قالی‌بافی دارد. «ناصرالدین شاه در سفرنامه خود در سال ۱۲۸۷ هجری قمری به هنگام مراجعت از زیارت عتبات عالیات از راه عراق عجم(سلطان‌آباد، اراک) به طرف آشتیان و تهران می‌نویسد : به سلطان‌آباد عزیمت کردیم، ترتیب کوچه و تقسیم آب شهر خیلی منظم است. تجار آذربایجانی و عده‌ای در این شهر به تجارت قالی مشغول‌اند. هر ساله قالی زیاد از این جا به ممالک روس و عثمانی حمل می‌شود... اهالی آن به کسب و صناعت راغب‌اند و دیروز و امروز نمونه‌های خیلی خوب و ممتاز قالی عراق دیدم که مستوجب خیلی تمجید است»(ژوله،۱۳۹۰، ۱۹۰).

۵-مکتب قالی‌بافی اراک در گذار تاریخی

حیات و حضور مکتب قالی‌بافی اراک یا سلطان‌آباد به دو دوره تقسیم‌بندی می‌شود. یکی دوره پیش از تجاری شدن، که در واقع دوره آغازین حیات قالی سلطان‌آباد و مناطق وابسته به آن هم‌چون فراهان و ساروق است. در این دوره قالی اراک دارای هویتی روستائی و نیمه کلاسیک است. به‌گونه‌ای که قالی‌ها در خانه‌های روستائی با هدف مصرف خانوده(جنبه خودمصرفی) و با فرآیند ذهنی‌بافی و سپس از روی واگیره بافته می‌شد و از نقشه شطرنجی با محاسبات ریاضی و هندسی خبری نبود. و دیگری دوره تجاری و جهانی شدن. این دوره در حقیت دوران رشد و شکوفایی و شهرت قالی اراک در سپهر جهانی است. سرآغاز شناخت جهانی قالی اراک را می‌بایست حاصل ورود تجار و خریداران تبریزی به اراک و تلاش آن‌ها جهت ایجاد کارگاه‌هایی قالی‌بافی و خرید قالی‌های کهنهِ روستائی و صادر کردن آن‌ها به اروپا و آمریکا دانست[۸]. «تجار تبریزی و یا نمایندگان آن‌ها قالی‌ها را از خانه‌ها و یا بازارها جمع‌آوری می‌کردند، قیمت این قالی‌ها پس از ده تا چهل سال کار کردن و فرسوده شدن افزایش می‌یافت، زیرا

کشورهای اروپائی قالی‌های کهنه را با بهای بیش‌تری خریداری می‌کردند. این قالی‌ها نه در کارگاه‌های بافندگی بلکه مردم روستاها و عشایر آن‌ها را بافته بودند. تجار تبریزی هرقدر می‌توانستند از این قالی‌های کهنه از خانه و بازارهای شهرهای مهم ایران جمع-آوری می‌کردند و به تبریز می‌فرستادند، در آن‌جا طبقه‌بندی و به‌صورت عدل درمی‌آوردند و سپس به بندر طرابوزان ترکیه و در نهایت به مقصد اروپا و آمریکا فرستاده می‌شد» (ادواردز،۱۳۶۸، ۶۶). در قرن نوزدهم «در مغرب‌زمین قالی بیش از پیش گسترش و انتشار می‌یابد. محصول ایرانی، به‌خصوص با تلاش و ممارست تجار ناحیه تبریز که با اروپا تجارتی شکوفا داشتند، کاملاً مورد توجه قرارمی‌گیرد(هانگلدین،۱۳۷۵، ۴۶). آشنایی و استقبال این جوامع و مجموعه‌داران از قالی اراک و به‌طورخاص فراهان و ساروق، سرآغازی شد برای ورود شرکت‌های خارجی با هدف تجارت(سرمایه‌گذاری، طراحی، تولید و صادرات) قالی اراک و نهایتاً تبدیل آن به یکی از سبک‌ها و مکاتب برجسته و اولیه قالی‌بافی ایران در دوران قاجار. از این آستانه به بعد، زمینه شکوفایی و شهرت قالی اراک به مدد مدیریت منسجم شرکت‌های تولیدکننده و به‌طورخاص زیگلر، در طراحی نقشه به‌وسیله طراحان زُبده و ماهر و تولید با استفاده از مواد و مصالح کیفی، فراهم و این کالای بومی وارد دوره تجاری و جهانی شدن می‌شود که در نتیجه، از سبک روستائی و نیمه کلاسیک به سبک کلاسیک تغییر می‌یابد و فصل نوینی از حیات و درخشش قالی اراک با برند ساروق و فراهان را رقم خورد. از این رهگذر مکتب قالی‌بافی اراک یا سلطان‌آباد از نیمه قرن نوزدهم ظهور یافت و به‌ور دقیق‌تر از ربع آخر قرن نوزدهم به بعد، یکی از مهم‌ترین مکاتب و قطب‌های قالی ایرانی بوده‌است تا جایی که در سال ۱۳۹۳ شمسی، ثبت جهانی شد.

۶-مناطق متأثر از نظام‌بافندگی اراک

بسیاری از مناطق و کانون‌های بافندگی که از مکتب قالی‌بافی سلطان‌آباد(اراک) تبعیت کرده و پی وی را پوییده‌اند، عملاً و اساساً در جغرافیای منطقه اراک و یا حتا استان مرکزی نبوده و نیستند اما با این حال به‌لحاظ ُحسن هم‌جواری و همسایگی و هم-چنین کیفیت بالا، قدرت و وسعت تأثیرگذاری، شهرت و آوازه این مکتب به‌ویژه آینه تمام نمای آن یعنی ساروق، مناطق یاد شده، در سبک بافت، طرح و نقشه و حتا تأمین مواد و مصالح مورد نیاز خود از اراک الگو گرفته و بهره برده‌اند به‌گونه‌ای که نه‌تنها قالی-های بافت سایر مناطق در استان مرکزی نظیر آشتیان، کمیجان، رودبار تفرش، محلات، ملایر، ساوه، خمین، شازند، خُنداب و غیره بلکه قالی‌های بافت گلپایگان و خوانسار(از توابع استان اصفهان)، درود و الیگودرز(از توابع استان لرستان) نیز از این مکتب الگو گرفته و تأثیر پذیرفته‌اند. چنان که قالی، بافت گلپایگان بوده اما سبک، طرح و نقش آن، ساروق است.

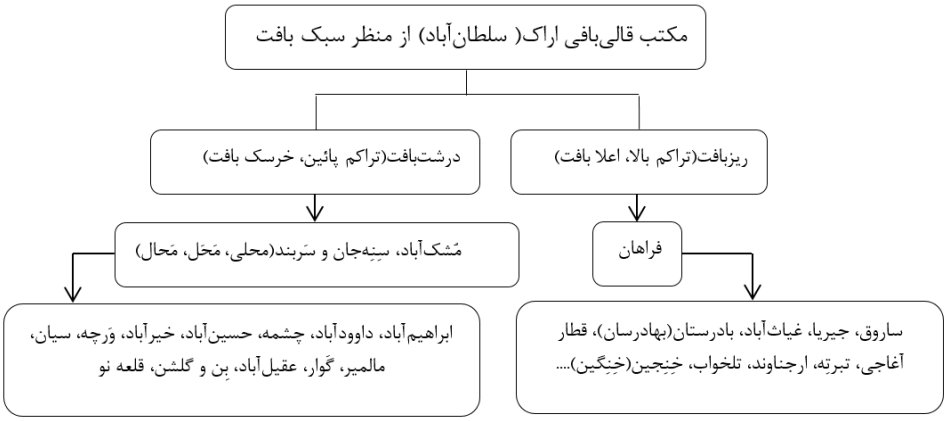
۷-مهم‌ترین مناطق و کانون‌های قالی‌بافی اراک

به‌طورکلی مناطق و کانون‌های قالی‌بافی در مکتب سلطان‌آباد عبارت است از : فراهان(ساروق و جیریا مهم‌ترین کانون‌های بافت فراهان)، مشک‌آباد، غیاث‌آباد، داوودآباد، ابراهیم‌آباد، مال‌میر، ، اَنجدان، تَرَمِذ(تَره‌مِذ)[۹]، سنه‌جان، مهاجران[۱۰]، وَرچه(مهم‌ترین کانون بافندگی جنوب اراک)[۱۱]. متأسفانه نه‌تنها ساروق به‌عنوان سردمدار قالی اراک از رونق تولید و بافت قالی افتاده، بلکه بسیاری از مناطق یا شده نیز بافندگی را کنار گذاشته و به‌جز جیریا که هم‌اکنون به‌عنوان فعال‌ترین کانون بافندگی اراک و استان مرکزی پیش‌رو هنر قالی‌بافی است، باقی به‌صورت انگشت‌شمار به بافت قالی مشغول هستند. اگرچه ذکر این نکته به جاست که در دهه اخیر، بافندگان منطقه اراک و فراهان برای تولیدکنندگان قمی و کاشانی و تولیدکنندگان سایر مناطق، می‌بافند.

۸-طبقه‌بندی مکتب قالی‌بافی اراک از منظر سبک بافت

به‌طور کلی در منظومه قالی‌بافی منطقه اراک و در مواجهه با فرآیند بافت، می‌توان شاهد دو نوع بافت در قالی‌های این منطقه بود. یکی منطقه فراهان که قالی‌های آن با جنبه تجاری، فروش و صادرات بافته می‌شد و از این رو در مقایسه با سایر مناطق دارای رج‌شمار بالاتری(از ۲۰ رج به بالا، بین ۳۵ تا ۴۰ و در مواقعی ۴۵ رج) بود که در قاموس محلی و در لفظ بومی و منطقه‌ای به آن‌ها قالی‌های ریزبافت یا اعلابافت گفته و می‌گویند. نوع دوم سبک یا قالی‌های درشت‌بافت هستند که از رج‌شمار کم‌تری(از ۲۰ رج به پائین، بین ۱۵ تا ۲۰ رج) برخوردار بود. به‌طورکلی در گذشته، مناطق و مکانهایی که قالی‌های درشت‌بافت(خرسک) تولید می‌کردند یعنی روستاهای اطراف اراک را، مَحال یا مَحَل می‌گفتند از این رو که تا پیش از حضور و فعالیت شرکت‌ها و تولیدکنندگان خارجی و تُجار ایرانی که از دیگر شهرها هم‌چون آذربایجان، کرمان، کاشان و اصفهان به اراک آمده و باعث تولید و تحول سبک بافت و طرح و نقش قالی اراک شدند، ساکنان روستاها و مناطق پیرامونی اراک، قالی‌های محلی و بومی و درشت‌بافت و خرسک‌گون که عمدتاً بین ۱۵ تا ۱۷ رج بود و جنبه خود مصرفی داشت، می‌بافتند، لذا به این قالی‌ها صفت محلی، یعنی تولیداتی که در محل-ها(محال) بافته می‌شد، دادند. از نمونه این روستاها و کانون‌ها می‌توان به مُشک‌آباد، وَرچه، سیان، سهل‌آباد، بن و گلشن، چگِن، ابراهیم‌آباد، خیرآباد، کَرَهرود، سِنِجان و سَرِبند، کودزَر و روستاهای اطراف فراهان، اشاره داشت. در تصویر۱، قالی اراک از منظر

بافت، جغرافیای آن و نمونه‌هایی از کانون‌هایی که در آن‌ها قالی‌های ریزبافت و درشت‌بافت، بافته شده و می‌شوند، نشان داده شده-است.



تصویر۱ : مکتب قالی‌بافی اراک بر مبنای نوع و جغرافیای بافت(پژوهش‌گر،۱۳۹۸)

۹-ساروق، مشک‌آباد و محل : سه کانون بافت در مکتب قالی‌بافی اراک

مکتب قالی‌بافی اراک، منظومه‌ای بسیار وسیع است که دارای کانون‌های بافندگی متعدد با سبک‌های مختلف و متنوع بافندگی از منظر فن‌شناختی و زیباشناختی است. از آن‌جایی که پرداختن به هریک از مناطق مختلف بافندگی اراک یک مجال جداگانه‌ای می‌طلبد، نویسنده با انتخاب سه منطقه از جغرافیای بافندگی اراک(ساروق، مشک‌آباد و محل) که متأسفانه از حوزه پژوهش و معرفی مغفول مانده است، سعی در معرفی قالی این مناطق با تکیه بر بُعد زیباشناختی(طرح و نقش و رنگ)، نموده‌است.

۹-۱-قالی ساروق

ساروق، شهر امروز و روستای دیروز، در شمال شهرستان اراک و یکی از روستاهای بخش فراهان بود که در اواخر دهه ۸۰ شمسی با تبدیل شدن فراهان به شهرستان، این روستا نیز تبدیل به شهر تبدیل شد. «روستای کهن ساروق که در قرن چهاردهم توسط جغرافی‌دان عرب زبان، مستوفی قزوینی توصیف شده‌است، در حدود ۴۰ کیلومتری شمال سلطان‌آباد واقع شده و نام ساروق با نام یک نوع قالی پیوند خورده که بر اساس سفارش تاجران اروپایی و به تعداد زیاد بافته می‌شده‌است»(صباحی،۱۳۹۳، ۳۶۹). در گذشته به‌واسطه هنر قالی‌بافی و آفرینش قالی‌های با کیفیت، شهرت جهانی یافت که حاصل آن ثبت در سازمان جهانی مالکیت فکری(وایپو[۱۲]) و پذیرش در منظومه برند جهانی قالی ایرانی است. «تاریخ انتشار قالی ساروق نسبتاً متأخر است(حدود نیمه دوم قرن نوزدهم میلادی). معذالک این قالی‌ها و به‌خصوص قالی‌های قدیمی آن به‌دلیل نقش ملیح و ظریف‌شان، رنگ‌های ملایم و زنده‌شان و بافت بسیار دقیق و محکم‌شان، به حق مورد توجه فراوان قالی‌شناسان و خبرگان در امر قالی می‌باشند. این قالی‌ها دارای ویژگی‌های اصیل بسیار معین و آشکاری هستند و این امر نه‌تنها از دیدگاه عناصر تزئینی آن صادق است بلکه از دیدگاه سبک آن نیز که از طریق پاره‌ای صلابت در بازسازی بعضی از نقش‌های گل‌دار مشخص می‌شود، صدق می-نماید»(هانگلدین،۱۳۷۵، ۸۳). استحکام ساختار، زیبایی طرح و دلنشین بودن رنگ‌ها که از میان سایه‌های آرام و ملایم انتخاب می‌شد، موجب شده بود که قالی ساروق در طی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بیش از هر قالی دیگری به غرب و به ویژه به آمریکا صادر شود(پیشین). در گذشته هنر و صنعت قالی بافی بیش از ۶۰ درصد پیشه و حرفه مردم این ناحیه را به خود اختصاص می‌داد. به‌ویژه از زمانی که جنبه تجاری یافت و مورد توجه جامعه جهانی قرارگرفت و قالی‌های آن توانست محیط زندگی و محل کار فرنگیان و به‌طورخاص آمریکا را رنگین از طرح، نقش و رنگ خود کند. در حالی که باید گفت این حرفه در حال حاضر در ساروق به کم‌تر از ۱۰ درصد رسیده است و به‌صورت استثناء و انگشت شمار این حرفه دنبال می‌شود. «جنس چله در قالی ساروق از نخ پنبه است و نوع گره، نامتقارن و با تراکم گره متغیر از ۱۶۰۰ تا ۴۹۰۰ گره در هر دسی‌متر مربع و دو پود از جنس نخ پنبه که از میان تارها می‌گذرند، یکی شُل و دیگری کشیده که گهگاهی به رنگ‌های صورتی یا لاجوردی است. دربرخی نمونه‌ها بعد از هر پنج یا ده رج، یک پود تکمیلی سوم نیز افزوده می‌شود. دقت در بافت و فراوانی پودها، فشردگی قابل توجهی را در قالی ساروق ایجاد می‌کند، اما کیفیت مواد به‌کار گرفته شده اغلب موجب می‌شود که در گذر زمان فرش سریع‌تر نازک و ساییده -شود»(صباحی،۱۳۹۳، ۳۶۹). امروزه قالی اراک با برند ساروق در موزه‌ها و مجموعه‌هایی نظیر کلرمون و مَت کمرون به‌عنوان

بخشی از هویت و میراث هنری ایران و اراک، نگهداری می‌شوند. در زیر نمونه‌هایی از قالی‌های مکتب بافندگی اراک و بافت ساروق مشاهده می‌شود.

۹-۱-۱-معرفی، بررسی و تحلیل نمونه‌هایی از قالی ساروق

-انواع طرح و نقشه لچک و ترنج

همان‌گونه که در گفته آمد، قرن نوزدهم، قرن ظهور و درخشش و شهرت قالی ساروق بود. قالی‌های ساروق در چندین سطح تولید می‌شد. سطح کلاسیک و صادراتی، که به‌واسطه و مدد مدیریت شرکت‌های داخلی و خارجی و صرفاً به قصد صادرات به اروپا و آمریکا، تولید می‌شد. از این رو قالی‌هایی فاخر و نسبت به سایر قالی‌های مناطق فرهان، و مشک‌آباد، از رج‌شمار بالاتر و ظرافت بیش‌تری برخوردار بودند. نمونه‌های این‌گونه قالی‌ها امروزه در برخی از موزه‌ها و مجموعه‌های خارجی نگهداری و دیده می‌شود. در تصویر ۲، شش نمونه از این قالی‌ها نشان داده شده‌است. این قالی‌ها که بدون وقفه از اواسط قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم تولید می‌شد، به‌طورغالب و البه می‌توان گفت همه آن‌ها دارای طرح لچک و ترنج است. مهم‌ترین ویژگی شاخص این قالی-ها تنوع و کثرت طرح و نقش و رنگ‌بندی آن‌هاست. محرز و مشخص است که مؤلفه صادراتی بودن در تولید این آثار فاخر، چشم-گیر و برجسته است. لچک‌ها و ترنج‌ها به‌عنوان عناصر دیداری و برجسته از اشکال متنوع برخوردار است. ترنج‌ها در فرم‌های دایره، بیضی و لوزی‌های منحنی‌گون و کشیده و نسبتاً بلند طراحی و ترسیم شده‌است. در نمونه‌های بی‌شمار این قالی‌ها، ترنج میانی در یک یا حتا دو فضای بزرگتر یا در حقیقت در یک یا دو ترنج بیرونی محصور شده‌است. زمینه با انواع گل و بوته‌ها و پیچک‌های اسلیمی بسیار پُرکار و متراکم، نقش‌پردازی شده‌است. در بسیاری از ترنج‌های لچک‌ها نیز در اشکال کوتاه و بلند دیده می‌شود. بلندی و کشیدگی برخی از لچک‌ها به‌گونه‌ای است که به یکدیگر وصل شده‌اند که در اصطلاح بدان‌ها لچک‌های پیوسته گفته می‌شود.

این قالی‌ها تماماً از جنس پشم و در ابعاد ۱۲، ۱۳(هفت ذرع)، ۲۴ و در ۴۰ متر تولید می‌شدند. رنگ‌های به‌کار رفته در این قالی‌ها به‌طورکامل گیاهی و فرآیند بافت تحت کنترل و مدیریت شرکت‌های سفارش‌دهنده بود است. متأسفانه از این نمونه قالی‌ها حتا یک تخته هم در ایران وجود ندارد. تعدادرنگ‌های به‌کار رفته در این قالی‌ها بین ۱۲ تا ۱۵ رنگ متغیر است. رنگ‌بندی در این قالی‌ها هوشمندانه و بر مبنای یک چینش خلاقانه و زیباشناختی به اجرا درآمده است. زمینه غالب آن‌ها از خانواده قرمز و خاصه قرمز روناسی است. چه این‌که رنگ آبی نیز در موارد بسیار، رنگ زمینه است. حاشیه قالی‌های کلاسیک ساروق بخش دیگری از بُعد دیداری و زیباشناختی آن است. حاشیه این قالی‌ها یا قرمز است و یا سرمه‌ای. البته نمونه‌های در دسترس بیش‌تر حاشیه‌ای سرمه‌ای دارند. قالی‌های زمینه آبی فراهان و ساروق در آمریکا و اروپا، از شهرت قابل توجهی در بین طرف‌داران آن، برخوردار بود. از این نمونه قالی‌ها(آبی آسمانی) و آبی لاجوردی فراهان و ساروق، صرفاً توصیفی در منابع برخی محققان دیده می‌شود(تصویر ۳). رنگ‌های قالی ساروق عبارت است از : قرمز، سُرمه‌ای، زرد، دوغی، آبی کم‌مایه(آسمانی) و پُرمایه(لاجوردی)، سبز سِنجدی و یشمی، قهوه‌ای باز و سیر، فیروزه‌ای(آبی و سبز)، نخودی، کرم، سفید و سیاه.

تصویر ۲ : نمونه قالی‌های ساروق، بافت شرکت زیگلر،(www.pinterest.com)

تصویر ۳ : قالی‌های زمینه آبی فراهان و ساروق (www.pinterest.com)

۹-۲-قالی مشک‌آباد

قالی‌های مشک‌آباد، نام خود را از روستایی در حوال اراک گرفته‌اند که در قرن ۱۹ ویران شد. اما به تدریج مجوعه‌ای از روستاهای کوچک و بزرگ هم‌چون خیرآباد، کارچان، انجدان، ساکی و غیره در آن‌جا و حومه اطراف شکل گرفت که به منطقه مشک‌آباد معروف گشت. آرمن هانگلدین[۱۳] در ارتباط با قالی‌های مشک‌آباد می‌نویسد : «قالی‌هایی که مشخصات آن‌ها بافت درشت، نقش اندک و اندازه‌های غالباً متوسط و بزرگ آن‌هاست و تا سال ۱۹۲۰ تولید آن‌ها قابل توجه بوده‌است. این طبقه از قالی-ها بافته‌هایی را در بر می‌گیرد که کم‌تر مورد توجه هستند»(هانگلدین،۱۳۷۵: ۷۹). ابعاد این قالی‌ها عموماً متوسط و بزرگ هستند و از طریق طرح‌ها و گل‌های بزرگ شناخته می‌شوند. چه این‌که طیق و تنوع رنگی نیز در آن‌ها بسیار محدود و انگشت شمار است. از برجسته‌ترین طرح‌هایی که در گذشته در مشک‌آباد رایج بود، می‌توان به طرح گل‌حنا (اصیل‌ترین طرح و نقشه قالی اراک)، طرح تَرَمِذ، طرح میناخانی یا در اصطلاح رایج‌تر طرح بازوبندی و طرح ماهی‌درهم(هراتی)، اشاره کرد. به گواهی سخن برخی از محققان و فعالان حوزه قالی دست‌بافت ایران هم‌چون سیسیل ادواردز قالی نسبتاً درشت‌بافت مشک‌آباد دارای کیفیت مطلوبی بوده‌است و جامعه مصرف آن روزگار از تولیدات مشک‌آباد استقبال می‌کرده‌است. «ادواردز کمی پس از ورود به سلطان‌آباد نوشت که او قالی-هایی با طرح ماهی و با کیفیت مشک‌آباد یعنی هشت گره در هر چارک(۱۰ اینچ) و در اندازه‌های کوچک ۲/۵ در ۳/۵ یا کوچک‌تر را سفارش داد. "من این الگو را به این دلیل انتخاب کردم که فروش خوبی داشت و بافنده‌ها هم آن‌را از حفظ بودند. زمینه‌های کرمی را در پاریس خوب می‌خرند. گالری‌های لافایت گفته‌اند که هرچه قالی مشک‌آباد را دراین اندازه برای آن‌ها بفرستیم، خریدارند" (وین،۱۳۹۷، ۹۷).

۹-۲-۱-معرفی، بررسی و تحلیل نمونه‌هایی از قالی مشک‌آباد

- طرح و نقشه گل حنا

به‌گواهی اساتید برجسته طراحی استان مرکزی و اراک، قدیمی‌ترین طرح و نقشه رسمی در جغرافیای اراک(سلطان‌آباد)، نقشه گل‌حنا است. این نقشه مختص منطقه مُشک‌آباد و مشخصاً روستای میقان است. این نقشه در بوم یا زمینه خود شامل گل و بوته-های بلند و بهم پیوسته‌ای است که از طریق طول ساقه، به‌صورت شبکه به یکدیگر نزدیک و متصل شده‌اند به‌گونه‌ای ک فضایی قاب‌گونه و لوزی شکل را به‌وجود می‌آورد. سیسیل ادواردز با اشاره به این‌که مفسران قالی ایران تأکید دارند که این طرح نام خود را از گل حنا گرفته است اما شباهت زیادی به آن ندارد، نظر خود را این‌گونه بیان می‌کند : «این طرح اگرچه در ایران طرح مشهوری است ولی رواج زیادی ندارد. به‌نظر می‌رسد اصل و منشأ آن اراک(سلطان‌آباد) باشد و هنوز در بین قالی‌بافان مشک‌آباد و محال یکی از متداول‌ترین طرح‌ها به‌شمار می‌رود. در غرب این طرح را شاه بلوط می‌نامند زیرا به شکوفه این درخت شباهت دارد»(ادواردز،۱۳:). این طرح غالباً در نواحی اراک و مشک‌آباد در اندازه‌های کوچک پارچه بافته می‌شد. «طرح گل‌حنایی که در مُشک‌آباد و محال در ناحیه سلطان‌آباد یا همان اراک امروزی رواج داشته، شامل گل‌های مدوری است که در داخل شبکه‌هایی از برگ‌های دندانه‌دار و ساقه‌های ظریف قرارگرفته‌اند»(صباحی،۱۳۹۳، ۴۷۶-۴۷۵). تصویر ۴، نمونه‌ای بسیار قدیمی از طرح و نقشه معروف گل‌حناست که از انبار یکی از فروشندگان بازار اراک، عکاسی شده‌است. این طرح که در بازار دیده نمی‌شود، بافت آن تقریباً از سه دهه گذشته به این‌سو متوقف شده‌است. نقشه قدیم گل‌حنا، از منظر ساختار و شمایل کلیف شبیه به نقشه ماهی(پنج ترنج) سنه می‌باشد. ساختار طرح لچک و ترنج است. ترنجی لوزی‌شکل که درآن نقش‌مایه‌ای نسبتاً بزرگ از گل و بوته جای گرفته است. رنگ زمینه ترنج

دوغی است و رنگ زمینه قالی سرمه‌ای رنگ. نقش‌پردازی در زمینه شامل شبکه‌ای از گل و بوته‌هایی انتزاعی است که به‌صورت لوزی‌گون بهم اتصال یافته است. درون هر لوزی نیز گل‌هایی نرگس‌گون نقش‌پردازی شده‌است. فضای زمینه پرنقش و متراکم است، زمینه سرمه‌ای رنگ و حاشیه قرمز روناسی است که با گذشت زمان مایل به نارنجی شده‌است و این ویژگی‌ها از مشخصات قالی‌های قدیم مشک‌آباد و فراهان است. افزون بر این ویژگی‌ها، رنگ دوغی و افسانه‌ای زمینه لچک‌ها هم قابل توجه است. طرح و نقشه گل‌حنا همواره در رج‌شمار ۲۰ تا ۲۵ و در ابعاد و اندازه ذرع و نیم بافته می‌شد.

تصویر ٤ : طرح و نقش قدیم گل‌حنا، مجموعه پیرعلی(پژوهش‌گر،۱۳۹۸)

- طرح و نقش تَرَمِذ

از دیگر طرح‌های مهم و رایج در قالی مشک‌آباد، طرح و نقشه ترمذ است. متأسفانه یکی از اشتباهات رایج که در ارتباط با طرح و نقشه ترمذ اتفاق می‌افتد این است که به اشتباه و به‌خاطر مصطلح شدن این نام در بین بازاریان، طرح و نقشه ترمذ همان طرح گل‌حنا قلمداد می‌شود، درصورتی که چنین نیست و این دو نقشه از منظر ساختار با یکدیگر متفاوت است. نویسنده با جستجوی زیاد در بازار اراک، توانست یک نمونه از نقشه ترمذ را بیابد که در تصویر ۵، نشان داده شده‌است. نقشه ترمذ به‌لحاظ ساختار، تقریباً الگویی ترکیبی و برگرفته از نقشه بازوبندی(لوزی‌های بهم‌پیوسته) و ماهی‌درهم است. در طرح ترمذ، برگ‌هایی ظریف و نسبتاً ریز توسط گل‌های شش‌پر فیروزه‌ای رنگ به‌یکدیگر متصل شده و این الگو بر مبنای اضلاع لوزی و به‌صورت واگیره به یکدیگر متصل شده‌است، به‌گونه‌ای که سرتاسر زمینه را شبکه‌ای لوزی‌مانند فرامی‌گیرد. در درون لوزی‌ها نیز نقش‌مایه‌ای چهار بازویی هم‌چنین حاشیه این نوع نقشه، حاشیه معروف سماوری است که در مکتب قالی‌بافی اراک رایج است. ساختار و شمایل نقشه و نقش‌پردازی در آن، غالباً در زمینه‌ای سرمه‌ای رنگ با حاشیه‌ای سماوری و قرمز رنگ، طراحی و ترسیم می‌شد. نقشه ترمذ در ابعاد ذرع و نیم و با رج‌شمار ۲۵ تا ۳۰، بافته می‌شد. این نقشه نیز هم‌چون نقشه گل‌حنا بافت آن متوقف گردیده و در بازار نیز به‌طور استثنا یافت می‌شود. از مشخصات نقشه‌ها و قالی‌های قدیم مشک‌آباد می‌توان به رنگ ثابت زمینه و حاشیه اشاره داشت که سرمه‌ای بود. اما تصویر۶، یکی از قدیمی‌ترین قالی‌های طرح ترمذ است که در یکی از مجموعه‌های خارجی(مجموعه نَزمیال[۱۴]) نگهداری می‌شود. این قالی از حیث رنگ، یکی از قالی‌های استثنائی منطقه مشک‌آباد است. از این‌رو که اگرچه قالی‌های مشک‌آباد از منظر تنوع رنگی، به چند رنگ محدود می‌شود، اما رنگ‌های سرد و نیمه سرد در آن چشم‌گیر است. لیک در این قالی به‌جز رنگ سرمه‌ای زمینه و فضای مختصری از گل‌های سماوری حاشیه، از رنگ‌های سرد و طیفی از آن‌ها خبری نیست. نقش‌پرازی در زمینه هم‌چون زمینه تصویر ۵ است. اندازه و ابعد آن ذرع ونیم است و رج‌شمار آن ۳۰ است.

تصویر ۵ : طرح و نقشه ترمذ، مجموعه مهاجرانی(پژوهش‌گر،۱۳۹۸)

تصویر ٦ : طرح و نقشه ترمذ(www.thpix.com)

- طرح و نقشه بازوبندی

طرح و نقشه بازوبندی، از نقشه‌های اصیل و قدیمی اراک و به‌طورخاص مشک‌آباد است. بازوبندی در واقع طرح و نقشه خاصی نیست، بلکه در اصل یک نوع ساختار شبکه‌گون است که در آن گل و بوته‌هایی توسط پیچک‌های متنوع به هم متصل و پیوسته شده و با ساختاری لوزی‌گون در زمینه قالی شکل می‌گیرد. این ساختار در قالی‌های قدیم مشک‌آباد رایج و چشم‌گیر بود. البته این ساختار در طرح‌ها و نقشه‌ها مختلف و متنوع است. بازویی یا بازوبندی یکی از ساختارها و یا پسندیده‌تر، یکی از طرح‌ها و نقشه‌های این منطقه شد و همان‌گونه که پیداست، نقشه‌هایی هم‌چون گل‌حنا و ترمذ هم دارای چنین ساختاری هستند. در تصویر۷، یکی از قدیمی‌ترین و اصیل‌ترین نقشه‌های بازوبندی مشک‌آباد که در بازار اراک یافت شده، دیده می‌شود. این قالی قدمتی برابر با ۹۰ سال و درشت‌بافت است که در نزد یکی از فروشندگان بازار اراک نگهداری می‌شود. در نقشه این قالی، ساقه‌ها، بندها یا پیچک‌های درشت و زمخت، هم از پهلو و هم از بالا و پائین به هم تنیده و بافته شده و فضاهایی را در بین خود شکل می‌دهند که در آن‌ها کاج‌ها یا سروهایی انتزاعی که نماد جاودانگی و نامیرایی است، نقش‌پردازی شده‌است. بخش حاشیه نیز از سه قسمت هم‌اندازه و یکسان درونی، میانی و بیرونی شکل گرفته‌است. در حاشیه بیرونی و میانی تکرار نقش‌مایه بته‌جقه با هیبتی ابتدایی و ناهم‌گون بافته شده‌است و بازگوکننده آفرینش از روی واگیره و یا پدیده ذهنی‌بافی است. در حاشیه میانی نیز برگ‌های سه‌شاخه و چنارگون با رنگ‌های متنوع، شکل یافته است. یکی از برجسته‌گی این قالی، کاربرد رنگ‌های به اصطلاح خودرنگ(پشم‌های طبیعی و رنگی) و رنگ دوغی یا دوغی آمریکایی در زمینه آن است. نمود این رنگ در زمینه قالی‌های دستگاهی یا ساروق باب‌آمریکایی است. اندازه این قالی ذرع و نیم و رج‌شمار آن ۲۰ می‌باشد.

تصویر ۷: طرح و نقشه بازوبندی، مجموعه سیامک پیرعلی(پژوهش‌گر،۱۳۹۸)

۹-۳-قالی مَحَل(مَحال)

یکی از اصطلاحات رایج در ارتباط با قالی‌بافی منطقه اراک، ذکر نام واژه "محل یا محال" است که تقریباً در منابع مکتوب خارجی و بعضاً ایرانی و حتا در گفتگوهای محاوره‌ای و رایج در جغرافیای بافندگی اراک به‌کار می‌رود. مکان یا منطقه‌ای به این نام در حدود استان مرکزی و منطقه اراک وجود ندارد و هیچ منبعی که اشاره به جغرافیا و مکان دقیق این نام داشته باشد، یافت نمی-شود. اما به‌راستی محل یا محال و مکان بافت قالی‌های محل کجاست؟ چرا برخی قالی‌ها به این نام شهرت دارند؟ واقعیت آن است که ظهور واژه محل به زمانی برمی‌گردد که روند تولید و هویت قالی اراک شروع به تغییر نمود. یعنی زمانی که تجار ایرانی(تبریزی) و انواع شرکت‌های خارجی راهی اراک شدند و شروع به سرمایه‌گذاری، تولید و سفارش انواع قالی‌های کلاسیک در اندازه، طرح و رنگ‌های گوناگون و مهم‌تر نخ‌هایی که از ظرافت بیش‌تر و بهتری برخوردار بود که اصطلاحاً به "نخ فرنگ[۱۵]" شهرت داشت، نمودند. پس از این تحول و دگرگونی بود که در جامعه و جغرافیای قالی اراک، دو نوع قالی تولید و عرضه می‌شد. یکی قالی‌های محلی با ویژگی درشت‌بافی و خرسک‌گون که به‌صورت ذهنی‌بافی و به‌مرور از روی واگیره بافته می‌شد و دیگری قالی‌های کلاسیک، نخ فرنگ، ریزبافت و ظریف همراه با نقشه‌های دقیق شطرنجی حاصل کار طراح، که به سفارش و مدیریت شرکت‌ها و تجار تولید و صادر می‌شد. به‌تدریج و با رونق قالی‌های کلاسیک و فراهم شدن ساز و برگ بیش‌تر و مطلوب‌تر در فرآیند بافت، قالی‌های محلی و بومی و درشت‌بافت از رونق افتاد و به‌صورت محدود در گوشه و کنار اراک در برخی از روستاهای آن بافته شده و می‌شود. این نوع از قالی‌ها را به اختصار قالی مَحَل[محلی] نامیدند و از آن پس واژه محل و محال که جمع آن است بر سر زبان‌ها افتاد و رایج شد. البته در برخی منابع نیز اشتباهاتی در ارتباط با واژه محل وجود دارد که بسیار دور از ذهن است. «مرکز اصلی تولید قالی‌های محال، در محلات بوده‌است. محلات بخشی است که امروزه مرکز بافت قالی‌های ساروق است»(هانگلدین،۱۳۷۵: ۷۹). در واقع هر نوع قالی درشت‌بافت با رج‌شمار پائین که از ظرافت و لطافت و ارزش کم‌تری برخوردار باشد در اصطلاح محلی بدان قالی بافت محل گفته می‌شود. این محل نه یک روستا یا منطقه خاص بلکه به هر جایی که تولیدکننده این نوع قالی باشد، گفته می‌شود. خواه روستاهایی هم‌چون وَرچه، سیان و کودزر و حسن‌آباد باشد یا لیلیان، ابراهیم‌آباد و مشک‌آباد و غیره. چه این‌که اثبات این نکته توسط نویسنده با تحقیق فراوان از گوشه و کنار منطقه اراک و نیز گفتگو با افراد زیادی هم‌چون جناب آقای رامین داعی، سرانجام این مهم اثبات شد که محل نه نام یک مکان بلکه قالی‌های محلی تولید پیش از استقرار زیگلر و بعد از آن با مشخصات یاد شده، گفته می‌شود.

۹-۳-۱-معرفی، بررسی و تحلیل نمونه‌هایی از قالی محال

همان‌گونه که گفته شد، تولیدات محل، محدود به یک منطقه یا روستای خاص نمی‌شود، بلکه قالی‌های محلی و عمدتاً درشت‌گون را قالی محل می‌نامند. چه این‌که در بسیاری از مجموعه و موزه‌های مهم دنیا و نیز در نزد بازاریان قالی ایران، بسیاری از قالی‌های موزه‌ای(آنتیک و قدیمی) و بافت اراک را با عنوان "قالی محل" در موزه یا گالری به نمایش درآمده و یا در بازار با همین عنوان به فروش می‌رسد. حال آن‌که منظور از قالی محل، قالی محلی بافت روستاهای اراک است. این نوع قالی‌ها از منظر طرح و نقشه بسیار متنوع است. به‌گونه‌ای که نه مکان بافت و نه طبقه‌بندی آن‌ها غیرممکن است. اما از آن‌جایی قالی‌هایی با ویژگی‌های خاصی تحت عنوان قالی محل وجود دارد، در این‌جا نمونه‌هایی برجسته و رایج از آن‌ها مورد بررسی، تحلیل و معرفی قرار می‌گیرد. این قالی‌ها زمخت و دارای رج‌شمار پائین، بافت درشت، محدودیت رنگ، ابعاد و اندازه‌های مختلف می‌باشد.

- طرح و نقشه افشان

افشان، یکی از طرح‌ها و نقشه‌های مشهور قالی ایران است که خاستگاه و زمان پیدایش آن به دوران صفوی و مشخصاً عصر شاه عباس کبیر، باز می‌گردد. افشان از افشاندن و پخش کردن می‌آید و بدین جهت که نقش‌مایه اصلی که گل‌های ختایی و خاصه گل شاه‌عباسی است، توسط پیچک‌های اسلیمی در سرتاسر زمینه افشان شده‌است. طرح افشان در مکتب قالی‌بافی اراک که در قرن نوزدهم و بیستم بافته می‌شود، دارای سبک و ساختار و هویت مختص به خود است. افشان‌هایی با گل‌های ریز و درشت که در زمینه به‌صورت نامنظم و بر مبنای خلاقیت و ابتکار طراح و یا بافنده پخش و نقش‌پردازی شده‌است. نقشه افشان در نظام‌بافندگی اراک و کانون‌های بافت آن و به‌طورخاص افشان‌هایی که منسوب به محل و به نوعی بومی اراک است، دارای شاه‌عباسی‌های متفاوت از آن‌چه که در سایر مکاتب هم‌چون اصفهان، کاشان یا تبریز دیده می‌شود، می‌باشد. گل‌هایی بسیار درشت و با شمایل و هیبتی که نشان دهنده سبک کلاسیک روستایی این منطقه است. در اکثر طرح‌های افشان اراک، ساختار و نظام طراحی و جایگزینی گل‌های درشت و شاه‌عباسی‌های بزرگ رعایت شده‌است، لیک فرم گل‌ها و نحوه اتصال آن‌ها به یکدیگر به‌گونه‌ای خارج از رعایت عرف و اصول طراحی است. آن‌گونه که در بسیاری از آن‌ها ختایی و مهم‌تر اسلیمی‌ها و اسپیرال‌های حلزونی دیده نمی‌شود. در کل افشان اراک در قالب یک سبک روستایی کلاسیک دیده و تثبیت شده‌است. اگرچه با گذر زمان طرح افشان قالبی همگانی‌تر و درصدد نزدیکی به طرح عمومی ان در سایر مکاتب است، اما در گذشته و به‌ویژه از اواسط قرن نوزدهم تا اواخر آن و حتا ربع اول قرن بیستم، طرح افشان محلی اراک و در اصطلاح رایج بافت محل، گل‌هایی عمدتاً درشت و شاه‌عباسی‌هایی پُر حجم در زمینه‌ای سرمه‌ای و بدون ساقه و یا با ساقه‌هایی کوتاه است. برای نمونه تصویر ۸ مصداقی از قالی‌های طرح افشان فراهان در مکتب قدیم سلطان‌آباد است که در آن خصوصیات یاد شده مشهود است. ختایی‌ها و شاه‌عباسی‌هایی پهن و درشتدر زمینه سرمه‌ای با رنگ‌های ملایمی که از ویژگی‌های برجسته قالی‌های فراهان به‌شمار می‌رود. ضمن این‌که نظم و ظرافت قالی‌های فراهان و خاصه افشان بسیار برجسته می‌نماید. در عمده طرح‌های افشان فراهان، در هم‌نشینی گل‌های پهن پیکر، گل و بوته‌های ریز نیز جهت پُرکنندگی و متراکم کردن زمینه نقش‌پردازی شده‌است. اما در طرح و نقشه‌های افشان قالی‌های محل و مشک‌آباد که اتصال به گذشته و ویژگی‌های محلی بودن در آن‌ها بیش‌تر از سایر نقاط اراک نمودار است، گل‌های شاه‌عباسی و ختایی‌های همراه، متفاوت و غریب‌تر ظاهر می‌شوند. به‌گونه‌ای که فضای زمینه صرفاً دارای ساختار و قرارگیری گل و بوته‌ها به‌صورت افشان است اما فرم گل‌ها به شاه‌عباسی و یا ختایی‌ها شباهتی ندارد و این مهم‌ترین ویژگی و خصوصیت آشکار طرح‌ها و نقشه‌های افشان محل(محلی)، می‌باشد. از دیگر خصوصیات این قالی‌ها، بافت آن‌ها توسط واگیره، رج‌شمار بین ۱۵ تا ۲۵ و حداکثر ۳۰، استفاده و به‌کارگیری رنگ‌های متنوع برای رنگ زمینه نظیر سفید، قرمز، دوغی و نخودی در کنار رنگ غالب زمینه که سرمه‌ای و یا آبی کم‌رنگ بوده‌است. هم‌چنین استفاده از گل و بوته‌های متنوع در حاشیه علاوه بر طرح و نقش سماری(حاشیه سماوری) که یکی از حاشیه‌های ثابت مکتب قالی‌بافی اراک است. تصاویر ۹، ۱۰ و ۱۱ نمونه‌هایی از طرح و نقشه افشان محلی(محل) است که به احتمال قوی مربوط به روستاها و کانون‌های بافت منطقه مشک‌آباد می‌باشد.

