۲۸
ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد دو

زنان مسلط بر اجتماع در نقاشی‌های ترکیبی صفوی؛ مطالعه موردی: زن سوار بر شتر، ترکیبی اواخر سده ۱۰ ه.ق / ۱۶م
صدیقه نایفی، اصغر جوانی

خوانش زمان در هنر مینیمال، مفهومی و پسامفهومی
راضیه مختاری دهکردی

مطالعه ویژگی‌های منظره‌پردازی نگاره‌های سبک ایران و هند در مرقع گلشن
سحر شفائی، خشایار قاضی زاده

مرکز ادبیات جهانی؛ دریچه‌ای به سوی گفتگو با جهان
زهرا معینی‌منش، سیمون آیوازیان

مطالعه تطبیقی نیایشگاه هندوها و مسجد جامع اهل سنت بندرعباس
بابک دهقانی، فاطمه شهریاری پور، ملیحه غریبی، سیما نبی‌پور

مطالعه تطبیقی اعلامیه جهانی حقوق بشر با عمل نسبت به آن در قالب قوانین جمهوری اسلامی ایران
میلاد میری نام نیها

ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹

۲۸ 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: ۰۲۱۳۳۸۴۰۷۹۲
نشانی: تهران، افسریه، ۱۵ متری اول کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳

فهرست مقالات

عنــوان مقــاله	صفحه
زنان مسلط بر اجتماع در نقاشی‌های ترکیبی صفوی؛ مطالعه موردی: "زن سوار بر شتر ترکیبی" اواخر سده۱۰ ه.ق/ ۱۶م صدیقه نایفی، اصغر جوانی	۱
خوانش زمان در هنر مینیمال، مفهومی و پسامفهومی راضیه مختاری دهکردی	۱۵
مطالعه ویژگی‌های منظره‌پردازی نگاره‌های سبک ایران و هند در مرقع گلشن سحر شفائی، خشایار قاضی زاده	۲۹
مرکز ادبیات جهانی؛ دریچه‌ای به سوی گفتگو با جهان زهرا معینی‌منش، سیمون آیوازیان	۴۱
مطالعه تطبیقی نیایشگاه هندوها و مسجد جامع اهل سنت بندرعباس بابک دهقانی، فاطمه شهریاری پور، ملیحه غریبی، سیما نبی پور	۵۱
مطالعه تطبیقی اعلامیه جهانی حقوق بشر با عمل نسبت به آن در قالب قوانین جمهوری اسلامی ایران میلاد میری نام نیها	۵۷

سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد ۲

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد ۲

زنان مسلط بر اجتماع در نقاشی‌های ترکیبی صفوی[۱]

مطالعه موردی: "زن سوار بر شتر ترکیبی" اواخر سده۱۰ ه.ق/ ۱۶م

صدیقه نایفی[۲]، اصغر جوانی[۳]*

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۵/۱۰
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۶/۱۹
کد مقاله: ۲۸۲۵۷

چکـیده

تاریخ اجتماعی رشته‌ای فرعی در علوم تاریخی است که بر طبقات پایین و گروه‌های کم‌تر مورد توجه جامعه و نقش آن‌ها در فرایند تکوینی اجتماع تمرکز دارد و در بسیاری موارد از نظریه‌های جامعه‌شناسانه در تحلیل نمونه‌های تاریخی بهره می گیرد. زنان به‌عنوان گروهی فرودست که نقش آن‌ها در تکوین جامعه و گزارش‌های تاریخ معمول کم‌تر مورد توجه قرار گرفته است، یکی از بخش‌های تاریخ اجتماعی را به خود اختصاص‌می‌دهند. منابع تاریخ اجتماعی بسیار متنوع است و اسناد هنری نیز یکی از مدارک مهم در این حوزه به شمار می‌روند. پژوهش حاضر می‌کوشد تا با بررسی نقاشی‌های ترکیبی صفوی و با تمرکز بر نمونه–ای از آن‌ها با عنوان "زن سوار بر شتر ترکیبی" (تصویرگری حدود ۱۵۸۰–۱۵۷۰ م) –به‌عنوان یکی از متقدم‌ترین نمونه‌های برجای مانده از نقاشی‌های ترکیبی که زنی را سوار بر اجتماعی از پیکره‌های کوچک‌تر به تصویر می‌کشد– بااستفاده از نظریه بازتاب مبنی بر انعکاس جامعه در آثار هنری، بازتاب زنان صفوی و نقش آن‌ها را در فرایند تکوینی جامعه تبیین نماید. به این منظور در جمع‌آوری داده‌های تاریخی از روش اسنادی و در تحلیل داده‌های تصویری از روش تحلیل محتوای استقرایی بهره خواهد برد. مواردی نظیر بازتاب تسلط زنانی چون "پریخان خانم"، "مهدعلیا" و "سلطانم بیگم" بر اجتماع ناآرام دوران حاکمیت سست و متزلزل محمدخدابنده (همزمان با زمان تصویرگری آثار) که به دگردیسی نقش زنان از پیکره‌های فرعی و کوچک‌تر به پیکره‌های اصلی و بزرگ اجتماع می انجامد، از نتایج این تحقیق به‌شمارمی‌رود.

واژگـان کلـیدی: نقاشی صفوی، نقاشی ترکیبی، نقاشی پیکره در پیکره، تاریخ اجتماعی زنان صفویه، نظریه بازتاب.

۱- این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول، با عنوان «تبیین زمینه‌های اجتماعی نقاشی‌های ترکیبی صفوی» و راهنمایی نویسنده دوم است که با نمره ۲۰ در تاریخ ۹۸/۸/۱۳ در دانشگاه هنر اصفهان دفاع شد.

۲- دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان
۳- دانشیار گروه هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول) *A_javani@aui.ac.ir*

۱- مقدمه

عنوان "نقاشی ترکیبی" عمدتا برای آثاری به کار می‌رود که در آن‌ها موجود و یا پیکره‌ای بزرگ‌تر از ترکیب موجودات و یا عناصری کوچک‌تر پدید آمده‌است. نگاره‌های ترکیبی صفوی نیز دسته‌ای از نقاشی‌های ترکیبی به‌شمار می‌روند و اغلب در زمرهٔ تک‌برگ‌ها قرار می‌گیرند. اولین نمونه‌های برجای مانده از این آثار به اواخر سده ۱۰ه. ق/ م.۱۶ باز می‌گردد و بجز ایران در مناطق دیگری چون ایتالیا و هند نیز قابل مشاهده است. تصویرگری نمونه‌های ترکیبی در ایران صفوی سده‌های ۱۶ و ۱۷ م. رواج بسیار دارد و در نمونه‌های متنوعی چون مرد سوار بر مَرکب (اسب، فیل) ترکیبی، زن سوار بر مرکب (عمدتا شتر) ترکیبی و مرکب (اسب، شتر) ترکیبی و مرد و زن با لباس ترکیبی قابل مشاهده است. پژوهش پیش رو می‌کوشد با رویکرد تاریخ اجتماعی و تأکید بر بازتاب جامعه در اثر هنری، نقش و جایگاه زنان را در نمونه‌ای از این آثار با عنوان "زن سوار بر شتر ترکیبی" (۱۵۷۰-۱۵۸۰م.) تبیین نماید. این اثر، یکی از متقدم‌ترین نمونه‌های برجای مانده از نقاشی‌های ترکیبی صفوی است که زنی را سوار بر اجتماعی از پیکره-های کوچک‌تر به تصویر می‌کشد. در این راستا، پرسش‌های اساسی که این تحقیق بر پایه آن‌ها شکل گرفته بدین قرار است: نقش و جایگاه زنان در تکوین اجتماع ترسیم شده در اثر "زن سوار بر مرکب ترکیبی" اواخر سده ۱۰ ه. ق/ ۱۶م. صفوی چیست؟ نقش و جایگاه زنان ترسیم شده (به‌ویژه زن سوار) در این اثر چگونه بازتابی از تاریخ اجتماعی و جامعهٔ هم‌زمان با تصویرگری این آثار است؟

تصویر ۱. جوان با لباس ترکیبی در حال مطالعه، ایران، سده۱۷م. موزه لوور (تارنمای موزه لوور، ۲۰۱۱)

تصویر ۲. خدای فصول، اثر آرچیمبلدو، سده ۱۶م. قلعه اسککلستر، سوئد (Kriegeskorte, 2000).

تصویر ۳. سوار بر شتر ترکیبی، هند، قرن ۱۸م. موزه بریتانیا (تارنمای موزه بریتانیا، ۲۰۱۱)

۲- پیشینه پژوهش

این تحقیق به جهت تطبیق و استخراج نقش و تاریخ اجتماعی زنان از نقاشی‌های ترکیبی برجای مانده از عصر صفوی با تحقیقاتی که سعی در بررسی جایگاه زنان از طریق آثار هنری دارند -و الزاما نیز به هنر نقاشی و یا دوره صفوی اختصاص ندارند- دارای اشتراک است. با این‌حال، به‌طور دقیق‌تر از نظر نمونه مطالعاتی و یا به دلیل تمرکز بر نمونه‌ای از نقاشی‌های تک‌برگ ترکیبی به مطالعات مرتبط با این آثار تعلق دارد. پیشینه مرتبط با نقاشی‌های ترکیبی در سه حوزه هند، ایتالیا و ایران قابل بررسی-است و توجه تحقیقات مرتبط در هر سه حوزه عمدتا بر مردان معطوف است. برای مثال، علی‌رغم وجود نمونه‌هایی از زنان درباری در نقاشی‌های ترکیبی آرچیمبلدو، محوریت تحقیقات محققانی چون داکستاکافمن[1](۱۹۹۷ و ۲۰۰۷) اغلب بر پرتره‌هایی از مردان ترکیبی که پادشاهانی چون رودلف و ماکسیمیلیان دوم[2] را به تصویر می‌کشند و اهمیت حامی و سفارش‌دهنده این آثار یعنی خاندان هابسبورگ[3] قرار دارد. حتی در اشعاری به زبان ایتالیایی که یکی از هم‌عصران آرچیمبلدو با نام کمانینی[4] (۱۵۹۱) در توصیف آثار او سروده است، بر پرتره‌های ترکیبی مردان به ویژه پرتره‌ای با نام "خدای فصول" از رودلف دوم تأکیدشده‌است.

1. DaCosta Kaufmann
2. Rudolph & Maximillian II
3. Hapsburg
4. Comanini

در بررسی آثار هندی که در آن‌ها موجودی سوار بر اسب یا فیلی ترکیبی مشاهده‌می‌شود نیز عمدتا تمرکز بر مردان سوار قرار دارد، در اغلب کتب و مقالات مانند گود و سارما[1] (۲۰۱۲) و توضیحات ذیل این آثار در موزه‌ها مانند موزه فیلادلفیا[2] (۲۰۱۸) به مواردی نظیر شباهت این آثار با تصاویر برخی خدایان در هنر بودایی و هندو چون گانشا[3]، کریشنا[4] و پادشاهی و حاکمیت پیکره سوار و حتی نقش سرگرم‌کننده این آثار برای سرخوشی حامی اشاره‌شده‌است. در همین راستا و با تمرکز بر مردان سوار بر فیل ترکیبی هند، واگان[5] (۱۹۹۹) و شومیکر[6](۱۹۹۶) پادشاهی فرد سوار، مسئله ظل‌اللّهی و سلیمان شأنی او و احتمال نشان‌دادن جنبه الوهی سوار و سلطه حاکم محلی بر سرزمین و مردمش در این نقاشی‌ها را طرح و یا بونتا[7] (۱۹۹۹) و کرامریش[8] (۱۹۸۶) به گمانه-زنی‌هایی در مورد ریشه‌های شکل‌گیری این آثار در هنر هند و نهایتاً توصیف چندین نمونه از آن‌ها بسنده‌کرده‌اند.

درباره نمونه‌های ایرانی، بخشی از اطلاعات موجود درباره این آثار به توضیحات موزه‌های سراسر دنیا همچون هاروارد[9] (۲۰۱۷) و کتب منتشرشده از سوی آن‌ها چون *شاهکارهای هنر اسلامی موزه متروپولیتن* از اختیار و دیگران[10] (۲۰۱۱) بازمی‌گردد که در آن‌ها به شتر ترکیبی ایرانی و برخی تفاسیر عرفانی مرتبط با آن اشاره‌شده‌است. تعداد دیگری از این آثار در کتاب‌های گوناگون محققان نقاشی ایرانی، به‌صورت تک‌برگی و صرفاً به‌عنوان گونه‌ای جذاب، منتشر و نهایتاً با توضیحاتی کوتاه توصیف شده‌اند. برای مثال می‌توان به آثاری از اسمیتز[11] و دیگران (۲۰۰۶) و گرابار (۲۰۰۱) اشاره کرد که در مورد اخیر، محقق به حدس و گمان‌هایی کوتاه و بدون اثبات (چون ایجاد حس سرخوشی برای مشاهده‌کننده یا حامی) اکتفا کرده‌است. در میان منابع متأخر می‌توان به اثری از نایفی (۱۳۹۱) اشاره‌کرد. نظر به ارتباط نقاشی‌ایرانی با حکمت و عرفان اسلامی و ادبیات فارسی، در این منبع به تطبیق برخی مباحث فلسفی، عرفانی و ادبی با این آثار پرداخته‌شده‌است. در مقالاتی دیگر از نایفی و دیگران (۱۳۹۷) نیز نمونه‌هایی از نقاشی-های ترکیبی با عنوان "مرد سوار بر مرکب ترکیبی" و "شتر ترکیبی" و مباحثی چون بازتاب ایدئولوژی مسلط و گروه‌ها و طبقات اجتماعی دوران صفوی در این آثار مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته‌اند. پژوهش حاضر با نگاهی جامعه‌شناسانه و تمرکز بر چگونگی بازتاب حضور زنان (و نه صرفا مردان سوار) در نمونه‌ای منحصربه‌فرد از نقاشی‌های ترکیبی صفوی (به‌عنوان اولین نمونه موجود از زنی سوار بر مرکب ترکیبی در ایران) از سایر تحقیقات یادشده متمایز بوده و به یافته‌هایی جدید و البته مرتبط با تحقیقات پیشین درباره این آثار دست‌یافته‌است.

۳- رویکرد نظری

اصطلاح تاریخ اجتماعی در تعریفی اولیه از یک سو به رشته‌ای فرعی از علوم تاریخی اشاره دارد، و از سوی دیگر حاکی از رویکردی عام به تاریخ است که به‌طورکلی معطوف به اجتماع است. این اصطلاح در تاریخ‌نگاری، دربرگیرنده تاریخ لایه‌ها، گروه‌ها و طبقات پایین جامعه، رفتار اجتماعی و زندگی روزمره، جنبش‌های اجتماعی آنان و نقششان در فرایند تکوینی جامعه است. تاریخ اجتماعی، خود را از تاریخ سیاسی و آنچه به‌اصطلاح تاریخ مردان بزرگ نامیده می‌شود، متمایز می‌سازد. از جهت همین تمایز است که تاریخ اجتماعی را گاه «تاریخ از پایین» می‌خوانند (استرنز، ۱۳۹۴: ۲۸؛ کنراد، ۱۳۹۴: ۳۶؛ اتابکی، ۱۳۸۲، ۴؛ موسی‌پور، ۱۳۸۶: ۱۴۳). یکی از اقشار کمتر مورد توجه و مغفول در تاریخ سیاسی و یا تاریخ باصطلاح "از بالا"، زنان هستند؛ تاریخ سیاسی عمدتا با رویکردی مردسالار اطلاعاتی کمتر از زنان و نقش و وضعیت آن‌ها در فرایند تکوینی جامعه ارائه می‌دهد.

منابع تاریخ اجتماعی بسیار گوناگون است و مطالب متنوعی همچون گزارش‌های رسمی، اسناد حقوقی، جراید، موضوع‌های هنری، پوسترها، آثار ادبی و کالاهای دست‌ساز بشر را دربرمی‌گیرد (هِت، ۱۳۹۰: ۱۶۳). در حوزهٔ هنر، مضمون اثر هنری تا حدود زیادی به تاریخ اجتماعی و بررسی آن در متن پیوندهای اجتماعی وابسته است. نویسندگان تاریخ اجتماعی فرض می‌کنند که هر اثر هنری در صورتی که تحت بررسی موشکافانه قرار گیرد، اطلاعات زیادی دربارهٔ خاستگاه فرهنگی اثر هنری بازگو می‌کند. از این منظر، آثار هنری حامل اندیشه‌هایی هستند که به وسیله شرایط خاص تاریخی، سیاسی و اجتماعی شکل می‌گیرند. براین‌اساس، آثار هنری معمولا دربرگیرنده ایدئولوژی‌های مرتبط با قدرت، قومیت و جنسیت هستند (بارنت، ۱۳۹۱: ۲۹۵-۲۸۹). بسیاری از محققان در تاریخ اجتماعی از نظریه‌های جامعه‌شناسی برای تحلیل نمونه‌های تاریخی بهره –می‌گیرند. تحقیق حاضر نیز با پذیرش نظریهٔ

---

1 . Goud & Sarma

۲. نک. تارنمای موزه فیلادلفیا، ۲۰۱۸، ذیل اثر فیل ترکیبی.

3. Ganesa
4. Lord Krishna
5. Vaughan, 1999, 55-68.
۶. Marla K. Shomaker
۷. Bonta, 1999, 69-82.
8. Stella Kramrisch
9. Harvard Museum
10. Ekhtiar et al. (ed) 2011, 254-255.
11. Schmitz

بازتاب مبنی بر«انعکاس جامعه در آثار هنری» می‌کوشد انعکاس حضور برخی زنان جامعهٔ صفوی را در نمونه مطالعاتی خود نمایش دهد.

۴- روش تحقیق

این پژوهش با نظر به نمونه مطالعاتی، از نوع تاریخی و روش آن برای پاسخگویی به سؤالات طرح‌شده و بررسی داده‌های تصویری، تحلیل محتوا از نوع استقرایی است. بنابر طرح ارائه‌شده در تحقیق حاضر (جدول۱)، هر پیکره بر اساس ویژگی‌های جالب‌توجه خود، نسبتش با سایر پیکره‌ها یا زمینه‌ای که به آن تعلق دارد و میزان تکرار و حجم یا فضای اشغال‌شده توسط آن مورد تحلیل قرارخواهد گرفت. با توجه به رویکرد نظری تحقیق، استخراج کدها، زیرمقوله‌ها و مقوله‌ها نیز با حساسیت نسبت به تاریخ اجتماعی صفویه صورت می‌پذیرد. براین‌اساس، ابتدا کلیه پیکره‌های موجود (اعم از بزرگ‌تر و کوچک‌تر)، تفکیک، تحلیل و تعیین هویت و کدگذاری می‌شوند و سپس با توجه به ویژگی‌های پیکره‌ها و استخراج کدها از آن‌ها، زیرمقوله‌ها و مقوله‌ها تعیین می‌گردند. در نهایت نیز به تطبیق مقوله‌های اصلی برآمده از اثر با تاریخ اجتماعی صفویه پرداخته‌خواهد شد.

جدول ۱. طرح تحلیل محتوای نقاشی‌های ترکیبی

طرح تحلیل محتوا (چگونگی تفکیک و تجزیه و تحلیل محتوا) نقاشی‌های مرد سوار بر حیوان ترکیبی				
واحد نمونه‌گیری	**واحد تحلیل**	**واحد ثبت**	**واحد زمینه‌ای**	**واحد فیزیکی**
هر برگ نقاشی ترکیبی صفوی	هر پیکره	هر پیکره کوچک‌تر یا بخشی از آن که نماینده پیکره باشد	مرحله۱: پیکره‌های کناری و مرتبط از چهار جهت /مرحله۲: کل تصویر	تکرار یا حجم پیکره

۵- معرفی نمونه مطالعاتی

اثر زن سوار بر شتر ترکیبی اواخر سده ۱۰ ه.ق/ ۱۶م. زنی را سوار بر کجاوه‌ای فاخر بر پشت شتری که کاملا با پیکره‌های کوچک‌تر پر شده است، به تصویر می‌کشد. آخرین اطلاعات درباره این تک‌برگ، براساس متنی در بخش کتابخانه تارنمای موزهٔ کلیولند[1] حاکی از حضور این اثر در ساتبی لندن[2] در تاریخ دوم ماه می سال ۱۹۷۷ به شماره ۴۲ است. شتر ترکیبی محتملاً در مکتب خراسان و در ربع سوم قرن ۱۰ه. ق/۱۶م. و به‌طور تقریبی در دهه ۹۹۷– ۹۸۷ ه. ق/ ۸۰–۱۵۷۰م. تصویرگری شده‌است. امروزه تصویری سیاه و سفید همراه با اطلاعات اثر شامل تاریخ تقریبی تصویرگری آن در بازه زمانی ۱۵۸۰–۱۵۷۰ م. و تعلق آن به مکتب خراسان در تارنمای موزهٔ کلیولند قابل بازیابی است. اثر یادشده دارای نمونه‌هایی مشابه با شماره 25.83.6 در موزه متروپولیتن (تارنمای موزه متروپلیتن ذیل اثر "شتر ترکیبی همراه با ساربان"، ۲۰۱۷) و با شماره 1954.57 در موزه هنر هاروارد است که شتر ترکیبی بزرگی را همراه با ساربانش بر روی طبیعتی ساده نشان می‌دهند. براساس اطلاعات موزه‌ها در ذیل آثار، نمونه‌های یاد شده نیز به بازه زمانی ۱۵۷۰–۱۵۸۰م. و مکتب خراسان تعلق دارند. به‌طورکلی نحوه اجرای هر سه اثر شیوه اجرای نگاره‌های تک‌برگی را در مکاتب قزوین و یا خراسان برمی‌تابد. ویژگی‌های این مکاتب چون «تأکید بر کشیدگی اندام، خطوط مواج و حالات ملیح و ظریف پیکره‌ها، چهره‌های گرد، گردن‌های دراز، چشمان درشت، (در تصاویر رنگی) بهره‌گیری از رنگ سبز سیر برای اجرای زمینه آثار، تأکیدهای رنگی و ریتم متنوع و موجدار خطوط و لکه‌های سفید که حالتی پر جنب و جوش به صحنه بخشیده‌اند» (آژند،۱۳۸۴: ۱۵۹؛ شریف زاده، ۱۳۷۵: ۱۴۵) در هر سه مورد قابل مشاهده‌است. هر سه اثر فاقد تاریخ و امضا و همچون بیشتر نگاره‌های ترکیبی دارای مضمون تک‌برگی به‌نظرمی‌رسند. شتر و پیکره‌های کوچک‌تر درون آن و حتی فضای طبیعت اطراف در هر سه نگاره در تناظری یک به یک تکرار شده‌اند که علاوه بر شواهد قبلی، احتمال رونگاری این سه از یکدیگر را قوت می‌بخشد. تنها تفاوت نگاره زن سوار بر شتر ترکیبی با تصاویر شتر ترکیبی یادشده، در فضای درباری آن شامل تزئینات پرکار اسلیمی‌وار، بکارگیری رنگ طلایی برای فضای پس‌زمینه و از همه مهم‌تر حضور زنی سوار بر کجاوه‌ای فاخر بر مرکب یا همان شتر ترکیبی است که قرقچی در جلوی آن در حال حرکت است. مسئله‌ای که بر اهمیت این تک‌برگ می‌افزاید آن است که با توجه به زمان تخمینی تصویرگری، این اثر اولین و متقدم‌ترین نمونه از نقاشی‌های تک‌برگ صفوی است که در آن زنی سوار بر مرکب ترکیبی مشاهده می‌شود؛ نمونه‌های پیش از این اثر، صرفا مردانی سوار بر مرکب ترکیبی را به تصویر می‌کشند و تنها پس از تصویرگری این نمونه، شاهد حضور زنان به عنوان پیکره‌های سوار و یا بزرگ‌تر در نقاشی‌های ترکیبی سده ۱۱ ه.ق/ ۱۷م. هستیم.

1 . Cleveland Museum of Art
2 . London Sothby's

تصویر ٤. شتر ترکیبی، اواخر سده ١٦م، موزه متروپولیتن (تارنمای موزه متروپولیتن، ۲۰۱۷)

تصویر ٥. زن سوار بر شتر ترکیبی، اواخر سده ١٦م (تارنمای موزه کلیولند، ۲۰۱۹)

۶- تحلیل محتوای اثر "زن سوار بر شتر ترکیبی" اواخر سده ۱۰ ه.ق/ ۱۶م.

مطابق طرح تحلیل محتوای ارائه شده، تمامی پیکره‌های اثر به عنوان واحدهای تحلیل جداسازی و برچسب‌گذاری شدند. بر این اساس، ۶۲ پیکره شامل ۵۹ پیکرهٔ درون شتر، خود مرکب و دو پیکره انسانی خارج از آن به صورت جداگانه مورد تحلیل قرار گرفت. نمونه‌ای از برچسب‌گذاری و استخراج کدها از داده‌های خام تصویری در جدول قابل مشاهده است. لازم به ذکر است کدگذاری واحدهای تحلیل از طریق تطبیق دقیق آن‌ها با تصاویر همزمان و مشابه و داده‌ها و اسناد تاریخی صورت پذیرفته است لیکن به دلیل لزوم گزیده‌گویی و ارائه آن در مقالاتی پیش از این (نک. نایفی و دیگران، ۱۳۹۷) از توضیح بیشتر نحوه استخراج کدها اجتناب شده تا مرحله مقوله‌یابی از نگاره مورد بررسی در این تحقیق به تفصیل بیشتر ارائه گردد.

جدول ۲. نمونه کدگذاری داده‌های تصویری (پیکره‌های کوچک‌تر

داده‌های تصویری خام	کدهای مستخرج	مفهوم اصلی
	قلندر سرتراشیده با جریده و کوزه	قلندر صفوی در حال اشتغال به امور مرتبط (سقایی و جریده-برداری)
	سرهای بریده در بخش انتهایی پای حیوان با کلاه نمدی بر سر	قلندران سربریده

به منظور تسهیل فرایند تحلیل محتوا و درک بهتر آن از سوی مخاطب، مقوله‌های بازیابی شده از پیکره‌های کوچک‌تر، بزرگ-تر و کل فضای اثر، در جداولی جداگانه ارائه شده است. در جدول زیرمقوله‌های مستخرج از پیکره‌های کوچک‌تر شامل هویت افراد، گروه‌ها و طبقات براساس واحدهای معنا و زمینه‌ای قابل مشاهده است. نکته حائز اهمیت در این بخش، تعلق تمامی پیکره‌های کوچک‌تر درون شتر به طبقات پایین هرم جامعه صفوی است. این مسئله در سایر نمونه‌های مشابه نقاشی مرکب ترکیبی صفوی

نیز قابل مشاهده‌است. در واقع قالب برگزیده هنرمند برای نمایش اجتماع پیکره‌های کوچک‌تر (مرکب یا حیوان) عملا حضور افرادی از سایر طبقات نظیر درباریان، سپاهیان، روحانیون و تجار بزرگ را درون آن غیرممکن ساخته‌است (برای مطالعه بیشتر دراین‌باره نک. نایفی و دیگران، ۱۳۹۷).

جدول ۳. زیرمقوله‌های مستخرج از پیکره‌های کوچک‌تر شامل هویت افراد، گروه‌ها و طبقات براساس واحدهای معنا و زمینه‌ای

واحد معنا	کد	زیر مقوله
مردی با پوستین بر دوش در حالت خفته	درویش پوستین به‌دوش خفته	طبقات پایین
مردی با پوستین بر دوش و کلاه نمدی به سر در حالت خفته	درویش پوستین به‌دوش کلاه نمدی به سر خفته	
پیکره مردی بی تن با کلاه نمدی بر سر	قلندرسربریده با کلاه نمدی	
پیکره مردی با سرتراشیده، کوزه‌ای در کنار و میله‌ای در دست	قلندر سرتراشیده با جریده و کوزه	
پیکره مردی با لباس ساده و پشمی	مردی با لباس ساده و پشمی (دهقان)	
زن و مردی با لباس ساده و پشمی	زن و مرد دهقان با لباس پشمی	
زن و مردی با لباس ساده دست در گریبان یکدیگر	زوجی از طبقه پایین	
مردی با لباس و دستار ساده	مردی از طبقه پایین	
مردی در جلو شتر (گاه با ترکه)	مهتر/ ساربان	
مردی دست در دست یک میمون در حال گفتگو با او	لوطی	
شتر، خرس، خرگوش، ...	حیوان	موجودات پست‌تر (پایین‌تر از انسان)
موجوداتی با شاخ یا گوش‌های تیز و برهنه	دیو	

نکته حائز اهمیت دیگر در تحلیل داده‌های تصویری با توجه به واحد فیزیکی، یا تکرار و میزان و حجم فضای اشغال شده توسط پیکره‌ها آشکار می‌گردد. با توجه به کدهای مستخرج از پیکره‌های کوچک‌تر، بخش قابل توجهی از اجتماع به قلندران در حالات مختلفی چون خفته با پوستینی بر دوش، در حال جریده‌برداری و سقّایی، با سری بریده در بخش پایینی پای شتر اختصاص دارد و مطابق زیرمقوله‌های برآمده از این بخش چیزی قریب به نیمی از پیکره‌های کوچک‌تر انسانی (۴۷ درصد) قلندران و دراویش را به نمایش می‌کشد. این در حالی است که بر هم خوردن توازن میان پیکره‌های کوچک‌تر و افزایش قابل توجه قلندران و دراویش تنها در اثر "زن سوار بر شتر ترکیبی" و دو تک‌برگ "شتر ترکیبی" همزمان با آن که بازه زمانی هر سه نیز منطبق بر اواخر حاکمیت شاه تهماسب و دوران سلطنت محمدخدابنده است، دیده می‌شود و تعداد قلندران در نقاشی‌های مرد سوار بر مرکب ترکیبی اواسط و اواخر سده ۱۰ ه.ق/ ۱۶م. بسیار کمتر (۶,۲۵ درصد پیکره‌های انسانی) و در تناسب کامل با تعداد سایر پیکره‌ها تصویر شده‌است.

جدول ٤. زیرمقوله‌های مستخرج از پیکره‌های کوچک‌تر (براساس واحدهای معنا، فیزیکی و زمینه‌ای)

واحد معنا	کد	زیر مقوله
مردی دست در دست یک میمون در حال گفتگو با او	لوطی	وفور قلندران و دراویش در حالات مختلف
مردی با پوستین بر دوش در حالت خفته	درویش پوستین به‌دوش خفته	
مردی با کلاه نمدی بر سر	قلندر با کلاه نمدی	
پیکره مردی با سر تراشیده و کوزه و میله ای در دست	قلندر سرتراشیده با جریده و کوزه	
پیکره مردی بی تن با کلاه نمدی بر سر	قلندرسربریده با کلاه نمدی	خشونت (درگیری، سرکوب) افزایش ۱۱ درصدی صحنه‌های خشن نسبت به متوسط خشونت در نمونه‌های گذشتهٔ مرد سوار بر مرکب ترکیبی
پیکره مردی بدون تن	مرد سربریده	
پیکره مردی با لباس معمولی در حال درگیری با یک موجود شاخ‌دار و برهنه	مرد معمولی (دهقان) در حال درگیری با دیو و سرکوب آن	
تنها یک زوج در حال معاشقه در کل نگاره مشاهده می‌شود	اختصاص تنها ۶,۲۵ درصد فضا به روابط عاشقانه	تسلط فضای غیرعاشقانه
زن سوار بدون همراه و رابطه عاشقانه با پیکره‌های دیگر	رابطه غیرعاشقانه زن سوار با سایر پیکره‌ها	

از آن‌جا که پیکره‌های کوچک‌تر قرار گرفته درون شتر در هر سه اثر یکسان هستند، کدها و زیرمقوله‌های برآمده از آن‌ها نیز مشابه است ولی چنان‌چه پیش از این اشاره شد مهم‌ترین تفاوت اثر زن سوار بر شتر ترکیبی با دو تک‌برگ دیگر حضور زنی سوار بر کجاوه‌ای فاخر بر روی شتر است که نحوه بازیابی کدهای مستخرج از پیکرهٔ آن در جدول مشاهده می‌شود. اندازه زن سوار از پیکره‌های درون مرکب بزرگ‌تر است که از آن در نقاشی ایرانی با عنوان "ترکیب‌بندی مقامی" یاد می‌شود که نمایانگر شخصیت مهم و اصلی زن در نگاره است (نک. پاکباز، ۱۳۸۶: ۲۹). بر اساس متون این دوران، تزئینات ادوات، نحوه حضور زن در اجتماع به شکل سوار بر جهاز شتری فاخر و همراهی قرقچی با او نیز از تعلق زن سوار به طبقات بالای جامعه حکایت دارد که در کنار فضای درباری خود اثر شامل بکارگیری فراوان رنگ طلایی و تزئینات پس‌زمینه موجب انتساب احتمالی او به شخص شاه و دربار می‌گردد (برای مثال نک. اولئاریوس، ۱۳۶۳: ۲۹۹ شاردن، ۱۳۸۷: ۳۴۳) زن به دلیل سوار بودن بر سایر پیکره‌های کوچک‌تر درون شتر بر آن‌ها تسلط دارد و در واقع اختیار اجتماع پیکره‌های کوچک‌تر در دست اوست.

جدول ۵. نمونه کدگذاری و مفهوم‌یابی از داده‌های تصویری (پیکره خارج از مرکب)

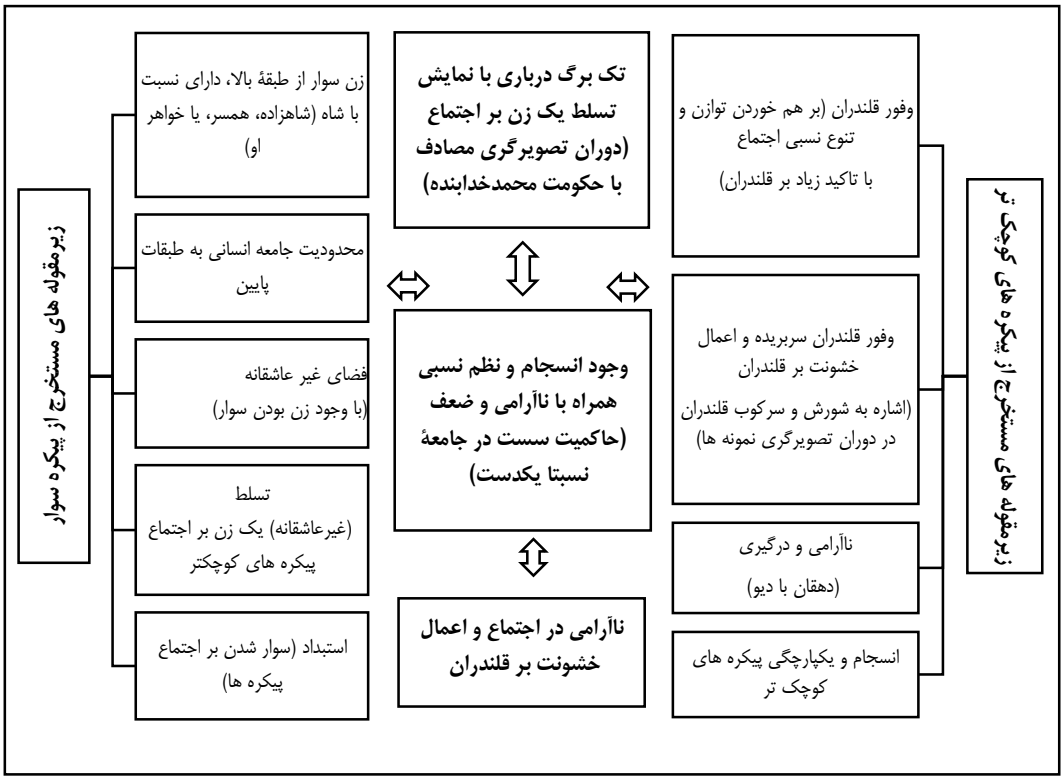
داده‌های تصویری خام	کدهای مستخرج	مفهوم اصلی
	اندازه نسبتا بزرگ‌تر زن سوار (ترکیب‌بندی مقامی)	شخصیت مهم و اصلی، شاهزاده همسر/ خواهر یا از نزدیکان شخصیتی مهم
	تزیینات ادوات، تجهیزات و جهاز شتر زن سوار	
	حضور قرقچی یا مهتر	
	سوار بودن بر شتر همراه با جهاز	
	سوار بودن بر سایر پیکره‌ها	تسلط بر سایر پیکره‌ها
	عدم رابطه عاشقانه سوار با سایر پیکره‌ها (اعم از داخل و خارج مرکب)	عدم رابطه عاشقانه سوار با سایر پیکره‌های موجود در اثر

حضور زن سوار توجه بیشتر به بررسی احتمال وجود فضای تغزلی و عاشقانه در تصویر را ایجاب می‌کند؛ با این همه فضای تصویر حاکی از عدم نمایش هر گونه فضای عاشقانه است؛ نه‌تنها هیچ پیکره‌ای زن سوار را همراهی نمی‌کند بلکه میان هیچ‌یک از پیکره‌های کوچک‌تر نیز کدهایی مانند زوج‌هایی در آغوش یکدیگر، زوج‌هایی در حال شراب خوردن و مانند آن (مشابه کدهای موجود در تصاویر زن سوار بر مرکب ترکیبی اواخر سده ۱۷م.) که به روابطی بیانگر حاکمیت فضای عاشقانه بر نگاره بیانجامد، مشاهده نمی‌شود. بر این اساس زن سوار تسلطی غیرعاشقانه بر اجتماع پیکره‌های کوچک‌تر دارد که این سلطه مانند نمونه‌های مرد سوار بر مرکب ترکیبی حاکی از استبداد سوار و البته به دلیل فراوانی قلندران و درگیری میان پیکره‌ها همراه با نوعی فضای خشونت‌بار و عدم توازن نسبی به نظر می‌رسد. براساس موارد یادشده، زیرمقوله‌های برآمده از بررسی تمامی پیکره‌ها و فضای کلی اثر در جدول۶ قابل بازیابی است.

هم‌نشینی کدها و زیرمقوله‌های مستخرج از پیکره‌های کوچک‌تر اثر "زن سوار بر شتر ترکیبی" شامل کاهش تنوع نسبی اجتماع، تاکید و تمرکز زیاد بر قلندران در حالات مختلف، خشونت و ناآرامی نسبی جامعه و یکپارچگی و نظم درونی نسبی اجتماع در کنار زیرمقوله‌های برآمده از پیکره سوار و کل تصویر همچون تسلط غیرعاشقانه زنی از طبقه بالا بر اجتماع و سوار شدن بر آن‌ها، بیانگر حاکمیت نه‌چندان قدرتمند و نامتوازن زنی از دربار و دارای نسبت با شاه توام با استبداد بر اجتماعی نسبتا یکپارچه ولی همراه با ناآرامی و خشونت به ویژه در رابطه با قلندران است. مقوله‌های اصلی برآمده از کدها و زیرمقوله‌های جداول پیشین در شکل۱ قابل مشاهده است. مقوله اصلی بازیابی‌شده در هماهنگی کامل با زمان تصویرگری اثر و دوران بی‌ثباتی بازه زمانی مرگ شاه تهماسب و سلطنت سست و شکننده سلطان محمد خدابنده است که به آشوب‌ها و ناآرامی‌هایی چون شورش‌های قلندران و تسلط متزلزل برخی زنان دربار بر اجتماع منجر شد. می‌توان گفت، همان‌گونه که ترکیب پیکره‌ها در نگاره‌های شتر ترکیبی و زن سوار بر شتر ترکیبی اواخر سده ۱۰ ه.ق/۱۶م. یکسان است اوضاع اجتماعی نیز همچون مقوله‌های بازیابی شده یکسان و تنها اجتماع بی‌سوار در گروه قبل به اجتماعی تحت سلطه یک زن بدل شده است. به‌هرجهت، مضمون برآمده از مقوله اصلی بازتابی هماهنگ با تاریخ اجتماعی صفوی در آن بازه زمانی به‌نظر می‌رسد.

جدول ٦. زیرمقوله‌های مستخرج از کل پیکره‌ها و تصویر

واحد معنا	کد	زیر مقوله
پیکره‌های نوجوان، جوان، پیر	تنوع سن (نوجوان، جوان، پیر)	تنوع نسبی موجودات مرکب (تنوع نژادی دیگر در نمونه‌های این گروه مشاهده نمی‌شود)
پیکره‌های زن و مرد	تنوع جنسیت (زن و مرد)	
عقاب، خرس، میمون، خرگوش، روباه، ماهی ...	تنوع جانوران	
وجود انسان، حیوان و دیو در میان پیکره‌ها	تنوع موجودات (انسان، حیوان، دیو)	
قلندر سر تراشیده با کوزه و میله یا چوب در دست	قلندران در حال سقایی و جریده‌برداری	برهم خوردن تعادل نسبی و تنوع اجتماع با افزایش تعداد قلندران و درویشان و تاکید و تمرکز زیاد بر آن‌ها (افزایش نسبت قلندران در اجتماع به ۴۷ درصد)
قلندر با پوستین بر دوش در حالت خفته	قلندران خفته	
مردی با کلاه نمدی و سر بریده	قلندر با کلاه نمدی با سربریده	وفور قلندران سربریده در اجتماع و اشاره به وقایع اجتماعی مرتبط با شورش و سرکوب قلندران در دوران تصویرگری نمونه‌ها (دهه‌های ۷۰-۸۰)
قلندر با سر بریده	اختصاص ۲۰,۱ درصد پیکره‌ها به قلندران سربریده	
همه پیکره‌های کوچک‌تر به یک موجود واحد تبدیل شده‌اند	انسجام اجتماع	اجتماع دارای انسجام ولی همراه با ناآرامی
هر یک از پیکره‌ها به عنوان بخشی از بدن مرکب مشغول به فعالیت است		
درگیری میان پیکره‌ها (دهقان با دیو)	ناآرامی و درگیری در میان اجتماع	
سایر پیکره‌های سربریده در میان افراد	خشونت در اجتماع	
زن سوار دارای کجاوه، لباس فاخر، نیم تاج بر سر، دارا بودن قرقچی	زن سوار شاهزاده یا منسوب به شاه	تسلط یک زن (منسوب به شاه) بر اجتماع پیکره‌های کوچک‌تر
سوار بودن زن بر اجتماع	تسلط یک زن بر اجتماع	



شکل ۱. مقوله‌های مستخرج از تحلیل‌محتوای نقاشی زن سوار بر مرکب ترکیبی‌صفوی اواخر سده ۱۰ه. ق/ ١٦م.

۷- تطبیق مقوله‌های اصلی برآمده از تحلیل محتوای اثر با تاریخ اجتماعی صفویه

مقوله‌های اصلی برآمده از تحلیل محتوای اثر زن سوار بر شتر ترکیبی اواخر سده ۱۰ه. ق/ ۱۶م. حاکی از وجود انسجام نسبی همراه با ناآرامی، درگیری و خشونت (به‌ویژه فراوانی قلندران سربریده) در اجتماع پیکره‌های کوچک‌تر و سلطه غیرعاشقانه زنی از طبقه بالا بر این اجتماع است. در ادامه به تطبیق موارد یادشده با تاریخ اجتماعی صفویه و دوران تصویرگری این آثار پرداخته خواهدشد.

۷-۱- آشوب‌ها، اوضاع نابسامان جامعه و شورش‌های قلندران از زمان مرگ شاه تهماسب تا دوران سلطنت شاه سلطان محمد خدابنده

چنان‌چه پیش از این ذکر شد، برخلاف برخی دیگر از نقاشی‌های ترکیبی صفوی کدهای مستخرج از نگارهٔ زن سوار بر مرکب ترکیبی اواخر سده ۱۰ه. ق/ ۱۶م. صحنه‌های آرام، افراد زیادی در حال انجام امور روزمره زندگی و یا زوج‌هایی درحال معاشقه را به تصویر نمی‌کشد و بیشتر نمایانگر صحنه‌های درگیری، وفور قلندران و البته سرهای بریده آن‌ها است که به مقولهٔ اعمال خشونت بر قلندران انجامید. از سوی دیگر، محدودهٔ زمانی تصویرگری نقاشی‌های شتر ترکیبی و زن سوار بر مرکب ترکیبی اواخر سده ۱۰ه. ق/ ۱۶م. تقریباً مقارن با حکومت سلطان‌محمد خدابنده (حاکمیت به سال ۹۸۵ ه. ق/ ۱۵۷۸ م.) تخمین زده شده‌است.

