پژوهش در هنر و علوم انسانی

نشریه علمی- تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی، سال دوم، شماره ٦، آبان ٩٦
شاپا: ٦٢٩٨-٢٥٣٨

جایگاه مدیریت استعداد در مدیریت منابع انسانی سازمان‌ها
مرتضی عسگرانی

بازشناسایی دیدگاه کارشناسان و فعالان محیط زیست نسبت به جایگاه حقوقی و نقش سازمان‌های مردم نهاد (NGOs) محیط زیستی در کشور
مریم دامغانی، غلامرضا عبدلی، هومن بهمن‌پور

بررسی تطبیقی نقش اژدها در تاتو ایران و چین
گلناز عابدینی، احمد حیدری

چتمه و باسمه ترکمن (مطالعه نگاره قوچ)
الهام حیدرزاده، احمد حیدری

ارزیابی میزان تأثیر آسیب‌های اجتماعی بر احساس امنیت اجتماعی در شهروندان (نمونه موردی: شهر ایرانشهر)
علی ریگی، مرتضی یاوری

مطالعه و سیر تحول نقوش چلیپایی در تزئینات آثار دوره اسلامی شهرستان مراغه
فرزاد فیضی، زهرا میراضی، سعید ستارنژاد

ساختار منحنی نگاره های ایرانی بر زمینه های معمارانه
احسان زارعی فارسانی، مریم قاسمی

آیکونوگرافی نگارهٔ ظاهرشدن فرشتهٔ جبرییل در اندازهٔ واقعی خود (با تأکید بر پیامبر (ص)، جبرئیل و براق)
ابوالقاسم دادور، محمد محمدی خواه، الهام حسینی

روسیه و مبارزه با تروریسم و افراطی گری در قفقاز: دستاوردها و ناکامی ها ۲۰۰۱ - ۲۰۱۵
افشین زرگر، لیلا سلیمی

مطالعه و بررسی نقوش سکه های ساتراپ های دوره هخامنشی
فرزاد فیضی، مهران منتشری، مهری محمدی لورون

بررسی ارکسترایون و پهنه بندی سطوح در فرش ایرانی
شهام اسدی

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال دوم، شماره چهار(پیاپی: ٦)،آبان‌ماه ١٣٩٦
شاپا: ٦٢٩٨-٢٥٣٨

صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول:
میلاد فتحی
سردبیر: امیرحسین یوسفی
مدیر داخلی: منیژه ملائی

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

۰۲۱ ۴۳۸۵۷۱۲۴
۰۲۶ ۳۲۷۴۷۱۵۸
۰۲۱ ۳۳۲۰۲۴۸۷
۰۲۶ ۳۲۷۲۴۷۸۷
کرج: چهارراه هفت‌تیر، خیابان لاله ۱، پلاک ۱۴، طبقه همکف

پژوهش در هنر و علوم انسانی

فراخـوان پذیـرش مقـاله

نقش علوم انسـانی و هنر با کارکرد انتقادی در خصـوص طرح سوالات بنیادین در فلسـفه و مبانی علمی به عنوان ابزاری برای دسـتیابی به تفکر نواندیش، خلاق و کارآفرین در زیرساخت‌های سایر علوم و دستاوردهای آن نیز از اهمیت بسـیاری در فرآیند توسعه برخوردار اسـت . از اینرو می‌توان گفت دسـتیابی به توسـعه بومی، همه جانبه و پایدار، جز با بذل توجه به پژوهش و مطالعه در حوزه علوم انسانی و هنر میسر نخواهد شد.

ارتقاء کیفیت پژوهش‌ها و مطالعات علمی، از مسیر انتشار نتایج مطالعات علمی و تحصصی پژوهشگران می‌گذرد . با این نگاه نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی توسط موسسه تحقیقانی مدیریت دانش شباک و با همکاری علمی اساتید برجسته دانشگاه‌های کشـور به انتشـار مقالات علمی در زمینه پژوهش هنر و مطالعات علوم انسانی می‌پردازد.

از اینرو از تمام اساتید، صاحب‌نظران، کارشناسان، دانشجویان، پژوهشگران و علاقمندان به مطالعات علوم انسـانی و هنر دعوت می‌نماید با ارسال مقالات علمی خود به از طریق وب‌سایت نشریه به نشانی www. rahs.ir در پربارتر کردن این نشریه ما را یاری نمایند.

محورهای نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی:

مطالعات هـنر:

۱- هنرهای پژوهشی و پژوهش در هنر
۲- هنرهای نمایشی و سینما
۳- مرمت، احیا و بازسازی
۴- هنرهای تصویری و طراحی
۵- موسیقی
۶- معماری و شهرسازی
۷ - هنرهای تجسـمی و موضوعات دیگر در هنر
۸ - دیگر موضـــوعات در مطالعات هنر و پژوهش‌های میان رشته‌ای

پژوهش‌های علوم انسانی:

۱- علوم اجتماعی و جامعه‌شناسی
۲- زبان شناسی، ادبیات و آموزش
۳- علوم جغرافیایی
۴- علوم تاریخ و باستان‌شناسی
۵- فلسفه، الهیات و معارف اسلامی
۶- روانشناسی و علوم تربیتی
۷- حقوق
۸- علوم سیاسی و روابط بین‌الملل
۹- حسابداری، مدیریت و علوم اقتصادی
۱۰ - دیگر موضوعات در علوم انسـانی و پژوهش‌های میان رشته‌ای

فهرست مقالات

عنــوان مقــاله	صفحه
جایگاه مدیریت استعداد در مدیریت منابع انسانی سازمان ها مرتضی عسگرانی	۱
بازشناسایی دیدگاه کارشناسان و فعالان محیط زیست نسبت به جایگاه حقوقی و نقش سازمان‌های مردم نهاد (NGOs) محیط زیستی در کشور مریم دامغانی، غلامرضاعبدلی، هومن بهمن‌پور	۹
بررسی تطبیقی نقش اژدها در تاتو ایران و چین گلناز عابدینی، احمد حیدری	۲۳
چت‌مه و باسمه ترکمن (مطالعه نگاره قوچ) الهام حیدرزاده، احمد حیدری	۳۹
ارزیابی میزان تأثیر آسیب‌های اجتماعی بر احساس امنیت اجتماعی در شهروندان (نمونه موردی: شهر ایرانشهر) علی ریگی، مرتضی یاوری	۵۵
مطالعه و سیر تحول نقوش چلیپایی در تزئینات آثار دوره اسلامی شهرستان مراغه فرزاد فیضی، زهرا میراضی، سعید ستارنژاد	۶۵
ساختار منحنی نگاره های ایرانی بر زمینه های معمارانه احسان زارعی فارسانی، مریم قاسمی	۷۵
آیکونوگرافی نگارۀ ظاهرشدن فرشتۀ جبرییل در اندازۀ واقعی خود (با تأکید بر پیامبر(ص) ، جبرئیل و براق) ابوالقاسم دادور، محمد محمدی خواه، الهام حسینی	۸۵
روسیه و مبارزه با تروریسم و افراطی گری در قفقاز : دستاوردها و ناکامی ها ۲۰۰۱ – ۲۰۱۵ افشین زرگر ، لیلا سلیمی	۱۰۷
مطالعه و بررسی نقوش سکه های ساتراپ های دوره هخامنشی فرزاد فیضی، مهران منتشری، مهری محمدی لورون	۱۲۱
بررسی ارکسترایون و پهنه بندی سطوح در فرش ایرانی شهام اسدی	۱۳۵

