۳۱
ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۸ (پیاپی: ۳۱)، آبان، جلد دو

ارزیابی کاربست خلاقیت بر اساس الگوی اسکمپر در آثار دومین دوسالانه تصویرگری نیایش
راضیه مختاری دهکردی

نظریات هنری پیت موندریان در باب شش اصل نقاشی نئوپلاستیک
علی فلاح زاده

ارتباط دودلینگ آرت و ناخودآگاه
هانی نجم، پژمان دادخواه

واکاوی نقش سلسله‌مراتب در مجموعه‌های فرهنگی- زیارتی با رویکرد ادب حضور؛ نمونه موردی: بقعه پیر تاکستان
الناز امیرزاده دانا، جمال الدین مهدی‌نژاد

بررسی تزیینات تالارهای خانه‌های قاجاری شهر تبریز
آزیتا بلالی اسکویی، تینا حجازی

واکاوی رفتار با زنان از دیدگاه فمینیسم در داستان حصار و سگ‌های پدرم از شیرزاد حسن
شمیم شهلا

رهبری خدمتگزار و مدیریت دانش
مسعود عامری

ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۸ (پیاپی۳۱)، دی ۱۳۹۹

۳۱ SHIJ.ir

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

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

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

فراخوان پذیرش مقاله:

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

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

نشریه

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، کوچه شهید سبحانی، پلاک ۲۸، واحد ۴ کدپستی: ۳۱۴۳۹۵۳۵۹۵
Shij.journals@gmail.com www.RAHS.ir ۰۲۱ ۴۳۸۵۷۱۲۴ ۰۲۶ ۳۴ ۴۵۳۱ ۳۱ / ۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷

چاپ

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

فهرست مقالات

عنـوان مقـاله	صفحه
ارزیابی کاربست خلاقیت بر اساس الگوی اسکمپر در آثار دومین دوسالانه تصویرگری نیایش راضیه مختاری دهکردی	۱
نظریات هنری پیت موندریان در باب شش اصل نقاشی نئوپلاستیک علی فلاح زاده	۱۵
ارتباط دودلینگ آرت و ناخودآگاه هانی نجم، پژمان دادخواه	۲۹
واکاوی نقش سلسله‌مراتب در مجموعه‌های فرهنگی-زیارتی با رویکرد ادب حضور؛ نمونه موردی: بقعه پیر تاکستان الناز امیرزاده دانا، جمال الدین مهدی‌نژاد	۳۷
بررسی تزیینات تالارهای خانه‌های قاجاری شهر تبریز آزیتا بلالی اسکویی، تینا حجازی	۵۱
واکاوی رفتار با زنان از دیدگاه فمینیسم در داستان حصار و سگ‌های پدرم از شیرزاد حسن شمیم شهلا	۵۹
رهبری خدمتگزار و مدیریت دانش مسعود عامری	۷۱

سال پنجم، شماره ۸ (پیاپی: ۳۱)، دی ۱۳۹۹
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی
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 ۸ (پیاپی: ۳۱)، دی ۱۳۹۹، جلد دو

ارزیابی کاربست خلاقیت بر اساس الگوی اسکمپر در آثار دومین دوسالانه تصویرگری نیایش

راضیه مختاری دهکردی[۱]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۸/۱۷
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۰/۲۱
کد مقاله: ۹۲۸۴۵

چکـیده

خلاقیت به خلق چیزی از عدم اطلاق نمی‌شود خلاقیت توانایی ایجاد ایده‌های تازه از طریق ترکیب، تغییر یا دوباره استفاده کردن از ایده‌های موجود است و توانایی ارتباط بین موضوعات در حوزه‌های مختلف و به‌کارگیری توانایی‌های ذهنی، برای ایجاد یک فکر یا مفهوم جدید اسکمپر بر این مفهوم استوار است که هر چیز جدیدی، مدل اصلاح شده چیزی است که پیش از این موجود بوده است. مسئله‌ی پژوهش حاضر ارزیابی کاربست خلاقیت در آثار دومین دوسالانه تصویرگری نیایش بر اساس الگوی اسکمپر و نحوه‌ی چگونگی به‌کارگیری این الگو در تصویرگری‌های دوسالانه‌ی نیایش با هدف به دست آوردن اصولی برای سنجش خلاقیت در تصویرگری می‌باشد. این پژوهش به‌صورت توصیفی- تحلیلی برپایه روش کیفی و کمی انجام یافته و اطلاعات لازم با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مشاهده آثار دومین تصویرگری دوسالانه نیایش گردآوری شده است. نتایج پژوهش نشان داد که بسیاری از الگوهای فنی اسکمپر در تصویرگری‌های دومین دوسالانه تصویرگری نیایش به‌کاررفته است. چنان‌که مشخص شد الگوی اقتباس بیشترین میزان و الگوی کوچک‌سازی کمترین درصد فراوانی الگوی اسکمپر در آثار دومین دوسالانه تصویرگری نیایش را به خود اختصاص داده است.

واژگـان کلـیدی: خلاقیت، تصویرگری نیایش، اسکمپر، دوسالانه تصویرگری

۱- استادیار و عضو هیئت علمی گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران
razieh.mokhtari@sku.ac.ir

۱- مقدمه

به‌طورکلی، ارائه تعریفی جامع، مانع و دقیق از خلّاقیت که شامل همه ابعاد و کنش های آن باشد، اگر غیرممکن نباشد، امری بسیار مشکل است. پس از سال ها مطالعه و پژوهش درباره خلّاقیت هنوز روان شناسان و متخصصان آموزش و پرورش نتوانسته اند تعریف جامعی که مورد قبول بیشتر دست اندرکاران باشد به دست دهند; زیرا افراد مختلف برداشت های متفاوتی از خلّاقیت داشته و بالطبع تعاریف متفاوتی از آن ارائه نموده اند. ریشه اصلی چنین اختلافاتی ناشی از ماهیت پیچیده و مرکب مغز و کنش های آن است.(امینی،۱۳۷۵) لازم است در درجهٔ نخست دربارهٔ مهم ترین مفهوم این نوشتار، یعنی مفهوم خلاقیت، تأمل نماییم. خلاقیت یکی از مهم ترین و بنیادی ترین توانایی انسان است که در همه ابعاد زندگی ما نقش حیاتی دارد. خلاقیت میلی ذاتی است که در وجود انسان به ودیعه نهاده شده و انسان مظهر خلاقیت الهی است (مطهری،۱۳۷۲: ۱۸). اگر افراد گرفتار نظمی تکراری و مکانیکی شوند نابود خواهند شد. این یکی از تهدیدهایی است که تمدن‌ها به آن دچار می‌شوند. بیشتر تمدن‌هایی که از بین رفته‌اند، نه فقط به دلیل تهدیدهای خارجی بلکه عمدتاً به واسطه تکرار مکررات و افول خلاقیت از میان رفته‌اند. با اطمینان می‌توان ادعا کرد که هیچ کدام از معضلات پیچیده بشری در هیچ جا و هیچ زمانی قابل رفع نخواهد بود، مگر این که افرادی باشند که بتوانند با نهاد پیوسته در حال بسط و توسعه واقعیت‌های پیش‌رو، خلاقانه رفتار کنند (بوهم،۱۳۸۱: ۲۹) تحولات پرشتاب جهانی در عرصه علم و صنعت، جوامع بشری را بر آن داشته تا با نگرشی جدید به دارایی های غیر عینی، در صدد افزایش توانایی هایی خود برای همگامی با این تغییرات باشد. در حقیقت سکون و بی حرکتی در دنیای متغیر امروز چه برای یک سازمان و چه برای یک کشور در هر اندازه که باشد، نتیجه ای جز نابودی به همراه نخواهد داشت. امروزه خلاقیت و نو آوری نه به عنوان یک نیاز بلکه به عنوان شرط بقاء هر سازمان یا جامعه تلقی گردیده و بر آموزش و کسب مهارت های لازم در بکارگیری این استعداد ویژه بشری تاکید بسیاری شده است." کلیدی ترین مساله در جامعه ما و تمام جوامع در حال توسعه، خلاقیت است.یعنی مساله ای که با آن درست برخورد نشده است.خلاقیت نه ژنتیکی است و نه مربوط به نژادی خاص، بلکه اکتسابی است. حتی در کشور های پیشرفته نیز اگر سیستم های خلاق آنها از کار بیافتد، از رقابت ها عقب می افتند و نابود می شوند لذا تنها راه نجات کشورهای در حال توسعه خلاقیت است و راه دیگری ندارند."(پیر خائفی،۱۳۷۷: ۲۶)

بدیهی است برای همگامی یا این تحولات، ارائه ایده ها و نظریه های جدید و باز سازی علوم مختلف امری اجتناب ناپذیرمی باشد و خلاقیت (علیرغم قدمت تاریخی آن) به عنوان شاخه ای جدید در علوم بشری به معنای مجموعه توانایی ها و خصیصه هایی که منجر به ارائه کیفیت های تازه ای از مفاهیم و معانی گردیده و منشاء ابتکارات و نوآوری ها می باشد مطرح است. خلاقیت از جنس تفکر بوده و یک توانایی محسوب می گردد، در نتیجه قابل پرورش یافتن و یا در صورت عدم توجه، محکوم به تحلیل رفتن است. این مقاله با هدف شناسایی خلاقیت در تصویرگری‌های دومین دوسالانه تصویرگری به معرفی یکی از تکنیک های پرورش خلاقیت، یعنی تکنیک اسکمپر پرداخته و بکارگیری این الگو را در جامعه آماری تصویرگری‌های دومین دوسالانه نیایش شرح می دهد.آنچه ضرورت توجه به چگونگی کاربست خلاقیت در تصویرگری‌های دومین دوسالانه نیایش را آشکارمی کند نبود معیار سنجش و فقدان روش نا مناسب برای ارزیابی خلاقیت در تصویرگری‌های ایرانی است. ازآنجا که ممکن است نتایج این پژوهش در سنجش خلاقیت در دیگر عرصه های تجسمی مفید باشد و تصویر روشن تری از چگونگی کاربست آن به نمایش گذارد، انجام تحقیق ضروری به نظرمی رسد وو وقتی با تنوع در تصویرگری‌های دوسالانه‌ی نیایش مواجه می شویم با این مسئله روبرو می شویم که چگونه می توان به ارزیابی خلاقیت در این تصاویر پرداخت ینابراین مساله اصلی پژوهش حاضر چگونگی ارزیابی کاربست خلاقیت در تصویرگری‌های دومین دوسالانه نیایش بر اساس الگوی فنی اسکمپر پرداست.

۲- پیشینه پژوهش

هرچند که در مورد تصویرگری چه درجهان و چه در ایران و هم چنین در زمینه خلاقیت، پژوهشگران و نویسندگان بسیاری قلم فرسایی کرده اند اما با توجه به بررسیهای انجام شده تاکنون به‌طور خاص، به تبیین مبانی کاربرد خلاقیت در تصویرگری پرداخته نشده است. تا کنون هیچ گونه پژوهشی در رابطه با دوسالانه نیایش نیز انجام نگرفته است. منابع فارسی از حیث نقد و تحلیل چگونگی ارزیابی خلاقیت در هنرهای تجسمی هم دچار رکود است؛ و در تحلیل خلاقیت در هنر اشاره ای گذرا به چند خصلت کلی می شود و بررسی آن به آینده ای نامعلوم موکول می شود، برای مثال نیما ورامینی در کتاب "تفکر خلاق در گرافیک" در حد اجمالی به شناسایی عوامل خلاق در طراحی گرافیکی می پردازد اما چگونگی سنجش خلاقیت در این کتاب مورد غفلت قرار گرفته است.

۳- روش پژوهش

این پژوهش به شیوه توصیفی- تحلیلی برپایه روش کیفی و کمی انجام یافته و اطلاعات لازم با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مشاهده آثار دومین تصویرگری دوسالانه نیایش گردآوری شده است. همچنین، روش تحقیق به این صورت است که ابتدا الگوهای خلاقانه در تصویرگری ها بررسی و شناسایی شده، سپس ازطریق تطبیق آنها با تکنیک اسکمپر تحلیل و شناسایی شده است.

۴- مبانی نظری پژوهش

از خلاقیت تعاریف متعددی به عمل آمده است. در فرهنگهای لغت فارسی خلاقیت به معنای آفریدن، به وجود آوردن و آفرینش به کار رفته است. در این پژوهش به بعضی از تعاریف خلاقیت اشاره می شود:

خلاقیت به معنای توانایی ترکیب ایده ها در یک روش منحصر به فرد یا ایجاد پیوستگی بین ایده هاست. (حسن زارعی، ۱۳۷۳: ۶۰). خلاقیت عبارتست از به کارگیری تواناییهای ذهنی برای ایجاد یک فکر یا مفهوم جدید. (رضائیان، ۱۳۷۴: ۷۳). خلاقیت عبارتست از توانایی تجسم، پیش بینی و ایجاد ایده ها. (خاکی، ۱۳۷۵: ۲۷). «هنری پو آنکاره» ریاضیدان بزرگ فرانسوی (۱۹۴۸) می گوید: «خلاقیت یعنی تشخیص، تمیز، بصیرت، دریافت، درک و انتخاب. (ساعتچی،۲۶:۱۳۷۱). باتوجه به تعاریف فوق می توان گفت خلاقیت پیدایی و تولید یک اندیشه و فکر جدید است در حالی که نوآوری عملی ساختن آن اندیشه و فکر آن است. تخیل خلاق خمیرمایه خلاقیت است و منظور از تخیل خلاق نیرویی است که شخصی برای پیداکردن راههای بهتر انجام دادن یک کار دلخواه به کار می گیرد .واقعیات در فرآیند خلاقیت به کار گرفته می شوند و باتوجه به اینکه تفکر خلاق به این موضوع آگاهی دارد که واقعیتها آن چنان که باید شناخته نشده اند و اطلاعات موجود تنها بخشی از دانش مربوط به وضعیت موجود است به شناسایی و کشف آنها می پردازد و با حذف و ترکیب واقعیتهـای موجود، به روشـــن شدن فکر جدید کمک می کند (رضائیان، ص ۳۴) خلاقیت به خلق چیزی از عدم اطلاق نمی شود، خلاقیت توانایی ایجاد ایده های تازه از طریق ترکیب، تغییر یا دوباره استفاده کردن ازایده های موجود است؛ و توانایی ارتباط بین موضوعات در حوزه های مختلف و به کارگیری توانایی های ذهنی، برای ایجاد یک فکر یا مفهوم جدید. بنابر این این جستار بر آن است که به بررسی خلاقیت در تصویرگری‌های دوسالانه نیایش بر اساس الگوی خلاق اسکمپر بپردازد و از این روزنه به ارزیابی و سنجش خلاقیت بپردازد.

خلاقیت، مهم ترین و بنیادی ترین توانایی انسان است که در همه ابعاد زندگی ما نقش حیاتی دارد. بسیاری از دستاوردهای علمی، هنری، فنی و ... بشر در طول تاریخ به واسطه خلاقیت انسان های مختلف حاصل شده است. شاید بتوان گفت تمدن انسانی بدون خلاقیت پیشرفتی نداشته و نخواهد داشت. امروزه خلاقیت به عنوان یک موضوع تخصصی در سراسر جهان بسیار مورد توجه بوده و دانشمندان و روانشناسان از ابعاد مختلف به بررسی آن می پردازند. خلاقیت را می توان کنار هم قرار دادن افکار و ایده هایی که تا قبل از این به نظر می رسید به یکدیگر ربطی ندارند، دانست. خلاقیت صرفا به معنی اختراع یک چیز کاملاً جدید نیست، بلکه بوجود آوردن یک سری ارتباطات همسو هم خلاقیت نامیده می شود. خلاقیت یک مهارت و استعداد است که قابل یادگیری و پرورش دادن است. خلاقیت به عنوان کاربرد تخیلات معرفی شده است.

تعاریف متعددی راجع به خلاقیت ونوآوری ارائه شده است که در زیر به تعدادی از آنها اشاره می کنیم:

- خلاقیت، آفرینش آمیزه ای بدیع برای حل تناقضات، درقالب یک ایده است که خارج از محدوده جواب موجود قرار می گیرد (میر میران،۱۳۸۴:۷)
- خلاقیت ارائه کیفیت های تازه ای ازمفاهیم و معانی است(صمدآقایی به نقل از گیزیلین ۱۳۸۵: ۱۴)
- خلاقیت، شکل دادن تجربه هادر سازمان بندی های تازه است(صمدآقایی به نقل ازتیلور۱۳۸۵: ۱۴)

اهداف خلاقیت، بوجود آوردن نتایج محسوس می‌باشد.

خلاقیت شامل پنج مفهوم کلیدی است که عبارتند از:

۱- بکار بردن تخیلات

۲- فرایند مدرن کردن

۳- سوق دادن بسوی اهداف

۴- بدیع بودن

۵- ارزش داشتن

۴-۱- تفکر خلاق

تفکر خلاق شامل تفکر انتقادی است برای ارزیابی اینکه چه ایده هایی کارآمدتر است و کدام کارایی ندارد. فکر خلاق یعنی: با ایجاد ارتباط بین چیزهای بی ارتباط یک راه تازه برای حل مسئله پیدا کردن. قویت تفکر خلاق ما را در تصمیم گیری بهتر و حل مسئله کمک می کند و ما را از بن بستهای زندگی خارج می نماید، تفکر خلاق نه تنها شخص را قادر می سازد که از تجربیات قبلی خود استفاده نماید و آن را با موفقیتهای تازه ارتباط دهد. بلکه قادر خواهد بود ارتباط بین چیزهایی که قبلاً با هم بی ارتباط بوده اند را پیدا کند که از نظر خود فرد تازه و معنادار می باشد همچنین می تواند از روشهای غیر سنتی برای حل مسئله استفاده کند و فراتر از اطلاعات گام بردارد.

۴-۲- تعریف خلاقیت و نوآوری

نوآوری معرفی و کاربرد آگاهانه ایده ها برای طراحی وارایه محصولات، یا فرآیندی جدید است که منجر به تامین نیاز افراد، گروهها سازمانها، یا اجتماع می شود (West and farr 1990). نوآوری، فرآیندای ایجاد هرچیز جدیدی که برای فرد، گروه یا سازمان، صنعت یا اجتماع ارزش مهمی داشته باشد (صمد آقایی ۱۳۸۵:۱۷). نوآوری به هر نوع فرآیند فکری گفته می شود که مسئله را به طریق مفید حل کند (امیر حسینی ۱۳۸۵:۱۲) خلاقیت جنبه ذهنی ونوآوری جنبه علمی دارد و نوآوری محصول نهایی خلاقیت است (همان:۱۴). خلق یعنی ارائه ایده های جدید و ناشناخته، ولی نوآوری می تواند محصول یا خدمت موجود را تغییر و دگرگون سازد (میرمیران ۱۳۸۴: ۱۷)

تکنیک های خلاقیت به عنوان ابزاری برای رشد خلاقیت و افزایش توان حل خلاق مسئله کمک شایانی به توان فرد در تمام مراحل خلاقیت و فرآیند حل خلاق مسئله می نماید؛ به عبارت دیگر هر یک از تکنیک های خلاقیت، مرحله یا مراحلی از فرآیند خلاقیت را تقویت می کنند. این تکنیک ها فردی و گروهی می باشند که تکنیک های فردی شامل: توهم خلاق و DOIT و تکنیک های گروهی شامل طوفان فکری، دلفی، سینکتیکس و تکنیک های مشترک شامل اسکمپر، در هم شکستن مفروضات، چرا، مورفولوژیک است. محور اصلی تمام این روش ها و تکنیک ها، شکستن قالب های ذهنی است.

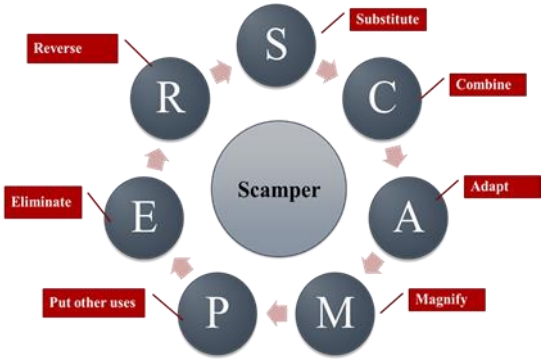
۵- تکنیک اسکمپر

این تحریک بوسیله یک سری سوالات مشخص و ایده برانگیز صورت می گیرد که شخص در رابطه با مسئله مورد نظرش از خود سوال می کند و در نهایت با افزایش تعداد ایده ها، کیفیت ایده ها نیز ارتقاء می یابد. یکی از متداول ترین الگوهای فنی برای خلق ایده، چک لیستی است که توسط الکس.اف.اسبورن در سال ۱۹۵۳ طراحی شد. وی این چک لیست را در زمانی طراحی کرد که در یک شرکت بزرگ تبلیغاتی شراکت داشت. اسبورن همان فردی بود که تکنیک طوفان فکری را نیز ابداع نموده است. اسکمپر، تکنیکی برای برانگیزش خلاقیت و پرورش ایده‌های خام است. این تکنیک که سؤالات ایده برانگیز نیز نامیده می‌شود، مجموعه‌ای از سوالات است که به فرد کمک می‌کند تا موضوع و مسئله مورد نظر خود را از زوایای مختلف مورد بررسی قرار داده و به ایده‌های جدیدی دست یابد که در شرایط معمول تصور این ایده‌ها دور از ذهن به نظر می‌آیند. کاربرد اصلی این تکنیک بر پایه ایده یابی فردی طراحی شده است و هدف اصلی این تکنیک قدرت تصور است تا آن را در جهات مختلف به حرکت درآورد.

در واقع واژه SCAMPER از کنار هم قرار گرفتن حرف اول هفت واژه یا عبارت تشکیل شده است که طرح سوالات فوق براساس این واژه‌ها صورت می‌گیرد.می‌توان از این روش برای حل هر مسئله‌ای که با آن روبرو می‌شویم، استفاده کنیم. در اصل، اسکمپر یک فهرست چندمنظوره با سوال‌های ایده‌پروری است که هم بکار بردن آن آسان استو هم بطور شگفت‌آوری قدرتمند است.(Eberle, 2008: 53) اسکمپر بر این مفهوم استوار است که هر چیز جدیدی، مدل اصلاح شده چیزی است که پیش از این موجود بوده است. هر حرف، در کلمه مخفف اسکمپر(SCAMPER)، نشان دهنده یک راه مختلف، همراه با ویژگی‌هایی است که شما را برای راه اندازی ایده‌های جدید، به چالش می‌کشد.

این تکنیک کاربرد اصلی آن بر پایه ایده یابی فردی طراحی شده است که می تواند به نحو بسیار اثر بخشی برای گروه ها نیز مفید باشد. هدف اصلی این تکنیک قدرت تصور است تا آن را در جهات و بعد مختلف وضروری به حرکت درآورد. (همان) این تحریک به وسیله یک سری سوالات تیپ و ایده بر انگیز صورت می گیرد که شخص در رابطه با مسئله مورد نظرش از خود سوال می کند و در نهایت با افزایش ایده ها، کیفیت ایده ها تضمین و ارتقاء می یابد. واژه SCAMPER از ابتدای حروف واژه های سوال برانگیز گرفته شده که در دستیابی ایده های نو بسیار موثر است (Kruse,2007:106).این سوالها شما را وا می دارد که بطور متفاوتی در مورد مسئله خود بیاندیشید و نهایتاً به راه حلهای ابتکاری برسید.

۱. حرف S بر گرفته از کلمه Substitution به معنی جانشین سازی است
۲. حرف C بر گرفته از کلمه Combine به معنی ترکیب کردن است.
۳. حرف A بر گرفته از کلمه Adapt به معنی رفاه، سازگاری و تعدیل کردن است.
۴. حرف M بر گرفته از کلمه Maginfy به معنی بزرگ سازی است.
۵. حرف P بر گرفته از کلمه Put to other uses به معنی استفاده در سایر موارد است.
۶. حرف E بر گرفته از کلمه Ellimination به معنی حذف کردن است.
۷. حرف R بر گرفته از کلمه Reverse به معنی معکوس سازی است.



نمودار ۱: الگوهای فنی اسکمپر (منبع: نگارنده)

۵-۱- الگوی جایگزینی (S)

این الگو بدین شکل است که بخشی از مسئله، محصول یا فرآیند با چیز دیگر جایگزین می شود و با جستجو کردن جایگزین‌ها، می توان به ایده‌های جدید رسید. می‌توانید اشیا، مکان‌ها، فرآیندها، مردم، ایده‌ها و حتی احساسات را تغییر دهید. متداول ترین سوالاتی که در این الگو به کار می رود به شرح زیر است:

- آیا می‌توانم بخشی را تغییر دهم یا جایگزین کنم؟
- آیا می‌توانم شخص مربوط به این موضوع را تغییر دهم؟
- آیا قوانین، می‌تواند تغییر کند؟
- آیا می‌توانم از اجزا یا موارد دیگر استفاده کنم؟

جدول ۱- کاربرد الگوی جایگزینی در تصویرگری دومین دوسالانه نیایش

تصویرگر: شادی هاشمی فشارکی، درخت بادام، ترکیب مواد الگوی جانشینی: فرشته به جای شکوفه درخت بادام	تصویرگر: بهناز عبدالله‌پور، نیایش، اکرولیک الگوی جانشین: دستان انسان به جای درخت

۵-۲- الگوی جایگزینی در تصویرسازی

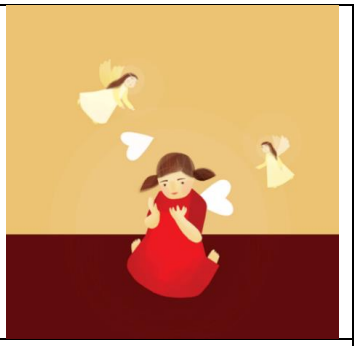
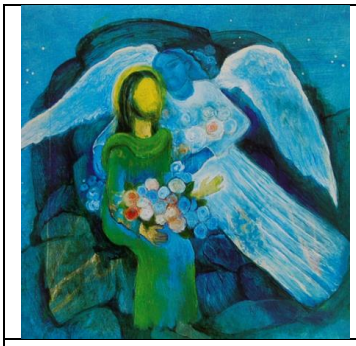
در تصویرگری‌های دومین دوسالانه نیایش از این الگو به وفور استفاده شده است. بدین صورت که چیزی در جای دیگری قرار می گیرد و جانشین آن می شود. سوالی که در این الگو می توان مطرح نمود: چگونه می توان از یک عنصر در جای دیگری استفاده کرد؟ آیا می توان بخشی از تصویر را تغیر داد و جایگزین نمود؟ به عنوان مثال در جدول شماره ۱ دستان انسان جانشین تنه و شاخه های درخت شده است.

۵-۳- الگوی ترکیب (C)

الگوی ترکیب بدین معنا است که به ترکیب دو یا تعداد بیشتری از اجزای مسئله اندیشید تا یک محصول متفاوت ساخته یا هماهنگی آنها را افزایش یافته شود. یک بخش بزرگی از تفکر خلاق، شامل ترکیب ایده‌ها، کالاها و سرویس‌های نامرتبط قبلی به منظور ایجاد چیز جدیدی است. سوالات ایده برانگیز در این الگو عبارت است از:

- چه ایده‌ها یا بخش‌هایی را می‌توان ترکیب کرد؟
- آیا می‌توان بخش‌هایی از اهداف را ترکیب یا بازترکیب کرد؟
- آیا آن را می‌توانم با چیزهای دیگر ترکیب یا ادغام کنم؟

جدول۲: کاربرد الگوی ترکیب در تصویرگری دومین دوسالانه نیایش

	
تصویرگر: سارا خرامان، بدون عنوان، دیجیتال	تصویرگر: نرگس برومند، نازل شدن فرشته وحی، شیوه آزاد
الگوی ترکیب: بال پرنده و انسان که به‌صورت فرشته نمایان شده است	الگوی ترکیب: بال پرنده و انسان که به‌صورت فرشته نمایان شده است.
تصویرگر: صدیقه قاعد امینی، امام رضا، ترکیب مواد	تصویرگر: هاجرسلیمی نعین، سقای آب و ادب، نقاشی پشت شیشه
الگوی ترکیب: موجودات ترکیبی که سر انسان، بدن پرنده، دم طاووس دارند.	الگوی ترکیب: موجودات ترکیبی که سر گربه سان، بدن پرنده یا بدن شبیه کرم دم طاووس دارند.

۵-۴- الگوی ترکیب در تصویرسازی

در تصویرگری‌های دومین دوسالانه نیایش الگوی ترکیب نیز کاربرد زیادی داشته است. بیشترین کاربرد این الگو را در ترسیم موجودات فرشته سان می توان دید که ترکیبی از انسان و بال پرندگان، انسان بالدار یا همان فرشته را نمایان ساخته است. در اندک مواردی نیز این الگو برای اسفنکس ها یا همان موجودات ترکیبی شبیه سیرن، قنطروس و موجودات افسانه ای به‌کاررفته است.

۵-۵- الگوی اقتباس(A)

اقتباس کردن از ایده‌های موجود، برای حل مسئله میتواند الگوی مناسبی برای پرورش خلاقیت محسوب شود. به یاد داشته باشید که همه ایده‌ها و اختراعات تا درجه‌ای اقتباس شده‌اند. سوالات مطرح در این شیوه به قرار زیر است:

- چه چیزهای دیگری مانند این وجود دارد؟
- آیا در شرایط مختلف دیگری، چیزی شبیه این وجود دارد؟
- آیا گذشته می‌تواند به من، درس‌هایی درباره ایده مشابه بدهد؟
- دیگر ایده‌ها چه پیشنهادی به من می‌دهد؟
- چه چیزی را می‌توانم کپی کنم، قرض بگیرم یا بدزدم؟

۵-۶- الگوی اقتباس در تصویرسازی

اقتباس در تصویرسازی به دو صورت می تواند ظاهر شود: اول آن که اقتباس از الگوهای پیشین و سنتی باشد. چنان‌که برخی از تصویرگران مضامین نیایش را در قالب هایی برگرفته سفالگری، حکاکی روی چوب، چاپ سنگی و کاشیکاری که به دوران تاریخی نظیر دوره سلجوقی، صفوی یا قاجار باز می‌گردند، ارائه داده اند. دوم آنکه از الگوهای طبیعی استفاده کرده‌اند که به خوبی آن ها را اقتباس و در فضای جدید بازنمود کرده اند.

جدول۳: کاربرد الگوی اقتباس در تصویرگری دومین دوسالانه نیایش

تصویرگر: راضیه مختاری دهکردی، گنجشک و مار، گواش و مرکب	تصویرگر: معصومه اعتبارزاده، نیایش و تسبیحگویی موجودات، دیجیتال
الگوی اقتباس: شیوه اول: اقتباس از قالب‌های سنتی ایرانی- بشقاب ایرانی	الگوی اقتباس: شیوه دوم: اقتباس از الگوهای طبیعت در قالب جدید

۵-۷- الگوی بزرگنمایی(M)

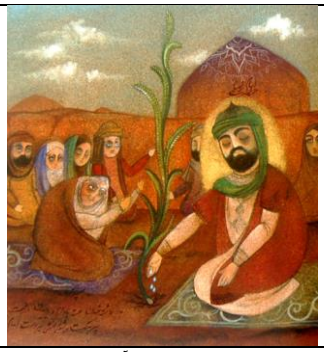
درباره راه‌های تقویت یا بزرگ‌نمایی ایده می بایست اندیشید. تقویت ایده یا بخش‌هایی از آن می‌تواند ارزش درک آن را بالا ببرد یا این بینش را بدهد که چه اجزایی مهم است. سوالات مطرح در این شیوه عبارت است از:

- چه چیزی را می‌توان تقویت یا بزرگ‌تر کرد؟
- چه چیزی را می‌توان بزرگ‌نمایی کرد یا اغراق‌آمیز بیان کرد؟
- چه چیزی را می‌توان بالاتر، بزرگتر یا قوی‌تر کرد؟

۵-۸- الگوی بزرگنمایی در تصویرسازی

در تصاویر دومین دوسالانه نیایش الگوی بزرگنمایی به مثابه پرسپکتیو مقامی به‌کاررفته است. در این شیوه شخصیت اصلی تصویر که می‌تواند امام رضا، پیامبر، امام علی و یا شخصیت معصومی‌باشد، نسبت به سایرین بزرگتر ترسیم شده است که شان و منزلت آن حضرت را نشان دهد.

جدول۴- کاربرد الگوی بزرگنمایی در تصویرگری دومین دوسالانه نیایش

	
تصویرگر: نسترن لشگری آزاد، درخت بادام، گواش	تصویرگر: سولماز جهانگیر، دعای باران، اکرولیک
الگوی بزرگنمایی: اما رضا نسبت به سایرین بزرگتر ترسیم شده است.	الگوی بزرگنمایی: اما رضا نسبت به سایرین بزرگتر ترسیم شده است.

۵-۹- الگوی به کاربستن در دیگر کاربردها (P)

به این می بایست اندیشید که چطور ایده فعلی خود را در دیگر مصارف به کار بست، یا چطور می‌توان از چیز دیگری برای حل مسئله خود مجدداً استفاده کرد. در بسیاری از موارد، یک ایده را فقط می‌توان با بکاربردن آن بصورت متفاوتی از تصویر اولیه، بزرگ‌تر کرد. سوالات ایده برانگیز این شیوه به شرح ذیل است:

- در چه موارد دیگری می‌توان آن را استفاده کرد؟
- آیا کسانی دیگری غیر از کسانی که این ایده، در ابتدا به منظور آنها بوده، می‌توانند از آن استفاده کنند؟
- چگونه یک کودک یا یک شخص بزرگ‌تر، می‌تواند از این استفاده کند؟
- آیا راه‌های جدیدی برای بکاربستن آن بصورت فعلی وجود دارد؟

۵-۱۰- الگوی به کاربستن در دیگر کاربردها در تصویرسازی

به کاربری این الگو را با تصاویر زیر بهتر می توان تشریح نمود. در نمونه زیر کعبه در کاربری دیگری قرار گرفته است که در زیر دریا به مثابه نگه دارنده ی کشتی می‌باشد. در تصویر مقابل آن پیکره انسان در حکم مسکنی برای سه شخصیت دیگر قرار گرفته است و انسان در کاربری دیگری تصویر شده است.

۵-۱۱- الگوی حذف یا کوچک کردن (E)

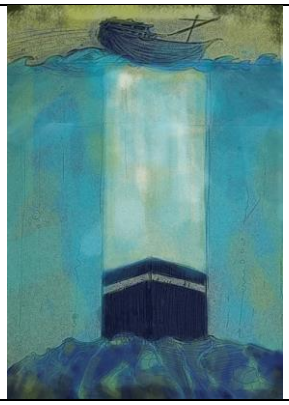
این الگو بدین معنا است که اگر بخش‌هایی از ایده حذف شود، چه اتفاقی را به دنبال دارد. ساده‌سازی و کاهش اجزا و حذف برخی از عناصر این الگو را معرفی می نماید. سوالات چالش برانگیز این شیوه به شرح زیر است:

- چگونه می‌توانم آن را ساده کنم؟
- چه بخش‌هایی را می‌توان بدون تغییر عملکرد، حذف کرد؟
- چه چیزهایی غیرحیاتی و غیرضروری است؟
- آیا می‌توان قوانین را حذف کرد؟
- چه می‌شود اگر آن را کوچک‌تر کنم؟

۵-۱۲- الگوی حذف یا کوچکسازی در تصویرسازی

این الگو نیز کم و بیش در تصویرگری دومین دوسالانه نیایش به‌کاررفته است. شیوه اول به‌صورت حذف کردن برخی عناصر در طراحی عناصر و شخصیت ها و شیوه دوم به‌صورت کوچک‌سازی بعضی از اجزاء تصویری است.

جدول ۵: کاربرد الگوی به کاربستن در دیگر کاربردها در تصویرگری دومین دوسالانه نیایش

	
تصویرگر: عاطفه شفیعی راد، سوغات، اسکراچ برد	تصویرگر: میثم اکبری ولوجایی، بدون عنوان، دیجیتال
الگوی به کاربستن در دیگر کاربردها: بدن انسان به عنوان مسکنی برای سه پیکره دیگر تصویر شده است	الگوی به کاربستن در دیگر کاربردها: کعبه درکاربری دیگری قرار گرفته است و نور آن نگه دارنده کشتی است.

جدول ۶: کاربرد الگوی کوچک‌سازی (حذف) در تصویرگری دومین دوسالانه نیایش

تصویرگر: مریم مقصودی، بدون عنوان، چاپ- ماسکه	تصویرگر: شادی هاشمی فشارکی، دعا برای باران، چاپ دستی لینو
الگوی کوچکسازی: برخی از انسان‌های این تصویر از مقیاس طبیعی کوچکتر ترسیم شده اند.	الگوی کوچکسازی (حذف): بسیاری از عناصر از قبیل نشان دادن لباس، مو، صورت، جزییات دست و پا این تصویر حذف شده است.

۵-۱۳- معکوس سازی (R)

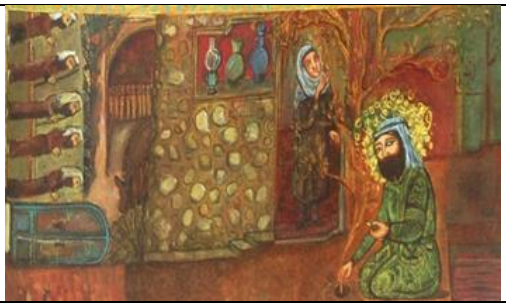
این تکنیک نشان گر آن است که اگر بخشی از مشکل، محصول یا پروسه بطور معکوس عمل گردد و یا به ترتیب متفاوتی انجام شود. سوالات مطرح در این شیوه عبارتند از:

- چه ترتیبی ممکن است بهتر باشد؟
- آیا می‌توان اجزا را مبادله کرد؟
- آیا الگو، طرح‌بندی یا توالی دیگری موجود است که بتوانم از آن استفاده کنم؟
- آیا می‌توانم علت و معلول را جابجا کنم؟

۵-۱۴- معکوس‌سازی در تصویرسازی

تصاویر جدول۷ نمایان گر کاربرد این شیوه در تصویرگری است:

جدول۷: کاربرد الگوی معکوس سازی در تصویرگری دومین دوسالانه نیایش

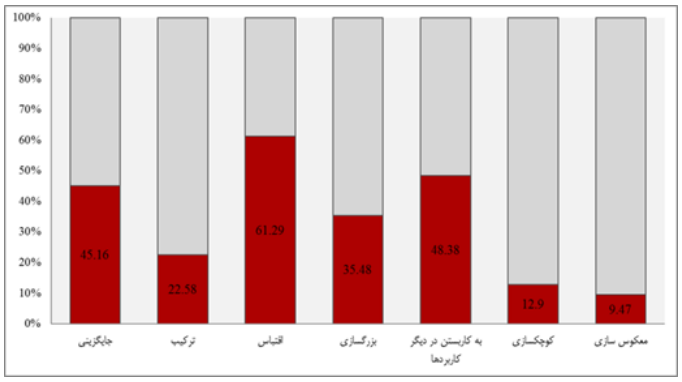
	
تصویرگر: بهاره عباسقلی نیاورانی، درخت بادام، آبرنگ و رنگ روغن	تصویرگر: سولماز جهانگیر، درخت بادام، اکرولیک
الگوی معکوس سازی: برخی از انسان های سمت چپ تصویر به جای بر پا بودن، به‌صورت معکوس ترسیم شده اند.	الگوی معکوس سازی: آسمان در پایین تصویر به‌صورت معکوس قرار گرفته و به همین ترتیب انسان آرمیده.

۶- یافته‌های پژوهش

تصویرگری‌های دومین دوسالانه نیایش در پنج قسمت تدوین شده است که نحوه استفاده از الگوهای منفرد اسکمپر و درصد فروانی آن هادر تصاویر در بخش ذیل تحلیل شده است:

جدول ۸: چگونگی کاربست خلاقیت بر اساس الگوی اسکمپر در آثار تصویرگران بخش داستانی/ امام رضا (ع)

	نام داستان	نام تصویرگر	جایگزینی	ترکیب	اقتباس	بزرگسازی	به کاربستن در دیگر کاربردها	کوچک کردن	معکوس سازی
۱	نماز باران	سمانه مطلبی سلوط	-	-	-	-	•	-	-
۲	سوغات	عاطفه شفیعی راد	•	-	•	-	•	-	-
۳	درخت بادام	سولماز جهانگیر	•	-	•	•	•	-	•
۴	گنجشک و مار	تهمینه خواجوی	•	-	•	-	•	-	-
۵	درخت بادام	نسترن لشکری آزاد	-	-	-	•	-	•	-
۶	نیرنگ مامون	افشین باقری	•	•	•	-	•	-	•
۷	درخت بادام	مرضیه تراجی	•	-	-	-	•	-	-
۸	دعای باران	معصومه رضایی آدریانی	-	-	•	•	-	-	-
۹	گنجشک و مار	معصومه قنبری یکتا فرد	•	•	•	•	•	-	-
۱۰	درخت بادام	معصومه قنبری یکتا فرد	•	•	•	•	•	-	-
۱۱	مهمان	معصومه قنبری یکتا فرد	•	•	•	•	•	-	-
۱۲	گنجشک و مار	نجمه چلبی	-	-	•	•	-	•	•
۱۳	چشمه آب	سحر خراسانی	-	-	-	-	-	-	-
۱۴	درخت بادام	سحر خراسانی	-	-	-	-	-	-	-
۱۵	چشمه آب	الهام کاظمی	•	-	•	-	•	-	-
۱۶	درخت بادام	حسین شیر احمدی	-	-	-	-	-	-	-
۱۷	گنجشک و مار	راضیه مختاری دهکردی	•	-	•	-	-	-	-
۱۸	مناظره امام رضا(ع) با دانشمندان	محسن محمد میرزایی	•	-	•	-	•	-	-
۱۹	دعای باران	رضا دالوند	•	-	•	-	•	-	-
۲۰	درخت بادام	مامک رزمگیر	•	•	-	•	•	•	-
۲۱	گنجشک و مار	کیمیا بیدار	-	•	-	-	-	-	-
۲۲	درخت بادام	شادی هاشمی فشارکی	-	•	-	•	-	•	-
۲۳	مناظره امام رضا(ع) با دانشمندان	بهاره عباسقلی نیاورانی	-	-	•	-	-	-	-
۲۴	درخت بادام	بهاره عباسقلی نیاورانی	-	-	•	•	-	-	-
۲۵	انگور زهر آلود	بهاره عباسقلی نیاورانی	-	-	•	•	-	-	-
۲۶	بدون عنوان	نرگس محمدی	•	-	-	-	•	-	-
۲۷	نماز باران	سارا نارستان طالش	-	-	-	-	-	-	-
۲۸	امام و پرنده	حسن عامه کن	-	-	•	-	•	-	-
۲۹	مناظره امام رضا(ع) با دانشمندان	شیدا مسعودی	-	-	•	-	-	-	-
۳۰	امام رضا(ع) و گنجشک	علی فلاح کردی	-	-	•	-	-	-	-
۳۱	بی بی پسنده	سید حسام الدین طباطبایی	-	-	-	-	-	-	-

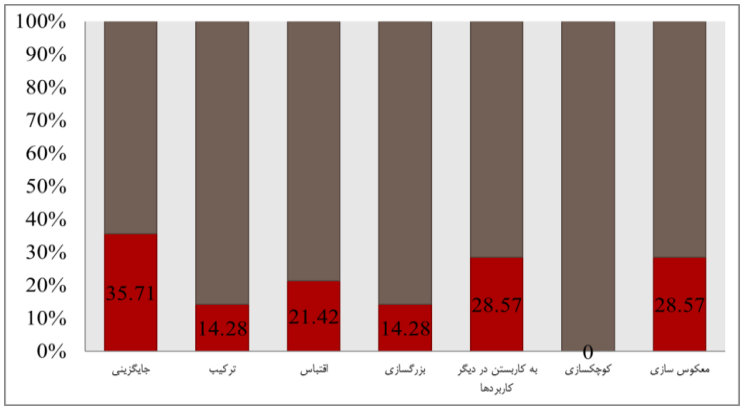


نمودار ۲: فراوانی کاربست خلاقیت بر اساس الگوی اسکمپر در آثار تصویرگران بخش داستانی/ امام رضا (ع)

جدول۹: چگونگی کاربست خلاقیت بر اساس الگوی اسکمپر در آثار تصویرگران بخش غیر داستانی/ امام رضا(ع)

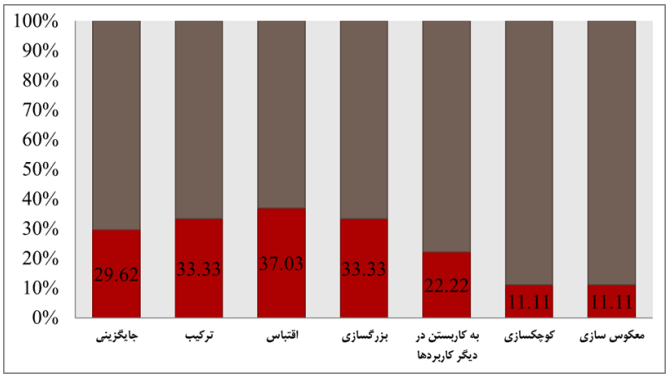
	نام اثر	نام تصویرگر	جایگزینی	ترکیب	اقتباس	بزرگسازی	به کاربستن در دیگر کاربردها	کوچک کردن	معکوس سازی
۱	دنیای امام رضا	رضا دالوند	●	-	●	-	●	-	-
۲	امام رضا(ع)	صدیقه قائد امینی	-	●	●	-	●	-	●
۳	وداع امام رضا با مردم مدینه	عطیه ضیغمی	●	●	-	-	-	-	-
۴	بدون عنوان	حامد علی عباس شهیر	-	-	-	-	-	-	-
۵	ضامن آهو	علی فلاح کردی	-	-	●	-	●	-	-
۶	مناظره امام با دانشمندان	حامد علی عباس شهیر	-	-	-	-	-	-	●
۷	امام رضا (ع)	بهناز عبدالله پور	-	-	-	-	●	-	-
۸	نماز باران	نرگس برومند	-	-	-	-	-	-	-
۹	پیرزن و درخت بادام	ندا آزادی	-	-	-	-	-	-	●
۱۰	یا ضامن آهو	ندا آزادی	-	-	-	-	-	-	●
۱۱	ضامن آهو	مجید ذاکری یونسی	-	-	-	-	-	-	-
۱۲	نماز باران	فاطمه کاویانی	●	-	-	●	-	-	-
۱۳	امام رضا (ع)	نرگس برومند	●	-	-	-	-	-	-
۱۴	زیارت امام رضا (ع)	نرگس برومند	●	-	-	●	-	-	-

نمودار۳: فراوانی کاربست خلاقیت بر اساس الگوی اسکمپر در آثار تصویرگران بخش غیر داستانی/ امام رضا (ع)



جدول ۱۰: چگونگی کاربست خلاقیت بر اساس الگوی اسکمپر در آثار تصویرگران بخش داستان های مذهبی