از محمد خدابنده عمدتا به‌عنوان شاهی سست‌عنصر و بی‌کفایت یاد می‌شود؛ عدم‌شایستگی او به جنگ‌های داخلی، تهدیدات خارجی و بروز شورش‌هایی در ایران انجامیده که چندین مورد از این شورش‌ها توسط قلندران صفوی به‌وقوع پیوسته است. بر اساس متون این دوران، با مرگ شاه تهماسب اول دورانی از بی‌ثباتی در ایران آغاز شد؛ دورانی سراسر از دسیسهٔ داخلی و تهاجم خارجی که تا دوازده سال به طول انجامید (فوران، ۱۳۷۷: ۴۸). درواقع، مرگ شاه تهماسب، ابهام در ولیعهدی و اختلافاتی که پس از او در میان سرداران قزلباش بر سلطنت ایران ظهور کرد، مایهٔ ضعف دولت و سرکشی حکام ولایات و طوائف و اقوامی که تحت اطاعت دولت صفویه بسر می‌بردند، گردید. در زمان شاه اسماعیل دوم نیز به دلیل بدگمانی او به بسیاری از بزرگان و سرداران قبلی، بیشتر امور به دست جوانان بی‌تجربه، نورسیده و خودرأی افتاد. امور لشکری مختل شد و اتحاد و اتفاقی که در دورهٔ شاه اسماعیل اول و شاه تهماسب اول در میان طوائف قزلباش به‌خصوص در برابر دشمنان خارجی وجود داشت به نفاق، عداوت و رقابت بدل شد. هرچند شاه اسماعیل دوم مصمّم به جنگ با عثمانی و برهم زدن مصالحه‌نامهٔ میان دو کشور بود اما در مدت کوتاه حکمرانی او به دلیل رفتار سخت و سیاست خشونت‌آمیزی که نسبت به مخالفان خود و سران قزلباش در پیش گرفته بود، آرامش و صلح در ولایات و سرحدات ایران حداقل به‌شکل ظاهری برقرار بود. پس از مرگ شاه اسماعیل دوم و با آغاز سلطنت سلطان محمد خدابنده، به علت بی‌کفایتی، ضعف نفس، درویش‌خوئی، سست رأیی، سیاست تردیدآمیز و ملایم، سپردن امور مملکت به‌طور کامل به همسرش مهدعلیا و پس از مرگ او به عده‌ای از بزرگان قزلباش و وزیر خود میرزا سلمان، کشور فاقد رهبر و ناظمی قدرتمند گردید و اختلال و بی‌نظمی در امور مملکت بالا گرفت و آشوب‌ها و سرکشی‌ها آغاز و دولت مرکزی با جنگ‌های داخلی و تجاوزات خارجی مواجه شد. ناآرامی‌های خراسان و شورش‌های قلندران از آن جمله است (فلسفی، ۱۳۴۷، ج۱: ۳۸-۱۲۹؛ صفاکیش، ۱۳۹۰: ۸۱-۸۹).

افوشته‌ای نطنزی از ادبا و مورخان سدهٔ ۱۰ ه. ق/۱۶م. از این شورش‌ها چنین یاد می‌کند: «پس از مرگ شاه‌اسماعیل و بر تخت‌نشینی شاه‌سلطان‌محمد، برخی از افراد بداندیش [...] یک خلافکار را پیدا کرده او را به‌عنوان رهبر خود و شاه‌اسماعیل دوم جعلی انتخاب کردند و نزد مردم شایع کردند که شاه‌اسماعیل دوم فوت نشده و بنابر مصلحتی، فردی شبیه به خود را جای خویش خوابانیده و خود از میان غایب شده و به‌زودی از کشور عثمانی و یا هند ظهور خواهد کرد و تعداد زیادی از مردم عوام به این فکر محال اعتماد کردند» (افوشته‌ای،۱۳۵۰: ۴۰). ترکمان نیز به‌تفصیل دراین‌باره می‌نویسد: «در اوایل این سال شخص قلندری که به اسماعیل‌میرزا فی‌الجمله مشابهتی داشت [...] اظهار کرد که من اسماعیل میرزایم جمعی [...] قصد قتل من داشتند بنا بر مصلحت چاره جز غیبت و فرار نداشتم [...] از رخوت سلطنت و پادشاهی عریان گشته ملبس به لباس درویشان و قلندران گشته در گوشه‌ای مختفی گشتم [...] و من دو سال در کسوت قلندران از ملک ایران بیرون رفته در اطراف و جوانب سیر می‌کردم [...] و چون وقت ظهور آمد [...] خود را ظاهر ساختم» (ترکمان، ۱۳۸۷، ۲۷۲) در نهایت پس از درگیری‌های فراوان، قلندر یادشده پس از جنگی سخت با صفویان به قتل رسید و «سرش جدا کردند و در خراسان به نظر سلطان‌محمد خدابنده رسانیدند» (همان: ۲۷۴). گرچه شورش قلندر سرکوب شد و سر او و همراهانش برای عبرت سایرین از بدن جدا گردید، اما دوران سلطنت محمدخدابنده بارها شاهد شورش و سرکوب قلندرانی مشابه بود؛ به نظر می‌رسد ادعای قلندران به‌دلیل ارتباط شاه اسماعیل در هنگام زندانی بودنش در قلعه قهقهه با قلندران و حضور گهگاهش با لباس مبدل قلندران در میان مردم بوده‌است. ترکمان دراین باره می‌نویسد: «القصه بعد از قضیهٔ قلندر مذکور دیگر قلندران بنگی را هوس اسماعیل میرزائیت در سر افتاده در چند محل این غوغا و شورش به هم رسیده [...] یکی [...] لشکریانش به ده‌هزار رسید [...] دیگری در غور و حدود فراه خراسان ظهور کرد» (همان: ۲۷۵).

۷-۲- تسلط زنان بر اجتماع صفوی (در بازه زمانی مرگ شاه تهماسب تا دوران سلطنت محمد خدابنده)

آنگونه که در بخش کدگذاری و مقوله‌یابی نگاره آمد، زن سوار و دارای تسلط غیرعاشقانه بر پیکره‌های کوچک‌تر، بی‌شک شخصیت اصلی و محوری اثر است و به طبقهٔ اشرافی و دربار تعلق دارد. براساس شواهد و اسناد تاریخی، آشوب‌های همزمان با دوران تصویرگری اثر و سستی و روحیه شاه موجب نفوذ بیش از حد برخی زنان دربار چون مادر او "سلطانم‌بیگم"، خواهر او "پریخان‌خانم" و همسرش "خیرالنساءبیگم مهدعلیا" گردید که دو مورد اخیر حتی در برخی بازه‌های زمانی از مرگ تهماسب تا پایان حاکمیت محمدخدابنده به‌طور علنی فرمان‌روایی کشور را در دست می‌گرفتند. شواهدی که در هماهنگی کامل با مقولهٔ اصلی برآمده از تحلیل محتوای اثر و حاکمیت و تسلط زنی از طبقهٔ بالا و دارای نسبت با شاه بر اجتماع به نظر می‌رسد. در ادامه برخی اسناد و وقایع مرتبط با مقوله اصلی یادشده ارائه خواهدشد.

۷-۲-۱- پریخان خانم دختر شاه تهماسب و خواهر سلطان محمدخدابنده

از با نفوذترین و تاثیرگذارترین زنان همزمان با تصویرگری اثر مورد بررسی پریخان خانم (۱۵۴۸-۱۵۷۷م)، دختر شاه تهماسب صفوی است؛ بانویی قدرتمند که در تحولات سیاسی دورهٔ خود نقشی مهم داشت. او دخترخواندهٔ سلطانم‌بیگم بود و بنابر اسناد تاریخی هر دو در تعیین جانشین تهماسب همکاری و نقشی مهم داشتند (قاضی احمد، ۱۳۵۹،ج۱: ۳۳۷؛ تتوی و دیگران، ۱۳۸۲، ج۸: ۵۹۱۰). پری‌خان خانم که از تحصیلات بسیار خوبی برخوردار بود، به زودی در دستگاه پدر صاحب نفوذ شد (افوشته‌ای، ۱۳۵۰: ۷۰؛ ترکمان، ۱۳۸۷: ۱۱۹). طبق برخی متون، او دختری بسیار حیله‌ساز و زیرک بود و شاه تهماسب در بیشتر امور کشوری با او مشورت می‌کرد و به او علاقه بسیار داشت (تتوی و دیگران، ۱۳۸۲، ج۸: ۵۹۱۰-۵۹۱۳؛ فلسفی، ۱۳۴۷: ج۱: ۱۵). در سالهای پایانی سلطنت شاه تهماسب روز به روز بر قدرت و نفوذ پری‌خان خانم افزوده شد به طوری که یکی از مؤثرترین افراد در روی کار آمدن جانشین شاه گردید. پس از مرگ شاه تهماسب به دلایلی مشکوک و مبهم و بنابر قولی مسمومیت او به دستور مادر حیدرمیرزا (یکی از همسران محبوب شاه)، فرزند او که به‌قولی به خواهش پدر و به قول دیگر به دستور مادر در هنگام مرگ شاه بر بالین او حاضر بود، تاج سلطنت بر سر نهاد و خود را شاه خواند. او برای مشروعیت بخشیدن به سلطنت خود وصیت‌نامه‌ای به مهر شاه تهماسب که در آن او را به عنوان ولیعهد برگزیده بود نشان داد. اما طرفداران فرزند دیگر تهماسب، اسماعیل میرزا معتقد بودند این وصیت‌نامه نه به خط شاه بلکه به خط یکی از زنان حرم است که با خط شاه شباهت دارد و آن را پس از مرگ شاه با انگشتری وی مهر کرده‌اند (فلسفی، ج۱: ۱۵-۱۷؛ تتوی و دیگران، ۱۳۸۲، ج۸: ۵۹۱۰- ۵۹۲۲). حیدرمیرزا نخست به دفع پری‌خان خانم پرداخت، اما شاهزاده خانم با توسل به حیله برادر را فریفت و با همکاری دایی خود زمینه قتل حیدرمیرزا را فراهم ساخت (نک. واله اصفهانی، ۱۳۷۲: ۳۵۲؛ افوشته‌ای، ۱۳۵۰: ۲۲-۲۱). با قتل حیدرمیرزا، پری‌خان خانم که کار حیدرمیرزا به دستیاری او پایان یافته بود، فرمان‌روا شد و با صلاح‌دید او، یکی از امرای ترکمان برای آوردن اسماعیل میرزا روانهٔ قلعهٔ قهقهه شد تا او را برای سلطنت به قزوین بیاورد. در این مدت تا ده روز پایتخت صفویه گرفتار آشوب و هرج و مرج و بجان هم افتادن طوائف مختلف قزلباش، اجامر و اوباش شهر و مردم بی‌گناه بود و در پی آن نیز عدهٔ کثیری کشته شدند (ترکمان، ۱۳۸۷: ۱۹۷؛ واله اصفهانی، ۱۳۷۲: ۵۰۳؛ فلسفی: ۱۳۴۷: ۱۹؛ افوشته‌ای، ۱۳۵۰: ۷۱). در آغاز حاکمیت شاه اسماعیل دوم، پری‌خان خانم همچنان در امور سلطنتی مداخله می‌کرد و امیران قزلباش در بسیاری از امور دستورهای او را به‌کار می‌بستند. اما شاه اسماعیل به‌سرعت و به این بهانه که مداخلهٔ زنان در کارهای دولتی شایسته نیست، دست او را از کارهای سلطنتی کوتاه و ارتباطش را با امیران قزلباش قطع کرد و حتی قسمت مهمی از دارائی‌ها و کنیزان و غلامانش را نیز گرفت. به این‌ترتیب، پادشاهی شاه اسماعیل دوم نیز دیری نپایید و در سال ۹۸۵ ه. ق/ ۱۵۷۸م. به طرزی مرموز و با همکاری جمعی از سرداران با پریخان خانم به‌قولی مسموم و به‌قول دیگر خفه شد (فلسفی، ۱۳۴۷، ج۱: ۲۲-۳۲؛ واله اصفهانی، ۵۱۲-۵۱۹؛ روملو، ۱۳۵۷: ۶۴۷؛ ترکمان، ۱۳۸۷: ۲۱۹). چنان‌چه پیش از این آمد، مرگ شاه اسماعیل دوم چنان ناگهانی و مرموز بود که تا مدت‌ها بسیاری از مردم او را زنده و متواری می‌پنداشتند و بارها قلندرانی که به او شباهت داشتند خود را اسماعیل دوم معرفی‌کردند و ادعای سطلنت نمودند. در اوضاع نابسامان پس از مرگ شاه، پری‌خان خانم بار دیگر مصدر امور شد و برای جلوگیری از اضمحلال سلطنت صفوی و حفظ آرامش پایتخت به چاره‌جویی پرداخت (فلسفی، ۱۳۴۷، ج۱: ۳۵). شایستگی و کاردانی او به حدی بود که در شورای سران قزلباش برای تعیین پادشاه، عده‌ای خود او را نامزد پادشاهی کردند. گروهی نیز پیشنهاد کردند تا زمانی که شاه شجاع (فرزند شیرخوار اسماعیل دوم) به سن رشد نرسیده است، پری‌خان خانم زمام امور سلطنت را در دست گیرد ولی سکه و خطبه به نام شاهزاده باشد اما سرداران قزلباش سلطان محمد فرزند بزرگ شاه تهماسب را پیشنهاد دادند و سرانجام با رأی بزرگان کشور سلطان محمدخدابنده، ولیعهد رسمی شاه تهماسب شد (افوشته‌ای، ۱۳۵۰: ۷۲؛ قاضی احمد، ۱۳۶۳، ج۲: ۶۵۶؛ ترکمان، ۱۳۸۷: ۲۱۹-۲۲۰؛ روملو، ۱۳۵۷: ۹۸۵). براساس برخی متون پریخان‌خانم در سر کار

آمدن محمد خدابنده نیز نقش داشت؛ سلطان محمدخدابنده تقریباً نابینا و ناتوان بود. در واقع، پریخان خانم با پادشاهی او موافقت کرد به‌شرط آن‌که زمام امور سلطنت در دست خودش باشد و سلطان محمد به نام و عنوان پادشاهی قناعت کند اما در عمل این‌گونه نشد و خود پریخان‌خانم نیز یک سال بعد با توطئه مهدعلیا همسر سلطان‌محمد به قتل رسید (فلسفی، ۱۳۴۷، ج۱: ۳۶؛ ترکمان، ۱۳۸۷: ۲۲۴). در سالهای ابتدایی پادشاهی محمد خدابنده، این همسر او مهدعلیا بود که قدرت زیادی یافت.

۷-۲-۲- مهدعلیا خیرالنساء بیگم همسر سلطان محمد خدابنده

پس از انتخاب سلطان محمد خدابنده، مهدعلیا خیرالنساء بیگم همسر او و مادر شاه عباس که در سال ۹۷۲ ه. ق/ ۱۵۶۵م. با سلطان محمد ازدواج کرده‌بود، زمام امور سلطنت را به‌دست‌گرفت و به عزل و نصب حکام و مأموران کشوری و لشکری و حتی دستور قتل برخی افراد اقدام نمود. مطابق متون این دوران، مهدعلیا زنی لجوج، قدرت‌طلب و کینه‌جو بود و می‌خواست در ادارهٔ امور ایران فرمان‌روای مطلق باشد. او که از حیله‌گری‌ها و نفوذ پریخان خانم در سران قزلباش آگاه بود، به دستور شاه خواهرش را به خانهٔ خلیل خان افشار که در زمان شاه تهماسب للهٔ او بود برد و او را در آن‌جا خفه کردند. در واقع از آن‌جا که شاه محمد تقریبا نابینا و ضعیف بود ادارهٔ امور مملکت را به زن خویش مهد علیا سپرد و بدین‌ترتیب مهدعلیا فرمان‌روای مستقل ایران گردید تا آن‌جا که بی‌صلاحدید و تصویب او هیچ کاری صورت نمی‌گرفت (فلسفی، ج۱: ۳۹-۵۳).

مهدعلیا غیر از قتل پریخان خانم (و دایی او) در قتل یا انتقام تعدادی دیگر از امرا و بزرگان همچون قتل میرزا خان به دلیل کینه‌جوئی نقش داشت که نارضایتی سرداران قزلباش را در پی داشت. در خلال جنگ چالدر، نیز مهدعلیا زمام امور مملکت را دست داشت؛ سرپیچی وزیر و سرداران قزلباش از دستورات او در این جنگ موجب ناخشنودی مهدعلیا و سرزنش سرداران گردید و در مقابل آن‌ها نیز با او به تندی و بی‌ادبانه سخن گفتند. در نهایت سرداران قزلباش که از ناهماهنگی‌های موجود، قدرت‌نمائی‌ها، استبداد رأی و عزل و نصب‌های بدون مشورت مهدعلیا ناراضی بودند با ارسال طوماری تهدیدآمیز برای شاه، مهدعلیا را زنی لجوج، کم‌عقل و بی‌سیاست خواندند و خواهان برکناری او شدند و شاه را از عزل و نصب‌های بی‌دلیل مهدعلیا و اعطای بیشتر مناصب دولتی به اقوام و نزدیکان خویش و خطرات بر روی کار ماندن او و احتمال بروز شورش و خونریزی آگاه کردند. شاه نیز تسلیم این تهدید شد و حاضر شد که مهدعلیا را به صواب‌دید سرداران به قم، مازنداران یا هرات بفرستد. اما مهدعلیا که زنی تندخوی و عصبی و مانند غالب زنان احساسی و خالی از تدبیر و سیاست بود هربار پیغام‌های سرداران را با تندی و تهدید جواب می‌داد و حاضر به کناره‌گیری نمی‌شد. در نهایت، امیران قزلباش که از تهدیدهای مهدعلیا برآشته بودند به کشتن او کمر بستند و همراه با چند تن از اقوام نزدیک شاه محمد خدابنده، در سال ۹۸۷ ه. ق/ ۱۵۷۹م. وارد حرمسرا شدند و مهدعلیا را در مقابل چشمان شاه خفه‌کردند (همان: ۵۸-۴۰).

۸- نتیجه‌گیری

مطالعات زنان به عنوان گروهی فرودست و کمتر مورد توجه، یکی از مباحث تحقیقات تاریخ اجتماعی را به خود اختصاص می‌دهد و اسناد هنری یکی از مدارک مورد بررسی محققان این حوزه محسوب می‌شوند. نقاشی‌های ترکیبی صفوی به آثاری اطلاق می‌شود که در آن‌ها یکی از پیکره‌های بزرگ‌تر کاملا با پیکره‌هایی کوچک‌تر پر شده است؛ این آثار عمدتا به گروه تک‌برگ‌ها تعلق دارند و نظر به نبودن و یا کم بودن نسخ خطی درباری در دوره‌هایی از حاکمیت صفویان چون اواخر حاکمیت تهماسب و دوران سلطنت محمدخدابنده از اسناد مهم هنری در بررسی دوران یادشده به حساب می‌آیند. در این میان تک‌برگ "زن سوار بر شتر ترکیبی" اواخر سده ۱۰ ه. ق/ ۱۶ م. نقطه عطفی در تصویرگری زنان در نقاشی‌های ترکیبی صفوی به شمار می‌رود. این اثر یکی از متقدم‌ترین نمونه‌های نقاشی ترکیبی است که در آن جایگاه زنان از پیکره‌های فرعی و کوچک‌تر به عنوان یکی از پیکره‌های اصلی، بزرگ‌تر و سوار بر اجتماع سایر پیکره‌های کوچک‌تر ارتقا می‌یابد. در واقع، این نمونه اولین نمونه برجای مانده از نقاشی‌های ترکیبی است که در آن زنان بجای پیکره‌های کوچک‌تر درون مرکب به یکی از پیکره‌های اصلی و بزرگ نگاره تبدیل شده‌اند.

کدهای برآمده از تحلیل محتوای تصویری پیکره‌های کوچک‌تر این اثر حاکی از حضور پیکره‌های انسانی زنان و مردانی با لباس‌هایی ساده و معمولی و فاقد تزیین چون دهقانان، لوطی و میمون، قلندران با کلاه نمدی و در حالاتی مختلف مانند جریده‌برداری و سقایی، خفته با پوستین بر دوش و در مواردی نمایش صحنه‌هایی خشن چون درگیری و سرهای بریده است که به زیرمقوله‌های چون طبقات پایین، وفور قلندران و دراویش، درگیری، ناآرامی و خشونت به ویژه در ارتباط با قلندران می‌انجامد. گرچه اجتماع پیکره‌های کوچک‌تری که طبقات پایین جامعه را به تصویر می‌کشد به پیکره‌ای واحد و منسجم تبدیل شده اما با نظر به تعداد زیاد قلندران و سرهای بریده آنان و درگیری میان برخی پیکره‌ها، برهم خوردن توازن درونی و خشونت نیز از آن قابل استنباط است که این انسجام را نسبی و سست می‌نمایاند. در اثر زن سوار بر شتر ترکیبی، علاوه بر مردان و زنان کوچک‌تر زنی سوار نیز در تصویر مشاهده می‌شود که حضور او موجب افزوده‌شدن کدهایی چون شخصیت مهم و اصلی (با توجه به ترکیب‌بندی

مقامی)، زنی از طبقه بالا و دارای ارتباط با شاه و دربار (با نظر به مواردی چون ادوات، تزئینات، نحوه حضور در جامعه سوار بر کجاوه‌ای فاخر و همراه با قرقچی و فاخر بودن خود تک‌برگ) می‌گردد که با توجه به سوار بودن زن بر سایر پیکره‌ها و نداشتن رابطه عاشقانه با هیچ‌یک از آن‌ها به زیرمقوله‌هایی چون تسلط غیرعاشقانهٔ زنی از طبقه بالا و منتسب به شاه منجر می‌شود. در نهایت مقوله‌های اصلی حاکی از تک‌برگی درباری با نمایش تسلط یک زن بر اجتماعی همراه با انسجام نسبی و ناآرامی درونی و اعمال خشونت بر قلندران است. مواردی که در هماهنگی کامل و به بیان دیگر بازتابی قابل قبول از عصر تصویرگری اثر یا دوران مصادف با مرگ شاه تهماسب و شاه اسماعیل دوم و حاکمیت سست و شکننده سلطان محمدخدابنده است. دورانی که هر چند در آن حاکمیت صفویه به واسطه تهدیدات خارجی و آشوب‌های داخلی از هم فرونپاشید (و همچون پیکره مرکب تصویرشده در اثر زن سوار بر مرکب ترکیبی انسجام نسبی خود را حفظ نمود) اما از درون صحنه درگیری‌ها، شورش‌های قلندران، مرگ و بریده شدن سر آنان و تسلط زنانی چون "سلطانم‌بیگم"، "پریخان خانم" و "مهدعلیا" بود که در برخی بازه‌های زمانی دوران یادشده به طور علنی فرمان‌روایی کشور را در دست و بر اجتماع تسلط و حاکمیت داشتند.

منابع

۱. آژند، یعقوب (۱۳۸۴). *مکتب نگارگری تبریز و قزوین مشهد*، تهران: فرهنگستان هنر.
۲. اتابکی، تورج (۱۳۸۲). «مورخان و تاریخ اجتماعی (از پایین)»، *کتاب ماه علوم اجتماعی*، شماره شهریور و مهر، صص ۶-۳،
۳. استرنز، پیتر (۱۳۹۴). «تاریخ اجتماعی»، در *تاریخ اجتماعی دانش، روش، آموزش*، گردآورنده و مترجم: ابراهیم موسی‌پور بشلی و محمدابراهیم باسط، تهران: سمت.
۴. افوشته‌ای‌نطنزی، محمودبن‌هدایهٔ الله (۱۳۵۰). *نقاوة الآثار فی ذکرالاخیار*، به‌اهتمام دکتر احسان اشراقی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۵. اولئاریوس، آدام (۱۳۶۳). *سفرنامه اولئاریوس*، ترجمه احمد بهپور، تهران: ابتکار.
۶. بارنت، سیلوان (۱۳۹۱). *راهنمای تحقیق و نگارش در هنر*، ترجمه بتی آواکیان، تهران: سمت.
۷. تتوی، ملا احمد و قزوینی، آصف (۱۳۸۲). تاریخ الفی، ج ۸، تصحیح غلامرضا طباطبایی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۸. ترکمان، اسکندربیگ (۱۳۸۷). *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، زیر نظر ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
۹. پاکباز، رویین (۱۳۸۶). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.
۱۰. شاردن، ژان (۱۳۸۷). *سفرهای ژان‌شاردن به ایران*، ترجمهٔ محمد مجلسی، تهران: دنیای‌نو.
۱۱. شریف‌زاده، سیدعبدالمجید (۱۳۷۵). *تاریخ نگارگری در ایران*، تهران: حوزهٔ هنری.
۱۲. صفاکیش، حمیدرضا (۱۳۹۰). *صفویان در گذرگاه تاریخ*، تهران: سخن.
۱۳. روملو، حسن بیگ (۱۳۵۷). *احسن‌التواریخ*، تصحیح عبدالحسین نوایی، تهران: بابک.
۱۴. فلسفی، نصرالله (۱۳۴۷). *زندگانی شاه عباس اول*، ج ۱، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۵. فوران، جان (۱۳۷۷). *مقاومت شکننده: تاریخ تحولات اجتماعی ایران*، ترجمه احمد تدیّن، چ ۱۴، تهران: خدمات فرهنگی رسا.
۱۶. قاضی احمد حسینی قمی (۱۳۵۹). *خلاصه التواریخ*، ج۱، تصحیح احسان اشراقی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۷. قاضی احمد حسینی قمی (۱۳۶۳). *خلاصه التواریخ*، ج۲، تصحیح احسان اشراقی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۸. کنراد، (۱۳۹۴). «تاریخ‌اجتماعی»، در *تاریخ اجتماعی دانش، روش، آموزش*، گردآورنده و مترجم: ابراهیم موسی‌پور بشلی و محمدابراهیم باسط، تهران: سمت.
۱۹. موسی پور، ابراهیم (۱۳۸۶). «تاریخ اجتماعی: رویکردی نوین به مطالعات تاریخی»، *مجله تاریخ و تمدن اسلامی*، سال سوم، شماره ششم، پاییز و زمستان ۸۶، صص. ۱۵۵-۱۴۱.
۲۰. نایفی، صدیقه (۱۳۹۱). *پیکره در پیکره‌ها در نقاشی ایرانی*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده هنراسلامی، دانشگاه هنر-تبریز.
۲۱. نایفی، صدیقه، جوانی، اصغر و مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷). «بازتاب قلندران صفوی در نگاره شتر ترکیبی همراه با ساربان»، دوفصلنامه *جامعه شناسی هنر و ادبیات، صص* ۱۸۷-۱۵۳.
۲۲. نایفی، صدیقه، جوانی، اصغر و مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷). «حاکمیت بر رعایا: بازتاب ایدئولوژی صفویان در نقاشی‌های مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی پیکره در پیکره»، فصلنامه *تاریخ و تمدن اسلامی، صص* ۱۵۸-۱۲۱.
۲۳. واله اصفهانی، محمد یوسف (۱۳۷۲). *خلدبرین ایران در روزگار صفویان*، به‌کوشش میرهاشم محدث، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

۲۴. هت، جین (۱۳۹۰). «تاریخ اجتماعی»، ترجمه حسن زندیه، *تاریخ اسلام*، سال دوازدهم، شماره اول و دوم شماره مسلسل۴۶-۴۵، صص ۱۸۲-۱۶۱.

25. Bonta, Robert J.Del. (1999). "Reinventing Nature: Mughal Composite Animal Painting", Ed Som Prakash Verma, *Flora and Fauna in Mughal*, Bombay: Marg Publications.
26. Comanini, Gregorio *(2015). Il Figino*, Milan.
27. Composite camel (2011). Retrieved September 10. 2011 From: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=457094&objectId=3341465&partId=1
28. Composite camel (2019). Retrieved April 3. 2019 From: http://library.clevelandart.org/sites/default/files/2%20Composite%20elephant.pdf
29. Composite Camel with attendant. (2017). Retrieved from Metropolitain Museum website: http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/25.83.6
30. Composite camel with attandant (2017). Retrieved November 3. 2017 From: https://www.harvardartmuseums.org/art/216842
31. DaCoasta Kaufmann, Thomas (1977). *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolph II*, Harvard University, Ph. D. in Fine Arts (published doctoral thesis).
32. DaCosta Kaufmann, Thomas (2007). *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*, University of Chicago Press.
33. DIVINE RIDER ON A COMPOSITE ELEPHANT PRECEDED BY A DEMON (2018). Retrieved November 18. 2018 From: https://www.philamuseum.org/doc_downloads/education/object_resources/70706.pdf
34. Ekhtiar Maryam D. (editor), Priscilla P. Soucek, Sheila R. Canby, Navina Najat Haidar (2011). *Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*, published by The Metropolitan Museum of Art, Distributed by Yale University Press.
35. Grabar, Oleg (2001). *Mostly Miniature: An Introduction to Persian Painting*, Princeton University.
36. Goud, Balagouni Krishna, and M.V.S. Sarma (2012). "Composite art: with special refrence to the miniature paintings in SALAR JUNG museum," *Proceedings of the Indian History Congress*, vol. 73.
37. Kramrisch, Stella (1996). *Painted Delight: Indian Paintings from Philadelphia Collections*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.
38. Kriegeskorte, Werner (2000). *Arcimboldo*, London: Taschen.
39. Le lecteur (2011). Retrieved September 8. 2011. From: https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-lecteur
40. Schmitz, Barbara, A. Desai, Ziyad-Din (2006). *Mughal and Persian Paintings and Illustrated Manuscripts in The Raza Library Rampur*, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for The Arts.
41. Shoemaker, Marla K. (1996). *Elephant Composite*. School Arts, Vol. 96, Issue 1, Academic Search Complete Baldwin Wallace, Sept. 1996. Accessed. 12 Dec, 2018.
42. Vaughan, Philippa (1999). "Mythical Animals in Mughal Art: Images, Symbols, And Allusions". Ed Som Prakash Verma, *Flora and Fauna in Mughal*, Bombay: Marg Publications.

The Ruling women in composite Safavid paintings
Case study: A lady riding a composite camel (late 16th century)

Seddighe Nayefi[1], Asghar Javani[2]

Abstract

Social history is a sub-discipline of the historical sciences that focuses on the lower classes and less important groups of society and their role in the evolution of society, and in many cases uses sociological theories to analyze historical examples. Women, as a low-power group whose role in the development of society and the reports of ordinary history have received less attention, occupy one of the sections of social history. The sources of social history are very diverse, and artistic documents are one of the most important documents in this field. The present study seeks to investigate Safavid Composite paintings by focusing on a sample of them called " woman riding a composite camel" (as one of the earliest examples of Safavid Composite paintings that depicts a woman riding a community of smaller figures) and Explain the reflection of women and their role in the evolution process of society by using the theory of reflection based on the reflection of society in works of art.

For this purpose, in the collection of historical data, the documentary method and in the analysis of visual data, the method of inductive content analysis will be used. Factors such as the reflection of the dominance of women such as "Sultan Beigom", "Pari khan Khanum" and "Mahd-i Ulya" on the turbulent society during the the fragile sovereignty of Mohammad Khodabandeh (Simultaneously with the time of illustration of the works) that leads to transformtions of the role of women from smaller and sub-character figures to the main and large figures of society is resulted in this research.

Keywords: Safavid painting, Composite Painting, Figures into Figures Paintings, Reflection Theory, Social History of Safavid women.

1. PhD in Artistic research, Art University of Isfahan (Seddighe.nayefi@gmail.com).

2 . Associate professor in Art University of Isfahan (A_javani@aui.ac.ir).

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد ۲

خوانش زمان در هنر مینیمال، مفهومی و پسامفهومی

راضیه مختاری دهکردی[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۵/۱۳
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۶/۲۶
کد مقاله: ۸۶۶۷۸

چکـیده

زمان به عنوان پدیده‌ای مفهومی، در قلمرو هنر همواره مورد توجه بوده است و این مسئله با تحولات ناشی از اوج هنر مدرن در نیمه دوم قرن ۲۰ میلادی و شکل‌گیری تکثرگرایانه گرایش‌ها و جنبش‌های هنری، ظهوری متفاوت از قبل و ماهیتی جدید پیدا نمود. بر این اساس در پژوهش حاضر به منظور شناخت ماهیت و چیستی زمان و چگونگی بازتاب آن در آثار هنرمندان هنر مینیمال، مفهومی و پسامفهومی از روش اکتشافی استفاده گردید و قصد بر آن است تا برای مخاطبان این آثار، بازخوانشی جدید مبتنی بر مسئله زمان ارائه گردد؛ بنابراین رویکردی کیفی اتخاذ گردید که هدفی بنیادین در پی داشت. همچنین از شیوه جمع‌آوری اطلاعات، مبتنی بر روش کتابخانه‌ای و از ابزار یادداشت‌برداری بهره گرفته شد. چارچوب نظری پژوهش حاضر مبتنی بر دیدگاه نشانه شناسی چارلز سندرس پیرس است و سه‌گانه وی برای تحلیل آثار مورد توجه قرار گرفت. نتایج حاصله نشان از آن داشت که خوانش زمان در نیمه دوم قرن بیست از هنر ماقبل خود کاملاً متفاوت است و زمان را می‌توان در سه حوزه نشانه‌های شمایلی، نمادین و نمایه‌ای در آثار هنر مینیمال، مفهومی و پسامفهومی بازخوانی و جستجو کرد.

واژگـان کلـیدی: زمان، هنر مینیمال، هنر مفهومی، هنر پسامفهومی.

۱- استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، چهارمحال و بختیاری
(*mokhtari_razieh@yahoo.com*)

۱- مقدمه

اثر هنری در هر دوره تاریخی مبتنی بر پایه های شکل‌گیری آن هنر و زیربنای فکری هنرمندان می باشد. دوره های مختلف همچون دوره باستان، دوره کلاسیک، دوره مدرن و دوره پست مدرن هر کدام نیازمند شناخت زیربنای فکری آثار هنری برای بازخوانی آثار می باشد. آنچه که بعد از ۱۹۵۰ در تحولات هنر غرب شکل گرفت و به نوعی با چرخش تصویری از نظر هانس بلتینگ[1] و جیمز الکینز[2] نیز مطرح شد، شاهد ظهور آثاری هستیم که ماهیتی متفاوت از رسانه های سنتی در دنیای هنر همچون نقاشی مجسمه سازی هستیم؛ و این تحولات برپایه نوعی نگرش جدید هنرمندان و تغییر موضوع و ماهیت هنر گردید آنچه چه بیش از همه در این نوع آثار مشاهده می شود تنوع و تکثر آثار ارائه شده است در این میان آثاری با محوریت موضوع زمان ارائه گردیدند که برای خوانش آنها نیاز به درک صحیح در خصوص تحولات و ماهیت هنر پست مدرن می باشد از این رو مخاطبان و دانش آموختگان حوزه هنر از آثار ارائه شده نیازمند خوانش صحیح از مسئله مطرح شده در این آثار می باشند. لذا در این پژوهش به روش اکتشافی به دنبال کشف زوایای پنهان خوانش آثار هنری پست مدرن با موضوعیت زمان هستیم

مفهوم زمان، مفهومی ذهنی است، چیزی که ذهن ما کشف کرده است و برای مشخص کردن زنجیره تحولات و تغییرات آن را به کار می برد. از این رو زمان، مفهومی انتزاعی است که درک و سنجش آن بر اساس انواع نگره های فلسفی متفاوت است. (مختاری دهکردی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۱) زمان در تاریخ هنر اغلب به تنهایی به عنوان موضوع هنری مطرح نشده است. در حالی که زمان هر از گاهی در آثار هنرمندان خاص مثل کلودیو مونِه یا در جنبش‌هایی مثل فوتوریسم، در جایی که سرعت و تغییر تاکید شده بود حضور داشته، اما با این حال تنها در طول چند دهه گذشته زمان موضوع صریح تری در هنر شده است. هنرمندانی بوده اند که چالش به تصویر کشیدن زمان را آغاز کردند. برای مثال هنرمند امپرسیونیست کلوده مونِه یکسری از آثار را با به تصویر کشیدن بیرون کلیسا در روئن فرانسه نقاشی کرد. هر یک از این نقاشی ها نمای سر در را در ساعات مختلف روز و در اوقات مختلف سال را نشان می داد. با این وجود، در اینجا نیز زمان یکی از عناصر در میان عناصر دیگر است و موضوع اصلی آثار نیست. برعکس در هنر مفهومی و پسا مفهومی بازنمایی زمان محوریت تازه ای می یابد.

در هنر مفهومی شاید به دلیل همین انتزاعی بودن و مفهومی بودن آن موضوعیت می یابد و هنرمندانش علاقه مند به بازنمایی آن می شوند. زمان در آثار تجسمیِ مفهومی می‌تواند به عنوان نقطه عطفی قلمداد شود که هنرمندان در این آثار برخوردی متفاوت نسبت به هنر های پیشین خود داشته اند. شناخت و مطالعه زمان در این نوع هنری می‌تواند در برقراری رابطه ی قویتر با مخاطب یاری رساند. پرواضح است که ارتباط قویترِ یک اثر با مخاطب، خود دستاوردهای دیگری همچون شناخت فضا و عناصر بصری را به همراه دارد که در هنر پسا مفهومی و هنر های پس از آن نیز تاثیری شگرف را به همراه دارد؛ بنابراین مسئله اصلی این پژوهش شناسایی چگونگی این بازنمایی است که در این راستا این پرسش مطرح می گردد:

ماهیت زمان در هنر مینیمال، مفهومی و پسا مفهومی چیست و خوانش زمان در این آثار چگونه است؟

۲- پیشینه پژوهش

تاکنون تحقیقی درباره بازنمود زمان در هنر مینیمال، مفهومی و پسا مفهومی صورت نگرفته اما پژوهشهای زیر، تعدادی را که موضوع سخن آنها زمان بوده است، نشان می دهد:

راضیه مختاری دهکردی و همکاران (۱۳۹۷)، در "ماهیت فضا و زمان در آثار چند رسانه ای کتی پاترسون" [نشریه هنر های زیبا- هنرهای تجسمی، دوره ۲۳، شماره ۳] نشان داد، پاترسون درک جدیدی از زمان را برای مخاطب ارائه می دهد تا بتواند خوانش های متوالی و همزمانی را داشته باشد. افسانه کامران(۱۳۹۲) "نشانه شناسی زمان و گذر آن در عکسهای یادگاری" [نشریه علمی پژوهشی هنرهای زیبا – هنرهای تجسمی دوره ۱۸، شماره ۲] نتیجه حاصل از به کار گیری دو الگو (تحلیل رمزگان و استعاره) را بیانگر آن می داند که زمان در عکسهای یادگاری همواره میان گذشته، حال و آینده در گذر است. به عبارتی دیگر "گذر زمان" در عکسهای یادگاری گذری دورانی است. گیتی مصباح و زهرا رهبرنیا در "پیوستار زمانی – مکانی باختین در هنر تعاملی جدید" (۱۳۹۰) [مطالعات تطبیقی هنر، سال اول، شماره ۱] با تحلیلی گفتمانی بر دو نمونه از هنر تعامل گرای به این نتیجه می رسد که این آثار ویژگی های گفتمان مکالمه ای دارند و «حضور خود در دیگری باختین» را در معرض نمایش قرار دهند.

1 Hans Belting
2 James Elkins

۳- روش تحقیق

این پژوهش با رویکردی کیفی و مبتنی بر روش اکتشافی است که هدفی بنیادین دنبال می کن. به منظور یافته های پژوهش از طریق منابع کتابخانه‌ای و استفاده از منابع اینترنتی استفاده گردید. ابرار پژوهش شامل فیش برداری دستی و دیجیتال است. بر پایه روش توصیفی و تحلیلی است و برای گردآوری داده ها از منابع مکتوب کتابخانه ای و مشاهده ای استفاده شده است. نمونه این پژوهش سه هنر شاخص نیمه دوم قرن بیستم یهنی مینیمال، مفهومی و پسا مفهومی است که توصیف، تجزیه و تحلیل زمان در این آثار به روش نشانه شناسی پیرس انجام شده است. پیرس سه گانی نمادین (Symbolic)، نمایه‌ای (Indexical) و شمایلی (Iconic) را مطرح می کند که در این آثار می توان از این الگو به عنوان یک روش استفاده کرد.

۴- مفاهیم نظری پژوهش

مبنای نظری این پژوهش رویکرد نشانه شناسی چارلز سنرس پیرس و الگوی سه وجهی وی می باشد. رویکرد نشانه شناسی به تحلیل متن می پردازد و طرح تمایز میان محورهای جانشینی و همنشینی، اولین و پایه ای ترین ابزار برای نشانِ دادن چگونگی تولید معنا در متون متعدد است. درواقع، در رویکرد نشانه شناسی، معنا از تمایز میان نشانه ها ناشی میشود. این تمایزها بر دو نوع ا ند: همنشینی (چگونگی قرارگرفتن عناصر در کنار هم) و جانشینی (چگونگی جایگزینی عناصر به جای هم) (چندلر، ۱۳۸۷:۱۲۷). نشانه شناسی، با هر چیزی که بتواند به عنوان نشانه قلمداد شود، سروکاردارد(اکو،۱۹۷۶، ۷).بنابراین نشانه شناسی دانشی است که به شناخت و بررسی نشانه ها و کار کردهای آن در انتقال پیام و فرایند تداعی معنا در ذهن انسانها می پردازد. هرچند که نشانه شناسی مولود زبان شناسی است اما امروزه چنان گسترده شده است که یک روش میان رشته ای شناخته می شود. نشانه شناسان ابتدایی زبان را به مثابه متن پنداشته و آن را توسط نشانه شناسی تحلیل می نمودند اما آثار هنر مفهومیرا به مثابه متن انگاشت و از دید نشانه شناسی به تحلیل آنها پرداخت.

پیرس بر خلاف سوسور که در هر نشانه قائل به دو وجه دال و مدلول بود، الگویی سه وجهی را معرفی می کند: ۱ –نمود (صورتی که نشانه به خود می گیرد و الزاما مادی نیست) ۲ –تفسیر (معنایی که از نشانه حاصل می شود)۳ –موضوع (که نشانه به آن ارجاع می دهد). بر اساس الگوی پیرسی از نشانه، چراغ قرمز راهنمایی سر چهار راه، نمود است . توقف خودرو ها، ابژه یا موضوع آن است و این فکر که خودروها باید متوقف شوند تفسیر آن است.

پیرس نشانه ها را به سه دسته تقسیم می کند: شمایلی و نمایه ای و نمادین . باید به خاطر داشته باشیم که نشانه ها در واقع چیزی را به خاطر می آورند یا مورد اشاره قرار می دهند که هم اکنون (در لحظه برخورد با نشانه) غایب هستند .

نشانه شمایلی، در واقع نشانه ای است که شباهت زیادی با موضوع یا مدلول مورد اشاره خود دارد . در نشانه های شمایلی همواره شباهت بسیاری بین نشانه شمایلی و مرجع آن وجود دارد، یک عکس یا یک پرتره یک نشانه شمایلی از یک شخص است که مورد بازنمایی واقع شده است.

جدول۱: الگوی سه وجهی پیرس (مأخذ: نگارنده)

الگوی سه وجهی پیرس			
• نشانه های شمایلی • نشانه های نمادین • نشانه های نمایه ای	بر مبنای مشابهت بر مبنای قرارداد بر مبنای رابطه علی و معلولی	عکس، نقاشی های واقعگرایانه الفبا، علایم راهنمایی رانندگی دود، تب، ریختن برگ

نشانه های نمایه ای در واقع اشاره به چیزهایی دارند که قبلا وجود داشته و یا در خود اثر تکوین یافته اند و علت و معلول اند . برگهای فرو ریخته پاییزی، دود و شکوفه ها همه علائمی نمایه ای هستند

در نوع سوم نشانه ها یعنی نشانه های نمادین، رابطه میان دال و مدلول (مرجع و نشانه) قراردادی است. نه شباهتی در میان است و نه ارتباطی فیزیکی . صلیب یک نشانه ی نمادین است که برای مسیحیت به کار برده می شود همانطور که کبوتر سفید نشان صلح و تفنگ نماد جنگ محسوب می شوند(پیرس، ۵۸ – ۱۹۳۱،۲،۳۰۶)

هنر مفهومی: «هنر مفهومی، شکلی از بیان هنری است که تلاش دارد تا جنبه ی فیزیکی و ظاهری کار را تا حد ممکن تنزل بخشیده و به جای آن نیروی ذهنی ناشی از اثر هنری را تقویت کند. در این نوع از هنر، تحریکات بصری و نوری به نفع روند فکری و هوشمندانه ی ادراک اثر هنری، کم اهمیت شمرده شده و مخاطب اثر هنری به همراهی و گفتمان با خالق آن (هنرمند)

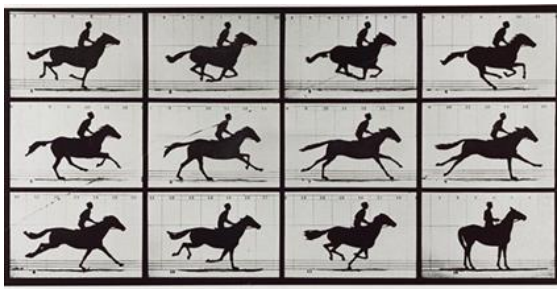
دعوت می شود. بدین ترتیب، فرآیند آفرینش اثر هنری با فرآیند ادراک و دریافت آن به نوعی پیوند می خورد. ... هنر مفهومی در برخی موارد، برخلاف ذات و تعریف خود، صورتی کاملاً فیزیکی و شکلی ناشی از تجسم فکری، که به شیوه ای کاملاً ادبی بیان شده، به خود می گیرد. ماده ی اصلی هنر مفهومی، «تفکر » و «زبان » می باشد » (لوسی اسمیت، ۱۳۸۷، ۲۰۵ –۲۰۳). بعضی از آثار هنری مفهومی، که گاه چیدمان نامیده می شوند، با دنبال کردن مجموعه ای از دستورالعمل های کتبی ممکن است توسط هر کسی دیگری حتی به غیر از هنرمند ساخته شود.

