



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 یک

واکاوی تأثیرات حکمت اسلامی بر شیوهی نگارگری ایرانی؛
کمال الدین بهزاد
سمیه صفاری احمدآباد، محمد مهدی احمدی، اسماعیل بنی
اردلان

فرهنگ عصر مولانا در خصوص آداب و سنن خوردن با تکیه
بر مثنوی شریف
فرح الله نخعی سرو، هادی حیدری نیا، عزیزاله توکلی کافی آباد

تزئین و زبان در فرهنگ عامه
مجید حیدری

مطالعه‌ی شیوه‌های مطلوب پژوهش در روایت مستندهای
تاریخی رادیو
فرشته یوسف پور، ویدا همراز، محمد اخگری

چگونگی نمود آزادی بشر ژان پل سارتر در آثار نقاشی
ادوارد هاپر
شیرین محمدشاهی

تحول شهری اصفهان از دوران سلجوقی به ایلخانی
سیده سارا محمدی

شناسایی عوامل موثر بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و
جوانان استان مازندران
عبدالله مصلحی، عظیم صلاحی کجور، حسین منفرد، مسعود رستم
نژاد

سازمان یادگیرنده و یادگیری سازمانی
ناصر میقانی



نشریه

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، کوچه شهید سبحانی، پلاک ۲۸، واحد ۴
کدپستی: ۳۱۴۳۹۵۳۵۹۵
www.RAHS.ir
Shij-journals@gmail.com

آگهی

نشانی: تهران، افسریه، ۱۵ متری اول، کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳
انتشارات هنر و علوم دانشگاهی، تلفن: ۰۲۱ ۳۳۸۴۰۷۹۲

صاحب امتیاز و مدیرمسئول: میلاد فتحي

زیرنظر شورای سردبیری

مدیر اجرایی: منیژه ملانی

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

- دکتر پرپسا 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 عمرانی پور، 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 مهدی زاده، 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 امیر هوشنگ 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. از این رو 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.

فهرست مقالات

صفحه	عنوان مقاله
۱	واکاوی تأثیرات حکمت اسلامی بر شیوهی نگارگری ایرانی (کمال الدین بهزاد) سمیه صفاری احمدآباد، محمد مهدی احمدی، اسماعیل بنی اردلان
۱۱	فرهنگ عصر مولانا در خصوص آداب و سنن خوردن با تکیه بر مثنوی شریف فرج الله نخعی سرو، هادی حیدری‌نیا، عزیزاله توکلی کافی آباد
۲۳	تزئین و زبان در فرهنگ عامه مجید حیدری
۳۳	مطالعه‌ی شیوه‌های مطلوب پژوهش در روایت مستندهای تاریخی رادیو فرشته یوسف‌پور، ویدا همراز، محمد اخگری
۴۵	چگونگی نمود آزادی بشر ژان پل سارتر در آثار نقاشی ادوارد هاپر شیرین محمدشاهی
۵۷	تحول شهری اصفهان از دوران سلجوقی به ایلخانی سیده سارا محمدی
۶۹	شناسایی عوامل موثر بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران عبدالله مصلحی، عظیم صلاحی کجور، حسین منفرد، مسعود رستم نژاد
۷۹	سازمان یادگیرنده و یادگیری سازمانی ناصر میقانی



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

واکاوی تأثیرات حکمت اسلامی بر شیوهی نگارگری ایرانی (کمال الدین بهزاد)

سمیه صفاری احمدآباد^{۱*}، محمد مهدی احمدی^۲،
اسماعیل بنی اردلان^۳

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۸/۲۰

تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۰/۱۵

کد مقاله: ۱۶۵۲۵

چکیده

رویکرد نگارگری ایرانی-اسلامی، تأکید هم‌زمان بر ظاهر مادی اثر و باطن لطیف آن است، این نگرش نگارگر حاصل نگاه حکیمانه‌ی ویژه به هنر و صناعات، در تمدن اسلامی می‌باشد. زیرا نگارگر تعلیم دیده در این مکتب می‌آموزد که آفرینش را به نحو احسن ارج نهد و عرصه‌ی عمل و فعالیت مادی خود را مجالی جهت ظهور و به تصویر کشیدن لطافت‌های معنوی بیان شده در حکمت اسلامی نماید، بنابراین فرضیه‌ی این پژوهش این است؛ که مبانی نظری نگارگری ایرانی از خاستگاه تعلیم حکمت اسلامی سیراب گردیده؛ که حاصل نگرش سرشار از معنویت عصر هنرمند می‌باشد. لذا هدف اصلی این مقاله بررسی لحظه‌های تأثیرپذیری نگرش نگارگر از حکمت و عرفان اسلامی است. در این راستا نتیجه‌ی حاصل شده این می‌باشد که این هنر به واسطه‌ی مؤلفه‌هایی چون رابطه استاد شاگردی در فرهنگ اسلامی در کنار مصورسازی کتب با مضامین حکیمانه در بستر فضای فکری جامعه، از بینش متعالی بهره‌جسته‌است. روش تحقیق در این نوشتار توصیفی-تحلیلی بوده، همچنین ابزار و شیوه‌های گردآوری اطلاعات در بردارنده‌ی جستجوی کتابخانه‌ای است.

واژگان کلیدی: نگارگری ایرانی، حکمت اسلامی، استاد-شاگردی، مصورسازی کتاب

۱- دکتری فلسفه هنر، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، (نویسنده مسوول) saffari_somayeh@yahoo.com

۲- دکتری الهیات تاریخ و تمدن اسلامی، استاد دانشگاه، رایزن فرهنگی ایران در اسپانیا، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

۳- دکتری پژوهش هنر، دانشیار، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی، دانشگاه هنر تهران

۱- مقدمه

مبانی نظری حاکم بر فضای نگارگری ایرانی، مانند تجلی نور واحد پرتوافکن و آفرینش رنگ‌های نورانی به دور از کدورت سایه‌ی حاکم بر عالم ماده، ترکیب‌بندی فضای چند ساحتی در سطح دو بعدی با زوایای دید متفاوت در فضایی خیال‌انگیز، می‌کوشد؛ صور مثالین هستی در وجه متعالی‌تر از عالم مادی آن را به نمایش در آورد. بنابراین چیزی که در این میان اهمیت دارد، اندیشه‌ورزی و غور در علت‌های مؤثر بر شکل‌گیری این شیوه‌ی آفرینش خیالی در بستر تاریخ است؛ که به موجب آن، نگارگر فضاهایی مثالین از عناصر عالم محسوسات را به نمایش در می‌آورد.

لذا سؤال اساسی در این زمینه این است که این شیوه‌ی مصورسازی خاص نگارگر از عناصر هستی، از چه مؤلفه‌های حکمی در مکتب تعالیم اسلامی سرمشق گرفته است؟ در پاسخ به این سؤال تأمل در جامعه‌ی سنتی دوران نگارگر، ضرورت می‌یابد. دورانی که اعتلای حاکمیت عرفان و حکمت اسلامی بر جامعه ایرانی کاملاً مشهود است؛ لذا عمل نگارگری که در این بستر رشد می‌یابد نیز بی‌شبهات به عمل عارف و گام نهادن او در طریقت معنوی نیست به دیگر سخن هر کدام به زبان بیان خود، در پی دریافت چیزی هستند که به اصطلاح بُعد اضافه‌تر از هستی نامیده می‌شود. در این راستا همان گونه که عارف به واسطه‌ی قدم نهادن در مسیر تزکیه، سعی می‌نماید، بُعد وجودی خود را عمق بخشد و از این طریق لایه‌های عالم امکان را دریابد. نگارگر نیز، عناصر تصویری و موضوعات عالم ماده را با نوع بینش و نگاه خاص به عناصر هستی در فضایی مثالین مصور می‌نماید. به عقیده‌ی بورکهارت «عالم به تصویر کشیده در نگارگری ایرانی _ اسلامی همان گونه که به حواس می‌آید با همه‌ی ناهماهنگی و درشتی و تصادفات نامطبوع مجسم نمی‌شود. بلکه نگارگر خواهان توصیف خیالی از عالمی شفاف است که پنداری از درون بر آن پرتو افکنده‌است» (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۴۴). در این راستا فرضیه‌ی اصلی این مقاله این است که لحظه‌های تأثیرگذار در هنر نگارگری ایرانی وجود دارد که به واسطه‌ی آن بصر نگارگر آمیخته به بصیرت متعالی‌تر از ظواهر عالم ماده می‌شود، لذا هدف اصلی این پژوهش پاسخ‌گویی به این سؤال است؛ که ریشه و بنیان نگاه ویژه‌ی نگارگر به عناصر عالم مادی چگونه به این شیوه‌ی لطیف و متعالی استحاله یافته است؟ بدین ترتیب در تبیین سؤال مطروحه، کنکاش در ریشه‌های رسیدن به این اندیشه‌ی متعالی در وجود نگارگر، ضرورت می‌یابد. تا از این مسیر سرانجام به این نتیجه رسید که هنر نگارگری ایرانی نیز همانند سایر حرفه‌ها در جامعه‌ی اسلامی به واسطه‌ی بهره‌جستن از منابع حکمی اسلامی استحاله یافته است. لذا با در نظر داشتن نکات مطروحه در این جستجو سه پرسش اصلی به شرح ذیل مطرح می‌گردد:

- ۱- آیا نگارگر ایرانی در مصورسازی از تعالیم حکمی اسلامی بهره‌جسته است؟
- ۲- مؤلفه‌های تأثیرگذار بر دیدگاه نگارگر در راستای رسیدن به مصورسازی مثالین در چه عواملی قابل بررسی است؟
- ۳- زبان بیان هنری کمال‌الدین بهزاد چگونه توانست نقطه‌ی تعامل حکمت و شیوه‌ی مصورسازی مثالین شود؟

۲- روش پژوهش

درخصوص روش شناسی این پژوهش باید گفت که با نگاهی توصیفی _ تحلیلی به واسطه‌ی بهره جستن از منابع کتابخانه‌ای در مطالعه‌ی اصناف اسلامی سعی می‌گردد به هنر نگارگری همانند یک حرفه در جامعه‌ی اسلامی نگریسته شود، سپس رابطه‌ی استاد شاگردی در نگارگری با تأکید بر شیوه‌ی تعلیم و تعلم در بستر تاریخ فرهنگ ایرانی-اسلامی واکاوی می‌شود و در نهایت جامعه‌ی فرهنگی عصر طلایی نگارگری ایرانی، با تأکید ویژه بر روش کمال الدین بهزاد به عنوان نماینده‌ی مکتب نگارگری عرفانی، مورد بررسی قرار می‌گیرد، تا در این راستا بستری فراهم گردد که در آن بتوان اهداف، فرضیه و سؤالات مطروحه در مقدمه را دنبال نمود.

۳- پیشینه‌ی تحقیق

آن چه اهمیت و ضرورت نگارش این تحقیق را آشکار می‌سازد فقدان پژوهش جامع به صورت تطبیقی در راه‌های پیوند نگرش حکمت اسلامی و شیوه‌ی عمل نگارگر ایرانی در بستر تاریخی است. لذا با توجه به تحقیقات انجام‌شده، می‌توان گفت در زمینه‌ی بررسی منابع اصناف اسلامی دو اثر ارزشمند به نام‌های اصناف در عهد عباسی نوشته‌ی صباح ابراهیم سعیدالشیخی، پیشه‌وران و زندگی صنفی آنان در عهد صفوی تألیف مهدی کیوانی، وجود دارد که در دو زمان متفاوت مؤلفه‌های مؤثر در شکل‌گیری اصناف و حرفه‌ها در جوامع اسلامی و ایران قدیم را تحلیل نموده‌اند. این دو نویسنده در کتاب‌های خود بر این نکته تأکید کرده‌اند که بسیاری از عقاید حکمت و عرفان در شکل‌گیری قوانین اصناف اسلامی مؤثر بوده‌است (ر.ک: سعیدالشیخی، ۱۳۶۲: ۳۵-۳۰) و (ر.ک: کیوانی، ۱۳۹۵: ۱۹۹). اما در خصوص بیان الزام سلوک اهل حرف و صنایع، عارف نامی نجم‌الدین رازی نیز در کتاب مرصاد العباد نکات ارزشمندی را بیان نموده که در این پژوهش در جهت سوق‌دهی نگاه متعالی نگارگر به حرفه‌اش بسیار راهگشا است. در خصوص تأثیر هنرهای ایرانی از اندیشه‌ی عرفان اسلامی دو مقاله‌ی ارزشمند به نام‌های جایگاه اصناف فنتوت در هنر ایران نوشته‌ی محمد خزائی و نظام استاد شاگردی در نقاشی ایران نوشته‌ی یعقوب آژند، وجود دارد. خزایی در مقاله‌ی خود بر این اصل تأکید می‌نماید که در جامعه‌ی سنتی ایران قدیم تفاوتی میان هنرمند و پیشه‌ور وجود نداشته و این دو امر در دو حوزه‌ی جدای از

هم قرار نمی‌گرفتند (ر.ک: خزائی، ۱۳۸۷: ۲۰-۱۸). آژند نیز در تألیف‌اش به نگارگری چون سایر صنف‌های اسلامی نگریسته که دارای نظام استاد شاگردی است، وی بیشتر بر جنبه‌ی تعلیمی این نظام سستی تأکید نموده است (ر.ک: آژند، ۱۳۸۰: ۱۲-۴). اما این تحقیقات هر کدام به صورت موردی جنبه‌ای از رویارویی حکمت اسلامی و هنر ایرانی را واکاوی می‌نمایند. بدین ترتیب در این مقاله نه تنها از آراء پژوهشگران مطروحه بهره‌های فراوان گرفته می‌شود، بلکه به صورت خاص سعی گردیده ابتدا در نگرش عام؛ نگارگری را در بستر تاریخی، به سان حرفه‌ای از جامعه‌ی اسلامی تحلیل نماید، سپس به صورت خاص با تأمل در قرن نهم هجری قمری به عنوان عصر طلایی حکمت و عرفان در هنر نگارگری، به صورت ویژه لحظات تاریخی مؤثر در تأثیرپذیری بهزاد از پیش عرفانی مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

۴- بنیان‌های حکمت اسلامی در هنر نگارگری ایرانی

در عصر طلایی هنر و فرهنگ ایران که مصادف با اواخر قرن هشتم تا اواسط قرن دهم هجری قمری است، اجزای گوناگون فرهنگ با یکدیگر ارتباط تنگاتنگ و چند سایه داشتند، به گونه‌ای که دین، هنر، اندیشه، ادبیات، عرفان و تمامی پیکره‌ی جامعه در پیوستگی تمام، تحت لوای تعالیم گهربار اسلام از یکدیگر بهره‌می‌بردند (ر.ک: بلخاری، ۱۳۸۸: ۹). لذا در خصوص نگارگری نیز هنرمندان این حرفه تحت تأثیر تعالیم اسلامی حاکم بر جامعه فعالیت می‌کردند. در این راستا کمپفر^۱ در سفرنامه‌ی خود فهرستی از کارگاه‌ها را ارائه داده که پیشه‌وران در آن‌ها فعالیت می‌کردند. یکی از این کارگاه‌ها به کارگاه کتابخانه معروف بوده‌است. وی در این باره می‌نویسد «در کارگاه کتابخانه، حرفه‌های صحافی، کاغذسازی، تذهیب‌کاران، خوشنویسان و نقاشان مشغول به کار بودند» (Kaempfer, 1684: 118-12). بنابراین کتابخانه و کارگاه‌های مرتبط با آن از جمله نگارگری، در ایران دوران میانه کاملاً تحت نظر عقاید حاکم بر حکومت فعالیت داشتند و از آن جایی که حاکمیت در عصر تیموری تا اواسط عصر صفویه، تحت تأثیر اندیشه‌های عرفان و حکمت اسلامی بود، در این راستا مشاهده می‌شود مضامین و فضای نگاره‌های این دوره نیز بیشتر به سمت و سوی لطافت حاصل از اندیشه‌های عارفانه در فضایی مثالین سوق می‌یابد.

در فرهنگ ایرانی همواره هنر و صناعات با رسم آیین جوانمردی و نیک‌مردی در تعامل بوده و این تعبیر با ورود اسلام و در رویارویی با مفاهیم اخلاقی متعالی آن، به سوی کمال هرچه والاتر گام برداشته‌است (ر.ک: بنی اردلان، ۱۳۸۸: ۴۱-۱۲) (ر.ک: خاتمی، ۱۳۹۰: ۲۳-۱۳). به عنوان مثال در رویکرد اخوان‌الصفاء، جنبه‌ی متعالی صناعات اسلامی همواره مورد توجه قرار گرفته که در هر امری، پایه‌ای برای عروج انسان و کسب فضائل اخلاقی و اتصال به عالم روحانیت، وجود دارد. به عقیده‌ی آنان تمامی امور عالم دارای ظاهر و باطن هستند و در این باره بیان می‌دارند «پس بدان ای برادر که تمامی موجودات این عالم ظاهری دارند و باطنی، ظاهر امور پوست و استخوان است و باطن آن لب و مغز» (اخوان‌الصفاء و خلان الوفاء، ۲۰۰۵: ۱۸-۱۷). بر این اساس جماعت اخوان، مهارت در هر صنعتی را شبیه شدن به عمل خداوند باری تعالی می‌دانند زیرا صنعت و خلق کردن راستین را از ویژگی‌های خداوند سبحان به شمار می‌آوردند. بنابراین هنر که جزئی از صناعات بشری است نیز، نوعی تشبیه به خلق کردن الهی و مقدس دانسته می‌شود. اخوان‌الصفاء در این باره به حدیث پیامبر اکرم (ص) استناد دارند، که «خداوند متعال صنعتگری را که در صنعتش جوینده‌ی کمال است؛ دوست می‌دارد» (اخوان‌الصفاء، ۱۹۷۵: ۲۹۰). با استناد به این حدیث، جماعت اخوان فعل صنعتگری را در طول فعل حضرت حق قرار می‌دادند و بر همانندی شأن و عظمت کار صنعتگر و هنرمند با شأن و عظمت حکیمان تأکید می‌داشتند. از این رو در جامعه‌ی اسلامی نیز حرفه‌ی هنرمندان نقش متعالی پیدا کرد. این شیوه نگرش متعالی به هنر و صناعات در منابع تاریخی فتوت‌نامه‌ها کاملاً مشهود است. به زعم بلخاری، فتوت‌نامه‌ها مهمترین و ارزشمندترین منابع جهت آشکار ساختن مراتب سیر و سلوک در میان هنرمندان مسلمان است (ر.ک: بلخاری، ۱۳۸۸: ۱۷۹-۱۷۲).

اما چگونه این منابع می‌توانند در مسیر کنکاش میان رابطه‌ی اندیشه‌ی عارفانه و حاصل کار نگارگر ما را یاری دهند؟ در پاسخ به این سؤال باید نگارگری را به عنوان حرفه‌ای از اصناف اسلامی در نظر گرفت و در این راستا به ادبیات حکیمان اسلامی در خصوص نگاه به حرفه‌ها نگریست. به عقیده‌ی خزائی «در گذشته تفاوتی میان هنرمند و پیشه‌ور وجود نداشت و آن‌ها در دو حوزه‌ی جدای از هم قرار نمی‌گرفتند. هنرور به معنای قدیم آن، بیش از هنرمند و پیشه‌ور کنونی اندوخته در خود داشت. زیرا فعالیت‌های او به اصولی که دارای ریشه و معنا بود؛ ارتباط می‌یافت» (خزائی، ۱۳۸۷: ۱۸). در این راستا نجم‌الدین‌رازی^۲ در کتاب مرصادالعباد، در بیان سلوک محترفه و اهل صنایع می‌نگارد «هر طایفه در صنعت و حرفت خویش باید که اول از حظ نفس و نصیب خویش، خروج کند و دوم در کار محترفات و مصنوعات توجه و میل راست و درست نماید، سوم شرط محترفات خود را مرئی و منظور دارد تا به کمبیه‌ی وصال و به مقصود نائل آید» (رازی، ۱۳۹۱: ۲۰).

به صورت کلی تا قبل از مدرنیسم و ماشینی شدن جامعه و رشد نگرش جزءنگر، مفاهیم فرهنگی و اجتماعی در سایه اندیشه متعالی با یکدیگر در ارتباط بودند و در نسبت با همدیگر سنجیده می‌شدند. لذا صاحبان حرفه نیز، عمل خود را حول محور اندیشه‌ی

۱. Louis Massignon (1883-1962).

۲. نجم‌الدین عبدالله بن محمد بن شاه‌اور الاسری الرازی، از چهره‌های تأثیرگذار تصوف در ایران و جهان اسلام در قرن هفتم هجری قمری است.

رسیدن به کمال و پشتوانه‌ی روحانی آن در نظر می‌گرفتند. به عنوان نمونه در فرهنگ ایرانی میان کار صاحبان حرفه‌ها و رسم فتوت به همراه اندیشه حکمت و عرفان اسلامی رابطه‌ی نزدیک وجود داشت. در خصوص رابطه فتوت و عرفان، مولانا حسین واعظ کاشفی می‌گوید «فتوت شعبه‌ای از علم تصوف است و بر پایه‌ی اصول سیر و سلوک عرفانی در خصوص آن باید سخن راند» (ر.ک: کاشفی، ۱۳۵۰: مقدمه). از سویی لویی ماسینیون نیز در ارتباط حکمت و صنعت، اظهار می‌دارد «اساس دخول به هریک از اصناف صنعتگران مسلمان قبل از هجوم فرایند ماشینی شدن روزگار، بر پایه‌ی فتوت بوده است» (ماسینیون، بی تا: ۱۳۱-۱۳۰). بر این اساس در تاریخ ایران اسلامی، فتوت یک دستورالعمل اخلاقی بوده که با سیر و سلوک به دست می‌آمده و این خصلت در میان طبقات مختلف جامعه ساری بوده و هر صنفی باید می‌کوشید تا در عمل خود، اصول فتوت را رعایت نماید. به عبارتی در جامعه‌ی سنتی گذشته، عرفان و حکمت اسلامی به همراه هنر و صناعات با یکدیگر در راستای تعالی روح، در هم تنیده شده بودند. نجم‌الدین رازی در این باره می‌گوید «بدان که حرفت و صنعت نتیجه‌ی شناخت روح است؛ به قدر قوه و حوصله، اکنون به واسطه‌ی استعمال آلات و ادوات جسمانی به کارفرمائی عقل که وزیر روح و نایب اوست؛ از قوت این حرفه‌ها و صنایع را به فعل آورد و از غیب به شهادت می‌پیوندد، پس عاقل صاحب بصیرت از این دریچه‌ی روح به صانع و صنع حق تواند نگریست. تا همچنان که ذات روح خویش را بدین صفات موصوف شناخت و دانست که روح حی بود؛ اگر حی نبودی فعل از او صادر نشدی و دانست که عالم است؛ که اگر عالم نبودی این صفات‌های لطیف مناسب از او، در وجود نیامدی و دانست که قادر است؛ که بی‌قدرت فعل محال بود و دانست که مرید است؛ که بی‌اراده، فعل از او در وجود نیامد... و باید دانست روح سمیع و بصیر و متکلم است؛ و اگر نه اثر این صفات در قالب پدید نیامدی و دانست که باقیست؛ که بقای قالب هر قدر بوده باشد نتیجه‌ی ابقای روح است و چون به این صفات ذاتی روح را شناخت و اثر این صفات در خود مشاهده کرد و از نتیجه‌ی این صفات قالب خود را متحرک و متصرف دید تا چندین حرفت‌های لطیف و صنعت‌های ظریف از او در وجود می‌آید و روح را هر روز علمی می‌افزاید» (رازی، ۱۳۹۱: ۳۰۳-۳۰۲). لذا در فرهنگ ایرانی-اسلامی تنها راه رشد و تعالی در نزد اهل حرفه و صنعت، بصیرت صاحب حرفه به واسطه‌ی سیر و سلوک معنوی بوده‌است. زیرا صنعت در نهایت به خداوند به عنوان صانع ازلی باز گردانده می‌شد، بر این اساس فرد باید از طریق تهذیب نفس خود را شایسته‌ی این توانایی ویژه می‌نمود، تا بتواند به مفاهیم ملکوتی و روحانی عالم روحانی، صورت محسوس یا مُلکی بدهد. همچنین عناصر عالم حس را نیز به سوی باطن متعالی معنوی سوق دهد. این قانده در شیوه‌ی عمل نگارگر و ترسیم فضای مثالی به دور از کدورت و سنگینی مادی عالم محسوس کاملاً مشهود است. زیرا نگارگر نیز صور عناصر عالم ماده را مجاز می‌پندارد و تلاش می‌نماید این صورت‌های مادی را به سوی لطافت مرتبه‌ی مثالی رجعت دهد.

این نگرش متعالی هنرمند در نگاره‌های مصور شده‌ی عصر تیموری تا اواسط دوران صفویه دوره‌ی رشد اندیشه‌ی عرفان و حکمت اسلامی، قابل ردیابی است. نگارگران دوران مطروحه بیش از اسلاف خود، حقیقت عالم ماده و تعلقات آن را به گونه‌ی استحاله یافته و خیالی هویدا می‌سازند. عالم مصور ایشان بسیار مشابه با مرتبه‌ی عالم مثال^۱ نزد عرفا است (تصویر ۱). به عقیده‌ی نصر، نگارگر ایرانی یا خود عارف و صوفی بوده و یا با چنین مکاتبی آشنایی داشته که با الهام از آموزه‌های برگرفته از اندیشه‌ی عرفانی و با نگاه شهودی، عالمی را به تصویر می‌کشد که تجلّی‌گاه حضرت مثالی است، از این جهت سطح دو بعدی نگاره را به تصویری از مراتب وجود مبدل می‌کند و بیننده را از افق حیات عادی وجود مادی و وجدان روزانه‌ی خود، به مرتبه‌ای عالی‌تر از وجود ارتقاء می‌دهد و او را متوجه آن جهانی می‌کند که مافوق این جهان جسمانی است. آن جهان، عالمی است دارای زمان، فضا، رنگ و شکل خاص؛ جهانی که در آن حوادث رخ می‌دهد ولی نه به گونه‌ی مادی، بنابراین فضایی متصور می‌شود که ارتباط با نوعی آگاهی غیر از آگاهی عادی بشر دارد (ر.ک: نصر، ۱۳۷۵: ۱۷۸-۱۷۱). بر این اساس نگارگر به حرفه خود تنها به عنوان منبع درآمد و محل جلوه‌گری خلاقیت و استادی‌اش نگاه نمی‌کرده، بلکه مصورسازی را همانند دیگر حرفه‌ها مسیری جهت سلوک می‌دانسته، لذا در این راه داشتن استاد معنوی به منظور تعلیم لطائف روحانی عمل هنرور جزء الزامات بوده، در این خصوص خزائی معتقد است «در گذشته رأس اصناف و حرفه‌ها، فتیانی بودند که خود اهل سیر و سلوک بوده و به تعلیم و راهنمایی هنرمندان می‌پرداختند و هنرمندان در محضر آنان فتوت فرا می‌گرفتند و هنرمندان از طریق همین ارتباط روحانی در آموزش صنفی، نظریه‌های جهان‌شناختی و متافیزیکی را که مبنای هنرپردازی ایرانی-اسلامی است؛ را فرا می‌گرفتند» (خزائی، ۱۳۸۷: ۲۱-۱۹).

۱. به اعتقاد معنویت باوران، عالم دارای سه ساحت است، در میانه‌ی عالمی که از طریق ادراک عقلی محض قابل درک است و عالمی که به ادراک حواس می‌آید؛ عالمی واسطه یعنی عالم صور مخیل یا همان عالم مُثُل اعلی قرار دارد. این عالم به اندازه‌ی عوالم معقول و محسوس واقعی، عینی، منسجم و مستقل است. این عالم، مرتبه‌ای واسطه است که در ظرف آن روح جسمانی می‌شود و جسم روحانی می‌شود. این مرتبه عالمی مشتمل بر جسم و امتداد واقعی است هر چند که در قیاس با مادی عالم محسوس و تباهی‌پذیر؛ لطیف‌تر است لذا تنها اندامی که قادر به درک این عالم می‌باشد، قوه‌ی خیال فعال نزد آدمی است (ر.ک: هانری کربن، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، ص ۲۸۰). این بحث در شیوه‌ی نگارگر ایرانی رشد یافته در مکتب عرفان اسلامی از دو لحاظ اهمیت دارد، نخست این که شرایط مخلوقات در عالم مثال با توجه به احکام وجودی آن سنجیده می‌شود و این مطلب در نگارگری به واسطه رعایت قواعدی خاص مانند نبود سایه، هم زمانی، دید از چند زاویه، تابش نور واحد؛ رعایت می‌شود و دیگر این که رابطه‌ی میان وحدت به عنوان واجب الوجود و کثرت در مقام ممکن الوجود تعریف پذیر می‌شود که در خصوص نگارگری آن را به به رابطه‌ی نور و رنگ تعمیم می‌دهند.

۵- تعلیم و تعلّم در حکمت اسلامی و استادشاگردی

در هنر نگارگری ایرانی



شکل ۱- فرار یوسف از دست زلیخا، بوستان سعدی، بهزاد، مکتب هرات، حدود ۸۹۳ هجری، دارالکتب مصر، (مأخذ: Barry, 2004, 106)

معیارهای ارزیابی ما از نظام استاد شاگردی در هنر نگارگری به سبب فقدان منابع تاریخی، چندان روشن و شفاف نیست. اما اگر به نگارگری مانند یک حرفه همچون دیگر اصناف دوره‌ی اسلامی بنگریم، آن گاه می‌توان در خصوص نظام استاد-شاگردی در نگارگری سخن به میان آوریم. رابطه‌ی استاد-شاگردی در هنر و صناعات اسلامی، اساساً مترادف با رابطه‌ی مراد یا همان شیخ در بینش عرفانی بوده‌است؛ به زغم سعید الشیخی «در جوامع اسلامی هر صنفی دارای شیخی بوده که به فضل و علم و تجربه و مهارت بالاتر از دیگران قرار داشته و از نظر حرفه‌ای نسبت به دیگران ممتاز بوده است» (سعید الشیخی، ۱۳۶۲: ۸۶-۸۵). اما شیخ به چه معنا است؟ کاشفی در وصف خصوصیات شیخ اذعان دارد «شیخ در لغت پیر را گویند و در اصطلاح اهل فقر را گویند. شیخ کسی را گویند که خود کامل باشد و تواند که دیگری را به کمال رساند» (کاشفی، ۱۳۵۰: ۶۵). در تفکر اسلامی، شیخ فردی دارای اعتقاد پاک با علم در شریعت است که توانسته با سیر و سلوک معنوی به مقام فقر و عرفان برسد. در این راستا آژند به تأسی از قاضی احمد قمی به نکته‌ی مهمی اشاره می‌نماید که «عنوان شیخ در سده‌ی نهم هجری در مورد جماعت نگارگران به «مولانا» تبدیل شده است» (آژند، ۱۳۸۰: ۷۰). این مطلب خود نمایانگر دو مؤلفه مهم است، نخست این که در هنر نگارگری نیز رویکرد توجه به بینش متعالی حاکم بوده و دیگر این که استادان نگارگر ایرانی در جایگاه تعلیم هنر به وجهه‌ی معنوی آن نیز توجه داشته‌اند.

در تعلیم حکمت و عرفان اسلامی وجود استاد بسیار مهم است. کاشفی در خصوص اهمیت وجود استاد در تعلیم و تعلّم، اذعان دارد «بدان که هیچ کاری بی استاد میسر نمی‌شود و هر که بی استاد کاری کند بی بنیاد باشد» (کاشفی، ۱۳۵۰: ۹۶). در آموزش سنتی دوره‌ای که مفاهیم در ارتباط با یکدیگر معنا می‌شدند و به دیگر سخن در تعامل و هم پوشانی کامل بودند، استاد یکی از ارکان حیاتی نظام تربیتی در ایران اسلامی بود که جایگاه آن غالباً تا مقام پیر، مرشد و راهنمای طریقت بالا می‌رفت. لذا در شیوه‌ی آموزشی گذشته، استاد تنها به امر تعلیم علوم و فنون حرفه‌ها و صناعات نمی‌پرداخت، بلکه در کنار آموزش فن و شیوه‌ی کار، به جنبه‌های معنوی و راه‌های سیر و سلوک فرد در حرفه و پرورش استعدادها معنوی و فضایل اخلاقی هنرور نیز توجه می‌نمود. به عبارتی تعلیم و تربیت استاد بر شاگرد دارای هدف غایی می‌گشت که در پیوند پایدار با پروردگار تعالی می‌یافت و این فرایند در مقام عمل به رشد معنوی شاگرد می‌انجامید. لذا در کسب هنر نیز تهذیب نفس و پرورش اخلاقیات به همراه تسلیم امر استاد شدن بسیار با اهمیت بود.

با استناد به آنچه تاکنون مطرح شد؛ می‌توان گفت در سایه‌ی فضای معنوی حاکم بر نظام استاد-شاگردی در اصناف تمدن اسلامی، هنروران نگارگر نیز با اجرای آداب معنوی و اصول تربیتی خاص حرفه‌ی خویش تحت تأثیر استادان و پیران این حرفه آموزش‌های لازم را کسب می‌نمودند. به عقیده‌ی آژند «نظام استاد-شاگردی و رابطه‌ی میان آن از سده‌ی هشتم هجری بر کل تاریخ نقاشی و خطاطی ایران حاکم شد و ارتباط شاگرد با استاد به نوعی ارتباط مرید و مراد مبدل شد که تا آخر ادامه می‌یافت. گاهی شاگرد چنان در استاد خود ذوب می‌شد که بر روی آثار خود، نام و رقم استادش را ثبت می‌کرد. به هر حال این ارتباط یک رابطه‌ی احترام آمیز بود که پس از مرگ استاد نیز ادامه داشت» (آژند، ۱۳۸۰: ۷۰) و (آژند، ۱۳۹۱: ۲۱). در حرفه‌ی نگارگری استاد فن در مقام شیخ و مولانا، تکنیک و فنون مادی و معنوی کار را به شاگرد به سان مرید آموزش می‌داد و او را در تجلی صفت خلاق که اسمی از اسماء الهی است؛ یاری می‌رساند و شاگرد همانند مرید می‌بایست جنبه‌ی متعالی و معنوی حرفه‌ی خود را از مولانا و استاد خود می‌آموخت.

کمال‌الدین بهزاد نمونه‌ای از اساتید هنر نگارگری ایرانی است؛ که به واسطه حضور در دوره‌ی طلایی عرفان و حکمت اسلامی توانست شیوه‌ی مصورسازی متعالی را به کمال رساند. وی علاوه بر مصورسازی کتب در زمان کهولت سن، بیشتر به تربیت شاگردان اهتمام می‌ورزید و در کارگاه‌های تبریز به همراه سلطان محمد به تعلیم و تعلم شاگردان مشغول بود (ر.ک: منشی، ۱۳۵۱: ۱۷۴) و (اصفهانی، ۱۳۷۲: ۴۶۷-۴۶۶). این زنجیره‌ی استاد شاگردی نگارگری موجب شد نسل به نسل سنت بهزاد تا اواسط

مکتب صفویه اصفهان محفوظ ماند در این راستا بسیاری از نگارگران آن عصر آرزوی این را داشتند که ادامه دهنده‌ی مکتب نگارگری بهزاد باشند (ر.ک: قمی، ۱۳۶۶: ۱۴۱)، شاهد این ادعا، شعر صادقی بیک افشار^۱ است:

تمنای دلم این بود پیوست
کشم رخت هوس در کوی صورت
که گیرد همت بهزادیم دست
شوم معنی طلب از روی صورت
(صادقی بیک، ۱۹۶۵: ۱۸۸-۱۸۷)

به زعم زکی محمد، شهرت اصلی بهزاد برای این نبود که روش‌های نقاشی ایران را به کمال رساند، بلکه بیشتر بدین علت بود که عنصر حبّ الهی را در نگارگری ایرانی-اسلامی وارد نمود و آن را به مقام روحانیت و قدوسیت رساند. شاید این جنبه در اسلوب نگارگری این نقاش شهیر برای آن بود که نگرش حکمت و عرفان اسلامی در عصر بهزاد به اوج عظمت خودش رسیده بود (ر.ک: زکی محمد، ۱۳۲۰: ۱۱۲). این توجه بهزاد به جنبه‌ی باطنی عناصر هستی و رجعت از صورت امور به سوی باطن آن‌ها در شعر صادقی بیک و طلب کردن معنی باطنی عناصر از روی صورت ظاهر، کاملاً مشهود و به آن اشاره شده است.

اما بهزاد چگونه توانست به این درجه از کمال مصورسازی نائل شود؟ به زعم پژوهشگران «بازتاب نوع جهان بینی و جایگاه فلسفی و حکمی بهزاد در آثارش بیانگر نزدیکی عقاید او به نورالدین عبدالرحمن جامی و میرعلی شیر نوایی است» (اشرفی، ۱۳۸۶: ۹۷)، به دیگر سخن شیوه‌ی نگرش این نگارگر در عناصر هستی ریشه در مضامین حکمی حاکم بر اجتماع دوراننش و آشنایی وی با آراء عرفان اسلامی دارد. بهزاد در فضایی سرشار از تفکرات حکمت و عرفان اسلامی رشد یافت و خود نیز به واسطه‌ی بیان هنری در این مسیر گام نهاد تا آن‌جا که میرعلی شیرنوایی وزیر مدبر سلطان حسین بایقرا همواره این هنرمند را مورد تکریم قرار می‌داد. وی نه تنها استعداد بهزاد را به عنوان یک نگارگر بزرگ تقدیر می‌کرد، بلکه بهزاد را به عنوان یک صوفی و عارف ممتاز احترام می‌نهاد و همواره دیوان‌های زیبای خطی استادان ادب همانند جامی را به او می‌داد تا نگارگری کند (ر.ک: طیبی، ۱۳۶۸: ۸۷-۸۶).

۶- مصورسازی کتاب عرصه‌ی پیوند نگارگر و بینش متعالی

شیوه‌ی عمل نگارگر در مصورسازی کتب، ناب‌ترین لحظه‌ی رویارویی بصر نگارگر با بصیرت آمیخته با عرفان و حکمت ادیبان اسلامی است. به تعبیر دقیق‌تر مصورسازی کتب با مضامین حکمی شعری ایرانی، نگارگر را به شکل بلا واسطه با نگرش متعالی عرفانی و حماسی سرشار از آیین جوانمردی و فضیلت روبرو می‌نماید.

نگارگری ایرانی در عصر طلایی خود با ادبیات فارسی در پیوندی مستحکم است، به دیگر سخن نگارگر مضامین متنوع سرشار از حکمت ادبی را بن‌مایه‌ی هنرش قرار می‌دهد و بر این اساس اشخاص و صحنه‌های داستان و کلام شاعر یا نویسنده را به زبان لطیف خط و رنگ مجسم می‌کند. این پیوند درونی و هم‌خوانی ذاتی ادبیات و نگارگری نقطه‌ی تلاقی دریافت مضامین حکمی در نگارگر است، زیرا نگارگر در تعامل با اندیشمند رشد یافته در بستر حکمت و عرفان اسلامی و همگام با کلام او؛ در عقیده‌ای واحد و ذهنیتی مشابه با مضامین متعالی متن کتاب، دست به آفرینش تصویری می‌زند. در این لحظه نگارگر نیز همانند حکیم ادیب از خلال زیبایی‌های عالم محسوسات به عالم ملکوت نظر می‌افکند، به عبارتی بصر وی در راستای بصیرت عارف قرار می‌گیرد و حاصل عملش مبدل به بیان تصویری از اندیشه‌ی متعالی می‌گردد. اینجاست که صور مثالین در راستای ادراک حقیقت ازلی نهفته در مضامین حکمی ادبیات ایرانی-اسلامی در نگاره‌اش تجلی می‌یابد و قلمرو زیبایی با جهان معنا قرین می‌شود (ر.ک: زمانی و دیگران، ۱۳۸۸: ۹۰).

به عقیده‌ی اشرفی، اصل صور خیال در پیوند ادبیات و نگارگری ایرانی بسیار اهمیت دارد. تمام جغرافیای ادبیات ایران با خیال آمیخته‌است و نتیجه‌ی این جغرافیای خیالی عظیم؛ رشد بیش اساطیری، مثالین و متعالی نزد نگارگری است که هنرش در این فضای فکری رشد می‌یابد، «صورخیال در شعر فارسی و نقاشی ایرانی بر هم منطبق است. نظیر همان توصیف‌های نابی را که سخنوران از عناصر طبیعت، اشیاء و انسان ارائه می‌دهند، در کار نگارگران ایرانی هم می‌توان باز یافت. شاعر شب را به لاجورد، خورشید را به سپهر زرین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچه‌ی گل و جزء این‌ها تشویق می‌کند و نقاش نیز می‌کوشد معادله تجسمی این زبان استعاری را بیابد و به کار برد. به این ترتیب نقاشان به تدریج فهرستی از تصویرهای قراردادی بر پایه‌ی مضامین ادبیات گرد می‌آورند و نسل‌ها چنین تصویرهایی را همانند سنتی پایدار نگه می‌دارند و تنها به مرور ایام اندک تغییراتی در آن‌ها ایجاد می‌کنند. نقاشان حتی در تبیین اصول فنی کارشان نیز تحت تأثیر ادبیات هستند، آن‌ها رنگ‌ها را چون عاشق و معشوق در کنار هم می‌نشانند» (اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۲-۱۱). به زعم شایگان «در هنر ایرانی-اسلامی از جمله نگارگری؛ مخاطب با بینشی از صور تخیلی روبرو می‌شود که هدف نهایی آن تجلّی وجود حقیقی است» (شایگان، ۱۳۹۳: ۷۰-۶۹). نگارگر به واسطه‌ی خیالش؛ ماده‌ی اثر هنری و معنای متعالی برگرفته از ادبیات حکمی عصرش را در برابر هم قرار می‌دهد و با توجه به قواعد و قوانین خاص حاکم بر نگارگری چون عدم عمق نمایی سه بُعدی، عدم سایه روشن، آفرینش فضایی سرشار از رنگ‌های نورانی و دید چند وجهی در فضایی دو بُعدی سعی می‌نماید عالم محسوسات را به واسطه‌ی عناصر بصری و فضای خیال‌انگیز به

۱. صادق بیک افشار، نگارگر و شاعر ایرانی، پیرو کمال الدین بهزاد و از پیش گامان مکتب اصفهان به شمار می‌رود. وی شاگرد مظفرعلی، از شاگردان بهزاد؛ بود.

سوی معنای باطنی لطیف گرداند. به زعم کربن، خیال خلاق در همه‌ی انسان‌ها به درجات مختلف وجود دارد، در واقع انسان‌ها آن جا که دست به آفرینش هنری و ادبی می‌زنند، خیال خلاقشان چنان چه در مجرای صحیح باشد، به معنای حقیقی کلمه چیزی را خلق می‌کند (ر.ک: کربن، ۱۳۹۵: ۲۴-۲۳). در این راستا، نگارگر نیز به واسطه‌ی رشد در بستر نگرش عرفا و کتب حکیمان اسلامی، خیال خلاقش را در عرصه‌ی عمل مبدل به راهی برای وصول به تحقق حقیقت متعالی می‌نماید به دیگر سخن هرگز سعی نمی‌کند انانیت خود را معرفی نماید یا به سوی فردگرایی و تمایز از دیگران گام بردارد بلکه نهایت کوشش را می‌نماید تا با رجعت از قوائد حاکم بر عالم ماده به سوی عالمی لطیف تر گام بردارد که در آن حقایق مثالی موجودات نمایان است.

همانگونه که پیشتر اشاره شد در بینش و حکمت اسلامی اصالت هنری همانند دیگر صناعات، همواره به معنای بازگشت به حقیقت و دوری از منیت است و این موضوع کاملاً متفاوت با دید آمیخته با انانیت، فردگرایی و نخبه پروری هنر غرب است. لذا خلق کردن و آفرینش نزد نگارگر رشد یافته در مکتب عرفان اسلامی؛ پیش از آن که فعل بشری دانسته شود، از آن خداوند صانع است و نگارگر تنها در جایگاه فردی است که در مقام خلیفه، استعداد قبول و قابلیت پذیرفتن صور خیالی را دارد. بر این اساس بیان نمادینی از صُنع خداوندی را به تصویر می‌کشد و فعل خود را در ادامه‌ی تجلّی مداوم حضرت حق می‌داند. این سخن مصداق «و ما رمیت اذ رمیت» در آیه‌ی ۱۷ سوره‌ی مبارکه‌ی انفال است که خداوند می‌فرماید «هم آری تو تیر را افکندی و هم تو نیفکندی»، به عبارتی نزد نگارگر رشد یافته در مکتب عرفان و تصوف اسلامی تنها یک فاعل واحد و یگانه در بنیاد هستی وجود دارد، لذا هرچند امور به ظاهر از بنده ساطع شود اما در باطن همه‌ی امور به او باز گردانده می‌شود و این است مصداقی بارز از آیه‌ی ۱۰۹ سوره مبارکه‌ی آل عمران «وَإِلَى اللَّهِ تُرْجَعُ الْأُمُور».

بنابراین با دانستن این اصل که تمام نوشته‌های ادب فارسی به ویژه پس از استقرار اسلام نگاره‌واره‌هایی حکمی در قالب کلام هستند؛ می‌توان شیوه‌ی ناب بیان تصویری حاصل از آن را توسط نگارگر دریافت کرد و به این مطلب پی برد که چرا نگارگر به جای تقلید واقع گرایانه از طبیعت به صور مثالی و نگرش خیالی توسل می‌جوید و زبان تصویری‌اش رو به سوی مفهوم متعالی سوق داده می‌شود که در آن رسیدن به حقیقت معنوی درونی در اولویت است. به عقیده‌ی پورتر یکی از مهمترین تعالیم حکمت و عرفان اسلامی، ترجیح معنا بر صورت ظاهری است، که این امر در نگارگری ایرانی به شکل یک اصل و قاعده‌ای فنی در مبانی نظری آن محسوب می‌گردد (ر.ک: پورتر، ۱۳۹۲: ۱۵۰). این نظریه در شعر صادقی بییک کاملاً هویدا است:

ره صورتگری چندان سپردم

که از صورت به معنی راه بردم

(صادقی بییک، ۱۹۶۵: ۱۸۸ - ۱۸۷)

کوتاه سخن، آن چه پر واضح می‌نماید، نگاه ویژه‌ی هنرمندان نگارگر به محسوسات عالم ماده است زیرا مقصود وی از بصر این عالم، صورت‌های طبیعی موجود در آن نیست بلکه نگارگر به سان عارفی حقیقت جو در سطح دو بعدی نگاره، عناصر را به دور از کدورت سایه و تاباندن نور واحد در فضایی چند ساحتی می‌آفریند، به عبارتی وی راه رسیدن به حقیقت درون را از طریق مشاهده در صور هستی می‌داند و با روی آوردن به جنبه‌ی مثالی صور هستی، حقیقت ذات آن‌ها را کنکاش می‌نماید.

۷- فضای فکری و اجتماعی عصر کمال‌الدین بهزاد

کمال‌الدین بهزاد در سال ۸۵۴ هجری در هرات متولد شد. او مورد توجه سلطان حسین بایقرا و همچنین وزیرش میرعلی شیرنویای بود و تا سال ۹۱۶ هجری قمری که هرات به تصرف شاه اسماعیل صفوی درآمد، در آن شهر به سر برد. در عصر حسین بایقرا مسئول کتابخانه‌ی سلطنتی بود، به سبب چیره دستی‌اش سلطان حسین بر وی لقب مانی ثانی را داد. مقام این نگارگر به اندازه‌ای بالا رفته بود که حتی بعد از سقوط تیموریان و آمدن و تسلط شیبانی‌خان؛ مقام وی به همان حال سابق باقی ماند و بعد از مرگ شیبانی‌خان به دست شاه اسماعیل، این شاه صوفی به تبریز دعوت شد و عزت او از هر عصر دیگری بیشتر شد و در خدمت شاه اسماعیل و شاه طهماسب به بالاترین درجه و پایه رسید به صورتی که مقام او را هیچ نقاشی در تاریخ اسلامی حائز نشد. او به موجب فرمان شاه اسماعیل مدیر کتابخانه‌ی سلطنتی و انجمن فنون کتاب‌نویسی شد (ر.ک: زکی محمد، ۱۳۲۰: ۱۱۱-۱۱۰) و (ر.ک: طبیبی، ۱۳۶۸: ۸۸-۸۷). این شهرت بهزاد در مصورسازی مدیون دستگاه فکری و فلسفی عصری بود که در آن زیسته‌است. در عصر تیموریان تا اواسط دوره‌ی صفویه معنویت اسلامی در قالب صوفی گری و عرفان در دستگاه سیاسی و اندیشه‌ی دینی و اجتماعی آن روزگار نقش ویژه‌ای بر عهده داشت تا آن‌جا که اغلب صاحبان قدرت، اندیشمندان و هنرمندان فعال در ساختار حکومتی، اهل حکمت و عرفان بودند و در مجالس صوفی‌گری حضور داشتند. به عقیده‌ی عبدالغفور رجا «سلاطین بعد از تیمور همه سر ارادت و تکریم به آستان مشایخ، عرفا و متصوفه می‌نهادند و فوز و فلاح دو دنیا را از انقاس قدسیه‌ی ایشان چشم می‌داشتند و در امور معاش و معاد از ایشان راهنمایی و هدایت می‌جستند. از این رو در سراسر خراسان مشایخ متعدد به وجود آمدند و لنگرها و خانقاه‌های بی‌شمار دایر کردند» (رجا، ۱۳۷۶: ۲۸). لذا معنویت اسلامی در قالب حکمت و عرفان یکی از زمینه‌های مهم در فضای کالبدی عصر بهزاد در ایران به حساب می‌آید. همانگونه که اشاره شد، بهزاد نگارگر عصر سلطان حسین بایقرا آخرین پادشاه مقتدر خاندان تیموری بود که پس از سقوط تیموریان در دربار شاه اسماعیل صفوی همانند گذشته مسئول کتابخانه گردید.

به عقیده‌ی کاوسی سلطان حسین حامی بلامنازع علم، ادب، هنر و عرفان بود؛ شهر هرات در زمان او به اوج شکوفایی کامل رسید و در آن عمارت‌های مختلفی از مسجد، مقبره، مدرسه و کتابخانه‌های بزرگ بنا شد. حضور وزیر و ندیمی صدیق و مشاوری فاضل و کاردان چون میرعلی شیر نوایی را باید از خوش اقبالی سلطان دانست؛ افزون بر این، شاعر بلند مرتبه عبدالرحمن جامی و نقاش پر آوازه بهزاد و خوش‌نویس شهیر سلطان علی مشهدی نیز در دربار او رفت و آمد داشتند» (کاوسی، ۱۳۸۹: ۲۱).

میر علی شیر نوایی وزیر دست راست سلطان حسین بایقرا در پرورش محیط سرشار از حکمت و هنرپروری آن روزگار نقشی بسیار برجسته داشت. عبدالغفور رجا و ادوارد براون در خصوص این وزیر مدبر می‌نویسند: «از آن جا که وی رفیق طفولیت سلطان حسین بایقرا بود، در هنگامی که سلطان مذکور به تخت سلطنت نشست مورد لطف و عنایت مخصوص آن پادشاه واقع گشت و منصب مهر زدن فرامین سلطانی به او داده شد. وی به هدایت استاد زمان خود، عبدالرحمن جامی وارد تصوف و عرفان شد و در آن به کمال رسید، همچنین وی حامی و پشتیبان صنایع ظریفه و ادبیات بود و نقاشانی مانند استاد بهزاد و شاه مظفر، همه‌ی ترقی و پیشرفت خود را مدیون کرم وی هستند. وی خود نیز موسیقی دان ماهر و نوازنده‌ی استاد و نقاشی چیره دست بود» (براون، ۱۳۳۹: ۷۴۳-۶۶۹) و (ر.ک: رجا، ۱۳۷۶: ۶۶). مهمترین اقدامات نوایی در حمایت از هنر، برپایی محافل فرهنگی هنری با حمایت خود، تحت سرپرستی جامی بود که در آن به گفتگو و شعرخوانی درباره‌ی مسائل عرفانی، ادبی و هنری می‌پرداختند و در این راستا زمینه‌ای مناسب جهت تعامل هنر و عرفان مهیا گردیده بود. لازم به ذکر است که جامی و بهزاد دو شخصیت برجسته‌ای بودند که در مجالس همواره حضور داشتند (ر.ک: آژند، ۱۳۸۷: ۱۸۶-۱۸۴).

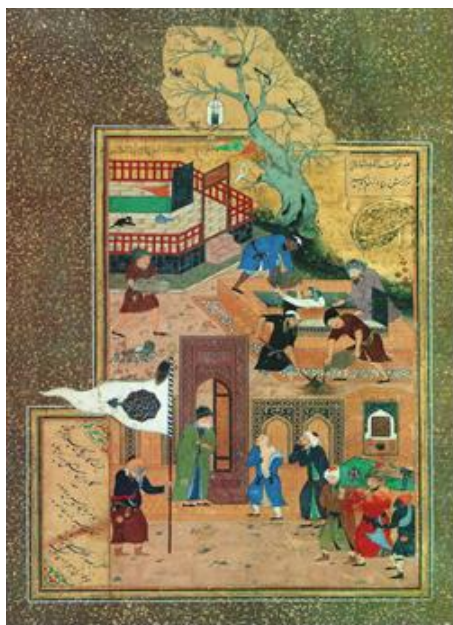
به زعم طبیبی بهزاد و شاگردان وی در رواج نگارگری با مضامین حکمی، گام‌های مؤثری را برداشت کردند، وی عصر تیموریان را عصر پدیدار شدن مکتب نگارگری بر پایه‌ی آموزه‌های تصوف می‌داند که در آن نه تنها شاهنامه‌ی فردوسی همچون گذشته مصور می‌شد بلکه سایر آثار شعری بزرگ پارسی و دری چون حافظ، نظامی، سعدی و امیر خسرو و دهلوی به همراه شاعر معاصر جامی از نو و به شیوه‌ی نفیس مصورسازی عرفانی؛ به‌ویژه در آثار بهزاد و شاگردان او به تصویر درآمدند (ر.ک: طبیبی، ۱۳۶۸: ۱۱). در این راستا حضور امیرعلی شیرنوایی و نورالدین عبدالرحمن جامی بسیار با اهمیت بود، زیرا نگارگران بزرگ آن دوره چون استاد بهزاد و آقامیرک هروی و شاگردان بهزاد برای مجسم ساختن اشعار و داستان‌ها به تشویق و حمایت این دو کار می‌کردند (ر.ک: همان: ۱۰). جامی را نماینده‌ی شعر، ادب و عرفان نیمه‌ی دوم قرن نهم هجری می‌دانند. این عارف نامی در زمان حیاتش به عنوان شاعری مشهور در حکومت تیموری حضور داشت و از سوی دیگر در علم عرفان از پیروان مکتب ابن عربی بود. کاوسی در خصوص تأثیر این عارف نامی بر بهزاد می‌نگارد: «جامی نه تنها با خلق آثار ارزشمند ادبی، برگ زرینی به تاریخ ادبی ایران افزود، بلکه با تأثیر شگرفی که با بهره‌گیری از گرایش‌های معنوی و عرفانی؛ بر دیگر هنرمندان عصرش چون بهزاد داشت، آنان را در آفرینش هنر ناب، یاری رساند و در این راستا مشهورترین نقاش تمامی اعصار ایران و اسلام یعنی کمال‌الدین بهزاد توانست دریچه‌ای نو را در هنر نگارگری بگشاید و با بهره‌گیری از دستاوردهای پیشینیان و قوه‌ی خیال خویش نگارگری ایرانی-اسلامی را به اوج تعالی برساند و بسیاری از نقاشان نسل‌های بعد در راه تقلید او گام نهادند» (کاوسی، ۱۳۸۹: ۲۷).

نگاره‌های بهزاد، بیانی نوین از طبیعت، آسمان لاجوردین تا شب‌های پرستاره، باغستان‌های پر از گل، جویبارها، پرندگان تا مجالس عارفانه و عاشقانه، میدان‌های رزم و شکار را به تصویر می‌کشاند «گویی با ظهور استاد کمال‌الدین بهزاد؛ انسان، طبیعت، زمین و زمان در نقاشی ایرانی-اسلامی جانی تازه پیدا کرده و زندگی نوینی را می‌یابند» (تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۱۵).