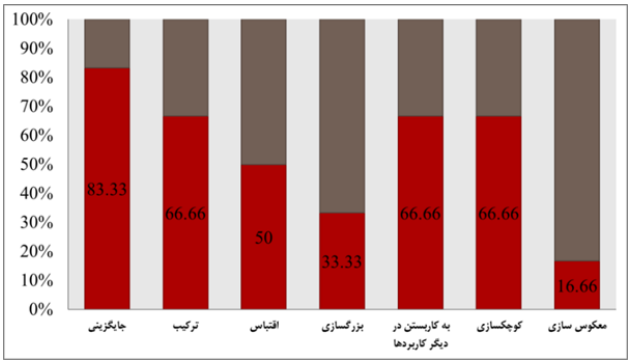
	نام داستان	نام تصویرگر	جایگزینی	ترکیب	اقتباس	بزرگسازی	به کاربستن در دیگر کاربردها	کوچک کردن	معکوس سازی
۱	قصه های عاشورایی حضرت قاسم(ع)	سید حسام الدین طباطبایی	-	-	●	●	-	-	-
۲	قصه های عاشورایی حبیب بن مظاهر	سید حسام الدین طباطبایی	●	●	●	●	-	●	-
۳	قصه های عاشورایی امام سجاد(ع)	سید حسام الدین طباطبایی	●	●	●	●	●	●	-
۴	پیامبر و فرزندانش	پیمان رحیمی زاده	●	-	●	-	-	-	-
۵	مسافر خوشبخت	حسن عامه کن	●	-	●	-	●	-	-
۶	داستان حضرت یوسف (ع)	مریم طباطبایی	●	-	●	-	●	-	-
۷	داستان حضرت عیسی (ع)	مریم طباطبایی	-	-	●	-	●	-	-
۸	زندگینامه حضرت جواد (ع)	سحر خراسانی	-	-	-	-	-	-	-
۹	چریتا تلادن اسلامی	الهام کاظمی	●	●	-	-	-	-	-
۱۰	داستان حضرت یونس (ع)	شیرین شیخی	-	-	-	●	-	-	-
۱۱	داستان حضرت ابراهیم (ع) و زنده شدن مردگان	شیرین شیخی	-	●	-	●	-	-	-
۱۲	روبرو شدن سپاه امام حسین (ع) و حر	فاطمه یوسفیان	-	-	-	●	-	-	●
۱۳	امام حسین (ع) خانه اصحابش را شب عاشورا در بهشت به آن ها نشان می دهد	فاطمه یوسفیان	-	●	-	-	-	-	-
۱۴	دشمنان امام حسین (ع)- شمر	حسین آسیوند	-	-	-	-	-	-	-
۱۵	دشمنان امام حسین (ع)- ابن سعد	حسین آسیوند	-	-	-	-	-	-	-
۱۶	دشمنان امام حسین (ع)- حسین بن نصیر	حسین آسیوند	-	-	-	-	-	-	-
۱۷	کاش بیشتر او را می دیدم	محسن محمد میرزایی	-	-	-	●	-	●	-
۱۸	بهترین سوغات اردو	سمیه علیپور	-	●	-	●	-	-	-
۱۹	بانوی کرامت و دلایی	سولماز جهانگیر	●	●	●	-	●	-	●
۲۰	حضرت یوسف (ع)	مهناز انصاری	-	●	-	●	-	-	-
۲۱	قول عطش و آتش	سید فضل الله طباطبایی	●	●	●	-	●	-	●
۲۲	اخلاق	عاطفه شفیعی راد	-	-	-	-	-	-	-
۲۳	مهمان	عاطفه شفیعی راد	-	-	-	-	-	-	-
۲۴	غیبت	عاطفه شفیعی راد	-	-	-	-	-	-	-
۲۵	نظم	عاطفه شفیعی راد	-	-	-	-	-	-	-
۲۶	خدا و قصه هایش	سمیه بیگدلی	-	-	-	-	-	-	-
۲۷	با تو سخن گفتم	میترا عبداللهی	-	-	●	-	-	-	-



نمودار۴: فراوانی کاربست خلاقیت بر اساس الگوی اسکمپر در آثار تصویرگران بخش غیر داستانی/ امام رضا (ع)

جدول ۱۱: چگونگی کاربست خلاقیت بر اساس الگوی اسکمپر در آثار تصویرگران بخش داستانی/ نیایش

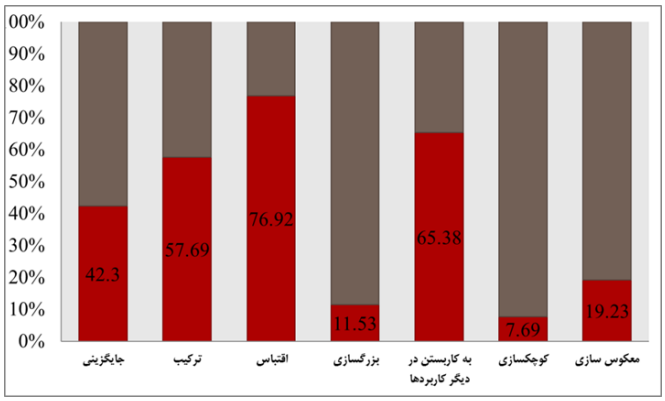
	نام داستان	نام تصویرگر	جایگزینی	ترکیب	اقتباس	بزرگسازی	به کاربستن در دیگر کاربردها	کوچک کردن	معکوس سازی
۱	سلیمان و بلقیس	علی عامه کن	●	●	●	-	-	-	-
۲	من و خدا	معصومه صحبتی	●	●	●	●	●	●	●
۳	داستان حضرت نوح(ع)	حسن عامه کن	●	-	●	●	-	●	-
۴	بدون عنوان	سارا خراسان	-	●	-	-	●	●	-
۵	بدون عنوان	هدی حدادی	●	●	-	-	-	-	-
۶	بدون عنوان	میثم اکبری ولوجایی	●	-	-	-	●	-	-



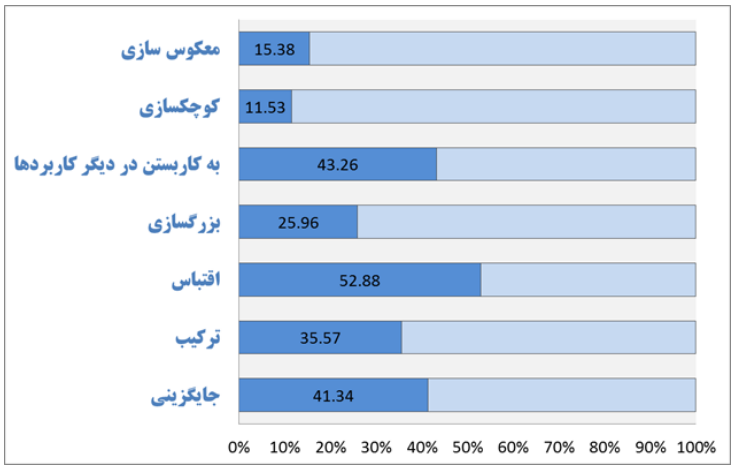
نمودار۵: فراوانی کاربست خلاقیت بر اساس الگوی اسکمپر در آثار تصویرگران بخش بخش داستانی/ نیایش

جدول۱۲: چگونگی کاربست خلاقیت بر اساس الگوی اسکمپر در آثار تصویرگران بخش غیر داستانی/ نیایش

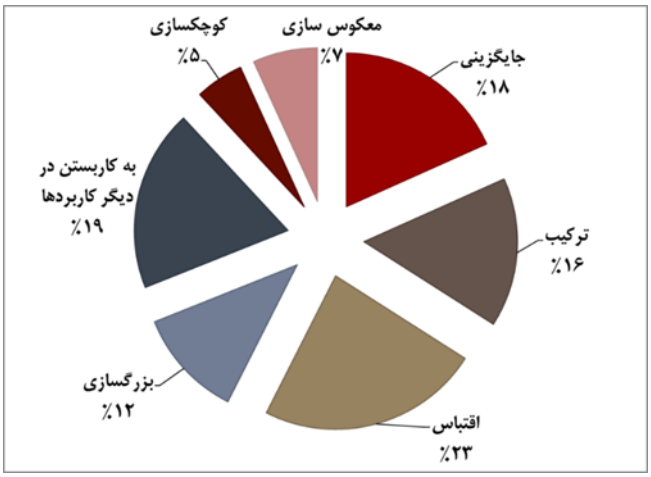
	نام داستان	نام تصویرگر	جایگزینی	ترکیب	اقتباس	بزرگسازی	به کاربستن در دیگر کاربردها	کوچک کردن	معکوس سازی
۱	نیایش	فاطمه راد پور	-	-	●	-	-	-	-
۲	لقمان حکیم	سید میثم موسوی	-	-	●	-	-	-	-
۳	سقای آب وادب	هاجر سلیمی نمین	●	●	●	●	-	●	-
۴	نازل شدن فرشته وحیر حضرت محمد(ص)	نرگس برومند	-	●	-	-	-	-	-
۵	دعا برای باران	شادی هاشمی فشارکی	●	-	●	-	-	-	-
۶	مردی که گریخت	سید میثم موسوی	●	●	●	-	●	-	●
۷	عاشورا	سید میثم موسوی	●	-	●	-	●	-	●
۸	بدون عنوان	ناهید ذاکری	-	-	-	-	-	-	-
۹	ضریح	سمانه شریفی	●	●	●	-	●	-	-
۱۰	حضرت در دهان ماهی	محبوبه خسروی خاقتری	●	●	-	-	-	-	-
۱۱	بدون عنوان	مریم مقصودی پور	-	●	●	●	●	●	-
۱۲	نیایش	بهناز عبداله پور	●	●	●	-	●	-	-
۱۳	برکت	مریم محمد علی پور	-	●	-	-	●	-	●
۱۴	قل هوالله احد	احمد نخعی مازندرانی	-	●	●	-	●	-	-
۱۵	ربی رب	احمد نخعی مازندرانی	-	●	●	-	●	-	-
۱۶	یا قائم آل محمد	گلنوم فرجی	-	●	●	-	●	-	-
۱۷	علی(ع)	گلنوم فرجی	-	●	●	-	●	-	-
۱۸	مشهد شهری که از دور پیداست	فاطمه خدیور	●	-	-	-	●	-	●
۱۹	بدون عنوان	فاطمه کاویانی	-	●	●	●	●	-	-
۲۰	آدم وحوا	فاطمه راد پور	-	-	●	-	-	-	-
۲۱	بدون عنوان	سمیه زارعی	●	●	●	-	●	-	-
۲۲	نیایش	تهمینه خواجوی	-	-	-	-	-	-	-
۲۳	نیایش و تسبیح گویی تمام موجودات	معصومه اعتبار زاده	●	-	●	-	●	-	-
۲۴	نیایش فرشتگان و حضرت محمد (ص) در شب معراج	صدیقه فائد امینی	-	●	●	-	●	-	-
۲۵	یونس در دل ماهی	بهنام ولد وند	-	-	●	-	●	-	-
۲۶	یونس در شب ماهی	زهرا مهابادی	●	-	●	-	●	-	●



نمودار۶: فراوانی کاربست خلاقیت بر اساس الگوی اسکمپر در آثار تصویرگران بخش غیر داستانی/ نیایش



نمودار۷: فراوانی کاربست خلاقیت بر اساس الگوی اسکمپر در آثار دومین دوسالانه تصویرگری نیایش



نمودار ۸: درصد فراوانی الگوی اسکمپر در آثار دومین دوسالانه تصویرگری نیایش

۷- نتیجه گیری

سؤالات ایده برانگیز، مجموعه ای از سؤالات است که به فرد کمک می کند تا به‌طور سیستماتیک موضوع مورد نظر خود را از زوایای مختلف مشاهده کند و در نتیجه به ایده های جدیدی دست یابد. در واقع سؤالات ایده برانگیز را می توان ابزاری کمکی برای تصور نمودن موضوع در حالات مختلفی دانست که در حالت عادی تصور آنها در آن وضعیت، کمی دور از ذهن به نظر می رسد. کاربرد اصلی این تکنیک بر پایه ایده یابی فردی طراحی شده است. هدف اصلی این تکنیک قدرت تصور است تا آن را در جهات و ابعاد مختلف وضروری به حرکت درآورد. این تحریک بوسیله یک سری سوالات تیپ و ایده بر انگیز صورت می گیرد که شخص در رابطه با مسئله مورد نظرش از خود سوال می کند و در نهایت با افزایش ایده ها، کیفیت ایده ها تضمین و ارتقاء می یابد. در پژوهش حاضر که به این پرسش پرداخته شد که آیا می توان خلاقیت را در تصویرگری‌های دومین دوسالانه تصویرگر نیایش را بر اساس الگوی فنی اسکمپر ارزیابی کرد، به این نتیجه رسید که تصویرگری‌های دومین دوسالانه تصویرگری نیایش را می توان بر اساس این الگو سنجید، چنان چه بسیاری از این الگو ها در تصویرگری‌های نیایش مورد استفاده قرار گرفته است. بر همین اساس مشخص شد الگوی اقتباس بیشترین میزان و الگوی کوچک‌سازی کمترین درصد فراوانی الگوی اسکمپر در آثار دومین دوسالانه تصویرگری نیایش را به خود اختصاص داده است.

منابع

۱. اسبورن، آلکس. (۱۳۷۱). پرورش استعداد همگانی ابداع و خلاقیت. ترجمه حسن قاسم زاده. تهران: انتشارات نیلوفر.
۲. امیرحسینی، خسرو. (۱۳۸۴). خلاقیت و نوآوری(مبانی، اصول، تکنیک ها). چاپ دوم. تهران: انتشارات عارف کامل.
۳. امینی، حشمت الملوک. (۱۳۷۵)بررسی ویژگی های شخصیتی دختران ۱۵ـ۱۶ ساله خلاق، تهران، دانشگاه الزهراء.
۴. بوهم، دیوید. (۱۳۸۱). درباره خلاقیت. ترجمه محمد علی حسین نژاد. تهران: انتشارات ساقی.
۵. پیرخائفی، علیرضا. (۱۳۷۷) مدیریت خلاقیت و هنر، مجموعه مقالات گردهمایی پژوهشی مدیریت و هنر. مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۶. حسن زارعی، متین. (۱۳۷۳). خلاقیت و نوآوری، مجله دانش مدیریت، شماره ۲۴، بهار ۱۳۷۳.
۷. رضائیان، علی. (۱۳۷۴) اصول مدیریت. تهران: انتشارات سمت.
۸. سرایی، پویا. (۱۳۹۱)بررسی پدیدارشناختی-تطبیقی "خلاقیت هنری" از دوره ماقبل سقراط تا دوره پست مدرن. فصلنامه کیمیای هنر. شماره اول.
۹. صمد آقایی، جلیل. (۱۳۸۰). تکنیک های خلاقیت فردی و گروهی. چاپ اول. تهران: انتشارات مرکز آموزش مدیریت دولتی.
۱۰. صمد آقایی، جلیل. (۱۳۸۵). خلاقیت جوهره ی کارآفرینی. چاپ دوم. تهران: انتشارات مرکز کارآفرینی.
۱۱. مطهری، مرتضی (۱۳۷۲). مقدمه‌ای بر جهان بینی اسلامی (جامعه و تاریخ). تهران: انتشارات صدرا.
۱۲. میر میران، سید جلیل. (۱۳۸۴). خلاقیت و نوآوری (فردی، گروهی، سازمانی). چاپ اول. تهران: انتشارات گوهر.
۱۳. محمود، ساعتچی. (۱۳۷۱) خلاقیت و نوآوری برای حل مشکلات. فصلنامه مطالعات مدیریت، شماره ۶.
۱۴. ورامینی، نیما. (۱۳۹۱). تفکر خلاق در گرافیک. مشهد: انتشارات میردشتی.
۱۵. جوکار، بهرام.(۱۳۸۹). رابطه ویژگی های شخصیت با خلاقیت هیجانی و خلاقیت شناختی. مجله مطالعات روانشناختی. سال ششم.

16. Eberle, Bob (2008) Scamper: Creative Games and Activities for Imagination Development press Stephen Fagg, State Coordinator (Gifted Education)
17. Kruse, Darryn (2007)Scamper On Hawker Brownlow. Education Services Australia Limited.
18. Wilson, Jeni and Kath Murdoch(2006). How to Succeed with Thinking: Little books of big ideas. Curriculum Corporation
19. Jackson, Michael.C. (2007). Systems Thinking: Creative Holism for Managers. Press Wiley

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۸ (پیاپی: ۳۱)، دی ۱۳۹۹، جلد دو

نظریات هنری پیت موندریان در باب شش اصل نقاشی نئوپلاستیک

علی فلاح زاده[1*]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۹/۱۵
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۰۲
کد مقاله: ۶۲۲۱۴

چکـیده

علیرغم نقش کلیدی نقاش هلندی پیت موندریان در به کمال رساندن نقاشی انتزاعی در نیمه اول قرن بیستم، غیبت تحقیقی جامع حول محور اصول نظری نقاشی نئوپلاستیک بچشم می‌خورد. در تحقیقات پیشین، پژوهشگران عمدتاً به بررسی زندگی هنری موندریان و عواملی همچون تأثیر نظریات هنرمندان و فیلسوفان بر تغییر سبک او از نقاشی طبیعت‌گرا به نقاشی نئوپلاستیک پرداخته‌اند. مضاف بر این، تحلیل بصری نقاشی‌ها عمدتاً در غیاب نوشته‌های تئوریک و بالاخص اصول نقاشی نئوپلاستیک موندریان ارائه شده است. با وجود اهمیت و رابطه نزدیک بین نوشته‌های تئوریک-فلسفی و نقاشی‌های نئوپلاستیک، بندرت تحلیلی جامع بر شش اصل نئوپلاستیسیزم که این نقاش در سال ۱۹۲۶ تدوین کرد، انجام یافته است. با عنایت به اهمیت محوری قواعد نقاشی نئوپلاستیک، هدف این مقاله بررسی شش اصل نئوپلاستیسیزم با تحلیلی جامع برنوشته‌های موندریان بین سال‌های ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۶ می‌باشد. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی-بصری و متکی بر منابع کتابخانه‌ای است. در انتهای این مقاله، خواننده به درک جامعی از نظریات هنری موندریان در رابطه با اصول شش‌گانه نئوپلاستیسیزم می‌رسد. آگاهی از این قواعد و مفاهیم اساسی کمک شایانی به مخاطبان در خوانش، نقد و درک بصری نقاشی‌های نئوپلاستیک در ارتباط با مفاهیم کلیدی همچون عناصر نقاشی، فرم و فضا، هارمونی و ریتم خواهد کرد.

واژگـان کلـیدی: پیت موندریان، شش اصل نئوپلاستیسیزم، اصول نقاشی نئوپلاستیک، نقاشی انتزاعی ناب هندسی

۱- فارغ التحصیل دکترای پژوهش هنر از دانشگاه یو ام مالزی *alfall2001@yahoo.com*

۱- مقدمه

نقاشی انتزاعی ناب هندسی که توسط نقاش هلندی پیت موندریان (۱۹۴۴-۱۸۷۲) به‌عنوان سبک نئوپلاستیسیزم[1] پایه‌گذاری شد، یکی از دستاوردهای مهم در هنر مدرن در نیمه اول قرن بیستم محسوب می‌شود. موندریان میراث و نظریات هنرمندان مدرنیست ساختارگرا (بخصوص کوبیست‌ها) را در تجرید فرم، فضا، رنگ و خط به کمال خود رساند. او علاوه بر یک نقاش پر کار و صاحب سبک، یک نظریه پرداز و نویسنده اندیشه های پیشرو هنری خود نیز بود. موندریان بطور مستمر طی حدود سه دهه (۱۹۴۴-۱۹۱۴) نظریات هنر نئوپلاستیکش را در بیش از یکصد مقاله، انشاء و یادداشت کوتاه و بلند مکتوب کرده است (Veen,2017b:1). اگرچه سبک نوشتاری او برخلاف نقاشی هایش پیچیده و فهم متون چند وجهی و غیر منسجم او مشکل است (Blotkamp, 1994: 9) ولی نوشته های نظری اش یکی از ملزومات درک نقاشیهای نئوپلاستیک محسوب می شوند. در این خصوص، بسیاری از محققان معتقدند که رابطه نزدیکی بین تحولات نقاشی های نئوپلاستیک و نوشته های موندریان وجود دارد (Threlfall, 1978: 62).

باید توجه داشت که موندریان ابتدا نظریات هنری خود را روی بوم تجربه و اجرا می کرد و سپس آنها را در قالب قواعد نظری هنرش می نگاشت. در این خصوص زمانی که در نیویورک یکی از دوستانش از موندریان در مورد ناهماهنگی بین اصول نقاشی نئوپلاستیک با آثار انقلابی دوره نیویورکش پرسیده بود، او چنین پاسخ داد: "من ابتدا نقاشی می کنم؛ سپس تئوری ایجاد می شود" (Rembert, 1970: 81). در نتیجه، موندریان به موازات تجربیات هنری خود بر روی بوم، تحولات دیدگاه هنری اش را در مقالات خود منعکس کرده است. بنابراین، درک درستی از نوشته های نظری موندریان نقش کلیدی در رمز گشایی و تحلیل بصری نقاشیهای نئوپلاستیک دارد.

علیرغم اهمیت پیت موندریان در مقام یک نقاش و نظریه پرداز برجسته هنری، محققان (بویژه در ایران) رغبت بسیار کمی نسبت به تحلیل نقاشی ها و بویژه اصول نظری نئوپلاستیسیزم نشان داده اند. اگرچه پژوهشگران خارجی از جهات مختلف سبک شناختی، فلسفی و زیبایی شناختی به بررسی زندگی هنری موندریان، عوامل موثر در گسست او از نقاشی طبیعت گرا به انتزاع ناب هندسی، نقاشیهای نئوپلاستیک و نوشته های او پرداخته اند؛ اصول نقاشی نئوپلاستیک در این تحقیقات از نظر دور مانده اند. در جهت پر کردن این خلاء، هدف این مقاله تحلیل نظریات هنری موندریان (در خلال سالهای ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۶) در رابطه با مفاهیم و قواعد بنیادین نقاشی نئوپلاستیک است که او در سال ۱۹۲۶ آنها را بطور موجز در قالب شش اصل تدوین کرده است. در این مقاله برای درک جامعی از مفاهیم و اصول نئوپلاستیسیزم، این قواعد در ارتباط با دونمونه نقاشی کلاسیک نئوپلاستیک[2] نیز تشریح شده اند. در انتهای این مقاله خواهیم دید که واکاوی اصول نئوپلاستیسیزم موجب تسهیل در درک و تفسیر مفاهیم کلیدی همچون عناصر نقاشی، چگونگی و پیش شرطهای لازم برای نمایش فرم و فضا، هارمونی و ریتم در نقاشیهای نئوپلاستیک خواهد شد.

۲- روش پژوهش

در این مقاله، نتایج تحقیق بر پایه روش توصیفی-تحلیلی حاصل شده است. بخش اعظمی از این نوشتار بر پایه تحلیل جامعی بر مقالات تئوریک-فلسفی موندریان - مقالاتی که بین سالهای ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۶ نگاشته و منتشر شده اند - در ارتباط با مفاهیم ارائه شده در شش اصل نقاشی نئوپلاستیک نگاشته شده است. مضاف بر این، مقالات و کتب مرتبط با موضوع مقاله نیز از نظر دور نمانده اند و رابطه تحلیل نگارنده با تحقیقات پیشین نیز تبیین شده است. در نهایت، نگارنده هر کجا که لازم بوده برای تسهیل درک مفاهیم و اصول واکاوی شده، مطالب تشریح شده را با تحلیلی بصری بر دو نمونه نقاشی نئوپلاستیک نیز توضیح داده است.

۳- چهارچوب نظری

در این مقاله با توجه به مفاهیم ارائه شده در اصول ششگانه نقاشی نئوپلاستیک، نگارنده با رویکردی فرمالیستی (Formalism) به بررسی اصول، ملزومات و پیش شرطهای لازم برای نمایش و بیان عناصر نقاشی، تعادل بین فرم و فضا، هارمونی (تعادل) و ریتم در نقاشی نئوپلاستیک پرداخته است. نگارنده در این مقاله، دامنه تحقیق خود را به مفاهیم و اصول بنیادین نقاشی نئوپلاستیک، بر پایه شش اصل نئوپلاستیسیزم، تحدید کرده است.

1- Neo-Plasticism

۲- از لحاظ بصری نقاشیهای نئوپلاستیک را می توان به دو بخش اصلی تقسیم کرد. به عقیده محققانی همچون میشل سوفور و بویس آثاری که موندریان بعد از ۱۹۲۰ تا قبل از دوبله کردن خطوط در سال ۱۹۳۲ خلق کرده، آثار کلاسیک نقاشی نئوپلاستیک می باشند. این نقاشی‌ها کاملا بر طبق اصول نقاشی نئوپلاستیک بوده و بنابراین الگو و نماینده تمام عیار سبک معمول نقاشی نئوپلاستیسیزم هستند. در حالیکه نقاشی هایی که پس از ۱۹۳۲ کشیده شده اند، به سبب تغییرات اساسی در استفاده و نقش عناصر نقاشی، بعنوان نقاشیهای پسا کلاسیک دسته بندی شده اند.

۴- پیشینه پژوهش

علیرغم اهمیت دستاورد هنری پیت موندریان، نقاشی و قواعد نظری نئوپلاستیسیزم، محققان به ندرت اصول نقاشی نئو پلاستیک را زیر ذره بین واکاوانه خود قرار داده اند. جالب توجه اینکه، پژوهشگران ایرانی تاکنون هیچ کتاب یا مقاله ای در مورد اصول نئوپلاستیسیزم منتشر نکرده اند. حتی این اصول تا بحال به فارسی نیز ترجمه نشده اند. اگرچه قواعد نقاشی که موندریان در نوشته های نظری–فلسفی خود تبیین کرده در چند مورد در مقالات و کتبی توسط پژوهشگرانی همچون میشل سوفور و هری هولتزمن و مارتین جیمز چاپ شده اند، ولی اصول و مفاهیم نئوپلاستیسیزم در ارتباط با نوشته های موندریان واکاوی و تشریح نشده اند. برخی از محققان همچون ساوالیچ (۲۰۰۱) و هولدرن (۲۰۱۶) کاربرد و رابطه اصول نئوپلاستیسیزم را با دیگر هنرها از جمله عکاسی و معماری بررسی کرده اند. تنها لوئیس وین در مقاله اخیر خود در سال ۲۰۱۷ بطور موجز شش اصل نئوپلاستیسیزم را در رابطه با هنر نقاشی تحلیل کرده است. ولی، لوییس وین این اصول ششگانه را در غیاب کامل نوشته های نظری–فلسفی موندریان تشریح کرده است. بطور کلی، غیبت تحقیقی جامع بر مفاهیم واصول نقاشی نئوپلاستیک با تکیه بر تحلیل نوشته های نظری–فلسفی موندریان، بویژه در ایران، کاملا مشهود است.

با نگاهی به پژوهشهای انجام یافته در باب موندریان در ایران در می یابیم که قسمت اعظمی از تحقیقات مربوط به بررسی تاثیرات سبک گروه د استایل[1] و نئوپلاستیسیزم بر معماری مدرن می باشد. در این خصوص، می توان به مقالات حبیبی دستجرد و خوش نیت (۱۳۹۶)، مجتهدی و معتضدیان (۱۳۹۷)، نوروزی طلب، مقبلی و جودت (۱۳۹۳) و پایان نامه کارشناسی ارشد عباس رمضانپور (۱۳۹۶) اشاره کرد. از منظری دیگر، الهام غفاری (۱۳۸۸) سیر تحول سبک طبیعت گرای موندریان به سبک نئوپلاستیسیزم و عوامل مختلف (هنری و فلسفی) تاثیر گذار در شکل گیری نقاشی نئوپلاستیک را مورد تفحص قرار داده است.

پژوهشگران خارجی، تحقیقات وسیع تری در خصوص پیت موندریان و هنر نقاشی نئوپلاستیک انجام داده اند. در این خصوص محققانی همچون میشل سوفور (۱۹۵۶)، جان میلنر (۱۹۹۲)، کارل بلوتکمپ (۱۹۹۴)، ایو آلن بویز (۱۹۹۴)، کرمیت چامپا (۱۹۸۵)، سِرژ فووشرو (۱۹۹۴) و سوزان دکر (۱۹۹۹) [2] کتب بسیار ارزشمندی در ارتباط با معرفی زندگی هنری و تحلیل نقاشیهای موندریان در دوره های مختلف زندگی اش، نگاشته اند. در این تحقیقات، نقاشی ها و سیر تحول سبک نئوپلاستیسیزم نیز صرفا از منظری فرمالیستی (بخصوص رویکردی گرینبرگی در ارتباط با سطح گرایی و زایل شدن تباین بین روزمینه و پس زمینه) و با اتکا به تحلیل بصری نقاشیها تشریح شده اند. برخی از پژوهشگران نیز همچون هری کوپر (۱۹۹۸)، مارک چیتام (۱۹۹۱)، تیم ترلفال (۱۹۷۸)، جان گلدینگ (۲۰۰۰)، مش براش (۱۹۹۸) و ایچی توساکی[3] (۲۰۱۷) به بررسی ریشه ها و مفاهیم فلسفی هنر نئوپلاستیک و چرایی انگیزش موندریان در تجرید و خلاصه سازی فرم و رنگ و خط به عناصر به نهایت منتزع شده از طبیعت پرداخته اند. در این گروه از منابع باید از کتاب ارزشمند آرتور چندلر[4] (۱۹۷۲) که در آن فلسفه زیبایی شناسی موندریان با اتکا به نوشته های نظری–فلسفی اش تشریح شده، نیز اشاره کرد.

علیرغم رویکرد های مختلف پژوهشگران، همه آنها در یک چیز مشترکند. در همه این موارد محققان شکل گیری نقاشی و مفاهیم نظری نئوپلاستیسیزم را از دریچه ای تاریخی و با تحلیل محرک های خارجی همچون تاثیرات نظریات هنرمندان (بویژه کوبیسم و د استایل) و تعالیم و مضامین فلسفی فیلسوفان (بخصوص تئوزوفی[5] و هگل) تبیین کرده اند. در حقیقت، پژوهشگران غالبا علت ها و عوامل تاثیر گذار بر شکل گیری نقاشی و سبک نئوپلاستیسیزم را واکاوی کرده اند و اصول تدوین شده نقاشی نئوپلاستیک که «معلول» و منبعث از این محرک های خارجی اند، از نظر دور مانده اند.

۵- مفهوم واژه های Neo-Plasticism و Neo-Plastic means

پیش از تحلیل اصول نقاشی نئوپلاستیک و مقالات نظری–فلسفی موندریان، لازم است معنی دو واژه کلیدی Neo-Plasticism و Neo-Plastic means (elements) که موندریان به دفعات در نوشته های خود بکار برده، تبیین شوند. کلمه دو قسمتی Neo-Plasticism در واقع برگردان واژه هلندی *nieuwe beelding* به انگلیسی است که موندریان در اولین مقالاتی که به زبان هلندی نگاشته، بکار برده است. قسمت اول این واژه *nieuwe* به معنی جدید است. ولی قسمت دوم این کلمه ترکیبی *beelding* نیاز به توضیح بیشتری دارد. در حقیقت، موندریان واژه هلندی *beelding* را از شون مائکرز[6] که این کلمه را در کتابش با عنوان «تصویر جدید از جهان»[7] بکار برده بود، به عاریت گرفت (Seuphor,1956:133-134). شون مائکرز این

1 De Stijl / The Style
2 Michel Seuphor, John Milner, Carel Blotkamp, Yve-Alain Bois, Kermit Swiler Champa, Serge Fauchereau, Susanne Deicher
3 Harry Cooper, Mark A. Cheetham, Tim Threlfall, John Golding, Moshe Barasch, Eiichi Tosaki.
4 Arthur Chandler
5 Theosophy
6 Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers (1875-1944)
7 Nieuwewereldbeeld or Het Nieuwe Wereldbeeld - The New Image of the World

واژه را در راستای نظرش مبنی بر اینکه جوهره همه چیزها در جهان هویتی متافیزیکی و تغییر ناپذیر دارد، بکار برده بود. در واقع مقصود از واژه نئوپلاستیسیزم، یکنوع دوباره ساختن فرم و یا ارائه تصویری نو است که ترجمانی صرفا تصویری از جوهره نادیدنی همه فرمها و پدیده ها (قوانین تغییر ناپذیر هستی: تعادل عام و جهانشمول) [1] می باشد. جهت حفظ یکپارچگی در استفاده از این کلمه، از این به بعد در این مقاله واژه «شکل آفرینی نو» که رویین پاکباز در کتاب دایرۀ المعارف هنر (پاکباز، ۱۳۷۹، صفحه ۶۰۸) برای این کلمه پیشنهاد کرده اند، استفاده خواهد شد.

با توجه به معنی واژه Neo-Plasticism، درک واژه دیگر هلندی *beeldingsmiddel(en)* که موندریان در نوشته های خود به معنی عناصر نقاشی شکل آفرینی نو بکار برده، ساده تر است. با توجه به معنی کلمه نئوپلاستیسیزم، این واژه را می توان در فارسی عناصر یا وسایل تصویری نو ترجمه کرد. من بشخصه واژه *means of imaging* – عناصر یا مصالح سازنده تصویر – را که اخیرا توسط لوییس وین پیشنهاد شده را معادل نزدیکتری برای این کلمه می دانم. موندریان عناصر نقاشی اش را مصالح و وسیله ای می داند که وظیفه شان صرفا بیان هارمونی و زیبایی (ذات و جوهره تغییر ناپذیر اشیاء در طبیعت) جهانشمول و عینی است. به جهت تسهیل در تحلیل و حفظ انسجام در ارجاع به عناصر نقاشی شکل آفرینی نو، از این پس واژه ترکیبی «عناصر سازنده تصویری» در این مقاله استفاده خواهد شد.

۶- پیدایش و خصوصیات کلی سبک نقاشی شکل آفرینی نو

موندریان در مسیر یافتن سبک انتزاعی ناب هندسی خود، در خلال سالهای ۱۸۸۷ تا ۱۹۰۷سبکهای طبیعت گرایی همچون امپرسیونیسم شیوه هاگ، پست امپرسیونیسم فرانسوی و سمبولیسم را تجربه کرد. متاثر از هنرمندان مدرنیست در دهه اول قرن بیستم، آثار موندریان بین سالهای ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۱ قرابت زیادی به سبکهای لومینیسم آلمانی، فوییسم و پوینتیلیسم دارند (Edwards & Wood, 2004: 24).پس از ۱۹۰۸ او در هلند همچنین با اندیشه های رازورزانه و متافیزیکی تئوزوفی آشنا شد که تاثیری شگرف بر دیدگاه زیبایی شناسی او نسبت به مفهوم زیبایی و هارمونی در نقاشی گذاشت. ملهم از اندیشه های معنویت گرای تئوزوفیستهایی همچون شون مائکرز، رودولف اشتاینر و بلاواتسکی،[2] او به این نتیجه رسید که زیبایی در هنر همپایه حقیقت مطلق[3] هگلی و معنویت ناب پدیده ای نادیدنی است و باید در ورای ظاهر فیزیکی شی هنری جستجو شود. بنابراین، موندریان پس از ۱۹۰۹ تمام وقت و نیروی خود را مصروف یافتن سبک و زبانی بصری برای ابراز و بیان زیبایی همسنگ معنویت و حقیقت ناب و عیان ساختن جوهره درونی و ذاتی (قوانین جهانشمول تعادل و وحدت در جهان هستی) فرمهای طبیعی گرایانه کرد.

پس از ۱۹۱۱ و در نتیجه آشنایی با سبک نیمه انتزاعی کوبیسم، وی هر چه بیشتر مصمم به حذف و خلاصه سازی فرم ها و رنگهای طبیعی گرایانه در نقاشی هایش شد. او از آثار هنرمندان کوبیست دریافت که چگونه آنچه را که در جهان پیرامون خود می بیند به سطوح تخت تک رنگ خلاصه کند. بطور کلی دیدگاه هنرمندان کوبیستی دریچه تازه ای به روی موندریان برای حذف قواعد سنتی بازنمایانگر نقاشی (بخصوص اصول پرسپکتیو)، خلاصه سازی فرمهای تقلیدی از طبیعت و مسطح کردن نقاشی[4] باز کرد (Veen, 2017a: 30-31).

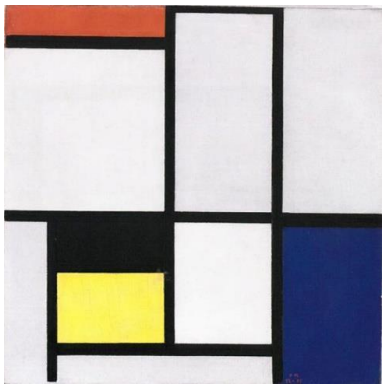
علاوه بر تاثیر پر رنگ سبک کوبیسم بر سوق دادن موندریان به سوی تجرید فرم و رنگهای طبیعی، او پس از ۱۹۱۵ و در اثر آشنایی با نظریات گروهی از هنرمندان پیشرو در هلند، بخصوص تئو ون دازبورخ،[5] بطور کامل عناصر روایی وهر گونه ارجاع به فرمهای طبیعت گرایانه را در نقاشی هایش ترک کرد. در حقیقت آشنایی موندریان با نظریات هنرمندان د استایل و فیلسوفانی همچون شون مائکرز مبنی بر اینکه فرم های بنهایت منتزع شده از طبیعت و رنگهای اصلی برای بیان و حصول زیبایی عام و جهانشمول کافی هستند؛ نهایتا منجر به تولد هنر شکل آفرینی نو در اواخر ۱۹۱۹ شد (Harrison & Wood, 1992: 281; Veen, 2017a: 23-24).

منبعث از اندیشه های مختلف هنری و فلسفی که بطور موجز ذکرش رفت، موندریان در خلال حدود یک دهه (۱۹۱۹-۱۹۰۹) از یکسو تمامی ارجاعات بازنمایانگر به فرم قابل شناسایی را به سطوح تخت چهار گوش خلاصه کرد. علاوه بر این او طیف رنگهای طبیعی را به سه رنگ اصلی آبی، زرد و قرمز تقلیل داد و فضای سه بعدی را بصورت تخت (دوبعدی) و در قالب پلانهای سفید، خاکستری و سیاه نمایش داد. در نهایت او خطوط منحنی و مورب را به دو جهت افقی و عمودی خلاصه کرد. در واقع نقاشی شکل آفرینی نو (تصاویر ۱ و ۲) یک ترکیب بندی،[6] عنوانی که موندریان برای نقاشی هایش برگزید، از عناصر بنهایت پالایش

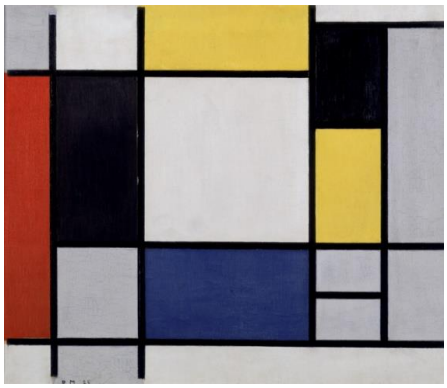
---

1 Universal
2 Rudolf Joseph Lorenz Steiner (1861-1925) and Madam Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891)
3 Absolute / pure truth
۴- ایده ساده سازی و تجرید فرمهای طبیعت گرایانه به سطوح تخت و اشکال هندسی ساده در واقع ماحصل تجاربی بود که نقاشان کوبیست بر روی ایده اولیه پل سزان (پدر نقاشی مدرن) انجام داده بودند. پل سزان اولین نقاشی بود که نظریه تجرید فرمهای طبیعی به اشکال هندسی ساده مانند کره، استوانه، و مخروط هستند را مطرح کرد (Veen, 2017a: 30-31).
5 Theo van Doesburg (1883-1931)
6 Composition

یافته از هرگونه موضوع روایی و حس و بیان خاص (سابجکتیو) می باشد. موندریان این عناصر تماما منتزع شده از طبیعت را بگونه ای ترکیب بندی کرد تا هارمونی، آنچه او آن را تعادل[1] می نامید، و زیبایی عام و جهانشمول را در نقاشی هایش به نمایش بگذارد. برای نیل به این هدف، او در مورد خصوصیات عناصر نقاشی، چگونگی نمایش فرم در فضا و شرایط لازم برای نمایش هارمونی و ریتم اصول نظری را وضع کرد که در نوشته هایش به تبیین آنها پرداخته است. مضاف بر این، او مفاهیم و قواعد نظری سبک نقاشی شکل آفرینی نو را در سال ۱۹۲۶ بطور موجز در قالب شش اصل تدوین کرده است که در بخش بعد مورد تفحص قرار گرفته اند.



شکل ۲ - پیت موندریان (۱۹۲۵-۱۹۲۰). ترکیب بندی شماره ۳. رنگ و روغن روی بوم. ۴۹,۲۱۲۵ x ۴۹,۲۱۲۵ سانتیمتر. مجموعه فیلیپس. (ماخذ: https://www.phillipscollection.org/collection/browse-the-collection?id=1376)



شکل ۱ - پیت موندریان (۱۹۲۰). ترکیب بندی با قرمز، زرد و آبی. رنگ و روغن روی بوم. ۶۱ x ۵۱,۵ سانتیمتر. موزه استدلیک، آمستردام.(ماخذ: https://www.stedelijk.nl/en/collection/3013-piet-mondriaan-compositie-met-geel-rood-zwart-blauw-en-grijs)

۷- شش اصل نقاشی شکل آفرینی نو

موندریان در مقالات نظری اش (۱۹۴۴-۱۹۱۷) به تناوب در رابطه با مفاهیم و قواعد نقاشی شکل آفرینی نو همچون عناصر سازنده تصویری نقاشی، قانون تضاد دوگانه، ملزومات حصول و ابراز وحدت بین فرم و فضا، هارمونی و ریتم توضیح داده است. او در سال ۱۹۲۶ در یکی از مقالاتش با عنوان «اصول عمومی سبک نئوپلاستیسیزم»[2] اصول و مفاهیم نظری نقاشی شکل آفرینی نو را در شش اصل بصورت موجز و شفاف بیان کرده است. موندریان این قواعد را در پاسخ به پرسشنامه ای که فلیکس دل مارله[3] (طراح معمار داخلی) بین هنرمندان د استایل پخش کرده و از آنها خواسته بود در مورد ویژگیهای سبک نئوپلاستیسیزم و المنتریسم[4] شرح دهند، تدوین کرد. اصول شش گانه نقاشی شکل آفرینی نو از این قرارند.

۱- عناصر سازنده تصویری[5] می بایست بصورت پلانهای مستطیل شکل در سه رنگ اصلی (قرمز، آبی و زرد) و سه بدون رنگ (سفید، سیاه و خاکستری) باشند. در معماری، فضای خالی به عنوان بدون رنگ و ماده *[بخش فیزیکی سازه]*[6] همپایه رنگ در نظر گرفته می شود.

۲- لازم است که عناصر سازنده تصویری در تعادل،[7] هم ارزی، با هم باشند. اندازه و رنگهای عناصر نقاشی ممکن است متباین باشند، ولی باید دارای ارزش برابر[8] باشند. بطور کلی، تعادل عناصر نقاشی از *[ترکیب بندی]* سطوح *[پلانهای تخت]* بزرگ بدون رنگی *[فضا]* با سطوح کوچکتر رنگی یا ماده ناشی می شود.

۳- تضاد دوگانه، دوگانگی مخالف،[9] بین عناصر نقاشی و در ترکیب بندی لازم است.

---

1 Equilibrium
2 General Principles of Neo-Plasticism
3 Félix Del Marle (1889-1952)
۴ المنتاریسم (Elementarism) سبکی است که تئو ون دازبورخ بر اساس تحریف سبک و اسلوب نقاشی نئوپلاستیک موندریان ارائه کرد. او او برخلاف موندریان که خود را مقید به استفاده از خطوط عمودی و افقی می کرد، در سبک المنتاریسم خطوط مورب را نیز بکار برد.
5 *Means of imaging*
۶ لازم به ذکر است که کلمات داخل کروشه واژه هایی هستند که نگارنده مقاله در مواردی که جمله نیاز به تکامل معنایی داشته در حین برگردان به فارسی به متن اضافه کرده است. در این خصوص، کلمات داخل پرانتز ها، عینا در متن انگلیسی نیز بکار رفته اند.
7 Equivalence
8 Equal value
9 Opposing duality

۴- تعادل پایدار و دائمی[1] *[هارمونی]* از طریق رابطه موقعیت،[2] مکانی، خطوط حاصل شده و توسط خطوط مستقیم (حدود، محدوده، عناصر سازنده تصویری) که در تضاد بنیادین[3] نسبت بهم قرار دارند، بیان و ابراز می شود.

۵- تعادل *[هارمونی]*، که *[تضاد دوگانه]* عناصر سازنده تصویری را خنثی و زایل می کند، بوسیله روابط تناسب[4] *[بین پلانهای رنگی و بدون رنگی]* و بطریقی که عناصر نقاشی در ترکیب بندی شرکت می کنند، میسر می شود. چنین روابط تناسبی خود عامل ایجاد ریتمی پویا و زنده[5] است.

۶- لازم است هرگونه تقارن یا قرینه سازی *[و تکرار عناصر]* در نقاشی به کنار گذاشته شود.[6] (Veen, 2017b: 6)

اگرچه موندریان این اصول ششگانه را در سال ۱۹۲۶ تدوین کرد، در مقالاتی که پیش از نگارش این قواعد نگاشته به تفصیل در باب مفاهیم ارائه شده در این اصول توضیح داده است. به عقیده سوفور، دوست نزدیک و یکی ویرایشگران متون موندریان در پاریس، در مقاله ای که موندریان در سال ۱۹۲۰ بصورت جزوه ای در پاریس منتشر کرد؛ او به تشریح قواعد نقاشی شکل آفرینی نو، اگرچه بصورت پراکنده و غیر مدون، پرداخته است. با این وجود، شش قاعده نقاشی شکل آفرینی نو از این منظر که بصورت موجز و مدوّن نوشته شده اند و بدور از پیچیدگیهای معمول روش نگارشی موندریان هستند، از اهمیت والایی برخوردارند: "مقاله کوتاهی که او *[موندریان]* با کمک من برای مجله *Vouloir* نوشت (اگرچه توسط مجله چاپ هم نشد)، قطعا منعکس کننده نظریات تکامل یافته او نسبت به محتوای جزوه ایست که در سال ۱۹۲۰ منتشر کرده بود. من *[سوفور]* معتقدم این مقاله کوتاه بهترین نسخه قاعده مند شده اصول بنیادین سبک نئوپلاستیسیزم است. علاوه بر این، این مقاله مزّیت موجز بودن را نیز داراست" (Seuphor, 1956: 166). در اینجا ذکر این نکته ضروریست که اگرچه موندریان قواعد نقاشی نئوپلاستیسیزم را بدون اطناب و به صراحت در شش اصل تبیین کرده، ابهاماتی نیز در درک این اصول نظری و بویژه مفاهیم جدیدی[7] که موندریان مبدعانه آنها را در نوشته های خود بکار گرفته، وجود دارد. برای تسهیل در واکاوی این شش قاعده، این اصول را می توان از لحاظ موضوعی به این صورت دسته بندی کرد.

اصل اول: خصوصیات بصری عناصر سازنده تصویری

اصل دوم: مفهوم وحدت در تنوع در عناصر سازنده تصویری و ملزومات دستیابی به تعادل بین فرم و فضا

اصل سوم: قانون مناظره بین دوگانه های متضاد

اصول چهارم و پنجم: روش و ملزومات حصول و نمایش تعادل (هارمونی)

اصول پنجم و ششم: روش و پیش شرط های لازم برای حصول و بیان ریتم

۸- اصل اول: خصوصیات بصری عناصر سازنده تصویری

موندریان در مقالاتی که پیش از تدوین اصول نقاشی شکل آفرینی نو نگاشته است، به دفعات در باب ویژگیهای عناصر سازنده تصویری؛ اهمیت و التزام تجرید و پالایش عناصر طبیعی گرایانه[8] در نقاشی جهت حصول زیبایی عام و جهانشمول؛ و فرآیند و شرایط لازم برای انتزاع عناصر نقاشی؛ نظریات و مفاهیمی را بیان کرده که به عنوان متمم و مکملی برای درک جامع تری از اصل اول نقاشی شکل آفرینی نو حائز اهمیت اند. او در نخستین مقاله بلند نظریش که در مجله داستایل منتشر شد، سه رنگ اصلی قرمز، زرد و آبی را به عنوان عناصر منتزع شده از رنگهای طبیعی[9] (طیف رنگهای موجود در جهان پیرامون) معرفی کرده است. از منظر موندریان رنگهای طبیعی حامل و برانگیخته از احساس و آگاهی شخصی و خاص هنرمند بوده و در نتیجه مانعی در جهت درک زیبایی عام و جهانشمول هستند. او رنگهای اصلی را حالت تجرید یافته یا آنچه او آن را حالتی تشدید یافته[10] از رنگهای طبیعی می دانست. همچنین از دیدگاه او، سطوح تخت (پلان دو بعدی) نسخه منتزع شده فرم یا اشکال سه بعدی در جهان پیرامون و خطوط مستقیم افقی و عمودی حالت تشدید، پالایش، یافته خطوط منحنی و مورب هستند (Mondrian, 1919-1920: 118). موندریان در مقالاتی که پس از ۱۹۲۱ نگاشته، عنصر جدیدی به عنوان «بدون رنگ» را که متشکل از سه رنگ

---

1 Constant equilibrium
2 Relationship of position
3 Principal opposition
4 Relationships of proportion
5 Living or dynamic rhythm

۶- لازم به ذکر است در برگردان اصل ششم نقاشی شکل آفرینی نو از فرانسوی به انگلیسی، هری هولتزمن و مارتین جیمز در سال ۱۹۸۶ واژه naturalistic repetition (تکرار عناصر در نقاشی بازنمایانگر) را نیز ذکر کرده اند.