تصویر ۸ : افشان شاه‌عباسی، فراهان(www.pinterest.com)

تصویر ۹ : افشان شاه‌عباسی، محل(www.pinterest.com)

تصویر ۱۰ : افشان شاه‌عباسی، بافت محل(www.1stdibs.com)

تصویر ۱۱ : افشان شاه عباسی، بافت محل(www.bukowskis.com)

- طرح و نقشه لچک و ترنج لوزی

از دیگر نقشه‌های معروف و رایج در قالی محل، طرح و نقشه لچک و ترنج لوزی است. ویژگی‌ها و مشخصات قالی‌های محلی هم‌چون دیگر طرح‌ها در این نوع از قالی‌ها به خوبی نمودار است. مهم‌ترین نکته در ساختار این نقشه، ترنجی لوزی‌شکلی است که در مرکز زمینه نقش‌پردازی شده است. در این‌جا دو نمونه از قالی‌های قدیمی و رایج طرح لچک و ترنج لوزی محلی(محل) معرفی می‌گردد. در نمونه نخست(تصویر۱۱)، که در قطع ذرع و نیم بافته شده است، رنگ زمینه هم‌چون دیگر قالی‌های محلی قرمز است. بافت آن به‌صورت واگیره‌ای، دارای رج‌شمار ۳۰ و رنگ‌های محدود است. چه این‌که لچک‌های پائینی بزرگ‌تر از لچک‌های بالایی است. حاشیه نسبت به زمینه از فضای محدودتری برخوردار است و درون آن مزیّن به نقش‌مایه‌های برگ چناری و گل‌های شش‌پر ریز می‌باشد. زمینه منقش به بوته‌های گل و نقش‌مایه پیکان‌گونه است. این نقش‌مایه در برخی از قالی‌های قدیم و محلی اراک به‌ویژه در روستاهای منطقه مشک‌آباد دیده می‌شد. به‌نظر می‌رسد نقشی وارداتی از دست‌بافته‌های عشایری باشد. این نقش‌مایه به همراه گل‌بوته در درون ترنج لوزی نیز تکرار شده‌است. نمونه دوم از طرح و نقشه‌های لچ و ترنج لوزی، تصویر ۱۲ است که در آن به‌واسطه حضور نقش‌مایه ماهی در درون ترنج مرکزی و لچک‌ها، به ماهی لچک و ترنج مشهور و شناخته می‌شود. نقشه ماهی فراهان یا ماهی خُرده، یکی از اصلی‌ترین نقشه‌های مکتب قالی‌بافی اراک است. این نقشه در نظام بافندگی اراک در انواع مختلف شامل ماهی فندقی، ماهی آدابی، ماهی مشایخی، ماهی حیدرزاده، مرغ و ماهی و سگ ماهی بافته می‌شد. امروزه از این تنوع، دو الی سه طرح برجای مانده است که آن نیز به صورت محدود در گوشه و کنار اراک بافته می‌شود. در تصویر یاد شده، در فضای درون ترنج لوزی و لچک‌ها نقش‌مایه ماهی‌درهم نقش‌پردازی شده‌است. در فضای زمینه نیز گل و بوته‌هایی شبیه به گل‌های نقشه لیلیان در زمینه‌ای قرمز رنگ نقش‌پردازی شده‌است. حاشیه قالی نیز با رنگ خاکی و گل و بوته‌های ختایی به‌هم پیوسته نقش‌پردازی شده است. رج‌شمار این قالی ۳۰ و دارای رنگ‌های محدود است.

تصویر ۱۱ : لچک و ترنج لوزی، محل(www.pinterest.com)

تصویر ۱۲ : لچک و ترنج لوزی، محل(www.1stdibs.com)

-طرح و نقشه مستوفی

یکی از نقشه‌های رایج که در مناطق(محل‌های) مختلف اراک بافته می‌شد، طرح و نقشه مستوفی بود. این طرح هم‌اکنون نیز در بسیاری از روستاهای اطراف اراک و فراهان بافته و عرضه می‌شود. البته نه به‌صورت نقشه قدیم و اصیل بلکه با تغییر و تحول در ساختار طرح و نقش و رنگ‌بندی. خاستگاه طرح مستوفی محل تردید است. در ارتباط با آن دو روایت وجود دارد. نخست این‌که این طرح متعلق به مستوفی از ملاکین و شخصیت‌های بزرگ اراک است، در حقیقت به سفارش شخص ایشان، طرح مذکور طراحی و بافته شد. روایت دوم حکایت از اصالت قفقازی این طرح دارد که توسط مستوفی‌الممالک سیاست‌مدار دوره قاجر به ایران و اراک وارد و رایج شد. طبق شواهد به نظر می‌رسد که حکایت به واقعیت نزدیک‌تر است. از این رو که یکی از طرح‌های رایج و قدیمی که در مکتب بافندگی تبریز بافته می‌شد، طرح و نقشه مستوفی است که به احتمال زیاد و به‌لحاظ حُسن هم‌جواری تبریز با منطقه قفقاز و آسیای میانه، به تبریز و نهایتاً توسط تجار و تولیدکنندگان تبریزی به منطقه اراک وارد شده‌است(تصویر۱۳).

تصویر ۱۳ : طرح مستوفی، بافت تبریز، حدود ۱۹۱۰ میلادی(www.claremontrug.com)

طرح مستوفی منتسب به محل، دارای ویژگی‌های فن‌شناختی است که تاکنون برای قالی محل یاد شده است. در این‌جا سه نمونه از قالی‌های طرح مستوفی و بافت محل معرفی می‌گردد. نمونه نخست(تصویر۱۴)، طرحی است با رنگ زمینه سرمه‌ای و ابعاد دو ذرع، رج‌شمار ۳۰ و زمینه حاشیه دوغی. جدای از خصوصیات ظاهری قالی، رنگ زمینه حاشیه که دوغی است اما در این‌جا به رنگ زرد خردلی و پرمایه متمایل است، گویای قدمت و عمر بالای این قالی است. در متن زمینه و زیر و کنار نقش مایه اصلی(اسلیمی‌های انتزاعی و شاخه شکسته)، گل‌دان‌هایی با چتری از شکوفه‌های منحنی‌گون پوشیده شده‌است. تصویر ۱۵، نمونه دوم از طرح و نقش مستوفی با رنگ سرمه‌ای یا آبی پر مایه است. ساختار این قالی نیز اگرچه طرح مستوفی است، لیک در متن زمینه تفاوت‌هایی با تصویر پیشین دارد. نقش‌مایه اصلی یا پیچک‌های اسلیمی این‌بار نه به‌صورت حلزونی بلکه به صورت باز شده و در حالت عمودی و افقی درحالی که گل‌دان‌هایی با چتری از شکوفه‌ها و گل‌بوته‌ها خودنمایی می‌کند. حاشیه نیز دارای رنگ قرمز روناسی و تکراری از گل و بوته‌های بهم‌پیوسته است. این قالی نیز دارای رج‌شمار ۳۰ می‌باشد. در تصویر ۱۶ نیز نمونه دیگری از طرح مستوفی با رنگ زمینه سرمه‌ای، دیده می‌شود. این تصویر نیز از منظر ساختار نقشه، ابعاد و سایر خصوصیات ظاهری شبیه به

تصویر شماره ۱۴ می‌باشد اگرچه محتوای نقش‌پردازی شده حاشیه با طرح‌های پیشین اندکی تفاوت دارد. در تصویر ۱۷ که نمونه چهارم می‌باشد، رنگ و جلای ظاهری ان نسبت به سه نمونه دیگر تازه‌تر به چشم می‌آید. رنگ و ساختار طرح و نقش در زمینه و نوع نقش‌پردازی آن مشابه با طرح‌های پیشین است با این تفاوت که رنگ حاشیه و نوع نقش‌پردازی این فضا متفاوت است. رنگ زمینه حاشیه، کرم رنگ است. در صورتی که در اغلب طرح‌ها و نقشه‌های محل و مشک‌آباد از دو رنگ قرمز و سرمه‌ای استفاده شده‌است. قالی با رنگ زمینه قرمز، دارای حاشیه‌ای سرمه‌ای رنگ و بالعکس می‌باشد.

تصویر۱۶(راست) و ۱۷(چپ) : طرح مستوفی، بافت محل(www.pinterest.com) Clearmontrug.com)

نتیجه‌گیری

مکتب قالی‌بافی اراک، یکی از قدیم‌ترین مکاتب بافندگی حوزه غرب ایران به‌شمار می‌رفت. برجسته‌گی این مکتب در گذشته بیش‌تر به حضور و فعالیت کانون‌های بافندگی آن برمی‌گردد. ساروق، مشک‌آباد و محل سه کانون برجسته منطقه اراک است که در گذشته با تولید قالی‌های نفیس و کیفی، نقش سازنده‌ای در تقویت و تحکم قالی‌بافی این منطقه ایفا کردند. ساروق از منظر جغرافیای بافندگی، جزئی از نظام و مکتب قالی‌بافی اراک(سلطان‌آباد) و در واقع هسته اولیه هنر قالی‌بافی آن به‌شمار می‌رود. قالی-های افسانه‌ای ساروق در قرن نوزدهم توانست نام این مکتب را شُهره و جهانی سازد. قالی‌هایی که در این روستا تولید می‌شد از منظر زیباشناختی و کیفیت و ظرافت بافت(رج‌شمار)، کابرد رنگ‌های گیاهی، سبک و شیوه بافت، برجسته‌ترین قالی‌های تولیدی اراک به‌شمار می‌رفت. طرح و نقشه‌های قالی ساروق متنوع می‌باشد. اما عمده‌ترین طرح‌های قالی این منطقه وسیع، شامل ساختار ثابت و گسترده لچک و ترنج است. این طرح با فرم‌ها و ساختارهای متنوع همراه با نقش‌مایه‌های متنوع گیاهی، جانوری، خط-نگاره‌ها و اشکال هندسی از متنوع‌ترین طرح‌های قالی‌های ساروق است. علاوه بر این طرح، طرح‌های دیگری نظیر ماهی‌درهم، گلدانی(محرابی)، شکارگاه، مستوفی، زیرخاکی و مرغ ماهی‌خوار و نقشه‌های اقتباسی از دیگر مناطق نیز بافته و عرضه می‌شود. از دیگر نکات برجسته در قالی ساروق، کاربرد رنگ آبی ملیح و درخشان در زمینه قالی‌های قدیم این منطقه و در سطحی گسترده‌تر فراهان است. امروزه از این نوع قالی‌ها اثری نیست. سبک قالی ساروق و فراهان باتوجه به مؤلفه‌های آن، کلاسیک شهری به‌شمار می‌رود. در کنار ساروق، مشک‌آباد قطب دیگری از بافندگی اراک، وجود دارد که اگرچه از نظر مدیریت بافت و سایر مؤلفه‌های زیباشناختی و فن‌شناختی در سطحی نه‌چندان پائین از قالی ساروق قرارداشت، لیک در آن روزگار قالی‌هایی با کیفیت خوب و قابل توجه تولید و عرضه می‌نمود. قالی‌هایی که از نظر رج‌شمار متمایل به قالی فراهان است. طرح‌های به‌کار رفته در قالی مشک‌آباد هم‌چون ساروق، متنوع و گونه‌گونه است. از جمله طرح‌های قالی مشک‌آباد می‌توان به طرح و نقشه گل‌حنا، ترمذ و بازوبندی اشاره داشت که به‌صورت عمده در منطقه مشک‌آباد رواج داشت. طرح‌های یاد شده امروزه به‌صورت بسیار محدود در این منطقه و سایر مناطق بافته می‌شود. سبک قالی‌های مشک‌آباد روستائی یا نیمه کلاسیک است. قالی‌های بافت محل از دیگر قالی‌های بافت مکتب قالی‌بافی اراک است که همان‌گونه که گفته شد، در واقع به‌طور غالب قالی‌های درشت‌بافت بومی و محلی در قالب سبک روستائی را در برمی‌گیرد. چه این‌که در کنار این خصیصه یعنی درشت‌بافی، قالی‌هایی در تراز قالی‌های ساروق و فراهان نیز بافته می‌شد که نمونه‌های آن، نشان داده شد. طرح و نقشه قالی‌های محلی متنوع اما بیش‌تر در قالب افشان محلی و بومی(دارای ساختاری ابتدایی، گل‌های درشت و ساق و بندهای ضخیم)، ترنج لوزی(همراه با لچک یا در برخی موارد بدون لچک) و مستوفی است. در فراهان، مشک‌آباد و محل، تقریباً از رنگ‌های یکسانی استفاده شده است، لیک چیزی که قالی‌های این سه منطقه یا سه سبک را از یکدیگر متمایز می‌کند، سایر مؤلفه‌های فنی و زیبایی‌شناختی، چینش و هم‌نشینی رنگ‌ها می‌باشد.

منابع

۱. صباحی، طاهر، ۱۳۹۳، قالین(چکیده‌ای از تاریخ و هنر فرش‌بافی مشرق زمین)، تهران، انتشارات فرهنگ و هنر گویا.

۲. صوراسرافیل، شیرین، ۱۳۷۲، غروب زرین قالی ساروق، تهران، نشر شخصی نویسنده.

۳. ژوله، تورج، ۱۳۹۰، پژوهشی در فرش ایران، تهران، انتشارات یساولی.

۴. فونتن، پاتریس، ۱۳۷۵، قالی ایرانی یا باغ همیشه بهار، ترجمه اصغر کریمی، تهران، انتشارت معین.

---

۱. منظور از سبک کلاسیک و رسمی، شیوه‌ای از تولید قالی بود که نه‌تنها بر مبنای فرآیند و سنت طراحی و تولید قالی اراک که در گذشته تولید می‌شد؛ بلکه با نگاه و رویکردی جدید، شرروع به تولید قالی کرد. سبک کلاسیک در برگیرنده تمامی وجوه و مختصات بومی، محلی و ملی است که می‌تواند آینه تمام نمای قالی یک کشور به‌عنوان هنر ملی باشد. سبک کلاسیک، سبکی شهری‌بافت یا نزدیک به آن است که به‌طور بنیادین با سبک روستائی و عشایری از حیث فنی و زیباشناختی و شیوه تولید و سایر مؤلفه‌ها متفاوت است. قالی اراک تا پیش از ورود شرکت زیگلر، سبکی روستائی بود اما بعد از آن به سبک و شیوه‌ی کلاسیک تبدیل شد.

۲. عراق به معنی لب آب و کرانه دریا است. چون هیچ یک از شهرهای مرکزی از نظر نزدیکی به دریا و یا رودهای پُر آب شباهتی به عراق عرب نداشته است، باید این فرض را که عراق، صورت معرب اراک است، مسلم شمرد. ضمن آن‌که تغییر بسیاری از لغات فارسی در زبان عربی نظیر کاشان(قاشان)، میلاگرد(میلاجرد)، راه‌گرد(راه‌جرد)، آتورپاتکان(آذربایجان)،[پولاد(فولاد)، سپید(سفید)]، بر قطعیت این فرض، یعنی تبدیل اراک به عراق حکم می‌کند. لفظ عراق عجم ظاهراً از دوران مغول برای تشخیص این منطقه از عراق عرب[منطقه میان‌رودان] متداول شد و در قرن هشتم [هجری قمری] حمدالله مستوفی در نزهت‌القلوب رسماً از عراق عجم یاد نموده‌است. به‌نقل از شیرین صوراسرافیل، غروب زرین فرش ساروق، تهران، ۱۳۷۲، صفحه ۳-۲. تا این زمان به احتمال زیاد حاکم‌نشین عراق، شهر کَرَه(منطقه کوچک کرهرود هم‌اکنون در جنوب شهر اراک) بوده‌است. قدمت این شهر که در آن زمان، آباد و پرجمعیت بوده و با شهر وروگرد(بروجرد) ارتباط داشته است، به دوران مادها می‌رسد. این منطقه در زمان حمله اعراب به ایران ویران شد و به‌صورت ده کوچکی درآمد که ابتدا الکرج و سپس کرج(معرب کَرَه) نام گرفت. در زمان معتصم خلیفه [عباسی]، خانواده افشین ابودُلَف العجلی حاکم ولایت جبال، در این منطقه ساکن و باعث گسترش آن شد و این منطقه ابتدا به بوئین کرج و سپس کرج ابودلف مشهور شد(پیشین). مینورسکی از قول ابودلف در ارتباط با منطقه کرج یا کرهرود می‌نویسد : سپس از ان‌جا به کرج رفتیم و در این شهر آثاری از پادشاهان ایران وجود ندارد بلکه آثار ساختمان‌های باشکوه و زیبای تاریخی مربوط به خاندان ابودلف العجلی دیده می‌شود. به‌نقل از ولادیمیر مینورسکی، سفرنامه ابودلف در ایران، حدود ۳۴۱ هجری قمری. براساس نظر مینورسکی، شهر کرج در پای کوه راسمند نزدیک سلطان‌آباد(اراک) قرار داشته و رودخانه کوچک کرهرود بر سابقه این شهر دلالت دارد. ضمن این‌که احتمالاً ظروف سفالی قدیم که با نام سلطان‌آباد معروف است، باید از خرابه‌ها و بقایای شهر کرج به‌دست آمده باشد.

۳. ماد در ایران قدیم دو بخش ماد بزرگ و کوچک بود. ماد بزرگ شامل ری، همدان، اصفهان، کرمانشاهان و به‌طور کلی منطقه مرکزی ایران تا مازندران و ماد کوچک شامل آذربایجان و کردستان بوده‌است. به بخش وسیعی از ماد بزرگ در مرکز ایران، جبال می‌گفتند.

۴. روایت‌های مختلف وجود دارد که از وجه منطقی، استدلال و منبع معتبری برخوردار نیست. برای مثال روایت زیر نمونه‌ای از آن است که عنوان می‌دارد : قدیمی‌ترین اشاره تاریخی به قالی در این منطقه بنابر بعضی اقوال به زمان شاپور ذوالکتاف باز می‌گردد که هنگام عبور از فراهان یک قالی به او اهداء شد. بعد از ظهور اسلام نیز تا قرن‌های متمادی نشان مستندی از قالی در این منطقه نیست. در حقیقت وبه‌طور قطع می‌توان ظهور فعالیت قالی‌بافی را به دوران قاجار و به‌ویژه در اواخر این حکومت صورت گرفته است و دلیل عمده آن‌را نیز می‌توان ظهور و استقرار شرکت‌ها و تجار خارجی و تبریزی در سلطان‌آباد بود.

5 . Patrice Fontaine

6 . A. E. Hangeldin

۷. این امر علاوه بر مرغوبیت قالی اراک، نمودار آن است که تولید قالی از زمان‌های پیش‌تر در آن منطقه رایج بوده‌است. حدود سال‌های ۱۲۶۶ هجری شمسی(۱۸۸۳ میلادی) ارزش اقتصادی قالی‌بافی در این منطقه به حدی رسید که یک انگلیسی سوئیسی‌الاصل شرکتی تحت عنوان زیگلر و شرکا تأسیس کرد و شعبه‌ای از آن هم در اراک برای سفارش و بافت قالی با سلیقه آمریکائی‌ها و اروپائی‌ها دایر کرد. به گفته سیسیل ادواردز این امر به دنبال آن صورت گرفت که یکی از کارمندان شرکت زیگلر به نام اسکار اشتراوس پیشنهاد می‌کند که به جای تبدیل کردن پول‌های به‌دست آمده به امپریال(طلای روسی) وجوه آن را صرف خرید قالی کنند و این امر سرآغازی شد برای رونق فرش اراک.

۸. در قرن نوزدهم در مغرب‌زمین قالی بیش از پیش گسترش و انتشار می‌یابد. محصول ایرانی، به‌خصوص با تلاش و ممارست تجار ناحیه تبریز که با اروپا تجارتی شکوفا داشتند، کاملاً مورد توجه قرارمی‌گیرد(هانگلدین،۱۳۷۵، ۴۶).

۹. یکی از دیگر کانون‌های بافت این منطقه است که در گذشته در تولید قالی‌های طرح معروف گل‌حنا یا نقشه ترمذ، شهرتی قابل توجه داشت.

۱۰. مهاجران شامل مهاجران خاک، مهاجران کمر، مهاجران ملاابوالحسن، نیز با عنوان قالی مهاجران دارای شهرت جهانی بوده‌اند.

۱۱. از دیگر روستاها و کانون‌های بافت قالی اراک می‌توان به فرمهین، ساروق، جیریا، بادرستان(بهادرستان)، قطار آغاجی، یساول، مهرآباد، آدشته، دِرمن، رازگردان، مشهدالکوبه، دولت‌آباد)، شترگَهِ، دستجان، شمس‌آباد، داین، مرزیجران، هزاوه، چشمه پهن، علی‌آباد، سِنِجان، گلشن‌آباد، مصلح‌آباد، کمال‌آباد، گل‌تپه، سهل‌آباد، کارچان، زنگارک، آقازیارت، ضیاءآباد، ده نمک، کزاز، بِن و گلشن، شانق، گَوار، اَمان‌آباد، وِیسه و خوشدون،

تَبرته، ارجناوند، تلخواب، آرزومندی)، مُشک‌آباد، گوشه، سیان، کودزَر، حسن‌آباد، خِنجین(خِنگین)، کمال‌آباد، مصلح‌آباد، خیرآباد، سوسن‌آباد، آهنگران، دادودآبادشیرین‌آباد، مالمیر، گَوار، عقیل‌آباد، بِن و گلشن، قلعه نو و غیره اشاره داشت.

۱۲. ثبت جهانی در سازمان جهانی مالکیت فکری(WIPO : world intellectual property organization)، بر پایه معاهده لیسبون و طی فرآیند کارشناسی مستمر و مطابق با قوانین بین‌المللی در سازمان جهانی وایپو مستقر در شهر ژنو انجام و به ثبت رسید. فرآیند ثبت‌جهانی که حدود یک‌سال به‌طول می‌انجامد، پس از ثبت‌ملی در اداره کل مالکیت صنعتی سازمان ثبت اسناد و املاک کشور و تنظیم اظهارنامه لیسبون و تهیه گزارش کارشناسی(شامل تاریخچه، و موقعیت جغرافیائی منطقه‌ی موردنظر، مشخصات فنی مواداولیه‌ی تولیدشده و موردمصرف، ویژگی‌های بافت، طرح‌ها و نقش‌ها و رنگ‌بندی)، انجام می‌شود. پرونده ارسالی به سازمان جهانی وایپو، پس از بررسی کارشناسی و استعلام و اظهارنظر تمام کشورهای عضو معاهده لیسبون، وارد مرحله نهایی شده و در صورت نبود ادعا و اشکالی از سوی کشورهای عضو، به ثبت‌جهانی می‌رسد.

۱۳. Armen Hangeldin

۱۴.Nazmiyal

۱۵. نخ فرنگ، نخی که از فرنگ(غرب- اروپا و آمریکا) وارد می‌شد. نخی ریسیده شده با ظرافت و استحکام بیش‌تر که با آن قالی‌های ظریفی بافته می‌شد که به آن قالی‌های نخ فرنگ می‌گفتند.

A Study on the Design and motif Carpet Sarouk of Meshk Abad, Sarok and Mahal

Mohammad Afrough
Assistant Professor of Arak University, Faculty of Art, Department of Carpet Education

Abstract

One of the most important areas of knitting in Iran is Markazi province and especially the old Sultan Abad region or modern-day arak. arak weaving carpet School is a vast space that has many villages in each region and has a unique story in knitting and producing various carpets from a technical (weaving) and aesthetic point of view (design and role, color and dimensions). in terms of research and introduction, carpet weaving in arak has been neglected with rich background in carpet production and export. in this article, while trying to introduce arak carpet weaving school, three weaving areas of this school namely sarouk (legendary carpet area and world brand owner), meshk abad and mahal of introduction and introduce, analyze, and analyze outstanding examples of plans and maps of these areas that are more popular and popular. the findings of this study show that the most important and prominent designs of saruuk rug are Lachek and totanj designs, produced and exported in a variety of shapes and colors. Also ther are common designs in the mesh abad area include old and original henna flowers and also Taramez and Bazoubandi designs. and of the prominent designs of the mahal (local carpets and coarse textures), paid attention to the Afshan and toranj lozi designs. the most important result is that there is no place or region called "mahal", and this name, actually refers to the local carpet and coarse carpets, often before the establishment of domestic and foreign companies, it is said to be due to the production of fine carpets and the export that was woven. this research is a fundamental one and the research method is descriptive-analytical. The method of data collection is often field and in a limited part a library.

Keywords: Arak, Sultan Abad, Carpet, design, motif, color

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۴ (پیاپی: ۲۷)، مرداد ۱۳۹۹

مردم‌نگاری مراسم عزاداری در منطقه نافچ

افسانه قانی*[۱]، مهسا کاظمی نافچی[۲]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۴/۲۲
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۵/۰۴
کد مقاله: ۹۱۶۵۳

چکـیده

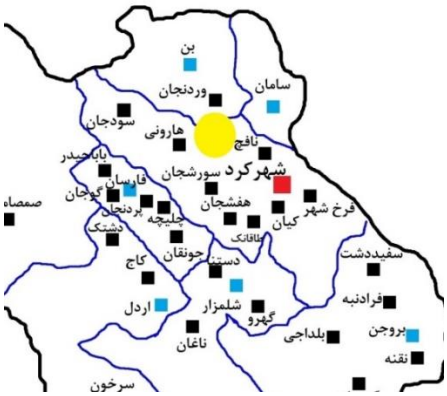
عزاداری یا سوگواری به مراسم آیینی گفته می‌شود که به یادبود فرد درگذشته و به منظور صبر به بازماندگان برگزار می‌گردد. مراسم سوگواری در شهر نافچ نیز با وجوه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با سایر مناطق و با تکیه بر باورهایی برگزار می‌شود؛ که مقاله حاضر به روش توصیفی درصدد پاسخ به این مسئله است که چه اعتقاداتی در پس مراسم عزاداری منطقه نافچ وجود دارد؟ لذا طبق تحقیقات میدانی و مصاحبه با مطلعین کلیدی مراحل برپایی این رسم به ترتیب معرفی و طبقه‌بندی شد. یافته جدید نشان داد که اعتقادات مذهبی و باورهای اجداد و نیاکان در برپایی مجالس ترحیم در ارجحیت بوده وهدف از برپایی این مراسم علاوه بر اینکه باعث شادی روح فرد متوفی می‌شود، نوعی هراس و بیم در دل انسان ایجاد می‌کند که زندگی آن تحت تأثیر آن بیم قرارگرفته و سبب می‌شود که فرد تصمیم به ایجاد تغییراتی مثبت در زندگی خود گیرد. در فرجام این نتیجه حاصل شد که اهالی این منطقه براین باورند که برپایی هر یک از این مجالس از طرفی هم به دلیل تخلیه ناراحتی و غم و اندوه است و از طرفی دیگر خاک‌سپاری و بزرگداشت فرد متوفی به نشانه علاقه و احترام به آن فرد و به‌نوعی فرآیند اجتماعی بوده و باعث همدردی افراد دیگر با شخص سوگوار می‌شود.

واژگـان کلـیدی: باورها و اعتقادات، مردم‌نگاری، آداب و رسوم، سوگواری و عزاداری، نافچ

۱- استادیار دانشکده هنر و علوم انسانی دانشگاه شهرکرد ، *Ghani@sku.ac.ir*
۲- دانش‌آموخته کارشناسی فرش، دانشکده هنر و علوم انسانی دانشگاه شهرکرد

۱- مقدمه

شهر نافچ در شمال غربی استان چهارمحال و بختیاری بافاصله حدود ۱۹ کیلومتری از شهرکرد مرکز استان قرارگرفته است (شکل ۱). این منطقه دارای مردمانی متمدن است که پس از گذشت سال‌ها نیز از آداب‌ورسوم اجتماعی کهن خود پیروی می‌کنند که پس از گذشت سالیان دراز بکر و دست‌نخورده باقی‌مانده‌اند. یکی از این آداب اجتماعی برپایی مراسم عزاداری برای فردمتوفی است. مراسم خاک‌سپاری و آیین های سوگواری در این منطقه انعکاسی از باورهای افراد هست و شاید بتوان این آیین را یکی از مهم‌ترین نمادهای هویت اجتماعی منطقه به شمار می‌آورد. یکی از دلایلی که سبب شده تا این آیین‌ها یک اصل اجتماعی در نظر گرفته‌شده باشند؛ را می‌توان نمادها و شعائری که در پس مراسم خاک‌سپاری، سوم و هفتمین روز و ...نهفته است، دانست. مقاله حاضر تنها به دنبال مرحله گذاری مراسم ترحیم نیست بلکه هدف اصلی آن شناسایی اعتقادات مذهبی و باورهای بومی افراد در برپایی مراحل مختلف عزاداری فرد متوفی است تا ازاین‌رو بتواند دستاوردهای کهن و فرهنگ شفاهی این منطقه، مرتبط با آیین ذکرشده را به‌صورت مکتوب جهت حفظ قسمتی از فرهنگ بومی به ثبت رساند. به‌عبارتی‌دیگر پرسش اصلی این پژوهش این است که چه اعتقاداتی در پس مراسم عزاداری منطقه نافچ وجود دارد؟ ازاین‌رو نویسنده با تحقیقات میدانی و مطالعه پژوهش‌های پیشین در رابطه با این مجالس، به جمع‌آوری اطلاعاتی از چگونگی برپایی مراسم ترحیم و سوگواری پرداخته تا از این طریق بتوان معنای مفهوم نهفته در پس هر یک از رفتار و اعمال‌هایی که در هر کدام از مجالس انجام می‌گردد؛ را عنوان کرد. جامعه آماری مقاله مذکور را جمعی از افراد صاحب تجربه و بزرگان منطقه نافچ تشکیل می‌دهد که نگارندگان با حضور در میدان تحقیق و شرکت در برخی مراسم عزاداری شان به نتایجی دست پیدا کردند که: برپایی مراسم علاوه بر زدودن غم و اندوه و ابراز همدردی با بازماندگان نوعی فرآیند اجتماعی- بومی بوده که این امر یادگاری از گذشتگان و اجداد می باشد و تقید به این امر برای اهالی منطقه جزء وظایف برپایی مراسم محسوب می شود.



شکل ۱- موقعیت جغرافیایی نافچ (مأخذ: http://google.com)

۲- چارچوب نظری

گردآوری داده‌های این مقاله کیفی به شیوه توصیفی، روش مردم نگاری و کتابخانه‌ای انجام‌گرفته است. مردم نگاری ازنظر روش مجموعه شیوه های گردآوری اطلاعات برای توصیف یک فعالیت خاص اجتماعی و یا نوع زندگی دسته‌ای از افراد یک جامعه است (منادی، ۱۳۸۶). «مردم‌نگاری به مجموعه‌ی روش‌های گردآوری که امروزه هم مطرح‌اند، گفته می‌شود؛ یعنی نوعی نزدیکی و وارد شدن به موضوع و حتّی یکی شدن با آن. این روش تنها جزء روش‌های توصیفی نیست، مردم‌نگاری نوعی تحلیل است. وقتی ما دست به توصیف دقیق چیزی می‌زنیم، خود این توصیف یک تحلیل است» (فکوهی، ۱۳۸۵: ۴۸۰). این نوع مردم نگاری می‌تواند مجموعه ابزارها یا روش‌هایی مانند مشاهده، مصاحبه، عکس‌برداری و فیلم‌برداری باشد که مردم نگار مدّتی را با افراد خاص جامعه‌ای یا گروهی موردمطالعه زندگی کرده، سپس داده‌های جمع‌آوری‌شده (از طریق تکنیک‌های عنوان‌شده) را مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌دهد.

برای مردم نگاران کار میدانی آن مرحله‌ای از گردآوری داده‌هاست که مردم نگار در محل، میدان و خارج از محل کار یا کتابخانه به تحقیق می‌پردازد و می‌تواند از روش‌هایی همچون: «مشاهده مشارکتی، مصاحبه‌های فردی و گروهی رو در رو، مصاحبه‌های ساختار نیافته (شامل مصاحبه تاریخ زندگی و مصاحبه روایتی)، نقشه‌ها و نمودارها، جمع‌آوری مستندات پرسش و پاسخ، عکاسی، نظرسنجی یا جمع‌آوری و گرفتن نوارهای صوتی و فیلم»(Murchison, 2010: 41) و (O'Reilly, 2005: 39). بهره ببرد و آنچه مهم است رابطه مستقیم و بی‌وقفه‌ی پژوهشگر با مردمان موردمطالعه است. در بستر زندگی روزانه‌ی آن‌ها وارد می‌شود، اتفاقات را می‌بیند، گفته‌ها را می‌شنود، می‌پرسد و برایش مهم است که بداند مردم موردمطالعه چگونه درباره‌ی

اعمالشان می‌اندیشند، نگاهشان به دنیا و ارتباطشان بازندگی چگونه است؟ ورای این، هر فرد مردم نگار در جریان کار انتخاب خواهد کرد که تا چه اندازه می‌خواهد به مسائل تاریخی یا عوامل دیگر دخیل در موضوع کارش بپردازد تا چه حد نگاه نقادانه داشته باشد و خود را درگیر سیاست‌های فرهنگی کند یا تا چه اندازه از روش‌هایی استفاده کند که ورای برخورد مستقیم و بی‌وقفه، نگاه کردن، گوش سپردن و سؤال کردن هستند (www.Anthropology.ir).

با توجه به توضیحات فوق در این مقاله از مردم نگاری به مثابه روش استفاده شد تا نویسندگان در یک رابطه مستقیم و بی واسطه، مراسم عزاداری در شهر نافچ را به طور زنده و دست اول مشاهده کنند، در زندگی جامعه مورد مطالعه خود مشارکت جویند، با کنشگران (بومیان) وارد تعامل شوند و از اسناد فرهنگی بهره جویند. در مجموع با توجه به روش مردم نگاری می توان گفت: موضوع مقاله حاضر مانند زبان بومی است که بومیان آن را بهتر می فهمند ولی به طور معمول توضیح معنای این زبان به طور مستقیم به وسیله آنان، کمتر امکان پذیر است. تنها با پژوهش و حضور در میدان و کشف ارتباط سایر داده های فرهنگی (مادی و غیر مادی) و در نظر گرفتن وجوه مختلف می توان به فهم بهتر ولی نه کامل از این زبان بومی دست یافت؛ چنان که پس از این مراحل مشخص خواهد شد که بومیان منطقه نافچ با چه باورهایی مراسم عزاداری را برگزار می کنند که در ادامه به این مهم پرداخته می شود.

۳- پیشینه تحقیق

تحقیقات انجام‌گرفته در مورد این آیین، عموماً به‌صورت کلی با برپایی این آیین در کل کشور متمرکز بوده است و در کتبی که مختص به آداب‌ورسوم استان‌های مختلف می‌باشد به‌طور اختصار در رابطه با این مراسم سخن به میان آمده است؛ اما در مورد آیین های ترحیم کمتر آثاری را می‌توان یافت که به‌صورت مردم نگارانه ای به توصیف این مجالس در منطقه نافچ پرداخته باشد. در ادامه به‌مرور منابعی که با عنوان موردنظر مقاله ارتباط غیر مستقیمی دارند، می‌پردازیم.

کرباسیان (۱۳۸۶). در کتاب «در خرابات مغان» به توصیف سوگواری و مراسم ختم می‌پردازد بدین گونه که این آیین را باور و رفتاری اجتماعی که یادگاری از آیین زرتشت و بازمانده‌ای از باورهای مندایی و خاطره‌ای از مراسم سوگواری سکاهاست، می‌داند. – بلوکباشی (۱۳۴۴). در مقاله آیین به خاک سپردن مرده و سوگواری آن نحوه‌ی تدفین و خاک‌سپاری متوفی ازجمله شستشو و کفن‌پوش کردن و مراسمات سوگواری را توصیف کرده است. _ هاشمی (۱۳۹۳). در آداب مجالس ترحیم فرهنگ مردم به بیان اصطلاحات و کلمات مرتبط با عزاداری در اقوام مختلف کشور پرداخته و همچنین هریک از مجالس ختم متوفی را تشریح می‌کند. بیشتر منابع ذکرشده این آیین را درکل کشور از گذشته تابه‌حال بررسی کرده‌اند و توجه آن‌ها در اصل به نحوه‌ی برپایی مراسمات یادشده بوده است. مزیت پژوهش حاضر بر پژوهش‌های پیشین این است که فقط به دنبال چگونگی برپایی خاک‌سپاری و سوگواری در نافچ نیست بلکه در کنار توصیف این آیین به روشن کردن اعتقادات نهفته در پس آن می پردازد. ما نیز میدانیم که این مراسم، آدابی اجتماعی می‌باشد که بر خواسته از اعتقادات مذهبی و باور ها است و هدف از برپایی آن‌ها رساندن مفاهیمی دیگر به‌جامعه است که باید این باورها شناخته شود تا بتوان به‌خوبی آن‌ها را حفظ و به نسل‌های دیگر نیز انتقال داد.

۴- مراسم سوگواری در نافچ

سوگواری از روز به خاک‌سپاری متوفی آغاز می‌شود و تا یک سال و در بعضی اقوام نظیر بختیاری‌ها اگر فرد متوفی مرد جوان باشد حتی بیشتر از یک سال هم ادامه پیدا می‌کند. در این مدت اقوام نزدیک از شرکت در مراسم‌های عروسی و سایر جشن‌ها پرهیز می‌کنند. مراسمی که در طی یک سال برای مرده برگزارمی‌شود، شامل؛ خاک‌سپاری، مژدگانی، سومین روز، هفتمین روز و سایر مراسماتی که در جدول ۱ ذکرشده است. در این منطقه در هریک از مراسمات ذکرشده نیز نوحه‌سرایی زنان یا سوگ سرودهایی برای فرد درگذشته زمزمه می شود. امروزه در شهرها، زمان و مکان مجالس ختم را با اعلامیه‌هایی که به در و دیوار می‌چسبانند، به اطلاع مردم می‌رسانند. این در حالی است که درگذشته افراد از طرف اقوام و آشنایان مطلع می‌شدند که شخصی در بستر مرگ است. چند تن از بزرگان فامیل به خانه‌ی آن فرد و یا شخصی که به‌طور اتفاقی فوت کرده است جمع می‌شدند و این خبر را به‌طور شفاهی اعلام می‌کردند، پس از آن‌هم برای اینکه هم‌محله‌ای‌ها و هم روستایی‌ها مطلع شوند، شخصی با بلندگو اعلام می‌کرد: که "فلان فرد به رحمت خدا رفته است".

حضور خویشاوندان، دوستان نزدیک و همسایه‌ها در این مجالس در کنار اعضای خانواده متوفی، نوعی دل‌داری دادن به آن‌ها و عمومی‌ترین و رایج‌ترین نوع شیوه همدردی است که هم اعضای خانواده متوفی را تنها نمی‌گذارند و هم در تدارک مراسمات اصلی (که درواقع سومین و هفتمین روز) کمک می‌کنند. بازماندگان متوفی تا پس از چهلمین روز سر و صورتشان را اصلاح نمی‌کنند و حتی تا بعد از مراسم هفته برای نشان دادن اوج ناراحتی استحمام هم نمی‌کردند، در هیچ مراسم جشن و سروری شرکت

نمی‌کنند وخودنیز تا یک سال از برپا کردن مجالس بزم و شادی می‌پرهیزند. بعد از گذشت چند روز، صاحبان عزا به خانه اقوام می‌رفتند و به‌اصطلاح محلی عذر برمی‌داشتند؛ یعنی اگر افراد به خاطر فوت شخص مانع از انجام کاری می‌شدند، صاحبان عزا از آن‌ها می‌خواستند که به انجام آن کار بپردازند و یا سرکار خود بروند. امروزه در بسیاری از مناطق به‌خصوص مناطق شهری و بزرگ، این رسم و رسومات بسیارکمرنگ شده است، اما در منطقه نافچ همواره بسیاری از این آیین‌ها و باورها پابرجاست. بااین‌حال دگرگونی‌ها و پدیده‌های جدیدی که باعث تغییر بعضی سنت‌های اجتماعی می‌شود، در فراموش‌شدن و کنار گذاشتن این مراسم نیز بی‌تأثیر نبوده است. باوجود تغییرات چه بزرگ و چه اندک، افراد درهمه جوامع مختلف بسته به موقعیت جغرافیایی و یا شغلی توفیق شرف یابی به مجلس رادارند و حتی با ذکر یک فاتحه خود را در این غم شریک می‌دانند. در این منطقه برای متوفی مجالس ترحیم متعددی برگزار می‌شوند که در جدول زیر هریک از این مراسم را به‌اختصار توضیح داده و شرح آن ها در ادامه آمده است.