برداشت معنوی وی از تفسیر واقع‌گرایانه‌ی داستان‌ها در عین توجه به جلوه‌های زندگی عادی و روزمره؛ وجه دیگر از نوآوری در نگاره‌هایش است، به عنوان مثال در نگاره‌ی خاکسپاری (تصویر ۲)، که برگرفته از داستان منطق‌الطیر عطار می‌باشد، بهزاد در رویدادی معمول موضوعی حکیمانه را به تصویر می‌کشد. این گونه که بر در دروازه گورستان مرد صوفی ایستاده است، در این نگاره از پایین به بالا نمایی از چند رویداد متفاوت مصور شده است، افراد شرکت کننده در خاکسپاری و پسرک گریان از مرگ پدر در پایین نگاره، پشت دیوار گورستان در نمای میانی قبرکن‌هایی که مشغول به کاراند و در قسمت بالاتر رودی در حال جریان و چناری که پشته‌ای دیده می‌شود که روی شاخه‌های خشک آن زاغه‌هایی نشسته‌اند و از شاخه‌ای خشک، قفس پرندهای آویخته شده و بر تنه‌ی درخت ماری به سوی قفس در حال خزیدن است (ر.ک: اشرفی، ۱۳۸۸: ۲۹-۲۸). بهزاد در این نگاره زندگی روزمره را به عنوان یک موضوع با رویکرد و گرایش‌های زندگی اجتماع و مذهبی عصرش درآمیخته و با اضافه کردن چاشنی گذرا بودن و بی‌اعتباری زندگی مادی، مفاهیم و معانی اهل تصوف را به واسطه‌ی کاربرد نمادین عناصر در نگاره و اشعار نگاشته بر نگاره به مخاطب انتقال می‌دهد. بهزاد استفاده‌ی کامل از فضاها را به حد اعلاء رساند به گونه‌ای که نگاره‌های وی الگوی آیندگان شد. به زعم خواند میر «این هنرمند از کامل‌ترین مصوران دوران خود بود که این کار را به نهایت کمالش رساند» (خواند میر، ۱۳۷۲: ۲۴۱). در این چنین فضای فکری، نگارگر همانی است که باید در فضای سنتی عصرش باشد؛ به دیگر سخن در میان آن چه باور دارد و آن چه احساس می‌کند ترکیبی خلاق جهت آفرینش برمی‌انگیزد. این چنین است که به واسطه‌ی بینش عرفانی حاکم بر جامعه و دوران، نیروی خلاق او به سوی اندیشه‌ی متعالی قوت می‌یابد.

در این خصوص شایگان نیز معتقد است که در بستر فضای سرشار از حکمت و معنویت، هنری رشد می‌نماید که رو به سوی عالم والا دارد، «آیا اساساً می‌توان از هنر به عنوان پدیده‌ای سخن گفت که هیچ گونه رابطه‌ای با دیگر تجلیات معنوی نداشته باشد؟ مسلم است که نه! وقتی روح زنده و فعال است که در همه‌ی قلمروها حرکت می‌کند و هیچ هنر راستینی نمی‌تواند بدون

تأثیر پذیرفتن از فوران دیگر قلمروهای معنوی به وجود آید. معنی این سخن البته این نیست که هر هنرمندی به آن چه می‌کند شاعر است. اما باید فضای مناسبی باشد تا تجلیات روح بشکفند و یکدیگر را متقابلاً بارور سازند. این همان چیزی است که آن را روح زمانه می‌خوانیم» (شایگان، ۱۳۹۳: ۱۷).



تصویر ۲: مویه ی پسر در مرگ پدر، منطق الطیر عطار، منسوب به بهزاد، مکتب هرات، حدود ۸۹۲ هجری، موزه هنری متروپولیتین، نیویورک، (مأخذ: آزند، ۱۳۸۷: ۲۴۸)

بر این اساس در عصری که محرکات معنوی و لطایف دینی در قالب تفکر شهودی و عرفانی در جامعه نقشی پررنگ دارند؛ همبستگی متعادل میان تفکر دینی، روح، جسم، علم شهودی و علم عملی شکل می‌گیرد به عبارتی جسم تابع روح زمانه‌ی خود می‌شود، از این رو هنر نگارگر و حاصل عمل وی نیز در عرصه‌ی آفرینش، مقهور علم شهودی و نوع خاص دیانت عصری می‌شود که در آن؛ روزگار را سپری می‌کند. از این جهت است که طبعی در خصوص نگارگری دوره‌ی تیموری می‌نویسد «در عصر تیموریان مکتب جدید تصوف در نگارگری به وجود آمد و شعر و ادب شعرائی نامی گذشته از نو زنده شد؛ مثلاً نه تنها فردوسی و شاهنامه‌ی او از راه خط و کتابت زیبا و تجلید نفیس و مینیاتورهای دلگشا برای ابد زنده شد بلکه آثار سایر شعرائی بزرگ پارسی و دری چون نظامی، سعدی، امیرخسرو دهلوی و حافظ در کنار اشعار شاعر نامی عصر تیموری، نورالدین عبدالرحمن جامی از نو تصحیح و استنساخ گردید و با شیوه‌ی نفیس بهزاد و همکاران او مزین شد» (طبعی، ۱۳۶۸: ۱۱).

نتیجه‌گیری

با تأکید بر یافته‌های تحقیق، نگارگر ایرانی به واسطه‌ی درهم آمیختگی سنت‌های تصویری و اصول جهان بینی حاکم بر دوران، تعبیر و تفاسیر نوین از پختگی قوائد گذشته را به واسطه‌ی بیان تصویری‌اش به ظهور می‌رساند. بر این اساس در عصر غلبه‌ی عرفان و حکمت اسلامی در اجتماع و فرهنگ ایرانی نگاه نگارگر نیز متعالی‌تر می‌شود، به دیگر سخن به واسطه‌ی آگاهی از نگاه باطن‌بین، علاوه بر مصورسازی ظاهر مادی امور در بیانی لطیف‌تر و مثالین در سطحی دو بُعدی، ماده را به سوی عالم سرشار از رنگ‌های نورانی به دور از کدورت سایه و سنگینی عالم مادی رجعت می‌دهد. همچنین دریافت شد که این نگاه ویژه‌ی نگارگر به واسطه‌ی مؤلفه‌هایی خاص در بستر فرهنگ، به‌دست آمده‌است. به عنوان مثال در جامعه‌ی سنتی آن دوره، خیال خلاق نگارگر نیز همانند سایر اصناف دیگر در جامعه‌ی اسلامی از منبع حکمت متعالی سیراب می‌گشته؛ که تمامی امور مادی را پایه‌ای برای رسیدن به مرتبه‌ی روحانی می‌داند. اما در مسیر تعالی اندیشه نگارگر دو عامل نحوه‌ی آموزش و مصورسازی کتب ادیبان حکیم بسیار کلیدی است. استادان نگارگر در مقام «مولانا» که معادل استاد طریقت در عرفان است، علاوه بر آموزش فنون کار، در مسیر سیر و سلوک معنوی نگارگر را یاری می‌رسانند. از سوی دیگر نگارگر به واسطه‌ی مصورسازی کتب شاعران حکیم و عارف، عمل خود را به سان تأخیری بر اندیشه‌ی حکیمانه‌ی نهفته در کتب می‌نمود. به دیگر سخن نگارگر مبدل به واسطه‌ای می‌گشت که از طریق زبان و گفتمان حس و تصویر، نگرش تمثیلی شعرائی رشد یافته در بستر حکمت اسلامی را به مخاطب انتقال می‌داد و این گونه است که نگارگری ایرانی_اسلامی علاوه بر جنبه‌ی تزئینی کتب، به ویژه در عصر تیموری تا اواسط دوره‌ی صفویه مبدل به زبان تصویری حکمت متعالی می‌شود. در این میان کمال‌الدین بهزاد از جمله‌ی این اساتید است که توانست در عصر تیموری به واسطه‌ی همنشینی با نورالدین عبدالرحمن جامی در فضای سرشار از حکمت و عرفان اسلامی، نگارگری ایرانی_اسلامی را به اوج مقام روحانی و کمال برساند و به واسطه تربیت شاگردان، عصر طلایی نگارگری ایرانی را رقم زد و نگرش عارفانه را در مکتب نگارگری ایرانی گسترش دهد.

منابع

۱. آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، «سیمای سلطان محمد، تهران»، فرهنگستان هنر.
۲. آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، «مکتب نگارگری هرات»، تهران، فرهنگستان هنر.
۳. آژند، یعقوب (۱۳۹۱)، «از کارگاه تا دانشگاه»، تهران، فرهنگستان هنر.
۴. احمدی، محمد مهدی (۱۳۹۳)، «تاریخ تمدن و فرهنگ اسلامی»، قم، بوستان کتاب.
۵. اخوان الصفا و خلائق الوفا (۲۰۰۵)، «رسائل»، بیروت، مؤسسه‌ی الاعلمی للمطبوعات.
۶. خواندمیر، غیاث الدین بن همام الدین (۱۳۷۲)، «مأثر الملوك»، تصحیح میرهاشم محدث، تهران، رسا.
۷. اشرفی، م.م (۱۳۸۶)، «بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا»، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۸. اشرفی، م.م (۱۳۸۸)، «از بهزاد تا رضا عباسی»، نسترن زندگی، تهران، فرهنگستان هنر.
۹. اشرفی، م.م، «همگامی نقاشی با ادبیات در ایران»، روئین پاکباز، تهران، نگاه، ۱۳۶۷.
۱۰. اصفهانی، محمد یوسف (۱۳۶۷)، «خلدیرین»، تصحیح میرهاشم محدث، تهران.
۱۱. آژند، یعقوب (۱۳۸۰)، «نظام سنتی استاد - شاگردی در نقاشی ایرانی»، تهران، فصلنامه هنرهای زیبا، صص ۱۲-۴.
۱۲. براون، ادوارد (۱۳۳۹)، «تاریخ ادبی ایران از نیمه‌ی قرن هفتم تا آخر قرن نهم هجری»، علی اصغر حکمت، تهران، ابن سینا.
۱۳. بلخاری، حسن (۱۳۸۸)، «هندسه خیال و زیبایی»، تهران، فرهنگستان هنر.
۱۴. بنی اردلان، اسماعیل (۱۳۸۸)، «معرفت شناسی آثار صناعی»، تهران، سوره مهر.
۱۵. بورک‌ها، تیتوس (۱۳۹۲)، «هنر اسلامی زبان و بیان»، مسعود رجب‌نیا، تهران، سروش.
۱۶. پاکباز، رویین (۱۳۸۸)، «دایرة المعارف هنر»، تهران، فرهنگ معاصر.
۱۷. پورتر، ایو (۱۳۹۲)، «آداب و فنون نقاشی و کتاب‌آرایی»، زینب رجبی، تهران، فرهنگستان هنر.
۱۸. خزایی، محمد (۱۳۸۷)، «جایگاه اصناف فوت در هنر ایران، تهران»، کتاب ماه هنر، صص ۲۰-۱۸.
۱۹. رجا، عبدالغفور (۱۳۷۶)، «عرفان جامی»، لندن، انجمن فرهنگی کهکشان.
۲۰. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳)، «تصوف ایرانی در منظر تاریخی آن»، مجالدین کیوانی، تهران، سخن.
۲۱. زکی محمد، حسن (۱۳۲۰)، «تاریخ صنایع ایران»، محمد خلیلی، تهران، اقبال.
۲۲. زمانی، احسان (۱۳۸۸)، «نقش متقابل هنر منظره‌پردازی و نگارگری ایران»، تهران، کتاب ماه هنر، شماره ۱۳۸.
۲۳. سعیدالشیخی، صباح ابراهیم (۱۳۶۲)، «اصناف در عصر عباسی»، هادی عالم زاده، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
۲۴. شایگان، داریوش (۱۳۹۳)، «بت‌های ذهنی و خاطره‌آزلی»، تهران، فرزانه روز.
۲۵. صادقی بیک افشار (۱۹۶۵)، «قانون الصور»، مسکو.
۲۶. طبیبی، عبدالحکیم (۱۳۶۸)، «تاریخ هرات در عهد تیموریان»، تهران، هیرمند.
۲۷. قمی، قاضی احمد (۱۳۶۶)، «گلستان هنر»، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، منوچهری، ۱۳۶۶.
۲۸. کاشفی سبزواری، مولانا حسین واعظ (۱۳۵۰)، «فتوت نامه سلطانی»، اهتمام محمد جعفر محجوب، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
۲۹. کاوسی، ولی‌الله (۱۳۸۹)، «تبغ و تنبور»، تهران، فرهنگستان هنر.
۳۰. کرین، هانری (۱۳۹۵)، «تخیل خلاق در عرفان ابن عربی»، انشاء الله رحمتی، تهران، جامی.
۳۱. کیوانی، مهدی (۱۳۹۵)، «پیشه‌وران و زندگی صنفی آنان در عهد صفوی»، یزدان فرخی، تهران، امیرکبیر.
۳۲. منشی، اسکندربیک (۱۳۵۱)، «تاریخ عالم آرای عباسی»، کوشش ایرج افشار، تهران، امیرکبیر.
۳۳. نصر، سیدحسین (۱۳۷۵)، «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی»، هنر و معنویت اسلامی، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر.
34. Massignon, Louis (1949), Islamic Guild, 1949, Encyclopedia of social Sciences, Vol. viii, New York: the Macmilan Company.
35. Kaempf, E (1940), Am Hofe des Prsischen Gross Konigs, ed. By W. Hinz, Leipzig.

منابع تصویری:

- آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، مکتب نگارگری هرات، فرهنگستان هنر.
- Barry, Michael (2004), Figurative Art Medieval Islam: And the Riddle of BihZad of Heart, paris: Flammarion.

فرهنگ عصر مولانا در خصوص آداب و سنن خوردن با تکیه بر مثنوی شریف

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۸/۰۱

تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۰/۰۹

کد مقاله: ۵۳۴۳۴

فرج الله نخعی سرو^۱، هادی حیدری نیا^{۲*}،
عزیزاله توکلی کافی آباد^۳

چکیده

فرهنگ عامه با عناصر متعدد خود، با زندگی و فرهنگ عمومی بشر، امتزاجی ناگسستنی دارد. شاعران و نویسندگان بزرگ به شکل‌های مختلف، آگاهانه و ناآگاهانه، از عناصر فرهنگ عامه برای تصویرآفرینی و یا انتقال اندیشه‌ها و اهداف خود به خوانندگان بهره می‌گیرند. در این پژوهش با روش تحلیلی-توصیفی و با مراجعه به منابع نظری تحقیق، تلاش شده است تا پاره‌ای از باورهای عامیانه کتاب مثنوی معنوی در رابطه با آداب خوردن با استناد به منابع و مراجع، مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد. یکی از موضوعات فرهنگ عامه که مولانا در مثنوی به آن اشاره کرده، مباحثی در خصوص آداب و سنن خوردن است. قلمرو پژوهشی «خوردن» در برگرفته موضوعات گسترده‌ای است: آرای فقهی و کلامی خوردن، الگوهای اجتماعی و فرهنگی شیوه خورد و خوراک انسان، آداب و رسوم سفره، قصه‌ها و تمثیل‌های مربوط به خوردن، باورها و تابوهای مربوط به خوراک‌ها و اندیشه‌ها و باورهای عرفانی به مثابه خوردن. «خوردن» از پرکاربردترین واژه‌هایی است که در آثار مولانا برای نمایاندن تمامی ساحت‌های مادی و روحانی، استفاده شده است و واژه‌های دیگری از خانواده آن، در بازتاب این معانی به شاعر یاری رسانده است و مولانا نشان می‌دهد که عرفان نیز مانند کنش حسی «خوردن»، فعالیت و نیاز روزانه برای هر فرد به ویژه سالکان است.

واژگان کلیدی: آداب و سنن خوردن، عرفا، فرهنگ عامه، مثنوی معنوی، مولانا.

۱- دانشجوی دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران.

۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران. (نویسنده مسئول) Heidari_hadi_pnuk@yahoo.com

۳- استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران.

۱- مقدمه

حیات در تمامی کائنات و در درون همه ذرات تبلور و جریان دارد و «خوردن» اصل اولیه آن است. در جهان عرفانی مولانا، «خوردن» و خانواده واژگانی آن، به طوری برجسته با مقولات انتزاعی و نامحسوس، پیوند یافته و یکی از محورهای مهم را در مثنوی و کلیات شمس، تشکیل داده است. اسطوره هبوط که با فعل غذا خوردن و تناولِ خوراکِ ممنوع، همراه است، آشکارترین روایت از اهمیتِ خوراک و خوردن است. همه زندگی انسان به نوعی در محدوده و سیطره فرایند غذایی، قرار گرفته است. این ربسمان از نخستین لحظات بسته شدن نطفه و ارتزاق از خون مادر، آغاز می‌شود و سپس در آغوش مادر، طعم شیر، دهان کودک را معطر می‌سازد و از آن پس خوردن تا آخرین لحظات زندگی، امتداد دارد. در حقیقت، «خوردن» دغدغه اصلی همگان است و تلاش معاش، بیشترین دقایق عمر و اندیشه انسان را مصروف و معطوف خویش کرده است.

۱-۱- بیان مسئله

فرهنگ و باورهای عامیانه، جزئی تفکیک‌ناپذیر از زندگی آدمی است که از دیرباز، تاکنون بنا به شرایط اجتماعی و محیطی زندگی مردم هر ناحیه، تجلی و نمودهای گوناگون داشته است. این باورها در بدو پیدایش به صورت شفاهی و سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر، منتقل می‌شده و همچنان نیز ادامه دارد. با توجه به راه‌یابی این عقاید به عرصه‌های مختلف فرهنگی و ادبی، لزوم توجه هر چه بیشتر به این مسئله به صورت امری اجتناب‌ناپذیر، مسلم شده و دغدغه پی بردن به ریشه و علل پیدایش این امور، گروهی را برانگیخته است تا به شکل حرفه‌ای و روشمند به بررسی عناصر فرهنگ‌عامه بپردازند.

ادبیات عامه از جمله عناصر معنوی فرهنگ‌عامه به شمار می‌رود و شامل مجموعه‌ای از آثار روایی و غیر روایی منظوم و منثور و اغلب به شکل شفاهی است که از حیث ساختار و محتوا، با ادبیات سنتی مکتوب فارسی، متفاوت است (ذوالفقاری، ۱۳۹۲: ۱۱). در حقیقت، ادب عامه «به مجموعه ترانه‌ها، قصه‌ها، اساطیر و ضرب‌المثل‌های رایج در میان یک قوم، اطلاق می‌شود که به‌طور شفاهی از نسلی به نسل دیگر، منتقل می‌شود و موضوعات آن برگرفته از فرهنگ قومی است» (داد، ۱۳۸۲: ۲۲). زبان ساده، لحن عامه و حالات و اندیشه‌های عوام در این نوع ادبیات، نمایان است (ریپکا، ۱۳۵۴: ۲۳۹).

در واقع، هر جامعه برای استمرار بخشیدن به حیات اصیل و واقعی خود، باید در حفظ الگوهای فرهنگی کشورش بکوشد. پژوهش و تفحص در زمینه فرهنگ‌عامه، می‌تواند قدمی در این راستا باشد. یکی از راه‌های تحقیق در این زمینه، بررسی آثار ادبی است؛ چرا که بسیاری از شاعران و ادیبان بزرگ از عناصر فرهنگ‌عامه به عنوان دست‌مایه‌ای در خلق مضامین و بیان آرای خود بهره برده‌اند و مولانا جلال‌الدین بلخی، بی‌شک یکی از آنان است.

شعر مولانا به لحاظ در برداشتن عناصر فرهنگ‌عامه، جایگاه خاصی دارد که می‌توان با بررسی و تعمق در آن به بسیاری از حقایق اجتماعی موجود در شعرش، دست یافت. در این پژوهش، سعی شده است، بخش‌هایی از شاخص‌های دیده شده و دیده نشده فرهنگ و آداب و رسوم خوردن موجود در مثنوی شریف، استخراج و بررسی شود تا از این طریق، نشان داده شود که مولانا تا چه اندازه متأثر از فرهنگ‌عامه بوده است.

۲-۱- پیشینه تحقیق

در باب شناخت مولانا و اندیشه‌های او، نخست باید از مرحوم بدیع‌الزمان فروزانفر یاد کرد که با نکته‌سنجی‌هایش در دو اثر سترگ خود، شرح مثنوی شریف (۱۳۹۰ ب) و مآخذ احادیث و قصص مثنوی (۱۳۹۰ الف)، کلید و فتح بابی برای پژوهش‌های بعد از خود شده‌اند. از آن پس دو کتاب بحر در کوزه (۱۳۸۹) و سرّ نی (۱۳۶۴) دکتر عبدالحسین زرین‌کوب سرشار از اشارات دقیق و ظریف در باب اندیشه‌ها و قصه‌های مولانا است.

در باب خوردن و مجموع مباحث آن، آن ماری شیمیل در کتاب شکوه شمس (۱۳۶۷) اشاراتی داشته‌اند. این کتاب به تحلیل انواع تصویرها و خیال‌پردازی‌های مولانا پرداخته است؛ یکی از این مطالب، «خیال‌بندی خوراکی‌ها در اشعار مولوی» است و بخشی از نوشته‌های این مطلب، مربوط به شراب و ابزار آشپزی است، با وجود این، سرشار از نکته‌های دقیق و راهگشا، در باب خوردن است. کتاب «فرهنگ عامه در مثنوی»، (۱۳۸۹) از محبوبه مباشری است و نویسنده به موضوعات مختلفی در خصوص فرهنگ عامه پرداخته است. در نقدی که بر این کتاب شده نویسنده، موضوعات را به صورت خام بیان کرده و کتاب فارغ از هرگونه شرح و تحلیل می‌باشد. چند مقاله نیز در این باره به چاپ رسیده است که هر یک برشی کوچک در رابطه با موضوع این پژوهش است. از جمله «رزق در آرای متکلمان اسلامی و بازتاب آن در ادب فارسی» (۱۳۸۷) از مصطفی موسوی و «پرهیز از گوشت‌خواری در ادب صوفیه» (۱۳۸۹) از نصرالله پورجوادی و مقاله «رزق در مثنوی» (۱۳۸۳) از اسماعیل امینی نیز اگرچه از نظر طرح مسأله و شواهد، قابل خواندن است؛ اما به سبب انسجام نیافتگی و ضعف تألیف، پژوهش کامل و کارآمدی نیستند. همچنین پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی دیدگاه‌های شریعت و شاعران صوفی درباره رزق» از بهاء‌الدین حسامی در دانشگاه ارومیه در سال ۱۳۸۵ دفاع شده است

که محدود به حقیقه و منطق الطیر و مثنوی مولانا است. این پایان‌نامه، نگاهی شریعت مدارانه و محدود به مسأله رزق دارد و در رابطه با فرهنگ و آداب خوردن در شعر این شاعران اشاره نشده است؛ مجید جعفری در پایان‌نامه «آداب و رسوم و باورهای عامیانه در مثنوی مولوی» (۱۳۹۰)، به معرفی فرهنگ عامه عصر مولانا پرداخته و در فصل سوم پایان‌نامه به معرفی خوراک‌ها و انواع غذاها در مثنوی، اشاره کرده است. با عنایت به سوابق پژوهش در خصوص این موضوع، هیچ‌کدام از تحقیقات فوق به بیان فرهنگ، آداب و رسوم خوردن در مثنوی اشاره نکرده‌اند و تاکنون موضوعی با عنوان «فرهنگ عصر مولانا در خصوص آداب و سنن خوردن با تکیه بر مثنوی شریف» به صورت جامع، در هیچ مقاله و کتابی، کار نشده است. نویسنده در پژوهش حاضر، درصدد آن است که فرهنگ و آداب خوردن را با تمامی چشم‌اندازها و ساحت‌های روحانی و عرفانی خوردن در متون گذشته و سپس در جهان‌بینی مولانا، بررسی کند.

۳-۱- ضرورت و اهمیت تحقیق

آشنایی با فرهنگ و ادبیات عامه، در فهم متون ادبی و ظرایف آن‌ها، مدخلیت دارد. همین نکته، لزوم پرداختن به این مهم را، مسلم می‌کند. شاعران و نویسندگان از این مؤلفه‌ها، بسیار در آثار خود استفاده می‌کنند؛ بنابراین ضروری است که روند تأثیرپذیری شاعران از فرهنگ و ادب عامه قبل از خود و تأثیرگذاری آثار ایشان بر فرهنگ و ادب عامه بعد از خود، بررسی و بیان شود، این امر موجب درک بهتر و فهم درست‌تر آثار ادبی می‌شود.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- فرهنگ عامه و آداب و رسوم در مثنوی معنوی

فرهنگ عامه به‌طور خلاصه: مجموعه باورها، اعتقادات، آداب و رسوم، قصه‌ها و افسانه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، بازی‌ها، چیستان‌ها، گویش‌ها، ترانه‌ها، سرودها و تصنیف‌های شادی و عزای یک قوم یا ملت است که از نسلی به نسلی دیگر می‌رسد و بررسی آن‌ها، بسیاری از نکات مهم مربوط به زندگی، طرز تفکر، اخلاق و عادات، عواطف و احساسات و به‌طور اجمالی ویژگی‌ها و خصایص روحی و ملی آن قوم یا ملت را روشن می‌سازد (آرین‌پور، ۱۳۸۲ ج ۳: ۴۴۵). «معادل بین‌المللی «فرهنگ عامه»، کلمه «فولکلور» است که از دو جزء folk به معنی توده و مردم و lore به معنی دانش و دانستن تشکیل شده است» (حاجی‌زاده میمند، ۱۳۸۴: ۴۷).

در زبان فارسی، فولکلور را به «فرهنگ عامه»، «فرهنگ عوام» و «دانش عوام» ترجمه کرده‌اند؛ اما صادق هدایت اصطلاح «فرهنگ توده» را به‌جای این ترکیبات به کار برد و مقاله مفصلی را که در این باره نوشته بود و آن در واقع نخستین دستورالعمل برای جمع‌آوری فولکلور در زبان فارسی به حساب می‌آید، با همین عنوان در مجله سخن منتشر ساخت (محبوب، ۱۳۸۶: ۳۵). اصطلاح «فرهنگ عامه» را برای نخستین بار، رشید یاسمی، استاد دانشگاه تهران در سخنرانی خود در اسفند ۱۳۱۴ به کار برد. (میهن‌دوست، ۱۳۸۰: ۵۷). در کتاب «فرهنگ عامیانه در گذر اندیشه‌ها» کلیه عناصر تشکیل‌دهنده فرهنگ عامه، بدون طبقه‌بندی، ذکر شده است. (رک: نظری و موسوی، ۱۳۸۲: ۵۲)؛ اما مسعود حاجی‌زاده میمند در کتاب «الگوی پژوهش در فرهنگ عامه» آن‌ها را به شکل زیر طبقه‌بندی کرده است:

۱- ادبیات شفاهی ۲- آداب و رسوم ۳- باورها و معتقدات عامه ۴- زبان و گویش‌ها ۵- هنر سنتی ۶- دانش عامیانه ۷- صنایع دستی ۸- جشن‌ها ۹- بازی‌ها ۱۰- طب و طبابت ۱۱- شعائر و مناسک ۱۲- مشاغل و پیشه‌ها ۱۳- اماکن سنتی و غیره. (حاجی‌زاده، ۱۳۸۴: ۵۴) در این تقسیم‌بندی، هریک از طبقات ممکن است، عناوین فرعی‌تری را شامل گردد، به عنوان مثال، ادبیات شفاهی خود به بخش‌های ترانه، مثل، تصنیف، لالایی، افسانه، بذله، شوخی، کنایه، لطیفه، هزل، هجو و... قابل تقسیم است (رک همان: ۵۴-۵۹).

در خصوص کاربرد فرهنگ عامه در مثنوی معنوی باید گفت که مولوی با مردم ارتباط تنگاتنگی داشت و در آثارش به زندگی و خلق و خوی آنان می‌پردازد. مولوی تمام حالات زندگی مردم را در مثنوی از شیوهٔ امرار معاش، کسب و رفتار و زندگی و حتی بازی‌ها و شوخی‌ها و پوشاک و مسکن و خوراک و باورهای عامیانه در مورد حیوانات، علوم غریبه، پزشکی، نجوم و مواردی از این قبیل را به تصویر می‌کشد.

زبان شعری مولانا، تمام خصوصیات و تعبیرات زبان مردم را دارد. او مردم را مخاطب قرار داده و پیوسته از تکلف‌گریزان بوده و هیچ‌گاه از مردم، فاصله نگرفته و با بیانی ساده و روشن با مردم سخن می‌گوید.

شعر مولانا از حکایات عامیانه و امثال و حکم مایه می‌گیرد اگر بگوییم که اشعار او با عناصر مردمی درهم آمیخته است، مبالغه نکرده‌ایم. در اشعار او اعتقادات عوام، جایی برای خود دارد. پریدن ابرو، حرکت چشم، تپش قلب و... هر یک به معنایی اشاره دارند (گولپینارلی، ۱۳۷۰: ۴۲۱).

این ویژگی مولانا، یعنی نزدیکی او با مردم عامه سبب شده که وی به زبان عامه، سخن بگوید و از لهجه‌های عامیانه در اشعارش استفاده کند و در قصه‌ها و حکایات مثنوی، آداب و رسوم و مثل‌هایی را از زندگی عوام بیاورد.

مولوی در مثنوی از اصناف و گروه‌های مختلف مردم سخن به میان آورده و به خصایص و خلق و خویهای مردم زمان خود اشاره کرده و روحیات و درون مردم را همانند یک روان‌شناس، بررسی و کاوش می‌کند.

مولوی با اشاره‌های پراکنده، بسیاری از آداب و رسوم و معتقدات و خرافات مردم را در مثنوی گرانبارش جای داده است. «بررسی فرهنگ مردم در مثنوی، این نکته را برخواننده روشن می‌سازد که پیوستگی بسیار پر معنایی بین آنچه بشر امروزی به آن‌ها پایبند است با آنچه در مثنوی آمده وجود دارد» (صرفی، ۱۳۸۳: ۳).

بهره‌گیری از باورهای خرافی و فرهنگ عامه را می‌توان یکی از ویژگی‌های تفکیک‌ناپذیر شعر مولانا دانست؛ مولوی با استفاده از عناصر ملموس و قابل دریافت از زندگی مردم، زمینه‌ای مناسب برای بیان اندیشه‌های عرفانی خود، فراهم ساخته است. بررسی باورهای عامیانه و آداب و رسوم و باورهای خرافی در مثنوی از یک‌سو، می‌تواند به روان‌شناسی قوم ایرانیان کمک کند، از سوی دیگر برخی از نکته‌های مهم اسطوره‌ای و تاریخی این اثر را روشن می‌سازد (مباشری، ۱۳۸۹: ۲۵۸).

در واقع آثار مولوی به خصوص مثنوی، حاوی چکیده افکار و آراء و عقاید و فرهنگ ایرانی- اسلامی است به همین سبب است که هر ملت و هر قوم از ملل و اقوام اسلامی، مولوی را با خود، هم زبان و همدل می‌شمارد.

مولانا، تجارب خاصی از مسائل اجتماعی مردم روزگار خود دارد و آنچه را که در زندگی عمومی مردم می‌دید با دریافتی حکیمانه، در فحوای اشعارش بیان کرده است. مجالست با مردم و بینش عمیق او، امکان شناخت و شناساندن هنرمندانه تجارب زندگی اجتماعی را به وی بخشیده است. اغلب حکایات و تمثیلات و روایات در مثنوی، برگرفته از مشهودات اوست. وی آداب و رسوم و باورهای عامیانه را چنانکه متناسب با روحیه عامه بوده در حکایات خویش مطرح می‌کند.

بسیاری از مسائل مربوط به فرهنگ عامه، حاصل برخورد فرهنگ‌های مختلفی است که اقامت وی در آسیای صغیر، مجال شهود آن را فراهم آورده است، بیان هنرمندانه مولوی، درون عامه مردم را چنان بیان می‌کند که نمودار نوعی تفاهم و همدلی بین همگان به شمار می‌آید از این مقوله‌ها می‌توان به بسیاری از مطالبی که در عصر وی به صورت اساطیر و روایات و حکایات که متناسب با احتیاجات روحی مردم است و عامه مردم با آن مأنوس‌اند، اشاره کرد.

عبدالباقی گولپینارلی در این خصوص می‌گوید:

در اشعار مولانا تمام عادات و عرف‌ها و تعبیرات و وقایع زمان او منعکس شده است. اشراف با تبختر تمام سبیلشان را تاب می‌دهند، پادشاهان خراج می‌گیرند، بردگان داغی بر پیشانی دارند... بازارهای روز، راهزنان، جیب بران، نقاشی‌های روی دیوارهای حمام، کودکان ولگردی که دیوانگان را سنگسار می‌کردند یا بر اسبان چوبی خود سوار می‌شدند و در کوچه‌ها می‌تاختند، خانقاه‌های پر از مفسده، بازی گوی و چوگان و کبوتر خانه‌ها و عذب‌خانه‌ها و خلاصه آنچه در اطراف او و در سرزمین او وجود داشت، همه در اشعار او جان می‌گیرند (گولپینارلی: ۴۲۷).

پس مثنوی، همانند آیین‌های است که وقایع زندگی و صفحات حیات، لحظه به لحظه مولانا در آن انعکاس یافته است. به‌ویژه آنکه وی شاعری است که در میان مردم می‌زید و به زبان مردم می‌سراید و الهامات شاعرانه او، از محیط و اجتماع روزگار، اخذ می‌شود و به خاطر همین است که مردم و محیط اجتماع او، بیشترین سهم را در زمینه ابداعات شاعرانه وی دارند و اغلب حکایات مثنوی، تابلویی زنده از عوالم مربوط به اجتماع و مردم عصرش است. از سوی دیگر، مثنوی گنجینه‌ای از ضرب‌المثل‌ها و امثال سائر است که بیانگر عقاید و خلیات و باید و نبایدهای مقبول و معمول مردم یک جامعه و نمودار سلیقه مردم است که می‌تواند، تصویرگر و منعکس‌کننده شرایط و مقتضیات اجتماعی و باورهای یک جامعه باشد.

مولوی شاعری بود که هرگز از مردم جدا نشد و تمام استعارات خود را از میان مردم می‌گرفت و از این‌روست که در ابداعات او نیروی زاینده حیات نهفته است. زمین، مزرعه، آسیاب، خرمن و مواردی که نمی‌توان آن‌ها را از حیات جدا کرد. اصیل‌ترین عناصر شعری مولانا را در برمی‌گیرد. (گولپینارلی: ۴۲۹).

با توجه به مطالب مطرح شده، مولانا به طرز گسترده‌ای، عناصر گوناگون فرهنگ عامه را در مثنوی به کار برده است. برخی از این شاخص‌ها، همچون کنایه، ضرب‌المثل، طنز و اسطوره که از مقوله ادبیات شفاهی به شمار می‌آیند در شعر او جلوه و نمود بیشتری پیدا کرده است. کاوش در این زمینه، گویای این واقعیت است که شاخص‌های به کار رفته، علاوه بر استفاده تفننی شاعر از آن‌ها در مضمون‌پردازی و نقل مطالب دیگر، کارکردهای ویژه‌ای در شعر او یافته‌اند که بررسی آن‌ها، ما را با شخصیت فردی، اجتماعی، فرهنگی و ادبی شاعر، بیشتر آشنا می‌سازد. در این مقاله، تلاش گردیده است تا مهم‌ترین کارکردهای عناصر فرهنگ عامه در رابطه با موضوع خوردن در شعر مولانا با ذکر شواهدی از مثنوی معنوی، بررسی و تحلیل شود.

۲-۱-۱- فرهنگ خوردن

خوراک و آداب مربوط به آن جزو نخستین پدیدارگاه‌های هر تمدن است. با وجود اینکه مهم‌ترین هدف استفاده از خوراک تأمین نیازهای غذایی است، خوراک، ابعاد فرهنگی گسترده‌ای نیز دارد و در این چارچوب فرهنگی است که انسان‌ها تصمیم می‌گیرند که چه غذاهایی را مصرف و چه غذاهایی را منع کنند، به چه میزان و در چه زمان و شرایطی بخورند و مواردی از این دست. در واقع، این انتخاب‌ها و تصمیم‌گیری‌ها تحت تأثیر عوامل محیطی و پایگاه‌های اجتماعی، فرهنگی و دینی شکل می‌گیرد. متون ادبی و فرهنگی مختلفی در ایران وجود دارد که بخش‌ها و برش‌هایی از نظام خوراک و فرهنگ ایرانی را نشان می‌دهد. رساله «خسرو و ریدگ» نمونه‌ای کهن از این متون است که از دوره باستان به یادگار مانده است. فردوسی در شاهنامه به مناسبت‌هایی از غذاها نام برده است و از او بیشتر و به تفصیل‌تر، نظامی در خمسه خود به ویژه در شرفنامه و هفت‌پیکر از خوراک‌ها سخن گفته است. بعدها آثاری چون کتاب بسحق اطعمه نیز نمونه‌ای از ثبت و ضبط غذاهای ایرانی را در دوره خویش نشان می‌دهد. چنانکه گفته شد، یکی از عوامل تأثیرگذار بر خوردن و آداب آن، قلمرو باورهای دینی است. در ایران باستان، دین زردشت و در ایران دوره اسلامی، دین اسلام تأثیرهای بسیاری بر آداب غذایی ایرانیان به جا گذاشته‌اند. مدارک و اسناد دقیقی از آن دوره در دست نیست تا روشن شود که نظام خوراک و آداب و سنن آن چگونه بوده است. با این همه سعی می‌شود با تکیه به همین اطلاعات اندک، تصویری نسبی از آن دوره ارائه شود.

۲-۱-۱-۱- دوره باستان

رساله «خسرو و ریدگ» نمونه‌ای از متون کهن است که دانش فرهنگی و قومی ایران کهن را در زمینه خوراک آشکار می‌کند. از این رساله می‌توان از چگونگی ذوق و سلیقه اشراف ساسانی و نیز اطلاعاتی در مورد تعلیم و تربیت در عهد ساسانی به دست آورد.

سفره نهادن افزون بر مواقع غذا خوردن، در اعیاد و جشن‌ها نیز پهن می‌شد. شاهان، افزون بر مهمانی‌های خصوصی، به هنگام جشن‌ها و پیروزی‌هایی که در جنگ‌ها به دست می‌آوردند؛ بار عام می‌دادند. در این مهمانی‌ها سفره‌هایی عظیم گسترده می‌شد و مردم از آن استفاده می‌کردند (کریستین سن، ۱۳۳۰: ۴۳۵).

خوراک در ایران باستان بیشتر به صورت نمادین و مقدس مطرح شده است؛ فرد هنگامی که با گرسنگی بر سر سفره حاضر می‌شد، باید غذا را با لذت فراوان بو می‌کرد تا تمام بدن میل به خوردن پیدا کند (وندیداد، ۱۳۶۱: ۶۷) البته این میل و رغبت نبایست منجر به آز و حرص می‌شد (اندرز انوشه‌روان، ۱۳۳۷: ۵۳۷). مقدار خوردن غذا مهم بود، بدترین حالت نزد ایرانیان زیاده‌خواری بود که این کار را نه تنها مایه زورمندی نمی‌دانستند (دانای بزرگمهر، بی تا: ۱۹) بلکه نابودی و آزار نفس را از پیامدهای آن برمی‌شمردند (کتاب سوم دینکرد، ۱۳۸۴: ۱۶۱).

۲-۱-۱-۲- دوره اسلامی (تصوف)

با ورود اسلام به ایران، قلمرو خوراک و آداب خوردن، دستخوش دگرگونی‌ها شد. زرین کوب درباره دگرگون شدن خوراک‌ها و آداب خوردن در عهد اسلامی می‌نویسد: در آغاز دوره اسلامی که «با هریره» تا حدی جانشین «کودک خوش آرزو» شد، آداب تازه‌ای هم برای نان خوردن پدید آمد که بازماندگان طبقات ممتاز عهد ساسانی آن را نمی‌پسندیدند و یک جا -در قطعه پهلوی معروف «آمدن شاه بهرام»- نسبت به آن اظهار نفرت و کراهت شدید هم کردند. مع‌هذا رسوم تازه به معنای آداب جدیدی شد که در کتاب‌های ادب و اخلاق -از جمله قابوسنامه، مصباح الهدایه، اخلاق ناصری و جز آن‌ها- به عنوان معیار درست تربیت و تهذیب، در آداب غذا خوردن، تعلیم شد. این آداب البته مثل همه آداب دیگر، ترکیب و التقاطی از آداب باستانی ایرانی با آداب و رسوم اسلامی بود. چرا که در دنبال فتوح اسلامی، تدریجاً فرصت‌هایی پیدا شده بود که این دو رشته آداب و رسوم با یکدیگر آمیزش پیدا کند (زرین کوب، ۱۳۶۵: ۹۲).

عبدالحسین زرین کوب در کتاب ارزش میراث صوفیه در رابطه با موضوع غذا خوردن صوفیه می‌گوید: آداب غذا خوردن در فرهنگ عرفانی به سبب اتصال با سفارش‌ها و تأکیدهای اسلام، حجیم‌تر و گسترده‌تر شده است. میراث صوفیه، منحصر به حکمت و آداب آن‌ها یا به سلسله‌های طریقت و شیوه‌های تربیت آن‌ها نیست، تأثیر وجود صوفیه در جامعه اسلامی به ویژه ایران، بیشتر از این‌ها است (زرین کوب، ۱۳۵۳: ۱۷۷).

در اخلاق و آداب خوردن، زمان و میزان خوراک، آداب سفره و مهمان‌نوازی و بسیاری از امور مربوط به خوردن، نفوذ مبادی صوفیه، قابل ملاحظه است. در نگاه عارف، انسان در دنیا باید به نقطه کمال و سعادت برسد و مقصد سالک، چیزی جز رسیدن به خداوند نیست. پس هر آنچه در این مسیر، حرکت انسان را کند یا متوقف سازد، مانعی است که باید برداشته شود. از دید عارف، غذاها هم بر وضعیت جسمی و هم بر وضعیت روحی انسان، تأثیرگذار است.

در کتاب‌ها و رسایل صوفیه، مسئلهٔ خوراک و خوردن در ضمن مباحث مربوط به ریاضت نفس و گرسنگی کشیدن و اندک خوردن و اکتفا کردن به حدّ ضرورت و پرهیز از خوردن مال حرام، مطرح می‌شود. «صوفیه، بسیاری از آداب و سنن خوردن را که در متن دین نبوده، به تدریج وارد مبانی سلوک خود کرده‌اند.» ابن القیسرانی (۴۴۸-۵۱۱) در کتاب صفوه التصوف، کوشیده است برای تمام آداب و رسوم صوفیه در عصر خود سندی در سیرهٔ رسول، آن هم بر اساس روایاتی که در صحیح بخاری و صحیح مسلم وجود دارد، نقل کند.

۲-۱-۲- نان خوردن

نان یکی از عادات مهم غذایی صوفیه است. تأکید بر این مسئله از آن روست که در خیلی از مواقع، مطلق نان، غذایی کافی برای عارف به شمار می‌آمده است. از داستان‌هایی که دربارهٔ غذا خوردن زاهدان و صوفیان قدیم است، برمی‌آید که غذای ایشان، بسیار ساده بوده است؛ چند لقمه، نان خالی (بی نان‌خورش) یا چند دانه خرما و مانند آن. همان‌گونه که امام محمد غزالی دربارهٔ آداب طعام خوردن می‌گوید: «نبایست منتظر نان‌خورش ایستاد و به همان نان می‌باید اکتفا نمود» (غزالی، ۱۳۸۴ ج ۱: ۲۸۴).

مولانا در مثنوی در خصوص نان خوردن می‌گوید:

لقمه‌ای را کو ستون این تن است دفع تیغ جوع، نان چون جوشن است
(مثنوی، ۲۱۷۰/۶)

نان در بین خوراکی‌ها، پربسامدترین واژه در آثار مولانا است و به معنای مطلق غذا و طعام و نمادی از مادیات و ابراز احتیاج به کار رفته است؛ مولانا سراسر دنیا را به نیم لقمه تعبیر می‌کند، البته تشبیه دنیا به لقمه در ادبیات صوفیه رایج است، از جمله: «شبلی گفت: اگر دنیا به تمامی یک لقمه در دهان کودکی باشد، دلم به حال این کودک می‌سوزد. نیز گفت: اگر همهٔ دنیا یک لقمه می‌بود، آن را می‌بلعیدم تا مردمان را بی‌واسطه با خدا رها کنم» (ابونصر سرآج طوسی، ۱۳۸۲: ۱۴۴-۱۴۱) در جایی دیگر گوید: «بار خدایا، دنیا و آخرت در کار من کن تا از دنیا لقمه‌ای سازم و در دهان سگی نهم و از آخرت لقمه سازم و در دهان جهودی نهم. هر دو حجاب‌اند از مقصود» (عطار، بی‌تا، ج ۲: ۱۶۵). «در نظرگاه مولانا، غذاهای جسمانی، مایهٔ تعمیر و استحکام تن‌اند و تن به منزلهٔ زندانی است برای روح، هر قدر بر غذاهای جسمانی بیفزاییم، دیوارهٔ زندان روح را استحکام بخشیده‌ایم. در برابر، شراب به منزلهٔ بارانی است که باغ روح را سرسبز و شاداب می‌کند» (شفیعی، ۱۳۸۷: ۲۱۶).

نان که سد و مانع این آب بود دست از آن نان می بیاید شست زود
خویش را موزون و چست و سخته کن ز آب دیده، نان خود را پخته کن
(مثنوی، ۲۳۴۵/۶-۲۳۴۶)

۲-۱-۳- حرمت نان و نمک

نان در دوران باستان، تقدیس می‌شد و باور بر این بود که ایزد هَدی‌ش، نمادِ خانمان و منزلگاه و خانه، شیوهٔ پختِ آن را به حکمِ خداوند به مشی و مشیانه (آدم و حوای ایرانی) آموخت. نان همچنان که طبق احادیث، دارای حرمت فراوان است، میان ایرانیان نیز با احترام فراوان از آن یاد شده و در تعبیرات، کنایات، تشبیهات و امثال بسیار به کار رفته است. «سنت است نان را گرامی داشتن - که قوام آدمی به وی است - و مهین، اکرام وی آن است که اندر انتظار نان‌خورش، ندارندش، بلکه اندر انتظار نماز ندارندش؛ که چون نان به حاضر آمد، پیش‌تر نان خورند، آنگاه نماز کنند» (غزالی، ۱۳۸۴، ج ۱: ۲۸۵) شیوهٔ خوردن آن نیز ادب و حرمتی دارد «از میان نان نخورد، بلکه از کناره درگیرد و گرد درمی‌آید؛ و نان به کارد پاره نکند و کاسه و چیزی که خوردنی نباشد، بر نان نهد و دست به نان پاک نکند» (همان: ۲۸۶). ادای نام خداوند، پیش از خوردن و شکر او پس از سیر شدن که هنوز در میان بسیاری از مؤمنان رواج دارد، از این باور ریشه گرفته است که غذا به منزلهٔ نعمتی از سوی خداوند است. بر اثر همین اندیشه، نان حرمت ویژه‌ای داشته است و برداشتن آن از میانهٔ راه، اگر بر زمین ریخته باشد، جزو رفتارهای همیشگی ایرانیان بوده که مولانا نیز به آن اشاره کرده است:

چو نان پخته ز تاب تو، سرخ رو بودم چو نان ریزه کنونم ز خاک ره برچین
(کلیات شمس، ۲۲۰۰/۴)

«نان و نمک» و «نمک‌گیر» شدن، نشانه‌های واژگانی هستند که به تعهد و زیر دین رفتن، اشاره می‌کند. در فرهنگ ایران، قداست نان و نمک در حدّی بوده است که اگر کسی حتی یک بار از دست کسی نان خورده باشد و مهمان او شده باشد، به حرمت همان نان و نمک، هیچ‌گاه به او خیانت نمی‌کند، بلکه در پی جبران نیز برمی‌آید. مولانا در ابیات زیر ضمن اشاره به محبت خود نسبت به شمس تبریزی، به رسم سوگند خوردن به نان و نمک، اشاره کرده است.

ز سوی تبریز آن آفتاب در تابد
ایا صبا به خدا و به حق نان و نمک

شوند زنده ذرایر مثال نفخه صور
که هر سحر من و تو گشته ایم از او مسرور
(همان، ۱۸۵۶۴/۳)

همچنین مولانا در داستان پادشاه و کنیزک در دفتر اول مثنوی به طور ضمنی به این رسم اشاره کرده است:
نام شهری گفت و زان هم در گذشت
رنگ روی و نیض او دیگر نگشت
خواجگان و شهرها را یک به یک
باز گفت از جای و از نان و نمک
(مثنوی، ۱۶۴/۱-۱۶۵)

۲-۱-۴- بخشش و مهمان‌نوازی

مفهوم کلمه مهمان با مفهوم خوردن، درآمیخته است. مهمان، کسی است که باید از وی به بهترین وجه پذیرایی کرد؛ از این-رو، در فضیلت مهمانی دادن، اخبار بسیار آمده است و «حق مهمان گزاردن، مهم است و برای این گفت رسول (ص) کسی که وی مهماندار نیست، در وی خیر نیست» (غزالی، ۱۳۸۴ ج ۱: ۲۹۴) سفره انداختن در فرهنگ ایران پس از اسلام، اهمیت خود را مانند ایران باستان، همچنان حفظ کرد و حتی به سبب احادیث نبوی، اهمیتی فزون مایه تر یافت. سفره در حکم وسیله‌ای بود که خانواده و مهمان و میزبان را به گرد خود جمع می‌کرد. تا آنجا که به مهمانی دادن یا اطعام کردن، «خوان نهادن» (بیهقی، ۱۳۷۵: ۱۷۹) نیز اطلاق شده است.

در داستان عشق صوفی بر سفره تهی، پیداست که سفره را می‌آویخته‌اند و چنانکه یکی از پژوهشگران بر اساس شواهد در متون مختلف بررسی کرده، در ادوار پیشین، بندی به سفره متصل بوده که پس از تعبیه خوراکی‌ها، بند را می‌بستند تا مانع ریخته شدن محتویات آن شود (اکبرزاده، ۱۳۸۹: ۱۲۳) و دیگر اینکه، آن بند به مثابه گیره‌ای بوده است برای آویختن به دیوار:
صوفی‌ای بر میخ، روزی سفره دید
چرخ می‌زد، جامه‌ها را می‌درید
(مثنوی، ۳۰۱۴/۳)

«سفره» معنایی نمادین برای اهل تصوف دارد و بر «خوان» مَرَج است که «رسول (ص) چنین کرده است- که سفره از سفر یاد دهد و سفر دنیا از سفر آخرت یاد دهد و نیز به تواضع نزدیک‌تر بود» (غزالی، ۱۳۸۴ ج ۱: ۲۸۴) علت نزدیکی سفره به تواضع آن است که جنسی ساده‌تر داشته است در برابر «خوان که طبق بزرگی بوده و آن را از چوب می‌ساخته‌اند» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل خوان) و معمولاً خوان در مجالس اشراف رواج داشته است.

سفره نهادن، امری رایج در مدارس و خانقاه‌ها بود. رباط‌ها و خانقاه‌ها در بسیاری موارد در حکم مهمان‌سراییی بود که فقرا و مستحقان را نیز غذا می‌داد. بره و مرغ بریان، خوراک جگر، هریسه (نوعی حلیم)، زیره بای زعفران زده و معطر، مغز سر بره با شکر کوفته، لوزینه و حلوی خلیفتی، مویز طایفی، کاک نیکو با کنجد سفید و مغز پسته و گلاب، شلغم و چغندر پخته از جمله خوراکی‌هایی بود که بوسعید ابوالخیر سفره‌ها از آن برای صوفیه می‌نهاد. خواجه حسن مؤدب گفت:

چون این روز نماز دیگر بگزاردیم، شیخ مرا بخواند و گفت: «ای حسن، صوفیان چند تن‌اند؟» گفتم: «صد و بیست کسانند، هشتاد مسافر و چهل مقیم.» گفت: «فردا چاشتشان چه خواهی داد؟» گفتم: «آنچه شیخ اشارت کند!» گفت: فردا باید که هر کسی را سر بره تر، پیش نهی و شکر کوفته بسیار بیاری تا بر آن مغز می‌باشند و هر کسی را رطلی حلوی خلیفتی، به شکر و گلاب پیش نهی و عود و گلاب بسیار بیاری تا ما عود می‌سوزیم و گلاب بر ایشان می‌ریزیم و کرباس‌های گازر شو، بیاری و این سفره در مسجد جامع بنهی تا آن کسانی که ما را در غیب، غیبت می‌کنند به رأی‌العین ببینند که حق، سبحانه و تعالی، عزیزان درگاه عزت را از پرده غیب، چه می‌خوراند» (محمد بن منور، ۱۳۸۹ ج ۱: ۶۹).

سفره بر صحرا نهادن نیز یکی دیگر از رسوم صوفیه بوده است. ابن طاهر مقدسی (۴۴۸-۵۰۷) در کتاب صفوه التصوف تحت عنوان باب السنه فی اتخاذهم الدعوه فی الصحاری سعی کرده است؛ چنین رسمی را به پیامبر (ص) نسبت بدهد. (۱۳۸۵ ق: ۹۲) بوسعید چنین رسمی را انجام می‌داده است: «خواجه علی خباز، سفره بر صحرا نهاد و چون از سفره، فارغ شدند، شیخ به سوی میهنه آمد» (محمد بن منور، ۱۳۸۹ ج ۱: ۱۶۸).