۷- موندریان برای بیان نظریات پیچیده هنری، فلسفی، اخلاقی و آرمان گرایانه خود در موارد بسیاری واژه هایی را ابداع می کرد که بسیاری از آنها برای خواننده غیر متخصص نوشته های او، نامانوس، مبهم و غریب به نظر می آیند. در این خصوص لوییس وین به پیچیدگی مقالات موندریان و نحوه نگارش او اشاره کرده و دلیل این دشواری را به تعدد صفات مختلف و حروف ندا (interjections)، تکرار بیش از حد، اطناب جملات و مفاهیم و استفاده از واژه های اختراعی (neologisms) در نوشته های موندریان نسبت داده است (Veen, 2011: 9).

8 Naturalistic
9 Natural colors
10 Intensified

سفید، خاکستری و سیاه است را نیز به مجموعه عناصر سازنده تصویری خود اضافه کرده است (Mondrian, 1922, :161). از تحلیل نوشته های موندریان بخصوص اصل اول، اینگونه استنباط می شود که بدون رنگها معادلی تجرید یافته از فضای سه بعدی و طیف سایه روشن (توهم حجم نمایی در نقاشی طبیعت گرا) می باشد. او برای رنگهای اصلی هویتی مادی و تغییر پذیر و در نقطه مقابل برای بدون رنگها ماهیتی متافیزیکی و تغییر ناپذیر قائل است (Mondrian, 1921: 150).

موندریان در مقالاتش در این دوره، همچنین سه مرحله و شرط مهم را برای حصول انتزاع رنگ های طبیعی و نمایش و بیان عام رنگ در نقاشی شکل آفرینی نو بر شمرده است: "به منظورتعیین [تجرید] رنگ [طبیعی]، اول، رنگ های طبیعی لازم است به رنگهای اصلی تقلیل پیدا کنند؛ دوم، رنگ می بایست به پلان [سطوح تخت] کاهش یابد؛ سوم، ضروریست که رنگ [رنگهای اصلی] معین شوند – بصورتیکه رنگ [سه رنگ اصلی] بصورت پلانهای مستطیل شکل [چهارگوش] در وحدت باشند" (Mondrian, 1917: 36). همانطور که از واکاوی سه شرط فوق الذکر درمی یابیم و در نقاشی های شکل آفرینی نو (تصاویر ۱ و ۲) نیز مشهود است، موندریان علاوه بر کاهش کمّی رنگها به سه رنگ اصلی؛ نمایش رنگها بصورت تخت و یکپارچه و مشخص کردن و تفکیک رنگها را از دیگر شرایط لازم برای نمایش رنگها بصورت عام در نقاشی شکل آفرینی نو می داند. در تحلیل این سه شرط به هم پیوسته در ابتدا لازم است معنی واژه «تعیین کردن» (to determine) تشریح شود. موندریان در نوشته هایش بارها از این کلمه به معنی پالایش و تطهیر کردن عناصر نقاشی از هرگونه حس و دریافت خاص و فردی استفاده کرده است. بطور کلی مقصود موندریان از «تعیین کردن» رنگ، به معنای عیان ساختن جنبه عام و اساسی رنگ است.

در واقع شرط دوم انعکاسی از رویکرد سطح گرایانه موندریان نسبت به حذف تباین پس زمینه و رو زمینه است که توسط محققان بسیاری همچون بلوتکمپ و بویس به تفصیل در ارتباط با نقاشیهای شکل آفرینی نو تشریح شده اند. موندریان در نوشته هایش به دفعات در خصوص التزام به تسطیح فرمها و رنگها اشاره کرده و چنین رویکرد سطح گرایانه ای را منبعث از تلاش متداوم هنرمندان مدرنیست و ایده اولیه پل سزان در کاهش فرمهای طبیعی به اشکال هندسی ساده عنوان کرده است (Mondrian, 1921: 150). همانطور که در نقاشی های شکل آفرینی نو نیز می بینیم (تصاویر ۱ و ۲)، رنگها بدون هیچ گونه سایه و روشنی و کاملا تخت و یکپارچه سطوح چهار گوش را پوشانده اند.

در باب شرط سوم، موندریان در نوشته های خود خطوط مستقیم افقی و عمودی را عامل اصلی برای تعیین و تفکیک سطوح رنگی معرفی کرده است. به جهت اهمیت خطوط، او در نقاشیهای شکل آفرینی نو (نگاه کنید به تصاویر ۱ و ۲) تاکیدی ویژه بر عنصر خط دارد و خطوط با ضخامت زیاد به وضوح سطوح تخت (پلانها) رنگی و بدون رنگی را از یکدیگر متمایز کرده اند. در این خصوص در مقاله ای که در سال ۱۹۲۳ در مجله *Mertz* به چاپ رسید، او به نقش محوری خطوط مستقیم افقی و عمودی در تعیین (نمایش جنبه عینی و عام) رنگها اشاره کرده و عناصر نقاشی شکل آفرینی نو را بطور شفاف بر شمرده است: "بیان تصویری پلانها بوسیله خطوط مستقیم *[در زاویه قائم نسبت به هم]* تعیین شده و در قالب رنگهای خالص اولیه (زرد، آبی و قرمز) که در تقابل با بدون رنگها[1] (سفید، سیاه و خاکستری) هستند، درک می شوند *[...]* نقاشی شکل آفرینی نو خود را توسط کثرت سطوح یا منشورهای[2] چهار گوش رنگی و بدون رنگی بیان می کند" (Mondrian, 1923b: 176). همانطور که می بینیم، این تعریف موندریان از عناصر نقاشی اش شباهت زیادی به اصل اول نقاشی شکل آفرینی نو که در سال ۱۹۲۶ تدوین شده، دارد. قابل توجه است که موندریان در اصل اول به نقش محوری خطوط در تعیین کردن رابطه بین پلانهای مسطح رنگی و بدون رنگی اشاره ای نکرده و عبارت پیشین را باید مکملی بر این اصل دانست.

۹- اصل دوم: ملزومات حصول به تعادل بین فرم و فضا

موندریان در اصل دوم به مفهوم «وحدت در تنوع»[3] اشاره می کند. او در این اصل، شرط دستیابی به وحدت و تعادل را نه در تساوی و برابری شکلی (ظاهری) و کمّی (تعداد و اندازه) عناصر نقاشی بلکه در «ارزش برابر» آنها می داند. او همچنین راه حصول به تعادل بین عناصر نقاشی را تقابل سطوح (پلان) بدون رنگی بزرگتر با سطوح رنگی کوچکتر عنوان کرده است. از دیدگاه موندریان تعادل حاصل برهمکنش کلی عناصر نقاشی در اندازه ها و رنگهای مختلف است که نتیجه اش وحدتی کلی در سراسر ترکیب بندی می باشد. او در نوشته های خود به مفهوم تعادل عناصر نقاشی شکل آفرینی نو اینگونه اشاره کرده است: "تعادل به معنی متحد الشکل بودن یا همانند بودن نیست، همانطوری که به معنی برابری کمی هم نیست" (Mondrian, 1919-1920: 97). در تصاویر ۱ و ۲ نیز می بینیم که علیرغم اندازه و شکل ظاهری متفاوت پلانهای رنگی و بدون رنگی (مستطیلها و مربع

1 Noncolors or non-colors

۲- لازم به ذکر است که کلمه منشور - prism - که موندریان در این عبارت و در اصل اول نقاشی شکل آفرینی نو بکار برده، اشاره به فرم سه بعدی احجام در هنر معماری دارد. او در بسیاری از موارد در نوشته هایش قواعد و مفاهیم نقاشی شکل آفرینی نو را در ارتباط با دیگر هنرها بخصوص معماری و موسیقی نیز بیان کرده است.

3 Unity in diversity / multiplicity

های غیر همسان)، ارزش رنگی نابرابر و طول متباین خطوط، کلیت این عناصر در وحدت با یکدیگرند. جالب توجه است که محققان (همچون Kruger، Wieczorek و Threlfall) محتوای این اصل را غالبا از منظری فلسفی (بویژه با توجه به مضامین تئوزوفیکی مطرح شده در نوشته های موندریان) و در ارتباط با مفهوم وحدت در تنوع و کثرت توضیح داده اند. در این میان، تیم ترلفال و ویکزورک در پایان نامه هایشان بطور جامع به تحلیل دو مفهوم تحول[1] و وحدت در کثرت (تنوع) از منظری فلسفی پرداخته اند. ولی این اصل در ارتباط با سبک نقاشیها شکل آفرینی بررسی نشده است. اگر چه این اصل بخودی خود واضح و شفاف بنظر می رسد، ولی برای فهم درستی از این قاعده ضروریست معنی واژه «ارزش برابر» تبیین شود.

موندریان در نوشته هایش «ارزش برابر» را تساوی در ظهور و آشکار سازی[2] واضح دوگانگی (تضاد) بین عناصر نقاشی معرفی می کند: "بنابراین می بینیم که از آن جاییکه دوگانگی *[عناصر نقاشی]* شامل دو عنصر مجزاست، وحدت بین این دو تنها از طریق تجلی برابر میسر است؛ که در واقع درجه خلوص برابر دو طرف تضاد در تباین با یکدیگراست" (Mondrian, 1917: 56). در حقیقت، ارزش برابر نوعی برابری در نمایش تضاد بین عناصر سازنده تصویری است. در این خصوص، موندریان در مقالات بعدی اش مفهوم تعادل بین عناصر نقاشی را با واژه «دوگانگی معادل»[3] بیان کرده است: "وحدت[4] ناب در شکل جدید خود بصورت دوگانگی معادل بیان می شود" (Mondrian, 1919-1920: 95). در واقع، جمله دوم در اصل دوم مبنی بر شرط تقابل سطوح بزرگ بدون رنگی در برابر سطوح کوچک برای دستیابی به تعادل مصداقی از مفهوم جدید تعادل به مثابه تقابل به ظاهر نابرابر عناصر سازنده تصویری ولی برابر از لحاظ تجلی تضاد دوگانه در نقاشی شکل آفرینی نو است. با بررسی نقاشیهای موندریان در می یابیم که او تنها پس از ۱۹۲۲ – تصویر ۲ – اقدام به ترکیب بندی سطوح بزرگ بدون رنگی با سطوح کوچکتر رنگی می کند. به بیان دیگر، همانطور که بلوتکمپ نیز در کتابش بخوبی به این نکته اشاره کرده است، موندریان پس از ۱۹۲۲ سطوح بزرگتری از بومش را به بدون رنگها و سهم کوچکتری برای سه رنگ اصلی اختصاص داده است. او پس از ۱۹۲۲ عمدتا رنگها را به پلانهای حاشیه بوم و بدون رنگها (بویژه خاکستری روشن و سفید) را در پلان های مرکزی با رنگها ترکیب بندی کرده است (Blotkamp, 1994: 175).

در نتیجه اینگونه استنباط می شود که این شرط که تعادل بین عناصر سازنده تصویری از طریق تقابل پلانهای بدون رنگی بزرگتر با پلانهای رنگی کوچکتر حاصل می شود، در حدود سالهای ۱۹۲۲–۱۹۲۱ در دیدگاه موندریان شکل گرفته است. مضاف بر این موندریان تنها در یک مورد، در مقاله ای که در سال ۱۹۲۵ به چاپ رسید، بطور شفاف به این شرط اشاره کرده است: "همانطوری که نقاشی شکل آفرینی نو پیش از این نشان داده است، در اغلب اوقات یک ناحیه *[سطح یا پلان]* رنگی حداقل برای ایجاد رابطه تعادلی با *[سطح]* بدون رنگ کافی است" (Mondrian, 1925: 197). در مجموع، اینگونه استنتاج می کنیم که که محتوای اصل دوم ناظر بر مفهوم یگانگی (وحدت) در چندگانگی (کثرت و تنوع) است و ترکیب بندیهای موندریان تجلی وحدت بین عناصر به ظاهر ناهمگون و نا برابر ولی دارای ارزش برابر (تجلی یکسان تضاد دوگانه) هستند.

۱۰– اصل سوم: قانون دوگانگی متضاد در عناصر و ترکیب بندی نقاشی شکل آفرینی نو

موندریان در اصل سوم بطور موجز به قاعده بنیادین تضاد دوگانه یا دوگانگی مخالف در عناصر نقاشی و ترکیب بندی اشاره کرده است. این قاعده را می توان هسته فلسفی–هنری سبک و نظریه نقاشی شکل آفرینی نو دانست. جالب توجه است که محتوای این اصل، قانون دوگانگی متضاد ها، نیز تا بحال غالبا از منظری فلسفی توسط محققان خارجی همچون هری کوپر، ایو آلن بویز و ایچی توساکی در ارتباط با فلسفه هگل بررسی شده است.

در حقیقت تعریف عناصر نقاشی شکل آفرینی نو بصورت زوجهای متباین همچون خط افقی در برابر خط عمودی، سه رنگ اصلی در برابر سه بدون رنگ، سطوح بزرگ در برابر سطوح کوچک (Veen, 2017b: 6) ریشه در رویکرد دوالیستی (دیدگاه دوگانه محور) موندریان به همه پدیده ها اعم از فیزیکی و متافیزیکی دارد. قانون تضاد دوگانه در نقاشی های شکل آفرینی نو (تصاویر ۱ و ۲) نیز مشهود است. در حالیکه تضاد بین خطوط ضخیم افقی و عمودی کاملا عیان است، هر کدام از رنگهای اصلی نیز در تباین با بدون رنگها قرار دارند. علاوه بر این، پلانها از لحاظ اندازه و نسبت نیز (رابطه) در تضاد دوگانه نسبت بهم قرار دارند.

لازم به ذکر است که دیدگاه دوالیستی موندریان ریشه در قانون دیالکتیک هگل دارد. اگرچه موندریان کتب فلسفی هگل را بطور مستقیم مطالعه نکرده بود، ولی پس از ۱۹۱۴ در هلند از طریق سخنرانیها و نوشته های فیلسوفانی همچون جرارد بولند[5] و شون مائکرز با فلسفه هگل آشنا شد (Veen, 2017a: 19). یکی از مهمترین نظریاتی که موندریان از بولند برگرفت این بود که

1 Evolution
2 Equal manifestation
3 Equivalent duality

۴– لازم به ذکر است که موندریان در مواردی در نوشته هایش دو واژه تعادل و وحدت را بصورت هم معنی بکار برده است. اگرچه باید در نظر داشت که وحدت محصول خلفی تعادل (هارمونی) در نقاشی است.

5 Gerardus Johannes Petrus Josephus Bolland (1854-1922)

هر چیزی در این جهان در دیالوگ و رابطه با ضدش تعریف و تبیین می شود. او همچنین به این نتیجه رسید که زیبایی و تعادل عام در نقاشی شکل آفرینی نو محصول رابطه و برهمکنش دو سویه اضداد (عناصر سازنده تصویری) بر هم و خنثی سازی دوگانگی آنها به یک کلیت واحد است.

موندریان در مقالاتش به دفعات بر لزوم تضاد دوگانه بین عناصر نقاشی و در ترکیب بندی تاکید کرده و آن را پیش نیازی برای ایجاد رابطه بصری بین عناصر نقاشی و حصول وحدت و تعادل در نقاشی شکل آفرینی نو دانسته است: "برای درک مفهوم وحدت، ما نیاز به شناخت دوگانگی در همه *[ابعاد]* زندگی داریم. *[...]* تنها با نگرشی دوگانه محور نسبت به زندگی قادریم به چگونگی حصول وحدت و یگانگی (تعادل) پی ببریم" (Mondrian, 1917: 58). و در مقاله ای دیگر می خوانیم: "بیان جهانشمول و عام عناصر نقاشی بدون تعادل (وحدت) ناب غیر قابل درک است، و *[همانطور که]* درک تعادل بدون وجود دوگانگی میسر نیست. دوگانگی رابطه را بیان می کند" (Mondrian, 1919-1920: 114). در حقیقت اصل دوگانگی مخالف و مفهوم رابطه لازم و ملزوم یکدیگرند. بطوریکه یکی بدون دیگری امکان پذیر نمی باشد. بنابراین، می بینیم که اصل دوگانگی بین متضادها یکی از ارکان نظریه نقاشی شکل آفرینی نو است که از ملزومات ایجاد «رابطه» و حصول وحدت (یگانگی) و «تعادل» می باشد.

۱۱- اصول چهارم و پنجم: روش و ملزومات حصول و نمایش تعادل (هارمونی)

اصول چهارم و پنجم در باب ملزومات حصول و بیان «تعادل» که یکی از بنیادی ترین مفاهیم نقاشی شکل آفرینی نو است، می باشند. در اصل چهارم، موندریان بیان تعادل را منوط به وجود تضاد دوگانه و زاویه قائم بین خطوط افقی و عمودی می داند. در اصول چهارم و پنجم، او همچنین شرط حصول و دستیابی به تعادل را رابطه موقعیت بین خطوط و روابط اندازه و تناسبی پلانها تبیین کرده است. موندریان در نوشته هایش واژه تعادل را جایگزینی بهتر برای کلمه هارمونی در نقاشی می انگاشت. او تعادل را یک «هارمونی جدید»[1] معرفی کرده که با تعریف هارمونی در نقاشی طبیعت گرا کاملا متفاوت است. او از هارمونی که در نقاشی بازنمایانگر بر پایه تکرار و تقارن عناصر نقاشی حاصل می شود به عنوان «هارمونی قدیم»[2] یاد کرده است. در این خصوص، او هارمونی قدیم را از تعادل (هارمونی جدید) اینگونه متمایز کرده است:

> این هارمونیِ هنر جدید *[تعادل]* بطور کلی از هارمونی طبیعی متفاوت است. ما در نقاشی شکل آفرینی نو، ترجیح می دهیم که از واژه رابطه معادل[3] استفاده کنیم تا کلمه «هارمونی». با این حال، واژه «معادل» نباید به معنی متقارن تلقی شود. رابطه معادل به شکلی نو توسط متضاد ها، بوسیله متضاد های خنثی کننده، بیان می شود که به معنای هماهنگ در معنای قدیم خود نیستند (Mondrian, 1920: 145).

در حقیقت موندریان تعادل (هارمونی جدید) را بیان و نمایش عام و جهانشمول روابط بین عناصر نقاشی می دانست. از منظر او، تضاد بین عناصر در نقاشی بازنمایانگر بصورت نامتعادل و غیر دقیق به نمایش درآمده و بیان می شود. او معتقد بود تا زمانیکه بیان و نمایش فرم شکل نما (ظاهر بیرونی) غالب باشد، روابط دقیق (تضاد دوگانه مشخص و متمایز) بصورت جهانشمول و عام بین عناصر نقاشی قابل بیان نیستند. او پیش شرط بیان هارمونی جدید (تعادل) جهانشمول و مطلق را نمایش روابط نقاشی بین متضاد های متباین (عناصر بغایت منتزع شده نقاشی که بصورت زوج های متضاد دوگانه تعریف شده اند) می دانست (Mondrian, 1917: 31-32). از تحلیل نوشته های موندریان در این دوره در می یابیم که برای حصول تعادل عام و جهانی، روابط در نقاشی باید دارای دو خصوصیت باشند. اولا روابط باید بطور دقیق و مشخص (در ورای حجاب ظاهری فرمهای طبیعی گرایانه) در نقاشی ابراز شوند. دوما، روابط باید بصورت «متعادل شده»[4] (در موازنه بین دوگانه های متضاد) بیان شوند.

موندریان در مقالاتش در این دوره همچنین در مورد مفهوم «رابطه» بین متضادها به تفصیل مطالبی را ارائه کرده که به درک اصل چهارم و پنجم که حول محور مفاهیم تعادل (هارمونی) و ریتم هستند، کمک زیادی می کند. در وهله اول، او، هم راستا با تعریف همه مفاهیم بعنوان ازواج متضاد، روابط بین عناصر نقاشی را نیز به دو نوع تقسیم کرده است. در نوشته هایش او به دفعات رابطه موقعیت بین خطوط افقی و عمودی را رابطه ای تغییر ناپذیر،[5] مطلق و اصلی؛ و رابطه اندازه و تناسب[6] بین پلانها و رابطه بین رنگها[7] و بدون رنگها را روابطی تغییر پذیر[8] و نسبی تعریف کرده است. ملهم از آموزه های تئوزوفیکی، موندریان بر این امر واقف بود که رابطه خطوط مستقیم در زاویه عمود یک رابطه بسیار کهن و آغازین (خاستگاهی) بوده و به عنوان دقیقترین و مطلق ترین

---

1 New harmony
2 Old harmony
3 Equivalent relationship
4 Equilibrated relationship
5 Immutable in English - onveranderlijke verhouding in Dutch
6 Relationship of dimension and proportion
7 Relationship of color
8 Mutable or changeable in English - veranderlijke verhouding in Dutch

رابطه ها در جهان هستی است. در این خصوص، او در مقالاتش از رابطه بین خطوط عمودی و افقی به عنوان یک رابطه باستانی یاد کرده است (Mondrian, 1919-1920: 90).

موندریان رابطه موقعیت (مکانی) بین خطوط افقی و عمودی را اصلی ترین، ناب ترین و متعادل ترین – تضاد دوگانه شاخص یا متمایز[1] – نوع رابطه یاد کرده است، چرا که روابط اندازه و تناسب بین پلانها (سطوح تخت چهار گوش) وابسته و تابع رابطه موقعیت فی مابین خطوطند (Mondrian, 1917: 30; Mondrian, 1919-1920: 85). به عقیده او، قطعیت و مطلق بودن رابطه موقعیت خطوط عامل اصلی برای حصول تعادلی ایستا، آنچه او در این دوره *repose* یا *rest* از آن یاد کرده، و پایدار سازی روابط نسبی و متغیر بین اندازه و تناسب پلانهاست. در نقاشیهای شکل آفرینی نو (برای مثال نگاه کنید به تصاویر ۱ و ۲) تاکید ویژه موندریان بر روی ضخامت و رنگ اشباع شده سیاه خطوط که بر دیگرعناصر ترکیب بندی غالبند، خود مبیّن اهمیت بنیادین رابطه موقعیت خطوط در حصول تعادل است. در نتیجه اینگونه استنتاج می شود که تعادل در نقاشی های شکل آفرینی نو حاصل به موازنه رسیدن دو نوع رابطه مطلق و نسبی است. او شرط بیان تعادل را، همانطور که از تحلیل اصول چهارم و پنجم نیز دریافتیم، تعامل هر دو نوع رابطه مذکورتبیین کرده است: "رابطه مکانی *[خطوط]* به تنهایی و بدون روابط متعادل شده اندازه *[بین* پلانها*]* قادر به بیان تعادل نیست" (Mondrian, 1919-1920: 85).

موندریان همچنین در نوشته های خود در باب مفهوم خنثی سازی متضاد های دوگانه که در اصل پنجم نیز یطور موجز به آن اشاره شده، توضیحاتی تکمیلی ارائه کرده است. در این خصوص، او عناصر سازنده تصویری نقاشی شکل آفرینی نو را عناصری «خود–تخریبی مخالف»[2] نامیده است (Mondrian, 1923a: 173-174). به سخن دیگر او فرآیند حصول تعادل را به خاصیت ذاتی متضاد های مخالف (عناصر نقاشی در تضاد) در زایل کردن دو طرف تضاد نسبت می دهد. منظور موندریان از خود–تخریبی دوگانه های مخالف، همانطور که در بسیاری از موارد در نوشته هایش نیز اشاره کرده، خنثی سازی دوگانگی و تبدیل آن به یگانگی است. به عقیده مارتین جیمز، موندریان مفهوم خنثی سازی تضاد بین دوگانه های مخالف را از فلسفه هگل به عاریت گرفت (James, 1986: 18). هگل در قانون دیالکتیک خود محصول ترکیب و استحاله دو متضاد «تز» و «آنتی تز» را کلیت و ماهیتی جدید بنام «سنتز» معرفی کرده است. در این خصوص، نقل قولی کوتاه از هگل که موندریان در رابطه با اصل متضاد های مخالف خود به آن اشاره کرده، قابل تامل است: "بطور کلی متضاد ها، در دقیقترین معنی خود، هیچ ثبات و پایداری بخودی خود و همچنین در طرف مقابل تضاد ندارند. در مقابل، آنها بوسیله مخالفت متقابل (تضاد دو طرفه) زایل می شوند" (As cited in Mondrian, 1917: 48).

لازم به ذکر است که مفهوم تعادل به معنی زایل شدن و نیستی دو طرف تضاد نیست. در واقع، ملهم از قانون دیالکتیک هگل، موندریان یگانگی بین اجزای عناصر نقاشی اش را نتیجه برهمکنش و اضمحلال تضاد دوگانه و مبدل شدن دوگانگی عناصر در کلیتی واحد (یگانگی عام و جهانشمول) می دانست (Mondrian, 1922: 162; Mondrian, 1923a: 173-174).

۱۲- اصول پنجم و ششم: روش و پیش شرط های لازم برای بیان ریتم

موندریان در اصل پنجم به چگونگی حصول ریتم در نقاشی شکل آفرینی نو اشاره کرده است. او ریتم را محصول رابطه نسبی تناسب بین پلانهای رنگی و بدون رنگی تعریف می کند. در اصل ششم نیز او پیش شرط مهمی را برای حصول و بیان ریتم در نقاشی شکل آفرینی نو بیان کرده است. اگرچه در اصل ششم ارجاعی به مفهوم ریتم و تعادل نشده، ولی موندریان در دیگر مقالاتی که پیش از تدوین اصول نقاشی شکل آفرینی نو نگاشته، تکرار و تقارن را در ارتباط با این مفاهیم بکار برده است. شایان ذکر است که در سالهای گذشته تنها در موارد معدودی مفهوم ریتم در نقاشی شکل آفرینی نو توسط محققان واکاوی شده است. در این خصوص، محققانی همچون هری کوپر و ایچی توساکی این مفهوم را از دیدگاهی فلسفی در ارتباط با فلسفه هگل و ویتگنشتاین بررسی کرده اند. مضاف بر این، محققان مفهوم ریتم در نقاشی شکل آفرینی نو را غالبا در ارتباط با نقاشی های متاخر موندریان و در ارتباط با ریتم موسیقی جز مورد کاوش قرار داده اند.

موندریان در مقالاتش در این دوره، ریتم در نقاشی شکل آفرینی نو را از مفهوم ریتم در نقاشی بازنمایانگر تفکیک کرده است. در این خصوص، او دو نوع ریتم را تبیین می کند: ریتم طبیعی[3] و ریتم درونی یا درونی شده[4]. ریتم شدن مداوم بوسیله روابط موقعیت و اندازه حاصل می شود، هیچ ارتباطی با تکرار *[عناصر نقاشی]* که مشخصه *[بیان]* خاص و فردی است، ندارد؛ ریتم دیگر یک توالی *[از عناصر نقاشی]* نیست، بلکه در وحدت عناصر نقاشی تجلی می یابد (Mondrian, 1917: 40).

بنابراین، می بینیم که ریتم در نقاشی شکل آفرینی نو وابسته به قواعد سنتی هارمونی قدیم (تقارن و تکرار) نبوده و در ارتباط با تعادل (هارمونی جدید) و از طریق روابط منتزع شده، درونی شده، بین عناصرسازنده تصویری حاصل می شود. در نقاشی های

1 Distinct duality
2 Self-annihilating opposition
3 Natural rhythm
4 *Inward rhythm or interiorized rhythm*

شکل آفرینی نو (تصاویر ۱ و ۲) نیز می بینیم که خطوط افقی و عمودی نسبت به محور های مرکز بوم، بصورت نامتقارن ترکیب بندی شده اند. در نتیجه تقاطع خطوط بصورت نامقارن، پلانهای رنگی و بدون رنگی نیز نسبت به محور مرکزی تصویر، در وضعیتی نامتقارن نسبت به یکدیگر قرار دارند. مضاف بر این پلانها در اندازه های یکسان نبوده و بصورت همشکل تکرار نشده اند. ریتم در این ترکیب بندیها، حاصل برهمکنش روابط بین اندازه ها و نسبتهای متباین پلانهای رنگی و بدون رنگی است.

در اینجا ذکر این نکته ضروریست که اگرچه موندریان در اصل ششم، و دیگر موارد در نوشته هایش، استفاده از تکرار را برای حصول به هارمونی و ریتم منع کرده است؛ ولی او تکرار عناصر سازنده تصویری را کاملا مجاز شمرده و از آن به عنوان راهکار اصلی اش در خنثی سازی تضاد بین عناصر نقاشی و حصول تعادل و ریتم یاد کرده است. در حقیقت تفسیر جدید موندریان ازمفهوم تکرار؛ کثرت، چند گانگی و جمع گرایی عناصر سازنده تصویری در شکلها، رنگ‌ها و اندازه های ناهمسان است. بنابراین، اینگونه استنباط می شود که، همانطور که موندریان نیز خاطر نشان کرده است، منظور از «تکرار» در اصل ششم، تکرار عناصر نقاشی طبیعت گرا، بازنمایانگر، است و نه عناصر سازنده تصویری نقاشی شکل آفرینی نو:

> ریتم از طریق چندگانگی، تکرار و تکثر، ایجاد می شود. *[...]* تکثر یا تکرار عناصر خاص *[*بازنمایانگر و طبیعی گرایانه*]* منتج به ایجاد ریتم طبیعی می شود، *[*این تکثر*]* تا حدودی هویت متغیر و فردی چیزها *[*فرم، خط و رنگ طبیعی گرایانه*]* را زایل می کند. در حالیکه تکثر و چند گانگی در رابطه بنیادین *[*رابطه موقعیت بین خطوط*]* ریتمی درونی تر *[*عامتر و تجرید یافته تر*]* را ایجاد می کند که در عوض مطلق بودن رابطه اصلی را هم از بین می برد Mondrian (1919-1920: 90-91).

قابل توجه است که تفسیر موندریان از چندگانگی و تکثر به معنی تکرار عناصر مشابه و هم وزن نیست. همانطور که او در اصل دوم نقاشی شکل آفرینی نو نیز اشاره کرده، وحدت، تعادل، از ترکیب بندی عناصر نا همسان و غیر متشابه حاصل می شود. مضاف بر این، ریتم درونی شده ای که موندریان از آن یاد می کند، از طریق تکرار و تکثر «روابط» بین عناصر نقاشی بدست می آید. همانطور که در تصاویر ۱ و ۲ نیز می بینیم، ریتم حاصل برهمکنش و تکرار روابط بین خطوط بلندتر و کوتاهتر، پلانهای بزرگتر و کوچکتر، گستره رنگهای بزرگتر در تقابل با گستره رنگهای کوچکتر و برعکس است.

۱۳- نتیجه گیری

در انتهای این مقاله و با واکاوی شش اصل نقاشی شکل آفرینی نو و مقالاتی که موندریان قبل از نگارش این قواعد نگاشته بود، به درک جامعی از اصول و مفاهیم بنیادین نقاشی شکل آفرینی نو رسیدیم. در این مقاله با انتخاب رویکردی متباین، مطالب و مفاهیم بسیاری که در پژوهشهای گذشته در سایه بررسی نظریات نئوپلاستیسیزم (سبک شکل آفرینی نو) موندریان از منظری تاریخی یا فلسفی از نظر دور مانده بود، تبیین گشتند. نتایج حاصل شده از واکاوی این اصول، به عنوان مکملی بر پژوهشهای پیشین که به چرایی و علل ظهور سبک شکل آفرینی نو پرداخته بودند، به ما در تسهیل خوانش نقاشیهای انتزاعی ناب هندسی موندریان که عاری از هرگونه روایت گری بصری و موضوع قابل شناسایی هستند؛ کمک شایانی کرد. در انتهای این مقاله می توانیم با زبانی تخصصی و بر اساس اصول نقاشی شکل آفرینی نو چرایی لزوم تجرید عناصر نقاشی، پیش نیازهای لازم برای نمایش عام و جهانشمول عناصر سازنده تصویری؛ مفاهیمی همچون «وحدت در تنوع» و «ارزش برابر» به عنوان تعریفی جدید از هم ارزی و معادل بودن عناصرسازنده تصویری (ظهور و تجلی برابر تضاد دوگانه بین عناصر)، و شرط تحقق وحدت بین فرم و فضا؛ قانون بنیادین دوگانگی متضاد در ارتباط با رابطه دو طرفه بین عناصر سازنده تصویری و به عنوان پیش شرط اساسی برای بیان و حصول تعادل در نقاشی شکل آفرینی نو؛ مفهوم «تعادل» (هارمونی جدید) که محصول فرایند خنثی سازی بین روابط و عناصر متباین دوگانه است، انواع روابط (مطلق و نسبی) بین عناصر سازنده تصویری، و پیش شرط های لازم برای بیان و دستیابی به تعادل؛ و در نهایت مفهوم «ریتم درونی شده» (تجرید یافته) و چگونگی و پیش شرطهای لازم برای بیان ریتم (پرهیز از تکرار و قرینه سازی عناصر طبیعی گرایانه و همسان) در نقاشی شکل آفرینی نو را تشریح و توصیف کنیم. در انتها این رویکرد جدید در واکاوی اصول و نقاشیهای شکل آفرینی نو، دریچه جدیدی را برای بررسی آثار موندریان و دیگر نقاشان پیرو این سبک باز خواهد کرد.

منابع

۱. پاکباز، رویین (۱۳۷۹). دایرۀ المعارف هنر (نقاشی، پیکره سازی و هنر گرافیک). تهران: فرهنگ معاصر.

۲. حبیبی دستجرد، رویا؛ سعید خوش نیت (۱۳۹۶). استعاره از آثار نقاشی پیت موندریان و رهیافت به خلاقیت در خلق فضاهای معماری مدرن، کنفرانس بین المللی عمران، معماری و شهرسازی ایران معاصر، تهران، دانشگاه اسوه – تهران – دانشگاه شهید بهشتی، https://www.civilica.com/Paper-CICEAUD01-CICEAUD01_1615.html

۳. رمضان پور، عباس (۱۳۹۷). بررسی رابطه بصری، نقاشی و معماری در دوره مدرن با تأکید بر آثار پیت موندریان، لوکوربوزیه و لوئیس باراگان. پایان نامه کارشناسی ارشد، مؤسسه آموزش عالی فردوس مشهد.

۴. غفاری، الهام (۱۳۸۸). طبیعت و انتزاع در نقاشیهای پیت موندریان. پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا.

۵. مجتهدی، سارا؛ معتضدیان، فهیمه (۱۳۹۷). تأثیر کمپوزیسیون نقاشی های موندریان بر معماری خانه شرودر. ششمین کنگره علمی پژوهشی توسعه و ترویج علوم معماری و شهرسازی ایران-https://www.civilica.com/Paper-UMCONF06-UMCONF06_050.html .

۶. نوروزی طلب، علیرضا؛ مقبلی، آناهیتا و جودت، شهرناز (۱۳۹۳). روانکاوی تحولات نقاشی و معماری در بستر تاریخی جنگ جهانی اول تا جنگ دوم. فصلنامه باغ نظر، شماره ۳۱، سال یازدهم. صفحه ۳۲–۱۷

7. Barasch, M. (1998). Theories of art: 2. From impressionism to Kandinsky. New York and London: New York University Press.
8. Blotkamp, C. (1994). Mondrian: The art of destruction. London, England: Reaktion Books Ltd Rathbonc Place. New York: Abrams.
9. Bois, Y. A. (1994). The iconoclast. In Y. A. Bois, J. Joosten, AZ Rudenstine, H. Jansen (Eds.), Piet Mondrian (1872-1944) Piet Mondrian, 1944, (pp. 313-372). Boston, New York, Toronto, and London: A Bulfinch Press Book.
10. Champa, K. S. (1985). Mondrian studies. Chicago and London: University of Chicago Press.
11. Chandler, A. (1972). The Aesthetics of Piet Mondrian. San Francisco: California State University.
12. Cheetham, M. A. (1991). The rhetoric of purity: Essentialist theory and the advent of abstract painting (pp. xi-xxiii). Cambridge, New York, Post Chester, Melbourne and Sydney: Cambridge University Press.
13. Cooper, H. (1998). Mondrian, Hegel, Boogie. October, 84, 119-142. doi:10.2307/779211
14. Deicher, S. (1999). Piet Mondrian, 1872-1944: structures in space. Koln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, and Tokyo: Taschen.
15. Edwards, S. and Wood, P. (2004). Art of the avant-gardes. New Haven: Yale University Press in association with the Open University.
16. Fauchereau, S. (1994). Mondrian and the Neo-Plasticist utopia. London: Rizzoli Academy Editions.
17. Golding, J. (2000). Paths to the absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still. London: Thames & Hudson.
18. Harrison, C., & Wood, P. (Eds.). (1992). Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas (Vol. 3). Oxford: Blackwell.
19. Holdren, T. (2016). A Re-Application of Neo-Plasticism: De Stijl Architecture in a Contemporary Context. Retrived from https://surface.syr.edu/architecture_tpreps/334
20. Holtzman, H., and James, M.S. (1986, Eds. and trans.), The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian. London: Thames and Hudson.
21. James, M. S. (1986). Piet Mondrian: Art and theory to 1917. In H. Holtzman, & M. S. James (Eds. and trans.), The New Art-The new life: The collected writings of Piet Mondrian. (pp. 11-19). London: Thames and Hudson.
22. Kruger, R. (2007). Unity in Diversity: Art as the Temporal Reflection of the Universal. International Journal of Diversity in Organisations, Communities & Nations, 7(5).
23. Milner, J. (1992). Mondrian. London: Phaidon.

24. Mondrian, P. (1917). Part I: The De Stijl Years: 1917-24: The New Plastic in Painting. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian (pp. 27-74). London: Thames and Hudson.
25. _____. (1919-1920). Part I: The De Stijl Years: 1917-24: Natural Reality and Abstract Reality: A Trialogue (While Strolling from the Country to the City). In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian (pp. 82-123). London: Thames and Hudson.
26. _____. (1920). Part I: The De Stijl Years: 1917-24: Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian (pp. 132-147). London: Thames and Hudson.
27. _____. (1921). Part I: The De Stijl Years: 1917-24: The Manifestation of Neo-Plasticism in Music and the Italian Futurists' Bruiteurs. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian (pp. 148-155). London: Thames and Hudson.
28. _____. (1922). Part I: The De Stijl Years: 1917-24: Neo-Plasticism: Its Realization in Music and in Future Theater. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian (pp. 156-163). London: Thames and Hudson.
29. _____. (1923a). Part I: The De Stijl Years: 1917-24: Is Painting Inferior to Architecture? In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian (pp. 173-174). London: Thames and Hudson.
30. _____. (1923b). Part I: The De Stijl Years: 1917-24: Neo-Plasticism. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian (pp. 175-177). London: Thames and Hudson.
31. _____. (1925). Part II: After De Stijl 1924-38: The Neo-Plastic Architecture of the Future. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian (pp. 196-197). London: Thames and Hudson.
32. _____. (1926). Part II: After De Stijl 1924-38: General Principles of Neo-Plasticism. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian (pp. 213-215). London: Thames and Hudson.
33. Sawalich, W. A. (2001). The photographic application of Piet Mondrian's neo-plastic
34. principles. Santa Barbara, California. Retrieved from https://william-sawalich-8xo6.squarespace.com/s/Thesis.pdf
35. Seuphor, M. (1956). Piet Mondrian: life and work. New York: HN Abrams.
36. Threlfall, T. (1978). Piet Mondrian: His life's work and evolution, 1872 to 1944 (Order No. U443543). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (301377983). Retrieved from http://ezproxy.um.edu.my:2048/login?url=https://search-proquest-com.ezproxy.um.edu.my/docview/301377983?accountid=28930
37. Tosaki, E. (2017). Mondrian's Philosophy of Visual Rhythm: Phenomenology, Wittgenstein, and Eastern Thought (Vol. 23). Springer. doi: 10.1007/978-94-024-1198-0
38. Veen, L. A. (2011). Het geschreven werk van Piet Mondriaan: voorstel tot een editie (Doctoral dissertation, Utrecht University). Retrieved from https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/204683
39. Veen, L. A. (2017a). Piet Mondrian: The Complete Writings: Essays and Notes in Original Versions. Leiden, Netherlands: Primavera Pers.
40. Veen, L. A. (2017b). Piet Mondrian on the Principles of Neo–Plasticism. International Journal of Art and Art History, 5(2), 1-12. doi: 10.15640/ijaah.v5n2p1

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۸ (پیاپی: ۳۱)، دی ۱۳۹۹، جلد دو

ارتباط دودلینگ آرت و ناخودآگاه

هانی نجم[1]*، پژمان دادخواه[2]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۹/۰۲
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۰۳
کد مقاله: ۳۷۰۶۵

چکـیده

سبک دودلینگ آرت یکی از سبک‌هایی است که تحت تاثیر ناخودآگاه شکل می گیرد. دودلینگ آرت همیشه درکنار مفاهیمی همچون ناخودآگاه و هنردرمانی آمده است و با سبک‌هایی مثل سورئالیسم نیز مرتبط است. در این مقاله به این‌که چگونه فرد می‌تواند با تکیه بر دودلینگ با ذهن ناخودآگاه خود ارتباط برقرار کند، پرداخته شده است. به منظور نیل به این هدف از روش تحقیق توصیفی تحلیلی استفاده شده و اطلاعات این تحقیق با روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است. نتایج حاصل از این پژوهش بیانگر این امر است که میان دودلینگ آرت و ذهن ناخودآگاه ارتباط معناداری وجود دارد. بدین گونه که خاطرات فرد به صورت تصاویری از بین خطوط کشیده شده، خود را نشان داده و فرد با تحلیل آن می‌تواند به ناخودآگاه خود پی برده و به آرامش برسد. به بیانی دیگر دودلینگ آرت تجلی‌گاه خاطرات یک فرد است و به همین مناسبت می‌توان از دودلینگ آرت در هنردرمانی بهره‌مند شد و به افرادی که دچار مشکلاتی روانی همچون خشم، استرس، عصبانیت و ناتوانی در تصمیم‌گیری هستند، کمک کند تا با تمرکز و آرامش، راه حل‌های بهتری در مورد مسائل زندگی پیدا کنند.

واژگـان کلـیدی: دودلینگ آرت، ناخودآگاه، دودلر، خطخطی، هنر درمانی

۱- کارشناسی ارشد گرافیک و نقاش، (نویسنده مسئول) *hani.haninajm@gmail.com*
۲- دکتری فلسفه هنر، استاد دانشگاه و پژوهشگر

۱- مقدمه

همه با یک خط‌خطی روبرو شده‌اند و بسیاری از افراد خودشان چنین کاری را انجام داده اند. اما از آنجاکه اکثر ما آموزش دیده‌ایم تا خودمان را غیرخلاق تصور کنیم، متوجه زمزمه کردن، دودلینگ و حرکاتی که در واقع می‌توانند آنالوگهای پنهانی برای تفکر خلاقانه‌مان باشند، نمی‌شویم. به هر حال هیچ فرد دودلر به یکباره خط‌خطی نکرده است و هرکدام از افراد، دودِل منحصر به فرد خودشان را دارند و نمی‌توان دودلینگ را از روی یکدیگر تقلید و کپی نمود. دیکشنری انگلیسی آکسفورد کلمه دودلینگ را اینگونه معنی کرده است: مجموعه خط‌خطی‌های بی‌هدف انجام شده توسط یک فرد زمانی‌که به هرچیزی فکر می‌کند غیر از طرحی که می‌کشد. این تعریف نشان می دهد که وضعیت ذهن در فرد دودلر تقریباً همیشه ناشناخته است.

بسیاری از متون و نوشتارهای علمی در این موضوع به تعبیر و تفسیر دودل اختصاص داده شده‌اند، و فرضیه‌هایی مبنی بر اینکه دودل پنجره و روزنه‌ای به سوی روانشناسی شخصیت و فرد دودلر است، ارائه دادند. حتی خط‌خطی‌های کودکان نه تنها در آموزش و پرورش بلکه در سرتیتر روزنامه‌ها و نشریات با عنوان "خط خطیهای شما درباره شما چه می گویند"[1] مورد توجه قرارگرفته‌اند. تعابیر و تفسیرها معمولاً براساس نوع انجام گرفتن آن تعابیر متنوع هستند. برای مثال معلمان مدارس گاهی اوقات دودل های دانش آموزان را براساس مدّت یادگیری و توجه آنها تعبیر و تفسیر می‌کنند، درحالیکه برخی روانشناسان تعابیر و تفاسیر درباره دودل ها را براساس لایه‌های زیرین شخصیتی و خصوصیتهای روانشناسی بیمارانشان تحلیل نموده‌اند.

۲- پیشینه تحقیق

با توجه به فقدان منابع فارسی و کتب ترجمه شده در این مبحث تخصصی، پس از جستجوهایی که در سایتهای پژوهشگاه علوم و فناوری ایران (ایران داک)، سیستم یکپارچه کتابخانه‌های دانشگاه آزاد اسلامی(سیکا)، کتابخانه ملی و پایگاه مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی انجام شد، موضوعی مشابه و همسان موضوع پژوهشی حاضر یافت نشد. تنها در سایت پایگاه مجلات تخصصی نور، یک مقاله به شرح زیر یافت شد و مابقی از منابع معتبر خارجی به عنوان منابع مرجع و مستند در این مقاله مورد استفاده قرار گرفته اند. افهمی و تدین، در سال ۱۳۹۱، پژوهشی به منظور بررسی نقش دودِل به عنوان تصویر ذهنی در ادراک روانی انجام داده اند. در این مطالعه توصیفی همبستگی، با استفاده از دیدگاه گشتالت که بر ادراک و بینش و حل مسئله استوار است، به این نتیجه رسیده اند که دودِل یک بیان گرافیکی از حالتی ناخودآگاه است و از آن میتوان برای پاسخ به یک مشکل یا نوآوری خلاقانه، قدرت پنهان ناخودآگاه ذهن را آزاد کرد و آنالیز آن به یک ارزیابی گسترده در حیطه‌ی گرافیک وابسته است. در مبحث دودلینگ، مرجع اصلی این مقاله کتاب انقلاب دودلینگ[2] نوشته سانی براون[3] است که به معرفی سبک دودلینگ و مزایای آن پرداخته است. درکتاب ذهن باز[4] نیز مختصراً به دودلینگ آرت و تاثیر آن در فراگیری اطلاعات شنیداری پرداخته شده است.

۳- روش تحقیق

نگارنده جهت نیل به اهداف پژوهش و دست‌یابی به پاسخ سوالات مطرح شده از روش تحقیق توصیفی‌تحلیلی استفاده نموده و اطلاعات ضروری تحقیق را به شیوه کتابخانه ای–اسنادی و میدانی گردآوری می‌کند. به عبارتی اطلاعات کلامی این پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای و با تکیه بر فیش‌برداری از اسناد و منابع مکتوب این حوزه کسب می‌شود. همچنین سایر اطلاعات مورد نیاز به شیوه میدانی و با تکیه بر مصاحبه با هنرمندان و متخصصین دودلینگ آرت و مشاهده آثار و تکنیک‌های اجرایی هنرمندان این حوزه به دست می آید.