جدول ۱- روزهای عزاداری نافچ (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۷)

خاک‌سپاری	مژدگانی	سومین روز	هفتمین روز	شب‌های جمعه	عید گرفتن برای متوفی	چهلمین روز	سال روز
اولین روز آغازین مراسم سوگواری است. افراد برای تشیع جنازه به آرامستان می‌روند.	سحرگاه شب اول تدفین متوفی است. اقوام نزدیک برمزار متوفی هنگام سحر جمع می‌شوند، آتش روشن می‌کنند وبر روی خاک قبر مرده آب می‌پاشند.	فردای روز خاک‌سپاری است که از صبح تا ظهر در مسجد یا حسینیه برگزار می‌گردد. این مجلس در فرهنگ مردمان ایران، مهم‌ترین مجلس بزرگداشت متوفی است.	اولین پنج‌شنبه پس از خاک‌سپاری است که با دعوت خانواده متوفی از افراد برپا می‌شود.	سه پنج‌شنبه‌ی متوالی پس از خاک‌سپاری است که بعدازظهرهای هر پنج‌شنبه اقوام بر سر مزار متوفی جمع می‌گردند شب جمعه چهارم به دلیل اینکه کمی نسبت به متوفی سرد شوند بر سر مزار نمی‌روند.	اولین عید مذهبی و البته عید نوروز پس ازچهلم متوفی که اقوام بر سر مزار متوفی جمع می‌شدند و پس از پذیرایی برای صرف نهار به خانه متوفی می‌روند.	در پنجمین پنج‌شنبه گذشته پس از مرگ فرد برپا می‌شود. معمولاً چهل روز کامل نمی‌باشد و تقریباً ۳۵ روز پس ازخاکسپاری است.	یک سال پس از مرگ متوفی که به خاطر داشتن فرزند حدود ۱۰ روز جلو می‌افتد. چند روز قبل از برگزاری مراسم سال بروی مزار متوفی سنگ‌کار می‌گذارند.

۴-۱-خاک‌سپاری

هنگامی‌که شخصی فوت می‌کند، اطرافیان برای تسلی خاطر آن شخص و برای برپایی مراسم خاک‌سپاری به خانه صاحبان عزا رفته، پس از اینکه کامل مطلع می شوندکه فرد فوت کرده است، شخصی که عموماً اعلام‌کننده فوت افراد بود، در بلندگو اعلام می‌کرد که فلان شخص به رحمت خدا رفته است و در فلان ساعت در قبرستان به خاک سپرده می‌شود (البته در گذشته). سپس همه‌ی افراد دسته‌جمعی راهی آرامستان شده و پس از به‌جا آوردن مراسم شست‌وشو، غسل و برپایی نماز میت، مرده را به خاک سپرده و پس از آن راهی خانه صاحبان عزا می شوند. پس از خاک‌سپاری خانه فرد متوفی را با پارچه‌های سیاه تزیین می‌کنند. اگر شخص متوفی جوان باشد برای او حجله قاسم (منظور حضرت قاسم) می‌بندند (تصویر ۲) که درون این حجله قاب عکس متوفی، گل، قرآن و برای متوفی مجلس قرائت قرآن بر پا می‌کنند. بازماندگان متوفی مانند مادر، خواهر، همسر و دختر لابه‌لای گریه هایشان به نحو سوزناکی به تعریف خصوصیات نیکوی اخلاقی، رنج‌ها و همچنین آمال و آرزوهای او برای دیگر زنان می‌پردازند و همه را به گریه بازمی‌دارند. گاهی اوقات شدت ناراحتی به قدری است که حین گریه به خودزنی، زدن چنگ به‌صورت و کشیدن موهای خود نیز می پردازند.

شکل ۲- حجله بستن (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۷)

۴-۲- مژدگانی

بعد از خاک‌سپاری مرده همه اقوام نزدیک در خانه‌ی متوفی جمع و پس از خواندن قرآن و صرف شام، شب را در خانه‌ی متوفی می‌گذرانند. صبح قبل از اذان (حدود یک ساعت) برسرمزارمتوفی رفته و با خود فانوس و ظرف آب برده و بر سر مزارآتش روشن می کنند، به این خاطر که آتش نماد روشنایی است وگویی این کار به این جهت است که به مرده بگویند او در شب اول قبر و آنچه بر او می‌گذرد تنها نیست و فانوسی که نشانه‌ی روشنایی است و آن را از تاریکی قبر نجات می‌دهند (بخشی، گفتگوی حضوری:۱۳۹۷). ظرف آبی را که به همراه خود برده‌اند را به‌این‌ترتیب که روبه قبله می‌ایستند وازطرف سرمیت دور تا دور قبر را آب ریخته و بقیه آب را به وسط قبر می‌ریزند. همان‌طور که امام صادق (ع) فرموده‌اند: «تا وقتی‌که خاک‌های قبر براثر پاشیدن آب نم داشته باشد، عذاب از میت برداشته می‌شود»(کلینی،۱۳۹۴: ۲۰۰) که مردم نافچ نیز براین اعتقادند. پس از آن دوباره به خانه صاحب‌عزا بازمی‌گردند و برای انجام سایر مراسمات آماده می‌شوند.

۴-۳- سومین روز

در فرهنگ مردم ایران، مهم‌ترین مجلس بزرگداشت در سومین روز پس از خاک‌سپاری، در خانه متوفی، مسجد یا تکیه محل برگزار می‌شود؛ اما در فرهنگ مردم نافچ این مراسم در فردای روز خاک‌سپاری از ساعت ۸ صبح الی ۱۲ ظهر برپا می‌شد. برای اینکه افراد را برای شرکت در این مراسم دعوت کنند، یک روز قبل یا در همان مراسم خاک‌سپاری اعلام می‌کنند که فردا سوم متوفی است؛ اما امروزه چنانچه اگر در مراسم خاک‌سپاری هم اعلام نشود با چاپ آگهی ترحیم، افراد باخبرمی‌شوند.

در این روز که تقریبا یکی از شلوغ ترین روزهای مراسم محسوب می شود، افراد از راه‌های دور و نزدیک برای تسلی حال بازماندگان در جلسه حضورمی یابند. ممکن است افراد به‌صورت دسته‌جمعی و یا انفرادی به این مراسم بیایند. اشخاص نزدیک به شخص متوفی در بالای مجلس جای دارند و هرچه دورتر، حضور خود را به مدت چند دقیقه عزای سرپایی اعلام می‌کنند و پس از قرائت فاتحه و طلب آمرزش برای متوفی و آرزوی سلامتی کردن برای صاحبان عزا، صحنه را ترک می‌کنند. در این روز صاحبان عزا از حاضرین با دادن ناهار پذیرایی می کنند. از دیگر اعتقادات مهم در این برهه زمانی یعنی بعد از انجام مراسم سوم این است که چند دست از لباس نو شخص فوت شده را به فردی نیازمند می دهند که آن شخص برای متوفی طلب آمرزش و مغفرت می‌کند و فاتحه‌ای که می‌خواند سبب می‌شود فرشتگان یک لباس بهشتی برای میت به هدیه ببرند. بعد از آن یک دست از لباس متوفی را که همیشه به همراه داشته به‌علاوه کیف و کفش، در بیابانی نزدیک به گورستان خاک می کنند، زیرا معتقدند که متوفی برای برداشتن لباس‌های خود به آنجا می‌آید و لباس‌هایش را با خود می‌برد. فاصله‌ی بین سوم و هفته، اقوام نزدیک مدام به صاحبان عزا سر می‌زنند، آنان را لحظه‌ای تنها نمی‌گذارند و به‌صورت دسته‌جمعی برای احترام گذاشتن به صاحبان عزا و قرائت فاتحه به خانه آن‌ها رفت و آمد می کنند.

۴-۴-هفتمین روز

در فرهنگ مردم ایران، مراسم هفته را در بعدازظهر ششمین روزبه خاک سپردن متوفی برپا می‌کنند؛ اما در فرهنگ مردم نافچ این مراسم در اولین پنج‌شنبه‌ای که پس از خاک‌سپاری و سوم است، برگزار می‌شود. برای اینکه مردم در این مراسم شرکت کنند، افراد جوان فامیل متوفی به در خانه‌ی افراد می‌رفتند و آن‌ها را برای شرکت در این مراسم، دعوت می‌کردند، اما امروزه دعوت این

مراسم با چاپ آگهی ترحیم برای افرادی که درجه دورتری با متوفی دارند و تلفن برای اقوام نزدیک‌تر صورت می‌گیرد. این مراسم مانند مراسم سوم از صبح تا ظهرآغاز می شود و پس از صرف ناهار و نماز ظهر، مجلس دوباره تا عصر ادامه می یابد. بعدازظهرهفته قبل از اینکه همه افراد به مزار متوفی بروند، جمعی از خانم‌های جوان فامیل وسایل پذیرایی را برسرمزار می چینند و بعد از اتمام مراسم دوباره وسایل را جمع می‌کنند. افراد برای نشان دادن اینکه چه قدر در این غم شریک هستند، تاج گل‌های بزرگی را با خودمی‌آورند و روی آن‌ها با خط درشتی اسم و فامیل شرکت‌کننده درج می‌شود. ابتدا خانم‌ها برسرمزارمتوفی جمع می‌شوند. مادر، خواهر، همسرودختر متوفی از دلتنگی خود آواهایی را می خوانند و بر سر و روی خود می‌زنند، از خاک قبربرسرخود ریخته ومدام جمله «خاک بر سرم شد» را تکرار می‌کنند. در این حین فردی برای اینکه غم خانواده کمتر شود و با تکیه براین باور که خاک سرد است، مشتی از خاک قبر را حتی به‌صورت پنهانی در یقه لباس کسانی که شیون می‌کنند می‌ریزد تا مهر آن‌ها نسبت به متوفی کمتر شود. بعد از زنان، مردان به‌صورت یک دسته عظیم برسر مزار متوفی جمع و فاتحه را به‌صورت دسته‌جمعی می‌خوانند. در این بین پدر، برادر، همسر و پسر با صدا گریه می‌کنند. بعدازاینکه فاتحه‌خوانی مردان در اینجا تمام شد، همراه با همان دسته بر سرمزار دیگر اموات می‌روند. همچنین اگر فردی دیگر به جمع متوفیان افزوده شود، خانواده صاحب‌عزا به‌صورت گروهی با چندنفردیگر ازاقوام نزدیک در مراسم عزاداری متوفی جدید شرکت می‌کنند.

۴-۵- شب‌های جمعه

بعد از گذشت شب جمعه اول که همان هفتمین روز بود، پنج‌شنبه دو هفته بعد از هفته نیز اقوام برسرمزار متوفی جمع می‌شوند. ابتدا همه‌ی افراد در خانه‌ی صاحبان عزا جمع شده و همراه با صاحبان عزا راهی مزار متوفی می‌گردند. مداح برای آن‌ها نوحه سرمی‌دهد وغم از دست دادن آن شخص را دوباره در دل‌ها زنده می‌کند. اقوام با برگزاری این شب جمعه‌ها، پس از قرائت فاتحه و قرآن برسرمزار، به خانه صاحبان عزا می‌روند و پس از خواندن سوره انعام و صرف شام، برای شخص درگذشته طلب مغفرت و آمرزش کرده و با خواندن فاتحه‌ای برای او هدیه می‌فرستند. این شب جمعه‌ها با شب جمعه هفتم، به‌صورت سه بار متوالی انجام می‌گردد. در هفته چهارم شب جمعه برگزار نمی‌شود و برسرمزارمتوفی نمی‌روند، به دلیل اینکه مهرشان نسبت به متوفی کمتر و سردتر شود (بخشی، گفتگوی حضوری:۱۳۹۷).

۴-۶-چهلمین روز

مراسم چهلم یا چهلمین روز که در پنجمین پنج‌شنبه گذشته بعد از مرگ متوفی برپا می‌شود. نام‌گذاری این مراسم به‌صورت عامیانه بوده است، زیرا که چهل روز کامل نیست وتقریباً ۳۵- ۳۶ روز می‌باشد. بعدازظهر این روز نیز اقوام فامیل دورهم جمع و پس از برگزاری عزاداری برسرمزارمتوفی رفته و بعد از آن لباس عزای صاحبان عزا را تعویض می نمایند.

۴-۷- سال روز

چند روز قبل از اینکه سال متوفی فرارسد، صاحبان عزا بر روی مزار، سنگ‌کار می‌گذارند. مردم این منطقه براین باورند که برای اینکه خاک گور، خوب فرو نشیند تا وقتی‌که سنگ می‌اندازند، سنگ پایین نکشد، یک سال زمان می‌خواهد. مراسم گذاشتن سنگ مزار حدود یک الی دو روز طول می‌کشد. در این منطقه یکی از رسوم تعیین روز برگزاری سال این است که اگر متوفی فرزند داشته باشد، تاریخ سالروز او حدود ۱۰ روز جلو بیفتد و بعد از آن مراسم شب سال را برپا می‌کنند. این مراسم مانند شب هفته و شب چهلم است، اما با تفضیلی کمتر برگزار می‌شود. صاحبان عزا باگروهی ازبستگان وآشنایان نزدیک خود به مزار متوفی می‌روند، فاتحه می‌خوانند وضمن سوگواری ودادن شام از این راه موجب آمرزش روح متوفی شان می‌شوند.

۴-۸-مجلس عید گرفتن برای متوفی

بافرارسیدن اولین عید مذهبی (عیدفطر، عیدغدیروعید قربان) وعید نوروز بعد از چهلم، مرسوم است که صاحبان عزا، جمعی از بزرگان و اقوام برسرمزار متوفی می‌روند و با انواع شیرینی و شربت از فاتحه دهندگان پذیرایی می کنند. همان‌طور که در مقاله آداب و مراسم ترحیم گفته شده است: «مراسم نوعید به معنای عید مبارکی وتمام شدن عزا برای خانواده عزادربوده است»(هاشمی،۱۳۹۳: ۹۱).

۴-۹- بازدید پس دادن

در منطقه نافچ پس از گذشت مراسم چهلم، صاحبان عزا به خانه کسانی که در مراسم شان شرکت کرده بودند، رفته و از همدردی وحضور آنان تشکرمی کنند. گاهی اوقات اگرخانواده متوفی ازوضعیت مالی خوبی برخورداباشند، باخود نیز هدایایی می برند.

۴-۱۰- پذیرایی از شرکت کنندگان در مراسم سوگواری

صاحبان عزا از مهمانانی که برای عرض تسلیت می آیند، استقبال کرده و از آن‌ها دعوت می کنند تا برای صرف ناهار و شام مراسم سوم، هفتم و چهلم حضور داشته باشند که این پذیرایی توسط افراد جوان تر فامیل انجام می شود. در روز خاک‌سپاری از افراد باخرما، چایی، ناهار وشام و در مراسم سوم با دادن صبحانه در خانه متوفی وناهار در مسجد یا حسینیه پذیرایی می‌شود. علاوه براین در این روز شخصی درجلوی درب مسجد یا حسینیه با خرما از مهمانان پذیرایی و بر سر آن ها گلاب می ریزد. پذیرایی با خرما بدین جهت است که اگر بر اثر ناراحتی قند خون کسی پایین آمد، باخوردن خرما جبران شود (پوربصیرت، گفتگوی حضوری:۱۳۹۷). همچنین ریختن گلاب برسرمهمانان به خاطر این است که گلاب به خاطر رایحه ای که دارد، غم زداست وبوی آن باعث می‌شود که ترشح ئیدروفین و اندورفین در مغز متعادل واحساس آرامش وآسودگی به انسان بدهد (http://www.salamatnews.com).

در روز سوم با کاسه ای که حاوی آردنخودچی، زنجبیل، شکر، هل، قهوه، کنجد، میخک که دراصطلاح محلی به قُویت[1] معروف است، ازمردم پذیرایی می‌شود به این خاطر که همه‌ی این مواد به دلیل طبع گرم شان مانع افتادن فشار خون و ازحال رفتن عزاداران می‌شود. بیشتر در گذشته و در روز سوم در مجلس مردان از بزرگان مجلس و ریش سپیدان با قلیان و دخانیات پذیرایی می‌کردند (کاظمی، گفتگوی حضوری:۱۳۹۷) علت این نوع پذیرایی به همان باوری که امروزه درباره مصرف این مواد وجود دارد بر می گردد وآن این است که مصرف این مواد به سبب وجود نیکوتین (افزایش دوپامین در مغز) باعث می‌شود تا افراد از ناراحتی وا سترس جدا شده و احساس آرامش داشته باشند (کاظمی، گفتگوی حضوری:۱۳۹۷).

همان‌طور که درمطالب بالا گفته شد، در روز سوم و هفته مهمانان با ناهار، در مراسم شب جمعه‌ها، چهلم، سال با شام و در مراسم عید گرفتن هم با ناهار پذیرایی می شوند. روی مزار خرما، نان وحلوا که هرکدام نمادی از غذای ارواح ورستاخیز به شمار می‌آید (کرباسیان،۱۳۸۶)؛ به‌علاوه میوه، شیرینی وگلاب گذاشته و به افرادی که بر سرخاک جمع می‌شوند، تعارف می کنند که از آن به عنوان خیرات یاد می شود. این عمل درشب جمعه‌ها وسایر روز های سال نیز برای متوفی انجام می‌شود. دراین‌بین افرادی ازفامیل با پختن نان محلی، غذا وآش کشک ودوغ و بردن برای صاحبان عزا ابراز همدردی می کنند. از طرفی به این نکته اعتقاد دارند که سنت پیامبر (ص) فرستادن غذا برای مصیبت‌زدگان است (ابن بابویه،۱۳۶۷: ۱۸۲). همچنین امام صادق (ع) می‌فرماید: «غذا خوردن نزد مصیبت دیدگان از رفتار و کردار زمان جاهلیت است و سنت اسلامی آن است که غذای آنان از سوی دیگران فراهم شود، همان گونه که پیامبر خدا (ص) در مورد جعفر بن ابی طالب (ع) چنین رفتاری را در پیش گرفت»(حر عاملی، ۱۴۰۹: ۲۳۷).

۴-۱۱-لوازم وتشریفات مجلس ترحیم

یکی از تشریفات ختم در این منطقه استفاده از قاب عکس است که برای مزار و مجلس ترحیم چاپ می‌کنند. این قاب عکسها اصولا با یک نوار مشکی تزئین و در وسط دسته گل یا تاج گل قرار می گیرد. یکی دیگر ازوسایل ولوازم این مجلس قالی یا پتویی است که هنگام مراسم بر روی مزار متوفی پهن می کنند. از دیگر وسایل برای چیده شدن روی مزار گلاب پاش، رحل قرآن، شمع که به تعداد فرد باید باشد، سجاده، جا نماز و مهر است (پوربصیرت، گفتگوی حضوری:۱۳۹۶). قرآن‌هایی که در مجالس ترحیم برای قرائت استفاده می‌شود هرکدام به‌صورت حزب هایی جدا گانه در جعبه فلزی یا چوبی که از قبل توسط خانواده های اشخاص متوفی دیگر وقف مساجد شده است، قرار دارند و با برپایی مجلس این قرآن ها امانت گرفته و باز پس گردانده می شود.

۴-۱۲- بیرون آوردن از عزا

در گذشته پس از فوت شخص خانواده متوفی برای نشان دادن اوج غم واندوه وناراحتی تا یک هفته استحمام نمی‌کردند که بعد از گذشت مراسم هفته بزرگتر های فامیل با بقچه ی حمام شامل شامپو، کیسه، صابون و... به خانه صاحبان عزا می‌رفتند و یکی یکی آن‌ها را به حمام عمومی می‌بردند. هم اکنون صاحبان عزا و اعضای فامیل تاچهلم سر و صورت خود را اصلاح نمی‌کنند

---

۱. شبیه به قاووت، سوغات کرمان

و بعد از چهلم خانواده متوفی از همه افراد فامیل درخواست می کنند که هر کسی کار خیری دارد، انجام دهد، هرجشنی که به دلیل فوت فرد عقب افتاده است را برپا کنند وپیراهن سیاه خود را تعویض نمایند؛ اما خود خانواده متوفی تا یک سال در هیچ مراسم شادی و سروری شرکت نمی‌کنند. در شب چهلم افراد برای اینکه پیراهن عزای افراد رابیرون آورند، برای آقایان پیراهن و برای زنان روسری ویاپیراهن های رنگی می گیرند وهنگام تمام شدن مجلس از بزرگتران مجلس گرفته تا کوچکتر ها پیراهن های مشکی را از تن در می‌آورند و سایر کارهای روزمره شان را انجام می دهند.

۵- سوگ سروده ها

برای برپایی مراسم ختم ازمداح ویاسخنرانی دعوت به عمل می‌آیدکه در این مجالس باخواندن روضه، قرائت قرآن و سوگ سروده هایی مراسم را صفا می بخشند؛ که ازروضه اهل بیت شروع و به سوگ فرد درگذشته می رسند. خانواده متوفی نیز آواهایی می‌خوانند که برخی هایشان عبارتند از:

۵-۱-در وصف پدر

بابا قربون دستای پینه بستت بابا　　بابا منو دست کی دادی و رفتی بابا
بابا کاش تو مردا گمت نکرده باشم بابا　　بابا کاش نگن تو بابا نداری بابا

۵-۲- در وصف مادر

ننه قربون چادر نمازت ننه　　ننه کاش چادر نمازت جا نمونده باشه ننه

۵-۳- در وصف برادر

ای کاکا[1] زحمت کِشُم ای کاکا　　ای کاکا نخوابیده و ننالیده ام کاکا
ای کاکا درخونت بسته شد ای کاکا　　اُمیدُم رو نااُمیدکردی کاکا

۵-۴-در وصف خواهر

ای دَده[2] کِیونیم[3] دَده　　ای دَده زحمتکشُم ای دَده　　کاش درخونت بسته نشه دَده

نتیجه گیری

در منطقه نافچ، آیین‌های مربوط با عزاداری از روز به خاک سپردن متوفی آغاز و تا یک سال ادامه می یابد که ضمن توضیح در متن مقاله، در ادامه برخی نتایج حاصل از این نوشتار به اختصار عنوان می شود. افراد بومی منطقه نافچ براین باورند که برپایی هر یک از مراسم عزاداری از طرفی هم به دلیل تخلیه ناراحتی وغم و اندوه است و از طرفی دیگر بزرگداشت فرد متوفی به نشانه علاقه و احترام به آن فرد و به‌نوعی فرآیندی بومی- اجتماعی بوده و باعث همدردی افراد دیگر با شخص یا اشخاص مصیبت زده می‌شود. اعتقادات مذهبی و باورهای اجدادی در برپایی مجالس ترحیم در منطقه نافچ نقش اساسی را ایفا می کند وهدف از قرائت فاتحه، خواندن قرآن، نماز و دعای دسته‌جمعی علاوه بر اینکه باعث شادی روح فرد متوفی می‌شود، نوعی هراس و بیم در دل انسان ایجاد می کند که زندگی آن تحت تأثیر آن بیم قرارگرفته و سبب می‌شود که فرد تصمیم به ایجاد تغییراتی مثبت در زندگی خود گیرد.از دیگر نتایج حاصل از متن فوق این است که: اولین مراسم پس از دفن میت، برپایی مراسم قرائت قرآن در خانه صاحبان عزاست. مهم‌ترین مجالس بزرگداشت در سومین روز و در هفتمین روز با تجمع بر سر مزار متوفی برپا می گردد. در این منطقه درمجلس سوم از ریش سپیدان باقلیان دادن به منظور ایجاد آرامش وآسودگی پذیرایی می‌شد. پذیرایی با خرما که مظهر رستاخیز و هم چنین میوه ای نیروبخش است، انجام می‌شود.

هدف از انجام خیراتِ لباس های متوفی به دیگران و هم چنین سایر خوراکی ها در مراسم سوگواری این است که روح متوفی پس ازمرگ برای تهیه پوشاک وخوراک خود چشم انتظار بخشش خویشان است.

---

۲. برادر
۳.. خواهر
۴. زن کدبانویی که همیشه زندگی اش تمیز و مرتب است.

بعد ازهفته پنج‌شنبه های دو هفته بعد نیز برای متوفی شب جمعه گرفته وخیرات می‌دهند. شب جمعه چهارم را به خاطر کم شدن مهر وعلاقه خانواده متوفی نسبت به وی برپا نمی‌کنند. بعد از برگزاری مراسم چهلم پیراهن مشکی صاحبان عزا را تعویض و در اصطلاح بومی آن‌هارا از عزا در می‌آورند. خوراکی هایی که بر سر مزار متوفی می گذارند نمادی از غذای ارواح هست و در واقع هدایایی است که بازماندگان برای متوفی می‌فرستند. علت وجود گلاب در مراسم عزا به خاطر این است که رایحه آن غم زدا و مایه آرامش می شود.

آداب وسنت‌هایی که در طی این یک سال برای شخص متوفی برگزار می‌گردد نشان دهنده ی اهمیت شخص برای خانواده و همدردی و همراهی افراد با صاحبان عزاست. افراد با انجام این فعالیت اجتماعی برای اموات، احترام وعلاقه خود را به فرد متوفی نشان می‌دهند و با خواندن فاتحه سبب شادی روح شخص درگذشته می‌شوند. فردی که عزیزی را از دست می‌دهد نیز، نیاز به تخلیه هیجان وغم واندوه خود دارد، چنانچه تخلیه هیجان را که همان شیون وسوگ است انجام ندهد، تخلیه روحی نشده واین می‌تواند درآینده منشأ مشکلات روحی شود.

منابع

۱. ابوالمعالی الحسینی، نسرین وسویل ماکویی (۱۳۸۹)، «آداب و سنت‌های مجالس ترحیم در فرهنگ مردم»، فصلنامه فرهنگ مردم ایران. ش ۲۲ و ۲۳.
۲. ابن بابویه، محمد بن علی (۱۳۶۷)، «من لا یحضره الفقیه»، ترجمه غفاری، علی اکبر، غفاری، محمد جواد و بلاغی، صدرالدین. تهران: نشر صدوق.
۳. بلوکباشی، علی (۱۳۴۴)، «آیین به خاک سپردن مرده و سوگواری آن»، پیام نوین. ش ۹.
۴. حر عاملی، محمد بن الحسن (۱۴۰۹)، «وسائل الشیعه»، قم: مؤسسه آل البیت، تابناک
۵. فکوهی، ناصر (۱۳۸۵). «پاره‌های انسان‌شناسی»، مجموعه‌ی مقاله‌های کوتاه، نقدها و گفتگوهای انسان‌شناختی. تهران: نشر نی.
۶. قنبری عدیوی، عباس (۱۳۸۵)، «گفت و لُفت»، شهرکرد: انتشارات مرید.
۷. کتیرایی، محمود (۱۳۴۸)، ازخشت تاخشت. تهران: موسسه مطالعات وتحقیقات اجتماعی. کرباسیان، ملیحه (۱۳۸۶).
۸. در خرابات مغان(بی تا)، «جستار هایی در فرهنگ ایرانی». تهران: انتشارات اطلاعات.
۹. مددی، حسین (۱۳۸۶)، «نماد در فرهنگ بختیاری»،اهواز: مهزیار
۱۰. منادی، مرتضی (۱۳۸۶)، «مردم‌نگاری»، فصلنامه‌ی حوزه و دانشگاه، سال سیزدهم، شماره ۵۱
۱۱. میرنیا، سید علی (۱۳۶۹)، «فرهنگ مردم»، فولکورایران. تهران: نشر پارسا
۱۲. ماسه، هانری (۱۳۵۵)، «معتقدات وآداب ایرانی»، مترجم: مهدی روشن– ضمیر. تبریز: موسسه تاریخ وفرهنگ ایران. مظاهری، علی (۱۳۷۸)، «زندگی مسلمانان درقرون وسطا»، مترجم: مرتضی راوندی. تهران: صدای معاصر
۱۳. هاشمی، سید علیرضا (۱۳۹۳)، «آداب مجالس ترحیم در فرهنگ مردم»، فرهنگ مردم ایران. ش ۳۷
۱۴. هیوم، دیوید ودیگران (۱۳۸۳)، «مرگ وجاودانگی»، مترجم: سید محسن رضازاده. تهران: دفتر پژوهش ونشرسهروردی
۱۵. ترمس العاملی، رحیمیان، کلینی. امین، محمد حسین، محمد بن یعقوب (۱۳۹۴)، «اصول کافی»، مترجم: گروه مترجمان انتشارات قدس. قم: انتشارات قدس
16. O'Reilly, K. (2005). "Ethnographic Methods". London: Routledge .
17. Murchison, Julian M (2010). "Ethnography essentials. designing, conducting, and presenting your research", Printed in the United States of America
18. www.Anthropology.ir
19. http://www.axonclinic.com
20. http://www.salamatnews.com

گفتگوهای حضوری

۱. کاظمی، علی حسین (۱۳۹۷). گفتگوی حضوری. شغل: کشاورز، ۵ فروردین ۹۷، ساعت ۱۸:۳۰.
۲. پوربصیرت، تهمینه (۱۳۹۷). گفتگوی حضوری. شغل: کتابدار کتابخانه امام علی نافچ، ۳ اردیبهشت ۹۷، ساعت ۱۳.
۳. بخشی، خاتون (۱۳۹۷). گفتگوی حضوری. شغل: خانه دار، ۱۵ اردیبهشت ۹۷، ساعت ۹.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۴ (پیاپی: ۲۷)، مرداد ۱۳۹۹

مطالعهٔ نمود مفاهیم زیبایی‌شناسی حکمت اشراق سهروردی در آلبوم موسیقی دستان به آهنگسازی پرویز مشکاتیان

محمدرضا عزیزی*و[۱]، پویا سرایی[۲]، حسین یزدی[۳]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۴/۱۲
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۵/۱۲
کد مقاله: ۵۳۸۵۳

چکـیده

حکمت اشراق سهروردی با دربرداشتن مفاهیم ایرانی–اسلامی، می‌تواند مبنایی برای بررسی مباحث حکمی در هنرهای سنتی باشد. شأن وجودشناختی و حیث معرفتی زیبایی به مثابه یک مفهوم و امر زیبا به عنوان وجه تحققی آن، زمینه‌های تأملات زیباشناختی در این باب را فراهم آورده است. به‌رغم گسست‌های تاریخی و نفوذ فرهنگ‌های بیگانه، تحولات نگارگری و موسیقی سنتی ایران از پیوستگی و تداوم نسبی برخوردار بوده است و وجوه اشتراکات صوری و مضمونی فراوانی در آثار دوره‌های مختلف مشاهده می‌شود. هدف از انجام این تحقیق، پاسخ به این پرسش بود که مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی حکمت اشراق چیستند و چگونه در آلبوم موسیقی دستان نمود پیدا کرده‌اند؟ روش انجام این تحقیق از منظر هدف، کاربردی–نظری و از منظر شیوه انجام، توصیفی–تحلیلی با رویکرد تطبیقی بود. اطلاعات نیز به شیوه کتابخانه‌ای به‌دست آمد. نتایج نشان می‌دهد مفاهیم حکمت اشراق که به‌عنوان محتوا در موسیقی ایرانی نمود یافته و آلبوم موسیقی دستان در جایگاه صورت، مظهر مفاهیم حکمت اشراق است. به‌طوری‌که این مفاهیم، دلیل بر چرایی شکل‌گیری ساختار و مصادیق در خلق آثار موسیقی سنتی هستند و به عبارتی زبان گویای این مفاهیم می‌گردند.

واژگـان کلـیدی: زیبایی‌شناسی، حکمت اشراق، سهروردی، موسیقی سنتی، آلبوم دستان

۱– موسیقی‌دان و دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر واحد تهران‌شمال دانشگاه آزاد اسلامی، ایران. نویسنده مسئول ۰۹۱۲۷۴۲۲۱۸۴ – *maazizi4321@gmail.com*

* این مقاله مستخرج از رساله کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان «مطالعه زیبایی‌شناسی حکمت اشراق در موسیقی سنتی ایران» است که در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال با راهنمایی آقای دکتر پویا سرایی و مشاوره آقای دکتر حسین یزدی در سال ۱۳۹۹ به انجام رسیده است.

۲– موسیقی‌دان و دکترای پژوهش هنر و عضو هیات علمی گروه موسیقی واحد تهران مرکز دانشگاه آزاد اسلامی.
pouya.sarai@gmail.com
۳– دکترای فسلفه و حکمت اسلامی، عضو هیات علمی گروه فلسفه واحد تهران‌شمال دانشگاه آزاد اسلامی، ایران.
Hossein.yazdi20@yahoo.com

۱- مقدمه

شیخ شهاب‌الدین سهروردی فیلسوف نام‌آشنای جهان اسلام، در قرن ششم هجری حکمتی بحثی-ذوقی با تاکید بر کشف و شهود و رهیافت‌های پادشاهان فرزانهٔ ایران و مضامین عرفانی پایه‌گذاری نمود تحت عنوان حکمت اشراق. از منظر او، مبنای زیبایی، ادراک خیالی و قلبی هنرمند بوده و هنرمند را چون حکیم متأله می‌دانست که خلق اثر هنری او مبتنی بر ادراک و شهود حقایق عالم مثال است که دارای فضایی متفاوت با عالم جسمانی است؛ آن فضا که به نحوی حاکی از عالم مثال است در هنرهای سنتی ایران از جمله معماری، نگارگری، شعر و موسیقی سنتی و... بر سبیل تمثیل، نمایان می‌شود. در پاسخ به این پرسش که مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی حکمت اشراق چیستند و چگونه در آلبوم موسیقی دستان نمود پیدا کرده‌اند؟ به بررسی فضای خلق اثر دستان در فضای عالم مثال، که خود هم ورای عالم عینی مادی است و هم درون نفس انسان پدیدار گشته، پرداخته شد. موسیقی سنتی ایران، بازی احساساتِ صرف نیست، بلکه ساز تناسب موجود در نفس انسان است که به مراتب نورانی آن مرتبط است و هر چه نغمات با درجات احوال و مراتب نفس متناسب باشد، سیر و سلوک قلبی هنرمند را باعث می‌شود. حکمت اشراق سهروردی با بهره‌گیری از مبانی حکمت اسلامی، مبانی عرفانی و اشراقی و نیز نظریات حکمای پیشین ایران و احیای حکمت خالده، حاوی مضامین و اندیشه‌های حکمی-اسلامی است و می‌تواند مبنای مناسبی برای واکاوی اندیشه‌ها و مبانی حکمی موجود در هنر ایرانی از جمله موسیقی سنتی ایران قلمداد شود.

۲-روش تحقیق

این تحقیق، از منظر هدف، کاربردی-نظری و از منظر شیوهٔ انجام توصیفی-تحلیلی است. روش نظری تحقیق، زیبایی‌شناسی سهروردی بر اساس بر نمود مفاهیم حکمت اشراق در موسیقی سنتی ایران با تاکید بر آلبوم دستان به آهنگسازی پرویز مشکاتیان بود و روش گردآوری اطلاعات نیز، کتابخانه‌ای بوده است.

۳-پیشینه تحقیق

در حوزه سهروردی‌پژوهی تحقیقات فراوانی از سوی محققان و نویسندگانی مانند هانری کربن، سید حسین نصر، ابراهیم دینانی، محمد معین و... صورت گرفته است، اما در بحث زیبایی‌شناسی شیخ اشراق علاوه بر لزوم مطالعهٔ کتاب «حکمت اشراق» اثر شیخ شهاب‌الدین سهروردی و سایر کتاب‌های وی، پژوهش‌های کمتری وجود دارد. در این حوزه به جز آثاری همانند کتاب «حکمت انسی» محمد مددپور، کتاب «تجلیات هنر معنوی در اسلام» اثر سید حسین نصر، کتاب «مبانی هنر و معماری اسلامی» از حسن بلخاری‌قهی که در بخشی از آن به فلسفه زیبایی سهروردی و تاثیر آن بر هنر اسلامی پرداخته شده و کتاب دیگری که در فرهنگستان هنر به چاپ رسیده، با عنوان «مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی» اثر طاهره کمالی‌زاده کتاب جدی دیگری در این باب یافت نشد سایر مقالات و کتاب‌های تخصصی و تحلیلی و مطالعات زیر به عنوان پیشینه این تحقیق مورد بررسی قرار گرفت:

مرتضی مرتضوی‌قهی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «نظریهٔ زیبایی شیخ اشراق و تاثیر آن بر هنر آینه‌کاری و نگارگری» در سال ۱۳۹۴ در رشته الهیات و معارف اسلامی در دانشکده پیام نور تهران با راهنمایی مرضیه اخلاقی و مشاورهٔ حسن بلخاری‌قهی به بررسی تاثیر زیبایی‌شناسی حکمت اشراق بر هنر نگارگری و آینه‌کاری پرداخته و به این نتایج دست یافته که نقش قوه خیال در هنر به‌خصوص هنر نگارگری و آینه‌کاری بسیار مهم است و هنرمند در دست یافتن به اثر هنری بدون کمک عالم خیال ناتوان خواهد بود، هنرمند با تزکیه نفس و درک حقایق زیبایی هستی می‌تواند دست به خلق اثر بزند و در هنر نگارگری با ورود مفاهیم حکمی اسلامی و الهام رموز عالم معنا جلوهٔ خاصی یافته که در آثار هنرمندان وجود مفاهیمی چون عشق، سیمرغ، آتش، هاله‌های نورانی و رنگ طلایی و نقش‌واره‌های هنر آینه‌کاری با تاکید بر اصل وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت دارای اهمیت فراوانی است.

سید وحید بصام در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «بازخوانی مبانی حکمی موسیقی ایران» در سال ۱۳۸۷ در رشتهٔ فسلفهٔ دانشکدهٔ فلسفهٔ دانشگاه هنر تهران زیر نظر علی‌اصغر بیانی و مشاورهٔ اسمعیل بنی‌اردلان به مرور نظریات حکمی فیلسوفان اسلامی از جمله سهروردی در باب موسیقی پرداخته و به این نتایج دست یافته: رویکردهای متفاوتی از سوی فلاسفه، حکما و عرفا نسبت به موسیقی وجود دارد و سهروردی قائل به منشأ آسمانی موسیقی است. نقش عالم خیال نیز هم‌چنان‌که در سایر آرای سهروردی اهمیت به‌سزائی دارد در موسیقی نیز از اهمیت خاصی برخوردار است، تا جایی که درک و زیبایی شناسی موسیقی بدون اعتقاد به این عالم و درک آن امکان پذیر نخواهد بود.

فاطمه گودرزی و حمیدرضا شریف در مقاله‌ای تحت عنوان «نگاهی تحلیلی-تطبیقی به معماری و موسیقی ایرانی برمبنای مفاهیم حکمت سهروردی» که در نشریهٔ *شناخت*، بهار و تابستان ۱۳۹۷، شماره۷۸ به چاپ رسیده است، به تبیین مفاهیم کلی

حکمت اشراق از منظر فلسفی پرداخته‌اند و با نگاهی تحلیلی-تطبیقی بروز این مفاهیم را در موسیقی و معماری ایرانی بررسی نموده‌اند و در پایان به این نتیجه دست یافته‌اند که یکی از روش‌های مطالعه تطبیقی میان دو حوزه معماری و موسیقی، تطبیق مفهومی این دو حوزه است و این دو حوزه قابلیت تطبیق دقیق بر اساس مفاهیم حکمت اشراق سهروردی را از منظر روش، ابزار و مصادیق دارا هستند.

۴- بنیادهای زیبایی‌شناختی حکمت اشراق

حکمت اشراق به عنوان حکمتی بحثی-ذوقی، فلسفه‌ای نور-محور است که در مقایسه با فلسفه‌های متعارف که بحثی صرف یا وجود-محور بوده‌اند تحولی شگرف در حوزه تفکر فلسفی ایرانی-اسلامی به شمار می‌اید (کمالی‌زاده، ۱۳۹۲: ۷). این مکتب در قرن ششم هجری توسط شیخ شهاب‌الدین یحیی سهروردی (۵۸۷-۵۴۹ ه.ق.)، فیلسوف نام‌آشنای جهان اسلام تأسیس شد. شیخ اشراق هر چند فلسفهٔ مشاء را برای فهم مبانی فلسفهٔ اشراق ضروری می‌داند، ولی با نقد روش ارسطو و ابن‌سینا اعلام می‌کند که برای تحقیق در مسائل فلسفی و به ویژه حکمت الهی تنها استدلال و تفکرات عقلی کافی نیست. سلوک قلبی و مجاهدات نفس و تصفیهٔ آن نیز برای کشف حقایق ضروری است. او غایت فلسفه را نجات نفس از ظلمات هوی و هوس و ریاضات و تزکیهٔ نفس را لازمهٔ علم کامل می‌داند. برخلاف حکمت مشاء که از فلسفهٔ یونان و به‌ویژه ارسطو و تفاسیر نوافلاطونی آن سرچشمه گرفته است، حکمت اشراقی خود را میراث‌دار دو اندیشهٔ فلسفی می‌داند: یونان و ایران. از فلسفهٔ یونان بر مکاتب فیثاغورسی، افلاطونی و هرمسی تکیه دارد و از فلسفهٔ ایران باستان، که غالب اصطلاحاتش مأخوذ از آن است، جنبهٔ رمزی نور و ظلمت و فرشته‌شناسی را وام می‌گیرد (سهروردی، حکمه‌الاشراق، ۱۳۵۵: ۱۱-۱۰).