از حقوق نخستین مهمان بر میزبان، آوردن طعام حلال بر سر سفره بود. ضمن آنکه غذا در ظرف حلال نیز آورده شود (باخرزی، ۱۳۴۵: ۱۵۴-۱۵۶) در باب آداب مهمانداری و احترام وی، سخنان بسیاری نقل شده است. یکی از موارد مهم آن بود که مهمان، چون به خانه پا گذاشت، به پیشوازش بیایند و تقرب و احترامش کند (عنصرالمعالی، ۱۳۸۵: ۷۱) و در سخنان ابوالحسن

خرقانی آمده است که: «نان به نیتِ مهمان پای [پاید] و دیگ به نیتِ مهمان بر نهید و جامه به نیتِ درویشان دوزید که چون مهمان رسد، نصیبِ خویش خورد و شما طفیلیِ باشی [باشید]. روز قیامت شما را بدان حساب نکنند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲۶۲). مولانا نیز در طی داستانی، مهمان‌داری حضرت رسول (ص) را همراه با جزئیات کامل شرح می‌دهد (مثنوی ۷/۲۴/۵) مهمان کافر از نان و آش و شیر هر هفت باز خانهٔ پیامبر (ص) می‌خورد و می‌آشامد و بی‌هیچ مبالاتی، شب را به خانه پیامبر (ع) می‌ماند و جای خود، حدث می‌کند؛ اما بر اثر مهمان‌نوازی حضرت (ص)، در فردای مهمانی به اسلام، ایمان می‌آورد و از آن پس به اندک غذا، سیر می‌شود. مولانا از آن پس به مهمانی وجودِ مبارک حضرت رسول (ع) و بهره گرفتن از معرفتِ او اشاره می‌کند و در اینجا خوانِ معنوی و مهمانی حقیقی پیدا می‌شود:

گشت مؤمن، گفت او را مصطفی	که امشبان هم باش تو مهمان ما
گفت: والله تا ابد ضیفِ توم	هر کجا باشم، به هر جا که روم
زنده کرده و معتق و دربان تو	این جهان و آن جهان بر خوانِ تو
هر که بگزیند جز این بگزیده خوان	عاقبت در دژ گلویش استخوان
هر که سوی خوان غیر تو رود	دیو با او دان که هم کاسه شود

(مثنوی، ۵/۲۶۳-۲۶۷)

در حکایت آن مهمان نیز که زنِ صاحب‌خانه از آمدنش، احساس نارضایتی می‌کند و مهمان، دلخورانه از خانه بیرون می‌رود (مثنوی ۵/۳۶۴۷) این معنی نهفته است. مولانا، ورود اندیشه‌ها به خاطر انسان را به مهمان، مانده می‌کند: «نمی‌بینی که چون طفلک را قدک او کوچک است، اندیشهٔ او نیز که مهمان است، لایقِ قالب اوست، غیر شیر و دایه نمی‌داند و چون بزرگ‌تر شد مهمان، اندیشه‌ها افزون شوند، از عقل و ادراک و تمیز و غیره، خانه بزرگ‌تر گردد و چون مهمانان عشق آیند در خانه ننگد و خانه را ویران کند» (مولوی، ۱۳۸۵: ۱۵۸)؛ بنابراین، وی وجود انسان را تمثیل به مهمان‌خانه‌ای می‌کند که این افکار و احوال به آنجا می‌آید:

مست مهمانخانه این تن ای جوان	هر صباحی ضیفِ نو آید دوان
هین مگو کین ماند اندر گردنم	که هم اکنون باز پرد در عدم
هرچه آید از جهان غیب وش	در دلت ضیف است او را دار خوش

(مثنوی، ۵/۳۶۴۴-۳۶۴۷)

افزون بر این، در احکام اسلامی، برای کفارهٔ گناهان و حتی شکر نعمت‌هایی که حاصل شده، اطعام دادن، یکی از نکاتِ مورد تأکید است، مثل طعام دادن ده فقیر به سبب سوگندِ نا به جا «کفارهٔ آن سوگند و سترندهٔ لایحه از سوگندخواره، طعام دادن ده درویش است از آن طعام متوسط که اهلِ خویش را می‌دهید» (مائده/۸۹) و یا دادن غذا به شصت نفر در صورت خوردنِ روزه به عمد. مولانا نیز در جاهای مختلف به این سنت اشاره کرده است، از جمله اینکه می‌گوید: به پاسِ رهایی از دستِ حسود، شکر حق به جای آور و مردم را اطعام کن:

بلکه شکر حق کن و نان بخش کن	که نگشتی در جوال او کهن
از جوالش زود بیرون آمدی	تا بجویی یار صدق سرمدی

(مثنوی، ۵/۱۵۱۶-۱۵۱۷)

۲-۱-۵- عرس

از دیرباز خوراک، جزو ضروریِ آیین‌ها بوده است، حتی بر سر مزار مردگان نیز خوراک، گذاشته می‌شد «به باور اینکه روح مردگان نیز به خوراک نیاز دارد. موادی چون حلوا که برای مردگان در دورهٔ اسلامی داریم، به این بن زرتشتی ریشه می‌رساند» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۵۶۶). یکی از مراسم‌هایی که به شیوهٔ مفصل در بین صوفیه رواج داشته، «عُرس» است. عُرس، واژه‌ای عربی به معنای نکاح یا طعامی است که در سور و ضیافت زفاف، داده می‌شود. علت این نامگذاری این است که صوفیه بر این باورند که وقتی کسی می‌میرد و روح او از عالم خاکی جدا می‌شود، به معشوق می‌پیوندد. «در فرهنگ‌های متأخر مثل آندراج، عُرس را به معنی مراسمی که در سالگرد وفات بزرگان بر سر خاکشان می‌گیرند، آورده‌اند؛ ولی در عُرفِ صوفیه هر نوع مراسمِ ولیمه و طعام بر سر خاک مرده است و مفهومِ گذشتن سال در آن نیست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ج ۲، ۶۳۰).

مراسمِ عرس، ظاهراً شامل عبادت کردن، قرآن خواندن و ذکر، قوالی کردن و وجد و سماع و سرانجام غریبان (فقیهان) را اطعام کردن است. این مراسم از یک روز تا سه روز و شاید بیشتر به درازا می‌کشد. ابن طاهر مقدسی (۴۴۸-۵۱۱) در باب «السنه فی اتّخاذِ هم الطعام عند موت الرجل منهم یسمونه العرس» آن را جزو سنت‌های صحابه و رسول می‌شمارد و در این باره سند می‌آورد

(۱۳۸۵: ۹۲)؛ اما ابن جوزی (درگذشته ۵۹۷) درست یک سده پس از او چنین مراسمی را نقد می‌کند: «شیطان صوفیان را از راه دیگر هم فریفته که مراسم مرگ را عرس (جشن) می‌نامند و می‌زنند و می‌رقصند و می‌خوانند و می‌گویند: «شادی می‌کنیم که به وصال پروردگار رسیده» که از سه راه، شیطان امر را در این سخن بر ایشان مشتبه ساخته است: اولاً در سنت اسلامی بر عهده دیگران است که غذا حاضر کند و به خانه صاحب مرده ببرند؛ زیرا او مشغول عزاداری است. در حالی که صوفیان هنگام عزاداری دیگران را اطعام می‌نمایند» (۱۳۸۹: ۲۲۳).

با وجود این، صوفیه هدف اصلی از این مراسم را تجدید تعالیم دینی و تجلیل از خدمات والای عارفان و زنده نگه داشتن مکتب و مشرب آن‌ها دانسته‌اند. «همچنان که شب پس از تدفین برهان‌الدین محقق ترمذی و صلاح‌الدین زرکوب را، عرس گرفتند» (افلاکی، ۱۳۸۲، ج ۱: ۶۸).

شاید کسی به قدر مولانا در کلام و اندیشه‌اش «مرگ ستایی» نکرده باشد، چه مرگ پیش از مرگ (مرگ ارادی- تبدیلی) و چه مرگ طبیعی. مولانا مرگ را به منزله «رجعت» در نظر می‌گیرد؛ بازگشتی که منجر به دیدار می‌شود. از این رو، وی سخت مشتاق آمدنش است. او در مرگ یاران نیز اندوهی به خود راه نمی‌دهد و همه را خندان تشییع می‌کند: «مرگ یاران خود را با کمال بهجت و سرور، پذیره رفت و جنازه آن‌ها را با گروه نوازندگان و رقص سماع بدرقه نمود» (افلاکی، ۱۳۸۲، ج ۱: ۷۲۱). مرگ جسمانی، مرحله‌ای از تکامل حیات انسانی است. زنجیره تکاملی دیگر موجودات نیز به این صورت تداوم می‌یابد. در آخرین روزهای عمر مولانا، وقتی که یاران در عیادت از او طلب صحت کلی و شفا می‌کنند، مولانا پاسخ می‌دهد که: «بعد از این شفاک الله شما را باد. همانا که در میان عاشق و معشوق، پیراهنی از شعر بیش نمانده است؛ نمی‌خواهید که بیرون کشند و نور به نور پیوندند؟» (همان: ۵۸۱) در مرگ روحانی نیز نوعی تکامل نهفته است: «بمیرید پیش از آنکه بمیرید، چیزی نیست جز، چشم‌پوشی از کسی یا کسانی. در چنین مردنی است که آدمی از حرص و شهوت و دیگر عوامل آزاردهنده‌های می‌یابد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۴۵) در واقع، عاشق، هیچ هراسی از مرگ ندارد و مرگ در نظر او چون عروسی رخ می‌نماید. مولانا در مثنوی در اهمیت پیر و مرشد و راهنما، یافتن پیر و مرشد را به جشن و سور، همانند کرده است و خطاب به یاران خود می‌گوید: هرگز بدون راهنما، راه عرفان را طی نکنید و دست در دامن پیر روشن ضمیری همچون شمس تبریزی بزنید و از او راهنمایی بخواهید.

اندر این وادی مرو بی این دلیل	لا أحب الأفلین گو چون خلیل
رو ز سلایه آفتابی را بیاب	دامن شه شمس تبریزی بتاب
ره ندانی جانب این سور و عرس	از ضیاءالحق حسام‌الدین پی‌رس

(مثنوی، ۱۵۱۶/۵-۱۵۱۷)

پس از فوت مولانا نیز «خوش عُرسی» بر پا نمودند و «تا چهل روز مولانا، سلطان و امرا سوار نگشتند و چند روز علی التوالی جمیع امرا و فقرا علی حده عرس‌ها می‌دادند» (افلاکی، ۱۳۸۲ ج ۱: ۵۹۵).

۲-۱-۶- زله خواری

توانگرانی که به مسلک تصوف، گرایان بودند و به مشایخ ارادت داشتند، گاه صوفیه را به مهمانی خویش می‌بردند و از آن‌ها پذیرایی می‌کردند. درویشان مهمان پس از صرف غذا، مقداری از طعام را برای خود و یا یاران خویش همراه می‌بردند که «زله» نام می‌گرفت. زله چیزی بود که مهمان به همراه خویش، از خوان و مجلس مهمانی با خویش می‌برد. زله خواری و یا زله بندی در آغاز امر، رسم ناخوشایند و یا ناپسندی نبوده است. چنانکه شیخ ابوسعید ابوالخیر نیز به برخی از مریدان خود، زله می‌داده است: «شیخ بوسعید را قاعده‌ای بودی که چون دعوتی بودی، کاسه‌ای خوردنی و یکی قلیه و شیرینی که پیش او بودی به من دادی و کاسه‌ای خوردنی و یکی قلیه و شیرینی از مطبخ از جهت زله من روان بودی.» وی اصل زله را به اقدام حضرت رسول (ص) نسبت می‌دهد و آن را ویژه خانه دوستان می‌داند و نه غیر: «اصل زله از آنجاست که مصطفی صلعم ما را زله از آنجا آورد از نزدیک دوست، اکنون زله از خانه دوستان باید کرد، نه از خانه بیگانگان.» (محمد بن منور، ۱۳۸۹ ج ۱: ۳۶۱) به تدریج چنین رسمی، کاری نامطلوب و به دور از مناعت طبع و همت صوفی دانسته می‌شود. هجویری می‌نویسد:

چون صاحب دعوت محرم باشد، روا بود که متأهلی زله ای برگیرد و اگر نامحرم بود به خانه وی رفتن روا نبود؛ اما به همه وقت، زله ناکردن اولی تر باشد که سهل بن عبدالله- رضی‌الله‌عنه- گوید الزله ذله، زله ذلت بود» (هجویری، ۱۳۸۴: ۵۱۴) و عنصرالمعالی فرزندش را سفارش می‌کند که به وقت خروج از مهمانی «چاکر خویش را زله مده که گفته‌اند که الزله زله (هجویری، ۱۳۸۵: ۷۶)

غزالی از جنبه شرعی آن می‌گوید که:

روا نبود مهمانان را که زله برگیرند؛ چنانکه عادت گروهی از صوفیان است؛ مگر که میزبان صریح بگوید که چنین کند، نه به سبب شرم از ایشان یا دانند از دل وی که راضی است، آنگاه روا بود به شرط آنکه بر هم کاسه ظلم نکند. اگر زیادتی برگیرد، حرام

باشد و اگر میزبان کاره باشد، حرام بود و فرق نبود، میان آن و میان دزدی و هرچه هم کاسه دست بدارد به شرم نه به دلخوشی، خوردن آن نیز حرام بود (غزالی، ۱۳۸۴، ج: ۱، ۲۹۸).

«زله» کم‌کاربردترین واژه در آثار مولانا است. شاید در تمام مثنوی یک بار بیشتر نیامده است که آن نیز بار معنایی منفی دارد. کاربرد کلمه زله در زبان عربی به معنای پس خورده و طعمی باشد که مردم فرومایه از جایی بردارند و ببرند و به این معنی با لفظ گذاشتن و داشتن و بستن و ربودن، مستعمل است (لغت‌نامه دهخدا: ذیل زله). گویا منظور مولانا، بیشتر به این وجه معنایی بوده، به ویژه که آن را با فعل «برداشتن» به‌کاربرده است. وی زله خواری را ناپسند و کار گدایان دانسته است. این بیت در میانه قصه‌ای آمده است که قوم عیسی در برابر نعمت‌های فراوان خداوند، سر به کفران نعمت برداشته‌اند.

باز گستاخان ادب بگذاشتند	چون گدایان زله‌ها برداشتند
لابه کرده عیسی ایشان را که این	دایم است و کم نگردد از زمین
بدگمانی کردن و حرص‌آوری	کفر باشد پیش خوان مهتری

(مثنوی، ۳۶۴۴/۵-۳۶۴۷)

۳. نتیجه‌گیری

خوردن برای آدمی، فراتر از انگیزه‌های غریزی و بیولوژیکی است و بیشتر از خوردن غذای صرف، معنادار است. نوع غذا، شیوه کسب آن، چند باره خواری، مکان و زمان صرف غذا، میزان خوردن، ارزش‌ها و هنجارهای مربوط به خوردن، همراه خوری و تنهاخوری، بخشش و مهمان‌نوازی و جز آن، سبب ایجاد فرهنگ و آداب و رسوم خوردن شده است که از جامعه‌ای به جامعه دیگر و از قومی به قوم دیگر تفاوت دارد.

آداب خوردن، همواره مورد توجه ایرانیان به ویژه صوفیه در طول سده‌های متمادی بوده است. در دوره ایران باستان، دین زردشت، آداب خوردن را تحت الشعاع قرار داده بود و در دوره اسلامی، تأکید بر چه خوردن، چگونه خوردن و میزان خوردن بیشتر و گسترده‌تر شد.

اگرچه بسیاری از آداب به سبب شباهت با آداب اسلامی و یا به سبب عدم برخورد آیین اسلام، با تغییرات اندکی ادامه حیات یافت، اما ذهنیت تاریخی نسبت به پیشینه آن از میان رفت و همگی به مثابه آداب اسلامی، دانسته شد. با نگاهی به ایران سده هفتم، روشن می‌شود که روح اسلامی، تقریباً اکثر حوزه‌های حیات فرهنگی-اجتماعی ایران را در بر گرفته بود که آداب و سنن خوردن یکی از این حوزه‌ها بود.

ارتباط مولانا با طبقات عامه که وی در مجالس وعظ و تذکیر یا در بین مریدان خاص و مسافران و مقیمان خانقاه‌های قونیه و دمشق با آن‌ها حشر و نشر یافته است، تأثیر شگرفی بر طرح آداب و سنن خوردن در آثار مولانا، گذاشته است. تمامی فرایند تولید مواد اولیه تا مرحله پختن و خوردن غذا، همچنین از وسایل پخت و پز تا مرحله تناول غذا، شیوه خوردن غذا، مزه‌ها و علایق آدمی به غذاهای مختلف، همه و همه در آثار مولانا بازتاب یافته است.

منابع

۱. قرآن کریم. (۱۳۸۴). ترجمه بهاءالدین خرمشاهی. تهران: انتشارات دوستان.
۲. ابن جوزی، ابوالفرج (۱۳۸۹). تلبیس ابلیس. ترجمه علیرضا ذکاوتی قراقرلو. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۳. ابونصر سراج طوسی، عبدالله بن علی (۱۳۸۲). اللمع فی التصوف. تصحیح رینولد آلبن نیکلسون. ترجمه مهدی محبتی. تهران: اساطیر.
۴. اسماعیل پور. ابوالقاسم (۱۳۸۱). «خوراک و نظام‌های اساطیری ایران در کتاب خوراک و فرهنگ». تهران: مهرنامگ. صص ۵۵۶-۵۵۷.
۵. افلاکی، شمس‌الدین احمد (۱۳۸۲). مناقب العارفین. به کوشش تحسین یازیجی. ج ۲. تهران: دنیای کتاب.
۶. اکبرزاده، هادی (تابستان ۱۳۸۹). «درنگی بر معنی سر سفره در مصرع چون سر سفره رخ او توی توی». پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی. س دوم. ش ۶ صص ۱۱۹-۱۳۳.
۷. امینی، اسماعیل (تابستان ۱۳۸۳). «رزق در مثنوی». مجله شعر. ش ۳۷. صص ۴۲-۸۳.
۸. آربن پور، یحیی (۱۳۸۲). از نیما تا روزگار ما. چ چهارم. تهران: زوار.
۹. باخرزی، ابوالمفاخر یحیی (۱۳۴۵). اورادالاحباب و فصوص الآداب. به کوشش ایرج افشار. تهران: دانشگاه تهران.
۱۰. بیهقی، محمد بن حسین (۱۳۷۵). تاریخ بیهقی. تصحیح علی‌اکبر فیاض. با مقدمه محمدجعفر یاحقی. چاپ سوم. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۱۱. پورجوادی، نصرالله (تابستان ۱۳۸۹). «پرهیز از گوشت‌خواری». نامه فرهنگستان. ش ۴۲. ص ۳۷-۶۲.
۱۲. حاجی‌زاده میمنده. مسعود (۱۳۸۴). الگوی پژوهش در فرهنگ‌عامه. یزد: اداره فرهنگ و ارشاد یزد با همکاری انتشارات علم نوین.
۱۳. داد، سیما (۱۳۸۲). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.
۱۴. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). لغت‌نامه. تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۱۵. ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۲). زبان و ادبیات عامه ایران. تهران: سمت.
۱۶. ریپکا، یان (۱۳۸۰). تاریخ ادبیات در ایران از آغاز تا امروز. ترجمه یعقوب آژند. تهران: امیرکبیر.
۱۷. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۴). سرّ نی. ج ۱. تهران: علمی.
۱۸. _____ (۱۳۸۹). بحر در کوزه. تهران: علمی.
۱۹. _____ (۱۳۵۳). ارزش میراث صوفیه. تهران: امیرکبیر.
۲۰. شفیعی کدکنی. محمدرضا (۱۳۸۴). تازیانه‌های سلوک. تهران: آگه.
۲۱. _____ (۱۳۸۷). غزلیات شمس تبریز. تهران: سخن.
۲۲. شبیل، آن ماری (۱۳۶۷) شکوه شمس؛ سیری در آثار و افکار مولانا جلال‌الدین رومی. ترجمه حسن لاهوتی، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۳. صرفی، محمدرضا (۱۳۸۳). «بازتاب باورهای خرافی در مثنوی»، دانشکده ادبیات شهید باهنر کرمان، شماره ۱۵، ص ۴.
۲۴. عطار، محمد بن ابراهیم (بی‌تا). تذکره الاولیا. تصحیح رینولد آلین نیکلسون. چاپ دوم. تهران: دنیای کتاب.
۲۵. غزالی، احمد (۱۳۸۴). کیمیای سعادت. به کوشش حسین خدیو جم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۶. _____ (۱۳۹۰ ب). شرح مثنوی شریف. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۷. فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۹۰ الف). احادیث و قصص مثنوی. به کوشش حسین داودی. تهران: امیرکبیر.
۲۸. فضیلت، فریدون (۱۳۸۴). کتاب سوم دینکرد. تهران: مهرآیین.
۲۹. کریستن سن، آرتور (۱۳۳۰). ایران در زمان ساسانیان. ترجمه غلامرضا رشید یاسمی. تهران: ابن‌سینا.
۳۰. گولپینارلی، عبدالباقی (۱۳۷۰). مولانا جلال‌الدین، ترجمه توفیق سبحانی، تهران: علمی فرهنگی.
۳۱. مباشری، محبوبه (۱۳۸۹). فرهنگ اجتماعی عصر مولانا. تهران: سروش.
۳۲. _____ (۱۳۸۹). فرهنگ عامه در مثنوی. تهران: وزارت ارشاد.
۳۳. محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۶). ادبیات عامیانه ایران (مجموعه مقالات به کوشش دکتر حسن ذوالفقاری). ج اول. تهران: چشمه.
۳۴. محمد بن منور مینهی (۱۳۸۹). اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید. مقدمه. تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: آگه.
۳۵. موسوی، مصطفی (زمستان ۱۳۸۷). «رزق در آرا متکلمان اسلامی و بازتاب آن در ادب فارسی». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه تهران. ش ۱۸۸. ص ۱۱۱-۱۳۳.
۳۶. مولوی، جلال‌الدین (۱۳۷۱). مثنوی معنوی. رینولد آلین نیکلسون. تهران: انتشارات امیرکبیر.
۳۷. میهن‌دوست، محسن (۱۳۸۰). پژوهش عمومی فرهنگ‌عامه. تهران: توس.
۳۸. نظری، حمیدرضا و موسوی (۱۳۸۲). کمال. «فرهنگ عامیانه در گذر اندیشه‌ها». تهران: آبرخ.
۳۹. نوابی، ماهیار (زمستان ۱۳۳۷). «اندرز انوشه روان آذر بد مارسپندان». مجله دانشکده ادبیات تبریز. سال یازدهم. ش ۵۱.
۴۰. ونیدیاد (۱۳۶۱). ترجمه محمدعلی حسنی داعی الاسلام. تهران: دانش.
۴۱. هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۴). کشف‌المحجوب. مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمود عابدی. تهران: سروش.
۴۲. یغمایی، اقبال (بی‌تا). دانای بزرگمهر. تهران: فردین.

Rumi's culture regarding eating habits and traditions based on Sharif Masnavi

Farajullah Nakaii Sarv¹, Hadi Heydariania^{2*}, Azizullah Tavakoli Kafiabad³

1- PhD student in Persian language and literature, Yazd branch, Islamic Azad University, Yazd, Iran.

2- Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Yazd Branch, Islamic Azad University, Yazd, Iran.

3- Assistant Professor of Persian Language and Literature, Yazd Branch, Islamic Azad University, Yazd, Iran.

Abstract

Public culture, with its many elements, is inextricably intertwined with human life and public culture. Great poets and writers, in various forms, consciously and unconsciously, use elements of popular culture to create images or convey their thoughts and goals to readers. In this research, with an analytical-descriptive method and by referring to the theoretical sources of research, an attempt has been made to analyze some of the popular beliefs of the spiritual Masnavi book regarding eating etiquette based on sources and references. One of the topics of public culture that Rumi has mentioned in Masnavi is discussions about etiquette and eating traditions. The research realm of "eating" includes a wide range of topics: jurisprudential and theological eating, social and cultural patterns of eating habits, table etiquette, stories and allegories of eating, beliefs and taboos related to mystical foods and thoughts and beliefs. As eating. "Eating" is one of the most widely used words in Rumi's works to show all material and spiritual realms, and other words from his family have helped the poet to reflect these meanings. Daily activities and needs for each person, especially seekers.

Keywords: Etiquette and eating, mystics, culture, public, spiritual Masnavi, Rumi.



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

تزئین و زبان در فرهنگ عامه

مجید حیدری^۱

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۹/۲۷

تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۰۳

کد مقاله: ۱۳۴۹۸

چکیده

برخی کلمات در زبان فارسی به مرور نقش معنایی خود را از دست داده‌اند و به دایره کلماتی اضافه شده‌اند که معنای لغوی آن‌ها از دست رفته است و تنها در تعارفات رسمی استفاده می‌شوند. این دست کلمات به همراه چند مؤلفه فرهنگی دیگر همچون کتاب‌های نفیس، ظروف تزئینی و پدیده کپی پیست کردن در رسانه‌های اجتماعی می‌توانند نشانه‌ای بر اهمیت تزئین در فرهنگ عمومی مردم باشد. نقش تزئین در زندگی هر روز آن‌چنان زیاد شده است که دیگر گویی به چشم نمی‌آید. اگر فرایندی که تزئین را به یک مؤلفه نادیدنی تبدیل کرده است فرایندی است که برخی مؤلفه‌های فرهنگی دیگر را نیز تحت تاثیر خود قرار داده و نمایانگر ناآگاهی ما از فرهنگی است که در آن زیست می‌کنیم، در حقیقت تزئین یک مؤلفه فرهنگی مهم در ابعاد گوناگونی از فرهنگ ایرانی است که در اشیاء خانه، محل کار و زبان فارسی به روشنی خود را نشان می‌دهد و نمایانگر تجربه زیست ایرانی است که ظاهر امور را به درک واقعی از روابط جهان ترجیح می‌دهد.

واژگان کلیدی: تزئین، فارسی، فرهنگ، ایرانی، هویت

۱- عضو هیأت علمی گروه هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران. mjdheidary@gmail.com

۱- مقدمه

فرهنگ و هویت وقتی برای افراد یک جامعه موضوعی برای بحث و گفتگوی مدام قرار می‌گیرد که ابعاد و مختصاتش مشخص نباشد و در دل خودش تناقضات لاینحل و تقابل‌های غیر ضروری بسیاری داشته باشد. در موضوع فرهنگ و هویت ایرانی سوالات بسیاری در ذهن هر کدام از ماست که هر چه جستجو می‌کنیم پاسخ‌های روشن و مستدلی برایشان نمی‌یابیم. گرچه در این زمینه بسیار گفته و نوشته شده است. این حیطه مطالعاتی بسیار وسیع چنان با کلیشه‌های ذهنی فرد فرد جامعه ایرانی آغشته شده و حالت سیال به خود گرفته است که بی‌شک تمیز درست و از نادرست در آن بسیار مشکل است و نیاز به دانش وسیع در حیطه علوم انسانی دارد. مشکل از اینجا می‌آید که جمع و شکل‌گیری فرهنگ و هویت نیاز به ثبات و پایداری نظام سیاسی و جهان‌بینی افراد جامعه دارد؛ امری که بدون شک در تاریخ چند قرن گذشته ایران کمتر دیده می‌شود. اما ناپایداری امروزه بیشتر حس می‌شود و دلیل عمده آن این است که صداهای مختلف از دل جامعه برخاسته و امکانات رسانه‌ای امروز اجازه بروز به گنگوهای متنوع حکومتی و مستقل را فراهم آورده است. بهتر است به جای صحبت‌های کلان در مورد مفاهیم باز و کلی به چند مثال جزئی از زبان فارسی و رابطه آن با فرهنگ و هنر امروزه بپردازیم. بی‌شک یکی از مهم‌ترین متفکرانی که در چند دهه گذشته در این حیطه به اندیشه‌ورزی پرداخته داریوش آشوری است. البته اینکه داریوش آشوری کیست و چه گفته است موضوع اصلی این مقال نیست بلکه سعی خواهیم کرد در دیالوگی با تعدادی از اصطلاحات فکری وی تلاش کنیم درس‌هایی از وی بیاموزیم و به برخی مصادیق فرهنگی و هویتی خویش بیانیدیشیم.

۲- تزئین و فرهنگ عامه

برخی از کلمات و اصطلاحات در فارسی قدیم رایج بوده‌اند که امروزه معنای اصیل خود را از دست داده‌اند و به تعارف تبدیل شده‌اند. یکی از این کلمات «متانت» است. امروز فارسی‌زبانان بعد از شنیدن حرف طرف مقابل در صورتی که قصد مخالفت محترمانه با وی داشته باشند می‌گویند «حرف شما متین است اما...». امروزه کمتر کسی کلمه متین را در تعریف و توصیف رفتار دیگری به کار می‌برد. در معنای این کلمه «استوار، محکم، درشت و پخته»^۱ آمده است اما وقتی این کلمه را در مخالفت با طرف مقابل به کار می‌بریم منظور اصلی ما این است که دلایل شما هیچ کدام از این‌ها نیست و در حقیقت حرف شما متقن و صحیح نیست! سوالی که مطرح می‌شود این است که چرا ما فارسی‌زبانان یک کلمه را از معنای اصلی خود دور می‌کنیم و در فرایندی سیستماتیک به یک سری از کلمات معنایی تزئینی می‌بخشیم؟

بی‌شک بسیاری از مؤلفه‌های فرهنگی ما همین فرایند را طی کرده‌اند یعنی مؤلفه‌ای که کاملاً معنادار و اصیل بوده است در یک فرایند چند ده ساله تبدیل شده به یک مؤلفه تزئینی صرف می‌شود. کافی است به سیل کتاب‌های نفیس تولید شده از ادبیات کلاسیک نگاهی بیاندازید! امروزه در خانه بسیاری افراد کتاب‌های نفیس قرآن، حافظ، سعدی و مولوی یافت می‌شود. البته که هیچ‌کس برای خواندن حافظ و یا قرآن کتاب سنگین نفیس را باز نمی‌کند بلکه کتابی معمولی باز و مطالعه می‌کند. اما دلیل خرید و فروش آن کتاب‌های نفیس چیست؟ آیا شبیه به فرایندی که برای کلمه متین اتفاق افتاده این کتب نیز معنای خود را از دست داده و تبدیل به تزئین شده‌اند؟

در موارد زیادی متوجه می‌شویم که افرادی که محتوایی را در فضای مجازی کپی پیست می‌کنند همان مطلب ارسالی را خود مطالعه قرار نکرده و در مورد اعتبار آن چیزی نمی‌دانند اما به هر حال مطلب را ارسال می‌کنند تا پیامی را به ما بدهند. آن پیام این است: من از این دست مطالب برایت می‌فرستم! می‌توان ادعا کرد که پدیده کپی پیست کردن در شبکه‌های اجتماعی فارغ از محتوا ارسالی، پیامی ضمنی از سوی فرستنده به گیرنده دربردارد مبنی بر اینکه من اطلاعاتی از فلان نوع در اختیار دارم بنابراین من بسیار انسان فلان و بهمانی هستم.

بد نیست نگاهی به هر خانه متوسط شهری بیاندازیم تا تعداد زیادی ظروف تزئینی بباییم در کمدمی که به همین منظور تهیه شده است (دراور). تعداد و نوع این ظروف طبقه اجتماعی هر خانوار را مشخص می‌کند. بیشتر این ظروف هیچ استفاده کاربردی و واقعی ندارند و تنها نقشی تزئینی در خانه ایفا می‌کنند. آیا این ظروف تزئینی همان مطالب کپی پیستی شبکه‌های اجتماعی و کتاب‌های نفیس نیستند که این بار به شکلی دیگری خود را به نمایش گذاشته‌اند؟ بدون شک باید به این نتیجه تن داد که تزئین و نمای بیرونی آنچه بقیه از زندگی ما می‌بینند، فراتر از یک مؤلفه فرهنگی معمولی است و نقشی مهم در برداشت ما از زندگی دارد.

شناخت ما از خودمان چنان خودی، درون فرهنگی و همدلانه با خودمان است که کمتر متوجه عادات ناچورمان می‌شویم و البته تنها وقتی متوجه این ناچوری خودمان می‌شویم که در مقایسه صریح با دیگر فرهنگ‌ها قرار می‌گیریم. این مقایسه اخیراً به سبب رسانه‌ها، شبکه‌های اجتماعی و سفرهای خارجی بیشتر شده است اما به این دلیل که هیچ وقت تعریف و توصیف علمی خاصی از آن نشینده‌ایم تنها در قالب مقایسه چیزی که تصور می‌کنیم شناخته‌ایم (یعنی فرهنگ و هویت ایرانی) و چیزی که تصور می‌کنیم می‌دانیم (یعنی فرهنگ و هویت خارجی) باقی می‌ماند.

داریوش آشوری وقتی در باب روش و دیدگاه سخن می‌گوید معتقد است که «از اینرو همیشه در کار دیدنیم و این دیدن برای ما تام و تمام و مطلق است و به کل از یاد می‌بریم که این «دیدن» از دیده‌ای است و در نتیجه از دیدگاهی. اما هنگامی این دیدن، دیده و دیدگاه مطلقیت خود را از دست می‌دهد که نسبت بی‌فاصله ما با آن جای خود را به نسبت با فاصله دهد، یعنی بتوانیم آن را از دیدگاه دیگری اوبژه قرار دهیم و همچون عین خارجی به آن بنگریم و از چیستی آن پرسش کنیم»^۱

به گمان من می‌رسد که داستان هویت و فرهنگ خودمان را زیادی سیاسی و در حقیقت وابسته به سیاست کرده‌ایم بدون اینکه در خودمان جستجویی کرده باشیم و نقاط کور ذهنی و باورهای خودمان را مورد نقد و بررسی قرار دهیم. به عبارت دیگر انتظاراتمان به شکلی تاریخی از سیاست و سیاسیون بیشتر از حد معمول است تا جایی که انتظار داریم آن‌ها نقش فیلسوفان و متفکران جامعه را بازی کنند. در صورتی که در عالم واقع سیاسیون هیچ وقت چنین نقشی ندارند بلکه برآمده از ماهیت و نهاد جامعه هستند.

وقتی مولفه‌ای بسیار کوچک همچون نقش تزئین در زندگی خودمان را نتوانیم ببینیم چطور انتظار می‌رود بتوانیم فرهنگ و هویت ایرانی را در قالب‌ها و اشکال مختلفش شناسایی کنیم؟ ما در شناخت و برداشت خودمان از زندگی به شدت ایدئولوژیک ظاهر می‌شویم و تنها تفاوت ایدئولوژی فردی ما با ایدئولوژی‌های سیاسی و نهادینه در این است که نوع شخصی آن‌ها به شدت نوع سیاسی نظام‌مند و آشکار نیست. آیا نمی‌توان ادعا کرد که تزئین بخشی از یک ایدئولوژی غیرملموس در زندگی شخصی ما ایرانی‌هاست؟ داریوش آشوری در همان متن بالا بحث می‌کند که چطور در غرب سعی شد ایدئولوژی در مقابل فرهنگ علمی قرار گیرد، اما وقتی متوجه شدند فرهنگ علمی نیز می‌تواند نقش هر ایدئولوژی دیگر را بازی کند سعی کرد خود را از تمام انواع مطلق بینی دور کند. مطلق اندیشی می‌تواند در یک نظام سیاسی به شکل انکار بقیه اشکال سیاسی ظاهر شود و یا می‌تواند در سطح فرد فرد جامعه به شکل انکار خود ظاهر شود. منظور از انکار خود دور دانستن هر نوع اشتباه و کج اندیشی در نظام فکری شخصی است و تاکید بر این نکته که من عاری از اشتباه هستم.

می‌توان در توضیح مطلب بالا یک اصطلاح ساخت «نقد نقد». به عبارتی اگر کسی نقش منتقد را بازی می‌کند تا چه حد خودش از آن چیزی که نقد می‌کند پاک و منزّه است؟ کسی که یک مولفه فرهنگی و یا حتی سیاسی را مورد نقد قرار می‌دهد تا چه حد به ابعاد آن چه نقد می‌کند اشراف دارد؟ آیا اگر خودش در همان مسند و جایگاه قرار بگیرد طور دیگری عمل خواهد کرد؟ اگر عملکردش متفاوت خواهد بود به چه شکل؟ یعنی گزینه جایگزین وی چیست؟

در نقد نقد بحث بر سر این است که نقد در بسیاری موارد نقش انکار دارد تا استدلال در اثبات یک اشتباه و پیشنهاد جایگزین. کسی که نقد می‌کند از این خوشحال است که چیزی یا کسی را مورد نقد قرار داده و این حس خوبی به او می‌دهد و این همان انکاری است که در بالا از آن سخن به میان آمد. یعنی یک نظام سیاسی مطلق اندیش بقیه را انکار می‌کند و افراد همان جامعه نیز خود را انکار می‌کنند و بقیه افراد و نهادها را سر منشا یک مشکل می‌پندارند.

نقش تزئین در زندگی ایرانی یک واقعیت قابل لمس است. اما این نکته را به یاد داشته باشیم که گاهی می‌توان برای بیان یک حقیقت از زبانی غیر واقعی یا استعاری استفاده کرد؛ به عبارت دیگر با یک دروغ هنری یک حقیقت را بیان کرد. داریوش آشوری متنی نوشته در مورد فیلم «ناصرالدین شاه؛ آکتور سینما»^۲ ساخته محسن مخملباف. به گمان آشوری این فیلم حکایت نمادین و تمثیلی دوران تاریخ مدرن ماست و در واقع تاریخ آشنایی ما با مفهوم مدرن تاریخ و زیست در متن آن. در تعریف فیلم آشوری می‌نویسد «این فیلم، چه بسا هوشمندانه‌ترین نگاهی باشد که تا کنون یک هنرمند ایرانی به تاریخ روزگار ما افکنده است. وی (مخملباف) با زبانی سورتالیستی «واقعیت» یک تاریخ را بیان می‌کند که در آن در اثر درآمیختگی تصویر و خیال با «واقعیت» جهانی پدید می‌آید که بیشتر به رویا همانند است تا واقعیت. روایی که سرانجام به یک کابوس بدل می‌شود، کابوسی که در دل خود یک کائوس (Chaos) نهفته است. پریشانی، بی‌سامانی، بی‌بنیادی، و ترسناکی.»

تاریخ و نقش گذشته تاریخی همیشه پیشرو ماست و تقریباً در اکثر مکالمات هر روزه ما جای دارد. پرسش این است که چطور سابقه تاریخی ما از هر روزه‌ای وارد بحث‌های هر روزه ما می‌شود به شکلی که وسواسی ذهنی را برای ما شکل داده؟ سابقه تاریخی ما در اکثر موارد به شکلی ماورایی به شکل یک دوران طلایی ظاهر می‌شود که گویی ما در آن دوران تاریخی همه چیز از دانش و فرهنگ داشته‌ایم و حالا همگی را از کف داده‌ایم. در حقیقت شاید بتوان ادعا کرد که سابقه تاریخی ما بیش از آنکه در سابقه تحقیقاتی و پژوهشی ما نمایان شده باشد، در گفتمان هر روزه افراد جامعه نمایان شده است. گفتمانی که کمترین اطلاعات از انواع تاریخ نویسی‌ها و مستندات آن‌ها دارد و کمترین میزان مطالعه و دقت را در متون تاریخی داشته است.

نقش تاریخ در گفتمان هر روزه ما نه از باب گشایش فهم و مطالعه آن است بلکه دوباره حالت کلیشه‌ای ذهنی و تزئینی به خود گرفته است. اما تاریخ برای ما یک گزارش از اتفاقات گذشته نیست بلکه تبدیل به نوعی ایدئولوژی و یا یک واقعیت مسلم تبدیل شده است که گویی اشتباهی در گزارش آن وجود ندارد. به بیان دیگر ما به این باور نادرست رسیده‌ایم که یک تاریخ وجود دارد و آن همانی است که ما دریافته‌ایم. شاید یکی از ارزشمندترین وجوه فیلم مخملباف بازی وی با مفهوم تاریخ و واقعیت باشد و

۱- (آشوری، ۱۳۷۱)

۲- (آشوری، ۱۳۷۱)

آشوری هم به آن اشاره می‌کند. با کمی دقت متوجه می‌شویم که در دوره زندگی خودمان بارها متوجه شده‌ایم تاریخ حتی تاریخ چند دهه گذشته دائم در حال تغییر است. افراد و یا حتی نهادهای متفاوت گزارش‌های متفاوت تاریخی ارائه می‌دهند اما ما همچنان بر این عقیده هستیم که تاریخ و قسمت‌هایی که ما از آن انتخاب کرده‌ایم تغییرناپذیر و واقعی هستند.

ماجرای ما و تاریخ همان قدر پریشان و خنده دار است که ماجرای ناصرالدین شاه، اما چون تمایل داریم تنها از دیدگاه خود به موضوع بنگریم و با هیچ دیدگاه دیگری همدلی نکنیم طنز و پریشانی ذهن خویش را نمی‌بینیم و همچنان بر انکار خود تاکید می‌کنیم. انکار می‌کنیم که اصلاً پرسشی در ذهنمان وجود دارد، همیشه در حال اثبات این حقیقت هستیم که پاسخ پیش ماست و سوالاتمان پاسخ داده شده‌اند، این وضعیت همان ایدئولوژی فردی است.

یکی از دلایل مهم فرهنگی در آشوب‌زدگی ذهنی و ایدئولوژیک فردی این است که بسیاری از چهره‌های فرهنگی، علمی و هنری ما در دهه‌ها گذشته ناشناخته مانده‌اند. ناشناخته نه از این باب که کسی نوشته‌های آن‌ها را نخوانده و یا گفته‌هایشان را نشنیده است بلکه به این معنی که این افراد گفتمان عمومی مردم عادی را تغییر نداده‌اند و یا به این معنی که افراد نخبه جامعه مشغول ترجمه کردن متون فلسفی و علمی غربی هستند. ما بیشتر مشغول تدریس تاریخ هنر، علم و فلسفه غربی هستیم تا مشغول استفاده از اصول این متون در خوانش خودمان و عمومی کردن این خوانش.

نکته قابل ملاحظه در مورد داریوش آشوری این است که وی سعی می‌کند آنچه از فلسفه و علم غربی می‌داند در خوانش فرهنگ و هویت ایرانی به کار بیاورد و طرح مسأله‌ای بومی کند با وجود اینکه از روش‌شناسی غربی استفاده می‌کند. سعی می‌کند مسأله‌ای بومی را حل کند و یا دست کم به آن بیانید. مثلاً در کتاب هستی‌شناسی حافظ^۱ سعی کرد بنیاد اندیشه حافظ را در کتب کشف الاسرار نوشته میبدی و مرصاد العباد نوشته نجم الدین رازی با توجه به نظریات یونگ بخواند. صرف نظر از نتیجه علمی طرح مسأله به این شکل خود قدمی به پیش است. قدمی در ایجاد یک گفتگوی فرهنگی که البته نیاز بود دیگر اندیشمندان راه گفتگوی او را ادامه بدهند.

از این منظر بود که آشوری با اصطلاحی به نام غرب‌زدگی درگیری ذهنی داشت و سعی می‌کرد ما را به سوی خودمان متوجه کند به شکلی که ما به خودمان بازگردیم. این بازگشت به خود نه از باب ندیدن دیگری و دیدگاه دیگری بلکه توجه نظری روشمند و امروزی به مسائل بومی است. بسیاری از افراد نخبه‌ای که تمام عمر علمی و تحقیقاتی ایشان صرف تدریس علوم انسانی یا تاریخ هنر غربی می‌شود اما نمی‌توانند و یا پرهیز دارند مسائل بومی را طرح کنند و سعی کنند برای آن‌ها راه حل‌های بومی بیابند. قطعاً معنای غرب‌زدگی پیش آشوری با جلال آل احمد بسیار متفاوت است.

خلاصه بگوییم که آشوری اجازه نمی‌دهد ما با خودمان، فرهنگ و هویتی که داریم کنار بیاییم. او دائم حواس ما را از زندگی و خودمان پرت می‌کند. او می‌خواهد به شکلی روشمند ما را به گفتگویی دعوت کند که اکثر ما حوصله آن را نداریم و اصلاً فراموش کرده‌ایم که به غیر از نق و غر زدن می‌توان وارد گفتگوی جایگزینی شد. اگر داریوش آشوری نباشد ما به راحتی می‌توانیم ساعت‌ها در مورد نرخ ارز و ریال و گذشته تاریخی خودمان صحبت کنیم و خیالمان راحت باشد که تمام صحبت‌های ما درست است فارغ از اینکه بخواهیم خودمان را دل مشغولی موضوعاتی همچون روشمندی کنیم.

اما آیا تزئین خانه و محیط کار روش می‌خواهد؟ اگر قبلاً تزئین خانه به صورت تصادفی انجام می‌شد امروزه شرکت‌های بی‌شماری در شهر هستند که طراحی داخلی می‌کنند و به صورت سیستماتیک خانه ما را تزئین می‌کنند و این خود یک روش است. روش استفاده از شرکت طراحی داخلی در جهت تزئین محل زندگی و یا کار. اما دوباره اینجا آشوری در خواهد آمد که این شرکت‌ها به شکل روشمندی عمل نمی‌کنند و تنها رابطه ما را با مدرنیت تسهیل می‌کنند. ما قبلاً هر ظرف کریستال، مبل طلایی و پرده‌های چین داری که به نظرم زیبا می‌آمد برای تزئین خانه استفاده می‌کردیم اما حالا مدرنیت، نهادی به نام شرکت طراحی داخلی ایجاد کرده است که بیشتر افراد آن فارغ التحصیلان نهاد دیگری به نام دانشگاه هستند که شرکتی را به ثبت رسانده‌اند و مشغول به ارائه خدمات‌اند.

در رابطه تزئین محل زندگی و یا کار می‌توان گفت که این «من» نیست که تصمیم می‌گیرد این «ما» است که تصمیم می‌گیرد. در مصاحبه‌ای آشوری می‌گوید «آن که می‌اندیشد من است نه ما»^۲. شاید اگر خوب فکر کنیم می‌بینیم هیچ‌کدام از تزئینات خانه خود را «ما» انتخاب نکرده‌ایم. اگر رسم «خانه نوعی» را کنار بگذاریم که رسماً کسی هدیه‌ای را برای خانه ما می‌خرد، می‌توانیم اشتراک در نوع وسایل تزئینی خانه خود را با دیگران مقایسه کنیم. هر وسیله‌ای که نقش تزئینی در خانه ما دارد را یک بار با خود مرور کنیم از ظرف و تابلو گرفته تا پرده و مبل و غیره. دیدگاه خاص ما در انتخاب آن‌ها چه نقشی داشته و دیدگاه دیگران در انتخاب آن‌ها چه نقشی داشته؟

هر چه نقش دیگران در انتخاب‌ها و روش زندگی ما بیشتر باشد ما کمتر فکر می‌کنیم و بیشتر به واکنشی به دیگران بدل می‌شویم. در واقع به قول هایدگر حل می‌شویم در روزمرگی!^۳ حل شدن در روزمرگی به این معنی است که دیگر برای انتخاب‌های

۱- کتاب هستی‌شناسی حافظ: کاوشی در بنیادهای اندیشه‌ی اواخر داریوش آشوری بوده و چاپ ۲ آن در سال ۱۳۷۷ توسط انتشارات نشر مرکز منتشر شده است.

۲- (آشوری، ۱۳۷۲)

۳- (هایدگر، ۱۳۸۹)

زندگی و یا روش کارهایمان فکر نمی‌کنیم. فکر کردن در اینجا معنایی به جز تحلیل انتخاب‌های موجود دارد. در اینجا فکر کردن یا اندیشیدن عملی اساسی و اصیل است که حیث واکنشی ندارد بلکه کنش محض درونی است که انتخاب‌ها و روش‌های ما را به صورتی وجودی مورد پرسش قرار می‌دهد. یعنی از دلیل وجود چنین انتخاب‌هایی در زندگی ما پرسش می‌کند. یعنی قبل اینکه از خود پرسیم کدام را انتخاب کنیم، از خود می‌پرسیم چرا در مقابل این انتخاب‌ها قرار گرفته‌ام؟ آیا شرایط یا وضعیت دیگری را می‌توانستم تجربه کنم؟ دنیا‌های ممکن پیش روی من چیست؟ دنیایی که در آن دوستان، آشنایان، شرایط و گزینه‌های دیگری در مقابل می‌بود؟ در این معنی اندیشیدن یعنی تحلیل وضعیت موجود به جای اینکه تحلیل متوجه انتخاب موجود باشد.

حالا به این نقل قول از مصحابه‌ای از آشوری توجه کنید: «ما» هیولای کلان زورمند است که چه بسا «من»‌ها را زیر پاهای پیل‌وارش له می‌کند و از رویشان رد می‌شود. از اینرو، وضع «من» یعنی سوژه اندیشنده، بویژه در میان «ما» وضع بسیار پر خطری است و آن «اندیشندگی» که برای آن یک عنصر روانی، یعنی «جرات» ضروری است. این نکته به قول کانت خروج از کودکی است.^۱

خروج از کودکی را می‌توانیم خروج از وجه واکنش و به وجه کنش تبیین کنیم. تا وقتی کودک هستیم دنیای ما مطلق است و روابط ذهنی بین ایده‌های آن مستقیم است و در نتیجه تمام رفتار و گفتار ما وجه واکنش به تحریکات محیطی دارد. در دوران کودکی هیچ برنامه بلند مدت و هیچ خودآگاهی از وضعیت کنونی در ما نیست. ما غرق در دریایی هستیم که به هر سو می‌رود. جدا از این نکته که این سبک زندگی در صورتی که آگاهانه و به انتخاب خود ما باشد می‌تواند بسیار اصیل باشد، اما در صورتی که ناآگاهانه و بی‌اختیار باشد نشان از عدم بلوغ فکری است.

در چنین دورانی انتخاب‌ها و کنش‌های ما به جای آنکه روش‌مند و آگاهانه باشد همراه مطلق اندیشی و تناقضات نادانسته است. در چنین محیط فکری یا در چنین عالمی هویت و فرهنگ ما به تمامی جنبه واکنشی دارد. از مهمترین مولفه‌های یک دنیای واکنشی تناقضات بی‌اندازه و یا همانطور که در فیلم مخملباف آمده بود دنیای پر آشوب (Chaotic) سر بر می‌آورد. دنیایی که به هیچ رو نمی‌توانیم از آشوب آن به هیچ تکیه گاهی دست آویز کنیم و بنابراین مجبوریم تنها با انگشت به تناقضات آن اشاره کنیم اما کاری از دستانمان بر نمی‌آید چون در اصل خود ما نیز چیزی جز واکنش به آن دنیا نیستیم و درگیر روزمرگی همان دنیایم. نقش متفکران و منتقدان فکری همچون آشوری که به غیر از تدریس متون و دروس غربی به مسائل بومی نیز می‌پردازند این است که این توانایی را دارند تا برای لحظاتی این دنیای پر آشوب و تناقض ذهنی ما را متوقف کنند تا ما از خود به در بیاییم و روزمرگی را فراموش کنیم. به در شدن ما از خود (به قول سعدی) مساوی خواهد بود با رفتن از یک جهان فکری به جهان فکری دیگر. شاید مهمترین خصوصیت فکری یک فرد بلوغ یافته ذهنی این است که بتواند جهان‌های فکری متفاوتی را تجربه کند. در واقع چنین شخصی قدرت ذهنی و همدلی کافی برای به در شدن از خود و ورود به جهان‌های دگر را دارد.

مدرنیت از آنجا برای آشوری مهم است که به گمان او ما آنقدر در مدرنیت غرقه شده‌ایم که از خودمان یادمان رفته. چنان تزیینات و تعارفات ما را محاصر کرده‌اند، چنان حرص عجیب و غریبی به نو شدن پیدا کرده‌ایم که فراموش کرده‌ایم می‌شود کهنه را نو دید. اما دیدگاه جدید فقط از خواندن هایدگر و ویتگنشتاین به دست نمی‌آید، دیدگاه جدید روش و چهارچوب دارد که دست بر اتفاق به تمامی غربی است اما موضوع این روش و دیدگاه غربی می‌تواند درون خود «ما» باشد.

در یک مثال ساده می‌توان گفت که بد درس دادن تاریخ و بد خواندن تاریخ می‌تواند ضربه بزرگی به هویت و فرهنگ یک جامعه بزند. تاریخ‌گرایی ضربات جبران‌ناپذیری می‌زند که تا چند نسل باقی است. مثال واضح تدریس و خوانش تاریخ هنر در دانشگاه‌های هنر است. تناقض وصف ناپذیری در این مثال نهفته است. معمولا در دانشگاه‌های هنر رسم بر این است که اساتید هنر تاکید دارند باید هنر را به صورت آکادمیک یاد گرفت و نتیجه کار را بایستی در گالری‌های هنری به نمایش در آورد تا آثار فروخته شود. از این رهگذر هنرمندان بازاری از دایره هنر و هنرمندی خارج می‌شوند زیرا ایشان نه تاریخ هنر به شکل آکادمیک می‌دانند و نه آثار خود را در گالری‌ها به فروش می‌رسانند. تناقض در اینجا است که بیشتر هنرمندانی که در کتاب‌های تاریخ هنر از آن‌ها تعریف و تمجید می‌شود هنرمندانی بوده‌اند که از دانشگاه و نهادهای رسمی هنر به دور بوده‌اند. اما این در قیاس با بد خواندن تاریخ تقریبا هیچ است. یکی از روش‌های خوانش بد تاریخ این است که تمرکز بر آثار نهایی هنرمند است. آثار نهایی هنرمند مورد تعریف و تمجید قرار می‌گیرد گویی از هر کاری تنها یک نسخه وجود داشته! در صورتی که همه می‌دانیم هر هنرمندی تا رسیدن به یک نقطه تمرین‌های بسیاری انجام می‌دهد، نمونه‌های بسیاری خلق می‌کند. اما چون یکی از این نمونه‌ها در یک موزه معروف قرار گرفته است اینطور برداشت می‌شود که این اثر به یک باره خلق شده و کاری نهایی است. در حالی که از هر اثر نسخه‌های فراوان وجود دارد. همچنین در زمانه هر هنرمند، بسیار هنرمندان خوب دیگری هستند که در همان سطح کار کرده‌اند اما کمتر آثارشان دیده شده. در حقیقت خواندن یا تدریس تاریخ به شکل یک داستان مطلق و نهایی که نسخه‌های دیگری از آن موجود نیست یک از بزرگترین ضربه‌های فکری را به افراد وارد می‌کند. به شکلی که در نهایت افراد مطلق اندیش شده و مرز پر رنگی بین واقعی و غیرواقعی در ذهن ترسیم می‌کنند. این جزم اندیشی بعدها در تمام مراتب زندگی همراه ایشان خواهد بود و مرزهای دنیای ایشان را هر روز تنگ و تنگ‌تر می‌کند تا جایی که قابلیت همدلی و خروج از خود و وارد شدن به دنیا‌های دیگر را از دست

می‌دهند. و در نهایت ذهنیت ایشان تبدیل به یک ایدئولوژی فردی جزم اندیش و تنها می‌شود که فقط در انکار است و تنها خود را می‌یابد.

۳- زبان و فرهنگ عامه

اجازه بدهید از خانه و تزئینات بیرون بیایم و سراغ جایی برویم که به قول هایدگر^۱ خانه هستی انسان است یعنی زبان. آشوری در مورد زبان فارسی صاحب نظر معتبری است و به عنوان مثال پیش‌نهادهای خوبی در زمینه رسم‌الخط فارسی ارائه داده که واقعا خواندنی است. هر کسی پیش‌نهادهای وی را مطالعه کند به یقین پس از آن نوشتار فارسی وی تغییراتی خواهد کرد. اما زبان با هویت و فرهنگ نیز در ارتباط است و آشوری کتاب مهمی در این زمینه با عنوان «زبان باز»^۲ دارد. به گمان وی دین و زبان در دنیای پیشامدرن دو مؤلفه مهم هویت بخش هر شخصی بوده‌اند اما در دوران مدرن و بوجود آمدن دولت‌های ملی، مردم با هویت ملی خود همراه می‌شوند.

حساسیت در مورد زبان، واژه‌ها، اصطلاحات و جملات شبیه به نیرویی است که در گروهی از افراد بیشتر است و در گروهی کمتر. کم نیستند افرادی که وسواس خاصی روی کلمات دارند و مثلا اصطلاحات قدیمی را به خوبی به یاد می‌آورند، اصطلاحاتی که حتی امروزه مادر بزرگ‌ها و پدر بزرگ‌ها فراموش کرده باشند و یا سالهاست که دیگر از آن‌ها استفاده نکرده‌اند. یک بخش عمده سواد و دانش شناخت اصطلاحات هر رشته است و در حقیقت رسیدن به دقت معنایی در به کار بردن کلمات و اصطلاحات بخش مهمی از سواد است. یک استاد شیمی انبوهی از اصطلاحات تخصصی بلد است و یا یک پزشک یا فیلسوف عمده سوادشان از یک جنبه همان اصطلاحاتی است که می‌دانند و به جا بکار می‌برند اما بقیه افراد از آن‌ها اطلاعی ندارند.

نکته مهمی در به کارگیری زبان نهفته است. نکته‌ای که شاید تمام گفته‌ها تا به اینجا بحث را مرور و به نوعی خلاصه کند. زبان نشانی از ذهنیت و نظام فکری ماست و گویای دو مؤلفه اصلی هر شخص است یکی دانش وی و دیگری تجربه زیسته او. قسمت مهمی از دانش هر شخص در همان اصطلاحات و کلمات فنی در حیطه تخصصی خودش است که می‌تواند سواد یا دانش نظری وی باشد. این دانش می‌تواند از خواندن به دست بیاید و صرفا جنبه نظری داشته باشد و ممکن است ناشی از یک تجربه طولانی مدت. یک مکانیک خودرو اصطلاح شناسی بسیار وسیعی دارد که حاصل سال‌ها تجربه در تعمیرگاه مکانیکی است و معمولا ناشی از خواندن نظری نیست اما یک استاد فلسفه هم به همان اندازه اصطلاحات فنی می‌داند که به تمامی ناشی از مطالعه کردن است و به هیچ وجه از تجربه زندگی به دست نیامده بلکه تجربه زندگی ممکن است این سواد را تأیید و یا رد کرده باشد. از این رو سواد دو جنبه نظری و عملی دارد. این دو جنبه می‌توانند کاملا از هم جدا باشند و ممکن است به هم نزدیک شوند. بر نگارنده این سطور معلوم نیست چرا در جامعه اصطلاح شناسی که ناشی از مطالعه صرف است بالاتر از اصطلاح شناسی و سوادی انگاشته می‌شود که حاصل سال‌ها تجربه در کارگاه عملی است.