۴- تعریف ناخودآگاه

رفتارهای بسیاری از ما تحت تأثیر انگیزه‌های مختلفی می‌باشد؛ انگیزه‌ی ناخودآگاه در واقع، یک عامل درونی است که برخی از رفتارهای انسان بر اساس همین نوع انگیزه رخ می‌دهد. زیگموند فروید[6] [5]یک مدل توپوگرافی ذهنی را ایجاد کرد که از طریق آن ویژگی های ساختار و عملکرد ذهن را توصیف کرد. او از قیاس کوه یخ شناور برای توصیف سه سطح ذهن استفاده کرد. فروید

1 What your doodles say about you
2 The doodle revolution
3 Sunni Brown
4 Open mind
***5** Sigmund Freud (1856 -1939)*

ضمیر خودآگاه که شامل تمام فرایندهای ذهنی مرتبط با آگاهی ما است را توصیف کرد و این به عنوان نوک کوه یخ دیده می شود. به عنوان مثال، در این لحظه ممکن است احساس تشنگی کنید و تصمیم بگیرید که یک نوشیدنی بخورید.

نیمه خودآگاه شامل افکار و احساساتی است که یک شخص در حال حاضر از آن آگاه نیست، اما به سادگی می تواند به آگاهی برسد. این درست در زیر سطح آگاهی، پیش از ضمیر ناخودآگاه وجود دارد. نیمه خودآگاه همچون اتاق انتظار ذهنی است که افکار تا زمانی که در جذب چشم آگاهانه موفق شوند، در آن باقی می مانند. این چیزی است که ما در استفاده روزمره از حافظه موجود کلمه معنی می کنیم. برای مثال، شما در حال حاضر در مورد شماره تلفن همراه خود فکر نمی کنید. اما اکنون که گفته شد می توانید به سادگی آن را به خاطر بیاورید. تجربیات عاطفی ملایم ممکن است در نیمه خودآگاه باشند اما گاهی احساسات منفی قدرتمند و تهاجمی سرکوب می شوند و از این رو در نیمه خودآگاه در دسترس نیستند. ضمیر ناخودآگاه شامل فرایندهای ذهنی است که برای خودآگاه غیرقابل دسترس هستند اما بر قضاوت ها، احساسات، یا رفتارها تاثیرگذارند. به گفته فروید، ضمیر ناخودآگاه منبع اصلی رفتار انسان است. همچون یک کوه یخ، مهم ترین قسمت ذهن بخشی است که نمی توانید ببینید. احساسات، انگیزه ها، و تصمیمات ما در واقع به شدت تحت تاثیر تجارب گذشته ما قرار می گیرند و در ضمیر ناخودآگاه ذخیره می شوند (دارابی منش. ف.، ۱۳۹۴).

۴- نقش ناخودآگاه در آفرینش هنری

روان‌کاوی دانشی است با نظامی مشخص بر پایه ناخودآگاه. این علم در آغاز در پی یافتن گوناگونی پدیده ها و کارکردهای ذهن بود تا بتواند نقش تعیین کننده نیت ها، آرزوها و اشتیاق های برخاسته از ذهن را در شکل گیری رفتارهای فرد یا علامت های اختلال رفتار دریابد. سرکوب یا برگشت ناپذیر کردن واقعیات، افکار، امیال و خاطرات ناخودآگاه را به وجود می آورد. موفقیت فرایند روان‌کاوانه نیز به شناخت فرایند سرکوب بستگی دارد. ایده‌های جنجالی فروید بر حیطه نقد و نظریه پردازی ادبی و هنری بسیار اثر نهاد و بدان سمت و سو بخشید. نقد ادبی روان‌کاوانه بسته به اینکه چه چیزی را مورد توجه قرار دهد، می تواند معطوف به مولف، محتوا، ساختمان صوری، یا خواننده باشد. به عقیده فروید، «روان‌کاوی به سختی می تواند به مساله استعداد هنری پاسخ گوید، ولی بدون تردید می تواند بر طرز کارکرد نیروی تخیل هنرمند روشنی بیفکند» (دارابی منش. ف.، ۱۳۹۴).

امروزه نقد روان‌کاوی در پهنه مطالعات ادبی و هنری سرار جهان جایگاهی بسزا دارد و کاربردهای وسیعی در زمینه شناخت جهان درونی هنرمند و مفاهیم آثار هنری و حتی مخاطب اثر یافته است. در عرصه نقد هنر و ادبیات از منظر روان شناسی، گام های اولیه را افلاطون و ارسطو برداشتند. این دو متفکر درباره تاثیر و ماهیت شعر و کیفیات روحی شاعر نظراتی عرضه کردند که سنگ بنای نظریه پردازی های بعدی شد. در دوره های بعد نیز هگل، نیچه، شوپنهاور و دیگر فلاسفه و متفکران در باب خاستگاه های روحی و روانی هنر و ابعاد انفسی آن، دیدگاه های اثر گذاری مطرح کردند، اما تکوین و تکامل این شیوه از نقد و مبانی و مباحث گسترده آن به ظهور فروید و آرای او باز می گردد.

آرای فروید در حوزه روانکاوی تاثیری شگرف بر هنر و ادبیات نهاد و موجب ظهور نقد روانشناسانه شد. نظریه های ناخودآگاه فردی و ساختار ذهن و روان انسان از برجسته ترین دستاوردهای فکری این متفکر بود. بر اساس این نظریه ها، ساختار ذهن انسان دارای سه بخش عمده است: نهاد، من و فرامن. هر کدام از این بخش ها نیز مظهر بخشی از دنیای پیچیده ذهن و وجود آدمی هستند. رویاها چهره هایی تغییرشکل یافته یا درهم از همان آرزوها وتصاویر واپس زده است و قسمت اعظم رویاها مربوط به تجربیات وتاثراتی است که در درون کودکی داشته ایم. فروید معتقد بود که خاطرات فراموش شده از دست رفته نمی باشند بلکه در اختیار شخص هستند وآماده برای ظهور و بازگویی مجددند ولی نیرویی وجود دارد که از این امر جلوگیری می کند ونمی گذارد خاطرات ضمیرناآگاه به ضمیرآگاه وارد شوند و آنها را در همان جا ابقا می کند.

مهم‌ترین نظریه فروید نظریه ناخودآگاه فردی است. فروید روان آدمی را به سه بخش خودآگاه، نیمه آگاه و ناخودآگاه تقسیم کرد. بخش خودآگاه قلمرو آن بخش از فرآیندهای ذهنی است که در صورت فراموشی یا ناآگاهی نسبت به آنها، به راحتی قابل بازیافت و برگشت به سطح خودآگاه هستند؛ اما جایگاه مهم فروید در روانشناسی مدرن ناشی از تاکید او بر جنبه های ناخودآگاه روان انسان است. ناخودآگاه شامل همه غریزه ها و میل‌هایی است که واپس زده شده است و در حوزه آگاهی نیست. نیروهای ناخودآگاه بیشتر اعمال و احساسات فرد را برانگیخته می کند. فروید از خلال مطالعات دقیق خود، شواهد قانع کننده ای فراهم آورد مبنی بر آنکه اکثر اعمال ما از برخی از نیروهای روانی که ما در کنترل آن ها سهمی نداریم، نشات می گیرند. فروید در تعریف ویژگی‌های ناخودآگاه می‌گوید: «ناخودآگاه غیرمنطقی است، زمان را نادیده می‌گیرد و به مکان توجه نمی کند؛ رابطه مسافت و اندازه فراموش می شود، به طوری که اشیای بزرگ درون اشیای کوچک جای می گیرند و مکان های دور کنار یکدیگر قرار می گیرند».

از نگاه پزشکی که فروید برای درمان بیماران روانی نیاز به این خاطرات و تصاویر ناخودآگاه داشت و آن نیروی مقاوم مانع دسترسی به این منبع شناخت و درمان می شد، به این مرحله فرضی واپس زدگی یا رپرسیون نام نهاد. بر اساس این نظریه در درون انسان امیال و آرزوهای متفاوت و گاه متضادی هستند که به صورتی آگاهانه یا ناآگاهانه مدام در ستیز وتضادند. به خصوص در مورد امیال و آرزوهایی که با معیارهای اخلاقی شخص ویا به طور کلی، جامعه، در تقابل است. در این حالت معمولا این میل متفاوت و غریزه‌ی سرکش است که در مقابل امیال دیگر که از رویکردهای اخلاقی جامعه نیز نیرو می گیرد، شکست خورده به مرور وارد قسمت ناخودآگاه ضمیر می شود. البته اگر این نزاع درونی امتداد داشته و مدت زمانی طولانی ادامه داشته باشد، آرامش و تعادل روانی فرد را برهم زده و باعث روان پریشی می شود و گاه نیز به صورت فیزیکی و فلج شدن قسمتهایی از بدن ظاهر می گردد که همان بیماری هیستری است.

در نظرگاه فروید، ذهن انسان مانند کوه یخی شناور در اقیانوس است که بخش اعظم و عمده آن در زیر آب پنهان است. او این بخش اعظم را ناخودآگاه نامید. به عبارت دیگر، ناخودآگاه معدن افکار، امیال و آگاهی‌هایی است که آدمی از ابتدای کودکی، خواسته یا ناخواسته، آنها را از سطح آگاهی به اعماق تاریک ذهن رانده است. کودک با سرکوب امیال خود، به رشد و بالندگی می‌رسد و ناخودآگاه او شکل می‌گیرد. (دارابی منش. ف.، ۱۳۹۴) ناخودآگاه بی‌آنکه انسان بداند، بر اعمال و رفتار او تاثیر می‌گذارد و به طور شگرفی در آثار هنری تجلی می یابد. از این رو، فروید خود می‌گوید: «من ضمیر ناخودآگاه را کشف نکردم. کاشفان حقیقی شعرا و هنرمندان هستند». به باور او، بخش خودآگاه ذهن به رفتارهای آگاهانه ما جهت می‌دهد و آنها را کنترل می‌کند و بخش ناخودآگاه بر رفتارهای ما تاثیر می‌گذارد بدون اینکه نسبت به آن همیشه آگاهی داشته باشیم و یا رابطه آن را با رفتارهایمان به درستی درک کنیم. ناخودآگاه مخزن موادی است که زمانی آگاهانه بوده اند، اما اکنون به علل متفاوت، فراموش یا بازداری شده اند(آندروز و همکاران، ۲۰۰۸).

به اعتقاد فروید تعبیر و تفسیر رویا راهی مستقیم و مطمئن برای شناخت روان صاحب رویاست. رویاهایی که انسان هنگام خواب می بیند با افکار زمان بیداری او مطابقت ویا حداقل،سازگاری دارد. اگر چه در زندگی مدرن امروزی اکثریت مردم برای رویا اهمیت چندانی قائل نیستند وحتی آنها را تصاویری مبهم و پوچ می انگارند که باید فراموششان کرد ولی رویای هیچکس از آن شخص جدا نیست و هیچ رویایی با صاحب رویا بیگانه نیست. امیال وآرزوهای سرکوفته و واپس زده ی انسان ونیز خاطرات وتصاویر فراموش گشته ی او در حالت خواب به شکلی دیگر خود را وانمود می کنند.در زمان بیداری،آن نیروی مقاومی که مانع ورود محتویات ناخودآگاه به خودآگاه می شود، بسیار نیرومند است ولی موقع خواب، تنها می تواند روکشی بر روی آن تصاویرکشیده و به آنها اجازه دهد به شکلی تغییرشکل یافته وارد خودآگاه شوند.

فروید معتقد است یک ساخته هنری به مثابه رویا، اساطیر و قصه ها، عقده واپس زده‌ای را که در زوایای ضمیر ناخودآگاه هنرمند پنهان است، به نحوی نمادین بیان می‌کند یعنی موجب تلطیف و اعتلای آن می شود. به موجب این نظر، خاطرات دوران کودکی در ناخودآگاهی بزرگسالان حیات دارند و آنچه در اندیشه و عمل عجیب و شگفت انگیز می‌نماید دارای صورت و ماهیتی نمادی است. فروید اعلام می کند که رمان نویس و روانکاو هر دو ضمیر ناخودآگاه را خوب فهمیده اند.کافی است هنرمند توجه خود را بر ضمیر ناخودآگاه خود متمرکز کند و به همه موجودیت های بالقوه خود گوش فرا دهد و به عوض آن که با نقد آگاهانه آن ها را سرکوب کند بیانی هنری به آن بخشد (دارابی منش. ف.، ۱۳۹۴).

۵- ارتباط ناخودآگاه با سوررئالیسم

ضمیر ناخودآگاه سرچشمه و منبعی بسیار غنی است که هنرمند نسبت به آن ناآگاه است. در آفرینش به سبک سوررئالیسم، هنرمند گاه به شیوه هایی همچون جریان سیال ذهن، تخیل یا با استفاده از خواب ها و کابوس‌های خویش اثری هنری می‌آفریند که برای خود نیز مایه‌ی شگفتی است ولی در عین حال قابل شناسایی دقیق و تحلیل و تفسیر نیست. یا اثر هنری‌اش دارای لایه‌هایی است که برای خود هنرمند نامکشوف است. واگر ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی می گفت: «خواننده متن به «دو گونه خواندن» نیاز دارد و هر متن دوگانه است و همیشه دو متن در یک متن وجود دارد.» (آندروز و همکاران، ۲۰۰۸).

نقاشی سوررئالیست بر دو نوع است: در نوع اول که دالی آن را اشیای رویایی نقاشی شده با دست می‌نامید، از اسلوب های سنتی چون واقع نمایی برای نمایش دنیایی آشفته، وهم آمیز و رویایی استفاده می‌شود. دورنمای خیالی که در آن چیزهای غیر متجانس در کنار هم قرار گرفته اند، پاره های تشریح شده موجودات که به صورت پدیده هایی غریب از نو به ترکیب در آمده اند، دستگاه ها و ساختارهای صنعتی، موجودات هیولاوار، صور آلی–انتزاعی و تصویرهایی آشفته از این قبیل، در این نقاشی ها به چشم می خورند. در نوع دوم که بر نوآوری فنی استوار است، خط ها و شکل های رنگی تحت انگیزشهای درونی به گونه ای ترکیب می شوند که تصویرهای ذهنی را تداعی کنند. این دسته از نقاشان سوررئالیست، گهگاه، روند خودکاری را به مدد روش‌های تکه چسبانی، نقش برگردانی، مالش‌کاری، مهر زنی و ... به انجام می رسانند. نتیجه کار غالبا به نقاشی انتزاعی نزدیک است.

هنر سورئالیستی با کمک هنرمندانی که در این سبک به فعالیت مشغول بودند توانست زبان تصویری مناسب خود را بیابد. تصاویری که به این سبک پدید می آمد بیشتر گویای روند خودکار تجسم امیال و تداعی های ناخودآگاه بود و تفسیر روان شناختی از آن ها مناسبت بیشتری داشت تا تجزیه و تحلیل هنری. نقاشی های سوررئالیستی قبل از هر چیز می خواهد ما را از جباریت اشیای خارجی که به طور دردناکی فشار آن ها را احساس می کنیم، برهاند (دارابی منش. ف.، ۱۳۹۴).

۶- پیام‌های ذهن ناخودآگاه (جرقه دودل)

کارلوس در تمام جلسات گروه آموزشی ورمونت شرکت می‌کرد و دودلینگ‌های پیچیده‌ای خلق می‌کرد. او یک ورزشکار، مربی ورزشی و معلم زیست شناسی عالی بود، اما معتقد بود که نه بصیر است و نه خلاق. مهمترین مسئله او در زندگی این بود که وی در به خاطر سپردن موارد خاصی مانند قرار ملاقات‌ها مشکل داشت. او در تمام کارهای نوشتاری‌اش برای مدرسه تعلل می کرد. او و همسرش غالباً بر سر "ناپدید شدن‌های ناگهانی‌اش" بحث میکردند؛ به موقع نرسیدن در زمان و مکانی که قرار گذاشته بود. ذهن خودآگاه او، از نظر بصری حساس بود. ذهن ناخودآگاه کارلوس بوسیله‌ی سمبل شناسی جنبشی تحریک می‌شد اما او آن را جدی نمی‌گرفت.

وقتی از کارلوس در مورد دودلینگ‌هایش از وی سؤال شد، از آنها به عنوان راهی برای وقت گذراندن وقتی حوصله گوش دادن به سخنرانی‌ها را نداشت، یاد کرد. از او در مورد بحث جلسه آنروز کلاس سؤال شد. او در حالیکه ماهیچه‌های صورتش را می‌کشید و صاف می‌کرد گفت که هیچ ایده ای ندارد. سپس از کارلوس درخواست شد تا چنانچه ممکن است، دودلینگی را که صبح در جلسه کلاس کشیده بود، جلوی خود بگذارد و با بازبینی و ردیابی خطوط، آن را مورد بررسی قرار دهد و ببیند آیا چیزی از بحث کلاس به ذهنش خطور می‌کند یا خیر؟ با اینکه کارلوس این کار را عجیب و بی ربط می پنداشت، اما قبول کرد. رد خطوط را گرفت و شروع به بازبینی دودلینگ خود کرد. پس از دو دقیقه، با صدایی ملایم گفت: "خب، شما در مورد هیپنوتیزم صحبت کرده‌اید، اما ... اوه، سپس آلن گفت که خلسه و مراقبه متفاوت هستند، زیرا ... ". او هر آنچه گفته شده بود را در ده دقیقه کامل قبل از اینکه او را متوقف کنند، گزارش داد! کارلوس بیش از هر شخص دیگری از یادآوری مطالب حیرت زده شده بود. کارلوس تا آن لحظه نمی‌دانست دودلینگ‌هایش در واقع ارتباطی بودند از شهود او، که تجربه ها را از طریق زبان بصری ذهن ناخودآگاهش به او منتقل می‌کردند.

همه افراد پیامهای مداوم را از ذهن ناخودآگاه خود دریافت می‌کنند. به طور مثال، در حالی که به درگیری با همکارشان فکر می‌کنند، حس هفت سالگی و سوار بر چرخ و فلک، و اینکه نمی‌توانستند وسط بازی پیاده شوند، به سراغشان می‌آید. این تشبیه برآمده از ناخودآگاه فرد است که شرایط بوجود آمده با آن همکار را همانند گیر کردن بر روی چرخ و فلک می‌داند. هنگامی‌که فردی در بدو ورود به آشپزخانه آهنگ خاصی از ذهنش می‌گذرد، یا در مواجهه با فردی متشنج، انگشتانش را مشت می‌کند، از ناخودآگاه خود پیام دریافت کرده است. ممکن است این پیامها بی‌اهمیت باشند اما در واقع پیامی از ناخودآگاه است که مانند یک بذر، یک امکان و یا راه دیگری به فرد پیشنهاد می‌دهد.

یکی از کلیدی‌ترین و مهمترین راههای درک چگونگی پردازی اطلاعات توسط ذهن فرد، فهم درست از وضعیت هوشیاری غیرقابل دسترس یا همان ذهن ناخودآگاه است، که منبع خلاقیت و مولد هر فرد است. آنچه در خصوصی‌ترین حالت ذهن تجربه می‌شود، کلافه‌کننده‌ترین، غیرمعمول‌ترین، و رقابتی‌ترین تجربه است، و در واقع انبار همه آنچه که تاکنون تجربه شده است. ایستگاه تولیدکننده عقل و راهنمای فرد است، و ناوبری نهایی مسیر زندگی است. در واقع ذهن ناخودآگاه نقشه‌ای جدید در رویایی با مسائل و مشکلات پیش رو را به فرد نشان میدهد و نه راه حل را. رابرت فراست میگوید: شعر از بغضی در گلو شروع میشود، از احساسی غلط، از غربت و دلتنگی، از فراق عشق و دلباختگی... شعر تفکر را پیدا می‌کند و تفکرکلمات را می‌یابد. دودلینگ نیز همین‌گونه است (مارکوا، ۱۹۹۶).

۷- چگونگی دسترسی به ذهن ناخودآگاه با دودلینگ

دودلینگ می تواند به ذهن ناخودآگاه فرد نفوذ کند و کمک کند تا آنچه را که پنهان شده است، بدون فرآیند خلاقانه تصور کند. فرد دودلر واقعا می تواند خود را بهتر درک کند. دودلینگ یکی از کارهایی است که به افراد در برطرف کردن استرس کمک میکند و می تواند لذت بخش باشد. این کار اجازه می دهد که فرد با کودک درون خود صحبت کند و این قطعا چیزی است که هر فردی باید امتحان کند، مخصوصا اگر میخواهد با ذهن ناخودآگاه خود ارتباط برقرار کند (جی.دی.اسکات، ۲۰۱۱).

آیا تا به حال در هنگام صحبت کردن با تلفن دودلینگ انجام داده‌اید و یا زمانی که شما حوصله‌تان سر رفته یا در جلسه‌ای طولانی شرکت کرده‌اید، دودلینگ انجام داده‌اید؟ آیا تا به حال چیزی در مورد احساسات خود را متوجه شده‌اید که از زمان ایجاد

خلقت خود پس از آن مطلع نبودید؟ حتی اگر فکر می‌کنید نمی‌توانید نقاشی کنید، می‌توانید از توانایی ذهن ناخودآگاه خود برای ارتباط بصری استفاده کنید.

با روش ساده زیر هر فردی می‌تواند به ذهن ناخودآگاه خود دسترسی پیدا کند:

۱- کاغذی خالی را بردارید. هر اندازه که باشد مهم نیست.

۲- از یک قلم یا مداد استفاده کنید.

۳- حالا بر روی کاغذ، یک خط، یک دایره یا یک طرح دیگر را شروع کنید.

۴- اجازه دهید ذهن شما آزاد شود و دست خود را به هر جایی که احساس می‌کنید می‌خواهد برود، حرکت دهید.

ایده این است که اجازه دهید ذهن ناخودآگاه شما بدون فیلتر کردن یا سانسور کردن ارتباط برقرار کند. هنگامی که شما دودلینگ می‌کنید، اجازه می‌دهید احساسات پنهان به صورت هنری بدون سانسور به سطح برسند. ذهن ناخودآگاه شما آزاد خواهد بود اگر به آن اجازه دهید با شما صحبت میکند. هر آنچه که شما احساس می کنید می‌خواهید انجام دهید هنگام دودلینگ اجازه دهید آن اتفاق بیافتد. مانعی نیست که بعدا دودل خود را تغییر دهید. هیچ قانونی وجود ندارد تا زمانی که ذهن ناخودآگاه خود را سانسور نکنید. شما می‌خواهید اولین تصور احساسات پنهان را دریافت کنید. پس از آن، شما میتوانید آزادانه کاری که می‌خواهید با خلاقیتان انجام دهید. در این مرحله، در سطح آگاهانه کار می‌کنید و بخش ناخودآگاهانه کار به پایان رسیده است.

دودلینگ تفکر عمیق در نهان است. دودلینگ یک ابزار ساده برای حل مشکل است و موجب انفجار مغز از ایده های جدید می شود و فرد را خوشحال می‌کند. بی‌تردید یکی از گسترده‌ترین تحقیقات در زمینه‌ی دودل مطالعه‌ای است درسال ۱۹۳۸، توسط ا. گوتمن، و.س. ماکلای، و. مایرگروس که ۹۰۰۰ دودل را مورد بررسی قرارداده بودند و توسط مردم برای مسابقه‌ای در روزنامه‌ی "استاندارد بعد از ظهر" در سال ۱۹۳۷ فرستاده شده بود. این روزنامه برای بهترین دودل‌های منتشر شده و مورد بررسی قرار گرفته توسط یک روانپزشک، جایزه‌ای قرار داده بود (جی.دی.اسکات، ۲۰۱۱).

دودل‌ها درشرایطی مثل بطالت، خستگی، اوقات فراغت، مدیتیشن، تنش های عاطفی، انتظار، عدم امکان تصمیم‌گیری برای فرد و بی‌صبری شکل گرفته‌اند. ولی وقتی فردی به دودل می‌پردازد، امکان دارد مغزش بسیار هم فعال و مشغول باشد. برای مثال: درحال حل کردن مسائل ریاضی یا افکار کلی در وادی عرفان و ادبیات، هنر یا طراحی باشد. برای برخی افراد مثل طراحان، به جهت داشتن خلاقیت، دودل کردن بسیار هم حیاتی است یا برعکس برای برخی تنها راهی برای آرامش پیدا کردن یا فقط یک سرگرمی است. (مارکوا، ۱۹۹۶)

دودلینگ مانند یک فعالیت حرکتی است و وقتی تحت شرایطی مانند فشار عصبی، انتظار، خستگی و غیره شکل می گیرد، برای کاهش این حالات آنها را در خود منعکس می کند. بنابراین یکی از پیامدهای آن در این مواقع کم شدن فعالیت های ناهنجار حرکتی مانند خارش، بی قراری و غیره است و مانند اجرای یک موزیک ملایم، آرام بخش است و همان اثر را دارد. اما در حوزه ی ادراکی سوال مهم این است که فعالیت های ناخودآگاه یا نیمه هوشیارانه ای که موجب ایجاد دودل توسط توسط فرد می شوند کدامند؟ برای آشکار شدن پاسخ این پرسش باید دودل ها را مورد بررسی قرار دهیم. مشکل در تحقیق روی فرآیند دودل ، شرایطی است که معمولا دودل درآن شکل میگیرد: توجه و حواس فرد دودل کننده تماما یا بخشی از آن در جای دیگر است و این همان مشکلی است که دانشمندان مغز و اعصاب نیز در بررسی‌های شبکه اعصاب با آن برخورد داشتند. تلاش برای حل این مشکل توسط طرح پیشنهادی روانشناس، جکی آندراده[7]، وسیله‌ی طرح جانشینی وی برای تست دودل انجام گرفته است (افهمی و تدین، ۱۳۹۱).

در تستی، او یک فایل صوتی حاوی اسامی افرادی که برای شرکت در یک میهمانی تهیه کرده بود، روی ۴۰ فرد سالم اجرا نمود. درنتیجه‌ی آن، افرادی که دودل کرده بودند بهتر از افراد دیگر درگروه شاهد به سوالات در مورد نوار پاسخ دادند. اما چرا؟ در شرایطی که دودل اتفاق می‌افتد، انگیختگی فرد بسیار زیاد است. شرایطی مانند استرس فردی، خستگی و مشکلات روزمره و خیال پردازی نیز از می تواند از دلایل آن باشد. افکار خلاقانه و حل مسئله نیز با انگیختگی مرتبطاند. در حالتی دیگر، فرد انگیختگی ندارد بلکه توجه‌اش به رویدادهای اطرافش زیاد شده است. در میان عوامل دیگر آندراده این فرضیه را بیان کرده است که دودل کردن انگیختگی فرد را در سطح بصری ثابت نگه می دارد. «افراد را هوشیار نگه داشتن یا کاهش سطح بالای انگیختگی خودمختار که معمولاً با خستگی همراه است» و از همه مهمتر اینکه دودل تمرکز را با کم کردن خیال پردازی بالا می برد. به هرحال به نظر می رسد ارتباط و تشابهی بین دودل و فعالیت مغزی وجود دارد (گوپتا، ۲۰۱۶).

به نظر می رسد دودل هنگامی اتفاق می افتد که فعالیت هایی مستقل از اندیشه در مغز در جریان اند مثل هنگام خیال‌پردازی و سرگردانی ذهنی و ندرتاً نیز در زمان افکار جهت دار مثل حالت هوشیاری. هردوی این حالات شرایطی هستند که حالت پیش فرض مغز درآنها دخیل است اما تمامی فرآیندهایی که در طول دودل کردن در مغز افراد اتفاق می افتد نیز باید دوباره توسط مغز بررسی شوند زیرا هر فردی در دودل کردنش یک فرم همیشگی و ثابت دارد. مثلاً افرادی که فرم های هندسی را دودل می کنند، طرح هایی از صورت یا صحنه های گوناگون که در طول سالیان سال که از دودل فرد می گذرد، ثابت مانده است. این نشان می

دهد که فرآیندهای مغزی زمینه ای خاص برای افراد دارند و در طول مدت زمان ثابت می مانند. با این حال تنوع هایی هم در دودل ها وجود دارد. برای همین است که افرادی دودل می کنند و برخی اصلا دودل نمی کنند. به همین ترتیب تمایل افراد به پرداختن به سرگردانی های ذهنی و فرآیندهای شناختی مشابه و تعامل با پیش فرض ذهن در افراد متفاوت است و اینکه افرادِ دودلر و غیردودلر چگونه با پیش فرض ذهنی‌شان درگیر هستند نیز ناشناخته باقی می‌ماند (جکی آندراده، ۲۰۱۰).

نتیجه‌گیری

دودلینگ بیانی بصری از حالتی ناخودآگاه است که قدرت پنهان ذهن ناخودآگاه را به صورت نمادین آزاد می‌کند. فروید معتقد بود که خاطرات فراموش شده از دست رفته نمی‌باشند، بلکه در اختیار شخص هستند و آماده برای ظهور و بازگویی مجددند. ولی نیرویی وجود دارد که از این امر جلوگیری می‌کند و نمی‌گذارد خاطرات ضمیر ناآگاه به ضمیرآگاه وارد شوند و آنها را در همان جا ابقا می کند. هنگامی که فرد مشغول دودلینگ است، با ذهن ناخودآگاه خود ارتباط برقرار کرده و باعث می‌شود این خاطرات به صورت تصاویری از بین خطوط کشیده شده خودشان را نشان دهند و فرد بتواند بعد از اتمام دودلینگ، با تحلیل آن پی به ناخودآگاه خود ببرد و آرامش و تمرکز بیشتری پیدا کند و بدین ترتیب خاطراتی که آماده برای ظهور هستند، در خطوط یک اثر دودلینگ آرت خودشان را باز گوکنند. دودلینگ به عنوان یک روش جذاب در تصویرگری، منبعی بکر و خاص است که تاکنون به طور جدی و کاربردی از آن استفاده نشده است و چنانچه در زمینه‌های تحقیقاتی مختلف، از جمله عملکرد مغز و مطالعات تصویری از آن استفاده شود، نتایج منحصر به‌فردی را در بر خواهد داشت.

دودلینگ در هنر درمانی نیز می‌تواند کاربرد داشته باشد به این صورت که به افرادی که دچار خشم، استرس، عصبانیت، ناتوانی در تصمیم گیری هستند کمک کند تا تمرکز کنند و راه حل‌های بهتری در مورد مسائل زندگی پیدا کنند و به فرد دودلِر قدرت اندیشیدن متفاوت را نسبت به مسائل زندگی می‌دهد و زندگی فرد را جهت می‌دهد. در آموزش کمک می‌کند تا یادگیری دانش آموزان چند برابر بیشتر شده و از اُفت تحصیلی جلوگیری می‌کند. شاید صرف انجام دودلینگ، دیدگاه‌های تازه‌ای در خصوص ذهن سرگردان و پریشان فراهم آید و در اختیار قراردادن قلم و کاغذ برای بیماران یا افراد افسرده، عصبی و مضطرب، مزایای درمانی جالبی در برخواهد داشت.

منابع

۱. افهمی، ر.، تدین، م. (۱۳۹۱). دودل به عنوان تصویر ذهنی و نقش آن در ادراک روانی. مجله ماه هنر، شماره ۱۶۹، صفحات ۳۵-۳۰.

۲. دارابی منش. ف. (۱۳۹۴). "تأثیر هنر درمانی گروهی بر شاخص های نقاشی (درخت-خانه-ادم) و تعاملات اجتماعی کودکان با مادران مبتلا به سرطان." پایان‌نامه کارشناسی ارشد، روانشناسی عمومی، دانشکده روانشناسی و علوم تربیتی، دانشگاه سمنان.

3. Andrade, J. (2010). What does doodling do? Appl Cogn Psychol. 2010;24: 100–106.
4. Andrews-Hanna JR, Buckner RL, Schachter DL. (2008). The brain's default network: anatomy, function, and relevance to disease. Ann NY Acad Sci 2008; 1124: 1–38.
5. Brown, Sunni. (2015). The Doodle Revolution: Unlock the power to think differently; New York, NY, Portfolio Penguin.
6. Gupta S. (2016). Doodling: The artistry of the roving metaphysical mind. J Mental Health Hum Behav. 2016; 21:16-9.
7. Markova, Dawna. (1996). The Open Mind: Exploring the Six Patterns of Natural Intelligence; Boston, MA, Conari Press.
8. G.D.Schott. (2011). The art of medicine: Doodling and the default network of the brain; ScienceDirect, Elsevier Ltd. September 24, 2011; Vol. 378: 1133-1134. www.thelancet.com. (Retrived March 2019)

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۸ (پیاپی: ۳۱)، دی ۱۳۹۹، جلد دو

واکاوی نقش سلسله‌مراتب در مجموعه‌های فرهنگی-زیارتی با رویکرد ادب حضور؛ نمونه موردی: بقعه پیر تاکستان

الناز امیرزاده دانا[1]*، جمال الدین مهدی‌نژاد[2]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۹/۲۰
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۰۴
کد مقاله: ۴۳۶۴۴

چکـیده

معماری همواره به‌عنوان ابزاری مادی، بیانگر و انتقال‌دهنده معنا و مفاهیم والای انسانی است که ریشه در اصول، اعتقادات و اندیشه یک قوم دارد. در حقیقت همچون پلی از عالم صورت به جهان معنا برای متجلی نمودن روح هستی گردد. در دنیای پر هرج‌ومرج امروزی همراه با هزاران ایده و سبک طراحی، پیدا کردن اصول مطلوب بسیار سخت و دشوار است و باعث سردرگمی افراد می‌شود. یکی از بهترین و مطمئن‌ترین راه‌ها برای استخراج این اصول و استفاده به‌عنوان دستورالعمل طراحی، تحلیل بناهای قدیمی است. یکی از مسائلی که در معماری امروز به دست فراموشی سپرده شده، اصل سلسله‌مراتب است. درحالی‌که این موضوع به‌خوبی و به‌وفور در معماری گذشته استفاده می‌شده است. سلسله‌مراتب و ادب حضور در سنت و فرهنگ ایرانی از ارکان اصلی بوده که می‌توان تجلی آن را در همه هنرها به‌خصوص معماری به منصه ظهور رساند. حال این مقاله در نظر دارد تا با استفاده از روش توصیفی – تحلیلی و مرور متون تاریخی و ادبی به اثبات اهمیت این موضوع می‌پردازد. درنهایت تجلی آن را در بنای تاریخی بقعه پیر تاکستان موردبررسی قرار داده است.

واژگـان کلـیدی: سلسله‌مراتب حضور، ادب حضور، معماری سنتی، معماری ایرانی، بقعه پیر تاکستان.

۱- کارشناس ارشد مهندسی معماری، دانشکده علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی واحد قزوین، قزوین، ایران (نویسند مسئول)
elnaz_amirzade@yahoo.com

۲- دانشیار دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید رجایی، تهران، ایران

۱- مقدمه

هنر معماری از بارزترین جلوه‌های فرهنگ هر قوم و دوره تاریخی و نمایشگر گویای کیفیت فضای زیست آدمی است. پس معماری به‌عنوان یک مظهر فرهنگی و پوسته فرهنگ که دارای قابلیت دربرگیری زندگی انسان است، باید در ارتباطات انسان با محیط خود در راه سامان دادن کیفیت اتصال افراد با هستی مؤثر باشد. درواقع معماری می‌تواند به‌عنوان ابزاری مادی، بیانگر و انتقال‌دهنده معنا و مفاهیم والای انسانی باشد که ریشه در اصول، اعتقادات و اندیشه یک قوم دارد. در حقیقت همچون پلی از عالم صورت به جهان معنا برای متجلی نمودن روح هستی گردد (امیرزاده دانا، ۱۳۹۲). معماری همواره به‌عنوان کالبدی که متأثر از اندیشه، نگرش و سنت‌های اجتماع بوده و تأثیرگذار بر رفتار و روح آدمی می‌باشد شناخته می‌شود. ازاین‌رو هیچ‌گاه نمی‌توان یک اثر معماری را بدون شناخت بنیان‌ها و مبانی اندیشه‌های حاکم بر جامعه روز پیدایش آن اثر مورد تحلیل قرار داده و آن را شناخت (رضازاده اردبیلی و انصاری، ۱۳۹۰).

در جوامع سنتی اندیشه‌های شکل‌دهنده یک اثر معماری متأثر از سنت جاری در آن جامعه می‌باشد. در اینجا سنت به معنای خلق‌وخوی و عادت نیست و به‌مثابه‌ی شیوه گذرای یک عصر مستعجل به شمار نمی‌آید. به گفته سید حسین نصر، سنت که ضروری‌ترین عنصرش مذهب به معنای عام آن است، مادام که تمدنِ نشأت گرفته از آن و قومی که این سنت حکم اصل رهنمون را برایشان دارد پایدارند، بقا و دوام خواهد داشت؛ و حتی هنگامی که بقای ظاهری‌اش متوقف می‌شود به تمامی تسلیم مرگ نخواهد شد. در این میان، هنرها یکی از مهم‌ترین و سرراست‌ترین تجلیات اصول سنت به شمار می‌آید، چرا که انسان در میان صوَر زندگی می‌کند و برای گرایش سوی متعالی باید با صُوَری احاطه شود که مُثلُ متعالی را پژواک می‌دهند (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰).

این چنین است که فضا در کنار کالبد ظاهری به دریافتی ذاتی و درونی مبدل می‌گردد و دنیای فرم، زمان و مکان به متبلور کردن حقایق و وابستگی همه چیز به خدای یگانه، شناخت مبدأ و بازگشت به سوی او در جهانی فناناپذیر می‌پردازد؛ فضایی که در آن به هر سو روی می‌آورد، یاد خداوند در ضمیر او بیدار می‌گردد، پس «به هر طرف رو کنید، به سوی خدا روی آورده‌اید» (امیرزاده دانا، ۱۳۹۲). از دیدگاه عرفان اسلامی با بروز هر اثر اصیل هنری در عرصه زندگی انسان‌ها، جلوه‌هایی خاص از دو صفت بزرگ خداوندی، جمال و جلال، نمودار می‌گردد. جمال، ارائه زیبایی و جلال، چهره قانونی و نظمی از طبیعت و انسان است و فعالیت هنر و معماری، اگر از اصالت و محتوای حقیقت برخوردار باشد، یک فعالیت ضروری است برای برقرار کردن ارتباط انسان با خدا، از طریق ارتباط با جمال و جلال هستی. معمار می‌تواند نخست با زیبایی‌های محسوس ارتباط برقرار کند و از آن زیبایی‌ها به حقیقتی که سرمنشأ تمام زیبایی‌ها است، پرواز کند.

در این مقاله سعی بر آن است تا با بازشناسی روح هنر اسلامی که همان اصول طرقت و مشی عرفانی است، خمیرمایه‌ای برای جان‌بخشی دوباره یک اثر تاریخی بیابیم چرا که همواره هرگونه هنری در هنر اسلامی تسخیر و تصرف شده و به‌تدریج در حکم مواد در صورت و روح هنری اسلامی هضم و جذب شده است، بدون آنکه در اصل آن تغییر ایجاد شود. در حقیقت روح هنر اسلامی جوهره اصلی زنجیره‌ای است که از دیروز آغاز و تا نهایت ادامه دارد. شاید صورت تغییر و رشد پیدا کند، اما باطن و اصل همیشه ثابت است و این سلسله را هدایت می‌کند. هنر این خاصیت را دارد که دریافت آن از راه شهود و مکاشفه است، نه از راه فکر و استدلال (کروچه، ۱۳۶۷)؛ بنابراین چگونگی ارتباط یک اثر با تفکر شکل‌دهنده آن اثر را می‌توان در سطوح مختلفی موردبررسی قرار داد. این ارتباط می‌تواند در سطوح شکلی، نمادین و مفهومی صورت پذیرفته باشد. ارتباط مفهومی را می‌توان ارتباطی دانست که ورای ظواهر، تمثیل‌ها و نمادها گام برداشته و از طریق یک کیفیت خاص فضایی، تجربه حضور ویژه‌ای را برای افراد به ارمغان آورده و آن‌ها را با آفریننده اثر در درک و بازآفرینی موضوع مورد تجربه و نظر وی همراه سازد. در ایجاد این نوع ارتباط از نظام‌های هندسی، ماده، رنگ و نور استفاده می‌شود، لیکن نه به معنای نمادین آن‌ها. برای تحقق‌پذیری یک ارتباط معنایی و مفهومی چگونگی همسازی این عناصر با یکدیگر در خلق فضای موردنظر اهمیت دارد (رضازاده اردبیلی و انصاری، ۱۳۹۰).

از اهداف این تحقیق می‌توان به درک واقعیت‌های پنهان و نزدیک شدن به روح واقعیت، ارتباط با جمال و جلال هستی و ارتباط انسان و خدا و ارتباط اصالت و حقیقت، تلاش در جستجوی کشف حضور رمزها و نمادها و درنهایت به‌کارگیری تمامی این مفاهیم و اصول در طراحی بناهای امروزی جهت ارتباط عمیق روح انسان با فضا اشاره کرد. مجموعه پیر تاکستان، یکی از معدود آثاری است که ارتباطی تنگاتنگ با اهل طریقت و تفکرات و سلوک آن‌ها دارد. این مقاله سعی دارد تا کیفیت و چگونگی این ارتباط را جستجو نماید.

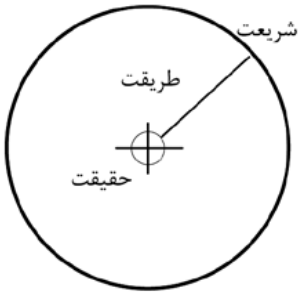
۲- روش تحقیق

پاسخ‌گویی به سؤال مطرح در این پژوهش نیازمند انجام تحقیقی تفسیری – تاریخی می‌باشد. در انجام این تحقیق نیازمند آن هستیم که پس از جستجو، جمع‌آوری و سازمان‌دهی مدارک و اسناد مختلف، آن‌ها را ارزیابی نموده و روایتی کل‌نگر و قابل‌باور را ارائه دهیم. بدیهی است که مطالعه بر روی یک اثر تاریخی از روشنی و وضوحی که مطالعات علمی برخوردار می‌باشند، بهره‌مند

نیست[1]. دو واژه تجربه و معنا در متون علمی تاریخی نشان می‌دهد که یک اثر معماری در درون خویش دارای معنایی است که از طریق تجربه حضور در فضا، آن‌ها را به کاربران خویش منتقل می‌نماید. تجربه حضور در فضا حلقه ارتباطی میان معنا و تفکر بنیادین شکل‌دهنده اثر معماری با فضای کالبدی آن اثر می‌باشد. لیکن این تجربه می‌بایست مستند به تحقیقاتی تاریخی و تفسیری گردد. برای شناخت رابطه میان معنای مستتر در یک فضای معماری و شکل کالبدی آن مجموعه نیازمند انجام مطالعه‌ای تطبیقی میان آن دو بخش است. ضمن گردآوری مستندات و اطلاعات موجود در اسناد، تصاویر و سفرنامه‌ها و با بهره‌گیری از شواهد تعیین گر، شواهد زمینه‌ای و شواهد استنباطی، سعی در تدوین این ارتباط می‌نماییم (گروت و وانگ، ۱۳۸۴). این تحقیق با مطالعه بر روی این شواهد سعی خواهد داشت تا کیفیت و نحوه ارتباط میان تفکر طریقت و شکل‌گیری مجموعه پیر تاکستان را روشن سازد. برای دست‌یابی به سؤال مقاله‌ی حاضر، در ابتدا تفکر طریقت موردمطالعه قرار می‌گیرد و در ادامه به شناخت و معرفی مجموعه پیر تاکستان پرداخته می‌شود. در گام بعدی ارتباط میان این دو حوزه بر پایه شواهد مذکور موردبررسی واقع خواهند شد.

۳- تفکر طریقت

شاید تعاریف متعددی از طریقت وجود داشته باشد و صاحب‌نظران مختلف مراتب و راه‌های گوناگونی را برای آن ذکر کرده باشند اما آنچه در میان تمامی نظرات مشترک است، این است که طریقت مسیر و شیوه سلوکی برای رسیدن به حقیقت می‌باشد. اهل طریقت معتقدند که هر کس باید علاوه بر اطاعت از شریعت، طریق و روش سیر و سلوک خاصی را برای تزکیه باطن اختیار کند، روشی که مبتنی بر احکام قلبی و اجتناب از ماسوی الله است؛ بنابراین طریقت سیری باطنی است که از شریعت آغاز گردیده و سالک را به سوی حقیقت رهنمون می‌گردد. برخی رابطه میان شریعت، طریقت و حقیقت را به صورتی تصویر می‌کنند که شریعت دایره‌ای است با مرکزیت حقیقت و طریقت همچون شعاع‌هایی است که محیط را به مرکز مرتبط می‌سازد. فرض بنیادین طریقت آن است که در هر چیزی معنایی نهان وجود دارد، هر چیزی دارای معنایی برونی و نیز درونی است. برای شناخت تمامیت یک‌چیز باید نه‌تنها در جستجوی واقعیت بیرونی و گذرایش باشیم بلکه واقعیت ذاتی و درونی‌اش را نیز باید جستجو کنیم (شکل ۱).



شکل ۱- ارتباط میان شریعت، طریقت و حقیقت (مأخذ: رضازاده اردبیلی و انصاری، ۱۳۹۰: ۸۳)

در قرن هشتم هجری، دو طریقه مشخص در تصوف بیشتر ملاحظه می‌شود. یکی مکتب سهروردی است که در آن تصوف و زهد در هم آمیخته است و زهد و عبادت و مجاهدت و رعایت آداب و سنن و مداومت بر اوراد و اذکار اصل است. مکتب دیگر مکتب مولوی است که در آن خداپرستی عاشقانه و وجد و سماع و قول و ترانه اصل است (گلمغانی‌زاده اصل و یوسفی، ۱۳۸۴).

اصطلاح طریقت با دو واژه عرفان و تصوف آمیخته است. عرفان با تزکیه، تصفیه و پاکی دل آغاز می‌شود و سالک با طی منازل و مراحلی به اشراق نهایی واصل می‌شود. وی در آخرین مرحله، خود را بی‌واسطه در نزد حق می‌بیند، هرگونه حجاب و فاصله‌ای زایل می‌شود و سالک که اینک پا به مرحله استغراق و فنا گذارده همه‌چیز را واحد می‌بیند (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۴). لیکن تصوف در معنای حقیقی خویش تا حدی با عرفان متفاوت است. حقیقت تصوف بر دو پایه اساسی استوار است: (۱) تجربه باطنی رابطه مستقیم بنده و خداوند و (۲) امکان اتحاد میان بنده و خداوند. در این مسیر امکان اتصال میان بنده و معبود تا حدی است که انسان به مرحله اتحاد تام و تمام برسد به‌گونه‌ای که از او چیزی جز «او» باقی نماند و از همین جاست که طریقت تصوف نردبان صعود است که دارای مراتب و درجات مختلفی می‌باشد و پله نهایی آن رسیدن به «ذات علیه» است، سفری است با چند معراج تا

۱- دلایل مختلفی برای عدم مطابقت مطالعه بر روی یک اثر تاریخی با مطالعات علمی وجود دارد. مهم‌ترین دلیل عدم امکان کنترل داده‌ها و شرایط در مطالعات تاریخی می‌باشد که ماهیت تحقیقات علمی را از تحقیقات تاریخی متمایز می‌سازد. به‌عنوان نمونه می‌توان به این نکته اشاره نمود که در مطالعات تاریخی دسترسی به اسناد با مشکلاتی روبرو است، بسیاری از اسناد در طول تاریخ از بین رفته و بخش‌هایی از بناها در طول زمان نابود گردیده‌اند و اثری از آن‌ها به‌جای نمانده است و یا در طرح اولیه پیش‌بینی گردیده ولی به اجرا در نیامده‌اند.

قله اتحاد انسان و خدا[1]. این سیر که بنا بر گفته عطار از معرفت آغاز و به توحید ختم می‌شود دارای مراحل و مراتبی است. برخی این مراتب را هفت، برخی دیگر چهار و برخی از بزرگان سه یا حتی دو نیز دانسته‌اند. عدد هفت عدد مقدسی است و در فرهنگ اسلامی معانی نمادین ویژه‌ای را به ذهن متبادر می‌سازد. تعداد طبقات آسمان‌ها و زمین، تعداد روزهای خلقت زمین، تعداد دورهای طواف کعبه، تعداد آیه‌های سوره حمد و رمی شیطان با هفت سنگ تنها بخشی از نمونه‌های کاربرد عدد هفت در فرهنگ اسلامی می‌باشد. سراج طوسی در عرفان از هفت مرحله توجه، ورع، زهد، فقر، صبر، توکل و رضا نام می‌برد و عطار این مراحل را طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت و فقر و فنا برمی‌شمارد (رضازاده اردبیلی و انصاری، ۱۳۹۰). جهت ارتباط میان این مراتب با مراحل طی شده در مجموعه پیر تاکستان در ادامه به تعریف هر مرحله و نیز کیفیت این ارتباط خواهیم پرداخت.