جایگاه مدیریت استعداد در مدیریت منابع انسانی سازمان ها

مرتضی عسگرانی[1]
دکتری مدیریت آموزشی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران

چکیده

از آنجا که در سالهای اخیر مفهوم منابع انسانی جای خود را به سرمایه انسانی داده است، جذب و استخدام نیروی انسانی مستعد و شایسته و جانشین پروری در سازمان ها اهمینت مضاعفی پیدا کرده است. هدف از این مقاله بررسی جایگاه مدیریت استعداد در مدیریت منابع انسانی و چگونگی به کارگیری آن در جذب و پرورش کارکنان اثربخش و با استعداد است .اینکه چگونه می توان به بهترین شکل ممکن از آن در سطح سازمان بهره برد و شامل چه فرایندها و چه حوزه هایی است.در این مقاله مدیریت استعداد به عنوان سیستمی برای شناسایی، استخدام، پرورش، ارتقا و نگهداری افراد مستعد، با هدف بهینه کردن توان سازمان به منظور تحقق نتایج باحداکثر بهره وری تعریف شده است. ، می توان دریافت که مباحث مرتبط به مدیریت استعداد در تمامی فرایندهای مدیریت منابع انسانی قابل استقرار است.

واژگان کلیدی: مدیریت استعداد، جانشین پروری، جذب، توسعه منابع انسانی.

مقدمه

امروزه سازمانها بخوبی دریافته اند که به منظور موفقیت در اقتصاد پیچیده جهانی و نیز ماندگاری در محیط رقابتی کسب و کار، به داشتن بهترین استعدادها نیاز دارند. همزمان با درک نیاز به استخدام ، توسعه و نگهداشت استعدادها، سازمانها دریافته‌اند که استعدادها منابعی بحرانی هستند که برای دستیابی به بهترین نتیجه‌ها نیازمند مدیریت می باشند. در گذشته دهه های ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰ مدیریت استعداد به عنوان یک مسئولیت جنبی به دپارتمان پرسنلی محول شده بود ، در حالی‌که امروزه مدیریت استعداد به عنوان یک وظیفه سازمانی که مسئولیت آن به عهده تمام دپارتمان هاست، بسیار جدی تر موردنظر قرار گرفته است. بی شک عصر حاضر، عصر سازمانهاست و متولیان این سازمانها، انسانها هستند؛ انسانهایی که خود به واسطه در اختیار داشتن عظیم ترین منبع قدرت؛ یعنی تفکر، می توانند موجبات تعالی، حرکت و رشد سازمانها را پدید آورند. در سالهای اخیر، در سازمانهای ایرانی، مبحث پرورش و توسعه نیروی انسانی در قالبهای گوناگونی، نظیر: شناسایی و پرورش استعدادها، جانشین پروری ، مدیران آینده ، مدیران سایه و .... مورد توجه قرار گرفته است. (صیادی و همکاران، ۱۳۹۰).

تقاضای رو به افزایش کارفرمایان برای جذب نیروهای ماهر از سویی و تمایل کارکنان برای تصاحب و در اختیار گرفتن مشاغل با ارزش از سوی دیگر، موجب شده است که نبرد و مبارزه ای شکل بگیرد که باید آن را جنگ استعداد ها بنامیم. در این نبرد سازمان های موفق تلاش می کنند تا با به کارگیری رویه ها، برنامه ها و راهبردهای مناسب بتوانند استعداد هایی را که برای تداوم حیاتشان ضروری هستند، جذب و نگهداری کنند. بدین منظور، سازمان ها باید بدانند با چه نیازهایی در حال حاضر و در آینده رو به رو هستند تا بتوانند طبق آن استعداد های بالقوه و بالفعل را از میان کارکنان شناسایی و به عبارت دیگر، قادر باشند بر استعداد ها مدیریت کنند(Gay & Sims, 2009).

پژوهش ها نشان می دهد که ۵۱٪ از متخصصان منابع انسانی فعالیت های جانشین پروری و استعداد یابی را به خوبی نمی شناسند و فقط ۲۱٪ از آنها این برنامه را به طور رسمی اجرا می کنند (Collings & Mellahi, 2009).

[1] Asgarani2020@yahoo.com

سازمان های هزاره سوم امروزه از «سرمایه انسانی » و «انسان دانایی محور « یاد می کنند. توسعه و رشد منابع انسانی در سازمان ها بعنوان مهمترین منبع تولید، راز ماندگاری و بقاء بنگاه ها تلقی شده است و مهمترین چالش در عرصه کسب و کار دیگر تنها موضوع فناوری نیست بلکه بهره مندی و بهره وری بیشتر از نیروی انسانی هوشمند و سرمایه انسانی مستعد، راز و رمز اصلی رویارویی و برخورد با چالش ها و آسیب های کسب و کار می باشد بطوریکه در سال های اخیر متفکران و اندیشمندان مدیریت مدیریت از مفهومی به نام مدیریت استعداد سخن و یاد می کنند.

یکی از ابزارهای مدیریت استعداد و تامین نیروهای زبده برای مشاغل اصلی سازمان ایجاد برنامه ای به نام جانشین پروری است. جانشین پروری برنامه ای است که طی آن افراد مناسب برای تصدی سمت های مدیریتی رده بالا و اصلی یک سازمان از میان افراد واجد شرایط و با استعداد برگزیده می شوند. در این فرایند استعدادهای انسانی سازمان برای تصدی مشاغل و مناصب اصلی در سالهای آینده شناسایی و از طریق برنامه های متنوع آموزشی و پرورشی به تدریج برای بر عهده گرفتن این مشاغل و مسئولیت ها آماده می شوند.

راث ول(Rothwell,2006) جانشین پروری را این گونه تعریف می کند: " کوشش سنجیده و نظام مندی که مدیران سازمان برای حصول اطمینان از تداوم رهبری و مدیریت در پستهای اصلی نگهداری و پرورش سرمایه های فکری و علمی به منظور تشویق افراد به ارتقا انجام می دهند". در ارزیابی اهمیت موضوع برنامه ریزی جانشین پروری در میان موضوعات مهمی که شرکتها در پنج سال آینده با آنها روبه رو هستند، طبق یک نظر سنجی بعد از مسائل مالی و راهبردی این برنامه به عنوان سومین موضوع بسیار مهم تلقی شده است. این در حالی است که پژوهشهای انجام شده در خصوص موضوع جانشین پروری و استعدادیابی در سازمان ها بسیار محدود است و ادبیات اندکی که درباره این مساله در دسترس است، بطور کامل نشان دهنده تمام جنبه های برنامه جانشین پروری نیست(Huang, 1999).