هنر پسا مفهومی: هنر پسا مفهومی نیز یک تئوری هنری است که بر میراث هنر مفهومی در هنر معاصر بنا شده است که مفهوم (ایده ها) یا ایده (های) درگیر در کار، مقدم بر نگرانی های زیبایی شناختی و مادی سنتی است (Osborne,2002: 28). این اصطلاح برای اولین بار از طریق تأثیر جان بالدساری در انستیتوی هنر کالیفرنیا در اوایل دهه ۱۹۷۰ میلادی وارد هنرهای رایج شد. نویسنده ایلدریچ پریست[1]، به طور خاصی با قطعه جان بالدساری با پرتاب چهار توپ در هوا برای بدست آوردن یک کادر (بهترین ۳۶ تلاش) از سال ۱۹۷۳ پیوند می زند که در آن هنرمند فقط سعی در انجام این کار و عکس گرفتن از نتایج، و در نهایت انتخاب بهترین از ۳۶ بار تلاش دارد (Priest, 2013,78). هنر مفهومی توجه خود را به ایده در پشت شیء هنری معطوف کرد و نقش سنتی آن شی را به عنوان انتقال دهنده معنا زیر سوال برد. پس از آن، این تئوری ها به ضرورت خود مادی بودن شک می کنند، زیرا هنرمندان مفهومی، موضوع هنری را "غیر مادی سازی[2]" کردند و شروع به تولید آثار هنری مبتنی بر زمان و زودگذر کردند. اگرچه تغییر ساختار کامل شیء هنری هرگز اتفاق نیفتاد، موضوع هنری انعطاف پذیر شد – قابل انعطاف – و این قابلیت انعطاف پذیری، همراه با نشانه شناسی و گاهی پردازش رایانه، منجر به شیء هنری پسا مفهومی شده است (Jason,2004: 89-135)

هنر مینیمال: اصطلاحی است برای گونه ای از مکتب هنری که اصول آن بر پایه ساده‌گرایی و کمینه‌گرایی(مینیمالیسم) می باشد. مینیمالیسم به عنوان یکی از جنبشهای هنری دهه ۱۹۶۰، به خصوص مرتبط با آثار سه بعدی، از ایالات متحده آمریکا آغاز شد. پژوهشهای پیرامون این جنبش انواع ساختارهای مدونی، فضای شبکه ای و جفت کاری را شامل می شود؛ که هدف آن توضیح مجدد مسائلی چون فضا، فرم، مقیاس و محدوده بود و نتیجتاً هرگونه بیانگری و توهم بصری را نفی میکرد. روش هنرمندان این جنبش خردگرایانه بود؛ مجموعه منظم ساده ای از واحدهای همانند و جا به جا شونده براساس ریاضی که قابلیت بسط و توسعه دارند یا در ساده ترین تعریف، مینیمالیسم سبکی است که توسط سادگی خطوط، شیوه، وضوح فرم و سادگی ساختار و بافت قابل تشخیص می شود (روشن، ۱۳۶۱:۶۲–۶۳).

۵- چگونگی بازنمود زمان در هنر قرن بیستم

پس از نیم قرن آن ماری دوگه، منتقد و مدیر موزه گفت «زمان نه تنها به عنوان مضمون مکرر بلکه به عنوان عنصر سازنده ی ذات اثر هنری پدیدار شده است.»(راش، ۱۳۸۹:۱۳) به وسیله عکاسی، انسان شروع به دستکاری در خود زمان کرد. شکار موضوع، ترکیب بندی مجدد آن و ایجاد تغییرات در آن با گذشت زمان، حرکت سریع به جلو، حرکت آهسته و تمام آنچه به اصطلاح زمان مناسب دانش و هنر عکاسی هستند. می‌توان عکسهای ادوارد مایبریج از اسب های در حال حرکت در سال ۱۸۷۸ که اولین ثبت از حرکت بود (راش، ۱۳۸۹:۱۵) را به عنوان تلاشی در جهت ثبت زمان در نظر گرفت که این نکته، توجهات روز افزون هنرمندان به زمان را جلب کرد که این توجهات به زمان دغدغه اصلی هنرمندان نبوده و شاید به شیوه ای ناخودآگاه در آثارشان تبلور یافت. (تصویر ۱)



تصویر ۱- ادوارد مایبریج، طبیعت: مطالعاتی درباره ی حرکت، ۱۸۷۸ (راش،۱۳۸۹: ۱۱)

1 Eldritch Priest
2 de-materialized

هرچند که امپرسیونیست‌ها آثاری از زمان‌های مختلف را به تصویر می‌کشیدند و لحظاتی از زمان را ثبت می کردند، با این حال زمان دغدغه اصلی این هنرمندان نبوده است. برای مثال هنرمند امپرسیونیست کلود مونه مجموعه ای از آثار را با به تصویر کشیدن بیرون کلیسا در روئن فرانسه نقاشی کرد (تصویر ۲). هر یک از این نقاشی ها نمای سر در را در ساعات مختلف روز و در اوقات مختلف سال را نشان می داد. با این وجود، در اینجا زمان نیز یکی از عناصر در میان عناصر دیگر است و موضوع اصلی آثار نیست.

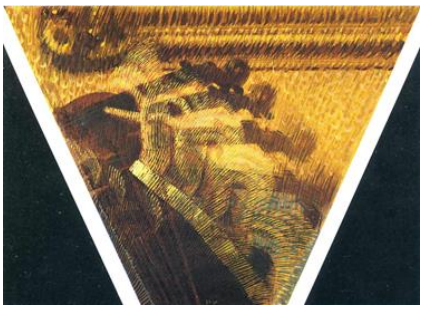
در سال ۱۹۲۱ ساموئل الکساندر فیلسوف انگلیسی می‌نویسد: «اگر از من نام بارزترین مشخصه تفکر بیست و پنج ساله اخیر را بپرسند، باید پاسخ بدهم کشف .... زمان منظورم این است که ما به تازگی شروع کرده ایم که به طور جدی به زمان بپردازیم و به این معنی است که در بعضی موارد به نوعی متوجه می شویم که زمان ماده‌ی ضروری در قانون اساسی چیزها است». (الکساندر، ۱۹۲۱:۳۴۹).

همچنین از یک منظر فرهنگی- تاریخی آگاهی از بعد زمان در کنار گسترش روش های صنعتی عقلانی که نیاز به اندازه گیری دقیق تر زمان و یک نظم زمان محور و انضباط کاری داشت، رشد یافت. این آگاهی گسترده از زمان نیز در هنر بازتاب یافته است از سالهای بعد از جنگ جهانی اول فوتوریست های ایتالیایی برای ترجمان عمل هنری یک نظریه جامع که همه چیز در حرکت با نیروی پویایی جهانی نگه داشته می‌شود، بودند آنها این نیرو یا منبع انرژی را "پویایی جهانی" نامیدند. آن ها به طور جدی کار کردند تا عبارات تصویری و مجسمه سازی را برای هم کیشان خود به ارمغان بیاورند؛ به اصطلاح حرکت نسبی (حرکت واقعی جسم) و حرکت مطلق (پتانسیل ذاتی جسم برای حرکت) (تصویر ۳). در پاریس معاصران فوتوریست ها نیز با افزودن زمان، بیان فضایی و تصویری را تجربه کردند. نقاشان کوبیستی از جورج براک و پابلو پیکاسو از سال ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۲ نشانه‌های ساده ای از اشیا که از زوایای متفاوت دیده می شد را در هم ادغام کردند. این امر باعث می شد تا احساس تجسم یک فضا در یک لحظه به طور هم زمان و متوالی دیده شود که ترکیبی از چندین چشم انداز از چندین نگاه متفاوت است و بنابر این لحظه ای در زمان است. فضاسازی زمان نزد کوبیست ها در هنرهای تجسمی با تغییرات معاصرش در مفاهیم علمی فضا و زمان همراه شده است.

تئوری نسبیت انیشتین از سال ۱۹۰۵ دقیقاً مبنای این ایده بود که فضا و زمان غیر قابل تفکیک هستند و زمانی که سه سال بعد مینکوفسکی ریاضیدان مفهوم فضا – زمان را معرفی و سپس بعد چهارم زمان را به سه بعدی فضا افزود، این ایده در بیان مفهومی تجلی یافت (پافلیک هیوبر،۱۹۹۷:۱۸).

ایده زمان به عنوان بعد چهارم فضا، مجدداً در ۱۹۲۰ توسط هنر جنبشی اخذ شد که تفکیک فضا و زمان در بیان هنرمندانه و تجربه ی بیننده انکار کرد. در واقع این نائوم گابو،ساختارگرایی روسی بود که در سال ۱۹۲۰ اولین اثر جنبشی الکترونیکی را تولید

تصویر ۲: کلود مونه،کلیسا جامع روئن فرانسه، رنگ روغن روی بوم، ۱۰۰,۱ × ۶۵,۹ سانتیمتر
https://www.nga.gov/Collection/art-object-page.46524.html



تصویر ۳: جاکومو بالا، دست ویولون زن، ۱۹۱۲، رنگ روغن روی بوم، ۷۴×۵۲ سانتیمتر؛ کلکسیون خصوصی لندن (لینتون،۱۳۸۲: ۱۱۱)

تصویر ٤- نائوم گابو، موج ایستا، ۱۹۲۰-۱۹۱۹، چوب،فلز نقاشی شده و ماشین الکتریکی، ابعاد ۱۹× ۲٤,۱× ٦۱,٦ سانتیمتر (www.slideplayer.com)

کرد. (موج ایستا) و با اتصال آن به یک منبع نیرو به این مجسمه یک تصاعد واقعی جنبشی و همچنین متعاقباً تصاعدی در زمان را ایجاد کرد. (تصویر ۴)

سالوادور دالی نیز در ساختار "چشم زمان " از موادی چون پلاتین، یاقوت طبیعی، مینا و الماس استفاده کرد و برای رساندن مفهوم زمان یک ساعت کوچک را در آن گنجاند. دالی درباره ی چشم زمان می گوید: «همیشه از کودکی به رابطه ی بین زمان و فضا توجه داشته ام. با این حال خلق ساعت نرم، اولین بار به صورت نقاشی رنگ روغن و بعدها در ۱۹۵۰ به شکل طلا و سنگهای گرانبها منجر به اختلاف نظر شد: تایید و درک، تردید و ناباوری» (عابدینی راد،۱۳۹۵:۴۰) (تصویر ۵).

تا دهه ۱۹۶۰ و به طور کامل در دهه ی۱۹۷۰ هنرمندان به طور کلی تری از بینش هنر جنبشی به عنوان نقطه ی شروع استفاده کردند و کشف زمان بیشتر مرکزی برای تجاربشان گردید. بر طبق نظر هانلورپافلیک هیوبر، مورخ هنر آلمانی، این که مضمون زمان علاقه ی هنرمندان این دهه ها را به خود جلب کرده، اتفاقی نبوده است. تا آن زمان اساساً این فلسفه و فیزیک بود که زمان را به عنوان یک چیز قابل دوام و مناسب بررسی تلقی می‌کرد؛ اما از دهه های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ زمان نیز موضوعی برای بسیاری از رشته ها از جمله علم انسان شناسی، قوم شناسی، فیزیولوژی اعصاب و روانشناسی شد. از اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ این علاقه علمی منجر به تعداد روز افزون ادبیات درباره زمان گردید. در همان زمان پیشرفت‌هایی در بازگشت به زمان وجود داشت:

دیرین شناسی و زمین شناسی، تاریخچه ی زمین را از طریق نظریه های جدید پیرامون آن به گذشته ی دورتری امتداد می‌دادند. (دیویس، ۱۹۷۵: ۲۹) در همین بحبوحه شاهد این دستاورد بشری هستیم که در سال ۱۹۶۹ اولین بشر اولین گام را به ماه برداشت. اتفاقی که توانست به سرعت سراسر جهان مخابره شود. سال بعد، ساعت های دیجیتالی در بازار ظاهر شد که جایگزین ساعت های دایره ای شکل با یک خط متوالی مبتنی بر شماره بودند.

رادلف وندروف، اظهار می کند در دوره زندگی روزمره پس از جنگ شاهد یک مخالفت با تسلط و آگاهی زمان خطی در فرهنگ غرب هستیم. (وندروف،۱۹۸۷: ۶۵) خواه کسی توضیح تاریخی پافلیک هیوبلر و خواه توضیح رادلف وندروف را بپذیرد، آگاهی زمانی مشخصه ی زمان است. واضح هست که در تلاش برای یک هنر مستقیم مبتنی بر تجربه با محتوای جدید و بیانات جدید هنرمندان دهه ۱۹۶۰ متعهد به قرار دادن زمان در آثارشان شدند. گروهی از هنرمندان به نام "فلاکسوس" حتی نامی را انتخاب می‌کنند که مستقیماً به آن جریان از جمله جریان زمان اشاره می کند؛ مانند تئاتر و فیلم، اجرا، و هنر ویدئویی جریان زمان را نظیر یک عنصر ساختاری به کار می‌بندند. هنرمندان مفهومی از توالی های متن استفاده می کنند. در این بینش که خواندن در طول زمان گسترش می یابد. هنرمندان مینیمال و هنر زمینی مجسمه را به چنین منطقه‌ای بزرگ گسترش دادند که خود جنبش در مجاورت مجسمه و در اطراف آن زمان مرور که در آن دخیل بود، تبدیل به یک عامل حیاتی در تجربه شد.

تصویر ۵: چشم زمان، سالوادو دالی، ۱۹۴۹، ابعاد ٤× ٦× ۱,۷ سانتیمتر، (http://shop.thedali.org/eye-of-time-brooch-in-sterling-silver.html)

۶- نمایش زمان در مینیمالیسم

در واقع در دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی همزمان با تحولات جدید هنر غرب و چالش هایی که در برابر اکسپرسیونیسم انتزاعی قد علم می کرد، دغدغه ی پرداختن به مفهوم زمان در آثار هنری محوریت مرکزی یافت. مجسمه های مینیمالیستی، هنر اجرا، ویدئو و هنر چیدمان، شاید مناسب ترین شکل‌های بیانگری بودند که می‌توانستند زمان را به خوبی انعکاس کنند. یکی از خصیصه های مهم مجسمه های مینیمالیستی این است که تجربه ی اثر هنری را به "مدت زمان" بسط می‌دهد. در واقع مینیمالیسم اولین جنبش قرن بیستم با جاه طلبی هایی برای برجسته کردن بعد زمان بود و در اواخر قرن ۲۱ میلادی آگاهی فلسفی از مسئله زمان به عنوان یک کشف جدید به طور فزاینده ای دیده شده است. از جمله هنرمندان مینیمالی که به مقوله ی فضا و زمان در آثارش به طور ویژه پرداخته، ریچارد سرا است. او می گوید: «عنصر زمان و حرکت در آثار من جوهری و اساسی است. نه فقط گستره‌ای دید و محدوده اثر، بلکه نحوه قدم زدن بیننده در میان و آنچه که در تعامل بدن خود را با اثر احساس می‌کند نیز حائز اهمیت است[1]» (سرا،۱۹۹۴). این مرحله جدید در تجربیات چالشی ریچارد سرا، نوعی دیالکتیک بین فضای درونی و بیرونی از یک سو و میان اثر هنری و مخاطب آن از سوی دیگر بود که لاجرم در مواردی تعداد قطعات را افزایش می‌داد و مجسمه به یک چیدمان بدل

1 Serra,Richard, "Richard Serra: writings, interview ",University of Chicago press, 1994.

شود.تمرکز به روی روابط بیرونی از طرف را به جای روابط داخلی عناصر که موضوع اساسی مجسمه‌سازی مدرنیستی بود انگیزش اصلی کارش در این مرحله توصیف می کند: « من یک دیالکتیک بین درک کلی فرد از مکان و رابطه ان با محیطی که در آن قدم می زنند ایجاد می کنم. نتیجه کار توجه به بی پایانی زمین و انقطاعی است که اثر هنری در محیط زمین به وجود آورده. من علاقه‌ای به مجسمه ای که تنها در روابط داخلی اجزاء تعریف می‌شود ندارم، بلکه برعکس می‌خواهم تاثیر آن در محیط انقطاع فضا و از بین بردن تداوم ملالت بار توسط اثر را بررسی کنم.»[1] در حالی که غالب آثار مینیمالیسی توده ای بسته بودند و فقط سطح خارجی شان دیده می‌شد.سرا در این اندیشه بود که چگونه می‌توان به کشف فضای داخل و تجربه ای درونی از اثر دست یافت: « کارهای پیشین عمدتاً بسته بودند و اینکه نمی‌توانستم داخل فضای آنها بشود برایم مایوس کننده بود. من فضا را یک ماده می پنداشتم و اکنون مداقه در فضا بر همه دغدغه های من غلبه پیدا کرده است. لذا تلاش کردم که از فرم مجسمه برای ایجاد تفکیک فضایی استفاده کنم» (مکشاین، ۲۰۰۷).[2] بدین سیاق مدار چهار صفحه‌ای وضعیت ای تازه برای بیننده خود می ساخت تا به درون آن نفوذ کرده و یک شرایط فضایی خاص را تجربه کند. تحت این شرایط گفتمان مینیمالیستی ماده و شئ دستخوش تحول شده و رابطه شئ با فضایی در کارهای آندره، جاد و موریس در اینجا به رابطه بیننده با فضا تبدیل می شود .این نقطه ی عزیمت سرا را به مرحله پست مینیمالیستی در درک شئ و فضاست که در کارهای بعدی او تکامل می‌یابد. این کارها، نه برای مداقه از راه دور بلکه برای تجربه حضور در درون و تأثیر روان‌شناختی آن خلق شده و بنابرین اتکاء مفهومی به حرکت بیننده دارند.

تصویر ٦- ریچارد سرا، ماده زمان، چیدمان بیضی های پیچشی، ۲۰۰۵، موزه گوگنهایم بیلبائو اسپانیا. (www. theredlist.com)

تحول دوم ظهور عنصر "زمان" و دیالکتیک مفهومی آن با "مکان" در آثار دهه ۸۰ و پس از آن است. سرا در این باره اظهار می کند که « فکر کردن به مجسمه با درکی باز و توسعه یافته به مفهوم پیوند شئ با فضاست. من حرکت رقص گونه بدن در گذر زمان و فضا را بسیار جالب توجه و تلاش کردم همین وضعیت را برای مجسمه ها این تجسم کنم[3]» (سرا، ۱۹۹۴، ۲۷). چیدمان غول‌آسای دیوار های آهنی ماده زمان[4] به شکل واضحی به اندیشه های هنرمند در خصوص تجربه ی زمان در فرآیند مشاهده اثر اشاره دارد.[5] سطوح منحنی های بزرگ همچنین بدنه کشتی، در مسیر خود فضاهای منفی و دالان هایی تنگ و طولانی پدید آورده است که حرکت در آنها متاثر از حس مرعوب کننده دیوارهای بلند فولادی است. نکته مهم در این جا مکاشفه زمان است در تجربه شئ و فضا. حرکت های گردشی که پس از طی مسیری به نقطه آغاز بازمی‌گردند، نوعی گذشت زمان را تداعی می کنند.

در لحظات گردش، این تصور در ذهن خطور می کند که ایده ی اساسی هنرمند، نه شئ مینمالیستی، بلکه فضای خالی ایجاد شده در داخل آن است. به بیان دیگر شئ فضا را پدید می‌آورد و فضا زمان را. در این صورت او تنها به سیاق مینیمالیست ها در صدد ارائه شئ فیزیکی و صنعتی نیست، بلکه فراتر از آن به اندیشه های متافیزیکی در مورد فضای خالی و زمان انتزاعی نیز توجه دارد: «من می خواستم از ارزش های خیالی یک شئ در یک فضای خالی، رها شده و به جای آن به روی تجربه تمامیت زمین متمرکز شوم» (سرا، ۱۹۹۴، ۲۷). سرا این تجربه فضا و زمان را به خاطرات ازلی انسان مرتبط ساخته و با اشاره به اثر عظیم "ماده زمان" در موزه گوگنهایم تصریح می‌دارد: « این کار مرتبط با خاطره است و نسبت آن با فضا و زمان. بیننده به هنگام حرکت در اثر، هیچ خاطره مشخصی را نمی‌تواند در ذهن خود حفظ کند. چون فضا تقریباً ثابت و هرنقطه آن مشابه نقاط پیشین است. در

1 ibid
2 MCshine, Kynaston and Lynne Cooke, " Richard Serra sculpture forty years" catalogue of the exhibition, New York, MOMA, 2007.
3 Serra, Richard. in an interview with Lynn Cookie and Michael Govan, in "Richard Serra: Torqued Ellipses". New York, Dia centre for the Arts, 1994, p. 27.
4 The Matter of Time (2003-2005)
5 MCshine, Kynaston and Lynne Cooke, " Richard Serra sculpture forty years" catalogue of the exhibition, New York, MOMA, 2007.

یکنواختی فضای فیزیکی، آنچه یک لحظه را با خاطره لحظات پیشین متفاوت می‌سازد، فقط مسئله است زمان است» (سرا، ۱۹۹۴، ۲۷) (تصویر ۶).

۷- نمایش زمان در هنر مفهومی

از آن جا که زمان فی نفسه یک عنصر مفهومی است، هنرمندان مفهومی آن را موضوعی مناسب دیدند و در آثارشان محوریت قرار دادند. از جمله موضوع کارهای اولیه ی آدرین پایپر[۱] پدیده ی زمان بود. او با ارائه یک چیدمان از ساعت که هر ده دقیقه یکبار به زنگ در می آمد و زمان را اعلام می کرد، قصد داشت زمان را به عنوان یک "مدت زمان[۲]" نشان دهد. داگلاس هیوبلر[۳]، هنرمند مفهومی دیگری است که در نمایشگاه معروف ست سایلگلوب در سال ۱۹۶۹ در واقع چیزی جز یک کاتالوگ نبود، نوشت: «جهان سرشار از اشیا جالب است و من قصد ندارم چیز جدیدی به آن ها اضافه کنم و به جای این کار، ترجیح می دهم وجود چیزها به مفهوم هستی آنها در زمان یا مکان را به سادگی بیان نمایم.»[۴] هم چنان که از این گفته برمی‌آید، بخش عمده ای از تجربیات او در این سال ها بر مفهوم مطلق هم انتزاعی و غیرمادی "زمان" استوار بود. وی از سال ۱۹۶۸ آفرینش مجسمه های مینیمالیستی را متوقف کرد و به سوی کارهای مفهومی چون قطعات مدت و تغییرپذیری[۵] رفت که بیشتر در گالری سایگلوب به نمایش در می آمدند. در این کارها که در سراسر دهه‌ی هفتاد ادامه یافت، مفاهیم و نظام های واقعی"زمان" و "مکان" با چیدمان های عکس، متن و نقشه، ثبت و ارائه می شد. "قطعه مدت- شماره ۹[۶]" که ابتدا در نمایشگاه « هنگامی که طرز تلقی ها به فرم تبدیل می شوند» به نمایش درآمد، مشتمل بود بر یک جعبه پلکسی گلاس، یک نقشه آمریکا که روی آن خطی بین ساحل غربی و شرقی این کشور کشیده شده و یک متن کوتاه که روند ثبت شده را توضیح می داد. هیوبلر ابتدا جعبه را با درج یک آدرس خیالی در آن سوی یک کشور به پست تحویل داد که طبیعتاً چند روز بعد به عنوان بسته مرجوعی به وی بازگردانده شد. سپس دوباره آن را به آدرس خیالی دیگری ارسال و پس از دریافت مجدد، این کار را آنقدر ادامه داد تا جعبه نهایتاً مسافتی در حدود ۱۰۰۰۰ مایل را طی کرد. بدین ترتیب بیننده می‌توانست ۶ هفته فرایند رفت و برگشت بین ساحل غربی و شرقی آمریکا را از طریق این جعبه یادداشت‌هایی اداره پست «از»، «به» در روی آن و نقشه ای که تمامی این مسیر را نشان می داد، دریک لحظه مشاهده نماید. اثر وی در حقیقت جنبه های مکانی و زمانی یک رویداد واقعی را تجسم می بخشید.

تصویر ۷: داگلاس هیوبلر، قطعه مدت #٦، ١٩٦٨، ابعاد ۲ × ۲ متر، ورودی گالری سایگلوب، (www.moma.org/artists/2749)

هیوبلر، در اثر «قطعه زمان» یک مربع به ابعاد ۲ × ۲ متر را در منطقه ورودی گالری سایگلوب با خاک اره پوشاند تا با ورود و خروج بازدیدکنندگان، جای پای فرد همچون نشانه‌هایی روی آن ثبت شده تا بدین ترتیب نوعی روند زمانی تجربه پیدا کند. در دقایق اولیه تعداد جا پاها و همگی به طرف داخل بودند. پس از مدتی تعداد آنها بیشتر و جهتشان دوسویه شد. دستیار او آدریان پایپر هر ۳۰ دقیقه یک بار و در مجموع به مدت ۶ ساعت یک بار که جای پا ها بر روی آن نقش بسته، عکس می گرفت. عکس های فوری بلافاصله در روی دیوار گالری و البته بدون ترتیب زمانی، حذف شدند تا بیننده در ذهنیت خودش این فرایند زمانی رو

1 Adrian Margaret Smith Piper
2 Duration
3 Douglas Hubler
4 Marzano Daniel and Uta Grosenick (ed),"Conceptual Art", London, Taschen,2004, p.17.
5 Duration and Variable pieces (1968)
6 Duration piece No.9 (1969)

درک نمایند. هیوبلر در این اثر و کارهای بعدی اش با سازماندهی عکس، متن و موارد دیگر پرونده ای از یک واقعیت یا رویداد را ارائه می کرد تا مفهوم و کارکرد فضا و زمان را به نمایش بگذارد (سمیع آذر، ۱۳۹۱: ۴۷-۴۸) (تصویر ۷)

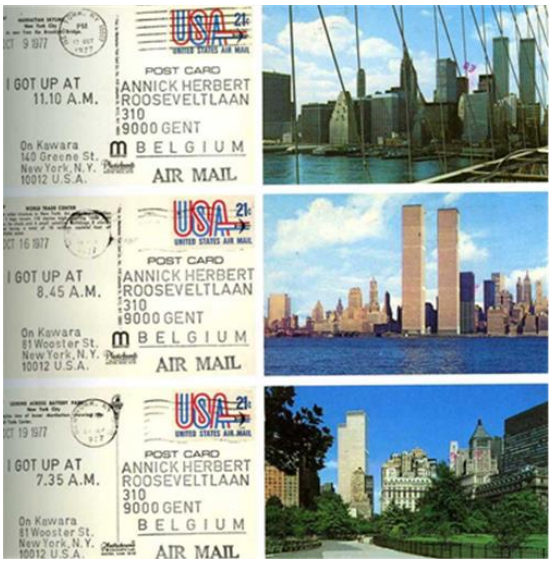
آثار هنرمند آمریکایی ژاپنی الاصل اون کاوارا[1]، این علاقه مندی به راهبرد استمرار و تکرار را در پیوند با مفهوم "زمان" متجلی نموده است. او با توسل به نوعی مدیتیشن در زمان، شکل بدیع و متفاوتی از هنر مفهومی سریالی را پدیدار ساخت. مهمترین تجربه مفهومی او با ایده ی زمان، پروژه معروف به «مجموعه امروز»[2] است که از ۴ ژانویه سال ۱۹۶۶ آغاز و بنا به گفته هنرمند تا حال حاضر ادامه دارد. این آثار به شکل ایستاده و یکنواخت و حاوی نوشته تاریخ روز هستند که خیلی دقیق و مرتب به روی زمینه سیاه نقاشی شده اند. آنها محصول تعهد هنرمند با خودش هستند، مبنی بر اینکه تاریخ هر روز را با حروف ساده روی یک یا چند بوم در همان روز نقاشی کند. کاوارا خودش رو موظف می دانست که تابلوهای هر روز را تا قبل از نیمه شب تمام کنند و در غیر این صورت آن را ناتمام رها سازد، چرا که پس از آن تابلو به ناچار به روز بعد اختصاص پیدا می‌کرد.

تولید این مجموعه تکراری، همچون نوعی یادآوری و ذکر ایام، برای سالیان متمادی بدون هیچ گونه تغییری تداوم یافت و با عنوان جدید «نقاشی‌های تاریخ»[3] به عرصه مارکت هنر کشیده شد. هدف اصلی در این تلاش ذن گونه، نه یک کیفیت تکنیکی، بلکه نوعی بیان مفهومی زمان به معنای ذکر گذر ایام و یا شاید متوقف کردن آن به مدد هنر بود.

کاوارا در سالهای اولیه این پروژه بریده هایی از روزنامه های همان روز را در پشت تابلو می چسباند تا بدین ترتیب خاطری آن روز مشخص را کامل تر ثبت کند. همچنین برای هر تابلو یک جعبه مقوایی درست می کرد که داخل آن پوشیده از اوراق جراید روز تولید اثر بود. بین ترتیب حجم گسترده کار تعریف شده که می بایستی در انتهای یک روز به پایان رسیده و سپس برای همه ایام و سالیان متمادی ادامه یابد، خود به بخشی از ماهیت مفهومی اثر در ارتباط با چرخه ی کار و زندگی در ظرف زمان تبدیل می‌شود. او به تسخیر زمان و توقف آن در گذشته می اندیشید، اما در عین حال بر آن بود تا این رویکرد مفهومی را به صورت نوعی تابلوی نقاشی اگر چه بی اعتنا به ساختار فرم و زیبایی محقق سازد. (آزبورن، ۱۳۹۳: ۱۴۷)

تصویر ۸: اون کاوارا، مجموعه امروز، ۱۸ فوریه ۱۹۷۳، رنگ روغن روی بوم، هر یک ۲۵×۲۰ سانتی متر (سمیع آذر،۱۳۹۱: ۸٤)

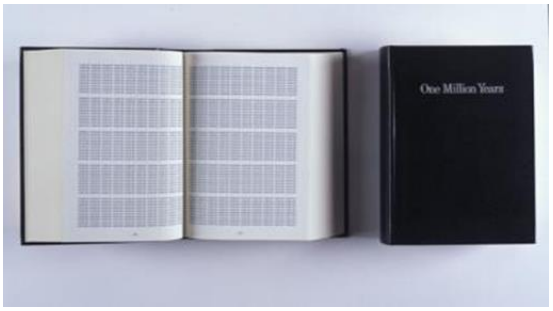
اون کاوارا در پروژه بعدی خود با عنوان «من بیدار شدم» که از سال ۱۹۶۸ آغاز شد، همین حداقل چهارچوب بوم را نیز به کنار می نهد. این مجموعه عمدتاً شامل ارسال منظم کارت پستال به افرادی خاص بود که هر روز صبح بدون استثناء صورت می گرفت. در پشت هر کارت عبارت «من بیدار شدم» و در کنار آن تاریخ و ساعت برخاستن از خواب درج می شد. هنرمند بدین ترتیب زمان بیدار شدند و به تعبیر دیگر لحظه هوشمندی و بیداری اندیشه را به یک سیستم ارتباطی غیر متعارف منتقل می ساخت. کارت پستال ها برخلاف «مجموعه امروز»، به عنوان اثر هنری ارزش مادی چندانی پیدا نکردند بلکه بیشتر به عنوان مستندات یک عمل مفهومی گردآوری شدند. آنها مدارک یک کنش متوالی و تکرار سریال گونه ی یک ایده بودند که اکنون به عنوان اثر مفهومی ارائه می شوند(تصویر ۹).



تصویر ۹: اون کاوارا، من بیدار شدم،۷۹-۱۹٦۸، کارت پستال،۱۵×۱۰ سانتی متر، (سمیع آذر،۱۳۹۱: ۸٤)

1 On Kawara
2 Today Series (1966)
3 Date Painting

یک سال بعد کاوارا در حالی که دو پروژه قبلی را کماکان ادامه می‌داد، مجموعه دیگری را آغاز کرد که ظرفیت‌های پیچیده‌تری از پدیده "زمان" را در مقام دستمایه هنر مفهومی به نمایش می گذاشت. این مجموعه به عنوان «یک میلیون سال گذشته» درواقع مرکب از ده مجلد کتاب هر یک شامل ۲۰۰۰ صفحه، مجموعه ۲۰۰۰۰ صفحه، حاوی شماره گان یک میلیون سال است که از سال ۱۹۶۹ آغاز و به یک میلیون سال قبل ختم می شود.



تصویر ۱۰: اون کاوارا، یک میلیون سال (گذشته)، ۱۹۶۹، ۱۰ مجلد کتاب ۲۰۰۰ صفحه ای، (سمیع آذر،۱۳۹۱: ۸۵)

بدین ترتیب در لابه لایه انبوه صفحات این ده جلد کتاب قطور، تنها یک جدول منظم اعداد مشاهده می شود که در حقیقت به دوره ای از زمان و یا مفاهیم مرتبط با آن، همچون چرخه زمان، تکوین بشر، عمر هستی و ابتدا و انتهای جهان، اشاره دارند (تصویر ۱۰)

تعمق در معنا و اشارات این اعداد، به طور تکان دهنده ای ذهن را به طول عمر فرد و درازنای تاریخ معطوف می سازد. کافی است در نظر داشته باشیم که دوره‌ی میانگین زندگی یک انسان، تنها چند سطر از یک صفحه ی این ده مجلد کتاب ۲۰۰۰ صفحه ای را شامل می شود و اینکه کل تاریخ شناخته شده بشر تنها چند صفحه از یکی از ده کتاب را در بر می گیرد. کاوارا در سال ۱۹۸۱ مجموعه مشابهی با عنوان « یک میلیون سال–آینده»[1] را دقیقاً بر همان سیاق با درج شمارگان سال ها، از آن سال تا یک میلیون سال بعد، خلق کرد. این مجموعه اما هرگز نتوانست همانند« یک میلیون سال–گذشته» مولد اندیشه و مبین مفهوم باشد؛ شاید بدین خاطر که ذهن انسان با راحتی بیشتری به گذشته سفر می‌کند تا به آینده. کاوارا کتاب های گذشته را با احترام به «همه کسانی که زندگی و سپس فوت کرده اند» تقدیم کرده و مجموعه آینده را نیز به« آخرین بازمانده» نوع بشر اهدا نموده است. (سمیع آذر، ۱۳۹۱: ۸۶–۸۳)

۸- نمایش زمان در هنر پسا مفهومی[2]

در هنر پسا مفهومی که بر پایه میراث هنر مفهومی در هنر معاصر، با توجه به جنبه های زیبایی شناسانه شکل گرفته بود، زمان نیز مورد توجه هنرمندان قرار می گیرد. کن فاینگلد، بیننده را در اثر شریک می کند. در چیدمان تعاملی این هنرمند آمریکایی «کودکی جنگ های سرد و گرم (جلوی طبیعت)»، بیننده با لمس کره ای روی زمین با سیلی از تصاویر از فرهنگ سالهای ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰ روبه رو می‌شود که روی صفحه ساعت به نمایش در می آید.

چیدمان تعاملی، کن فاینگلد،(۱۹۹۳) کره زمینی روی میز از جنس فرمیکا پلاستیکی به دور یک ساعت دیواری پایه دار قرار گرفته است. هنگامی که بیننده کار را بگرداند، بر روی صفحه ساعت تصاویر ویدئویی که از درون ساعت به نمایش در می آیند، به چشم می خورند. همان تماشاگر می‌توانند جریان تصاویر را در کنترل داشته باشد. صدها تصویر از مبتذل تا ترسناک برگزیده از تصاویر تلویزیونی از دهه های

تصویر ۱۱- کن فاینگلد، کودکی- جنگ های سرد و گرم، ۱۹۹۳، (www.kenfeingold.com).

1 One Million Years-Future (1981)
2 Post Conceptual Art

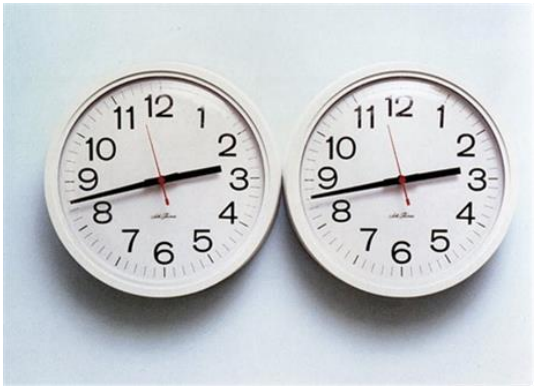
۵۰ و ۶۰ به قول کن فاینگلد: «تماشاگر/ شرکت کننده، در حالی که سرعت و جهت ویدئو دیسک لیزری حرکات عقربه های ساعت پخش بدون صدای دیجیتالی کنترل می‌کند با گردش کار و برنامه‌های کامپیوتری در تعامل است» (راش، ۱۳۸۹: ۲۵۰) (تصویر ۱۲).

درفلیکس گونزالس تورس، در اثر بدون عنوان(عاشقان بی عیب) (۱۹۹۱)، از دو ساعت دایره ای شکل یکسان، که دقیقا همان زمان تنظیم شده بودند، پیام استعاری و نشانه ای نمادین از ابتلا شریک هنرمند با بیماری ایدز را انتقال می دهد. این قطعه، مرگ و میر، روابط انسانی و گذر زمان را نشان می دهد (تصویر ۱۳)

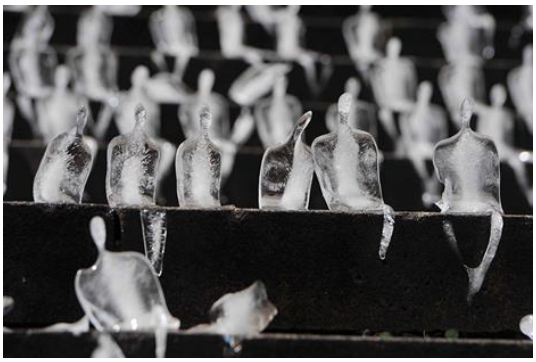
در این اثر گونزالس با برخوردی نمادین پیامی مرتبط با زمان را انتقالی می دهد.

برخی از آثار نیز مستقیما به عنصر زمان نمی پردازند ولی با این حال زمان نقش کلیدی در آثارشان را بر عهده دارد. از جمله می‌توان به اثر " ذوب بشر": اثر نله آزه ودو اشاره کرد.

این هنرمند برزیلی هزاران تکه یخ را برداشت و آنها را در مراحل مختلف شهر قرار داد و آنها را در معرض خورشید فرو برد. اگر چه این کار ابتدا برای هدف دیگری ایجاد شد، آزوودو این واقعیت را پذیرفت که مردم نیز آن را به عنوان یک دیدگاه در مورد گرمایش جهانی و ذوب شدن کلاه های یخ قطبی در سال های آتی دیدند، بدون استفاده از زمان و با کمی کمک از خورشید، این اثر نمی‌توانست خیلی قدرتمند باشد. (تصویر ۱۴)



تصویر ۱۲- فلیکس گونزالس تورس، بدون عنوان (عاشقان بی عیب) ۱۹۹۱،(www.pinterest.com).



تصویر ۱۳- نله آزه ودو، ذوب بشر، قطعات یخ،۲۰۰۹، (www .realritual.com).

تصویر ١٤- جاشوا آلن هریس، هنر خیابانی قابل باد شدن، دریچه تخلیه هوای مترو، نیویورک (https://blog.zhdk.ch/kkunst/2018/08/18/joshua-allen-harris)

جدول ۲- چگونگی کارکرد زمان بر اساس سه گانی پیرس در هنر نیمه دوم قرن بیستم. (مأخذ: نگارنده)

هنر قرن بیستم (ماقبل هنر مفهومی)	فوتوریسم، کوبیسم، فلاکسوس و ...	حوزه نشانه‌های شمایلی
هنر مینیمال	ریچارد سرا، کارلآندره، دانالد جاد و رابرت موریس	حوزه نشانه‌های نمایه‌ای
هنر مفهومی	داگلاس هیوبلر، اون کاوارا	حوزه نشانه‌های نمایه‌ای– نشانه‌های نمادین
هنر پسا مفهومی	کن فاینگلد، فلیکس گونزالس تورس، نله آزه ودو، جاشوا آلن هریس	حوزه نشانه‌های شمایلی– نمایه‌ای –نمادین

نتیجه گیری

هر چند که به نظر می رسد زمان به عنوان یکی از مبانی و مسائل اصلی غالباً رشته ای برای مباحث فلسفی، فیزیک، و سایر رشته های مطالعاتی بوده است، با این حال هنرمندانی در نیمه دوم قرن بیستم این دغدغه را به عنوان موتیف و الگو در آثارشان در نظر گرفته اند و آن را به صورت ملموس در آثارخود به منصه ظهور رساند. گروهی با نشان دادن حرکت در نقاشی و مجسمه سازی و عده‌ای دیگر مستقیماً به مفهوم زمان و محوریت آن در آثارشان پرداختند؛ اما آنچه از نیمه دوم قرن بیستم در ارائه آثار هنری با موضوعیت زمان رخداد، ماهیتی متفاوت از گذشته دارد که در مواجهه با آن، نیاز به خوانشی متمایز از آثار پیشین دارد؛ در آثار ماقبل زمان نه تنها موضوعیت نداشته بلکه اگر هم نشانه ای از آن وجود داشت در زمره نشانه‌های شمایلی قلمداد می شود که ثبت لحظه ای از یک تاریخ یا موقعیتی خاص است. این در حالی است که هنرمندان نیمه دوم قرن دغدغه شناخت ماهیت زمان را در آثارشان نه صرفا از طریق نشانه ای شمایلی بلکه از طریق نشانه‌های نمادین و نمایه‌ای ارائه داده اند؛ هنر مینمال در پی مکاشفه زمان در تجربه شئ و فضا است و حرکت های گردشی احجامی چون آثار ریچارد سرا، نوعی گذشت زمان را تداعی می کنند.در مینیمال، شئ فضا را پدید می‌آورد و فضا زمان را. مینیمالیست‌ها صرفا در صدد ارائه شئ فیزیکی و صنعتی نیستند، بلکه فراتر از آن به اندیشه های متافیزیکی در مورد فضای خالی و زمان انتزاعی نیز توجه دارند. ماهیت زمان در آثار مینیمال متوجه بازنمایی "مدت زمان" اثر است. از آن جا که زمان فی نفسه یک عنصر مفهومی است، هنرمندان مفهومی و پسا مفهومی آن را موضوعی مناسب دیدند و در آثارشان محوریت دادند در هنر مفهومی هر چند که حوزه نشانه‌های نمادین نقش فعالی دارند با این حال هنرمندانش نظیر اون کاوارا ظرفیت‌های پیچیده‌تری از پدیده "زمان" را در مقام دستمایه هنر مفهومی به نمایش می‌گذارد: «مجموعه امروز» کاوارا که ارجاعی دقیق به تاریخ تولید اثر دارد و یا کارت پستال‌هایی که اشاره به وجود وی دارد، همگی بازنمایی نشانه‌های نمایه‌ای زمان است. چگونگی بازنمایی ماهیت زمان در هنر پسا مفهومی نیز بر پایه میراث هنر مفهومی است که با توجه به جنبه‌های زیبایی شناسانه اش آنرا در سه سطح نشانه‌های شمایلی، نمایه‌ای و نمادین جستجو می کند؛ مجسمه‌هایی که در اثر وزش و یا ناپایداری ماده، چیستی زمان را بازتاب می دهند.