۴- جوهر فضا

۴-۱- معنای فضا

معنای فضا از عوارض تلقی تک‌بعدی انسان معاصر از انسان و جهان برکنار نماده است و در تبیین مختصات فضا بر ادراک فضا از حواس بینایی، شنوایی، بویایی و لامسه استفاده می‌شود؛ اما نکته حائز اهمیت این است که ادراک فضا از طریق حواس از اموری چون فرهنگ، زبان و آیین‌ها متأثر است؛ بنابراین عناصر فرهنگی از عوامل اصلی تعریف‌کننده فضا هستند. قائلان به اصالت کمیت و وجوه مادی در ماهیت فضا، غالباً «شکل» را مهم‌ترین مشخصه فضا می‌دانند و به تبیین سازوکار اشکال و عناصر کالبدی، چون خط و سطح، در تکوین و تعیین ماهیت فضا می‌پردازند. هرچند این اقوال خالی از حقیقت نیست، تنها وجهی از حقیقت را باز می‌نماید. صاحبان این آراء از این واقعیت غفلت می‌کنند که معنایی که آدمی از عناصر کالبدی در می‌یابد، به زمینه فرهنگی او و همچنین بستر فرهنگی و اعتقادی و حتی اقلیمی بستگی دارد که فضا در آن واقع است. در مقابل، حکمای مسلمان به اصالت عوامل کیفی در فضا معتقد بودند. ایشان به‌جای واژه «فضا» از واژه «مکان» استفاده می‌کردند (نقی زاده و امین زاده، ۱۳۸۲).

راجع به اینکه حقیقت مکان «جایگاه» چیست، دو نظر اساسی وجود دارد: بعضی معتقدند مکان حقیقتی است مجزا از جسم و ثابت و غیر متغیر است و آن حقیقت است که فضا را تشکیل می‌دهد و اجسام در آن شناورند و هر جسمی به‌تناسب حجم خود قسمتی از فضا را اشغال کرده است و با حرکت خود آن قسمت را رها می‌کند و قسمتی دیگر را اشغال می‌کند. نظریه دوم این است که فضا و مکانی جدا از اجسام وجود ندارد. هر جسمی به‌تناسب خود قسمتی از فضا را تشکیل می‌دهد و به وجود می‌آورد. اجسام چون در مجاورت یکدیگرند و به یکدیگر احاطه دارند؛ خواه‌ناخواه میان آن‌ها نسبت‌هایی از دوری و نزدیکی و وصل و فصل و محیط بودن و محاط بودن و غیره پیدا می‌شود. در کتب فلسفه اسلامی، نظریه اول را به «اشراقیون» نسبت می‌دهند و نظریه دوم را به «مشائین» (امیرزاده دانا، ۱۳۹۲).

۴-۲- کیفیت فضا

فضا «مکان» در دستگاه‌های گوناگون فکری معانی متفاوتی دارد. مروری اجمالی بر آراء متفکران در دستگاه‌های گوناگون فکری در عالم سنتی، گویای این حقیقت است که مهم‌ترین ویژگی کیفی فضا ازنظر انسان، تقدس بوده است. از همان زمان که عناصر طبیعی، چون کوه و درخت و غار، موضوع عبادت بوده، نظریه در مرکز جهان بودن، از عمیق‌ترین معانی مکان مقدس بود. همه تمدن‌های گذشته به نحوی به ریشه‌های امور کیفی و تقدس بخشنده به فضا توجه داشتند. در عالم سنتی، غلبه کیفیت و تقدس مکان، مختص معابد و فضاهای دینی نبود، بلکه تفسیر غالب از جهان، تفسیر مقدس بود. ازاین‌رو، معنویت بر دریافت‌های انسان از مکان غلبه داشت (قزل‌سفلی، ۱۳۸۶).

در تفکر اسلامی، مکان ازآن‌جهت که محضر خداست تقدس می‌یابد. این تجلی در مراتبی گوناگون در طول هم رخ می‌دهد و کعبه بنیاد محوری است که این مراتب یا عوالم را به هم مرتبط می‌کند. پس کعبه ازآن‌رو مقدس است که نماد اتصال عالم به‌حق تعالی می‌باشد. جهت‌گیری به‌سوی کعبه، یا سمت قبله، نیز رو کردن نمادین به این اتصال و قرار گرفتن در جهت ارتباط با مبدأ هستی است. این جهت مقدس به فضای معماری مسلمانان که از نظر کالبدی معمولاً فاقد جهت است، جهتی معنوی می‌بخشد. اجمالاً می‌توان گفت در حالت نگرش به فضای سه‌بعدی، هیچ نقطه‌ای از فضا بر نقاط دیگر برتری کیفی ندارد؛ درحالی‌که در تفکر معنوی، نقاطی از سایر نقاط متمایز می‌شود. به‌این‌ترتیب، فضای کیفی فضایی جهت دهنده و معنادار و قطبی و زمینه‌ساز تعالی، درحالی‌که فضای کمی متجانس و همگون است (مصباح یزدی، ۱۳۷۷).

۱- اتحاد میان خدا و انسان امری است که نیاز به تفسیر و تبیین دقیقی دارد و نمی‌توان به سهولت آن را امری بدیهی و منطبق با آموزه‌های دینی دانست. بلکه باید حدود و کیفیت آن دقیقاً روشن گردد و معین شود که منظور از این اتحاد چیست. در آیه «انا لله و انا الیه راجعون» می‌بینیم که به‌سوی او رفتن ملاک شمرده می‌شود و اصالت با جهت است نه الزاماً یکی شدن که اتحاد خالق و مخلوق در معنی لغوی خویش امری محال به نظر می‌رسد. لیکن در این خصوص تعاریف و صحت‌وسقم هر گفته‌ای بر عهده‌ی علمای دین و متخصصان این حوزه بوده و از توان نگارندگان خارج است.

در موضوع ادراک کیفیت فضا یا تعریف فضای کیفی، دودسته عوامل وجود دارد. هریک از این دو دسته نظیر یکی از ساحت‌های وجودی روانی «ذهنی» و روحی «معنوی» انسان است. دسته اول شامل همان عواملی است که در حوزه روانشناسی و ادراک و تأثیر محیط و فضا بر انسان مطرح است. اهم این عوامل عبارت است از: شدت صوت، رنگ، تمیزی، حرکت، نور، جنس و تناسبات. دسته دوم نظیر معنایی است که انسان بنا به جهان‌بینی و فرهنگش از مکانی که در آن قرار گرفته است استنباط می‌کند. ادراک این معانی به‌قدری پیچیده و متنوع است که حتی در افرادی که فرهنگ و دین مشترکی دارند، مراتب و صورت‌های متفاوتی به خود می‌گیرد. معانی‌ای که در این حوزه از فضا و یا هر دو عنصر موجود در آن استنباط و درک می‌شود، اگرچه ممکن است همنام با نظایر خود در حوزه روانی و حتی مادی، باشد (همچون: زیبایی، حسن، شادی، غم، رهایی، آزادی و عدالت) از جنسی دیگر است (امیرزاده دانا، ۱۳۹۲). درک این حوزه، امری شخصی و تجربی است که برای افراد مختلف یکسان و ممکن نیست، همان‌طور که در اشعار شاعران گذشته نیز این موضوع به‌وضوح دیده می‌شود.

گاهی صورت یا دریافتی اشراقی، مکان را کیفی می‌کند:

نام تو می‌رفت و عارفان بشنیدند　　جمله به رقص آمدند سامع و قائل

(سعدی)

درک و استنباط عرفانی و نمادین حواس از آیات (به عبارتی آیه شناسی) نیز کیفیت مکان را برای انسان دگرگون می‌کند:

هر کجا بوی خدا می‌آید　　خلق بین بی سر و پا می‌آید

(مولوی)

همچنان که دو نوع برداشت کیفی از نقش جهان نیز ممکن است:

نگفتمت که به نقش جهان مشو راضی　　که نقش بند سراپرده رضات منم

(مولوی)

و البته فضای کیفی شده با معیار الهی برای هرکسی تحمل‌کردنی و حتی به‌ظاهر زیبا نیست، زاهد از رندی حافظ نکند فهم چه باک و اصولاً روح انسان در پی مکان کیفی است:

به دو صد بام برآیم به دو صد دام درآیم　　چه کنم آهوی جانم سر صحرای تو دارد

(مولوی)

همچنان که بی وجود او، مکان فاقد کیفیت مطلوب است و زیستن تحمل‌ناپذیر می‌شود:

بالله که شهر بی تو مرا حبس می‌شود　　آوارگی کوه و بیابانم آرزوست

(مولوی)

زیرا آنچه فضا، دنیا و حیات را شیرین و تحمل‌پذیر می‌کند، وجه معنوی و روحانی اشیا و پدیده‌هاست، نه تجلی مادی و دنیوی آن‌ها که عوام در پی آن‌اند:

شاهد که در میانه بود شمع گو مباش　　خور هست اگر چراغ نباشد منور است

ابنای روزگار به صحرا روند و باغ　　صحرا و باغ زنده‌دلان کوی دلبر است

(سعدی)

خلاصه اینکه فضای زیست و مکان زندگی برای هر گروهی از اهل دل و غیر آن‌ها، ویژگی‌هایی دارد: گاه مکانی برای یکی نورانی است و برای دیگری ظلمانی.

ز در درآ و شبستان ما منور کن　　هوای مجلس روحانیان معطر کن

(حافظ)

بی چراغ جام در خلوت نمی یارم نشست　　زآنکه کنج اهل دل باید که نورانی بود

(حافظ)

همان‌گونه که در مورد مفهوم معماری ذکر شد، با نگاهی دقیق‌تر می‌توان سه ویژگی در فضا تشخیص داد که مرتبط با قلمروهای حیات انسانی است: اول) مصالح و شکل ابعاد؛ دوم) کیفیاتی که ناشی از شکل و صورت و مصالح و ابعاد و تناسبات فضاست و بر ذهن انسان اثر می‌گذارد؛ سوم) کیفیات معنوی، که با اثر پذیرفتن از جهان‌بینی و فرهنگ طراح و جامعه، ارزش‌هایی را به ناظر القا می‌کند. هر یک از این سه نوع ادراک فضا که بر انسان مسلط شود، بعدی از ابعاد وجودی انسان را در فضا برجسته می‌کند؛ بنابراین، یکی از عوامل تعریف‌کننده فضا نگرشی است که طراح به ماده و جهان هستی دارد؛ بنابراین کسی که بودن در فضایی را تجربه می‌کند با توجه به عواملی چون عوامل زیر، معنایی را ادراک می‌کند:

الف) شدت و توان معنای فضایی که می‌تواند به انسان القا شود (به عبارتی، قدرت طراح یا پدیدآورنده مکان در تجلی کالبدی بخشیدن به اصول موردنظر خود)

ب) میزان آشنایی مخاطب (آنکه در فضا قرار می‌گیرد) با باورها و اعتقاداتی که در مبانی نظری طرح نهفته است.
ج) حالات روانی مخاطب و چگونگی رابطه‌اش با عام معنا.
د) جهان‌بینی شخص و رابطه‌ای که بین خویش و جهان خارج قائل است (نقی‌زاده و امین‌زاده، ۱۳۸۲).

۴-۳- ادراک فضا

در عالم مادی و محسوس، هر چیزی اعم از جسم، پدیده یا هر چه که به‌نوعی ظهور پیدا کرده و برای ما قابل درک و احساس است، دو جنبه دارد: جنبه کیفی و جنبه کمی. هر پدیده یا چیزی که ما آن را حس و درک می‌کنیم به‌نوعی برای ما قابل شناخت است. راه دیگر شناسایی پیدا کردن بر پدیده‌ها، اجسام و غیره شناخت کیفیت آن‌هاست، ولی تفاوت کیفیت با کمیت در این است که کیفیت برخلاف کمیت که با شرایط خاص عالم ما پیوندی استوار دارد، به بُعد مادی و جسمانی خاتمه نمی‌یابد. کیفیت عوامل صنفی است که ازیک‌طرف ریشه در کمیت و چیزهای مادی و قابل‌لمس و قابل اندازه‌گیری دارد و از طرف دیگر در عالم معنا یا معنوی یا آن چیزی است که عالم کبیر نامیده‌اند ریشه دارد، پس می‌توان گفت که کیفیت یک حلقه یا پل ارتباطی بین دو عالم مادی و معنوی است.

کمیت به وجوه مختلفی بر ما ظاهر می‌شود: کمیت منفصل و کمیت متصل. کمیت منفصل در حقیقت همان عدد است و کمیت متصل بیشتر به‌صورت مقادیر مکانی و زمانی متصور می‌شود. جنبه کمی پدیده‌ها به کمک اعداد و بعد کمی علم هندسه قابل اندازه‌گیری و شناخت است. جنبه کیفی پدیده‌ها به وسایلی دیگر نظیر بعد کیفی علم هندسه که به‌صورت و اشکال می‌پردازد شناخته می‌شود. از طرف دیگر تمام پدیده‌های تعیین یافته در جهان مادی، محصور دو بعد مکان و زمان هستند. به‌عبارت‌دیگر با به وجود آمدن و تعیین یافتن این عالم، دو چیز جاری شده است؛ یکی مکان و دیگری زمان. مکان آن جایی است که اشیاء و اجسام در آن قرار دارند. زمان آن چیزی است که رویدادها و وقایع در آن اتفاق می‌افتد (گنون، ۱۳۸۷).

۴-۴- ادراک فضا

معماری، فن ساختن فضا نیست بلکه هنر آفرینش فضاست. این ابداع را می‌توان فضای احساسی نامید و درواقع همان خلق فضا توسط ابزار مادی است. برای بیان فضای احساسی، ترکیبی تجریدی‌تر ضرورت داشته تا خصوصیات کیفیات فضای احساسی را نقش ببخشد. فضای احساسی به‌گونه‌ای مادی، قابل‌درک و لمس است. حال آنکه فضای ادراکی، بنا به سطح فرهنگ و بینش انسان‌ها از جهان پیرامون خود برداشتی متفاوت از فضای ملموس و مادی را سبب می‌گردد. در فضای ادراکی واژه فضا را به معنی کیفیت و بیان فضایی بکار می‌برند و در این معنا به تأثیر معماری بر انسان و تأثر انسان از آن توجه شده است. به‌عبارت‌دیگر، فضا در این معنا، نوعی ادراک است، در هر ادراک دو نوع عنصر اصلی دخیل است، مُدرک «ادراک‌کننده» و مَدرک «ادراک شونده»؛ بنابراین فضا امری صرفاً عینی و خارج از ذهن نیست. همچنین امری صرفاً ذهنی و کیفیتی فارغ از عینیات نیست و درعین‌حال هر دوی این‌هاست (طاهباز، ۱۳۸۳).

نباید به فضا به‌عنوان عملی صرفاً مادی که نتیجه محصوریت عناصر کالبدی است، نگاه کرد؛ بلکه فضا را باید چون پدیده‌ای نگریست که انسان در رابطه با آن، در پی بیان مفاهیم ذهنی خویش و جاودانگی اندیشه و عقایدش است. درواقع می‌توان گفت که در فضا بعدی پنهان وجود دارد که باعث تمایز درک انسان‌ها از فضا می‌شود. بدیهی است که این امر فراسوی اجزای مادی و ملموس است و به جنبه معنوی انسان و به عبارت بهتر به جهان‌بینی و ذهنیت او بر می‌گردد. فضا نیز مانند هر پدیده دیگر، دارای دو بعد ماهوی و عرضی است. بعد ماهوی فضا، درواقع بعدی ماندگار و قابل انباشت از مفاهیم معنوی است که باعث پدید آمدن هویتی مشخص برای فضا می‌شود. ولی بعد عرضی، قابیل تغییر بوده و در قالب ترکیبی کالبدی در طول زمان دگرگون می‌شود (اکرمی، ۱۳۸۳).

۴-۴-۱- نمود معنا و ادراک فضا در معماری اسلامی

همان‌گونه که ذکر شد، بنیادهای فکری در تکوین معماری مؤثر هستند؛ بنابراین برای تبیین ویژگی‌های فضای کیفی در معماری اسلامی باید بیش از هر چیز بر این بنیادها اعتنا کرد. برخی از این بنیادها به شرح زیر است:

الف- ذو مراتب بودن هستی: در نام تفکر عرفانی اسلامی، هستی ذو مراتب است و هر مرتبه از مراتب هستی، تجلی مرتبه بالاتر خود است. متفکران اسلامی از این مراتب هستی با اصطلاحات گوناگونی یاد کرده‌اند: اما مضمون کلی سخن آنان یکی است. همه مراتب تجلی حق‌اند، اختلاف مراتب وجود اختلاف ذاتی نیست؛ بلکه در میزان بهره‌مندی آن از نور الهی است. مراتب تقدم و تأخر زمانی ندارند و همه آن‌ها به یک جلوه روی حق پدید می‌آیند (امیرزاده دانا، ۱۳۹۲).

ب- ذکر و حضور: واژه‌های «حضور»، «محضر»، «مقام»، «حرم» و «حریم» در ادبیات عرفانی جایگاه ویژه‌ای دارند که دقیقاً از کیفیت فضا و یا فضای کیفی سخن می‌گویند:

بنمای شمس مفخر تبریز رو ز شرق — من هدهدم «حضور» سلیمانم آرزوست
(مولوی)

می‌ترسم از خرابی ایمان که می‌برد — محراب ابروی تو «حضور» نماز من
(حافظ)

در این «حضرت» آنان گرفتند صدر — که خود را فروتر نهادند قدر
(سعدی)

مقام امن و می بی غش و رفیق شفیق — گرت مدام میسر شود زهی توفیق
(حافظ)

گر مقدس گردد اند در «حضرت» قدسی کسی — همچو قدوسان بود در خلد فیها خالدون
(سنایی)

«مجلس» انس و بهار و بحث شعر اندر میان — نستدن جام می از جانان گران جانی بود
(حافظ)

نکته شایان توجه آن است که حضور او دائم است و انسان است که با برخی اعمال و فراهم آوردن برخی فضاها باعث غیبت خویش و محرومیت از درک آن حضور می‌شود. به عبارتی، انسان در عین وجود جسمانی، ازنظر معنوی قادر به درک آن حضور نمی‌شود و لذا غایب تلقی می‌شود.

«حضور» ی گر همی خواهی از او غایب مشو (حافظ)

بنابراین، آن حضور و مقامی که کیفیت فضا را ارتقا می‌دهد وجود مادی نیست، بلکه آگاهی و عرفان و حضور و درک معنوی است. برای درک حضور و معرفت به کیفیت روحانی باید ماده و کالبد را رها کرد.

میان عاشق و معشوق هیچ حائل نیست — تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز
(حافظ)

از بارزترین مختصات فضای کیفی تذکار و غفلت زدایی آن است. فضای کیفی این حقیقت را که «عالم محضر خداست» به انسان یادآور می‌شود. بدین گونه، فضای کیفی با همه عالم هم آواست. معماری چنین فضایی وصله ناساز بر قامت طبیعت نیست، بلکه جزئی از آن است. چنین معماری‌ای همچون دیگر اجزای طبیعت، «آیه» است. انسان چنین فضایی را چون فضای «طبیعت» متعادل و امن می‌شمارد. پیداست که صرفاً با ابزار و کمیات نمی‌توان به این مهم نائل آمد.

ج- پیوند ماده و ملکوت: موضوع بنیادی که تأثیر جهان‌بینی بر تعریف فضا را نشان می‌دهد، باور به فضای مادی در مقابل باور توأم به فضای مادی و فضای ملکوتی «غیرمادی» است. فضای ملکوتی فضایی تخیلی و غیرواقعی نیست، بلکه برای کسی که معتقد به عوامل و شهود است، فضای مادی و فضای ملکوتی نمونه‌هایی از عوامل ماده و ملکوت‌اند و این دو عالم نیز خود تجلی حقیقتی واحدند. در امر عینی بیرونی، یعنی فضای واقعی، این دو مرتبه از حقیقت همزمان وجود دارند و در طول‌اند (امیرزاده دانا، ۱۳۹۲).

۵- ادب

ادب در لغت به معنی ظرف و حسن تناول است. به معنی کیاست مطلق یا ظرافت در لسان یا برائت و ذکاء قلب یا مذاقت. به تعبیر بعضی نیک گفتاری و نیک کرداری. ادب عبارت است از هر ریاضت ستوده که به‌واسطه آن انسان به فضیلتی آراسته می‌گردد (مؤذن، ندیمی و ابویی، ۱۳۹۴).

۵-۱- تعریف ادب از نگاه عرفا و متصوفه

«*ادب آن است که خود را بشناسی*» (جامی، ۱۳۷۵). آداب، در اصطلاح صوفیه مجموعه قواعد و رسوم و وظایفی است که رعایت آن‌ها بر سالکان طریقت لازم است. درواقع در مقدمه راه برای مرید شدن باید شخص مقدماتی فراهم کند؛ «*آدابی که اهل طریق را علی الاجمال در نفس خود می‌باید و آن محافظت دل است و محافظت هفت عضو: چشم و گوش و زبان و دست و شکم و فرج و پای*» (واعظ کاشفی، ۱۳۴۸).

ادب عبارت است از تحسین اخلاق و تهذیب اقوال و افعال. چون افعال دو گونه‌اند: افعال قلوب یا نیات که اموری باطنی‌اند و افعالِ قوالب یا اعمال که به‌ظاهر مربوط می‌شوند. پس ادیب کامل کسی است که ظاهر و باطنش به محاسن اخلاق و اقوال و نیات

و اعمال آراسته باشد. ازاین‌روست که خواجه عبدالله انصاری گفته است: «*الادب تهذیب الظاهر و الباطن*» (مؤذن، ندیمی و ابویی، ۱۳۹۴).

حقیقتِ ادب، گردآمدن خصلت‌های نیکو در سالک است. ابونصر سراج در شرح این خصلت‌ها می‌گوید: «*ادب ریاضت نفس و تأدیب جوارح و نگاهداشت حدود و ترک شهوات است*» (هجویری، ۱۹۲۶)؛ بنابراین بر اساس تعاریف فوق، ادب را می‌توان چنین تعریف کرد: «مجموعه قواعد و رسوم و وظایفی که در مواجهه انسان با پدیده‌ها باعث نیل او به سعادت دنیوی و اخروی می‌شوند». ادب حضور اصلی کلی در برقراری ارتباط با هر موجود است و شأن خاصی دارد. لزوم رعایت ادب به‌منظور درک محضر هر آنچه بهره‌ای از معنا برده است، چنین توجیه می‌شود که، صاحب معنا گوهر معنا را به‌آسانی در اختیار کسی قرار نمی‌دهند (مؤذن، ندیمی و ابویی، ۱۳۹۴).

ز پیر میکده عمری در التماس شدم　　که خاک درگه دیر فلک اساس شدم

(هلالی جغتایی)

اهمیت و جایگاه خاصی که آثار تاریخی معماری در زندگی انسان امروز دارند و درک این جایگاه و برقراری ارتباط و بهره‌مندی از مواهب حضور این آثار در زندگی انسان امروز مستلزم شناخت ماهیت این آثار و روح حاکم بر آن‌ها و نقش «پیر» گونه و «پیامبر» گونه آن‌ها در جامعه امروز است. موضوع ادب حضور در محضر این آثار اهمیت شایانی دارد. در صورت رعایت نشدن ادب حضور و تماس نابخردانه با این آثار، که ناشی از نشناختن ماهیت آن‌ها است، سطح ارزش‌های آن‌ها در حد ارزش‌های صرفاً کالبدی و موزه‌ای تنزل می‌یابد (نقی‌زاده، ۱۳۸۲).

۶- حضور

عامل برقراری انسان با اثر تاریخی حضور در اثر است. درواقع چگونگی حضور به اثر و حتی انسان حاضر در اثر، اصالت می‌دهد. اگر حضور خود وجود است و مُدرک ساحت حضور اثر هنری است و از سویی دیگر، اگر اثر هنری چیزی (یعنی وجود) را به ظهور می‌رساند، پس این حضور است که هم مُدرک و هم اثر هنری را بنا می‌کند. در این حال، درون فهمی (یعنی برقرار کردن نسبت‌های موجود در درون عالم اثر هنری) طریقی است برای حضور و نیز بنا کردن عالم اثر هنری، که بر مُدرک ظهور می‌کند (خاتمی، ۱۳۸۷).

۶-۱- ادبیات منظوم و منثور فارسی و ارتباط مریدان با مراد و پیر خویش

درصورتی‌که با دیدگاهی استعاری آثار تاریخی معماری ایرانی را پیر و انسان حاضر در اثر را مرید در نظر بگیریم، با بهره‌گیری از ادبیات عرفانی منظوم و منثور غنی فارسی، چگونگی تعامل صحیح انسان با اثر معماری بر اساس ادب مشخص می‌شود. دلیل استفاده از این استعاره را چنین می‌توان بیان کرد: «*پیر صورت شکل یافته عقل است*» (ولی، ۱۳۸۹). در نگاه فرا کالبدی ابن‌سینا، حکیم سنایی و سهروردی در یک توالی تاریخی، پیر به‌منزله عقل فعال است که به‌صورت شخصی نورانی در ساحت ملکوتی دیده می‌شود. «*فارابی عقل فعال را واهب الصور می‌نامد، بدین معنا که عقل فعال به‌طور دائم به اشیای جهان ماده شکل و صورتشان را افاضه می‌کند و پرتو و انعکاسی از این فعل‌وانفعالات را در عقل بشر منعکس می‌سازد. بنابراین عقل فعال را می‌توان باطن همه امور معنوی قابل شناخت دانست*» (Waltera,1986). اثر تاریخی معماری (نیز مشابه پیر) نمودی از عقل فعال است –و به‌گونه‌ای خلق شده که قرن‌ها به حیات خویش ادامه دهد و ماندگار بماند– و بر همین اساس قابل قیاس با پیر است و شرایط ایفای برخی از نقش‌های پیر را در جامعه دارد.

۶-۱- مرید

(یکی از راه‌های تعریف ادب حضور در محضر اثر تاریخی معماری، تعریف انسان به‌عنوان مرید در محضر اثر به‌عنوان پیر است.): مرید باید پیش پیر خودنمایی نکند و حتی سجاده پهن نکند. اگر پرسند که مرید را چند صفت باید تا مریدی را شاید؟ بگوی:

- عاقل و طالب باشد، که اگر عاقل نباشد سخن را درنیابد و بر او تکلیف نباشد.
- صادق باشد، که اگر صدق ندارد معرفت پیر در دل وی جای نکند.
- مُدرِک باشد، یعنی دریابنده و تیزهوش و زیرک تا اشارت طریقت را به‌زودی دریابد.

چون به نظر پیر رسد ترک عادات و حالات خود گیرد تا به هرچه پیر فرماید، بدان مشغول گردد (واعظ کاشفی، ۱۳۴۸).

۷- سلسله‌مراتب حاکم بر تفکر شکل‌دهنده آثار تاریخی معماری ایرانی

دلیل پرداختن به این مبحث نمود اهمیت ادب در معماری ایرانی است؛ به این شکل که معماران ایرانی، با تعریف سلسله‌مراتب در معماری، بر اهمیت رعایت ادب در فضای معماری تأکید کرده‌اند و درواقع معماری آن‌ها خود زمینه‌ساز التزام به ادب حضور بوده است. بنابراین می‌توان گفت که شناخت و درک آثار معماری ایرانی، بر اساس تحلیل مراتب در آن‌ها، یکی از آموزنده‌ترین روش‌ها برای یادگیری و اعمال ادب حضور در فضای همین آثار است (مؤذن، ندیمی و ابویی، ۱۳۹۴).

۷-۱- سلسله‌مراتب

«سلسله‌مراتب» یکی از اصول اساسی حاکم بر مجموعه‌ها و اجزاء پدیده‌هایی است که به‌طور طبیعی در جهان هستی به‌عنوان یک «کل» وجود دارند و یا توسط انسان طراحی و ایجاد می‌شوند. با توجه به اینکه اصولاً هستی موجودات در کائنات تابع سلسله‌مراتبی متقن و تعریف‌شده است. اصل سلسله‌مراتب نقش بسیار مهمی در تعریف اجزاء و کل یک مجموعه ایفا نموده و به آن‌ها گونه‌ای هویت می‌بخشد. به‌بیان‌دیگر، این اصل یکی از معیارهایی است که می‌تواند در تعریف نظم حاکم بر مجموعه‌ها و ارتباط بین اجزاء آن‌ها و همچنین ارتباط هر یک از اجزاء با کل مجموعه و همچنین تعریف مختصات هر جزء ایفای نقشی بنیادین را عهده‌دار باشد؛ بنابراین ویژگی‌های سلسله‌مراتب حاکم بر مجموعه‌ها از ابزار مهمی است که در مطالعاتی که برای تعریف و تعیین جایگاه و ارزش اجزاء و کل یک مجموعه، برای بیان ویژگی‌ها و عملکرد هریک از آن‌ها، برای تعیین مختصات ارتباط اجزاء با یکدیگر و برای روشن شدن وابستگی اجزاء با یکدیگر و با کل مجموعه انجام می‌پذیرد، محقق را در شناسایی خصوصیات «اجزاء» و «کل» و عملکرد و نقش هر یک از آن‌ها مدد می‌رساند (امیرزاده دانا، ۱۳۹۲).

۷-۱-۱- ریشه‌های اصل سلسله‌مراتب در فرهنگ اسلامی

در شقوق مختلف دانش‌های مرتبط با فرهنگ اسلامی، همانند بسیاری از مکاتب به‌ویژه آن دسته که به سه قلمرو جسمانی، روانی (نفسانی) و معنوی (روحانی) برای زندگی انسان قائل هستند، اصل سلسله‌مراتب از اهمیتی خاص برخوردار بوده و در بسیاری مقولات واجد توجهی والا می‌باشد. چراکه اصولاً خود این سه مرتبه از وجود نوعی سلسله‌مراتب درونی است که از دنیای مادیت تا جهان روح امتداد دارد و فقدان و یا کم‌توجه‌ی به هریک از این‌ها وجود و هستی انسان را مختل می‌نماید. توجه به این نکته نیز ضروری است که هرچه از پایین به بالا می‌رویم ارزش معنوی افزایش می‌یابد و حالات «بدن بدون روح» و «روح بدون بدن» دو حالت دانی و عالی انسان است. در حالت اول بدن بدون روح الهی «اگرچه موجودی به‌ظاهر زنده باشد» ولی **کالانعام بل هم اضل** (قرآن کریم، سوره اعراف، آیه ۷۹) و در حالت دوم همه‌چیز در خدمت روح و در جهت رضای الهی است به **عند ربهم یرزقون** (قرآن کریم، سوره آل‌عمران، آیه ۱۶۹) می‌رسد.

عقل اگر غالب شود پس شد فزون — از ملائک این بشر در آزمون
شهوت ار غالب شود پس کمتر است — از بهایم این بشر زان کابتر است
(مثنوی معنوی دفتر چهارم)

اصولاً وصول به سرمنزل مقصود (هرکجا که باشد اعم از منازل عادی یا معنوی)، بدون واسطه و به عبارتی بدون عبور از منازل رابط مقدور نمی‌باشد. حد بالای لزوم رعایت سلسله‌مراتب در سیر و سلوک عرفا از اصول بدیهی است که بدون ملحوظ نمودن آن و طی منازل متوالی وصول به مدارج عالی میسر نیست. این ضرورت در بسیاری از متون و اشعار عرفا مذکور است از جمله:

هفت شهر عشق را عطار گشت — ما هنوز اندر خم یک کوچه‌ایم
(مولوی)
رهرو منزل عشقیم و ز سر حد عدم — تا به اقلیم وجود این‌همه راه آمده‌ایم
(حافظ)

اصطلاحات و تعابیری چون علم‌الیقین و عین‌الیقین و حق الیقین، بیانگر وجود سلسله‌مراتب در شناخت حقیقت است.

۷-۱-۲- تجلی مفهوم سلسله‌مراتب در معماری

سلسله‌مراتب از سنت‌های اصیل خلق و ایجاد در عالم هستی است. خداوند هم در خلق انسان، طی مراحلی بر اساس سلسله‌مراتب خلق کالبدی تا خلق معنوی (خلق جسم و اضافه کردن روح به جسم)، انسان را آفرید (سیر نزول) و شرایط رشد و نیل

به کمال او را نیز در قالب طی مراحلی (سیر صعود) قرار داد. بر همین اساس «*در مباحث مربوط به وجودشناسی، از نتایج نظریه بنیادی وحدت وجود، مبحث سلسله‌مراتب وجود است*» (نصر، ۱۳۵۹).

در معماری ایرانی نیز که معمار دست به خلق فضا می‌زند و در خلق خویش همه تلاش خود را برای ارتباط خلاقیتش با خلق الهی به کار می‌بندد، شناخت سلسله‌مراتب موجود در هستی، تعریف مجدد و درخور آن برای معماری و ایجاد آن در قالب ساخت کالبد از ضروریات است. تعریف پیش فضا و فضاهای واسط برای حفظ محرمیت و دسترسی باواسطه به فضای زندگی و در کل فضای حضور انسان در بنا (سلسله‌مراتب ورود) نوعی رعایت ادب در موقع حضور است. از ادب معماری ایرانی به دور است که انسان را ناگهانی و بی آمادگی به فضایی وارد کند. «*بنابراین می‌توان سلسله‌مراتب در معماری ایرانی را چنین تعریف کرد که ایجاد آمادگی در انسان برای حضور در فضای اثر با ایجاد شرایط تدریجی و مرحله‌به‌مرحله جدا شدن از فضای خارج و ورود به فضای داخل نکته مهم در نمود اصل سلسله‌مراتب در معماری ایرانی، ایجاد طیف یا مراحل به‌هم‌پیوسته برای دسترسی به هدف خاص (فضای اصلی اثر معماری) و حضور در فضا است*». بنابراین در مقایسه با تعریفی که از ادب گفته شد، سلسله‌مراتب در معماری ایرانی به تعریف نکته جالب این است که رعایت این سلسله‌مراتب و محرمیت حاصل از آن، علاوه بر نتایج شناخته شده، مزایای پنهان دیگری نیز در دنیای مملو از تکنولوژی امروز دارد.

فضای داخلی بسیاری از بناهای مدرن ۲۵ برابر بیشتر از محیط خارجی و فضای آزاد تشعشعات رادیواکتیو دارند. بنابراین حیات‌بخشی یا حیات کاهی سرشار از حیات بودن یا سرشار از ممات بودن مسئله اصلی معماری است (Day, 2004). درحالی‌که این تشعشعات در فضاهای سنتی کمتر بر انسان اثرگذارند و دلیل آن را در ضخامت دیوارها، نوع پوشش فضاها، مصالح طبیعی مورداستفاده، تمایل کمتر انسان به استفاده از تکنولوژی در فضای هماهنگ با سرشت انسان این معماری و حضور عناصر طبیعی در کنار عناصر انسان‌ساز می‌توان یافت.

۷-۱-۳- سلسله‌مراتب، تفکیک فضایی، یا پیوستگی فضایی

اصولاً انتقال و گذر از قلمرویی به قلمرو دیگر به‌صورت آنی و بدون ایجاد شرایط لازم، اعم از روانی و فیزیکی، نامطلوب است. نکته بسیار مهم در خصوص سلسله‌مراتب در شهرسازی سنتی پیوستگی فضایی است، باوجودآنکه سلسله‌مراتب در ذات خود نشان از تفکیک و مرزبندی دارد (سیفیان و محمودی، ۱۳۸۶).

درواقع ایجاد سلسله‌مراتب صحیح به معنی ایجاد مانع نیست، بلکه تعریف شرایطی است که انسان در بهترین شکل ممکن در محضر حاضر شود، به‌بیان‌دیگر تلاشی است در جهت ایجاد بهترین شرایط حضور و کامل‌ترین شکل تعامل و هماهنگی با کالبد و روح حاکم بر آن. بر اساس همین اصل کلی نیز، درصورتی‌که انسان بخواهد به محضر پیر حاضر شود، رعایت شرایط حضور مانع حضور او نیستند، بلکه مانع حضور نامناسب اوست. بنابراین سلسله‌مراتب دسترسی در معماری ایرانی تعریف‌کننده بهترین شکل حضور در باکیفیت ترین فضای بنا است (مؤذن، ندیمی و ابویی، ۱۳۹۴). حال برای اثبات این موضوع، به تحلیل بقعه پیر تاکستان می‌پردازیم تا نمود حقیقی این مطالب روشن گردد.

۸- تاریخچه شهر تاکستان

تاکستان که به سرزمین «تات‌ها» معروف بود در گذشته «سیاده» یا «سیادهن» نامیده می‌شد. به قول برخی مورخان «سیادهن» یا «سیادهان» تغییر شکل یافته واژه «سه دهان» بوده و خود آن نیز صورت معرب لغت «سه دژان» پارسی است. همچنین نام سیادهن بر روی یکی از کتیبه‌های دوران هخامنشی – مربوط به ۲۳۰۰ سال قبل – موسوم به پیوتین گرایا نیز حک شده است. در این کتیبه چنین آمده است: «*سیادان (نام پیشین تاکستان) و ساوه از شهرهای سرسبز شمال فلات ایران است*». تاریخ این شهر با ورود اولین دسته‌های اقوام آریایی به این سرزمین رقم خورده است و در سلسله‌ها و حکومت‌های قبل از اسلام در ایران، صعودها و فرودهای بسیاری بر خود دیده است. آثار گچ‌بری جالب مربوط به دوره ساسانی که در تپه «خندو» واقع در شمال خاوری تاکستان به دست آمده، نشانه آبادانی این منطقه در آن دوران است. بر اساس شواهد و بررسی‌های باستان‌شناسی انجام شده در تپه «خله کو» ایجاد هسته اولیه شهر به ۷۰۰۰ سال پیش باز می‌گردد که همین سند علمی، تاکستان را جزو قدیمی‌ترین شهرهای ایران و حتی دنیا قرار می‌دهد. این شهرستان با توجه به این‌که قدیمی‌ترین شهر منطقه است، قدیمی‌ترین اثر باستانی این محدوده، یعنی «بقعه پیر» را نیز در خود جای داده است. همچنین مسیر عبور جاده قدیمی، پر رفت‌وآمد و جهانی ابریشم از این شهر بوده است. طی حدود ده هزار سال، این مسیر نقش عظیمی در نقل‌وانتقال مواد، فرهنگ، آیین، تکنولوژی و ایجاد و توسعه روابط فرهنگی و اقتصادی و نزدیکی ملت‌ها به عهده داشته و همانند رود بزرگی آسیا را به اروپا پیوند داده است. جاده ابریشم — که افرادی چون کوروش و کراسوس رومی و اسکندر مقدونی بر سر تسلط بر آن جان باختند – به خاطر وجود سنگ «ابسیدین» و موقعیت استراتژیک مناسب از تاکستان عبور می‌کرده است.. در زمان هخامنشیان برای یکی از راه‌های ارتباطی ساخته‌شده توسط

داریوش اول چاپارخانه مهمی در تاکستان بنا شد که محل آن روبه روی بقعه پیر است و عده‌ای وجه‌تسمیه «سیادان» را به خاطر وجود همین چاپارخانه می‌دانند. تاکستان در اواخر حکومت شاهان هخامنشی، بعد از مقاومت در برابر سپاه اسکندر و شکست خوردن از او، متحمل خسارات فراوانی شد. طبق تحقیقات و مطالب آورده شده در کتاب «ایستگاه‌های پارتی» تاکستان از شهرهای مهم منطقه بوده و از بخش‌های سوق‌الجیشی امپراتوری اشکانیان در باختر کشور به‌حساب می‌آمده است. با توجه به اشیای به‌دست‌آمده از تپه‌های باستانی این شهرستان مشخص شده که تاکستان در زمان ساسانیان – آخرین سلسله ایران قبل از اسلام – شهری بسیار آباد بوده است. منطقه تاکستان به هنگام فتح ایران توسط اعراب (در زمان عمر بن خطاب) به دست عروه بن زید خل طایی گشوده شد، اما مردم آن بر دین خود استوار مانده و خراج‌گزار شدند. در زمان امویان و سلجوقیان ناحیه تاکستان از اهمیت زیادی برخوردار بوده است و در زمان ایلخانان با استقرار پایتخت در سلطانیه موقعیت جلگه تاکستان به نحو چشم‌گیری رونق یافت. آمدن سلطان محمد خدابنده به این شهر، ورق دیگری بر تاریخ این خطه افزود. این توجه و شکوفایی منطقه تاکستان در زمان صفویه هم ادامه پیدا کرد. بناها و مکان‌های به‌جای مانده از آن زمان، گواه محکمی بر این ادعا است. در ضمن چون تاکستان بر سر راه تهران – اروپا قرار داشته، بیشتر شاهان قاجار نیز به این شهر آمده و مدتی در آن مانده یا از آن می‌گذشتند و بالطبع موردتوجه و تفقد آنان قرار می‌گرفته است (امیرزاده دانا، ۱۳۹۲).

۸-۱- بقعه پیر تاکستان

بنای تاریخی بقعه پیر در تاکستان یکی از نمونه‌های مهم و اساطیری از تمدن کهن ایرانی است که از دوره‌های گذشته به یادگار مانده است. بقعه پیر تاکستان در جنوب شهر و در یک محوطه‌ی وسیعی جنگلی که بعدها به‌صورت پارک در آمده است و پیش از آن هم گورستان بوده و نیز در مجاورت تپه باستانی «خله‌کوه‌قر» قرار دارد. این بنای آجری که به پیر مشهور است با توجه به آجرچینی و بندکشی‌های نمای آن و تزیینات و سازه آجری در بالای سر در ورودی از بناهای مستحکمی است که بی‌شباهت به بناهای سلجوقی نیست. نقشه بنا عبارت از چهارگوشه‌ای است که طول اضلاع خارجی آن ۶/۵۰ متر و در داخل حدود ۴/۴۰ متر می‌باشد. قدیمی‌ترین تصویری که در دست است، طرحی از فلاندن می‌باشد که در سال ۱۸۴۱ تهیه شده است (شکل ۲).

شکل ۲- نمای کلی بقعه پیر تاکستان (مأخذ: امیرزاده دانا، ۱۳۹۲)

در شکل ۲ برج مزبور با ارتفاع و عظمتی بیش از وضع موجود آن طرح شده است. در تصویر فلاندن موضوع جالب‌توجه، منظره و نمای کلی است که از بناها و قلعه سیاه‌دهن آن زمان و تاکستان کنونی داده شده است. ارتفاع بناها و برج و باروی قلعه در این تصویر حکایت از وسعت و اعتبار دهکده کنونی دارد و نشان می‌دهد که آبادی مزبور در آن زمان دارای اعتبار و رونق بیشتری بوده است.

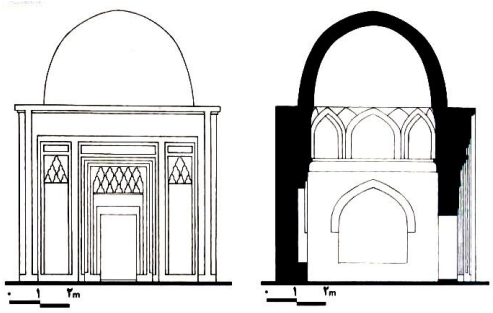
درباره چگونگی قلعه و بناهای سیاه‌دهن و بقعه پیر، در سفرنامه فلاندن چنین آمده است: «*سیاده تنها چیز ویژه مربوط به خود داشت و آن دیوارهایی است که ببروج متکی هستند و از آجر ساخته شده‌اند و بدین لحاظ حصار مستحکمی جهت سیاده فراهم ساخته‌اند. خانه کدخدا در بین خانه‌ها مشخص است. نوک گنبدهای مساجد از بال و پر سفید لک‌لک‌ها می‌درخشد که در این محل آشیانه دارند و مساجد بدین‌وسیله تشخیص داده می‌شوند. بیرون سیاده خرابه‌ای دیدم که جلب‌توجه مرا نمود و حدس زدم باید مقبره‌ای باشد چه شکلی خاص داشت. بر روی محوطه‌ای مربع شکل و آجری گنبدی زده‌اند که خسارت کلی دیده اما دیوارهایش تزییناتی از آجرهای کوچک با احجام مختلف دارد. کنگره و گلویی‌هایش روی‌هم قرار گرفته و تنها دری داشت که در اثر آوار زیاد مسدود شده بود. وضع و منظره این بنا شباهتی به سبک هندی و بایستی از دوره مغولان باشد*».

۹- رعایت سلسله‌مراتب و ادب حضور در بقعه پیر تاکستان

با توجه به عکس‌ها و نقشه‌های موجود بقعه پیر تاکستان، می‌توان این‌گونه برداشت کرد که محل بقعه خارج از حصار شهر بوده و از آن فاصله داشته است. برای این موضوع می‌توان دو ایده متصور شد. یکی این‌که قبل از ورود به شهر، افراد به مقام پیر ادای احترام کرده و پس از کسب اجازه، به شهر وارد می‌شدند. در حالت دوم نیز پس از خارج شدن از شهر و به‌قصد سفر نیز به روح پیر درود فرستاده و عزیمت می‌کردند. نکته شایان توجه این است که خود بقعه به‌عنوان یک پیش ورودی برای شهر محسوب می‌شده و به‌گونه‌ای یک سلسله‌مراتب برای حضور در شهر بوده است. حال جای این سؤال پیش می‌آید که آیا خود بقعه نیز دارای سلسه‌مراتب بوده است؟ یا خیر؟ با بررسی شکل ۲ مشخص است که سلسله‌مراتبی برای حضور در پیشگاه پیر مدنظر نبوده و صرفاً با کوتاه در نظر گرفتن ورودی و همچنین وجود چند پله به سمت پایین پیش از ورودی، به‌نوعی حس افتادگی و سربه‌زیری و مقداری ادای احترام به مقام پیر در نظر گرفته‌اند (شکل ۳).

شکل ۳- ادای احترام به مقام پیر با ایجاد چند پله و سردر کوتاه (مأخذ: امیرزاده دانا، ۱۳۹۲)

پس از ورود به بقعه، به طرز بسیار چشمگیری ابهت و عظمت مقام پیر در نظر مراجعه‌کننده نمایان می‌شود و گویی در پیشگاه یک مقام والامقام، سربه‌زیر به صورتی حقیر شرفیاب شده است (شکل ۴). وجود تزیینات در بدنه و تاج بقعه نیز نشان از پربار و عالم بودن پیر دارد و در اوج کار، یعنی زیر گنبد، سادگی و خلوص پیر به چشم می‌خورد (شکل ۵). این موضوع دلالت بر این دارد که در نظر ایرانیان، همیشه افراد پیر و کهن‌سال، درعین‌حالی که دارای ارزش و مقامی والا بوده‌اند، دارای یک حس مهربانی و صمیمی و سادگی در حضور مهمان خود هستند.



شکل ۴- نمای ورودی و سادگی بنا در داخل (مأخذ: امیرزاده دانا، ۱۳۹۲)

شکل ۵- سادگی و خلوص زیر گنبد بقعه پیر (مأخذ: امیرزاده دانا، ۱۳۹۲)

۱۰- نتیجه‌گیری

مفهوم گسترده ادب حضور، که محضر انسانی بزرگ، مکانی مقدس، وقت عبادت و توجه قلب را شامل می‌شود، در معماری سنتی ایرانی بسیار موردتوجه بوده و سلسله‌مراتبی را تعریف می‌کرده است. حضور در فضای آثار تاریخی معماری ایرانی که عمری بر آن‌ها گذشته و شاهد حضور انسان‌های متعدد در دوره حیات خویش بوده‌اند و بهره‌مندی از ظرایف حاکم بر کالبد و روح مکان آن‌ها مستلزم رعایت ادب حضور در محضرشان است. در بحث رعایت سلسله‌مراتب می‌توان به‌طور موضوعی و مفهومی، گوشه‌ای

از رمزهای نهفته راه را برای بیننده آشکار ساخت تا قدم‌به‌قدم و مرحله‌به‌مرحله جهت شرفیابی به مقام پیر یا مکان، آمادگی جسمی و روحی به دست آورد. این مقوله در معماری امروز ما به‌شدت مورد مغفول واقع شده و به‌سختی در طراحی‌ها در نظر گرفته می‌شود؛ این در حالی است که معماری سنتی و گذشته ایرانی، سرشار و مملو از این نکات و مفاهیم بوده است. به قطع می‌توان ادعا کرد که یکی از مواردی که باعث حس امنیت و آرامش در بناهای سنتی می‌شود، رعایت همین نکات و مفاهیم عرفانی در طراحی بناها است.