اساس و شالوده نگاه دین مبین اسلام و در جان کلام، فلسفه خلقت جهان هستی بر پایه وجود انسان این اشرف مخلوقات بوده بطوریکه از نگاه مدیریت اسلامی و تنها به یک حدیث از احادیث گهربار پیامبر مکرم اسلام(ص) که می فرمایند» :همه ی مردمان، معدن هایی هستند، به سان معدن های طلا و نقره»؛ که خود بیانگر توجه به انسان و به طور اخص با توجه به موضوع نو و جدید در عرصه ی کنونی مدیریت دنیا، مدیریت استعداد و جانشین پروری که این حدیث خود به تنهایی بیانگر نگاه و توجه دقیق و ظرافت دین مبین اسلام و احادیث و روایات و آمیزه های دینی و شریعت اسلامی است که از ابتدا و خیلی قبل تر از حال حاضر به آن توجه داشته است.

استفاده بهینه از منابع انسانی یکی از مهمترین نیازهای سازمان ها می باشد. پرواضح است که افراد مدیر به خودی خود از مدیریت و توانایی مدیر بودن ،برخوردار نیستند بلکه یک مدیر خوب و توانا از سازمانی توانا میتواند پرورش یابد.درصورتی که در سازمان ها از مدیران توانمند استفاده شود،علاوه بر افزایش رضایت شغلی کارکنان و همچنین مراجعه کنندگان ان سازمان، به طور کلی و به نحو قابل ملاحظه ای بهره وری ان سازمان نیز افزایش می یابد .مدیریت استعداد به عنوان سیستمی برای شناسایی، استخدام، پرورش، ارتقا و نگهداری افراد مستعد، با هدف بهینه کردن توان سازمان به منظور تحقق نتایج کسب و کار، تعریف شده است. مدیریت استعدادها اشاره به فرآیندی دارد که طی آن، استعدادهای انسانی سازمان برای تصدی مشاغل و مناصب کلیدی آن در آینده، شناسایی شده و از طریق برنامه ریزی های متنوع آموزشی و پرورشی برای تصدی این مشاغل آماده می شوند. وجود نیروی انسانی سالم یک دارایی بزرگ برای هرسازمان به حساب می آید. ازاین میان اهمیت روانی کارکنان کمتر ازسلامت جسمانی آنان نخواهد بود. یک محیط کاری پرفشار می تواند برای سلامتی کارکنان به ویژه سلامت روانی آنان بسیارخطرناک باشد. عملکرد مطلوب کارکنان نیازمند این است که آنان ازکارخود رضایت کافی داشته ودارای انگیزه و روحیه مناسب باشند. بدیهی است که پاداش مؤثر دربهره وری نیروی کاربوده واثر مثبت دارد .آنچه امروز درعلم مدیریت مقبول افتاده اعتقاد براین است که استعدادیابی منابع انسانی پایه های بهره وری واثربخش سازمان را تشکیل می دهند ومدیرانی که به موفقیت و اعتلای سازمان خود علاقمند هستند برای شناخت عواملی که به استعدادیابی نیروی انسانی مفید مینجامد تلاش وکوشش می کنند. استعدادیابی منابع انسانی وبهره گیری بجا وشایسته ازآن، ازکارآمدترین راه های رهایی ازتنگناها و دشواری های توسعه اقتصادی، اجتماعی وآموزشی است. زیرا منابع انسانی و نیروی کارآمد، بنیادی ترین عامل تولیدوسازندگی ورشد وتکامل یک سازمان می باشد. همین نگرش منجر به ایجاد تحولات جدید درمدیریت، سبک های رهبری، مدیریت منابع وگسترش فکر مدیریت مشارکتی و توجه به رفتار، شخصیت و ویژگی های روانی کارکنان شده است. ازجمله

تلاش های مدیریت درجهت استعدادیابی منابع انسانی، ایجاد راه کارهای نوین جهت گزینش نیروی انسانی مناسب و کارامد برای یک سازمان می باشد.در هر سازمان و یا ارگان دولتی و خصوصی مشکلات خاصی وجود دارد که عدم توجه به آنها می تواند عاملی در بهره‌وری از سیستم و یا توجه به آن زمینه ساز موفقیت در امور باشد. اما اگر این عوامل دسته بندی و اولویت بندی شوند می تواند در صدر آنها، جمله عدم رضایت یا رضایت شغلی را مشاهده نمود. اهمیت به این مهم، با در نظر گرفتن نگارش کتابها و مقالات که در این زمینه وجود دارد و سخنرانی ها و همایش هایی که در سالهای اخیر در این رابطه وجود داشته و دارد همه نشان از توجه و اهمیت مسأله است.

مبانی نظری و پیشینه

در ادبیات موجود درباره جانشین پروری چارچوب نظری جامع و کاملی که مورد توافق همه باشد، وجود ندارد. تاکنون مدلها و رویکردهای مختلفی درباره این موضوع شناسایی شده است که عوامل و متغیرهای متعددی را در موضع جانشین پروری موثر دانسته اند. اما این رویکردها نتوانسته اند تمام جنبه های توسعه سازمانی را مدنظر قرار دهند(Barker,2006).

بررسی سوابق و پیشینه تحقیق در ایران حاکی از توجه محققان به بحث مدیریت استعداد بوده که در زیر به آنها اشاره می نماییم:

۱-سازمان گسترش و نوسازی صنایع ایران طرحی با نام" مدیران آینده با رویکردی به استعدادیابی و جانشین پروری مدیران " را در چهار شرکت ایران خودرو سایپا ، واگن پارس اراک و تراکتورسازی تبریز اجرا نمودالبته این طرح بیشتر به جانشین پروری پرداخته و رویکرد مستقیمی به مدیریت استعداد نداشته است) .رضائیان به نقل از ابوالعلائی و غفاری،۱۳۸۵)

۲ -مورد دیگر یک مقاله پژوهشی با موضوع بررسی وضع موجود و تدوین شاخص های استعداد یابی در رشته دو و میدانی می باشد. در این پژوهش متغیرهایی مانند وضع موجود استعدادیابی در ایران و جهان ،ضرورتوجود الگوی استعداد یابی ، مناسبترین نهاد استعدادیاب و جذب کننده و توسعه دهنده بررسی شده است(رضائیان به نقل از علیجانی ، ۱۳۸۱)

۳ -عنوان مقاله ، پژوهشی دیگری "ارزیابی و انتخاب استعدادهای مدیریتی شرکت برق تهران "می باشد. در این تحقیق از مصاحبه و پرسشنامه به تعیین خصوصیات لازم برای احراز مشاغل مدیریتی در شرکت برق پرداخته است . سپس از آزمئنهای هوش ، تست شخصیت ادواردز و مهارتهای مدیریتی برای سنجش ویژگیهای فوق استفاده نموده است . نتیجه نهای تحقیق انتخاب افراد مستعد برای احراز مشاغل مدیریتی می باشد(رضائیان به نقل از جعفری،۱۳۸۷)

۴ -عنوان مقاله پژوهشی دیگر "مدیریت استعداد در زمینه صنعت نفت " می باشد که با دیدگاه توسعه منابع انسانی به بررسی جذب و پرورش استعدادهادر صنع نفت پرداخته است وسعی شده است مدلی جامع برای مدیریت استعداد در صنعت مذکور ارائه دهد. (رضائیان و همکاران ،۱۳۸۸،۹).