منابع

۱. آزبورن، پیتر(۱۳۹۳) . هنر مفهومی، مترجم: نغمه رحمانی. تهران: شرکت انتشاراتی مرکب سپید.
۲. چندلر، دانیل (۱۳۸۷) . مبانی نشانه شناسی. ترجمه مهدی پارسا، چاپ دوم. تهران: سوره مهر.
۳. راش، مایکل. (۱۳۸۹)، رسانه‌های نوین در هنر قرن بیستم، ترجمهٔ بیتا روشنی، تهران: نظر.
۴. روشن، نرجس (۱۳۹۱) مینیمالیسم، فصلنامه هنر، شماره ۸۵ –۸۹،ص ۶۱ –۱۱۹
۵. سمیع آذر، علیرضا (۱۳۹۱) انقلاب مفهومی: تاریخ هنر معاصر جهان، تهران: نظر.
۶. عابدینی راد، شیرین(۱۳۹۵) مد و لباس در قلمرو هنر مفهومی، تهران: نظر.
۷. کامران، افسانه (۱۳۹۲) نشانه شناسی زمان و گذر آن در عکسهای یادگاری، نشریه علمی پژوهشی هنرهای زیبا – هنرهای تجسمی دوره ۱۸،شماره ۲، صص ۱– ۱۵.
۸. لوسی‌اسمیت، ادوارد(۱۳۸۷) . مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، علیرضا سمیع‌آذر، نشر نظر، تهران..
۹. مختاری دهکردی، راضیه و همکاران (۱۳۹۷) ماهیت فضا و زمان در آثار چند رسانه ای کتی پاترسون، نشریه هنر های زیبا– هنرهای تجسمی، دوره ۲۳، شماره ۳، صص ۲۱– ۳۰.
۱۰. مصباح، گیتی و رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۰)، پیوستار زمانی – مکانی باختین در هنر تعاملی جدید (بررسی تطبیقی دو نمونه فرهنگی)، مطالعات تطبیقی هنر، سال اول، شماره ۱، بهار و تابستان ۹۰، صص ۱–۱۶.
11. Alexander, Samuel. (2000) Spinoza and Time, London, 1921, Reprinted in Collected Works of Samuel Alexander, vol.۴, Bristol: Thoemmes Press,, 86-349,p.349

12. Priest, eldritch. Boring Formless Nonsense: Experimental Music and The Aesthetics of Failure, Bloomsbury Academic, 2013
13. Osborne, Peter (2002) Conceptual Art: Themes and movements, Phaidon, London. p.28
14. Gaiger, Jason (2004). Post conceptual painting: Gerhard Richter's Extended Leave-taking in themes in contemporary art. In: Perry, Gillian and Wood, Paul eds. Themes in Contemporary Art. London: Yale University Press, pp89-135
15. Eco, Umberto. (1976) A theory of semiotics, Bloomington: Indiana University Press.
16. Peirce, C. S (1931-58): Collected Writings (Vols8.). (Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W Burks). Cambridge, MA: Harvard University Press. cited by: Chandler, D. (1994): Semiotics for Beginners. URL:www.aber.ac.uk/media/Documents/S٤B/semiotic.html
17. Paflik- Huber, Hannelore. (1997) Kunst Und Zeit, Zeitmodelle in der Gegnwartskunst, Munich: Scaneg.
18. Davis،Douglas. (1975) Vom Expriment zur Idee, Die Kunst des20. Jahrhunders im Zeichen von Wissenshaft und Technologie, Colongne: Verlag M, DuMont Schauberg,29.
19. Serra, Richard (1994). "Richard Serra: writings, interview ", University of Chicago press, 1994.
20. Serra, Richard (1944). in an interview with Lynn Cookie and Michael Govan, in "Richard Serra: Torqued Ellipses". New York, Dia centre for the Arts.
21. MCshine, Kynaston and Lynne Cooke, (2077). " Richard Serra sculpture forty years" catalogue of the exhibition, New York, MOMA.
22. Wendorff, Rudolf (1987)."Zur Erfahrung und Erforschung von Zeit im 20. Jahrhundert," in Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, ed. Hannelore Paflik, Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft, Acta humaniora.

Time Reading in Minimal, Conceptual and Post-Conceptual Art

Abstract

Time, as a conceptual phenomenon, has always been an issue in the realm of art, and with the emergence of the rise of modern art in the second half of the 20th century and the pluralistic formation of artistic trends and movements, a different appearance than before and a new nature emerges. Accordingly, in the present study an exploratory method was used to understand the nature and nature of time and how it is reflected in the works of minimalist, conceptual and post-conceptual artists. And it is intended to provide audiences of these works with a new, time-based review. Therefore, a qualitative approach was adopted that had a fundamental purpose. Library-based method of data collection and note-taking were also used. The theoretical framework of the present study is based on the theory of Charles Sanders Peirce's semiotics and his trilogy was considered for the analysis of works. The results show that reading in the second half of the twentieth century is quite different from its predecessor, and that time can be read in three areas: semiotic, symbolic, and indexical in minimalist, conceptual, and post-conceptual works of art.In conceptual art, perhaps because of its abstraction and conceptual significance, its artists are interested in its representation. Minimalists are not just about presenting physical and industrial objects, but are also interested in metaphysical ideas about space and abstract time. The nature of time in minimalist works is to represent the "duration" of the work. Since time itself is a conceptual element, Time in conceptual visual works can be regarded as a turning point in which artists have had a different approach to their prior art in these works. Understanding and studying time in this type of art can help build a stronger relationship with the audience. It is clear that the stronger relationship of a work with the audience is itself accompanied by other achievements such as the recognition of space and visual elements, which has a profound effect on post-concept art and subsequent art.

Keyword: Time, Minimal Art, Conceptual Art, Post Conceptual Art

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد ۲

مطالعه ویژگی‌های منظره‌پردازی نگاره‌های سبک ایران و هند در مرقع گلشن

سحر شفائی[1]*، خشایار قاضی زاده[2]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۵/۰۶
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۶/۲۰
کد مقاله: ۸۶۰۸۸

چکـیده

مرقع گلشن موجود در گنجینه نسخ خطی کاخ گلستان به فرهنگ هند و ایرانی تعلق دارد. اهمیت پژوهش این است که این مرقع بی‌نظیر به سرپرستی میرسیدعلی تبریزی و خواجه عبدالصمد شیرازی به تصویر درآمده است، و رقم برخی از بزرگترین و مشهورترین نگارگران مکتب هندی و ایرانی در آن دیده می‌شود. هنرمندان در ابتدا تحت تأثیر نگارگری ایران بودند اما بعدها شیوه هندی را به نقاشی‌ها وارد کردند بدین ترتیب سبکی در نقاشی گورکانیان هند به وجود آمد،که ویژگی‌هایی از هنر نگارگری ایران و هند را داشت. این سبک در برخی منابع هند و ایرانی نامیده شده است. این پژوهش سعی بر شناسایی ویژگی‌های منظره‌پردازی در نگاره‌های ایرانی و هندی مرقع گلشن دارد. زیرا در هنر نگارگری، همواره طبیعت و عناصر متشکله‌ی آن، الگو و منبع الهام هنرمندان بوده است. و همواره هنرمندان از کهن‌ترین روزگاران بر این باور بوده‌اند که طبیعت بهترین آموزگار است. و در آثار هنری همه اقوام و ملل، طبیعت است که بیش از هر چیز آشکار است. و دیگر این که گرایش به طبیعت‌سازی در نگاره‌های مرقع گلشن به خوبی قابل مشاهده است. و می‌توان مسئله حاضر را بر روی خصوصیات طبیعت‌پردازی در این نسخه نفیس دانست. روش این پژوهش توصیفی–تحلیلی و تعدادی از نگاره‌هایی که ویژگی‌های متفاوتی از طبیعت‌پردازی در سبک ایران و هند می‌باشد مورد مطالعه قرارگرفته است. در نهایت ما در منظره‌پردازی نگاره‌های این سبک شاهد شیوه متعادلی از طبیعت‌پردازی ایرانی و هندی هستیم که به مرور گرایش به عمق‌نمایی، سه بعدنمایی و واقع‌گرایی هندی در آن بروز می‌کند.

واژگـان کلـیدی: ایران و هند، مرقع گلشن، منظره‌پردازی، نگارگری

۱– مدرس دانشگاه (نویسنده مسئول) *www.sahar.shafayi@gmail.com*
۲– دکتری پژوهش هنر، هیئت علمی، استادیار دانشگاه هنر شاهد

۱- مقدمه

روابط ایران و هند به دورترین زمان‌های قدیم می‌رسد. اما پس از تأسیس صفویه در ایران و شکل‌گیری سلسله گورکانیان در هند، با توجه به پیشینه روابط این دو سرزمین، رابطه‌ای استوار و دوستانه میان پادشاهان صفوی و امپراتوران گورکانی هند به وجود آمد. در دوره‌ی صفوی، با مهاجرت گسترده‌ی هنرمندان به سرزمین هند روبرو هستیم که اوج این مهاجرت‌ها مربوط به دوره‌ی شاه تهماسب است. حمایت پادشاهان هند از هنرمندان سبب مهاجرت بیشتر آنان شده و در پی آن مکاتب نوین هنری در کشور هند به وجود آمد. همایون و اکبرشاه با هنرمندان ایرانی مصاحبت داشتند. در دوره‌ی اکبرشاه، بیش از صد نفر از نقاشان هندی تحت آموزش نگارگران ایرانی قرار گرفتند و ثمره‌ی این تعالیم، ایجاد مکتب نگارگری ایران و هند می‌باشد. در دوره‌ی جهانگیرشاه هم برحسب علایق این امپراتور، گرایش‌های متفاوتی مانند پرتره‌سازی، نمایش صحنه‌های درباری، نقاشی از طبیعت، گل‌ها و حیوانات و... به وجود آمد. از ویژگی‌های نقاشی در این عهد نفوذ هنر غرب در نگارگری و ایجاد مرقعات است که جای کتاب‌های مصور دوره‌ی اکبرشاه را گرفت. اما یکی از مهم‌ترین مرقعات این دوران، مرقع گلشن است زیرا این مرقع سیر تحول هنر گورکانیان هند از دوره‌ی همایون تا جهانگیر را به تصویر درآورده است و هنرمندان ایرانی سهم عمده‌ای در خلق آن داشته‌اند. علاوه بر آن یادگار دوره‌ای است که هنر و تمدن ایران در هندوستان بسیار مورد توجه بوده است. مرقع گلشن مجموعه‌ای از تجربیات هنرمندان هندی بوده؛ که فضاها، سبک‌ها و گرایش‌های متفاوتی را در خود دارد. طبیعت در مجموعه آثار مرقع گلشن جایگاه ممتاز و قابل تأمل دارد. اما پنج سبک در منظره‌سازی‌های مرقع گلشن یافت شد. که پرداختن به سبک‌های طبیعت‌پردازی در مرقع گلشن زمینه پژوهش و آشنایی با عصر گورکانی هند را فراهم می‌سازد. اما هدف از این پژوهش شناسایی ویژگی‌های منظره‌پردازی، نگاره‌های سبک ایران و هند موجود در مرقع گلشن می‌باشد. برای همین می‌توان مسأله حاضر را بر روی این سوالات دانست؛ طبیعت در نگارهای این سبک چه ویژگی‌هایی دارد؟ و آیا منظره‌پردازی در سبک ایران و هند دارای خصوصیات متحد و یا متغیر است؟

۲- روش تحقیق

روش این تحقیق توصیفی و تحلیلی می‌باشد و گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و اسنادی است. و جامعه‌آماری آن مرقع گلشن موجود در کتابخانه کاخ گلستان می‌باشد. و پس از مراجعات پی در پی به گنجینه نسخ خطی کاخ گلستان مجوز عکاسی از حدود ۲۰ نگاره از مرقع گلشن صادر شد. بعد از آن نیز تلاش برای جمع آوری تصاویر بیشتری از مجموعه ادامه یافت در آخر حدود ۸۰ تصویر از منظره‌پردازی در نگاره‌های این مرقع جمع‌آوری شد. و پس از بررسی این تصاویر ۴ اثر که دارای بیشترین ویژگی‌های غالب در طبیعت‌سازی سبک ایران و هند را داشت مورد بررسی قرار گرفت. و روش تحلیل تصاویر نیز انتخابی و بر اساس تشابه می‌باشد.

۳- پیشینه تحقیق

در طی مطالعاتی که پیرامون موضوع پژوهش صورت پذیرفت می‌توان گفت پژوهشی با عنوان "مطالعه ویژگی‌های منظره‌پردازی نگاره‌های سبک ایران و هند در مرقع گلشن" وجود ندارد. پژوهش های قبلی انجام گرفته نزدیک با این موضوع، مقالات انگشت‌شماری است. اما مقالات که از نظر محتوا و شیوه پژوهش به طور جامع‌تری عمل کرده‌اند را ذکر می‌کنیم. مقاله‌ای با عنوان"مرقع گلشن، نگاهی بر تأثیر نقاشی ایران بر نقاشی هند" توسط آقای احمد ترکمانی به چاپ رسیده است. که به بررسی تأثیرات هنر ایرانی بر اندیشه‌های هنری مغول پرداخته و از یافته‌های این پژوهش این است که در نهایت ویژگی‌های نقاشی ایرانی جاذبه‌ی خود را برای نقاشان مغول از دست داد. چنان که نقاشی مغول در اوج خود نیز باز برای موضوعات تصویری و ادامه حیات خود به تکنیک‌ها و منابع ادبی تکیه کرد. بنابراین می‌توان اذعان داشت که نقاشی مغول را هرگز نمی‌توان جدا از میراث ایرانی‌اش تصور نمود. در مقاله دیگری با عنوان" سهم هنرمندان ایرانی در خلق مرقع گلشن" توسط نرگس صفرزاده منتشر شد. که تنها به بررسی چند نگاره مربوط به هنرمندان ایرانی فعال در دربار مغول از جمله عبدالصمد، میرعلی تبریزی و آقارضا پرداخته است. و در مقاله‌ای با عنوان"شرحی دیگر بر مرقع گلشن" نوشته‌ی گیتی آذرمهر به چاپ رسیده است. که در آن مرقع گلشن را از لحاظ ویژگی ظاهری، تدوین و تنظیم، چگونگی رسیدن به ایران، موضوع قطعات و هنرمندان را شرح داده است.

۴- چگونگی شکل‌گیری حکومت و هنر گورکانیان هند

ظهیرالدین محمدبابر در ۶ محرم ۸۸۸ در فراغنه به دنیا آمد. وی پسر عمر شیخ پسر سلطان ابوسعید بود. بابر برای بدست آوردن سمرقند چندین بار با ازبکان جنگید و در نهایت شکست خورد و به محاصره اوزبکان درآمد. پس از آنکه شاه اسماعیل در جنگ با ازبکان پیروز شد، بابرضمن سپاس از شاه اسماعیل برای باز پس گرفتن سمرقند استمدادکرد(غفاری فرد،۱۳۸۶، ۷۷). شاه اسماعیل

پذیرفت و لشکری را به مدد بابر فرستاد تا بخش‌هایی از ماوراء النهر را تسخیر کند بابر به کمک شاه اسماعیل توانست سمرقند و بخارا را فتح کند و بر تخت بنشیند(نجفی برزگر، ۱۳۹۳، ۱۴۰). سپس در سال ۱۵۲۶ میلادی بابر توانست در جنگ پانی‌پات[1] در شمال غرب دهلی به پیروزی برسد که این نقطه از تاریخ را می‌توان آغاز حکومت مغولان در هند دانست. و با ورود بابر فرهنگ ایرانی بیش از قبل در بخش شمالی هند نفوذ کرد. پس از بابر و به دنبال انتقال قدرت به سایر اعضای خانواده، هندِ اسلامی شاهد روی کار آمدن سلاطینی بود که عموماً هنر دوست محسوب می‌شدند که در این سیر تاریخی همایون، اکبر، جهانگیر، شاه جهان و اورنگ‌زیب وارثین حکومتی قلمداد می‌شدند(بهارلو، ۱۳۹۳، ۷۲).

بابر شاه با وجودی که نظامی بود به دانش و مسائل زیبایی‌شناسی تمایل داشت(کراون، ۱۳۷۳، ۳). او یکی از اشخاص برجسته‌ی تاریخ اسلامی است(بهنام، ۱۳۲۰: ۱۹). وی به ادبیات، هنر، ستاره‌شناسی، تاریخ‌طبیعی علاقه‌مند بود و زیبایی طبیعت را بسیار دوست می داشت. باغچه‌های گل و باغ میوه را دوست می‌داشت. همواره سرگرم ایجاد طرح باغ یا ساختن عمارت مرتفعی بود با شیوه‌ی معماری و باغداری ایرانی که بتواند به فراغ خاطر دورنمای طبیعت را نظاره کند(بهنام، ۱۳۴۷، ۳۳). بابر نیز در نقاشی چیره دست بود و این ویژگی را از پیشینیان تیموری خود در هرات به ارث برده بود(راجرز، ۱۳۸۲، ۸). اگرچه سندی مبتنی بر این که بابر از حامیان هنر بوده وجود ندارد اما او به کتاب و شعر علاقه مند بود. پادشاه بابر نسخه‌ای از شاهنامه برای هند سفارش داد. این شاهنامه تهیه شده در هرات حامل دست نوشته‌ای برای محمدجوکی یکی از پسران شاهرخ بود. این نسخه شامل مهر امپراطوران مغولی هند(بابر، جهانگیر، شاه جهان، اورنگ‌زیب) می‌باشد. این شاهنامه حدود ۲۰۰ سال در کتابخانه سلطنتی هند محفوظ و الگوی مناسبی برای هنرمندان آن خطه محسوب می‌شد. در بیان ارزش این شاهنامه به این نکته اکتفا می‌کنیم که بابر شاه در خاطراتش درباره‌ی حمل این نسخه از هرات به هند مشکلاتی پیش آمده در زمستان سرد و برفی وگذر از رودخانه‌ها وکوه‌ها و همین‌طور تلاش وی در حفظ این شاهنامه مطالبی را شرح داده است. بدین ترتیب بابر آغازگر گرایش جدید در تصویر سازی متون در هند شد و علاقه بسیار او به نسخه‌های خطی مصور ایرانی در بین جانشینان وی نیز ادامه پیدا کرد(پاشازانوس و همکاران، ۱۳۸۷، ۴۷). وقتی شاه بابر از ایران به هند رفت آثاری از نویسندگان و چهره‌نگاران مکتب هرات را با خود به آنجا برد ولی ظهور مکتب نقاشی تازه از عهد همایون شاه پسر بابر آغازشد(طباطبائی، ۱۳۴۶، ۴۰).

پس از مرگ بابر، همایون بر تخت نشست. وی از کودکی به آموزش نگارگری در هند پرداخته بود و از دیگر هنرهای زمان خون چون موسیقی و خطاطی نیز بهره داشت. همایون شاه پس از آن که در سال ۹۵۱ در کنار رودخانه گنگ از شیرشاه شکست خورد، به دربار شاه تهماسب صفوی رفت(غفاری‌فرد، ۱۳۸۶، ۷۷). و در آنجا با میر مصور و میرسیدعلی و خواجه عبدالصمد آشنا شد. وی پس از دریافت کمک از شاه تهماسب و بازگشت به هندوستان در آنجا کتابخانه‌ای ساخت و سرپرستی آن را بر عهده‌ی میرسیدعلی و خواجه عبدالصمد، که در سبک واقع‌گرایی سرآمد بودند، گذاشت(خادمی‌ندوشن، ۱۳۸۶، ۳۲). زمانی که این دو هنرمند به هند رسیدند به شیوه‌ی نقاشی مغولی هند که تلفیقی از شیوه نگارگری مکتب صفوی و هنر هند بود، کمک شایانی کردند(کن‌بای، ۱۳۸۹، ۸۵).

در نتیجه نقاشی مغول در یک محیط هنری رشد یافت. و پیدایش این سبک در دربار مغول در واقع نتیجه ارتباط فرهنگی امپراطوری مغول و ایران بود. به دلیل تأثیر زیاد هنر نقاشی ایرانی در زمان مغول نام هند و ایرانی[2] را برای آن به کاربردند. این سبک رئال‌ترین روش نقاشی در هند بود.(رسولی، ۱۳۸۸، ۳۵۴). بدین ترتیب مکتب نگارگری هند و ایرانی یا مغولی هند تحت تأثیر نقاشان دربار صفوی به وجودآمد. این مکتب هنری در عهد همایون شروع شد و در زمان اکبرشاه گسترش یافت(شریف‌زاده، ۱۳۷۵،۲۰۴).

اکبرشاه بنیانگذار دوباره‌ی امپراطوری مغول هند بود. هنگامی که همایون فوت کرد شاهزاده اکبر چهارده سال داشت که با سپاه پادشاه قبلی اسکندرشاه افغان مشغول مبارزه بود تا او را بیرون براند. در همین زمان یکی از ژنرال‌های پدرش با عجله تاجی ساخت و با همان تاج اکبرشاه سلطنت خود را آغاز کرد(کری‌ولش، ۱۳۷۳، ۷). دوران سلطنت او بیش از نیم قرن به طول انجامید که بیست و یک سال آن با سلطنت شاه اسماعیل ثانی و هجده سال آن با سلطنت شاه عباس اول مقارن بوده است. دوران پادشاهی پنجاه و یک ساله‌ی اکبر از نظرسیاسی و اقتصادی روشن‌ترین ادوار تاریخی هند به شمار می‌رود بلکه از جهت علم، ادب، هنر و فرهنگ نسبت به دوران گذشته ویژگی‌های خاصی برخوردار بوده است. و مهمترین چشم انداز حکومت وی توجه خاص اکبرشاه به فرهنگ ایرانی است(نجفی برزگر، ۱۳۸۵، ۱۶۸). اکبر شاه به کتاب عشق می‌ورزید، به خصوص کتابهایی که تصویر داشتند.کتابخانه او شامل مجلداتی همچون تاریخ‌طبیعی، انسانشناسی، ریاضیات، حکومت، ستاره‌شناسی، علم نجوم و ادبیات بود(کری‌ولش، ۱۳۷۳، ۷). وی از طرفداران و علاقه‌مندان واقعی هنر به خصوص نقاشی بود و معتقد بود یک نقاش ابزاری کاملا ویژه و مخصوص در شناخت خداوند در اختیار دارد؛ چرا که نقاش در به تصویر کشیدن هر آفریده‌ی جانداری باید به این احساس برسد که به تنهایی توانایی انجام این کار را ندارد بنابراین ذهنش متوجه پروردگار هستی بخش عالم می‌گردد و از این طریق بر معرفتش افزوده می‌شود»(کراون، ۱۳۸۸، ۲۲۶). درکارگاه اکبر نسخ خطی با نظم و ترتیب خاص ساخته می‌شد اکبرشاه معتقد بود که می‌توان در یک کار واحد از همکاری گروهی هنرمندان استفاده کرد، نقاش اصلی طرح و رنگ‌ها را مشخص می‌کرد، نفر دوم رنگ‌آمیزی می‌کرد و نفر سوم گاهی صورت‌ها

1- The battle of panipat
4- Indo-persian

را می‌ساخت. که کار نفراول را طرح نفر دوم را عمل و سومی را چهرنما خطاب می‌نمودند(غروی، ۱۳۸۵، ۹۰). حمزه‌نامه اوج تأثیر نگارگری ایرانی بر نگارگری گورکانی(کشاورزافشار و همکاران، ۱۳۸۸، ۷۰). و نخستین اثر مهم در سبکی که از مکتب نگارگری کمال الدین بهزاد تأثیر گرفته ولی به سبب کوشش نقاشان برای بازنمایی واقعیت عینی، فاقدزیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی بود(پاکباز، ۱۳۹۰، ۵۸۹). «درنتیجه نقاشی مغول در دوران اکبر شروعی ساده و بی‌تکلف داشت و پس از آمیختن با سبک راجستانی در انتها به رئالیسم ختم شد و با ورود نقاشی‌های اروپایی به رونق رسید که شامل ویژگی‌های جدید و نو مانند هاله‌های طلایی و فرشتگان مقرب بالای سر امپراطور، سایه انداختن بر روی چهره‌ها ارزش قائل شدن به جو در مناظر و استفاده بیشتر و صحیح تر از دورنما بود»(کراون، ۱۳۸۸، ۲۳۸). به همین دلیل بررسی طبیعت، گیاهان و حیوانات فراهم آمد. هنر چهره‌سازی در این دوران عمومیت پیدا کرد و در زمان شاه جهان حامی دیگر هنر هند بر روی آن تکیه کرد و این شیوه موفقیت بیشتری یافت(رجاوند، ۱۳۵۱، ۳۷). در زمان مرگ اکبر سال ۱۶۰۵ میلادی تعداد کتاب‌های موجود در کتابخانه سلطنتی وی حدود بیست و چهارهزار جلد به ارزش شش میلیون و پانصد هزار روپیه تخمین زده‌اند. و او وارث چهار هزار و ششصد جلد کتاب محفوظ درکتابخانه سلطنتی شد. که بعضی از آنها به طور کامل تصویرسازی شد(هاشم، ۱۳۸۵، ۷۵).

جهانگیرشاه نیز در سال ۱۶۰۵ میلادی به سلطنت رسید و تا سال ۱۶۲۷ میلادی حکومت کرد(باستانی پاریزی، ۱۳۳۱، ۱۲۴). جهانگیر وارث اکبرشاه، نیز نقاش زبردستی بود، و بیشتر به نقاشی از وقایع روزمره، گل‌ها، پرندگان و حیوانات علاقه داشت(رسولی، ۱۳۸۸، ۳۵۵). در زمان او نگارگری هند به اوج خود رسید. و از میان حاکمان ایرانی و هندی وی بیشترین توجه را نسبت به آثار ناتورالیستی داشت. این دیدگاه ناتورالیستی در زمان جهانگیرشاه، بر هنرمندان ایرانی حاضر در هند و ایران نیز بسیار تأثیرگذار بوده است. علاوه بر آن نیز هنر غرب در ایران و هند نفوذ کرد تا جای که از آثار اروپایی مثنی‌برداری می‌شد. در نتیجه طبیعت‌گرایی نیز در این زمان از مهمترین فعالیت هنرمندان بود(پاشازانوس و همکاران، ۱۳۸۷، ۵۱ـ۵۲).

به طور کلی نقاشی هند و ایرانی در عصر جهانگیر شیوه و سبک خاصی یافت. وی شیوه کتابت نسخ خطی و مصور ساختن آنها را کنار گذاشت و به ساختن تصاویر منفرد فرمان داد(شریف زاده، ۱۳۷۵، ۲۰۷). البته بسیاری از تصاویر منفرد برای گردآوری در آلبوم ها یا مرقع‌ها تهیه می‌شدند. تصاویر در صفحات رو به روی هم و یک در میان با فضاهای خالی برای اعمال خوشنویسی مورد استفاده بود. حواشی صفحات آلبوم‌ها دارای تزیینات طلاکاری با ارزشی هستند که شامل نقش و نگارهایی از صحنه‌های شکار، پرنده‌های کوچک پراکنده، پیکره‌های اروپایی یا تمرین‌هایی از خدمتکاران دربار و طرح هایی از خود نقاشان هستند. تصاویر درون آلبوم‌ها تنها تصاویر مغولی نبوده بلکه تصاویری از ایران دکن به اضافه تعدادی از چاپ‌های اروپایی نیز جمع‌آوری می‌شدند. اما معروفترین آلبوم این دوران، مرقع گلشن محفوظ در کتابخانه نسخ خطی کاخ گلستان می‌باشد(بهارلو، ۱۳۹۳، ۷۶).

۵- مرقع گلشن

مرقع به مجموعه‌ای از قطعه‌های خط و نقاشی‌های زیبا و دلکش گفته می‌شود که هر قطعه‌اش با آرایه‌ها و حاشیه‌های گوناگون، مانند تذهیب و تشعیر آراسته شده و در درون جلدی زیبا جای گرفته است. مُرقّع را به دو شیوه صحافی می‌کردند. گاهی اوراق مُرقّع مانندکتاب معمولی بینُ‌الدَفَتِین صحافی می‌شد. اما روش دیگری نیز به کار برده می‌شد که برای مُرقّع‌های کم‌برگ به کار می‌رفت. در این شیوه قطعه‌های مُرقّع را از پهلو به هم می‌چسباندند و یکی از دَف‌های جلد را به نخستین صفحه و دیگری را به واپسین صفحه متصل می‌کردند. حاصل این کار این بود که مُرقّع را می‌شد یکباره باز کرد به نحوی که تمامی صفحه‌ها در کنار هم در پیش روی بیننده باز می‌شد و سپس آن را بر روی یکدیگر بینُ‌الدَفَتِین جمع می‌کردند(سمسار، ۱۳۷۹، ۲۵۰).

اما مرقع گلشن یکی از مهم‌ترین آلبوم‌هایی است که به دست ما رسیده است و ظاهراً آن را برای جهانگیرشاه گورکانی معاصر با شاه عباس صفوی در ایران، ساختند و در آن هم از آثار گذشتگان استفاده کردند و نیز آثاری ویژه آن پدید آوردند. مرقع گلشن بعدها به ایران منتقل شد و به دست ناصرالدین شاه رسید. در طول زمان نیز در آن تصرفاتی شد و در روزگار اخیر شیرازه‌ی آن گسست و اوراق آن در مجموعه‌ها و موزه‌های جهان پراکنده شد. با این حال بیشتر اوراق آن، حدود ۳۱۰ قطعه در کتابخانه‌ی کاخ گلستان ایران نگهداری می‌شود(آذرمهر، ۱۳۸۵، ۶۷). و حاوی مجموعه‌ای است بی‌نظیر از آثار نقاشی، تذهیب، ترصیع، تشعیر و خوشنویسی که نمایانگر ذوق زیبایی آفرین هنرمندان برجسته ایرانی و هندی از سده‌ی نهم تا یازدهم ه.ق است(حسینی‌راد، ۱۳۸۴، ۳۹۴). اما پنج سبک در مرقع گلشن یافت شد که شامل سبک هندی، سبک هند و ایرانی، سبک اروپایی، سبک ایرانی و اختلاط سبک‌ها می‌باشد. سبک هند و ایرانی اصطلاحی است که در اوایل سده بیستم برای توصیف آثار نقاشان ایرانی و هندی فعال در دربار امپراتوران گورکانی هند به کار برده شد. زیرا، آثار مزبور به لحاظ سبک از نگارگری ایرانی سرچشمه گرفته، و به لحاظ جغرافیایی در هندوستان تولید شده بودند. امروزه، اصطلاح نقاشی گورکانی که بر تحول بعدی این هنر در هندوستان نیز دلالت می‌کند، متداول‌تر است»(پاکباز، ۱۳۹۰، ۶۵۱). و نیز از ویژگی‌های نگارگری سبک ایران و هند این است که به مرور گرایش به سه‌بعدنمایی و واقع‌گرایی در آن بروز می‌کند.

۶- روابط فرهنگی و هنری ایران و هند

«هیچ تمدن و فرهنگی از تأثیرپذیری و تأثیرگذاری بر سایر فرهنگ‌ها دور نبوده و نخواهد بود؛ اما برای اینکه ببینیم این تأثیرات چگونه بوده است باید دقیق تر به آن بپردازیم. ایران شاهراهی بوده برای نهضت ملل و انتقال افکار از عهد ماقبل تاریخ به بعد و در مدتی بیش از هزار سال واسطه و میانجی بین شرق و غرب را حفظ کرد»(شریف زاده، ۱۳۷۵، ۱۹۳). ایران با سرزمین هند پیوندی بسیار کهن دارد. جواهرنهرو در اشاره به روابط کهن هند و ایران گفته است: هیچ دو کشوری را نمی‌توان یافت که در طول قرون اصل و ریشه ای نزدیکتر و ارتباطی پیوسته‌تر از مردم ایران و هند داشته باشند(اسلم خان، ۱۳۷۴، ۵۶۰). شبه قاره هند موجب شده بود که ادبیات فارسی و فرهنگ و هنر ایرانی یکی از مقاطع تحول خود را در آن سرزمین سپری کند و این مرهون تلاقی اندیشه‌ها و فرهنگ‌های ایرانی و هندی و تعلقات مختلف سیاسی، اقتصادی، عقیدتی، اجتماعی و فرهنگی در عرصه‌ی محیط فراغت و تشویق امپراتوران این سرزمین بوده است(صافی، ۱۳۷۴، ۲۸۸-۲۸۹). هند و ایران با تمدنی کهن و سابقه دیرین فرهنگی از دوران باستان تا زمان گورکانیان هند و صفویان با یکدیگر در ارتباط بوداند. با تشکیل امپراتوری قدرتمند گورکانیان، روابط ایران و هند وارد مرحله جدیدی شد. شاهان دو کشور که بسیار به هم نزدیک شده بودند و با هم به همکاری پرداخته و این ارتباط تا اعماق زندگی مردم نفوذ کرد و این نفوذ را می‌توان هم در گسترش زبان و ادبیات فارسی و هم در هنر هند و ایرانی مانند خوشنویسی، نقاشی و معماری دید(علوی، ۱۳۸۸، ۸۲). درهمین دوران شاهد تأثیر نگارگری ایران بر هندوستان هستیم. این دو تمدن کهن که هر دو از یک شاخه نشئت گرفته‌اند با تأثیر متقابل دوران مختلفی را پشت سر گذاشته و عصر طلایی این ارتباطات فرهنگی و هنری را باید از دوران حکومت بابری یا مغولی هند دانست. بابر و همایون شاه بنیانگذاران این امپراتوری بودند و پادشاه اکبر، جهانگیرشاه و شاه جهان این دوران طلایی را با تکیه بر فرهنگ و هنر و زبان فارسی به اوج رسانیدند(شریف زاده، ۱۳۷۵، ۲۰۲-۲۰۳). در زمان شاه عباس و جانشینان او روابط بین ایران و هند به قدری نزدیک بود که پادشاهان این دو کشور یکدیگر را برادر خود می‌خواندند(بهنام، ۱۳۴۷، ۳۳).

دورانی که تأثیر هنر ایرانی بر هنر هندی بیش از همه آشکار است ردپای مهاجران ایرانی نمایان است(ارشاد، ۱۳۶۵، ۲۷۵). هنگامی که نقاشان ایرانی به هندوستان رفتند میدان وسیعی برای پیشرفت کار خود یافتند و به خاطر آزادی عملی که به وجود آمد، راههای جدیدی برای ابتکار بدست آوردند. و آنها هنر خود را در خدمت پادشاهان مغول هند قرار دادند(بهنام، ۱۳۴۳، ۵-۶). در نتیجه با ورود شمار زیاد هنرمندان نگارگر ایرانی به هند شرایطی به وجود آمد که منجر به تأثیرگذاری نقاشی ایران بر نقاشی گورکانیان هند شد(ترکمانی، ۱۳۸۸، ۶۸).

در اوایل سده‌ی هفدهم جهانگیرشاه سفیر خود را همراه با یک هیئت سیاسی به دربار شاه عباس فرستاد. چند نقاش هندی از جمله بشنداس نیز همراه این هیئت بودند که تک چهره‌هایی از شاه و درباریان ایران کشیدند. اشاعه‌ی نقاشی گورکانی در ایران می‌بایست از همین زمان آغاز شده باشد. در نتیجه نقاشی گورکانی که خود آمیخته‌ای از عناصر اروپایی، هندی و ایرانی بود نوعی صورتگری وشبیه‌سازی را به ایرانیان معرفی کرد و واسطه انتقال جنبه‌های معینی از هنر اروپایی سده شانزدهم به ایران شد(پاکباز، ۱۳۸۹، ۱۳۲). با توجه به روابط رو به گسترش ایران با کشورهای اروپایی نقاشی ایرانی تحت تأثیر نقاشی اروپایی وگورکانیان هند قرار گرفت و شیوه نقاش ایرانی در دوران صفوی متأخر در دو بعد ناتورالیسم و پرسپکتیو پیشرفت کرد(سودآور،۱۳۸۰، ۳۶۵). چنان که برخی از نقاشان ایرانی به روش بازنمایی طبیعت گرایانه و نیز به موضوع‌های نقاشی غربی جلب شدند(پاکباز، ۱۳۹۰، ۵۷۸). و همین امر سرآغازی بر فاصله گرفتن از اصول و روش سنتی در نگارگری ایران بود و نگاه هنرمندان ایرانی کم‌کم به سوی طبیعت‌پردازی و واقع‌گرایی جلب گردید.

۷- طبیعت در نگارگری(منظره‌پردازی)

«طبیعت در فرهنگ معین به معنای سرشتی که مردم برآن آفریده شده، نهاد و فطرت، خلق و خوی، هریک از چهار عنصر، قوه مدبره همه اشیاء در عالم طبیعی که عبارتست از زیر فلک قمر تا زمین، حقیقتی الهی که فعاله همه صور است، آنچه عینیت داشته و در خارج از ذهن متحقق باشد. نقاشان و مجسمه‌سازان پیرو مکتب‌های کلاسیک، رئالیسم و بخصوص ناتورالیسم هر یک طبیعت را به نحوی مجسم می سازد»(معین، ۱۳۷۱، ۲۲۱۳).«در جایی دیگر چنین آمده است: طبیعت عبارت از نیروی ساری در اجسام که جسم از طریق آن به کمال طبیعی‌اش می‌پیوندد. و بنا به نظر ملاصدرا آن‌چه مقدم جوهریت اشیاء است حقیقت و ذات هر چیزی، قوت ساریه در اجسام، مبدأ قریب فعل ارادی، ذات و عنصر و صور اشیاء»(سعیدی و همکاران، ۱۳۸۷، ۱۹۶). «در مطالعات هنری طبیعت، هنرمند در درون منحنی بسته طبیعت قرار دارد. به تدریج با شناخت بیشتر هنرمند از طبیعت دوایری تشکیل می‌یابد که به صورت نظمی بالا رونده به سوی ابدیت و جاودانگی پیش می رود. پس پهنه یا گستره طبیعت از گوهر آدمی تا کیهان است. هنرمند در این مقطع باید تجربه کند تا هرچه کامل‌تر به قصد خویش جامه عمل بپوشاند. هنرمند می‌بایست تجربه کند و وحدت تجربه ها را از نو بسازد جایی که ابعاد عاطفی و احساسی و معنوی را در کلیتی جدایی ناپذیر تثبیت کند. این حالتی است گذران از تماشای ساده

طبیعت به شناخت طبیعت»(شاکری‌راد، ۱۳۷۰، ۲۹). در هنر ایران که بهترین و زیباترین آن نگارگری است. طبیعت، یعنی محتوای فضا به دوگونه ادراک شده است: ۱ـ فضای محصور و محدود شده در قالب نقاشی یا فضای درون که جهان خود مختار اثر هنری نامیده می‌شود.۲ـ فضای بیرون که معمولاً به عنوان مکمل ترکیب و تصویر و ارتباط دهنده هنرمند با دیگران است و آن تلاش در حد گستره نقاشی برای دستیابی به بی‌نهایت ذهن هنرمند است آنچه که برای هنرمندان ایرانی اهمیت دارد این است که به گونه‌ای این دو فضا را به هم ارتباط دهند که دیگری آن را یک کل ببیند و نتواند بخش بیرونی را جدا از بخش درونی درک کند. برای مثال در نگارگری ایرانی، عناصر ترکیب، بسیار فراوانند و رنگ‌آمیزی در هماهنگی«پررنگی» انجام می‌گیرد؛ ارتباط بیرون و درون، ارتباطی نا محدود است؛ به این معنی که به جای این‌که محتوای درون به بیرون رانده و محدود شود؛ محتوای بدون مرز بیرون به درون نفوذ کرده، در اطراف مرکز اثر به گردش در می‌آید. اینجا دیگری تنها بیننده و مخاطب اثر نیست؛ بلکه طبیعت لایتناهی است که با از میان رفتن مرزهای بیرونی، درک و احساس می‌شود و این چنین بیننده‌ی اثر، خود را جزیی و بخشی از فضای آفریده ذهن هنرمند احساس می‌کند(آیت اللهی، ۱۳۸۸، ۲۰-۲۱). در نتیجه در نگارگری ایرانی به عکس سبک‌های نقاشی غربی، فضایی نامشخص برای انسان تصویر می‌کند؛ فضایی که در آن بیننده خود را جزئی از موضوع قرار داده و مخاطب خود سوژه‌ای برای هنرمند می‌گردد و این گونه فضاسازی را بی‌شک در نگارگری ایرانی می‌توان یافت(تیموری‌گرده و همکاران، ۱۳۹۳، ۱۷).

طبیعت‌پردازی به صورت سنتی دیرین در نقاشی ایران حضور دارد. و در نگارگری با عناصری چون آسمان، کوه، آب، پرنده، انواع گیاهان، درختان و گل و بوته جلوه‌گری می‌کند(جوادی، ۱۳۸۳، ۲۸). همواره طبیعت و عناصر متشکله‌ی آن، الگو و منبع الهام هنرمندان بوده و چگونگی ارتباط عمیق و گسترده‌ی انسان با طبیعت و نتایج حاصل از آن، نوع نگرش و جهان‌بینی او را رقم زده است(کفشچیان‌مقدم، ۱۳۹۰، ۷۰). اما برای بررسی ویژگی‌های طبیعت‌پردازی در نگارگری باید توجه دقیق‌تری به عناصر طبیعی موجود در نگاره‌ها داشت. که به بررسی عناصر طبیعی از جمله درختان وگیاهان، آب، آسمان، سنگ، کوه، پرنده می‌پردازیم.

۷-۱- درختان و گیاهان

گیاهان و درختان در ایران همواره مورد احترام و توجه بوده و همواره در محیط زندگی انسان جایگاه خاصی را به خود اختصاص داده‌اند (کفشچیان‌مقدم، ۱۳۹۰: ۷۱). «اما به طور کلی آنچه به باغ ها و مناظر نگارگری حالت تعزلی می‌بخشد برداشت نقاشان از واقعیت است چه در زمینه رنگ و چه در زمینه شکل. گاه نقاشان شکل درختان را به طبیعت نزدیک نموده و گاه آن را کاملاً تجریدی و مثالی تصویر نموده اند. اما در هر حال در ترسیم شکل گیاهان و درختان قید به واقع گرایی محض وجود ندارد بلکه به طور کلی به الزامات درونی اثر، مانند موضوع آن، روحیات هنرمند و نیز عوامل بیرونی از قبیل تحولات هنری برخواسته از مکاتب نگارگری، شرایط اقلیمیِ طبیعتِ محلِ خلق اثر و حتی نوع نگرش سفارش دهنده و حامیان آثار نگارگری در دوره‌های مختلف وابسته است»(شوشتری و همکاران، ۱۳۸۷، ۶).

اما در آثار نگارگری ایرانی، هنرمند نگارگر بر اساس اینکه فضای اثر، طبیعتی بکر است یا یک باغ، در ترسیم درختان به گونه‌ای متفاوت عمل می‌نموده است؛ تفاوت این دو فضا در این بوده است که در طبیعت محل قرارگیری درختان و شکل ظاهری آن‌ها صورتی وحشی به خود گرفته‌اند، اما در فضای باغ چون دخالت انسان و باغبان در میان بوده برای همین طرز قرارگیری درختان و شکل ظاهریشان دارای نظم است. درختان چه در باغ و چه در طبیعت وحشی زیبایی خاص خود را دارند و در آثار نگارگری، می‌توان این زیبایی را به وضوح مشاهده نمود (شوشتری و همکاران، ۱۳۸۷، ۶).در نگارگری ایرانی درخت سرو و چنار همواره بیشتر مورد استفاده قرار گرفته‌اند. درخت سرو مانند دیگر درختان همیشه بهار نماد جاودانگی می‌باشد. و در نگارگری ایرانی نقش سرو حضور پیوسته‌ای دارد و در اغلب موارد با قرارگرفتن در حاشیهٔ کادر، متن تصویر را به فضای باغ نزدیک کرده و به خارج کادر کشیده شده که شاید تداعی‌گر مفهوم بلند بالایی سرو در ذهن مخاطب باشد. چنار هم از پرعمرترین و عظیم‌ترین درختان ایران است. درخت چنار هر ساله پوست انداخته و شاخه های آن رنگ سبز روشنی به خود می‌گیرند، این جوان شدن هرساله‌ی درخت چنار قداست خاصی به آن بخشیده است. و در فرهنگ ایرانی نماد شکوه و تعلیم محسوب می‌شود و در نگاره‌های ایرانی جشن های با شکوه و آیین‌های سرور در سایه درخت چنار برگزار می‌شود و چنار به بلند بالایی، به خارج کادر کشیده می‌شود(کفشچیان‌مقدم، ۱۳۹۰، ۷۱).