مشخصهٔ اصلی فلسفهٔ اشراق سهروردی چنان‌که از عنوان آن پیداست، بر اصول اشراقیِ ابصار، نور و نگاه و به طریق اولی بر شهود و مشاهده و لذت باطنی استوار است و لاجرم مبتنی بر رهیافتی زیباشناختی و وجههٔ هنری است و از سویی دیگر، پررنگ‌ترین ایده‌ای که ذهن را به سمت این ویژگی سوق می‌دهد، همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، ابداع عالم خیال، صور معلقه و ویژگی‌های آن است؛ صوری که مظاهر خود در عالم حس را مظاهرت (پشتیبانی) می‌کنند. چنان‌که در کتاب «حکمه-الاشراق» در دفاع از مُثل افلاطونی در مقابل احتجاجات مشائیان مبنی بر ابطال آن، از برهان خود مشائیان نتیجه می‌گیرد: «در عالم عقول ماهیاتی وجود دارند که قائم به ذات خود هستند، زیرا کمال آن‌ها ذاتی است. در عین حال آن‌ها در این جهان اصنامی دارند که غیرقائم به ذات خود هستند، زیرا کمال شان قائم به خود شان نیست و کمالی که مختص ماهیات عقلیه است در آن‌ها وجود ندارد» (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۲: ۹۲).

«مبنا و محور حکمت اشراق که سهروردی را با انتصاب به آن ملقب به «شیخ اشراق» می‌نامند، نور است و عنوان حکمت اشراق نیز به زیباترین وجه حاکی از آن است. حکمتی که مبتنی است بر اشراق (کشف) و مشارقه (اهل فارس). منظور از اشراقیان نه فقط کسانی است که در مشرق جغرافیایی زمین زندگی می‌کنند، بلکه همه کسانی است که اهل شرق‌اند و حکمت‌شان نیز کشف و شهود اشراقات انوار مجرد است که از طریق ریاضت و مجاهدت حاصل می‌شود. چون این کتاب مبتنی بر اشراق (تابش) انوار الهی است، کسی که این انوار را درنیابد به دقایق و اسرار اشراقی آن اطلاع حاصل نکند. بارق الهی عبارت از نور فائض از مجردات عقلیه بر نفس ناطقه است که به دنبال ریاضت و مجاهدت و اشتغال به امور علوی روحانی و تعلیم مجردات و احوال آن‌ها حاصل می‌شود» (کمالی‌زاده، ۱۳۹۲: ۲۲). از این‌رو، چنان‌چه گفته شد، سهروردی خود را وارث دو سنت فکری باستانی یونانی و ایرانی می‌داند و بدین‌ترتیب بین افلاطون و زرتشت و پادشاهان فرزانه ایران پیوند برقرار کرده و طرح نظریه آگاهی – محور را به ثمر می‌رساند.

سهروردی قائل به عوالم چهارگانه است: عالم انوار قاهر، انوار مدبر، مُثُل معلقه و عالم برزخ. عالم مُثُل معلقه عالم خیال است که رازآلودگی شگرفی دارد و موسیقی در آن جایگاه خاصی دارد. سهروردی مُثُل معلقه را بر دوقسم می‌داند: مستنیر (نورانی) و ظلمانی. (سهروردی، ۱۳۸۰ به نقل از آزاده‌فر(الف)، ۱۳۹۷: ۳۹) صور معلقه کامل‌تر از صوری هستند که در عالم اجسام است و نفوس انسانی با این مثل معلقه مرتبط است. سهروردی نفوس انسانی را منحصر به پنج قسم می‌داند: ۱.کامل در علم و عمل، ۲. فقط کامل در عمل، ۳. فقط کامل در علم، ۴. متوسط در علم و عمل و ۵. ناقص در علم و عمل. (شهرزوری، ۱۳۷۲ به نقل از همان)

در حکمت اسلامی، امر هنری حاصل شهود هنرمند است و محاکاتی از حقیقت به حساب می‌آید، در واقع اثر هنری بیان رمزی حقیقت محسوب می‌شود. در اندیشهٔ زیبایی‌شناسی سهروردی، امر هنری را باید در دامنهٔ رهیافت‌های معرفت‌شناختی و لوازمات آن از قبیل ابصار، ادراک و اشراق بازسازی کرد. «صورت‌بندی سلسله‌مراتبی در جهان‌شناسی سهروردی، تجلّی جهانی مبتنی بر تبلور نور در ساختار و کلیت اندیشهٔ وی و تبیین جهان بر اساس ظهور و تلألؤ نور، صورت و ساحتی زیبایی‌شناختی و هنری به فلسفهٔ وی بخشیده است. شاید بتوان گفت که هنری‌ترین وجه و مدخل زیبایی‌شناختی فلسفهٔ سهروردی را باید در ابداعات

وی در تبیین جایگاه "خیال" در جهان‌شناسی سلسله‌مراتبی فلسفهٔ اشراق و نوآوری در صورت‌بندی نقش شناخت‌شناسانهٔ آن، در میان قوای شناختی باطنی دانست؛ به‌گونه‌ای که خیال از حیث هستی‌شناختی با عنوان "خیال منفصل"[1] و از لحاظ معرفت‌شناختی با عنوان "خیال متصل"[2] در ساحت فلسفهٔ اشراقی پدیدار می‌شود. میانجی‌گری‌های دو سویهٔ خیال منفصل در عالم کبیر میان عوالم معقول (ملکوت) و محسوس (مُلک) که به حسیات کدر، لطافت نورانی می‌بخشد و به معقولات[3]، کیفیات حسی را برای ادراک ادراک از جانب قوای نفسانی عرضه می‌دارد و نقش قوهٔ خیال متصل در میان قوای ادراکی عقلانی و حسانی در عالم صغیر، با ویژگی‌هایی از بازنمایی[4]، محاکات،[5] تمثّل[6] و تشبیه[7] همراه است که صورتی زیباشناختی و هنری به فلسفهٔ سهروردی داده است» (رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷: ۱۷۸).

با این‌حال در جهت شناخت تفکر زیبایی‌شناسی سهروردی «می‌توان ویژگی‌های زیر را به عنوان خصوصیات امر زیبا یا به عبارت دقیق‌تر لوازم زیبایی اشراقی از فلسفهٔ سهروردی استخراج کرد:

۱. زیبایی اشراقی مبتنی بر وجهی شناختی است و در نسبت با معرفت و تحقق شناخت ظهور و بروز می‌یابد؛
۲. امر زیبا ملازم عشق و حزن است؛
۳. زیبایی اشراقی امری تشکیکی و ذومراتب است؛
۴. شدت و ضعف زیبایی اشراقی در نسبت با قرب و بعد آن از منبع جمال (نورالانوار) تعیین می‌شود؛
۵. زیبایی اشراقی مطالبه‌ای همگانی و مطلوب همهٔ نفوس انسانی است؛
۶. زیبایی اشراقی (جمال) در هر شیئی در نسبت با کمال آن شیء ظهور می‌یابد؛

ادراک زیبایی اشراقی، توأم با لذت و ابتهاج است» (رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷: ۱۷۸).

۵- موسیقی سنتی ایران

هنرسنتی اسلامی–ایرانی آنگونه که درتعابیر بنیادینِ سنت‌گرایان نیز از نظرگذشت، همواره درپی تجلی اسم الله و ابراز احدیت و واحدیت است: «...[درهنراسلامی] زیبایی ازخداوند نشات می‌گیرد و هنرمند فقط باید به این بسنده کند که زیبایی را برآفتاب اندازد و عیان سازد. هنر بر وقف کلی‌ترین بینش اسلامی فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۳۴) به عبارتی دیگر، صنع وهنرتنها ازآن خداوند است و بشرتنها صورت جهان رابروفقِ طبیعت–وزیباییِ عینی– آن، متجلی می‌کند. موسیقی سنتی ایران نیز از این توحید و تنزیه بهره‌مند است؛ چنانچه خواجه نصیر طوسی می‌گوید: «...ومقصود ما از این رساله نه آنست که علم غنا و الحان آموزیم، لیکن مقصود آنست که بداند در هر علم و صنعتی جداگانه دلیلی هست برهستی واجب الوجود» (طوسی، ۱۳۷۱، *مجمل الحکمه*: ۵۱).

آنچه باعنایت به تعاریف سنت‌گرایان و عرفا و حکما درنگاه نخست، قابل ادراک است، همانا تطبیق مبانی موسیقی اقوام و نواحی ایران اسلامی با بنیان‌های هنرسنتی است؛ چراکه این هنر همواره مردم‌زاد و دارای شأن کاربردی (منحصراً کاربردی مذهبی–عقیدتی–آیینی) و به‌دور از همه شعائر استتیکِ کانتیِ مدرن و در شمولیت و انضمام محض باهستی و ساحت معنوی هر تفکر قومی است. (مسعودیه، ۱۳۶۵ :۳۲)

«موسیقی سنتی ایران» که با نام موسیقی اصیل ایرانی، موسیقی کلاسیک ایرانی و موسیقی دستگاهی نیز شناخته می‌شود، شامل دستگاه‌ها، نغمه‌ها، و آوازها، از سال‌ها پیش از میلاد مسیح تا به امروز سینه به سینه در متن مردم ایران جریان داشته و آن‌چه دلنشین‌تر، ساده‌تر و قابل فهم‌تر بوده، امروز در دسترس است. «موسیقی صِرفِ بازی احساسات نیست، بلکه ساز تناسب موجود در نفس انسان است که بر حسب مراتب نورانی خویش از آهنگ خاصی تبعیت می‌کند و چون نفس مستعد، آن آهنگ و ساز متناسب احوال و مراتب خود را بیابد آهنگ تعالی می‌آغازد و سیر و سلوک آن در وادی محبت و عشق آغاز می‌شود» (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۳۱).

---

۱. خیال منفصل، متعالی است و تعلق به انسان بماهو ندارد، بلکه حضرت جامع الهی است در مقام ظهور خود بر خویس؛ لذا در تعابیر عرفای اشراقی از تعابیری چون تخیل الهی و خیال الهی استفاده شده است. (خاتمی، ۱۳۹۳: ۷۵–۷۴)

۲. خیال متصل خیالی است حاصل از نفس که به اصطلاح در اتصال با حواس است و داده‌های حسی را به قوهٔ شناختی عرضه می‌دارد. (خاتمی، ۱۳۹۳: ۷۵)

۳. عالم معقولات یعنی مُثل که انسان هنوز به آن‌جا نرسیده است، اما عالم محسوس اگر چه مجاز محسوب می‌شود ولی واقعیت دارد و نمودی از عالم معقول است. (افلاطون، ۱۳۵۶: ۵۱۸)

۴ . *Memoisis*.

۵. محاکات در کارکرد هنری به معنی تقلید به کار می‌رود. (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۳۷)

۶. متصور شدن حقیقتی برای انسان به صورتی خاص، مأنوس و هماهنگ با غرضی که تمثل برای آن حاصل شود. (مکارم شیرازی، ج۱۳: ۳۶)

۷ . *Homoisis*.

از منظر اشراقی باید گفت که «موسیقی اشراقی به تناسب احوال نفس و مقامات آن انس علوی با خیال دارد و بی‌تجرید آن هیچ صورت شنیداری نفس را نمی‌انگیزد، خواه به حال قبض یا حال بسط و خواه در هر مقام که نفس استوار باشد [...] موسیقی ایرانی از این حیث با حالات نفس هماهنگ است که نخست، نفس را تمهید می‌کند که از حال موجود به حال و احوال دیگر متفطن شود، و در این مرحله حالت ناپایداری به نفس دست می‌دهد و سپس، در پی این حالت ناپایداری و بی‌ثباتی که در نفس ایجاد می‌کند، در او حال فراشدن و تعالی از وضع موجود می‌انگیزد و سرانجام، حالت طمانینه نفس را ایجاد می‌کند که در این مرتبه‌ی بالاتر پایدار است» (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۴۲-۲۴۱). شیخ اشراق به سماع[1] و نغمات موسیقی علاقهٔ وافری داشته (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۳: ۲۶) و ظاهرا کاربرد موسیقی نزد او باید در جهت تزکیهٔ نفس باشد چرا که سهروردی همواره در رسالات مختلف خود به قطع علاقه از دنیا و توسل به ریاضات و امحاء نفس و امیال شهوانی جسم توصیه نموده و انسان را مسافر غریبی می‌داند که باید به اصل خود و عوالم بالا رجعت نماید. (امین‌رضوی، ۱۳۷۷: ۶۹-۶۱)

۵-۱- تبیین مفاهیم زیبایی‌شناختی حکمت اشراق در موسیقی سنتی ایران

سهروردی در سراسر آثار خود از اصطلاحات و مفاهیمی استفاده کرده‌است تا مسائل ویژه‌ای را در معرفت‌شناسی، طبیعت و مابعدالطبیعه معین سازد، یعنی حوزه‌هایی در تفکر که او آن‌ها را بازسازی یا به شکل جدیدی از نو صورت‌بندی کرد. مفاهیمی چون سیر از کثرت به وحدت، سلسله مراتب، غایت‌گرایی، کمال‌خواهی، خودآگاهی و معرفت نفس و نمادگرایی (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۲۷) که در ادامه به اختصار توضیح داده می‌شوند:

- **سیر از کثرت به وحدت:**

«سهروردی با اصالت نور و بساطت آن به دیدگاه تازه‌ای از تمایز موجودات دست یافت و به تشکیک در نور قائل شد. منظور او این است که در جهان هستی نورهای گوناگون و متعددی وجود دارد و کثرت نور جهان را فرا گرفته؛ ولی این انوار در نور بودن با یکدیگر اشتراک دارند؛ به گونه‌ای که نمی‌توان اختلاف انوار را در اصل ذات آن‌ها دانست» (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۲۷). سهروردی با قائل شدن به شدت، ضعف، نقص و کمال، پیوستگی میان همهٔ موجودات جهان هستی را حفظ می‌کند و نشان می‌دهد که در عین کثرت و اختلافی که وجود دارد، گوهر بنیان جهان هستی گوهر واحدی است، همه انوار و ظلمات به نوری واحد، غنی و ضروری‌الوجود ختم می‌شوند که همان «نورالانوار» است (سهروردی، ۱۳۶۱ به نقل از گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۲۷).

برای سهروردی زیبایی عبارت از کمال، غلبه و آشکارگی حاصل از کمال است و لذت مساوی با حصول کمال و ادراک آن است. وی معتقد است: «در سر شت نورِ ناقص همواره نسبت به نور عالی، عشقی نهفته است و در ذات نور عالی نسبت به نور سافل قهری خفته است و از آن‌جا که ظهور نورالانوار زاید بر ذاتش نیست، لذا لذت و عشـــق او به ذات خویش امری زاید بر ذات آن نخواهد بود [...] پس انتظام کل جهانِ وجود مبتنی بر قهر و محبت است» (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۳۶).

در موسیقی ایرانی می‌توان گفت: «هر یک از قطعات بر مبنای یک هستهٔ مرکزی آفریده می‌شود، به این هستهٔ اصلی «مایهٔ مادر» گفته می‌شود که نام خود را به دستگاه می‌دهد» (فرهت، ۱۳۸۶: ۴۲). گوشه‌ها در هر دستگاه در مایه‌های مختلف ساخته شده‌اند. «مایه یا مُد مادر که در درآمد دستگاه‌ها معرفی می‌شود، محل رجوع تمامی گوشه‌هاست و باعث یک‌پارچگی دستگاه یا آواز می‌شود» (علیزاده و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۲). بدین‌ترتیب، کثرت گوشه‌ها از طریق سازماندهی مرکزی ردیف، در سیر به سوی گوشهٔ اصلی[2] قطعه در یک دستگاه مشخص، به وحدت می‌رسند. مصداق این امر را می‌توان در ردیف دستگاه ماهور به‌صورت فرود گوشه‌های شکسته و دلکش به مایهٔ اصلی ماهور و در ردیف دستگاه چهارگاه، فرود گوشه‌های حصار و مویه به مایهٔ اصلی چهارگاه مشاهده نمود (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۰).

هنرسنتی اسلامی-ایرانی، هنر وحدت درکثرت است (قس بورکهارت، ۱۳۶۹، ۱۳۲) تکرار الگوها و انگاره‌های پرتزیین موسیقی اسلامی-ایرانی، همانند طرح‌های اسلیمی پیچیده و تجریدی، نشانگر این اصل‌اند که مرکز این طرح‌ها (انگاره‌ها) هیچ‌جا نیست و همه‌جا هست (قس بورکهارت، ۱۳۷۰: ۲۱-۲۰) اما آنچه در متون حکمی موسیقی سنتی احتجاج می‌شود، تنها همین مشابهت الگوها با اسلیمی‌هاست (برای نمونه نک کیانی، ۱۳۶۸: ۵۶) ازسویی دیگر، مبنای تحقق وحدت در کثرت -اصل بنیادین هنرسنتی اسلامی- وجود واخوان در سازها است؛ چرا که با وجودِ آن، در نهایت محصولِ خروجیِ شنیداریِ موسیقی سنتیِ اسلامی-ایرانی دارای هر دو وجه وحدت (واخوان) و کثرت (ملودی) و بدین‌ترتیب هرلحظه از این موسیقی، تجلی وحدت درکثرت خواهد بود. (رک سرایی، ۱۳۸۸)

- **سلسله مراتب:**

۱. «سماع بر پایهٔ آهنگ و موسیقی است، هرچند که شعر و آواز نیز در آن آمیخته شوند؛ این آهنگ و موسیقیِ حق است» (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۴۴).
۲. برای ورود به هر دستگاه باید از اصلی ترین گوشهٔ دستگاه وارد شویم و دستگاه را با آن شروع کنیم. نام این گوشه «درآمد» است که در حقیقت معرف اصلی دستگاهِ خود است. (آزاده‌فر(ب)، ۱۳۹۷: ۸۷).

جهان سلسله مراتبی سهروردی و افاضهٔ انوار در قوس نزولی، مظهریت صور در هر مرتبه برای تحقق افاضات مرتبهٔ بالاتر، ایجاب می‌کند زیبایی در عالم جسم (برازخ) واجد عینیت و مظهری برای زیبایی برین باشد. چنان‌که در رسالهٔ «*فی حقیقة‌العشق*»، یوسف مظهری جسمانی است که حسن در او تجلی یافته است: «آوازه‌ای در ولایت ما افتاد که در عالم خاکی یکی را پدید آورده‌اند بس بوالعجب، هم آسمانی است و هم زمینی، هم جسمانی است و هم روحانی، و آن طرف را به او داده‌اند و از ولایت ما نیز گوشه-ای نامزد او کرده‌اند. [...] حسن به یک منزل به شهرستان آدم رسید، جایی دلگشای یافت، آنجا مقام ساخت» (سهروردی، ۱۳۸۹ به نقل از رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷: ۱۷۶).

«بر همین ســیاق امور زیبای جسمانی و زمینی مظهری از امری روحانی و آسمانی اند که در عینیت خود صورت زیبایی برین را متجلی می‌سازند. که به زبان فلسفی امروز باید گفت زیبایی برای سهروردی امری ابژکتیو است. از سوی دیگر، با توجه به تبیین سلسله مراتبی نور و شدت و ضعف وجودی آن، می توان امر زیبا را در فلسفهٔ سهروردی امری تشکیکی تلقی کرد» (رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷، ۱۷۷).

اصل سلسله مراتبی در بطن اصل کثرت در وحدت جای می‌گیرد و روند رشد مرتبتی در فلسفهٔ سهروردی قابل تامل است و بدان تاکید بسیاری گردیده است (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۰).

همهٔ فلسفهٔ سهروردی پیرامون «نور» است و نیز حل تمام مشکلات و مسائل فلسفی بالأخره به نور باز می‌گردد. مبدأ همه موجودات در جهان خارج، نورالانوار است و نظام سلسله‌مراتبی موجودات در واقع همان نظام سلسله‌مراتب نورهاست (محمدی، ۱۳۷۲: ۱۰۲). نور جوهر زیبایی است و سهروردی به وفور از شدت و ضعف آن سخن گفته است؛ «و شدت و ضعف نور مربوط به اختلاط با اجزای ظلمت نیست زیرا که ظلمت امری عدمی است و اجزایی ندارد» (سهروردی، ۱۳۸۸ به نقل از رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷: ۱۷۷) همچنین در مبحث نسبت میان نور عالی و نور سافل، مراتب نور و پیوند این مراتب بیان شده است. هر نوری که از حیث مرتبت از انوار قاهره دورتر باشد به همین میزان از کمال فاصله دارد. انوار مجردهٔ مدبره در مرتبهٔ پایین‌تر از انوار قاهره که منزه از علایق ظلمانی است قرار دارد و نور اخس نوری است که به ظلمات نزدیک‌تر است. بنابراین هرچه به ظلمات نزدیک تر باشد از کمالات نوریه دورتر خواهد بود. (همان)

در موسیقی ایرانی که به مثابه یک نشانهٔ کلان در قالب مجموعه‌ای تحت عنوان «ردیف»[1]، دارای لایه‌های متعددی است که «دستگاه»[2] نام دارد. شاید بتوان روابط متوالی میان دستگاه‌ها را روابط بین دستگاهی نام نهاد که به‌دلیل داشتن یک ساختار سلسله مراتبی، موجب اعتباربخشی به موجودیت موسیقی ایرانی می‌شود. از این حیث، هر دستگاه نیز دارای ساختار درونی است که متشکل از گوشه‌هاست؛ یعنی روابط متوالی بین گوشه‌ها نیز به‌عنوان متن، دارای ساختار سلسله مراتبی درونی دیگری هستند که همان روابط بین نت‌هاست (اسعدی، ۱۳۸۲: ۵۸). سلسله‌مراتب ساختار درونی دستگاه در الگوی ردیف به‌صورت فرم اصلی و کلی درآمد، اوج و فرود نمود پیدا می‌کند. به‌عنوان مثال در دستگاه ماهور پس از اجرای درآمد، اوج در گوشهٔ دلکش اجرا شده و دوباره در فرود به درآمد بازمی‌گردد. (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۳) و این همان نظام مرتبتی است که لزوماً ابتدا درآمد اجرا شده و سپس وارد گوشه‌های بالاتر شده و پس از گردش‌های مختلف، فرود به گوشهٔ درآمد دستگاه اجرا می‌گردد که نخست در شکل ساختار سلسله‌مراتبی گوشه‌ها و دوم در شکل ساختار سلسله‌مراتبی بین برخی از گوشه‌های مشترک (قس رشیدی، ۱۳۹۳، ۱۰۱).

دستگاه شور به‌عنوان نمونه، دستگاهی که معمولاً دستگاه مادر تلقی می‌شود، در واقع از به‌هم پیوستگی گوشه‌های مختلف، اعتبار موسیقایی و دستگاهی می‌یابد و به دلیل مجاورت و همنشینی مرتبتی گوشه‌ها، در قالب یک متن مستقل قابلیت تحلیل پیدا می‌کند. این فرایند طولی، حالتی باز دارد، به گونه‌ای که هر کدام از گوشه‌ها نیز با دخالت متعدد در عرض شکل می‌گیرند که همان صداها و نت‌ها و در نوع خود متن‌هایی قابل تفسیر و تحلیل هستند. در واقع از همنشینی هر کدام از نت‌ها گوشه‌ها شکل می‌گیرند و از پیوستگی این گوشه‌ها، دستگاه به وجود می‌آید. آنچه در اینجا حائز اهمیت است نه فقط اجتماع گوشه‌ها در قالب یک وحدت کلی، بلکه روند حرکت سلسله‌مراتبی گوشه‌ها نیز هست.(قس رشیدی، ۱۳۹۰: ۸۱ و نیز رشیدی، ۱۳۹۳: ۱۰۱و۱۰۲) این مسأله در ارتباط با تمامی دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی ایرانی صادق است و منحصر به دستگاه شور نمی‌شود.

- **غایت‌گرایی:**

برای سهروردی اساس کمال، توجه تام به «نورالانوار» و انقطاع به سوی اوست و همه خلق‌ها آنگاه دارای ارزش هستند که انسان را در راه قرب الهی یاری رسانند. یک عارف بر اثر سیر و سلوک و مجاهده، از مرز حدود قیود شخصی می‌گذرد و به حقیقت مطلق و نامحدود دست می‌یابد و با آن متحد گشته، سرانجام در آن فانی می‌گردد. فنای فی‌الله به معنای از خودرهایی و بیرون آمدن از تمامی تعلق‌ها و وابستگی‌های مادی و بشری و بقا به صفات سرمدی است (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۲۷۱). او نقش

۱. قطعاتی که تمامی موسیقی سنتی ایران را شکل می‌دهند، انگاره های ملودی که بر مبنای آن‌ها بداهه انجام می‌پذیرد. (فرهت، ۱۳۸۶: ۴۲)

۲. دستگاه یا آواز از مجموعه قطعات موسیقایی کوچکی ساخته شده است که به هریک از آن‌ها اصطلاحاً گوشه گفته می‌شود. (آزاده‌فر(ب)، ۱۳۹۷: ۸۶)

دیگری نیز برای هنر با تاکید بر موسیقی قایل است وآن یادآوری الحانیست که نفس در عالم خـود با گوش جان می‌شنیده و همین امر باعث میل او به آن عوالم شده و جان آدمی که در قفـس تن اسیر است از شدت شوقی که به پرواز به آن عالم دارد که «غایت» آن است و تن را نیز با خود به پـرواز درآورده و بدین‌ترتیب رقص و سماع در می‌گیرد (همان، ۲۶۴).

در موسیقی سنتی می‌توان مفهوم «غایت‌گرایی» را به دو صورت ساختاری و شکلی مورد بررسی قرار داد. در ساختار نظام ردیفی دستگاه‌ها، هدف نهایی تمام گوشه‌ها و اصوات، فرود مجدد به درآمد دستگاه به‌عنوان غایت موسیقی است. از سویی دیگر، رسیدن به اوج دستگاه به‌عنوان غایت شکل‌گیری گوشه‌ها اتفاق می‌افتد. مانند اوج گوشهٔ دلکش در دستگاه ماهور. (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۴)

در بسیاری از موارد نیز دیده می‌شود که غایت بسیاری از قطعات در موسیقی ایرانی علاوه بر ردیف، درراستای خواست‌های درونی آهنگساز و پیام اثر هنری اعم از عشق، فراق، حماسه، ملی‌گرایی و... اتفاق می‌افتد که با تأکیدگذاری در اشعار و استفادهٔ به‌جا از گوشه‌های متناسب با این حالات صورت می‌پذیرد، مانند قطعهٔ موسیقی حصار به آهنگسازی حسین علیزاده که با نامش و درجات موسیقایی دستگاه چهارگاه و ریتم حماسی‌اش در پی نشان‌دادن نوعی اعتراض به شرایط حاکم بر جامعه بوده است، علیزاده در جایی که قطعه حصار را مثال می‌زند، آن‌را ابراز مستقیم ذهنیت خود می‌داند و از نظر وی قطعه حصار تصویر صوتی مضمون و محتوای مبارزه و خواست انقلابی است؛ «"حصار" ستیز، مبارزه و نوحه‌خوانی است و در قسمت دوم این اثر، فرم حصار، فرم نوحه‌خوانی است و نقش نوحه‌خوان را تار بر عهده دارد. قطعهٔ حصار نقطه پایانی ندارد و تمام نمی‌شود چون روبروی شما به عنوان یک ناظر، گرد و غباری از یک عده کسانی که آمده‌اند و رفته‌اند، مانده است که در قطعه حصار هم به صورت گرد و غبار شکل می‌گیرد و قطع نمی‌شود. این یک عده به نظر من پیامی داشتند و آن مبارزه با دیکتاتوری بود» (شهرنازدار، ۱۳۸۴: ۱۱۳).

- **کمال‌خواهی**

در نظر سهروردی انسان بالفطره کمال‌خواه و کمال‌خواهی واقعیتی است که جزو بافت وجودی اوست. میل به کمال چیزی نیست که در سایهٔ تربیت و در شرایطی خاص بر انسان عارض گردد، بلکه حقیقتی است که سلب آن از انسان از آن جهت که انسان است غیرمعقول است (امین‌رضوی، ۱۳۷۷: ۱۱۲).

برای سهروردی زیبایی عبارت از کمال، غلبه و آشکارگی حاصل از کمال است و لذت مساوی با حصول کمال و ادراک آن است. وی معتقد است: «در سر شت نورِ ناقص همواره نسبت به نور عالی، عشقی نهفته است و در ذات نور عالی نسبت به نور سافل قهری خفته است و از آن‌جا که ظهور نورالانوار زاید بر ذاتش نیست، لذا لذت و عشق او به ذات خویش امری زاید بر ذات آن نخواهد بود [...] پس انتظام کل جهانِ وجود مبتنی بر قهر و محبت است» (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۳۶). بنابه این بینش، نوری که عالم وجود را برپا و روشن می‌دارد در باطنِ آگاهی انسانِ کامل نهفته است و عالم وجودی او را نیز روشن و برپا می‌کند و این اندیشه و بینش در همهٔ مراتب کمالی انسان خواه جمالی و خواه جلالی ظهور دارد و در هنر و عرفان ایرانی با درخشش بازتاب یافته است و در شعر، نگارگری و موسیقی سنتی به روشنی به چشم می‌خورد (نک خاتمی، ۱۳۹۳: ۱۵۹).

در موسیقی یعنی همان‌که «خالق یک اثر پس از ترکیب اصوات در نغمات دقت کرده و نت‌های کوچک دیگری که موجب زیب و زینت است در میان اصوات قرار می‌دهد. بنابراین نت‌های زینت وسیلهٔ زیبایی و لطافت نغمات آهنگ‌های موسیقی است» (خالقی، ۱۳۶۰: ۱۴۳) و در ادامه باید اشاره کرد که «تزئین‌ها در موسیقی سنتی ایران کوچک‌ترین اجزای نغمگی موسیقی هستند که در حکم ضمائم[۱] در آواها[۲] یا زیرنغمگی‌هایی[۳] [اشاراتی] بر نغمهٔ [آوای] اصلی به‌شمار می‌روند. تزئین‌ها نقش بسیار مهمی در بافت و ساخت و بیان هنر موسیقی دارند» (کیانی، ۱۳۷۰: ۳۵). تزئین در موسیقی ایرانی شامل ریز[۴]، تکیه[۵]، سرمضراب[۶] و ...است که در بین نغمات دستگاهی نیز قابل بررسی است (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۶–۱۳۵).

---

۱. چیزی که با چیزی آن را فراهم کرده باشند. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژهٔ ضمیمه).

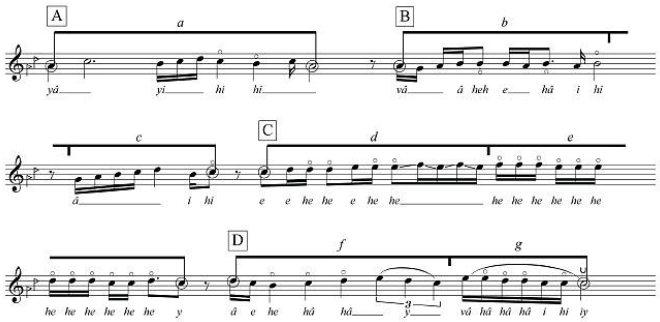
۲. صوت و آهنگ، مخفف آواز و بانگ. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژهٔ آوا).

۳. تزئیناتی هستند که روی یک نغمه اعمال می‌شود و آن را از حالت یک نغمهٔ ساده بیرون می‌اورند. (کاظمی، ۱۳۹۱: ۶).

۴ .*Termolo.*

۵. *Accent.*

۶. *Interruption.*



تصویر ۱. آنالیز تحریرها به شکل زینت در درآمد دستگاه چهارگاه (مأخذ: گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۵).

در باب مقامات موسیقی سنتی ایران، عبدالقادر مراغی تصریح دارد که «حکما این مقامات را از دور افلاک گرفته‌اند» (مراغی، ۱۳۶۶، ۲۳)

افلاک نزد قدما سه خصوصیت مهم داشته‌اند: نخست آنکه صاحب نفس بوده‌اند، دوم آنکه دورشان دایروی است که «کامل-ترین» شکل از لحاظ هندسی در هستی تلقی می‌شده و سوم آنکه واجد حرکتی شوقی بوده‌اند تا به «کمال» مطلق رسند. (خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۵۲)

- **خودآگاهی و معرفت نفس**

نور به‌عنوان موضوع فلسفهٔ اشراق، رمز و نمادی است از «آگاهی» و «خودآگاهی» و مدار فلسفهٔ اشراق «علم» است. علم به هر امری منوط به علم به نفس خویش است و «علم حضوری اشراقی» است که در علم به غیر، اضافهٔ اشراقی به هر مفهومی است که در این حضور بر نفس معلوم گشته است. معرفت اشراقی یک شناخت معنوی و متعلق به جان آدمی است و ادراک پیام اشراقی یا آگاهی اشراقی جز با نفس اشراق شده به انوار میسر نیست. (کمالی‌زاده، ۱۳۹۲، ۴۱و۴۲) «در معرفت‌شناسی اشراقی، علم و خودآگاهی ذاتی نفس، نه حاصل انتزاع است و نه صورت عین خارجی. این علم از سنخ علم به‌کلیات منطقی نیز نیست. سهروردی در تقابل با علم حصولی مشائی که علم به کلی انتزاعی است، این نوع علم را علم حصوریِ اتصالیِ شهودی می‌نامد. بنابراین، معرفت‌شناسی اشراقی همان‌گونه که در ادراکات حسی (ابصار) و خیالی به شهود و اشراق نفس منتهی می‌شود، ادراک عقلی اشراقی نیز با حضور و ظهور اشراقی برای نفس حاصل می‌گردد» (همان، ۴۳).

به عقیدهٔ سهروردی نور مجرد دارای خودآگاهی محض است و دیگر موجودات با توجه به نورانیت‌شان دارای خودآگاهی‌اند. پس ماهیت انسان و خودآگاهی او را فقط در فاعل شناسا می‌توان بازیافت، بنابراین از معرفت نفس است که نخست ماهیت انسان و در نهایت ماهیت همه اشیا را می‌توان یافت (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۲۰). شیخ اشراق نورانیت را معادل معرفت می‌دانست که هر کس با توجه به آن از نفس خود آگاه است. در سطح نظری، او «من» را سرچشمه معرفت‌شناسی اشراقی می‌دانست و در سطح عمل، «من» منبع تمام امیال والا و الهی است که در پس پرده پندار و خودآگاهی استوار بوده و خودآگاهی نیز کانون هر گونه معرفت به‌شمار می‌رود (همان: ۲۵۴).

در موسیقی ایران، گردش‌های دانگی و ساختار لطیف و مایه‌های درون‌نگر لحنی شهودی و حال ملایم شیواگونه دارد. مایه-های ردیف موسیقی ایرانی غالبا پردازشی شهودی دارند به‌طوری‌که گردش‌ها و فواصل آن سیری انفسی و درونی به‌وجود می‌آورد. فارغ از هر گونه هیجان‌زدگی، التهاب و اغواگری، حال و اندیشه را به سیری الهامی سوق می‌دهند. (زاده‌محمدی، ۱۳۸۴: ۱۱) «برخی از آثار می‌توانند ضمیر ناخودآگاه را نهیب بزنند و موجب انگیزش تفکر شوند. تاثیر این مقوله به دو صورت است: یکی تنها به‌وسیله ملودی و فواصل موسیقایی و دیگری آمیزهٔ موسیقی و شعر و بیرون آوردن و بزرگ کردن مضامین نهفته در اشعار» (سراج، ۱۳۹۰: ۵۲). به‌طور مثال درآمد دستگاه نوا یا همایون که لحنی شیواگونه و تفکر برانگیز دارند و اینکه این دو دستگاه پیوند درونی با دستگاه شور نیز دارند معلوم می‌شود که تا چه‌سان هماهنگ با تعالی درونی نفس انسان است چراکه این سه دستگاه با گوشه‌ها و آوازهای متعدد و زیبایی که دارند، تا چه پایه و با چه مایه‌ای تمامی حالات قبض و بسط درونی انسان را روایت می‌کنند و نفس را می‌انگیزانند، یا به تفکر و تأمل وا می‌دارند و یا حالت حزن و حالت ابتهاج به آن می‌دهند. به سبب و مدد موسیقی در این دستگاه‌ها، ویژگی استخلاصی نفس ظاهر و تحقق آن تسهیل می‌شود؛ چنانکه گوشه‌هایی چون غم‌انگیز، عشاق، صادقخانی و کرشمه و مثنوی حالت تأمل و مناسب قبض نفس ایجاد می‌کنند و حکمت‌آموزند و گوشه‌هایی نظیر خسرو و شیرین، عراق و رهاب و لیلی و مجنون به ابتهاج نفس مدد می‌کنند و به آن حالت بسط می‌دهند. (قس خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۵۴و۲۵۵)

- **نمادگرایی**

سهروردی از زبان نمادین و سمبلیک برای بیان داستان‌های حکیمانه و عرفانی استفاده فراوان نموده‌است. در این زمینه تنوع آثار فارسی زبان او –که هیچ‌گونه شرحی از آموزه‌های اشراقی به‌طور صریح دیده نمی‌شود– نشان‌دهندهٔ اهمیت زبان فارسی و

داستان‌های رمزی آن برای انتقال مفاهیم حکمی و عرفانی است (نصر و دیگران، ۱۳۸۹ به نقل از گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۹). به‌طور مثال در نگارگری ایرانی «در رمزپردازی رنگ‌ها، سپیدی نماد قرب به عالم معنا و تعلق به عالم انوار است و در طیف رنگ‌ها هرچه این رنگ به تیرگی گراید از سپیدی به زردی و نارنجی و از نارنجی به سرخی و سبزی و... تا سیاهی، این نشان بُعد و فاصله از آن عوالم است. این نماد رنگ در داستان‌های دیگر نیز به چشم می‌خورد. رنگ موی زال سفید است و نشان تعلق او به عالم ماوراء است» (کمالی‌زاده، ۱۳۹۲، ۱۸۱) و یا در مورد اعداد به‌طور مثال هفت دستگاه موسیقی ایرانی؛ «هفت‌گانه‌ای مطرح می‌شود که نمونه‌ای از هفت‌گانه‌های ایرانی (نظیر هفت شهر عشق عطار، هفت پیکر بهارام گور، هفت‌خان رستم) است» (همان). در باب عدد پنج نیز که در موسیقی ایرانی هم از پنج آواز سخن رفته یا به فواصل ذوالخمس[۱] اشاره شده، نمودش را در رسالهٔ *عقل سرخ* نیز که ماجرای گرفتار آمدن یک باز (نفس انسان) در دام صیاد است که ده موکل بر او می‌نهند، پنج موکل را «روی سوی من و پشت بیرون» -که همان حواس پنج‌گانه درونی باشند- و «پنج را پشت سوی من وروی بیرون» -که حواس پنجگانه ظاهری هستند- (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۳، *عقل سرخ*، ۲۲۷) کنایه از هبوط به عالم خاک دارد. پس از این، باز صید شده با پیری ملاقات می‌کند که با او از پنج عنصر سیمرغ، کوه قاف، گوهر شب افروز، درخت طوبی و زره داوودی سخن می‌گوید (محمدی، ۱۳۷۲، ۱۰۴).

در موسیقی، به‌کارگیری نشان‌های مقدس و ضرایب ویژه از سابقه طولانی برخوردار است و در بسیاری از نقاط جهان، مفاهیم عرفانی –با تجلی در سازوارهٔ اعداد مقدس- باموسیقی پیوندی ناگسستنی یافته‌اند. در موسیقی ایرانی نیز تمامی نسبت‌ها، ضرایب و مقادیر بر مبنای اعداد مقدس تبیین شده‌اند. (مهدوی‌نژاد، ۱۳۸۳: ۹۲-۹۰) «به جهت نقش موسیقی ایران در طول تاریخ در مراسم آیینی و مذهبی، سمبلیسم نقشی غیرقابل انکار در آن دارد. خواندن اذان در فواصل ویژهٔ آواز بیات ترک، استفاده از فواصل دستگاه چهارگاه برای اعلام واقعه‌ای مهم مانند سال نو و عروسی و انطباق زمان موسیقی با ساعات مختلف شبانه‌روز. ساختمان دانگ و تشکیل آن از چهار نغمه، استفاده از اصطلاح چهارمضراب[۲] و هفت دستگاه و پنج آواز، تکرارهای نیایش‌گونه و بسیاری دیگر، جلوه-هایی از سمبلیسم در موسیقی ایران محسوب می‌شوند» (اخوت، ۱۳۸۲: ۱۰۹).