به طور کلی، در بیان ضرورت وجود این برنامه در سازمان ها می توان به چهار مورد زیر که در پژوهش های متعدد به عنوان مهم ترین عوامل اهمیت برنامه جانشین پروری شناخته شده اند، اشاره کرد:

۱. فراهم ساختن فرصت های بیشتر برای کارکنان با استعداد؛

۲. شناسایی نیازهای جایگزینی به عنوان ابزار پیش بینی آموزش، تربیت و پرورش ضروری کارمندان؛

۳. افزایش خزانه استعدادها از میان کارمندان مستعد؛

۴. مشارکت در اجرای طرح های راهبردی و بلند مدت سازمان،

تحقیق های دیگری در این زمینه انجام گرفته است ولی در حالت کلی می توان گفت به طور جامع و دقیق مبحث مدیریت استعداد در ایران مورد پژوهش قرار نگرفته است.

حال با توجه به مقدمه مذکور و تلفیق آن با مدیریت اسلامی به موضوع اصلی، یعنی مدیریت استعدا می پردازیم. مدیریت استعداد به عنوان سیستمی جهت شناسایی، استخدام، پرورش، ارتقاء و نگهداری افراد مستعد با هدف بهینه کردن توان سازمان به منظور تحقق نتایج کسب و کار تعریف می شود. می توان گفت مدیریت استعداد یک فرآیند کسب و کار نظام مند است که شکاف و فاصله بین استعدادهای فعلی سازمان(وضع موجود) و استعدادهای مورد نیاز سازمان (وضع مطلوب) جهت پاسخگویی به چالش های کسب و کار جاری و آتی سازمان را پوشش می دهد، که در این رابطه اجزای تشکیل دهنده ی این فرآیند که شامل:

بیان روشن و دقیق نیاز سازمان به استعدادها به منظور اجرای استراتژی کسب و کار.
شناسایی ظرفیت ها و پتانسیل استعدادهای موجود در سازمان.
ارزیابی میزان آمادگی استعدادها برای موقعیت ها و شرایط شغلی بالاتر.
سرعت بخشیدن به رشد و توسعه استعدادها؛ می باشد. (صیادی و همکاران،۸۴، ۱۳۹۰)

نکته ی بسیار مهم که باید به آن توجه نمود و آن اینکه در حقیقت مدیران، »بزرگ» متولد نمی شوند؛ بلکه آنان با رویکرد مدیریت استعداد و نظام جانشین پروری در طول زندگی کاری خود به تعالی دسترسی پیدا می کنند. در نتیجه اصلی ترین و اثرگذار ترین نقشی که در این فرآیند آینده ساز می توان برای متخصصان و مدیران منابع انسانی قائل شد، این است که در نقش یک شریک کسب و کار به ارائه ی راهنمایی ها و مشاوره های راهبردی به این فرآیند اهتمام و توجه نمایند. در حقیقت متخصصان توسعه منابع انسانی را باید مانند دلالان سهام تلقی نمود اما دلالی که به وضعیت کارکنان و استعدادهای انسانی سازمان به عنوان یک قلم از اقلام اصلی و عمده از دارایی های نامشهود توجه دارد.

و در خاتمه حوزه ی منابع انسانی و مدیران و متخصصان مربوط برای اینکه به شریک کسب و کار سازمان تبدیل شوند و این نقش را به صورت زنده و فعال و سازنده در برنامه های پرورش و توسعه ی استعدادها به عهده گرفته و اثربخش تر باشند، باید خود را به سلاح هایی از جمله:

۱ -آنان باید به عنوان یک راهبر کسب و کار بدانند و دریابند که مسئولیت مدیریت دارایی انسانی سازمانی به عهده ی آنان است.

۲ -باید حافظ و نگهبان سرمایه هوشی و دانشی سازمان خود باشند و در فرآیند شناسایی و پرورش استعدادها نقش رهبری را به عهده بگیرند و نهایتاً آنان باید کارکنان با استعداد را قادر سازند و کمک کنند که مجموعه ای از مهارت ها و قابلیت های نو و جدید که مورد نیاز فوری سازمان است را بدست آورند.

مراحل موثر در مدیریت استعداد

چگونه استراتژی مدیریت استعداد می تواند برای سازمان مفید باشد ؟

یک استراتژی مناسب در مدیریت استعداد، سه مولفه دارد. در صورت وجود سیستم مدیریت استعداد، نخستین مولفه شامل ارزیابی فرایندهای فعلی سیستم در سازمان است. با انجام یک ارزیابی مناسب می توان نقصها و ضعفهای سیستم را شناسایی و توصیه هایی برای برطرف کردن آنها لحاظ کرد. مولفه بعدی، طراحی و پیاده سازی سیستم استعداد (یک ابزار یا سیستم نرم افزاری پشتیبانی) است که از فرایند طراحی و نظارت، ارائه نتایج در ساختار سیستم، اجرا و دسته بندی پشتیبانی می کند. آخرین مولفه، مربوط به تحلیل دقیق استعداد است. مشاهده و نظارت بر اینکه آیا استعداد شناسایی شده در محل مناسب برای انجام یک فعالیت قرار گرفته است یا خیر ؟ که این امر می تواند با پیاده سازی یک راهکار هوشمندانه کسب و کار در جهت اثر بخش کردن مدیریت استعداد قابل تحقق باشد.

مدیریت استعداد درفرایندهای توسعه منابع انسانی

این مدل یک چارچوب مفهومی است که سوالات مربوط به ادبیای مدیریت استعداد و مدیریت منابع انسانی استراتژیک را از هم جدا می کند. چارچوب با ستاده های مورد علاقه بیشتر سازمانها،استراتژی و مزیت رقابتی آغاز می شود.سازمانها بر اساس تصمیم گیری در این مرحله وارد مرحله بعد شده و مفاهیم استراتژیک مربوط به استعدادها را تعیین می کنند. سپس منبعی از استعدادها را شناسایی کرده و در مرحله بعد بر اساس زمان و محل مناسب قرار گرفتن آنها تعیین و در راستای استراتژیهای سازمان آنها را تقسیم بندی می کنند. پس از استعدادها، شناسایی و تقسیم بندی باید توسعه داده شوند. مرحله بعد در این سلسله مراتب سیستم مدیریت استعداد است که شامل سطوح زیر می باشد.