اما این تازه ابتدای راه است. اینکه مردم سواد نظری را به عملی از لحاظ رتبه و شأن اجتماعی رجحان می‌دهند اولین قدم است و گام بعدی این است که نظرات و عقاید یک مکانیک خودرو معمولا شأن اجتماعی پایین‌تری دارد. نکته در این است که بسیار اساتید دانشگاهی هستند که می‌توانند اصطلاحات تخصصی را یکی پس از دیگری بیان کنند به شکلی که کسی متوجه نشود وی چه گفته است اما صرف استاد دانشگاه بودن وی ملاکی می‌شود که وی درست می‌گوید و بر عکس همین موضوع برای یک مکانیک خودرو صدق می‌کند. در میان اساتید فلسفه بسیار هستند کسانی که هایدگر درس می‌دهند اما یا برداشت نادرستی از وی دارند و یا اصلا اعتقادی به نظرات وی ندارند و صرف ضرورت شغلی و حرفه‌ای اصطلاح شناسی هایدگر را یکی پشت دیگری بر زبان جاری می‌کنند. در اصل زبان و سواد یا همان اصطلاح شناسی فنی در دو صورت بی‌ارزش و دوباره باید بگوییم تزئینی است. در صورتی که آیا اگر یک مکانیک فقط اصطلاحات مکانیکی خودرو را بداند اما نتواند یک خودرو را تعمیر کند ارزشی دارد؟ به همین قیاس استاد فلسفه‌ای که تنها اصطلاح شناسی فلسفی را بداند و یا به قول عده‌ای همچون نمکدان وقتی حرف می‌زند اصطلاحات فلسفی از وی خارج شود اما نتواند با آن دانش مسأله‌ای بومی را طرح کند و یا حل کند ارزشی دارد؟ پس سواد مفید چیست؟

سواد مفید آن است که نه از مطالعه نظری و نه از کار تجربی تکراری و بدون اندیشه آمده باشد. سواد آن است که از تجربه فکر شده، تجربه‌ای که همراه تحقیق است آمده و تبدیل به یک بینش همه جانبه شود که در مواجهه با هر شرایطی بتواند مسأله را حل کند. در حقیقت تجربه به معنایی که جان دیویی^۳ مطرح می‌کند، یعنی تجربه‌ای فکر شده، تجربه‌ای حاصل از زیست در یک اقلیم، که با تحقیق و سواد نظری تکمیل شده و حالا بدل به بینشی عمیق شده است. بینش از فرایند زندگی هر روزه بر می‌خیزد، تجربه‌ای که خود را تکرار نکرده بلکه به خود اندیشیده است. چطور به خود اندیشیده است؟ از طریق زبان باز، همان موضوعی که آشوری بیان می‌کند و معتقد است که درگیر شدن با زبان یعنی درگیر شدن با خود یعنی درگیر شدن با تمام عادت‌های به میراث

۱- (هایدگر، ۱۳۸۹)

۲- (آشوری، ۱۳۸۶)

۳- (دیویی، ۱۳۹۱)

برده، با تاریخ و فرهنگ. آشوری در پاسخ به پرسشی که «کار ما جهان سومی‌ها از کجا خراب است» دست به روی زبان می‌گذارد و مشکل را زبان می‌پندارد و معتقد است یک بخش اساسی در خرابی خانه فرهنگ ما در همینجاست. لحظه‌ای تعصب خود را در مورد زبان فارسی کنار بگذاریم و نقدهای آشوری به زبان فارسی را دریابیم بعد آنوقت متوجه می‌شویم که با زبانی شاعرانه و به عبارت دیگر با زبانی شل و ول سرکار داریم. جامعه‌ای همچون جامعه امروزی ایران از نظر آشوری جامعه‌ای طبیعی و یا سستی است و زبان امروزی ما نیز نتیجه همین جامعه بسته و سستی است. در چنین جامعه‌ای زبان همچون تمام دیگر وجوهای جامعه وابسته به عادت‌ها و سنت‌هاست که در نظر مردم مقدس می‌آید. آشوری معتقد است که در قالب کم و بیش بسته زبان‌های طبیعی، تا زمانی که ذهن انسان خوگر به آن‌ها و دست بسته پیرو بایست‌ها و نبایست‌های مطلق فرهنگ وابسته به آن‌هاست، افق زبانی به ناچار بسیار کوتاه و تنگ است و توانایی‌های آن از محدوده فرهنگی بومی‌اش بیرون نمی‌تواند رفت.

در واقع بحث در اینجا بر سر این نیست که زبان فارسی خوب است و یا بد، بحث ارزش‌گذاری بر روی زبان‌ها نیست بلکه بحث بر توانمندی‌های هر زبان است، این که یک زبان چگونه دورانی از بلوغ و رشد خود را طی می‌کند و چگونه دوران افول را پشت سر می‌گذارد. و به خصوص بحث ما این است که زبان تا چه حد دانش نظری و دانش عملی (یا همان تجربه زیسته) ما را به هم پیوند داده است. در واقع اصطلاح‌شناسی فنی که ما آموخته‌ایم چه از مطالعه به دست آورده باشیم و چه از تجربه سالیان دراز، تا چه حد زبان ما پیوند نظری و عملی ما را تامین کرده است. می‌توانیم با تمیز دادن دو رویکرد این موضوع را بیشتر باز کنیم. به عبارت دیگر بحث ما در اینجا این است که تا چه حد زبانی که هر روزه استفاده می‌کنیم تکرار آن چیزی است که شنیده‌ایم و یا خوانده‌ایم و تا چه اندازه آن زبان نتیجه پیوند نابی است که خودمان بین سواد نظری و عملی خودمان برقرار کرده‌ایم. در حقیقت آیا زبانی که به کار می‌بریم کارکردی تزئینی دارد و یا اصیل. اگر به خاطر داشته باشید در ابتدای بحث از کلماتی گفتیم که به مرور زمان معنای خود را از دست داده‌اند و تبدیل به تعارف و یا تزئین جملات ما شده‌اند.

از این رو به نظر می‌رسد زبان که شامل، کلمات، اصطلاحات، عبارات و جملاتی است که ما هر روزه استفاده می‌کنیم که شاید بتوان گفت گفتمان خاص ما را شکل داده است تا چه حد برداشتی شخصی از سواد در معنای وحدت نظر و عمل ماست. تا چه حد زبان، فارغ از دیدگاه وجودشناسانه بسته بودن و یا باز بودنش، نقشی فرعی در زندگی روزمره ما دارد و یا نقشی اصیل و معنا بخش در زندگی ما. یکی از مثال‌های معروف کمرنگی و تزئینی شدن زبان در رمان «قلعه حیوانات» است وقتی شعارها تغییر می‌کنند یا برخی سیاسیون که مثلاً به نام صلح جنگی را شروع می‌کنند. هر چه زبان تزئینی‌تر و بی‌معناتر شود، هر چه تعارف در زبان نقش پررنگ‌تری داشته باشد و هر چه مقدمه یک سخنرانی در تقدیر و تشکر طولانی‌تر می‌شود، در نتیجه مردم حساسیتشان نسبت به زبان کمتر می‌شود تا جایی که هر نوع کاربرد زبانی را همچون هم می‌پندارند و به کل از زبان دست می‌شویند و سواد در دو جنبه عملی و نظریش را فراموش می‌کنند.

به این شکل داریوش آشوری دست بر نکات حساسی در ذهن ما می‌گذارد و آرامش روحی و تعادل فکری که برای خود ایجاد کرده‌ایم را به هم می‌ریزد تا فکر ما به کار بیافتد. مطمئناً تا تعادل فکری ما به هم نریزد اندیشیدن شروع نمی‌شود، تا از خودمان راضی باشیم و مطلق اندیشانه بر این باور باشیم که از یک اثر هنری یک نسخه وجود دارد، از اتفاقات تاریخی یک گزارش صحیح وجود دارد، زبان فارسی بهترین زبان دنیا است و حتی از خود ما و ذهنیتمان تنها یک نسخه وجود دارد و آن همان است که هم اکنون با آن زیست می‌کنیم هیچ اتفاق خاصی در ذهن ما شکل نمی‌گیرد و اندیشه به سراغمان نمی‌آید. زمانی می‌توانیم مطمئن باشیم که در وهم و خیال نیستیم و خیال کردن را با اندیشیدن اشتباه نگرفته‌ایم که باور داشته باشیم نسخه‌های متفاوتی از زندگی و بودن ما ممکن است که هنوز آن‌ها را نیافته‌ایم و این تنها وقتی ممکن است که مطلق اندیشی را کنار بگذاریم، تزئینات زندگی را کنار بگذاریم و به خودمان و نحوه بودنمان به عنوان یک احتمال از احتمالات ممکن ببیندیشیم. بعد سعی کنیم با تمام امکانات و احتمالات خودمان همدلی کنیم و این فقط با همدلی با دیگران شروع می‌شود باید بتوانیم به تمامی خود را در جای دیگری قرار دهیم و دیدگاه ایشان را دریابیم.

هویت ما به تاریخ و زبان ختم نمی‌شود بلکه با این قدم‌ها شروع می‌شود و بعد به شخصیت‌های تاریخی که در ذهن ساخته‌ایم می‌رسد و شاید آخرین قدم خود ما باشیم. همانطور که تاریخ گزارش‌های متفاوت از اتفاقات است و زبان امکانات متفاوت در پیش ما حاضر می‌کند، و خود ما می‌توانیم شامل تناقضات و چهره‌های متفاوت باشیم شخصیت‌های تاریخی نیز می‌توانند کاملاً از آن چیزی که ما در ذهن ساخته‌ایم دور باشند. آشوری نظرات مهمی درباره حافظ^۱ دارد که شخصیتی جدا از آنچه ما در ذهن خود ساخته‌ایم می‌سازد. نظرات آشوری در مورد حافظ خواندنی است و درس‌های فراوانی در خود دارد. فارغ از نظرات آشوری در این زمینه، حافظ شخصیتی است که در زبان آوری و ترکیبات جدید و استعارات بدیع سرآمد شاعران است. با این حال مواردی در شعر اوست که کمتر کسی به آن اشاره می‌کند.

کمتر کسی اشعار حافظ را از دید یک فرد معمولی می‌خواند که در اجتماعی همچون جامعه امروزی می‌زیسته است. اگر اندیشه‌های عرفانی حافظ را کنار بگذاریم که البته به هیچ وجه جدید نیستند و به بهترین وجه در نوشته‌های ابن عربی به نثر آمده است، متوجه تنش بین دو گروه اجتماعی در زمانه حافظ می‌شویم: تنش بین اهل باطن و اهل ظاهر.^۱

اگر شعر حافظ و معانی پنهان آن را از حالت تزئینی و برداشت‌های عرفانی خیال انگیز دور کنیم و سعی کنیم در بطن شعر به شناخت موقعیت اجتماعی شاعر بپردازیم و با وی همدلی کنیم متوجه می‌شویم که وی به گروهی متعلق است که از سوی زاهد پرستان تحت فشار قرار می‌گیرد و در مقابل او هم سعی می‌کند با متهم کردن گروه مقابل به سالوس و ریا ایشان را از جرگه فهم و شناخت بیرون براند (به این شکل بیرون راندن گروهی از جرگه دانایان همیشه در تاریخ فرهنگی ما بوده است و به نوعی مشکلی همیشگی است). آنطور که از بررسی اولیه بر می‌آید (از طریق یک تحقیق شهودی) از مجموع ۴۹۵ غزل منسوب به حافظ ۳۶ غزل قسمت مهمی از موضوعشان مربوط به تنش میان دو گروه زاهد و عارف است و تعداد تقریبی ۶۰ غزل اشاره‌ای صریح به این تعارض داشته‌اند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که تعارض بین اهل دل و اهل ظاهر تعارضی جدی و مهم بوده که در بیشتر عمر شاعر او را آزار می‌داده به شکلی که در مواردی لحن شاعر در نقد زاهدان و به گمان خودش ریاکاران بسیار صریح و شدید است.^۲

از پخش بودن شماره غزل‌ها چه در آن‌ها که موضوع اصلیشان تنش بین زاهد و عارف است و چه آن‌هایی که تنها اشاره‌ای به این تعارض دارند در می‌یابیم که این تنش و تعارض همیشگی است و در طول عمر شاعر حافظ همیشه با این موضوع درگیری داشته. در واقع می‌توان گفت یکی از موتیف‌های اصلی شعر حافظ همین تعارض بین زاهد، محتسب، خرقة پوش، صوفی صومعه نشین، واعظ، شیخ منبر نشین، کوتاه آستینان، مدرسه، مال وقف خور، مفتی، پیران جاهل، شیخان گمراه، اهل عقل، فقیه، عابد، زاهد ظاهر پرست، مدعی و ناصح از یک طرف با درویش، مرغ زیرک، رند، اهل دل، دردکشان و خرابات نشینان از طرف دیگر بوده است.

چند نمونه از شعر حافظ

- پیش زاهد از رندی دم مزن که نتوان گفت/ با طیب نامحرم حال درد پنهانی
- خدا از خرقة بیزار است صدار/ که صد بت باشدش در آستین
- ما را به رندی افسانه کردند/ پیران جاهل شیخان گمراه
- آتش زهد ریا خرمن دین خواهد سوخت/ حافظ این خرقة پشمینه بینداز و برو

وجود این تعارض و تنش قبلاً هم در تحقیقاتی دیده شده است اما مسأله بر سر نحوه نگاه به این تعارض است. این تعارض مسأله‌ای کاملاً فرهنگی و خاص شرایط اجتماعی و سیاسی ایران است اما به عنوان مثال نی‌لو (۱۳۹۲) این مسأله را مسأله‌ای انسانی و جهان شمول دیده و از این طریق سعی کرده از تفسیر فرهنگی و اجتماعی متن حافظ فاصله بگیرد «در هر حال حافظ انسان‌ها را به دو دسته تقسیم می‌کند؛ آنان که در نظر او مثبت هستند، اگر چه نمود اجتماعی مثبتی نداشته باشند و آنان که منفی هستند، اگر چه نمود اجتماعی و ظاهری موجه داشته باشند». گذشتن از این تعارض مبنایی در فرهنگ ایرانی و فاصله گرفتن از متن در تفسیر به نفع تفسیرهای کلی با واقع گرایی منافات دارد و مشکل را فراقینی می‌کند. از سوی دیگر آنچه متن اشعار حافظ نشان می‌دهد به هیچ روی خردستیزی و مقابله با فلسفه و حکمت فلسفی و یا ذم عقل نیست و اینچنین تفسیری دوباره دوری گزیدن از متن و مولفه‌های فرهنگی و بینامتنی اشعار است.^۳ حافظ با کسانی که وی و افراد شبیه او را سرکوب و تخته می‌کنند مخالفت دارد و این افراد در اکثر موارد متعلق به گروهی هستند که عقل، فلسفه و یا خردگرایی را نمایندگی می‌کنند. یافتن نمونه‌ها یا مصادیق این تنش در میان شاعران دیگر نیز کار مشکلی نیست اما خود نیازمند تحقیقات روشمند و مفصل دیگری است که در اینجا به ذکر چند نمونه اکتفا می‌شود

چند نمونه از عزلیات سعدی:

- زهد پیدا کفر پنهان بود چندین روزگار/ پرده از سر برگرفتیم آن همه تزویر را
 - عاشقان دین و دنیا باز را خاصیتست/ کان نباشد زاهدان مال و جاه‌اندوز را
 - لاابالی چه کند دفتر دانایی را/ طاقت وعظ نباشد سر سودایی را
 - دمامد درکش ای سعدی شراب صرف و دم در کش/ که با مستان مجلس در نگیرد زهد و پرهیزت
- در کلام مولوی این تنش بیشتر حالت تقابل درونی و بیرونی پیدا می‌کند. یعنی همین تنش به نوعی انتزاعی‌تر شده است اما همچنان به جای خود باقی است.
- گفتست مصطفی که از زن مشورت مگیر/ این نفس ما زن‌ست اگر چه زاهده است
 - ذوق تو زاهدی کشد جام تو عارفی کشد
 - نفس اگر چه زاهد شد او راست نخواهد شد/ گر راستی خواهی آن سرو چمن دارد

۳- نتیجه‌گیری

بنابراین باز به این نکته می‌رسیم که متفکرانی همچون داریوش آشوری مزاحم تفکرات ثابت و مطلق اندیش ما هستند و اجازه نمی‌دهند ما با همان برداشت یکه‌ای که از فرهنگ و هویت ایرانی داریم زندگی کنیم و به عبارت دیگر نوشته‌های آشوری تنها برای کسانی خوب است که بی‌میل نیستند آرامش ذهنی و تعادل فکریشان به هم بخورد و با اندیشیدن دوست هستند. در زندگی و فرهنگ عامه امروزی ایران شاهد این هستیم که تزئین نقش مهمی دارد و هزینه مادی و معنوی زیادی برای این معنا در زندگی بسیاری از ایرانیان صرف می‌شود. مولفه‌ای به نام تزئین در فرهنگ عامه که به وضوح دیده می‌شود در جهان‌بینی و زبان عموم مردم نیز قابل پی‌گیری و ردیابی است. در حقیقت استفاده تزئینی از زبان به معنای این است که معنا و کارکرد واقعی چیزها و مفاهیم جای خود را به برداشت سطحی و غیر واقعی از چیزها می‌دهد.

منابع

۱. آشوری، داریوش، (۱۳۹۶)، «عرفان و رندی در شعر حافظ»، نشر مرکز
۲. آشوری، داریوش، (۱۳۷۱)، «ایدئولوژی، اخلاقیات و فرهنگ ۱ (سخنی درباره روش و دیدگاه)»، کلک، ۴۲-۵۸، آبان و آذر، شماره ۳۲ و ۳۳
۳. آشوری، داریوش، (۱۳۷۱)، «کلک سینما: تاریخ، رویا، کابوس (نگاهی به» ناصرالدین شاه»، کلک، شماره ۳۴
۴. آشوری، داریوش، (۱۳۷۷)، «هستی‌شناسی حافظ»، تهران، انتشارات مرکز
۵. آشوری، داریوش، (۱۳۸۶)، «زبان باز، پژوهشی درباره زبان و مدرنیّت»، تهران، نشر مرکز
۶. آشوری، داریوش، (۱۳۷۲)، «مدرنیّت و ما»، کلک، شماره ۳۹، صفحه ۱۸۸-۱۹۱
۷. دیوبی، جان، ترجمه مسعود علیا (۱۳۹۱)، «هنر به منزله تجربه»، نشر ققنوس
۸. حیدری، مجید، (۱۳۹۹)، «روش‌شناسی زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی با توجه به رابطه عرفان و کلام»، پژوهش در هنر و علوم انسانی، شماره ۲۶، ص ۱۱-۱۸
۹. کانت، امانوئل، ترجمه همایون فولادپور، «روشنگری چیست، در پاسخ به یک پرسش»، کلک، دی ۱۳۷۰، شماره ۲۲
۱۰. هایدگر، مارتین، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، (۱۳۸۹)، «هستی و زمان»، نشر نی
۱۱. نبی‌لو، علیرضا، (۱۳۹۲)، «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ»، فصلنامه زبان ادبیات فارسی، سال ۲۱، شماره ۷۴، صص ۶۹-۹۱

مطالعه‌ی شیوه‌های مطلوب پژوهش در روایت مستندهای تاریخی رادیو

فرشته یوسف‌پور^{۱*}، ویدا همراز^۲، محمد اخگری^۳

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۹/۱۴

تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۰۲

کد مقاله: ۲۸۸۹۲

چکیده

در میان انواع برنامه‌های رادیویی، مستندها معمولاً بیشتر نیازمند پژوهش‌اند. یکی از اصلی‌ترین دلایل آن این است که برخلاف برنامه‌های داستانی، مستندها در ابتدا، داستان مشخصی ندارند که مستندساز بداند کار را باید از کجا شروع و کجا خاتمه دهد. پژوهش برای استفاده در مستندهای ایرانی همواره با مشکلاتی روبرو بوده است، گاه مستندساز در امر پژوهش افراط کرده که این اثرات جبران‌ناپذیری را به کلیت مستند وارد می‌آورد. پژوهش حاضر با هدف تبیین و تشریح شیوه‌ی پژوهش در شکل‌گیری روایت مستند تاریخی رادیو این سؤال را مطرح می‌کند که مستندهای تاریخی رادیو به چه پژوهش‌هایی نیاز دارند؟ رویکرد تحقیق در این پژوهش، کیفی به روش مطالعه‌ی موردی است. نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد پژوهش از مهم‌ترین ارکان تولید مستند است و نقطه‌ی مشترک یک برنامه‌ی مستند و برنامه‌ی مستند تاریخی به‌شمار می‌رود. روایت، یک موضوع مشترک بین مستند و مستند تاریخی است اما تفاوت شیوه‌ی پژوهش در مستند تاریخی با دیگر مستندها ارجاع به گذشته است. نکته‌ای که باید مدّ نظر داشت این است که روایت به گونه‌ای انتخاب شود که سندیت پژوهش را حفظ کند.

واژگان کلیدی: پژوهش برنامه‌ای، مستند تاریخی، مستند رادیویی، شیوه‌ی روایت، برنامه‌سازی رادیویی

۱- کارشناسی ارشد تهیه کنندگی رادیو دانشگاه صدا و سیما (نویسنده مسئول) uousefpoor2015@yahoo.com

۲- استادیار دانشگاه صدا و سیما

۳- استادیار دانشگاه صدا و سیما

۱- مقدمه

شاید نام مستند، در ابتدا برای همه، یادآور فیلم‌های مستند باشد که به‌ویژه در سال‌های اخیر، بازار آن در تلویزیون و سینما، رونق گرفته است. اما واقعیت این است که مستند، در رادیو هم ساخته می‌شود و نباید مستند رادیویی را با یک گزارش ساده اشتباه گرفت؛ زیرا آنچه با نام مستند رادیویی ساخته می‌شود بسیار فراتر از گزارش‌هایی است که دربرگیرنده‌ی پرسش و پاسخی کوتاه درباره‌ی موضوعی مشخص‌اند و همه روزه، گزارشگران از گوشه و کنار شهر، برای برنامه‌های مختلف رادیویی تهیه می‌کنند.

مستند رادیویی، دارای گونه‌های مختلفی از جمله پرتره، آرشیوی، تاریخی و... است. تمرکز این پژوهش بر روی مستندهای تاریخی است که نیازمند مهارت، خلاقیت و ابتکار است؛ تمام مسیر تولید این برنامه، از انتخاب موضوع تا ساخت، به آگاهی، مطالعه و مهارت در کاربرد شگردهای برنامه‌سازی نیاز دارد و برخلاف گزارش رادیویی است که تنها به اظهارنظر برخی از مردم درباره‌ی یک موضوع می‌پردازد و اغلب به صورت پرسش و پاسخ برگزار می‌شود، مستند تاریخی به دنبال بازسازی و بازنمایی و تحلیل موضوع خود (اعم از حوادث اجتماعی، سیاسی، رویدادهای فرهنگی و...) است. مستند تاریخی در پی این است تا ماجرا و رویدادی ویژه را در عرصه‌ی رسانه‌ی رادیو، به شکلی مؤثر روایت کند و بخش‌هایی از ماجرای را که موضوع کار اوست بازآفرینی کرده و به نمایش بگذارد. بنابراین مستند رادیویی همانند فیلم مستند نیازمند پژوهش است.

از دو جنبه، پژوهش برای مستند امری حیاتی یا اساسی است:

۱- از جنبه‌ی اعتبار محتوا یا مضمون (دادن اطلاعات معتبر، موثق، صحیح و کارشناسی‌شده از موضوع)

۲- از جنبه‌ی طراحی ساختار هنری اثر (خلق فرم و جلوه‌های زیبایی‌شناسی)

شیوه‌ی پژوهش تاریخی برای تولید یک فیلم مستند، نه فقط گفت‌وگو و ضبط خاطرات شاهدان، بازماندگان و افراد مطلع، بلکه استفاده از نقاشی، عکس و یا فیلم (بسته به مراحل تحقق مکانی زمانی موضوع در تاریخ) شیوه‌ای متعارف و معمول است. پژوهش حاضر با محوریت پژوهش در روایت مستندهای تاریخی رادیو و نیز با طرح این مسئله که بیشتر مستندهای ایرانی از دو بیماری رنج می‌برند، نخست فقر تحقیق و پژوهش است و دیگری افراط در پژوهش‌های صورت گرفته پیش می‌رود. این مشکل در مستندهای تاریخی دوچندان است چرا که معمولاً مستندساز، برای اینکه یک بازه‌ی زمانی از تاریخ را مورد کنکاش قرار دهد با حجم وسیعی از اطلاعات روبه‌رو می‌شود که بیرون آوردن اطلاعات مهم و کاربردی (که هدف آن مستند را دنبال می‌کند) کار بسیار دشوار و سختی است. پژوهش پیش رو در پی تبیین و تشریح شیوه‌ی پژوهش در شکل‌گیری روایت مستند تاریخی رادیو است.

با وجود مطرح‌شدن ضرورت‌های پژوهش در برنامه‌سازی در آثار متعدد، تاکنون پژوهش خاصی در باره‌ی اهمیت پژوهش‌های تاریخی در مستندسازی رادیویی دیده نشده است. با این حال به برخی عناوین که تشابه موضوعی دارند اشاره می‌شود:

مهدی خرد در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «انواع شیوه‌های پژوهش برای تولید فیلم مستند» به روش اسنادی و نیز مصاحبه با کارشناسان، با هدف تبیین و تدوین ضوابط مطلوب برای چگونگی انجام پژوهش برای تولید فیلم مستند و معرفی شیوه‌های انجام آن، به انواع شیوه‌های پژوهش برای ساخت فیلم مستند پرداخته است، شیوه‌هایی که از پر کاربردترین آن‌ها برای تولید فیلم مستند استفاده می‌شود علاوه بر بررسی پژوهش بصری یا فنی در تولید مستند، به تشریح شیوه‌هایی از پژوهش محتوایی می‌پردازد که در زمره‌ی روش‌های کیفی قلمداد می‌شوند (خرد، ۱۳۹۴).

حامد بیجاری در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «مطالعه نشانه‌شناسی درام مستند رادیویی در صدای جمهوری اسلامی ایران» که به روش اسنادی کتابخانه‌ای صورت گرفته محقق کوشیده است تا بر اساس دو رویکرد کلان در نشانه‌شناسی (رویکرد ساختارگرایی سوسوری و رویکرد کاربرد شناختی پیرسی)، به بررسی رمزگان‌های نشانه‌ای دخیل در تولید و دریافت پیام در درام مستند رادیویی بپردازد تا از ورای آن کارکرد هر یک از عناصر (گفتار، موسیقی، صداها، محیطی و سکوت را در روابط هم‌نشینی و جانشینی در ساختار درام مستند رادیویی تحلیل نماید. بر همین اساس محقق به این نتیجه رسیده است که درام مستند رادیویی نظام نشانه‌ای رمزگانی است متشکل از سه رمزگان اصلی: رمزگان واقع‌گرایی (به واسطه حضور امر واقع مستند و در محتوا)، رمزگان‌های متنی (به واسطه زیررمزگان‌های زیبایی‌شناختی و دراماتیک در ساختار آن) و رمزگان تفسیری (به واسطه فرآیندهای دخیل در درک و دریافت پیام آن) همچنین رمزگان رسانه‌های جمعی که خود زیررمزگانی از رمزگان‌های متنی است در تولید این آثار نقش اساسی دارند (بیجاری، ۱۳۹۴).

زینب گوهرزاد در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «شیوه‌های پژوهش برای برنامه‌سازی رادیویی و ارائه الگوی مطلوب» با مصاحبه عمیق از پژوهشگران رسانه و تهیه‌کنندگان مجرب، همچنین اساتید محترم رشته‌ی رادیو، به بررسی روش‌های پژوهش در برنامه‌سازی رادیویی پرداخته و یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در عرصه عمل توجه چندانی به پژوهش برای برنامه‌سازی و حتی تهیه مقدمات آن نمی‌شود، پژوهش‌های برنامه‌ای برای رادیو به معنای واقعی وجود ندارد و بیشتر نویسندگی برنامه است. طبق یافته‌های این پژوهش مطلوب‌ترین شیوه‌ی پژوهش برای رادیو به شیوه‌ی اقتضایی است (گوهرزاد، ۱۳۹۲).

۲- ادبیات تحقیق

برای انجام هر کاری روش‌ها و اصولی وجود دارد که به‌کارگیری آن‌ها دستیابی به هدف را سهل می‌کند و کیفیت آن را رو به کمال می‌برد. در نتیجه شناخت، رعایت به‌کارگیری این اصول توفیق کار را تضمین خواهند کرد. در امر به‌کارگیری وسایل ارتباط - جمعی عموماً و رادیو و تلویزیون خصوصاً ضروری است که قبل از هر اقدامی، از اصول و قواعدی بهره‌مند شد که مکرراً در بوته‌ی آزمایش قرار گرفته است و درستی آنها ثابت شده است. در حوزه‌ی برنامه‌سازی رادیویی نیز رعایت اصولی ضرورت دارد که به‌طور مختصر بیان می‌شود:

تعیین هدف برنامه: می‌توان گفت که هدف در واقع، قصد یا منظور از یک برنامه‌ی رادیویی با پیامی معین برای گروهی مشخص از شنوندگان است. بدون شک هر برنامه‌ی رادیویی با هدفی معین طراحی می‌شود که پس از تهیه و تدوین به صورت مجموعه‌ای کامل عرضه می‌شود. شناخت هدف به‌خاطر اتخاذ روش برای ساختن یک برنامه‌ی رادیویی، اولین قدم برای موفق بودن در امر تهیه‌کنندگی است. هدف، در قالب ایده‌های مختلف، به‌وسیله تهیه‌کننده توسعه‌نیافته و به صورت یک اثر منطقی شامل مجموعه‌ای از: اصوات، گفتار و نغمه‌های جلب‌کننده به‌صورت برنامه‌ی رادیویی عرضه می‌شود (پاسدار، ۱۳۸۶: ۷-۵).

تحقیق و پژوهش: تحقیق از کارهای عمده در ساخت برنامه‌ی رادیویی است که باید مورد توجه تهیه‌کننده قرار گیرد. به‌طور خلاصه تحقیق عبارت است از جستجو، طرح‌سؤال، تعمق و یافتن جواب در امری که ناشناخته مانده است. تهیه‌کننده خودش یا دیگری می‌تواند کار تحقیق را انجام دهد. هر عاملی که بتواند به شناخت مجهول کمک کند «منبع تحقیق» نام می‌گیرد. از جمله: کتابخانه‌ها و موسسات تحقیقاتی، انجمن‌های علمی ادبی، موزه‌ها، موسسات و کارخانه‌ها، وزارتخانه‌ها و مراکز فرهنگی، دینی، مجلات، و روزنامه‌ها.

در اهمیت و ضرورت پژوهش برای برنامه‌های رادیویی همین بس که به تجربه ثابت شده هر گاه برنامه‌ای دارای اطلاعات و مستندات خوب و منطقی بوده، دارای استخوان‌بندی قوی، چپش آیتمی مناسب، هدف‌گذاری و تأثیر پیام بالایی بوده است. (گوهر- زاد، ۱۳۹۲: ۵)

در تعریف مستند، مشکلی که صاحب‌نظران با آن مواجه‌اند استفاده از ابزارهای زیبایی‌شناسانه برای ساخت برنامه‌های مستند است. چرا که مستند تلاش می‌کند تا واقعیت را باز نمای کند و عقیده‌ی عمومی بر این است که زیبایی‌شناسی، واقعیت‌بازنمایی - شده را مغشوش می‌کند (wardpol, ۲۰۰۵: ۱۱-۱۸).

در یک تعریف کلی، مستند متشکل از اطلاعات رسمی، واقعی و ثبت شده است که با هدف آگاه‌سازی در قالب یک گزارش واقعی ارائه می‌شود. اغلب صاحب‌نظران، مستندها را به شرح زیر دسته‌بندی می‌کنند:

- مستند گزارشی که گزارشگر حاضر در صحنه به گزارش موضوع می‌پردازد و علاوه بر گزارش، عناصر دیگری مانند: گفتار، افکت و صدای شاهد و زنده به‌کارگرفته می‌شود (Starkry, ۲۰۰۴: ۲۱۰).
- مستند محض یا روایی که راوی، بخش‌های متفاوت را به هم پیوند می‌دهد و از طریق روایت ماجرا، شنونده را از فراموش کردن داستان و یا سردرگم شدن دور نگاه می‌دارد (Lindgern, ۲۰۱۲: ۵۶).
- مستند بازسازی که رخدادها و حوادث گذشته را بررسی می‌کند (غندالی، ۱۳۹۰: ۱۲).
- مستندنمایشی به عنوان یکی از زیرگونه‌های مستند بازسازی است که عنصر مهم حقیقت تاریخی به آن اضافه می‌شود. درواقع، مستند نمایشی یک اتفاق حقیقی مربوط به گذشته است که به شیوه‌ای دراماتیک (نمایشی) روایت می‌شود. (غندالی، ۱۳۹۰: ۱۴).

مستند رادیویی اگرچه از نظر ساخت یکی از دشوارترین و پرهزینه‌ترین گونه‌های برنامه‌سازی رادیویی است اما در طول فعالیت رادیو همواره یکی از محبوب‌ترین و مورد بحث‌ترین برنامه‌ها بوده است و ایستگاه‌های رادیویی بزرگ دنیا برای ساخت آن اهمیت خاص قائل بوده‌اند.

پیشینه‌ی تهیه‌ی برنامه‌هایی با ساختار مستند رادیویی در بی‌بی‌سی^۱ به بیش از ۷۰ سال پیش بازمی‌گردد، درواقع برنامه‌های مستند رادیویی از سال ۱۹۳۱ در بی‌بی‌سی تهیه شده است. اما نخستین برنامه‌های مستند رادیویی با موضوع تاریخ که در برخی موارد از آن به عنوان تاریخ شفاهی نام برده‌اند، حدود ۵۰ سال پیش تهیه شده‌اند. وقوع رخدادی در خطوط راه آهن بریتانیا عامل اصلی تهیه‌ی نخستین برنامه‌های مستند رادیویی بود. در فوریه سال ۱۹۵۷ به دنبال وقوع حادثه‌ای در راه آهن بریتانیا، راننده لو-کوموتیوی به نام جان آکسون درگذشت. اما از آنجاکه پیش از مرگ، افراد حاشیه‌ی راه آهن را از خطر خروج لوکوموتیو از خط آگاه کرده بود، جایزه‌ی صلیب جرج به وی اعطا شد. رادیو بی‌بی‌سی نیز به مناسبت این رخداد دو تن از برنامه‌سازان به نام‌های چالز -

پارکر و ایوان مک کول را برای ساخت برنامه‌ای مستند درباره‌ی این حادثه، انتخاب کرد. این برنامه‌ی مستند، «رادیو بالاد»^۱ نامیده شد و بدین ترتیب، ژانر جدیدی از برنامه‌های رادیویی در بی‌بی‌سی متداول شد که امروزه نیز از نمونه‌های شاخص شیوه‌ی برنامه‌سازی در این سازمان به‌شمار می‌رود و از شهرت جهانی برخوردار است.

چارلز پارکر و ایوان مک کول با تهیه‌ی این برنامه، شیوه‌ی مستندسازی رادیویی را دگرگون کردند. در واقع تا پیش از این، در ساخت مستندهای رادیویی از گفتار گوینده و بخش‌های نمایشی استفاده می‌شد. اما این دو برنامه‌ساز بی‌بی‌سی، مصاحبه با شاهدان واقعه و همسر آکسون را جایگزین شیوه‌های متداول پیشین کردند. مک کول و همسرش پگی سیگر نیز اشعار و موسیقی خاصی را با تکیه بر موسیقی فولکلور محل حادثه، تهیه کردند که به صورت پس‌زمینه در برنامه پخش شد. بدین ترتیب تلفیقی از مصاحبه و افکت‌های صوتی، برنامه‌ی مستند^۲ را به عاملی تعیین‌کننده در مستندسازی رادیویی و بعدها تلویزیونی در بی‌بی‌سی تبدیل کرد. برنامه‌ی رادیو بالاد شیوه‌ی بسیاری از برنامه‌سازان رادیویی در اروپا و آمریکا را تحت‌تأثیر قرار داد و به‌تدریج ساخت مستندهای رادیویی به این شیوه مدّ نظر قرار گرفت (برومند، ۱۳۸۶: ۱۱۸-۱۱۹).

روایت، بیان رویداد یا سلسله رویدادهایی است که پرداخت ماهرانه، آن را برای مخاطب، خواننده یا شنونده یا تماشاگر، جذاب کرده باشد که دارای آغاز، میان و پایان است. قصه دارای شخصیت، تنش و تعارضی است که به نوعی به گره گشایی می‌رسد. قصه‌ها تماشاگر را با خود درگیر می‌کند و او را مشتاق می‌کند که بداند بعد چه خواهد شد (برنارد، ۱۳۹۰: ۲۲). رادیو روایتگر است و مستند رادیویی نیز نوعی روایت از یک واقعیت محسوب می‌شود. شباهت مستند رادیویی به نمایش از یک سو و گسترش مرزهای روایت در تعاریف منتقدان روایت‌شناس از سوی دیگر، این نوع از برنامه‌سازی را به «روایت» و اصول دانش «روایت‌شناسی» نزدیک کرده است.

تاریخ عبارت است از تعریف و توصیف وقایع گذشته و تجزیه و تحلیل انتقادی این وقایع به نحوی که حقایق گذشته را روشن و مشخص کند، به این ترتیب، تاریخ مطالعه‌ی وقایع مربوط به انسان‌های گذشته را دربرمی‌گیرد. به عبارت دیگر روش تحقیق تاریخی، از آن دسته از تحقیقاتی است که بر موضوعی معین که در گذشته و در یک مقطع زمانی مشخص اتفاق افتاده است، صورت می‌گیرد (نادری، سیف‌نراقی، ۱۳۸۵: ۶۶).

در یک تعریف عام، مستندهای تاریخی به برنامه‌هایی گفته می‌شود که مجموعه‌ای از موضوعات مختلف را دربردارد. این برنامه‌ها در مجله‌های رادیویی مورد استفاده‌اند و با مدت زمانی حدود دو، سه چهار دقیقه تهیه می‌شوند. اما در برنامه‌های طولانی‌تر، زمان این برنامه‌ها به حدود ۱۰، ۳۰ یا حتی ۶۰ دقیقه نیز افزایش می‌یابد. برنامه‌های مستند^۳ به برنامه‌های رادیویی اطلاق می‌شود با هدف و موضوع مشخص و در قالب برنامه‌ای بیست دقیقه‌ای، تهیه می‌شود (برومند، ۱۳۸۶: ۲۰۷).

تاریخ یکی از قدیمی‌ترین ساخت‌های روایت است. می‌توان گفت تا پیش از گرایش به روش‌های کمی در بررسی تاریخ، تاریخ معمولاً در قالب روایت نوشته می‌شد و به گفته‌ی مارتین تا پیش از سده‌ی نوزدهم میلادی، بخشی از ادبیات به معنای کلی به‌شمار می‌آمد و همچون دیگر شکل‌های داستانی آمیخته‌اند که به سختی می‌توان آن‌ها را در یکی از حوزه‌های تاریخ و یا داستان جای داد. تاریخ‌نگار با یک مسئله‌ی اساسی روبه‌رو است و آن این است که «نشان دهند چگونه موقعیتی که در آغاز یک مجموعه‌ی زمانی رخ می‌دهد، در پایان به موقعیتی دیگر می‌انجامد» (مارتین، ۱۳۸۲: ۴۹).

نتایج پژوهش تاریخی بر دو منبع اطلاعات استوار است:

۱. منابع دست اول: منابع دست اول به منابعی گفته می‌شود که به‌وجود آورنده‌ی آن در زمان حادثه حضور داشته است. اسناد و مدارکی که توسط ناظران واقعی ضبط و نوشته شده‌اند، به استناد بر متون موجود و تحقیقات مربوطه است بقایایی که از فرد یا گروه به جامانده است مانند: فسیل‌ها، اسکلت‌ها، ابزارها، لباس‌ها، ساختمان‌ها، تصاویر و نقاشی‌ها، سکه‌ها و غیره.
۲. منابع دست دوم: منابع دست دوم گزارش‌هایی است که گزارشگر آن ناظر عینی واقعه نبوده و امکان دارد گزارش مذکور بر اساس مصاحبه‌ای با مشاهده‌کننده واقعی حادثه تهیه و تنظیم شده باشد، یا گزارشگر، گزارش این فرد را مطالعه کرده است. به عنوان مثال: اطلاعات موجود در کتاب‌های درسی تاریخ یا کتاب‌های اطلاعات عمومی که بارها نویسندگان گزارش داده‌اند در زمره‌ی منابع دست دوم محسوب می‌شوند. معمولاً محققان تاریخی هنگامی از منابع دست دوم استفاده می‌کنند که اطلاعات دست اول موجود نباشد. و این منابع برای مقاصد تحقیق ارزش محدودی دارند.

پژوهش‌های منجر به تولید، مخاطب‌شناسی، پژوهش‌های برنامه‌ای، نیازسنجی، نظرسنجی، اترسنجی، اسنادی کتابخانه‌ای، تاریخی، مصاحبه، تحلیل محتوا، روش پیمایشی، روش گروه‌های متمرکز (شناخت سلیقه‌ی مخاطب)، تحقیقات کمی جدید

1- Radio Ballad
2- The Ballad of John Axon
3- Documentaries

(نظرسنجی‌های اینترنتی و تلفنی)، آینده‌پژوهی و آینده‌نگری برای تولیدات رادیویی، پژوهش برای مسائل رادیو (قالب، ایده، زبان مخاطب و...)، پژوهش راهبردی (پژوهشی که در اختیار برنامه‌ساز قرار نمی‌گیرد، در اختیار سیاستگذار رسانه قرار می‌گیرد تا او بتواند تصمیم‌گیری کند)، پژوهش برنامه‌ای (پژوهشی که شما در اختیار برنامه‌ساز قرار می‌دهید تا برای غنای محتوایی برنامه‌ای استفاده شود)، تحقیق میدانی و مصاحبه و ارتباط مستقیم با مخاطب، روش‌های کیفی مثل قوم‌نگاری، مردم‌نگاری، پژوهش‌های توسعه‌ای، پژوهش در زمینه‌ی روش انتقال و ارائه پیام، روش پیمایشی و تحلیلی، تحقیقات کاربردی^۱، پژوهش‌های مربوط به شکل تولید و فرم برنامه (گوهرزاد، ۱۳۹۲: ۹۴).

امروزه با توجه به گسترش رسانه‌های ماهواره و اینترنت، بقا و اثربخشی رسانه‌ها با چالش‌هایی روبرو شده است، رسانه رادیو هم در این کشاکش نرم، سعی در ارائه‌ی اطلاعات صحیح، حفظ و تغییر باورها، فرهنگ و خُرد فرهنگ‌های ملی و محلی دارد، این کار میسر نیست مگر با پژوهش‌های کارآمد قبل از تولید، حین تولید و پس از تولید. پژوهش‌های برنامه‌ای، پژوهش‌هایی هستند که مستقیم و غیرمستقیم در ساخت برنامه‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند.

۳- مبانی نظری

بررسی‌های تاریخی و مجموعه‌هایی از نوشته‌های انتقادی پیش از سده‌ی بیستم درباره‌ی ادبیات منشور نشان داده است که نظریه‌های روایت آن‌گونه که منتقدان تاکنون می‌پنداشته‌اند پدیده‌ی تازه‌ای نیست. پژوهشگران، نتیجه‌گیری تلویحی نظریه‌پردازان را تأیید می‌کنند و آن این است که بررسی روایت را نمی‌توان به یک دوره‌ی تاریخی با ادبیات یک سرزمین محدود ساخت. در روند تاریخ، داستان‌ها از فرهنگی به فرهنگ دیگر راه یافته‌اند؛ و از زمان اختراع چاپ، رمان‌ها چنان فراوان به زبان‌های دیگر ترجمه شده‌اند که فقط شمار اندکی از رمان‌نویسان بزرگ را می‌توان نام برد که از اسلافشان در کشورهای دیگر تأثیر نپذیرفته باشد (مارتین، ۱۵: ۸۲).

تاریخ از آن جا که به «شرح» آنچه گذشته است می‌پردازد، تابع الگوهای روایت است. «روایت» در مطالعات زبانشناسی و نظریه‌ی نقادانه، به ترکیب حداقل دو رویداد در شکل دو گزاره گفته می‌شود. بسیاری از نظریه‌پردازان بر این باورند که در روایت کلاسیک باید رابطه‌ای علی (یا حداقل گونه‌ای منطقی) بین این دو رویداد وجود داشته باشد.

رابطه علی، منطقی غالب در روایت‌پردازی است. ما این منطق علی را هم در داستان و هم در شرح تاریخی مشاهده می‌کنیم. اما جالب است که در روایت تاریخی، از معلول شروع می‌کنیم و بعد به علت می‌رسیم. به عبارت ساده‌تر، ما پدیده‌ای را در تاریخ مشاهده می‌کنیم و سپس برای پاسخ به چرایی این پدیده، علتی در گذشته برای آن می‌یابیم. والاس مارتین^۲ در نظریه‌های روایت به همین نکته‌ی ظریف در روایت تاریخی می‌پردازد: روایت به گذشته می‌پردازد. رویدادهای آغازین هر روایت فقط در سایه‌ی رویدادهای بعدی است که معنا می‌یابند و علت محسوب می‌شوند. بسیاری از علوم معطوف است به آینده، ولی روایت «معطوف است به گذشته». پایان مجموعه‌های زمانی، یعنی سرانجام رویدادهاست که رویداد آغازین را مشخص می‌سازد؛ نقطه آغاز روایت را باتوجه به پایان آن تشخیص می‌دهیم. چه در داستان و چه در واقعیت، اگر دیداری تصادفی یا نقش‌های از پیش طراحی شده به سرانجام نرسد، نمی‌توان آن را نقطه‌ی آغاز داستان دانست. بنابراین، تاریخ و ادبیات داستانی و زندگینامه بر وارونگی روابط علت و معلولی استوار است. با شناخت معلول، به گذشته می‌رویم تا علت را پیدا کنیم؛ معلول ما را وادار می‌دارد تا در پی علت باشیم و این علت، خود «معلول» جستجوی ماست. لحظه‌ی اکنون، آکنده از علت‌ها و آغازهاست ولی نمی‌توانیم تشخیص‌شان دهیم؛ لکن چون پایان فرا رسد خواهیم گفت: «حالا فهمیدم» (مارتین، ۱۳۸۲: ۵۰).

در این جا، تفاوتی مهم میان روایت تاریخی با روایت داستانی (قصه، حکایت یا رمان) وجود دارد. اگر روایت تاریخی بر اساس این «وارونگی روابط علت و معلول» استوار است، در روایت داستانی ما بیشتر حرکت را از علت به سوی معلول می‌بینیم. درست است که نویسنده از آغاز در بیشتر داستان‌ها شکلی یا طرحی کلی از داستان را در ذهن دارد، اما به‌طور کلی، داستان از گذشته شروع می‌شود و به تدریج آینده‌ی آن شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر، در بسیاری از داستان‌ها نویسنده شخصیت‌ها را رها می‌گذارد تا آینده‌ی خود را در خط روایی داستان بسازند.

آیا «شرح تاریخی» هم از سه عامل اصلی (شخصیت‌پردازی، چیدمان وقایع، انتخاب نقطه شروع و پایان) پیروی نمی‌کند؟ می‌دانیم که شرح‌های متفاوتی از وقایع تاریخی وجود دارد. این هیچ عجیب نیست چرا که هر شارح تاریخی «روایتی زبانی» می‌سازد که بر اساس دو قانون «حذف» و «انتخاب» صورت می‌گیرد. به عبارت دیگر، وی برخی از اسناد را انتخاب و برخی دیگر

1- Applied Research

2- Wallace Martin

را حذف می‌کند. هر شارح تاریخی از این انتخاب‌ها و حذف‌ها دفاع می‌کند و آن‌ها را بر اساس دلایل عینی می‌داند. اما می‌بینیم که در دوره‌ی دیگری از تاریخ، شرح دیگری نوشته می‌شود که منطق روایی دیگری را دنبال می‌کند و انتخاب‌های دیگر و حذف‌های دیگری را برمی‌گزیند. ذکر این نکته البته ضروری است که این انتخاب‌ها و حذف‌ها همه در اختیار مورخ نیست و گفتمان قدرتی جامعه بر آن‌ها تأثیر بسزایی دارد.

رابطه‌ی تاریخ با فن بلاغت و بیان (ادبیت) همواره مورد توجه تاریخ‌نگاران بوده است. نخستین شباهت در این است که منابع داستان‌نویس و تاریخ‌نگار هر دو از وقایع زندگی روزمره به‌دست می‌آید. اما نخستین تفاوت هم در این است که تاریخ‌نگار وقایعی را مورد توجه قرار می‌دهد که سرنوشت‌ساز بوده‌اند (مسیر زندگی انسان‌ها را دگرگون کرده‌اند)؛ اما داستان‌نویس به وقایع ساده و به ظاهر بی‌اهمیت هم توجه دارد. تاریخ‌نگار سنتی، البته بیش از مشاهدات خود از وقایع زندگی روزمره، به ضبط وقایع حکومتی، دیوانی یا نظامی می‌پرداخته است. در نظریه‌های معاصر تاریخ‌نگاری البته به این توجه شده است که تاریخ تنها نباید به شرح حال قهرمان‌ها (آن هم قهرمان‌هایی که در هر دوره بر اساس ایدئولوژی دوران خود «قهرمان» خوانده می‌شوند) پردازد و زندگی افراد عادی جامعه هم می‌تواند مورد توجه تاریخ‌نگار قرار گیرد. تفاوت دیگر در این است که داستان‌نویس واقعیت را با تخیل در هم می‌آمیزد، اما تاریخ‌نگار سعی در کمترین دخالت در شرح وقایع دارد. اما از سوی دیگر، یکی دیگر از شباهت‌های بین روایت تاریخی و روایت داستانی این است که حداقل در داستان واقع‌گرا (رئالیستی) ما با این ویژگی روبرویم که روایتگر در آنچه می‌گوید واقعیت محض را به نمایش می‌گذارد و دخالت خود را تا حدی که بیشتر مخفی می‌کند. این آن چیزی است که صورت‌گرایان از آن به انگیزش^۱ یاد کرده‌اند. بدیهی‌ست که تاریخ‌نگار هم برای عینیت بخشیدن به روایت خود نقش خود را هرچه ممکن است کم‌رنگ‌تر می‌کند.

تفاوت دیگر را ارسطو چنین تعریف می‌کند که داستان (یا به‌طور دقیق‌تر نوع ادبی مورد مطالعه‌ی ارسطو یعنی تراژدی) به حقایق کلی می‌پردازد؛ در حالی که تاریخ به وقایع خاص می‌پردازد. در اینجا چنین بر می‌آید که تاریخ و ادبیات در تقابل واقعیت و حقیقت قرار می‌گیرند. اما آنچه جالب است این است که تاریخ و داستان هر دو در نهایت باید زنجیره‌ی وقایع را به گونه‌ای کنار هم بچینند. این چیدمان واحدهای وقایع، در هر دو کنش تاریخ‌نگاری و داستان‌نویسی مشترک است.

«نوشتن تاریخ، عملی تعبیری و تفسیری است» و حقایق و واقعیت‌ها به واسطه‌ی این تعبیرها و تفسیرها در دسترس قرار می‌گیرند. «متون تاریخی نیز از ساختار روایی پیروی می‌کنند و می‌توانند با استفاده از ابزار نقد ادبی تحلیل و تفسیر شوند» (۲۸۷: Tyson, ۱۹۹۹). گذشته‌هیچگاه در دسترس ما نیست، تنها بازنمایی‌های تاریخی وجود دارد (۱۶۲: ۱۹۹۳, Selden). این «بازنمایی‌ها» محصول ساخت‌های زبانی هستند که خود «محصولات ایدئولوژیکی» یا «ساخت‌های فرهنگی» به شمار می‌روند (۲۴۹: ۱۹۹۳, Abrams). تاریخ‌گرایان نوین اعتقاد دارند که «هر دانشی از گذشته با واسطه متن به زمان حال می‌رسد و به این تعبیر، تاریخ همواره تنها متن است» و در نتیجه «هیچ دانش گذشته‌ای بدون تأویل نیست» (۹۴: ۱۹۹۵, Bennett). تاریخ به این معنی تنها از سوی متن برای ما قابل دریافت است. در این میان، حتی اسناد صوتی یا تصویری هم از ساختار متن و روایت پیروی می‌کنند. حتی اگر بپذیریم که بخشی از تاریخ‌نگاری (و شاید عینی‌ترین بخش آن) تنها به «توصیف» وقایع می‌پردازد، باز هم می‌توان ادعا کرد که «هر پدیده را به روش‌های گوناگون می‌توان توصیف کرد و از این راه به فرضیه‌های تبیینی متفاوتی وارد شد (مارتین، ۱۳۸۲: ۴۹).

«تاریخ خطی نیست. تاریخ یک دوره شروع، میان و پایانی ندارد و از منطق علی نیز پیروی نمی‌کند؛ یعنی از علت الف به معلول ب و از علت ب به معلول پ حرکت نمی‌کند». این‌ها همه را ما به وقایع تاریخی تحمیل می‌کنیم. به زعم این ناقدان، «تاریخ همچنین همیشه رو به پیشرفت هم نیست». به عبارت دیگر، ما لزوماً حرکتی رو به جلو در تاریخ نمی‌بینیم و مسیر وقایع تاریخی می‌تواند پیشرفت بشر را کند یا معکوس کند، یا تنها تکرار گذشته باشد (۲۸۷: ۱۹۹۹, Tyson).

تاریخ‌نگار معاصر، دوره‌های تاریخی را مشخص و مجزا از یکدیگر نمی‌بیند و از این‌رو رابطه‌ی تنگاتنگی بین دوره‌های تاریخی می‌بیند. به بیان دیگر، وی شروع‌ها و پایان‌های متفاوتی برای دوره‌های تاریخی تصور می‌کند. از سوی دیگر، تاریخ‌گایت‌گرا^۲ نیست؛ یعنی به سوی هدف مشخصی در آینده حرکت نمی‌کند. تاریخ، در مقابل، همیشه نقطه‌ای در گذشته است که از دریچه‌ی «زمان حال» به آن نگریسته می‌شود. تاریخ همیشه گذشته است، اما گذشته‌ای که با زمان «حال» تاریخ‌نگار یا با زمان «حال» خواننده‌ی تاریخ در آمیخته است. به این اعتبار، تاریخ همیشه «تاریخ زمان حال» است، یعنی «تاریخ همیشه در حال ساخته شدن است و به جای اینکه یک رویداد عظیم و تمام شده باشد، همیشه باز و برای دوباره‌نویسی و تغییر شکل آماده است» (۹۳: ۱۹۹۵, Bennett). اما تاریخ‌نگار سنتی، مانند هر نوع روایتگر دیگر، به گونه‌ای کنایی سعی در تمام کردن و غایت‌مند کردن تاریخ را دارد.

۴- روش تحقیق

رویکرد تحقیق در این پژوهش، کیفی به روش مطالعه‌ی موردی (شامل مطالعه‌ی اسنادی برای یافتن ادبیات تحقیق، تحلیل - محتوای نمونه‌های شنیداری و مصاحبه) است. سپس از مصاحبه به روش نیمه ساختاریافته با کارشناسان مطلع برای تکمیل اطلاعات استفاده شد. مصاحبه‌شوندگان در این تحقیق با توجه به تخصص درحوزه‌ی مستندسازی، تحقیقات تاریخی برای تولید برنامه‌های رادیویی انتخاب شده بودند. جامعه‌ی مورد بررسی، ابتدا برنامه‌های مستندتاریخی هستند که با توجه به شیوه‌ی پژوهش، روایت مستندها را شکل می‌دهند و سپس کارشناسان و برنامه‌سازانی که در حوزه‌ی مستند تاریخی صاحب‌نظر هستند. در این تحقیق ۶ برنامه از سه رادیوی بی بی سی فارسی، رادیو فرهنگ و رادیو ایران (هرکدام دو برنامه) انتخاب شد و مورد بررسی قرار گرفت. روش نمونه‌گیری غیرتصادفی هدفمند در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است که به شرح زیر می‌باشد:

- رادیو بی بی سی فارسی: مستند رادیویی «انقلاب اکبر و ایران» مستند رادیویی «فانوس خیال»
- رادیو ایران: مستند رادیویی «آن نقشه شوم» مستند رادیویی «امضای نهایی»
- رادیو فرهنگ: مجموعه مستند «نشان» مجموعه مستند «شنیدنی‌های تاریخ»

۵- بحث و تحلیل یافته‌های تحقیق

در این بخش به بیان مقوله‌ها و زیرمقوله‌هایی می‌پردازیم که از طریق مطالعه‌ی مصاحبه‌ها و برنامه‌های مکتوب شده و مبنای نظری به‌دست آمده‌اند. مقوله‌هایی که به پژوهشگر کمک می‌کند تا موضوع تحقیق را بهتر بررسی کند.