وجود تناسبات ریاضی و تطبیق عدد تکرار انگاره‌ها از کهن‌الگوهایی[۳] که به این ترتیب از فضیلت اعداد سرچشمه گرفته‌اند، ترکیب‌بندی و زیبایی‌شناسی موسیقی ایران نقش اساسی دارد. در این میان ترکیب‌بندی نغمات ردیف بر اساس اعداد چهار و هفت[۴] بیشترین نقش را بازی می‌کند. برای عدد چهار می‌توان گفت که وجود اسامی گوشه‌هایی نظیر چهارباغ در ابوعطا، چهارپاره در ماهور و اطلاق لفظ چهارمضراب به قطعات ضربی که دارای الگوی مضرابی مشخصی هستند و بنیان نهادن موسیقی ایران برمبنای دانگ –ذوالابع یا تتراکورد[۵]- عدد چهار در خلقت عالم را به یاد می‌آورد. اینان معتقدند خدای متعال جهان را چنان ترتیب داده که که اکثر موجودات طبیعت به دسته‌های چهارگانه تقسیم شده‌اند. از آن‌جایی که ملودی در موسیقی ایرانی بایستی مانند جمله در زبان، محدود و در آرایه، احساس و معنی کامل خود را داشته باشد، اغلب ملودی‌ها براساس تکرارهای چهارگانه و رباعی‌مانند به تکامل و تعادل می‌رسند (همان: ۱۱۰)؛ مانند کرشمه در دستگاه شور. در باب عدد هفت نیز «تاکید بر عدد هفت یادآور استفاده و اهتمام خاص حکمت اشراقی و اندیشهٔ عرفان ایرانی به این عدد است. نه فقط آسمانِ عالمِ اشراقی هفت مرحله است و زمین آن هم هفت طبقه و مقامات وصال و فنا هم هفت طبقه، بلکه ظاهر و باطن، این دولایهٔ وحدت (یک‌تایی)، هم که بنیادی‌ترین بن‌مایهٔ اندیشهٔ اشراقی و قوام‌بخش روح ایرانی است، هر یک هفت لایه و هرلایه هفت لایه است» (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۵۲).

۵-۲- تحلیل آلبوم دستان

دستان، نام آلبوم موسیقی سنتی ایرانی است با صدای محمدرضا شجریان، آهنگسازی پرویز مشکاتیان و اجرای گروه عارف در دستگاه چهارگاه که در سال ۱۳۶۷ توسط موسسه دل‌آواز منتشر شده است. اشعار این آلبوم از میان شعرهای سعدی و حافظ انتخاب شده است.

در لغت‌نامه دهخدا در تعریف واژهٔ دستان آمده: «سرود و نغمه. (جهانگیری) (برهان). آواز. (از غیاث). نغمه و آواز، لذا بلبل راهزاردستان گفته‌اند. (از آنندراج). سرود و نغمه و نوا و لحن و ترانه و آهنگ» (دهخدا،۱۳۷۷، ذیل واژهٔ دستان) و در موسیقی به «پرده» تعریف می‌شود (نک علیزاده و دیگران، ۱۳۸۸، ۳۴ و نیز پورجوادی، ۱۳۷۴) که این تفاسیر دلالت بر «غایتِ» آهنگساز در انتخاب نامی کاملا موسیقایی برای این آلبوم دارد.

---

۱ . به فاصلهٔ پنجم درست در موسیقی ذوالخمس گویند. (همان، ۵۸)

۲. چهارمضراب قطعه‌ای است با متر ثابت که عموما به صورت دوضربی ترکیبی یا ساده اجرا می‌شود و سرعت اجرای آن سریع و پرهیجان است و در گذشته برای نشان دادن مهارت نوازنده به‌شمار می‌رفته است. (آزاده‌فر، ۱۳۹۷ب، ۱۱۰)

۳ . *Archetype*.

۴. «هفت‌گانه‌ای مطرح می‌شود که نمونه‌ای از هفت‌گانه‌های ایرانی (نظیر هفت شهر عشق عطار، هفت پیکر بهارام گور، هفت‌خان رستم) است» (کمالی‌زاده، ۱۳۹۲، ۱۸۱).

۵. به فاصلهٔ چهارم درست در موسیقی ذوالاربع گویند. (خالقی، ۱۳۹۰، ۵۷)

دستان در دستگاه چهارگاه ساخته شده، چهارگاه از لحاظ فواصل خصوصیات خاص خود را داراست و دارای حالات مختلفی است، چهارگاه دارای فواصل متناسب با موسیقی‌های حزن‌آور است و در مجموع به تثبیت حالت قبض در نفس بیشتر مدد می‌کند و همچنین نفس را برای قبول وقایع و مصائب و آلام روحی و حالات قبض آماده می‌کنند. این شکل از روح موسیقی اشراقی در مراسم رثا و مصیبت‌خوانی‌ها و تعزیه‌ها و در فراق حالات اعتزال بیشتر کاربرد و ظهور دارد؛ چنان‌که اثر مصیبت‌نامه‌ها و احزان مذهبی و فراق‌نامه‌های عشقی را در این دستگاه می‌خوانند (نک، خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۵۵). «آنچه که مسلم است این است که از قدیم تا کنون محور یا شاهد مقام چهارگاه نسبت به دست‌باز سیم، فاصلهٔ چهارم درست داشته است؛ یعنی شاهد آن در چهارمین درجه یا پرده نسبت به دست‌باز سیم قرار دارد و به همین‌جهت چهارگاه نامیده شده است» (فخرالدینی، ۱۳۹۲، ۳۴۱).

روح‌الله خالقی چهارگاه را مهم‌ترین مقام ایرانی به مثابه یک انسان کامل با تمام خصائص و ذوق شرقی می‌داند و آن را نمونهٔ کاملی از موسیقی سنتی می‌داند و می‌آورد: «چهارگاه هم شادی می‌کند و هم گریه و زاری می‌نماید. گاهی مسرور و زمانی غم‌انگیز است. تکبر و مناعت طبع و وقار و متانت را مجسم می‌کند و از زندگانی عارفانه و بی‌تکلف و حالت صبر و بردباری نیز گفت‌وگو می‌نماید سپس با ناله‌های دردناک احساسات محبت‌آمیز و هوی‌های آمیخته به عشق را بیان می‌کند» (خالقی، ۱۳۹۰، ۲۰۹).

مشکاتیان خود معتقد است زمانی که گوشه، ریتم، ردیف و مقام را در دست دارید و می‌خواهید با آن‌ها چیزی را درست کنید که دل مردم را بلرزاند و برای آن‌ها حرف و پیامی داشته باشد و زمانی که از هیچ چیز، اثری به‌وجود می‌آید، آنجا مهم‌ترین مسأله، آفرینش است. (بینام، ۱۳۸۵، ۳۰) او ضمن آنکه دستاورد یک موسیقی‌دان را از محیط پیرامون وی می‌داند؛ به تصویرسازی جامعه پیرامونی خود برای تاریخ معتقد است (همان، ۳۱) و بر نقش هنرمند در جامعه و تأثیرپذیری و تأثیرگذاری وی از آن و در برخورد با تاریخ نیز تأکید می‌کند. (همان) که در مباحث اشراقی به ریاضت‌های سالک هنرمند در عالمی که فرا می‌نهد، تار و پودش را ارزش و فرهنگ جامعه شکل می‌دهد و خود هنرمند در آن و با آن می‌زیَد (قس خاتمی، ۱۳۹۳، ۱۰۷) همین نشانه‌ها دلایل خوبی برای اثبات این ادعاست که مشکاتیان جدای از آنکه سعی نموده به سنت‌های زیبایی‌شناختی موسیقی قدما نزدیک‌تر باشد (نک سرایی، ۱۳۹۵،۲۸) ذهن خود را بر روی محتوای آثار ارائه شده‌اش متمرکز کرده و سعی نموده تا ارتباطش با مخاطب را به واسطه محتوای موسیقی تولید شده‌اش برقرار گرداند.

در این اثر نیز «سلسله‌مراتب» موسیقی دستگاهی ایران مشهود است و پس از اجرای مقدمه و پیش‌درآمد، قطعات آلبوم با ساز و آواز در محدودهٔ درآمد و زابل و مویه آغاز شده و در ادامه با اشاره به حصار و مخالف و فرود چهارمضراب *دخترک ژولیده* اثر علینقی وزیری به‌صورت گروه‌نوازی اجرا می‌گردد. در ادامه نیز آواز مثنوی مخالف در محدودهٔ اوج چهارگاه اجرا شده و پس از فرود آواز به محدودهٔ درآمد چهارگاه، *دستان* با تصنیف «صبح است ساقیا» به پایان می‌رسد. همچنان در این اثر نیز با وجود کثرت گوشه‌ها و روند صعودی‌شان، دستگاه چهارگاه به‌عنوان یک کل واحد استفاده شده تا این اثر به سیر از «کثرت به وحدت» برسد و علاوه بر این‌ها بر رپرتوار سنتی موسیقی و روند حرکتی قطعات از پیش‌درآمد تا چهارمضراب و تصنیف پایانی در آن مرسوم است.

سازهای استفاده شده در این آلبوم هم تماماً سازهای ایرانی نظیر سنتور، تار، کمانچه، نی، رباب، بربط، قیچک و تمبک است که هرکدام حالات اشراقی خاص خود را دارند (نک خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۶۴-۲۵۷) و در این اثر نیز هر علاوه بر گروه‌نوازی‌ها، هر ساز در جایگاه خاص خود متناسب با محتوای آوازها، کلام و شعر را همراهی می‌نماید.

دستان با پیش‌درآمدی به‌نام «چکاد» در دستگاه چهارگاه آغاز می‌شود، قطعه‌ای که با پایه‌های سه‌ضربی توسط سازهای مضرابی و استفاده از واخوان‌ها در فواصل چهارگاه به معرفی حالات روحانی و نفس‌برانگیزِ دستگاه چهارگاه می‌پردازد و در ادامه با حرکت کنترپوانتیک و فواصل هارمونیک سازهای کششی این فراز نفس ادامه پیدا می‌کند تا با اجرای یک‌خطی ملودی توسط تمامی سازها این امر به اوج خود می‌رسد و در ادامه نیز با ورود به گوشه‌های دیگر چهارگاه شاهد این روند حرکتی در تنظیم این اثر تا پایان با تکرار ملودی با افزایش سرعت و تغییر متر در ورود سازهای ضربی هستیم.

مشکاتیان درباره خلق «چکاد» می‌آورد: «چندین سال پیش بنا به قرار هرساله، چند روزی را در دامنه دماوند و کنار دریاچه لار چادر زده بودیم و بهره‌مند از نعم خداوندی جاری در این دشت باشکوه. شب را در کنار آتش به اصطلاح سرخ‌پوستی تا پگاه بیدار ماندم و زمانی که یاران مهیا شدند که به رودخانه بزنند برای قزل‌آلای خال‌قرمز، کاغذ و قلم را آماده نوشتن نمودم. بر پیشانی کاغذ نوشتم «چکاد». عزیزم رضا، یکی از بچه‌های بومی را گذاشت که از من پذیرایی کند. من نیاز به سکوت داشتم چون چکاد را روی کاغذ و بدون ساز شروع کردم. پسرِ مش‌احمد اولین بار بود که خط نُت را می‌دید و مادام از من می‌پرسید که به چه خطی و چی می‌نویسم. من گفتم به خط میخی وقایع سفر را می‌نویسم... چکاد که قرار بود مقدمهٔ دماوند (شعر ملک‌الشعرای بهار) شود، خود بی‌کلام ادامه یافت و مقدمهٔ *دستان* شد. مادر سرسپید کلاه بر سر نهاده بود؛ *دستان* به‌روی کاغذ می‌آمد و کار تمام شد و چکاد در چکادِ دماوند متولد شد....» (مشکاتیان، ۱۳۹۷، سرآغاز). این روایت مشکاتیان را می‌توان نمودی از همان الهام نغمات موسیقیِ آمده در این آلبوم دانست که در شرح زیبایی‌شناسی اشراقی به کشف و شهود هنرمند از عالم خیال و الهام به دل و جان وی در باب موسیقی اشراقی اشاره کردیم و نیز گفتیم که «اثر هنری نقش ثانوی و خیال‌آمیز نقوش عوالم دیگر است و به مثابه امری مسبوق به الگوی ازلی و ابدی ضرورت فلسفی دارد».

اثر دستان «رمزگرایی» و «نمادپردازی» فراوانی علاوه بر ملودی و آهنگسازی و نام اثر، در کلام و شعر نیز دارد. پس از پایان چکاد، مشکاتیان با تک‌نوازی سنتور که در باب حالات این ساز سخن به حد کفایت رفت و این ساز که جهانی است از کوک‌های مختلف به مثابه عوالم متعدد نوری که با داشتن ۷۲ سیم و امکان انجام کوک‌های متنوع و متناسب با چهارگاه و تغییرات آن، به بداهه‌نوازی در درآمد چهارگاه پرداخته و شجریان با شعری عاشقانه از سعدی در این بخش با بیت «از در درآمدی و من از خود بدر شدم گویی از این جهان به جهان دگر شدم...» وارد شده و عشق و فراق از معشوق را شرح می‌دهد تا در همین ابتدا محتوی و مفهوم مهم اشراقیِ «عشق» و «حزن» را به‌عنوان موضوع و ماهیت *دستان* معرفی نماید. در ادامه به انتظار عاشق در رسیدن خبر از معشوق اشاره کرده و در درآمد دوم می‌آورد: «گوشم به راه تا که خبر می‌دهد زدوست... صاحب خبر بیامد و من بی‌خبر شدم...» و با ورود به گوشهٔ مویه نیاز به تسکین درد اشتیاق کرده و می‌خواند: «گفتم ببینمش مگرم درد اشتیاق... ساکن شود بدیدم و مشتاق تر شدم...».

درد اشتیاق به حدی رسیده که شجریان در گوشهٔ زابل آه و فریادی از ته دل عاشق را در پایان بیت «چون شبنم اوفتاده بُدَم پیش آفتاب ... مهرم به جان رسید و به عیوق برشدم...» با تحریری بالارونده در اوج نشان می‌دهد و آمادهٔ اجرای نغمه حصار یا چهارگاه سُل با بیت «دستم نداد قوّت به پیش یار... چندی به پای رفتم و چندی به سر شدم» می‌شود که فریادی است از دل محزون عاشق. با نگاه به اجرای این بیت در گوشهٔ حصار آن‌چنان که از معنای آن به معنی دیوار نیز هویداست (نک معین، ۱۳۸۲، ذیل واژه حصار)، و شاعر نیز از نبود قوّت کافی برای رفتنِ عاشق به پیش یار و دودلی و شک او سخن می‌آورد که نمادی از گیر افتادن در داخل یک حصار و دیوار است و با این معنای شعر نیز متناسب است. (نک خالقی، ۱۳۹۰، ۲۰۰) ساز همراهی کننده در این قسمت تار است، سازی که مضامین اشراقی و حالات عرفانی خاصی دارد (نک خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۵۸) و در این بخش با ورود پرقدرت به گوشهٔ حصار و اجرای قطعهٔ ضربی با استفاده از واخوان در طول همراهی این بخش به ارتباط این ساز با حالاتِ فرازِ نفس و دل در این بخش و محتوای اشعار نیز مرتبط است.

شجریان پس از اجرای پس‌حصار در بیت «تا رفتن اش ببینم و گفتنش بشنوم... از پای تا به سر همه سمع و بصر شدم» بر اساس «سلسله‌مراتب» موجود در ردیف فرودی موقت داشته تا آمادهٔ اجرای یکی از زیباترین و ابتهاج‌آمیزترین گوشه‌های این دستگاه را که مخالف نام دارد (نک همان، ۲۵۵) و شکایت‌آمیز و ناصحی با تجربه و توانایی است و متناسب مقام و حالات همایون است (نک خالقی، ۱۳۹۰، ۲۰۹)، با آهی بلند در اوج، بیت: «من چشم از او چگونه توانم نگاه داشت... کاول نظر به دیدن او دیده ور شدم» را با تکرار مصرع اول برای تاکید به عدم توانایی نظر برگرفتن عاشق داشته و در بیت دوم مخالف: «او را خود التفات نبودش به صید من... من خویشتن اسیر کمند نظر شدم» با تحریر و اشاره به درجهٔ بالاتر به محدودهٔ درآمد بازگشته و گوشهٔ منصوری که گوشه‌ای غم‌انگیز و حزن‌آور است (نک همان) را با بیت غم‌انگیزِ «گویند روی سرخ تو سعدی چه زرد کرد... اکسیر عشق در مِسَم آمیخت زر شدم» برای فرود اجرا می‌نماید.

در ادامه، چهارمضراب دخترک ژولیده که متناسب با حال و هوای این آلبوم نیز هست، به‌صورت گروه‌نوازی در راستای روند مراتبی ساختار موسیقی سنتی اجرا می‌گردد که خود این قطعه نیز روابط مراتبی بین گوشه‌های چهارگاه را در درون خود داراست و با هیجان و فراز و فرودهای مداومی که داراست فضای مناسبی با روند موسیقایی *دستان* ایجاد می‌کند.

اشراقی‌ترین بخش این آلبوم را می‌توان آواز «مثنوی مخالف» در چهارگاه دانست که پس از چهارمضراب اجرا می‌گردد، چرا که شعر و لحن آواز، روند ملودی و همراهی ساز نی همه بر معنای فراق از اصل و معشوق لایتناهی دلالت دارند؛ درجات مثنوی همان درجات مخالف است و حالت خاص خود را داراست و بر اساس «سلسله‌مراتبی» بودن نیز می‌توان این بخش را اوج اجرای *دستان* نامید. در اینجا باز همان مفهوم شعر «نی‌نامه» مولانا را در می‌یابیم که ساز نفس‌برانگیز نِی (نک خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۵۸) و آواز حزن‌آلود شجریان و کلام سعدی بر این مهم صحه گذارده‌اند. به بیت آغازین این بخش اشاره می‌کنیم که پس از فریاد و آهی در اوج و مقدمهٔ ساز نِی خوانده می‌شود: «دوش دور از رویت ای جان جانم از غم تاب داشت... ابر چشمم؛ بر رخ از سودای تو؛ سیلاب داشت...» تاکیدات به‌جا در ادای کلمات توسط خواننده و نواختن ساز نِی در این قسمت، آتشِ دردِ فراق و عشق را نمایان می‌سازد و در بیت دوم نیز: «نه از تفکر، عقل مسکین؛ پایگاه، صبر دید... نه از پریشانی، دل شوریده؛ چشم خواب داشت» در درجه-ای بالاتر، ساز و آواز هردو از پریشانی عشق و حزن می‌نالند.

در ادامهٔ این قسمت نیز شجریان به مانند بیت اول فریادی برمی‌آورد: «نقش نامت؛ کرده دل؛ محراب تسبیح وجود... تا سحر تسبیح‌گویان؛ روی، در محراب داشت» و پس از پاسخ نِی، بیت چهارمِ: «دیده‌ام، می‌جست؛ گفتندم، نبینی روی دوست... عاقبت معلوم کردم؛ کاندرو، سیماب داشت» را با تحریری برای فرود به محدوده دانگ درآمد چهارگاه می‌آورد و در مویه می‌خواند: «روزگار از عشق خوبان؛ شهد، فائق می‌نمود... باز دانستم؛ که شهد آلوده؛ زهر ناب داشت» که لحن و ملودی هردو نشان از خستگی عاشق و پایان تاب انتظار دارد و با ورود کمانچه و حالات عرفانی خاصش به همراه نی در بیت آخر: «سعدی این ره، مشکل افتاده‌است؛ در دریای عشق... کاول آخر در صبوری اندکی پایاب داشت» سخن از صبر و مشکلات افتاده در فراق و راه عشق می‌رود و در گوشهٔ

منصوری که بسیار غم‌انگیز است (نک خالقی، ۱۳۹۰، ۱۹۹) به درآمد چهارگاه بازمی‌گردد. در بخش پایانی آواز نیز به جهت تاکید بر تمام حالات شعر سعدی در بخش قبل و برای اشاره به تداوم راه عاشقی و تداوم صبور ماندن در ره عشق، دو بیت ابتدای مثنوی چهارگاه در درآمد چهارگاه تکرار می‌گردد و این‌بار صدای حزن‌انگیز و مشرقی کمانچه همراهی‌کنندهٔ آواز است. این بخش با بیت دیگری از سعدی: «صوفی و کنج خلوت سعدی و طَرف صحرا... صاحب هنر نگیرد بر بی‌هنر بهانه» در گوشهٔ «اورجوزه» یا «رَجَز» استفاده کرده است. روح‌الله خالقی این نغمه را مناسب برای اشعار حماسی دانسته و این‌چنین بیان می‌کند که داستان‌سرایان، ابیاتی از شاهنامه را با این آهنگ می‌خوانند. از همین‌رو وزن شعری آن نیز بحر متقارب (فعولن فعولن فعولن فعول است همانند مصرع: «که رستم یلی بود در سیستان...» (خالقی، ۱۳۸۴) اما شجریان شعر فوق را با وجودی که وزن شعری آن مارع مُثَمَّن اَخرَب (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) بوده با شیوهٔ حماسی ادا نکرده و سرایش وی لحنی عاشقانه و حزن‌آلود متناسب با حالات این اثر و محتوای شعر سعدی دارد.

تصنیف «صبح است ساقیا» بخش پایانی *دستان* است که در ابتدا با گروه‌نوازی قطعه‌ای ضربی با دور ریتمیک دوازده‌تایی آغاز شده که موسیقی نسبتاً طرب‌انگیزی است که نشان از امید و آغازی دوباره و زندگی نوست اجرا می‌گردد. با تغییرات ریتمیک و اجرای مجدد بخش ابتدایی همین قطعه پس از فراز و فرودهایی در فواصل مختلف چهارگاه، شجریان با بیت «صبح است ساقیا قدحی پر شراب کن... دور فلک درنگ ندارد شتاب کن» از غزل حافظ وارد می‌شود. این تصنیف از جمله تصانیفی است که مُصنّف با بهره‌گیری از امکانات ارکستر موسیقی و سازهای ایرانی، رموزی بر طلوع خورشید، آغاز صبح دم، و حتی قطرات شبنم صبحگاهی را برای مخاطب خویش تصویرسازی می‌کند. در این بخش تزئینات ملودیک و فضاسازی‌های مختلفی را در تنظیم در راستای اصل «کمال‌گرایی» و «نمادپردازی» شاهدیم. اوج نمود این عناصر اشراقی این تصنیف زمانی است که خواننده بیتی با مضمون: «خورشید می ز مشرق ساغر طلوع کرد...» را با تحریری ریز و سیال بالارونده برای ادای مناسب کلمه «طلوع» در جهت نمایش نحوهٔ طلوع خورشید از پایین به بالا اجرا می‌کند. «به محض خواندن این بیت و طرح موضوع طلوع خورشید از مشرق «ساز نی» در محدودهٔ زیرصدایی خود، ملودی بنیادین چهارگاه را می‌نوازد، انگاره‌ای که از آن به جز طلوع و تشعشع خورشید تعبیر نمی‌شود. علی‌الخصوص آنکه این واقعه با کارکرد ارجاعی کاملا صریح به مقولاتی چون طلوع، آغاز و... توسط تنها ساز بادی موجود در آنسامبل [گروه] موسیقی دستگاهی ایران یعنی «نِی» نواخته می‌شود و به‌طور یقین محاکاتی (مشابه کسی یا چیزی شدن) از آغازگری توسط سازی چون شیپور در عموم فرهنگ‌هاست، بدین‌ترتیب مضمون شعر [نیز] در موسیقی کاملاً رعایت شده است» (سرایی، ۱۳۹۵، ۲۸).

در بیت دیگر این غزل می‌بینیم: «زان پیش‌تر که عالم فانی شود خراب... ما را ز جام باده گلگون خراب کن» می‌توان نشانه-هایی از پند و نصیحت را در شیوهٔ بیان شعری و روند حرکت ملودی دید، این نشانه‌ها چنانکه گفته شد از خصایص دستگاه چهارگاه بوده (نک خالقی، ۱۳۹۰، ۲۰۹) که با استفاده از نغمات و الحان این دستگاه می‌توان آوازی پندآمیز و نصیحت‌گر و امیددهنده را در جهت «خودآگاهی و معرفت نفس» برای مخاطب اجرا نمود. کند شدن ریتم موسیقی در میانه‌ها را نیز می‌توان به نمادی از کسالت بعد از بیداری صبح تعبیر کرد که این حالت، با تغییر ریتم به پویایی و نشاط صبح بدل می‌شود. در پایان قطعه نیز در بیت «کار صواب باده پرستیست حافظا... برخیز و عزم جزم به کار صواب کن» به‌صورت اجرای بالارونده برای تاثیرگذاری در کلمهٔ نصیحت-آمیز «برخیز» توسط خواننده در اوجِ محدودهٔ درآمد چهارگاه با عنایت به رسیدن به «غایتِ» امید به پایان می‌رسد.

تا اینجا «غایتِ» مهمِ *دستان* را می‌توان عشق و فراق توأم با حزن و اندوه در عین امیدواری و صبوری متناسب با حالات نصیحت‌گون و امیددهندهٔ چهارگاه دانست و با عنایت به تنظیم‌ها و روند حرکت ملودی، دقت در ادای به‌جا و کامل کلماتِ اشعار متناسب با معانیِ آن و نیز، تزئیناتِ به کاررفته در نت‌نویسی (نک مشکاتیان، ۱۳۹۷) توسط آهنگساز را می‌توان نمود اصل «کمال-گرایی» در این اثر دانست و بسیاری از مفاهیم «نمادگرایی» در این اثر نیز متناسب با شعر و غایت آهنگساز در خلق این اثر با کشف آواهای موجود در عالم خیال بوده و تعابیری چون واخوان و وجود سازهای موسیقی اشراقی نظیر نِی و تبیین مفهوم بازگشت نفس به اصل خویش و عشق لایتناهی و واجب‌الوجود (قس خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۵۸) و البته نقش فواصلِ خاصِ دستگاه چهارگاه، روایت چگونگی خلق اثر توسط آهنگساز، به کلی به مفهوم «خودآگاهی و معرفت نفس» اشاره نموده و با نگاهی گذرا به شیوهٔ ساخت اثر و اجرای آن می‌توان دریافت با تمرینات و ممارست‌های فراوانِ هنرمندِ سالک در موسیقی اشراقی، اثری متناسب با اندیشهٔ حکمی و ذوقی فلسفهٔ اشراق به‌وجود آمده که چنان‌که اشاره شد در اصل و محتوای خود دارای «کثرت در وحدت» و روند «سلسله‌مراتبی» متناسب با آموزه‌های اشراقی و جهان سلسله‌مراتبی سهروردی نیز هست و می‌توان *دستان* را یک اثر متناسب با آموزه‌های اندیشهٔ اشراقی و ویژگی‌های زیباشناختی در موسیقی ایرانی–اسلامی دانست.

نتیجه‌گیری

شیخ شهاب‌الدین سهروردی در حکمت اشراق به‌عنوان نمایندهٔ حکمت ایرانی–اسلامی، با احیای حکمت خالدهٔ ایرانی و وارد کردن مبحث شهود، علاوه بر استدلال به حکمت اسلامی، مفاهیم مشخصی هم‌چون سیر از کثرت به وحدت، سلسله‌مراتب، غایت‌گرایی، کمال‌خواهی، خودآگاهی و معرفت نفس و نمادگرایی ارایه می‌کند. فلسفهٔ اشراقی سهروردی که با نقد اندیشهٔ مشائیان آغاز می‌شود، مفاهیم جدید و ابداعاتی را در تبیین و صورت‌بندی سلسله‌مراتبی حیث وجودی و شناختی جهان به کار می‌بندد. ابتنای این فلسفه بر نورانیت و ظهور وجود، مشروط نمودن حیات و هستی و ادراک آن، بر ظهور و نور، کارکرد خیال به مثابه امر واسط و خلق صور معلقهٔ مبتنی بر محاکات نقوش ثابتهٔ عالم ملکوت، لذت و ابتهاج حاصل از ادراک صور در عالم مثال و مکاشفات عوالم ملکوت و اندراج آن در خاطر سالک، محتوایی زیباشناختی و فرمی هنری به اندیشهٔ اشراقی بخشیده است. این تحقیق با هدف بررسی چگونگی نمود مفاهیم کلی حکمت اشراق در هنر موسیقی سنتی ایران با تاکید بر آلبوم موسیقی دستان انجام گردیده و در پاسخ به این پرسش که مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی حکمت اشراق چیستند و چگونه در آلبوم موسیقی دستان نمود پیدا کرده‌اند؟ صورت گرفت و این نتایج به‌دست آمد:

مفاهیم حکمت اشراق به‌عنوان محتوا در آلبوم دستان نمود یافته‌اند.

آلبوم دستان به عنوان یک اثر موسیقی سنتی ایران در جایگاه صورت، مظهر مفاهیم حکمت اشراق است.

این ارتباط دوسویه بیان‌گر این است که مفاهیم دقیق و مشخص در پس صور هنری وجود دارد که این مفاهیم، دلیل بر چرایی شکل‌گیری ساختار و مصادیق در حوزهٔ موسیقی سنتی هستند و به‌عبارتی زبان گویای این مفاهیم می‌گردند و بیننده و شنونده را به‌طور ضمنی با مفاهیم مشخص و اصیل روبه‌رو می‌کنند. پس می‌توان گفت این حوزهٔ هنری قابلیت تطبیق دقیق بر اساس مفاهیم حکمت اشراق سهروردی از منظر روش، ابزار و مصادیق را داراست؛ به طوری که ابزار در موسیقی سنتی هم‌چون آواها، نغمات و نظام دستگاهی، مفاهیم زیباشناختی مطرح شده را در مضمون و محتوا دارا هستند و مشکاتیان از قوهٔ خیال منفصل خود در خلق اثر دستان بهره برده و بسیاری از نغمات آن در عالم مثال اشراقی بر وی الهام گردیده و دستان نیز مظهر مفاهیم زیبایی‌شناختی اشراقی است و موضوع مهم عشق در اندیشهٔ اشراق را القاء می‌نماید.

منابع

۱. آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۷الف)، «موسیقی در فلسفه و عرفان یک مقدمه کوتاه»، چاپ دوم، تهران، انتشارات مرکز.

۲. آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۷ب)، «اطلاعات عمومی موسیقی»، چاپ ششم، تهران، نشر نی.

۳. افلاطون (۱۳۵۶)، «دورهٔ آثار افلاطون»، ترجمه: محمدحسن لطفی، جلد۳ ،تهران، انتشارات خوارزمی.

۴. اخوت، امیر (۱۳۸۲)، «موسیقی ایرانی و هنرهای تزئینی»، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۱۶، ص ۱۱۱–۱۰۱.

۵. اسعدی، هومان (۱۳۸۸)، «بازنگری ریشه تاریخی مفهوم دستگاه»، نشریه ماهور، شماره ۲۲، ص ۶۲–۳۳.

۶. اسعدی، هومان (۱۳۸۲)، «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چندمُدی»، نشریه ماهور، شماره ۲۲، ص ۵۷–۴۳.

۷. امین‌رضوی، مهدی (۱۳۷۷)، «سهروردی و مکتب اشراق»، ترجمه: مجدالدین کیوانی، تهران، انتشارات مرکز.

۸. بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۰)، «ارزش های جاودان در هنر اسلامی در جاودانگی و هنر (مجموعه مقالات)»، ترجمه: محمد آوینی. تهران، انتشارات برگ.

۹. بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۹). «هنر مقدس»، ترجمهٔ جلال ستاری، چاپ اول، تهران، انتشارات سروش.

۱۰. بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵)، «هنر اسلامی زبان و بیان»، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، انتشارات سروش.

۱۱. خالقی، روح‌الله (۱۳۹۰)، «نظری به موسیقی ایرانی»، چاپ ششم، تهران، رهروان پویش.

۱۲. خالقی، روح‌الله (۱۳۶۰)، «نظری به موسیقی»، تهران، نشر صفی علیشاه.

۱۳. خاتمی، محمود (۱۳۹۳)، «پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی»، چاپ دوم، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

۱۴. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، «لغت‌نامه»، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

۱۵. رحیمیان، شیرمرد؛ ذهبی، محمد (۱۳۹۷)، «ظهور زیبایی و هیات هنری در پرتو انوار اشراقی فلسفه سهروردی»، نشریه شناخت، شماره ۷۸، ص ۱۸۶–۱۶۷.

۱۶. رشیدی، صادق (۱۳۹۳)، «درآمدی بر نشانه‌شناسی موسیقی»، چاپ اول، تهران، نشر علمی

۱۷. رشیدی صادق (۱۳۹۰)، «نشانه‌شناسی موسیقی تعزیه»، چاپ اول، تهران، نشر جهاد دانشگاهی.

۱۸. زاده‌محمدی، علی (۱۳۸۴)، «مقولهٔ حال در موسیقی ایرانی (۲)، مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی موسیقی ایران»، نامهٔ هنر موسیقی، شماره ۶۰، ص ۱۲-۱۱.
۱۹. سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۷۵)، «مجموعه مصنفات»، مجلدهای ۱تا۳، چاپ دوم، تهران، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۲۰. سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۵۵)، «حکمه‌الاشراق»، به اهتمام هانری کربن، جلد دوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۱. سراج، حسام‌الدین (۱۳۹۰)، «از گذر گِل تا دل»، تهران، انتشارات نیستان.
۲۲. سرایی، پویا. (۱۳۸۸)، «واخوان: بازخوانش امرقدسی»، دومین گردهمایی گنجینه‌های از دست رفته هنر ایران، تهران: فرهنگستان هنر، ۲۳ آذر۱۳۸۸.
۲۳. شیرازی، قطب‌الدین (۱۳۸۴)، «شرح حکمه‌الاشراق، به کوشش عبدالله نورانی و مهدی محقق»، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۲۴. شهرنازدار، محسن (۱۳۸۴)، «گفت و گو با حسین علیزاده درباره موسیقی ایران»، تهران، نشر نی.
۲۵. طوسی، خواجه نصیرمحمد (۱۳۷۱)، «مجمل الحکمه، سه رساله فارسی درموسیقی»، به اهتمام: تقی بینش، تهران، انتشارات مرکز.
۲۶. فخرالدینی، فرهاد (۱۳۹۲)، «تجزیه تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران»، چاپ اول. تهران، انتشارات معین.
۲۷. فرهت، هرمز (۱۳۸۶)، «دستگاه در موسیقی ایرانی»، چاپ سوم، تهران، پارت.
۲۸. فیاضی‌لاهیجی، ملا عبدالرزاق (۱۳۷۲)، «گوهرمراد»، چاپ اول، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲۹. علیزاده، حسین؛ اسعدی، هومان؛ افتاده، مینا؛ بیانی، علی؛ کمال‌پورتراب، مصطفی؛ فاطمی، ساسان (۱۳۸۸)، مبانی نظری موسیقی ایرانی، چاپ سوم، تهران، انتشارات ماهور.
۳۰. کاظمی، علی (۱۳۹۱)، «آرایه به مثابه عنصری ساختاری در موسیقی دستگاهی ایران»، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره۲، ص ۱۴-۵.
۳۱. کمالی‌زاده، طاهره (۱۳۹۲)، «مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی»، چاپ دوم، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
۳۲. کیانی، مجید (۱۳۷۰)، بررسی سه شیوه هنر تکنوازی در موسیقی ایران، تهران: ایران‌صدا.
۳۳. کیانی، مجید (۱۳۶۸)، «هفت دستگاه موسیقی ایران»، چاپ سوم، تهران، انتشارات سوره مهر.
۳۴. گودرزی، فاطمه؛ شریف، حمیدرضا (۱۳۹۷)، «نگاهی تحلیلی- تطبیقی به معماری و موسیقی ایرانی بر مبنای مفاهیم حکمت سهروردی»، نشریه تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، شماره ۳۰، صص ۱۴-۱۲۳.
۳۵. محمدی، مجید (۱۳۷۲)، «سهروردی و فلسفهٔ نبوت»، نشریه کیهان اندیشه، شماره۵۲، ص۱۰۸-۱۰۰.
۳۶. مسعودیه، محمدتقی (۱۳۶۵)، «مبانی اتنوموزیکولوژی: موسیقی‌شناسی تطبیقی»، تهران، انتشارات سروش.
۳۷. مشکاتیان، پرویز (۱۳۹۷)، «کتاب چکاد پرویز مشکاتیان». به اهتمام: علیرضا جواهری. چاپ چهارم. تهران، انتشارات چکاد هنر.
۳۸. مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۷۴)، «تفسیر نمونه»، چاپ سی و دوم، تهران، دارالکتب الاسلامیه.
۳۹. معین، محمد (۱۳۸۲)، «فرهنگ فارسی». چاپ بیستم. تهران، انتشارات امیرکبیر.
۴۰. مهدوی‌نژاد، محمدجواد (۱۳۸۳)، «دستور زبان موسیقی پیشرو: نسبت میان موسیقی معنوی، فرهنگ ایرانی و عرفان اسلامی»، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۱۷، صص ۹۶-۸۷.
۴۱. میرصادقی، میمنت (۱۳۷۷)، «واژه‌نامه هنر شاعری»، چاپ اول، تهران، انتشارات مهناز.
۴۲. بینام (۱۳۸۵)،«پنجاه سال با پرویز مشکاتیان»، مجله تخصصی موسیقی قرن ۲۱. شماره ۱۳، ص ۳۱-۱۲.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۴ (پیاپی: ۲۷)، مرداد ۱۳۹۹

بررسی رویکرد معنادرمانی به‌عنوان روش مشاوره توانبخشی گروهی

مهدی عامری[۱]، مجتبی دهدار[۲]، محمد امیریان[۳]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۴/۲۰
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۵/۱۳
کد مقاله: ۹۱۵۴۱

چکـیده

معنادرمانی به عنوان یک روش مشاوره توانبخشی گروهی به افراد کمک می‌کند، درک جدیدتر و عمیق‌تری نسبت به زندگی و شرایط آن به‌دست آورند و ترغیب شوند امیدوارتر به زندگی ادامه دهند و به‌راحتی در مقابل اتفاقات زندگی تسلیم نشوند. هنگامی که انسان احساس می‌کند وجود و هستی‌اش به یک منبع لایزال پیوند خورده و خود را متکی به چارچوب‌ها و تکیه‌گاه‌های گسترده‌ای مانند مذهب و فلسفه‌ای که برای زندگی‌کردن انتخاب کرده است، می‌بیند معنی زندگی را درمی‌یابد و آن را احساس می‌کند. معنادرمـــانی از روش‌های درمانی مؤثر است که در قالب کار گروهی امکان‌پذیر است. این شیوهٔ درمانی از نظر فلسفی قرابت بسیاری با آموزه‌های دینی دارد و می‌توان آموزه‌های دینی را در آن گنجاند. این روش درمانی معتقد است آنچه در هستی انسان اهمیت دارد، سرنوشتی نیست که انتظارش را می‌کشد بلکه شیوه‌ای است که انسان سرنوشت را می‌پذیرد. انسان می‌تواند هرچیز ارزشمندی را از دست بدهد، مگر بنیادی‌ترین آزادی بشری یعنی آزادی انتخاب، شیوه برخورد یا شیوه واکنش نسبت به سرنوشت و آزادی برگزیدن راه خویش را. در این مقاله روش معنادرمانی و معنادرمانی با رویکردی دینی تبین شده و در پایان مراحل و شیوه اجرای آن بررسی و نقد و ارزیابی روش مطرح شده است.

واژگـان کلـیدی: معنادرمانی، معنادرمانی دینی، توانبخشی گروهی

۱- عضو هیات علمی دانشگاه پیام نور تهران
۲- دانشجوی دکتری علوم تربیتی گرایش برنامه‌ریزی درسی دانشگاه ازاد اسلامی واحد اراک و مدرس دانشگاه
۳-دانشجوی کارشناسی ارشد مشاوره توانبخشی دانشگاه پیام نور سمنان

۱- مقدمه

یکی از دیدگاه‌های انسان دوستانه به‌پرســـــمان‌های گوناگون روان‌شناختی، دیدگاه دانشورانه وجود نگری فرانکل و شیوه درمانگری وی موسوم به معنا درمانی[1] است. معنا درمانی یکی از کاربردی‌ترین دیدگاه‌های وجود نگر است و برخلاف بسیاری از دیدگاه‌های وجود نگر که دربرگیرنده واژگان و روش‌هایی هستند که برای بسیاری از مردم بیگانه هستند، دارای واژگان و روش‌هایی است که به‌آسانی قابل‌فهم هستند. افزون بر آن، یکی از مردم‌پسندترین و خوش‌بینانه‌ترین مدل‌های دیدگاه وجود نگر است که به اشخاص به‌عنوان کسانی که توانایی فراتر رفتن از محیط شان و آزادی و مسئولیت برای انتخاب کردن دارند نگاه می‌کند (بلیر، ۲۰۰۴). معنا درمانی، رویکردی فلسفی درباره مردم و هستی آن‌هاست و به مضامین و موضوعات مهم زندگی مانند مرگ و زندگی؛ آزادی و مسؤولیت پذیری در برابر خود و دیگران؛ معنایابی و کنار آمدن با بی‌معنایی و همانند آن ها می‌پردازد. این رویکرد، انسان‌ها را وامی‌دارد تا آن‌سوی دشواری‌ها و رخدادهای هرروزه را ببینند (شارف،۲۰۰۰). معنا درمانی، یک فرایند درمانی است که به دنبال کسب توانایی برای رسیدن به خود راستین، گسترش دید درباره به خود و دنیای پیرامون و روشن کردن چیزهایی است که به زندگی اکنون و آینده ی فرد معنا می‌دهد (کوری، ۲۰۰۰). فرانکل (۱۹۶۹) معتقد است که معنا خواهی، جوهر بنیادی هستی است. از دید او مراجع می‌تواند با امید بستن به روزی بهتر، به آینده معنا دهد.درواقع معنا درمانی برای آسیب های گوناگون منشأ یگانه‌ای قائل است و آن نبود معنا در زندگی است .

۲-بیان مساله

معنا درمانی رویکردی فلسفی برای مواجهه با مشکلات و چالشهای زندگی آن دسته از افرادی است که با معنایابی در طول زندگی چالش دارند. این رویکرد درمانی بر چهار بُعد مهم یعنی مرگ، آزادی، تنهایی و بی معنایی که در وجود انسانی ریشه دارند تأکید دارد. در معنا درمانی گروهی شرکت کنندگان با هدف کشف خود و با فرض بر اینکه علائق وجودی مشترکی دارند در گروه شرکت می کنند. در فرایند معنا درمانی اعضا سفری خود اکتشافی را که دارای سه هدف است را آغاز می کنند. آنان باید بتوانند.