۷-۲- آب

آب از عناصر بنیادی هستی که نماد زندگی، مرگ، رستاخیز، راز آفرینش، پاکی و رستگاری، باروری و رشد و تجدید حیات محسوب می‌شود. زنده بودن آب و زاییده شدن زمین از آب در فرهنگ و اندیشه ایرانی بسیار مورد توجه قرار گرفته است. در تفکر اسلامی نیز "آب یعنی شفقت، معرفت باطنی، تطهیر، زندگی. آب به شکل باران یا چشمه یعنی مکاشفهٔ الهی و حقیقت و نیز آب یعنی آفرینش. زندگی بخشی آب، سبب نمادین شدن این وجه آن در تمامی فرهنگها شده است. وجه دیگر نمادین آب، پیوند آن با

خرد و دانش است که جان آدمی را زنده می کند. آب، نمادی از عالم ملکوت و عنصری است که رابطهٔ انسان با طبیعت را به وجود می‌آورد. آب در نگاره‌های ایرانی به رنگ نقره ای و در واقع با فلز نقره نشان داده می‌شود و هدف استفاده از نقره برای نمایان ساختن آب، ایجاد روشنایی، انعکاس نور و ایجاد پرتوهایی است که با روح بیننده وارد تبادل معنوی خاصّ شوند. بنابراین، نمایش نمادین آب به رنگ نقره‌ای مبتنی بر اعتقادی متفاوت با خصلت های دنیای مادی است که از عینیت فراتر رفته است(کفشچیان مقدم، ۱۳۹۰، ۷۲).

۷-۳- آسمان و پرنده

آسمان اغلب مکان ابرها، ستارگان، جایگاه خدایان و آرامگاه برگزیدگان و خواص می‌باشد.اما مفهوم آسمان مجموعه‌ای از مفاهیم و ملاحضات مربوط به ستاره‌شناسی، طالع‌بینی، الهیات و تئوری‌های مختلف در مورد پیدایش کهکشان‌ها است. در نگارگری ایرانی آسمان به رنگ لاجوردی و یا طلایی است و ماه و ستارگان زرین و ابرهای پویا و مواج هم بر زیبایی آن افزوده است. پرنده نیز از مفهوم غنی و چندگانه برخوردار است. این عنصر اغلب نماینگر نیرویی است که با الوهیت ارتباط برقرار می‌کند. یا اینکه سمبل توانایی‌های اصلی انسان است که خداوند به او عطا کرده. و اینکه پرنده را سمبل روح و واسطه‌ی بین آسمان و زمین می‌دانند. و در اسلام پرندگان سمبل فرشتگانند (گودرزی و همکاران، ۱۳۸۵، ۸۴).

۷-۴- سنگ و کوه

استفاده از این عنصر در آثار تصویری فقط منحصر به ایران و هنرمندان این سرزمین نیست بلکه هنرمندان جهان هرکدام از نقطه نظر خاص خود از آن بهره گرفته‌اند. اما سنگ مانند بسیاری از عناصر طبیعی در نگارگری ایرانی نیز تحول داشته و در دوره‌های مختلف تغیر کرده است. صخره و توده‌های سنگی به دلیل سخت بودن سمبل هر چیزی است که پابرجا و ماندگار، تزلزل‌ناپذیر و در نتیجه مانند نشانه‌های الهی تلقی می‌شود(گودرزی و همکاران، ۱۳۸۵، ۸۴ـ۸۶).کوه‌ها و صخره‌ها نیز جزء عناصر طبیعت هستند که به نحوی در آفرینش زیبایی‌های طبیعت نقش داشته و در اکثر مواقع زبان گویای تصاویر زیبا و با شکوه و خالق شگفت‌انگیزترین لحضات ناب در آثار نگارگری می‌باشد.کوه‌ها و صخره‌های خزه بسته درگارگری ایرانی جایگاه خاصی را به خود اختصاص داده‌اند(تاکستانی، ۱۳۷۱، ۱۷). کوه نیز برای تمامی ملت ها سمبل نزدیکی به خداست زیرا بر دنیای انسان‌ها اشراف دارد و به سوی آسمان ها سر برافراشته است. کوه‌هایی مقدس یا آنهایی خداوند در آنها خود را به انسان نمایاند اغلب نماد قدرت الهی هستند و در هنرهای تجسمی به این صورت ارائه می‌شود. کوه نقطه تلاقی آسمان و زمین است از این رو مرکز جهان را نشان می‌دهد (گودرزی و همکاران، ۱۳۸۵، ۸۶).

۸- تحلیل نگاره‌ها

نگاره ضیافت دربار قالب مستطیل شکل و نظام ترکیب‌بندی عمود و افق دارد. تصویر دارای۷پلان و منظره‌پردازی در پلان آخر با زاویه دید مقابل(روبه‌رو) دیده می‌شود. اجزای طبیعت نیز شامل آب در غالب حوض که مرغابی‌ها درون آن در حال شنا هستند و درخت تنومند و پر شاخ برگ چنار که در وسط نگاره و پشت دو عمارت قرار دارد. در زیر درخت چنار پس‌زمینه‌ای همراه با چند گل قرمز و زرد و تکه‌سنگ‌هایی کوچک مشاهده می‌شود. و در پشت آن تپه ماهوری قرار دارد. در سمت راست این نگاره درخت تبریزی و در کنار آن سه درخت سرو بلند نوک تیز و یک درخت شکوفه سفید دیده می‌شود. در آخر پرندگان در حال پرواز در آسمان زرین فام خودنمایی می‌کنند. در این نگاره، پوشش گیاهی روی تپه، برگ و شکوفه بهاری درختان، گل و بوته‌ها، تکه سنگ‌ها و پرندگان به صورت عنصر بصری نقطه دیده می‌شوند. تپه ماهور در تعلیق بین عنصر بصری خط و سطح قرار دارد. حجم در تنه تنومند درخت چنار سرسبز قابل مشاهده است. عنصر بافت به صورت نقطه پرداز به سبک ایرانی اما پر تکلف به شیوه هندی بر روی پوشش گیاهی تپه ماهور، پس‌زمینه، تنه درخت چنار و سروهای بلند نمایان است. اما مهم‌ترین عنصر بصری این نگاره رنگ می‌باشد. پس‌زمینه سبز که روی آن گل‌های زرد و قرمز و بنفش قرار دارد تضاد رنگی به وجود آورده است. اما عناصر طبیعت در ارتباط با پوشش الوان پیکره‌ها و عمارت‌های پر نقش و نگار ایجاد تضاد رنگی مکمل، سرد و گرم، روشن و تیره کرده است. و اجزای طبیعت در ارتباط با دیگر عناصر نگاره سبب حرکت و ریتم شده و شیوه قرارگیری درختان در این نگاره به لحاظ ساختاری موجب تقسیم‌بندی عمودی و باعث تعادل در نگاره شده است. و همان‌طور که ملاحظه می‌شود فضای عمومی و ترکیب‌بندی نگاره نمایانگر مکتب تبریز ایرانی است و نیز آسمان طلایی، پیکره‌ها و حالت‌ها و رنگ الوان لباس‌ها و فضای دوبعدی به سبک ایران بوده است. اما در پرداز صورت و درخت چنار گرایش به حجم‌پردازی و واقع‌گرایی سبک هندی دیده می‌شود؛ علاوه بر آن تزئینات پرتکلف و عمق‌نمایی نسبی طبیعت و فضای سه‌بعدی در سبک هندی را نیز دارد. در نتیجه منظره‌پردازی این نگاره در سبک ایران و هند است. و فضاسازی این اثر در

تعلیق بین دو بعد و سه بعد قرار گرفته است. و فضای عمومی نگاره گرایش بیشتر به سبک ایران دارد و در نهایت این اثر در عین تنوع دارای خصوصیات متحد است(تصویر۱).

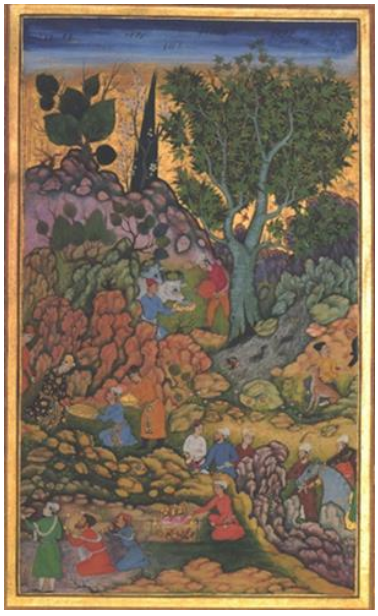
تصویر ۱- ضیافت درباری، نیمه نخست سده ۱۱ه.ق، سبک ایران و هند، (مأخذ: مرقع گلشن، ۱۳۱)

تصویر ۲- مجلس همایون و اکبر شاه، سده ۱۰ه.ق، سبک ایران و هند، (مأخذ: مرقع گلشن، ۷۰)

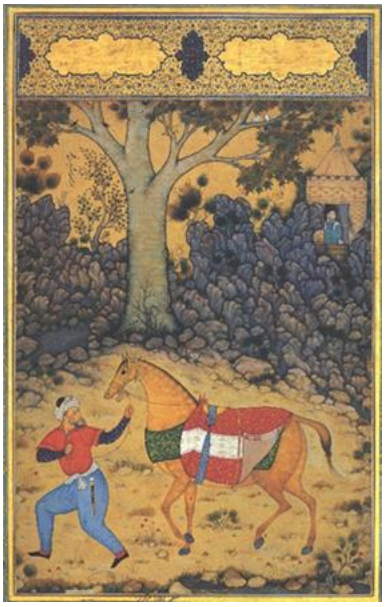
مجلس همایون و اکبرشاه نیز قاب مستطیل شکل و نظام ترکیب‌بندی عمود، افق و مورب دارد. تصویر دارای۷ پلان که منظره‌پردازی از پلان دوم تا چهارم با تلفیق دو زاویه دید مقابل و بالا مشاهده می شود. عناصر طبیعت در سمت راست نگاره قرار دارد و شامل چمن‌زاری سبز رنگ که بر روی آن درخت تنومند چنار پر برگ که روی یک شاخه‌ی آن پرنده‌ای نشسته و در کنارش درخت شکوفه‌دار صورتی دیده می‌شود. که در زیر آنان جوی آبی نقره فام می‌گذرد. علاوه بر آن درخت سرو بلند و نوک تیزی سمت راست و در پشت درخت چنار و دو درخت سرو نوک تیزی هم از پشت عمارت نمایان است. البته فضای باغ از میان عمارت پیدا است و چمن‌زار و چند گل با غنچه، وجوی آب و تنه یک درخت در آن دیده می‌شود و در آخر آسمان زرین فام و درخشان را بدون ویژگی خاصی ملاحظه می‌کنیم. دراین تصویر عنصر بصری نقطه را به شکل گل و برگ درختان می توان دید. خط و سطح در این اثر حضور خاصی ندارد. حجم تنها در تنه درخت چنار سبز مشاهده می‌شود. بافت به صورت نقطه پرداز ایرانی بر روی چمن‌زار، شکوفه بهاری، تنه درخت چنار و سرو بلند دیده می‌شود. رنگ سبز پس‌زمینه در کنار شکوفه صورتی و گل زرد رنگ ایجاد تضاد کرده و رنگ عناصر طبیعت در ارتباط با پوشش رنگین پیکره‌ها و عمارت الوان و پر نقش سبب هارمونی رنگ‌های سرد و گرم و مکمل شده است و علاوه بر آن سبب ریتم و حرکت در کل نگاره شده و نیز شیوه قرار گیری درخت چنار و درختان سرو به لحاظ ساختاری باعث تقسیم‌بندی عمودی در کار شده است. منظره‌پردازی در این اثر دارای نشانه‌های سبک ایران و هند است. زیرا ترکیب‌بندی و نمایش ناقص پرسپکتیو در عمارت و حتی در طبیعت و نیز فضای دوبعدی و همین‌طور در طراحی درخت چنار، شکوفه‌ها، سروها، پیکره‌ها و حیوانات گرایش به سبک ایرانی دارد اما فضای سه‌بعدی و پرداز حیوانات گرایش به حجم‌پردازی سبک هندی دارد. بدین‌ترتیب سبک ایرانی در این نگاره بیشتر غالب است. در نتیجه طبیعت در این نگاره در تعلیق بین فضای دوبعدی و سه بعدی قرار گرفته است. و منظره پرطراوت، شاداب و تزیینی که در عین توجه به واقع‌گرایی هندی گرایش به فضای نمادین، بهشت‌گونه و دو بعدی ایرانی دارد. و در نهایت این نگاره در عین تنوع دارای خصوصیات یکپارچه است(تصویر۲).

نگاره تفرجگاه نیز قالبی مستطیل شکل دارد. و نظام ترکیب‌بندی آن متعدد، عمود، مورب و پلکانی به سبک ایرانی بوده است و ۷ پلان منظره‌پردازی با زاویه دید بالا و مقابل یا به عبارت دیگر تلفیق دو زاویه را در آن می‌توان ملاحظه کرد. در این نگاره نیز بیشترین عناصر طبیعت تپه‌های سنگی و تکه سنگ‌های کوچک و بزرگ همراه با پوشش گیاهی سرسبز، چمن‌زار و انواع گل‌ها بوده که در سراسر اثر دیده می‌شود. اما در سمت راست پایین نگاره سر اسبی از پشت تپه‌ها نمایان است و درست در بالای آن هم پلنگی نشسته است. علاوه بر آن در کنار پشت تپه بالایی، سمت چپ نگاره سر دو گاو سفید شاخدار نمایان است و روی این تپه چند درخت کوچک سر سبز قرار دارد. و همین‌طور در پشت تپه بالایی چندین درختچه و درخت سرو نوک تیز و نیز درخت شکوفه سفید به سبک

ایرانی قرار دارد. اما در سمت راست نگاره از میان تپه‌های سنگی رودی نقره فام که مرغابی‌ها درون آن در حال شنا هستند در جریان هست. و در بالای این رود نقره‌ای درخت تنومند چنار به سبک ایران و برگ‌هایی به شیوه هندی مشاهده می‌شود و نیز پرندگان بر روی شاخه‌های آن نشسته‌اند و یا در کنارش در حال پرواز دیده می‌شود. و در آخر پرواز پرندگان را بر فراز آسمان طلایی به سبک ایرانی و نیز ابرهای سفید و لاجوردی را به سبک هندی می‌بینیم. عنصر بصری نقطه در این نگاره نیز به صورت پرندگان درون رود و یا پرندگان در حال پرواز ، برگ و شکوفه درختان، گل و بوته‌ها و سنگ‌های کوچک سراسر می‌توان دید. عناصر بصری خط و سطح در اثر حضور خاصی ندارد. حجم‌پردازی در تنه درخت چنار سبز و تپه‌های سنگی به شیوه هندی مشاهده می‌شود. بافت به شیوه نقطه پردازهایی دلنشین در سبک ایرانی و نیز پر تکلف به شیوه هندی بر روی تپه‌ها، چمن‌زار، حیوانات و درختان دیده می‌شود. نور و رنگ در این تصویر صحنه را یکپارچه روشن ودرخشان کرده است. رنگ‌های متنوع تپه‌ها در کنار دیگر عناصر طبیعت تضاد به وجود آورده است این عناصر در ارتباط با پوشش پیکره‌ها علاوه بر ایجاد رنگ‌های مکمل جاندار و سرد و گرم سبب ریتم و حرکت در نگاره بوده است. اما شیوه‌قرارگیری درخت چنار و تپه‌های سنگی و دیگر عناصر در یک جهت سبب تقسیم‌بندی عمود و ایجاد تعادل در نگاره شده است. و همانطور که ملاحظه می‌شود اجزای نگاره گرایش به واقع‌گرایی، عمق‌نمایی، فضاسازی سه‌بعدی و پرسپکتیو به شیوه هندی دارد علاوه بر آن نیز طراحی پیکره‌ها و حیوانات از سبک ایرانی دور شده و متمایل به سبک هندی است. و فضای اثر نیز در تعلیق بین دوبعد و سه بعد قرار گرفته است. و در نهایت سبک هندی و شیوه ایرانی در این نگاره در توازن می‌باشد و این نگاره در عین تنوع دارای خصوصیات متحد است(تصویر۳).



تصویر ۳- تفرج در طبیعت، سبک ایران و هند، (مأخذ: مرقع گلشن، ۲۱۸)



تصویر ٤- اسب و مهتر، نیمه نخست سده۱۱ه.ق، سبک ایران و هند، (مأخذ: مرقع گلشن، ۱۵۱)

در نگاره اسب و مهتر نیز همانند تصاویر پیشین در قابی مستطیل شکل قرار گرفته است. و نظام ترکیب‌بندی آن مورب، عمود و افق به سبک ایرانی است. طبیعت در ۳ پلان آن با زاویه دید مقابل مشاهده می‌شود. عناصر منظره در پایین نگاره شامل جوی آبی که در کنارش بوته‌های سبز و تکه سنگ‌ها دیده می‌شود. بعد از آن پس‌زمینه‌ای که روی آن سنگ‌های کوچک و بزرگ همراه با انواع پوشش گیاهی و اسبی بزرگ در مرکز آن مشاهده می‌شود. اما در پلان دوم درخت چنار تنومند پر برگ که پرندها روی شاخه‌های آن نشسته و یا در پرواز هستند، در سبک ایرانی دید می‌شود. ولی در بیشترین قسمت این پلان تپه‌های سنگی که در روی آن درختچه‌های سبز و جوی‌های آب نقره فام از میان آن در جریان است را می‌بینیم و در آخر برجی از دوردست‌ها و نیز آسمان طلایی درخشان به سبک ایرانی نمایان است. تکه سنگ‌ها همراه با پوشش گیاهی سراسر نگاره، درختچه‌ها، پرندگان و برگ درخت چنار به صورت عنصر بصری نقطه دیده می‌شود. و از لحاظ ساختاری ریتم و حرکت را در آنان می‌توان دید. خط و سطح در این کار حضور خاصی ندارد. حجم‌پردازی و بافت به صورت نقطه پرداز در سبک ایرانی بر روی تپه‌های سنگی، درخت چنار و اسب به شیوه‌ی پرتکلف در سبک هندی دیده می‌شود. هارمونی رنگ بر کار حاکم است. رنگ‌های متضاد اجزای طبیعت در ارتباط با پوشش پیکره ایجاد تضاد رنگی سرد و گرم، روشن و تیره کرده است. و شیوه قرارگیری اسب و درخت چنار در یک راستا به لحاظ ساختاری باعث تقسیم‌بندی عمود در نگاره شده است. و اجزای طبیعت در تعادل قرار دارد و همان‌طور که دیده می‌شود منظره‌پردازی در این اثر نیز

در سبک ایران و هند می‌باشد. زیرا طراحی و عمق میدان زمین و صخره‌ها و حتی برج که در پس‌زمینه قرار گرفته به سبک هندی می‌باشد. اما فضاسازی دوبعدی و نمادین ایرانی و در عین حال گرایش به طبیعت‌پردازی و واقع‌گرایی و رنگ‌های گرم هندی دارد. طبیعت‌پردازی در این تصویر در توازن بین دو سبک ایران و هند می‌باشد در آخر این اثر در عین تنوع دارای ویژگی‌های متحد و یکپارچه است(تصویر۴).

جدول۱. بررسی منظره‌پردازی نگاره‌های سبک ایران و هند در مرقع گلشن، مأخذ نگارنده

شماره	عنوان اثر	سبک اثر	ساختار ترکیب‌بندی	پلان‌بندی	فضاسازی	ویژگی عناصر طبیعت
۱	ضیافت درباری	ایران و هند	عمود و افق	پلکانی	بین دو بعد و سه بعد	گرایش به سبک ایرانی و نمادین‌سازی در عین توجه به عناصر طبیعت بیرونی
۲	مجلس همایون و اکبر شاه	ایران و هند	عمود، افق و مورب	پلکانی	بین دو بعد و سه بعد	گرایش به نمادین‌سازی و سبک ایرانی در عین توجه به عناصر طبیعت بیرونی
۳	تفرج در طبیعت	ایران و هند	متعدد، عمود، مورب	پلکانی همراه با عمق‌نمایی نسبی	بین دو بعد و سه بعد	گرایش به طبیعت‌پردازی و واقع‌گرایی، توازن در شیوه ایران و سبک هند
۴	اسب و مهتر	ایران و هند	مورب، عمود و افق	پلکانی همراه با عمق‌نمایی نسبی	بین دو بعد و سه بعد	گرایش به طبیعت‌پردازی و واقع‌گرایی، توازن در شیوه ایران و سبک هندی

نتیجه‌گیری

با ورود شمار زیادی از نقاشان ایرانی به هند شرایطی به وجود آمد که منجر برتأثیرگذاری نقاشی ایرانی بر نقاشی گورکانیان هندگردید در نتیجه هنر هند در ابتدا تحت تأثیر مکتب نگارگری صفویه بود؛ و تصاویری به دست نگارگران ایرانی خلق شد که به سبب خصوصیات معنایی، صوری و فنی‌شان از دیگر آثار تصویری مربوط به فرهنگ‌های دیگر متمایز می‌باشد. اما از زمان اکبرشاه به بعد نگارگری تحت نفوذ مکاتب بومی هند قرار گرفت. و آثاری به وجود آمد که ویژگی‌های هردو سبک را داشت که با عنوان سبک هند و ایرانی شناخته می‌شود. اما بعدها نقاشی هند و ایرانی شیوه متفاوتی یافت. و تقلید از نگارگری مکتب صفوی و نقاشی سنتی هند رها کرده و خود نیز موجودیت مستقلی یافت که با نام مکتب جهانگیری یا (سبک هندی) شهرت یافته است. اما در دوران جهانگیر، که مقارن با ورود انگلیسیها و پرتغالیها به هندوستان بود. هنرمغول در معرض تأثیر نقاشی غرب قرار گرفت. و آثاری به وجود آمد که به سبک تصویرگری اروپایی و فلاندری می‌باشد. اما در مرقع گلشن به‌آثاری بر می‌خوریم که شیوه متفاوتی در نحوه‌ی نقاشی و تصویرسازی را دارد. در این آثار چند نوع سبک را می‌توان در کنار هم دید. که گاهی در هر نگاره سه سبک یا تمامی سبک‌ها را به صورت متغییر می‌بینیم. بدین ترتیب اختلاط سبک‌ها در این دوران دغدغه‌ی حاکمان و هنرمندان بوده است. اما در زمان جهانگیر ساختن مرقعات رواج پیدا می‌کند و ارزشمندترین آن مرقع گلشن است، که به فرهنگ هند و ایران تعلق دارد. اما با بررسی‌هایی که بر روی نگاره‌های مرقع گلشن انجام گرفت، پنج سبک را در نگارهای این مرقع می‌بینیم که شامل سبک ایرانی، هندی، هند و ایرانی، اروپایی و اختلاط سبک‌ها می‌باشد. و می‌توان طبیعت‌پردازی را در هر سبک بررسی کرد، اما سبک مورد بحث این مقاله سبک ایران و هند بوده؛ که باتوجه به تحلیل‌ها، دو نگاره‌ای که عمارت در آن حضور بیشتری دارد فضاسازی عمومی آن تابع سبک ایران است اما دو نگاره آخر که در طبیعت قرار دارد عمق‌نمایی آن به سبک هندی می‌باشد و نیز ترکیب‌بندی و فضاسازی ایرانی و هندی در آن مساوی بوده است. بدین ترتیب ما در منظره‌پردازی نگاره‌های این سبک شاهد شیوه متعادل از طبیعت‌پردازی ایرانی و هندی هستیم که به مرور گرایش به عمق‌نمای، سه‌بعدنمایی و واقع‌گرایی هندی در آن بروز می‌کند.

منابع

۱. آذرمهر، گیتی، (۱۳۸۵)، «شرحی دیگر بر مرقع گلشن»، گلستان هنر، ۴، ۷۶-۶۷
۲. ارشاد، فرهنگ، (۱۳۶۵)، «مهاجرت تاریخی ایرانیان به هند»، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی
۳. اسلم‌خان، محمد، (۱۳۷۴)، «روابط کهن فرهنگی ایران و هند و معرفی نسخه‌های خطی شاهنامه در موزه‌ی ملی هند ایران شناسی»، ۳، ۵۶۰_۵۷۰
۴. آیت الهی، حبیب الله، (۱۳۸۸)، «طبیعت در هنر مشرق زمین»، نوشین دخت نفیسی، مجموعه مقالات همایش طبیعت در هنر شرق. تهران: شاد رنگ
۵. باستانی پاریزی، محمد ابراهیم. (۱۳۳۱). «یادداشتهای خصوصی روزانه جهانگیر». یغما، ۴۸، تهران، ۱۲۴-۱۳۰
۶. بهارلو، علیرضا، (۱۳۹۳)، «بررسی برگ‌هایی از آلبوم هنری شاه‌جهان(کی‌وُرکیان)»، فصلنامه نقدکتاب، ۴-۳، ۹۰-۷۱
۷. بهنام، عیسی، (۱۳۴۷)، «نقاشان ایران در هندوستان»، هنر و مردم، ۲۱، ۵_ ۷
۸. بهنام، عیسی، (۱۳۲۰)، «نقاشان ایران در هندوستان» ، هنر و مردم، ۲۰، ۲_۵
۹. پاشا زانوس، محرمعلی و فدوی محمد، (۱۳۸۷)، «تأثیر متقابل تصویرسازی ایران و هند در عصر صفویه»، ۱۲۶، ۴۶_۵.
۱۰. پاکباز، رویین، (۱۳۹۰)، «دایره المعارف هنر»، تهران: فرهنگ معاصر
۱۱. پاکباز، رویین، (۱۳۸۹)، «نقاشی ایرانی از دیرباز تا کنون»، تهران: شادرنگ
۱۲. ترکمانی، احمد، (۱۳۸۸)، «نگاهی بر تأثیر نقاشی ایران بر نقاشی هند»، ماه هنر، ۱۲۹، ۷۱-۶۶
۱۳. تیموری‌گرده، سعیده وحیدرتاج وحید، (۱۳۹۳)، «نظرگاه عنصر اصلی تصویر شده از باغ در نگاره‌های نمایش دهنده باغ ایرانی»، باغ نظر، ۴۱، ۱۵_۲۵
۱۴. جوادی، شهره، (۱۳۸۳)، «منظره‌پردازی در نگارگری ایرانی»، ۱، ۲۵_۳۵
۱۵. حسینی‌راد، عبدالمجید، (۱۳۸۴)، «شاهکارهای نگارگری ایران»، تهران: موزه هنرهای معاصر تهران ـ موسسه هنرهای تجسمی
۱۶. خادمی ندوشن، فرهنگ و بابا مرادی رسول، (۱۳۸۶)، «تأثیر هنر نگارگری ایران بر شبه قاره با تأکید بر نقاشی مغولان هند»، دوفصلنامه مدرس، ۱، ۳۶-۲۹
۱۷. راجرز، جی ام، (۱۳۸۲)، «عصر نگارگری مغول هند». جمیله هاشم زاده. تهران: دولتمند
۱۸. رجاوند، پرویز، (۱۳۵۱)، «سیری در هنر ایران و دیگر سرزمین‌های اسلامی از قرن سوم تا یازدهم هجری»، هنر و مردم. ۱۱۷، ۲۶_ ۲۷
۱۹. رسولی، زهرا، (۱۳۸۸)، «تأثیر نقاشی ایرانی بر نقاشی هند در ادوار مختلف سرزمینهای شمال و دکن هند» ، پیام بهارستان، ۵، ۳۶۰-۳۵۳
۲۰. سعیدی، محبوبه و کشاورز، پانته‌آ، (۱۳۸۷)، «طبیعت در نگارگری با تأکید بر نگاره همای همایون»، ۷۸، ۲۰۸-۱۹۴
۲۱. سمسار، محمدحسن، (۱۳۷۹)، «کاخ گلستان(گنجینه نسخ خطی)»، تهران: زرین و سیمین
۲۲. سودآور، ابولعلاء، (۱۳۸۰)، «هنردربارهای ایران»، ناهیدمحمدشمیرانی، تهران: کارنگ
۲۳. شاکری راد، محمدعلی، (۱۳۷۰)، «انسان طبیعت هنر خلاق.۲»، ۲۸_ ۳۲
۲۴. شریف‌زاده، عبدالمجید، (۱۳۷۵)، « تاریخ نگارگری ایران»، تهران: حوزه هنری
۲۵. شوشتری، صالح و شیرازی علی اصغر، (۱۳۸۷)، «تطبیق شکل درخت در طبیعت با آثار نگارگری ایرانی»، نگره.۷، ۵_۱۵
۲۶. صافی، قاسم، (۱۳۷۴)، «تجلیات فرهنگ و هنر ایران در عصر گورکانیان هند»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ۴-۱، ۲۹۹-۲۸۷
۲۷. صفرزاده، نرگس، (۱۳۹۰)، «سهم هنرمندان ایرانی در خلق مرقع گلشن بررسی چند نگاره مربوط به هنرمندان ایرانی فعال در دربار مغول»، پیام بهارستان. ۱۳، ۶۰۳_۶۱۶
۲۸. طباطبایی، محیط، (۱۳۴۶)، «تحلیلی از یک سند تاریخی راجه به مرقع پادشاهی گلشن و چمن»، هنر و مردم. ۶۱_۶۲ ۴۰_۴۷
۲۹. علوی، محمودصادقی، (۱۳۸۸)، «تاریخ نگاری در دوره پایانی حکومت گورکانیان»، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا. ۱۳۵، ۸۲_۸۶
۳۰. غروی، مهدی، (۱۳۸۵)، «جادوی رنگ مقدمه‌ای بر روابط هنری ایران و هند در عصر پادشاهان صفوی ایران و امپراتوران بابری هندوستان»، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
۳۱. غفاری فرد، عباسقلی، (۱۳۸۶)، «نگاهی به روابط دیپلماتیک صفویان و گورکانیان هند»، ۵، ۷۵_ ۸۴
۳۲. کراون، روی سی، (۱۳۸۸)، «تاریخ مختصر هنر هند»، تهران: فرهنگستان هنر

۳۳. کری ولش، استوارت، (۱۳۷۳)، «مینیاتورهای مکتب ایران و هند/ احوال و آثار محمد زمان نقاش دوره‌ی صفوی»، یحیی ذکاء. تهران: یساولی
۳۴. کشاورزافشار، مهدی و پورجعفر محمدرضا، (۱۳۸۸)، «مهاجرت هنرمندان و انتشار سبک‌های هنری(بررسی مهاجرت نگارگران ایرانی در دوران صفوی به هند و تأثیر آنها بر شکل‌گیری نگارگری گورکانی)»، نامه‌ی هنرهای تجسمی و کاربردی. ۳، ۶۳ـ ۷۴
۳۵. کفشچیان مقدم، اصغر و یاحقی مریم، (۱۳۹۰)، «بررسی عناصرنمادین در نگارگری ایران»، ۱۹، ۷۶–۶۵
۳۶. کن‌بای، شیلا، (۱۳۸۹)، «نقاشی ایرانی)، مهدی حسینی. تهران: دانشگاه هنر
۳۷. گودرزی، مصطفی و حلیمی نگاره(۱۳۸۵)، «پژوهشی پیرامون طبیعت در نگاره‌های ایرانی» خیال شرقی، ۳، ۴۸ـ ۹۱
۳۸. مرقع گلشن، کتابخانه نسخ خطی کاخ گلستان شماره اموالی۱۶۶۳.
۳۹. مجرد تاکستانی، اردشیر، (۱۳۷۱)، «آموزش تشعیر»، تهران: پدیده
۴۰. معین، محمد، (۱۳۷۱)، «فرهنگ فارسی جلد دوم»، تهران: امیرکبیر
۴۱. نجفی برزگر، کریم، (۱۳۸۵)، «ویژگی‌های دوره‌ی اکبری در روابط فرهنگی ایران و هند»، قند پارسی، ۳۳ـ۳۴، ۱۶۷ـ ۱۷۱
۴۲. هاشم، محمد، (۱۳۵۹)، «جهانگیرنامه توزک جهانگیری»، تهران: بنیاد فرهنگ ایران

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد ۲

مرکز ادبیات جهانی؛ دریچه‌ای به سوی گفتگو با جهان

زهرا معینی‌منش[1]*، سیمون آیوازیان[2]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۵/۲۰
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۶/۱۷
کد مقاله: ۷۳۷۷۶

چکـیده

در دنیای امروز با وجود پیشرفت روزافزون رسانه‌های الکترونیکی، ادبیات هنوز هم از اهمیت بسیاری برخوردار است. در این میان ادبیات جهانی با ماهیت همه‌جانبه، چندوجهی و میان‌رشته‌ای آن بستر بسیاری از تحقیقات ادبی را فراهم نموده است. در این راستا نیاز به مجموعه‌ای احساس می‌شود که امکان تبادل افکار و تعامل را در سطحی جهانی فراهم کند. مقاله‌ی حاضر ابتدا با مروری بر ماهیت ادبیات جهانی از طریق نظریه‌ها به اهمیت و اهداف آن می‌پردازد. در پایان نیز به نقش ادبیات جهانی در گفتگوی تمدن‌ها اشاره می‌شود. تحقیق از نوع توصیفی تحلیلی و روش انجام آن کتابخانه‌ای و میدانی است. بر پایه‌ی نتایج تحقیق می‌توان مدعی شد ادبیات جهانی نه تنها در تقابل با ادبیات ملی است بلکه می‌کوشد با ایجاد شناخت از ادبیات کشورهای مختلف، راهی برای تعامل متقابل میان ملت‌های گوناگون با زبان‌های متفاوت بگشاید. از این‌رو طرح فضایی که به این موضوع بپردازد، پیشنهاد می‌شود.

واژگـان کلـیدی: ادبیات جهانی، ادبیات، گفتگو، گوته، جهان

۱- دانش آموخته کارشناسی ارشد مهندسی معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه خاتم، تهران، ایران
(zahramoeeni992@yahoo.com)

۲- استاد معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

۱- مقدمه

شکل‌گیری دهکده‌ی جهانی و گسترش ارتباطات در دهه‌های اخیر به نزدیکی هرچه بیشتر فرهنگ‌ها انجامیده است. «در قرن بیست و یکم وقتی صحبت از ادبیات است دیگر حوزه‌ی پژوهش به ادبیات اروپا یا غرب یا هیچ منطقه‌ی خاصی محدود نمی‌شود. امروزه «ادبیات جهان» از مرزهای جغرافیایی و سیاسی فراتر رفته و شامل ادبیات همه‌ی زبان‌ها و فرهنگ‌ها و ملل مختلف است»(انوشیروانی،۱۳۹۲: ۱۷۳). ادبیات و خصوصاً ادبیات جهان امکان آشنایی با سایر فرهنگ‌ها و اندیشه‌ها را فراهم می‌کند که مهم‌ترین فایده‌ی آن ایجاد ارتباطات عاطفی، درک متقابل، همدردی و گفتگوی میان تمدن‌هاست.

دمراش[1] نظریه‌پرداز و مؤلف کتاب شش جلدی مجموعه‌ی ادبیات جهان معتقد است «در حال حاضر ادبیات وارد فضایی چند-رسانه‌ای شده» (۲۰۱۱: ۱۷۲). در واقع ادبیات به شکلی که تاکنون وجود داشته دیگر عمر خود را کرده است. بسیاری از انواع ادبی برای خوانش انفرادی نیستند. ادبیات همواره جزئی از جهان اجتماعی بوده. کمااینکه در گذشته در امپراطوری تانگ شاعران گرد هم می‌آمدند یا شعر کاربرد هدیه یا احوالپرسی داشت. به تعبیر دیگر شاعری بیش از یک احساس لذت زیبایی‌شناسانه‌ی محض، رسانه-ای برای تعامل و تبادل اجتماعی بود(همان،۲۰۱۱).

از سویی دیگر فضاهایی که در حال حاضر به بحث ادبیات می‌پردازند فضاهایی زنده و پویا نیستند. برنامه ها و فعالیت‌ها پراکنده و بی رمق برگزار می‌شوند و اتفاق خاصی رقم نمی‌خورد چون فعالیت‌های ادبی متمرکز نیستند. (سالاروند، گفتگوی حضوری: ۱۳۹۸) فرهنگسراهایی نظیر ارسباران و حتی نیاوران مجموعه هایی هستند که به ادبیات نیز در کنار دیگر هنرها می-پردازند. اما مجموعه‌ای که صرف ادبیات باشد در حال حاضر وجود ندارد. این مسئله بارها در همایش‌های مختلف مورد مطالبه قرار گرفته اما تاکنون بودجه‌ای به این مسئله اختصاص داده نشده است. از آن جایی که ادبیات هر ملتی زیربنای اصلی فرهنگی آن کشور به شمار می‌رود، شایسته است که به این موضوع به طور اختصاصی‌تر پرداخته شود. در این میان ادبیات جهانی با نگاه گسترده‌ای که دارد و گرایش‌های کثرت‌گرایانه‌اش می‌تواند دغدغه‌ای برای طراحی فضا باشد. مجموعه‌ای که بناست فضایی برای تبادل آرای علاقه‌مندان و دانشجویان ادبی فراهم کند تا بتوانند در این مکان به تعامل پرداخته، مطالعه کنند؛ ادبیات جهان را مورد بررسی قرارداده و به پژوهش‌های ادبی بپردازند.

این تحقیق درصدد است به بحث و بررسی درباره‌ی مفهوم ادبیات جهانی و اهمیت و جایگاه آن در گفتگوی تمدن‌ها بپردازد.

۲-پیشینه‌ی پژوهش

گوته[2] از نخستین کسانی بود که مفهوم ادبیات جهانی را در سال ۱۸۲۷ مطرح کرد.(کوربینو، ۲۰۰۴: ۱۹). او این واژه را در گفت‌وگو هایش با اکرمان- دوست و منشی‌اش- به کار برد. مجموعه‌ی این گفت‌وگو ها در کتابی با عنوان گفت‌وگو هایی با گوته به زبان آلمانی منتشر شده است(فیروزآبادی، ۱۳۸۸). البته پیش از گوته اندیشمندان دیگری نیز مسئله‌ی ادبیات جهانی را مطرح نموده بودند. به این ترتیب بنیان‌های اولیه‌ی این مفهوم را شکل دادند.

دیوید دمراش نظریه پرداز و مؤلف کتاب شش جلدی مجموعه‌ی ادبیات جهان لانگمن، از نظریه‌پردازان معاصر ادبی است. او به واسطه‌ی مطالعات گسترده‌اش در زمینه‌ی ادبیات جهان اطلاعات وسیعی در زمینه‌ی فرهنگ‌های مختلف دارد. این نظریه‌پرداز ادبی در کتاب «ادبیات جهانی چیست؟» به تفصیل به مفهوم ادبیات جهانی می‌پردازد. فرانسوا یوست نشانه‌شناس ادبی و اهل فرانسه، یکی دیگر از کسانی است که مقالات قابل توجهی در این زمینه دارد. از آن جمله می‌توان به «مفهوم ادبیات جهان» اشاره کرد.

در پژوهش‌های انجام‌شده رویکردهای متفاوتی نسبت به تعریف ادبیات جهانی وجود دارد. برای همین هم تعریف واحدی از این واژه در دسترس نیست. نتایج این پژوهش‌ها نشان می‌دهد باید ادبیات را از این دید مطالعه کرد و از سطح یک کشور فراتر رفت. چرا که به نظر می‌رسد از این طریق ماندگاری بیشتری خواهد داشت. علاوه بر این، به زعم دمراش امروزه ادبیات وارد مرحله‌ی جدیدی شده است. به بیانی دیگر ادبیات جهان بار دیگر در قرن بیست و یکم اهمیت یافته است. بنا بر نظر دمراش مسائلی که ادبیات جهانی را شامل می‌شوند باید از جنس مسائلی باشند که مردم جهان را به هم پیوند زده و به هم نزدیک می‌کند.

مقاله‌ی « ادبیات جهان در دانشگاه هاروارد» به معرفی مؤسسه‌ی مطالعات ادبیات جهان[3] ابتکار دیوید دمراش می‌پردازد. این مرکز در دانشگاه لیدز[4] از سال ۲۰۱۴ تأسیس شده و در نظر دارد مطالعات ادبی سراسر جهان را ارتقا بخشد. جستجوی تضارب میان

1 Damrosch, David
2 Goethe
3 IWL
4 Leeds

مطالعات ادبی، فرهنگی، تاریخ، جامعه‌شناسی، نمایش، ترجمه و سایر گونه‌های هنری از جمله موسیقی و هنرهای شکلی از دیگر اهداف این مؤسسه است.

این مؤسسه، ادبیات جهانی را رشته‌ای ثابت نمی‌داند و طیف وسیعی از پژوهش‌ها و مهارت‌های آموزشی را در بر می‌گیرد. تمرکز این مجموعه بر قابلیت فهم یک مفهوم به شیوه‌های متفاوت است و از دیدگاهی تکثرگرا و چندمرکزی درباره ادبیات جهان بحث می‌کند که جنبه‌های گوناگون و گاه متضاد را در نظر می‌گیرد. اعضای این مرکز ادبیات ادوار گوناگون و متنوع سراسر جهان، از ادبیات کهن تا قرون وسطی و در نهایت ادبیات معاصر، را مورد بررسی و پژوهش قرار می‌دهند.

انستیتو ادبیات جهانی با هدف کاوش در مطالعات ادبی در دنیای جهانی‌شده به وجود آمده است. همزمان با ورود به قرن بیست و یکم، درک ما از «ادبیات جهان» از معیارهای کلاسیک شاهکارهای اروپایی فراتر رفته و به یک پرسش فراگیر درباره‌ی تنوع فرهنگ‌های ادبی جهان و بازتاب‌ها و تجزیه‌های متمایز نیروهای سیاسی، اقتصاد، و مذهبی آن‌ها که جهان را پیش می‌رانند، پیوسته است. در حال حاضر بسیاری از مردم علاقه‌مند به برگزاری دوره‌های آموزش در ادبیات جهان و پژوهش‌هایی با چارچوب ادبیات جهان هستند. اما تعداد کمی از برنامه‌های مربوط به ادبیات تطبیقی یا حتی ادبیات جهان روش‌هایی برای تربیت محقق و مدرس در این زمینه ها بر مبنایی وسیع ایجاد کرده‌اند. اما انستیتوی ادبیات جهانی هاروارد برآن است تا با آموزش ادبیات جهان از دیدگاه جهانی بستر لازم را فراهم سازد. (انستیتوی هاروارد: بی‌تا)

مقاله‌ی « فرارشته‌ای، گزارشی از انجمن ادبیات جهانی و مؤسسه‌ی ادبیات جهانی» به بررسی نظریه‌های موجود درباره‌ی ادبیات جهانی و معرفی مختصری از مؤسسه ادبیات جهانی می‌پردازد. این مقاله اشاره می‌کند که وجود چنین مؤسساتی محققان پیشکسوت را با یکدیگر آشنا کرده و فرصت تجربه‌ی جهان‌وطنی را به آن‌ها می‌دهد. در حقیقت مقاله‌ی مذکور «در پی یافتن معانی و روابط پیچیده ادبیات در جوامع مختلف، فرهنگ‌های مختلف، و پیدا کردن اشتراک‌ها و خطوط یکسان در آن-هاست»(امینیان طوسی،۱۳۹۵: ۸۱).

۳- مفهوم ادبیات

ادبیات به لحاظ لغوی جمع مکسر ادبیه، منسوب به واژه‌ی ادب است. ادب واژه‌ای غیر فارسی به معنای فرهنگ می‌باشد. گذشته از معنی لغوی، ارسطو ۴۰۰ سال قبل از میلاد مسیح در رساله ناتمام « فن شعر» ادبیات را هنر تقلید از طبیعت در بیانی تازه و پیامی برانگیزاننده دانسته است. قبل از او استادش افلاطون ادبیات را به عنوان عاملی مؤثر برای ارتقای تمدن قلمداد کرده. (آزرمی، ۱۳۵۵). از نظر زرینکوب (۱۳۵۴) ادب یا ادبیات عبارت است از آن گونه سخنی که از حد سخنان عادی، برتر و والاتر بوده و مردم، آن سخنان را در میان خود، ضبط و نقل کرده و از خواندن و شنیدن آن‌ها دگرگون گشته و احساس غم، شادی یا لذت کرده‌اند. صبور (۱۳۷۸) ادبیات را انعکاس اندیشه ها و عواطف روح انسان‌ها می‌داند و آن‌چه که بیانگر چگونگی رویدادهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ملت‌ها در هر زمان باشد. در واقع از نظر او «ادبیات گزارشگر روح مردم زمانه است.» (صبور، ۱۳۷۸: ۱۳). دمراش (۱۳۹۷) در تعریف ادبیات اینگونه می‌نویسد:« در متداول‌ترین کاربرد آن، به معنای هرچیزی است که «مکتوب می‌شود»؛ در حقیقت، هرگونه‌ای از متن. در معنای فرهنگی آن، «ادبیات» پیش از هرچیز به شعرها، نمایش‌نامه‌ها و داستان‌ها اشاره دارد، یعنی آثاری مبتنی بر تخیل خلاق که به زبانی فاخر و لذت بخش نوشته شده‌اند.»(دمراش: ۲۱).