جدول ۱- مقوله‌ها و زیرمقوله‌ها

مقوله	زیر مقوله‌ها
۱. نیازهای پژوهشی مستند تاریخی	پژوهش اسنادی/ پژوهش توصیفی تحلیلی/ پژوهش کمی و کیفی/ پژوهش تاریخ شفاهی/ واقع‌نگاری و دوره‌بندی تاریخی/ جمع‌آوری اطلاعات با قابلیت صوتی/ توصیف موضوع و تجزیه و تحلیل داده‌ها/ فرم و محتوای اطلاعات/ بازنامایی مستقیم یا غیرمستقیم/ تلاش برای رسیدن به اهداف/ آگاهی پژوهشگر و مستندساز از ظرفیت و محدودیت‌های رسانه‌ی رادیو/ امکانات زیباشناختی صدا در خلق ذهنیت مناسب / بازنامایی واقعیت در اثر/ انتخاب شیوه‌ی بیانی مناسب
۲. مراحل پژوهش در مستندهای تاریخی	مسئله‌یابی و طرح پرسش و جستجو در اسناد و مدارک/ جدا کردن متریکال‌های یک رویداد تاریخی (منابع مکتوب، شنیداری، تصویری و...) / گردآوری اطلاعات بر اساس منابع دست اول/ رجوع به آرشیو صدا/ مشخص کردن اهداف یا طرح فرضیه/ سنجش اعتبار، طبقه‌بندی و تنظیم اسناد و مدارک/ مراجعه به افراد و آثار و کتب مربوط به آن دوره، فرهنگ و رفتار و جهان‌بینی، نانموده‌های سیاسی و اجتماعی/ نقد بیرونی و درونی/ بازایابی و بازخوانی پیشینه‌ی موضوع و روایت حال و هوای تاریخی
۳. نحوه‌ی روایت مستند تاریخی در رادیو	استفاده از آثار مختلف کتبی، شنیداری، تصویری، مطالعه‌ی میدانی/ قطع و پیوند موسیقی و افکت مناسب/ ساختار روایت رادیویی (زایوه‌ی دید، زمان روایت، صدای روایت)/ نحوه‌ی چینش درست اطلاعات/ انتخاب صحیح شیوه‌ی پژوهش با موضوع/ یادآوری رخدادها از نظر زمانی و مکانی/ حلقه‌ی اتصال توالی زنجیره‌ای رخدادها/ فضاسازی تاریخی/ ساختار دراماتیک، ضرباهنگ و بافت
۴. تناسب روایت با پژوهش	بالا بودن میزان انعطاف‌پذیری/ پژوهش میدانی در محوطه‌های تاریخی و باستانی/ منطق داستانی موضوع مستند/ مطالعه‌ی شخصیت‌ها در دوره‌ها و وقایع با تلفیق از تخیل مبتنی بر خلاقیت/ ماهیت پژوهش و امکانات رادیویی/ استفاده از مطالعات و دستاوردهای جدید از جمله مقاله، کتاب، معماری، فیلم، موسیقی، رفتار یک جامعه، زبان‌شناسی، فرهنگ، داستان، آواها، نوع تغذیه‌ی مردم و.../ حفظ اصالت موضوع/ میزان جذب جامعه‌ی مخاطب

۵-۱- تحلیل مقوله‌ی نیازهای پژوهشی مستند تاریخی

در این مقوله با استناد به سخنان کارشناسان این حوزه به زیرمقولاتی دست پیدا کردیم. باتوجه به برنامه‌هایی که مورد بازشنوایی قرار گرفتند می‌توان گفت مستندها از نظر پژوهشی فقط به پژوهش اسنادی که صرفاً مطالعه و بازخوانی پیشینه‌ی - موضوع بود پرداخته و به جمع‌آوری اطلاعات با قابلیت صوتی اکتفا کرده بودند. در هیچ کدام از مستندها پژوهش میدانی وجود

نداشت. در صورتی که در مستند تاریخی پژوهش توصیفی تحلیلی، گردآوری مستندات و داده‌های تاریخی جهت توصیف موضوع و نیز تجزیه و تحلیل داده‌ها برای ارائه‌ی تحلیل تاریخی و نتیجه‌گیری، ضروری است. پژوهش کمی، کیفی و میدانی از جمله حوزه‌های پژوهشی مرتبط با تهیه‌ی مستند تاریخی رادیویی است (مصاحبه با صفورا برومند، ۱۳۹۸).

مستندها همیشه با این مشکل مواجه هستند که محتوای اثر قربانی فرم آن می‌گردد اما در مستندهای تاریخی حجم وسیعی از اطلاعات به‌صورت تیتروار گفته شده و از آن عبور می‌شود، یعنی همه‌ی اطلاعات بدون فرم مناسب کنار هم می‌آیند.

اگر پژوهشگر، خود تهیه‌کننده‌ی اثر نیست پیش از آغاز پژوهش می‌بایست با تهیه‌کننده‌ی مستند در خصوص فرم و محتوای موردنظر گفت‌وگو کند. اینکه کدام جنبه‌ی موضوع باید اولویت داده شود و چگونه این کار را می‌توان انجام داد؟ با چه افرادی باید تماس برقرار کرد؟ و نیز مشکلات بالقوه‌ی پژوهش نیز بررسی شود. همچنین تهیه‌کننده می‌بایست پژوهشگر را در خصوص محدودیت‌ها و ظرفیت‌های رسانه‌ی رادیو آگاه سازد تا اطلاعات جمع‌آوری شده قابلیت تولید صوتی را داشته باشند (مصاحبه با حامد بیجاری، ۱۳۹۸).

پژوهش تاریخ شفاهی در مستند فانوس خیال که مصاحبه با یکی از فیلمسازانی بود که در زمان مظفرالدین شاه خاطرات اولین فیلم تولید شده به دست مظفرالدین شاه را به یاد داشت موجود بود.

گوینده: دبستگی مظفرالدین شاه را به سینما از احمد فاروقی قاجار بشنویم. فیلمسازی که با فیلم زیبای طلوع جد نامش فراتر از مرزهای کشورش رفت.

احمد فاروقی قاجار: اولین فیلمی که در ایران ساخته شد فیلمی است که خود مظفرالدین شاه تهیه کرد و کارگردانی کرد و درباره‌ی خواجه‌های دربار و فیلمی است که خودم بچه که بودم...

و همچنین در مستند آن نقشی شوم صدای مصدق که نمونه‌ای از پژوهش تاریخ شفاهی است شنیده می‌شود.

گوینده: مصدق که می‌خواست با وام آمریکایی کمبود فروش نفت را جبران ...

صدای مصدق: دولت آمریکا گر چه ظاهراً با دولت ایران همکاری می‌کند ولی ...

در تاریخ همیشه زمان مطرح است یا دوره‌ی زمانی و شخصیت‌هایی که در آن دوره زیسته‌اند و وقایعی که در آن دوره اتفاق افتاده. هرچه به گذشته می‌رویم تنوع اسناد اولاً کم می‌شود یعنی محدود می‌شوند دوم چون خیلی قدیمی‌ترند احتمال دستکاری آن‌ها بیشتر است و به همین دلیل است که مستندهای تاریخی کمتر از اسناد دست اول و خاطرات شاهدان واقعه بهره می‌برند.

۵-۲- تحلیل مقوله‌ی مراحل پژوهش در مستندهای تاریخی

روش تحقیق تاریخی گذشته‌نگر است، زیرا با مسئله‌ای برخورد می‌شود که در گذشته روی داده و در گذشته خاتمه یافته باشد. محدوده‌ی زمان در این روش بسته است. گرچه به علت ماهیت تحقیق تاریخی لازم است که تغییر اندکی در ملاک‌های متداول سایر علوم به‌عمل‌آورد. اما در عین حال، اصول کلی تحقیق تاریخی منطبق بر اصول کلی پژوهش در سایر علوم است و از همان اصول پیروی می‌کند: الف- تعریف و تعیین موضوع تحقیق. ب- تعریف و محدود کردن مسئله‌ی تحقیق (از نظر مفهوم، مکان و زمان) ج- بیان هدف‌های پژوهش بدین طریق بهتر می‌توان مطالعه و بررسی را دنبال نمود. د- صورت‌بندی کردن فرضیه. با این- کار به سوی اطلاعات مورد نیاز هدایت شده، هرچند تعداد زیادی از محققین با تدوین فرضیه موافق نیستند. ه- جمع‌آوری اطلاعات و- ارزشیابی و تجزیه و تحلیل اطلاعات و نتیجه‌گیری ز- گزارش از موضوع مورد تحقیق.

در پژوهش رادیویی به عنوان امری بینارشته‌ای محقق باید بداند که ضروری است موضوع به صورتی روایی و جذاب و شنیداری ارائه شود. الزامات شنیداری شدن واقعه، محل و شرایط و فضا را باید کشف و به کارگردان برنامه گوشزد کند. اگر پژوهشگر - رادیویی، روش دوگانه‌ی شنیداری/ مکتوب را برای ارائه‌ی پژوهش نهایی خود ابداع کند، کاری حرفه‌ای‌تر فراهم آورده است (مصاحبه با محمدتهامی‌نژاد، ۱۳۹۸).

انتخاب رسانه و نیز انتخاب شیوه‌ی بیانی است که کمی شیوه‌های پژوهشی مستندها را متفاوت می‌کند. اگر به مستندهای تاریخی رادیویی به عنوان یک متن ارتباطی برای بیان رخداد‌های واقعی تاریخی نگاه کنیم، این متن دارای نظامی متشکل از سه - نوع رسانه است: مستند، تاریخ و رادیو؛ تفاوت این ژانر با سایر ژانرهای مستند رادیویی در رسانه‌ی تاریخ است (مصاحبه با حامد- بیجاری، ۱۳۹۸).

در پژوهش تاریخی بر اصالت مستندات و شواهد تأکید می‌شود و براین اساس پژوهش تاریخی باید به دور از هر جانبداری و اعمال نظر گردآوری و ارائه شود. در پژوهش‌های مرتبط با مستندهای تاریخی رادیویی نیز چنین شیوه‌ای اعمال می‌شود (مصاحبه با صفورا برومند، ۱۳۹۸).

۵-۳- تحلیل مقوله‌ی نحوه‌ی روایت مستند تاریخی در رادیو

فارغ از اینکه رسانه‌ی ما رادیو یا تلویزیون یا سینما است یا هر رسانه‌ای، روایت مستند تاریخی و اینکه پژوهش چگونه به آن شکل می‌دهد؛ پژوهش می‌شود روایت ضمنی ما، روایتی که ما به واسطه‌ی آن مطالعه‌ای که می‌کنیم درون آثار مختلفی که می‌تواند کتبی یا شنیداری یا تصویری و حتی مطالعه‌ی میدانی باشد و این زمینه‌ساز شکل‌گیری روایت می‌باشد (مصاحبه با امین حسین‌زاده، ۱۳۹۸).

در برنامه‌ی رادیویی ما نه زیرنویس داریم و نه ارجاع میان متنی. شنیداری بودن رسانه به ما تحمیل می‌کند که موضوع زیاد طول و تفصیل نداشته و مناسب برنامه‌ای نیم ساعته باشد. قطع و پیوند با موسیقی و افکت مناسب همراه شود. یک پژوهش تاریخ شفاهی به یک سوژه و مصاحبه‌گر نیاز دارد. البته کار باید پیشاپیش طراحی شده باشد. اما داکتودرام مقتضیات دیگری دارد. شما باید تعیین کنید که گوینده با صدای ملایم صحبت می‌کند یا طنین صدایش در طبیعت می‌پیچد. پژوهش رادیویی، روایت را از دل پژوهش خود به تهیه‌کننده پیشنهاد می‌کند (مصاحبه با محمد تهمانی‌نژاد، ۱۳۹۸).

همه‌ی مستندها دارای ساختار روایی هستند اما مجموعه مستند نشان و شنیدنی‌های تاریخ از ساختار ضعیفی برخوردار بودند. فضاسازی تاریخی که از طریق موسیقی و کاربرد افکت مناسب و جذاب امکان‌پذیر است و روایت را شکل می‌دهد، در برنامه‌ها زیاد استفاده نشده بود و مستندها به استفاده از افکت توجه نشان نمی‌دادند: در مستند انقلاب اکبر و ایران در چندجا کاربرد افکت را می‌توان شنید.

گوینده: جنگ جهانی اول با شلیک یک گلوله شروع شد. (افکت شلیک) هنگامی که یک ملی‌گرای صرب در ... در آن سال‌ها ایران هنوز در حال التیام از حوادث خونین نظام مشروطه بود و وضعیت آشفته (سرود لاله دمیده) دولت مرکزی ضعیف و وضع اقتصاد خراب بود...

در هیچ کدام از مستندها ساختار دراماتیک وجود نداشت و فقط ریتم تند و استفاده از موسیقی (در تعدادی از قسمت‌های مجموعه‌ی نشان) می‌توانست تا حدی موقعیت را به نمایش بگذارد، در تمام بخش‌هایی که گفتار گوینده را می‌شنیدیم به‌طور کامل از موسیقی استفاده شده بود و صدای موسیقی غالب بود بر صدای گوینده متن.

گوینده: (شروع موسیقی) ۲۰ اکتبر سال ۲۰۱۱ محمد قذافی دستگیر و کشته می‌شود ...

صدای شاهد (اخبار): پایان کار سرهنگ قذافی هم کشته شد ۶ هزار تظاهر کننده ...

گوینده: (موسیقی و افکت) هواپیمای پرواز ۸۸۱ از سمت لیبی به سمت ایتالیا پرواز می‌کند ...

صدای شاهد: صحبت‌های مردم لیبی در مورد امام موسی صدر

گوینده: (موسیقی) در سال ۱۳۴۸ مجلس اعلای لبنان تشکیل ...

۵-۴- تحلیل مقوله‌ی تناسب روایت با پژوهش

روایت تاریخی از پراکندگی در آوردن امر پراکنده و شبکه‌ای تاریخی است از سویی، و ازسوی دیگر مناسب بودن امری نسبی است. آیا یک اجرای تک نفره مناسب‌تر است یا اجرای نمایش تاریخی با موسیقی و افکت‌های جنگ و گریز و مهمانی و پایکوبی؟ شاید یک نقالی تاریخی مناسب‌تر تشخیص داده شود. (مصاحبه با محمد تهمانی‌نژاد، ۱۳۹۸).

برای یافتن روایت مناسب از دل تاریخ، علاوه بر مطالعه در جزئیات به دراماتورژی رادیویی نیازمندیم. بیرون کشیدن روایت از درون تاریخ. روایت تاریخی درواقع بازسازی گذشته براساس اسناد است. اما باید با امکانات بالقوه و محدودیت‌های رادیو و زمان - اجرای رادیویی همخوان باشد. (مصاحبه با محمد تهمانی‌نژاد، ۱۳۹۸).

ما ازحقایقی که استخراج کردیم از اسناد و مطالعه‌ی شخصیت‌ها در دوره‌ها و وقایع با تلفیق از تخیل خودمان مبتنی بر واقعیت استفاده‌کنیم لازمه‌ی هنر تخیل خلّاق است، در این بحث چون مستند است تخیل خلّاق مبتنی بر واقعیت. (مصاحبه با احمد ضابطی-چهرمی، ۱۳۹۸).

در مستند فانوس خیال صدای مظفرالدین شاه با توجه به لحن او با خلاقیت بازسازی شده است:

گوینده: مظفرالدین شاه در خاطراتش از روزشنبه ۲۶ مرداد ماه ۱۲۷۹ و از حضورش در کارناوال گل در شهر ساحلی استاند - بلژیک چنین نوشته است.

صدای مظفرالدین شاه: امروز جشن گل است و ما را دعوت به تماشا نموده‌اند....

مستند تاریخی، از نظر میزان جذب جامعه‌ی مخاطب، از جایگاه ویژه‌ای در مستندسازی برخوردار است. مستند تاریخی سندیتی بیشتری دارد و ارجاعاتی که به آن می‌شود بیشتر است و مخاطبان زیادی دارد، هم از جایگاه اعتباری هم جایگاه مخاطب‌شناسی از جایگاه بالایی برخوردار است. (مصاحبه با برومند و حسین‌زاده، ۱۳۹۸).

۶- نتیجه‌گیری

تولیدکنندگان برنامه‌های تاریخی رادیو، همیشه در فکرااره‌ی مستندات تاریخی به شیوه‌های تاثیرگذار و قابل قبول مخاطبان بوده‌اند. در مستندتاریخی رادیو با سه نوع رسانه ازمنظر نشانه‌ای مواجه‌ایم. نخست بحث استنادی که اشاره به امرواقعی دارد یعنی برنامه‌ای که بر اساس یک رخداد واقعی شکل گرفته است. دوم تاریخ؛ آن رویداد واقعی که درگذشته‌ای رخ داده که ممکن است از زمان حال فاصله‌ی زیادی داشته باشد. و سوم رادیو؛ رسانه‌ای شنیداری که رمزگان آن براساس عناصرصوتی بنا نهاده شده است. حال قرار است هر سه این رسانه‌ها در تلفیق با یکدیگر در خدمت یک متن قرار گیرند یعنی مستندتاریخی رادیویی؛ مسیر پژوهش‌های موردنیاز برای مستندتاریخی رادیویی نخست بر اساس رمزگان‌های این رسانه‌ها تعیین می‌شود. به بیان دیگر این رسانه است که نوع پژوهش موردنظر را تعیین می‌کند.

به‌طور کلی پژوهش‌های تاریخی چندتکیه‌گاه دارند (ازنظرمتدولوژی پژوهش‌های تاریخی) اول پژوهش اسنادی است که طیف متنوعی دارد ممکن است (نوشته، طومار، پاپیروس، کتیبه، سنگ‌نبشته، سنگ‌نگاره، کلام یا آواز، شی، قطعه‌ای پارچه، گلدان، بخش باقی‌مانده از یک فرش پوسیده و...) باشد. همه این‌ها سند تاریخی تلقی می‌شوند؛ پژوهش‌های اسنادی از نظر کاربردی یا بازنمایی مستقیم دارند یا غیرمستقیم. مستند رادیویی به پژوهش درامکانات زیبایی شناختی صدا در خلق ذهنیت مناسب نیاز دارد.

برای پژوهش درمورد یک مستندتاریخی باید بدانیم چه چیزی را از چه زاویه‌ای می‌خواهیم نشان دهیم و از آن تاریخ بیرون بکشیم و بعد باید ببینیم این برش از تاریخ چه چیزهایی را در خود جای داده است عمیق‌تر مورد پژوهش قرار بگیرد. روش پژوهش در ساختار و فرم اجرایی مستندتاریخی رادیویی نیز نقش آفرین است. اینکه قرار است چگونه رخداد تاریخی بیان شود تا حدود زیادی در پژوهش اثر تاثیر گذار است. آیا شیوه‌ی بیان توصیفی است یا روایت؟ اگر توصیف باشد لازم است اطلاعات پژوهشی دقیق‌تر و جامع‌تر باشد و اگر روایتی است ممکن است جنبه‌های دراماتیک به خود بگیرد که نیازمند نوعی داستان‌های تاریخی است. در کلیت موضوع شیوه‌ی پژوهش در مستندهای تاریخی مشابه سایر مستندهاست اما با تکیه بر رسانه‌ی تاریخ؛

شیوه‌ی پژوهش را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد:

الف: پژوهش در مستندهای تاریخی موجود در آرشیو رادیو

ب: پژوهش به منظور تولید برنامه‌های مستند تاریخی رادیویی

پژوهش در مستندهای تاریخی رادیویی نیازمند رجوع به آرشیوهای صدا، دسترسی به انواع مختلف کاتالوگ‌های الفبایی در موضوعات مختلف و شنیدن و طبقه‌بندی و تحلیل محتوای تک‌تک آن‌ها (در زمینه‌ی موردنظر) است

پژوهش برای تولید برنامه‌های تاریخی مستند: پژوهش رادیویی با متدولوژی خاصی همراه است. که از پژوهش در متون تاریخی (ضبط سند مکتوب و یا صدا در آرشیو صدا) و مصاحبه تا تاریخ شفاهی و تبدیل پژوهش به برنامه امتداد دارد.

شیوه‌ی پژوهش در مستندهای تاریخی رادیویی، مشابه یک پژوهش تاریخی است. بدین صورت که یک پژوهش تاریخی براساس طرح یک سوال شکل می‌گیرد. درواقع، مورخ پژوهشگر درصدد پاسخ به یک پرسش است که از پس زمینه‌ی تاریخی برخوردار است یا در طول تاریخ شکل گرفته است. برای پاسخ به این پرسش می‌توان فرضیه‌ای را طراحی کرد و پس از گردآوری اطلاعات براساس منابع دست‌اول و نیز مطالعات و دستاوردهای جدید، فرضیه مطرح شده را رد یا تایید کرد. یکی از ارکان اصلی یک پژوهش تاریخی، استفاده از منابع موثق است. بدین ترتیب، در پژوهش تاریخی براسالت مستندات و شواهد تاکید می‌شود و براین اساس پژوهش - تاریخی باید به دور از هر جانبداری و اعمال نظر گردآوری و ارائه شود. در پژوهش‌های مرتبط با مستندهای تاریخی رادیویی نیز چنین شیوه‌ای اعمال می‌شود. اما در پژوهش رادیویی به عنوان امری بینارشته‌ای محقق باید بداند که ضروری است موضوع به - صورتی روایی و جذاب و شنیداری ارائه شود.

مایکل تولان در تعریفی از روایت می‌نویسد: «روایت، توالی غیر تصادفی رخدادهای زنجیره‌مانند است. رخداد، وضعیت مفروضی را پیش فرض می‌گیرد که چیزی باعث تغییر در آن وضعیت پیش‌بینی شده است. توالی غیر تصادفی، حاکی از ارتباط هدفمند رخدادهاست. بر همین اساس وی شش ویژگی برای روایت‌ها ارائه می‌دهد: «ویژگی‌های روایت را می‌توان اینگونه برشمرد: ۱. بر ساخته شدن روایت؛ ۲. هر روایتی دارای وجه و میزان خاصی از پیش‌بر ساختگی است؛ ۳. پیشتر روایت‌ها دارای خط سیر هستند؛ ۴. روایت دارای گوینده است؛ ۵. تغییر وضعیت یا جابجایی یا گشتار؛ ۶. عروایت مستلزم یادآوری رخدادهایی است که از نظر زمانی و مکانی از دسترس گوینده و مخاطبش دور است.» با توجه به ویژگی‌های مطرح شده از سوی تولان می‌توان مستندتاریخی رادیویی را نیز نوعی روایت دانست. زیرا که مستندتاریخی رادیویی دارای خط سیر است یعنی از موقعیتی شروع و به موقعیتی ختم می‌شود؛ دارای طرحی ساختگی است، موقعیت‌ها در آن در حال جابجایی هستند، بر پایه‌ی پیش‌دانسته‌های مخاطب استوار است و از همه مهم -

ترگوینده (راوی) دارد؛ بنابراین می‌توان مستند تاریخی رادیویی را مانند درام رادیویی و داستان‌های صوتی درین متون روایی دسته‌بندی کرد. از این رو پژوهش حلقه‌ی اتصال توالی زنجیره‌ای رخدادهایی است که روایت را شکل دادند. رخدادهایی که از لحاظ بعد-زمانی و مکانی باهم متفاوت هستند. آنچه که اساس روایت را در مستند تاریخی شکل می‌دهد پژوهش است. روایتی که معرف زمان و اوضاع احوالی است که در طول تاریخ صورت گرفته و حال براساس طرح پژوهشی مورد بررسی قرار می‌گیرد. این بخش نخستین کارکرد پژوهش برای کلیت روایت در مستند تاریخی است. پژوهش، مبنای روایت مستند تاریخی رادیویی است. بدین ترتیب که داده‌ها و شواهد تاریخی توسط پژوهشگر یا پژوهشگران متخصص مرتبط با موضوع، گردآوری و تجزیه و تحلیل می‌شود. پس از آماده‌شدن متن پژوهشی، چگونگی روایت آن براساس ساختار روایت رادیویی طراحی می‌شود. این که مستند به چه شیوه‌ای روایت شود و عناصر مرتبط با آن از جمله زاویه‌ی دید، صدای روایت و زمان روایت چگونه طراحی شود، کاری است مشترک بین پژوهشگر و تهیه‌کننده‌ی برنامه‌ی مستند تاریخی

مستند تاریخی فقط از طریق جمع‌آوری مطالب آرشیو و مصاحبه شکل نمی‌گیرد، بلکه می‌تواند زمینه‌های متفاوتی وجود داشته باشد برای شکل‌گیری آن، می‌تواند معماری، فیلم، موسیقی، رفتارهای یک جامعه، زبان‌شناسی، فرهنگ، داستان، آواها، رفتارها، نوع تغذیه‌ی مردم، برخورد آن‌ها با جوامع دیگر و هر آن چیزی که در زمان وجود داشته شکل بگیرد. در مستندهای دیگر مثل مستندهای علمی، راز بقا یا مثلاً مستندهایی که مربوط به یک مکان یا رویدادی هستند، خودت را به دل قضیه می‌زنی و جلو می‌روی و می‌بینی که چه اتفاقی می‌افتد.

مستند تاریخی موّجه و قابل استناد، مستندی است که با مشارکت و نظارت پژوهشگر یا گروه پژوهشگران «متخصص و آشنا به موضوع» و نیز تهیه‌کننده و نویسنده‌ی رادیویی طراحی و تولید می‌شود.

منابع

۱. آسابرگر، آرتور، (۱۳۷۳)، «روش‌های پژوهش رسانه‌ها، محمد حفاظی»، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها
۲. استوارت، پیتر، (۱۳۹۱)، «مهارت‌های ضروری برای رادیو»، حمید رضا نجفی، تهران: دفتر پژوهش‌های رادیو
۳. برخوردار، ایرج، (۱۳۸۱)، «اصول تهیه برنامه‌های رادیویی»، تهران: اداره کل تحقیق و توسعه رادیو.
۴. برومند، صفورا، (۱۳۸۶)، «تاریخ‌نگاری به شیوه BBC»، تهران: انتشارات دفتر پژوهش‌های رادیو
۵. بیمن، جیم، (۱۳۸۳)، «مصاحبه رادیویی»، احمد ارژمند، تهران: اداره کل تحقیق و توسعه رادیو
۶. پاسدار، محمدرضا، (۱۳۸۶)، «روش‌های تحقیق و برنامه‌های تلویزیونی راهنمای شناخت مخاطبان و ارزشیابی برنامه‌ها»، فرهاد رادیور، دانشکده صداوسیما
۷. جوانا آر، لینچ و گرگ گی لیس پی، (۱۳۸۹)، «چرا رادیو از تحقیق استفاده می‌کند؟»، معصومه عصام، ماهنامه علمی تخصصی صدای جمهوری اسلامی ایران، سال هشتم، شماره ۵۱
۸. جاهدجاء، عباس، (۱۳۹۱)، «اصول روایت در ساخت مستند رادیویی»، ماهنامه علمی تخصصی صدای جمهوری اسلامی ایران، شماره ۶۰
۹. دلاور، علی، (۱۳۷۴)، «روش تحقیق در روانشناسی و علوم تربیتی»، تهران: ویرایش
۱۰. دهقانپور، حمید، (۱۳۸۲)، «سینمای مستند ایران وجهان»، تهران: مرکز تحقیق و توسعه‌ی علوم انسانی
۱۱. ساروخانی، باقر، (۱۳۸۰)، «روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی»، چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۱۲. ضابطی جهرمی، احمد، (۱۳۹۵)، «پژوهش و اندیشه‌های سینمایی»، تهران: نشر رونق
۱۳. ضابطی جهرمی، احمد، (۱۳۸۷)، «سی سال سینما: گزیده‌ی مقالات سینمایی (۱۳۸۵ - ۱۳۵۵)»، تهران: نشرنی
۱۴. غندالی، رویا، (۱۳۹۰)، «ویژگی‌های مستند رادیویی»، مرکز تحقیقات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، شماره‌ی ۶۹
۱۵. قراملکی، احد فرامرز، (۱۳۸۳)، «اصول و فنون پژوهش در گستره دین پژوهی»، چاپ اول، قم: انتشارات مرکز مدیریت حوزه علمیه قم.
۱۶. کرایسل، آندرو، (۱۳۸۱)، «درک رادیو»، معصومه عصام، تهران: اداره کل تحقیق و توسعه رادیو
۱۷. زینب گوهرزاد، (۱۳۹۲)، «شیوه‌های پژوهش برای برنامه‌سازی رادیویی و ارائه الگوی مطلوب»، دانشکده صداوسیما جمهوری اسلامی ایران.
۱۸. لاروخ، والترفون، هلس، اکس بوخ، (۱۳۸۷)، «ژورنالیسم رادیویی»، محمد اخگری، دانشکده صداوسیما

۱۹. موسوی، سید مصطفی، (۱۳۹۲)، «وضعیت ساختار مستندرادیویی در صدای جمهوری اسلامی ایران و ارائه الگویی مناسب برای مستند رادیویی»، دانشکده صدا و سیما، جمهوری اسلامی ایران
۲۰. نورایی، مرتضی، (۱۳۸۳)، «گزارشی از برگزاری سمینار و کارگاه آموزشی تاریخ شفاهی در دانشگاه اصفهان ۱۳۸۳»، فصلنامه تاریخ معاصر ایران، سال ۸ شماره ۲۹
۲۱. نادری، عزت‌الله و سیف نراقی، مریم، (۱۳۸۵)، «روش‌های تحقیق در علوم انسانی»، چاپ هفتم، تهران: بدر.
۲۲. همراز، ویدا، (۱۳۸۵)، «تاریخ در رسانه»، تهران: طرح آینده
۲۳. سرمد، بازرگان و حجازی، (۱۳۸۴)، «روش‌های تحقیق در علوم رفتاری»، تهران: آگه
- ۲۴- سایت‌ها:

<http://www.qudsonline.ir/news/579148/>

<http://azadbakht.com/?p=52>

24- Guy, Starkey.(2004).radio in context. Macmilan publish England

چگونگی نمود آزادی بشر ژان پل سارتر در آثار نقاشی ادوارد هاپر

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۸/۱۰

تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۰/۱۵

کد مقاله: ۶۴۷۰۶

شیرین محمدشاهی^۱

چکیده

اگزیستانسیالیسم از سالیان دور در فلسفه حضور داشته و اندیشمندان زیادی را به خود مشغول کرده است. درواقع اگزیستانسیالیسم که بر پایه تقدم وجود بر ماهیت است به ارزش انسان می‌پردازد. سارتر از فیلسوفان مهم اگزیستانسیالیسم است که بیانیه‌ی او به‌عنوان ارکان اصلی این مکتب معرفی شده است. معروف‌ترین بیانیه‌ی او به نام آزادی بشر، انسان را جدا از آفریننده تنها می‌داند. هر انسانی مسئول زندگی خود و سرنوشت خویش است و هر انسانی باید اخلاقیات را بدون ترس از مجازات پس از مرگ رعایت کند. پس درواقع اگزیستانسیالیسم به‌نوعی فلسفه اخلاق است. این فلسفه طرفداران زیادی به‌مرور پیدا کرد از جمله هنرمندان که در این پژوهش ادوارد هاپر مد نظر ما است. او نقاشی‌های بسیاری تحت تأثیر اگزیستانسیالیسم خلق کرده است. فلسفه‌ای که به‌ظاهر درک آن سخت می‌باشد با آثار بصری راحت‌تر قابل فهم هستند. در این پژوهش با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و توصیف آثار به شکل‌گیری مفهوم اگزیستانسیالیسم سارتر در نقاشی‌های هاپر می‌پردازیم. در این مقاله به دنبال یافتن پاسخ برای این پرسش هستیم که آیا هاپر صرفاً قصد نمایش دادن انسان‌های تنها و منزوی را دارد؟ یا می‌خواهد به مخاطب خود پیامی ارسال کند! آیا استفاده از نمادهای امروزی مانند تکنولوژی و رسانه مفهوم خاصی دارد؟ با بررسی اگزیستانسیالیسم و سپس شناخت تفکر سارتر و تحلیل آثار هاپر خواهیم دید که تمام عناصر استفاده شده به انتقال مفهوم واژه اگزیستانسیالیسم کمک می‌کند و تنهایی انسان مدرن را در عصر علم و تکنولوژی نشان می‌دهد.

واژگان کلیدی: ژان پل سارتر، اگزیستانسیالیسم، ادوارد هاپر، نقاشی

۱- استاد دانشگاه ارم شیراز (art.mohammadshahi@gmail.com)

۱- مقدمه

اگزیستانسیالیسم^۱ فلسفه‌ای که توسط سورن کی‌یر کگارد^۲ به‌طور رسمی پایه‌ریزی شد، توسط اندیشمندانی چون نیچه، یاسپرس، هایدگر، مارسل و سارتر و بسیاری دیگر، گسترش یافت. این متفکران اندیشه خود را اکثراً به‌صورت داستان، روایت و شعر بیان کردند. اگزیستانسیالیسم به دنبال رهایی و آزادی انسان است؛ اما متفکراتش متفاوت از یکدیگرند. هر یک از این اندیشمندان شیوه خواص خود را به کار بسته‌اند. برای همین است که به تعداد هر اگزیستانسیالیست یک اگزیستانسیالیسم وجود دارد؛ اما آنچه آن‌ها را با هم متحد می‌سازد تقدم «وجود» بر «جوهر» است و از این‌رو اگزیستانسیالیسم را معادل اصالت وجود می‌دانند. سارتر با مطرح کردن «آزادی بشر»، مسئولیت زندگی فردی و اجتماعی را به دوش تک‌تک انسان‌ها نهاد. اگزیستانسیالیست‌ها معتقدند که انسان اساساً آزاد است و هیچ موجود دیگری یا خدا او را کنترل نمی‌کند. اگزیستانسیالیسم یک فلسفه اخلاق است چون مربوط به «آزادی و عزت» فرد است. آن‌ها ضرورت این آزادی را در نگرش اخلاقی می‌دانند. دغدغه‌های اصلی اگزیستانسیالیسم، ترس، دلهره، اضطراب، نگرانی و ... است. آن‌ها می‌گویند که زندگی انسانی برای شادی طراحی نشده، اما هریک از ما برای گریز از افسردگی، برای خوشبخت شدن تلاش می‌کنیم. حتی زمانی که چیزی برای نگرانی وجود ندارد، باز هم احساس نگرانی و ناامیدی وجود دارد.

در این میان هنرمندانی هم تحت تاثیر این اندیشه آثار خود را خلق کردند که به درک بهتر مفهوم اگزیستانسیالیسم کمک کرد. از جمله هاپر که به واقع گرایی مفهومی علاقه مند بود، وی جذب فلسفه ی وجودی سارتر شد؛ و آزادی بشر سارتر را سرلوحه خود قرار داد. آنقدر افکارش درگیر شد که آزادی وجودی سارتر در آثارش مشاهده می شود؛ اما علت استفاده هاپر از محیط های خالی چیست؟ چرا عمدتاً سوژه های منفرد و تنها را به تصویر می کشد؟ هاپر با نشان دادن موقعیت های مختلف انسان مدرن، تنهایی و انزوا را به تصویر می کشد. استفاده او از فضاهای خالی، نور، تکنولوژی و رسانه به بیان بهتر کارهایش کمک کرده است. انسان‌ها با وجود در کنار هم بودن، بازهم تنها هستند هاپر در کنار انسان از نمادهای عصر مدرن و تکنولوژی استفاده می کند. حال بهتر است مفصل به بررسی ایده های فکری او بپردازیم تا درک بهتری از آثارش داشته باشیم. هاپر از مهمترین هنرمندان معاصر است که ضرورت دارد آثارش را مطابق آنچه در ذهن دارد بررسی کنیم تا نزدیکترین و بهترین برداشت را از آثارش داشته باشیم. هدف ما در این مقاله شناخت فلسفه اگزیستانسیالیسم است. همچنین آشنایی با آرا و نظرات ژان پل سارتر و بررسی آثار ادوارد هاپر که چند اثر از میان کارهای او انتخاب شده است.

۲- پیشینه تحقیق

در رابطه با اگزیستانسیالیسم و سارتر مطالب فارسی به وفور یافت می شود؛ مانند کتاب اگزیستانسیالیسم چیست اثر ویلیام بارت به ترجمه منصور مشکین پوش انتشارات آگاه چاپ اول سال ۱۳۵۴ که در مورد چیستی خود اگزیستانسیالیسم است. کتاب دیگر شش متفکر اگزیستانسیالیست اثر هرولد جان بلاکهام ترجمه محسن حکیمی. چاپ دهم نشر مرکز سال ۱۳۹۶ است که شش متفکر مطرح مبحث اگزیستانسیالیسم (نیچه، سارتر، کی‌یر کگارد، هایدگر، یاسپرس، مارسل) را بررسی می کند. کتاب فلسفه های اگزیستانسیالیسم اثر عبدالعلی دست غیب چاپ اول. انتشارات بامداد سال ۱۳۵۴ که در مورد اگزیستانسیالیسم و شکل گیری آن توضیح می دهد. کتاب اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر اثر ژان پل سارتر مترجم مصطفی رحیمی. انتشارات مروارید سال ۱۳۶۱ که سارتر در آن در مورد بیانات خود صحبت می کند. کتاب اگزیستانسیالیسم اثر فولکیه ترجمه ایرج پورباقرچاپ اصفهان: کتابفروشی تایید اصفهان سال ۱۳۴۳ که به زبان بسیار سخت اما کامل و مفصل اگزیستانسیالیسم را مورد بحث قرار می دهد و کتاب های دیگر.

همچنین تعدادی مقاله و پایان نامه در این زمینه کار شده است از جمله زمینه ها و پیشینه فلسفه های اگزیستانس و برخی برداشت های ناصواب؛ محقق نازنین صفوی مقدم غرب شناسی بنیادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال اول، صفحه ۳۹-۵۴ سال ۱۳۹۰ که در رابطه با شکل پیری و پیدایش اگزیستانسیالیسم است. درآمدی بر اگزیستانسیالیسم محقق خالد زند سلیمی کتاب ماه فلسفه، شماره ۴۶ صفحه ۷۹-۸۵ سال ۱۳۹۰ و پژوهشی تطبیقی درباره برخی مفاهیم بنیادین اگزیستانسیالیسم الحادی؛ محقق رسول محمد زاده پایان نامه کارشناسی ارشد فلسفه غرب. دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گروه فلسفه: تهران سال ۱۳۹۲ و ...

اما در رابطه با ادوارد هاپر تعداد بسیار انگشت شماری منابع فارسی وجود دارد که عبارتند از:

پنجره و خلاء در نقاشی های ادوارد هاپر اثر لوئیس شادویک شادویک و مترجمی ساناز حائری چاپ تهران: حرفه و هنرمند سال ۱۳۹۵ که در عناصر تشکیل دهنده آثار همچون پنجره، خلاء، نور، فانوس و... مورد بررسی قرار گرفته شده است. همچنین سه بیانیه

1- Existentialism

2- Soren Kierkegaard

ادوارد هاپر اثر بتی آواکیان چاپ تهران: حرفه و هنرمند، شماره یک سال ۱۳۹۰ که بسیار خلاصه در مورد هاپر و بیانیه وی توضیح داده شده است. مطالبی به صورت پراکنده در حد یک پالگراف در چند کتاب تاریخ هنر وجود دارد که فقط اشاره ای به هاپر شده است. برای تأمین مطالب از منابع اصلی و انگلیسی استفاده شده است.

تغذادی فیلم مستند و گزارش نمایشگاهی از هاپر موجود است که به زبان انگلیسی است. در منابع یاد شده و دیگر منابع استفاده شده ما ارتباطی میان فلسفه فکری اگزیستانسیالیسم و هنر نقاشی نمی بینیم. در این تحقیق سعی نموده شده پل ارتباطی میان یکی از متفکران اصلی اگزیستانسیالیسم یعنی ژان پل سارتر و هنرمند نقاش معاصر ادوارد هاپر نمایان شود تا به درک بهتر آثار هاپر و چه بسی هنرمندان دیگری که از این مبحث تأثیر گرفته اند همچون ادوارد مونک برسیم.

۳- روش تحقیق

این مقاله با رویکرد فلسفه جامعه شناختی و با استفاده از منابع کتابخانه ای و روش توصیفی-تحلیلی نوشته شده است. در این روش با تکیه بر مستندات موجود و نقد آثار به ارتباط میان سارتر و هاپر می رسیم. همچنین منابع در هر دو مورد به صورت کتابخانه ای قابل دسترسی است و احتمال خطا در آن بسیار کم است. به علت دور بودن و فاصله از گالری ها و موزه های محل نگه داری آثار راهی برای پژوهش میدانی وجود ندارد.

۴- بحث اصلی

۴-۱- اگزیستانسیالیسم چیست

معانی مختلفی از این کلمه وجود دارد. برای رسیدن به بهترین و مناسب ترین معنی بهتر است ریشه آن را دنبال کنیم. ریشه این کلمه به «اگزیستاس» بر میگردد که به معنای وجود است. از این کلمه دو صفت به وجود آورده اند، یکی اگزیستانسیل و دیگری اگزیستانسیال که هر دو به معنای «وجودی» هستند. سپس از پیوستن پوند «ایسم» به آخر صفت دوم، «کلمه نو ساخته اگزیستانسیالیسم که ظاهراً به معنای «طرفداری وجود» می باشد، ساخته اند» (فولکیه، ۱۳۴۳: ۱۲۵). اگزیستانسیالیسم بر محور فلسفه وجود استوار است. فلسفه ی مزبور پس از جنگ جهانی اول در آلمان و سپس در فرانسه به پیدایی آمد، پس از جنگ جهانی دوم در کشورهای دیگر از جمله آمریکا نیز گسترش یافت. «هول و هراس جنگ عامل واکنش های اگزیستانسیال معاصر در فلسفه، هنر و ادبیات شد» (انصاری، ۱۳۹۵: ۳۸۱). اصطلاح اگزیستانس ف. هایمان که یک نوکانتی بود در ۱۹۲۹ وضع کرد. کی یرکگارد (۱۸۵۵ - ۱۸۱۳) و فردریش نیچه^۱ (۱۹۰۰ - ۱۸۴۴) را می توان پیشگامان فلسفه اگزیستانسیالیسم به شمار آورد (بابایی، ۱۳۸۶: ۶۵۳). اگزیستانسیالیسم را نمی توان یکپارچه و در یک راستا در نظر گرفت، زیرا فیلسوفان این مکتب و پیروانش دیدگاه های متفاوتی از یکدیگر دارند؛ اما در یک چیز همه ی آن ها با یکدیگر مشترک هستند و آن تأکید اگزیستانسیالیسم بر اگزیستانس است؛ تأکید بر سرشت بنیادین اختیار انسان و بر وجه تقارن میان انسان و سایر موجودات جهان است. این انسان است که بر هستی خود آگاه است و می تواند با جهان ارتباط برقرار کند. ویژگی اگزیستانسیالیسم آن است که به جدایی انسان از خودش و از جهان می پردازد، جدایی ای که مسائل فلسفه را به وجود می آورد.

اگزیستانسیالیسم معتقد است که انسان می تواند واقعیت را آشکار سازد. این فلسفه پرسش هایی را مطرح می کند که زمانی دینی محسوب می شدند. «پرسش هایی درباره معنی زندگانی انسان، هستی، وجود خدا. اگزیستانسیالیسم می کوشد درباره ی این مشکل های فلسفی سخن گوید و موقعیت انسان در جهان را معین کند» (دستغیب، ۱۳۵۴: ۶۳). ریشه ی اگزیستانسیالیسم در فلسفه غرب به دوران سقراط و یا حتی قبل تر از آن برمی گردد. فیلسوفان باستان این اندیشه را به صورت خام با عنوان «مراقبت از نفس» یا «کاتارسیس» بیان می کردند. این اندیشه در دوران یونان باستان توسط رواقیون و اپیکوریان رواج یافت که به دنبال پیدا کردن شیوه ی مناسب زندگی انسان بودند.

۴-۲- جوهر و وجود

همان طور که گفتیم اگزیستانسیالیسم بر محور فلسفه ی وجودی استوار است. برای درک بهتر این موضوع بهتر است به تمایز میان دو اصل ماوراء الطبیعی جوهر و وجود بپردازیم. «وقتی می گوئیم من انسان هستم، (من هستم) معرف وجود و لفظ انسان معرف جوهر است» (فولکیه، ۱۳۴۲: ۵). درواقع وجود مایه تحقق جوهر است. چنانچه گابریل مارسل^۲ می گوید: «موضوع تفکر اگزیستانسیالیست آن وحدت تجزیه نشدنی است که میان وجود و فرد موجود برقرار است». وجودی که با موجود یک واحد را

1- Friedrich Wilhelm Nietzsche

۲- Gabreil Marcel

می‌سازد. پس وجود بر ماهیت تقدم دارد. «بدین معنا که آنچه که تو هستی یعنی ماهیت تو نتیجه ی انتخاب تو یعنی همان وجود توست، نه بالعکس ماهیت انسانی امری مقدور برای وی نیست بلکه چیزی است که انسان آن را می‌سازد» (سلیمی، ۱۳۹۰: ۸۱) از فیلسوفان زیادی تحت عنوان اگزیستانسیالیسم نام برده اند که عده ای نام خود را تاکید و برخی تکذیب کرده اند.

۴-۳- ژان پل سارتر (۱۹۸۰ - ۱۹۰۵)

بین فیلسوفان قرن بیستم که به اگزیستانسیالیسم معروف شده اند، ژان پل سارتر جز کسانی هست که این عنوان را پذیرفته است؛ و فلسفه ی اومانیستی خودش را اگزیستانسیالیسم خوانده است. در ۲۹ اکتبر ۱۹۴۵ سارتر یک سخنرانی عمومی تحت عنوان «آیا اگزیستانسیالیسم انسان گرایی است؟» داشت. چندی نگذشت که این سخنرانی به عنوان اصول جنبش اگزیستانسیالیسم شناخته شد. از لحاظی آن سخنرانی واقعا یک رخداد فرهنگی بود که این حرکت را قوی تر کرد، حرکتی که از پاریس و سالن های موسیقی شروع و گسترش یافت تا آن که سراسر اروپا را فراگرفت. ادعای این سخنرانی کوتاه کم کم به عنوان اصول معرف اگزیستانسیالیسم سارتری شناخته شد. این ادعا این چنین بود که «وجود بر ماهیت مقدم است». با در نظر گرفتن دیدگاه سارتر در انکار خدا به نظر می رسد که از ادعای او نتیجه می شود که افراد انسانی خود خالق ارزش های خویش اند زیرا هیچ دستور اخلاقی در عالم وجود ندارد که افراد انسانی آن را راهنمای اعمال خویش قرار دهند. در حقیقت این آزادی همان ارزش غایی است که هر کس به دنبال آن است. (همان گونه که او می گوید: اگر بخواهم میان همه ی چیزها یک چیز را برگزینم من بیش از هر چیز دیگر آزادی را برمی گزینم) (سلیمی، ۱۳۹۰: ۸۲ - ۸۳). زمانی که سارتر سخنرانی خود را ارائه کرد، با موج گسترده ای از باورها مواجه شد که می گفتند: فلسفه ی وی یک نوع نظام سرمایه داری فردگرایانه را گسترش می دهد و کاملا نسبت به همدلی انسانی ای که فاشیسم را در سراسر اروپا شکست داده بود، بی تفاوت است. سارتر در سخنرانی خود با عنوان «اگزیستانسیالیسم و اومانیسم» اعلام کرد که دو دسته اگزیستانسیالیسم وجود دارد: مسیحی مومن و مسیحی ملحد. از «یاسپرس و گابریل مارسل کاتولیک مذهب» به عنوان نمایندگان اگزیستانسیالیسم مسیحی و از هایدگر و خودش به عنوان نمایندگان اگزیستانسیالیسم ملحد نام می برد (سارتر، ۱۳۶۱: ۲۰). اغلب مردم اگزیستانسیالیسم را نوعی نهلیسم و پوچ گرایی می دانند؛ چنان که سارتر در اگزیستانسیالیسم و اصالت بشری گوید، این فلسفه را نمی توان فلسفه ای مبنی بر انزوا طلبی و گوشه گیری دانست، زیرا آدمی را با مقیاس عمل می سنجد و تعریف می کند. اگزیستانسیالیسم توصیفی بدبینانه از بشر به دست نمی دهد، چرا که عقیده دارد که سرنوشت بشر در دست خود اوست (صفوی مقدم، ۱۳۹۰: ۴۸).

منظور سارتر از این که اگزیستانسیالیسم فلسفه ای انسان مدار است، مرکزیت فلسفه وجود انسان است و انسان باید توانایی مطلق برای (انتخاب کردن) داشته باشد و می گوید آزادی انتخاب نباید قربانی اندیشه مارکسیستی و یا خدای مومنان شود. اصالت از نظر سارتر بر محور حقایق عینی در خصوص ویژگی های انسانی طرح می شود. سارتر می گوید: اگزیستانسیالیسم همانا اصالت انسان است. این فلسفه به امکان های انسانی توجه می کند و می گوید انسان خود را می سازد یا به سخن دیگر «انسان همان کردار خویش است». سارتر این اتهام را که اگزیستانسیالیسم، فلسفه ی بدبینی است و به جنبه های تاریک و زشت زندگانی توجه دارد، رد می کند و می گوید این فلسفه نوعی اومانیسم^۱ است یعنی به استعداد و ارزش و بزرگی انسانی می پردازد (دستغیب، ۱۳۵۴: ۹۱). در روایت سارتر از اگزیستانسیالیسم، ما اول به وجود می آییم و بعد خود را به آن صورت که می خواهیم در می آوریم. «در مکتب اگزیستانسیالیسم تعریف ناپذیری بشر بدان سبب است که بشر نخست هیچ نیست بلکه پس از آن که دست به عملی زد، می توان صفتی به او نسبت داد سپس چیزی می شود» (سارتر، ۱۳۶۱: ۲۳). اصل اول اگزیستانسیالیسم به نظر سارتر این است که بشر نه فقط آن مفهومی است که از خود در ذهن دارد، بلکه همان است که از خود می خواهد. آن مفهومی است که پس از ظهور در عالم وجود، از خودش عرضه می دارد. درواقع، بشر هیچ نیست مگر آن چه از خود می سازد و این همان است که آن را سوژکتیویسم می خوانند، منظور سارتر از سوژکتیویسم این است که بشر بیش از هر چیز وجود می یابد (صفوی مقدم، ۱۳۹۰: ۵۰).

سارتر علاقه زیادی به ادبیات، تئاتر و سینما داشته است. از نظر سارتر درک معنای متن کاملا از نیت نویسنده تاثیر پذیراست. بازخوانی معنایی متن توسط مخاطب متأثر از هدف و قصد خالق آن است. سارتر معتقد است که نویسنده باید به نیاز محیط اطراف و زمانه پاسخ گو باشد؛ یعنی موضوعات برای مردم ملموس باشد. برای او نویسنده ای حائز اهمیت است که توده مردم جامعه را در نظر بگیرد و بتواند برای تعهد و آزادی آن ها بنویسد و مسئولیت پذیر باشد.

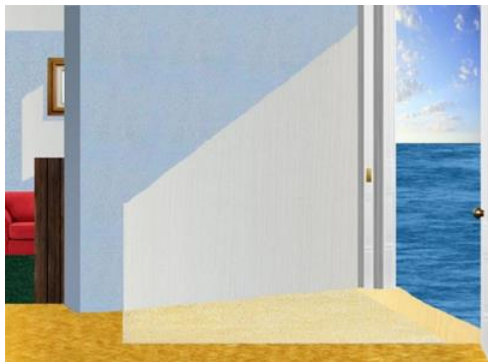
هاپر متولد نیویورک است. پسر یک تاجر محلی است. او از ۱۹۰۰ تا ۱۹۰۶ در مدرسه هنر نیو یورک حضور داشت. معلمان وی ویلیام مریت چیس^۲، کنت هاس میلر^۳ و رابرت هنری^۴ بودند؛ که هنری برای هاپر بسیار مهم و تاثیر گذار بود. در سال ۱۹۳۳ سبک کاری هاپر شناخته شده بود. مکان‌های انتخاب شده او اغلب خالی از فعالیت های انسانی است و اغلب طبیعت گذرا از زندگی معاصر را شامل می شود. ایده های او اغلب سفر در ایستگاه های متروکه، مسیر های راه آهن و پل ها، تنهایی و رمز و راز است. صحنه های دیگر فقط با یک شکل ناپایدار و یا یک جفت شخصیت که به نظر نمی رسد با یکدیگر ارتباط برقرار کنند، ساکن هستند.

هاپر به طور کلی به عنوان مهمترین نقاش واقع گرایانه قرن بیستم آمریکا شناخته می شود، کار او نشان می دهد که واقع گرایی صرفا یک کپی لفظی یا عکاسی از چیزی که ما می بینیم نیست، بلکه یک تطبیق تفسیری است. تنش بین افراد و درگیری بین سنت و پیشرفت در مناطق شهری و روستایی در ذهن هاپر وجود دارد. انتخاب موضوع برای او به خصوص مکان‌هایی که نقاشی می کرد تا حدودی غیر قابل پیش بینی است؛ زیرا آن‌ها بخشی از نبرد دائمی خود با خستگی مزمن است که اغلب او را به نقاشی متقابل می کند.

در میان جنبش هنر پیشاهنگ جدید در اوایل دهه ۱۹۴۰، هنرمندانی مثل ویلیام دکونینگ^۵، جکسون پولاک^۶ و مارک روتکو^۷ مورد توجه قرار گرفتند. آن‌ها آثار ماندگاری را به جا گذاشتند که به عنوان بازتابی از روان فردی آن‌ها بود و تلاش کردند تا به منابع درونی جهان تبدیل شوند؛ اما هاپر می‌خواهد احساس‌های آشنا برای اکثر انسان‌ها به تصویر بکشد. گرچه قرن بیستم، شکوفایی زیگموند فروید^۸ و روانکاوی اش بود، اما هاپر احساس می کرد روح او تحریف شده است و نمی خواست آن را تصحیح کند، او نمی خواست بر نا خود آگاهش و دیدگاه شخصی اش به جهان غلبه کند. در نهایت در سال ۱۹۶۷ هاپر به عنوان یک تاثیر عمده نسل جدیدی از هنرمندان واقع گرایی آمریکا شناخته شد.

هاپر می گوید: «بخش اعظم هر هنر، بیان ناخودآگاه است. به نظر من تمام ویژگی های مهم هنر صورت نا آگاهانه ویژگی های کم اهمیت تر از طریق ضمیر آگاه ارائه می شوند» (آواکیان، ۱۳۹۰: ۱۲۵).

روایای جوانی هاپر این بود که یک معمار دریایی شود. هاپر می گوید: «هیچ وقت واقعا نمی خواستم که یک معمار شوم اما همیشه به معماری علاقه مند بودم بخاطر علاقه ای که به قایق ها داشتم به زمانی می خواستم یک معمار دریایی بشوم اما در عوض نقاش شدم».



تصویر ۱- «اتاق‌ها توسط دریا»
(ماخذ: www.edwardhopper.net)

هاپر در مورد هنر اظهار می‌دارد که: «هنر متعالی هنری است که بیان بیرونی درون هنرمند باشد. این درون باعث شکل‌گیری هنرمند نسبت به جهان می‌شود. هیچ اختراع و نوآوری ماهرانه ای نمی تواند جایگزین مناسبی برای عامل بنیادین خیال باشد. یکی از نقاط ضعف نقاشان انتزاعی در این است که آن‌ها سعی می‌کنند نوآوری‌های عقلانی خود را جایگزین مفهوم بکر و دست نخورده خیال نمایند» (آواکیان، ۱۳۹۰: ۱۲۵). نقاشی‌های هاپر منصوب به هیچ سبک یا مکتب هنری خاص نیست. اگرچه هرکدام کارهای او را به خودشان نسبت می‌دهند. ممکن است به خاطر تشابه سبک اش به آثار رئال به این سبک منصوب شود اما به خاطر وجود اشکال هندسی در آثارش به سبک کوبیسم نسبت داده می‌شود. گرچند نقاشی‌هایش به سبک سوررئال هم بی ربط نیستند (تصویر ۱).