۱-انتخاب
۲-استخدام
۳-مدیریت عملکرد و
۴-جبران خدمت .(رضائیان و همکاران ،۱۳۸۸،۱۷)

مدیریت استعداد به عنوان سیستمی برای شناسایی، استخدام، پرورش، ارتقا و نگهداری افراد مستعد، با هدف بهینه کردن توان سازمان به منظور تحقق نتایج کسب و کار، تعریف شده است. با توجه به تعریف مدیریت استعداد و در نظرگرفتن چرخه حیات کارکنان به عنوان مدلی برای یکپارچه‌سازی، مهمترین فرایندهای توسعه منابع انسانی، می توان دریافت که مباحث مرتبط به مدیریت استعداد در تمامی فرایندهای چرخه قابل استقرار و تسری است.

۱. انتخاب و به کارگماری

انتخاب، مرحله‌ای است برای پذیرفتن یا رد تقاضاهای مراجعان و متقاضیان کار، به گونه‌ای که شایسته‌ترین، مناسب‌ترین و با استعدادترین آنها برگزیده و تعیین شوند. روشهای متعددی برای انتخاب افراد مناسب وجود دارند. چند نمونه از بهترین این روشها اشاره شده اند:

- مصاحبه ساخت یافته
- کانون ارزیابی
- فرایند اجتماعی کردن (تاج الدین،۲۰۰۹،۲۰۲)

امروزه در بازار استخدام، رقابت شدیدی برای جذب استعدادهای برتر وجود دارد . مهمترین موضوع این است که اکثریت کاندیداهای بالقوه شما در حال حاضر، خود در جای دیگری مشغول به کارهستند. این موضوع استراتژی جذب را پیچیده می‌کند، زیرا سازمان نه تنها با کمبود نیروی کار در دسترس (آماده (روبه‌رو است بلکه در برخی از صنایع، امکان استخدام کاندیداهایی با کیفیت بالا با روشها وسیستم های سنتی امکان پذیر نیست.

منابع و تکنیکهای استخدام، بر حسب نیاز به متقاضیان فعال و منفعل، متفاوت است. بهترین روشها برای دسترسی به متقاضیان منفعل از راه معرف‌ها، کاووش پایگاه داده‌ها، سایتهای اینترنتی، انجمن‌ها و شبکه‌های محلی و اعلامیه های سازمانی است. همچنین روشهای دسترسی به متقاضیان فعال، فهرست متقاضیان جویای کار، چاپ آگهی، برپایی نمایشگاه ، سایتهای مشاغل و جستجو در پایگاه شرح حال است . در هر حال برای دسترسی به متقاضیان فعال و منفعل، نیاز به برنامه ریزی است.

تدوین یک طرح برنامه استخدام

پایه و اساس لازم برای جذب استعدادها، تدوین یک طرح است . هدفهای شما چیست ؟ چه نیازهایی برای سال آینده دارید ؟

گردش مالی و محدودیتهای موجود چگونه نیاز شما را به منابع و نیز شناسایی و جذب متقاضیان در دوازده ماه آینده را زیر تاثیر قرار می دهد ؟

درهمین راستا شما باید بازار نیروی کار فعلی ،رقابت برای جذب استعدادها، مجموعه مهارتهای ویژه مورد نیاز و متقاضیان در دسترس را در نظر بگیرید. بعد از تعریف شفاف هدفها، می توانید منابع خوبی که شما را به بهترین متقاضیان در مناسب ترین زمان می رساند، شناسایی و تعیین کنید.

سازمانهای موفق، بین برنامه جذب و تمامی حوزه های مرتبط با آن ، تعامل شفاف برقرار می کنند. آنها اطمینان می‌یابند که تمام ارتباطات شفاف و هماهنگ هستند، رویکردهای گوناگونی برای هر یک از هدفهای تعریف شده، روشهای پیگیری مناسبی برای هر مرحله تعیین گردیده، برنامه زمان‌بندی برای اجرا، تدوین شده و در هر گام، پاسخگویی‌های لازم صورت می‌پذیرد.

توازن یافتن

به منظور پیاده سازی یک استراتژی موفق جذب ،درک این موضوع که چه کسی را نیاز دارید جذب کنید و همچنین داشتن یک برنامه به منظور افزودن متقاضیان به فهرست استخدام خود ، الزامی است . ممکن است این الزامات به سادگی برنامه های استخدام موجود شما را متحول سازند.

هر چند، پیچیدگی فرایند جذب استعدادها می تواند بسیار طاقت فرسا و ملالت بار باشد، اما یافتن شرکتهای ارائه دهنده خدمات حرفه ای در زمینه کارکنان و ایجاد شراکتهای استراتژیک می تواند رویکردی برای به کارگیری استراتژیهای موفق

جذب استعدادها در برنامه های استخدامی و پیاده سازی فرایندهای مرتبط باشد. آیا شما انتظار دارید برای نیازهای استخدام آینده خود، منابع کافی در دسترس داشته باشید؟ آیا فرایند استخدام فعلی، به صورت موفقی شما را به متقاضیان فعال و منفعل می‌رساند؟ همین امروز زمانی را اختصاص دهید تا اطمینان یابید که یک طرح مناسب و درست برای جذب و ارتباط مستمر با متقاضیان مورد نیاز خود در آینده دارید. (معالی ، ۲۰۰۸ ،ش ۱۹۸).

۲. مدیریت یادگیری و پرورش

نیاز به یادگیری سازمانی، امروزه به خوبی در محیط کسب و کار، ثابت شده است .تحقیقات طولانی انجام گرفته که ارتباط مثبت بین سرمایه گذاری بر یادگیری و درآمد سهامداران را نشان می دهد، بر اساس گزارشASTD 2006 ، شرکتهایی که سرمایه گذاری بیشتری روی یادگیری دارند و می توتنند زودتر و بهتر از رقبای خود یاد بگیرند، رضایت کارکنان و مشتریان، کیفیت محصولات و خدمات، بهره وری، درآمد و در مجموع سودبالاتری داشته اند. استعداد چیزی است که تصویر کلی از آن در خلقت هر مخلوقی به صورت بالقوه، موجود است ولی فعالیت یافتن آن منوط به حصول فرصت مناسب است و از طرفی آموزش، ابزاری مناسب برای رشد و شکوفایی استعدادهاست به طوریکه در تعریفی از تربیت آنرا پرورش دادن، یعنی به فعالیت در آوردن استعدادهای بالقوه یک شخص بیان کرده اند. یکی از رویکردها در ساختار منابع انسانی این است که استعدادهای داخلی سازمان شناسایی و در فراین آموزش و پرورش قرارگیرند. هر سازمان بسته به شرایط و امکانات خود راهکارهای گوناگونی را برای آموزش به کار می گیرد. بعضی از سازمانها کل یا بخشی از فرایند آموزش را برونسپاری می‌کند. بعضی از سازمانها از روشهای مختلفی، نظیر: برگزاری کلاس درس، استفاده از آموزش الکترونیک و کلاسهای مجازی یا ترکیبی از آنها، استفاده می‌کنند.