چنانکه گذشت اندیشمندان تعاریف متعددی از ادبیات ارائه نموده‌اند، اما به عنوان جمع‌بندی از تعاریف ارائه شده می‌توان این-گونه استنباط کرد که هرگونه آثار مکتوب و غیرمکتوب ملت‌ها که دارای ذوق هنری و عاطفی است و به نوعی تأثیرگذار است ادبیات نامیده می‌شود. وجه مشترک همه‌ی این آثار این است که به دغدغه‌های مشترک بشری دلالت دارد. اگر این تعریف را بپذیریم آن‌گاه می‌توانیم از مفهومی دیگر سخن بگوییم که ادبیات جهانی است. به راستی ادبیات جهانی چیست؟ آن چه در ادامه می‌آید بررسی مفهوم ادبیات از دیدی گسترده تر و جهانی است.

۴- ادبیات جهانی

نخستین چالش در ورود به بحث ادبیات جهانی، معانی گوناگونی است که از آن ارائه شده. چنانچه گفته شد ادبیات بازتاب اندیشه‌ها و دغدغه‌های هر ملتی است. ادبیات ملی نوعی از ادبیات است که در رابطه با قلمرو سیاسی و جغرافیایی معنا می‌یابد. برای مثال ادبیات ایتالیایی آثاری را شامل می‌شود که به این زبان پدید آمده‌اند. اما هنگامی که ادبیات از مرزهای ملی فراتر رفته و در سطح بین‌المللی مطرح شود، دیگر نمی‌توان آن را ادبیات ملی نامید بلکه اصطلاح « ادبیات جهانی»[1] مطرح می‌شود. به عنوان

1 World Literature

نمونه وقتی یک اثر سوییسی به آلمانی منتشر می‌شود پژوهش در این اثر در قلمرو آلمان صورت می‌پذیرد به این معنی که اثر ترجمه شده از مرزهای ملی فراتر رفته و در قلمرو جدیدی به نام ادبیات جهانی قرار می‌گیرد. (فیروزآبادی، ۱۳۸۸).

به این ترتیب ادبیات معنای تازه‌ای می‌یابد و از محدوده‌ی مرزهای یک کشور فراتر می‌رود. این‌جاست که پژوهشگر رشته‌ی ادبی می‌کوشد تا دید وسیعی داشته باشد و اثری برای خوانندگان جهانی بیآفریند(آزرمی، ۱۳۵۵). گوته، نویسنده، شاعر و اندیشمند آلمانی، از نخستین کسانی بود که مفهوم ادبیات جهانی را در سال ۱۸۲۷ مطرح کرد(کوربینو، ۲۰۰۴) . او این واژه را در گفت‌وگو-هایش با اکرمان- دوست و منشی‌اش- به کار برد. مجموعه‌ی این گفت‌وگو ها در کتابی با عنوان گفت‌وگو هایی با گوته به زبان آلمانی منتشر شده است(فیروزآبادی، ۱۳۸۸). گوته در بخشی از گفت‌وگو ها می‌گوید: « پیوسته می‌بینم که شعر، بخشی از میراث مشترک جهانیان است و در همه‌جا و همه‌ی زمان‌ها به صدها و هزاران شکل انسانی بروز می‌یابد» (اکرمان، ۱۹۷۵: ۱۷۳). و ادامه می‌دهد: « دیگر زمان ادبیات ملی گذشته و نوبت ادبیات جهانی فرا رسیده است و هرکسی باید اکنون بکوشد تا بر سرعت این عصر بیفزاید.» (همان: ۱۷۴). این در حالی است که پیش از او« افرادی همچون شافتسبری[1]، ولتر[2] و لسینگ[3] همواره در حوزه‌ی کنکاش‌های نقد ادبی خود، آثاری از زبان‌های مختلف را می‌گنجاندند؛ و بدین طریق، اساس شکل‌گرفتن ادبیات جهان را که ممکن بود بعدها بنیان نهاده شود، بنا نهادند»(یوست، ۱۳۸۷: ۳۹). اما به هر حال گوته از نخستین افرادی بود که اصطلاح «ادبیات جهانی» را به کار برد(همان: ۳۹) .

نظریه‌پردازان مختلف، نظریه‌های گوناگونی را درباره‌ی مفهوم و ماهیت ادبیات جهانی ارائه داده‌اند. که برخی با یکدیگر همپوشانی دارند و برخی در تقابلند. عده‌ای معتقدند دگردیسی از وضعیت ملی به وضعیت جهانی از طریق ترجمه صورت می‌گیرد. برخی می‌گویند خالق آثار از همان ابتدای خلق اثر باید دیدی جهانی داشته باشد. برخی دیگر نیز مانند گوته معتقدند این خوانندگان یک اثر هستند که آن را جهانی می‌کنند، زیرا کتاب‌های مورد علاقه‌ی خود را بر اساس معیارهای زیبایی‌شناسانه و نه قلمرو جغرافیایی انتخاب می‌کنند. دمراش نظریه پرداز و مؤلف کتاب شش جلدی مجموعه‌ی ادبیات جهان لانگمن « ایده‌ی ادبیات جهان را برخاسته از اشتیاقی برای نزدیک شدن هرچه بیشتر و جامع تر با دگرگونی مکانی (بیگانه زدایی)» می‌داند(امینیان طوسی،۱۳۹۵: ۸۶). او در مقاله‌ی ادبیات جهان چیست[4] به تفصیل درباره‌ی نظریه‌ی ادبیات جهانی شرح می‌دهد.

احمد آزرمی معتقد است که موضوع در آثار ادبی یکی است چون احتیاجات فکری بشر یکی است. بنابراین تنها فرم ها و سبک های متفاوتی داریم وگرنه قالب یکی است. او بیان می‌دارد که هرچند هنرمند زاییده زمان و مکانی است که در آن زندگی می‌کند اما باید دیدی وسیع و جهانی داشته باشد. همانند هنرمندی که ممکن است با یک آلت موسیقی محلی عواطف خود را ابراز کند اما دید و هدف او جهانی باشد. از این روست که به نظر می‌رسد باید ادبیات را از این دید مطالعه کرد و از سطح یک کشور فراتر رفت. چرا که احتمالاً از این طریق ماندگاری بیشتری خواهد داشت(آزرمی، ۱۳۵۵). در واقع از این منظر هنرمند یا خالق اثر ادبی می-کوشد تا میان محل زندگی خود و دنیای پیرامونش ارتباطی معنادار بیابد.

در مقابل، کلبرگ(۱۳۹۴) رویکرد متفاوتی را بیان می‌کند. او دو بحث «خواندن ادبیات» و «خلق ادبیات» را تفکیک می‌کند و ادبیات جهانی را وضعیتی می‌داند که در آن مخاطب با علاقه نشان‌دادن به یک اثر آن را جهانی می‌کند. از این جهت این پدیده را تنها به تجربه‌ی خواندن مربوط می‌داند. چرا که نویسنده به دلیل احساسات انسانی، آن قدر درگیر محیط پیرامون خودش است که نمی تواند با هدف خلق یک اثر جهانی دست به قلم ببرد. او در ادامه می‌گوید: « در ادبیات مدرن نوشتن از فرد آغاز می‌شود و بعد قلمرو روایت وسعت پیدا می‌کند. در ادبیات با احساس های انسانی سر و کار داریم. به همین خاطر محیط پیرامون نویسنده اهمیت زیادی دارد. جوهر گفتنی‌های هر نویسنده‌ای با بیان احساس شخصیت ها درباره فرد، خانواده، شهر و سرزمین آغاز می‌شود»(کلبرگ، ۱۳۹۴: ۶). در حقیقت کلبرگ محیط پیرامون را مؤثرترین عامل در خلق اثر ادبی می‌داند و از این رو با کسانی چون آزرمی که معتقدند باید با هدفی جهانی اثری را خلق نمود مخالف است.

درنهایت دمراش درباره ادبیات جهان چنین می‌نویسد: «ادبیات جهان مجموعه ای از آثار بی‌شمار و غیر قابل فهم نیست، بلکه نوعی جریان و گونه‌ای از خوانش است، جریانی که قابلیت اجرا بر روی آثار به صورت جداگانه و همچنین بر روی بدنه‌ی یک اثر دارد، حالتی که گونه‌ای از خوانش را هم برای آثار کلاسیک و هم برای اکتشافات جدید فراهم می‌کند»(دمراش، ۲۰۰۳: ۵). تأکید روی کلمه ی جریان[5] مرتبط با دومین نظریه‌ی مهم دمراش است: «ادبیات جهان نوشته‌ای است که به ترجمه نیاز دارد»(دمراش، ۲۰۰۳: ۲۸۱). او ادامه می‌دهد: ترجمه را می‌توان به عنوان گونه‌ی گسترش یافته از اصل متن در نظر گرفت، تظاهری واقعی از

1 Shaftsbury
2 Voltaire
3 Lessing
4 What is World Literature?
5 Circulation

تبادل فرهنگ و مرحله‌ای جدید از زندگی یک اثر، مرحله ای که طی آن اثر از خانه‌ی اولش به جهان وارد می‌شود.» چنین فرآیندی مانند این است که « جایی برای خود در جهان باز کنی.» (براون، ۲۰۱۱: ۲۴۹).

اکنون سؤالی که مطرح می‌شود این است که هدف از ادبیات جهانی چیست و پرداختن به آن چه ضرورتی دارد؟

۴-۱- هدف ادبیات جهانی

گوته مفهوم ادبیات جهانی را در صحبت‌هایش این‌گونه بیان می‌کند: « اگر از ادبیات جهانی اروپایی یا عمومی شجاعانه سخن به میان می‌آوریم، به معنی آن نیست که ادبیات ملت‌های مختلف و آثار آنان را بشناسیم، زیرا چنین آشنایی وجود دارد و در گذشته نیز وجود داشته است و کم و بیش ادامه خواهد یافت. خیر! منظورم از این سخن آن است که ادیبان زنده و در حال فعالیت باید یکدیگر را بشناسند و با حسی از همدلی و علاقه بکوشند بر جوامع تأثیر بگذارند.» (گوته، ۱۹۶۰: ۳۹۲).

از این گفته می‌توان استنباط کرد که هدف ادبیات جهانی تنها آثار کلاسیک و ماندگاری آن‌ها نیست بلکه مدرن بودن از نشانه‌های ادبیات جهانی است. همچنین هدف دیگر ادبیات جهانی، درک متقابل و تأثیر بر جوامع است(فیروزآبادی، ۱۳۸۸، ص ۹۸). ادبیات جهانی نه تنها امکان آشنایی با احساسات و اندیشه‌ی ملت‌ها را فراهم می‌سازد بلکه تأثیرپذیری‌ها و تأثیرگذاری‌ها را نیز آشکار می‌کند. از این رهگذر مرزهای احساس و اندیشه آدمی را گسترش می‌بخشد. از طرفی بر خلاف دیدگاه عده‌ای «ادبیات جهانی به معنای یکسان‌سازی ادبیات جوامع نیست» (فیروزآبادی، ۱۳۸۸: ۱۰۲)؛ «بلکه ورود به دنیای ادبیات و زبان‌های دیگر است.» (غنیمی هلال،۱۳۷۳: ۱۳۷).

هم‌چنین با توجه به آن‌چه که گوته مطرح می‌کند ادبیات جهانی نه تنها در تقابل با ادبیات ملی است بلکه «دریچه‌ای برای معرفی ادبیات ملی به جهان» می‌گشاید. به این ترتیب از « یکسان‌سازی فرهنگ ها و ادبیات با اثرپذیری از ادبیات سلطه کاسته می‌شود.»(فیروزآبادی، ۱۳۸۸: ۱۰۳). چرا که «در عین حال که برای آثار خارجی ارزش قائل هستیم، نباید خودمان را اسیر آن‌ها کرده و بهتر است به عنوان مدل از آن‌ها استفاده کنیم» (دمراش ۲۰۰۳: ۱ و ۱۲).

ویژگی‌های ادبیات جهانی نیز از سخنان گوته قابل استخراج است. و آن‌ها عبارتند از این‌که: ادبیات جهانی، ادبیات روز است و عاملی برای درک و شناخت کشورهای دیگر و بشر دوستی(فیروزآبادی، ۱۳۸۸).

۵- اهمیت پرداختن به ادبیات جهانی

۵-۱-جایگاه ادبیات ایران در ادبیات جهانی

بنابر تقسیم‌بندی تمیم‌داری(۱۳۸۲) تمام آثار ادب پارسی را می‌توان به سه بخش شخصی، تاریخی و جهانی تقسیم کرد. بخش مهمی از ادبیات پارسی همچون آثار رودکی، فردوسی، سنایی،نظامی، سعدی، مولوی، صائب و بیدل.. همه جهانی به شمار می‌روند و بر روی ادبیات جهانی، سبک‌ها و مکتب‌های ادبی تأثیرگذارند.

در حوزه ی اشتراکات ادبی ایران با دیگر کشورها نیز می‌توان از حافظ و ابن فارض، حافظ و گوته، سعدی و مونتنی، سعدی و شکسپیر، مولوی و اقبال، مارینو و صائب، بیدل و سپهری، فردوسی و هومر و غیره نام برد. در واقع وجوه مشترک آثار این شخصیت‌های بزرگ ادبیات جهانی را راهبری کرده است(همان، ۱۳۸۲).

۵-۱-۱- حافظ و گوته

گوته پیش از این‌که از «ادبیات جهانی» حرفی به میان آورد، دیوان غربی–شرقی خود را با الهام از ترجمه‌ی غزلیات حافظ منتشر کرد. (فیروزآبادی، ۱۳۸۸)

در اواخر قرن هجدهم میلادی شعر حافظ در اروپای غربی و شرقی شهرت یافت. آشنایی اروپاییان با این شاعر بزرگ شرقی از ترجمه‌های شرق‌شناسی به نام «رویتسکی»[1] آغاز شد. پس از مدت کوتاهی در لهستان و انگلیس نیز اشعارِحافظ را ترجمه کردند و ترجمه‌های انگلیسی « ریچاردسون»[2] و «جونس»[3] از شعر حافظ، بر رمانتیک‌های انگلیسی، از جمله «بایرون»[4] و «شلی»[5] چنان تأثیر گذاشته بود که سبب تغییر نگرش و جهان‌بینی آنان، از ماتریالیسم راسیونالیستی به پانتئیسم متافیزیکی شده بود.

1 Ravitsky
2 Richardson
3 Jones
4 Byron
5 Shelley

در اوایل قرن نوزدهم در آلمان که برای نخستین بار در اروپا، دیوان کامل اشعار حافظ منتشر شد؛ ترجمه‌ی منثور، به قلم «هامر پورهشتال و ترجمه‌ی منظوم کار « روزنتسویه شوانانو»؛ هم‌چنین در آلمان، از طریق «دیوان غربی و شرقی» «گوته» بود که حافظ، شکوه‌مندانه به عرصه‌ی جهانی گام گذاشت.» (مالنکا، ۱۳۸۶)

گنجینه‌های ادبی و فلسفی ایرانی همچون ادبیات کلاسیک اروپا مملو از جنبه‌های بشردوستی است. آوازه‌ی شاعران بزرگ ایرانی همچون سعدی و حافظ نه تنها در ایران که در آسیا و اروپا نیز پیچیده است. در واقع برای افکار این شعرای بزرگ محدودیتی وجود ندارد. این‌ها نه تنها شاعران شیراز که شاعران کل جهان‌اند. تأثیرات شعر حافظ را می‌توان در آثار گوته شاعر آلمانی به خوبی مشاهده کرد. (گروسه، ۱۳۳۴)

۵-۲- ادبیات و چالش‌های پیش رو

از نظر دیوید دمراش امروزه ادبیات با سه چالش اساسی مواجه است:

نخست تنشی که همواره میان آثار شاخص و ادبیات هنری و عامه پسند در سطح وسیع‌تر وجود دارد.

دوم تغییر جهت مردم از خواندن ادبیات در عصر اینترنت است. آن‌ها تنها به تلفن‌های همراه و بازی‌های کامپیوتری و غیره متکی هستند. اما با این حال او فکر می‌کند اکنون زمان بسیار امیدوارکننده‌ای برای نویسندگان است تا به رواج ادبیات کمک کنند.

سوم او معتقد است در حال حاضر ادبیات وارد فضایی چندرسانه‌ای شده است. در واقع ادبیات به شکلی که تاکنون وجود داشته دیگر عمر خود را کرده است. بسیاری از انواع ادبی برای خوانش انفرادی نیستند. ادبیات همواره جزئی از جهان اجتماعی بوده است. کمااینکه در امپراطوری تانگ شاعران گرد هم می‌آمدند یا شعر کاربرد هدیه یا احوالپرسی داشت. به تعبیری دیگر شاعری بیش از یک احساس لذت زیبایی‌شناسانه‌ی محض، رسانه‌ای برای تعامل و تبادل اجتماعی بود. (دمراش،۲۰۱۱)

از سویی امروزه فرهنگ و اقتصاد با شتابی مداوم به سوی جهانی‌شدن پیش می‌رود. اثر ادبی جهانی مرزهای فرهنگی قلمرو مبدأ را درمی‌نوردد و پا به دنیای جدیدی می‌گذارد که در این جا مخاطب‌هایی از زبان‌ها، فرهنگ‌ها و نژادهای مختلف دارد. در گذشته «ادبیات از مرکز کلان‌شهرها به بیرون و مستعمرات پیرامون در حرکت بود.» (دمراش، ۱۳۹۷: ۱۶۴). مثلاً خواندن دیکنز در هند و سروانتس در آرژانتین ضروری بود. برعکس آثار ادبی کشورهای مستعمره به ندرت در کشور استعمارگر مطرح می‌شد. اما اکنون ادبیات در جهاتی حرکتی همه‌جانبه دارد و حتی آثار ادبی کشورهای بسیار کوچک نیز مخاطبانی از سراسر جهان یافته‌اند. (دمراش، ۱۳۹۷)

دمراش در مواجهه با ادبیات جهانی و چالش‌هایی که پیش رو دارد راهکارهای مختلفی را ارائه می‌دهد. یکی از راهکارها این است که نویسنده بدون توجه به فرهنگ‌های دیگر تنها درصدد بیان ویژگی‌ها و جزییات فرهنگی بومی خودش باشد که ممکن است برای خواننده‌ای از فرهنگ دیگر ناآشنا به نظر برسد. مانند آثار اولیه بورخس[1] که بیان جزییات و واژگان بومی در آن اهمیت داشت. راهکارهای مختلفی در این زمینه وجود دارد که از مطرح‌کردن همه‌ی آن‌ها اجتناب می‌شود.

اما شاید متفاوت‌ترین و قابل بحث‌ترین راهکار مواجهه با ادبیات جهانی از نظر دمراش دیدگاه بوم–جهانی[2] باشد. این واژه که ترکیبی است از واژه‌ی جهانی و بوم در دیکشنری آکسفورد به معنای « منعکس کردن ملاحظات بومی و جهانی با هم» است. ایده‌ی این واژه در دهه‌ی ۸۰ مطرح شد و در اوایل دهه‌ی ۹۰ میان گروه‌هایی رواج پیدا کرد که شعارشان این بود: « در سطح جهان فکر کنید و در سطح بوم، عمل.»[3]. اشاره به افرادی دارد که با در نظر گرفتن سلامت سیاره‌ی زمین، در شهر یا بوم خودشان فعالیت می‌کنند.

بنا بر نظر دمراش و در توضیح راهکار «بوم–جهانی» دو دیدگاه قابل طرح است: دیدگاه از « درون به برون» و دیدگاه «از برون به درون». به این معنی که خالقان آثار ادبی می‌توانند مضامین بومی را برای مخاطب جهانی مطرح کنند، یعنی از قلمرو خودشان بیرون بروند، «یا می‌توانند بر جریانی از بیرون به درون تکیه کنند و جغرافیای خود را به شکل خرده جهانی نشان بدهند با بده بستان‌هایی جهانی». (۱۳۹۷: ۱۶۹).

برای مثال در ادبیات نویسنده‌هایی مانند والکوت[4] با پذیرا بودن نسبت به ویژگی‌ها و فرهنگ بومی کشور خود آن‌ها را مطرح می‌کند اما این کار را به طریقی انجام می‌دهد که به خواننده بیاموزد. برای همین ممکن است یک واژه‌ی بومی را به شکل‌های مختلفی در متن به کار ببرد یا توضیح دهد. یا کیپلینگ[5] سعی دارد بوم را در جهان معرفی کند. در حالی‌که برای مثال پاموک با وجود بیان محتوایی صد در صد بومی، فرم و دیدگاه نوشته‌هایش بین‌المللی است.

1 Jorge Louis Borges
2 Glocal (global-local)
3 Think globally act locally
4 Derek Walcott
5 Rudyard Kipling

۶- نقش ادبیات در گفتگوی تمدن‌ها

زبان ماده‌ی اصلی ادبیات را تشکیل می‌دهد و خود یک پدیده‌ی اجتماعی است پس می‌توان نتیجه گرفت که ادبیات ابزاری است برای ارتباط اجتماعی. از طریق ادبیات می‌توان با فرهنگ‌های ملل مختلف آشنا شد و به درک و شناختی از کشورهای مختلف رسید که این خود به یافتن اشتراکات و وجوه افتراق کمک می‌کند. اکنون سؤالی که مطرح می‌شود این است که آیا گوناگونی زبان‌ها و تفاوت کمی و کیفی آثاری که به هریک از این زبان‌ها خلق شده، نقش ادبیات کشورهای مختلف را در عرصه‌ی گفتگوی تمدن‌ها تحت‌تأثیر قرار نمی‌دهد؟

صفری در پاسخ به این سوال می‌گوید: وقتی ما درباره‌ی ابزار ایجاد ارتباط سخن می‌گوییم، مفهوم کلی زبان مد نظرمان است. این که کدام زبان سخن گوی بیشتری دارد، قدمت بیشتری دارد یا کاربرد آن وسیع‌تر است مدنظر نیست. به این ترتیب و در مفهوم جهانی ادبیات دیگر این موضوع که شعری به فارسی است یا شاعری قطعه ای را به آلمانی سروده نمی‌تواند در ارتباط گسترده جهانی، موضوع قابل بحثی باشد. این‌جاست که می‌بینیم شاعری مثل حافظ بر شاعری مثل گوته تأثیری عمیق می‌گذارد، یعنی اندیشه مشخصی با اختلاف زمانی چند صد سال به اندیشه‌ای تبدیل می‌شود که مجدداً می‌تواند در سروده‌ی دیگری نمایان شود. بنابراین دیدگاه می‌توان ادبیات را در بستر گفت‌وگوی تمدن ها قرار دهیم. نتیجه این است که« دیگر حافظ فقط مال ما نیست، یا گوته فقط متعلق به آلمانی‌ها نیست، شکسپیر را نیز نمی‌توان فقط متعلق به انگلیسی‌ها دانست، حافظ همان‌قدر که به ما تعلق دارد به آلمان نیز متعلق است و دیوان شرقی گوته نیز ازآن ماست و من همان‌قدر می‌توانم به وجود حافظ افتخار کنم که به وجود گوته با شکسپیر. و همه‌ی این‌ها تبدیل به مشترکات ادبی دنیا می‌شود» (صفوی، ۱۳۷۹).

از سویی او تمدن را از دو دیدگاه خرد و کلان مورد بررسی قرار می‌دهد: ««تمدن» در آن معنی که تمدن کلان می‌نامیم به نظر می‌رسد که یکی بیشتر نباشد، به این ترتیب که تمامی مردم در طول تاریخ در جای جای کره‌ی زمین یافته‌های تجربی و اندیشه‌گی خود را در کنار هم گذاشته‌اند تا تمدن به وجود آمد» صفوی این نوع از تمدن را «تمدن جهانی» یا «تمدن کلان» می‌نامد. «آتش کشف می‌شود، دیگ بخار ساخته می‌شود و در مجموع آن چه که تمدن امروزی نامیده می‌شود بر پایه این مساعی شکل می‌گیرد.» (۱۳۷۹: ۳۱).

بنابراین ادبیات جهانی در ذات خود، گفتگو میان فرهنگ‌های مختلفی است که با گفتن و اندیشیدن وجوه اشتراک و افتراق خود را محک می‌زنند.

۷- نتیجه‌گیری

چنان‌که بیان شد امروزه نقش رسانه‌های الکترونیکی جدید به‌ویژه اینترنت در راه‌یابی آثار ادبی ملل گوناگون به عرصه‌های جهانی انکارکردنی نیست. با این وجود ادبیات و به خصوص ادبیات جهانی هنوز هم به عنوان پدیده‌ای اجتماعی از ارزش و اعتبار برخوردار است. ادبیات جهانی به واسطه‌ی ماهیت متکثرش در ایجاد گفتگو میان ملت‌های مختلف نقش مهمی را ایفا می‌کند. در این مقاله تلاش گردید به معرفی گوشه‌ای از ابعاد گسترده‌ی ادبیات جهانی پرداخته شود. به بیان ساده وقتی ادبیات از مرزهای ملی فراتر می‌رود پا به عرصه‌ی جدیدی می نهد که ادبیات جهانی نام دارد. از سخنان گوته چنین بر می‌آید که ادیبان کشورهای مختلف باید یکدیگر را بشناسند و این برای هر کشوری منفعت‌هایی به همراه دارد. علاوه بر این‌که این مسئله حسی از همدلی میان جوامع بوجود می‌آورد چرا که بنابر تعریف، ادبیات آیینه‌ی دغدغه‌های هر ملتی است.

عواملی که به ادبیات جهانی اهمیت و اعتبار می بخشند بنا بر آن‌چه در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفت عبارتند از:

۱. غنای ادبیات ایران و ظرفیت‌های بی‌شمار آن برای جهانی‌شدن که از آن جمله می‌توان به جهانی‌شدن حافظ از طریق گوته اشاره کرد.

۲. چالش‌های پیش روی ادبیات و راهکارهای مختلف مواجهه با ادبیات جهانی

همه‌ی این عوامل به علاوه‌ی نقش ادبیات جهانی در گفتگوی تمدن‌ها که به طور مختصر به آن اشاره شد، راه را برای معرفی ادبیات ملی به جهان و به طور کلی برای ورود به گفتگو با جهان هموار می‌کند. در این راستا نیاز به مجموعه‌ای است که بتواند ارتباطات مستقیم و رودررو را میان اهل قلم میسر کرده و امکان تبادل افکار و تعامل آن‌ها را نه تنها در ایران بلکه فراتر از آن در سطحی جهانی مورد توجه قرار دهد. با توجه به پژوهش‌های میدانی انجام شده تاکنون طرح کالبدی‌ای که بتواند ویژگی‌های گفته شده را در قالب معماری جای دهد انجام نشده است. لذا فقدان مکانی که به تعاملات و تبادلات ادبی بپردازد، به خصوص در ایران احساس می‌شود. ایران به عنوان کشوری که از ادبیات غنی‌ای برخوردار است می‌تواند با ایفای نقش در سطح جهانی آثار خود را به دنیا عرضه کرده و نیز از تجربیات آن‌ها استفاده کند.

منابع

۱. امینیان طوسی، امیر (۱۳۹۵)، «فرارشته‌ای گزارشی از انجمن ادبیات جهانی و مؤسسه‌ی ادبیات جهانی»، فصلنامه هنر زبان، دوره‌ی ۱، شماره‌ی ۱، صص ۱۰۲-۸۱

۲. انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۹۲)، «ادبیات جهان در دانشگاه هاروارد»، مجله ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، صص ۱۷۶-۱۷۲

۳. آزرمی، احمد (۱۳۵۵)، «ادبیات از دید جهانی»، مجله ارمغان، دوره‌ی ۴۵، شماره‌ی ۴، صص۲۴۰-۲۲۹

۴. تمیم‌داری، احمد (۱۳۸۲)، «گسترش زبان و ادبیات فارسی چشم‌انداز سده آینده»، فصلنامه متن‌پژوهی ادبی، دوره‌ی ۷، شماره‌ی ۱۸، صص ۸۳-۷۴

۵. دمراش، دیوید (۱۳۹۷)، «ادبیات جهان را چگونه بخوانیم؟»، چاپ دوم، تهران: نشر چشمه

۶. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴)، «آشنایی با نقد ادبی»، چاپ نهم، تهران: انتشارات سخن

۷. صبور، داریوش (۱۳۷۸)، «بر کران بی کران (نگاهی به شعر معاصر فارسی)»، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن

۸. صفوی، کوروش (۱۳۷۹)، «ادبیات و گفتگوی تمدن ها»، ماهنامه آزما، شماره ۶، صص ۳۲-۳۰

۹. غنیمی‌هلال، محمد (۱۳۷۳)، «ادبیات تطبیقی»، ترجمه‌ی سید مرتضی آیت‌الله زاده شیرازی، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

۱۰. فیروزآبادی سیدسعید (۱۳۸۸)، «گوته و مفهوم ادبیات جهانی»، فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی، سال سوم، شماره ۱۲، صص۱۰۴-۹۱

۱۱. کلبرگ، میشاییل (۱۳۹۴)، «ادبیات در جست‌وجوی حقیقت؛ گزارشی از نشست نقد و بررسی «کمونیست‌های موماتر و داستان‌های دیگر»، پیک پیدایش/ بزرگسال، سال ششم، شماره ۲، صص ۷-۶

۱۲. گروسه، رنه (۱۳۳۴)، «روح ایران و بشردوستی»، ترجمه احمد احمدی، مجله ی یغما، صص ۴۵۲-۴۴۹

۱۳. مالنکا، تیتانا (۱۳۸۶)، «شعر حافظ شیرازی در اروپا و اوکراین (ترجمه ها، تحقیق ها و برداشت ها»، سخن عشق، صص ۳۴-۳۳

۱۴. یوست، فرانسوا (۱۳۸۷)، «مفهوم ادبیات جهان»، ترجمه علیرضا انوشیروانی، فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی، دوره ۲، شماره ۵، صص ۵۶-۳۷

15. Brown, M. (2011). Encountering the World, Neohelicon, 38, pp. 365-349.
16. Corbineau, H. (2004). Einführung in die Komparatistik. Berlin: ESV Verlag.
17. Damrosch, D. (2003). What is World Literature? Princeton University Press.
18. Damrosch, D.,Wang, N. (2011) What Is World Literature? Aril: A review of international english literature. pp. 190-171.
19. Eckermann, J. (1975). Gespräche mit Goethe. Wiesbaden: Brockhaus.
20. Goethe, J. (1960). Gesamtwerk. Berlin: Aufbau Verlag.
21. The institute for World Literature. Department of comparative literature, Harvard University. Retrieved from : https://iwl.fas.harvard.edu/pages/about

گفتگوی حضوری

۲۲. سالاروند، فاطمه (۱۳۹۸/۴/۱۴)، گفتگوی حضوری. شغل: شاعر، قائم مقام دفتر شاعران جوان، انجمن شاعران ایران.

World Architecture Center; A window to have dialogue with the world

Zahra MoeiniManesh[1], Simon Ayvazian[2]

Abstract

Today despite of ever-increasing progress of electronic media, Literature is still of a great importance. World Literature with its comprehensive and multidisciplinary nature, has provided the context for many literary surveys. In this regard, there is a need to a center that makes it possible for the nations to convey their thoughts and have interaction with eachother. The present article approaches the importance and goals of World Literature firstly with a review of the nature of World Literature through different theories. In the end, concisely refers to the role of World Literature on dialogue among civilizations. The article is descriptive analytics and its method of doing is field and library research. According to the research results it can be claimed that World Literature is not only contrasted with National Literature, but also tries to open a way for mutual interaction among different nations through developing knowledge of various world literature. It is therefore recommended to design an architectural space which addresses this issue.

Keywords: World Literature, Literature, Dialogue, Goethe, World

1- Master of Architecture engineering, Faculty of Art and Architecture, Khatam Universtiy, Tehran, Iran

2- Professor of college of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد ۲

مطالعه تطبیقی نیایشگاه هندوها و مسجد جامع اهل سنت بندرعباس

بابک دهقانی[۱*]، فاطمه شهریاری پور[۲]، ملیحه غریبی[۳]، سیما نبی پور[۴]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۸/۱۳
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۴/۲۴
کد مقاله: ۸۷۵۶۶

چکـیده

تحقیق حاضر تحت عنوان "مطالعه تطبیقی نیایشگاه هندوها و مسجد جامع بندرعباس" سعی بر آن دارد که در مقایسه معماری مسجد جامع اهل سنت و نیایشگاه هندوها با شیوه کتابخانه‌ای و مصاحبه به مطالعه بپردازد. معبد هندوها بر اساس الهام از معماری ایرانی و معابد هندی در زمان حکومت محمدحسن خان سعد الملک از زاویه هدایای مردمی گرفته شده است. سبک معماری این گنبد با قندیل‌های پیرامون آن نه‌تنها از دیگر گنبدهای موجود در سواحل خلیج‌فارس، بلکه از گنبدهای سراسر ایران و جهان متفاوت بوده و با توجه به اینکه در مقابل ظاهر معماری مسجد جامع اهل سنت بندرعباس با الهام از هیچ مکانی طراحی و ساخته شده است و بلکه بخش‌های جدید بنا و خاصه نمای بیرونی آن فاقد اصالت تاریخی و هنری است و طراحی این مسجد به دست بزرگ مردانی چون شهاب‌الدین اَرفعی و همکارانش مسعود منصوری، ناصر مجاور، امیر حمزه انجام شده‌است.

واژگـان کلـیدی: نیایشگاه، گنبد، مسجد جامع، بندرعباس.

۱- اداره کل آموزش و پرورش استان هرمزگان، اداره آموزش و پرورش ناحیه یک بندرعباس، دبستان پسرانه سما.
۲- اداره کل آموزش و پرورش استان هرمزگان، اداره آموزش و پرورش ناحیه یک بندرعباس، دانش آموز دبیرستان دخترانه سما.
۳- اداره کل آموزش و پرورش استان هرمزگان، اداره آموزش و پرورش ناحیه یک بندرعباس، مدیر دبیرستان دخترانه سما.
۴- اداره کل آموزش و پرورش استان هرمزگان، اداره آموزش و پرورش ناحیه یک بندرعباس، معاون اجرایی و رابط پژوهشی دبیرستان دخترانه سما.

۱- مقدمه

در هر دین و آیینی یک مکان وجود دارد که جهت هم‌فکری و مشورت در آنجا گرد هم جمع شده و راز و نیاز با پروردگار خود مشغول می‌شوند. به‌عنوان‌مثال مسیحیان به کلیسا یا کلیسه، یهودیان به کنیسه یا کنیسا، زرتشتیان به آتشکده، گوشه گیران و زاهدان نصاری که آنها را راهبان نیز می‌گویند به صومعه و دراویش و متصوفه (صفویان) در مکانی به نام خانقاه یا خانقه گرد هم جمع می‌شدند. اما در دین مبین اسلام که به عنوان کاملترین دین مردم ایران به حساب می آید مسجد نیایشگاه و محل گردهمایی مسلمانان است. واژه مسجد در لغت به معنای سجده‌گاه و پیشانی است. بر طبق یک نظر، واژه مسجد معرب واژه مزگت است که از زبان آرامی وارد عربی و فارسی شده‌است.۱ نیایشگاه جایگاه نیایش، گردهم‌آیی و پرستش در پیش باورمندان به وجود خدایان است. در زبان عربی به پرستش‌گاه، معبد، جمع مکسر عربی معابد می‌گویند که از ریشه عبد و عبادت است. واژه هم‌سنگ برای عبادت در زبان پارسی واژه پرستش است که هنگامی که بخواهد جایگاهی را نشان دهد با گاه همراه می‌شود و پرستش‌گاه را نتیجه می‌دهد (عمید، ۱۹۸۹: ۱۸).

۲- بیان مسئله

مساجد از قدیم الایام در ایران به عنوان عناصر اساسی در جوامع به اشکال مختلف وجود داشته است. گاه با نام نیایشگاه و گاه با نام پرستشگاه در دوره های مختلف معروف و مشهور بوده است. در ایران نیز مساجد در بطن شهری وجود داشته و معماری آنها همواره جزو معماری اسلامی مرقوم گشته است.

تحقیق حاضر با موضوع مطالعه تطبیقی نیایشگاه هندوها و مسجد جامع بندرعباس چنین نشان می دهد که اختلاف در دین و مذهبِ ادیان مختلف باعث ایجاد تفاوت در معماری مساجد و عبادتگاه ها نیز می شود. نظیر این مغایرت معماری را می توان درجنوبی ترین شهر ایران یعنی بندرعباس واقع در دو قطب دینی و مهم این شهر یعنی مسجد جامع و نیایشگاه ها هندوها مشاهده کرد. چیزی که به ظاهر تفاوت های معناداری را در خود رقم می زند اما در واقع همگی خدای یگانه را می پرسند. در اولین نگاه گنبد دو مکان به وضوح تفاوت معماری را نشان می دهد. یکی از معماری ایرانی اسلامی و دیگری از معماری هندی اسلامی پیروی می کند. حال در این تحقیق که بر پایه معماری بنا نهاده شده است سئوالی که طرح می شود که در پی پاسخ آن هستیم. این سئوال چنین است که چه همگونی و ناهمگونی میان معماری مسجد جامع و نیایشگاه هندوها در بندرعباس وجود دارد که شیوه‌های عبادت آنها را تحت الشعاع قرار داده است؟

۳- سئوالات تحقیق

۳-۱- سئوال اصلی

با توجه به تحقیق پیش رو و مطالعات به عمل آمده سئوال اصلی که در این تحقیق مطرح می شود چنین است که؛ چه همگونی و ناهمگونی میان معماری مسجد جامع و نیایشگاه هندوها در بندرعباس وجود دارد که شیوه های عبادت آن‌ها را تحت الشعاع قرار داده است؟

۳-۲- سئوالات فرعی

- ساخت نیایشگاه هندوها جهت عبادت در شهر بندرعباس به چه شکل بوده است؟
- بودن یا نبودن مناره چه تاثیری در معماری مسجد جامع بندرعباس نسبت به نیایشگاه هندوها داشته است؟
- چگونگی راهیابی هندی ها به ایران و دلایل ساخت نیایشگاه هندوها چه بود؟

۴- فرضیه

- به نظر می آید طراحی و ساخت نیایشگاه هندوها به دست خود هندوها بوده است.
- به نظر می اید تمام مسجد های اهل سنت یک مناره دارند.
- به نظر می رسد مسجد جامع اهل سنت بندرعباس بسیار قدیمی است و قدمت چندین و چند ساله دارد.

1 - http://islampedia.ir/fa/1391/11/مفهوم-شناسی-مسجد

۵- اهداف تحقیق

۵-۱- هدف اصلی

در تحقیق به عمل آمده که بر پایه مطالعه کتابخانه‌ای و فیش برداری انجام شده استبه بررسی و مطالعه تطبیقی دو مسجد و نیایشگاه پرداخته خواهد شد که هر دو در یک شهر هستند و به یک هدف ساخته شده اند.

۵-۲- اهداف فرعی

- بررسی طراحی و ساخت نیایشگاه هندوها
- بررسی تاثیر مناره در مسجد جامع بندرعباس
- بررسی چگونگی راهیابی هندها به ایران و ساخت نیایشگاه مخصوص به عبادت هندی

۶- پیشینه تحقیق

نوری نژاد، سمیه،(۱۳۹۳): در تحقیق تحت عنوان (بت گوران،معبد هندوهای بندرعباس) چنین اورده است: ایرانیان و هندوها ارتباط تجاری خوبی با یکدیگر داشتند و کالاهای تولیدی خود را به یکدیگر صادر میکردند؛بنابراین، آثاری از حضور ایرانیان در هند و آثاری از حضور مردم هند در ایران یافت میشود .این ارتباطات دوجانبه تا سالیان زیادی ادامه داشت .به دنبال فعالیت های تجار هندی در ناحیهٔ هرمزگان، ارتباط فرهنگی وهنری میان دو کشور افزایش یافت و زمینه ساز تأثیر هنر دو منطقه بر یکدیگر شد .محور اصلی این پژوهش بررسی معبد ساخته شده توسط هندوها در شهر بندرعباس است .شیوهٔ پژوهش حاضر، توصیفی -تحلیلی است و عناصر و تزئینات به کاررفته در معبد را بررسی میکنیم .ابتدا معبد و علل ساخت آن و سپس تزئینات آن رامعرفی میکنیم .معبد هندوها در اواخر دورهٔ ناصرالدین شاه ساخته شد و در زمان مظفرالدین شاه ۱۳۴۴-۱۳۰۰ (ه .ق) مورد بهره برداری قرار گرفت .در عناصر تشکیل دهنده معبد، معماری سایر ادیان، مانند بودایی واسلام، دیده میشود.

نگارنده بر این باور بوده که علت وجود هندی ها در ایران به دلیل ارتباط تجاری بسیار خوب انها بوده است و همین باعث شده که هندوها اثاری از خود در بندرعباس بجا بگذارند.

ب‌ابک دهقانی، ازاده افتخاری (۱۳۹۶): در تحقیق تحت عنوان (مقایسه تطبیقی امامزاده سید مظفر و نیایشگاه هندوها در بندرعباس) چنین اورده است: طراحی و شهر سازی ومعماری ازکشور هند که دارای پیوندی دیرینه با فرهنگ پارسی است و همچنین تاثیر معماری و شهر سازی اروپا و برخی از کشورهای آسیایی بر کشور ما ایران، پیامدهای خوب و فرهنگی در پی داشته است اما الگو برداری ها در روزگار کنونی با شتاب و گسترده بوده که تا اندازه ای نیز آوازه معماری دیرینه ما را به حاشیه می راند. در متون تاریخی و در کتابخانه های گستره معماری و شهرسازی دانشگاه های جهان از آوازه ستون ها و گنبد معماری ایران برجسته یاد شده است. نباید از یاد برد که تاثیر معماری ایران بر هند و کشورهای دیگر جهان اندک نبوده و تاثیر معماری ایران بر معماری خیلی از کشورها از جمله اروپا و همچنین نمونه دیگر آن تاثیر باغ های ایرانی در هند از برجسته ترین است . ساختمان تاج محل که یک معماری اسلامی و بویژه ایرانی است کمتر سبک هندی در خود دارد. این ساختمان را شاه جهان در نزدیکی شهر اگره در دویست کیلومتری دهلی ساخت. پایتخت امروزی هند دهلی نو که در جنوب دهلی کهنه برای پایتخت برگزیده شد نیز ریشه ای فرهنگی از عشق دوملت ایران و هند دارد. دهلی کهنه را شاه جهان آباد نیز گویند باروی سنگی بلندی دارد که شاهجهان ساخته است . هنر معماری ایرانی نه تنها در خاورمیانه و در کشورهایی ازآسیا بلکه فراتر از آن در قاره های دیگر نیز تاثیر گذار بود. افتخارات بزرگ معماری بیزانسی مانند کلیسای سنت – صوفی (مسجد ایا صوفیه ی امروز) ، کلیساهای حواریون قدیس سن – سرخیوس که همگی به فرمان و زیر نظر اکپراتور یوستی نیانوس در قسطنطنیه بنا شده اند، هر گز به این درجه از کمال نمی رسیدند و به عنوان نمونه کامل سبک معماری بیزانسی به شمار نمی رفتند اگر از عناصر هنر و معماری ایرانی نصیب کافی نبرده بودند.

نویسنگان بر این باور بودند که تاثیر معماری کشور هند و کشور های اسیایی بر کشور ما ایران پیامد های خوبی در پی داشته است البته بنا بر گفته نویسندگان تاثیر معماری ایران بر هند و کشور های دیگر جهان اندک نبوده و تاثیر معماری ایران بر معماری خیلی از کشورها از جمله اروپا و همچنین نمونه دیگر آن تاثیر باغ های ایرانی در هند از برجسته ترین است.