اویتیگز در رابطه با این گونه آثار می گوید هاپر تابلوهایش را از هر شکل داستان گویی تهی کرده، انقدر خالی که دیگر قصه ای ندارد؛ اما تصور یک قصه برای آن‌ها بیش از همیشه انکارپذیر است درست همین نکته است که تخیل ما را چنین تحریک می

^۱ - Edward Hopper

^۲ - William Merritt Chase

^۳ - Kennet Hayes Miller

^۴ - Robert Henry Miller سازمان دهنده گروه هشت، از چهره‌های مطرح مکتب اشکن در رئالیسم آمریکا

^۵ - Willem de Kooning یکی از برجسته ترین نقاشان جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی

^۶ - Paul Jackson Pollock نقاش آمریکایی و از پیشگامان جنبش هیجان نمایی انتزاعی

^۷ - Mark Rothko نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی

^۸ - Sigmund Freud پدر علم روانکاوی

کند و احتمالا در مقابل هر تابلو اش می شود به تعداد تماشاگرانش روایت های ممکن تصور کرد و این باعث شده که سینماگران که جماعت قصه گو هستند اینچنین هیجان زده شوند و تنها چیزی که می خواهند این است که به این فیلم های ثابت شده جان بدهند. پنجره عنصر اصلی بسیاری از آثار هاپر است، هم از نمای بیرونی و هم از نمای داخلی. پیتروولن^۱ در نوشته هایش ذکر می کند که در اتاق های هاپر «پنجره مهمترین مشخصه است»^۲ همچنین جوزف وارد^۳ عقیده دارد که پنجره های هاپر «تقریبا همیشه، دراماتیک رایج در نقاشی هایش را به دوش میکشند»^۴ والاس^۵ جکسن^۶ به درستی تشخیص می دهد که «آثار هاپر چندان در بستری مناسب بررسی نشده اند. نمی توانیم بفهمیم که او تا چه حد، بر عمل دیدن و دیده شدن که اصل و اساس هنرش بر مبنای آن بوده، کند و کاو کرده است»^۷ خود هاپر می گوید: «هیچ وقت از کسی تاثیر نگرفته ام ... هر هنرمندی جوهری از اصالت دارد. جوهر هویتی که تنها متعلق به خودش است.» (شادویک، ۱۳۹۵: ۱۴-۱۲).

هاپر علاقه مند بود تا نور خورشید را در کارهای خود به تصویر بکشد با این حال حس تنهایی همیشه در کارهای وی نمود دارد. هاپر در مورد مفهوم کارهایش می گفت که هدفش به تصویر کشیدن نور خورشید است که روی یک ساختمان افتاده باشد. (Gazio, 2012) نقاشی های هاپر به گونه ای است که بیننده را مجبور می کند تا هویت نقاش و نقاشی را دنبال کند. هاپر خود را یک نقاش عینی می داند که از پدیده های طبیعی برای برقراری ارتباط استفاده می کند. بسیاری از نقاشی های هاپر برگرفته از سینمای داستانی کلاسیک آمریکا است. سوژه های او معمولا مونث هستند و در اغلب موارد از همسرش جو استفاده می کند. او سوژه هایش را در فضاهای داخلی محصور می کند و آن ها را به توصیف پنجره گره می زند. پنجره یک آستانه است که می تواند نقطه ی اتصالی به عرصه ی خارجی باشد یا اینکه نقطه اتصالی که به وسیله ی آن می توان از جهان خارج دور و ایمن ماند. پنجره ذاتا مانع است، ایجاد امنیت می کند اما شفافیتش این امنیت را مورد تهدید قرار می دهد. بری شوارتز^۸ توضیح می دهد که «دیوار، دنیای خارجی را از میان بر می دارد ... انسان از دیگران دوری می گیرند ... تا جهانی خلق کند که بر آن، با سلطه بیش تری حکمرانی کند.»^۹ پنجره این جهان داخلی را تهدید می کند، به نوعی نقطه ضعف محسوب می شود که خلوت و حریم خصوصی را از بین می برد، نقطه ای حیاتی است در برقراری ارتباط بصری با عرصه خارجی و در عین حال فضای بدشگون است که حریم خانگی و خصوصی را به معرض نمایش می گذارد. (شادویک، ۱۳۹۵: ۴۰-۴۱) (تصویر ۲)



تصویر ۳- «پمپ بنزین»
(ماخذ: www.edwardhopper.net)



تصویر ۲- «خورشید در یک اتاق خالی»
(ماخذ: www.edwardhopper.net)

تصویر شماره ۳ پایان یک بزرگراه را نشان می دهد. این نقاشی نمایانگر وضعیت مرزی است. مرز بین تمدن و طبیعت. جنگل مانند یک دیوار تیره روبه افزایش است که در آن هیچ درخت فردی قابل تشخیص نیست. انسان در این اثر یک موجود تابع است که در داخل یک دامنه معماری یا صنعتی گرفتار شده است. هاپر فضای داخلی و خارجی بوم را به شدت از هم جدا کرده است، تمایز میان این دو فضا می تواند، بیانگر «تجربیات درونی» اش باشد. فضاهای داخلی هاپر، هم توسط پنجره های نقاشی شده از

1- peter wollen

2- p. wollen, ((tow or three things I know about edward hopper)), in s. wagstaff (ed), Edward hopper, exhibition catalogue, London: tate gallery, 2009, 69

3 - joseph ward

4 - w. Jackson, ((to look: the scenceof the seen in edward hopper)), the south atlantic Quarterly, vo. 103, no. 1 (winter, 2004, 147 – 8

5 - Wallace jackson

6- w. Jackson, ((to look: the scenceof the seen in edward hopper)), the south atlantic Quarterly, vo. 103, no. 1 (winter, 2004, 147 – 8

7-13. o ((Doherty, American masters: the voice and the myth in modern art (new York, 1974)

8 - Barry Schwartz

9 - B. Schwartz, Vrbman: The psychology of urban survival (new york, 1973), 139

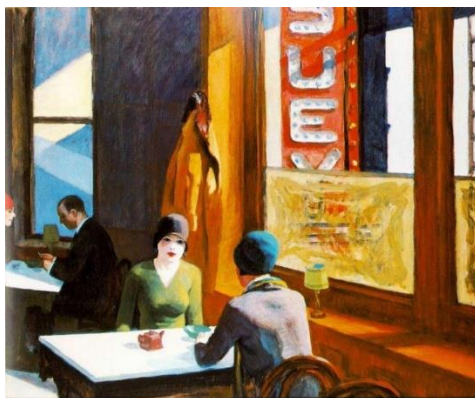
«واقعیت» خارجی و خیالی خودش جدا شده اند و هم توسط مفهوم بوم-پنجره، از دنیای واقعی ما، پس بوم نقاشی می تواند پنجره-ی دیگری باشد که درون آن، فضای سوپزکتیو (واقعیت) درونی هاپر قرار گرفته و بدین ترتیب بوم نقاشی، «چشمی» است به درون روح هنرمند؛ بنابراین فضاهای خیالی تصویر شده در آثار هاپر، نتیجه نوعی انتقال از ذهن هنرمند به سطح بوم اند و خود بوم نیز نفوذ عینی فضای ذهنی است که از آن ناشی شده است. پنجره به شکلی نمادین، از دوگانگی و پیچیده جسم-ذهن حکایت می کند.

۴-۵- هاپر و سارتر

با انتشار کتاب های سارتر و بیانیه ی او، مردم او را «روشنفکر مستقل، خارج از همه موسسات، آزاد از تمام جبرگرایی» (Cohen-Solad, 1991:277) می دانستند. در این زمان روشنفکران و هنرمندان از جمله هاپر به طور مستقیم یا غیر مستقیم تحت تاثیر او قرار گرفتند. آن ها بسیار از ایده «اصالت وجود» هیجان زده بودند. نفوذ این تفکر را می توان از توجه هاپر به خود انسان و به ویژه قدرت داخلی فرد به شکل تنهایی و تفکر، مشاهده کرد (Wang, 2015:6). هاپر مدعی بود که هنر بزرگ در خودآگاه هنرمند اتفاق نمی افتد بلکه هنر بزرگ ایجاد یک ناخودآگاه بود. اعتقاد هاپر این بود که «شخصیت» غیر قابل تغییر است. با توجه به دیدگاه گوته که هاپر نقل می کند در «بازتولید جهان» است؛ که من از طریق جهانی که درون من است احاطه شده است و همه چیز درک و مرتبط و دوباره ایجاد می شود. (Rodman, 1957.np) هنرمند یک جهان است که دنیای درون او را احاطه کرده است که تمام چیزهایی که او احساس کرده و فهمیده است به صورت شخصی بازسازی و تولید می کند. هر هنرمند هسته ای از اصالت دارد و هسته ای از هویت خود است.

هنگامی که هاپر در مورد جهان درون صحبت می کرد، آن را «وسیع و متنوع» توصیف می کرد که بیشتر قلمرو آن ناشناخته بود. جهان درون او، هویت آن خود آشکار شده است که فقط از طریق آن جهان باز تولید شده است. در فلسفه سارتر، انسان مداری و ذهن گرایی ویژه، نمای فلسفه اوست. سارتر بیان می کند که اگرستانسیالیسم یک نوع اومانیزم است. سارتر به عنوان هوادار و اعلام کننده ی هستی منفرد و رها شده ی انسان منفرد، انسانی که تنها به خود و نهاده شده و فقط محکوم به آزادی است، این آزادی مجرد و بی بنیاد که می تواند انگیزه ی انتخاب سرنوشت فرد در وضعیت های معین باشد، انسانی که محکوم به آزادی است، انسانی که ماهیت وی آزادی است (بابایی، ۱۳۸۶:۶۷۷) هاپر بیشتر علاقمند به انسان است (اومانیزم)، ذهن و دنیای انسانی را در تنهایی و تفکر عمیق به جای روابط عاشقانه قرار داد. دید شخصی هاپر به موضوع تنهایی کمک کرد تا جهان در عصر مدرن تصویر شود، زمانی که مردم از یکدیگر بیگانه شده اند. فکر هاپر کاملاً بر روی بوم نشان داده می شود (schmied, 1995:19). برخی از آثار هاپر استدلال می کنند که او در نقاشی هایش جنبه های روانشناختی را به تصویر کشیده است. او و چهره اش با استفاده از اتاق ها، پنجره ها به عنوان محدودیت ها و فریم ها برای قفل کردن آن ها در جدا کردنشان از تماس با یکدیگر است. آن ها نتوانسته اند راه بروند یا حرکت کنند و آن ها به یک شیء بی جان تبدیل شده اند. (Baigell, 2001:59)

بحث آزادی انسان سارتر را می توان در نقاشی «سوپ گوشت خوک»^۴ (تصویر ۴) هاپر بررسی کرد. این واقعیت که دو زن در حال ناهار خوردن در رستورانی که اغلب برای کارگران است هستند، تغییرات اجتماعی و تغییر نقش زنان را نشان می دهد. «سوپ گوشت خوک» نامی است که بسیاری از رستوران های چینی در دهه سی بر روی رستوران های کارگران که دیگر زنان هم جزء آنان هستند گذاشتند.



تصویر ۴- «سوپ گوشت خوک»
(ماخذ: www.edwardhopper.net)

در این تصویر چهار شخصیت وجود دارد. هاپر در وجود آن ها انزوا و خستگی را نشان داده است. دوزن رو به روی هم هستند اما با هم صحبت نمی کنند. مردی که در پس زمینه مشاهده می شود علاقه ای به همراهش ندارد. از دریچه قسمتی از نام رستوران مشخص است که نشان می دهد رستوران در طبقه بالا قرار دارد. در این تصویر هم چنان نور جزء عناصر اصلی است. چهره های هاپر چشمانشان را پایین انداخته اند و در خودشان به دنبال کردن افکار و رویاهای خود مشغول اند. چیزی که در مورد چهره زنان و نور خورشید در فضاهای هاپر بیان می شود، مواجهه با آزادی وجود سارتر است. وگستاف می گوید: «ادوارد هاپر به ما یک متافیزیک مدرن، یک فلسفه ارائه می دهد از بودن و دانستن» (Wagstaff, 2004:27)

سارتر می‌گوید: «ما تنهایییم، بدون دستاویزی که عذرخواه ما باشد. این معنی همان است که من با جمله ی «بشر محکوم به آزادی» بیان می‌کنم. بشر محکوم است، زیرا خود را نیافریده و در عین حال آزاد است، زیرا همین که پا به جهان گذاشت مسئول همه کارهایی است که انجام می‌دهد» (سارتر، ۱۳۶۱: ۳۶) در آثار هاپر، با فضا سازی مواجه هستیم که به دریافت حس سوژه درون اثر کمک می‌کند. فضاهایی که در آن تصور هیچ گونه صدایی وجود ندارد. گویی در سکوت مطلق به سر می‌برد. تنها صدایی که در برخی آثار وجود دارد صدای طبیعت (دریا) و تکنولوژی (مانند صدای قطار) است. در این آثار چه تنها یک فضا تصویر شده باشد مانند خانه‌هایی که در آثار هاپر بسیار به چشم می‌خورد، چه یک فرد تنها در خانه یا طبیعت باشد و چه دو نفر و یا حتی چندین نفر، ما با حجمی از انزوا و فرو رفتگی در خود مواجه هستیم. هاپر را می‌توان به‌عنوان یک فرد تنها که انجام وظیفه جداگانه دارد دانست اما او در انزوا بسیار راحت است. هاپر یک جستجوگر خاموش است و قدرت سکوت دارد. دوست نزدیک او گودریچ گفت: «او بحث کوچکی نداشت، او برای سکوت‌های برجسته خود مشهور بود، اما مثل فضاها در تصاویر خود، آن‌ها خالی نبودند. وقتی سخن می‌گفت، سخنان او محصول مراقبه بلند مدت بود.» (Goodrich, 1989: 87-88)

در تابلوی صبح خورشید (تصویر ۵) یک زن تنها نشسته بر روی تخت که به منظره بیرون از دریچه می‌نگرد، وجود دارد. دیوار خالی از عکس، ساعت و ... است. از منظره ی بیرون مشخص است که اتاق در طبقه ی بالاست. انگار که زندگی شهری او را از خیلی چیزها دور نگه داشته است. این تصویر میان واقعیت درونی و جهان خارج است. زن پاهای خود را جمع کرده است حالتی که ممکن است هر یک از ما در حال تنهایی و غم، انجام داده باشیم.



تصویر ۵- «صبح خورشید»

(ماخذ: www.edwardhopper.net)

نگاه زن جستجوگر چیزی نیست. گویی در داخل خود زندانی است و خالی بودن دیوار این حس را تشدید می‌کند. حتی پرندۀ ای در آسمان وجود ندارد. هاپر به خوبی با نور بازی کرده است؛ و باز از فرم‌های مستطیلی استفاده کرده است. ظاهراً هیچ کس حتی در اتاق نگاه نمی‌کند، فقط نور! علاوه بر این، نور خود را به یک کیفیت منحصر به فرد با این واقعیت است که با این دیدگاه غیر قابل اثبات ملاقات ارائه شده است. برخی معتقدند که زن «به ظاهر با تفکر متافیزیکی عمیق» درگیر است. البته او میان خواب و بیداری گم شده است. گویی علاقه ای به بیدار شدن و شروع روز جدید را ندارد.

هاپر با مشکلات مشابه اگزیستانسیالیست‌های اروپایی مواجه شد. تنها نشان دادن زنان! بعضی از منتقدان این را به‌عنوان احساس بدبینی نیست به تنهایی یا بیگانگی توصیف کرده اند. (Taggart, 1933) زنان می‌توانند تنهایی بیرونی را نشان دهند، با این حال، تفکر داخلی این زنان، نشسته یا ایستاده رو به روی پنجره، در نور خورشید، یک اشتیاق قوی برای آزادی آن‌ها، رویای خود را در خارج از پنجره در جنگل وسیع می‌بینند. زنان داخل خانه در حال فکر کردن، تمایل و تصمیم‌گیری برای خود هستند. این زنان در تضاد با آزادی وجودی سارتر هستند. (schmied, 1995: 39)

«یکشنبه» صحنه خیابانی خالی را نشان می‌دهد که یک مرد میانسال نشسته و سیگار می‌کشد. مشخص نیست که منتظر باز شدن مغازه ای است یا استراحت می‌کند یا آنکه از جمع فرار کرده و در خیابان خلوت افکارش را دنبال می‌کند. «دفتر در یک شهر کوچک» مردی را در دفتر کارش می‌بینیم اما او عملاً کار فیزیکی انجام نمی‌دهد. او به چشم انداز شهر می‌نگرد و باز هم چیزی میان دنیای درون و بیرون در جریان است آنچنان که کی پرگلارد می‌گوید انسان مدرن زندگی اش با نومیدی می‌گذرد. آنچه که هاپر در نقاشی‌هایش دنبال می‌کند همیشه همین است حرکت درونی انسان در حالی که چهره او در حال انتظار، خواندن یک کتاب به دنبال عمیق کردن پنجره، به نور خورشید، گم شده در فکر.

در کارهای هاپر علاوه بر سوژه‌های تنها تصویر شده در محیط، اجتماعات هم دیده می‌شوند. نمونه ای که به آن می‌پردازیم تابلو «شب آبی» هاپر است (تصویر ۶) این تابلو داستان پیچیده ای دارد. شب آبی به یک کافه در پاریس اشاره دارد. در اولین نگاه دلک با لباس سفید نظر بیننده را جلب می‌کند. زن و شوهری در حال غذا خوردن در میز کناری و زنی که کنار دلک ایستاده کاملاً متکبر است؛ و مردی که پشت به صحنه نشسته و ظاهراً توجهی به اتفاقات درون صحنه ندارد. انگار هر یک از این شخصیت‌ها یک طبقه ی متفاوت از جامعه پاریس را نشان می‌دهد. فردی که با لباس نظامی نشسته و صورتش بر ما پوشیده است به همراه مردی که کنارش قرار گرفته مشاهده می‌شوند. مرد به همسرش توجهی ندارد و تمام حواسش به میز کناری است. گویی این طبقات مختلف اجتماعی به راحتی در کنار هم قرار گرفته اند. این تابلو می‌تواند اشاره به آزادی سارتر داشته باشد. این افراد با اینکه در کنار هم قرار گرفته اند اما باز هیچ ارتباطی با هم ندارند. به نظر می‌رسد در ادبیات نقاشی‌ها پر انزوا از دیگران و تنهایی حتی توسط یک کافه شهری قابل درک است. زمان به گذشته و همچنین آینده منتهی می‌شود. چشم به دور از افق حرکت می‌کند (Tymieniecka 2009: 435).



تصویر ۶- «شب آبی» (ماخذ: www.edwardhopper.net)

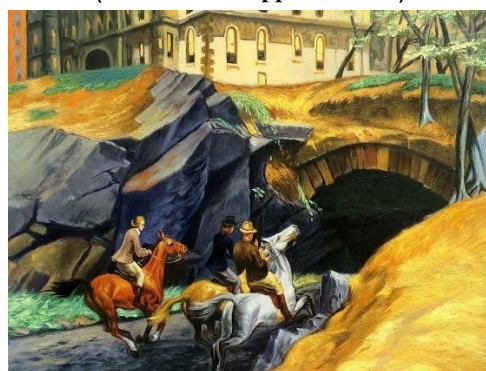
در رستوران نیویورک (تصویر ۷)، افراد انسانی در موقعیت‌های اجتماعی مختلف به تصویر کشیده می‌شوند. زنی که گارسون رستوران است در تضاد با زنی که کلاه قرمز به سر دارد قرار گرفته است. زنی که در پس تصویر قرار دارد با لباس سیاه به همراه دو زن دیگر سه حالت متفاوت، درواقع سه طبقه اجتماعی مختلف را نشان می‌دهد. استفاده از گلدان بلند روی میز، گلدان و پیشبند گارسون و انعکاس نوری که در آن‌ها می‌بینیم، تبادل زندگی بین اشیاء و نور است که بدون آگاهی انسان اتفاق می‌افتد. در میان این اجتماع تضادهای طبقاتی به راحتی دیده می‌شوند. انگار انسان‌ها تلاشی برای برابری نمی‌کنند و آزادی بشر سارتر اتفاق نمی‌افتد.



تصویر ۸- «شب تابستان» (ماخذ: www.edwardhopper.net)



تصویر ۷- «رستوران نیویورک» (ماخذ: www.edwardhopper.net)



تصویر ۹- «مسیر برهنه» (ماخذ: www.edwardhopper.net)

این تصاویر از یک زن جوان و مردی که در کنارش ایستاده است و با هم مکالمه‌ای ندارند کشیده شده است (تصویر ۸). تیرگی محیط اطراف نقاشی هاپر به تابش نور لامپ خانه کمک کرده است. آسمان اطراف خانه تاریک است و منبع نور در حیاط قرار دارد. گویی با فضای حیاط و خانه دنیای درون و بیرون سوژه هایش را نشان می‌دهد. چهره‌ها شاد و امیدوار نیست. برای بیننده اینگونه بنظر می‌رسد که اگر مرد حرفی هم بزند، زن نخواهد شنید. تفاوت این دو تصویر در فضای اطراف و نوع لباس‌ها است؛ که هاپر از خانه و لباس‌های مدرن استفاده کرده است.

در این تصویر (شماره ۹) مردانی با لباس فاخر و اسب‌های اصیل می‌بینیم که به بیننده نشان می‌دهد سوژه مربوط به قشر مرفه است. آن‌ها از اسب برای خوش‌گذرانی و مسابقه دادن استفاده می‌کنند. رنگ زرد طلایی غالب تصویر هم در محیط اطراف و ساختمان به کار رفته و هم رنگ یکی از اسب‌هاست که با کلاه و شلوار وزین اسب سمت راستش و موهای سوارکار سمت چپش

تکرار شده است؛ اما پیش روی آن‌ها تونلی تاریک وسرد است. این می تواند مخالفت هاپر با بورژوازی باشد. دنیای طلایی آن‌ها رو به اتمام است.

۵- نتیجه گیری

اگزیستانسیالیسم سارتر درمورد اخلاقیات صحبت میکند و انسان را آزاد و رها می‌داند. در آثار هاپر سوژه‌ها به تنهایی و در حال تفکر نمایش داده شده‌اند. حتی در میان جمع هم هر انسانی در دنیای درون خود غوطه‌ور است و مرزی نامرئی میان آن‌ها کشیده شده است. دلیل استفاده هاپر از عناصر امروزی مانند روزنامه، قطار، ریل راه آهن و دیگر موارد برای بیان این موضوع که تکنولوژی هم مسبب دور شدن انسان‌ها از یکدیگر است، بود. گویی هیچ یک از این انسان‌ها حضور ندارند و دنیای بیرون آن‌ها را به دنیای درون پناهنده کرده است. هاپر هر یک از این تصویرها را به گونه‌ای انتخاب کرده است که برای بیننده ملموس باشد. سارتر تمامی تصمیمات و مشکلات بشر را حاصل تصمیم‌گیری خود او می‌داند و می‌گوید انسان در تصمیم‌گیری مختار است. انسان باید خود برای برقراری نظم اجتماعی و زندگی بهتر قواعد زندگی را رعایت کند. او انسان را محکوم به آزادی می‌داند. هاپر هم مانند سارتر به انسان (اومانیسم) علاقه‌مند است و به دنیای درون می‌پردازد. نمود آزادی بشر سارتر در آثار هاپر اینگونه نمایان می‌شود که او جهان را در عصر مدرن به نمایش گذاشت تا بیگانگی مردم را نمایش دهد. او بیشتر در آثارش به جنبه روانشناختی اهمیت می‌دهد. انسان‌ها در آثار او همانند اشیای بی جان و سرد و بی روح هستند. سارتر و هاپر هر دو مخالف تنهایی و انزوا هستند و با آثارشان این موضوع را به ما گوشزد می‌کنند. همانگونه که اگزیستانسیالیسم خود را فلسفه ناامیدی نمی‌داند و می‌گوید با آن مخالف است.

منابع

۱. انصاری، مهدی. (۱۳۹۵). مبانی نظری هنر. چاپ اول. انتشارات آیندگان
۲. آواکیان، بتی. (۱۳۹۰). سه بیانیه ادوارد هاپر. تهران: حرفه و هنرمند، شماره یک
۳. بابایی، پرویز. (۱۳۸۶). مکتب‌های فلسفی. چاپ سوم. انتشارات نگاه
۴. دست‌غیب، عبدالعلی. (۱۳۵۴). فلسفه‌های اگزیستانسیالیسم. چاپ اول. انتشارات بامداد
۵. سارتر، ژان پل. (۱۳۶۱). اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر. مترجم: مصطفی رحیمی. چاپ هشتم. انتشارات مروارید
۶. سلیمی، خالدزند. (۱۳۹۰). درآمدی بر اگزیستانسیالیسم. کتاب ماه فلسفه، شماره ۴۶ صفحه ۷۹-۸۵
۷. شادویک، لوئیس. (۱۳۹۵). پنجره و خلاء در نقاشی‌های ادوارد هاپر. مترجم: ساناز حائری. تهران: حرفه و هنرمند [کتاب الکترونیک فیدیبو]
۸. صفوی مقدم، نازین. (۱۳۹۰). زمینه‌ها و پیشینه فلسفه‌های اگزیستانس و برخی برداشت‌های ناصواب. غرب‌شناسی بنیادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال اول، صفحه ۳۹-۵۴
۹. فولکیه. (۱۳۴۳). اگزیستانسیالیسم. ترجمه: ایرج پورباقر. چاپ دوم. اصفهان: کتابفروشی تایید اصفهان
10. Baigell, Matthew (2001). Artist and identity in twentieth century America Cambridge. Cambridge University press.
11. Cohn_Solal, Annie (1991). Sartre a life. London: Mandarin paper backs
12. Gazio, Francoise. (2012). Edward Hopper and the Blank canvas. In coproduction with: AVRO and the Centre Pompidou. Arte France
13. Goodrich, Lloyd (1989). text. Edward Hopper: (1ed, 1970). New York: Harry N. Abrams
14. Hooper, Edward (1953). statements by four artists: Edward Hopper. Reality: A Journal of Artists opinions, 1(1). 8
15. Rodman, Selden. (1957). Conversation with artists _New York: Norton
16. Schmied, Wieland (1995). Edward Hopper: portraits of America. Trans. John William Munich: Prestel _ Verlag
17. Taggart, John (1993). Remaining in light: Ant meditations Ona painting by Edward Hopper. Albany: state University of New York
18. Wagstaff, Sheena (2004). The elation of sunlight. In wag staff, shenna, Anfam, David & O'Doherty, Brian (Eds), Edward Hopper (pp. 12_31) London: Tate publishing
19. Wang, Zhenping. (2015). Mind in Motion: HOPER's women through artre's Existential freedom. University of Louis Ville, USA

ABSTRACT

Existentialism has had a long history in philosophy, and has engaged many thinkers. Existentialism, based on the priority of existence on nature, treats human worth. Sartre is an important existentialism philosopher whose statement was introduced as the main body of the school. His most famous statement, Human freedom, knows the human alone and apart from the creator. Every human being is responsible for his own life and fortune, and every human being must follow morals with out fear of punishment after death. So, existentialism in fact, is some how the philosophy of morality. This philosophy has found a lot of fans, including the artists, in this article Edward Hopper is our intended case. He created many paintings under the influence of existentialism. A philosophy that seems hard to comprehend is easier to understand with visual effects. In this article using library resources and descriptions of the works, we will discuss, forming of the Sartre's existentialism in Hopper's drawing. This article seeks to find out whether Hopper is merely aiming to show single and secluded people, or wants to send a message to your contact? Does the use of modern symbols such as technology and media have a special meaning? By examining existentialism, then understanding Sartre's thinking and analyzing Hopper's works, we will see that all elements used to convey the concept of the word existentialism, and show the loneliness of modern humans in the age of science and technology.

Key word's: Jean-Paul Sartre, Existentialism, Edward Hopper, Painting



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

تحول شهری اصفهان از دوران سلجوقی به ایلخانی

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۰/۰۴

تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۰۵

کد مقاله: ۳۹۰۵۰

سیده سارا محمدی^۱

چکیده

شهر اصفهان پس از فتح مسلمانان جی نام گرفت و در دوره سلجوقیان اصفهان به دلیل اهمیت جغرافیایی، سیاسی به عنوان پایتخت برگزیده شد و در این دوران کالبد شهری همانند میدان مرکزی شهر و عناصر شهری از قبیل بازار، مسجد، ارگ و کاخ ملکشاه شکل گرفتند. با حملات مغولان به ایران در اوایل قرن هفتم، اصفهان به عنوان شهری مهم از نظر سیاسی و تجاری در مرکز ایران هم پای دیگر شهرهای ایران در برابر حملات ویرانگر مغولان آسیب فراوان دید. با تشکیل دولت ایلخانی (۶۵۶ ه.ق) اصفهان هر چند مانند ایالت خراسان و آذربایجان اهمیت نیافت اما در این دوران نائبانی از طرف حاکم وقت هر از گاهی اصفهان را به عنوان کرسی قدرت برمی‌گزیدند و در ساختار اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی شهر تغییراتی ایجاد می‌کردند، پژوهش پیش رو با به کارگیری روش توصیفی و تحلیلی درصدد است علاوه بر بازسازی فضای شهری اصفهان در دوران سلجوقی به تغییر و تحولات شهری اصفهان در دوران ایلخانی با تکیه بر متون تاریخی بپردازد.

واژگان کلیدی: اصفهان، دوران سلجوقی، دوران ایلخانی.

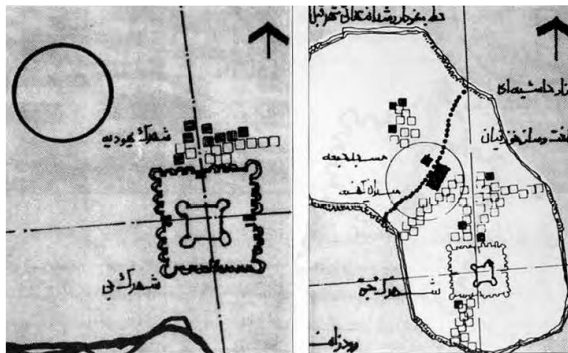
۱- دانش آموخته دکتری باستان شناسی، گرایش دوران اسلامی (Smohammadi66@alumni.ut.ac.ir)

۱- مقدمه

اصفهان یکی از قدیمی‌ترین و زیباترین شهرهای ایران است که به علت کثرت بناهای تاریخی شهرت جهانی دارد. تاریخ بنای این شهر معلوم نیست ولی آنچه مسلم است نام قدیمی اصفهان تا قبل از دوره هخامنشی انزان بوده و پس از آن به گایبان تغییر نام داده است. شهر اصفهان پس از فتح مسلمانان جی نام گرفت و قرن‌ها در حیطه نفوذ خلفای بغداد، سلاطین آل زیار، آل بویه و سلجوقیان بود و بناهای زیبا و جالبی از این دوران در این شهر به یادگار مانده است. با توجه به اینکه در خصوص اصفهان و شهرسازی آن پژوهش‌های متعددی انجام یافته است، لیکن پژوهش منسجمی در خصوص تحولات شهری دوران سلجوقی به ایلخانی صورت نگرفته؛ پژوهش پیش رو درصدد بازسازی فضای شهر و تاریخی این شهر در دوران سلجوقی تا ایلخانی بر اساس متون تاریخی پیردازد.

۲- شهرسازی اصفهان از سلجوقی تا ایلخانی

با توجه به آنچه در خصوص شهرسازی اصفهان در دوره سلجوقی آمده است می‌توان بیان نمود که شهر از دو بخش تشکیل شده است: قزوینی می‌گوید: شهر قدیم اصفهان را «جی» نامند و گویند اسکندر بانی او است و شهر بزرگتر را «یهودیه» گویند. جهت آن، آن است که بخت النصر، یهود بیت المقدس را اسیر کرد تا به اصفهان آورد، یهود در آن مکان ساکن شدند (قزوینی، ۱۳۷۳: ۳۷).



تصویر ۱- شهرسازی اصفهان در دوره سلجوقی

جابر انصاری در ایجاد بنای شهر اصفهان، یهودیان را بانی و پایه گذار این شهر ندانسته و بنای آن را به پادشاهان افسانه‌ای و ملی ایران نسبت داده است «اصفهان از دو قسمت «یهودیه» و «مدینه» تشکیل شده است و مدینه (جی) در نزدیکی یهودیه بوده که دژی بلند و در پایین آن پلی بزرگ بوده است» (جابری انصاری، ۱۳۷۸: ۱۲).

۲-۱- جی

یکی از بهترین روستاهای اصفهان روستای «جی» است که املاک خوب و دیهه‌های بسیار دارد، و به گفته برخی به شماره روزهای سال است. گویند: اسکندر آنگاه که حصار شهرستان را می‌ساخت ۳۶۵ برج، برای هر ضیعه‌ای یک برج، بنا کرد تا به هنگام آشوب در آن متحصن شوند و موقع محاصره و غلبه اشرار پناهگاهی برای مردم باشد زیرا نواحی اصفهان در روزگار قدیم با ترک و دیلم هم مرز بود. از روستاهایی که پیرامون اصفهان را فراگرفته اند لنجان، مهرین، جنبه، کراج، کدر، که کاوسان، برخوار و برآن است. این روستاها ضیعه‌های بزرگ پرجمعیت و نیز غلات فراوان دارند و برخی منبر و خطیب و بازارها و گرمابه‌ها نیز دارند (ابن حوقل ۱۱۱-۱۰۸، ۱۳۶۶). نام «جی» در نوشته‌های جغرافی‌دانان مسلمان (از سده سوم ه.ق به بعد)، همه جا به عنوان یکی از روستاها یا مراکز شهری بزرگ «اصفهان» ذکر شده است (رجایی، ۱۳۸۸: ۵۹). «میر سید علی جناب» (مؤلف «الاصفهان» در اواسط سده ۱۴ ه.ق)، جایی که از «بلوکات اصفهان» سخن می‌راند، گفتاری نیز درباره «جی» دارد: «جی» در قدیم، نام پایتخت مملکت اسپاهان بوده درحالی‌ه بلوکی است معروف که شهر «جی» در آنجا واقع بوده است؛ «جی» مشتمل است بر ۷۶ قراء و مزارع، آب و هوایش معتدل و شبیه به آب و هوای ماربین است. مرزهای این کلنی یهودی‌نشین در اصفهان را می‌توان از فهرست روستاهایی که پیرامون آن واقع بوده و این روستاها عبارت بودند از: فرسان، یوان، خُرجان، فلفلان، سُبُلان (چُملان)، کَمان، آشکهان، جروآن (کروآن) و خُشینان (جناب، ۱۳۰۳: ۱۷۱).

۲-۲- یهودیه

درباره «یهودیه» و حضور یهودیان در اصفهان، روایات مختلفی آمده است. «مقدسی» (۳۴۵-۳۸۱ ه.ق) گویند: «چون «بخت النصر» یهودیان را از «بیت المقدس» کوچانید (سده ششم پیش از میلاد)، یهودیان شهری که به سرزمین خودشان همانند باشد غیر از اصفهان نیافتند و در آنجا فرود آمدند» (مقدسی، ۱۳۶۱: ۱۱۶). در رساله «شهرستان‌های ایران» که احتمالاً تدوین اولیه آن در اواخر دوره ساسانی انجام شده و تنها اثری به زبان پهلوی یا «فارسی میانه» است که موضوع آن منحصرأ جغرافیای شهرهاست، از شهرستان «گی» (جی)، که اسکندر آن را ساخته، به عنوان اقامتگاه جهودان یاد شده و چنین آمده است که:

«جهودان» را یزدگرد پسر شاپور (یزدگرد اول ساسانی، ۳۹۹-۴۲۰ م.)، به خواش زن خویش «شیشین دخت» (شوشاندخت/سوسن) به آنجا آورد. «یهودیه» در حدود سال ۲۳ ه.ق با انعقاد قرارداد صلح تسلیم اعراب شد. برای یهود اصفهان به جز ابتدای خلافت عمر و یکی دو مورد طی حکومت عباسیان، محدودیت خاصی ایجاد نشد. در آن دوره بین دو محله مسلمان نشین «شهرستان» (جی) و یهودی نشین «یهودیه» دیوار کشیده شد، تا آن که سه سده پس از آن در زمان رکن الدوله دیلمی هر دو محله یکی شدند. با گذشت زمان، اندک اندک از بزرگی بخش کهن «جی» کاسته گردید و یهودیه بزرگتر شد چنان کهابن حوقل بغدادی می نویسد: «میان دو بخش اصفهان دو میل فاصله است. این دو بخش متباین هر کدام منبری دارد و یهودیه حدود دو برابر بزرگتر از شهرستان است». مقدسی با تکرار همین موضوع اشاره می کند که «یهودیه نه تنها با همدان همسری می کند بلکه بزرگترین شهر ایالت «جبال» است» (مقدسی، ۱۳۶۱: ۱۲). این رسته چنین بیان می کند که منطقه «جی» رستاق‌هایی که در شمارش به بیست عدد رسیده‌اند (این رسته، ۱۳۶۵: ۱۸۰)، در میان این بیست روستاق، وی منطقه «جی» را «کرسی و مرکز اصفهان» دانسته؛ جایی که صاحب بازارهایی نیکو بوده است. پس می توان نتیجه گرفت که تا حدود سال‌های آخر قرن سوم هجری، منطقه «جی» و حوالی آن، تفوق انکار ناپذیری بر یهودیه داشته است.

۲-۳- تحولات عصر ایلخانی در جی و یهودیه

در سال ۵۹۰ هجری دولت سلاجقه عراق با قتل طغرل بن ارسلان آخرین پادشاه سلجوقی برافتاد و به قول صاحب تاریخ جهانگشای سلطان تکش بن ایل ارسلان خوارزمشاه در سال ۲۹۵ اصفهان را فتح کرد (هنرفر، ۱۳۵۰: ۳۶). فتح اصفهان به دست مغول‌ها به واسطه دارابودن حصارى محکم مدت‌ها طول کشید.

با حملات مغولان به ایران در اوایل قرن هفتم بسیاری از مناطق ویران شدند. اصفهان به عنوان شهری مهم از نظر سیاسی و تجاری در مرکز ایران هم پای دیگر شهرهای ایران در برابر حملات ویرانگر مغولان آسیب فراوان دید. در اواسط قرن هفتم، مغولان در ایران سلسله‌ای به نام ایلخانی تشکیل دادند تا ضمن تسلط هر چه بهتر بر مناطق فتح شده از مزایای اقتصادی و اجتماعی هر ناحیه بهره‌مند شوند. اصفهان در دوران ایلخانی (۶۵۶ ه.ق) هر چند مانند ایالت خراسان و آذربایجان اهمیت نیافت اما در عراق عجم جایگاهی ویژه یافت در این دوران نائبانى از طرف حاکم وقت ایلخانی به ایالت عراق عجم رهسپار می‌شد و ایشان هر از گاهی اصفهان را به عنوان کرسی قدرت برمی‌گزیدند و در ساختار اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی شهر تغییراتی ایجاد کرد. بهاءالدین محمدجوینی از سال ۶۶۳ ه.ق تا ۶۷۸ ه.ق در اصفهان نائب حاکم ایلخانی بود و نظم و ثبات خاصی به شهر بخشید حاکمان دیگری نیز در مقاطع مختلف زمانی در اصفهان زمامداری کردند و تغییراتی را در عرصه‌های اجتماعی، اقتصادی شهر ایجاد کردند. (هنرفر، ۱۳۵۰: ۴۶).

در قرن هشتم ابن بطوطه (۷۰۳-۷۷۹ ق.) به مدت چهارده روز مسافر اصفهان بوده است که از اختلافات مذهبی میان شیعیان و سنیان شهر نالیده که شهر زیبای اصفهان را به ویرانی کشانیده بوده است: «اکنون قسمت زیادی از آن، در نتیجه اختلافاتی که بین سنیان و شیعیان آن شهر به وقوع می‌پیوندد، به ویرانی افتاده است. این اختلافات، هنوز هم ادامه دارد و مردم آن شهر، دائم در منازعه و کشتار به سر می‌برند» (ابن بطوطه، ۱۳۷۰، ج ۱: ۶۴۲).

شمس الدین دمشقی در قرن هشتم اشاره می کند که: «اصفهان، دو شهر است؛ یکی کهن که بیش تر آن ویران گردیده و «جی» خوانده می‌شده و سپس «شهرستان» نام یافته است و بر کناره رود زنده‌رود بنا گردیده است و دیگریکه آبادان است یهودیه خوانده می‌شود؛ این شهر را حومه‌ای است که نوزده روستا دارد و در هر روستائی بیش از سیصد آبادی است» (دمشقی، ۱۳۵۷: ۲۱۳). نویسنده، به روشنی بر ویرانی «جی» و شکوفائی «یهودیه» و اقمار آن در آغاز قرن هشتم انگشت نهاده است حمد الله مستوفی نیز از آنجا که نویسنده در دستگاه حکمرانان مغول مشغول به کار بوده، گزارش بسیار دقیقی از میزان مالیات دیوانی و تعداد آبادی‌ها و مسافت راه‌ها به دست داده است.

اصفهان عصر مستوفی، با آن که خرابی‌های دهشتناک عصر مغول را پشت سر نهاده بود، با این حال چهل و چهار محله داشته. ولایت، به هشت ناحیه و چهارصد دیه تقسیم می‌شده. بدین قرار که ناحیه «جی»، هفتاد و پنج پاره ده داشت و ماربین، پنجاه و هشت تا؛ کراچ سی و سه پاره، قهاب چهل پاره، برخوار سی و دو پاره، لنجان بیست پاره، برا آن هشتاد پاره و سرانجام، رو دشت که دارای شصت پاره ده بود. مستوفی در ذکر هر ناحیه، دیه‌های معظم آن را آورده و سپس اضافه کرده است: «این دیه‌ها را که معظم قرای می‌خوانیم از آن‌هاست که در دیگر ولایات، شهر خوانند. زیرا که در هریک از آن دیه‌ها، کما بیش هزار خانه باشد و بازار و مساجد و مدارس و خانقاهات و حمامات دارد» (مستوفی، ۱۳۶۶: ۵۵-۴۵).

شاید اطلاعات دیوانی، مستوفی را بدین آگاهی رسانده باشد که «زلزله و بارندگی و صاعقه که موجب خرابی باشد، در او کم‌تر اتفاق افتد... و در او بیماری مزمن و وبا کم‌تر بود». مستوفی، مانند ابن بطوطه مردم اصفهان را «سفید چهره و مردانه» دیده است و البته سریع به سراغ حقیقت تلخ تاریخ اجتماعی آن دوره اصفهان رفته و با این آگاهی که بیش تر مردم اصفهان سنی و شافعی

بوده‌اند، افزوده: «اما بیش‌تر اوقات باهم در محاربه و نزاع باشند و رسم دو هوایی هرگز از آن‌جا بر نیفتد و همهء خوشی‌های آن شهر، در هنگام اظهار دو هوایی با ناخوشی آن فتنه مقابل نتوان کرد» (مستوفی، ۱۳۶۶: ۵۵). با توجه به آنچه گذشت می‌توان اظهار نمود که در مدت سلجوقی تا ایلخانی شهر اصفهان دگرذیسی عجیبی داشته؛ بدین شکل که آنچه از شهر اصفهان اراده می‌شد، در طی این مدت از منطقهء محصور «جی» به منطقهء گسترش یافتهء یهودیه یعنی یهودیه و شهرک‌های اقماری آن، اطلاق می‌شود. جایی که در سده‌های نخستین اسلامی یعنی زمان خلافت منصور عباسی، سنگ بنای آن نهاده شد و با چسبیده شدن به منطقهء مسکونی «یهودیه» و مستحیل شدن روستاهای اطراف، ساختار شهری و هویت یکسانی یافت و «اصفهان» نامیده شد. اوضاع بدین نحو بود تا زمانی که تیمور، اولین شوک جمعیتی را بر اصفهان وارد آورد و پس از آن، دوره اوج این شهر به سال ۶۰۱ ق و پایتختی پرشکوه صفویه از راه رسید (نگارنده).

۲-۴- راه‌های تجاری اصفهان در دوران مغول

اصفهان در دوران هشتاد ساله ایلخانی از نظر اقتصادی وضعیت نسبتاً مناسبی یافت و بازار علم و هنر نیز در شهر گرم بود و اهمیتی که مغول‌ها برای تجارت و ایجاد امنیت و ثبات در مسیرهای تجاری قائل بودند، بت به استپ‌نشینان قبلی بیشتر، و یکی از مهمات مورد نظر چنگیز رونق بخشیدن به راه‌های بازرگانی بود. تسلط مغولان بر بخش عظیمی از آسیا، تجارت را به‌عنوان یکی از شیوه‌های دیرپای معیشت ساکنان آن اهمیتی دوچندان بخشید و زمینه‌های رشد و رونق آن را فراهم نمود. راه‌های تجاری درون مرزی: براساس تقسیمات کشوری زمان ایلخانان، مسیر تجاری داخلی این عهد را به صورت زیر بررسی کرد:

راه‌های تجاری عراق عجم: این راه از سلطانیه به ساوه، ساوه به آوه، آوه به قم، قم به کاشان و کاشان به اصفهان می‌رسید و از اصفهان به سمت شیراز و سواحل جزایر خلیج فارس ادامه می‌یافت (حافظ‌ابو نعیم، ۱۳۷۷: ۸۴). راه مسیرهای تجاری عراق عجم، کرمانشاه و عراق عرب: راه بغداد به اصفهان: این راه از بغداد آغاز می‌شد و پس از عبور از یکی دو شهر کرمانشاه، به تومان همدان در عراق عجم می‌رسید. از همدان به سمت نهاوند می‌رفت و سپس به طرف «بروجرد» در تومان لر کوچک امتداد می‌یافت. در ادامه به کرج ابودلف می‌رسید و آنگاه از طریق تومان قم و کاشان به تومانی اصفهان می‌رسید. فاصله این راه از بغداد تا اصفهان ۷۵۱ فرسنگ بود. این جاده در حد فاصل تومان قم و کاشان تا اصفهان مسیرهای دیگری نیز داشت و از چند سوی به اصفهان می‌رفت. راه سلطانیه به نجف: این جاده در بیشتر مسیر با راه بغداد - اصفهان یکی بود (جابری انصاری، ۱۳۷۸: ۶۸).

راه‌های ارتباطی فارس و عراق عجم: راه اصفهان به شیراز: اصفهان به مهیار، قومه (قمشه) و یزدخواست می‌رسید از یزدخواست دو مسیر تابستانی و زمستانی داشت و از دو سمت به سوی شیراز امتداد می‌یافت. راه‌های تجاری کرمان: راهی که از کرمان به یزد و دیگر مناطق عراق عجم می‌پیوست. این راه از شهرهای شمالی کرمان که جزو مناطق سردسیر این ایالت محسوب می‌شد، می‌گذشت و از راه بافق به طرف یزد می‌رفت و در ادامه به راه ارتباطی شیراز - اصفهان می‌پیوست و بدین ترتیب با فارس و عراق عجم مربوط می‌شد (حافظ ابو نعیم، ۱۳۷۷: ۸۴).

۳- سیر و تحول معماری سلجوقی به ایلخانی

معماران دوره ایلخانی نقشه‌ها و مصالح و روش ساختمانی دوره سلجوقی را اقتباس کردند این سیر تکامل را می‌توان چنین بیان نمود که در معماری ایلخانی اهمیت زیادی به عمودیت و ظرافت اشکال منتخب داده شده است و با مقایسه با آثار سلجوقی نسبت اطاق‌ها تغییر داده شده و اطاق‌ها از نظر بلندی، نسبت به اندازه افقی شان بلند شده‌اند. ایوان‌های دوره سلجوقی پهن و بزرگ است، در صورتی که در دوره ایلخانان ایوان‌ها باریک و مرتفعتر شده‌اند و ستونچه‌های گوشه یه تعداد زیادتر نزدیکتر به هم قرا گرفته و خطوط باریکتر دارند و قدرت ساختمانی بنا عمدتاً تمرکز داده شده است و دیوارهای ضخیم ایوان دوره سلجوقی جای خود را به دیوارهایی داده‌اند که فاصله یا پنجره دارند. حد فاصل خارجی و داخلی دیوارها و جرزها در عمیق کار شده و به همین جهت دیوارهای ضلعی نازک و جرزهای سنگین گوشه‌ای به وجود می‌آورد. داخل شبستان را به همان ترتیب سلجوقی نازک می‌ساختند و فقط نقاطی را که تمام سنگینی گنبد بر روی آن بود، ضخیم می‌ساختند.

نوع قبه و شکل گنبد سلجوقی ادامه پیدا کرده است و قبه‌های مقرنس رونق بیشتری پیدا کرد. در دوره سلجوقی قبه‌های مقرنس برای از میان بردن نیم طاق میانی به کار رفت، و بیشتر جنبه تزئین داشت (هنرفر، ۱۳۵۰: ۴۷). در دوره ایلخانان عناصر و جزئیات ساختمانی با ظرافت بیشتری از دوره سلجوقی ساخته می‌شد. برخی فنون جدید تر این دوره عبارتند از:

۱. تغییر نسبت ارتفاع و عرض اطاق‌ها: از سطح زمین تا رأس گنبد فاصله به نسبت عرض داخلی اطاق زیادتر از بناهای دوره سلجوقی است.
۲. ترکیب نمای ایوان: وجود ایوان بلند سر در که یک جفت مناره بلند در طرفین آن قرار داشت، زاق‌های بزرگ سلجوقی تبدیل به طاق بلند گردید همانند مسجد اشترجان و نطنز.
۳. افزایش بلندی ساختمان‌های گنبد شکل
۴. افزایش ارتفاع مقبره‌های برجی
۵. ترکیب‌های باریک: محراب‌های این دوره همانند سلجوقیان اند اما برخی از لحاظ تناسب باریک‌ترند.
۶. باریک جلوه دادن جزئیات ساختمان

۴- ویژگی‌های معماری دوران ایلخانی

آثار ساختمانی دوره ایلخانی مرحله‌ای از تاریخ پیوسته معماری ایران است و اشکال و فرم‌های دوره قبل و خصوصیات طرح و جزئیات آنها را منعکس می‌کند. سبک معماری دوره ایلخانی مستقیماً از سبک آثار ساختمانی دوره سلجوقی اقتباس شده است. معماری سلجوقی و ایلخانی از حیث اوضاع و شرایط بروز و ظهورشان با هم شباهت دارند. در دوره سلجوقیان و همچنین در دوره ایلخانان، ساختمان‌های دینی از قبیل مساجد، مدارس و زیارتگاه‌ها و مقابر بر ساختمان‌های غیرمذهبی رجحان داده شده است. این، نشانه کامیابی اقتصاد آن زمان است. در دوره سلجوقی معماری و طراحی در مرحله آزمایش بود، در صورتی که در دوره ایلخانان، مسئله عمده، تلفیق و ترکیب اشکال ساختمانی و تزئینی موجود بود. کوشش سلجوقیان بیشتر در ساختمان‌هایی از نوع مسجد متمرکز گردیده بود، که در قرون اولیه قبل از اسلام در ممالک مختلف و نواحی اشغالی به صورت خاصی بروز کرد و در ایران با عوامل و عناصر معماری ساسانی قبل از اسلام ترکیب شد و شکل مشخص ایرانی به خود گرفت (بلر، بلوم، ۱۳۹۱: ۱۵).

معماران دوره ایلخانی، همه نقشه‌ها و مصالح و روش ساختمانی دوره سلجوقی را اقتباس کردند. مقبره برخی در معماری سلجوقی اهمیت داشت و در دوره ایلخانان از آنها به عنوان الگو استفاده شد. با در نظر گرفتن اینکه، دوره سلجوقی تقریباً از نظر زمان و تعداد سال با دوره سبک رمانتیک، و در دوره ایلخانی با سبک گوتیک مطابقت دارد، ولی در معماری ایران چنان انقلابی در فکر و شکل (فرم) به وجود نیامد تا سبک رمانتیک را به گوتیک منتهی گردانند. این تداوم سبک به گونه‌ای است که می‌توان گفت معماری سلجوقی شکل ابتدایی سبک ایلخانی بوده و در طی یک دوره سیصد ساله، معماری در ایران، سیرمنظم تکامل را طی کرده است (ویلبر، ۱۳۷۴: ۳۰).

ایلخانان تا اواخر دوره فرمانروایی خود به معماری، عنایت چندانی نشان ندادند؛ به عبارت دیگر، اقدام آنان محدود به صدور احکام و فرمان‌هایی بود که وزرای آنان تهیه می‌کردند. این فرمانروایان تا اواخر دوره ایلخانی فقط مدتی محدود در کاخ‌های شهری خود به سر می‌بردند و در عوض دربار خود را به اقتضای فصل در جلگه‌های گرمسیر و دامنه‌های کوهستانی سردسیر برپا می‌داشتند و در زیر چادرها و خیمه‌ها و یا در آلاچیق‌ها می‌آرمیدند. به هر حال، آخرین فرمانروایان این سلسله، رغبت شخصی بسیار زیادی به طرح نقشه و ایجاد ابنیه تاریخی مهم ابراز داشتند و این موجب شد که در سبک معماری سراسر ایران زمین، وحدتی کلی به وجود آید و در ساختن این بناهای عظیم از نقشه‌های ساختمانی آن روزگار، ولی به مقیاس وسیع‌تر از همه کوشش‌های روزگار پیشین استفاده شد. عظمت بناهای ایجاد شده در تبریز و سلطانیه، این نیاز را پیش آورد که هنرمندان و معماران خبره از سراسر کشور به کار دعوت شوند. بدین ترتیب، تمام معماران و کارورزان و استادکاران از فنون و رموز همکاران خویش آگاه گشته و هنگامی که بناها کامل گشت و آنان به دیار خود باز گشتند، مهارت‌های پیشرفته‌تر زمان خود را در احداث بناهایی دیگر به کار بستند. بدین ترتیب، حتی پس از برافتادن قدرت ایلخانان، سبک عالی معماری این دوران از میان نرفت بلکه در ایالات و گوشه و کنار مملکت دوم یافت و گسترده شد و زمینه را برای فعالیت‌های ساختمانی دوره تیموری فراهم ساخت (اتینگهاوزن، گرابار، ۱۳۹۱: ۳۷۴).

۵- ویژگی بناهای دوره ایلخانی

آثار معماری در دوره ایلخانی به دو دسته مذهبی و غیر مذهبی تقسیم می‌شوند.

بناهای مذهبی: مسجد، مقابر، مدارس و غیر مذهبی: خرابه‌ها کاخ‌ها، کاروانسرا، و....

در ادامه به ویژگی خاص بناهای ایلخانی که در مساجد مقابر مدارس و غیره مشترک است اشاره می‌نماییم:

سه نوع عمده ابنیه مذهبی به اشکال مختلف دیده می‌شوند. از جمله مسجد و مدرسه یا نقشه کلی و واحد «استاندارد» دارند یا نقشه خاص و متنوع «غیر استاندارد» دارند (نیلوفرشان، ۱۳۹۲: ۹۰).

با توجه به اینکه آثاری از دوره ایلخانی باقی مانده و نواحی شهری هم زمان با آن‌ها از میان رفته است، به همین جهت نمی‌توانیم به طور قطع از رابطه‌ی این‌به‌آن اطلاع دقیق داشته باشیم.

- توجه به بنای داخل و تزئین داخل بنا بیشتر از بنای خارجی: همانند نطنز که چند متر از نمای مشرف به خیابان تکمیل شده و تنها سردر و مدخل اصلی تزئین شده است، همچنین مسجد جامع اشترجان دارای یک دیوار گلی در سمت خیابان می‌باشد.
- سبک ساسانی در معماری ایلخانی: بنای تک ایوانی پیر بکران، از نظر سبک معماری شبیه به معماری دوره ساسانی و یادآور طاق کسری است، ولی طاق ایوان این دوره به جای این‌که مانند طاق‌های دوره ساسانی هلالی باشد، نوک دار است (بررسی نگارنده).