۱.توانایی درک خود حقیقی را پیدا کنند.

۲. دید خود را نسبت به خویشتن و دنیای اطراف گسترش دهند

۳ .آنچه را که به زندگی فعلی و آینده آنان معنی می دهد را آشکار سازند (کوری ،۱۹۹۵).

لوگوتراپی به شیوه ای که فرانکل به کار می برد به معنای معنایابی در درون رنجی است که فرد می برد (فربامنش به نقل از فرانکل، ۱۳۸۶) فرانکل درباره سلامت روان بر اراده معطوف به معنا تأکید کرده است. او معتقد است انسانیت آدمی در گرو مسئولیتی است که او دارد و انسان موجودی معنوی است (قدرتی ،۱۳۸۷) مفروضه‌های معنا درمانی عبارت اند از:

الف)بشر موجودی است که شامل بدن، ذهن و روح است .روح ضرورتا یک مفهوم مذهبی نیست، بلکه مانند بدن و ذهن یک بعد جهانی از بشریت است.

ب) زندگی تحت هر شرایطی حتی در بدبختیهای بزرگ دارای معناست.

ج) افراد میل به معناخواهی دارند که نخستین انگیزه برای زندگی و عملکرد بوده و از میل به لذت یا قدرت عمیق تر است.

د)زندگی دارای موقعیتها و لحظه هایی است که در آنها افراد باید به این سؤال پاسخ دهند که آیا تصمیمات آنها با معنی است یا نه و

هـ) هر فردی منحصر به فرد است و دارای اهمیتی غیر قابل جایگزین است (بارنس،۲۰۰۰).

معنا در زندگی به عنوان یک مفهوم گسترده حاوی عناصر شناختی، عناصر انگیزشی و عناصر عاطفی است (دزاتر و همکاران، ۲۰۱۳).)معنا در زندگی سعی بر آن دارد تا با کمک به افراد، موضوعات اصلی زندگی شان را کشف و به طور انعطاف پذیری اهداف و آرزوهای زندگی شان را پیگیری کنند (استیگر، ۲۰۱۲) .معنا در زندگی در طول دور ان نوجوانی و در دوره ی ظهور بزرگسالی برجسته می شود (استیگر، اویشی و کاشدن، ۲۰۰۹؛ به نقل از عسکری زاده و پولادی، ۱۳۹۵) .معنادرمانی، رویکردی فلسفی دربار مردم و وجود آنهاست که به مضامین و موضوعات مهم زندگی مانند معنای رنج ، خلا وجودی، مهر و زندگی، آزادی و مسؤولیت پذیری در قبال خود و دیگران، معنایابی و کنار آمدن با بی معنایی می پردازد (محمدپور، ۱۳۸۵).

معنادرمانی از روش‌های درمانی مؤثر است که در قالـب کـار گروهـی امکـان‌پـذیر اسـت (یـالوم و لیسـز، ۲۰۰۵). آن چه در معنادرمانی قابل توجه و مهم اسـت، گواه بر توانایی بالقوه و منحصر به فرد انسان به بهتـرین نحو آن است (کیونگ–آه و همکاران، ۲۰۰۹). فرانکل (فرانکل، ۱۳۸۴/۱۹۶۷ترجمـه معـارفی) بـر معنـاجـویی افراد در زندگی بـاور داشـت. او بیـان کـرد کـه رفتـار انسان‌ها نه بر پایه لذت‌گرایی نظریه فروید[1] و نه بر پایه نظریه قدرت‌طلبی آدلر[2] است، بلکه انسان‌ها در زندگی به دنبال معنا و مفهومی برای زنـدگی خـود مـی‌باشـند. اگـر فـردی نتوانـد معنـایی در زنـدگی خـویش بیابـد، احساس پوچی به او دست می‌دهد

1. *Logotherapy*

و از زنـدگی ناامیـد می‌شود و ملامت و خستگی از زندگی تمـام وجـودش را فرا می‌گیردالزاماً. این حس منجر به بیمـاری روانـی نمی‌شود بلکه پیش‌آگاهی بدی برای ابتلا به اختلال‌هـا است. بنابراین فرانکل بهزیستی را در یافتن معنا و مفهوم زندگی می‌داند. معنای زنـدگی فـرد مـی توانـد فراتـر از زنـدگی فیزیکـی باشـد (جیمـز، ۲۰۱۶). یـافتن معنـا در زندگی به ما در مورد چگونگی زندگی راهنمـایی ارائـه مـی‌دهـد (تـودمـی، ۲۰۱۵).

با توجه به نقش معنویت، مذهب و جهت گیری مذهبی در بهداشت روان و و ارتقای سلامت روان (نواب و همکاران،۱۳۹۴) معنویت و رشد معنوی انسان در چند دهه گذشته به صورتی روزافزون توجه روانشناسان و متخصصان بهداشت روانی را به خود جلب کرده است(اتن و شنک ،۲۰۰۷؛ پوچالسکی، ویتیلو، هال و رلر،۲۰۱۴) .همچنین بسیاری از پزشکان معنویت و باورهای معنوی را به عنوان یک منبع مهم در سلامت جسمی و بهبود افراد می شناسند، در نتیجه درفرایند درمان مسائل معنوی بیماران را مورد توجه قرار می دهند(وایت، پیترز و اسکیم، ۲۰۱۴). پژوهشها نشان می دهد افراد دارای معنویت بالانه تنها دارای کارکرد ایمنی بهتر و منظم تری هستند بلکه دارای طول عمر بیشتری نیز می باشند(لو و همکاران،۲۰۱۱.) تاثیر آن شاید به این دلیل باشد که فرد با افزایش گرایش مذهبی و باورهای معنوی به نوعی خودکنترلی دست پیدا می کند که مانع از تاثیر شرایط نامطلوب بیرونی شده و سلامت روان خود را حفظ می‌کند(نواب وهمکاران،۱۳۹۴).

بنابراین به منظور کمک به مقابلـهٔ نوجوانـان و جوانـان بـا چالشهای این دوره، تدارک خدمات حرفه ای بهداشت روانی بسیار ضروری است. این خدمات طیفی از درمانهای گروهی و فردی راشامل می‌شود. هدف درمان گروهی در وهلـه اول حل مشکل و در مرحله‌دوم معمولاً جلوگیری ازبروز مشکل است(شفیع آبـادی، ۱۳۹۲). چـارچوب یـک گـروه درمـانی، فرصتی مناسب را بـرای‌روبـه‌رو شـدن بـا موضـوعات مـورد ملاحظه در طول زندگی ایجاد می‌کند و پاسخ‌دهی مناسـب را فـراهم مـی‌آورد (هـدایتی، ۱۳۸۵). انسان موجودی است اجتماعی و وجود او در اجتماع و در ارتباط با دیگران رشد می‌کند و غنا می‌یابد و در تعامل با دیگران به نقاط قوت و ضعف خود پی می‌برد و در صدد اصلاح نقاط ضعف خود برمی‌آید. بسیاری از شناختهای فرد در مورد خودش‌نتیجه بازخوردهایی است که از دیگران دریافت می‌کند. او رفتارهای خود را در رابطه با دیگران‌تنظیم می‌کند؛ لذا بسیار بهتر خواهد بود درمان وی نیز در گروه انجام شود. در گروه اعضا یکدیگررا بهتر درک می‌کنند، احساس تعلق و عدم تنهایی در گروه اتفاق می‌افتد. همچنین حضور در گروه امکان الگوگیری از کسانی را که در موقعیتهای مشابه فعال‌تر عمل می‌کنند، فراهم می‌آورد.گروه نه تنها جنبه درمانی دارد بلکه محتوای آن به رشد فرد کمک می‌کند. آنچه در گروه آموخته می‌شود به‌سبب تعامل و ایجاد چالش ماندگار است(راجرز،۱۳۹۲؛ ترجمه ماهر). لذا می‌توان روشی موثر برای افزایش امیدواری و دوری از یاس و تنهایی وکاهش خشونت باشد. معنادرمـانی از روشهای درمانی مؤثر است که در قالب کار گروهی امکان‌پذیر است. این شیوهٔ درمانی از نظر فلسفی قرابت بسیاری با آموزه‌های دینی دارد و می‌توان آموزه‌های دینی را در آن گنجاند. این روش درمانی معتقد است آنچه در هستی انسان اهمیت دارد، سرنوشتی نیست که انتظارش را می‌کشد بلکه شیوه ای است که انسان سرنوشت را می‌پذیرد. انسان می‌تواند هرچیز ارزشمندی را از دست بدهد، مگربنیادی‌ترین آزادی بشری یعنی آزادی انتخاب، شیوه برخورد یا شیوه واکنش نسبت به سرنوشت وآزادی برگزیدن راه خویش را. خداوند در قرآن بارها به مقوله آزادی و اختیار اشاره کرده است "اناهَدَیْناهُ السَبیلَ إمّا شاکِراً وَ إمّا کَفُوراً" (سوره انسان ،آیه ۳) اوست که نعمت اختیار و انتخاب را به انسان کرامت فرموده است .همین خداوند خالق انسان و آزادی او، در درون انسان و بیرون او، پیامبرانی را مبعوث کرده است تا انسان آزاد را هدایت و راهنمایی کنند و آزادی، اختیار و انتخاب اوبا فرامین این دو « نبی» درونی و بیرونی در تقید قرار گرفته است . « لا إِکْراهَ فِی الدینِ قَدْ تَبَیَنَ الرُشْدُ مِنَ الْغَیِ »بقره(۲)،دردین هیچ اجباری نیست وراه از بیراهه به خوبی آشکار شده است. آیه ۲۹ سوره "کهف":"قُلْ الْحَقُ مِنْ رَبِکُمْ فَمَنْ شَاءَ فَلْیُؤْمِنْ وَمَنْ شَاءَ فَلْیَکْفُرْ إِنَا أَعْتَدْنَا لِلظَالِمِینَ نَارا "بگو :این حق است از سوی پروردگارتان !هرکس ایمان بیاورد(و این حقیقت را پذیرا شود)و هرکس می خواهد کافر گردد ما برای ستمگران آتشی آماده کرده ایم ".زنده بودن یعنی رنج کشیدن اما برای رنج خویش معنایی یافتن یعنی ادامه هستی .لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِی کَبَدٍ"البلد/۴" که ما انسان را در رنج آفریدیم و زندگی او پر ازرنجهاست.

یا أَیهَا الْإِنْسَانُ إِنَکَ کَادِحٌ إِلَی رَبِکَ کَدْحًا فَمُلَاقِیهِ"الانشقاق/۶"ای انسان!توباتلاش ورنج بسوی پروردگارت می روی و او را ملاقات خواهی کرد.انسان حاصل غرایز زیستی و کشمکشهای دوران کودکی نیست. فرانکل[۱](۱۹۸۶) می‌گوید با آنکه در معرض شرایطی بیرونی هستیم که بر زندگی مان تاثیر می‌گذارند(رویدادهای ناگوار) با این حال در انتخاب واکنش مان نسبت به این اوضاع و شرایط آزادیم؛ این نیروها می‌توانند موقعیتهای مارا دگرگون سازند اما در انتخاب جایگاه مان‌برای مقابله با آنها آزادیم(پروچاسکا ونورکراس،۱۳۹۲،ترجمه سیدمحمدی).خداوند در قرآن کریم راههایی را برای معنا بخشیدن به‌مصائب و سختیها آورده است‌مثلاً، آنها را راهی برای آزمایش‌انسانها می داند "إِنَمَا أَمْوَالُکُمْ وَأَوْلَادُکُمْ فِتْنَةٌ "اموال و فرزندان شما فقط وسیله‌آزمایش‌هستند!.«احسبَ النَاسُ أَنْ یُتْرَکُوا أَنْ تقولوآمنَّا و هم لا یفتَنُونَ»؛(عنکبوت،۳) « آیا مردم گمان کردند همین که بگویند: «ایمان آوردیم» به حال خود رها می‌شوند و آزمایش نخواهند شد؟». گاهی مصائب راهی برای تکامل هستند،

چنانکه امام‌علی(ع) می‌فرماید: "وفی‌تَقَلُّبِ‌الْأَحوالِ علم‌جواهرُ الرِّجال"(کافی، شیخ کلینی، ج ۸).

هرچه‌بیشتر بتوانیم از خود فراتر برویم و خود را در کسی یا چیزی ایثار کنیم، انسان‌تر می‌شویم و این‌معیار نهایی رشد و پرورش شخصیت سالم است .از ایـثـار در روایـات بـه عـنـوان "خوی و خصلت ابرار و برگزیدگان الهی، نیکوترین احسان و اعلی مراتب ایمان" نام برده شده است، چنان که امیرمؤمنان علی (ع)اَلامی‌فرماید:ایثار" سجِیةُ الْأبرارِ و شیمةُ الاْخْیار؛ ایثار خوی نیکوکاران و شیوه نیکان است. در جای دیگر فرمود:اَلْایثاراحسنَ الاحسانِ و اَعلی مراتبِ الایمانِ؛ ایثار نیکوترین احسان و بالاترین مراتب ایمان است. خداوند نیز در آیه سوره۱۵ حجرات، این حقیقت را اینگونه منعکس کرده است: " مؤمنان کسانی هستند که به خدا و پیامبر او ایمان آوردند و در آن هرگز تردید نکردند و با مال و جان خود در راه خدا کوشیدند؛ آنان به راستی در ایمان خود صادق اند". در جامعه گاهی برخی از افراد چنان به‌سرنوشت دیگران احساس دلبستگی و مسئولیت می کنند که گویی به تنهایی عهده دار کار همه هستند و همواره آخرین حد بخشش و نهایت از خودگذشتگی و ایثار نسبت به دیگران را نشان می‌دهند. نمونه اینها را در دوران مدرسه در کتابها خوانده ایم و نمونه عملی آن را هم بارها درجامعه دیده ایم، مثل شهیدان هشت سال دفاع مقدس و ... اکنون هم سالهاست که اخبار متعددی از فداکاری می‌شنویم. در بیان ایثار جانی حضرت علی (ع)می‌فرماید:" و بعضی از مردم برای به‌دست آوردن خشنودی خدا جان خویش را فدا می‌کنند (سوره بقره ۲۰۷). و در جای دیگر ایثار مالی خاندان پیامبر(ص)را چنین می ستاید: غذای خویش را با آنکه آن را دوست دارند، به مسکین و یتیم و اسیر می‌خورانند. .(سوره انسان،۸).

جستجوی معنا لازمه اش مسئولیت شخصی است. هیچ کس و هیچ چیز نمی‌تواند به ما احساس معنا و منظور در زندگی بدهد و این مسئولیت خود ماست که راهمان را پیدا کنیم و آنگاه‌که یافتیم در آن پایداری کنیم. پاسخ ما نباید سخن و اندیشه بلکه باید عمل باشد. نبودن معنا درزندگی روان نژندی است. ویژگی این حالت نبودن هدف، معنا و احساس تهی بودن و ناامیدی

است. به اعتقاد فرانکل (۱۹۷۸)، سه عامل جوهر وجود انسان را تشکیل می‌دهد: معنویت، آزادی و مسئولیت. بدون آنها یافتن معنا و منظوری در زندگی میسر نیست. معنای زندگی برای هرکس یکتا و ویژه طرز تفکر اوست و از کسی به کسی و از لحظه ای به لحظهٔ دیگر تفاوت پیدا می‌کند (کوری، ترجمه سیدمحمدی،۱۳۹۲).

جهان بینی دینی به جهت پذیرش موجود ابدی و متعالی وزندگی اخروی، حیات انسانها را معنادار می کند. معنا و هدف زندگی از نظر ادیان کاملا مشخص است. اسلام دنیا را مزرعهٔ آخرت می داند. در مصادر روایی و متون اسلامی زندگی مادی انسانهاجنبه امتحان دارد و هدف غایی از زندگی قرب الهی دانسته شده است. برای رسیدن به این هدف انسانها از طریق عبادت و اطاعت خداوند زندگی خود را معنادار می سازند. دین اسلام درکی عمیق از جهان و انسان ارائه میدهد و انسان را خلیفه خداوند روی زمین میداند. گاهی دگرگون ساختن شرایط یا دوری گزیدن از آنها در توان ما نیست. در چنین شرایطی تنها راه معقول پاسخگویی،پذیرفتن است. شیوه ای که سرنوشت خود را می پذیریم و شهامتی که در تحمل رنج و وقاری که

در برابر مصیبت نشان می دهیم آزمون و سنجش نهایی توفیق ما به عنوان یک انسان است. سلامت روان یعنی از مرز توجه به خود گذشتن، از خود فراتر رفتن و جذب معنا و منظوری شدن. ویژگی دیگر انسان از خود فراونده تعهد و غرقه شدن در کار است. جنبه مهم کار محتوای آن نیست بلکه شیوهٔ انجام دادن آن است، زیرا از راه کار معنا می یابیم نه در آن، پس تقریباً در هر شغل می توان معنا یافت(شولتس، ۱۳۹۴؛ ترجمه خوشدل). خداوند در آیاتی از جمله آیات ۳۱۹ و ۳۹۳ سوره بقره

و آیات ۱۳ و ۱۱ و نیز ۳۳۱ و ۳۳۸ سوره اعراف و به ویژه در آیه ۱۹ سوره اسراء به صراحت ازشاکله و شخصیت وجودی انسان سخن می گوید که با عمل ساخته می شود و رفتارهای آینده و آتی آنان نیز براساس همین شخصیت و شاکله وجودی است. به این معنا که "از کوزه همان برون تراودکه در اوست". آیاتی مانند ۳۴ سوره لقمان و ۱۲ و ۱۳ سوره صافات و ۰۳ سوره طور و ۱ سوره جمعه و نیز آیاتی دیگر همین معنا را مورد تأکید قرار داده و از نقش و اهمیت خاص و بسیار مهم

اندیشه و کار در زندگی بشر سخن به میان آورده است.. معنای زندگی هرکس همان اندازه واقعی است که وظایف زندگی (کانگ و همکاران، ۲۰۰۹).فرانکل(۱۹۸۶) معتقد است که افراد افسرده، ناامید و بی قرارند و مایوس و آنهایی که احساس

تنهایی می کنند غالباً از بی معنایی در زندگی شکایت می کنند(کوری، ۱۳۹۲). به نظر می رسد که معنادرمانی نوعی هشیارافزایی باشد که به ترکیب پسخوراند شخصی و آموزش قانعازی در قالب فلسفه وجودی متکی است. معنادرمانی، رویکردی فلسفی دربارهٔ وجود است که به مضامین مهم زندگی مانند معنای درد و رنج، خلاء وجودی، زندگی و مرگ ، آزادی و مسئولیت پذیری در قبال خود و دیگران، معنایابی و کنارآمدن با بی معنایی می پردازد(محمدپور،۱۳۸۵). بدیهی است که از این دیدگاه هدف زندگی کاهش تنش یا زندگی بدون تنش نیست بلکه از آنجا که جست و جوی معنا،وظیفه ای مبارزه جویانه است تنش درونی فرد را افزایش میدهد و او را به تلاش برای آنچه باید کسب کند وا می دارد. این سطح از تنش برای رهایی فرد از احساس دلتنگی، بی دردی و غلبه بر"خلاء وجودی" لازم است؛ تلاش و تکاپوی حاصل از تنش معناجویی، یاس انسان روان نژند را به احساس امید و موفقیت بدل می سازد(رحیمیان، ۱۳۸۷).

با توجه به اهمیت معنا در زندگی، تحقیقات بسیار در این زمینه صورت گرفته است نصیری وجوکار(۱۳۸۷) در پژوهش خود نشان داده اند که میان معناداری زندگی و امید و شادی ورضایت مندی از زندگی، رابطه معنادار مثبت وجود دارد و میان معنای

زندگی با افسردگی رابطه معنادار منفی وجود دارد. نتایج تحقیق فخار و همکاران (۱۳۸۷) نشان داد که مشاوره گروهی بارویکرد معنادرمانی بر بهبود سلامت روان زنان تاثیر دارد. این روش به ویژه بر کاهش اضطراب وفشارهای روانی زنان سالمند موثر بوده است. غلامی و بشلیده(۱۳۹۰)اثربخشی معنویت درمانی برسلامت روان زنان مطلقه را بررسی کرده و نتایج مثبتی را گزارش داده اند. نواب (۱۳۹۴)اثربخشی معنا درمانی با رویکرد اسلامی را برای کمک به بهزیستی زنان به کار برده و نتایج مثبتی را نشان داده است. معنادرمانی سبب افزایش بهزیستی روانشناختی زنان شده است.

سوری(۱۳۹۴) در پژوهش خود به این نتیجه رسید که معنادرمانی گروهی بر کاهش پرخاشگری در پسران نوجوان نقشی مثبت داشته است؛ یعنی نمره دانش آموزان گروه آزمایش نسبت به گروه گواه تفاوت معنادار داشته است. نتایج پژوهش کاویانی و رحیمی (۱۳۸۱) نشان داد که معنادرمانی گروهی سبب کاهش افسردگی در گروه آزمایش شده است، در حالی که گروه گواه تغییری را نشان ندادند. نتایج پژوهش اصغری و همکاران(۱۳۹۱) نیز نشان داد که معنا درمانی گروهی به مثابه روش توانبخشی در بهبود افسردگی سالمندان تاثیری بسزا دارد. آنگ و جیاکینگ (۲۰۱۲) در بررسی رابطه معنا در زندگی و رضایت از زندگی ۵۱۹ بزرگسال دریافتند که فراگیری روشهای معنا درمانی در زندگی به طور چشمگیری با افزایش خشنودی ورضایت از زندگی رابطه دارد.همچنین اسپک و همکاران (۲۰۰۸) در پژوهش خود دریافتند که اثربخشی معنادرمانی گروهی ومعنادرمانی اینترنتی در کاهش افسردگی موثر است اما از این دو، اثربخشی معنادرمانی گروهی به طور چشمگیری بالاتر است. نتایج پژوهش ناگاتا (۲۰۰۸) که به بررسی نقش معنادرمانی در کاهش دردهای مزمن بیماران پرداخته است، نشان می دهد که معنادرمانی به مثابه یک روش درمانی، شیوه ای موثر و قوی در فعالیتهای حیاتی انسان است.چونگ و چونگ(۲۰۱۲) نقش مثبت نگری و داشتن معنا را در زندگی بررسی کردند و چنین استنباط کردند که افرادی که توانسته اند

مثبت اندیش بوده و معنایی در زندگی بیابند، از سلامت بیشتری برخوردارند. معنادرمانی سعی می کند افق دید فرد را وسعت بخشد وبا روشهای افزایش آگاهی وجودی و به چالش کشاندن مراجع با پرسشهایی در مورد معنا و هدف زندگی به وی کمک کند تا برای زندگی خود معنایی بیابد. پژوهشهای متعدد تاثیر معنادرمانی را برابعاد مختلف سلامت روان مورد بررسی قرار داده اند. در همه این پژوهشها مفاهیم درمانی (آزادی،مرگ، معنای زندگی و تنهایی) از دید وجودی مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین پژوهشهای متعددی با رویکردهای مذهبی و دینی انجام شده که دارای نتایج قابل توجهی بوده است. بهرامی و

رمضانی(۱۳۸۴) در پژوهش خود به این نتیجه رسیده اند که باورهای مذهبی در سلامت روان وکاهش افسردگی افراد تأثیر مثبت و معنا دار دارند. همچنین جان بزرگی (۱۳۸۶)از پژوهش خودچنین استنباط کرد که باورهای مذهبی بر سلامت روان تأثیر معنادار دارند. اولین گام در سفر زندگی این است که افراد مسئولیت بپذیرند. یالوم و لِشچ(۲۰۰۵)وقتی که افراد نقش خود را در به وجود آوردن وضع ناگوار زندگی خودشان تشخیص دهند و.) بپذیرند، این را نیز میپذیرند که فقط خود آنها قدرت تغییر دادن وضعیت را دارند(کوری، ۱۳۹۲)چالش واقعی افراد این است که بتوانند در دنیایی که تنها هستند و سرانجام باید با مرگ روبه روشوند، زندگی کنند. معنادرمانی با ایجاد آگاهی در مراجع که انسان آزاد است اما روی دیگر آزادی احساس مسئولیت و انتخاب است، به وی کمک میکند تا خود را مسئول زندگی خود بداند .انسان ناامید کسی است که معنا و هدفی در زندگی ندارد چرا که نخواسته است مسئولیت انتخابهای خودرا بپذیرد یا جرات آن را نداشته است .آشنایی با باورهای مذهبی می تواند به وی کمک کند تا برای خود معنایی بیابد .در آموزه های دینی آمده که هیچ انسانی بیهوده خلق نشده است و خداوند ازآفرینش او هدفی داشته است .او می تواند هدف را جستجو کند و به زندگی خود روحی دوباره بدمد .معنا در از خود فراروندگی پیدا میشود و اینکه فرد بتواند به فراتراز خودش بیندیشد وراههایی را برای مشارکت در اقداماتی که موجب رفاه جامعه میشود پیدا کند(پروچاسکا ونورکراس(۱۳۹۲) دین اسلام کاملترین دین است و لذا آنچه را لازمه سعادت و سلامت انسان است داراست .عمل به آموزه های دینی و آگاهی از فلسفه آن و ایمان به خدا و ائمه همواره می تواند زندگی انسان را غنا و معنا ببخشد.

جدول۱. خلاصه جلسه‌های مداخله معنادرمانی هوتزل(به نقل از سوری، ۱۳۹٤)

جلسه	اهداف	خلاصه محتوای جلسه
جلسه اول	ایجادارتباط اولیه	• ساماندهی جلسات • توجیه آزمودنی‌ها • آشنایی اعضای گروه با همدیگر
جلسه دوم	آشنایی با معنا–درمانی	• معرفی رویکرد معنادرمانی و آموزش اصطلاحات مهم معنادرمانی • مشخص کردن اهداف درمان از طری افزایش آگاهی در مورد خود واقعی
جلسه سوم	آموزش معنا–درمانی	• ارائه شیوه‌های معنادرمانی • افزایش گفت وگوی اعضا با یکدیگر • شناخت و پذیرش احساسات و آگاهی اعضاء نسبت به آزادی و مسئولیت انتخاب
جلسه چهارم	افزایش خود–آگاهی	• بررسی معناخواهی و جست وجوی معنا و شیوه‌های آن با هدف افزایش و تعمیق‌خودآگاهی درونی • حمایت مشاور از اعضا در برابر ترس و نگرانی از حرکت به سوی خود تازه
جلسه پنجم	معنایابی در موقعیت مختلف	• به چالش کشیدن اعضاء • به بحث گذاشتن شیوه‌های معناخواهی در تحصیل • دوستی و محبت و رنج
جلسه ششم	استفاده از آگاهی وجودی برای مهار افکار منفی	• معنایابی در ابعاد گوناگون زندگی • بازسازی خود، تحلیل وجودی مفاهیم آزادی و انتخاب • تبیین رابطه‌ی آزادی و انتخاب در زندگی اعضاء با استفاده از فنون افزایش آگاهی وجودی در مهار افکار و احساسات منفی آنها
جلسه هفتم	افزایش مسئولیت‌پذیری	• آموزش برای افزایش مسئولیت‌پذیری برای معنا • کمک به مراجع برای گوش دادن به ندای وجدان • سؤال از مراجعان دربارهی معنا و افزایش مسئولیت‌پذیری نسبت به خود و دیگران • آشنایی با انواع ارزش‌ها، انتخاب ارزش و پذیرش مسئولیت آن • معنایابی از طریق ارزش‌های تجربی، نگرشی و خلاق
جلسه هشتم	افزایش افق دید و پذیرش تنهایی	• آموزش افزایش افق دید دربارهی منشأ معنا • درک و پذیرش تنهایی به عنوان واقعیت غیرقابل اجتناب • درک نقش صمیمیت در تحمل احساس تنهایی
جلسه نهم	تحلیل وجودی مسئله مرگ	• آموزش تحلیل وجودی مسئله مرگ به عنوان مکمل زندگی و هدایت کننده ی آن با استفاده از فن پیشنهاد معنا • اصلاح نگرش‌ها و گسترش افق‌های فکری در حوزه ی معنا
جلسه دهم	تمرین معنایابی	• آموزش درک معنا و هدف از زندگی و نقش بی هدفی در بروز مشکل • متعهد شهدن به هههف خاصی در زندگی آینده از طریه تحلیل وجودی هدفمندی و معناجویی در زندگی
جلسه یازدهم و دوازدهم	آموزش خودشکوفایی و قصد متضاد جمع‌بندی جلسات	• آموزش مفهوم خود شکوفایی • آموزش فن قصد متضاد

۳-نقد و ارزیابی معنادرمانی

مانند هر مکتب روان درمانی دیگر, معنا درمانی نیز دارای نقاط مثبت و منفی است: ارزشمند ترین سهم معنادرمانی این است که مردم را مسؤول زندگی خودشان می داند(کاردن, ۲۰۰۳). معنادرمانی دیدگاه فلسفی آسانی از نوع بشر ارائه می دهد. پترسون(۱۹۷۳)ارزش معنا درمانی را در همین صراحت و سادگی آن می داند و بر خلاف سایر رویکرد های وجودگرا, معنا درمانی رویکردی خوش بینانه و سازنده از وجود آدمی ارائه می دهد و تنها مکتبی است که فنون خاص خود دارد و پشتوانه پژوهش معنا درمانی در مقایسه با سایر مکاتب روان درمانی به ویژه در قلمرو وجودی مناسب است. معنا درمانی روشی مؤثر برای واژگون کردن تجربه افراد از افسردگی در جامعه معاصر است این پیام معنا درمانی می گوید تحت هر شرایطی با پذیرش مسؤولیت زندگی و تحقق معنایابی می توان مفهومی از کنترل و لیاقت را بدست آورد که در نوع خود بی نظیر است(دیوسین, نیل و کرینگ, ۲۰۰۴).

از سوی دیگر برخی رویکرد معنا درمانی را بیش از حد سلطه جویانه می دانند(تیملبن, ۲۰۰۴). معنا درمانی بیش از حد بر زندگی شخصی فرانکل استوار است به طوریکه تیملبن(۲۰۰۴)یکی از پایه های نظری فرانکل را زندگی نامه و تجربه های شخصی اش می داند. رویکرد معنادرمانی هرچند پشتوانه پژوهشی مقبولی دارد ولی مبهم بودن, چند تعریف داشتن برخی مفاهیم و حتی غیر قابل تعریف بودن برخی از آنها در درون خود با محدودیت‌های پژوهشی روبرو است.
انتقاد دیگر از سوی کاردن(۲۰۰۳)مطرح شده است:فرانکل در آثار خود از کتاب مقدس وام گیری می‌کند ولی در اکثر موارد منابع وام گیری خود را پنهان می کند. کاردن(۲۰۰۳)به برخی تناقض ها در گفته های فرانکل اشاره می کند: اینکه فرانکل می گوید زندگی در هر شرایطی معنادار است یک جمله غیر سقراطی است.
معنا درمانی هرچند یک نظام روان درمانی معنوی است اما هرگز خدای مذهبی خاص, عقاید فرقه ای و امثال آن را القا نمی‌کند(فرانکل, ۱۹۶۷). نکته مهم دیگر این است که معنا درمانی بطور مستقیم با علائم روبرو نمی شود بلکه می‌کوشد نگرش را عوض کند. واژگونی نگرش شخصی نسبت به علائم در واقع, معنادرمانی را تبدیل به یک روان درمانی شخصی نگر کرده است(فرانکل, ۱۹۴۷, به نقل از پترسون, ۱۹۷۳) درمانگر به درمان جو کمک می کند تا درون مثلث معنا, معنای خودرا پیدا کند. درمانگر باید استقلال و تمامیت درمانجو را به رسمیت بشناسد. این کار را از رهگذر کمک کردن به درمانجو برای یافتن راهنمای درونی اش انجام می‌دهد.

نتیجه گیری

در کل معنادرمانی به عنوان یک روش مشاوره توانبخشی گروهی به افراد کمک می کند، درک جدیدتر و عمیق تری نسبت به زندگی و شرایط آن به دست آورند و ترغیب شوند امیدوارتر به زندگی ادامه دهند و به راحتی در مقابل اتفاقات زندگی تسلیم نشوند. هنگامی که انسان احساس می کند وجود وهستی اش به یک منبع لایزال پیوند خورده و خود را متکی به چارچوب‌ها و تکیه‌گاههای گسترده ای مانند مذهب و فلسفه ای که برای زندگی کردن انتخاب کرده است، می بیند معنی زندگی را درمی یابد و آن را احساس می کند(اورباچ، ۱۳۸۷) آنگاه با آرامش بیشتری مشکلات را می پذیرد و با آنها کنار می آید. اولین گام در سفر زندگی این است که افراد مسئولیت بپذیرند. یالوم و لِشچ(۲۰۰۵)وقتی که افراد نقش خود را در به وجود آوردن وضع ناگوار زندگی خودشان تشخیص دهند و) بپذیرند، این را نیز می پذیرند که فقط خود آنها قدرت تغییر دادن وضعیت را دارند(کوری، ۱۳۹۲)چالش واقعی افراد این است که بتوانند در دنیایی که تنها هستند و سرانجام باید با مرگ روبه روشوند، زندگی کنند. معنادرمانی با ایجاد آگاهی در مراجع که انسان آزاد است اما روی دیگر آزادی احساس مسئولیت و انتخاب است، به وی کمک میکند تا خود را مسئول زندگی خود بداند .انسان ناامید کسی است که معنا و هدفی در زندگی ندارد چرا که نخواسته است مسئولیت انتخابهای خودرا بپذیرد یا جرات آن را نداشته است .آشنایی با باورهای مذهبی می تواند به وی کمک کند تا برای خود معنایی بیابد .در آموزه های دینی آمده که هیچ انسانی بیهوده خلق نشده است و خداوند ازآفرینش او هدفی داشته است .او می تواند هدف را جستجو کند و به زندگی خود روحی دوباره بدمد .معنا در از خود فراروندگی پیدا می شود و اینکه فرد بتواند به فراتراز خودش بیندیشد وراههایی را برای مشارکت در اقداماتی که موجب رفاه جامعه می شود پیدا کند(پروچاسکا ونورکراس(۱۳۹۲) دین اسلام کاملترین دین است و لذا آنچه را لازمه سعادت و سلامت انسان است داراست .عمل به آموزه های دینی و آگاهی از فلسفه آن و ایمان به خدا و ائمه همواره می تواند زندگی انسان را غنا و معنا ببخشد.

منابع

۱. قرآن کریم. (۱۳۷۵) .ترجمه مهدی الهی قمشه ای. تهران: انتشارات رشیدی.
۲. بهرامی، فاضل و رمضانی فرانی، عباس(۱۳۸۴).نقش باورهای مذهبی درونی و بیرونی در سلامت روان و میزان افسردگی سالمندان. توانبخشی۶(۱)،۴۲-۴۷.
۳. پروچاسکا، جیمز و نورکراس، جان(۱۳۹۲) .نظریه های روان درمانی، ترجمه یحیی سیدمحمدی.تهران: انتشارات رشد.
۴. جان بزرگی، مسعود(۱۳۸۵).جهت گیری مذهبی و سالمت روان. پژوهش در پزشکی،۳۱(۴)،۳۴۵-۳۵۰.
۵. راجرز، کارل رانسوم(۱۳۹۲).گروههای رویاروی: بحثی در روان درمانی گروهی، ترجمه فرهاد ماهر. تهران: انتشارات رشد.
۶. رحیمیان، حوریه بانو(۱۳۸۷) .نظریه ها و روش های مشاوره و روان درمانی. تهران: انتشارات مهرداد.
۷. سوری، حسین. (۱۳۹۴).تاثیر آموزش معنادرمانی گروهی بر ناامیدی و پرخاشگری دانش آموزان پسر دبیرستان. مجله دانش و پژوهش در روانشناسی کاربردی.
۸. شارف،ریچارد(۲۰۰۰).نظریه های روان درمانی ومشاوره(ترجمه مهرداد فیروز بخت،۱۳۸۱). تهران: رسا.
۹. شفیع آبادی، عبداله(۱۳۹۲).پویایی گروه و مشاوره گروهی. تهران: انتشارات رشد.
۱۰. شولتس، دوآن(۱۳۹۴) .روانشناسی کمال: الگوهای شخصیت سالم، ترجمه گیتی خوشدل. تهران: انتشارات پیکان.

۱۱. صغری، ندا؛ علی اکبری، مهناز و دادخواه، اصغر(۱۳۹۱).معنادرمانی گروهی به عنوان روش توانبخشی کاهش افسردگی زنان سالمند. نشریه مطالعات ناتوانی،۲(۱)،۳۱-۳۸.

۱۲. غلامی، علی و بشلیده، کیومرث(۱۳۹۰).اثربخشی معنویت درمانی بر سلامت روان زنان مطلقه. فصلنامه مشاوره و روان درمانی خانواده ۱(۳)،۳۳۱-۳۴۸.

۱۳. فخار، فرشاد؛ نوابینژاد، شکوه و فروغان، مهشید(۱۳۸۷) .تاثیر مشاوره گروهی با رویکرد معنادرمانی بر سطح سالمت روان زنان سالمند. مجله سالمندی ایران،۳(۷)،۵۸-۶۷.

۱۴. فرانکل، ویکتور. انسان در جستجوی معنی، معنی درمانی چیست. ترجمه دکتر نهضت فرنودی، مهین میلانی. چاپ یازدهم، تهران: انتشارات درسا، ۱۳۸۰، ۶-۲۶-۶۱۰۴-۹۶۴.

۱۵. قدرتی، سیما (۱۳۸۷).بررسی اثربخشی گروه درمانی مبتنی بر دیدگاه فرانکل بر افزایش سلامت عمومی بیماران مبتلا به MS پایان نامه کارشناسی ارشد مشاوره خانواده. دانشگاه عالمه طباطبایی.

۱۶. قربامنش، مسعود (۱۳۸۶) .تأملی بر نظریه لوگوتراپی امیل فرانکل: اراده معطوف به معنا». روشنامه ایران. شماره ۲۷۴.

۱۷. کاویانی، حسین و رحیمی، پریسا (۱۳۸۱) .مساله گشایی در بیماران افسرده اقدام کننده به خودکشی. مجله روانپزشکی و روانشناسی بالینی ایران، ۷(۴)،۲۵-۳۰.

۱۸. کوری، جرالد(۱۳۹۲) .نظریه و کاربست مشاوره و روان درمانی، ترجمه یحیی سیدمحمدی.تهران: نشر ارسباران.

۱۹. محمدپور یزدی، احمدرضا(۱۳۸۵) .ویکتور امیل فرانکل بنیانگذار معنادرمانی (فرادیدی بر روانشناسی و روان درمانی وجودی). تهران: انتشارات دانژه.

۲۰. نصیری، حبیب اله و جوکار، بهرام(۱۳۸۷) .معناداری زندگی، امید، رضایت از زندگی و سالمت روان زنان (گروهی از زنان شاغل فرهنگی). نشریه پژوهش زنان ۶(۲)،۱۵۷-۱۷۶.

۲۱. هدایتی، ناجی. (۱۳۸۵).اثربخشی مشاوره گروهی به روش معنادرمانی (فرانکل) بر کاهش ناامیدی در نوجوانان سنین بین ۳۱تا۳۱ ساله هنرستان آزادگان سقز. پایان نامه کارشناسی ارشد مشاوره، دانشگاه عالمه طباطبایی.