۳. مدیریت عملکرد

در مطالعه ادبیات به سازمانهایی که برنامه‌های مدیریت عملکرد را به کار می‌برند، به عنوان سازمانهایی با عملکرد برتر اشاره شده است. در واقع از مدیریت عملکرد موثر به عنوان اهرم کلیدی تغییر، برای افزایش دستاوردهای تیمی و فردی یاد شده است. مولفه اصلی سیستم مدیریت عملکرد، ارزیابی عملکرد است. اما ارزیابی، شرط لازم برای هر برنامه مدیریت عملکرد موثر است. در مدیریت عملکرد موثر، در کنار ارزیابی عملکرد فعالیتهای نظیر: آموزش، جانشین‌پروری، پرداخت بر پایه عملکرد و... قرار دارند، اما ارزیابی، شرط لازم برای هر برنامه مدیریت عملکرد موثر است.یکی از اهداف اصلی ارزیابی عملکرد توسعه و توانمندسازی منابع انسانی است،برای حصول به این نتیجه ضروری است که نتایج ارزیابی عملکرد ،یکی از منابع مهم شناسایی نیازهای ،موزشی افراد و سازمان باشد، چنانچه یک نظام ارزیابی عملکرد کارکنان، مثمر ثمر شناخته شود کارمندان آن را مفید دانسته و در چنین شرایطی پاداشها هم می تواند کارساز باشد. در چنین شرایطی علاوه بر ایجاد انگیزش در بین کارکنان مدیران به این نتیجه می رسند که پاداشها نه تنها موجب افزایش کارایی بلکه باعث افزایش رضایت کارکنان گردیده اند.

۴. پرداخت بر مبنای عملکرد

یک رویکرد مناسب برای پرداخت به کارکنان، این است که پایه و اساس پرداخت به آنان، بستگی به عملکرد آنها با یک تأکید ویژه بر روی خروجی و در آمد سازمان داشته باشد . همچنین این موضوع مهم است که شما نیم نگاهی هم به میزان پرداخت در بازار و رقبا داشته باشید . بنابر این شما می توانید یک تحلیل برروی شکاف میان پرداخت سازمان و بازار و رقبا داشته باشید. هنگامی که کارکنان احساس می کنند که آنچه که از سازمان دریافت می کنند کمتر از ارزش واقعی آنهاست، تمایل زیادی به ترک سازمان پیدا می کنند. درپرداخت براساس عملکرد باید موارد زیر را در نظر گرفت:

- تعیین آنچه فرد با توجه به عملکردش در برابر اهداف تعریف شده شفاف، باید دریافت کند.
- محاسبه تفاوت، بین پرداخت مبتنی بر هدف و پرداختهای رایج،
- تخصیص بودجه برای پرداخت مبتنی بر هدف،
- به کارگیری برنامه های پرداخت متغیر برای اهداف فوق العاده، برمبنای عملکرد،
- در نظر گرفتن دانش،مهارت و تجربه به عنوان عاملی برای پرداخت بیشتر،

ارتقا حقوق کارکنان هنگامیکه آنها مهارتهای جدیدی را بدست می آورند (با درنظر گرفتن این امر که این مهارتها به خروجی سازمان وابسته هستند).

۵. جانشین پروری

جانشین پروری کلید نجات در بحران استعدادها

مدیران سازمانها باید استعدادیابی و جانشین پروری را از وظایف اصلی خود بدانند، اجرای طرحهای استعداد یابی و جانشین پروری که هدف اصلی آن یافتن استعدادهای مدیریتی سازمانهاست نباید مانع سرمایه گذاریهای آموزشی کارکنانی شود که علی رغم فقدان استعداد برای تصدی مناسب مدیریتی، در مشاغل خود ارزش آفرین هستند .سازمانها برای حل بحران استعداد، نگاه خود را معطوف به درون سازمان ساخته و استراتژیهای جانشین پروری را اتخاذ کرده اند که روی توسعه و پرورش استعدادهای موجودشان تمرکز دارند. به صورت تاریخی، موفق ترین سازمانها در اجرا، آنهایی هستند که سرمایه گذاری بلندمدت برروی کارکنانشان انجام داده‌اند. با سرمایه‌گذاری در وقت و هزینه برای توسعه استعدادهای داخلی، این سازمانها قادر خواهند بود هنگامی که استعدادهای اصلی آنها بـــازنشست می شوند یا به هر دلیـــل دیگری از سازمان خارج می شـوند، بدون هیچ مشکلی ازاین مرحله گذر کنند. (سیدی ،۱۳۹۱، ۱۴۹)

اتخاذ استراتژی مدیریت جانشین پروری برنده – برنده به سازمانها اجازه می دهد که مشاغل کلیدی، جانشین های بالقوه و شکاف های مهارتی را شناسایی کرده، به کارکنان، گزینه های شغلی موجود و ابزارهایی برای برنامه ریزی و دستیابی به اهداف شغلی شان، ارائه کنند. به کارگیری رویکردی جامع و یکپارچه، مزایای ایجاد شده برای کارکنان، مدیران و سازمان را در مجموع بهینه می کند. ثابت شده است که برنامه های جانشین پروری که با مسیر شغلی افراد گره خورده است، روحیه کارکنان و بهره وری آنها را افزایش می دهد. سازمانهایی که توسعه شغلی را پشتیبانی می‌کنند با دادن اجازه به کارکنان برای یافتن فرصتهای جدید در درون سازمان و تشویق به تحرک شغلی، به احتمال بسیار قوی آنها را در توسعه شغلی خود سهیم می کنند. (تاج الدین ،۲۰۰۹، ۲۰۲)

از آنجایی که این کارکنان به احتمال زیاد فرصتهایی در سازمان جستجو می کنند، بنابراین فرایند نگهداشت به خوبی شکل می گیرد که روی‌هم رفته منجر به افزایش رضایت کارکنان می شود.