۷- یافته های تحقیق

۷-۱- مسجد جامع

مسجد جامع (مسجد دلگشا) اهل‌سنت بندرعباس به عنوان یکی از قدیمی‌ترین مساجد شهر بندرعباس دارای سابقه‌ای بسیار طولانی است و قدمت آن به ۲۶۴سال پیش برمی‌گردد که برای بار نخست به دست خیّر بزرگ همان منطقه«حاج زین‌العابدین ابوالقاسم اوزی» ساخته شد. (پایگاه اطلاع رسانی اصلاح، ۲۰۱۷) زیربنای مسجد جامع اهل سنت بندرعباس حدود ۴۹۰۰ مترمربع است. (روزنامه دریا، ۲۰۱۷) شبستان این مسجد در دو طبقه ساخته شده و و همچنین شبستان حدود ۲۰ درب بزرگ دارد که به ایوان‌های شمالی، شرقی و جنوبی مسجد باز می‌شوند. بنای قدیمی مسجد مشتمل بر شبستان ستون‌دار با ۱۲ ستون در میانه و ایوان‌های ستون‌داری در سه جبهه باختری، جنوبی و خاوری بوده‌است. محراب این مسجد با هنر کاشی‌کاری زینت داده شده و بسیار زیبا و چشمگیر است. (مسجد جامع اهل سنت بندرعباس، ۲۰۱۷) از این بنا تاکنون بخش ستون‌داری در میانه شبستان جدید باقی مانده‌است. این بخش از شبستان دارای ۱۲ ستون با ساقه‌ای استوانه‌ای و پایه‌ای مکعبی که ستون‌ها در بالا توسط قوس‌های جناغی به همدیگر متصل شده و زمینه را برای برپا داشتن سطح های تیر پوش فراهم ساخته‌است. ساقه و پایه ستون‌ها در تعمیرات اخیر با قطعات سنگ نما پوشیده شده. سر ستون‌ها و بخش‌های فوقانی آن‌ها دارای تزیینات گچی است. بخش‌های جدید بنا و خاصه نمای بیرونی آن فاقد اصالت تاریخی و هنری است. طراحی معماری مسجد جامع توسط اقای شهاب‌الدین ارفعی و با همکاری همکارانش مسعود منصوری، ناصر مجاور، امیر حمزه طراحی معماری این مسجد انجام شده‌است. این مسجد در طول این مدت چندین بار تجدید بنا و بازسازی شده‌است. بازسازی مسجد جامع اهل سنت بندرعباس در دوره جدید از سال ۱۳۸۲ شروع شد و با حمایت خیّر بزرگ منطقه جنوب حاج عبدالله رستمانی، کار ساخت آن به اتمام رسید. بازسازی مسجد جامع اهل سنت بندرعباس ۵ سال به طول انجامید و سرانجام در روز جمعه خرداد ماه سال ۱۳۸۷ با حضور امام جمعه اهل سنت (سیدعبدالباعث قتالی) و جماعت بندر عباس، (ایت الله غلامعلی نعیم ابادی) امام جمعه اهل تشیع بندرعباس و نماینده ولی فقیه و همچنین شرکت پرشور نمازگزاران افتتاح شد. (پایگاه اطلاع رسانی اصلاح، ۲۰۱۷) به گزارش ایرنا، نماینده ولی فقیه در هرمزگان در آیین بهره برداری از این ۲ مرحله اظهار داشت: این مسجد حاصل برکات نظام جمهوری اسلامی و خون شهیدان و هدایت های مقام معظم رهبری است. آیت الله غلامعلی نعیم آبادی افزود: بدون وجود نظام اسلامی امکان ساخت چنین مسجد عظیمی وجود نداشت. وی یادآور شد: بنا بود این افتتاح مدت ها قبل انجام شود که به علت آماده نبودن فضای بیرونی ایت الله نعیم ابادی با ان مخالفت کرده است و اکنون مرحله اول و دوم (پایین و بالای مسجد) آماده شده است. وی اضافه کرد: مومنان با دیدن این مسجد عظیم برای کمک برای تکمیل مرحله سوم آن تشویق می شوند که آن مرحله طرح وسیع تری است. نماینده شورای سیاستگذاری ائمه جمعه هم در آیین افتتاح مرحله های اول و دوم مسجد جامع بندرعباس گفت: برنامه ریزی ها احداث مکانی برای اقامت نماز جمعه بندرعباس به قبل از دهه هفتاد باز می گردد که در ابتدا زمین تملک شد. عباس مومن آبادی ادامه داد: از نیمه دوم سال ۹۱ برنامه ریزی ها برای احداث این مسجد آغاز می شود و آن زمان با ۲۵ میلیارد ریال بدهی مواجه بودیم که اکنون این بدهی به سه میلیارد و ۸۱۰ میلیون ریال بدهی کاهش یافته است. نماینده شورای سیاستگذاری ائمه جمعه ابراز داشت: در طراحی و ساخت این مسجد از تجربه جهان اسلام در ساخت مساجد استفاده شد و همچنین تلاش شد هنر معماری سنتی هم به نسل های بعدی منتقل شود. مومن آبادی اضافه کرد: قوس ها و گچ بری ها بکار برده شده در این مسجد به عنوان نمادهای معماری سنتی هستند. وی اشاره کرد: عملیات اجرایی این مسجد از ۱۰ تیر سال ۹۲ به پیمانکار ابلاغ شد که هنگام تکمیل ۲۲ هزار و ۵۰۰ متر زیربنا خواهد داشت که اکنون ۱۵ هزار و ۸۵ متر زیربنای آن تکمیل شده است. مومن آبادی بیان کرد: همچنین از ۱۱ هزار و ۵۱۷ متر زیر بنای ۲ شبستان و رواق ها ۶ هزار و ۷۳ متر تکمیل شده و ۵ هزار و ۴۴۴ متر دیگر باقی مانده است. وی یاد آور شد: مرحله اول مسجد جامع بندرعباس در سال گذشته به بهره برداری رسید و مرحله دوم با ظرفیت گنجایش پنج هزار نفر امشب بهره برداری می شود و مرحله سوم شامل نمای بیرونی و مرحله چهارم شامل شبستان غربی (شبستان اصلی) است. مومن آبادی گفت: اکنون ظرفیت ۲ مرحله مسجد به اضافه رواق های آن به ۱۱ هزار و ۹۳۰ نفر می رسد که در پایان این ظرفیت به ۲۱ هزار و ۵۰۰ نفر افزایش خواهد یافت. نماینده شورای سیاستگذاری ائمه جمعه گفت: از مجموع هزینه های انجام شده ۴۳ درصد از محل فروش زمین، ۶ درصد و سهم و کمک دولتی و نیم درصد هم از کمک های مردمی تامین شده و ۵۰ و هفت دهم درصد باقی ماندن هم با پیگیری عوامل مختلف تامین و در این محل هزینه شد. وی گفت: پارکینگ مسجد در ۲ طبقه با هفت متر عمق و گنجایش ۳ هزار دستگاه خودرو پیش بینی شده که از مدیران برای ساخت و بهره برداری نمازگزاران از آن یاری می طلبیم.

بنای قدیمی مسجد مشتمل بر شبستان ستون‌دار با ۱۲ ستون در میانه و ایوان‌های ستون‌داری در سه جبهه باختری، جنوبی و خاوری بوده است. از این بنا تاکنون بخش ستون‌داری در میانه شبستان جدید باقی مانده‌است. این بخش از شبستان دارای ۱۲ ستون با ساقه‌ای استوانه‌ای و پایه‌ای مکعبی که ستون‌ها در بالا توسط قوس‌های جناغی به همدیگر متصل شده و زمینه را برای برپا داشتن سطح های تیر پوش فراهم ساخته‌است. در نزد اهل سنت نیز بلند بودن مناره‌های مسجد مخالف سنت و روش سلف

شمرده شده و می‌گویند نباید مناره‌ها آن قدر بلند باشد که بر خانه‌های مردم اشراف داشته باشد. اما تعداد مناره که یکی باشد یا دو تا و یا بیشتر در روایات و کتاب‌های فقهی شیعه و سنی اشاره‌ای به آن نشده است. لکن چون فلسفه وجودی مناره برای اذان گفتن می‌باشد، طبیعتاً در هر مسجدی وجود یک مناره جوابگوی این نیاز می‌باشد. اما اینکه مسلمانان اعم از شیعه و سنی برای مسجد یک مناره یا دو مناره می‌سازند، از احکام فقهی آنان نشأت نگرفته، بلکه همانگونه که در ساخت مسجد و شکل و شمایل آن سلیقه‌های هنری و معماری را به کار می‌برند در مناره‌های آن نیز این سلیقه و ذوق‌های هنری اعمال شده است. مساجدی که دارای دو مناره می‌باشد. فقط زیبایی و نمود هنری و حفظ تقارن ساختمان مسجد در آن ملاحظه شده و هیچ مبنای شرعی و فقهی ندارد. بلکه ممکن است برخی از مساجد شیعه یک مناره داشته باشد و بالعکس مسجد اهل سنت دارای بیش از یک مناره باشد چنانچه در برخی از مساجد هندوستان و سایر کشورها این امر کاملاً مشهود است. علاوه بر این خیلی از مساجد اصلاً منازه ندارد. (زنده دل، ۱۹۹۸)

۷-۲- معبد هندوها

یکی از جالب ترین و تاریخی ترین نقاط گرشگری بندرعباس پرستشگاه هندوها یا معبد هندوها است. این معبد، در سال ۱۳۱۰ هجری قمری در زمان حکومت محمد حسن خان سعدالملک توسط تاجران و کارگران هندی که در کار ساخت و ساز مهارت بسیار زیادی داشتند ساخته شد، هزینه ساخت این عمارت را از محل جمع آوری هدیه ها تامین می‌کردند. (نوری، ۱۳۹۳) نمای ظاهری آن مخروطی شکل با رنگ سفید و شیارها و کنگرهای طولی است. قسمت هایی از ساختمان شامل یک اتاق چهارگوش میانی است که بر روی آن گنبدی قرار گرفته است، اتاق معبد و محراب در قسمت شمال و دور اتاق معبد نیز از طاقچه و قاب‌های کور ساخته شده است و دورتا دور اتاق معبد نیز چهار راهرو وجود دارد که در گذشته گردشگران به دور آن زیارت می‌کردند. داخل راهروها حجره‌های کوچکی قرار دارد که برای طلبه‌های مکتب برهمنی در نظر گرفته شده و داخل برخی از اتاق‌ها نقاشی‌های مذهبی دیده می‌شود که یکی از مهم‌ترین آنها خدای فلوت‌زن به نام کریشنا است. از داخل راهرو غربی راه پله‌های مارپیچی وجود دارد که به سمت بالا است و به بام معبد منتهی می‌شود که ساق معبد است و با جرزهای پس رونده که الهام از معماری ایرانی است تشکیل شده است در آن ۴ نورگیر وجود دارد که در ۴ طرف این فضای چند ضلعی روی جرزها هستند و گنبد عظیمی با لایه‌های ذوزنقه‌ای و تزئینات آیین هندویی دیده می‌شود. بنابه گفته استاد باستان شناسی ایران به نظر می رسد: این معبد برای نیازهای هندوهای مقیم شهر بندرعباس که از سال های ۱۳۰۰ تا ۱۳۴۴ هـ / ش سکونت داشته و به کارهای تجاری می پرداختند ساخته شده که یکی از نقطه های مهم ارتباط فرهنگی و هنری میان ایران و هند است. دکتر فخری دانشپور که مدت ۶ سال است برروی این معبد به تحقیق می پردازد می گوید: هندوها پیروان مکتب برهمنی (کسانی که به خدایان برهما، ویشنو و تسیوا معتقدند) هستند و این معبد بنابر تحقیقات به عمل آمده متعلق به خدایان ویشنو است. وی با بیان این که در هند اغلب معابد برهمنی، سنگی است خاطرنشان کرد: معبد هندوها در بندرعباس طبق موقعیت جغرافیایی در زمان ساخت از لاشه سنگ، ملات گل و ساروج، سنگ های مرجانی خاک و گچ های ضخیم ماده و گچ لویی استفاده شده است همچنین اطراف و در ۴ طرف گنبد حدود ۷۲ برجک مخصوص هندویی وجود دارد که در وسط گنبد میله بزرگی قرار گرفته که در حقیقت محور زمین و آسمان را نشان می‌دهد. در قسمت ضلع شرقی گنبد نیز تالار بزرگی وجود دارد که تالار اجتماعات بوده و در این تالار نقاشی‌های مختلفی به چشم می‌خورد که هر کدام از آن‌ها بیانگر فلسفه خاصی از اعتقادات مختلف مردم هند است. معبد هندوها ۱۱۶ سال پیش ساخته شد و یکی از نقطه‌های مهم ارتباط فرهنگی و هنری بین ایران و هند است که باید حفظ شود و متأسفانه به علت عدم توجه گذشتگان غالب نقاشی‌های آن از بین رفته و بنا هم به علت مصالح ساخت موجود و تغییرات آب و هوایی با وجود مرمت‌های پی در پی هنوز آثار ویرانی در آن به چشم می‌خورد. این معبد یکی از آثار منحصر به فردی است که از سوی پولدارهای شهری به نام شیکار پور در غرب هند ساخته شد و در سال ۱۳۴۴ هـ / ش که بندرعباس را ترک کردند، بت‌هایی که در معبد و در طاقچه محراب بود نیز با خود بردند و این بنا کم‌کم مخروبه شد تا این که از طریق سازمان میراث فرهنگی در چند نوبت تعمیر اساسی شد و هنوز نیاز به تعمیر دارد، البته به شرط آن که حالات اولیه بنا از بین نرود. معبد هندوها از تابستان سال ۱۳۸۴ تا کنون به بهانه مرمت تعطیل است.هم اکنون عملیات مرمت این معبد به دلایل نامعلومی متوقف شده‌است. (دهقانی، ۲۰۱۷)

از داخل راهرو غربی راه پله های مارپیچی وجود دارد که به سمت بالا است و به بام معبد منتهی می شود که ساق معبد است و با جرزهای پس رونده که الهام از معماری ایرانی است تشکیل شده است که ۴ نورگیر در ۴ طرف این فضای چند ضلعی روی جرزها و جود دارد و گنبد عظیمی با لایه های ذوزنقه ای و تزئینات آیین هندویی دیده می شود. در آن روزگار چون پرتغالی‌ها در هند مستقر شده بودند، در عرصه‌های جهانی قدرت دریایی خود میدان مانور بیشتری داشتند. از آن روزگار پای هندی‌ها به گونه‌ای کم و بیش بیشتر از گذشته به جنوب ایران باز شده بود.این معبد برای نیازهای هندوهای مقیم شهر بندرعباس که از سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۴۴ شمسی سکونت داشته و به کارهای تجاری می‌پرداختند ساخته شده است. هندوهای تاجر ساکن بندرعباس که

معمولاً در گروه‌های ۷۰ تا ۸۰نفری بودند ابتدا مراسم عبادی‌شان را در کاروانسراها بجا می‌آوردند تا اینکه دو نفر به نام‌های شول رام و دده رام پیش‌قدم می‌شوند و به عنوان بانی دست به خرید زمین و ساخت معبد در شمال بندرعباس آن روز می‌زنند. اسم این دو بانی و حتی سال احداث بنا که به سال سامبات هندی است روی کتیبه‌ای مربوط به معبد و با خط هندی وجود داشته‌است. (دانش پرور، ۱۳۸۶)

۸- نتیجه گیری

این بنا کاملا از معماری معابد هندی متاثر است و از گنبد های سراسر ایران متفاوت و منحصر به فرد است و از جمله نشانه های معدود تاریخی بندرعباس است ویکی از نقطه های مهم ارتباط فرهنگی و هنری بین ایران و هند است که باید حفظ شود که توسط سازمان میراث فرهنگی و گردشگری در فهرست اثار ملی ایران به ثبت رسیده است اما مسجد جامع اهل سنت بندرعباس که یکی از قدیمی ترین مساجد شهر و با سابقه ی طولانی می باشد و در طول این مدت چندین بار بازسازی شده است و دارای شبستان هایی است که از ۱۲ ستون تشکیل شده و دارای تزئینات گچی است ولی متاسفانه بخش های جدید نمای بیرونی ان فاقد اصالت تاریخی و هنری است.

منابع

۱. الهه‌هایی که از دریا آمدند، گفت‌وگو با دکتر فخری دانش‌پورپرور باستان‌شناس و استاد دانشگاه تهران. سالنامه صبح‌ساحل. روزنامه صبح ساحل. ۱۳۸۶.
۲. اما و اگرهای مرمت معبد هندوهای بندرعباس. خبرگزاری جمهوری اسلامی. دریافت‌شده در ۲۰۱۹-۰۴-۰۳.
۳. ایران
۴. آزاده افتخاری (۱۳۹۶) ؛ مقایسه تطبیقی امامزاده سید مظفر و نیایشگاه هندوها در بندرعباس.
۵. درگاه فهرست آثار ملی ایران
۶. دهقانی، بابک (۲۰۱۷)؛ مطالعه تطبیقی امامزاده سید مظفر (س) و نیایشگاه هندوها در بندرعباس، دانشگاه کاسم بندیت، تایلند، کنفرانس بین‌المللی.
۷. زنده دل، دستیاران، حسن. (مجموعه کتاب‌های راهنمای جامع ایران‌گردی استان هرمزکان) ج۱. چاپ وانتشار سال ۱۹۹۸ میلادی.
۸. سمیه نوری (۱۳۹۳). «بَت گوران: معبد هندوها در بندرعباس» . جلوه هنر (۱۲): ۱۹.
۹. فرهنگ فارسی عمید گردآوری حسن عمید جلد یکم رویه (صفحه) ۱۸ جلد سوم رویه‌های ۱۹۸۹- ۲۲۴۳ - ۲۲۷۰ چاپ چاپخانه سپهر تهران
۱۰. محمد، صدیق «تارخ فارس» صفحات (۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳)، چاپ سال ۱۹۹۳ میلادی.
۱۱. مسجد جامع اهل سنت بندرعباس با حضور پرشور نمازگزاران و برادران و خواهران مؤمن افتتاح شد پایگاه اطلاع‌رسانی اصلاح. دریافت‌شده در ۲۰۱۷-۰۸-۱۹.
۱۲. مسجد جامع اهل سنت بندرعباس. مدرسه علوم دینی اهل سنت وجماعت اسماعیلیه گیاهدان. دریافت‌شده در ۲۰۱۷-۰۸-۱۹.
۱۳. مسجد جامع بزرگ اهل سنت بندرعباس به بهره‌برداری رسید. روزنامه دریا. دریافت‌شده در ۲۰۱۷-۰۸-۱۹.
۱۴. مسجد جامع دلگشا. دریافت‌شده در ۲۰۱۷-۰۸-۱۹.
۱۵. میراث فرهنگی استان هرمزگان.
۱۶. هیئت امنای دانشگاه آزاد اسلامی اوز. دریافت‌شده در ۲۰۱۷-۰۸-۱۹.
17. 17) http://islampedia.ir/fa/1391/11/مسجد-شناسی-مفهوم

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد ۲

مطالعه تطبیقی اعلامیه جهانی حقوق بشر با عمل نسبت به آن در قالب قوانین جمهوری اسلامی ایران

میلاد میری نام نیها[1]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۴/۳۱
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۵/۲۹
کد مقاله: ۹۸۴۹۴

چکـیده

مسئله حقوق بشر بعنوان حقوق اساسی انسان ها همواره در طول تاریخ زمینه ساز مناقشات فراوانی گردیده است.پس از فجایع دو جنگ جهانی و احساس نیاز افکار عمومی نسبت به مدون سازی قوانین حقوق بشری در بستر سازمان تازه تاسیس ملل متحد برای جلوگیری از تکرار فجایع مشابه، اعلامیه جهانی حقوق بشر به عنوان نوزاد این تفکر در سال ۱۹۴۸ متولد گشت.از همان ابتدا مشخص گردید که این اعلامیه نمیتواند در قرابتی کامل با هنجارهای تمامی ملل و دول جهان قرار گیرد و نتیجتا زمینه ساز مخالفت هایی خصوصا از جانب کشورهای حوزه تمدن اسلامی گردید.ایران به عنوان یکی از موافقان اولیه این اعلامیه و همچنین یکی از بزرگترین کشورهای اسلامی، با توجه به شرایط فرهنگی خود همواره در چالش بسیاری برای مدون سازی اعلامیه مذکور و همچنین سایر کنوانسیون های حقوق بشری در قالب قوانینش قرار داشته است.حال ما در پی پاسخ به این سوال خواهیم بود که ایران تا چه میزانی نسبت به تطبیق قواعد این اعلامیه با قوانین داخلی اش و خصوصا قانون اساسی خود اقدام نموده است.فرضیه مطرح در پاسخ به سوال مذکور بیان میکند که تطبیق این قواعد از سوی ایران تا حدیست که بر قوانین اساسی ملی–مذهبی خود خدشه ای وارد ننماید.با توجه به هدف پژوهشگر برای استخراج نتیجه ای جامع از واقعیت های موجود، روش کلی این پژوهش از نوع استقرایی و اهداف آن کاربردی بوده و در ادامه از روش توصیفی–تحلیلی برای نگارش همراه با مطالعه منابع کتابخانه ای و همچنین اینترنتی استفاده گردیده است.نهایتا نتیجه حاصله نیز ضمن تایید فرضیه اولیه بیان میکند که دولت ایران تا حدی رویکرد مدون سازی اعلامیه جهانی حقوق بشر را در قالب قانون اساسی خود دنبال نموده ولی همچنان از تایید و اجرای برخی از بندهای آن امتناع ورزیده که همین موضوع بستر فشار سازمان های بین المللی را بر این کشور فراهم نموده است.

واژگـان کلـیدی: اعلامیه جهانی حقوق بشر، سازمان ملل، اسلام، ایران، قانون اساسی.

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد، رشته روابط بین الملل، دانشگاه اصفهان *(miladmiri.ir@gmail.com)*

۱- مقدمه

حقوق و کرامت انسانی از ابتدای تولد بشر تاکنون مبنای شکل گیری روابط دوستانه و همچنین مناقشات گوناگونی در سطح جهانی و منطقه ای بوده که هرکدام معیار های شکل گیری خاصی را برای خود متصور شده اند.بدیهیست مشخصه های حقوق بشری چندین هزار سال قبل که در آن مالکیت اشتراکی بدون وجود قوانین مدون و صرفا با توجه به هنجارهای قومی و قبیله ای و پس از آن دوران های مختلف تمدنی همچون برده داری، فئودلیسم و... بوده با تعریف امروزی از حقوق بشر تفاوت های بنیادین بسیاری دارد و در واقع تعریف این موضوع نسبی و صرفا با توجه به زمان، مکان و همچنین تفسیر های گوناگونیست که با توجه به قومیت ها، ادیان و سایر مسایل هنجارساز جامعه از آن شده است.به عنوان مثال تعریفی که رژیم هایی همچون نازی و آپارتاید از حقوق انسانی ارائه داده اند مبتنی بر برتری نژادیست و یا حتی در ارتباط با ادیان این موضوع دستاورد جنگ های مذهبی بسیار ویرانگریست که در مواقعی میان پیروان یک دین با یکدیگر (جنگهای مذهبی سی ساله اروپا) و در مواقعی ادیان مختلف با یکدیگر (جنگ های صلیبی) خود را بروز داده است.بصورت کلی منشا درگیری ها، جنگ ها و انقلاب ها در طول تاریخ را می توان در انگیزه بدست آوردن حقوقی دانست که انسان ها با توجه به تعبیر ذهنی خودشان از حقوق انسانی یا پیروی از ایدئولوژی ای خاص آن را دنبال نموده اند.از آنجا که تفکرات ایدئالیستی پس از پایان جنگ جهانی اول ناکارآمدی خودش را با بروز جنگ جهانی دوم نشان داد نیاز به تعریف مدون و جهانی از حقوق بشر در میان ملت ها و دولت های مختلف بیش از پیش احساس گردید.نخستین تلاش ها با شکل گیری جامعه ملل حاصل از قرارداد ورسای خود را بروز داد و بزودی مشخص گردید ضمانت اجرایی این سازمان بسیار پایین تر از آن است که بتوان حقوق بشر را در ورای آن بر کشورها تحمیل نمود.پس از جنگ جهانی دوم دولت ها اراده بیشتری را برای شکل دهی به قوانین مدون حقوق بشری از خود نشان دادند و سرانجام اعلامیه جهانی حقوق بشر را در سال ۱۹۴۸ میلادی و در قالب سازمان ملل ارائه دادند.مسلما اعلامیه مذکور تعریفی کلی و تا حدودی کامل را از مفهوم حقوق بشر ارائه داد ولی علاوه بر آنکه فاقد ضمانت اجرایی محکمیست و تعاریف آن با توجه به دست بالای قدرت های جهانی در این سازمان برای هر کشور متفاوت و با توجه به ارتباطات میان دولت های مختلف با یکدیگر است، ادیان مختلف را نیز به دلیل تفاوت ساختاریشان با تفکرات جهان گرایانه غربی در چالش با خود قرار داده که در مواردی با این اعلامیه همسو و در مواردی نیز افتراقشان را از آن پنهان نمیکنند.مسلما از دیدگاه اسلامی ممکن است تعریف حقوق انسانی نسبت به تعاریف دولت هایی که صرفا با توجه به قواعد ماتریالیستی دیدگاه خود را از این حقوق ارایه می دهند و یا حتی سایر ادیان ابراهیمی تا حدودی متفاوت باشد.در این میان برخی کشورهای اسلامی همانند ایران که نسبت به این اعلامیه روی خوشی نشان داد و با رای مثبت خود از آن استقبال نمود، با توجه به هنجار های فرهنگی و مذهبی اش نتوانست هماهنگی کاملی را نسبت به آن از خود بروز دهد.این موضوع خصوصا پس از انقلاب اسلامی ایران و حساسیت بیش از پیش نظام جدید نسبت به قوانین و هنجارهای مذهبی به وضوح جلوه گر گردید.

حال سوالی که در این جا مطرح گردیده و البته هدف اصلی پژوهش را نیز در ورای خود قرار میدهد این است که ایران به عنوان یکی از موافقان اولیه اعلامیه مذکور تا چه میزانی نسبت به مدون سازی و تطبیق مواد آن با قوانین داخلی اش و خصوصا مرجع آنها یعنی قانون اساسی اقدام نموده و عملکرد آن به چه شکل بوده است.در این میان فرضیه مطرح برای پاسخ به سوال مذکور این است که دولت جمهوری اسلامی ایران تا حدودی نسبت به تطبیق بندهایی از این اعلامیه با قانون اساسی خود اقدام نموده که خدشه ای را به قوانین اساسی ملی و مذهبی خود وارد ننماید.اهمیت و ضرورت بررسی این موضوع در آن است که فشارهای بسیاری از سوی نهادها و قدرت های بزرگ عمدتا غربی با بهانه های مختلف حقوق بشری نسبت به ایران اعمال گردیده و البته همین موضوع نیز در جهت دهی به افکار عمومی جهانی در برابر کشور موثر بوده است.حال میتوان با شناخت نقاط همبستگی و تفارق میان اعلامیه جهانی حقوق بشر با عملکرد و همچنین قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران تا حدود بسیاری نسبت به نزدیک نمودن این دو عمل نموده و در نتیجه راه را برای بهانه جویی های پیوسته این قدرت ها و سازمان های بین المللی و در نتیجه فشار های گسترده نظری و عملی حاصل از آن محدود نمود.از آنجایی که هدف پژوهشگر کسب نتیجه ای جامع و کامل از واقعیت های موجود در ارتباط به موضوع مورد بحث میباشد، روش کلی این پژوهش از نوع استقرایی و اهداف آن به دلیل امکان استفاده در راستای ارتقا بخشی کیفیت عملکرد نسبت به این نتیجه، از نوع کاربردی میباشد.در ادامه نیز هم از روش توصیفی برای به تصویر کشیدن وضعیت موجود و هم تحلیلی برای تبیین دلایل و چرایی این وضعیت استفاده گردیده و در این میان تمرکز پژوهشگر بر روی منابع کتابخانه ای، اینترنتی و همچنین دانسته ها و یافته های شخصی بوده است.در راستای حصول نتایج مورد نظر در این پژوهش سعی شده علاوه بر ارائه توضیحاتی در باب پیشینه تاریخ مدون حقوق بشر، نحوه شکل گیری اعلامیه جهانی آن را بصورت خلاصه مشخص شده و ضمن ارائه توضیحاتی درباره دیدگاه اسلامی نسبت به حقوق بشر، میزان پایبندی ایران را به عنوان یکی از مهمترین کشورهای اسلامی نسبت به اعلامیه جهانی حقوق بشر و کنوانسیون های وابسته اش را از نقطه نظر سازمان های بین المللی بررسی گردد.

۲- تاریخچه مدون حقوق بشر

میتوان نخستین تلاش های انسان و به تبع آن تمدن های انسانی برای شکل دهی و مدون سازی قوانین حقوقی را در حدود هزاره دوم پیش از میلاد مشاهده نمود.جایی که در حدود سال ۱۷۵۰ پ م حمورابی پادشاه قدرتمند نخستین سلسله بابل قدیم، قوانین ۲۸۲ ماده ای خود مبتنی بر قوانین حقوقی، مدنی و جزایی را بر روی ستون بازالتی برای ملتش تائین و اعلام نمود.حدود ۱۲۰۰ سال پس از آن، کوروش کبیر پادشاه سرزمین پارس در سال ۵۳۸ پ م منشور خود که از سوی برخی افراد و همپنین موسساتی همانند موزه بریتانیا به عنوان نخستین بیانیه حقوق بشر شناخته می شود را در قالب ۴۵ سطر و بر روی استوانه ای گلی ارائه نمود.

با گذشت ادوار و بروز جنگ ها و انقلاب های فراوانی که با محوریت مردم تحت ستم توسط حکومت های مشخصا فئودالیستی در سراسر جهان بوجود آمده بود، در قرن ۱۷ نخستین تلاش ها برای تعریف امروزی از حقوق بشر در انگلستان و انقلاب با شکوه ۱۶۸۸ و در قالب دکترین حکومت پارلمانی در قانون اساسی آن کشور شکل گرفت.حدود یکصد سال بعد و در سال ۱۷۷۶ اعلامیه استقلال آمریکا در حالی به تصویب رسید که در مقدمه آن صراحتا از حق آزادی مردم سخن گفته شد و حکومت را به گونه ای تعریف می نمود که عملکرد و شکل گیری آن وابسته به رضایت و خواست مردم است.چندین سال پس از آن و با شکل گیری انقلاب کبیر فرانسه در ۱۷۸۹ مهمترین حرکت در راستای بیانی امروزی از حقوق بشر و در خلال تدوین قانون اساسی حاصل از آن انقلاب شکل گرفت. در مقدمه این قانون اساسی شاهد اعلامیه ای با موضوع حقوق بشر هستیم که در ابتدای آن صراحتا ذکر شده بود که تمام مردم بدون تمایز نژادی، دینی و اعتقادی از حقوقی سلب نشدنی و مقدس برخوردارند.این بیانیه که با عنوان اعلامیه حقوق بشر فرانسه نیز شناخته شده است سرآغاز دوره جدیدی در عرصه حقوق انسانی در سطح جهان گشت، بطوریکه در قوانین اساسی کشورهای مختلف پس از آن و همچنین اعلامیه جهانی حقوق بشر ۱۹۴۸ جلوه های مستقیمی از تاثیرات آن را می توان براحتی مشاهده نمود. (والتز، ۱۳۸۴: ۱۶۲)

سال های بعد با توجه به جنگ های مخرب منطقه ای و بعضا جهانی همانند کشورگشایی های ناپلئون، جنگ های داخلی آمریکا و در نهایت جنگ جهانی اول، دولت هایی که در اندیشه چاره جویی برای جلوگیری از بوجود آمدن حوادث و خشونت های مشابه بودند را بر آن داشت تا نخستین سازمان با ابعاد جهانی را برای هماهنگی، نظارت و همکاری میان کشورها تحت عنوان جامعه ملل در نهم ژانویه ۱۹۲۰ و در پی کنفرانس صلح پاریس که به جنگ جهانی اول پایان داد پی ریزی نمایند.در ورای تفکرات ایدئالیستی پیش آمده حاصل از صلح پس از جنگ و جامعه ملل، تلاش های بسیاری منجمله پیدایش فدراسیون بین المللی حقوق بشر پاریس در ۱۹۲۲ برای حصول خواست های حقوق بشری ملت های جهان شکل گرفت ولی بزودی با بروز بحران های اقتصادی ۱۹۲۹ و همچنین فوران احساسات ناسیونالیستی کشورهای شکست خورده در جنگ جهانی اول و تحقیر شده در قرارداد ورسای همانند آلمان و ظهور نازیسم حاصل از آن، شکست تفکرات آرمانی صراحتا جلوه گر گشت.حمله کشورهایی همچون ایتالیا به اتیوپی و خروج بی دغدغه کشورهای عضو برای جلوگیری از پاسخگو بودن در قبال اقدامات خود همچون ژاپن و انفعال شدید جامعه ملل در برابر این اقدامات، بیش از پیش ناتوانی تفکر خوشبینانه دولت ها نسبت به این سازمان و همکاری و بلتبع مسائل حقوق بشری را روشن نمود.

با آغاز جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۳۹ علاوه بر تلاش های فردی نخبگانی همانند اچ جی ولز که بیانیه حقوق بشری خود را تحت عنوان "ما برای چه میجنگیم؟" به زبان های مختلف انتشار داد، دولت ها و رهبران قدرتمند جهان نیز تلاش های خود را برای استفاده از فرصت پیش آمده در راستای ارتقاء چهره خود نزد ملل مختلف و همچنین ترسیم دنیای پس از جنگ آغاز نمودند که برجسته ترین آنها فرانکلین روزولت رئیس جمهور آمریکا بود.روزولت که در ابتدای این جنگ نسبت به سیاست های جنگ طلبانه نازی ها موضع سکوت را در پیش گرفته بود و در داخل نیز با چالش های اقتصادی و مخالفت های حزب رقیب در کنگره مواجه بود سرانجام با جرقه حاصل از حمله ژاپن به پرل هاربر و ورود به جنگ، شانس خود را برای کسب رهبری سیاسی نظام بین المللی امتحان نمود.وی علاوه بر مامور نمودن وزارت امور خارجه ایالات متحده و در راس آن کاردل هال به تدوین لایحه ای حقوق بشری به عنوان بخشی از تدارکات دوران پس از جنگ، خود نیز منشور آتلانتیک را در اواخر ۱۹۴۱ با چرچیل نخست وزیر بریتانیای کبیر به امضا رساند که در بندهایی از آن بر لزوم حمایت از آزادی، استقلال، عدالت و رهایی انسان از ترس و فقر تاکید گشته بود.در کوران شش ساله آتش جنگ افروزی ها و سوختن آرزوهای آرمانی قرن بیستم، همچنان تلاش هایی از سوی متفقین و رهبران بزرگ آنها منجمله روزولت، استالین و چرچیل برای تاسیس سازمانی جایگزین جامعه ملل منسوخ شده انجام و به تبع آن کنفرانس هایی در این زمینه شامل مسکو، تهران، دامبرتن اکس، یالتا و سان فرانسیسکو برگزار گردید.به هنگام تشکیل دومین نشست دامبرتن اکس ۱۹۴۴ که در آن برنامه ریزی های شکل دهی به سازمان ملل متحد توسط چهار قدرت متحدین منجمله ایالات متحده، شوروی ،بریتانیای کبیر و چین در حال برگزاری بود، ایالات متحده و چین حامی و خواستار گنجاندن بندهای صریح حقوق بشری در منشور این سازمان بودند که با مخالفت های شوروی و بریتانیا ملغی گردید.در نهایت طرح گنجاندن بندهای حقوق

بشری بصورت کلی و مبهم در حالی به کنفرانس سان فرانسیسکو ارسال گردید که تنها چین بعنوان یکی از بزرگترین قربانیان عملکردهای نژادپرستانه و ضد انسانی شدید در جنگ جهانی دوم خصوصا توسط امپراتوری ژاپن، خود را عمیقا به عنوان حامی موازین حقوق بشری معرفی می نمود.در این دوره عمدتا کشورهای کوچک و تحت استعماری که در دوران جنگ به واسطه سواستفاده قدرت های بزرگ دو طرف درگیری دچار آسیب های فراوانی شده بودند به عنوان پرشورترین حامیان موازین حقوق بشری در کنفرانس های مربوط به تشکیل سازمان مطرح بودند.نهایتا در سان فرانسیسکو و با تلاش های فرانسه، نیوزلند و استرالیا هفت ارجاع حقوق بشری به منشور افزوده شد و سازمان ملل متحد متولد گشت. (والتز، ۱۳۸۴: ۱۷۰-۱۷۵)

با شکست متحدین و تشکیل دادگاه نورنبرگ هرچه بیشتر پرده از جنایات شکل گرفته در این دوره برداشته شد و همین موضوع به مانند ابرهایی تیره بر آسمان افکار عمومی ملل جهان سایه افکند.ترس از شکل گیری فجایعی مشابه کوره های آدم سوزی نازی ها، فجایع آزمایشات ضد انسانی ژاپنی ها در واحد ۷۳۱ و همچنین بمباران اتمی هیروشیما و ناگازاکی توسط آمریکا، افکار عمومی را به سمت شکل دهی قوانین مدون و بازدارنده برای حمایت از حقوق بشر در بستر سازمان تازه تاسیس ملل متحد سوق داده بود.در ورای این تفکرات مجمع عمومی سازمان ملل، کمیسیون حقوق بشر را مامور بررسی و تهیه اعلامیه ای جهانی در ارتباط با مسئله حقوق بشر نمود.

ریاست کمیسیون حقوق بشر سازمان ملل متحد در آن هنگام بر عهده النور روزولت، همسر رییس جمهور درگذشته آمریکا بود که بر تمامی مراحل و فرآیند تهیه پیش نویس و تصویب نهایی اعلامیه نظارت داشت و اغلب وی را موثرترین شخص در شکل گیری آن میدانند.این موضوع درحالیست که افراد شاخص دیگری نیز در تهیه این اعلامیه تاثیرات فراوانی داشتند، منجمله رنه کاسین پژوهشگر فرانسوی که به واسطه کوشش های وی برای نگارش، اصلاح و انسجام بخشی به پیش نویس این اعلامیه در سال های بعد برنده جایزه نوبل صلح گشت.همچنین جفاست که اگر در این جا از جان همفری، نخستین مدیر حقوق بشر سازمان ملل متحد که مامور نگارش متن پیش نویس با استفاده از سند حقوقی آلورو آلورز، حقوق دان شیلیایی که توسط هیئت سیاسی پاناما به کنفرانس سان فرانسیسکو تقدیم گردیده بود شد و در تهیه و بست پیش نویس این اعلامیه تلاش های بسیار داشت نام نبریم.سرانجام در پی روند مذاکرات طولانی هجده عضو کمیسیون حقوق بشر و در می ۱۹۴۸ کمیسیون متن پیش نویس نهایی را به کمیته سوم مجمع عمومی ارجاع و نهایتا با انجام روند اصلاحات دو ماهه بر روی آن، در دسامبر ۱۹۴۸ و در مجمع عمومی سازمان ملل متحد تحت عنوان اعلامیه جهانی حقوق بشر (UHDC) به تصویب کشورهای عضو رسید. (والتز، ۱۳۸۴: ۱۷۶-۱۷۹)

۳- اعلامیه جهانی حقوق بشر

همانگونه که پیشتر ذکر گردید اعلامیه جهانی حقوق بشر در تاریخ ۱۰ دسامبر ۱۹۴۸ و طی قطعنامه ۲۱۷ از سوی مجمع عمومی سازمان ملل به تصویب رسید.لازم به ذکر است از کشورهای عضو سازمان تا آن تاریخ که بالغ بر ۵۸ دولت میگردیدند، تعداد ۴۸ کشور با رای مثبت، ۸ کشور با رای ممتنع، ۲ کشور بدون شرکت در رای گیری و بدون وجود هیچگونه رای منفی زمینه تصویب آن را فراهم نمودند.(سلطانی گردفرامرزی، ۱۳۹۶: ص ۵)

مفاد اعلامیه جهانی حقوق بشر که در قالب یک مقدمه و سی ماده مورد نگارش واقع گردید در واقع تاکیدی بر حقوق فطریست که انسان به واسطه انسان بودن از آنها برخوردار است و در واقع این اعلامیه آنها را به رسمیت شناخته و بوجود آورنده صرف آنها نیست.نکته قابل توجه در این اعلامیه جهان شمولی و مورد قبول واقع شدن تعاریف موجود در آن از سوی بسیاری از ملل و دولت های جهان می باشد، هرچند که به دلیل مغایرت بخش هایی از آن با باورها، هنجارها و مذاهب تعدادی از کشورها، زمینه به وجود آمدن اختلافاتی نیز نسبت به تعریف، اجرا و حتی پاسخی متقابل به آن با توجه به مبانی دینی گردیده است.از آنجایی که این اعلامیه توسط مجمع عمومی و در قالب اعلامیه ای صرف ارائه گردید طبق قوانین سازمان ملل از قدرت الزام آور حقوقی برای کشورها برخوردار نبوده و علاوه بر تشریح دیدگاه این سازمان نسبت به حقوق بشر، صرفا تعهدات اخلاقی و سیاسی برای دولت های مذبور ایجاد می نمود.ولاکن ضعف مورد نظر بستر سو استفاده دولت های مختلفی گردید که هرچند با تصویب آن موافقت نمودند ولی در عمل نسبت به بندهایی از آن بی تفاوت بوده و صرفا تصویب آن در مجمع عمومی را زمینه ای برای تلطیف افکار عمومی داخلی و جهانی نسبت به خود می پنداشتند.این موضوع دستاورد تبدیل این اعلامیه به لایحه ای الزام آور از سوی کمیسیون حقوق بشر سازمان ملل برای اعطای قدرت حقوقی به سازمان و نهادهای وابسته برای متنبه ساختن دولت های متخلف با محکومیت و مجازات های عملی گردید.

در ابتدا کمیسیون در ۱۹۵۴ دو پروتکل الحاقی به این اعلامیه با نام های میثاق بین المللی حقوق مدنی و سیاسی (ICCPR) و میثاق بین المللی حقوق اقتصادی، فرهنگی و اقتصادی (ICESCR) را ارائه و نهایتا در ۱۶ دسامبر ۱۹۶۶ از تصویب مجمع عمومی گذراند.سرانجام در ۱۹۷۶ و همزمان با تصویب میثاقین اعلامی توسط مجالس اکثر دولت های امضا کننده آنها، اعلامیه

جهانی حقوق بشر به واسطه دو میثاق جدید همراهش، قدرت الزام آور خود را علیه دولت های مصوب آن و در قالب منشور جهانی حقوق بشر بدست آورد.(Williams, 1981)

۴- اسلام و حقوق بشر

حقوق بشر همواره به عنوان یک قرارداد اجتماعی که ژان ژاک روسو از آن به عنوان باید ها و نباید های موجود در جامعه سخن گفته حتی در اعلامیه جهانی حقوق بشر و میثاقین آن فاقد وجود تعریفی خالص از عبارت صرف خود میباشد، به عبارتی پس از وقوع فجایع شکل گرفته در جنگ جهانی دوم و بلتبع نگرانی های روز افزون جامعه جهانی نسبت به شکل گیری وقایع مشابه، دولت های جهان را بر آن داشت که بدون ارائه تعریفی از واژه حقوق بشر صرفا به ارائه باید ها و نباید هایی در قالب یک اعلامیه برای تلطیف افکار عمومی بسنده کرده و راه را برای تفاسیر گوناگونی بر آن باز بگذارند که البته به نظر نمیرسد این موضوع بر پایه عدم آگاهی آن ها شکل گرفته باشد و بیشتر جنبه منافع این دولت ها را در بر میگیرد.