22. Ang, R.P., & Jiaqing, O. (2012). Association between caregiving, meaning in life, and life satisfaction beyond 50 in an Asian sample: Age as a moderator. Social Indicators Research, 108(3), 525-534.
23. Aten, J. D., & Schenck, J. E. (2007). Reflections on religion and health research: An interview with Dr. Harold G. Koenig. Journal of Religion and Health, 46(2), 183- 190.
24. Barnes, R. C. (2000). "Victor Frankl Logo therapy: spirituality and meaning in the new millennium". TCA journal.
25. Blair, R.G. (2004). Helping older adolescents search for meaning in depression. Journal of Mental Health Counseling, 26, 333-347
26. Cheung, F.M., & Cheung, S.F. (2010).The role of meaning in life and optimism in promoting well-being. Personality and Individual Differences, 48(5), 658-663.
27. Frankl, V. (1969). The will to meaning New American LibraryFrankl, V. E. (2004). Em busca de sentido: Um psicólogno campo de concentração (W. O. Schlupp & C. C.Aveline, Trads., 19a ed.) Petrópolis, RJ: Vozes. (Original publicado em 1946.(
28. Frankl, V. E. (2004). The doctor and the soul: From psychotherapy to logotherapy. London, England: Souvenir.
29. Frankl, V.E. (1978). The unheard cry for meaning: Psychotherapy and humanism. New York: Simon and Schuster.
30. Kang, K.A., Im, J.I., Kim, H.S., Kim, S.J., Song, M.K., & Sim, S. (2009). The effect of logotherapy on the suffering, finding meaning, and spiritual well-being of adolescents with terminal cancer. Journal of Korean Academy of Child Health Nursing, 15(2), 136-144.
31. Lo, C., Zimmermann, C., Gagliese, L., Li, M., & Rodin, G. (2011). Sources of spiritual well-being in advanced cancer. BMJ Supportive and Palliative Care, 1(2), 149-153.
32. Nagata, K. (2008). A study of logotherapy for clinic low back pain patient. Seishin Shinkeigaku Zasshi, 105(4),459-467.
33. Spek, V., Nyklíček, I., Cuijpers, P., & Pop, V. (2008). Predictors of outcome of group and internet-based cognitive behavior therapy. Journal of Affective Disorders, 105(1-3), 137-145.
34. White, M.L., Peters, R., & Schim, S.M. (2011). Spirituality and spiritual self-care: Expanding self-care deficit nursing theory. Nursing Science Quarterly, 24(1), 48-56.
35. Yalom, I.D., & Leszcz, M. (2005). The theory and practice of group psychotherapy. New York: Basic Books.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۴ (پیاپی: ۲۷)، مرداد ۱۳۹۹

جلوه‌های پایداری در آثار داستانی محمّد مسعود

امید روستا[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۳/۲۳
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۴/۲۵
کد مقاله: ۱۸۰۸۲

چکـیده

محمّد مسعود، معروف به م. دهاتی، از نویسندگان دوره پهلوی اوّل است. وی با داشتن زبانی تند و آتشین، مایهٔ رسوایی حکومت پهلوی می‌شد و همواره با احساسات میهن‌پرستانه و قدرت بیان خود، مفاهیم و مضامین والای انسانی را در آثار خود به نمایش می‌گذاشت. نثر داستانی وی، نمونهٔ ارزشمندی از ادبیّات پایداری است به طوری که وی چنان درد و رنج مردم مظلوم را درک می‌کرد که همیشه نگران سرنوشت این کشور و مردم آن بود. قلب وی برای درک آینده‌ای روشن برای این سرزمین می‌تپید. وقتی ظلم و ستم دستگاه حکومتی را بر مردم بیچاره مشاهده می‌کرد، استبداد خارجی برایش سهل می‌شد. بنابراین، تنها تسکین‌دهندهٔ قلب وی، کوشش فراوان در رسوایی سران دولتی است. در این راه دست به توصیفات فراوان در جهت نقد اوضاع می‌زند. چشمان بیدار وی چنان سرمه‌کشیده است که اغلب رذالت‌کاری‌های حاکم بر جامعه را بر سرِ دارِ نموداری قرار می‌دهد و همگان را به مبارزه و پایداری در برابر ظلم و ستم فرا می‌خواند. این پژوهش بر اساس روش کتابخانه‌ای و سندکاوی، در جهت بیان جلوه‌های پایداری در آثار محمّد مسعود است و نشان داده است که داشتن روحیهٔ جسارت و آزادگی، احساس حبّ وطن، داشتن امید به آینده، دعوت به برپایی انقلاب، بیزاری از دستگاه دولتی، نقد اوضاع ایران، ترسیم چهرهٔ بیدادگری و ... از مهم‌ترین جلوه‌های پایداری در نثر داستانی محمّد مسعود است.

واژگـان کلـیدی: محمّد مسعود، نثر داستانی، ادبیّات پایداری، دورهٔ پهلوی، اوضاع ایران.

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی پیام نور تهران جنوب؛ *Omidroosta.722@gmail.com*

۱- مقدمه

آینهٔ آدمی از بدو تولّد، زنگار ظلم و ستم را نمی‌پذیرد و انسان، همیشه به صورت ذاتی در صدد زدودن غبار ظلم از جبین مصفّای وجود خود است. امّا به ناچار عواملی غافل‌وار یا عاقل زا بر سر راه زندگی فردی یا اجتماعی قرار می‌گیرند که فرد و اجتماع، یا سپر دفاعی در برابر این اختناق می‌گیرند یا مظلوم‌وار تحت سیطرهٔ سلطهٔ استبداد قرار می‌گیرند. بنابراین، آن دسته از افرادی که تار و پود فکرشان با پایداری سرشته شده است، فریاد ظلم‌ستیزی سرمی‌دهند و یک سودای هزار سر می‌شوند و پرچم آه مردم مظلوم را بر قلهٔ بیداری برافراشته می‌کنند. این افراد، با قلم ادبی خود، در جهت قلع و قمع ریشهٔ ظلم، قدم برمی‌دارند و با زبان ادبی خود، غفلت را تنبیه و رذلت را تدفیع می‌کنند. ادبیّات پایداری، مهد این‌گونه دایگان کلام و عرصهٔ تاخت و تاز مرکب ادیبان برای تنویر اذهان مضمحل شده است به طوری که این‌گونه ادبیّات پایداری، تحت تأثیر شرایطی چون اختناق، نبود آزادی فردی و اجتماعی، ظلم و ستم، غارت سرزمین از سوی بیگانگان و ... شکل می‌گیرد.

« ادبیّات پایداری، سابقه‌ای به قدمت تمدّن بشری دارد و در هر دوره‌ای متناسب با شرایط و موقعیّت آن رخ می-نماید. جان‌مایهٔ این آثار، با بیداد داخلی یا تجاوز بیرونی در همهٔ حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی و ایستادگی در برابر جریان‌های ضد آزادی است. ادبیّات پایداری در بردارندهٔ آثار ادبی است که از نظر مفهوم و هدف، مخاطب را به پایداری در برابر دشمن فرا می‌خواند و در ذات آن، حقیقت‌خواهی و امید به آینده، همواره فراروی خالق اثر و بطن متن ادبی وجود دارد.»(رحمان‌دوست،۱۳۷۹:۱۶۶)

همان‌طور که بیان شد، آسمان آدمی، ستارهٔ شوم بدی را برنمی‌تابد و همواره این ناسازگاری را ناساز می‌کند و نویسنده نیز با کلام خود به ادب پایداری جان می‌دهد. از نویسندگانی که در دورهٔ رضاشاه در این راه، جان خود را خوان مرگ کرد، محمّد مسعود است. وی از آن دسته نویسندگانی است که زبانش آتشین ، کلامش روان است. وی غم‌خوار مردم است و درد و رنج جان‌سوز مردم عادی، وی را بی‌قرار کرده است. وی در عرصهٔ پایداری و دفاع از مردم ملّت خود، با بیانی آتشین، آبِ ظلم مآب سرزمین قدرت پهلوی را به بیراهه روانه کرد و با سردرگمی دستگاه پهلوی، افکار آنان را در پای‌ماچانِ رسوایی قرار داد.این مقاله در صدد بیان جلوه‌های پایداری در آثار داستانی محمّد مسعود است.

۲- بیان مسأله

با انتقال قدرت از دستگاه قاجار به پهلوی، عرصه برای بازگشایی دست بیگانگان و ظلم و تعدّی به این سرزمین، هموارتر شد و استبداد داخلی و خارجی، تمام ساختارهای زندگی مردم را مختل کرده بود. به طوری که دیکتاتوری، سکوت ذلّت‌بار را به مردم دیکته می‌کرد. لذا از نویسندگان طبقهٔ روشنفکر جامعه، محمّد مسعود است که با آفرینش آثار ادبی و نشر مقالاتی تند، ناخشنودی خود را از وضع حاکم بر جامعه اعلام می‌کرد و با بیان شهاب‌های مقاومت، در جهت رمی شیاطین حکومتی در تلاش بود. پژوهش حاضر نیز بر آن است تا به بررسی جلوه‌های پایداری در آثار این نویسندهٔ معروف بپردازد.

۳-پیشینهٔ تحقیق

در رابطه با جلوه‌های پایداری در آثار محمّد مسعود، تاکنون تحقیق مبسوط و دانشگاهی به صورت مستقیم منتشر نشده است. امّا نظر بر اینکه محمّد مسعود، به عنوان یک نویسندهٔ مبارز در عرصهٔ ادبیّات پایداری شناخته شده است، محقّقان، در مقالات و کتب خود، این بُعد از هنر نویسندگی وی را مدّنظر قرار داده و به آن اقرار کرده‌اند.

۴-ضرورت و اهمّیّت انجام دادن تحقیق

امروزه، ارزش پایداری از جامعهٔ انسانی و اجتماعی بر هر کسی درخور توجّه است. امّا زمانی این ارزش دو چندان می‌شود که بتوان روحیهٔ شجاعت و جسارت را در جامعه تقویت کرد و مانع هر گونه ظلم و ستم داخلی و خارجی بر سرزمین خود شد. در این راستا تحقیق در آثار کسانی که هم روحیهٔ انقلابی داشتند و هم خود باعث بیداری مردم جامعه از خواب غفلت شده‌اند، می‌تواند نقش بسزایی در ایجاد انگیزه بین هر وطن‌دوستی داشته باشد. بنابراین این تحقیق از چند جهت می‌تواند مفید واقع شود؛ اوّل اینکه نویسندهٔ آن، محمّد مسعود از نویسندگانی است که در دورهٔ رضاشاه، آنچه را با چشم خود شاهد بوده است، می‌نویسد و با توصیفات خود، وقایع دردناکی را در اوراق تاریخ رقم می‌زند. در ثانی، همین امر، حداقّل سهم کوچکی در تقویت روحیهٔ انقلابی مردم داشته است تا جایی که در نهایت، خود نویسنده، در زیر آوار کلامش گرفتار شد و قتیلِ گفتار خود شد.

۵- بحث

۵-۱-محمّد مسعود و آثار وی

محمّد مسعود با نام مستعار م. دهاتی در سال ۱۲۸۰ در شهر قم دیده به جهان گشود. پدر وی، میرزا عبدالله قمی، با آزادی-خواهان صدر مشروطیت، حشر و نشر داشت.« اقوامم، همگی جز پدرم، اهل محراب و منبر و ملبّس به روحانیت ... بودند.»(مسعود،۱۳۵۷:۹۰) .دوران کودکی محمّد مسعود با تلخکامی درگذشت. « در همان کلاس‌های ابتدایی، شعر می‌گفت و به تقلید روزنامه‌ها، مطالبی روی کاغذ می‌آورد و دم از مبارزه می‌زد و با خطوط درشت و کلمات زننده، به آموزگاران حمله می‌کرد.»(آرین‌پور،۳۰۲:۱۳۷۴)

وی پس از انجام تحصیلات ابتدایی، به منظور کسب علوم قدیم و دینی، تحصیلات خود را در یکی از حوزه‌های علمیهٔ قم ادامه داد و در سال ۱۳۱۱ ه.ش، جهت امرار معاش، به تهران رفت و پس از شهریور ۱۳۲۰ و برقراری آزادی نسبی، دست به انتشار روزنامهٔ« مرد امروز» زد و در این روزنامه، نقش مهمّی در رسوا ساختن برخی احزاب داخلی وابسته به بیگانگان داشت و با انتشار شدیدترین حملات قلمی، مدّتی تحت تعقیب بود.

آثار محمّد مسعود سرشار از مسائل اجتماعی است. این آثار، نشان می‌دهد که مسعود زبان تمام طبقات اجتماعی ایران را از بر بود. مسعود در خلال رفتار و سرگذشت شخصیت‌های داستانش، سراغ درد بزرگ و اصلی می رود. از نظر او مشکل بزرگ، آن است که مردم از سوی حاکمیت، بی‌سواد، گرسنه و بی فرهنگ بار آورده شده‌اند. نخستین و بهترین اثر مسعود، کتاب تفریحات شب است. این کتاب در سال ۱۳۱۱ نوشته شد. دومین اثر وی، «در تلاش معاش» است که در سال ۱۳۱۲ به تحریر درآمد. کتاب « اشرف مخلوقات» ، « گل‌هایی که در جهنم می‌رویند» و « بهار عمر»، از دیگر آثار وی می‌باشند.

۵-۲- جلوه‌های پایداری در آثار محمّد مسعود

۵-۲-۱-برتری زهد و درویش‌صفتی بر مال‌اندوزی

محمّد مسعود، فقر همراه با عزّت نفس را مایهٔ آرامش آدمی می‌داند و چه بسا، آن را بر ثروت و تجمّل، ترجیح می‌دهد؛

«رنج و لذّت شاه و گدا، فقیر و غنی، خرد و بزرگ، همگی در باطن، با یک کیفیت است ولی در ظاهر، علل آن، از زمین تا آسمان فرق و تفاوت دارد. برای ایجاد مسرّت در روح پادشاهی که شهوت جهانگشایی دارد، فتح کشوری لازم است. در صورتی‌که همان مسرّت و لذّت با به‌دست آمدن یک خوراک گرم و لذیذ در روح گدای گرسنه به خوبی ایجاد می‌گردد. برای خشنودی دختر پادشاه، به دست آوردن بهترین جواهر دنیا لازم است در صورتی که دختر گدا با به دست آوردن یک پیراهن، همان خشنودی و همان لذّت را درک می‌نماید. چه بسا شاه، بدبخت‌تر از گدا و دختر او بینواتر از دختر رعیت است.»(مسعود،بی‌تا:۵۱)

«هر فرد و بشری، اگر از کلیهٔ علایق، چشم‌پوشی کند، دارای قوهٔ روحانی و مرموزی خواهد شد.»(همان:۱۲۱)

« و بسا زن فقیری که یک نگاه شوهر و یک تبسّم کودک خود را حاضر نیست با ثروت روی زمین معاوضه کند.»(همان:۵۱)

۵-۲-۲-تقویت حس شجاعت و جسارت و تلاش مداوم

از آنجا که محمّد مسعود، خود جزو نویسندگان جسور و شجاع بود، همواره مخاطب را نیز دعوت به داشتن این روحیه می‌کند و بر آن است تا بذر دلاوری را در باطن خوانندگان خود بکارد و آنان نیز با بیداری وجدان، به یاری جامعهٔ انسانی روی آورند؛

« فاتح‌ترین اشخاص، جسورترین اشخاص هستند. تو باجسارت باش، فتح و موفّقیت، خود را در آغوش تو خواهد افکند.»(همان:۵۴)

« آن‌هایی که در میدان مبارزه حیاتی سردوشی‌های طلاکوب فرماندهی را به دست آورده‌اند، هیچ‌کدام کاردان‌تر و شایسته‌تر از تو نیستند. منصب آن‌ها تنها پاداش جرأت و جسارت آن‌هاست. تو هم جری باش به زودی برق نشانه‌های افتخارت، چشم مردم را خیره خواهد نمود.»(همان:۵۴)

« به او گفتم زنده بودن، بیش از هر چیز جرأت لازم دارد. برای زنده بودن، جسور باش. مرگ را هیچ‌وقت از دست ما نگرفته‌اند.»(همان: ۵۴)

وی افراد را به تلاش و کوشش در زندگی فرا می‌خواند :

« برای اینکه رشتهٔ تمدّن و شیرازهٔ زندگانی بشر از هم گسیخته نشود، به اندازهٔ قدرت خود، کوشش و خدمت کنیم تا از ما همان نتیجه را حاصل کنند که ما از اسلاف خود به دست آورده‌ایم.»(همان:۷۰)

۵-۲-۳-عشق

عشق، مفهومی است که محمّد مسعود به خاطر آن می‌جنگد و این عشق است که باعث شد وی جان خود را درفش کاویانی قرار دهد و به جنگ ضحاکان مار به دوش رود:

«با این حال، کسی که زنده بماند و پیر شود، مسلّماً در جوانی چیزی را دوست داشته است. عشق به خدا، عشق به وطن، عشق به نوع، عشق به خوبی، عشق به دیانت، عشق به فامیل و بالاخر عشق به بقا.»(همان:۴۵)

« لیکن کسی که تاریک‌خانهٔ عمرش فاقد روشنایی عشق باشد، کلمه و مفهوم دوست داشتن، در قاموس لغاتش یافت نشود، مرگ او قطعی است. اصلاً او مرده است. زیرا روحی که از نور محبّت عاری باشد، ظلمت محض است.»(مسعود،۱۳۵۶: ۴۵)

آثار محمّد مسعود، حاکی از شور ملّی و میهنی و گرایش وی به استقلال کشور از قدرت‌های بیگانه است. به طوری که می‌توان گفت احساسات تند میهن‌پرستی مسعود، بر سایر احساساتش غلبه داشت و همیشه غمخوار ایران و ایرانی بود. عظمت و جلال و قدرت وطن خود را بر هر چیزی مقدّم می‌دانست.

محمّد مسعود معتقد است که هرچه فرد، در رنج و سختی باشد، بیشتر قدر وطن خود را می‌داند:

«همین رنجی که از وطن می‌بینیم، عاطفه و عشق ما را بیشتر تحریک می‌کند و ما را در اصرار به محبّت و فداکاری در راه آن بیشتر می‌انگیزد.»(همان:۸۸)

با اینکه وی از رفتار مأموران دولتی بیزار است، امّا خشونت آنان را در جهت نظم و نظام می‌پسندد و هیچ‌گاه نقدی از سربازخانه‌ها و نظامی که هدفش تعالیم سخت نظامی است، ندارد:

« نظام، نظام، چه کلمهٔ جذّاب و چه اسم با مسمّایی برای حرکت کردن، برای منظّم بودن، برای اراده داشتن، برای شهامت، برای استقامت، بالاخره برای زنده بودن و برای خدمت به وطن، هیچ مدرسه‌ای لایق‌تر و بهتر از سربازخانه پیدا نخواهد شد.»(همان:۸۷)

وی جوانان و مردم را به دفاع از وطن و عشق به آن برمی‌انگیزد و بر این باور است که تنها با شهامت و شجاعت می‌توان وطن را از حوادث زمانه حفظ کرد:

« وطن، محتاج شهامت و جسارت و فداکاری است و ما از ترکیدن یک پاکت خالی، رنگ و روی خود را باخته و تار و پود وجودمان دچار تشنّج و ارتعاش می‌شود.»(همان: ۸۹)

۵-۲-۴-ستایش آزادی

نبودن آزادی در معنای واقعی آن، نه آزادی در معنای بی‌بند و باری که مورد نکوهش اسلام است، از موضوعاتی است که هر فرد عادی را بی‌اراده و سست عنصر کرده است. در این دوره، دو فعّال ظلم و ستم، آزادی را سلب کرده‌اند؛ یکی عوامل داخلی که معمولشان، رعیت هستند و دیگری، عوامل خارجی که کل کشور را از آزادی و استقلال بی‌نصیب کرده‌اند که باز هم ترکش این سلب آزادی، بر جان مردم بی‌گناه قرار می‌گیرد.

« مردم، آزادی و عدالت می‌خواستند که برایشان غیرمقدور بود، در غیر این صورت، رفتن روس‌ها و آمدن قزاق‌ها، برای آن‌ها جشنی لازم نیست.»(مسعود، بی‌تا:۶۱)

« آن روز، بی‌محابا و بی‌پروا آزادی را می‌ستودم. در صورتی که اصلاً نمی‌فهمیدم که مراد از آزادی چیست و امروز پس از بیست و چند سال حس می‌کنم که آزادی و حریتی که حکومت‌های مشروطه، مرعی آن هستند، جز مکر و فریب، چیز دیگری نیست و به همان اندازه که حکومت‌ها و عمّال آن‌ها، در ظلم و غارت مردم آزادانه، مردم بینوا که شیفتهٔ کلمهٔ آزادی شده‌اند، در زنجیر قوانین ظالمانه و اوامر یغماگرانهٔ آن‌ها اسیر و گرفتار می‌باشند.»(همان:۱۰۶)

۵-۲-۵-بلند همّتی

بدون بلندهمّتی، رویش و جوشش درونی رخ نخواهد داد و انسان به تحفه‌های نوبه نو و روحی شکوفا دست نخواهد یافت:

« انسان نباید این قدر کوتاه نظر و دارای فکر محدود باشد که از حدود لباس و شکم تجاوز نکند بلکه فکر بلند و همّت عالی است که آدم را بلند مرتبه و عالی مقام کرده و اثرات آن در دنیا انعکاس می‌یابد.»(مسعود،۱۳۵۶:۸۲)

۵-۲-۶-امید به آینده و عدم توجّه به گذشته

«با پای خیال چهار نعل به طرف جلو دویده، افق روشن، نور و سعادت فتح و موفّقیت، مانند بیرقی از حریر سبز مقابل چشمانمان موج می‌زند و انعکاس لطافت آن، روحمان را سرشار می‌سازد.»(همان: ۳۵)

« تلاش و تقلاها، همیشه، مصرف آن است که آینده با آرزو و تمنّای ما تطبیق شود زیرا ممکن است در ساحت بی‌پایانی که به طرف آن پیش می‌رویم، کوشش و جدیت خودمان در آستانهٔ حوادث، تقرّب یافته برای سیر ماجرای صاف و روشن‌تری باز نماید.»(همان:۳۵)

۵-۲-۷-نکوهش شهوت‌پرستی افراد جامعهٔ عصر خود

اسلام، تن پروری به معنی نفس پروری و شهوت پرستی را شدیداً محکوم کرده است. بی جهت نیست که پیامبر اکرم (صلّی الله علیه و آله)، بت هوای نفس را بدترین بت‌ها شمرده است. متأسّفانه جامعهٔ عصر محمّد مسعود، دور از این پدیدهٔ شوم نبوده است و اغلب افراد جامعه، غافل از تقویت روح خود هستند:

« او و امثال او همیشه فکر شکم هستند؛ تا جوانند، شکم و شهوت و همین‌که پیر شدند، فقط شکم. این‌ها، آخرت و خدا را هم برای شکم و شهوت می‌خواهند. هدف آن‌ها در بهشت هم شکم و شهوت است و هر جا آشپزخانه براه و وسیلهٔ اطفای شهوت فراهم باشد، آنجا بهشت این‌ها خواهد بود. این‌ها هنوز به درک سایر لذات حیات و خوشی‌های روح، نایل نشدند.»(مسعود، بی-تا:۱۰۳)

« زندگی این‌ها با حیوانات از حیث خورد و خواب و شهوت، تفاوت چندانی ندارد. چیزی که مابه‌التفاوت این‌ها و حیوانات است، همان ایمان به آخرت و خوف از عذاب و امید به رحمت می‌باشد آیا حیوانات دارای چنین بیم و امیدی نیستند؟!»(همان:۱۰۴)

۵-۲-۸-تضاد طبقاتی

جامعهٔ عصر رضا شاه، از نظر تضاد طبقاتی چنان ملموس تاریخی است که بر سر عده‌ای، همای سعادت دنیوی سایه انداخته است و بر سر عده دیگری، کرکس ظلم و ستم پنجه گشوده است: « این نهایت دنائت و پست فطرتی و شرارت بشری است که دسته‌ای روی خرمن طلا رقاصی می‌کنند و دستهٔ دیگری در رنج گرسنگی بمیرند. من اگر خبر قتل عام یک شهر را بشنوم، کمتر متأثّر می‌شوم تا خبر انتحار یک نفر که از کثرت پریشانی و فقر، به قبر پناهنده شده است.»(مسعود،۱۳۵۸: ۱۲۱)

۵-۲-۹-نقد اوضاع اجتماعی

آنچه بیش از همه در آثار محمّد مسعود، به طرز مصیبت‌باری نمود پیدا کرده است، اوضاع وخیم اجتماعی عصرش است. توصیفاتی را که وی از اجتماع زمانه بیان می‌کند، واقعی و ملموس هستند و وی از نزدیک شاهد شومی پرندهٔ ادبار بر شاخهٔ درخت اجتماع بوده است. این آلودگی، دامن وی را نیز بی‌نصیب نکرده است. آثار وی، نمودگاه مدینهٔ فاسده‌ای هستند که در آن، دین و دیانت، پایمال بی‌غیرتی سران شده است و رَین و خیانت دست‌مایهٔ عدّه‌ای شروران. بیکاری و ولگردی جوانان، مانند کلاه‌گذاشتن پهلوی، عادی شده است؛ بی‌سوادی، سودایی بی‌سود شده است و کسی به آن اهمّیّت نمی‌دهد. هرزگی زن و مرد، مانند علف هرز، هر از گاهی باغ اجتماع را گرفتار آفت می‌کند و جوانان زیادی را از مسیر اصلی زندگی خارج می‌کند.

جوانان، از پایه‌های اصلی دوام بنای حکومت‌مداری هستند و باید در خدمت تأسیس بنای استوار آینده به کار گرفته شوند و از نیروی جوانی آنان به نحو احسن استفاده شود. امّا در دورهٔ رضا شاه، وضع مصیبت‌بار جوانان، به گونه‌ای است که پنداری تار و پود وجود آنان را با ولگردی و بیکاری و دیگر خزعبلات لات‌گری، سرشته‌اند. دوره‌ای که بیگانگان، آستین طمع را بالا زده‌اند و با قلع و قمع ریشهٔ جوانان ما، آنان را در آستانهٔ قطع نهال زندگی خود قرار می‌دهند و به قول محمّد مسعود، روی به « انتحاری» می‌آورند.

آنچه غیر از بیکاری و ولگردی جوانان، دغدغهٔ فکری محمّد مسعود می‌باشد، عدم توانایی آنان در فراهم کردن زمینه‌های ازدواج است؛ به طوری که این امر باعث شده است یا روی به مکان‌های آلوده آورند یا دست به خودکشی زنند و یا اینکه فریب دختران را می‌خورند. امّا نقطه اشتراک این موارد، یک چیز است و آن هم عدم توانایی برای تأمین معاش زندگی.

« اکثر جوان‌های امروزه، باید این پنج صفحه(مربوط به ازدواج و فرزندان) هم از دفتر سجلشان محو شود. فقط یک صفحهٔ تولّد، یک صفحهٔ فوت، سجل آن‌ها را تکمیل می‌کند.(همان:۶۸)

« چرا ما جوان‌هایی که هرکدام سنمان بین بیست و سی یعنی بهترین مراحل شباب هستیم، نباید هر کدام دارای خانه، زندگانی و عیال و اولاد باشیم؟»(مسعود،۱۳۸۴: ۳۹)

۵-۲-۱۰-وضع وخیم ادارات دولتی و کارخانه‌ها

در ادارات دولتی و کارخانه‌ها، وضع به گونه‌ای تأسّف‌بار است؛ به طوری که یا مدیران و کارمندان بی‌سواد و بی‌لایقی دارند یا بر اساس پدیدهٔ رابطه، بر منصبی حکم می‌رانند. بدتر از آن، این است که خیلی از متصدّیان آن‌ها، بیگانگانی می‌باشند که نسبت به ایرانیان، ظلم و ستم روا می‌دارند و مثل برده، با آنان رفتار می‌کنند. مدیرانی که با وعده دادن به مردم، با عصای مظلومیت مردم عادی برمی‌خیزند و بعد از جلوس، جایگاه عصا را بر سر همین مردم در نظر می‌گیرند.

«جمعی از همین مردان زرنگ هستند که هزارها مردمان ساده‌لوح را فریب داده، به اتّکای آن‌ها، به مقامات عالی رسیدند و بعد هم برخلاف مصالح آن‌ها و به نفع خود، از غارت خزانهٔ دولت و یغمای هستی ملّت، مضایقه نمی-کنند.»(مسعود،۱۳۵۶: ۷۹)

محمّد مسعود، راه رسیدن به منصب دولتی را چنین بیان می‌کند: « در ادارات دولتی، برای استخدام، هیچ نردبان ترقّی، هموارتر از اطاعت مطلق و تسلیم محض بودن نیست.»(همان:۶۳)

ایشان بر این باورند که چرا باید جوانان مملکت ما یا بیکار باشند و یا دچار بیگاری شوند و در کارخانه‌هایی که کار می‌کنند، بیگانگان، هم حقوق کلانی می‌گیرند و هم دزدی می‌کنند ولی خودشان، فقط برای تأمین کوچکترین لوازم زندگی با سختی فراوان کار می‌کنند.

«چند نفر ارمنی که در کارخانه مشغول کار بودند، یک نفر هم‌دست خارجی را پشت دیوار کارخانه آورده، در مواقع خلوت، اشیا و اسباب را از توی کارخانه، به آن طرف دیوار پرتاب کرده، هم‌دست آن‌ها که آن طرف دیوار بوده، اسباب را جمع‌آوری نموده و به منزل برده.»(همان: ۵۵)

« بیشتر حقوق‌های کلان، به خارجی‌هایی داده می‌شود که اکثرشان هم به قدر یک گاو نمی‌فهمند و معلوم نیست در مملکت خودشان چه کاره بوده‌اند.»(همان:۱۸)

یا : « صحن کارخانه، یک سالون بسیار وسیع و مسقفی دارد که طول آن، صد و پنجاه و عرضش، بیست ذرع است. رومی، ارمنی، آلمانی، اتریشی، ایتالیایی، خلاصه از هر قوم و ملّتی را چند نفر ممکن است در این مؤسّسه، پیدا نمود.»(همان:۱۶)

۲-۲-۱۱-داشتن روحیهٔ انقلابی

محمّد مسعود، از نویسندگانی است که سر ستیز با خفقان و استبداد دارد و در این راه هم جان خود را فدای روحیهٔ انقلابی و استکبار ستیزی کرد. وی از همان اوان خردسالی، با زور و ستم، رابطهٔ خوبی نداشت و همواره قادر به اطفای حریق خشم خود نبود و از طریق نوشتن مطالب کوبنده، جوانان و دیگر مردم را تشویق به ایستادگی در برابر ظلم و ستم می‌کرد. بنابراین تنها راه خروج از این بن بست زندگی، در نظر ایشان، برپا کردن انقلاب بود.

« تنها انقلاب است که از هر ظلم و زور و نیرنگی قوی‌تر است، کاخ‌های ظلم و بیدادگری را سرنگون می‌کند و بنای پوشالی حکومتی که بر روی پایه‌های زور و حقّه‌بازی و خیانت و تهدید و چپاول، قرار گرفته، ویران و زیر و زبر می‌سازد.»(مسعود،۱۳۵۷: ۳۱)

وی جوانان را ستون اصلی این انقلاب می‌داند:

«مغز جوان، دشمن سردوشی ظالم است، برای حفظ سردوشی‌ها، باید مغزهای جوان را نابود کرد، مغز جوان، طالب آزادی و عدالت است. برای محو آزادی و اجرای ظلم، باید مغز جوان، پراکنده و متلاشی شود، مغز جوان، مرکز بروز افکار و احساسات انسانی است. برای اجرای اصول بربریت و توحّش، باید مغز جوان، معدوم گردد. مغز جوان، شخصیت و شرافت دارد، عقل و منطق دارد، وجدان و استقلال دارد. مغز جوان، دشمن زور و نیرنگ است. مغز جوان، در مقابل ظلم وقساوت، طغیان می‌کند و از طغیان او، انقلاب به وجود می‌آید.»(همان: ۳۰)

۲-۲-۱۲- انتقاد از وضع سیاسی حاکم بر جامعه

محمّد مسعود، از نویسندگانی است که همیشه طالب آزادی و استقلال ایران است. وی شاهد استبداد داخلی و خارجی حاکم بر جامعه است و برایش معنای استبداد، فرقی ندارد که از طرف حاکمان داخلی باشد یا از سوی بیگانگان اشغالگر؛ چه بسا، ظلمی که از سوی حاکمان داخلی رخ می‌دهد، دردناک‌تر از ظلم و ستم بیگانگان است.

« ژاندارم‌ها، پس از زد و خورد مختصری، شهر را ترک گفته و قزاقان روسی، جای آن‌ها را گرفته بودند. البتّه این موضوع، برای من تفاوت محسوسی نداشت، حتّی برای مردم عادی هم فرق نکرده بود. مردم هم از قزاقان روس می-ترسیدند و هم از ژاندارم‌ها؛ هم ژاندارم‌ها به مردم زور می‌گفتند هم قزاق‌ها. به این جهت رفتن آن‌ها و آمدن این‌ها، چندان تأثیری در نظر مردم نداشت.»(مسعود، بی‌تا :۷۶)

« همان ایّام پیش آمده می‌بینیم برای رفتن قشون اجنبی از ایران، جشن و نشاطی لازم نیست. زیرا هیچ اجنبی ولو دشمن ما باشد، به اندازهٔ دولت و هیئت حاکمهٔ وطن‌فروش ما، بر ما ظلم و ستم نخواهد کرد.»(همان:۶۱)

حکومت دورهٔ پهلوی، حکومت مستقل و متّکی بر خود نبود و ایران در این دوره، محل جولان بیگانگان منفعت‌طلب است. هر چند کشور ایران در جنگ جهانی که در این زمان رخ داد، خودش را بی‌طرف اعلام کرد امّا بی‌کفایتی دولتمردان در ادارهٔ کشور، از

یک سو و از سوی دیگر چشم طمع کشورهایی مثل انگلیس، روسیه و آلمان، باعث هرج و مرج در ادارهٔ کشور شده بود و در این بین، انواع ظلم و ستم بر مردم عادی جاری می‌شد. ظلم و ستمی که حاکمان خودی، روا بدارند، دردناک‌تر است، آن زمانی که اوج خفقان برای مردم عادی است.

از دیدگاه محمّد مسعود، اغلب ارگان‌های دولتی دچار فساد شده‌اند و سیاست آلودهٔ پهلوی، دست دولتمردان را در راستای ظلم و تعدّی نسبت به عموم مردم، باز کرده است و پای آسایش مردم را بسته است.

«نظمیه که عنوان دزدگیری داشت، دزدگاه بود، عدلیه، مرکز ظلم و معارف، کانون جهل. مردم بی‌نوا و بدبختی که جز کار کردن و نان خوردن، آرزویی نداشتند، در چنگال این جانوران طفیلی دست و پا می‌زدند. مالک ریا و تزویر، نان رعیت را می‌گرفت و او را به سر خرمن حواله می‌داد و هرکس در انجام وظیفه، تعلّل می‌نمود، سرش با سنگ، کوبیده می‌شد. پلیس و ژاندارم، به عنوان حفظ امنیت، امنیت و آسایش را از مردم سلب می‌کردند و هرکس به عمل آن‌ها اعتراض داشت، با شمشیر قانون، زبانش را قطع و هستی او را ضبط و غارت می‌نمودند.بیچاره مردم بینوا، بیچاره زبان بسته‌های بدبخت که روز به روز، رنجشان، شدیدتر و تمتّعشان از زندگی کمتر می‌شد.»(همان:۶۰)

«پدر روحانی ما، مذهب ندارد، پاسبان، دزد است، قاضی، آدم‌کش است، وکلایمان را نه به اسم انتخاب کرده و نه به عمر شناخته‌ایم، دولتمان، دشمن جانی ماست، فرهنگمان، کانون فساد و جهل است، عدلیه‌مان، مرکز ظلم وشقاوت است.»(همان:۲۴)

۲-۲-۱۳-تعریف از زنان عفیف و نقد فحشا و برابری زن و مرد در رعایت عفاف

« من یقین دارم همان قسم که وقتی زن با مرد غیری ملاقات کرد، جامهٔ نجابت از اندامش خارج می‌شود، مرد هم به معاشرت زن نانجیب، در صف فواحش قرار خواهد گرفت.»(مسعود،۱۳۵۶: ۳۱)

محمّد مسعود، با تعریف از زنان عفیف و عشق‌های پاک و نقد آلودگی افراد، اعم از زن و مرد به فحشا، مروّج فضایل اخلاقی در فرهنگ اسلامی کشور است: «جمیع فضایل اخلاقی و لطایف عشق پاک و بارگاه رفیع عفّت و کمالات بشری و نورانیت افکار و احساساتی که زن را تا جایگاه فرشته، بالا برده و طهارت را تا درجهٔ پرستش، شرط لایزال ملکات انسانی قرار داده است، در این محوطهٔ کوچک، غرق و منهدم شده، یک انسانی با تمایل شهوانی که به رذالت نزدیک و به سفالت، نزدیک‌تر است، ما را از قیود عفاف و نظامات جاریهٔ بشری، معاف و در صف تاریک حیوانیّت، جلوه‌گر ساخته است.»(مسعود،۱۳۵۸: ۶۵)

از نظر وی لزوم پای‌بندی به عفّت، تکلیف ویژهٔ زنان نبوده و مردان نیز مکلّف به حفظ گوهر عفاف هستند:

« این عادت زشت غلط و مزخرف اجتماعی که مرد را از قید عفّت و عصمت، معاف کرده است، وجدان مرا ساکت نخواهد نمود؛ زیرا می‌دانیم بی‌عصمتی، بی‌عفّتی است؛ از اینکه عامل آن، مرد یا زن باشد، در ماهیت آن ابداً تأثیر و تغییری حاصل نخواهد شد. من یقین دارم همان قسم که وقتی زن با مرد غیری، ملاقات کرد، جامهٔ نجابت از اندامش خارج شود، مرد هم به معاشرت زن نانجیب، در صف فواحش قرار خواهد گرفت.»(مسعود،۱۳۵۶: ۶۰)

نتیجه‌گیری

با بررسی آثار محمّد مسعود، مشخّص شد که زبان و بیان وی در این آثار، ساده و روان و به شیوهٔ نثر روزنامه‌ای است و مضمون اصلی آثار وی، انتقاد از اوضاع و احوال جامعهٔ ایران و بیان حقایق و فجایع تلخ جامعهٔ عصر خود است. وی از نویسندگانی است که در دورهٔ رضا شاه سهم بسزایی در بیداری مردم جامعهٔ خود داشت و همواره با بیانات تند و آتشین خود، مشت مردم را بسته نگه داشت و آن را بر سر چاره‌گری‌های پهلوی حواله می‌کرد. ادبیّات وی، نمونه بارز ادبیّات پایداری است که دستان مکرمآبِ پهلوی را زیر پنجه‌های داستانی خود با نیت خیرالماکرینی جریح‌دار کرد. وی با داشتن روحیهٔ انقلابی، آزادی‌خواهی، عشق به وطن و... خود را در تغییر سرنوشت شوم مردم مملکت خود، مسئول می‌دانست. کوشش و دغدغهٔ اصلی وی، خروج جامعه از بدبختی و فلاکتی بود که دامن‌گیر مردم عادی شده بود. وی از مال‌اندوزان، متنفّر است و دورهٔ رضاشاه را همچون جهنمی می‌پندارد که گل‌های وجود جوانان را در خود می‌سوزاند و از میان می‌برد. وی با انتقادهای تلخ و کوبندهٔ خود، سعی داشت با ترسیم اوضاع وخیم عصر خود، پرده از چهرهٔ فساد، ظلم، بی‌عدالتی، دزدی و ... بردارد و نوعی روحیهٔ انقلابی توأم با شجاعت و جسارت را در دل جوانان برانگیزد و همین امر است که باعث شده است اهمّیّت داستان‌های وی اغلب از جهت داشتن حس جسارت و مقاومت در لابه لای گفته‌هایش باشد و همین روحیهٔ مقاوم‌گونهٔ وی، گاو وی را به چرم اندر کرد و در نهایت کشتهٔ گفته‌هایش شد.

منابع

۱-آرین‌پور، یحیی. (۱۳۷۴). از نیما تا روزگار ما. تهران: زوّار.
۲- استعلامی، محمّد. (۱۳۷۴). بررسی ادبیّات امروز ایران. تهران: امیرکبیر.
۳- اسماعیلی، امیر. (۱۳۶۶). جان بر سر قلم. تهران: بی‌نا.
۴- بزرگ علوی، سیّد مجتبی. (۱۳۸۶). تاریخ ادبیّات معاصر ایران. تهران: جامی.
۵- درخشانی، محمّد. (۱۳۴۹). ظهور و سقوط دیکتاتوری رضاخان. تهران: نشر اثلشن.
۶- رستمی، فرهاد. (۱۳۷۸). پهلوی‌ها. تهران: مؤسسه فرهنگی، پژوهشی چاپ و نشر نظر.
۷- رحیمیان، هرمز. (۱۳۸۰). ادبیّات معاصر نثر. تهران: سیمیا.
۸- رضا قلی، علی. (۱۳۷۷). جامعه شناسی نخبه کشی. تهران: نشر نی.
۹- شیفته، نصرالله. (۱۳۶۳). زندگینامه و مبارزات سیاسی محمّد مسعود. تهران: آفتاب حقیقت.
۱۰- عابدینی، حسن. (۱۳۶۹). صد سال داستان نویسی در ایران. جلد اوّل. چاپ دوم. تهران: تندر.
۱۱- فوران، جان. (۱۳۷۷). مقاومت شکننده. ترجمه احمد تدیّن. تهران: خدمات فرهنگی.
۱۲- کاتوزیان، محمّدعلی. (۱۳۹۰). اقتصاد سیاسی ایران از مشروطیت تا پایان سلسله پهلوی. ترجمه محمّدرضا نفیسی و کامبیز عزیزی. تهران: نشر مرکزی.
۱۳- محمّدی، منوچهر. (۱۳۷۷). مروری بر سیاست خارجی ایران دوران پهلوی. تهران: دادگستر.
۱۴- مدنی، جلال الدّین. (۱۳۸۶). تاریخ سیاسی معاصر ایران. ج۱. قم: انتشارات اسلامی.
۱۵- مسعود، محمّد. (۱۳۸۴). تفریحات شب. چاپ سوم. تهران: تلاونگ.
۱۶- _____. (۱۳۵۸). اشرف مخلوقات. تهران: مؤسسه مطبوعاتی علمی.
۱۷- _____. (۱۳۵۷). گل‌هایی‌که در جهنم می‌روید. تهران:سازمان انتشارات جاویدان.
۱۸-_____. (۱۳۵۶). در تلاش معاش. تهران: مؤسسه مطبوعاتی علمی.
۱۹- _____. (بی‌تا). بهار عمر. تهران: انتشارات کتب ایران(علمی).
۲۰-ابوالحسنی، علی. (۱۳۸۵). «زمانه و کارنامهٔ محمّد مسعود». فصل‌نامه تاریخ معاصر ایران. سال دهم، شماره ۴۰، صص ۵۰-۶۵.
رحمان‌دوست، مجتبی. (۱۳۷۹). «رمان مقاومت». مجلهٔ دانشکده ادبیّات و علوم انسانی تهران. شماره ۱۵۶، صص ۵۱-۷۸.
۲۱-گل محمدی، احمد. (۱۳۹۲). «آسیب شناسی دولت در ایران در دوره پهلوی». پژوهشنامه علوم سیاسی. سال هشتم، شماره دوم، صص۲۸-۴۹.