گرچه ما به طورکلی به دنبال یک نوع جدید استراتژی مدیریت جانشین پروری هستیم، اما پژوهشهای اخیر انجمنهای مدیریت منابع انسانی نشان داده که بیش از ٪۷۰ سازمانهای مورد مطالعه، فاقد استراتژی جانشین‌پروری‌اند . این موضوع، امروزه اهمیت ویژه ای دارد، زیرا برای نخستین بار در دنیای جدید کسب و کار، سازمانها به دلیل از دست دادن افراد باتجربه خود، متحمل ضرر و زیانهای چشمگیری شده اند و این مسئله دقیقا با کمبود نیروی انسانی با مهارتهای مورد نیاز برای جایگزینی و استخدام همزمان شده است به گونه ای که اداره کار در ایالات متحده پیش بینی کرده است که تا سال ۲۰۱۰ حدود ۱۶۸ میلیون فرصت کاری فراهم خواهد شد. این در حالی است که نیروی کار تنها ۱۵۸ میلیون نفر خواهد بود، بنابراین با کمبود ۱۰ میلیون نفری نیروی کار روبه‌رو خواهیم بود. میزان تقاضا برای کارکنان شایسته بسیار بیشتر از میزان عرضه است، این امر برخی از سـازمانها در حوزه های صنعتی را بیشتر زیر فشار قرار می دهد. به گونه‌ای که امروزه حوزه‌هایی، نظیر: تولید، و حوزه‌های فنی مهندسی، تکنولوژی اطلاعات و آب و برق ، انرژی و حمل و نقل، با کمبود نیروی ماهر روبه‌رو هستند. (معالی تفتی و تاج الدین، ۲۰۰۸، ۱۹۹)

نتیجه گیری

امروزه توجه به مدیریت استعداد به منظور افزایش بهره وری کارکنان و حفظ توان رقابتی در محیط های پیچیده و پویا حیاتی است.مدیریت استعداد را باید به عنوان یک سیستم در جریان هر یک از فرایندهای توسعه منابع انسانی، نهادینه کرد. در حقیقت مدیریت استعداد متعلق به همه فرایندهای توسعه منابع انسانی است و ارزیابی و درک استعدادها در بسیاری از بخشهای درون سازمانی امکان پذیر است.در رقابت شدیدی که در بازار استخدام وجود دارد پایه و اساس لازم برای جذب استعدادها، تدوین یک طرح است و بایستی با برنامه ریزی، نیازها و منابع مورد نیاز را شناسایی و تعیین کرد.

در شرایط کنونی شرکتها و سازمانهایی موفق ترند که با پرورش استعدادها سطح عملکرد کارکنان و سازمان را پیوسته بالا ببرند و همچنین با سرمایه‌گذاری در وقت و هزینه برای توسعه استعدادهای داخلی(جانشین پروری)، این سازمانها قادر خواهند بود هنگامی که استعدادهای اصلی آنها بـــازنشست می شوند یا به هر دلیـــل دیگری از سازمان خارج می شـوند، با بحران کمبود نیرو مواجه نشوند.

منابع

۱- صیادی،سعید و مرضیه محمدی و امین نیک پور (۱۳۹۰)، مدیریت استعداد مفهومی کلیدی در حوزه سازمانی، ماهنامه اجتماعی، علمی و فرهنگی کار و جامعه شماره۱۳۵، شهریورماه، صص۸۱-۸۶ ، پایگاه مقالات علمی نورhttp://www.noormags.com

۲- رضائیان، علی و فرزانه سلطانی (۱۳۸۸)، معرفی مدل جامع و سیستمی مدیریت استعداد جهت بهبود عملکرد فردی کارکنان صنعت نفت، فصلنامه مدیریت و منابع انسانی در صنعت نفت، پاییز، صص۷-۵۰، پایگاه مقالات علمی نورwww.noormags.com

۳- تاج الدین، محمدو مرجان معالی تفتی،(۱۳۸۷)، مدیریت استعداد در فرایندهای توسعه منابع انسانی، ماهنامه تدبیر، سال بیستم شماره ۲۰۲، اسفندماه، صص۷۲-۷۳، پایگاه مقالات مدیریتwww.System.parsiblog.com

۴- سیدی،امیر (۱۳۹۱) ، مدیریت استعداد در فرایندهای توسعه منابع انسانی ، ماهنامه اجتماعی،علمی و فرهنگی کار و جامعه، شماره ۱۴۹، آبان ماه ، صص۱۲-۱۸،پایگاه مقالات علمی نورwww.noormags.com

۵- معالی تفتی، مرجان و محمد تاج الدین (۱۳۸۷)، جانشین پروری کلیدنجات در بحران استعدادها، ماهنامه تدبیر، سال نوزدهم، شماره۱۹۹، آذرماه، صص۶۶-۶۷، پایگاه مقالات مدیریتwww.noormags.com

۶- معالی تفتی، مرجان(۱۳۸۷)، جذب استعداد در یک بازار رقابتی، ماهنامه تدبیر، سال نوزدهم شماره ۱۹۸، آبان ماه، صص۷۴-۷۵، پایگاه مقالات مدیریتwww.System.parsiblog.com

۷- تاج الدین، محمد (۱۳۸۷)، سیستمهای پرداخت بر مبنای عملکرد، ماهنامه تدبیر، سال نوزدهم شماره ۲۰۰، پایگاه مقالات مدیریتwww.System.parsiblog.com

۸- تاج الدین، محمد. معالی تفتی، مرجان(۱۳۸۷)، چرا مدیریت استعداد؟، مجله تدبیر، شماره۱۹۱، فروردین ماه، صص۶۲-۶۳، پایگاه مقالات علمیhttp://www.noormags.com

9- Barker, B.(2006). Rethinking Leadership and change: A case study in leadership succession and its impact on shool transformation. Cambridge journal of Eduction, 36(2), 277-93.

10- Collings, D.G., & Mellahi, K. (2009). Strategic talent management: A review and research agenda. Human Resource Management Review, 19, 304 – 313

11- Dr Sullivan , john (2011) , a case study of worlds most valuable firm , Talent management lessons from apple,oct, PART 1 , http://www.ere.net

12- Gay, M., & Sims, D.(2009). Building tomorrow's talent. Translated by Jazany, N., Tehran: Saramad Publication (in Persian).

13- Hardie, lan (2007) , Practical Steps To Talent Management Management essay, London Business School ,uk, February, http://www.ukessays.com

14- Michael ,Ed . handfields, Helen . Axelrod ,Beth (2001) , The war for talent published by mckinsey company,harvard busines school press , www.amazon.com

15- Michael Armstrong (2006) , Human resource management practice, published by Kogan Page Limited,London and Philadelphia,10th, http://www.todaylibrary.com

16- Huang, T. (1999). Who shall follow? factors affecting the adoption of succession plans in Taiwan. Long Range Planning, 32(6), 609-616.