تصویر ۲- ایوان بقعه پیربکران

در مسجد کاج نیز آثار خشتی بنایی بررسی شده که به، بقایای مسجدی از قرن اول هجری مربوط بوده و دارای مشخصات معماری ساسانی است (بررسی نگارنده).

همانند نطنز که با مسیر خیابان نامنظمی که قبلاً وجود داشت مطابقت داشت. مسجد اشترجان که سردر اصلی مستقیماً کوچه‌های باریک باز می‌شد. امام زاده باباقاسم در یک زاویه غیر معمولی در تقاطع دو کوچه باریک به هم متصل می‌شوند.

- اهمیت به سردری که به خیابان باز می‌شود و گذاشتن دو مناره اطراف آن همانند اشترجان و منار دردشت اصفهان.
- عدم وابستگی مساجد به بازار در دوران ایلخانی
- ایجاد ارتفاع در ساختمان‌های مهم

در ساختمان‌های مهم معمولاً محل مرتفع ترجیح داده می‌شد، در بسیاری موارد هرجا که یک ساختمان قدیمی همسطح با خیابان زمان خود ساخته شده، اکنون در پایتخت از خیابان فعلی قرار دارد مانند: نطنز، امام زاده بابا قاسم، مدرسه امامی.

اما ساختمان‌هایی با ارتفاع زیاد هنوز یک یا چند متر بالاتر از سطح نزدیکترین خیابان‌های جدید قرار دارند، همانند: پیربکران، کاروانسرای سین.

- تزئین پس از زیرکاری بنا: قسمت‌های تزئینی اغلب بعد از اتمام زیرکاری بنا انجام می‌گرفت، همچنین برخی بناها دیده می‌شود که تزئینات آنها هرگز به اتمام نرسیده است همانند: کاروانسرا سین، مسجد دشتی، مسجد اذیران (بررسی نگارنده). آثاری که تزئینات مفصل و پرکارتر دارند احتمال می‌رود که برای انجام و اتمام قسمت‌های تزئینی وقت بیشتری لازم بوده تا برای زیر سازی خود بنا، همانند سردر مدخل مسجد نطنز تاریخ ۱۳۰۴ را دارد و یکی از ایوان‌های صحن تاریخ ۱۳۰۹ را دارد.
- مسئله عمده در معماری ایلخانی تلفیق و ترکیب اشکال ساختمانی می‌باشد.

۶- مدارس در دوره ایلخانی

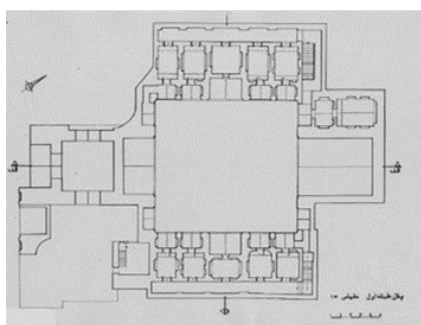
اصفهان تا پیش از دوره اوج شکوه و بالندگی‌اش در عهد پادشاهان صفوی (که متأسفانه تا اندازه زیادی، بر دیگر اعصار تاریخی این شهر اثر گذاشته است)، چندین بار مرکزیت سیاسی و به تبع آن مرکزیت علمی ایران زمین را از سر گذرانده است. اصفهان در دوره حاکمان آل زیار و آل بویه و به ویژه سلاجقه بزرگ، دارالملک و دارالسلطنه بود. عمل به علاوه وجود وزرای دانش‌مند و فضل‌پروری همانند صاحب بن عباد، ابن سینا و خواجه نظام الملک توسی، سبب گردید که شهر اصفهان، کانون آمد و شد علما، فضلا و ادبای عصر قرار گیرد. این امر مستلزم ایجاد مراکزی بود تا دانش‌مندان اصفهانی و یا مقیم اصفهان، بتوانند حلقه‌های درس خود را در آنجا تشکیل دهند. این مراکز علمی و آموزشی نیز به تدریج عمده‌تاً تحت حمایت و توجه وزرا و صاحبان قدرت ایجاد شد و حلقه‌های درس پررونقی در آنها شکل گرفت. نگاهی به فهرست دانش‌مندان و اهل علم و فضل و ادب که

حافظ ابونعیم اصفهانی و مافروخی در ذکر اخبار و محاسن اصفهان تا زمان نگارش کتابشان گرد آورده‌اند، جایگاه اصفهان را در میان کانون‌های علمی آن زمان روشن خواهد ساخت. این سابقه درخشان علمی به علاوه در امان ماندن نسبی آن از ویران‌گری‌های مغولان، سبب گردید این شهر در دوران ایلخانان، به یکی از کانون‌های نسبتاً امن برای دانش‌مندی تبدیل گردد که به ویژه نواحی شرقی‌تر برای آنان ناامن بود (مستوفی، ۱۳۶۶: ۴۹).

به همین سبب در سراسر دوره ایلخانان، مدارس متعددی در این شهر بنا گردید که مهم‌ترین آنها عبارتند از:

- مدرسه سلطان جلال الدین منکبرنی
- مدرسه سید رکن الدین یزدی
- مدرسه بابا قاسم (امامیه)
- مدرسه جعفریه
- مسجد جامع اصفهان (مدرسه مظفری) (هنرفر، ۱۳۵۰: ۵۹)

ساختمان مدارس در نقشه استاندارد و غیر استاندارد دسته بندی شده اند: نقشه مدارس شبیه به معماری مساجد میباشد، ویژگی پلان مدارس به صورتی است دارای حیاطی در وسط، چهار ایوان و اتاق‌هایی بود که حجرات طلاب بوده اند، مدارس سبک مساجد و کاروان سراهای آن زمان ساخته شده است، و به جای شبستان در یک یا دو طبقه هجره‌هایی جهت سکونت طلاب داشتند؛ همانند: مدرسه بابا قاسم که ساختمان این مدرسه که از قدیم‌ترین مدارس موجود طلبه‌نشین اصفهان است که مذهب، دو طبقه دارد و طبقه دوم نیز دارای حجراتی است. این مدرسه هنگامی ساخته است که مذهب سنت در اصفهان رواج داشته و سپس در عصر صفویه، تزئیناتی به آن اضافه شده است که در آن تزئینات، آثار تشیع دیده می‌شود. وجه تسمیه آن به امامیه نیز شاید به این دلیل بوده که این مدرسه از زمان صفویه به بعد، مرجع طلاب امامیه بوده است (کیانی، ۱۳۹۳: ۶۷).



تصویر ۳- مدرسه بابا قاسم (امامیه) اصفهان

همچنین مسجد جامع اصفهان (مدرسه مظفری)، با طرح مستطیل شکل به ابعاد ۶۵ × ۲۵ متر، در ضلع شرقی مسجد جامع واقع شده و مشتمل بر صحن مستطیل شکل کشیده با ایوان و صفه‌ای در ضلع جنوبی و در اصل با ایوان و صفه‌ای قرینه آن در شمال «که از بین رفته است» و تاق‌نماهای دو طبقه در سمت شرقی و غربی «که بخش‌هایی از آن‌ها نیز ویران شده است» می‌باشد و مدخل‌های مختلف از خارج و از واحدهای مجاور مسجد به داخل آن راه می‌یابد (ایمانیه، ۱۳۵۵: ۷۱).

۱-۶- مدرسه سلطان جلال الدین منکبرنی

این مدرسه را جلال الدین منکبرنی در سال ۲۲۶ هجری با هزینه سه هزار دینار تأسیس کرد. جلال الدین خوارزمشاه پس از بازگشت از هند، توانی تازه گرفت و اصفهان دوباره رونقی موقت یافت. وی دستور داد تا این مدرسه را بسازند و کسانی را فرستاد تا استخوان‌های پدرش را از جزیره آبسکون به اصفهان آورند تا آن مدرسه را آرامگاه خاندان خوارزمشاهی سازد.

۲-۶- مدرسه سید رکن الدین یزدی

این مدرسه در قرن هفتم هجری به همت سید رکن الدین یزدی، در بازار خواجه محمود در اصفهان ساخته شد و دار الحدیث، دار الکتب و دارالادویه را شامل می‌گردید، ولی اکنون اثری از آن نیست. این مدرسه دارای موقوفات زیادی نیز بود؛ مانند تمام بازار خواجه محمود، حمام مردانه متصل به این مدرسه و چندین باب دکان دیگر.

۳-۶- مدرسه بابا قاسم (امامیه)

یکی از باباهای معروف اصفهان بابا قاسم اصفهانی است که مزارش پس از چند قرن زیارتگاه مشهوری به شمار می‌رود. وی در قرن هشتم زندگی می‌کرد و از مردمان عارف و سالک در راه حقیقت بود. یکی از مریدان معروف او به نام سلیمان ابی الحسن طالوت دامغانی، مدرسه‌ای برای سلطان بابا قاسم اصفهانی در سال ۵۲۷ هجری ساخت و بابا قاسم در آن مدرسه مشغول به تدریس شد.

۴-۶- مدرسه جعفریه

در جنب بقعه جعفریه یا امامزاده جعفر اصفهان که از آثار دوره حکمرانی ایلخانان مسلمان و به سال ۵۲۷ هجری مربوط است. مدرسه‌ای بزرگ بوده که حجرات و کاشی‌کارهای شگرف و زیبا داشته است. بنای این مدرسه در قرن یازده هجری، هنوز آباده و طلبه‌نشین بوده است (حسینی یزدی، ۱۳۸۸: ۴۴).

۷- مساجد

مساجد در قرون اولیه اسلام در اصل صحنی داشت که در یک یا چند سمت آن ساختمان می‌شد. در این نوع بنا توجه طبعاً به داخل ساختمان بود. دیوارهای خارجی ساده و لخت یا به واسطه ساختمان‌های مجاور از نظر پنهان بود و همه اهمیت و تأثیر معماری به داخل ساختمان منحصر می‌شد. معماری دوره سلجوقی تحول تدریجی الگوی این مساجد است. ولی وحدت ترکیب در این نوع مسجد در اواخر این دوره صورت یافت (هیلن براند، ۲۰۰۴: ۱۹۴).

ساختمان مساجد یا نقشه استاندارد که مهان نقشه دوران سلجوقی است را دارد یا غیر استاندارد:

ساختمان مسجد با نقشه کلی و واحد «استاندارد» اگرچه در زمان سلجوقیان آغاز شد، ولی تا بعد از پایان قرن چهاردهم که دوره آثار تیموری و صفوی است عمومیت نیافت. نقشه کلی مسجد عبارتند از محور طولی بنا سر در ایوان قرار دارد که جلوی آن صحن باز مواقع است؛ طاق‌ماهای دور صحن به چهار ایوان ختم می‌شوند که دو ایوان در محور طولی و دو ایوان در محور عرضی قرار دارند و شبستان‌ها در پشت طاق‌ماها واقع اند. ایوان اصلی در محور طولی مسجد و روبه روی ایوان ورودی، که سوی دیگر صحن است، قرار دارد و به شبستان مربع شکلی باز می‌شود که گنبد دارد و در دیوار انتهایی آن، در انتهای محور طولی مسجد، محراب واقع است، در دوران ایلخانی اصفهان مساجد **اشترجان و مسجد نطنز** دارای این نقشه معین و کلی‌اند

(هنرفر، ۱۳۵۰: ۶۵)

برخی مساجد نیز دارای نقشه خاص (غیر استاندارد) هستند همانند مسجد کاج، گنبد آزادان، دشتی، ازبیران،

در همه این مساجد ایوان و شبستان مربع شکل گنبد دار وجود دارد.

در مسجد دشتی یک خط افقی دور شبستان، در حدود یک متری بالای رده ای که طاق ازن شروع می‌شود، پیدا شده که آجرهای بالای آن از لحاظ اندازه و رنگ با آجرهای زیر اختلاف دارند.

مسجد کاج، تغییرات مشابه در مصالح و طریقه‌ی کار مشاهده می‌شود و در نقطه‌ای زیر رده‌ی انتقالی به طاق، آجرکاری مفصل و پرکارسطوح داخلی، جای خود را به آجر کاری معمولی که آجرهای رنگ روشن تر و اندازه کوچک تر دارند، داده است.

در مسجد ازبیران نیز در پایه‌ی رده‌ی انتقالی، شکستگی در بنا دیده می‌شود.

- مسجد جامع اصفهان

- مسجد دشتی

- مسجد کاج

- مسجد جامع اشترجان

مسجد جامع اشترجان به استناد کتیبه‌های تاریخی آن، در سال ۷۱۵ به دستور خواجه فخرالدین محمدبن محمودبن علی اشترجانی ساخته شده است این مسجد یکی از نمونه‌های نفیس معماری ایلخانی از اواخرسلطنت محمد خدابنده (اولجایتو) به شمار می‌آید.

مسجد ایلخانی، مکمل مسجد کهن تری است که در بازسازی‌ها و دگرگونی‌ها بخش‌های بسیاری بر آن افزوده شده است. هنگام تعمیر بنا در ۱۳۳۳ شمسی در کتیبه‌ای آجری به سبک کتیبه‌های دوره سلجوقی در زیر تزیینات ایلخانی نمای خارجی سر در شمالی آشکار شد. از تحولات بعدی بنا اطلاعات دقیقی در دست نیست، ولی به استناد کتیبه‌ای به زبان فارسی در شبستان شرقی بنا، قسمت شرق و غرب مسجد ایلخانی و در حکومت ابوالنصر حسن بهادرخان با پشتیبانی مالی شخصی به نام کمال‌الدین اسماعیل بن ظهیر الدین ابراهیم اشترجانی تعمیر شده است (هنرفر، ۱۳۵۳: ۹۰).

از میان کسانی که از مسجد جامع اشترجان یاد کرده‌اند، باید از این بطوطه نام برد که آن را در ۷۲۷ قمری، دیده و در سفرنامه‌اش از آن به عنوان «مسجدي زيبا که آبی از وسط آن می‌گذرد»، یاد کرده است جویی که این بطوطه بدان اشاره کرده، در حال حاضر در خارج مسجد و در مقابل سر در شمالی آن جریان دارد (ابن بطوطه، ۹۹:۱۳۷۰).

این بنا از خشت و آجر ساخته شده، و در دیواری از خشت محصور گشته است. مسجد دارای دو ورودی است.

سردر اصلی مسجد جامع اشترجان از اهمیت ویژه‌ای در سیر تحول معماری ایران برخوردار است. تأکید بر ورودی اصلی و ساختار ایوان آن با مناره دوگانه و گرایش به ارتفاع در این قسمت از بنا از دوره سلجوقی آغاز شده بود. یکی از اولین نمونه‌های شناخته شده از این نوع ایوان ورودی در مسجد سلجوقی امام حسن اردستان باقی مانده است. ساختمان سردر باقی مانده از مسجد نظامیه ابرقو، سردر موسوم به دو منار «دردشت» اصفهان، مناره‌های فرو ریخته سردر مسجد جامع کرمان، سردر مسجد جامع یزد و نیز ایوان ورودی مسجد امام اصفهان نمونه‌هایی هستند که از قرن ۸ قمری به بعد این روند را ادامه دادند (هنرفر، ۱۰:۱۳۵۳).



تصویر ۴- مسجد جامع اشترجان

۷- مقابر دوره ایلخانی

مقابرهای دوره ایلخانی نیز به سبک دوره سلجوقی بنا شده‌اند، مقابر دارای دو دسته اند یک مقابری که شبستان مربع شکل زیر گنبد قرار دارد و دسته دیگر مقابر برجی شکل که به اشکال مربع، مدور، چند ضلعی و هشت ضلعی ساخته شده و تفاوت آنها با شبستان‌های گنبد دار ارتفاع خیلی زیاد تری است که نسبت به ابعاد کلی بنا دارند و اینها را می‌توان به ساختمان‌های گنبد دار و ساختمان‌هایی که گنبد چند وجهی خیمه وار و یا سقف مخروطی دارند تقسیم نمود. در همه مقابر بر روی یک اتاق مقبره یک گنبد داخلی دیده می‌شود و جنبه دینی آنها از آنجا معلوم می‌شود که متجاوز از نصف آنها محراب دارند، در میان مقابر جسد یا در تابوتی سنگی و منقش که در مرکز اطاق قرار دارد، دفن شده است یا در دخمه طاقاری که در زیر اطاق قرار دارد و از گوشه‌ای از ساختمان به آن راه می‌توان یافت.

عمر برخی قبرهای ایلخانی از خود قبرستان‌ها بیشتر بوده و اکنون در وسط باغ‌ها یا زمینی که از قبر پاک شده قرار دارند. بناهایی که برای مصارف دیگر ساخته می‌شد معمولاً در نواحی آباد برپا می‌گردید و جهت معین و محور طولی داشت. جهت بنا در جهت معین محراب قرار داشت. طول بنا از سر ورودی تا محراب بود. گاهی محدودیت مکانی با رابطه لازم ساختمان جدید با ابنیه موجود، مستلزم آن بود که محراب در نقطه ای غیر انتهای محور طولی قرار گیرد، همانند پیر بکران (بررسی نگارنده).



تصویر ۵- مقابر با پلان مربع: مقبره بابا قاسم مربع با گنبد هشت ترک

۷-۱- مقبره بابا رکن الدین

یکی از مشایخ و علماء قرن هشتم هجری مسعود بن عبدالله بیضاوی معروف به بابارکن الدین است که در زمان سلطنت ابوسعید پادشاه مغول در اصفهان می‌زیسته است این مرد بزرگ در سال ۷۶۹ هجری قمری وفات یافت و در ساحل جنوبی زاینده رود مدفون گردید.



تصویر ۶- مقبره بابا رکن الدین پلان چند ضلعی

۸- سایر بناهای ایلخانی

۸-۱- مناره باغوشخانه

در شمال غربی محله جویباره اصفهان قرار دارد، با توجه به تزئینات و شیوه معماری زمان بنیاد آن را سده هشتم هجری و یادگار دوره ایلخانی می‌دانند. این مناره یکی از دو مناره‌ای بوده که در دو سوی مسجدی به نام **مسجد بابا سوخته** یا مصلی قرار داشته که جفت آن از میان رفته‌است. دلیل معروفیت این مناره به باغ قوشخانه مجاورت آن با باغ سلطنتی است که در آن پرنده‌گان شکاری پادشاهان نگهداری می‌شده است (مشکوتی، ۱۳۴۹: ۱۴۰).



تصویر ۷- مناره باغوشخانه

۸-۲- منارجنبان اصفهان

یکی از آثار تاریخی این شهر است که عارفی به نام «عمو عبدالله کارلادانی» در آن به خاک سپرده شده‌است. نکته قابل توجه درباره این بنای تاریخی این است که با حرکت دادن یک مناره، مناره دیگر نیز به حرکت و جنب و جوش می‌آید و لازم به ذکر است هر مناره دارای پهنای نه متری و بلندی هفده متری می‌باشد. این ساختمان با کاشی‌های لاجوردی رنگ به شکل ستاره چهار پر و اشکال دیگری به شکل کثیر الاضلاع فیروزه‌ای رنگ زینت یافته است. مناره‌های مسجد اشترجان، مانند منارجنبان اصفهان، که در سال ۷۱۶ بنا شده است، متحرک است.



تصویر ۸- منارجنبان

۹- نتیجه گیری

اصفهان با توجه به آنچه در این پژوهش گذشت از مهم ترین شهرهای دوران اسلامی و به خصوص سلجوقی بوده و همواره مورد توجه بوده است و در این دوره کالبد شهر شامل میدانی اصلی و بزرگ در میانه شهر بود که در اطراف آن کاخ‌ها و مسجد جامع و بازار قرار داشت، این شهر به لحاظ موقعیت تجاری و علمی از مهم ترین شهرها بوده و همچنین به لحاظ دفاعی. و با ورود به دوران ایلخانی از اهمیت این شهر کاسته شد. اما در خصوص معماری و ساخت و ساز بنا در این دوران تحولاتی ایجاد گردید که در زیر به آنها اشاره می‌شود:

برخی تحولات معماری سلجوقی به ایلخانی:

۱. تغییر نسبت ارتفاع و عرض اطاق‌ها: از سطح زمین تا رأس گنبد فاصله به نسبت عرض داخلی اطاق زیادتر از بناهای دوره سلجوقی است.
۲. ترکیب نمای ایوان: وجود ایوان بلند سر در که یک جفت مناره بلند در طرفین آن قرار داشت، زاق‌های بزرگ سلجوقی تبدیل به طاق بلند گردید همانند مسجد اشترجان و نطنز.
۳. افزایش بلندی ساختمان‌های گنبد شکل
۴. افزایش ارتفاع مقبره‌های برجی
۵. ترکیب‌های باریک: محراب‌های ایلخانی همانند سلجوقیان اند اما برخی از لحاظ تناسب باریک‌ترند.
۶. ایوان‌ها: ایوان‌های دوره سلجوقی پهن و بزرگ است، در صورتی که در دوره ایلخانان ایوان‌ها باریک و مرتفع‌تر شده‌اند.
۷. در دوره ایلخانی دیوارهای ضخیم ایوان دوره سلجوقی جای خود را به دیوارهایی داده اند که فاصله یا پنجره دارند.
- در دوره ایلخانی داخل شبستان را به همان ترتیب سلجوقی نازک می‌ساختند و فقط نقاطی را که تمام سنگینی گنبد بر روی آن بود، ضخیم می‌ساختند.
۸. باریک جلوه دادن جزئیات ساختمان: دوره ایلخانان عناصر و جزئیات ساختمانی با ظرافت بیشتری از دوره سلجوقی ساخته می‌شد.
۹. قبه و گنبد: در دوره ایلخانی نوع قبه و شکل گنبد سلجوقی ادامه پیدا کرده است و قبه‌های مقرنس رونق بیشتری پیدا کرد.

منابع

۱. ابن بطوطه، (۱۳۷۰)، سفرنامه، ج ۱، ترجمه محمد علی موحد، تهران: آگاه.
۲. ابن حوقل، (۱۳۶۶)، صورة الارض، ترجمه جعفر شعار، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۳. اصفهانی، حافظ ابو نعیم، (۱۳۷۷)، ذکر اخبار اصفهان، ترجمه نور الله کسائی، تهران: سروش.
۴. اتینگهاوزن، ریچارد، الگ، گرابرا، (۱۳۹۱)، هنر و معماری اسلامی (۱)، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سمت.
۵. ایمانی، مجتبی، (۱۳۵۵)، تاریخ فرهنگ اصفهان، اصفهان: دانشگاه اصفهان.
۶. بلر، شیلا، جاناتان، بلوم، (۱۳۹۱)، هنر و معماری اسلامی (۲)، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سمت.
۷. جابری انصاری، میرزا حسن، (۱۳۷۸)، تاریخ اصفهان، به اهتمام جمشید مظاهری، اصفهان: مشعل.
۸. حسینی یزدی، (۱۳۸۸)، جامع الخیرات، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه و ایرج افشار، تهران: فرهنگ ایران زمین.
۹. دمشق، شمس الدین محمد، (۱۳۵۷)، نخبه الدهر فی عجایب البر و البحر، ترجمه سید حمید طبیبیان، تهران: فرهنگستان ادب و هنر ایران.
۱۰. رجائی، عبدالمهدی، (۱۳۸۸)، «شهر اصفهان، از نگاه جغرافی نویسان مسلمان، (سده سوم تا هشتم)»، گنجینه اسناد، سال ۱۹، دفتر چهارم، صص ۵۵-۶۶.
۱۱. قزوینی، ذکریا، (۱۳۷۳)، آثار البلاد و اخبار العباد، ترجمه جهانگیر میرزا قاجار، مصصح میرهاشم محدث، تهران: امیرکبیر.
۱۲. کیانی، محمد یوسف، (۱۳۹۳)، تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی، تهران: سمت.
۱۳. مستوفی، حمد الله، (۱۳۶۶)، نزهت القلوب، کوششگر محمد دبیر سیاقی، تهران: بی‌جا.
۱۴. مقدسی، ابو عبد الله احمد، (۱۳۶۱)، احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم، ترجمه علی نقی منزوی، تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.
۱۵. میرسید علی جناب، (۱۳۰۳)، الاصفهان، اصفهان: فرهنگ.
۱۶. مشکوتی، نصرت‌الله، (۱۳۴۹)، فهرست بناهای تاریخی و اماکن باستانی ایران، تهران: سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران.

۱۷. ویلبر، دونالد، (۱۳۷۴)، معماری ایران در دوره ایلخانی، ترجمه عبدالله فریار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۸. هنرفر، لطف الله، (۱۳۵۰)، گنجینه آثار تاریخی اصفهان، اصفهان: شفق.
۱۹. هنرفر، لطف الله، (۱۳۵۳)، «پیربکران و اشترجان»، هنر و مردم، شماره ۱۳۸، صص ۲-۱۵.
20. Hiltenbrand, R. (2004). Islamic architecture. Translated from the English by Ayatollahzadeh Shirazi, B. Tehran : Rozaneh.

شناسایی عوامل موثر بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۹/۱۸

تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۰۳

کد مقاله: ۶۱۷۶۲

عبدالله مصلحی^{۱*}، عظیم صلاحی کجور^۲، حسین منفرد^۳،
مسعود رستم نژاد^۴

چکیده

هدف اصلی تحقیق حاضر شناسایی عوامل موثر بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران می‌باشد. روش تحقیق در این مطالعه توصیفی از نوع پیمایشی بوده و جامعه آماری کارکنان ادارات ورزش و جوانان استان مازندران بوده که به کمک جدول مورگان و از روش نمونه گیری تصادفی ساده ۲۳۲ نفر به عنوان نمونه انتخاب شدند. ابزار گردآوری داده‌ها، شامل پرسش نامه سنجش عوامل موثر بر استقرار دورکاری محرابی و طولانی (۱۳۹۳) و مقیمی و رمضان (۱۳۹۲) با پایایی ۰/۹۴۸ می‌باشد. همچنین برای سنجش روایی پرسش نامه از تحلیل عاملی تاییدی استفاده شده است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها، با استفاده از آمار توصیفی به کمک نرم افزار (SPSS) و آمار استنباطی به کمک نرم افزار (AMOS) انجام شد. یافته‌های تحقیق حاکی از این است که همه عوامل در نظر گرفته شده در این تحقیق (نگرش، زیر ساخت های دور کاری، ماهیت کار، عوامل محیطی، مزیت های مرتبط، طراحی سازمان، محدودیت های نیروی کار، چشم انداز سازمانی، عوامل فرهنگی، فرد گرایی و استرس سبک زندگی) بر استقرار دورکاری کارکنان ادارات ورزش و جوانان استان مازندران تاثیر معناداری دارند؛ بنابراین ارتقای این عوامل در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران به استقرار دورکاری کارکنان کمک شایانی خواهد نمود.

واژگان کلیدی: استقرار دورکاری، ماهیت کار، ورزش و جوانان، استان مازندران.

۱- دانشجوی دکتری مدیریت ورزشی، اداره کل ورزش و جوانان استان مازندران، (نویسنده مسئول) Moslehi320@gmail.com

۲- دکتری مدیریت ورزشی، موسسه آموزش عالی مارلیک، نوشهر

۳- کارشناس ارشد مدیریت ورزشی، اداره آموزش و پرورش شهرستان آمل

۴- کارشناس تربیت بدنی و علوم ورزشی، اداره کل ورزش و جوانان استان مازندران

دورکاری روش انجام کار در خارج از محل سازمان، اداره و یا شرکت در هر زمان و در هر مکان با استفاده از فناوری های اطلاعات و ارتباطات است. استقرار این نظام یک عامل کلیدی در توسعه محسوب می شود که چنانچه به درستی و شایستگی برنامه ریزی و اجرا شود می تواند بازده قابل ملاحظه ای داشته باشد (قنبری و بخت جو، ۱۳۹۲). دورکاری یک موفقیت سبز است که مدت زیادی است بکار برده می شود. ولی هنوز به موفقیت چشمگیری نرسیده است. اثربخش بودن دورکاری مستلزم تغییر در ساختار سازمان، مسئولیت اجتماعی شرکت ها و سبک زندگی است که این تغییرات هم شامل کارمندان و هم شامل کارفرمایان است. یکپارچگی مدیریت منابع انسانی، مدیریت تسهیلات و مدیریت تولید دانش باعث کاهش موانع در پذیرش دورکاری هم از طرف کارکنان و هم از طرف کارفرمایان است. سازمان ها باید ارزش های اجتماعی و محیطی را در بیانیه مأموریت خود بیان کنند (محرابی و طرلانی، ۱۳۹۳).

آنچه در خصوص توسعه دورکاری مهم است، میزان استقلال شغلی کارکنان، نگرش مدیران و انعطاف پذیری در فرایند کارمندی است، نه نوع تکنولوژی ارتباطی مورد استفاده. تجارب کشورهایی که نظام دورکاری را اجرا کرده اند، نشان می دهد که دورکاری، بهره وری در سازمانها را تا ۱۰ درصد افزایش داده است. چراکه هم برای دورکاران و هم سازمانها در مصرف هزینه ها و زمان رفت و آمد صرفه جویی زیادی صورت می گیرد. با این حال نرخ رشد استفاده از این روش انجام کار در بین سازمانها پایین بوده و انتظارات پیش بینی شده محقق نشده است (برمان، ۲۰۱۵). در کشور ما علیرغم اینکه زیرساخت های نرم افزاری و اینترنتی برای اداره فرآیندهای کاری به صورت دورکاری فراهم است، اما از آنجایی که تفکر رایج در اداره امور مبتنی بر فرهنگ دورکاری سامان نیافته و عملاً از زیرساخت های موجود استفاده موثر نمی گردد. پیاده سازی دورکاری با هدف کاهش چشمگیر هزینه های مختلف زمانی و مالی و همچنین افزایش بهره وری و رضایت شغلی در سازمانها، ضروری به نظر می رسد و ساختار سیستم ادارات دولتی کشور به دلیل تعداد زیاد کارمندان و گستره ی وسیع فعالیت ها در عرصه های مختلف به عنوان مجموعه های مستعد تغییر در ساختار کاری و به عنوان بستر اجرای طرح دورکاری مد نظر است (عزیز زاده، ۱۳۹۲).

از دیدگاه استراتژیک دورکاری به عنوان یک روش برای سازماندهی کار است که می تواند منجر به ایجاد مزایای رقابتی برای شرکت ها شود و نیز اینکه دورکاری به معنای ابزاری برای نوآوری تکنولوژیک و و اجرایی است (ین و همکاران، ۱۹۹۶). از دیدگاه اقتصادی، می توانیم به ارزیابی هزینه ها و سودهایی اشاره کنیم که سازمان و کارکنانش از دورکاری بدست می آورند. از دیدگاه اجتماعی مفاهیمی است که مربوط به شرایط کاری کارکنان و تعارضات بالقوه در استخدام می شود. همچنین رابطه بین دورکاری و مشارکت افراد معلول در بازار کار را مدنظر قرار می دهیم. از دیدگاه سیاسی، مسئله مهم است که چگونه تلاشها در کشورهای توسعه یافته جهت حرکت به سمت آنچه که "جامعه اطلاعاتی" نامیده می شود، صورت می پذیرد. از جنبه مدیریت منابع انسانی، کاربردهای دورکاری متعدد می باشد و مفاهیم مهمی را نیز در بر دارد. در نهایت اینکه، جنبه سازمانی به الگوهای سازمانی مختلف اشاره دارد که زیر مجموعه ای از مفهوم کلی دورکاری می باشند. با استفاده از معیار سازمانی، دورکاری می تواند به انواع زیر تقسیم شود: دورکاری در خانه، دورکاری از طریق موبایل و مراکز دورکاری (اوفستین و همکاران، ۲۰۱۶).

به طور کلی اعتقاد بر این است که برنامه ارتباط از راه دور باید به وسیله کارفرما به عنوان یک پیش نیاز ارائه شود و این برنامه در دسترس کارمندان قرار گیرد و این حق را به آنها بدهد که آیا ارتباط از راه دور وجود داشته باشد یا نه و یا اینکه کارکنان سطح پذیرش ارتباط از راه دور را انتخاب کنند. نویسندگان، تجار و سیاست گذاران به دلایل مختلف علاقه وافری به موضوع ارتباط از راه دور نشان داده اند. ادعا براین است که ارتباط از راه دور باید به کاهش مصرف انرژی، حل معضل ترافیک و آلودگی، حفظ کارکنان باتجربه و توانمند، افزایش بهره وری کارکنان و صرفه جویی در فضای اداری کمک کند. ارتباط از راه دور ممکن است تقاضا برای حمل و نقل زمینی را کاهش دهد اما منجر به جدایی افراد از محیط کاری می شود و در نهایت موجب ایجاد شهرهای پراکنده می گردد. بعلاوه ارتباط از راه دور به خودی خود ممکن است ارتباطات بین افراد و موسسات را افزایش دهد زیرا موجب تسهیل ارتباطات آنها می شود و به حفظ و توسعه ارتباطات کمک شایانی می کند. ادعا شده است که ارتباط از راه دور منجر به حفظ زنان خانه دار و کارکنان با تجربه می شود؛ اما در حوزه ای که موجب کاهش زمان و شانس برای کار تیمی و ارتباطات رودررو می شود، بهره وری تیمی نیز ممکن است آسیب ببیند و این وضع بهره وری یک شرکت و یا کل اقتصاد یک شهر را با آسیب مواجه می کند. موارد بالا تنها مثال های اندکی می باشند که نشان می دهند چگونه ارتباط از راه دور بر بهره وری، ترافیک و سفر به روشی پیچیده اثر می گذارد (کورلند و بایلی، ۲۰۱۷).

رامین مهر و همکاران (۱۳۹۵) در پژوهش خود به ارزیابی وضعیت و راهبرد الگوی دورکاری کارکنان دستگاههای دولتی پرداخته اند؛ براساس مدل این پژوهش عوامل مؤثر بر پذیرش دورکاری در هفت دسته: نگرش کارکنان، تأمین زیرساخت های

اجرای دورکاری، ماهیت کار، طراحی سازمان، دغدغه‌های اجتماعی و محیطی، افزایش ظرفیت به‌کارگیری کمی و کیفی نیروی کار، آگاهی کارکنان از مزایای دورکاری؛ دسته‌بندی و مورد بررسی قرار گرفته‌اند. نتایج حاصله نشان داد؛ نگرش کارکنان، تأمین زیرساخت‌های اجرای دورکاری نسبت به دورکاری، دغدغه‌های اجتماعی و محیطی، افزایش ظرفیت به‌کارگیری کمی و کیفی نیروی کار و آگاهی کارکنان از مزایای دورکاری بر پذیرش دورکاری تأثیر مثبت و معناداری دارد؛ اما ماهیت کار و طراحی سازمان بر پذیرش دورکاری تأثیر معناداری ندارد.

جهان کنونی به شدت در حال پیشرفت و تغییر است. نیاز به انعطاف پذیری و هم‌آوایی با این سرعت تغییر سازمان‌های پیشرو را بر آن داشته تا از الگوهای جدید کار و سازماندهی بهره‌جویند که این در سایه فناوری پیشرفته اطلاعات و ارتباطات تسهیل گردیده است. سازمان مجازی، الگوی جدید سازمانی و دورکاری؛ شکل جدید کاری است که سازمان‌ها را قادر می‌سازد تا به این نیاز انعطاف‌پذیری پاسخ در خور داده و با بهره‌وری ایجاد شده حاصل از آن و همچنین افزایش قابلیت سازمان در جذب و بکارگیری بهترین‌ها در هر نقطه‌ای، در محیط رقابتی شدید، همچنان حیات خود را حفظ نمایند. در دورکاری؛ مهم کاری است که انجام می‌شود و نه جایی که انجام می‌شود. افراد دیگر به محل کار نمی‌روند، بلکه کار به سوی آن‌ها می‌رود. مشتریان به سمت فروشندگان نمی‌روند، بلکه این فروشندگان هستند که به نزد مشتریان می‌روند (بلانپاین^۱، ۲۰۱۵).

محرك‌های گوناگونی برای بکارگیری دورکاری وجود دارد که می‌تواند به دلایل مربوط به رفاه و بهره‌وری تقسیم شود. در رابطه با رفاه، ممکن است کارکنان از کار در خانه لذت ببرند. ثانیاً کارکنان در تخصیص زمان کاری خود انعطاف‌پذیری بیشتری خواهند داشت و لذا احتمالاً می‌توانند زمان بیشتری را صرف خود و یا خانواده‌شان کنند. نهایتاً، کارکنان مجبور به رفت و آمد نخواهند بود که این امر نه تنها منجر به کاهش زمان آمد و شد می‌شود بلکه سطح استرس را نیز پایین خواهد آورد. مبحث بهره‌وری در این جا یعنی کارکنانی که در خانه کار می‌کنند، با مزاحمت کمتری از جانب همکاران خود رو به رو هستند.

در ایران نیز، پس از ابلاغ آیین‌نامه و تصمیم دولت در آذر ماه سال ۱۳۸۹ مبنی بر اجبار دستگاه‌ها به دورکار کردن بخشی از کارکنان خود به دنبال تشدید آلودگی هوا، سازمانهای مجموعه نظام اداری تلاش‌های وسیعی را برای پیاده‌سازی این امر صورت دادند. به گونه‌ای که پس از دو ماه از این تصمیم دولت، برخی از دستگاه‌های اجرایی ادعا نمودند که حدود ۳۰ درصد از نیروهای خود را به حالت دورکار درآورده‌اند و این آمار بزرگی است که در کشورهای دیگر وجود نداشته است. حتی در ایالات متحده آمریکا که آغازگر این شیوه کاری در بخش دولتی بود، متوسط آمار دورکاران بخش دولتی کشور کمتر از ۲۰ درصد کل کارکنان این بخش می‌باشد (صدقی و اصغری، ۱۳۹۴).

این روزها بحث دورکاری در کشور ما بسیار داغ است. دورکاری یعنی اینکه کارمند اداره می‌تواند کار خود را بدون حضور فیزیکی در محل کار و از طریق وسایل ارتباطی مثل اینترنت، تلفن، پست الکترونیک و مانند اینها انجام داده و با اداره در تماس باشد. همچنین در سازمان‌های امروزی عملکرد سازمانی به منظور دستیابی به نتایج و پیامدهای مورد انتظار از سازمان‌های دولتی و نیز پاسخگویی به ذینفعان و عامه مردم در قبال هزینه‌هایی که از منابع عمومی می‌شود، بسیار حائز اهمیت است و اعتماد مردم را به دولت افزایش می‌دهد (مانیان، ۱۳۹۴).

در ایران نیز مدتی است که بحث استفاده از دورکاری در سازمان‌های دولتی مطرح گردیده و تلاش‌هایی نیز در این زمینه انجام گرفته است. واضح است که این تلاش‌ها باید عاقلانه و همراه با آمادگی‌های پیش‌زمینه‌ها و زیرساخت‌های لازم برای دورکاری باشد. در امر اتخاذ تصمیم درباره به‌کارگیری دورکاری در سازمان‌ها نیز باید یکسری مؤلفه‌ها و عوامل مورد توجه قرار گیرند؛ بنابراین، مسئله‌ای که در این پژوهش بدان می‌پردازیم، بررسی عوامل مؤثر بر اتخاذ تصمیم درباره به‌کارگیری دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران خواهد بود. این عوامل اهمیت وافری دارند و از اینرو، باید شناسایی گردند زیرا کارکنان در تصمیم‌گیری برای پذیرش و بکارگیری دورکاری، توجه زیادی به این عوامل دارند و لذا این پژوهش، مهم‌ترین مأموریت خود را بررسی این عوامل می‌داند.

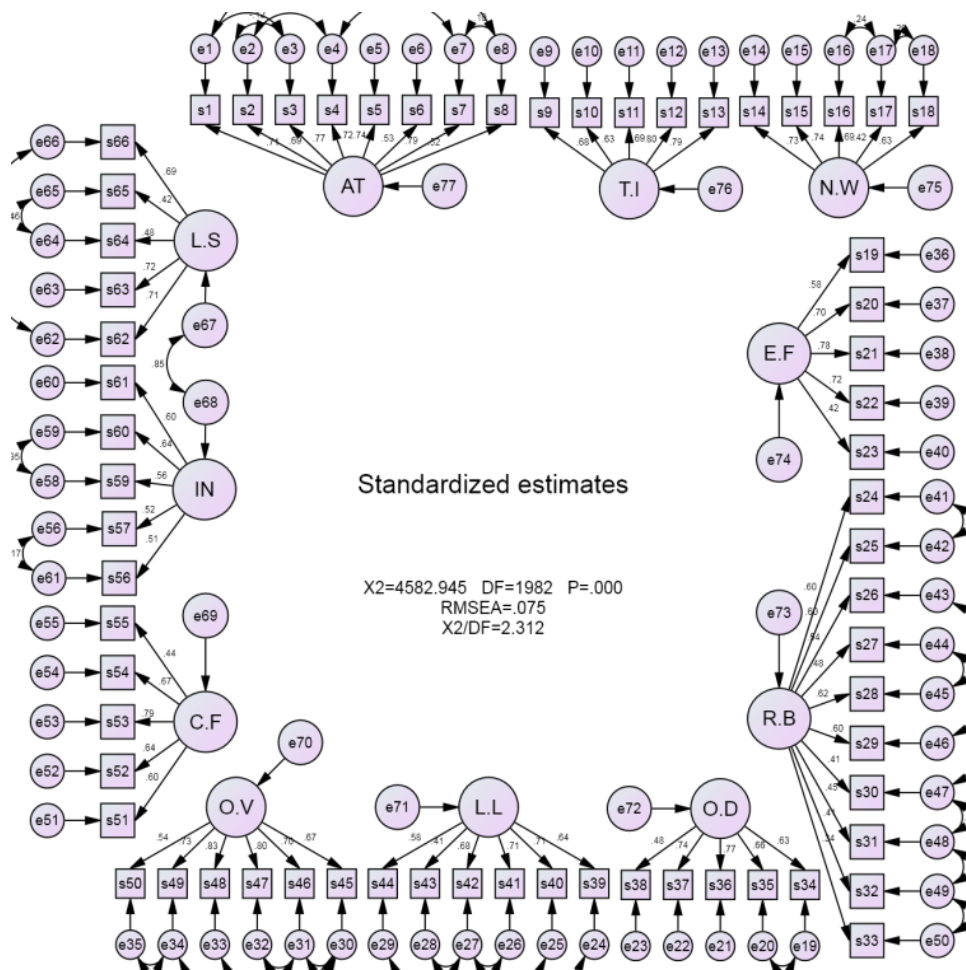
۲- روش تحقیق

پژوهش حاضر از نظر هدف در حیطه تحقیقات کاربردی می‌باشد و با توجه به اینکه در این پژوهش از روش‌های مطالعه کتابخانه‌ای و نیز روش میدانی استفاده شده است، می‌توان بیان کرد که پژوهش حاضر بر اساس ماهیت و روش، یک پژوهش توصیفی-پیمایشی است.

جامعه آماری تحقیق حاضر را کلیه کارکنان ادارات ورزش و جوانان استان مازندران تشکیل داده‌اند که تعداد آنها با توجه به اطلاعات جمع‌آوری شده، ۴۲۰ نفر می‌باشد. برای نمونه‌گیری از جامعه مورد مطالعه در این تحقیق، از روش نمونه‌گیری تصادفی

ساده به کمک جدول مورگان استفاده شد و تعداد ۲۳۲ نفر به عنوان نمونه آماری انتخاب شده که پرسشنامه بین آنها توزیع شد. برای سنجش عوامل موثر بر استقرار دورکاری از پرسش نامه محرابی و طرلانی (۱۳۹۳)، مقیمی و رمضان (۱۳۹۲) با ۶۶ گویه استفاده گردید.

از تحلیل عاملی تأییدی، ساختار کلی پرسشنامه‌های تحقیق مورد روائی سنجی سازه محتوایی قرار گرفته است. برای تحلیل عاملی تأییدی بارعاملی استاندارد محاسبه شده است. بارعاملی استاندارد تحلیل عاملی تأییدی برای سنجش قدرت رابطه بین هر عامل (متغیر پنهان) با متغیرهای قابل مشاهده آن (گویه‌های پرسشنامه) فقط در گویه (s58) کوچکتر از ۰/۳ بدست آمده است. بنابراین از ساختار عاملی پرسشنامه استقرار دورکاری حذف می شود و سپس مدل بعد از اصلاح مجدد آزمون می شود (نمودار ۱).



نمودار ۱- بار عاملی استاندارد تحلیل عاملی مقیاس سنجش استقرار دورکاری (بعد از اصلاح).

روش‌های آماری مورد استفاده در این پژوهش را می‌توان به دو دسته روش‌های آماری توصیفی و روش‌های آماری استنباطی تقسیم کرد. برای بررسی و توصیف ویژگی‌های عمومی پاسخ دهندگان از روش‌های آمار توصیفی مانند جداول توزیع فراوانی و میانگین استفاده خواهد شد؛ و برای آزمون فرضیه‌های تحقیق از آمار استنباطی به کمک نرم افزار AMOS استفاده شده است.

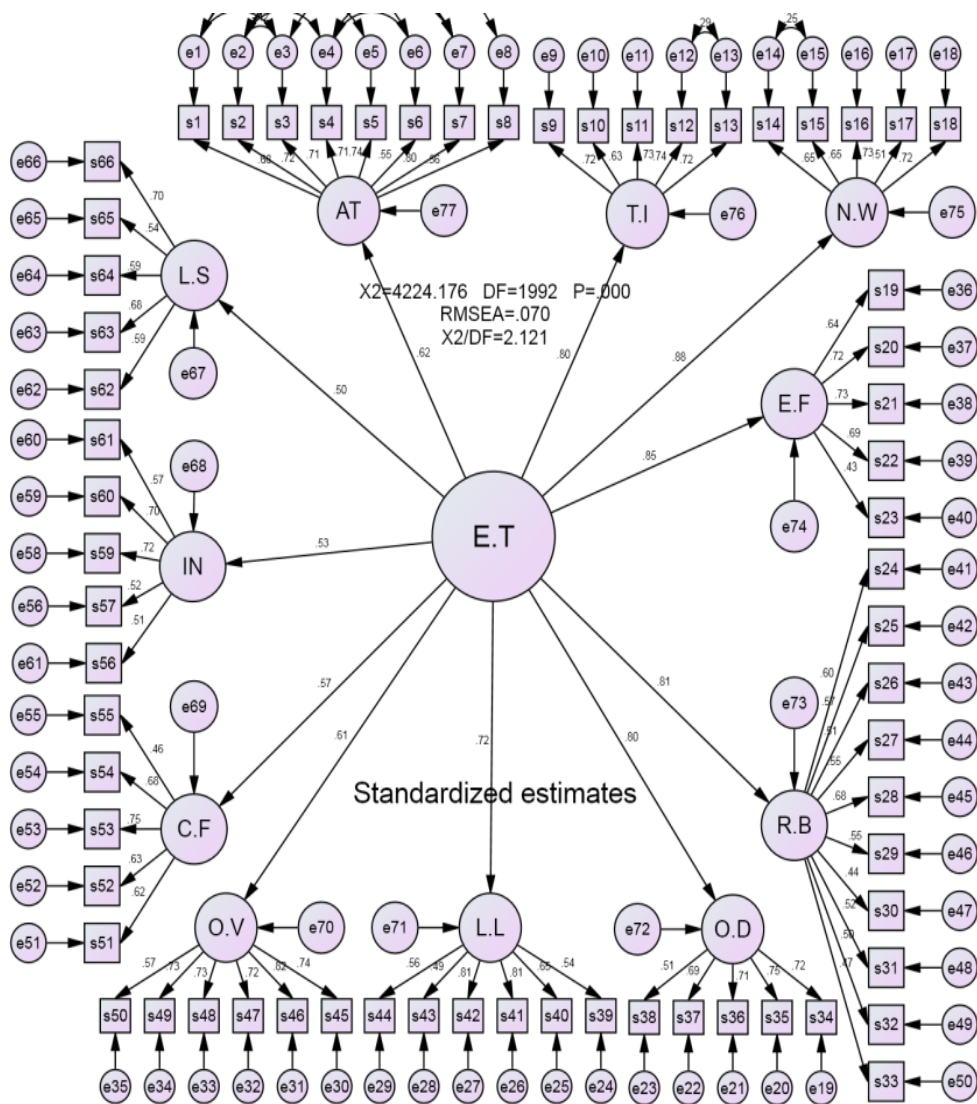
۳- یافته‌های تحقیق

جهت برازش مدل ساختاری تحقیق از تعدادی شاخص‌های نیکویی برازش استفاده شده است. از آنجا که اکثر شاخص‌های نیکویی برازش در بازه مورد قبول قرار گرفته‌اند لذا مدل از برازش مناسبی برخوردار می باشد که در جدول شماره ۱ آمده است.

جدول ۱- مدل نهایی تحقیق

شاخص‌های برازش	RMSEA	NFI	CFI	IFI	RFI	PRATIO	PNFI	PCFI
میزان قابل قبول	< ۰/۰۸	> ۰/۹	> ۰/۹	> ۰/۹	> ۰/۹	> ۰/۵۰	> ۰/۵۰	> ۰/۵۰
مقادیر محاسبه شده	۰/۰۷۰	۰/۹۷	۰/۹۵	۰/۹۶	۰/۹۳	۰/۶۱	۰/۶۸	۰/۶۶

مدل نهایی تحقیق بر اساس متغیرهای اصلی تحقیق و معیارهای هر کدام مشخص شده است. این مدل با اقتباس از برون داد نرم افزار آموس ترسیم شده است.



نمودار ۲- آماره استاندارد نتایج تأیید مدل نهایی

جدول ۲- برآوردهای مدل ساختاری

ضریب استاندارد	سطح معناداری	نسبت بحرانی	خطای استاندارد	تخمین غیراستاندارد	متغیرها
۰,۶۲۴	۰,۰۰۰۱	۶,۵۳۸	۰,۱۵۴	۱,۰۰۷	انگرس
۰,۷۹۶	۰,۰۰۰۱	۶,۵۳۹	۰,۱۵۲	۰,۹۹۳	زیرساختها
۰,۸۷۶	۰,۰۰۰۱	۶,۴۶۳	۰,۱۵۹	۱,۰۲۷	ماهیت کار
۰,۸۴۶	۰,۰۰۰۱	۶,۳۵۱	۰,۱۵۰	۰,۹۵۰	عوامل محیطی
۰,۸۱۰	۰,۰۰۰۱	۶,۰۳۳	۰,۱۲۷	۰,۷۶۹	مزیت‌های مرتبط
۰,۷۹۸	۰,۰۰۰۱	۶,۵۶۷	۰,۱۶۲	۱,۰۶۶	طراحی سازمان
۰,۷۲۴	۰,۰۰۰۱	۵,۵۳۱	۰,۱۱۳	۰,۶۲۷	محدودیت‌ها
۰,۶۰۹	۰,۰۰۰۱	۵,۹۱۳	۰,۱۲۶	۰,۷۴۷	چشم انداز سازمانی
۰,۵۶۶	۰,۰۰۰۱	۵,۱۹۶	۰,۱۲۶	۰,۶۵۴	عوامل فرهنگی
۰,۵۳۵	۰,۰۰۰۱	۴,۶۲۸	۰,۱۱۵	۰,۵۳۱	فردگرایی
۰,۴۹۶	۰,۰۰۰۱	۴,۷۱۱	۰,۱۰۴	۰,۴۹۱	استرس سبک زندگی

نگرش بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

با توجه به نتایج جدول (۲) مقدار سطح معناداری $0/0001$ و کمتر از میزان $0/05$ به دست آمد. از آنجا که ضریب این اثر $0,624$ درصد برآورد شد و علامت ضریب نیز مثبت است در نتیجه اثر مستقیم می باشد. لذا می توان گفت فرضیه صفر رد و فرضیه پژوهش تأیید می شود به عبارتی: نگرش بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

زیرساخت‌های دورکاری بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

با توجه به نتایج جدول (۲) مقدار سطح معناداری $0/0001$ و کمتر از میزان $0/05$ به دست آمد. از آنجا که ضریب این اثر $0,796$ درصد برآورد شد و علامت ضریب نیز مثبت است در نتیجه اثر مستقیم می باشد. لذا می توان گفت فرضیه صفر رد و فرضیه پژوهش تأیید می شود به عبارتی: زیرساخت‌های دورکاری بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

ماهیت کار بر استقرار دورکاری در بخش ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

با توجه به نتایج جدول (۲) مقدار سطح معناداری $0/0001$ و کمتر از میزان $0/05$ به دست آمد. از آنجا که ضریب این اثر $0,876$ درصد برآورد شد و علامت ضریب نیز مثبت است در نتیجه اثر مستقیم می باشد. لذا می توان گفت فرضیه صفر رد و فرضیه پژوهش تأیید می شود به عبارتی: ماهیت کار بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

عوامل محیطی بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

با توجه به نتایج جدول (۲) مقدار سطح معناداری $0/0001$ و کمتر از میزان $0/05$ به دست آمد. از آنجا که ضریب این اثر $0,846$ درصد برآورد شد و علامت ضریب نیز مثبت است در نتیجه اثر مستقیم می باشد. لذا می توان گفت فرضیه صفر رد و فرضیه پژوهش تأیید می شود به عبارتی: عوامل محیطی بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

مزیت‌های مرتبط بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

با توجه به نتایج جدول (۲) مقدار سطح معناداری $0/0001$ و کمتر از میزان $0/05$ به دست آمد. از آنجا که ضریب این اثر $0,810$ درصد برآورد شد و علامت ضریب نیز مثبت است در نتیجه اثر مستقیم می باشد. لذا می توان گفت فرضیه صفر رد و فرضیه پژوهش تأیید می شود به عبارتی: مزیت‌های مرتبط بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

طراحی سازمان بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

با توجه به نتایج جدول (۲) مقدار سطح معناداری $0/0001$ و کمتر از میزان $0/05$ به دست آمد. از آنجا که ضریب این اثر $0,798$ درصد برآورد شد و علامت ضریب نیز مثبت است در نتیجه اثر مستقیم می باشد. لذا می توان گفت فرضیه صفر رد و فرضیه پژوهش تأیید می شود به عبارتی: طراحی سازمان بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

محدودیت‌های نیروی کار بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

با توجه به نتایج جدول (۲) مقدار سطح معناداری $0/0001$ و کمتر از میزان $0/05$ به دست آمد. از آنجا که ضریب این اثر $0,724$ درصد برآورد شد و علامت ضریب نیز مثبت است در نتیجه اثر مستقیم می باشد. لذا می توان گفت فرضیه صفر رد و

فرضیه پژوهش تأیید می شود به عبارتی: محدودیت های نیروی کار بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

چشم انداز سازمانی بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

با توجه به نتایج جدول (۲) مقدار سطح معناداری $0/0001$ و کمتر از میزان $0/05$ به دست آمد. از آنجا که ضریب این اثر $0/609$ درصد برآورد شد و علامت ضریب نیز مثبت است در نتیجه اثر مستقیم می باشد. لذا می توان گفت فرضیه صفر رد و فرضیه پژوهش تأیید می شود به عبارتی: چشم انداز سازمانی بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

عوامل فرهنگی بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

با توجه به نتایج جدول (۲) مقدار سطح معناداری $0/0001$ و کمتر از میزان $0/05$ به دست آمد. از آنجا که ضریب این اثر $0/566$ درصد برآورد شد و علامت ضریب نیز مثبت است در نتیجه اثر مستقیم می باشد. لذا می توان گفت فرضیه صفر رد و فرضیه پژوهش تأیید می شود به عبارتی: عوامل فرهنگی بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

فردگرایی بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

با توجه به نتایج جدول (۲) مقدار سطح معناداری $0/0001$ و کمتر از میزان $0/05$ به دست آمد. از آنجا که ضریب این اثر $0/535$ درصد برآورد شد و علامت ضریب نیز مثبت است در نتیجه اثر مستقیم می باشد. لذا می توان گفت فرضیه صفر رد و فرضیه پژوهش تأیید می شود به عبارتی: فردگرایی بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

استرس سبک زندگی بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

با توجه به نتایج جدول (۲) مقدار سطح معناداری $0/0001$ و کمتر از میزان $0/05$ به دست آمد. از آنجا که ضریب این اثر $0/496$ درصد برآورد شد و علامت ضریب نیز مثبت است در نتیجه اثر مستقیم می باشد. لذا می توان گفت فرضیه صفر رد و فرضیه پژوهش تأیید می شود به عبارتی: استرس سبک زندگی بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران موثر است.