Manifestations of sustainability in the fictional works of Mohammad Massoud

Omid Roosta

Abstract

Muhammad Masoud is our contemporary writers. In the era of Reza Shah, in the field of writers and journalists, have been very active. Mohammad Masood in writing of his works, no fear of the moment after it. The theme of his works, often criticizing social conditions, culture and politics in Iran during the Pahlavi. And to express his term, the situation it describes. His literary language with sincerity of expression, a particular manifestation has to work. This article seeks to express this point that So sincerely expressed his sublime thoughts In most cases, the author, forgetting that in writing writes. In this context, Based on library research and browsing documents His most prominent intellectual foundations that are among his concerns, we analyzed.Wayward and noble spirit, passion for life, grudge against death, hope for a brilliant future, exaltation of freedom and nobility, uncovering the face of hideousness and exposing its rutless actions, and significant aspects of resistance in Mohammad masoud `s Fiction

Keywords: Muhammad Masoud, Prose Fiction , Resistance literature, Pahlavi , situation in Iran

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۴ (پیاپی: ۲۷)، مرداد ۱۳۹۹

تأثیر و نقش آب در حادثه کربلا

شمیم شهلا [۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۴/۱۳
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۵/۱۳
کد مقاله: ۳۹۵۵۱

چکـیده

آب به‌عنوان نماد زایش و زایندگی و نماد تطهیر، جایگاه والایی را در ذهن انسان از گذشته‌های دور به خود اختصاص داده است و به لحاظ حیاتی بودنش مقدس شمرده می‌شود. به‌گونه‌ای که از یکسو نماد حیات و از دیگر سود نماد پالایش است. انسان زمانی پدیده‌ای را مقدس می‌شمارد که در زندگی او نقش و حضوری کارآمد داشته باشد و به همین دلیل است که باورها و اعتقادات بر پایه جهان‌بینی و نیازهای زیستی مردمان پدید می‌آید و در هر فرهنگ، در هر سرزمینی این باورها وسیله‌ای می‌شوند برای پاک کردن و سالم نگه‌داشتن فضای زندگی. آب به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر طبیعی مؤثر در زندگی انسان، روزگاران دراز از این رهگذر نگهداری شده، پاک مانده و تقدس پیداکرده است. واژه‌ی آب که در فرهنگ عمید به معنای رونق، درخشندگی و آبرو آمده است، اولین آفریده از آفریدگان هفت‌گانه است که اورمزد خلق کرده و آفرینش آن پس از آسمان در مدت پنجاه روز انجام‌گرفته است. علاوه نقش آب در زندگی روزمره، این عنصر در بروز حادثه‌ی کربلا و واقعه‌ی عاشورا نقش مهمی را ایفا کرده است. در آثار هنری اعم از فیلم، تئاتر، داستان، نقاشی، موسیقی و...از اهمیت حضور آب در کربلا یادشده است. تعزیه به‌عنوان یک نمایش دینی که در یک دوره‌ی زمانی مشخص در اکثر نقاط ایران اجرا می‌شود، اثری هنری است که هرساله حادثه‌ی کربلا و نقش آب در این واقعه در قالب یک نمایش مذهبی تکرار و یادآوری می‌شود. در دوره‌های زندیه، صفویه و قاجار سفرنامه نویسان غربی با حضور در ایران و با دیدن اجرای تعزیه به نقش آب در این واقعه ، اشاره‌کرده‌اند. همان‌طور که جامعه شناسان نقش آب در کربلا را مورد بررسی قرار داده اند. این پژوهش بر نقش و اهمیت عنصر آب در حادثه کربلا استوار است و به دنبال بیان نظرات و دیدگاه های متفاوت راجع به این عنصر در واقعه عاشورا است.

واژگـان کلـیدی: آب، محرم، عاشورا، سقایی،تعزیه، کربلا

۱- کارشناسی ارشد پژوهش هنر:*shamim.shahla@yahoo.com*

۱- مقدمه

حادثه کربلا در گفتار، رفتار، معماری، اشعار، موسیقی، نمایش و به طور کلی آداب و رسوم و فرهنگ مردم در طی سالیان متمادی به خوبی متجلی و نمایان است. نمود بارز این حادثه را می توانیم به خوبی از طریق برگزاری هرساله‌مراسم تعزیه مشاهد کنیم و می بینیم که یکی از حوادث مهم کربلا که بر روی عقاید مردم تاثیر گذاشته است، همان بستن آب بر روی خاندان امام حسین است. مسئله آب و نماد آن در روز عاشورا که منجر به چنین حادثه‌ی تلخی می‌شود در دوران های مختلف اسلامی، ایرانی و از طرق مختلف در آثار هنرمندان و آداب و سنن مردم خود را نشان می دهد. احمد شاملو می نویسد که مردم ما معتقدند که تمام آب های جهان، شوری و شیرینی خود را بخاطر حب و علاقه به سید الشهدا دارند چرا که دوستی حسین را بر همه آب های عالم عرضه کردند. هر آب که قبول کرد شیرین شد و هر آب که قبول نکرد شور شد. حتی دریاها به صدای شیون وندبه مادر سید الشهدا خروشان و مواج می شوند. چنانکه که اگر فرشتگان و ملائکه از طغیان آن جلوگیری ننمایند عالم غرق خواهد شد.(شاملو ۱۳۵۹، ۷۱۲). مردم ایران در فرهنگ خودشان اگر کسی به شخصی آب دهد یا نذری داشته باشد برای تشکر پاداش کارشان را از امام حسین و حضرت عباس می خواهند. (محراب بیگی ۱۳۸۲، ۵۷-۵۸). بنا به معتقدات شیعیان آب بهترین چیزی است که می توان به رایگان به کسی داد زیرا این کار تشنگی امام حسین (ع) و یارانش را در میدان کربلا به یاد می آورد. (ماسه ۱۳۵۵، ۳-۴).

۲-تاثیر نبود آب در حماسه‌عاشورا

بسته شدن آب به روی سپاه امام حسین و خاندان آن حضرت و عطش ایشان در صحرای کربلا از واقعیت های پذیرفته شده حماسه عاشورا است. واقعه ای که شواهد تاریخی بیان کننده‌آن است. کمبود یا نبود آب، سنگینی نبرد، افروخته شدن آتش در پشت خیمه ها برای محافظت از حمله ناگهانی سپاه یزید، داغی صحرا، شدت عطش و مظلومیت همراهان امام، عظمت فاجعه دردناک عطش و تشنگی را دو چندان کرد. به طوری که امام حسین (ع) در سختترین شرایط علمدار سپاهش را مامور پیدا کردن آب می کند در حالی که می داند در نبود این مامور پرچم سپاه بر زمین می افتد. (پارسا پور ۱۳۹۰، ۴). عدم دسترسی امام حسین و سپاهیانش به آب را به هفتم محرم نسبت داده اند، این مربوط به زمانی است که عبید الله بن زیاد دستور داد به عمر سعد که میان امام حسین و آب فاصله ایجاد کند.ولی این فاصله به این معنی نیست که امام حسین تا روز عاشورا به آب دست پیدا نکرد بلکه روایت ها نشان می دهند که امام حسین بعد از تحمل تشنگی زیاد در پشت خیمه ها چاهی را حفر کردند، به آب رسیدند و بعد از رفع تشنگی چاه را محو کردند. روز یا شب نهم نیز با بالا گرفتن آتش عطش امام از برادرشان عباس خواستند با تعدادی سوار به سوی فرات حمله کنند و آب بیاورند. اینجا هم سپاهیان امام بعد از درگیری توانستند به آب دست یابند. (جعفریان ۱۳۸۳، ۴۹۵). طبق روایت دیگری در سحر عاشورا نیز یاران امام به آب دسترسی داشتند. پیش از سحر امام دستور دادند برای پیشگیری از حمله ناگهانی دشمن دور سپاهیان خندق حفر کنند. سپس فرمودند: قوموا فاشربوا من الما یکن آخر زادکم و توضاوا و اغتسلو ثیابکم لتکون اکفانکم. (مجلسی۱۳۸۵، ۳۱۷). از عبارت آخر زادکم دو مفهوم استنباط می‌شود، یکی اینکه این مقدار آب آخرین اندوخته آنهاست و دوم اینکه پایان حیات آنها نزدیک است یعنی این آخرین باری است که سپاهیان آب می نوشند و آخرین توشه خود را از این دنیا برمی گیرند. برداشت دوم منطقی تر به نظر می رسد زیرا اگر تنها ذخیره اهل سپاه و اهل خیمه ها همان باشد عاقلانه آن است که فقط برای شرب استفاده شود. به هر حال این روایت وجود آب را در صبح عاشورا تایید می کند. با شروع جنگ و مجال نیافتن سپاهیان برای حفر چاه یا دسترسی به فرات ذخیره آب رو به اتمام گذاشت. به‌گونه‌ای که در اواسط جنگ تشنگی علی اکبر را پیش از حد ناتوان کرده به همین دلیل از پدر آب طلب می کند امام با اندوه و دریغ به وی می فرمایند که زود باشد که جد خود را ملاقات کنی و از دست او شربتی بنوشی که پس از آن هرگز تشنه نخواهی شد. (موسوی مقدم ۱۳۸۶، ۲۳۰).

۳-اهمیت آب در کربلا

در واقعه کربلا آب و تشنگی از برجستگی ویژه ای برخوردار است. چنان که تا حدی دیگر وقایع تحت تاثیر آن قرار گرفته اند و بخش قابل توجهی از گفتگوی بین دو سپاه بر سر آب بوده است به طوری که مظلومیت امام حسین و سنگدلی دشمن از همین امر معلوم می گردد. اهمیت آب در کربلا چنان بود که حتی نزاع بر سر آن چند روزی قبل از عاشورا آغاز شد و تا پایان جنگ در روز عاشورا ادامه داشت.

آنچه موجب شگفتی است، این است که بشر در طی قرن ها آب را که گوهر گران بهای الهی، مایه‌حیات و پیام آور شادی و نشاط و صلح و صفا است، همواره در جهت نابودی انسان ها و ویرانی ها بکار گرفته است و از این طریق هزاران موجود زنده را از بی آبی به مرگ کشانده است و هزاران شهر و روستا را از بین برده است. بنابراین شکی نیست که دشمنان اسلام و مسلمین نیز همچون دیگر دشمنان بشریت از آن به‌عنوان حربه نظامی استفاده کرده اند. (فروغی آبری ۱۳۸۲، ۴). در این میان امام حسین

همانند حضرت محمد و امام علی (ع) نه تنها از آب به‌عنوان حربه نظامی استفاده نکرد بلکه از آن در جهت ارائه چهره واقعی اسلام و پیوند بین مسلمین بهره گرفت. او هنگامی که در منزل اشراف با سپاهیان کوفه به فرماندهی حربن یزید روبرو شد و متوجه تشنگی آنها شد، دستور داد که هم آنان را از خوردن آب سیراب کنند و هم به احشام آنان آب دهند ولی دشمنان امام حسین (ع) دقیقا رویه‌بر عکس را پیش گرفتند و ازتشنگی امام و یارانش بهره بردند و به‌عنوان یک عمل نظامی استفاده کردند.

اهداف دشمن را از بستن آب به روی امام حسین (ع) در موارد زیر می‌شود اعلام کرد: ۱.آنها از آب به‌عنوان حربه مؤثر نظامی استفاده می کردند، بدان معنا که با شدت تشنگی که بر امام حسین و یارانش تحمیل کردند می خواستند توان نظامی آنها را پایین آورده و در جبهه نظامی به شکست بکشانند. ۲. با توجه به حضور زنان و فرزندان در اردوی امام حسین که در برابر سختی و کمبودها زودتر تحت تاثیر قرار می گرفتند دشمن می خواست از این طریق با برپا کردن جنگ روانی امام و یارانش را به تسلیم وادار نماید. ۳. بنی امیه که به‌عنوان خون خواهان عثمان به پیروزی غیر قابل تصوری دست یافته بودند، کوشیدند آن واقعه فتنه انگیز را دوباره احیا کنند و از طریق برانگیختن احساس ها بار دیگر از آن استفاده لازم را ببرند. از این رو دوباره از محاصره خانه عثمان و نرسیدن آب به آن سخن به میان آوردند، گویا امام حسین (ع) و یارانش مسبب آن بوده اند. بنابراین تشنگی عثمان را بهانه‌برای جلوگیری از استفاده امام حسین و یارانش از آب کردند. (فروغی آبری ۱۳۸۲، ۴).

امام حسین سه روز پایانی محرم یعنی از هفتم تا دهم به طرق گوناگون در تلاش کسب آب مورد نیاز اردوی خویش بود. امام (ع)در جلوی خیمه چاهی را حفر کرد که آب گوارایی داشت. آنچه مسلم است، امام حسین و یارانش به سبب اشتغال به جنگ و فعالیت بسیار در روز عاشورا از یک سو به آب زیادی نیاز داشتند و از سوی دیگر نمی توانستند آب مورد نیاز را تامین کنند. از این رو بود که از نظر آب در تنگنای شدید قرار گرفتند و به احتمال زیاد ذخیره آب خود را برای فرزندان و زنان حفظ می کردند. (فروغی آبری، همان).

۴-آب در ادبیات عرفانی

آب یکی از ۴ آخشیج پیشینیان است و بعد از آتش گرامی ترین عنصر نزد ایرانیان باستان به شمار می رفته است. ارزشمندی این عنصر نبردهایی را بر سر تصاحب آن هم در تاریخ و هم در اسطوره موجب شده است. در این نبردها نیروهای اهریمنی بیشتر در صددند آب را تصاحب کرده از دیگران محروم کنند. در اساطیر ایرانی آب و اهریمن دشمنان دیرینه ای هستند که در آغاز آفرینش نبردهایی میان ایشان درگرفته است. (قلی زاده ۱۳۷۸، ۲۳). در ادبیات آب گرامی دانسته می‌شود و بیشتر نماد علم حیات و پاکی و روشنی است. آب در متون عرفانی گاهی به شکل نماد بکار می رود و گاهی همین نمادها معنای عمیق تری پیدا می کنند. مثلا طهارت به مفهوم طهارت درونی و آب حیوان و اصطلاحات عطش و طلب آب نیز در متن معنای خاص می یابند. ابن عربی در مورد اصطلاح عرفانی ساقی می گوید که ساقی عبارت است از فیض راهنمایان و پیش کسوتان راه معرفت و حقیقت که با کشف رازها و بیان حقایق قلوب عارفان راه آباد می‌کنند.

روز عاشورا آتش عطش دامن گیر سپاهیان و خیمه نشینان می‌شود اما نبودن آب و فاجعه عطش در سه شخصیت بیشتر نمایان است: ۱. شخصیت دوم سپاه یعنی ابوالفضل عباس که بعد از حمله به فرات درشب یا روز نهم محرم لقب سقا به ایشان داده شد. ۲. شخصیت علی اکبر که بعد از غلبه عطش میدان را ترک کرد و از پدر آب طلب کردند. ۳.علی اصغر طفل که بنا بر نقل مشهور امام برای او آب طلب کردند و سرانجام تشنه به شهادت رسید.(پارسا پور ۱۳۹۰، ۴).

۵-سقایی و آب رسانی

از بخش های مهم مربوط به آب در حادثه‌ی کربلا و رسمی که از آن زمان پابرجا مانده و هرساله در اجرای تعزیه دیده می‌شود، مربوط به سقایی و آیین تشت گذاری است. آیین سقایی که از منصب حضرت ابوالفضل عباس وام گرفته شده است در نمایش آیینی، سنتی تعزیه جایگاه بخصوصی دارد. سقایی و آب رسانی اگر به ویژه جنبه‌خیر خواهانه داشته باشد بسیار مورد عنایت و توجه ایرانیان است. یکی از مهم‌ترین نذرها و خیرات مردم سقایی است، خصوصا در ایام عاشورا که مردم بنا به نذری که دارند اقدام به آب دادن به عزاداران حسینی می نمایند. بعضی ها منابع آبی در جلوی خانه و محل گذر می گذراند. عده ای به دسته های سینه زنی و تکایا رفته، ظرف آب یا مشکی که نمادی از مشک حضرت عباس در روز تاسوعا است، به دست می گیرند و در بین مردم می گردند و به آنها آب می دهند. سقایی و آب رسانی ایرانیان توسط سیاحان و جهانگردان مورد توجه قرار گرفته است. چنان که هانری ماسه در کتاب معتقدات و آب ایرانی در رابطه با مراسم عزاداری امام حسین نوشته است که مردی روی سرش مشکی پر از آب حمل می کرد و دور و برش کودکانی بودند که لباس اعراب بادیه نشین به تن داشتند و قمقمه هایی داشتند که به وسیله‌آنها تشنگان را سیراب می کردند.(محراب بیگی ۱۳۸۲، ۵۷-۵۸). باور دیگر مردم ایران این است که اگر کسی به آنها ناخواسته آب داد

آن را به فال نیک می گیرند چرا که معتقدند آب نطلبیده مراد است. (همان). احمد شاملو در کتاب کوچه می نویسد حتی اگر تشنه هم نباشند از آن آب می نوشند و یزید را بخاطر بستن آب به روی حضرت سید الشهدا لعنت می کنند و از صدق دل می گویند خدا مراد همه‌مسلمانان را برآورده سازد.

می گویند زمانی که حضرت عباس لشگر یزید را شکست داد و به فرات رسید، از اسبش پیاده شد تا به حیوان آب دهد اما اسب آب نمیخورد که یعنی تا سقا آب نخورد من نمیخورم. (شکور زاده ۱۳۶۳، ۵۰).

احمد شاملو در کتاب کوچه به نقل از علی بلوک باشی می نویسد آب تربت آبی است که از شط فرات برداشته شده و با اندکی ازخاک متبرک اطراف حرم امام حسین آمیخته شده است این آب را برای تبرک و دوری از هر گونه گزند و بلا می آشامند. اعتقاد به آب تربت در واقع ریشه در همان اعتقاد به معجزه و کرامات ائمه اظهار دارد. آنان که با استقبال به خداوند قادر به شفا بخشی هستند و حتی خاک مرقد آنان به لطف اینکه در برگیرنده‌جسم مطهرشان و آغشته به خون پاکشان می باشد قدرت شفا دهی دارد. هنری ماسه هم می گوید بعضی افراد از آب تربت توسط انگشت دست، دو خط متقاطع بر روی شکم زنی که درد زایمان دارد می کشند زیرا معتقدند که آب تربت درد زایمان را کم می کند.

از عوامل مؤثر در پیدایش سقاخانه ها می توان به محیط طبیعی، فرهنگ حاکم بر جامعه و جهان‌بینی ساکنان آن در مورد سقاخانه ها اشاره کرد. محیط طبیعی از این لحاظ که از نظر موقعیت جغرافیا جز معدود شهرهای بزرگ دنیا و شاید کلان شهر جهان است که در منطقه خشک قرار گرفته است. هوای تهران در تابستان گرم و خشک حداکثر دمای ثبت شده آن ۴۲/۵ درجه است. بنابراین کمبود آب، گسترش شهر نشینی و گرمای شدید تابستان دلایلی بود که مردم خیر را وا می داشت تا در محله ها، آب انبار یا سقاخانه ای برای مصرف عمومی به ویژه برای فقر را احداث کنند. عامل دیگر حادثه‌ی کربلا است که با رواج تشیع و عمومیت یافتن عزاداری و روضه خوانی و نقل مداوم وقایع تاریخی صحرای کربلا و تاکید خاصی که بر موضوع ممانعت از رسیدن آب به خاندان امامت می‌شود، همچنین ماجرای شهادت ابوالفضل عباس که جان خود را در راه رساندن آب به تشنگان به دست می دهد سبب شد که بار دیگر نزد شیعیان ایران جنبه‌مذهبی پیدا کند. علاقه و ارادت ایرانیان به خاندان نبوت و حماسه کربلا موجب شد که بر هر تشنه ای آب رایگان بدهند و در مساجد، معابد بازارها و گذرها به ویژه هنگام تابستان ظروف و قدح های آب سرد قرار دهند تا مردم رهگذری که تشنه اند از آن آب بنوشند و خاطره شهادت امام حسین (ع) و اصحاب او را زنده و جاویدان نگاه دارند. عامل دیگر اعتقادات دیرینه مردم است که در ایران پیش از اسلام و در آیین زرتشتیان آب از تقدس و حرمت ویژه ای برخوردار بود.(ابراهیمی ۱۳۸۵–۱۳۸۶، ۷–۸).

سقاخانه ها دکان یا نیم بابی بود که آبگاهی در آن به وجود می آورند و جام و پیاله ای در آن می نهادند و آب آن را در دسترس تشنگان می گذاشتند و در زمره کارهای ثواب به شمار می آمد. (شهری ۱۳۵۷، ۷۸). سقاخانه به شکل های گوناگونی ساخته می شد و گاهی نیز بر بالای بعضی از آنها قبه ای از ورقه های برنجی زده می شد آب را در درون آن ذخیره می کردند و افراد تشنه می نوشیدند و در نظر عامه مردم سقاخانه ها متبرک بودند. (زاوش ۱۳۷۰، ۱۸۱). ناصر نجمی سقاخانه های تهران قدیم را این گونه توصیف می کند که در تهران قدیم سقاخانه ها را بیشتر بخاطر کارهای ثواب می ساختند و بنای آن چنین بود که در یک دکان نیم بابی ظروف بزرگ و سنگی و یا دوستکامی بزرگی قرار می دادند و در اطراف آن جام ها و پیاله هایی که معمولا بسته به زنجیر بود می گذاشتند و این اقدام بیشتر در ایام عزاداری و یا روضه خوانی سید الشهدا و یاد شهیدان دشت کربلا به وجود آمدو شب ها هم بخاطر تاریکی کنار این محفظه ها شمع‌هایی روشن میکردند که تشنه لبان ببینند و بعد این کار مقدمه ای شد برای کسانی که نذر و نیازی داشتند و هر شب جمعه شمع هایی را در سقاخانه های تهران قدیم نصب و روشن می ساختند. در بعضی سقاخانه هایی که کار و اوضاعشان مفصل تر بود تعداد شمایل مقدسین مثل حضرت عباس، حضرت علی اکبر را به دیوار می آویختند و معمولا هر سقاخانه‌بر خود متولی و کارگردان داشت، بعضی سقاخانه ها را مردم خیر اندیش و به منظور کمک به تشنه لبان خاصه در فصل تابستان که قطعات یخ هم در آن می افکندند بنا می کردند. (نجمی ۱۳۶۲، ۳۸۹–۳۹۰).

۶-آیین تشت گذاری

آیین تشت گذاری یکی از قدیمی ترین سنت ها و مناسک ایرانی است که جمع کثیری از مردم ترک زبان ایران با این آیین عزاداری های محرم را شروع می کنند. مراسم تشت گذاری مراسمی سنتی است که در عزاداری ایام عاشورا و عمدتا در شهرستان اردبیل برگزار می‌شود و تشت های آب را که نشانی از فرات می باشد در مساجد و حسینیه ها می آورند و این سنت به پیروی از اقدام امام حسین و یادآورد رفتار جوانمردانه او در مقابل سپاه حر می باشد که به روایتی آن حضرت در روز ۲۷ذی حجه، آب مشک ها را در تشت ها ریخته و تمام لشکر حر و اسبان آنها را سیراب کردند. (محدثی ۱۳۸۱، ۱۴۷). در ارتباط با علل برگزاری مراسم تشت گذاری نظرات و احتمالات مختلفی وجود دارد، اکثرا اعتقاد بر این است که با انجام این مراسم، اهمیت آب و جایگاه آن در حادثه کربلا مورد توجه قرار می گیرد. بر اساس روایت های تاریخی، در مسیر کاروان از کربلا به نینوا و در هنگام روبرو شدن با

سپاه حر، آنها دستور می دهند که آب را بروی امام حسین و یارانش ببندند اما امام حسین همان مقدار آبی را که به همراه داشتند را هم برای خود و هم برای سپاه حر و احشام هر دو سپاه در نظر گرفتند درباره فلسفه مراسم تشت گذاری چنین می گویند روزی که حر بن ریاحی با دو هزار نفر از سپاهیان خویش راه را بر امام حسین (ع) بست و به امام گفت که باید با یزید بیعت کند و امام اقناع کرد، امام حسین وقتی خستگی و تشنگی را در چهره سپاهیان حر مشاهده کرد دستور دادند که آنها را سیراب کنند، حتی دستور دادند به چهار پایان سپاه حر نیز آب دهند. چون این اتفاق در ۲۷ذی‌حجه روی داد، مردم اردبیل در این روز مراسم تشت گذاری را انجام می دهند. مراسم تشت گذاری به این صورت است که یکی از دو نفر از عزادارن حسینی کوزه ای بر دوش می گیرند و دور مسجد را می گردند و بقیه نیز از پشت سر آنان حرکت می کنند و نوحه و رجز می خوانند، این رجزها بیشتر در بیان سوگواری های سقای کربلا و سپهسالار راه حق حضرت عباس است. هدف تشت گذاری این است که جوانمردی ها و فداکاری های حضرت ابوالفضل (ع) را نشان دهد که همواره خود را به آب و آتش می زد تا جرعه ای از آب را به کودکان تشنه خیمه بدهد. تشت هایی که در این مراسم مورد استفاده قرار می گیرند گرد و از جنس برنز یا مس است، بعد از عزاداری ریش سفیدان در هر مرحله تشت ها را بر دوش حمل کرده و وارد مسجد می شوند، حاضران در مسجد به احترام به پا خواسته و در جلو آنها دسته سینه زنی، سینه می زنند. پس از آن ریش سفیدان با دور زدن مسجد تشت ها را در جای مخصوص خود قرار می‌دهند آنگاه تشت ها را از آبی که در کوزه ها بر دوششان حمل کرده اند، پر می کنند.

۷-نگاه جامعه شناسان و سفرنامه نویسان به نقش آب در حادثه کربلا

جامعه شناسان کلاسیک بیش از هر چیز به مساله‌آب اشاره و تاکید داشته اند و نحوه شکل گیری ساختار این جامعه را از نظر فرهنگی و سیاسی به چگونگی تقسیم آب معطوف کرده اند. مساله‌آب و تشنگی از منظر ساختار شناسی درام دلیل عینی و اصل دعوای طرفین درگیر در نمایش تعزیه است. در حقیقت نمایش تعزیه در جایگاه درام، جنگ و نبردی است بر سر آب. چندان که اغلب اصلی ترین فردهای نمایش تعزیه همچون عباس برادر امام حسین و سردار سپاه او، حر از سرداران جبهه‌مقابل که با سپاه امام حسین می پیوندند و خود حسین بخاطر دستیابی به آب کشته می شوند. به ویژه آخرین نبرد حسین در مقابل چهره و فرد محوری نمایش تعزیه از طریق درخواست آب برای کودک اش علی اصغر آغاز می‌شود، چرا که سپاه دشمن در پاسخ به درخواست او گلوی تشنه کودک اش را با تیر نشانه می روند و می کشند. همچنان که خود او را سرانجام در اوج تشنگی به قتل می رسانند. در نمایش تعزیه بیش از هر چیز بدترین شکنجه و شقاوت همانا ممانعت از دسترسی به آب است و از این رو بیش ترین لحظات دراماتیک این نمایش به بستن آب و به تشنگی امام و یاران و خانواده اش معطوف شده است. به زبان دیگر آنچه این نمایش را از چشم انداز دراماتیک امکان پذیر می سازد و کل حوادث را تحت تاثیر قرار می دهد، همان بستن آب به روی حسین و یاران اوست که به دستور ابن سعد یعنی فرمانده جناح مخالف انجام می‌شود. به هر حال بدون مسئله‌آب، عمل نمایشی تعزیه ضرورت وجودی خود را از دست می دهد. (صباحی ۱۳۹۵، ۱۷۷-۱۷۸).

در اکثر سفرنامه ها به نشانه ها و سمبل هایی از فرات و آب در اجرای تعزیه اشاره شده است. اینکه با گذاشتن یک تشت آب به فرات اشاره می کنند یا اینکه بازیگران هنگام اجرای تعزیه با دیدن تشنگی شبیه امام حسین دوام نیاورده اند و...لابه آنری دوژنره در مورد تعزیه شهادت علی اکبر می نویسد که این نمایش با این صحنه شروع می‌شود که عمر سعد و شمر از میان همراهان امام حسین مبارز می طلبند و از امام می خواهند تا پهلوانی را راهی میدان جنگ تن به تن نماید. خانواده امام حسین در این گیر و دار ناعادلانه قرار می گیرند. قبل از آن گریه و زاری هایی را میشنویم که ناشی از تشنگی خانواده برگوار امام است. شمر که همراه خود آب آورده است به شرطی حاضر می‌شود به آنها آب بدهد که آنان دست از مبارزه بردارند و تسلیم شوند. از محسنات آب حرف می زند تا آنان را تحریک کند اما هنگامی که متوجه می‌شود با این ترفند نمی تواند آنها را راضی کند و با این کار تنها وقت خود را تلف می کند آب را مقابل پاهای خود بر زمین می ریزد. در این هنگام علی اکبر پسر ارشد امام حسین جلو می آید و اجازه می خواهد تا به قلب دشمن زده، برود و آب بیاورد تا لب تشنگان را از این وضعیت نجات دهد و همراهان امام را سیراب کند، با اینکه خود او و همگان نیز می دانند که از این جنگ زنده نخواهد گشت ولی علی اکبر می خواهد جان خود را در راه نجات پدر بزرگوارش فدا کند. اندیشه نجات از ویژگی های خاص تعزیه است که در اغلب تعزیه ها بکار گرفته می‌شود. (دوژنره ۱۳۸۸، ۵۱).

در کتاب نمایش و رقص در ایران حادثه‌ی جالب توجه نقل شده است که در بند قفقاز (تا نیمی از دوران فرمانروایی فتحعلی شاه قاجار ۱۲۴۳ هجری قمری قفقاز جزو خاک ایران بود و مردم آن در عین نزدیکی بسیار با سرزمین روسیه دین اسلام و مذهب شیعه داشتند)، هیچ کس نمی خواست در نقش شمر ظاهر شود تعزیه گردانان پس از جستجوی بسیار سرانجام کارگری روسی را یافتند که چند کلمه فارسی می دانست و حاضر شد با گرفتن دستمزد در نقش قاتل امام حسین بازی کند. تعزیه گردانان با ملاحظه وضع کارگر روسی نقش شمر را تا آنجا که مقدور بود خلاصه کردند و به درجه اقل رسانیدند. در حقیقت وی می بایست فقط لباس شمر را بپوشد و در کنارتشتک چوبی پر از آبی که نشانه رود فرات بود بایستد و نگذارد هیچ کس بدان نزدیک شود. وقتی زمان

اجرای نقش فرا رسید کارگر لباس شمر را پوشید و تازیانه را به دست گرفت و کنار تشتک ایستاد. کودکان و یاران امام یکی پس از دیگری کوشیدند تا به آب نزدیک شوند و کارگر با مواظبت تمام همه‌آنها را دور کرد. بدبختانه مجری نقش امام حسین پیرمردی ریش سفید بود. وقتی وی به آب نزدیک شد تعزیه گردان با شگفتی تمام دید کارگر به هیچ روی مانع او از دست یافتن به آب نشد بلکه بر عکس او را فرا می خواند تا بی ترس و بیم خود را سیراب کند. تعزیه گردان بر سر کارگر روسی فریاد کشید که نگذارد پیرمرد به آب نزدیک شود. اما کارگر روسی با تحقیر پاسخ داد که بگذار بنوشد، آخر این پیرمرد است. این حادثه نه مایه تعجب و جا خوردن تماشاگران شد و نه ایشان را به خنده واداشت. به عکس باعث تشدید گریه و بیشتر ریخته شدن اشک های مردم شد. (محجوب ۱۳۵۵، ۵).

کتاب سرگذشت حاجی بابای اصفهانی که به قلم جیمز موریه است که در طی تعریف کردن داستانی از سقایی و تشنه لبان کربلا می‌گوید. این کتاب درمورد جوانی به اسم حاجی بابا است که در مغازه‌دلاکی پدرش توی اصفهان کار می کند. یکی از مشتری های مغازه که تاجر پوست است آنقدر از سفرهایش با آب و تاب تعریف می کند که حاجی بابا تصمیم می گیرد سفری با این مرد برود. این سفر او را در مسیری دیگری قرار می دهد و ماجراهای زیادی برایش پیش می آید. حاجی بابا داستان زندگی اش را برای یک دیپلمات انگلیسی روایت می کند که در بخشی از کتاب در مورد تشنه لبان کربلا و سقایی ماجرایی را تعریف می کند که قاطر چی از راه نصیحت به او گفت به یاد تشنه لبان کربلا سقا شو و آب بفروش اما بدان که باید در ظاهر عملت در راه خدا باشد در عین حال باید بدانی تا پولی به دستت نرسد آب به کسی ندهی. هر وقت کسی آب خواست تو شروع به چاپلوسی و تملق گویی کن و از خوبی های آب و نوشیدن آب برایشان بگو، از تشنه لبان کربلا، سقای دشت کربلا بگو، او به گفته‌قاطر چی عمل کرد و مشکی خرید و زنگوله ای به آن انداخت و شروع کرد. در مشهد وقتی چشم سقاهای آنجا به رقیب تازه وارد افتاد، ناراحت شدند، آب در دهانشان خشک شد و می خواستند کار شکنی کنند.اما دیدند که حریف او نمی شوند و منصرف شدند. چون دهه عاشورا رسید که ایرانیان عزادار و مصیبت زده می شوند خواست خودش را در هنر مشک گردانی نشان دهد. از این رو در روزی که تعزیه‌عاشورا را در میدان ارک که در حال اجرا بود در حضور شاهزاده والی خراسان خود را نشان داد. در سال قبل این اجرا سقایی عظیم الجثه بر همه معرفی شده بود. موقع فرا رسید. شاهزاده بر سر ارک بر غرفه مخصوص نشست. اکابر و اعیان در برابرش ایستاده صف کشیدند حاجی بابا قدم به میدان نهاد. تا کمر برهنه، مشکی در غایت بزرگی پر از آب بر دوش در زیر چنین بارگرانی نفس زنان آهسته آهسته خود را به زیر غرفه حکومتی رساند و با آواز بلند شروع کرد به مدح شاهزاده و خواندن مرثیه. شاهزاده را خوش آمد. برای اینکه خود را بیشتر نشان دهد، طفلی چند خواست و بر مشک خود سوار ساخت. رقیبش گاو میش فرصت یافت و خود را از جا جسته بر مشک سوار شد. از درد کمر خم به ابرو نیاورد. پس از این واقعه اسباب سقایی را فروخت و دید با تنخواهی که از آب فروشی اندوخته بود روزگارش بهتر از روزی شده است که به مشهد وارد شد.(موریه ۱۳۴۴، ۴۹-۴۶).

نتیجه گیری

اهمیت نرسیدن آب به شهدای کربلا جایگاه ویژه ای در مراسم عزاداری شیعیان دارد و بخشی از مراسم عزاداری وحتی تعزیه خوانی حاوی این قسمت از ماجرا است. با توجه به آنچه که از نظر گذرانیده شد، نقش آب و حضور آن در واقعه‌ی کربلا از چنان ارزش و اهمیتی برخوردار بوده است که از زمان صفویه و قاجاریه نظر سیاحان، جهانگردان و نویسندگان غربی را به خود جلب کرده بود که در طی گذشت زمان از طریق همین آثار و نوشته ها توانستیم به دیدگاه و نظرات نویسندگان غربی دست یابیم. همان طور که چند موردی از آنها در متن ذکر شده بود. هنرمندان و شاعران ایرانی و نویسندگان غربی بر طبق شیوه و اسلوب خود از این موضوع (نقش آب در کربلا)، و مهم بودن آن در واقعه‌ی عاشورا یاد کرده اند و مردم عادی هم بر اساس سنت و آداب خود در تعزیه‌هرساله این آیین را بر پا داشته اند و به این موضوع اشاره می کنند.از نظر نویسندگان غربی و پژوهشگران ایرانی حضور در تعزیه چه به‌عنوان شبیه چه به‌عنوان مخاطب ثواب محسوب می‌شود. از نظر بهرام بیضایی بازی در تعزیه نوعی طریقت محسوب می‌شود اما در خود تعزیه نذر سقایی و آب رسانی نیز از ثواب و اجر خیر برخوردار است. مردم از دوران قاجار تا به امروز اگر به دنبال حاجت گرفتن باشند حتما آب رسانی به عزادارن حسینی را نذر خواهند کرد.نویسنده‌غربی در زمان اجرای تعزیه به‌عنوان یک مخاطب با این آیین سنتی همچون یک نمایش برخورد می کند و هر آنچه که رخ می دهد را بی کم و کاست می نویسد و ثبت می کند و این رویداد متفاوت از نگاه یک نویسنده‌ایرانی است که با اعتقادات مذهبی، باور قلبی به تعزیه می نگرد و اجزای آن را تحلیل می کند.در واقع محیط جغرافیایی و فرهنگ در تفکر افراد مواجه با یک رویداد مؤثر است. می توان به این نتیجه رسید که با توجه به شرایط محیطی و جغرافیایی و فرهنگی که غربی ها در آن متولد و بزرگ شده اند رویکردشان در مورد عاشورا و نبود آب در صحرای کربلا متفاوت با محیط و فرهنگی است که یک نویسنده و پژوهشگر ایرانی در آن بزرگ شده است. قطعا نویسنده ایرانی از نگاهی مذهبی به چنین واقعه‌ی می اندیشد اما یک نویسنده غربی بدون تعصب مذهبی و هیچ گونه پیش داوری به چنین واقعه‌ی می نگرد. وقتی این آثار و نشانه ها را از راه های گوناگون در می یابیم، متوجه می شویم که با وجود گذر قرن ها از بروز

چنین رویداد سهمگینی همچنان می‌شود درباره اش صحبت کرد و نظرات مختلفی را نوشت و بررسی کرد. می‌شود با خود سالیان سال تکرار کرد که اگر در کربلا، در آن صحرای خشک و گرم آب در دسترس خاندان امام حسین (ع) بود وتشنگی و نبود آب آنان را اذیت نمی کرد و رنج نمی داد، سرنوشتشان چه می شد و تاریخ چه تقدیری را رقم می زد و به چه سمتی سوق داده می شدند.

منابع

۱. جعفریان، رسول (۱۳۸۳)، «تاریخ جلفا»، جلددوم، قم: نشر دلیل ما
۲. شاملو، احمد (۱۳۵۹)، « کتاب کوچه»، جلدسوم، تهران: نشر مازیار
۳. شکور زاده، ابراهیم (۱۳۶۳)، «عقاید و رسوم مردم خراسان»، تهران: نشر سروش
۴. شهری، جعفر(۱۳۵۷)، «گوشه ای از تاریخ اجتماعی تهران قدیم»، تهران: نشر امیر کبیر
۵. صباحی، محمود (۱۳۵۹)، «جامعه‌تعزیه»، لندن: اچ انداس مدیا
۶. ژوانره، دورن (۱۳۸۸)، «تعزیه از نگاه مستشرقان»، ترجمه محمود عزیزی، تهران: فرهنگستان هنر
۷. قلی زاده، خسرو (۱۳۷۸)، «فرهنگ اساطیر ایرانی بر پایه‌متون پهلوی»، تهران: نشر کتاب پارسه
۸. مجلسی، علامه، به اهتمام محمد باقر بهبودی (۱۳۸۵)، جلد چهل و چهارم، تهران: نشر مکتبه السلامیه
۹. ۹حدثی، جواد(۱۳۷۴)، «فرهنگ عاشورا»، قم: نشر معروف
۱۰. ملکی، حسین(۱۳۷۰)، «تهران در گذرگاه تاریخ ایران»، تهران: نشر اشاره
۱۱. مقدم،موسوی (۱۳۸۵)، «ترجمه عقیق بخشایشی»، قم: تشر نوید اسلام
۱۲. موریه، جیمز (۱۳۷۹)، «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی»، ترجمه حبیب اصفهانی، تهران: نشر مرکز
۱۳. نجمی، ناصر (۱۳۶۲)، «ایران قدیم و تهران قدیم»، تهران: نشر جان زاده
۱۴. ابراهیمی، شهناز(پاییز و زمستان ۸۶-۱۳۸۵)، «سقاخانه های تهران»، فصلنامه فرهنگ و مردم ایران، شماره ۷و۸
۱۵. پارسا پور، زهرا (بهار و تابستان ۱۳۹۰)، «نمادهای عرفانی آب و عطش در واقعه‌ی عاشورا»، فصلنامه علمی پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا، شماره ۲
۱۶. فروغی آبری، علی اصغر(زمستان ۱۳۸۲)، «مسئله‌آب در کربلا»، فصلنامه تاریخ اسلام در آینه پژوهش، شماره۴
۱۷. محراب بیگی، محمد علی(بهار و تابستان ۱۳۸۲)، «کربلا، فرهنگ مردم و آب»، کتاب ماه هنر، شماره ۵۷-۵۸

پژوهش در هنر و علوم انسانی

پژوهشی در طرح و نقش قالی ساروق، مُشک آباد و مَحَل
محمد افروغ

مردم‌نگاری مراسم عزاداری در منطقه نافچ
افسانه قانی، مهسا کاظمی نافچی

مطالعهٔ نمود مفاهیم زیبایی‌شناسی حکمت اشراق سهروردی در آلبوم موسیقی دستان به آهنگ‌سازی پرویز مشکاتیان
محمدرضا عزیزی، پویا سرایی، حسین یزدی

بررسی رویکرد معنادرمانی به‌عنوان روش مشاوره توان‌بخشی گروهی
مهدی عامری، مجتبی دهدار، محمد امیریان

جلوه‌های پایداری در آثار داستانی محمّد مسعود
امید روستا

تأثیر و نقش آب در حادثه کربلا
شمیم شهلا

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

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

ISSN:2538-6298