در همین حال و از قدیم الایام، مکاتب مختلف تعاریف خاص و نسبی خود را نسبت به حقوق انسان ها مطرح نموده اند.از جمله مهمترین آن ها مکاتب آرمان گرایانه و ماتریالیستی تاریخیست که مورد اول تعریف حقوق بشر را مجموعه ای از حقوق میداند که برای حفظ کرامت و شرافت انسانی لازم و بنیادین بوده و تحت هیچگونه شرایطی و توسط هیچ فردی قابل تغییر نخواهد بود، خواه که تعریف دوم با این موضوع مخالفت نموده و قائل بر تغییر و تحول تاریخی قواعد حقوقی و به تبع آن حقوق بشری بوده و تعریفی مطلق از این موضوع را ارائه نمیدهد.یکی دیگر از مکاتب حقوق بشری که عمدتا تعاریف دینی و خصوصا اسلامی به عنوان شاخه هایی از آن مطرح میگردند، تعریف مکتب فطری از این حقوق میباشد.تعاریف این مکتب بسیار به مکاتب آرمان گرایانه نزدیک و قائل به وجود مجموعه قوانین فطری و ضروری در زمینه حقوق بشر بوده که قانون گذار نباید آن را نادیده انگاشته و البته همین مکتب نیز موتور محرک شکل دهی به انقلاب کبیر فرانسه و اعلامیه معروف حقوق شهروند آن می باشد.(صفائی، ۱۳۷۰: ۱-۲)

در این میان دیدگاه اسلامی از ابتدای وجودی آن همواره بر کرامت و حقوق فطری و بشری تاکید فراوان داشته و میتوان تجلی آن را به وضوح در آیه های ۲۵۶ سوره بقره، ۱۸ سوره زمر، ۱۳ سوره حجرات و ۳۲ سوره مائده در ارتباط با آزادی دین و مذهب، آزادی بیان، برابری انسان ها و حق حیات بدون تبعیض مشاهده نمود که حتی با تعریف های ارائه شده عمدتا اومانیستی و جهان شمول گرایانه اعلامیه جهانی حقوق بشر همپوشانی بسیاری دارند. (پوراحمدی، ۱۳۸۹: ۴۷۷-۴۷۸) این موضوع درحالیست که علاوه بر وجود قرابت های فراوان میان این دو، نقاط تفارق فراوانی را خصوصا از منظر تفسیر متفاوت علمای اسلامی از قرآن و بلتبع حقوق بشر اسلامی می توان با این اعلامیه مشاهده نمود.برخی آن را به واسطه نگارشش توسط عقل بشری فاقد قدرت تفکر لازم برای شناخت خود و تحت تاثیر هوای نفسانی دانسته و بیانات آن را صرفا الفاظی فریبنده و بی محتوا در راستای تسلط استعماری جهان غرب بر جوامع جهان سومی علی الخصوص اسلامی میدانند.در نقطه مقابل برخی اندیشمندان نیز مفاهیم و مفاد موجود در آن همچون آزادی، عدالت و برابری را در مشابهت کامل با قوانین دینی و اسلامی دانسته و دستاورد عالی بشری به شمار می آورند، همچنین بر اساس ماده ۲۹ اعلامیه جهانی حقوق بشر که تفاوت دینی و فرهنگی ملل مختلف را مورد توجه قرار داده اعلام میدارند که می توان با وضع قوانین مبتنی بر قواعد اسلامی راه را برای سو استفاده احتمالی نهادها و قدرت های غربی از جوامع اسلامی محدود نمود. (اسلامی، ۱۳۹۱: ۱-۲)

بصورت کلی و بر اساس دیدگاه اسلامی از آنجایی که مخلوق و مالک حقیقی جهان هستی خداوند متعال بوده روشن است که سرچشمه وضع قوانین مربوط به راه زندگی و رستگاری انسان در اختیار او بوده و این قوانین از طریق وحی بر پیامبر اکرم و پیامبران الهی پیش از آن نازل گردیده و در کتاب مقدس آنان و بصورت جامع در آخرین کتاب آسمانی، قرآن متبلور گردیده است.همچنین به واسطه گذر دوران و نیاز انسان ها به داشتن قوانین جدید مبتنی بر وضعیت زمانی حال، خداوند حق نصب و عزل مفرد آن را تا حدودی در اختیار پیامبران و معصومین و در نبود آنها حاکم شرع قرار داده است. نتیجتا در جامعه اسلامی و دینی بر اساس قواعد الهی آن، نه تنها زندگی دنیوی بلکه زندگی اخروی به واسطه رستگاری ابدی انسان دارای اهمیت فراوان بوده و دارای هنجارهاییست که عمل به هرگونه قوانین شکل گرفته توسط بشر که مغایر با قوانین نازله الهیست را کاملا منع مینماید. همین موضوع بستر اختلافات عمده جامعه اسلامی و به تبع آن دولت های اسلامی با قواعد حقوق بشری ای بوده که عمدتا با توجه به تفکرات انسان گرایانه باختر زمین مورد نگارش قرار گرفته اند. (فرخی ، ۱۳۹۴: ۵)

اینگونه اختلافات عمدتا فلسفی و هستی شناسانه از سوی دیدگاه اخروی مدار اسلامی و اومانیستی غربی نهایتا منجر به پاسخی از سوی دولت های اسلامی نسبت به اعلامیه جهانی حقوق بشر ۱۹۴۸ در قالب اعلامیه ای با نام اعلامیه اسلامی حقوق بشر در نوزدهمین نشست وزرای خارجه کشورهای عضو سازمان کنفرانس اسلامی در قاهره ۱۹۹۰ گشت که بر پایه یک مقدمه و

۲۵ ماده به تصویب دولت های عضو رسید.البته بسیاری از اندیشمندان عمدتا اسلامی نیز اعلامیه مذکور را تلاشی ظاهری برای پاسخ گویی به اعلامیه جهانی حقوق بشر دانسته و آن را فاقد اصول و عقاید صحیح و جامع اسلامی می دانند.

۵- عملکرد دولت جمهوری اسلامی ایران

بررسی و مطالعه تعاملات حقوق بشری ایران با سازمان ملل متحد و نهادهای زیربط از چندین منظر قابل بحث بوده که پیش از ارائه آن نیاز به بیان توضیحاتی در ارتباط با انطباق پذیری مفاد اعلامیه جهانی حقوق بشر با قوانین کشور و خصوصا قانون اساسی به عنوان بالاترین مرجع قانونی کشور می باشد.در همین ارتباط لازم به ذکر است امضا این اعلامیه و میثاقین وابسته به آن و همچنین تصویبشان در مجلس شورای ملی نظام وقت پیش از انقلاب اسلامی ۱۹۷۹ به وقوع پیوست و پس از انقلاب نیز نه تنها تلاشی برای خروج و نادیده انگاشتن آن از منظر قانونی انجام نگرفت بلکه با پیوستن نظام حاکم جدید به تعدادی از کنوانسیون های تکمیل کننده، عملا راه اعتلا و التزام به موازین جهانی حقوق بشر دنبال گردید.بصورت کلی عملکرد دولت ها در ارتباط با مسئله حقوق بشر مستلزم رعایت کنوانسیون ها و میثاق هاییست که به هنگام تصویب آنها در مرجع قانون گذاری دولت ها یعنی مجلس، به عنوان حقوق بین الملل قدرت اجرایی پیدا کرده و آن ها را موظف به رعایت مفاد آن برای جلوگیری از بوجود آمدن مسئولیت بین المللی می کند.

با توجه به نظریه اعلامی شورای حقوق بشر سازمان ملل متحد تا به امروز تعداد ۱۸ معاهده بین المللی در قالب کنوانسیون، میثاق و پروتکل به عنوان اصلی ترین منابع الزامی حقوق بشری اعلام و به تصویب کشورهای مختلف رسیده است.از جمله این معاهدات که دولت ایران با امضا و تصویب آنها عملا خود را ملزم به رعایت آنها در سطح داخلی و بین المللی کرده است میتوان از موارد زیر نام برد: (OHCHR, 2020)

۱- کنوانسیون بین المللی محو همه اشکال تبعیض نژادی (ICERD) ۱۹۶۵
۲- میثاق بین المللی حقوق مدنی و سیاسی (ICCPR) ۱۹۶۶
۳- میثاق بین المللی حقوق اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی (ICESCR) ۱۹۶۶
۴- کنوانسیون حقوق کودک (CRC) ۱۹۸۹
۵- پروتکل اختیاری درمورد فروش، فحشا و پورنوگرافی کودکان (OP-CRC-SC) ۲۰۰۰
۶- کنوانسیون حقوق افراد دارای معلولیت (CRPD) ۲۰۰۶

همانگونه که مشاهده میشود از میان ۱۸ معاهده اعلامی از سوی شورای حقوق بشر، ایران تعداد ۶ مورد را امضا و تصویب نموده است.از جمله معاهداتی که دولت ایران هنوز اقدام به امضا و یا تصویب آنها ننموده است نیز میتوان از موارد زیر نام برد:

۱- کنوانسیون رفع هرگونه تبعیض علیه زنان (CESAW) ۱۹۷۹
۲- کنوانسیون مقابله با شکنجه (CAT) ۱۹۸۴
۳- کنوانسیون بین‌المللی حقوق همه کارگران مهاجر و اعضای خانواده‌های آنان (ICMW) ۱۹۹۰
۴- کنوانسیون بین‌المللی حمایت از تمامی اشخاص در برابر ناپدیدشدن اجباری (ICPPED) ۲۰۰۶
۵- پروتکل اختیاری به میثاق بین المللی حقوق اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی (ICESCR-OP) ۲۰۰۸
۶- اولین پروتکل اختیاری به میثاق بین المللی حقوق مدنی و سیاسی (ICCPR-OP1) ۱۹۶۶
۷- دومین پروتکل اختیاری به میثاق بین المللی حقوق مدنی و سیاسی (ICCPR-OP2) ۱۹۸۹
۸- پروتکل اختیاری کنوانسیون رفع هرگونه تبعیض علیه زنان (CEDAW-OP) ۱۹۹۹
۹- پروتکل اختیاری در مورد مشارکت کودکان در درگیری مسلحانه (OP-CRC-AC) ۲۰۰۰
۱۰- پروتکل اختیاری کنوانسیون حقوق کودک درمورد روش ارتباطات (OP-CRC-IC) ۲۰۱۴
۱۱- پروتکل اختیاری کنوانسیون مقابله با شکنجه (OP-CAT) ۲۰۰۲
۱۲- پروتکل اختیاری کنوانسیون حقوق افراد دارای معلولیت (OP-CRPD) ۲۰۰۶

نکته قابل توجه در ارتباط با موارد مذکور عدم امضا و تصویب دو مورد از مهمترین کنوانسیون های حقوق بشری یعنی کنوانسیون رفع هرگونه تبعیض علیه زنان و کنوانسیون مقابله با شکنجه توسط ایران است که متاسفانه همین موضوع زمینه بهانه جویی ها و فشار عمده دولتهای بزرگ غربی تاثیر گذار بر سیاست های سازمان ملل و بلتبع شورای حقوق بشر بوده که با دستاویز قرار دادن همین موضوع، قطعنامه ها و گزارش های عمدتا یکجانبه بسیاری را بر علیه ایران صادر و افکار عمومی را به سمت و سوی مورد نظر خود هدایت نمایند.

در ارتباط با کنوانسیون نخست میتوان عدم تصویب آن را عمدتا با توجه به مسائل مذهبی، فرهنگی و هنجاری جامعه و دولت ایران تا حدودی مورد بحث قرار داد ولی در مورد کنوانسیون دوم علارغم ذکر صریح موضوع عدم شکنجه در اصل ۳۸ قانون

اساسی کشور و همچنین تلاش های صورت گرفته در سال ۱۳۸۲ توسط مجلس وقت برای تصویب کنوانسیون مذکور، با دخالت شورای نگهبان و عدم تایید از سوی این نهاد موضوع منتفی گردید و ایران هنوز هم جزو معدود کشورهای جهان و به همراه عمان تنها کشور اسلامیست که کنوانسیون منع شکنجه را مورد امضا و تصویب قرار نداده است.(قاموس مقدم، ۱۳۹۷)

همانگونه که در ابتدای این بخش ذکر گردید برای بررسی عملکرد حقوق بشری ایران نسبت به اعلامیه جهانی حقوق بشر نخست لازم است به مرجع قوانین کشور یعنی قانون اساسی رجوع و نسبت به تطبیق مفاد اعلامیه نسبت به مواد قانون اساسی اقدام نمود که در ادامه نسبت به این موضوع مبادرت ورزیده شده است. (زرین دست، ۱۳۷۷: ۱۳۹-۱۶۰)

۵-۱- ماده نخست اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: آزادگی، برابری حقوق و همکاری برادرانه
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصول ۲ (بند ۱۴)، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۹، ۲۰، ۲۲، ۳۴، ۳۵، ۳۷
- توضیحات: موارد تطبیق اصول مذبور که به صراحت اعلام به برابری همگی ملت در برابر قانون، آزادگی و حیثیت انسانی کرده اند را میتوان نسبت به ماده نخست اعلامیه مشاهده نمود.

۵-۲- ماده دوم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: منع تبعیض و برخورداری از آزادی های کامل ذکر شده در اعلامیه
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصول ۲ (بند ۶) ، ۳ (بند ۷، ۱۴) ، ۹ ،۱۰ ،۱۲ ،۱۳، ۱۴، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۱، ۳۴، ۳۵، ۴۱، ۴۳ (بند ۱، ۲، ۴)، ۴۶، ۸۴، ۸۶، ۱۵۶
- توضیحات: ماده مذکور به عنوان تضمین دهنده رعایت آزادی های کلی اعلامیه از سوی دولت ها، صرف نظر از رعایت یا عدم رعایت آن بیشترین تاکید را در میان دیگر مفاد موجود در اعلامیه با قانون اساسی ایران دارد.

۵-۳- ماده سوم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: حق زندگی، آزادی و امنیت شخصی
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصول ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۸، ۳۹، ۴۱
- توضیحات: موضوع محوری این ماده که شامل آزادی و امنیت است، شامل اتباع خارجی نیز میگردد که متاسفانه در قانون اساسی کشور به این مبحث توجهی نگردیده است.

۵-۴- ماده چهارم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: منع بردگی و داد و ستد آن
- موارد تطبیق با قانون اساسی: عدم تطبیق
- توضیحات: با توجه به گذشت دوران و فاصله گرفتن دولت های جهان از عصر برده داری، هیچگونه توجهی به این موضوع در قانون اساسی کشور نشده است.

۵-۵- ماده پنجم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: منع شکنجه و مجازات های غیر انسانی
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصل ۳۸
- توضیحات: با توجه به آنکه اکثر تدوین کنندگان قانون اساسی پس از انقلاب شامل افرادی بودند که در نظام قبلی مورد شکنجه قرار گرفته بودند، به این موضوع توجه ویژه شده و به صراحت در قانون اساسی آن را ممنوع کرده اند.

۵-۶- ماده ششم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: به رسمیت شناختن شخصیت حقوقی افراد
- موارد تطبیق با قانون اساسی: عدم تطبیق
- توضیحات: علارغم توجه قانون اساسی کشور نسبت به شخصیت حقیقی افراد، مواردی در مورد شخصیت حقوقی آنها ذکر نگردیده است.

۵-۷- ماده هفتم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: تساوی همه افراد برابر قانون و حمایت قانون از آن ها
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصول ۳ (بند۱۴) ،۲۰
- توضیحات: موضوع تساوی همه افراد برابر قانون در دو اصل مذکور به صراحت ذکر گردیده است.

۵-۸- ماده هشتم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: حق مراجعه به دادگاه های ملی برای احقاق حقوق
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصول ۹۰، ۱۷۱، ۱۷۳
- توضیحات: بر اساس اصول مذکور هر سه قوه کشور به نوبه خود موظف به احقاق حق افراد گردیده اند.

۵-۹- ماده نهم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: منع حبس، تبعید و بازداشت خودسرانه
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصل ۳۲
- توضیحات: تطبیق ماده مذکور را از آنجا میتوان مورد قبول قرار داد که در اصل ۳۲ قانون اساسی، بازداشت افراد صرفا با ذکر دلایل و تفهیم اتهام و بصورت قانونی قابل اجراست.

۵-۱۰- ماده دهم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: رعایت بی طرفی و تساوی در دادگاه ها
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصل ۳۴
- توضیحات: ماده مذکور کاملا با قانون اساسی مطابقت دارد.

۵-۱۱- ماده یازدهم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: بی گناهی افراد تا زمان اثبات جرم و مجازات هماهنگ نسبت به جرم
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصول ۳۶، ۳۷
- توضیحات: در ارتباط با این ماده، فقط بخش بی گناهی افراد تا اثبات جرم بصراحت ذکر گردیده است.

۵-۱۲- ماده دوازدهم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: حمایت قانون از افراد دربرابر مداخله خود سرانه در زندگی شخصی آن ها
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصول ۲۲، ۲۵
- توضیحات: قانون اساسی هرگونه مداخله در زندگی افراد را فقط بصورت قانونی مجاز دانسته و بدین ترتیب در تطابق کامل با اعلامیه قرار دارد.

۵-۱۳- ماده سیزدهم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: حق عبور و مرور و ورود و خروج آزادانه به هر کشور
- موارد تطبیق با قانون اساسی: عدم تطبیق
- توضیحات: در ارتباط با ماده مذکور هیچگونه مبحث صریحی در قانون اساسی اعلام نگردیده است.

۵-۱۴- ماده چهاردهم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: حق درخواست پناهندگی به دلیل شکنجه و آزار برای جرم های سیاسی
- موارد تطبیق با قانون اساسی: عدم تطبیق
- توضیحات: هیچگونه تطبیقی با یکدیگر ندارند.

۵-۱۵- ماده پانزدهم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: حق تابعیت و منع لغو خودسرانه آن
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصول ۴۱، ۴۲
- توضیحات: کاملا با دو اصل قانون اساسی مطابقت دارد.

۵-۱۶- ماده شانزدهم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: حق زناشویی و تشکیل خانواده با رضایت طرفین بدون هیچگونه محدودیت
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصل ۱۰
- توضیحات: این ماده با اصل دهم فقط در بخش کلیاتش که مربوط به ازدواج، تشکیل خانواده و حراست از بنیان های آن است قرابت داشته و مسئله محدودیت ها و رضایت در قانون اساسی ذکر نگردیده است.

۵-۱۷- ماده هفدهم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: حق مالکیت و منع لغو خودسرانه آن
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصول ۴۶، ۴۷
- توضیحات: همانند ماده قبلی این بخش نیز بصورت صرفا کلی و با ذکر شروطی شامل مالکیت مشروع مورد پذیرش قانون اساسی قرار گرفته است.

۵-۱۸- ماده هجدهم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: آزادی اندیشه، وجدان، دین و حق تغییر و اجرای مراسمات مربوط به آن
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصول ۱۲، ۱۳، ۲۳
- توضیحات: با توجه به هنجارهای فرهنگی کشور و مقتضیات جامعه اسلامی، ماده مذکور با ارائه تعریفی منحصر به فرد از آن در اصول قانون اساسی ذکر گردیده است.

۵-۱۹- ماده نوزدهم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: حق آزادی بیان، عقیده و انتشار و دریافت اطلاعات بدون محدودیت مرزی
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصول ۹، ۲۳، ۲۴، ۲۵
- توضیحات: این ماده به غیر از بخش انتشار اطلاعات و با توجه به ارتباط آن با امنیت ملی کشور تا حدودی که موجب تضعیف مبانی اسلامی نگردد با قانون اساسی تطابق پذیر است.

۵-۲۰- ماده بیستم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: آزادی تشکیل اجتماعات مسالمت آمیز و منع اجبار شرکت در تجمعات
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصول ۲۶، ۲۷
- توضیحات: ماده مذکور با ذکر شرط عدم اختلال در مبانی اسلامی در تطابق کامل با قانون اساسی قرار دارد.

۵-۲۱- ماده بیست و یکم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: حق مشارکت در امور کشور، استخدام بدون تبعیض و انتخابات آزاد
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصول ۶، ۵۸، ۶۲، ۱۰۰ ،۱۰۴ ، ۱۰۸، ۱۱۷
- توضیحات: در همپوشانی کامل با اصول مذکور قرار دارد.

۵-۲۲- ماده بیست و دوم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: حق امنیت اجتماعی و استفاده از منابع اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی هر کشور
- موارد تطبیق با قانون اساسی: عدم تطبیق
- توضیحات: متاسفانه شاهد عدم ذکر صریح این ماده در اصول قانون اساسی می باشیم.

۵-۲۳- ماده بیست و سوم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: حق کار منصفانه، حمایت در مواقع بیکاری و حق تشکیل اتحادیه صنفی
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصول ۲۸، ۴۳ (بند ۴)
- توضیحات: بجز حق تشکیل اتحادیه های صنفی سایر موارد در تطابق با اصول مذکور قرار دارند.

۵-۲۴- ماده بیست و چهارم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: حق استراحت و تفریح، محدودیت معقول ساعت کاری و حق مرخصی ادواری با حقوق
- موارد تطبیق با قانون اساسی: عدم تطبیق
- توضیحات: فاقد هرگونه اشاره مستقیم و غیر مستقیم می باشد.

۵-۲۵- ماده بیست و پنجم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: حق سلامتی، رفاه، مراقبت پزشکی و تامین اجتماعی در موارد نقص عضو و حمایت از مادر و فرزند
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصول ۳ (بند ۱۲) ،۲۱، ۲۹، ۳۱
- توضیحات: علاوه بر تطابق کامل با ماده مذکور، در مواردی حتی به نکات بیشتر و کاملتری در قانون اساسی نسبت به این اعلامیه اشاره گردیده است.

۵-۲۶- ماده بیست و ششم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: آموزش و پرورش رایگان و تساوی افراد در آموزش عالی بدون تبعیض از هر حیث و حق تقدم والدین در انتخاب نوع آموزش و پرورش
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصل ۳۰
- توضیحات: صرفا بخش آموزش و پرورش رایگان در قانون اساسی مورد توجه قرار گرفته و به سایر موارد اشاره ای نشده است.

۵-۲۷- ماده بیست و هفتم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: حق آزادی فرهنگی، استفاده از هنرها و علوم برای پیشرفت علمی و حمایت از آثار افراد
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصل ۴۶
- توضیحات: تا حدودی میتوان بخش حمایت از آثار این ماده را در تطابق غیر مستقیم با اصل ۴۶ دانست.

۵-۲۸- ماده بیست و هشتم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: برقراری نظم برای حفظ آزادی های اجتماعی و بین المللی اعلامیه
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصل ۹
- توضیحات: می توان ماده مذکور را در تطابق کلی با اصل نهم قانون اساسی دانست.

۵-۲۹- ماده بیست و نهم اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: حق فرد در برابر جامعه و استفاده از آزادی ها در محدوده قانون و عدم مغایرت با اهداف ملل متحد
- موارد تطبیق با قانون اساسی: اصول ۹، ۲۴، ۲۶
- توضیحات: در تطابق نسبتا کاملی با قانون اساسی قرار دارد.

۵-۳۰- ماده سی ام اعلامیه جهانی حقوق بشر

- تعریف کلی: عدم تفسیر مفاد مذکور برای از بین بردن حقوق و آزادی های موجود در اعلامیه
- موارد تطبیق با قانون اساسی: عدم تطبیق
- توضیحات: بدلیل دستوری بودن ماده مذکور برای حفظ کلی مفاد اعلامیه، لزومی برای اشاره به آن وجود ندارد.

بصورت کلی تطبیق پذیری مواد اعلامیه جهانی حقوق بشر با قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران را میتوان به صورت کامل، متوسط و فاقد تطابق ارزیابی نمود که در این میان ۱۲ ماده در تطابق کامل، ۱۱ ماده در تطابق متوسط و ۷ ماده نیز فاقد هرگونه تطابقی با اصول قانون اساسی کشور می باشند.ذکر این موضوع قابل تامل بوده که بسیاری از بندهای اعلامیه علی رغم عدم تطابق و یا تطابق متوسط با قانون اساسی، در عمل تا حد زیادی از سوی دولت ایران مورد رعایت قرار گرفته و می توان عدم ذکر آن ها را ناشی از نقوصی دانست که نیاز به بازنگری در قانون اساسی را بیش از پیش آشکار می نماید.به عنوان نمونه میتوان از بندهای ۱۳ و ۲۴ اعلامیه نام برد که علی رغم عدم ذکرشان در قانون اساسی، بصورت کلی در تطابق عملکردی نسبتا کاملی با اعلامیه قرار دارند.

در ارتباط با نهادهای ناظر بر عملکرد حقوق بشری دولت ها، چندین رکن از سازمان ملل متحد مرتبط با مسائل حقوق بشری ایران نسبت به ارائه بیانیه، گزارش و قطعنامه مبادرت ورزیده اند که در این میان مهمترین آنها شامل مجمع عمومی، شورای امنیت و شورای حقوق بشر می گردد. از میان آنها شورای حقوق بشر رسالت قاعده مندسازی مبانی حقوقی بشری، نظارت بر دولت ها برای اجرای این مبانی با ابزارهای مختلفی منجمله تعیین گزارشگرهای ویژه برای دولتهای در مظان اتهام نقض حقوق بشر و همچنین ارائه گزارش های ادواری از عملکرد کلیه دولت ها و در هماهنگی کامل با سایر نهادهای مرتبط با حقوق بشر سازمان ملل همچون کمیساریای عالی حقوق بشر و کمیته های مرتبط با کنوانسیون های مصوب را بر عهده دارد.در ارتباط با مجمع عمومی که بعنوان یکی از ارکان اصلی شش گانه سازمان ملل متحد و در حکم پارلمان جهانی قرار گرفته عموما با بررسی گزارش های شورای حقوق بشر به عنوان رکن فرعی مجمع، سایر نهاد ها و کمیته ها، سازمان های غیر دولتی وابسته، پیشنهاد کشورهای عضو مجمع و همچنین شورای امنیت نسبت به ارائه بیانیه هایی در ارتباط با حقوق بشر اقدام نموده که البته از جنبه الزام آور برخوردار نبوده و صرفا موازین کشورهایی که خواه تحت فشار دولت های قدرتمند و خواه بصورت مستقل نسبت به ارائه نظرات خود در ارتباط با عملکرد حقوق بشری دولت ها مبادرت می ورزند را بیان می کند.شورای امنیت نیز به عنوان رکن اصلی اجرایی سازمان ملل تنها درصورتی وارد ارائه قطعنامه های الزام آور حقوق بشری خواهد گردید که موضوع مورد بحث از حساسیت بسیار بالایی برخوردار بوده و بصورت کاملا مستقیم مبحث انسانیت و حق حیات را مورد نشانه خود قرار داده باشد، همانند مباحث نسل کشی و جنایات جنگی و کمتر وارد مباحث کلی و جزئی حقوق بشری کشورها می گردد.البته بدیهیست که رکن مذکور بواسطه دست بالای قدرت های پنجگانه جهانی و حق وتو آنها عمدتا از استاندارد های دوگانه ای نه تنها در ارتباط با بحث حقوق بشر، بلکه در رسیدگی و تصمیم گیری به سایر موارد بین المللی برخوردار بوده و آن دولت ها نیز بیش از آنکه انسانیت را مبنای عملکرد قرار دهند، منافع ملی خود را در نظر گرفته که میتوان نمونه این بحث را در ارتباط با قطعنامه های ضد ایرانی پی در پی شورا امنیت و عدم توجه آنچنانی به جنایات عربستان سعودی در یمن به وضوح مشاهده نمود.بصورت کلی ۸ قطعنامه مهم از سوی شورای حقوق بشر و همچنین حدود ۳۰ قطعنامه نیز از سوی مجمع عمومی در ارتباط با وضعیت حقوق بشر در ایران تا به امروز صادر گردیده که حال در بخش پایانی دو مورد اخیر از قطعنامه های صادره توسط دو رکن مذکور را به اختصار مرور خواهیم نمود.لازم به ذکر است قطعنامه های مذکور فاقد نظرات شخصی پژوهشگر و یا دیگران نسبت به آن بوده و صرفا دیدگاه نهادهای مذبور را در راستای شناخت بیشتر عملکرشان به عینه مورد بیان قرار خواهد داد.

۶- قطعنامه A/HRC/RES/37/30 شورای حقوق بشر مورخ ۲۳ مارس ۲۰۱۸

در ابتدای این قطعنامه ضمن ابراز نگرانی جدی نسبت به تحولات مورد ذکر در گزارش های پیشین، عدم همکاری ایران با شورا در راستای سفر گزارشگر ویژه حقوق بشر مورد انتقاد قرار گرفته و همچنین نسبت به تمدید وظیفه گزارشگر ویژه برای دوره یک ساله دیگر و ارائه گزارش های مربوط به آن درباره اجرای این وظیفه به چهلمین جلسه شورای حقوق بشر و هفتادمین جلسه مجمع عمومی تاکید گردیده است.در بخش دوم آن از دولت جمهوری اسلامی ایران خواسته شده که علاوه بر همکاری کامل با گزارشگر ویژه، زمینه و اجازه دسترسی به اطلاعات لازم برای حسن انجام وظیفه اش را مبذول نماید.در بخش پایانی نیز از دبیرکل سازمان ملل درخواست گردیده که تمامی منابع مورد نیاز برای تهیه گزارش را در اختیار گزارشگر قرار داده و از آن حمایت لازم را به عمل بیاورد.

قطعنامه مذکور با ۲۱ رای موافق، ۷ رای مخالف و ۱۹ رای ممتنع به تصویب شورای حقوق بشر رسید.

۷- قطعنامه A/RES/73/181 مجمع عمومی مورخ ۱۵ ژانویه ۲۰۱۹

در ابتدای این قطعنامه ضمن یادآوری وعده های رئیس جمهور برای بهبود وضعیت حقوق بشر در کشور، تصمیم دولت ایران برای لغو مجازات اعدام برای جرائم مرتبط با موضوع مواد مخدر مورد استقبال قرار گرفته و این مسئله را زمینه ای برای کاهش قابل توجه جرائم مرتبط با مواد مخدر دانسته و برای تقلیل مجازات اعدام به حبس برای پرونده های جاری، متولیان دستگاه

قضایی کشور را مورد تشویق و ترغیب قرار داده است.سپس لایحه حمایت از کودکان و نوجوانان در مجلس ایران و تصویب آن را گامی مهم برای کاهش خشونت و سو استفاده از آنان دانسته و ضمن یادآوری تعهد دولت ایران نسبت به وضعیت زنان، بهبود آن را خواستار و در این ارتباط کنوانسیون رفع هرگونه خشونت علیه زنان را معرفی نموده است.همچنین از تعامل دولت ایران با نهاد های حقوق بشری از طریق ارسال گزارش های ادواری بویژه نسبت به کنوانسیون حقوق کودک و کنوانسیون حقوق افراد دارای معلولیت استقبال شده است.سپس عملکرد ایران به واسطه تلاش مستمر برای میزبانی مناسب از پناهندگان افغان و سعی در برقراری نیاز های اساسی آنها بویژه مراقبت های بهداشتی و آموزشی از کودکان، مورد ستایش قرار گرفته است.همچنین از آمادگی دولت و شورای حقوق بشر ایران برای گفتگو های دوجانبه و و تعامل با گزارشگر ویژه حقوق بشر استقبال گردیده است.

در بخش بعدی ضمن ابراز نگرانی جدی نسبت به اعدام های صورت گرفته به دلایل مختلف و به واسطه اعترافات و عدم اطلاع زندانی و خانواده آن پیش از اجرای حکم، خصوصا نسبت به افراد زیر سن قانونی و بی اعتنایی دولت ایران نسبت به کنوانسیون های مختلف مرتبط به این بحث، خواستار خاتمه این موضوعات گردیده است.همچنین از دولت ایران خواسته شده اطمینان حاصل نماید که افراد تحت شکنجه و مجازات های شدید قرار نگرفته و مجازات آنها فقط در حد ماهیت جرم آن ها و بر طبق اصلاحات قانون مجازات اسلامی باشد.سپس دولت را به جلوگیری از بازداشت های خودسرانه، خصوصا درباره افراد دوتابعتی ترغیب نموده و خواستار دادرسی عادلانه و حق دسترسی آنان به وکیل شده است.همچنین خواستار لغو بازداشت افراد شرکت کننده در اعتراضات مسالمت آمیز و همچنین لغو مجازات های سختگیرانه بر علیه آنان شده است.همچنین از دولت رسیدگی به وضعیت زندانیان و جلوگیری از منع عمدی رسیدگی کادر پزشکی به وضعیت آنان که موجبات مرگشان را فراهم نموده خواستار و از بازداشت خانگی رهبران مخالف در انتخابات ریاست جمهوری ۲۰۰۸ که منجر به وضعیت سلامتی نامناسب آنان و فشار به بستگانشان شده ابراز نگرانی شده است.در ادامه همکاری نهادهای قضایی ایران برای بوجود آوردن محیطی امن و قانونی برای جامعه ای دموکرات و همراه با آزادی بیان برای همه و لغو اذیت و آزار و همچنین شناخت حق اعتراضات مسالمت آمیز را خواستار گردیده است.پس از آن حراست و بهبود وضعیت زنان در ایران و جلوگیری از ازدواج های اجباری و زودهنگام و همچنین حق تحصیل، کار و مشارکت در تصمیم گیری های سیاسی آنان بدون تبعیض را خواستار گردیده است.همچنین از دولت ایران خواسته شده که بصورت قانونی و در عمل نیز هرگونه اشکال تبعیض قومیتی، زبانی و مذهبی را از بین برده و در ادامه از وضعیت آزادی اندیشه و مذهب و در ورای آن محدودیت های شدید در زمینه های ساخت مراکز مذهبی، مسائل آموزشی و بازداشت خودسرانه اقلیت های مذهبی ابراز نگرانی جدی شده و خواستار لغو هرگونه تبعیض نسبت به آنان از جمله محدودیت های اقتصادی و کاری شده است.همچنین پاسخگویی دولت جمهوری اسلامی ایران نسبت به موارد نقض حقوق بشر توسط برخی نهادهای داخلی که باعث مرگ مشکوک افراد تحت بازداشت شده را خواستار گردیده است.در ادامه با تاکید بر اجرای دقیق مفاد معاهدات حقوق بشری که دولت ایران عضو آنها بوده، تصویب سایر کنوانسیون های حقوق بشری و تعامل دولت ایران با مکانیزم های حقوق بشری منجمله همکاری کامل با گزارشگر حقوق بشر، افزایش همکاری برای دسترسی ماموران سازمان به مکان های محدود شده، ادامه همکاری با کنوانسیون های حقوق بشری و ارسال گزارش های تاخیری برای آنها، اجرای کلیه توصیه های جهانی چرخه های اول ،دوم و سوم طی سال های ۲۰۱۰ تا ۲۰۱۹، تعامل دولت با تحقیقات سازمان، اصلاحات قانون و عمل به گفته های ریاست جمهوری کشور نسبت به ارتقای موازین حقوق بشری را خواستار و همچنین درخواست توجه به نگرانی های مطرح شده توسط دبیر کل، شورای حقوق بشر و قطعنامه های قبلی مجمع عمومی را مطرح نموده است.در انتها نیز از دبیر کل خواسته شده وضعیت حقوق بشر را طی گزارشی مقدماتی به هفتاد و چهارمین جلسه مجمع عمومی و همچنین شورای حقوق بشر ارسال تا برای ادامه و یا لغو ماموریت های حقوق بشری سازمان در ایران تصمیم گیری گردد.

۸- نتیجه گیری

مسلما نسبیت گرایی فرهنگی در شکل دهی به دیدگاه کشورهای مختلف نسبت به حقوق بشر امری بدیهی بوده و نمی توان خرده ای بر آن گرفت ولی نکات قابل توجه را میتوان از دو منظر مورد بحث قرار داد.اولا میتوان گفت که تفاوت دیدگاه ها نسبت به اعلامیه جهانی حقوق بشر عمدتا ناشی از نگارش این اعلامیه با تفکرات نشات گرفته از لیبرال دموکراسی مغرب زمین بوده و همین موضوع و عدم توجه کافی و صحیح به فرهنگ ها، ایدئولوژی و ادیان مختلف راه را برای عدم رعایت و مخالفت با آن توسط دولت های مختلف و به بهانه های مذکور فراهم نموده و ثانیا دولت ها این اعلامیه و کنوانسیون های مختلف حقوق بشری را صرفا به عنوان ابزاری برای بهبود افکار عمومی داخلی و خصوصا جامعه جهانی نسبت به خود دانسته و عملا پیوستن و التزام به آن را صرفا بصورت ظاهری قبول ولی عملکرد کاملا متفاوتی را نسبت به آن را ارائه می دهند.

در این میان ایران نیز عمدتا تا حد و حدودی نسبت به رعایت عملی و همچنین مدون سازی اعلامیه جهانی حقوق بشر در قالب قوانین خود و مرجع آنها یعنی قانون اساسی اقدام نموده که موجب وارد گردیدن خدشه ای به هنجارهای پایه ای و اساسی

فرهنگی، مذهبی، سیاسی و اجتماعی خود نگردد و در این جاست که با تایید فرضیه ابتدایی این پژوهش مواجه می گردیم.نکته بعدی در ارتباط با عملکرد ایران نسبت به اعلامیه مذکور و بلتبع سایر کنوانسیون هاست که در این میان ذکر چند نکته برای درک مباحث این بخش مورد نیاز است. دولت ایران قبل از انقلاب اسلامی جزو نخستین کشورهایی بود که علاوه بر موافقت با تصویب اعلامیه جهانی حقوق بشر در مجمع عمومی سازمان ملل، میثاقین آن در ۱۹۶۶ را نیز در مجلس وقت خود تصویب نمود و عملا خود را ملتزم به رعایت منشور جهانی حقوق بشر دانست.پس از انقلاب نیز علاوه بر منشور مذکور، نظام جمهوری اسلامی ایران با پیوستن به برخی از کنوانسیون های حقوق بشری راه را برای اعتلای موازین آن در کشور هموار نمود.در این میان با مطالعه و بررسی مرجع اصلی قوانین کشور یعنی قانون اساسی و تطبیق آن با بندهای اعلامیه جهانی حقوق بشر با پارادوکس های عجیبی مواجه خواهیم گردید.بسیاری از مفاد اعلامیه در تطابق کامل و یا نسبی با قانون اساسی برخوردار بوده ولی در عین حال چندین ماده علی رغم تطابق کامل با عملکرد دولت جمهوری اسلامی ایران و رعایت عملی آنها، از هیچگونه اشاره ای در قانون اساسی برخوردار نبوده و همچنین برخی از بندهای مورد اشاره در قانون اساسی بر طبق گزارش سازمان های جهانی از منظر التزام عملی در هاله ای از ابهام قرار گرفته و عمدتا از سوی دولت مورد رعایت قرار نمی گیرند.بصورت کلی می توان گفت دولت ایران مواردی از اعلامیه را که هیچگونه اشاره ای به آن در قوانین خود نداشته، به صورت کامل و حتی سطح بالاتری نسبت به اعلامیه مورد رعایت قرار داده و در عوض برخی از موارد آن را که حتی در قوانین خود نیز به صراحت ذکر کرده بصورت کامل و صحیح مورد رعایت قرار نمی دهد.

نهایتا ذکر دو پیشنهاد در راستای کمک به حل این موضوع مورد نیاز می باشد.اول آنکه با ایجاد اصلاحاتی در قانون اساسی به عنوان عالی ترین مرجع مدون قانونی در کشور و تطابق بیشتر آن با اعلامیه جهانی حقوق بشر و رفع اشکالات ذکر شده و خصوصا توجه به مفادی از اعلامیه همانند مواد ۱۳ و ۲۴ که در عین رعایت توسط دولت هیچگونه اشاره ای به آن ها در قانون اساسی نشده، به تطابق پذیری، مدون سازی و همچنین عملکرد بهتر و صحیح تر دستگاه های زیربط آنها در بستر قانونی کشور و در نتیجه اعطای پتانسیل های حقوق بشری کشور در سطح داخلی و بین المللی کمک شایانی خواهد نمود.نکته دوم و نهایی نیز در ارتباط با ۱۸ کنوانسیون اصلی حقوق بشری از دیدگاه شورای حقوق بشر سازمان ملل متحد می باشد که متاسفانه عدم پیوستن ایران به بسیاری از آنها راه را برای سواستفاده قدرت های عمدتا غربی مخالف برای تحریک افکار عمومی جهانی و همچنین اعمال تحریم های مختلف و در نهایت تحمیل هزینه های مادی و معنوی بسیار بر کشور فراهم نموده است.به نظر می رسد پیوستن ایران به کنوانسیون های مذکور حتی با اعمال حق شرط بر بندهایی از آنها در صورت عدم تطابق با هنجار های فرهنگی، دینی و سیاسی کشور (همانند اعمال حق شرط فرانسه برای پیوستن به میثاق حقوق مدنی و سیاسی ۱۹۶۶) بسیاری از مشکلات و هزینه های ذکر شده را مرتفع و نتیجتا علاوه بر ارتباط بهتر و بیشتر کشور با نهادهای بین المللی، از بهانه گیری های عمدتا غیرعادلانه قدرت های اثرگذار بر سازمانهای جهانی همچون آمریکا که حقوق بشر را بستری برای اعمال فشار بر دولت های مخالف خود قرار داده اند تا حد بسیاری جلوگیری خواهد نمود.

منابع

۱. اسلامی، سید حسن (۱۳۹۱)، «اعلامیه اسلامی حقوق بشر و مسئله نابرابری ها»، فصلنامه حقوق بشر. دانشگاه مفید. دوره هفتم. شماره ۲، ص ۱-۲

۲. پوراحمدی، حسین (۱۳۸۹)، «اسلام و روابط بین الملل»، چاپ اول، تهران: دانشگاه امام صادق

۳. زرین دست، جواد (۱۳۷۷)، «بررسی تطبیقی قوانین اساسی قبل و بعد از انقلاب اسلامی با اعلامیه حقوق بشر: هم سنجی دو قانون اساسی با یک اعلامیه جهانی»، فصلنامه مجلس و راهبرد، مرکز پژوهش های مجلس شورای اسلامی، شماره ۲۶، ص ۱۳۹-۱۶۰

۴. سلطانی گردفرامرزی، سمانه (۱۳۹۶)، «مقایسه بنیادهای هستی شناسانه اعلامیه قاهره و اعلامیه جهانی حقوق بشر»، چهارمین همایش ارزیابی کارآمدی قانون در نظام جمهوری اسلامی ایران، ص ۵

۵. صفایی، سید حسن (۱۳۷۰)، «حقوق بشر در اسلام و اعلامیه جهانی حقوق بشر»، فصلنامه حقوق. دانشکده حقوق و علوم سیاسی دانشگاه تهران. شماره ۲۷، ص ۱-۲

۶. فرخی، محمد حسن (۱۳۹۴)، «حقوق بشر در حقوق بین الملل و حقوق اسلام واکاوی اعلامیه جهانی حقوق بشر و اعلامیه قاهره»، کنفرانس سالانه رویکردهای نوین پژوهشی در علوم انسانی، ص ۵

۷. قاموس مقدم، حسام الدین (۱۳۹۷)، «چرا عضو کنوانسیون منع شکنجه نیستیم»، بازبینی شده از: https://www.isna.ir/news/97110200986

۸. والتز، سوزان (۱۳۸۴)، «احیا و بازسازی تاریخ اعلامیه جهانی حقوق بشر»، ترجمه عباس خلجی، مجله علوم انسانی، دانشگاه امام حسین، شماره ۶۱، ص ۱۶۲-۱۷۹
9. General Assembly (2019), Situation of human rights in the Islamic Republic of Iran, United Nations, A/RES/73/181
10. Human Rights Council (2018), Situation of human rights in the Islamic Republic of Iran, United Nations, A/HRC/RES/37/30
11. OHCHR (2020). Ratification Status for Iran (Islamic Republic of). Retrieved from: https://tbinternet.ohchr.org/_layouts/15/TreatyBodyExternal/Treaty.aspx?CountryID=81&Lang=EN
12. Williams PA, (1981). The International Bill of Human Rights, 1nd ed, Entwhistle Books,USA

پژوهش در هنر و علوم انسانی

نان مسلط بر اجتماع در نقاشی‌های ترکیبی صفوی؛ مطالعه موردی: زن سوار بر شتر، ترکیبی اواخر سده ۱۰ ه.ق / ۱۶م
صدیقه نایفی، اصغر جوانی

خوانش زمان در هنر مینیمال، مفهومی و پسامفهومی
راضیه مختاری دهکردی

مطالعه ویژگی‌های منظره‌پردازی نگاره‌های سبک ایران و هند در مرقع گلشن
سحر شفائی، خشایار قاضی زاده

مرکز ادبیات جهانی؛ دریچه‌ای به سوی گفتگو با جهان
زهرا معینی‌منش، سیمون آیوازیان

مطالعه تطبیقی نیایشگاه هندوها و مسجد جامع اهل سنت بندرعباس
بابک دهقانی، فاطمه شهریاری پور، ملیحه غریبی، سیما نبی‌پور

مطالعه تطبیقی اعلامیه جهانی حقوق بشر با عمل نسبت به آن در قالب قوانین جمهوری اسلامی ایران
میلاد میری نام نیها

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

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

ISSN:2538-6298