۴- بحث و نتیجه گیری

پژوهش حاضر با هدف شناسایی عوامل موثر بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و جوانان استان مازندران به رشته تحریر در آمد. بر همین مبنا با توجه به ادبیات موضوعی و تحقیقات لازم و کافی مدل مفهومی طراحی شد. بر اساس این مدل چندین عامل مورد آزمون قرار گرفتند که عبارت بودند از: نگرش، زیر ساخت های دورکاری، ماهیت کار، عوامل محیطی، مزیت های مرتبط، طرحی سازمان، محدودیت های نیرو کار، چشم انداز سازمانی، عوامل فرهنگی و فرد گرایی. بر همین مبنا در این پژوهش یازده فرضیه بیان گردید و جهت بررسی هریک از فرضیه ها پرسشنامه ای در بین کارکنان ادارات ورزش و جوانان استان مازندران توزیع گردید.

بنابراین در تبیین فرضیه فرعی اول و با توجه به گویه های تحقیق می توان گفت: در بین کارکنان ادارات ورزش و جوانان استان مازندران، عواملی از قبیل اعتقاد مدیران به دور کاری، میزان تمایل درونی کارکنان بر دور کاری، طرزتلقی مدیران بر دور کاری، طرزتلقی کارکنان بر دور کاری، سبک مدیریتی مدیران، اعتماد بین مدیران و کارکنان و شخصیت کارکنان سازمان در سطح بالایی باشند آنگاه شرایط و مقتضیات لازم برای استقرار دور کاری فراهم می گردد. در واقع می توان گفت نگرش عبارت است از ترکیبی از باورها و هیجان هایی که شخص را پیشاپیش آماده می کند تا به دیگران، اشیا و گروه های مختلف به شیوه مثبت یا منفی نگاه کند. نگرش ها، ارزیابی از اشیا را خلاصه می کنند و در نتیجه پیش بینی یا هدایت اعمال یا رفتارهای آینده را بر عهده می گیرند.

در بین کارکنان ادارات ورزش و جوانان استان مازندران، عواملی از قبیل شکل گیری خدمات الکترونیکی مناسب در سازمان، دسترسی به رایانه و تجهیزات جانبی (سخت افزار)، وجود بانک های اطلاعاتی آنلاین، زیرساخت های امنیتی مناسب کار از راه دور، دسترسی به نرم افزارهای دورکاری در سطح بالایی باشند آنگاه شرایط و مقتضیات لازم برای استقرار دور کاری فراهم می گردد. در واقع می توان گفت فراهم بودن زیرساخت های دورکاری عامل تعیین کننده مهمی برای به کارگیری دورکاری است.

در بین کارکنان ادارات ورزش و جوانان استان مازندران، عواملی از قبیل عدم پیچیدگی شغل، درجه نظارت پذیری شغل، درجه نیازبه تعامل مستقیم با مدیران و همکاران، درجه نیازبه تعامل مستقیم بامراجعان، امکان اندازه گیری نتایج شغل کارکنان دورکار در سطح بالایی باشند آنگاه شرایط و مقتضیات لازم برای استقرار دور کاری فراهم می گردد.

در بین کارکنان ادارات ورزش و جوانان استان مازندران، عواملی از قبیل وجود قوانین و مقررات منظم در سازمان، فرهنگ مراجعان دستگاه های اجرایی، درجه اطمینان عمومی به عملیات فضای مجازی، کم بودن میزان هزینه های دسترسی به رایانه و

اینترنت برای کارکنان دور کار و فضای فیزیکی مناسب در منزل برای کار در سطح بالایی باشند آنگاه شرایط و مقتضیات لازم برای استقرار دور کاری فراهم می گردد. در واقع می توان گفت فضای فیزیکی مناسب در محیط برای کار بردور کاری تأثیر می گذارد.

با توجه به گویه های تحقیق می توان گفت: در بین کارکنان ادارات ورزش و جوانان استان مازندران، عواملی از قبیل کاهش هزینه های جانبی در سازمان، تلاش برای افزایش بهره‌وری، بهبود روابط خانوادگی، ارتقا شغلی، عدم تداخل زندگی شخصی و کاری و عدم انزوا کاری کارکنان دورکار در سطح بالایی باشند آنگاه شرایط و مقتضیات لازم برای استقرار دور کاری فراهم می گردد. در واقع می توان گفت کاهش هزینه های سازمان و ارتقا شغلی از مزیت های دور کاری محسوب می شود.

در بین کارکنان ادارات ورزش و جوانان استان مازندران، عواملی از قبیل ماهیت ساختار سازمانی، حیطه نظارت مدیران بردور کاری، درجه تمرکز در سازمان، اندازه سازمان و اهداف و راهبردهای سازمان در سطح بالایی باشند آنگاه شرایط و مقتضیات لازم برای استقرار دور کاری فراهم می گردد. در واقع هدف از مدیریت طراحی ایجاد محیط سازمانی است که در آن به واسطه طراحی و ایجاد و مدیریت یک سیستم مؤثر و کارآمد بتوان به اهداف و مأموریت‌های راهبردی سازمان دست یافت.

در بین کارکنان ادارات ورزش و جوانان استان مازندران، عواملی از قبیل میزان مهارت و توانایی کارکنان دورکار، میزان مهارت و توانایی مدیران برای ارزیابی و نظارت بر کارکنان دورکار، درجه مسئولیت پذیری کارکنان، درجه تعهد سازمانی کارکنان و میزان سواد کارکنان در بکارگیری رایانه و نرم افزارهای مرتبط با دورکاری در سطح بالایی باشند آنگاه شرایط و مقتضیات لازم برای استقرار دور کاری فراهم می گردد. در واقع می توان گفت امروزه، نقش و اهمیت نیروی انسانی در فرایند تولید و ارائه خدمات در جوامع بشری به عنوان مهم ترین عامل مشخص شده است.

در بین کارکنان ادارات ورزش و جوانان استان مازندران، عواملی از قبیل تصویری از دیدگاه و نگرشی مبتنی بر آینده سازمان، صراحت و شفاف بودن چشم انداز (نگرش و دیدگاه آینده) سازمان، تشریح هدف و آرمان سازمان برای کارکنان، انگیزه و ترغیب کارکنان به دلیل شفاف و رسا بودن چشم انداز در سطح بالایی باشند آنگاه شرایط و مقتضیات لازم برای استقرار دور کاری فراهم می گردد.

در بین کارکنان ادارات ورزش و جوانان استان مازندران، عواملی از قبیل تقویت باورهای معنوی کارکنان، زمینه هایی برای ایجاد آرامش در کارکنان، مدیریت خویشتن و احترام به قوانین سازمان در سطح بالایی باشند آنگاه شرایط و مقتضیات لازم برای استقرار دور کاری فراهم می گردد. در واقع می توان گفت فرهنگ راهکارهای شایع موجه در یک جامعه است، برای رفع هرگونه نیاز واقعی یا غیر واقعی. فرهنگ همواره نرم افزار است و تمدن شامل آن و سخت افزارهاست. به عبارت ساده تر فرهنگ آن چیزی است که مردم با آن زندگی می کنند.

در بین کارکنان ادارات ورزش و جوانان استان مازندران، عواملی از قبیل بکارگیری از تمام توانایی های کارکنان در سازمان، تلاش برای منحصر به فرد بودن و متمایز بودن از دیگران، تلاش برای انجام درست وظایف و تلاش برای رسیدن به اهداف سازمانی در سطح بالایی باشند آنگاه شرایط و مقتضیات لازم برای استقرار دور کاری فراهم می گردد. در واقع می توان گفت فردگرایان اعمال اهداف و خواسته های شخص را ترویج می کنند و بنابراین برای استقلال و اتکای به نفس ارزش قائل می شوند.

در بین کارکنان ادارات ورزش و جوانان استان مازندران، عواملی از قبیل توانایی مدیریت زمان به طور اثر بخش، تمایل به ریسک پذیری، داشتن فعالیت تفریحی مناسب و منظم و تمایل به کارهای داوطلبانه در سطح بالایی باشند آنگاه شرایط و مقتضیات لازم برای استقرار دور کاری فراهم می گردد.

سلیمانی نژاد و همکاران (۱۳۹۶) پژوهشی با عنوان امکان سنجی پیاده سازی سیستم دورکاری در شرکت ملی صنایع مس ایران انجام دادند. نتایج تحقیق نشان داد شرکت ملی صنایع مس ایران از قابلیت های نرم افزاری و زیرساخت های ارتباطی لازم جهت پیاده سازی سیستم دورکاری برخوردار نمی باشد و از نظر قابلیت های سخت افزاری و تدوین برنامه های نظام مند هم در وضعیت مطلوبی قرار ندارد نتایج به دست آمده با نتیجه فرضیه دوم محقق در این تحقیق مغایرت دارد.

محمدی و مردان نیا (۱۳۹۶): پژوهشی با عنوان بررسی عوامل مؤثر بر اتخاذ تصمیم در مورد بکارگیری دورکاری انجام دادند. این پژوهش بدنبال بررسی عواملی است که بر اتخاذ تصمیم در مورد بکارگیری دورکاری در سازمان های ایران اثر دارند. نتایج تحقیق نشان می دهد که ویژگی های شغل، ویژگی های شخصی و ویژگی های محیط بر تصمیم در مورد بکارگیری دورکاری تأثیر دارند. نتیجه به دست نتیجه فرضیه چهارم محقق در این تحقیق همسو می باشد.

رامین مهر و همکاران (۱۳۹۵): در پژوهش خود به ارزیابی وضعیت و راهبرد الگوی دورکاری کارکنان دستگاه های دولتی پرداخته اند؛ نتایج حاصله نشان داد: نگرش کارکنان، تأمین زیرساخت های اجرای دورکاری نسبت به دورکاری، دغدغه های اجتماعی و محیطی، افزایش ظرفیت به کارگیری کمی و کیفی نیروی کار و آگاهی کارکنان از مزایای دورکاری بر پذیرش دورکاری تأثیر مثبت و معناداری دارد؛ اما ماهیت کار و طراحی سازمان بر پذیرش دورکاری تأثیر معناداری ندارد. نتیجه به دست آمده با نتیجه فرضیه دوم و چهارم محقق در این تحقیق همسو بوده ولی با نتیجه فرضیه سوم محقق در تحقیق حاضر مغایرت دارد.

همتیان(۱۳۹۴): در پژوهش خود با موضوع بررسی عوامل موثر بر پیاده سازی دورکاری در شرکت ملی گاز ایران؛ عوامل تاثیرگذار بر پیاده سازی دورکاری در شرکت ملی گاز ایران را شناسایی و پس از تعیین اولویت بندی عوامل مذکور با روش میدانی و توصیفی به بررسی میزان تاثیر هر یک از عوامل و بررسی وضع موجود در شرکت ملی گاز ایران پرداخته است. نتایج این تحقیق حاکی از آن است عوامل سازمانی، عوامل فرهنگی، عوامل محیطی و زیرساخت های فنی به ترتیب بر پیاده سازی دورکاری تاثیرگذار است. نتیجه به دست آمده با نتیجه فرضیه های دوم، چهارم و نهم محقق در این تحقیق همسو می باشد.

نلسون و سنجیز (۲۰۱۶): در تحقیقی با عنوان فرایند تصمیم گیری به کارگیری دورکاری؛ مقایسه بین شرکت های چند ملیتی و شرکت های مالزیایی " به مقایسه این فرایندها پرداخته اند. نتایج این تحقیق نشان می دهد که در شرکت های چند ملیتی و مالزیایی طبیعت کار، طراحی سازمان، مشکلات حمل و نقل و مزایایی نسبی همگی از عوامل تاثیرگذار بر دورکاری محسوب می شوند. فراهم بودن زیرساخت های دورکاری عامل تعیین کننده مهمی برای به کارگیری دورکاری در شرکت های مالزیایی است که نتیجه به دست آمده با نتیجه فرضیه دوم و ششم محقق در تحقیق حاضر همسو می باشد؛ اما در شرکت های چند ملیتی اینطور نیست. ولی نتیجه فرضیه دوم و ششم محقق در تحقیق حاضر با نتیجه تحقیق نلسون و سنجیز (۲۰۱۶) در شرکت های مالزیایی مغایرت دارد.

یکی از مهم ترین کاربردهای پژوهش، ایجاد بینشی جدید برای دستیابی به کارکردهای بهینه و نتیجهی مطلوب است و این مسئله در پیشنهاد های پژوهش مصداق پیدا می کند و به وضوح مشخص می شود که در این قسمت پیشنهاد هایی در دو حوزه عملیاتی و تحقیقاتی با توجه به فرضیه ها و یافته های پژوهش برای مدیران و کارکنان ادارات ورزش و جوانان استان مازندران ارائه می گردد تا بتوانند با بهره گیری از این پیشنهاد ها و با استفاده از روش های مناسبی دورکاری را ارتقا داد.

۱. مدیران با توجه به امکانات سازمان شرایطی مهیا کنند تا خدمات الکترونیکی مناسبی در سازمان صورت گیرد.
۲. مدیران با کسب اطلاعات بیشتر در مورد مزایای دورکاری اعتقاد و طرز تلقی مثبتی به آن داشته باشند.
۳. زیرساخت های امنیتی کار از راه دور و بانک های اطلاعاتی آنلاین در سازمان شکل گیرد.
۴. نتایج کاری کارکنان به آنها بازخورد داده شود تا با نقاط ضعف و قوتشان آشنا شوند.
۵. اهداف و راهبردهای سازمان برای کارکنان تشریح گردد تا با میل و رغبت بیشتری به دنبال انجام وظایف شغلیشان باشند.
۶. مدیران با برگزاری کلاس های آموزشی سواد کارکنان را در بکارگیری رایانه و نرم افزارهای مرتبط با دورکاری ارتقا دهند.
۷. کارکنان با تقویت قدرت ریسک پذیری در خود چالش انجام چیزهایی که قبل از این هرگز انجام نداده اند را در خود تقویت کنند.
۸. از توانایی ها و خلاقیت های کارکنان در محل کار در پُست تخصص آنها استفاده شود.

منابع

۱. رامین مهر، حمید؛ ادراکی، محبوبه؛ توکلی، سمانه(۱۳۹۵) ارزیابی وضعیت و راهبرد الگوی دورکاری کارکنان دستگاههای دولتی، مطالعات مدیریت راهبردی - شماره ۱.
۲. سلیمانی نژاد، عادل؛ طاهره ابراهیمی و مهسا حسینی، ۱۳۹۶، امکان سنجی پیاده سازی سیستم دورکاری در شرکت ملی صنایع مس ایران، کنفرانس بین المللی توسعه و تعالی کسب و کار، تهران، موسسه مدیران ایده پرداز پایتخت ویرا
۳. عزیز زاده، طاهره(۱۳۹۳) مدلی برای تحقیق کار از راه دور در حسابداری. مجله دانش و پژوهش حسابداری، شماره ۱۷، ص: ۶۸-۷۲.
۴. قنبری، علی اله و بخت جو، شراره، (۱۳۹۲)، " دورکاری(مبانی، اصول و روش ها به انضمام طرح دورکاری در نظام اداری ایران) "، تهران، انتشارات شرکت فرازما پردازش، چاپ اول
۵. صدقی، شهرام و اصغری، حبیب ا...، (۱۳۹۴)، "کار از راه دور، چالش های نوین برای اشتغال"، نقش فناوری اطلاعات در اشتغال، تهران، ۲۹ و ۳۰ بهمن
۶. مانیان، امیر،(۱۳۹۴)، مجازی سازی و نقش آن در دورکاری: گذر از سازمان سنتی به سازمان مجازی، مجموعه مقالات همایش دورکاری در نظام اداری، چالش ها و راهکارها، برگزار کننده مرکز آموزش دولتی
۷. محرابی، جواد و طرلانی، ثریا،(۱۳۹۳) شناسایی عوامل موثر بر اجرای آئین نامه دورکاری در دستگاههای اجرایی قزوین و ارائه راهکارهای، مجله مدیریت توسعه و تحول ۶۵-۷۴
۸. محمدی، شهریار. مردان نیا، مسعود(۱۳۹۶)، بررسی عوامل موثر بر اتخاذ تصمیم در مورد بکارگیری دورکاری، مجموعه مقالات همایش دورکاری در نظام اداری، چالش ها و راهکارها برگزار کننده مرکز آموزش دولتی، تهران

۹. همتیان، مریم (۱۳۹۴): بررسی عوامل موثر بر پیاده سازی دورکاری در شرکت ملی گاز ایران، پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه شهید بهشتی

10. Blanpain, Roger. (2015), "The social implications of teleworking(I): The Legal and contractual situations of teleworkers in the member states of the European union", European foundation for the improvement of living and working conditions.
11. Breman, S. L. (2015), "The future of telecommuting", Future, Vol. 28, No. 3, pp.227-240.
12. Carlos M.J, (2014). Telecom in the Information Section in Spain. *Journal of Organizational ChangeManagemen*, 21(1), 7-31.
13. Kurland Nancy, B., & Bailey Diane, E. (2017). The Advantages and Challenges of Working Here, There, Anywhere, and Anytime. *Organizational Dynamics*.
14. Nelson, M.and M Snjyz (2016). Remote Computing Decision Making Process; Comparison between Multinational Enterprises and Malaysian Companies, *Environmentand Behavior*, pp521-549
15. Offstein, E. H., Morwick J.M. & Koskinen, L. (2016). Making telework work:leading people and leveraging technology for competitive advantage. *Strategic HR Review*, 9 (2), 32-37.

سازمان یادگیرنده و یادگیری سازمانی

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۹/۰۴

تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۰۳

کد مقاله: ۶۸۲۹۳

ناصر میقانی^{*}

چکیده

در ادبیات مدیریت کسب و کار، یک سازمان یادگیرنده شرکتی است که یادگیری اعضای خود را تسهیل می کند و به طور مداوم خود را بهبود می بخشد. این مفهوم در پی مطالعات و تلاش های پیتر سنگه و همکاران او شکل گرفته است. توسعه سازمان های یادگیرنده در نتیجه فشاری بود که سازمان های مدرن با آن مواجه بودند و آن ها را قادر ساخت در محیط پرتلاطم کسب و کار، بتواند به فعالیت رقابتی خود ادامه دهند. جهان امروز به ویژه جهان سازمان ها، دستخوش تغییر و تحولات شگرف و مداومی است و تمامی ابعاد سازمان ها از محیط داخلی تا محیط خارجی، از عوامل انسانی تا غیرانسانی و...، همگی با شتابی خیره کننده در حال شدن از حالتی به حالتی دیگرند. در جهان کنونی بسیاری از فعالیت های انسانی و حیاتی مورد نظر جامعه را سازمان های گوناگون انجام می دهند. پیشرفت و جامعه تابع عملکرد مؤثر سازمان هاست. در میان عوامل تأثیرگذار بر عملکرد کارکنان، در فضای رقابتی و پر تغییر که امروزه سازمان ها با آن روبرو هستند، سازمان هایی امکان رشد بقا خواهند داشت که توانایی یادگیری سازمانی داشته و بتوانند از تغییر و تحولات محیطی و تجربیات درون سازمانی و برون سازمانی، دانش مورد نیاز سازمانی را فرا گرفته و به سازمان های یادگیرنده تبدیل شوند. در مقاله حاضر ضمن بررسی نظریه یادگیری سازمانی، به بیان ضرورت، جایگاه و نقش آن در سازمان های امروزی خواهیم پرداخت.

واژگان کلیدی: سازمان، کارکنان، سازمان یادگیرنده، یادگیری سازمانی

۱- مقدمه

تغییرپذیر نبودن و مطابق نبودن با تحولات جهانی آن‌ها را به کارا نبودن نیز محکوم کرده است. از این رو سازمان‌ها و شرکت‌ها برای تداوم فعالیت در امور اقتصادی و خروج از این معضل باید به ابزارهایی مجهز شود و از آن‌ها استفاده کند. در این بین باید سرعت یادگیری از سرعت تغییرات بیشتر باشد. همین امر باعث شده ایجاد سازمان‌های یادگیرنده و نهادینه کردن فرایند یادگیری به روش مهمی در سازمان‌ها تبدیل شود. در ادامه مطلب با مهر ارقام همراه شوید تا در مورد سازمان‌های یادگیرنده و ویژگی‌های آن‌ها بیشتر آشنا شویم.

برای تبدیل شدن و حرکت به سمت سازمان‌های یادگیرنده پیش از هر چیز لازم است تغییر را پذیرفته و سازمان را با یافته‌های پژوهشی همسو کنیم. سازمان یادگیرنده با تکمیل نظریه‌های مربوط به یادگیری و یادگیری سازمانی شکل گرفته است. سازمان یادگیرنده سازمانی است که در آن اعضا برای رسیدن به هدف‌ها و آمال‌ها، خود را توسعه می‌دهند. آن‌ها با ایجاد ساختارها و استراتژی‌ها به یادگیری سازمانی کمک می‌کنند.

این سازمان دارای مهارت و توانایی ایجاد، کسب و انتقال دانش است و رفتارش منعکس‌کننده دانش و دیدگاه‌های جدید است. یک سازمان یادگیرنده سازمانی است که افراد در آن به صورت جمعی یاد می‌گیرند و دائم در حال تغییر خود هستند تا با هدف موفقیت سازمانی به نحو بهتری اطلاعات را جمع‌آوری، مدیریت و استفاده کنند.

سازمان‌های یادگیرنده معمولاً فرصت‌هایی را برای اعمال مسئولیت به وجود می‌آورند. از تجربه‌ها می‌آموزند، ریسک می‌پذیرند و از نتایج حاصله و درس‌های آموخته‌شده احساس رضایت می‌کنند. از این رو سازمان‌های یادگیرنده سازمان‌های مطلوبی هستند. در سازمان یادگیرنده یادگیری، نیاز همیشگی کارکنان آن محسوب می‌شود و علاوه بر تأکید به آموختن، به چگونه آموختن و جذب و توزیع دانش نو به خلق و تولید اطلاعات و دانش جدید و مورد نیاز نیز پرداخته می‌شود. بعدها تمامی این دانش‌ها در رفتار و عملکردهای آن‌ها هویدا خواهد شد.

۲- سازمان یادگیرنده

سازمان یادگیرنده آن است که تمامی قدرت فکری، دانش و تجربه سازمان را برای ایجاد تغییرات و بهبود مستمر در جهت توسعه، در اختیار می‌گیرد و بر آن مدیریت می‌کند. سازمان یادگیرنده آن است که در آن افراد به طور مستمر توانایی‌های خود را افزایش دهند تا به نتایجی که مدنظر است دست یابند. سازمانی است که در آن تفکر، بحث‌های جمعی، کشف نظرات و افکار نو تشویق می‌شوند. سازمانی است که ظرفیت‌های لازم برای یادگیری و انطباق‌پذیری و تغییر را دارد. فردیت در سازمان یادگیرنده مفهومی ندارد. درست است که سازمان از افراد تشکیل شده اما فرد وقتی که وارد سازمان می‌شود، جزئی از کل محسوب و در آن ادغام می‌شود. سازمان‌های یادگیرنده در مقابل تغییرات مقاومت نشان نمی‌دهند و برخلاف سازمان‌های سنتی که افراد در مقابل هر تغییر واکنش منفی دارند، همواره می‌کوشد در حال تغییر و تحول باشد. در عین حال، به عامل سرعت هم توجه دارد، زیرا سرعت تغییرات است که باعث واکنش می‌شود. این گونه سازمان‌ها با محیط سازگار نمی‌شوند بلکه همواره محیط را با خود سازگار و همراه می‌کنند.

۳- یادگیری سازمانی

یادگیری سازمانی عبارت است از تمامی روش‌ها، سازوکارها و فرایندهایی که درون سازمان، به منظور تحقق یادگیری، به کار گرفته می‌شوند. در بحث از سازمان یادگیرنده، نظام‌ها، اصول و ویژگی‌های سازمانی که به عنوان هویت جمعی یاد می‌گیرند و اقدام به تولید می‌کنند، بررسی می‌شوند. یادگیری سازمانی به چگونگی وقوع یادگیری سازمانی به معنی مهارت‌ها و فرایندهای ساخت و بهره‌گیری از دانش اشاره دارد. در این معنی، یادگیری سازمانی تنها یک بعد یا عنصر از سازمان یادگیرنده است.

۳-۱- انواع یادگیری سازمانی

یادگیری سازمانی در مفهوم کلی، عبارت است از تغییر در دانش سازمانی، فرایند تغییر می‌تواند، بر چندین نوع دانش به طوری همزمان تأثیر گذارد، ضمن اینکه ممکن است عمق و محتوای تغییر، متفاوت باشد؛ بنابراین می‌توان فرایندهای یادگیری را در دسته‌های مختلف طبقه بندی کرد. به طور کلی می‌توان سه نوع یادگیری را از یکدیگر متمایز کرد: یادگیری انطباق‌پذیر (تطبیقی) یادگیری بازسازنده یادگیری فرایندی (ثانویه) این سه نوع یادگیری را پروبست و بوشل به نقل از آرجریس و شون، مطرح کرده اند. مارکواد نیز در کتاب ایجاد سازمان یادگیرنده شامل یادگیری انطباقی، انتظاری و عملی را متذکر شده است. یادگیری انطباقی یا

یادگیری انطباق پذیر با یادگیری بازسازنده معادل است و یادگیری انتظاری با یادگیری فرایندی همخوانی دارد. به نظر می‌رسد که یادگیری عملی مارکواد، با یادگیری بازسازنده تفاوت فاحشی نداشته باشد. لذا سازمان‌ها می‌توانند برای تبدیل شدن به سازمان یادگیرنده به شیوه‌های گوناگون یاد بگیرند. اندیشمندان مدیریت به انواع متفاوت یادگیری در چندین شیوه اشاره کرده اند. جدول زیر تحلیلی از دامنه لغاتی که برای توصیف آن مورد استفاده قرار می‌گیرد، ارائه می‌دهد. با انواع یادگیری انطباقی، بازسازی و فرایندی سازمان می‌تواند به سمت یادگیرنده شدن به راه خود ادامه دهد و در جهت ارائه بهترین خدمات و کارکردها به مشتریان در مقایسه با رقبا تلاش کند. بدین منظور دیدگاه‌های گوناگونی وجود دارد.

جدول ۱- طبقه بندی اصطلاحات یادگیری سازمانی (منبع: نیکومنش، ۱۳۹۴)

نام نویسندگان	یادگیری نوع اول یادگیری انطباقی	یادگیری نوع دوم یادگیری بازسازنده	یادگیری نوع سوم یادگیری فرایندی
سایریت و مارچ (۱۹۶۳)	انطباقی	-	-
کانجلوسی و دیل (۱۹۶۵)	انطباقی	-	-
مارچ و السن (۱۹۷۶)	انطباقی	-	-
آرجریس و شون (۱۹۹۶)	یادگیری تک حلقه‌ای	یادگیری دو حلقه‌ای	یادگیری فرایندی-سه حلقه‌ای
دانکن و ویس (۱۹۷۹)	انطباقی	-	-
هدبرگ (۱۹۸۱)	یادگیری سازگارانه	یادگیری جایگزین	یادگیری چرخشی
بیت سن (۱۹۸۱)	یادگیری نوع ۱	-	یادگیری ثانویه
سریو استاو (۱۹۸۳)	انطباقی	سهیم شدن در مفروضات	گسترش پایه دانش
فیول و لایزل (۱۹۸۵)	یادگیری سطح پایین	یادگیری سطح بالا	-
مورگان (۱۹۸۶)	تک حلقه‌ای	دو حلقه‌ای	یادگیری هواوگرافیک
پاوتزک (۱۹۸۹)	کارایی فزاینده	یادگیری از تجربه	تغییر در ساختارهای دانش
سنگه (۱۹۹۰)	یادگیری تطبیقی	-	یادگیری مولد
گرت (۱۹۹۰)	چرخه یادگیری عملیاتی	چرخه اصلاح خط مشی‌ها	چرخه یادگیری منسجم
کلایم اسکس (۱۹۹۱)	یادگیری اصلاحی	یادگیری تغییری	یادگیری چگونه آموختن
استاهل (۱۹۹۱)	شبیه سازی	همسازی	معادل سازی
ستل برگر (۱۹۹۱)	تغییر سازمانی	گسترش سازمانی	دگرگونی سازمانی
پاولسکی (۱۹۹۲)	تطبیق ویژه	انطباق با محیط	یادگیری برای حل مشکلات

آرجریس و شون سه نوع یادگیری سازمانی و یا به تعبیر دیگر، سه سطح یادگیری را به شرح زیر توصیف کرده اند:

یادگیری تک حلقه‌ای: یادگیری تک حلقه ای زمانی اتفاق می افتد که در بستر هدف‌ها و سیاستهای جاری سازمان، خطاها کشف و اصلاح شوند. از یادگیری تک حلقه ای، سنگه با عنوان یادگیری انطباقی، فایول و لایزل با عنوان یادگیری سطح پائین و میسون با عنوان یادگیری غیراستراتژیک نیز نام می‌برند.

یادگیری دو حلقه‌ای: یادگیری دو حلقه‌ای زمانی اتفاق می‌افتد که سازمان خطاها را کشف و اصلاح می‌کند و هنجارها، رویه‌ها، سیاست‌ها و هدف‌های موجود را زیر سؤال می‌برد و به تعدیل و اصلاح آن‌ها می‌پردازد. یادگیری دو حلقه‌ای را، سنگه با عنوان یادگیری مولد، فایول و لایزل با عنوان یادگیری سطح بالا و میسون با عنوان یادگیری استراتژیک نیز می‌نامند.

یادگیری سه حلقه‌ای: زمانی اتفاق می‌افتد که سازمان‌ها یاد بگیرند چگونه یادگیری تک حلقه‌ای و دو حلقه‌ای را اجرا کنند. به عبارت دیگر یادگیری سه حلقه‌ای توانایی یادگرفتن درباره یادگیری است. این بدان معنی است که آگاهی از سبک‌ها و فرایندها و ساختارهای یادگیری پیش نیاز ارتقای یادگیری است. از یادگیری سه حلقه ای به عنوان "فرا یادگیری" نیز نام برده‌اند در این سطح سازمان‌ها یاد می‌گیرند که چگونه یاد بگیرند (حیدری تفرشی، ۱۳۸۱).

۴- عوامل مؤثر در سازمان یادگیرنده

پس از تعریف سازمان یادگیرنده، چگونگی پیاده سازی چنین مفهومی در سازمان مطرح است.

جدول ۲: تفاوت یادگیری سازمانی با سازمان یادگیرنده. (منبع: کاظم پور، ۱۳۹۱)

سازمان یادگیرنده	تفاوت	یادگیری سازمانی
سازمان یادگیرنده به نوع خاصی از سازمان اشاره دارد که یادگیری سازمانی را در درون خود می‌دارد.	در حالی که	یادگیری سازمانی مفهومی است که برای انواع مشخصی از فعالیت‌ها که درون سازمان اتفاق می‌افتد، به کار می‌رود.
سازمان یادگیرنده از طریق ارتقاء شیوه‌های هوشیارانه، نظامند که مستلزم درگیری اشخاص در فرایندهاست به بودن خود دوام می‌بخشد.	در حالی که	یادگیری سازمانی تلاش‌هایی را مورد تاکید قرار می‌دهد که سازمان‌ها از طریق آن به سازمان یادگیرنده تبدیل می‌شوند.
سازمان یادگیرنده با شرایط، ویژگی‌های سازمانی که باعث ایجاد یادگیری می‌شوند سروکار دارند.	در حالی که	یادگیری سازمانی به فرایند یادگیری در سازمان می‌پردازد.
سازمان یادگیرنده چیتی عملی دارد و از ابزارهای ارزشیابی یا آسیب شناسی که به توسعه فرایندهای یادگیری در درون سازمان مدد می‌رساند، منبث می‌شود.	در حالی که	یادگیری سازمانی بر مشاهده و تجزیه و تحلیل فرایندهای موجود در یادگیری جمعی و فردی سازمان متمرکز است.
در سازمان یادگیرنده، بر چه چیزی - سیستم‌ها، اصول و مشخصات سازمان‌هایی که یاد می‌گیرند و به عنوان یک موجودیت جمعی، تولید می‌کنند - تمرکز می‌کنیم.	در حالی که	در بحث یادگیری سازمانی بر اینکه یادگیری چگونه در سازمان رخ می‌دهد، توجه می‌شود.
فرآورده محور است.	در حالی که	فرایند محور است.
هویت جمعی دارد.	در حالی که	هویت فردی دارد.
رسمی است.	در حالی که	غیر رسمی / رسمی است.
هنجاری و تجویزی است.	در حالی که	اکتشافی و تجربه محور است.
به سازمان خاصی اشاره دارد.	در حالی که	به فعالیت خاصی در سازمان اشاره دارد
موضوعات یادگیری عمیقاً کلی‌اند.	در حالی که	موضوعات یادگیری جزئی و کلی‌اند
حیطه موضوعات یادگیری عمدتاً استراتژیک است.	در حالی که	حیطه موضوعات یادگیری شامل موضوعات و مسائل عادی و استراتژی است.
سبک‌های یادگیری تا حد زیادی مشخص، مشابه و قابل شناسایی است.	در حالی که	سبک‌های یادگیری ضمنی و متفاوت است.

۵- تاریخچه سازمان یادگیرنده

می‌توان مفهوم سازمان‌ها را به عنوان سیستم‌های یادگیری در نخستین سالهای ۱۹۰۰ ردیابی کرد فردریک تیلور که تئوری مؤثر مدیریت علمی را ارائه داد، اعتقاد داشت وقتی مدیریت، روش انجام دادن هر کار را بررسی کرده و به بهترین شیوهی انجام هر کار پی می‌برد، می‌تواند این یادگیری را به کارمندان منتقل کند و بنابراین کارایی سازمان را بهبود می‌بخشد. در اواخر سال ۱۹۵۰، یادگیری سازمانی توسط تعدادی از نظریه پردازان دانشگاه کارنچی ملن از قبیل کایرت، مارچ و سیمون شکل گرفت و توضیح داده شد. در سال ۱۹۸۵ مارچ و سیمون نوشتند: بر خلاف آنچه تصور می‌کنیم وقتی ما رویه‌های عملیاتی استاندارد سازمانی را ملاحظه می‌کنیم، راه و روش سازمان به شدت توسط قوانینی که در آن وجود دارد تعیین می‌شود. این قوانین نیز وقتی سازمان خودش را با محیط تطبیق می‌دهد در رویه‌های یادگیری سازمانی نشان داده می‌شود (یانگ و همکاران، ۲۰۰۴). در دهه ۸۰ و ۹۰ قرن بیستم، سازمان‌ها در رویارویی با تحولات شدید محیطی به این نتیجه رسیدند که باید برای مقابله با این ناملایمات به یادگیری روی بیاورند اما با این تفاوت که سرعت یادگیری سازمانی باید سریعتر از سرعت تغییرات محیطی باشد. اصطلاح سازمان یادگیری محور توسط لیلز و همکارانش تعبیه شد و بعدها به صورت علمی و قاعده‌مند درآمد. این اصطلاح به سازمان‌هایی اشاره دارد که هدفشان سازمان یادگیرنده شدن است.

می‌توان گفت که از سال ۱۹۷۳ به بعد فعالیت‌های جدی در ارتباط با سازمان یادگیرنده به صورت مکتوب شکل گرفت. صاحب‌نظرانی چون پدler (۱۹۹۱)، آرگریس و شون، مارسیک، واتکینز، جفارت و مارکوارت (۱۹۹۶) وارد صحنه سازمان یادگیرنده شدند، ولی همگان اذعان دارند که پیتر سنگه پایه‌گذار تفکر علمی سازمان یادگیرنده در سالهای گذشته می‌باشد. در ذیل به طور مختصر به سیر تاریخی آن می‌پردازیم:

در سال ۱۹۷۳ کتاب "یادگیری، طرح‌ریزی و طراحی یادگیری" توسط دانیل میشل نوشته شد.
در سال ۱۹۷۴ کتاب "تئوری عمل" را کریس آرگریس و دونالد شون مشترکاً منتشر کردند.
در سال ۱۹۸۵ کریس آرگریس و همکاران کتاب "علم عمل" را منتشر کردند.
در سال ۱۹۸۹ کتاب "عصر سنت گریزی" توسط چارلز هندی نوشته شد.
در سال ۱۹۹۰ کتاب "پنجمین فرمان" توسط پیتر سنگه نوشته شد.
در سال ۱۹۹۲ پدler و همکارانش کتاب "شرکت یادگیرنده" را منتشر کردند.
در سال ۱۹۹۳ دیوید گاروین مقاله‌ای درباره یادگیری سازمانی در مجله هاروارد بیزینس چاپ کرد.
در سال ۱۹۹۴ پیتر سنگه کتاب "تمرین پنجمین فرمان" را نوشت.
در سال ۱۹۹۹ کتاب "رقص تغییر" را پیتر سنگه و همکارانش منتشر کردند.
در سال ۲۰۰۰ سنگه و همکارانش کتاب "مدارسی که یاد می‌گیرند" را منتشر کردند.
در سال ۲۰۰۲ مایکل مارکوارت کتاب "ایجاد سازمان‌های یادگیرنده" را به تالیف درآورد.
در هر حال، پدیده سازمان یادگیرنده باید در چهارچوب سه امر شایع و متداول که در منشاء و خاستگاه آن جمع می‌شوند، درک و شناسایی شود:

- ۱- مسیر توسعه سازمانی و بویژه مفاهیم یادگیری سازمانی
- ۲- تغییرات اقتصادی برای جهانی شدن، قانون زدایی و صنعت مبتنی بر اطلاعات
- ۳- مدیریت کیفیت جامع (سبحانی‌نژاد، ۱۳۸۹).

۶- ویژگی‌های اساسی سازمان یادگیرنده

دیدگاه دیگر، سازمان یادگیرنده را به عنوان مجموعه‌ای از سیستم‌های به هم پیوسته تعریف می‌کند. تعامل بین این سیستم‌ها، میزان اثربخشی سازمان یادگیرنده را تعیین می‌نماید. جفارت و مارسیک شش مجموعه اصلی یا ویژگی اساسی زیر را برای سازمان یادگیرنده تشریح کرده اند:

- ۱- یادگیری مستمر در سطح سیستم‌ها؛ افراد به نحوی در یادگیری سهیم می‌شوند که سازمان بتواند از طریق انتقال دانش در بین سطوح آن و جمع شدن اطلاعات درباره فعالیت‌ها و عادات آن، یاد بگیرد.
- ۲- تولید دانش و سهیم شدن در آن؛ در اینجا تأکید بر تولید دانش، مسلط شدن بر آن و نقل و انتقال سریع و آسان دانش در سازمان است، به طوری که هر کسی در صورت نیاز بتواند به آن دسترسی پیدا کند و به سرعت مورد استفاده قرار دهد.
- ۳- تفکر سیستمی و انتقادی؛ در سازمان یادگیرنده، افراد همیشه تشویق می‌شوند که بر اساس روش‌های نو و جدید فکر کنند و مهارت‌های استدلالی مولد را به طور منظم به کار گیرند تا روابط و حلقه‌های بازخور را مشاهده کنند؛ آن‌ها مهارت‌های استدلالی را باید به طور انتقادی به کار گیرند تا مفروضات را شناسایی و مورد بررسی قرار دهند.
- ۴- فرهنگ یادگیری؛ فرهنگ سازمان یادگیرنده فرهنگ یادگیری است و در سایه آن در تمامی سطوح سازمان، یادگیری و خلاقیت تشویق می‌شود و مورد حمایت و پشتیبانی قرار می‌گیرد؛ در نتیجه، در بستر چنین فرهنگی میزان خلاقیت و نوآوری، تجربه‌اندوزی و یادگیری افزایش پیدا می‌کند.
- ۵- روحیه انعطاف‌پذیری و تجربه؛ در سازمان یادگیرنده افراد در خطرپذیری، تجربه، نوآوری و کشف ایده‌های جدید آزاد هستند و فرایندهای کاری و محصولات جدید را خلق می‌نمایند.
- ۶- تمرکز بر افراد؛ سازمان یادگیرنده فضایی را ایجاد می‌کند که در آن تک‌تک افراد پرورش پیدا می‌کنند؛ ارزش می‌یابند؛ از رفاه آن‌ها حمایت می‌شود؛ پیشرفت و توسعه پیدا می‌کنند و در نتیجه یاد می‌گیرند (احمدی، ۱۳۹۷).

۷- شرط لازم در شکل‌گیری سازمان‌های یادگیرنده

در این حالت، مدیران نیاز دارند که برای حفظ بقاء، سازمان‌ها را با این دگرگونی‌ها هماهنگ سازند و برای دستیابی به این امر، باید به یادگیری به عنوان پدیده‌ای ارزشمند بنگرند و بدینوسیله همواره خود را آماده پذیرش تغییرات کنند و کارکنان سازمان را نیز

با دگرگونی‌ها همراه سازند. وقتی مدیران باور داشتند که تغییرات در سازمان ضروری است، می‌توانند مدیریت تغییر را در سازمان خود بر عهده گیرند. در مدیریت تغییر لازم است:

- حالت مطلوب سازمانی برای مدیران شناخته شده باشد.
- وضعیت موجود سازمان توصیف گردد.
- شکاف وضع موجود و وضع مطلوب برای مدیران مشخص باشد.

یادگیری سازمانی زمانی اتفاق می‌افتد که موجب تغییر عقاید و دیدگاه‌های موجود شده و دیدگاه جدیدی را خلق کند و از طریق ارتباط و تعامل به تمام سطوح سازمانی منتقل شود. این انتقال از طریق مشارکت بهتر صورت می‌گیرد. از نظر «پیتر سنگه» روش‌های یادگیری در سازمان یادگیرنده عبارتند از: مهارت فردی، یادگیری تیمی، تفکر سیستمی، بصیرت مشترک و مدل‌های ذهنی. (آقاجانی، ۱۳۹۴).

۸- خصوصیات سازمان‌های یادگیرنده

تعاریف نوع شناسی‌های متعددی برای سازمان یادگیرنده وجود دارد. آقای پیتر سنگه در یک مصاحبه گفته است چنین سازمانی جایی است که افراد با یکدیگر به صورت جمعی کار می‌کنند تا توانایی‌های خود را توسعه دهند و بتوانند نتایجی خلق کنند که واقعا برایشان مهم است. آقای سنگه این مفهوم را در کتاب پنجمین فرمان خود معرفی کرد و به شهرت رساند. او در این کتاب ۵ خصوصیت زیر را معرفی می‌کند:

تفکر سیستمی^۱: ایده سازمان یادگیرنده از رویکرد سیستمی نسبت به سازمان‌ها ریشه گرفته است. تفکر سیستمی چارچوبی مفهومی است که به افراد این امکان را می‌دهد کسب و کارها را به صورت اجزاء به هم وابسته و با هم مرتبط ببینند. سازمان‌های یادگیرنده از این روش تفکر موقعی استفاده می‌کنند که می‌خواهند شرکت خود را ارزیابی کنند و سیستم‌های اطلاعاتی دارند که عملکرد سازمان را به عنوان یک کل از تمامی قسمت‌های متفاوت، اندازه‌گیری می‌کند.

در تفکر سیستمی بر این اعتقاد هستیم که برای یادگیرنده بودن یک سازمان، تمامی خصوصیتی که در این لیست داریم باید با هم وجود داشته باشند. اگر برخی از آن‌ها را نداشته باشیم، سازمان در رسیدن به اهداف خود ناتوان خواهد بود.

البته برخی محققان می‌گویند که این خصوصیات به مرور زمان کسب می‌شوند و نمی‌توان همه را همزمان توسعه داد.

تسلط شخصی^۲: تعهد یک شخص نسبت به فرآیند یادگیری تحت عنوان تسلط شخصی شناخته شده است. شرکتی که نیروی کارش زودتر از شرکت‌های دیگر یادگیرنده دارای مزیت رقابتی خواهد بود. یادگیری فردی به کمک آموزش و توسعه کارکنان و بهبود مداوم فردی حاصل می‌شود. با این حال نمی‌توان کسی را که تمایل ندارد به زور مجبور به یادگیری کرد. تحقیقات نشان داده است که بیشتر یادگیری در محل کار اتفاق می‌افتد، به جای اینکه نتیجه آموزش رسمی باشد. به همین خاطر مهم است فرهنگی را خلق کنیم که تسلط شخصی جزئی از زندگی روزمره آن باشد. هرچند در یک یادگیری سازمانی افراد به دنبال آموختن هستند، اما باید سازوکارهایی طراحی شود که کسب و کار تبدیل به سازمان یادگیرنده شود.

مدل‌های ذهنی^۳: به طور خلاصه فرضیاتی که افراد و سازمان‌ها دارند مدل‌های ذهنی نامیده می‌شود. برای اینکه تبدیل به یک سازمان یادگیرنده شویم، این مدل‌ها باید تغییر کنند. اشخاص تمایل دارند تئوری‌هایی که باید دنبال کنند و تئوری‌هایی که در عمل دنبال می‌کنند را یکی در نظر گرفته و با هم جابجا کنند. به همین ترتیب سازمان‌ها هم حافظه‌ای دارند که بحث ماندگاری رفتارها، هنجارها و ارزش‌هایشان می‌شود. در محیط‌های یادگیری که به دنبالشان هستیم، مهم است که نگرش مقله‌ای را با نگرش پذیرش و باز بودن جایگزین کنیم. چنین رویکردی به مرور زمان اعتماد و نیاز به یادگیری را بوجود می‌آورد. برای رسیدن به چنین دستاوردی سازمان یادگیرنده نیازمند سازوکارهایی است تا تئوری‌های پشت اقدامات سازمان را تعیین و ارزیابی کند. ارزش‌های ناخواسته باید در فرآیندی تحت عنوان «یادگیری زدایی» حذف شوند. برخی دانشمندان این فرآیند را یادگیری سه حلقه‌ای نامگذاری کرده‌اند.

چشم‌انداز مشترک^۴: خلق یک چشم‌انداز مشترک برای ترغیب کارکنان به یادگیری بسیار مهم است. چرا که هویتی مشترک ایجاد می‌کند و برای یادگیری، تمرکز و انرژی به همراه دارد. موفق‌ترین چشم‌اندازها بر روی چشم‌اندازهای شخصی کارکنان در تمامی سطوحی سازمانی ساخته می‌شوند. با این حال خلق چشم‌انداز مشترک می‌تواند توسط ساختارهای سنتی متوقف شود که به نظر با چشم‌انداز سازمان از بالا تعارض دارد. به همین خاطر است که سازمان‌های یادگیرنده ساختارهایی تخت و تمرکززدایی شده دارند.

چشم‌انداز مشترک حتی می‌تواند جلوزدن از یک رقیب هم باشد؛ اما آقای سنگه بیان می‌کند که این موارد اهداف گذرا هستند و علاوه بر این‌ها باید اهداف طولانی مدتی وجود داشته باشد که از درون سازمان ریشه می‌گیرند.

یادگیری تیمی^۱: تیم‌های سازمانی خود یک موجود جدید هستند که از اجتماع افراد ایجاد شده‌اند. این موجودیت جدید باید بتواند مثل یک انسان یادگیری را بیاموزد و آن را به یک فرآیند همیشگی تبدیل کند. مزیت یادگیری تیمی یا یادگیری مشترک این است که کارکنان با سرعت بیشتری رشد می‌کنند و ظرفیت حل مسئله سازمان با دسترسی بهتر به دانش و تخصص جمعی، رشد خواهد کرد. سازمان یادگیرنده ساختارهایی دارد که یادگیری تیمی را تسهیل می‌کند، آن هم با ویژگی‌هایی نظیر عبور از مرزهای سازمانی و باز بودن نسبت به موضوعات و تفاوت‌ها. برای یادگیری تیمی افراد باید در دیالوگ و بحث‌ها مشارکت کنند. به همین خاطر اعضای تیم باید روابط باز، معانی مشترک و فهم مشترک را توسعه دهند. این سازمان‌ها معمولاً ساختارهای مدیریت دانش بسیار خوبی دارند که به راحتی اجازه خلق، آموختن، انتشار و اجرای این دانش را در کل سازمان می‌دهد. ترکیب این ۵ خصوصیت سازمان‌ها را تشویق می‌کند به سمت تفکری برون که بیشتر به وابستگی‌های بین عناصر بها می‌دهد. در واقع هر سازمان باید تبدیل به جامعه‌ای شود که کارکنان نسبت به آن احساس تعلق داشته باشند (عسگرانی، قبادی، ۱۳۹۸)

۹- راهبردهای گسترش سازمان یادگیرنده

- تدوین برنامه جامع و بلند مدت انتقال از سازمان موجود به سازمان یادگیرنده
- تدوین هدف‌ها و سیاست‌های کوتاه مدت و بلند مدت به نحوی که تحقق آن‌ها مستلزم آموزش و یادگیری مستمر کارکنان باشد.
- سازماندهی مجدد وظایف و فعالیت‌های سازمانی، به نحوی که آموزش و یادگیری عنصر اساسی کلیه مشاغل، شرایط احراز و شرح وظایف مشاغل به شمار آید.
- سپردن مسئولیت آموزش و بهسازی نیروی انسانی به مطلعترین با تجربه‌ترین و علاقه‌مندترین مدیران ارشد سازمان.
- تدارک سخت‌افزارها و نرم‌افزارها علمی و پژوهشی مورد نیاز و فراهم کردن زمینه‌های قانونی، فرهنگی و انگیزش لازم برای استفاده علمی از آن‌ها.
- انجام نیازسنجی‌های آموزشی و دقیق و مستمر به منظور شناسایی کمبودها و خلاءهای آموزشی کلیه کارکنان در همه سطوح سازمانی.
- فراهم‌سازی طیف گسترده و متنوعی از انواع فرصت‌های یادگیری فردی و گروهی در قالب انواع دوره‌های آموزشی حضوری و غیرحضوری.
- برقراری ارتباط مؤثر و مستمر بین هر گونه تصمیم‌گیری مربوط به امور اداری و استخدامی کارکنان و وضعیت آموزشی و یادگیری آنان.
- بسط و گسترش انواع راهکارهای مشورتی و هدایتی برای کلیه گروه‌ها و افراد سازمانی.
- طراحی و به کارگیری ساز و کارهای تشویقی مناسب به نحوی که بالاترین پاداشها نصیب بیشترین تلاش‌های یادگیری و کاربست آموخته شده شود.
- استقرار نظام فعال بازخورد که توانایی شناسایی دقیق و سریع نواقص را داشته باشد و اطلاعات صحیح و به هنگام را به منظور انجام تغییرات و اصطلاحات لازم عرضه دارد (حیدری تفرشی، ۱۳۸۱).

۱۰- نتیجه گیری

با توجه به مطالب بالا می‌توان بیان کرد که توسعه و بهبود وضعیت سرمایه فکری و تقویت فرهنگ سازمان یادگیرنده بر توسعه و تحقق قابلیت یادگیری سازمانی تأثیرگذار است. این بدین معنیست که با سرمایه گذاری در آموزش و یادگیری می‌توان سرمایه فکری و فرهنگ سازمان یادگیرنده را افزایش داد و به تبع آن ظرفیت یادگیری سازمانی را بهبود بخشید. با توجه به دانش گرای سازمان‌های پیشرو، می‌توان با شناخت سرمایه فکری و اهمیت آن در کنار توجه به سرمایه های مادی و معنوی سازمان و با کاربست مدیریت دانش یا مدیریت سرمایه های فکری در سازمان‌ها، ضمن ایجاد یادگیری مستمر، ترویج فرهنگ اشتراک دانش را میان همه کارکنان سازمان‌ها و همچنین اعضا متولیان دانش در این سازمان‌ها به طرز صحیحی مدیریت کرده و زمینه ای فراهم شود که تمامی اعضای سازمان، اجتماعی سازی و به اشتراک گذاری دانش خود را جزوی از وظایف خود به شمار آورند. همچنین در جهان متغیر و متحول امروزی اگر سازمان‌ها بخواهند به اطلاعاتی که از قبل داشته اند بسنده کنند پایدار نخواهند ماند. کلید حل

مشکلات سازمان‌ها، یادگیری است و سازمان‌هایی موفق هستند که سریعتر از دیگران یادگیرنده و حرکت کنند. امروزه جهانی شدن امور، انتظارات زیاد ارباب رجوع، فشارهای رقابتی و مانند اینها علائمی هستند که یادگیری را ضروری می‌سازند. سازمان‌های متحول، پویا و مطلوب، سازمان‌های یادگیرنده هستند. این سازمان‌ها فرصتهایی را برای اعمال مسئولیت بوجود می‌آورند، از تجربه ها می‌آموزند، ریسک می‌پذیرند و از نتایج حاصله و درسهای آموخته شده احساس رضایت می‌کنند؛ و در پایان می‌توان عنوان کرد که نتایج حاصل از بکارگیری فرامین سازمان‌های یادگیرنده به صورت زیر است:

تبدیل کردن کارگروهی به خلاقیت جمعی. رهایی از پیش فرضها و ذهنیت های محدود کننده. آموختن اینکه چگونه هم «جنگل» را دید و هم «درختان» را (تفکر سیستمی). پایان بخشیدن به جنگ بین خانواده و کار. همسو کردن بارقه های اصیل یادگیری

منابع

- ۱- آقاجانی، حسنعلی (۱۳۹۴). بررسی رابطه میان کارآفرینی سازمانی و ویژگی های سازمان یادگیرنده، مدیریت بهره وری، شماره ۳۵.
- ۲- احمدی، اکرم (۱۳۹۷). ویژگی های سازمان یادگیرنده (بررسی دیدگاه پیتر سنگه). اولین کنفرانس بین المللی مطالعات بین رشته ای در مدیریت و مهندسی. دانشگاه تهران.
- ۳- سبحانی نژاد، مهدی (۱۳۸۹) سازمان یادگیرنده، انتشارات یسطرون
- ۴- حیدری تفرشی، غلامحسین و دیگران. (۱۳۸۱)، نگرشی نوین به نظریات سازمان و مدیریت در جهان امروز، تهران؛ نشر فراشناختی اندیشه.
- ۵- کاظم پور، اسماعیل (۱۳۹۱). پایان نامه رابطه بین سازمان یادگیرنده با اثربخشی سازمانی در دانشگاه علامه طباطبائی پایان‌نامه برای دریافت درجه کارشناسی ارشد
- ۶- روشن، محمد. کمال هدایت، حافظ (۱۳۹۸). پنجمین فرمان؛ خلق سازمان یادگیرنده. انتشارات سازمان مدیریت صنعتی
- ۷- عسگرانی، مرتضی. قبادی، مجید (۱۳۹۸). نظریه های نوین سازمان در هزاره سوم. انتشارات رصد علم
- ۸- نیکومنش، علی (۱۳۹۴)، تأثیر گرایش کار آفرینان بر میزان صادرات باتوجه به نقش نوآموزی ویادگیری سازمانی استان تهران، پایان نامه کارشناسی ارشد مدیریت بازرگانی، دانشگاه آزاد اسلامی کرمانشاه
- 9- Yang B, Watkins KE, Marsick VJ. (2004). The construct of the learning organizations: Dimentions, measurement, and validation. Hum Resource Develop Quart; 15: 31-55

پژوهش در هنر و علوم انسانی

واکاوی تأثیرات حکمت اسلامی بر شیوهی نگارگری ایرانی؛
کمال الدین بهزاد

سمیه صفاری احمدآباد، محمد مهدی احمدی، اسماعیل بنی اردلان

فرهنگ عصر مولانا در خصوص آداب و سنن خوردن با تکیه بر
مثنوی شریف

فرج الله نخعی سرو، هادی حیدری نیا، عزیزاله توکلی کافی آباد

تزئین و زبان در فرهنگ عامه

مجید حیدری

مطالعهی شیوههای مطلوب پژوهش در روایت مسـتندهای
تاریخی رادیو

فرشته یوسف پور، ویدا همراز، محمد اخگری

چگونگی نمود آزادی بشر ژان پل سارتر در آثار نقاشی ادوارد
هاپر

شیرین محمدشاهی

تحول شهری اصفهان از دوران سلجوقی به ایلخانی

سیده سارا محمدی

شناسایی عوامل موثر بر استقرار دورکاری در ادارات ورزش و
جوانان استان مازندران

عبدالله مصلحی، عظیم صلاحی کجور، حسین منفرد، مسعود رستم نژاد

سازمان یادگیرنده و یادگیری سازمانی

ناصر میقانی

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