منابع

۱. اردلان، نادر و بختیار، لاله (۱۳۸۰)، «حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی»، (حمید شاهرخ، مترجم)، اصفهان: نشر خاک.
۲. اکرمی، غلامرضا (۱۳۸۳)، «سنت، هنر، معماری»، صفه، دوره ۱۴، شماره ۳۸، صص ۱۲۷-۱۴۴.
۳. امیرزاده دانا، الناز (۱۳۹۲)، «طراحی مجموعه فرهنگی زیارتی پیر تاکستان با رویکرد سلسله‌مراتب حضور»، پایان‌نامه برای دریافت درجه کارشناسی ارشد معماری، قزوین: دانشگاه آزاد اسلامی، واحد قزوین.
۴. بلخاری‌قهی، حسن (۱۳۸۴)، «مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی (دفتر اول وحدت وجود و وحدت شهود، دفتر دوم کیمیای خیال)»، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
۵. جامی، احمد نورالدین عبدالرحمان (۱۳۷۵)، «نفحات الانس من حضرات القدس»، (مریم توحیدی پور، مترجم)، تهران: نشر علمی.
۶. خاتمی، محمود (۱۳۸۷)، «پدیدارشناسی هنر»، تهران: فرهنگستان هنر.
۷. رضازاده اردبیلی، مجتبی و انصاری، حمیدرضا (۱۳۹۰)، «تأثیر تفکر طریقت بر شکل‌گیری مجموعه مزار شیخ صفی الدین اردبیلی»، نشریه هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی، شماره ۴۸، صص ۸۱-۹۶.
۸. سیفیان، محمدکاظم، و محمودی، محمدرضا (۱۳۸۶)، «محرمیت در معماری سنتی ایران»، نشریه هویت شهر، شماره ۱، صص ۳-۱۴.
۹. طاهباز، منصوره (۱۳۸۳)، «ردپای قداست در معماری اسلامی ایران»، صفه، دوره ۱۴، شماره ۳۹، صص ۱۰۳-۱۲۴.
۱۰. قزل‌سفلی، محمدتقی (۱۳۸۶)، «سقراط و فلسفه‌ی سیاسی معاصر»، پژوهش حقوق عمومی، شماره ۲۳، صص ۱۷۵-۲۰۰.
۱۱. کروچه، بندتو (۱۳۶۷)، «کلیات زیبایی‌شناسی»، (فواد روحانی، مترجم)، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۲. گروت، لیندا و وانگ، دیوید (۱۳۸۴)، «روش تحقیق در معماری»، (علیرضا عینی‌فر، مترجم)، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۳. گلمغانی‌زاده اصل، ملکه و یوسفی، حسن (۱۳۸۴)، «باستان‌شناسی و تاریخ هنر بقعه شیخ صفی الدین اردبیلی»، اردبیل: انتشارات نیک آموز.
۱۴. گنون، رنه (۱۳۸۷)، «بحران دنیای متجدد»، (حسن عزیزی، مترجم)، تهران: نشر حکمت.
۱۵. مصباح یزدی، محمدتقی (۱۳۷۷)، «درک محضر خدا»، نشریه پاسدار اسلام، شماره ۲۰۷، صص ۲۰۷-۲۱۸.
۱۶. مؤذن، سجاد، ندیمی، هادی و ابویی، رضا (۱۳۹۴)، «ادب حضور در محضر اثر تاریخی». صفه، دوره ۲۵، شماره ۷۰، صص ۵-۱۸.
۱۷. نصر، سید حسن (۱۳۵۹)، «نظر متفکران اسلامی درباره طبیعت»، تهران: انتشارات خوارزمی.
۱۸. نقی زاده، محمد (۱۳۸۲)، «قرابت فضاهای سنتی با طبیعت انسان»، نامه فرهنگ، شماره ۵۰، صص ۱۶۸-۱۸۴.
۱۹. نقی‌زاده، محمد و امین‌زاده، بهناز (۱۳۸۲)، «مفهوم و مراتب فضای کیفی»، مجله خیال (فرهنگستان هنر)، شماره ۸، صص ۹۸-۱۱۹.
۲۰. هجویری، علی بن عثمان (۱۹۲۶)، «کشف المحجوب»، لنین‌گراد.
۲۱. واعظ کاشفی، حسین (۱۳۴۸)، «فتوت نامه سلطانی»، (محمدجعفر محجوب، مترجم)، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
۲۲. ولی، شهاب (۱۳۸۹)، «مفهوم پیر در فرمان منسوب به امام صادق (ع)»، جاویدان خرد، شماره ۲، صص ۶۳-۸۲.
23. Day, C. (2004). Places of the Soul (Architectural and Environmental Design as a Healing Art, Oxford architectural press.
24. Waltera, R. (1986). Alfarabi on the Perfect State, Abu Nasr alFarabi Mabadi Ara Ahl al Madina Alfadila, Oxford: Clarendon press.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۸ (پیاپی: ۳۱)، دی ۱۳۹۹، جلد دو

بررسی تزیینات تالارهای خانه‌های قاجاری شهر تبریز

آزیتا بلالی اسکویی[1]*، تینا حجازی[2]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۸/۲۱
تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۰/۲۲
کد مقاله: ۵۱۲۴۷

چکـیده

در دوره قاجاریه بنا به شرایط اقتصادی و اجتماعی نیاز به خانه‌سازی بیشتر می‌شود و با توجه به افزایش میزان ساخت‌وسازها این دوره را می‌توان دوره خانه‌سازی یا معماری مسکونی نامید. در این دوره معماری و به‌تبع آن تزیینات به کار گرفته‌شده در بناها از جمله قصرها و خانه‌ها، به‌خصوص خانه‌های متمولین تحت تأثیر غرب دچار تغییراتی شد؛ تبریز نیز به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شهرها و به‌عنوان پایتخت دوم، به سبب نزدیکی به کشورهای عثمانی و روسیه و همچنین ولیعهد نشین بودن پذیرای این تأثیرات بوده است؛ عمده مسئله اصلی این تحقیق را می‌توان نوع تزیینات به‌کاررفته در تالارهای خانه‌های قاجاری تبریز و روند تغییرات تزیینات استفاده شده در تالارها در طی گذر زمان دانست که در این راستا سعی شده است تزیینات تالارهای خانه‌ها به دلیل اهمیت تالار در خانه‌های قاجاری و تزیینات پرکارتر آن نسبت به سایر بخش‌های خانه مورد تحلیل قرار بگیرند. تحقیق حاضر با استفاده از پژوهش نمونه موردی، گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و مطالعات میدانی به‌صورت حضوری و مشاهده مستقیم با روش توصیفی تحلیلی به بررسی تزیینات تالارهای خانه‌های قاجاری تبریز پرداخته است. نتایج نشان‌دهنده آن است که تزیینات با جزییات بیشتر و پرکارتر نظیر نقاشی‌های سقفی و دیواری در اوایل دوره قاجار کاربرد بیشتری داشته است و هر چه به اواخر این دوره نزدیک می‌شویم از میزان این‌گونه تزیینات کاسته شده و تزیینات آیینه‌کاری پا به عرصه ظهور گذاشته‌اند.

واژگـان کلـیدی: تزیینات، خانه، تالار، دوره قاجار تبریز.

۱- دکتری معماری، دانشیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)
a.oskoyi@tabriziau.ac.ir
۲- دانشجوی کارشناسی ارشد معماری اسلامی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران

۱- مقدمه

تزیین و به دنبال آن زیبا ساختن بنا همواره و در طی ادوار مختلف زندگی بشر مطرح بوده است به‌گونه‌ای که قدمت کاربرد تزیینات در آثار معماری به اولین نمونه‌های ساخته‌شده توسط بشر باز می‌گردد که شاید بتوان این‌گونه بیان کرد که صرف جنبه زیبا ساختن بنا در آن‌ها مطرح نبوده است و جنبه‌های استعاره‌ای و نمادین نیز داشته است، با اندکی تأمل در بناهای ساخته‌شده توسط بشر در عصر باستان، یونان و روم باستان، می‌توان دریافت که علاوه بر جنبه‌های کاربردی در ساختن بناها به جنبه‌های تزیینی نیز در آن بناها توجه شده است که اوج استفاده از این تزیینات را می‌توان در معبد پارنتون، آمفی تئاتر کولسئوم و بناهایی از این دست مشاهده کرد؛ در ایران نیز هنر از ویژگی‌های بارز در آثار ایرانیان از دیرباز تاکنون بوده است؛ تزیین به‌عنوان نمودی از هنر نیز همواره در آثار معماری ایرانیان از گذشته تابه‌حال به‌عنوان مشخصه‌ای اصلی از کارهای معماری و جزء لاینفک این آثار مورد توجه بوده است؛ در معماری کهن ایرانی نیز می‌توان کاربرد تزیینات را در دیوارنگاره‌های زیگورات چغازنبیل، تخت جمشید و حتی استودآن‌های برجای مانده از دوران مادها مشاهده کرد. پس از ورود اسلام به ایران، تزیینات با حفظ معنا و مفهوم خود، رنگ و بوی جدیدی به خود گرفته و خود را با آموزه های اسلامی مطابقت داده است که از این جمله می‌توان به کاربرد نقوش با هندسه ای زیبا و بدیع و نقوش گیاهی متنوع به جای شکل های انسانی و حیوانی اشاره کرد؛ در طی سالیان هنر تزیینی در معماری اسلامی- ایرانی رشد و اعتلای بیشتری پیدا کرده و زینت بخش ابنیه مختلف ساخته‌شده در طی این روزگاران شد؛ تزیینات در هر دوره از تاریخ به تبعیت از سبک رایج آن دوره ویژگی های منحصر به فردی داشته است، در دوره قاجاریه نیز به دنبال افزایش مراودات ایران با غرب، معماری و تزیینات بناها خصوصیات و ویژگی های منحصر به فردی به خود گرفته است؛ به طور کلی معماری این دوره را می‌توان متاثر از معماری سنتی و اصیل ایرانی به خصوص دوره صفویه و همچنین تاثیر گرفته از معماری کشورهای غربی و روسیه دانست. نتیجه این تأثیرات را می‌توان بیشتر در بنای قصرها و به دنبال آن به دلیل اهمیتی که معماری مسکونی در این دوره به علت شرایط اجتماعی حاکم بر جامعه داشته است، در بنای منازل مسکونی و به ویژه خانه‌های افراد متمول مشاهده نمود؛ در این بین شهر تبریز هم به علت موقعیت سیاسی خاص خود که به‌عنوان پایتخت دوم از آن نام برده می شود و همچنین مراودات بازرگانی آن با کشورهای غربی از معماری این کشورها تاثیر پذیرفته و تاثیر آن در بناهای مسکونی به جای مانده از دوران قاجاریه مشهود می باشد.

بناهای مسکونی این دوره با یک طرح کلی شامل ورودی، هشتی، اتاق مرکزی، ایوان با دو ستون در جلوی آن دو اتاق در اطراف اتاق مرکزی به‌صورت های ساده یا مفصل همه به شیوه معماری اصیل ایران در ادوار قدیم بوده است (ساریخانی، ۱۳۸۴: ۷)؛ که همگی این فضاها را می‌توان به نوعی دربردارنده انواع مختلفی از تزیینات دانست که اوج تزیینات در این خانه‌ها در اتاق طنبی مشهود است؛ چرا که اتاق طنبی اصلی ترین فضای خانه بوده است که فضای مهمان هم نامیده می شده است و تزیینات پرکارتری هم نسبت به سایر فضاهای خانه در خود داشته است.

مطالعه و بررسی تزیینات به‌کاررفته در تالارهای خانه‌های قاجار با انتخاب خانه‌هایی از اوایل، اواسط اواخر این دوران می‌تواند نتیجه ای از تاثیر زمان ساخت خانه‌ها بر تزیینات به کار گرفته شده در تالار این خانه‌ها را به دست بدهد که برای حصول به این مهم در طی پژوهش حاضر، تزیینات تالار اصلی تعداد ۶ خانه از خانه‌های قاجاری شهر تبریز معرفی و مورد مطالعه قرار خواهند گرفت که عبارتند از: خانه بهنام، خانه سلماسی، خانه نیکدل، خانه حیدر زاده، خانه امیر نظام و خانه صرافلار.

۲- سوال تحقیق

- تزیینات تالارهای خانه‌های قاجاری شهر تبریز دارای چه ویژگی هایی هستند؟
- تزیینات تالارهای خانه‌های قاجاری در شهر تبریز در طول زمان از ابتدا تا انتهای دوره قاجار چه تغییراتی کرده اند؟

۳- پیشینه تحقیق

مطالعه خانه‌های شهر تبریز به دلیل اهمیت سیاسی و اقتصادی آن در دوره قاجار می‌تواند به طور کلی حاوی نتایج ارزشمندی در دراستای نوع معماری و تزیینات به‌کاررفته در آن در دوره قاجاریه باشد در همین راستا تحقیقات مختلفی در باب تزیینات در دوره قاجار و حتی خانه‌های قاجاری شهر تبریز انجام شده است که چند نمونه از آن‌ها به قرار زیر می باشند:

محمد یوسف کیانی در کتاب "تزیینات وابسته به معماری ایران دوره اسلامی" به تبیین چندی از مولفه های تزیین از نگاه کالبدی پرداخته (۱۳۷۶)؛

مجید ساریخانی در مجله جلوه هنر در مقاله ای با عنوان "بررسی باستان شناسی معماری دوران قاجار" به بررسی عوامل موثر در شکل گیری معماری دوره قاجار و تحلیل معماری آن دوران پرداخته است (۱۳۸۴)؛

پاشاپور، محمد زاده و چرخی در مقاله ای با عنوان "مطالعه و بررسی دیوار نگاره های تاریخی تبریز" به بررسی و تحلیل انواع نقوش به‌کاررفته در دیوار نگاره های چند نمونه از بناهای قاجاری شهر تبریز پرداخته اند (۱۳۹۳)؛

افشاری اصل و باقر خسروی در فصلنامه هنر و در مقاله ای با عنوان " معماری ایران در دوره قاجار" به عوامل موثر در شکل گیری معماری و شهرسازی دوره قاجار و تحولات معماری و شهرسازی آن دوران و خصوصیات آن‌ها پرداخته اند (۱۳۷۷)؛

همچنین مقاله ای نیز با عنوان"بررسی تزیینات خانه‌های قاجاری شهر قم" که توسط مومنی، عطاریان و قدردان قراملکی تحریر شده است به بررسی ویژگی های معماری قاجاری و بررسی این ویژگی ها در معماری خانه‌های شهر قم و بررسی نمونه موردی خانه شاکری قم پرداخته است (۱۳۹۴).

تحقیقات بررسی شده در فوق به‌عنوان پیشینه پژوهش حاضر، در بخش مبانی نظری و تدوین جداولی جهت دسته بندی و جمع بندی این پژوهش مورد توجه قرار گرفته اند ولیکن از بین تحقیقات انجام شده در این حوزه، تحقیقی درباره تزیینات به کار گرفته شده در خانه‌های قاجاری شهر تبریز به خصوص تزیینات به‌کاررفته در تالارهای خانه‌های قاجاری شهر تبریز انجام نشده است؛ پژوهش حاضر سعی در معرفی و بررسی تزیینات به کار گرفته شده در تالارهای خانه‌های شهر تبریز به‌عنوان اصلی ترین بخش خانه دارد که بدین منظور انواع تزیینات به‌کاررفته در تالار خانه‌ها و محل به کارگیری آنها مورد بررسی قرار گرفته اند.

۴- روش تحقیق

در این تحقیق ابتدا با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و تحقیقات میدانی ۱۴ بنای تاریخی تبریز از دوره قاجار که امکان دسترسی به آن‌ها وجود داشت، شناسایی شده و در ادامه به روش مورد پژوهی ۶ بنا از بناهای مذکور که تزیینات تالارهای اصلی آنها به جای مانده و یا مرمت و بازسازی شده بودند از منظر نوع تزیینات و موقعیت قرارگیری آن‌ها در اتاق طنبی مورد بررسی قرارگرفته و همزمان برای دستیابی به نتایج بهتر و دقیق تر، طیف گستردهای از منابع مکتوب و شفاهی که به طور ضمنی به این موضوع مربوط است مورد بررسی قرار میگیرد و در نهایت، نتایج حاصل، تحلیل شده و در جدول هایی ارایه می‌گردد.

۵- خانه در دوره قاجار

دوره قاجار را به دلیل مصادف بودن آن با رشد جمعیت شهری و افزایش میزان مهاجرت به شهرها دوره خانه سازی می نامند؛ علی رغم افزایش نیاز به ساخت و سازهای مسکونی نمی‌توان تفاوت چندانی از لحاظ کالبدی و حتی ارتباط فضایی بخش‌های درونی خانه با دوره های پیش تر از جمله دوره صفوی به دلیل سرعت در ساختمان سازی و شرایط نه چندان مساعد اقتصادی مشاهده نمود؛ علاوه بر ساخت و سازهای مسکونی نظام شهری و شهرسازی این دوره نیز تفاوتی با دوره پیش از خود نداشته است.

با افزایش ارتباط با غرب که بیشتر از سه طریق: ۱- آمد و شد هیات حاکمه به اروپا، حضور کنسول گران ایران در کشورهای اروپایی و سفرهای ناصرالدین شاه به فرنگ؛ ۲- تحصیل کردن معماران ایرانی در فرنگ و حضور معلمان معماری اروپایی در دارالفنون؛ ۳- حضور معماران روسی و ارمنی در ساخت و ساز ساختمآن‌ها به سبک غربی میسر گشت؛ بر ساختمان سازی و معماری این دوره نیز تاثیر گذاشت را می‌توان بیشتر این تأثیرات را در بنای قصرها و به تبع آن و البته در مقیاسی کوچکتر در بنای ساختمآن‌های مسکونی ثروتمندان و افراد متمول مشاهده کرد؛ عمده این تأثیرات متوجه ایجاد تغییراتی در نمای ظاهری ساختمان بودند و تغییرات چندانی در نظام فضایی خانه‌ها ایجاد نکردند؛ ایجاد سرسرای ورودی، یعنی پلکآن‌هایی که از وسط شروع می شوند و در قسمت پاگرد به دو شاخه در جهت مقابل یکدیگر تا بالا ادامه می یابند؛ به کار بردن سقف های سنتوری به جای سقف های مسطح یا گنبدی، تزیینات ستون ها و سرستون ها به سبک روکوکو را می‌توان مواردی چند از این‌گونه تأثیرات در ساخت و سازهای این دوره دانست (ساریخانی، ۱۳۸۴: ۶).

۶- تزیینات در معماری قاجار

دوره قاجار را می‌توان دوره تغییرات و تحولات جدید در هنر و معماری ایران دانست. محمد کریم پیر نیا در کتاب سبک شناسی معماری ایرانی، دوره ناصری را ادامه شیوه اصفهانی می داند و آن را دوره دوم شیوه اصفهانی نام گذاری می کند. در دوره دوم شیوه اصفهانی، با آغاز روابط فرهنگی ایران با غرب، ایرانیان در برابر فرهنگ و تمدن غربی دچار خود باختگی شدند و چون افرادی هم به این پدیده دامن می زدند، روند آن شتاب گرفت (پیرنیا، ۱۳۸۴: ۳۴۳). معماری و تزیینات هم از این قاعده مستثنی نبودند، لذا این تغییرات باعث ایجاد تغییر و تحولاتی در معماری و به ویژه تزیینات به‌کاررفته در این دوران شد. از جمله تزیینات استفاده شده در این دوران می‌توان از پنجره ارسی، گچ بری، آیینه‌کاری، نقاشی نام برد که در توضیحی مختصر به آن‌ها پرداخته خواهد شد.

الف- پنجره ارسی: سطح پنجره های ارسی را با استفاده از انواع نقش های گوناگون گره سازی و شیشه های رنگین و ساده می آراستند (سلطان زاده، ۱۳۷۵: ۳۰). روزن های بالای درها و پنجره های ارسی دوره قاجار به شکل قوس و هلال بودند و بسیاری از روزن ها نیز به شکل دایره و بیضی درآمدند و در تزیینات پنجره ای ارسی دوره قاجار بیشتر از قواره کاری استفاده شده است.

ب- گچ بری: نقش‌های گچ بری دوره قاجار به‌صورت نقاشی‌های گل و مرغ به سبک دوره قاجار تزیین شده است (مجابی، ۱۳۷۴: ۴۹۵). علاوه بر این در این دوره ساختن پیکره های گچ بری در لچکی های بالای پنجره یا در سینه سنتوری ها و دیگر قسمت های بنا رایج می شود. همچنین می‌توان از گچ بری طاقچه ها به‌عنوان عناصر زینت دهنده به فضا در این دوره نام برد.

ج- آیینه‌کاری: آیینه‌کاری واپسین هنر ابتکاری هنرمندان ایرانی است که ایرانیان در معماری داخلی و تزیین درون بنا به کار گرفته اند. رواج آیینه‌کاری در ایران به این صورت بود که به دلیل روابط تجاری با فرنگ، کالاهایی بین دو طرف مبادله شد و از جمله کالاهای وارده جام آینه بود که از شهر ونیز به ایران می آوردند و استادان ایرانی درصدد برآمدند که قطعات تکه آینه ها را برای تزیین درون ساختمان‌ها به کار ببرند، به این ترتیب هنر آیینه‌کاری به‌صورت های گوناگون و در موارد مختلف، مرسوم و متداول گشت (دانشنامه ایران و اسلام، ۱۳۱۶: ۱۱). آیینه‌کاری در سده سیزدهم هجری قمری رو به ترقی و گسترش نهاد و تکامل تدریجی اما محسوسی داشت. رایج ترین طرح ها در آیینه‌کاری طرح گره و شیوه گره سازی بوده است.

د- نقاشی: از دیگر تزیینات این دوره می‌توان به نگار گری بر روی سقف ها و دیوار ها اشاره نمود که عمده نقوش در نقاشی‌های این دوره را می‌توان به طور کلی در قالب سه دسته: ۱- نقوش انسانی و حیوانی. ۲- نقوش معماری و طبیعت. ۳- نقوش تزیینی شامل نقوش اسلیمی، ختایی و نقوش هندسی تقسیم بندی نمود.(پاشاپور و همکاران ۱۳۹۳: ۸۶-۸۴).

۷- تزیینات خانه‌های قاجاری تبریز

تبریز در سال ۱۱۹۳ هجری قمری بر اثر زلزله ویران گردیدو بعد از آن دوباره بازسازی شد، بنابراین بافت تاریخی تبریز به غیر از چند بنای شاخص همچون مسجد تاج الدین علیشاه و مسجد کبود در دوره قاجاریه ساخته‌شده است «بر اساس متون تاریخی در آن زلزله شهر به طور کامل تخریب شد» (نژاد ابراهیمی، ۱۳۹۳: ۱۰۷). فضاهای مسکونی از جمله گونه هایی هستند که در این دوره و بعد از زلزله ساخته‌شده اند و تقریبا سندی بر اینکه خانه ای متعلق به پیش از دوره قاجاریه است وجود ندارد و موارد ذکر شده فرضیات پژوهشگران است؛ تبریز به واسطه نزدیکی به مرزهای عثمانی و روسیه تزاری و ارتباطات زیادی که تجار، بازرگانان و سیاستمداران با این کشورها داشته اند تأثیرات زیادی در ساخت و ساز فضاهای مسکونی از این مراکز گرفته است؛ ارتباط شهر تبریز با عالم غرب و همچنین ولیعهد نشین بودن این شهر که به‌عنوان یکی ازنخستین مراکزی که مدرنیزاسیونسیستم اداری از سوی عباس میرزا درآنجا آغاز شد (قنبری، ۱۳۷۹: ۱۳۷) باعث شده بود که این شهر یکی از مهم‌ترین شهر های دوره قاجاریه محسوب شود.

فضای طنبی-فضای مهمان که مورد بحث این مقاله است در اکثر خانه‌های قاجاری در تبریز در امتداد محور اصلی ساختمان قراردارد و اغلب در طبقهٔ همکف مستقراست. معمولا در جداره های داخلی طنبی ها از تزیینات و نقاشی‌هایی استفاده می شود بدنه ها دارای طاقچه های فراوانی (نهاز ونخیر) هستند که در نهایت، معماری داخلی این فضا را از یکنواختی کسل کننده برهاند؛ علی رغم کاربرد تزیینات در فضاهای مختلف خانه اعم از ورودی، هشتی، ایوان اصلی بنا (ایوان جنوبی) اتاق های گوشواره، حوضخانه و سایر فضاهای خانه‌های تاریخی دوره قاجار، طنبی این خانه‌ها که حکم مهم‌ترین و اصلی ترین فضای خانه را داشته است و فضای مهمان نیز نامیده می شده است، بهترین و اصلی ترین تزیینات در خانه‌های تاریخی را در خود جای می داده است؛ از این رو به جهت اهمیت این فضا تزیینات تالار اصلی خانه‌های تاریخی دوره قاجار در این مقاله مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

در تحقیق پیش رو با توجه به مباحث پیش گفته و اهمیت شهر تبریز در دوران قاجار و اهمیت اتاق طنبی به‌عنوان یکی از اصلی ترین فضاهای خانه، تزیینات تالارهای (فضای مهمان) ۱۴ خانه از خانه‌های قاجاری تبریز که می‌توان گفت اکثریت قریب به اتفاق آن‌ها در بافت تاریخی این شهر واقع شده اند اعم از خانه کوزه کنانی، خانه شربت اوغلی، خانه علی میسیو، خانه ختایی، خانه نیکدل، خانه سلماسی، خانه گنجه ای زاده، خانه بهنام، خانه حیدر زاده، خانه علوی (صرافلار)، خانه نعمت زاده، خانه کوچه مشکیان، خانه امیر پرویز و خانه امیر نظام گروسی مورد بررسی قرار گرفته است که تنها ۶ خانه از این ۱۴ خانه دارای تالارهایی بوده اند که تزیینات در آن‌ها به‌کاررفته بود؛ که در ذیل توضیحاتی درباره آن خانه‌ها آورده شده است.

خانه امیر نظام گروسی؛ این خانه در خیابان ششگلان واقع شده است و تاریخ احداث آن به دوره قاجاریه و زمان ولیعهدی عباس میرزا و حکومت ناصرالدین شاه می رسد؛ مالک این خانه حسنعلی خان گروسی سیاستمدار، وزیر فوائد عامه، دیپلمات و سفیر (وزیر مختار) در انگلیس، اتریش، عثمانی و فرانسه و ادیب، نویسنده و خوشنویس بوده است؛ این خانه در حال حاضر به‌عنوان موزه قاجار دایر می باشد؛ تزیینات این بنا را می‌توان مشتمل بر گچ بری طاقچه دیوار و نقوش برجسته اسلیمی وگیاهی گچی سقف و ورودی، پنجره های ارسی و آیینه‌کاری سقف دانست.

خانه بهنام؛ این خانه در خیابان مقصودیه واقع شده است و در حال حاضر جزو مجموعه دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه هنر اسلامی تبریز است. تاریخ احداث این بنا به طور قطع مشخص نیست ولیکن تاریخ احداث آن را به اواخر دوره زندیه و اوایل دوره قاجاریه نسبت می دهند. تزیینات این بنا شامل نقاشی‌های دیواری و سقفی که دربردارنده نقوش انسانی و حیوانی در نقاشی‌های دیواری، نقوش تزیینی طبیعت گرایانه در شومینه و نقوش تزیینی و هندسی در نقاشی سقف، پنجره های ارسی، گچ بری طاقچه های دیواری و همچنین گچ بری سقف می باشد.

خانه سلماسی؛ این خانه در خیابان مقصودیه، کوچه سلماسی واقع شده است که تاریخ احداث آن به ۲۰۰ تا ۲۵۰ سال پیش مربوط می شود که مالکان این خانه از تجار مواد غذایی در تبریز بوده اند و هم اکنون نیز به‌عنوان موزه سنجش مورد استفاده قرار گرفته است؛ تزیینات این خانه نیز مشتمل بر گچ بری طاقچه دیوار، نقوش گچی برجسته سقف، آیینه‌کاری سقف و آیینه‌کاری قاب پنجره ها، پنجره های ارسی و نقاشی دیواری شامل نقوش معماری و طبیعت و نقوش تزیینی می باشد.

خانه علوی (صرافلار)؛ خانه صرافلار در خیابان شمس تبریزی، کوچه صرافلار (شهید نوروزی) واقع شده است که یکی از بناهای دوره قاجاریه می باشد و تاریخ ساخت آن به اواخر دوره قاجاریه و اوایل دوره پهلوی باز می‌گردد که متعلق به خاندان صرافلار بوده است؛ هم اکنون نیز به‌عنوان موزه زنده سفال مورد استفاده قرار میگیرد؛ تزیینات این خانه نیز مشتمل بر گچ بری طاقچه دیوارها، گچ بری نقوش برجسته سقف و گچ بری نقوش برجسته اطراف پنجره ها و طاقچه های دیواری، آیینه‌کاری سقف و آیینه‌کاری اطراف طاقچه های دیواری و همچنین پنجره های ارسی می باشد.

خانه نیکدل؛ این خانه واقع در خیابان مقصودیه، مربوط به اوائل دوره قاجار می باشد که مالک آن سید ابراهیم نیکدل، سرمایه دار و واردکننده لوازم خانگی بود. ین مجموعه هم‌اکنون به‌عنوان ستاد مرکزی تبریز ۲۰۱۸ مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ تزیینات این بنا شامل گچ بری طاقچه دیوار، نقوش برجسته اسلیمی و گیاهی سقف و حاشیه پنجره ها، پنجره های ارسی، آیینه‌کاری سقف و آیینه‌کاری قاب پنجره ها و نقاشی‌های دیواری با نقوش معماری و طبیعت و نقوش تزیینی می باشد.

خانه حیدر زاده؛ این خانه در محله مقصودیه و در سمت جنوبی عمارت شهرداری تبریز واقع شده است؛ در خصوص تاریخ دقیق ساخت بنای این خانه سند و زمان مشخص وجود ندارد ولی براساس مطالعات میدانی، قدمت بنا را می‌توان در حدود ۱۳۰ سال (اواخر دوره قاجاریه) تخمین زد. براساس این مطالعات معمار اصلی بنا موسوم به حاج حبیب لک می باشد. هم اکنون نیز به‌عنوان مرکز اطلاع رسانی گردشگری شهر تبریز و استان آذربایجان شرقی مورد استفاده قرار میگیرد؛ تزیینات این بنا مشتمل بر گچ بری طاقچه دیوارها، گچ بری نقوش برجسته اسلیمی و گیاهی سقف، آیینه‌کاری سقف و آیینه‌کاری قاب پنجره ها و پنجره های ارسی می باشد.

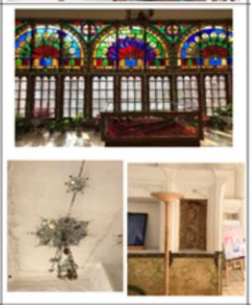
۸- یافته‌های پژوهش

تزیینات به‌کاررفته در تالارهای این خانه‌ها را می‌توان به‌صورت کلی در قالب جدولیبه شکل زیر جمع بندی کرد که در انتها به تحلیل موارد آورده شده در جدول ۱ پرداخته شده است.

۸-۱- تحلیل و بررسی نمونه‌های موردی

در این جدول سعی شده است تا بناهای بررسی شده بر اساس تاریخ ساخت آن‌ها در جدول قرار بگیرند، با توجه به قدمت تاریخی این خانه‌ها تاریخ دقیق ساخت این خانه‌ها در دسترس نبوده است و لیکن بر اساس مستندات تاریخی می‌توان ترتیب تاریخ ساخت به شکلی که در جدول فوق آمده است را برای آن‌ها قائل شد. در حالت کلی می‌توان تزیینات به‌کاررفته در این بناها را در قالب گچ بری، آیینه‌کاری، نقاشی و ارسی و محل استفاده از آن‌ها در سقف، حاشیه پنجره ها، قاب پنجره هاو دیوار دسته بندی کرد که با توجه به تحلیل این تزیینات به‌کاررفته در هریک از بناها و با توجه به توالی تاریخی موارد ذکر شده در جدول می‌توان گفت که نقاشی برای تزیین فضای داخلی تالار در اوائل دوره قاجار کاربرد داشته است که می‌توان آن را تاثیری از معماری و تزیینات ادوار پیشین به خصوص دوره صفویه دانست که در تزیینات خانه‌های بهنام، سلماسی و نیکدل قابل مشاهده می باشد که می‌توان این بناها را بناهای احداث شده در دوره زمانی اوایل تا اواسط دوره قاجاری در نظر گرفت؛ در مقایسه تزیینات تالارهای خانه‌های فوق می‌توان مشاهده کرد که هر چه به سمت اواخر دوره فاجاریه پیش میرویم از نقاشی‌های تزیینی موجو در فضا کاسته شده و تزیینات آیینه‌کاری مورد استفاده قرار می‌گیرند به طوری که در خانه بهنام تنها از نقاشی به منظور تزیین استفاده شده است و خبری از تزیینات آیینه‌کاری در آن نیست در حالیکه در خانه‌های سلماسی و نیکدل تزیینات نقاشی با تزیینات آیینه‌کاری همراه شده اند و در خانه‌های بعد از این دوران نظیر خانه‌های امیرنظام، حیدرزاده و صرافلار دیگر خبری از تزیینات نقاشی نبوده و این خانه‌ها دارای تزیینات آیینه‌کاری می باشند این در حالی است که عناصری نظیر پنجره های ارسی و گچ بری طاقچه دیوار و گچ بری سقفی اگرچه به اشکال گوناگون عناصری ثابت در تزیینات این خانه‌ها به شمار می روند.

جدول ۱- بررسی تزئینات به‌کاررفته در تالارهای خانه‌های قاجاری شهر تبریز (ماخذ: نگارندگان)

			گچ بری			آیینه کاری			نقاشی		ارسی
			دیوار	سقف	طاقچه	سقف	حاشیه پنجره	دیوار	دیوار	سقف	
خانه بهنام		اواخر زندیه - اوائل قاجاریه		•	•				•	•	•
خانه سلماسی		اوائل قاجاریه		•	•	•	•		•		•
خانه نیکدل		اوائل قاجاریه	•	•	•	•	•		•		•
خانه امیر نظام		اواسط قاجاریه	•	•	•	•					•
خانه حیدرزاده		اواخر قاجاریه		•	•	•	•				•
خانه صرافلار		اواخر قاجار- اوایل پهلوی	•	•	•	•		•			•

۱۰- نتیجه گیری

شهر تبریز دوران قاجاریه به دلیل مراودات تجاری با کشورهایی نظیر عثمانی و روسیه تزاری و تاثیر پذیرفتن از هنر و معماری آنان و به دلیل ولیعهد نشین بودن این شهر از مهم‌ترین شهرهای ایران بوده است که تاثیر این عوامل بر روی معماری و تزیینات بناهای ساخته‌شده در این دوران به خوبی مشهود است؛ از میان ۱۴ خانه قاجاری مورد بررسی در تبریز حدود ۶ خانه از این خانه‌ها دارای تزیینات پرکارتری نسبت به سایر موارد بوده اند که در این پژوهش بررسی تزیینات در تالار اصلی که همان فضای مهمان بوده است به دلیل اهمیت این بخش از خانه نسبت به سایر بخش‌های خانه که سبب شده بود تا از تزیینات بیشتری نسبت به سایر فضاهای خانه برخوردار باشند انجام گرفته است. با توجه به طبقه بندی این خانه‌ها با توجه به تاریخ احداث آن‌ها می‌توان به این نتیجه رسید که خانه‌های اوایل دوران قاجاری تزیینات بیشتر و پر کارتری نظیر نقاشی‌های سقفی و دیواری موجود در اتاق های طنبی نسبت به خانه‌های احداث شده در اواخر این دوران داشته اند؛ که پرکارترین این تزیینات و نقوش دیواری و سقفی در تالار اصلی خانه بهنام قابل مشاهده است که تاریخ احداث آن مربوط به اواخر دوره زندیه و اوایل دوره قاجاریه می باشد؛ در حالیکه در تالار خانه‌های حیدر زاده و صرافلار که تاریخ احداث آن‌ها را به اواخر دوره قاجاریه و اوایل دوره پهلوی نسبت می دهند خبری از نقاشی‌های سقفی و دیواری نیست و تنها از آرایه های گچ بری و آیینه‌کاری در آن‌ها بهره گرفته شده است.

منابع

۱. افشاری اصل، مهدی و باقر خسروی، محمد. ۱۳۷۷. معماری ایران در دوره قاجار. فصلنامه هنر،۳۶: ۱۳۸-۱۲۰.
۲. پاشاپور، مرتضی؛ محمد زاده، مهدی و چرخی، رحیم. ۱۳۹۳. مطالعه و بررسی دیوار نگاره های تاریخی تبریز (دوره قاجار). پژوهش هنر، ۲(۷): ۸۸-۸۱.
۳. پیرنیا، محمدکریم. ۱۳۸۴. آشنایی با معماری اسلامی ایران. تدوین: غلامحس‌ین معماریان. چاپ دهم. تهران: انتشارات سروش دانش.
۴. دانشنامه ایران و اسلام.۱۳۱۶. بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ج ۱، تهران.
۵. ساریخانی، مجید. ۱۳۸۴. بررسی باستان شناسی معماری دوران قاجار. جلوه هنر، ۲۵: ۱۵-۴.
۶. سلطان زاده، حسین. ۱۳۷۵. پنجره های قدیمی تهران. تهران، دفتر پژوهش های فرهنگی.
۷. قنبری، آیت. ۱۳۷۹. «ایران وموج اول مدرنیته». نشریه علوم سیاسی دانشگاه باقرالعلوم (علیهالسلام)، ۱۲: ۱۴۳-۱۱۵.
۸. کیانی، محمدیوسف. ۱۳۷۶. تزیینات وابسته به معماری اسلامی. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
۹. مومنی، کورش؛ عطاریان، کورش و قدردان قراملکی، رضا. ۱۳۹۴. بررسی تزیینات خانه‌های قاجاری شهر قم (مطالعه موردی: خانه شاکری قم). فصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی، ۷و۸ : ۱۴۴-۱۲۸.
۱۰. نژاد ابراهیمی، احد (۱۳۹۳). حصار نجفقلی خان و شکل گیری و توسعه تبریز در عهد قاجار. فصلنامه پژوهشی مطالعات میان رشته ای تاریخ و تاریخ نگاری بررسی های نوین تاریخی، دوره جدید،۱(۱): ۱۲۱-۱۰۷.
۱۱. نژاد ابراهیمی، احد؛ حق پرست، فرزین و کی نژاد، سلوی. ۱۳۹۴. الگوواره های نظری حفاظت و نگهداری از خانه‌های فرهنگی- تاریخی دوره قاجار تبریز. دو فصلنامه تخصصی دانش مرمت و میراث فرهنگی، ۳(۵): ۲۰-۱.
۱۲. مجابی، سید مهدی. ۱۳۷۴. توسع تاریخی قزوین. مجموعه مقالات تاریخ، معماری و شهرسازی ایران، ارگ بم-کرمان. ج ۲، تهران، سازمان میراث فرهنگی.
۱۳. مکی نژاد، مهدی.۱۳۸۱. نقش تزیینات در معماری اسلامی کاشی ایران. کتاب ماه هنر،۴۵و ۴۶: ۷۱-۶۸

Article on the decoration of the halls of Qajar houses in Tabriz

Summary

Iran's society at Qajar period faced new political, economic and social conditions that caused peoples immigrations from rural to urban areas that caused the necessity of housing growth at that time. Although, some conditions including communicating with western countries such as Russia or Osmania and travels of Iranian rulers and training Iranian student at abroad countries and etc. effected buildings architecture and surely their ornaments, that these changes were more obvious at construction of palaces and dwellings specially the houses of wealthy people. This article focuses on the ornaments that are used at the main room of the houses (their halls) that has been structed at Qajar period; the reason for selection of houses hall to check their ornaments was because of this rooms importance that host the guests of a home; you can see ornaments decorating other parts of house like the entrance space, the façade and the small rooms at the both side of building; but the most beautiful ornaments has been used to decorate the main room of the house.

The most ornaments can be divided to paintings at walls and ceiling, Orosi windows decorating with colored glasses, plaster works at ceilings and walls, mirror pieces applies at ceiling or frame of windows and even walls that has been studied at the houses selected in this article.

The houses to be studied at this article are chosen among the houses remained from Qajar destiny at Tabriz city, the reason of choosing Tabriz city for researching about its houses at that period was the importance of that city at Qajar time, at that time Tabriz was considered as the second capital of Iran and because of the trading relations with Osmania's and Tsarist Russia and even a city where princes were have been leaving there it has accepted influences on buildings architecture and their ornaments. The houses that has been studied at that essay are chosen among Qajar house that their hall ornaments are preserved or restored; Behnam's house, Nikdel's house, Salmasi's house, Saraflar's house, Heydarzadeh's house and Amirnezam's house are the houses that their halls ornaments are analyzed at that article; the methods that used to develop this article was by studding historical references and field studies; so it can be concluded by analyzing the results that ornaments at the houses were built more recently at Qajar period like Behnam,Nikdel and salmasie's houses were mostly based on elegant schemas through paintings on wall and ceilings but by the time pass, the houses that were constructed at the second half of Qajar dynast's reign like Sarflar, Heydarzadeh and Amir nezams houses didn't decorated by such painting schemas, instead of that new sort of ornaments based on mirror works has been started to be used to decorate the halls space; and some ornamental elements such as Orosi windows and plaster works on ceiling and walls were mostly invariant through the time at the houses were built at that period.

Keywords: Decorations, house, hall, Qajar period of Tabriz

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۸ (پیاپی: ۳۱)، دی ۱۳۹۹، جلد دو

واکاوی رفتار با زنان از دیدگاه فمینیسم در داستان حصار و سگ‌های پدرم از شیرزاد حسن

شمیم شهلا[۱*]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۹/۰۸
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۰۳
کد مقاله: ۷۸۸۰۱

چکـیده

ادبیات داستانی یکی از بسترهای مهم برای بررسی یک موضوع و دیدگاه در جهان است. به دلیل گستردگی و تنوع موضوعات در ادبیات داستانی و پرداخت‌های متفاوت به یک قصه که در خلال آن یک موضوع مورد بررسی قرار می‌گیرد، جهان ادبیات همیشه می‌تواند دستمایه‌ی خوبی باشد برای تحقیق و پژوهش راجع به یک مسئله یا مسائلی که در زندگی روزمره ممکن است با آن دست و پنجه نرم کنیم. رمان حصار و سگ‌های پدرم از جمله آثاری در دنیای ادبیات است که با نگاهی متفاوت به جایگاه زنان در خانواده، حق و حقوق آنان در نزد همسر، پدر و یا برادر و نوع رابطه‌ی آنان با دیگران می‌پردازد و همین نگاه خاص به زنان در طی روایت داستان، تبدیل شده است به یک موضوع برای تحقیق و پژوهش. موضوعی که همیشه یکی از بن مایه‌های اصلی در هنر و ادبیات بوده است که خالق و آفریننده به فراخور جهانی که در آن زیست می‌کند به آن نگاهی متفاوت دارد. این نگاه به تجربه‌ی زیستی، تاریخی، اجتماعی و تربیت فکر و دیدگاه نویسنده یا سازنده‌ی برمی‌گردد که در اثر خود روایت قصه‌ی زندگی زنان را انتخاب می‌کند. روایتی که می‌تواند بر دنیای تفکر و شکل گیری زاویه‌ی دید خواننده و مخاطب اثر بگذارد. روایت دنیای زنان در مسیر یک قصه، پتانسیل و ظرفیت تحقیق و بررسی‌های متعددی دارد که خود باعث شده است نگارنده به سراغ چنین موضوعی برود.

واژگـان کلـیدی: ادبیات داستانی، فمینیسم، نقد فمینیستی، خشونت علیه زنان

۱- کارشناس ارشد پژوهش هنر؛ *shamim.shahla@yahoo.com*

۱- مقدمه

ادبیات داستانی به ویژه رمان بازتاب دهنده واقعیات اجتماعی است. هر تحولی در هر کشوری بیشتر بر بخش فرهنگی و ادبی آن اثر می‌گذارد. همان گونه که منتقدان ادبی معتقدند اثر ادبی پیش از هر چیز در سنت زبانی و ادبی جای می‌گیرد و سنت زبانی و ادبی نیز به نوبه‌ی خود محاط در اقلیم فرهنگ عمومی است و با اوضاع عینی اجتماعی و سیاسی و اقتصادی ارتباطش با واسطه‌تر است. البته تمام قلمرو فعالیت‌های بشری با یکدیگر در ارتباط‌اند. در نهایت امر می‌توان بین وجوه تولید و ادبیات نوعی رابطه برقرار کرد(ولک، وارن،۱۳۷۳،۱۱۳). در تحلیل متن‌های ادبی افزون بر جنبه‌های صوری و واژگانی، عوامل گوناگون فرهنگی، اجتماعی و سیاسی نقش دارند. زبان ابزاری مهم برای برقراری و حفظ روابط و دیدگاه‌های اجتماعی و سیاسی است. هیچ متنی را نمی‌توان یافت که عاری از دیدگاه‌های شخصی نویسنده و... باشد. ما با گفتمان‌ها یا متن‌های وابسته به شخص خاص، ایدئولوژی خاص و فرهنگ خاص و.. مواجه هستیم. در کتاب حصار و سگ‌های پدرم قرار است از طریق دنبال کردن داستانی که مخلوق و ساخته‌ی ذهن و قلم نویسنده است به نوع زندگی، نوع فرهنگ و تمدن، نحوه‌ی برخورد مردمان با یکدیگر و واکنش‌های آنان در برابر یک اتفاق یا موقعیت خاص پی ببریم و آن را بسنجیم که این مهم صورت نمی‌گیرد جز از طریق آشنا شدن با جهان آفریننده، جهانی که نویسنده در آن زندگی کرده است و شاهد و ناظر گذشت زمان، تاریخ، تغییرات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگ محل زندگی‌اش بوده است و حالا قرار است تمام این جریانات را از طریق روایت یک قصه به ما مخاطبان منتقل کند. تمدن و فرهنگ یکی از عوامل اصلی شکل گیری جامعه و تربیت مردمانش است که قرار است از طریق یک نوع پرورش و تربیت، به زندگی نگاه کنند و با آن همراه شوند.

تمدن به طور غالب پدر سالار است و در جهتی هدایت می‌شود که زنان را در امور خانواده و فعالیت‌های مذهبی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، قانونی و هنری زیر دست نگه دارد. از انجیل عبری و فلسفه یونان گرفته تا امروز این تمایل فرهنگ پدر سالار که مرد را به مثابه یک نر انسانی و زن را دیگرِ مرد یا محملی برای ارجاعات منفی بپندارد، حضوری مداوم داشته است. چرا که زن فاقد اندام مردانه، فاقد نیروی مردانه و فاقد ویژگی‌های شخصیتی مردانه بوده است. همین مشخصه‌های مردانه در نگرش مرد سالار مهم‌ترین عامل ابداعات فرهنگ و تمدن نیز به حساب می‌آمد. بدین ترتیب در طی فرآیند اجتماعی شدن، ایدئولوژی مرد سالاری برای زنان درونی شد و به تدریج پذیرفتند که جنسیت خود را تحقیر کنند و بدون اعتراض یا سرکشی تن به ستم دهند(واصفی،۱۳۸۵، ۷۹۰).

نوع برخورد با زنان در رمان حصار و سگ‌های پدرم و نوع واکنش و پاسخ زنان به این نوع برخورد یکی از موضوعاتی است که نگارنده را ترغیب به تحقیق و نگارش این مقاله کرده است. امید این است که با بررسی هر چند مختصر و کوتاه در این زمینه و نوشتن از جایگاه زنان و تاکید بر حفظ حق و حقوق آنان در زندگی از طریق این مقاله، کلیدی راه گشا باشد در ایجاد تغییری در نوع برخورد و رفتار با زنان در فرهنگ‌ها و ملت‌هایی که همچنان به زن به عنوان جنس دوم می‌انگارند و ظلم و ستم را توشه‌ی راه آنان در نظر گرفته‌اند.

۲- خلاصه‌ی از کتاب حصار و سگ‌های پدرم

رمان ***حصار و سگ‌های پدرم*** نوشته‌ی شیرزاد حسن با ترجمه‌ی از مریوان حلبچه‌ای یکی از داستان‌های خواندنی و در عین حال عجیب باورپذیر در ادبیات کُردی است که برای ما خوانندگان فارسی زبان این کتاب با کلامی خوب، روان و سلیس ترجمه شده است. داستان خانواده‌ی مرد سالار که تمام اعضای خانواده تحت سلطه و ستم مرد هستند و برای او ایجاد حس خفقان و ترس تبدیل شده است به یک لذت و تفریح و البته وظیفه که همه باید در آن خانه حصار گرفته شده مطیع و فرمانبردار مرد خانواده باشند. پدر، همسر برایش فرقی نمی‌کند با چه کسی یا چه چیزی رفتار می‌کند مهم این است که با ایجاد رعب و وحشت و البته ظلم و خشونت علیه فرزندانش اعم دختر و پسر و همسرانش یک فضای محدود، تنگ و ترسناک ایجاد کند. فضایی که با دنیای بیرون از خودش رابطه نداشته باشد و همه در نادانی به سر ببرند و تصور کنند تمام دنیا چیزی شبیه خانه‌ی حصار گرفته‌ی خودشان است.که همین دلیلی می‌شود برای پذیرفتن انواع ظلم و ستم از جانب مرد و دم نزدن و شکایت نکردن از این وضعیت و چه بسا گاهی همراهی کردن از جانب خانواده برای انجام دادن یک اتفاق زجرآور و خشونت آمیز علیه زنان این خانه. اما خدا نکند روزی کاسه‌ی صبر این خانواده لبریز شود و دست به انجام کاری بزنند که سال‌ها در تصورات خودشان آن را عملی می‌کردند و اینجاست که تمام شرایط و وضعیت ثابت و همیشگی این خانواده یک شبه دچار تلاطم و دگرگونی می‌شود که با هیچ صحبت و تلاش و ترفندی برگشتنی نیست.

قرار است در طی بررسی این داستان به نوع نگاه و برخورد مرد خانواده و دلایل ایجاد این نوع رفتار و از طرفی نقش زنان در این خانواده پرداخته شود. هر کجا به فراخور متن و پژوهش به داستان ارجاعاتی داده می‌شود و چه بهتر اینکه خواننده و مخاطب احتمالی این مقاله از قبل با داستان ***حصار و سگ های پدرم*** آشنا و همراه شده باشد که بتواند بیشتر با متن و پژوهش همگام و هم قدم شود.

۳- تاریخچه فمینیسم

واژه فمینیسم(feminism) از ریشه یونانی(femina) به معنی زن است. از نظرلغوی به معنی تساوی حقوق زن، طرفداری از حقوق زن و نهضت طرفداری از زنان است و در اصطلاح آیینی است که طرفدارِ حقوق و نقش زن در جامعه است. در فرهنگ انگلیسی آکسفورد واژه فمینیست با دو معنی دیده می‌شود: به عنوان صفت (وابسته به فمینیسم یا به زنان) و به عنوان اسم. فمینیست مدافع فمینیسم است و در تعریف معانی مثل در جهت یا وابسته به زن یا زنان، مرکب از زنان، تقبل شده به وسیله زنان و مشخصات ویژه یا مناسب برای زنان، زن صفت، زن مانند آمده است. فرهنگ لغات وبر فمینیسم را این چنین تعریف می‌کند: "آیینی که طرفدار گسترش حقوق و نقش زن در جامعه است"(میشل ،۱۳۸۳، ۱۱).

به گفته روت رابینز قدیمی‌ترین معانی فمینیسم که در انگلیسی ثبت شده است آن را وضعیت زن بودن و مونث یا واژه یا سیمای زن می‌شناساند. به نظر او این واژه به بیولوژی و زبان برمی‌گردد و از طبیعت به فرهنگ، از بدن‌ها به رمزهای رفتاری شامل رفتار زبانی انتقال می‌یابد و پیش می‌رود. این واژه برای اولین بار در سال۱۸۳۷ وارد زبان فرانسه شد و در جزوه‌ای با عنوان مرد–زن که در سال ۱۸۷۲ چاپ شده، برای تشریح زنانی به کار رفت که به گونه‌ای مردانه رفتار می‌کنند. در زبان فاسی معادل‌هایی چون زن‌گرایی، زن‌وری، زنانه‌نگر و آزدی‌خواهی زنان برای این واژه پیشنهاد شده است (رابینز، ۱۳۸۹، ۲۳).

شروع دیدگاه فمینیستی در غرب به نیمه قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم برمی‌گردد. تاریخ شکل گیری این موج را می‌توان اینگونه شرح داد که از سال ۱۶۳۰ تا ۱۷۸۰ اعتراض‌های جسته گریخته و دایمی زنان نسبت به وضعیت خود و جامعه کلان، از سال ۱۷۸۰ تا ۱۷۹۰ دوران آزادی خواهانه تاریخ زنان غرب، از سال۱۷۹۰ تا ۱۸۴۰ کوشش سازمان یافته‌تر زنان برای بهبود وضع اجتماعی، سیاسی و اقتصادی، از سال ۱۸۴۰ تا ۱۹۲۰ اوج اعتراض‌های فمینیستی در قالب نظریه پردازی، از سال ۱۹۶۰ تا اکنون طرح پرسش‌های فمینیستی از سوی زنان فعال و دانشمندان و ارائه راه حل‌ها و پیشنهادها(پیشگاهی فرد، قدسی، ۱۳۸۹، ۱۱۶).

نگرش‌های فمینیست‌ها به چند گروه تقسیم می‌شوند که می‌توان اینگونه به آنها اشاره کرد که:

- درتفکر لیبرال فمینیست‌ها وجه ممیزه ما انسان‌ها در خردورزی است و زنان نیز مانند مردان عقل دارند. پس به همین دلیل ساده است که همه افراد باید از بخت مساوی برای رشد و توان عقلانی و اخلاقی برخوردار باشند تا انسان شوند. جامعه از نظر آموزش وظیفه یکسانی در برابر دختران و پسران دارند. نظریه پردازانی چون ولستون کرافت، هریت تیلور و جان استورات میل زنان را به قلمرو عمومی جامعه فرا می‌خوانند. آرزوی لیبرال‌های فمینیست، رهایی زنان از قید نقش‌های سرکوبگر جنسیتی و حرف لیبرال‌ها این است که جامعه مرد سالار گمان می‌کند زنان فقط برای مشاغل مانند معلمی و پرستاری و منشی‌گری به درد می‌خورند و عمدتا از عهده وظایف دیگر مثلا حکومت کردن، وعظ و خطابه یا سرمایه‌گذاری بر نمی‌آیند. آنها معتقدند که این نوع کلیشه بندی جنسیت به شدت نابرابر است (تانگ، ۱۳۸۷، ۳۶–۳۸).
- فمینیست‌های رادیکال ستم بر زنان را بنیادترین نوع ستم می‌دانند و بیش از فمینیست‌های لیبرال و مارکسیست توجه عمومی را به شیوه‌های کنترل مردان بر بدن زنان جلب کرده و به مسائلی چون بارداری، عقیم سازی، سقط جنین و خشونت علیه زنان توجه نشان داده‌اند. همچنین رادیکال فمینیست‌ها نیز به بیان صریح شیوه‌هایی پرداختند که مردان به کار می‌گیرند تا میل جنسی زنان نه در خدمت زنان بلکه در خدمت خواسته‌ها و امیال و منافع مردان باشد(همان، ۱۲۱).
- سوسیالیسم یکی دیگر از نحله‌های فمینیستی است که در موج دوم جنبش زنان شکل گرفت. طرفداران این جریان معتقدند جنس، طبقه، نژاد، سن، ملیت همگی اسارت و ستم دیدگی زنان را موجب می‌شود و نبودی آزادی زنان حاصل اوضاع و موقعیتی است که زنان در آن در حوزه‌های عمومی زیر سلطه در می‌آیند و رهایی آنان تنها زمانی امکانپذیر است که تقسیم جنسی کار در همه حوزه‌ها از بین برود، یعنی روابط اجتماعی که مردم را به کارگران و سرمایه داران و نیز زنان و مردان تقسیم کرده است باید از بین برود(فولادی، ۱۳۸۲، ۶۳).
- فمینیسم اگزیستانسیالیسم از گرایش‌های فمینیستی معاصر است که مبتنی بر این تفسیر است که به تقسیمات جنسیتی رایج در جامعه توجه می‌کند و چنین تقسیماتی را سیاسی می‌پندارد نه طبیعی و خواستار تغییر مناسبات نابرابر میان زنان و مردان است.
- یکی از گونه‌های متاخر اندیشه فمینیستی که تحت تاثیر نظریه‌های پسا ساختارگرا و پسامدرن فیلسوفانی چون دریدا و فوکو به وجود آمد، پست مدرنیسم است. در این گرایش علت فرودستی زنان را رفتارهایی می‌داند که از تولد میان دختر و پسر تفاوت ایجاد می‌کند. فمینیست‌های پسامدرن تعریف دوبووار از دیگر بودن را می‌گیرند و آن را وارونه می‌سازند. به این ترتیب هنوز دیگری است اما به جای اینکه این وضعیت را حالتی بدانیم که باید ازآن فراتر رفت، مزیت‌هایی برای آن بر می‌شمارند. وضعیت دیگر بودن به زنان امکان می‌دهد که از جایگاهی بیرونی به نقد هنجارها و ارزش‌ها و رفتارهایی بپردازند که فرهنگ مسلط مرد سالاری در صدد تحمیل آن بر همگان است. از جمله بر کسانی که پیرامون آنها زندگی می‌کنند و در این مورد برای زنان دیگر بودن نه تنها ستمبار و حقیر نیست بلکه حالتی از هستی و اندیشه و گفتار است که راه را برای بی پردگی، تکثر، تنوع و تفاوت باز می‌کند(تانگ، ۱۳۸۷، ۳۴۸و ۳۴۹).

جنبش‌های فمینیستی همیشه می‌گویند که زنان در طول تاریخ و به واسطه جنیستشان همیشه و در همه حال از موقعیت فروتری نسبت به مردان برخوردار بوده‌اند و برخی از اشکال این فرودستی در قالب ستم و تبعیض قابل شناسایی است. اینجاست که ماجرای این تحقیق با قصه‌ی حصار و سگ‌های پدرم گره می‌خورد. نقطه تلاقی این دو مسیر، موقعیت نامناسب و سراسر ستم بار زنان در قصه است که با توصیف و تعریف شیرزاد حسن به عنوان نویسنده از زندگی این زنان و دختران، شرایط دشوار و غیر قابل قبول آنان به تصویر کشیده می‌شود. طوری که لازم نیست حتما مخاطب و بیننده‌ی یک ماجرای هولناک باشیم تا تحت تاثیر قرار بگیریم. جهان ادبیات و رمان حصار و سگ‌های پدرم یکی از هزاران آثار داستانی است که فقط از راه کلمه و واژه یک زندگی سراسر تبعیض را به نمایش می‌گذارد، تبعیضی که به راحتی قابل شناسایی است.

۴- مکتب اصالت زن

مکتب صالت زن به عنوان شاخه‌ای از نقد ادبی در دهه۱۹۶۰ پدیدار شد و نزدیک به چهار دهه از هیاهوی آن برای دفاع از حقوق زن می‌گذرد. امروزه نقد ادبی مکتب اصالت زن رابطه تنگاتنگی با مکتب فمینیسم سیاسی و اقتصادی و جنبش آزادی فرهنگی و برابری زن و مرد دارد. یکی از پیشتازان مهم نقد مکتب اصالت زن، ویرجینیا ولف است که معتقد است اجتماع در دنیا اجتماعی مرد سالار است که توانایی‌های خلاق زنان را محدود کرده، از شکوفا شدن آنها جلوگیری می‌کند. او کشف کرده بود که از هزاران کتاب نوشته شده توسط مردان، از زن به عنوان موجود پست‌تر یاد می‌شود که مفید اما در عین حال در این دنیا بیگانه هستند. همین تعاریف وولف از زنان باعث به وجود آمدن گروهی از زنان جوان نویسنده شد که خواستار درک جایگاه خود در زندگی هستند. نظر ولف این است که که زندگی توام با فقر و وابسته بودن زن به مرد باعث از دست دادن اعتماد بنفس زنان شده و از آن‌ها چیزی می‌سازد که می‌شود آن را فرشته در خانه نامید (بیناس، ۱۳۸۲، ۴۰).

زنان و دختران حبس شده در خانه‌ی پدری به دلیل عدم استقلال مادی و عدم ارتباط با دنیای بیرون و مردمان جهان خارج از آن خانه، اعتماد به نفس خود را از دست داده‌اند و گمان می‌کنند آن چیزی که مشغول سپری کردن‌اش هستند زندگی است. از طرفی علاوه بر این عدم آگاهی و استقلال به دلیل وابسته بودن به مرد و تصور اینکه تمام نیازهای جسمی و جنسی آنها توسط مرد خانه برطرف می‌شود، اعتراض را نشانه‌ی نافرمانی می‌دانستند و با شرایط همان طور که هست می‌سازند و اطرافیان خود را هم مجبور به سازش می‌کنند که همه‌ی این‌ها بر می‌گردد به جهل و نادانی نسبت به موقعیت و شرایطی که در حال تجربه کردن آن هستند.

۵- فمینیسم به عنوان یک جنبش سیاسی

فمینیسم بیش از آن که نظریه‌ای نظام مند باشد یک موضع گیری سیاسی است. اساس آن بر زندگانی سیاسی و هدف آن تغییر جهان است. تفکر فمینیستی، همانند تفکر مارکسیستی یا هر جنبش دیگری که هدفش تحول سیاسی است با عمل عجین است. برخلاف ایدئولوژی مارکسیسم که آغازگر آن یک فرد است فمینیسم ذاتا کثرت‌گراست. به عقیده برخی برآینده تجربه‌های تک تک زنانی است که در برابر سلطه مردان مقاومت کرده‌اند و کوشیده‌اند چنین کنند(منسبریج، اوکین، کیملیکا، ۱۳۸۷، ۹).

آیا همیشه سلطه و ظلم مردان بر زنان مورد اعتراض و نگرانی واقع می‌شود؟ اگر یک زن توسط زن دیگری مورد آزار قرار گیرد یا با وجود شاهد بودن آزار و اذیت همجنس خود اما جرئت اعتراض و حمایت را نداشته باشد تکلیف چیست؟ در کتاب حصار و سگ‌های پدرم زن‌ها و دختران فقط توسط پدر و همسر مورد ظلم قرار نمی‌گیرند بلکه همان مادران و دختران نیز به همدیگر رحم نمی‌کنند. اشاره می‌کنم به بخشی از داستان که دختران توسط مادران ختنه می‌شوند تا مبادا حال و هوا و کشش جنسی به سراغشان بیاید فارغ از اینکه یک نفر از آن دختران و مادران حق اعتراض نداشتند و دم نزدند، اما پسران و برادران یا جنس مذکر جرئت دیدن چنین صحنه‌ی را نداشتند. پسر خانواده با تحریک زنان و نامادری خودش تصمیم به قتل و کشتن پدرش گرفت اما بعد از مرتکب شدن چنین جنایتی هیچ کدام از دختران و مادران از او حمایت نکردند و بلکه او را طرد کردند. در اینجا که مرد توسط زن فریب خورده و مورد ظلم واقع شده چه کسی باید از او حمایت کند؟ وقتی با چنین شرایط و داستانی روبرو می‌شویم آنگاه تکلیف چیست؟ اگر جانب انصاف را در مسیر نوشتن این پژوهش رعایت کنیم باید کمی بیشتر به این سوالات و این ماجرا فکر کنیم. شاید در نگاه اول با یک داستان سراسر ظلم و خشونت علیه زنان روبرو هستیم که وظیفه‌ی ما به عنوان خواننده کتاب و پژوهشگر بررسی دلایل پرداخت به این داستان است اما از طرف دیگر هم نمی‌شود شرایط پسران و برادران خانواده را هم درک نکنیم یا آن را نادیده بگیریم چرا که هر دو مورد ظلم و ستم واقع می‌شوند چه توسط پدر خانواده چه توسط یک نفر دیگر. به این دلیل در این قسمت به این سوالات اشاره کردم که شاید در پایان تحقیق بتوانم جوابی متقن و منطقی برای آنها بیابم.

۶- نگاه فمینیست‌ها به جهان خلق شده برای زنان

اول اینکه در فمینیسم، تجربه جایگاه خاصی دارد. از آنجا که فمینیست‌ها می‌خواهند برای جهان نشانه‌ها و معناهای قابل فهمی بیابند، گزارش‌های مستقیم افراد از تجربه‌های خودشان برای آنها اهمیت زیادی دارد. به این ترتیب نظریه فمینیستی عمدتا نظریه‌ای استقرایی است یعنی از جز به کل می‌رسد.

دوم اینکه فمینیسم به سادگی نظم و نظام نمی‌یابد. کثرت‌گرایی تجربه آن، حاصل تجربه‌های متفاوتی است که دائما تلاش‌ها برای استخراج نظریه‌ای جامع از موردی واحد یا از به هم پیوستن همه قطعات در یک کل منسجم را خنثی می‌سازد و بالاخره اینکه فمینیسم امور شخصی را سیاسی می‌کند. تجربه‌های واقعی سلطه جنسیتی با مرز بندی‌های رسمی‌ای که حوزه خصوصی را از حوزه عمومی جدا می‌کند جور در نمی‌آیند. اما این دیدگاه با تمام کثرت‌اش تنها یک هدف ساده و روشن و فراگیر را دنبال می‌کند و آن پایان دادن به سلطه نظام مند مردان بر زنان است. نظریه فمینیستی نیز یک هدف فراگیر دارد که عبارت است از شناختن، توضیح دادن و به چالش کشیدن آن سلطه به منظور کمک به پایان یافتن آن(همان، ۱۱).

سه رویکرد در قبال سلطه‌ی مردان بر زنان وجود دارد:

- رویکرد اول بر شباهت گروه زیر سلطه با گروه مسلط تاکید دارد. این رویکرد پنداشت‌های مربوط به تفاوت‌های طبیعی را که منجر به پیدایش قلمروهای متفاوت برای زنان و مردان شده است، به چالش می‌کشد. اما از طرفی تاکید آن بر شباهت‌های میان مردان و زنان هرگز به این نتیجه منجر نمی‌شود که تجربه‌های متفاوت زنان جایگزینی برای برداشت‌های مردانه معیار از مفاهیم کلیدی فلسفی فراهم می‌کند.
- رویکرد دوم تفاوت گروه زیر سلطه با گروه مسلط را ارج می‌نهد که این خود به مفهوم سازی مجدد فمینیستی حول پیوند و وابستگی منجر شده است.
- رویکرد سوم تاثیرات سلطه را بر گروه زیر سلطه مورد تاکید قرار می‌دهد و مفهوم پردازی‌های مجدد فمینیستی خود را حول سلطه انجام می‌دهد.

فلسفه فمینیستی به هر سه این رویکردها نیاز دارد. در سلطه جنسیتی نیز همانند سایر اشکال سلطه، نفع گروه مسلط در این است که درباره تفاوت‌های خود با گروه زیر سلطه مبالغه کند، ویژگی‌هایی را که به گروه زیر سلطه نسبت داده می‌شود کم ارزش جلوه دهد و آثار سلطه خود را در ابهام فرو ببرد. در پاسخ به این کارها افراد گروه زیر سلطه نیاز دارند که بر شباهت‌ها پا بفشارند، ارزش از دست رفته ویژگی‌هایی را که به خاطر تجربه‌های متفاوت‌شان به آنها نسبت داده شده و زندگی خود ایشان دائما اهمیت آنها را آشکار می‌سازد، مطالبه کنند و پرده از آثار سلطه بردارند. هر سه این کارها ضروری است اما غالبا آنها در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند و این اختلاف مهمی را در تفکر فلسفی فمینیستی موجب شده است(همان، ۳۶).

۷- خشونت علیه زنان

یکی از مباحث مورد نظر و بررسی فمینیست‌ها موضوع خشونت علیه زنان است که در سراسر دنیا در هر مقطع و زمانی متاسفانه تا به امروز رخ داده و رخ می‌دهد. این موضوع در ادبیات و هنر به دلیل میزان تاثیر گذاری بیشتر آن بسیار مورد استفاده، ارجاع و اشاره است. بهتر است بگوییم تبدیل شده است به یک دستمایه‌ی همیشگی و البته جذاب در آثار هنری و ادبی برای روایت یک داستان. جذاب از این منظر که همیشه می‌تواند مخاطب را به سمت خود جذب کند و فارغ از تاریخ انقضا است.

هر چند خشونت علیه زنان پس از دوران مدرنیسم نیز همچنان در جوامع گوناگون و به اشکال مختلف به چشم می‌خورد ولی نباید از نظردور داشت که ریشه‌های آن به دوران تمدن نیافتگی بشر باز می‌گردد. با این که ما در دوران‌ها و سرزمین‌هایی به استثنائاتی برمی‌خوریم که در آنها نظام‌های زن سالار حاکم بوده است ولی عموما از زمان‌های پیش از تاریخ زنان به شکلی ناعادلانه جایگاهی فرودست در معادلات اجتماعی داشته‌اند. می‌توانیم ادعا کنیم که ستم‌های بازمانده در روزگار ما علیه زنان میراثی ناشی از سابقه‌ی نگاه ابزاری، جنسی و تسلط و تملک مرد بر زن همچون یک کالا نیست. امروزه پس از وقوع حرکت‌های اجتماعی فکری و اجتماعی در چند سده‌ی گذشته بشر به سوی چشم اندازی واقع بینانه و برابر بر مناظر جنسیتی به پیش می‌رود(رحمانی، کمار، ۱۳۹۶، ۱۷۰).

خشونت از سابقه‌ی دیرینه برخوردار است و عمر طولانی آن با تمدن انسانی و زندگی بشر پهلو می‌زند. به نظر داروین نشانی ازلی از سیر تکامل است. تعریف خشونت به معنای عام، حمله به دیگری است در نتیجه در هر عمل خشنی مفهوم پرخاشگری مستور است ولی همه خشونت‌ها الزاما به صورت پرخاش خودنمایی نمی‌کند. خشونت پدیده‌ای چند بعدی است که کارکردهای مثبت و منفی دارد. در زبان عامه پرخاشگری را تنها به معنای زورورزی و خشونت به کار می‌برند ولی چنین استنباطی اشتباه آمیز نیز می‌تواند باشد. آنتونی گیدنز جامعه شناس بریتانیایی خشونت خانگی را تجاوز فیزیکی تعریف کرده است که توسط یک عضو خانواده علیه عضوی یا اعضای دیگر صورت می‌گیرد. در واقع خانه خطرناک ترین مکان در جامعه امروزی است. از لحاظ آماری هر فرد در هر سنی و یا از هر جنسی به مراتب بیشتر احتمال دارد که در خانه در معرض حمله فیزیکی واقع شود تا در خیابان به هنگام شب(گیدنز، ۱۳۷۶، ۴۳۸).

خشونت علیه زنان به هر نوع رفتار خشن وابسته به جنسیت گفته می‌شود که آشکارا یا پنهان رخ می‌دهد و موجب آسیب جسمی، جنسی، روانی و رنج زن می‌شود. چنین رفتاری ممکن است تهدید یا اجبار یا سلب مطلق اختیار و آزادی باشد. در این مورد زنان که نیمی از جمعیت جهان را تشکیل می‌دهند به سبب آسیب پذیر بودن و بی‌توجهی همواره در معرض تهدیدهای ناشی از خشونت به سر می‌برند که این خشونت به تخریب محیط اجتماعی و محیط طبیعی می‌انجامد.

این موضوع یکی از مفاهیم اصلی جنبش فمینیسم است که نشان می‌دهد زنان ازدیرباز در دو حوزه خصوصی و عمومی به شکل مستقیم یا غیر مستقیم و پنهان و یا آشکار از سوی مردان مورد ستم واقع شده‌اند. خشونت علیه زنان اصطلاحی تخصصی است که برای توصیف کلی کارهای خشونت آمیز علیه زنان به کار می‌رود و در جوامع گوناگون به شکل‌های مختلفی از جمله کتک زدن، آزارهای جنسی، آزارهای روانی و.. روی می‌دهد که زنان در سرتاسر جهان از این اتفاق رنج می‌برند. سه نظریه کلی در حوزه خشونت علیه زنان وجود دارد:

- نظریه سنت گرا: سنت گرایان بر این باورند که رفتارهای خشونت آمیز و جرایمی مثل تهدید و تجاوز به ندرت در جامعه اتفاق می‌افتد و اگر هم اتفاق بیفتد بسیاری از زنان مسبب این رفتارها هستند.
- نظریه لیبرال یا روانی: پیروان نظریه روانی معتقدند که یا مرد متجاوز بیمار روانی و نیازمند درمان است و یا زن قربانی علاقمند به خشونت است. نظریه فمینیستی واحدی در حوزه خشونت علیه زنان وجود ندارد
- نظریه فمینیستی: رویکردهای فمینیستی خشونت نسبت به زنان را در متن وسیع‌تری بررسی می‌کنند که همان جایگاه فرو دست زنان نسبت به مردان است.

در اغلب این نظریه‌ها مشاهده می‌شود که دلیل اصلی خشونت وجود ساختارهای مرد سالارانه‌ای در نظر گرفته شده است که در جامعه تبلیغ می‌شود و بر مشروعیت این نابرابری تاکید دارد. برآیند تمام ساختارهای اجتماعی و روانی که زن را فروتر و مرد را برتر می‌داند مرد سالاری می‌نامند. در جوامع مرد سالار، مرد کمال در نظر گرفته می‌شود و از مسند بالاتر به زن با دیدی شی انگارانه نگاه می‌کنند. در نتیجه حتی زنان نیز مرد را محق می‌دانند تا جنس دیگر را مجازات، تنبیه یا ادب کنند(اسداللهی، صلاحی مقدم، حسینی، ۱۳۹۶، ۵).

۷-۱- انواع خشونت

الف- خشونت آشکار: خشونت زمانی رخ می‌دهد که فرد دارای اقتدار بدنی، روانی، اجتماعی، اقتصادی از قدرت خود عکس تمایل دیگری و برای وادار کردن شخص به رفتارهای دل خواه خود استفاده کند. به علت این که مردان به منابع اقتدار بیشتری دسترسی دارند امکان بروز خشونت از جانب آنها بیشتر می‌شود. بارزترین نوع خشونت در این داستان خشونت‌های خانگی است که در محیط خصوصی اتفاق می‌افتد و عموما میان افرادی رخ می‌دهد که به دلیل صمیمت یا قانون به یکدیگر پیوند خورده‌اند. زنان اغلب به علت تعصب مردان گرفتار خشونت خانگی می‌شوند. در خشونت خانوادگی حمله به قسمت سر و صورت زن به وفور دیده می‌شود و با وجود اینکه در معرض دید قرار دارد مردان سعی نمی‌کنند آن را مخفی کنند. هنگامی که مردان احساس می‌کنند ریاست و اقتدارشان در معرض تهدید است. خشونت‌ها حادتر می‌شوند(واصفی، ذوالفقاری، ۱۳۸۸، ۷۳).

مانند همان بلایی که پدر خانواده بر سر زیبا آورد و او را جلوی چشم همه به قفل و زنجیر آویخت تا سرنوشت‌اش عبرتی باشد برای دیگران و دوباره در این جا ما باید از خودمان بپرسم چرا هیچ کدام از مردمان این خانه به خصوص هم جنس‌های زیبا کاری نکردند و جلوی این اقدامات ایستادگی نکردند؟.

ب- خشونت پنهان: در جوامع سنت گرا به طور معمول هر گونه تشخیص مستقل به ویژه زن را به رسمیت نمی‌شناسند و ارزش‌ها همواره بر محوری یک نواخت دور می‌زند که در این محور کمتر کسی امکان می‌یابد شخصیت مستقل خویش را بروز دهد. به همین علت برای گسترش این فضا ارزش‌هایی هم چون مطیع بودن، ناتوانی، تقیه و اختفای شخصیت حقیقی به انواع گوناگون در هیئت فرهنگ بازدارنده متجلی است(احمدی خراسانی، ۱۳۸۴، ۱۱۰).

ج- به گفته گالتونگ با نهادینه کردن خشونت ساختاری و درونی کردن خشونت فرهنگی، خشونت مستقیم نیز به صورت خشونت نهادینه شده در جامعه وجود خواهد داشت. یعنی به عبارت دیگر آن جایی که فرهنگ خشونت وجود دارد، خشونت نیز امری طبیعی تلقی می‌شود(جهانبگلو،۱۳۸۴، ۹۳).

اینجا می‌توانیم به سوالی که در قسمت بالا پرسیدیم جواب بدهیم، چون فرهنگی که خانواده محصور شده توسط پدر، فرهنگ تایید شده برای خشونت است و این نوع رفتارها در آنان به هر شکل و طریقی نهادینه شده است، پس هر گونه عمل خشونت آمیزی تبدیل به یک امر طبیعی می‌شود و اهالی خانه به آن مانند اتفاقات معمولی می‌نگرند. مانند کشته شدن زهره توسط پدر که به چشم یک تنبیه ساده به آن نگریستند و همه به زندگی خود ادامه دادند. شاید و البته قطعا ترس، خفقان، استرس، نفرت در وجود تک تک اعضای این خانواده نهادینه شده باشد اما از روزی که ما با این داستان همراه می‌شویم تا روز فاجعه هیچ نشانی از یک حرکت جمعی یا اعتراض نمی‌بینیم بلکه بالعکس شاهد نیاز زیاد زنان به مرد خانواده هستیم. اشاره می‌کنم به قسمتی از داستان که همه‌ی زنان منتظر و گِلِه مند از روز موعود رابطه‌ی جنسی با همسرشان هستند فارغ از اینکه همین همسر زن باره است، به

دختران خود زور می‌گوید و همه را مورد آزار و اذیت جسمی و حتی جنسی قرار می‌دهد اما تنها دغدغه‌ی زنان صحبت از سکس با همسرشان است.

د- خشونت جسمی-روانی علیه زنان: اولین و پر آسیب‌ترین نوع خشونت علیه زنان که جز آداب و رسوم ناپسند است و در داستان اتفاق می‌افتد یعنی داستان حصار و سگ‌های پدرم، ختنه زنان(female circumcision) است. ختنه زنان اتفاق شایعی است که در جوامع مرد سالار توسعه نیافته در دوره کودکی و ابتدای نوجوانی دختران، از جانب خانواده یا حوزه خصوصی انجام می‌شود و در بسیاری از نقاط جهان اتفاق می‌افتدکه دارای ابعاد گسترده جسمی، جنسی و روانی است. میزان شیوع این عمل در سطح جهانی به حدی است که سازمان ملل روز ششم فوریه را روز جهانی مبارزه با قطع آلت تناسلی زنان نامگذاری کرده است.

ختنه سنتی است که از طرف مردان برای کنترل نیازهای جنسی زنان بنا نهاده شده است، زیرا دلیل حاضر در ذهن دختران این جامعه برای ختنه شدن، جلب نظر مردان برای ازدواج است. ازدواج کردن دختر به هر بهایی ولو پذیرفتن صدمات جنسی، جسمی، روانی در اوان نوجوانی، نمود خارجی یک تفکر غالب اما نهان در فرد فرد اعضای جامعه و مخصوصا زنان است. اندیشه اثبات می‌کند این زنان هستند که برای ادامه زندگی به مردان نیازمندند پس مجبورند مطابق پسند آنان رفتار کنند و اگر چنین نکنند عاقبتی شوم در انتظار آنهاست. این رسم مردانه تا آنجا پیش‌روی کرده است که به چنین زنانی نسبت کفر می‌دهد. در این جوامع دختران از دوران کودکی، از مادران نسل اندر نسل تربیت شده توسط هنجارهای مرد سالار می‌آموزند که باید در خدمت مردان و برای مردان زندگی کنند. شباهت هویت دختران با مادران یک فرایند عمیقا ریشه‌دار است. دختر کوچک به منظور به دست آوردن هویت زنانگی باید شبیه مادرش شود.برای زنان این گونه آشکار شده است‌که پاداش قطع آلت تناسلی تحصیل و کسب زنانگی است(کریمی،۱۳۸۹، ۴۱).

و- خشونت روانی علیه زنان: فرهنگ شفاهی هر جامعه نیز آینه تفکرات عمیق حاکم بر اذهان آن جامعه است که به کلام منتهی می‌شود. نمودهای کلامی خشونت علیه زنان در فرهنگ شفاهی مردم چه در خانواده و چه در جامعه به تحقیر و سرکوب زنان و دختران می‌انجامد. این خشونت روانی از روش‌های تسلط گروهی بر گروه دیگر یا جنسی بر جنس دیگر است. گاهی تحقیر زنان از سوی مردان برای ایجاد وابستگی نوعی قرباتی سازی(victimization) است. تحقیر و قربانی سازی زنان به سرکوب شدن تمایلات آنان برای داشتن ایده‌آل‌هایی برابر با مردان می‌انجامد(هام، ۱۳۸۲، ۲۶۵).

ز- خشونت جسمی: در این نوع خشونت کالبد و جسم فرد قربانی آسیب می‌بیند. با توجه به آثار خشونت جسمی می‌توان آن را مشخص ترین نوع خشونت دانست که مورد توجه فرد قربانی خشونت‌گر و پژوهشگران قرار می‌گیرد. می‌توان خشونت جسمی را به دو گروه عمده تقسیم کرد:

ضرب و شتم: این نوع خشونت شامل تمام رفتارهایی است که یک بار یا بیشتر به قصد ایجاد درد یا وارد کردن جراحت به قربانی صورت می‌گیرد که ممکن است این شیوه‌ها باعث درد خفیف یا شدید جراحت سطحی یا عمیق شود. موارد بسیاری از برخورداری فیزیکی را می‌توان ضرب و شتم را در نظر گرفت که در نگاهی گذرا این گونه تقسیم بندی می‌شود: زدن، کشیدن، هل دادن، پرتاپ اشیا، سوزاندن، خراشیدن، زخمی کردن.

قتل: گاه شدت خشونت بر قربانی بسیار زیاد است که در ابتدا ممکن است با تهدید آغاز و با ادامه درگیری به قتل منجر شود. اگر چه در گذشته کشتن همسر جرمی مردانه قلمداد می‌شد و زنان را ناتوان از همسرکشی نشان می‌دادند. امروزه با استفاده از ابزارهای گوناگون و سموم این نوع آسیب بیشتر از سوی زنان نسبت به شوهران با انگیزه انتقام جویی صورت می‌گیرد. در واقع هنگامی که مردان در خود احساس ضعف می‌کنند و به نوعی اقتدار خود را دچار تزلزل می‌بینند برای به کرسی نشاندن حرف خود از حربه تنبیه بدنی استفاده می‌کنند(رحمانی، کومار، ۱۳۹۶، ۹۸).

ح- خشونت جنسی: از جمله خشونت‌های جنسی و روانی در حوزه خانواده ازدواج اجباری دختران است. چرا که دختران در مهم‌ترین مرحله زندگی یعنی همسر گزینی مورد خشونت قرار می‌گیرند و آزادی در انتخاب همسر که حق طبیعی آنان است مورد توجه قرار نمی‌گیرند. این نوع خشونت بیشتر در خانواده‌هایی مشاهده می‌شود که دارای فقر اقتصادی یا فقر فرهنگی هستند. در این صورت دختران با چند گزینه نامناسب روبه‌رو هستند یا به این ازدواج اجباری تن دهند و با تحمل زندگی و اظهار نارضایتی از آن از زندگی مشترک خود لذت نبرند. برای گریز از ازدواج به فرار از خانه روی آورند و به هر نوع رفتار ضد اجتماعی تن دهند و یا برای گریز از ازدواج و رهایی از آن به خودکشی دست بزنند(همان، ۱۰۰).

در حصار و سگ‌های پدرم عامل اصلی اجبار و تن دادن سارا به ازدواج با مرد گورکن ترس از لو رفتن ماجرا بود. مرد گورکن که به عنوان یک فرد هوس باز، عیاش و مریض جنسی معرفی می‌شود که حتی به جنازهای دختر و زن هم رحم نمی‌کند، بی دردسر یکی از دختران جوان این خانواده را با خود می‌برد تا در ازای این دختر حرفی از قتلی که رخ داده، نزند. دیگران به حدی از او می‌ترسند که با وجود مرگ دختر جوان بر اثر خون ریزی شدید، اما باز یکی دیگر از دختران خود را به او می‌دهند تا رشوه‌ی باشد در قبال سکوت‌اش. همه‌ی این تصمیم‌ها و بلایایی که بر سر دختران جوان می‌آید نمونه‌هایی از خشونت جنسی در خانواده‌ای است که ترس و عدم استقلال و آگاهی دست و پایشان را بسته است.

ت- نگاه‌های خریدارانه‌ی مردان به زنان(مثل نگاه گورکن به دختران در حصار) از جمله عوامل ستم و شی انگارانه‌ی زنان است. مردان با نگاه‌های‌شان آزادی را از زنان سلب می‌کنند در حالی که نگریستن بیشتر از سوی مردان انجام می‌شود و زنان در

انتظار توجه مردان هستند. تحت سیطره‌ی همین نگاه ها زنان از صحنه‌ی اجتماع دور می‌شوند. در چنین آثار ادبیات داستانی ارزش‌های مردانه ارزش‌های زنانه را به هاله‌ی از فراموشی می‌برد و نقش‌های منفی و تحقیر شده، نمونه‌ای از زنانگی معرفی می‌شوند. خویشتن در هم کوفته‌ی زنان در کوره‌ی داغ خشونت آزرده می‌شود. در گیر و دار تمام این شعارها عصاره‌ی خشونت بر زنان مشهود است. دوست داشتن برای زنان ممنوع است. موجوداتی که در آرزوی یافتن عشق، جان بازی می‌کنند و طعمه‌ی ابتدایی‌ترین خواهش‌های مردان می‌شوند. زن نسبت به مرد با حسی عاشقانه خود را عرضه می‌کند، مرد در پی اطفای شهوتش هستی زن را نادیده می‌گیرد و او را به عداوت و عناد بر می‌انگیزد به گونه‌ای که زنان به جای مجهز شدن برای مقابله با مردان برای شوربختی‌های خود دلیل و رقیب می‌تراشند که با توجه به نداشتن امکانات کافی برای چیرگی بر حریف در تضعیف موقعیت‌شان موثر است. ستیز مرد و زن را به نبرد تن به تن می‌خواند و در خلال این نبرد زن سرخورده شکست‌های بی رحمانه را متحمل می‌شود (واصفی، ذوالفقاری، ۱۳۸۸، ۸۶).

۸- جایگاه کلیشه‌های جنسیتی در ادبیات داستانی

می‌توان گفت ادبیات داستانی یکی از پایگاه‌هایی است که در آن کلیشه‌های جنسیتی بازتولید می‌شود و همانند سایر عرصه‌های علمی، پیوسته چهره تکراری از زنان را ترسیم می‌کند. در بخشی از ادبیات داستان معاصر زنان گرفتار ستم جنسیتی، خشونت، نابرابری، سرکوب و حقارت هستند و در نقش‌های زن قربانی و زن فداکار مطرح می‌شود. زن، محنت کشی است که با وجود ضربه‌های مهلکی که دنیای مردانه بر او وارد می‌کند، برای نیک نامی به نقش فرشته در خانه تن می‌دهد. زن حتی در شرایطی که به وضعیت خویش واقف می‌شود، قربانی بودن را شرط بقا می‌داند. به این طریق ادبیات داستانی با ساختن این نوع شخصیت‌ها، به طور غیر مستقیم زنان را به هم ذات پنداری با چنین شخصیت‌هایی دعوت می‌کند. ادبیات داستانی شرایطی را مهیا می‌کند تا نوع بشر به مدد آن قهرمانان داستان را الگو قرار دهند. در این مسیر زنانی را می‌بینیم که حتی به سعادت خانگی نیز می‌رسند. در تیره روزی‌های خویش غوطه می‌خورند و آرزوی گریز از سیطره و خشونت مردان برایشان امری محال می‌شود(همان، ۶۸).

۹- جایگاه متون ادبی در نقد فمینیستی

از مهم‌ترین مواردی که نقد فمینیستی(feminist criticism) به آن می‌پردازد، بررسی متون ادبی به هدف نقد و واکاوی نگرش مردانه است. بازخوانی رمان‌ها و اشعاری که توسط مردان نوشته شده است به هدف بازسازی چهره زن و با نقد جایگاه او در موقعیت نابرابر و در نقش‌های حاشیه‌ای صورت می‌گیرد. این جنبه از نقد فمینیستی رهیافتی به جامعه مدنی، در دنیای مدرن و تلاشی است در جهت ایجاد فرصت‌های روانی برای همه جامعه، فارغ مقوله جنسیت. احاطه ایدئولوژی مرد سالار بر آثار ادبی معاصر، هویت زنانه را از نظر گاه مرد رقم زده است. وجود این واقعیت اغلب در خلق آثار ادبی، زن را به عنوان دیگری مطرح نموده و احوال، افعال و جایگاه او را به گونه‌ای انتقاد برانگیز رقم زده است. تقابل دو گانه زن و مرد در برخی داستان‌ها و اشعار، در بسیاری موارد باعث ایجاد نوعی مقاومت، بی‌تفاوتی و یا حتی تنفر نسبت به این آثار در بین زنان شده است. حاصل این مقاومت تولد نقد فمینیستی در جامعه غرب بود(دشت خاکی، عرب، ۱۳۹۵، ۲۲۶).

زنان در اغلب نوشتارهای مردانه، چهره‌ای سرکوب شده دارند و تاریخ نگاران تاریخ ادبیات، عامدانه ادبیات زنانه را در قرون گذشته سرکوب کرده و به حاشیه رانده‌اند. نگاه به زن به عنوان جنس دوم از دیرباز از جمهوری افلاطون و نمایش‌نامه آنتیگونه گرفته تا آثار مدرن و آگهی‌های تجاری و ادبیات معاصر را در برگرفته است. در ادبیات، زن بودن گاهی یک درد اجتماعی مطرح می‌شود.

۱۰- زن بودن در ادبیات

واکنش‌هایی که شخصیت‌های داستان در موقعیت‌های مختلف از خود نشان می‌دهند، می‌تواند گویای دیدگاه‌های فکری باشد که نویسنده برای شخصیت‌ها در نظر گرفته است. واکنش‌های زنان در داستان حصار و سگ های پدرم در مقابل موقعیت‌های زندگی به شکل‌هایی متفاوت نمود پیدا کرده است. به عنوان مثال ترس از سفید شدن موها و دیدن این سفیدی توسط مرد خانواده، ترس از حرکت کردن در خواب و بستن موهای خود به میله‌ی به دلیل عدم توانایی در حرکت، ترس از ایجاد لحظات اروتیک وار و دچار دگرگونی‌های جنسی و دیده شدن این حالت توسط پدر و تن دادن به بریدن آلت تناسلی خود برای فرار از چنین احوالاتی و ... نمونه‌های دیگری که همه اشاره دارد بر واکنش‌های مختلف زنان و دختران این خانه حصار گرفته شده در برابر انتظارات، وظایف، اتفاقاتی که مسبب اصلی آن پدر خانواده است.

عوامل بسیاری از جمله عوامل تاریخی و فرهنگی یا جنسیت در ماهیت و چگونگی افرینش هنری موثر است و داستان به دلیل خصلت واقع نمایی‌اش نمی‌تواند به کلی فارغ از دیدگاه جنسیتی باشد زیرا هنگام نوشتن به طور حتم مسائل فرهنگی که از راه

گفتمان در ذهن نهادینه شده به نوعی در داستان بازتاب می‌یابد و یکی از این گفتمان‌های قدرتمند، گفتمان جنسیت است(پاینده، ۱۳۸۹، ۱۶۸).

جذابیت‌های جنسی زنان آنها را در معرض سوتفاهم‌های مردانه و نگاه‌های تملک طلبانه آنها قرار می‌دهد. توجه به جاذبه‌های جنسی زنان و سنجش آنها از این طریق ابزاری در جهت انقیاد و شی انگاری زنان است. زیبایی و علاقه به مورد پسند جنس مخالف واقع شدن همواره سبب کشیده شدن زنان به سوی رقابت بیهوده با یکدیگر می‌شود. به همین دلیل زنان به جای حرکت در جهت رشد و تعالی به سمت اعمال بیهوده کشیده می‌شوند که این امر در تنزل جایگاه انسانی آنها به کالایی لوکس و زیبا در جهت بهره کشی جنسی مردان نقش موثری ایفا می‌کند. این نوع نگرش به زنان و واداشتن آنها به کارهای بیهوده در نهایت باعث به وجود آمدن تصویری از زنان در ذهن افراد می‌شود که بیشتر به عروسک‌های تهی مغز و زیبایی شباهت دارد که کارشان جز فراهم آوردن اوقات خوش و سرگرم کننده برای مردان نیست. نگاه جنسی به زن و توجه به زیبایی‌های ظاهری او یکی از کلیشه‌های جنسی است. کلیشه‌ها اموری است که اغلب مرز بین جنس به معنای تفاوت‌های فیزیکی را با جنسیت به معنای نظامی از ارزش‌ها هویت و فعالیت‌هایی از بین می‌برد که از نظر اجتماعی برای زنان و مردان معین شده است(وود، ۱۳۸۳، ۲۲۲).

از دیر باز تا همین اواخر بیشتر مردان نظریه پرداز از طیف‌های سیاسی گوناگون بر این باور بودند که محدود شدن زن به خانواده و تابعیت وی از شوهر به لحاظ عرفی و قانونی ریشه‌های طبیعی دارد و محروم کردن زنان از حقوق مدنی و سیاسی این گونه توجیه می‌شود که زنان فطرتا برای فعالیت‌های سیاسی و اقتصادی در خارج از خانه مناسب نیستند. نظریه‌پردازان معاصر تدریجا فرض پست بودن زنان نسبت به مردان را کنار گذاشته و پذیرفته‌اند که به زنان نیز مانند مردان باید همچون موجوداتی آزاد و برابر قادر به تعیین حق سرنوشت خویش، دارای حس عدالت خواهی نگریسته شود و همچنین پذیرفته‌اند که زنان به خاطر دارا بودن ویژگی‌های فوق آزادند که به عرصه اجتماع وارد شوند(منسبریج، اوکین، کیملیکا، ۱۳۸۷، ۵۹).

۱۱- تبعیض جنسی

در تعبیر رایج خود شامل بهره‌گیری خودسرانه و غیر منطقی از جنسیت در ارائه مزایا یا پست‌ها و مناصب می‌باشد. در این تعبیر آشکارترین شکل تبعیض جنسی این است که فردی از استخدام یک زن برای شغلی که جنسیت هیچ ارتباطی منطقی با چگونگی اجرای آن ندارد سرباز می‌زند. این رویکرد به تبعیض جنسی را رویکرد تفاوت نگر می‌نامند زیرا در این رویکرد برخوردهای نابرابری که نمی‌شود در تفاوت جنسی برایشان توجیهی یافت، تبعیض آمیز دانسته می‌شود. قوانین تبعیض جنسیتی از این دست، از روی قوانین تبعیض نژادی الگو برداری شده اند. همان طور که هدف قوانین برابری نژادی از بین بردن حساسیت جامعه نسبت به رنگ پوست است، قوانین برابری جنسی نیز می‌خواهند حساسیت جامعه نسبت به جنس را از میان بردارند. بنابراین رویکرد تفاوت نگر می‌پذیرد که در مواردی، رفتارهای متفاوت با دو جنس مجاز است تا آنجا که تفاوت‌های واقعی جنسی‌ای هست که رفتارهای متفاوت را توجیه کند این رفتارها تبعیض آمیز نیستند. رویکرد تفاوت نگر به عنوان تعبیر استاندارد از قانون برابری جنسی در بیشتر کشورهای غربی موفقیت‌هایی داشته است. ضربه اخلاقی آن جامعه موجب دسترسی زنان به آنچه قبلا در دست مردان بود، شده است. در واقع زنان به واسطه آن به اشتغال و تحصیل، فعالیت‌های جمعی از جمله فعالیت‌های حرفه‌ای، آکادمیک، کارگری، نظامی و ورزشی جدی دسترسی یافته‌اند. رویکرد تفاوت نگر کمک کرده که مزایا و مناصب اجتماعی موجود بدون دخالت جنس و از طریق رقابت در اختیار افراد قرار بگیرد(همان، ۶۰).

سبک نگارش زنان درجنبش فمینیسم زمانی مطرح شد که زنان از مصرف کننده ادبیات به یکی از گروه‌های تولید کننده آن مبدل شدند. فمینیست‌ها در آثار خود به دنبال این بودند که ببینند نویسندگان مرد در آثار خود چه تصویری از زن ارائه کرده‌اند. مطالعات نشان می‌دهد مردان از ذهن، شخصیت زن و دنیای زنانه درک کاملی ندارند و همواره به زنان در ارتباط با مردان توجه کرده و به ارائه کلیشه‌های شخصیت زن بسنده کرده‌اند(نیکبخت، دسپ، ۱۳۹۱، ۱۲۸). در متن‌هایی که نویسندگان زن نوشته‌اند نگرش انتقادی به فرهنگ مرد سالار داشتند و در آثارشان ضمن برخورد با کلیشه‌ها به بیان تجربیات صرفا زنانه پرداخته‌اند. سارا میلز در کتاب سبک شناسی فمینیستی معتقد است نویسندگان زن در ساختار و محتوای آثارشان گزینه‌های متفاوت زبانی را درباره ویژگی‌های زنانه، عواطف و احساسات و دیدگاه‌های زنان به کار می‌برند.

۱۲- دغدغه‌های نو برای زنان در ادبیات

الف- آزادی زنان: ازگرایش‌های مهم و رویکردهایی که نویسندگان و شاعران باید در آثار خود به آن بسیار توجه کنند مسئله‌ی آزادی است که ما شاهد هستیم گاهی حتی نویسندگان زن نیز در مسیر روایت داستان خود این حق را از شخصیت زن در قصه حذف یا با محدودیت‌هایی خلق می‌کنند در حالی در ادبیات فمینیست یکی از مهم ترین مسائل، آزادی است که حق اولیه زن در هر شرایط و موقعیتی است. برداشت هر نویسنده و حتی خواننده‌ی درباره آزادی و زن آزاد در جامعه خود ممکن است متفاوت باشد اما چیزی که متفاوت نیست و موضوع مشترک مابین تمام نویسندگان باید باشد این است که آزادی حذف شدنی نیست.

نوال السعداوی یکی از زنان روشن فکر جهان عرب بر این مساله تاکید می‌کند که" این آزادی باید همه جانبه باشد نه اینکه فقط آزادی جسمانی مطرح شود" (السعداوی،۱۳۵۹، ۲۳۷).

در میان مردان روشنفکر و شاعران ترقی خواه عرب، نزار قبانی نیز مردی است که زن را شخصیتی کاملا آزاد می‌داند. او از زن می‌خواهد که احساس خود را حتی اگر تنفر است بیان کند زیرا به نظر او حرف زدن هویت او را بیان می‌کند. قبانی زن را منزلی از منازل هستی می‌داند که در جای خود باقی نمی‌ماند و با آزادی که دارد جای خود را تغییر می‌دهد(احمدی، فرزاد،۱۳۹۲، ۱۲).

ب- مبارزه با تبعیض: تبعیض از دو عامل ناشی می‌شود: نپذیرفتن زن در مقام یک انسان، قائل نبودن آزادی برای زن.

ویل دورانت در کتاب تفسیرهای زندگی می‌گوید:"از نظر زیست شناسی جنس مونث که جریان اصلی زندگی را تشکیل می‌دهد با جنس مذکر وجودی فرعی دارد که اغلب نااستوار و گذرا و گاهی بی‌اهمیت است. پیگیری و تلاش‌های جنس مذکر برای به دست آوردن غذا توانایی‌های بیش‌تری را در او توسعه داده و درانواع تکامل یافته‌تر موجب پیشرفت اقتصادی و ذهنی او شده است. ناتوانی جنس مونث به سبب عادت ماهانه، حاملگی، زایمان، بیماری‌های تناسلی و خانه نشینی رشد او را از نظر تامین خود کند و حوزه علایق و درگیری‌های او را تنگ و تکامل ذهن او را محدود کرده است. اما تفاوت‌های روان شناسانه دو جنس بیشتر به تاریخ و حقوق مربوط می‌شود نه به ویژگی‌های موروثی. در صورت برخورداری از فرصت‌های مساوی با مردان، زنان توانایی‌های فکری از خود نشان می‌دهد که با توانایی‌های فکری مردان همسان است"(دورانت،۱۳۶۹، ۳۰۴).

خشونت علیه زنان یکی از بن مایه‌های اصلی در خلق یک داستان چه در ادبیات چه در هنر است. این موضوع به دلیل ماهیت وجودی آن، به دلیل نوع نگاهی که نسبت به آن وجود دارد و البته به دلیل ملموس بودن‌اش در زندگی با جلب و جذب مخاطب یا خواننده همراه است. می‌توان گفت از یک طرف تبدیل به یک مسئله‌ی کلیشه‌ی در داستان شده است و از طرفی به دلیل عدم ریشه‌کن شدن چنین رفتارهایی در تمام دنیا، همچنان از تازگی برخوردار است و هنوز به نقطه‌ی بلااستفاده بودن نرسیده است. اما شما فکر نمی‌کنید وقت آن رسیده است که به جای ترزیق چنین نگاهی در ادبیات داستانی، به جایگاه و شان و منزلت زنان، به محبث حق و حقوق زنان، به آزادی زنان و عدم تبعیض جنسی هم اشاره و پرداخته شود؟. مطمئنا چنین موضوعاتی نیز به دلیل جهان‌های متفاوت خالق و آفریننده می‌تواند با پرداخت‌ها و نگاه‌های متفاوت در مسیر روایت قصه همراه باشد.

۱۳- نتیجه

وقتی از خفقان صحبت می‌کنیم یا به آن فکر می‌کنیم چه چیزی در پسِ ذهنمان می‌گذرد؟ چه موقعیت، شرایط یا رفتاری را مساوی با ایجاد خفقان می‌دانیم؟ آیا می‌توانیم برای تصور چنین شرایطی به ادبیات رجوع کنیم و از جهان ادبیات وام بگیریم؟ حتما می‌شود چرا که وظیفه‌ی ادبیات شرح و انعکاس شرایط مختلف تاریخی، اجتماعی، فرهنگی در گوشه گوشه‌ی دنیا از طریق روایت یک قصه است. قصه‌ی که گاه می‌توان آن را جهانی شمرد و گاه مختص به یک جغرافیای خاص دانست. پس بنابر این وظیفه، حتما خواننده و دنبال کننده‌ی داستان‌های متعددی بوده‌ایم که موضوع و نقش اصلی قصه مربوط به حس خفقان و ترس و دلهره از پس یک شرایط متفاوت بوده است. شرایطی که به فراخور قلم نویسنده می‌تواند عامل اصلی محدودیت، تنگنا و فشار برای زندگی شخصیت‌های یک قصه باشد. قصه‌ی ***حصار و سگ‌های پدرم*** روایت کننده‌ی یک زندگی محدود، سخت و دور از اجتماع با حضور زن‌ها، دختران، فرزندان و پدر خانواده است که با جزییات و روایت عجیب و غریب خفقان را به تصویر می‌کشاند. خفقان دارای جنسیت است. یعنی چنین شرایطی وقتی برای مردان و زنان شکل می‌گیرد آن کس که بیشتر آسیب می‌بیند زن و دختر است چرا که او در حالت طبیعی و شرایط نرمال نیز با یکسری محدودیت‌ها سر و کار دارد و وقتی شرایط سخت‌تر و حادتر می‌شود این فشار بر روی زنان و دختران بیشتر و بیشتر می‌شود تا جایی که دیگر تاب و توانی برای ماندن، زندگی کردن و امید داشتن باقی نمی‌ماند. ***حصار و سگ‌های پدرم*** با روایت خاص و منحصر به فرد خود راوی زندگی زنان و دخترانی است که به دلیل اعمال قدرت از جانب جنس مذکر که پدر یا همسر آنان است چنان با محدودیت و مشکلاتی روبرو می‌شوند که دچار آسیب‌های روحی و جسمانی متعدد و جبران ناپذیری می‌شوند. آسیب‌هایی که در زمان آزادی هم اجازه نمی‌دهد حس خوب، امید و زندگی به روح و روان این دختران و زنان جاری شود و همچون یک سد بزرگ در مقابل آزادی می‌ایستد.

حالا می شود به آنچه که در اوایل تحقیق پرسیده شد مبنی بر اینکه اگر مردان مورد ظلم قرار بگیرند یا زنان توسط هم جنس خودشان مورد خشونت وآزار و اذیت قرار بگیرند نیز بایداعتراضی صورت بگیرد یا اعتراض فقط مختص ظلم مردان علیه زنان است؟ حتما باید اعتراضی صورت بگیرد. خشونت و آزار و اذیت فی نفسه و در موجودیت خود عملی شنیع، غیر قابل قبول و سرزنش آمیز است. فرقی هم نمی‌کند کسی که ظالم است مرد باشد یا زن، فرقی هم نمی‌کند کسی که مورد ظلم واقع قرار می‌گیرد زن باشد یا مرد یا حتی حیوان، مهم این است که ما در سراسر جهان باید به چنین درک و آگاهی و تسلط و کنترل بر خود برسیم که نه تنها از اعمال چنین کارهایی باید دوری کنیم بلکه هر کجا و در هر شرایطی اگر شاهد این چنین اتفاقاتی بودیم فورا واکنش نشان دهیم و در حد توان خودمان مانع از انجام چنین کارهایی بشویم. حتما اگر هر کسی در جایگاه و موقعیت خود بتواند به چنین توانایی و کنترلی دست یابد دیگر این سلسله ظلم و ستم و خشونت علیه هر فرد مظلومی یک جا گسسته می‌شود. این آرزویی است که حتما در لحظه لحظه‌ی خواندن داستان ***حصار و سگ‌های پدرم*** با خود تکرار کرده‌ایم که اگر فقط یک نفر از اعضای خانواده نسبت

به شرایط و زندگی واکنش نشان می‌داد و از عواقب آن نمی‌ترسید، زبان به دیالوگ و کلام باز می‌کرد، شاید چنین سرنوشت هولناکی برای فرد فرد این خانواده هیچ وقت اتفاق نمی‌افتاد.

به نظر می‌رسد با توجه به این پژوهش و البته پژوهش‌های متعدد دیگری که راجع به خشونت علیه زنان و بررسی جایگاه زنان در ادبیات داستانی انجام شده است، بعد از خواندن داستان‌های ادبی از روزگاران دور تا به امروز که همه بیان کننده‌ی سرنوشت تلخ زنان در گوشه‌های مختلف دنیا و با شرایط و موقعیت‌های مختلف هستند حالا دیگر وقت آن رسیده که در آثار ادبی به آن روی سکه‌ی زندگی زنان در خانواده و جامعه و وظایف آنان نگریسته شود و خالقان و نویسندگان داستان‌هایی با چنین مضامینی خلق کنند. داستان‌هایی که در آن ما خواننده زندگی زنان و دخترانی باشیم که علاوه بر یک زندگی فاقد خشونت و ظلم و بدون ترس به موفقیت و جایگاه‌های قابل قبول و قابل احترامی برسند. این چیزی است که هم فمینیست‌ها خواهان آن هستند، هم مخاطبان و خوانندگان آثار ادبی.

منابع

۱. احمدی، فائزه، فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۹۲). «تحلیلی بر گرایش‌ها و رویکردهای زنانه در ادبیات فارسی و عرب»، مجله ادبیات پارسی معاصر، سال سوم، شماره ۱، صص۱ – ۲۹

۲. احمدی خراسانی، نوشین (۱۳۸۴). «زنان زیر سایه پدر خوانده‌ها»، چاپ ششم، تهران: توسعه

۳. اسداللهی، مائده؛ صلاحی مقدم، سهیلا؛ حسینی، مریم. (۱۳۹۶). «بررسی مقایسه‌ای جلوه‌های خشونت علیه زنان در داستان‌های دختر غبار نوشته وندی ولس و کولی کنار آتش نوشته منیرو روانی پور»، مجله ادبیات تطبیقی، سال نهم، شماره ۹، صص ۱- ۹

۴. السعداوی، نوال (۱۳۵۹). «چهره عریان زن عرب»، ترجمه مجید فروتن، رحیم مرادی، تهران: زوار

۵. بیناس، طلیعت. (۱۳۸۲). «تاریخچه مکتب اصالت زن به عنوان شاخه‌ای از نقد ادبی»، مجله کارنامه، شماره ۳۹ و ۴۰، صص۴۸- ۵۰

۶. پاینده، حسین. (۱۳۸۹). «شهرزاد قصه داریم نه شهراد»، مجله خردنامه همشهری، شماره ۵۶، صص ۱۶۶- ۱۷۳

۷. پیشگامی فرد، زهرا؛ قدسی، امیر. (۱۳۸۹). «نظریه‌های فمینیستی و دلالت‌های آن بر جامعه ایران»، مجله زن در فرهنگ و هنر، دوره اول، شماره۳، صص ۱۰۹- ۱۳۲

۸. تانگ، رزمری (۱۳۸۷). «درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی»، ترجمه منیژه نجم عراقی، تهران: نی

۹. جهانبگلو، رامین (۱۳۸۴). «ایران در جستجوی مدرنیته»، تهران: مرکز

۱۰. حسن، شیرزاد (۱۳۹۷). «حصار و سگ های پدرم». ترجمه مریوان حلبچه ای، تهران: چشمه

۱۱. دشت خاکی، علی؛ عرب، عباس. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی الرسوله بشعرها الطویل حتی الینابیع از انسی الحاج و آیدا در آینه از احمد شاملو از دیدگاه نقد فمینیستی» ، مجله ادبیات تطبیقی، سال هشتم، شماره ۱۵، صص ۲۲۵- ۲۴۴

۱۲. دورانت، ویل و آریل (۱۳۶۹). «تفسیرهای زندگی»، ترجمه ابراهیم مشعری، تهران: نیلوفر

۱۳. رابینز، روت (۱۳۸۹). «فمینیسم‌های ادبی»، ترجمه احمد ابو محبوب، تهران: افراز

۱۴. رحمانی، کیومرث؛ سوبهاش، کمار. (۱۳۹۶). «خشونت علیه زنان در رمان جای خالی سلوچ و رمان گودان» ، مجله پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۲۲، شماره ۱، صص ۱۵۷- ۱۸۱

۱۵. فولادی، محمد. (۱۳۸۲). «فمینیسم»، مجله ادیان و عرفان، شماره ۳۲، صص ۵۸- ۶۵

۱۶. کریمی، فاطمه (۱۳۸۹). «تراژدی تن خشونت علیه زنان»، تهران: روشنگران و مطالعات زنان

۱۷. گیدنز، آنتونی (۱۳۷۶). «جامعه شناسی»، ترجمه منوچهر صبوری، تهران: نی

۱۸. میشل، آندره (۱۳۸۳). «جنبش زنان فمینیسم»، ترجمه هما زنجانی زاده، تهران: نیکا

۱۹. منسبریج، جین؛ مولر اوکین، سوزان؛ کیملیکا، ویل (۱۳۸۷). «دو جستار درباره فلسفه سیاسی فمینیسم»، ترجمه نیلوفر مهدیان، تهران: نی

۲۰. نیکوبخت، ناصر؛ دسب، سید علی؛ بزرگ بیگدلی، سعید؛ منشی زاده، مجتبی. (۱۳۹۱). «روند تکوین سبک زنانه در آثار زویا پیرزاد تحلیلی بر پایه سبک شناسی فمینیستی» ، مجله علمی پژوهشی نقد ادبی، سال پنجم، شماره ۱۸، صص ۱۱۹- ۱۵۲

۲۱. واصفی، سمانه. (۱۳۸۵). «نقد ادبی فمینیستی»، مجله چیستا، شماره ۲۳۰، صص ۷۸۸- ۷۹۵

۲۲. واصفی، صبا؛ ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۸). «خشونت علیه زنان در آثار محمود دولت آبادی»، مجله پژوهش زنان، دوره ۷، شماره ۱، صص ۶۷- ۸۶

۲۳. ولک، رنه؛ وارن، اوستین (۱۳۷۳). «نظریه ادبیات»، ترجمه ضیا موحد، پرویز مهاجر، تهران: علمی فرهنگی

۲۴. وود، جولیاتی. (۱۳۸۳). «ویژگی ساختاری زبان و جایگاه زنان»، ترجمه ابراهیم امدادی، مجله پژوهش و سنجش، شماره ۳۸، صص ۲۱۹- ۲۳۴

۲۵. هام، مگی (۱۳۸۲). «فرهنگ نظریه‌های فمینیستی» ، ترجمه نوشین احمدی خراسانی، تهران: توسعه

Abstract:

Fiction is one of important aspects of the survey of a subject and view point literature can always be a good device to study and discuss about the subjects and problems of daily life, since fiction has a variety of subjects and different view towards as a case. fence and my father's dogs is a novel in literature in which woman position on family, their rights toward their husbands, fathers or brothers and also their internal feminism relations are being out looked from different views. This specific view toward women in the story is the subject of a research, this subject is always a base in art in general and in literature in particular which the artists or novelists look toward the subject from their own views. These views are due to their own ideologies. This view roots back to the novelists historical, social, ideal and biological experiences and backgrounds. This view can indirectly influence one the reader's thoughts and points of views. The narrations of woman world in a novel or story can be the potential or capacity of a survey or research. All above titles and topic caused the author to study the abovementioned subject.

Keywords: Fiction, feminism, feminist criticism, violence against women

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۸ (پیاپی: ۳۱)، دی ۱۳۹۹، جلد دو

رهبری خدمتگزار و مدیریت دانش

مسعود عامری[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۸/۳۰
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۰۳
کد مقاله: ۳۵۹۳۸

چکـیده

امروزه کارکنان بااستعداد و با مجهز به دانش روز از مهم‌ترین سرمایه‌های ارزشی یک سازمان محسوب می‌شوند و با توجه به قدرت ایده پردازی و خلق محصولات جدید سازمان را در مسیر توسعه و پیشرفت قرار می‌دهند به همین منظور پژوهش حاضر با هدف بررسی رابطه بین مدیریت دانش با رهبری خدمتگزار صورت گرفت. به همین منظور در ابتدا مروری بر مفاهیم و ادبیات موضوع پژوهش می‌پردازیم و در پایان پیشنهادهای کاربردی آن ارائه می‌گردد.

واژگـان کلـیدی: رهبری، خدمتگزار، مدیریت دانش

۱- کارشناسی ارشد عمران-سازه، دانشگاه امیر کبیر، ایران

۱- مقدمه

امروزه، تحرک کارکنان در داخل یا خارج از شرکت‌ها برای سازمان‌ها مسئله کمی نیست، به‌ویژه اگر کارگرانی که شغل خود را ترک می‌کنند سرمایه فکری بگیرند و پس‌ازآن لازم است کارآموزان جدیدی را جذب و آموزش دهیم. بااین‌حال، این شرکت‌ها مکانیکی برای حفاظت و حفظ دانش کار سازمانی ایجاد نمی‌کنند و از آن‌ها استفاده نمی‌کنند و در یک فرآیند استخدام و آموزش دائمی برای تازه‌کارها هستند. تحرک نیروی کار در حال حاضر مشکلی را برای شرکت‌هایی ایجاد می‌کند که دانش را مدیریت نمی‌کنند و این عمدتاً بر صلاحیت یا تخصصی که افراد در مورد کار سازمانی و کار خود دارند تأثیر می‌گذارد. ایجاد سازوکارهایی لازم است که به همه افراد امکان می‌دهد از پتانسیل کامل دانش پراکنده در سازمان برخوردار باشند (فیلیزا و فلیپ، ۲۰۱۸).

در جامعه فراصنعتی امروز، دانش به یک منبع کلیدی تبدیل گردیده است. با وجود این، سزماناها در پرورش و اداره دانش با چالشهای بی شماری مواجه هستند. در عصر حاضر که عصر دانایی نامیده میشود، سازمانها شاهد محیط هاییهستند که روز به روز پویاتر و چالش برانگیزتر میشوند. تغییر و تحول جزء جدایی ناپذیر دنیای امروزی است، به عبارتدیگر تنها جزء ثابت تغییر است . علیرغم اهمیت دانش، عدم درک تفاوت بارز و فاحشی که بین داده و اطلاعات وجود دارد، باعث شده سرمایه گذاری های انجام شده بر روی تکنولوژی اطلاعات نتایج و منافع اقتصادی اندک و ضعیفی را برای سازمان‌ها در پی داشته باشد (عسگرانی، اصغری، ۱۳۹۶). سازمان‌ها در محیط پویای رقابت جهانی امروز با وجود تغییرات سریع جهانی، جهت بقا و دستیابی به موفقیت های رقابتی علاوه بر هماهنگی با تحولات جامعه امروزی باید بتوانند مسیر تغییرات و دگرگونی ها را در آینده پیش بینی کرده و قادر باشند که این تغییرات را جهت ایجاد عملکرد مطلوب کارکنان برای ساختن آینده ای بهتر هدایت کنند (ماسا و تستا،۲۰۰۹). لذا سازمان‌ها جهت انطباق با دنیای متغیر و متحول امروزی برای بهینه کردن و بهبود عملکرد خود بایستی قادر باشند استراتژی های سازمان را جهت هدایت و کنترل این تغییرات به مدد سبک های رهبری را ایجاد کنند (فرانکل و پی جی سی ام اس، ۲۰۱۶).

۲- مبانی نظری

۲-۱- رهبری

عبارت «رهبری سازمانی» می‌تواند تصاویر متنوعی را به ذهن منتقل کند. رهبران سازمانی به خود و دیگران کمک می‌کنند تا کارهای درست را انجام دهند. آن‌ها جهت‌گیری می‌کنند، چشم‌انداز الهام بخشی ایجاد می‌کنند و چیز جدیدی ایجاد می‌کنند. رهبری سازمانی عبارت است از تعیین نقشه برای رسیدن به هدفی به عنوان یک تیم یا سازمان که "پیروزی" نام دارد؛ و پویا، مهیج و الهام بخش است. رهبری (در برخی از متون هدایت) یکی از پنج وظیفه اصلی مدیران محسوب می‌شود. رهبری یعنی هنر نفوذ بر زیردستان به نحوی که آن‌ها به‌صورت داوطلبانه و از روی رغبت فعالیت‌های از پیش تعیین‌شده‌ای را در چارچوب اهداف معینی انجام دهند. برخی از صاحب‌نظران، رهبری را یکی از وظایف مدیران قلمداد می‌کنند درحالی‌که در مقابل، برخی، رهبری را بسیار فراتر از مدیریت می‌دانند و معتقدند که رهبران سازمان‌ها الزاماً مدیران سازمان‌ها نیستند. فرایندی که مدیریت می‌کوشد با ایجاد انگیزه و ارتباطی مؤثر انجام سایر وظایف خود را در تحقق اهداف سازمانی تسهیل و کارکنان را از روی میل و علاقه به انجام وظایفشان ترغیب کند؛ بنابراین رهبری جزئی از مدیریت است و این وظیفه مانند برنامه‌ریزی، سازماندهی و کنترل نیز از وظایف مدیر است .مهمترین نکته در رهبری نفوذ و اثرگذاری است. اصولاً قدرت عبارت است از توانایی اعمال نفوذ بر دیگران و نفوذ عبارت از اعمالی است که مستقیم یا غیر مستقیم باعث تغییر در رفتار یا نظرات دیگران می‌شود. رهبری با نفوذ بر دیگران تحقق می‌یابد و نفوذ نیز از قدرت سر چشمه می‌گیرد (الوانی، ۱۳۹۸).

۲-۲- رهبری خدمتگزار

برای اولین بار در سال ۱۹۷۰ رابرت گرینلیف (Robert K. Greenleaf) از عبارت «رهبری خدمتگزار» در مقاله‌اش تحت عنوان «خدمتگزار در جایگاه یک رهبر» استفاده کرد، اما رهبری خدمتگزار رویکردی است که مردم قرن‌ها از آن استفاده کرده‌اند.

به عنوان یک رهبر خدمتگزار شما در وهله‌ی اول یک خدمت‌گزار هستید و قبل از اینکه خود را در نظر بگیرید باید به فکر نیازهای دیگران، به‌ویژه اعضای تیم‌تان باشید. دیدگاه دیگران را در نظر بگیرید و آن را تصدیق کنید و از آن‌ها حمایت کنید تا کارشان را به خوبی انجام بدهند و به اهداف شخصی خود نیز دست یابند. در زمان‌های مناسب آن‌ها را در تصمیم‌گیری‌هایتان شرکت دهید و احساس مسئولیت و تعلق خاطر را درون تیم خود ایجاد کنید. این موارد منجر می‌شود تا افراد بیشتر درگیر کار خود شوند و تلاش بیش‌تری داشته باشند .اعتماد بیش‌تری بین شما و آن‌ها ایجاد شود و ارتباطی قوی با سهامداران و اعضای تیم‌تان داشته باشید. همچنین منجر به افزایش نوآوری در مجموعه‌ی شما می‌شود.

رهبری خدمتگزار را نمی‌توان دقیقاً یک تکنیک و یا یک سبک رهبری دانست، بلکه بیشتر یک شیوه‌ی رفتاری برای بلندمدت است. این شیوه مکمل سبک رهبری مشارکتی (دموکراتیک) است و شباهت‌هایی به رهبری تحول‌گرا- که یکی از مؤثرترین شیوه‌های رهبری در کسب و کار است– و همچنین رهبری سطح ۵- که در آن رهبران در شیوه‌ی کاری خود فروتنی و تواضع نشان می‌دهند دارد (عسگرانی و قبادی، ۱۳۹۸). بااین‌حال، رهبری خدمتگذار در فرهنگ‌های سلسله مراتبی که فاصله‌ی قدرت (قدرت طلبی و اقتدارگرایی) در آن زیاد است، مشکلاتی را در پی خواهد داشت .در این فرهنگ‌ها مدیران و رهبران انتظار دارند که همه‌ی تصمیم‌ها را خود به تنهایی بگیرند. در چنین شرایطی رهبری خدمتگزار جهت حفظ احترام و تثبیت جایگاه خود به عنوان رهبر، به مشکل بر خواهد خورد. طبق نظر لری اسپیرز (Larry C. Spears) رئیس سابق مرکز تحقیقاتی رهبری خدمتگزار رابرت گرینلیف، رهبران خدمتگزار داری ۱۰ ویژگی مهم هستند که عبارتند از:

۱. گوش دادن
۲. همدلی
۳. توجه به سلامت افراد
۴. خود آگاهی
۵. متقاعدسازی
۶. ادراک و تصور قوی
۷. آینده‌نگری
۸. نظارت و مسئولیت‌پذیری
۹. تعهد به رشد و توسعه‌ی افراد
۱۰. ایجاد یک جمع همدل و هم هدف
۱۱. کاربردهای رهبری خدمتگزار

۲-۳- کاربردهای مدیریت دانش

از سال ۱۹۷۰ کاربردهایی برای رهبری خدمتگزار در ۶ حوزه بیان شده است که به طور خلاصه به شرح آن‌ها می پردازیم: اولین حوزه مربوط به فلسفه و مدل سازمانی رهبری خدمتگزار است؛ بدین معنی که کسانی از آن استفاده می‌کنند که برای کارهای سودمند تجاری، کار می‌کنند، همچنین سازمانهای غیرانتفاعی از قبیل بیمارستان، کلیساها و دانشگاهها آن را مورد استفاده قرار می دهند. کاربرد بدین صورت است که افراد، رهبری خدمتگزار را به عنوان یک راهنمای فلسفی قبول دارند. همچنین در سازمانها به عنوان بخشی از رسالت سازمان قرار گرفته است. البته امروز این سبک از رهبری بسیاری از متفکران، نویسندگان و رهبران را تحت تاثیر قرار داده است، به عنوان مثال مدیر عامل شرکت میلر هرمن[1] در این مورد بیان کرده است: "رهبری خدمتگزار نیاز دارد که احساس شده و باور و فهمیده و تمرین شود، "و همچنین پیتر سنگه نویسنده کتاب "پنجمین فرمان" به خوانندگان و افراد توصیه کرده است که در مورد رهبری، ابتدا باید کتاب گرین لیف؛ یعنی «رهبری خدمتگزار» مطالعه شود، چون طبق گفته های خودش مفیدترین بیانی است که او در مورد رهبری با آن برخورد کرده است.

دومین کاربرد رهبری خدمتگزار مربوط به نقش بنیادی آن برای "آموزش اعتماد سازی" است. گرین لیف در مقاله ای تحت عنوان "امانتداران در نقش خدمتگزاران" بیان کرد امانتدارانی که مثل رهبران خدمتگزار عمل می‌کنند می‌توانند سازمانهایی را به وجود بیاورند که از کارایی و کیفیت بالایی برخوردار باشند. لازم به ذکر است که در دهه گذشته یکی از صاحب نظران به نام لیلی اندومنت[2] برنامه‌هایی را تنظیم کرده است که امانتداری را به عنوان یکی از وظایف رهبران خدمتگزار آموزش و تعلیم می‌دهد.

یکی دیگر از کاردبردهای رهبری خدمتگزار نقش عمیق آن در «سازمانهای رهبری ارتباطی» است که امروز تعدادی از گروههای رهبری ارتباطی، از منابع مرکز گرین لیف به عنوان آموزش و یادگیری استفاده می‌کنند. همچنین سازمانهای بین‌المللی رهبری ارتباطی، رهبری خدمتگزار را به عنوان مرکز ویژه برای فعالیت هایشان پذیرفته است و این سازمان در سال ۱۹۹۱ جایزه رهبری ارتباطی بین‌المللی را به رابرت گرین لیف هدیه کرد.

چهارمین کاربرد رهبری خدمتگزار مربوط به حوزه‌های آموزش تجربی است که این آموزش در بسیاری از دانشکده‌ها و دانشگاهها تدریس می‌شود. آموزش تجربی یا " آموزش همراه با انجام کار " در حال حاضر بخشی از تجربه آموزشی دانشجویان است. در دهه ۱۹۸۰ گروهی از مربیان برنامه‌های آموزشی تحت عنوان "یادگیری خدمت" طرح ریزی کردند که ارتباطی بین مفهوم رهبری خدمتگزار و آموزش تجربی ایجاد کنند که این امر باعث شد در دهه گذشته، برنامه های آموزشی تجربی روی برنامه "یادگیری خدمت" تمرکزی ویژه داشته باشند.

پنجمین کاربرد رهبری خدمتگزار روی «برنامه‌های آموزشی و یادگیریهای متنوع دیگر» توجه دارد که این آموزشها در رشته‌های مدیریت و رهبری در دانشگاهها و کالج ها انجام می‌شود. این کار موجب می‌شود بسیاری از دانشجویان و دانش آموخته‌ها، رهبری خدمتگزار را با رشته‌های مرتبط خود آمیخته کنند. اهمیت آن درحدی است که چندین کالج و دانشگاه، رهبری

1 - MILLER HERMAN
2 - LILLY ENDOWMENT

خدمتگزار را به عنوان یک رشته دانشگاهی پیشنهاد کرده‌اند و بسیاری از دانشجویان مقالات بسیاری در این موضوع نوشته‌اند. همچنین بسیاری از مشاوران و سازمانها، آن را به عنوان چارچوبی برای حمایت فعالیت‌هایشان قرار داده‌اند.

ششمین کـاربرد رهبری خدمتگزار در حـوزه رشـــد معنوی و شخصیتی افراد از طریق برنامه‌های موجود است. البته این کاربرد در راستای عقیده چند تن از صاحبنظرانی چون اسکات پک[1]، پالمر[2] و کوپر[3] است که توسعه و گسترش استعدادهای بالقوه و روحانی بشریت را بیان می‌کنند؛ بنابراین رهبری خدمتگزار با تشویق افراد و سازمان‌ها به خدمتگزاری سبب می‌شوند تا افراد به رشد و سطح بالایی از کیفیت زندگی دست پیدا کنند و از این طریق جامعه و سازمانها را بهبود بخشند (نویدی، ۱۳۹۴).

۲-۴- دانش

تعریف دقیق دانش به دلیل ماهیت مبهم و غیرملموس آن دشوار است. آنچه برای فردی دانش تلقی میشود، ممکن است برای فرد دیگری اطلاعات باشد؛ بنابراین، به دلیل عدم تضمین کسب بهره وری از دانش آزمون نشده، ارزیابی دانش مخاطره آمیز است. دانش، موتور محرکه توسعه دانایی محور بوده، توجه به آن نقش فزایندهای در رشد سازمانها و جوامع خواهد داشت (پاولوسکی و بیک، ۲۰۱۵) زمانی اطلاعات به دانش تبدیل می شود که از آن برای رسیدن به بازده بیشتر، ارزش افزوده یا خلق ارزش استفاده شود. یک دستهبندی جامع و کاربردی از دانش عبارت است از:

- دانش عمومی و علمی: این دانش عبارت است از دانش عمومی و رسمی که در کتاب‌های درسی و مرجع و پایگاه‌های داده عمومی وجود دارد.
- دانش تخصصی: تخصصی دانش یعنیدریک صنعتی خاص رشته که در متخصصین بین آن صنعت رواج دارد.
- دانش سازمانی: دانشی است که فقط در یک سازمان خاص وجود دارد و با تار و پود آن سازمان عجین شده است (امین مقدم و ستوده ریاضی، ۱۳۸۴).

۲-۵- مدیریت دانش[4]

مدیریت دانش یا همان مدیریت دانایی مفهومی است که در علوم مدیریتی نقش مهمی دارد. بیش از ده سال از عمر ابداع مفهوم کلی مدیریت دانش می‌گذرد و در این مدت، تعاریف گوناگونی در این خصوص ارائه گردیده که هر یک ابعادی از این موضوع را نمایش می‌دهند. در ذیل به بیان مهم‌ترین این تعاریف می‌پردازیم:

مدیریت دانش، مدیریت صریح و سیستماتیک دانش حیاتی و فرایندهای به‌هم پیوسته‌ی آن یعنی تولید، سازماندهی، پخش، استفاده و بهره‌برداری از دانش با پیشروی در اهداف کسب‌وکار است. تعاریف مختلفی برای مدیریت دانش وجود دارد اما تعریف بالا به این دلیل انتخاب شده است که بعضی از مهم‌ترین جنبه‌های هر برنامه‌ی موفق مدیریت دانشی را مشخص می‌کند:

- صریح: آشکارسازی فرضیات؛ کدگذاری اینکه کدام‌یک شناخته‌شده هستند؛
- سیستماتیک: واگذار کردن امور به بخت و اقبال باعث کسب منفعت نمی‌شود.
- دانش حیاتی: شما باید تمرکز کنید، چون منابع نامحدود ندارید؛
- فرآیندها: مدیریت دانش مجموعه‌ای از فعالیت‌ها با ابزارها و تکنیک‌های خاص خودش است.
- چرا باید دانش را مدیریت کرد؟

سازمان‌ها به‌شکل فزاینده‌ای متمرکز هستند. دانش منبعی حیاتی است که به آن‌ها مزیت رقابتی می‌دهد و به عملیات‌شان ارزش می‌بخشد. اگر به ارزش بازار یک شرکت دولتی نگاه کنید، معمولا ۵ الی ۱۰ برابر بیشتر از دارایی‌هایی (دارایی‌هایی که اساسا فیزیکی هستند) است که در ترازنامه‌اش ثبت شده است. بااین‌حال بسیاری از شرکت‌ها به اندازه‌ای که به امور مالی خود توجه می‌کنند، به مدیریت دانش‌شان توجه کافی ندارند. آن‌ها مأموران ارشد مالی دارند، اما مأموران ارشد دانش ندارند.

۲-۶- انواع مختلف تولید دانش در سازمان

روند تولید دانش در سازمان‌ها به اعتقاد نوناکا، از چهار عمل زیر پیروی می‌کند:

۱. از ضمنی به ضمنی: زمانی اتفاق می‌افتد که افراد در ارتباطات رو در رو به تبادل دانش می‌پردازند.

---

1 - Scott peck

2 - Palmer

3 - Cooper

4 Knowledge Management

۲. از صریح به صریح: تولید دانش جدید با ترکیب دانش‌های موجود است. مثلاً، مدیر امور مالی یک سازمان، اطلاعات مالی قسمت‌های مختلف سازمان را گردآوری کرده و براساس آن‌ها، گزارش مالی ارائه می‌دهد.

۳. از ضمنی به صریح: تدوین تجربیات، عقاید، نظرات کارکنان به طوری که توسط دیگران قابل استفاده باشد.

۴. از صریح به ضمنی: وقتی اتفاق می‌افتد که دانش صریح در کارکنان درونی شده و باعث گسترش و توسعه دانش شخصی آنان می‌شود.

دانش ضمنی و صریح، مکمل یکدیگرند و این بدین معناست که برای ایجاد دانش هردوی آن‌ها ضروری هستند، از این رو آنچه ما دانش می خوانیم از طریق تعامل بین دانش ضمنی و تصریحی و نه هر کدام به تنهایی ایجاد میشود. نوناکا و تاکوچی در کتاب مشهور خود، به نام شرکت دانش آفرین از این هم فراتر رفته اند ومعتقدند که هر سازمان از دو نوع دانش صریح و ضمنی برخوردار است. به اعتقاد آنان دانش صریح دانشی است که در قالب نوشته ها و گفته ها درک می شود و دانش ضمنی دانشی است که افراد معمولا قادر به انجام آن هستند، اما از توصیف و بیان آن ناتوانند .این دانش ضمنی تاکنون مورد توجه کافی قرار نگرفته است .سازمانها باید از منافع هردو نوع دانش یاد شده آگاه باشند و بتوانند آن‌ها را به شکل‌های مختلف گردآوری و محافظت کنند (لیبوویتزو فرانک، ۲۰۱۶).

۳- ضرورت مدیریت دانش

برای ایجاد تغییرات در سازمانها به منظور ارتقا سطح کیفی مدیریت دانش، بررسی علمی مدیریت تغییر ناپذیر اجتناب است. دانش مدیریت سازی پیاده برای در سازمان‌ها باید دو بعد سخت نرم و و شده ارزیابی سازمان مطابقبا برنامه سازمان نیازهای تحولدر این دو بعد درسازمان تدوین گردد. با توجه به چنین رویکردی میتوان مزایای ذیل را برای استفاده از مدیریت دانش در سازمان‌ها تصور کرد. مدیریت دانش پتانسیل‌ها، نقاط ضعف و قوت دانش راکند. مدیریت دانش انگیزه را از طریق مشارکت کارکنان افزایش می‌دهد. مدیریت دانش باعث ارتقای رقابتشود. پذیری می-مدیریت دانش منجر به دستیابی به مزیت رقابتی پایدار می شود (امین مقدم و ستوده ریاضی، ۱۳۸۴).

۴- روش‌های مدیریت دانش

فرانس بوتیلییر و کاتلین شیرر (۲۰۰۲) مطالعه عملی در مورد ۱۲ سازمان (۶ سازمان خصوصی و ۶ سازمان دولتی) انجام دادند تا آنچه را که آن‌ها روش‌های مدیریت دانش می‌نامیدند، مشخص سازد. نتیجه حاصله عبارت بود از:

- تمرکز بر ارتباطات که گروه‌های همکار و محل‌های پرسش و پاسخ نامیده می‌شود.
- تمرکز بر ذخیره و بازیابی دانش که بانک‌های اطلاعاتی خبره و دانش نامیده می‌شود.
- تمرکز بر اشاعه گزیده که آگاهی رسانی‌های اطلاعات و اخبار و یادگیری سازمانی نامیده می‌شود.
- تمرکز بر عمل که همکاری مجازی نامیده می‌شود.

۵- نتیجه گیری

امروزه سازمان‌ها با مسائلی چون تغییر و تحولات سریع فن‌آوری، رقابت پیچیده، حس بی‌اعتمادی به روشهای سنتی در مدیریت سازمانی و میل کلی به کسب مزیت های رقابتی و بهبود عملکرد سازمانی هستند. در این بین سازمان‌هایی می‌توانند قدرت رقابت داشته باشند که با بر عهده گرفتن نقشی فعال و تاثیر گذار، به دنبال بدست آوردن مزیت های رقابتی و بهبود عملکرد سازمانی باشند (تن و سوسا ۱، ۲۰۱۵).

بدون شک یکی از مهمترین بسترها برای بدست آوردن عملکرد بهتر سازمان، کسب و بکارگیری دانش است. در این راستا، محققین بیان می‌دارند، عملکرد مطلوب پایدار تنها از طریق به کارگیری دانش برای نوآوری حاصل می شود؛ بنابراین، با توجه به ارتباط غیر قابل انکار دانش با نوآوری، درک نقش و تاثیر مدیریت دانش برعملکرد مطلوب از اهمیت بسزایی برخوردار می باشد. (هریس۲ و همکاران،۲۰۱۳).

مدیریت دانش در سازمان‌ها به دنبال ان است تا نحوه چگونگی و تبدیل اطلاعات و دانسته‌های فردی و سازمانی را به مهارت‌های فردی و گروهی تبیین و روشن نماید. با بررسی و تحلیل اهمیت و ویژگی‌های دانش در حیطه عملکرد سازمان‌ها می-توان دریافت که برخورداری از دانش و اطلاعات روزآمد برای ادامه حیات سازمان‌ها به یک ضرورت انکارناپذیر تبدیل شده است.

1- Tan & Sousa
2- Harris

همانطور که از تعاریف ذکر شده مشاهده می‌شود، اغلب تعاریف، مدیریت دانش را به مثابه یک جریان و فرآیند در نظر گرفته‌اند که این نشات گرفته از ماهیت سیال دانش است. در واقع حتی اگر ما آگاهانه به اداره نمودن دانش اقدام ننماییم، اما دانش وجود دارد، خلق می‌شود و به اشتراک گذارده می شود. بوسیله مدیریت بر آن، به این رویه یک ساخت عملیاتی داده می‌شود تا فرآیندهای دانش تحت کنترل و اداره ما قرار گیرند. دقت در تعاریف مشخص می‌کند که:

- مدیریت دانش یک فرآیند مستمر بوده و همیشه بودن آن در سازمان یک ضرورت است.
- افراد به عنوان سرمایه‌های اصلی سازمان مورد توجه می باشند.
- فرصت‌طلبی و تیزهوشی برای کسب و کشف ایده‌های جدید حائز اهمیت می‌باشد.
- ارتباط مداوم و چندسویه با محیط نقش مهمی در فرآیند مدیریت دانش دارد.

با توجه به تفاوتهای فراوان در ادراکها و نیازهای کارکنان در ابعاد بین‌المللی که سرمنشأ سبکها، روشها و دستاوردهای متنوع در زمینه مدیریت و رهبری در کشورهای جهان است، دشواری و اهمیت کار مدیران سازمانهای فراملیتی در زمینه یافتن راههای مناسب برای ایجاد انگیزه در کارکنان این قبیل سازمانها نمایان می‌شود. در واقع هنر مدیران فراملیتی در این است که نسبت به تفاوتهای فرهنگی، انعطاف‌پذیری لازم را از خود نشان دهند، کارکنان خود را به خوبی بشناسند و از نیازهای آنان آگاه شوند؛ بنابراین در سازمانهای معاصر، اولین مزیت رهبران بزرگ برای برآورده ساختن نیازهای کارکنان، مشتریان و اجتماع این است که همانند افرادی خدمتگزار عمل می‌کنند (اسمعیل لو و خان محمدی، ۱۳۸۷).

منابع

۱. اسمعیل لو، سجاد، خان محمدی، هادی (۱۳۸۷). سبک رهبری خدمتگزار، تدبیر، شماره ۱۹۳.
۲. امین مقدم، علی، ستوده ریاضی، مریم (۱۳۸۴). ارائه مدلی برای توسعه مدیریت دانش در سازمانهای تحقیقاتی با رویکرد استفاده موثر از فناوری اطلاعات و ارتباطات. پنجمین همایش مراکز تحقیق و توسعه صنایع و معادن
۳. الوانی، سید مهدی (۱۳۹۸). مدیریت عمومی، نشر نی
۴. عسگرانی، مرتضی، قبادی، مجید (۱۳۹۸). مبانی سازمان و مدیریت. انتشارات رصد علم چاپ سوم.
۵. عسگرانی، مرتضی، اصغری، مرتضی (۱۳۹۶). بررسی رابطه بین مدیریت دانش با عملکرد سازمانی در کارکنان شهرداری منطقه ۴. ماهنامه شباک، سال سوم، شماره چهارم. شماره پیاپی ۲۳
۶. نویدی، پرویز (۱۳۹۴) بررسی رابطه بین رهبری خدمتگزار با سرمایه اجتماعی با تاکید بر نقش میانجی معنویت در محیط کار در میان کارکنان بانک کشاورزی استان همدان، پایان نامه کارشناسی ارشد مدیریت آموزشی دانشگاه بوعلی سینا همدان.
7. Bouthillier, F & Shearer,K (2002)"Understanding knowledge management and information management: The need for an empirical perspective", Information Research, 8,1
8. Felisa M. Córdova & Felipe A. Gutiérrez(2018). Knowledge Management System in Service Companies. The International Academy of Information Technology and Quantitative Management, the Peter Kiewit Institute, University of Nebraska.
9. Frankel, A. & PGCMS, R. (2511). What leadership styles should senior nurses develop? nursing, 15, 92.
10. Harris, R. McAdam, R. McCausland, I. & Reid, R. (2013). Knowledge management as a source of innovation and competitive advantage for SMEs in peripheral regions. The International Journal of Entrepreneurship and Innovation, 14(1), 49-61.
11. Massa. Silvia. Testa. Stefania (2009). A knowledge management approach to organizational competitive advantage: Evidence from the food sector
12. Pawlowski, J. M. & Bick, M. (2511). The global knowledge management framework: Towards a theory for knowledge management in globally distributed settings. Leading Issues in Knowledge Management, Volume Two, 2, 190.
13. Liebowitz, J. & Frank, M. (Eds.). (2511). Knowledge management and e-learning.
14. CRC press.
15. Tan, Q. & Sousa, C. M. (2015). Leveraging marketing capabilities into competitive advantage and export performance. International Marketing Review,32(1).
16. skyrme.com-definition skyrme.com-essence skyrme.com-why

پژوهش در هنر و علوم انسانی

ارزیابی کاربست خلاقیت بر اساس الگوی اسکمپر در آثار دومین دوسالانه تصویرگری نیایش
راضیه مختاری دهکردی

نظریات هنری پیت موندریان در باب شش اصل نقاشی نئوپلاستیک
علی فلاح زاده

ارتباط دودلینگ آرت و ناخودآگاه
هانی نجم، پژمان دادخواه

واکاوی نقش سلسله‌مراتب در مجموعه‌های فرهنگی- زیارتی با رویکرد ادب حضور؛ نمونه موردی: بقعه پیر تاکستان
الناز امیرزاده دانا، جمال الدین مهدی‌نژاد

بررسی تزیینات تالارهای خانه‌های قاجاری شهر تبریز
آزیتا بلالی اسکویی، تینا حجازی

واکاوی رفتار با زنان از دیدگاه فمینیسم در داستان حصار و سگ‌های پدرم از شیرزاد حسن
شمیم شهلا

رهبری خدمتگزار و مدیریت دانش
مسعود عامری

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

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

ISSN:2538-6298