بازشناسایی دیدگاه کارشناسان و فعالان محیط زیست نسبت به جایگاه حقوقی و نقش سازمان‌های مردم نهاد (NGOs) محیط زیستی در کشور

مریم دامغانی*[۱]، غلامرضاعبدلی[۲]، هومن بهمن‌پور[۳]

*و[۱] دانشگاه آزاد اسلامی واحد شاهرود، دانشکده علوم انسانی، گروه حقوق، شاهرود، ایران (کارشناس ارشد)
maryamdamghani71@gmail.com

[۲] دانشگاه آزاد اسلامی واحد شاهرود، دانشکده علوم انسانی، گروه حقوق، شاهرود، ایران (استادیار)

[۳]دانشگاه آزاد اسلامی واحد شاهرود، دانشکده فنی و مهندسی، گروه محیط زیست، شاهرود، ایران (استادیار)

چکیده

سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی از مراکزی هستند که می‌توانند مشارکت‌های مردمی را در حفاظت از محیط زیست جهت‌دهی و هدایت کرده، با متمرکز نمودن تلاش‌های فردی و جمعی، بازدهی‌ها را افزایش دهند. این نوع سازمان‌ها در چند دهه اخیر رشد کمی چشمگیر داشته‌اند، اما رشد کیفی این سازمان‌ها نتوانسته است منحنی رو به بالایی داشته باشد. از این‌رو، هدف تحقیق پیمایشی حاضر شناسایی و تحلیل چالش‌های فراروی این سازمان‌ها بود. نمونه آماری تحقیق حاضر، ۳۹ نفر از کارشناسان و فعالان این عرصه در سراسر کشور بوده است. ابزار پژوهش پرسش‌نامه محقق‌ساخته بوده است. تحلیل داده‌ها با استفاده از نرم‌افزار آماری spss صورت گرفت. در نهایت طبق نتایج پژوهش چالش‌های مهم این سازمانها ارتباط ناکافی سازمان حفاظت محیط زیست با سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی، مشکلات ثبتی در وزارت کشور، ناتوانی قوانین موجود از ارایه تعریفی روشن از ارتباط بین تشکل‌ها و دولت، مشکلات و محدودیت‌های تشکل‌ها در ارتباط با کار گروهی، ارتباط ضعیف و یا ناکافی با تشکل‌های خیریه‌ای سنتی، فقدان سیاست‌های عملی و راهبردهای کاربردی توسط دولت و در نهایت کمبود و ضعف منابع مالی در ساختار سازمان‌های مردم نهاد بودند.

واژگان کلیدی: حقوق محیط زیست، سازمان‌های مردم نهاد، مشارکت

۱. مقدمه

مسئله محیط زیست امروزه به بحران جهانی و فراگیر تبدیل شده و چنانچه به صورت عملی و جدی برای رفع این معضل چاره‌اندیشی نشود، بشر با فاجعه عظیمی مواجه خواهد شد که حیات او بر روی کره زمین ناممکن خواهد ساخت. سازمانهای دولتی و بین‌المللی عمده‌ترین مراکز مقابله با مسائل زیست محیطی و تصمیم‌گیری در مورد آنها هستند، ولیکن با توجه به گستردگی و پیچیدگی ابعاد مسئله توان کمی برای حل آن دارد. همچنین گاهی تضاد منافع کوتاه‌مدتشان با مصالح زیست محیطی آنها را رو در روی محیط زیست قرار می‌دهد (دلجو،۱۳۸۶: ۳۲). در جهان امروز لازمه ایجاد یک جامعه پویا فراهم آوردن بستر مناسب جهت گردهم‌آیی افراد از اقشار گوناگون جامعه به منظور تبادل نظر در زمینه‌های مختلف اجتماعی می‌باشد. در بند یک ماده بیست اعلامیه جهانی حقوق بشر این اصل مورد تاکید قرار گرفته است که «هرکس حق دارد آزادانه مجامع و جمعیت‌های مسالمت‌آمیز تشکیل دهد».

این مفهوم امروزه مورد تایید غالب قوانین اساسی کشورها از جمله قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران می‌باشد. از همین‌رو، سازمان‌های غیردولتی (NGO) به عنوان نهادهایی خودجوش که به صورت نیروهای آگاه، ناظر، امدادگر و یا پشتیبان قانون و عدالت در جامعه فعالیت می‌نمایند در ابتدا در جوامع توسعه یافته و به دنبال آن در کشورهای در حال توسعه (که خود سابقه سنتی دیرپایی در این زمینه داشته‌اند) ایجاد گردیدند که با توجه به اهداف سازمانی خود نقش ارتباطی بین مردم (ملت)

و دولت را ایفا می‌نموده و روابط میان آنها را استحکام می‌بخشند. علیرغم تمامی اقدامات دولت‌ها برای کنترل عوامل تهدید و تخریب محیط زیست، هنوز هم بحران‌ها و نابسامانی‌های بسیاری زندگی انسان‌ها و سایر موجودات زنده را در نقاط مختلف جهان تهدید می‌نمایند. این مساله بیانگر این واقعیت است که دولت‌ها به تنهایی نمی‌توانند از تخریب محیط زیست جلوگیری کرده و مدیریت با ثباتی برآن اعمال نمایند.

بر همین اساس استفاده از همکاری و مشارکت مردم در جهت حفاظت از محیط زیست و تحقق توسعه پایدار به عنوان یک خط‌مشی راهبردی مورد توجه دولت‌ها قرار گرفته است.این حق مشارکت داری دو جزء «حق آگاهی داشتن» و «حق اثرگذاری بر تصمیمات» می‌باشد که در اصل ۲۳ منشور جهانی طبیعت (سال ۱۹۸۲ میلادی) با صراحت کامل بیان گردیده است: «همه افراد با توجه به قانون‌مندی داخلی خود، فرصت مشارکت به طور انفرادی یا همراه دیگران را در تنظیم تصمیماتی که مرتبط با محیط زیست می‌باشد دارا می‌باشند.»با توجه به چنین نگرش و هدفی در طی سال‌های اخیر سازمان‌های غیردولتی (مردم نهاد) حامی محیط زیست در نقاط مختلف جهان از جمله ایران فعالیت خود را آغاز نموده‌اند و در راستای سنت اعتقادی و ملی خود و اهداف مندرج در دستورکار ۲۱ (کنفرانس زمین در ریو، سال ۱۹۹۲)، ارتقای آگاهی‌های عمومی، توانمندسازی و سازماندهی در جهت دستیابی به توسعه پایدار را دنبال می‌نمایند. سازمان‌های مردم نهاد، نهادهای خود جوشند که با هدف ارتقای زندگی مردم به وجود آمده‌اند (استودارد و هاور، ۲۰۱۶: ۳۳).

تعریف سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی چنین آمده است: «سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی به تشکل‌های غیردولتی، غیرانتفاعی و غیر سیاسی اطلاق می‌گردد که از تجمع اشخاص حقیقی به طور داوطلبانه و به گونه‌ای سازماندهی شده است که این اشخاص با تدوین اساسنامه‌ای مدون، از تاریخ ثبت در مراجع رسمی کشور به عنوان یک شخصیت حقوقی جهت تحقق اهداف و آرمانهای مشترک در زمینه حمایت و حفاظت از محیط زیست به فعالیت در سطح شهرها و روستاهای کشور و در صورت امکان در سطح بین‌پردازند» (رشیدپور،۱۳۸۲: ۸). قریب به یک قرن است که وضعیت این سازمان‌ها را به حیطه‌ی قانون‌گذاری در آورده‌اند. بعضی از کشورها مانند فرانسه و سوئیس در این حوزه پیشگام بوده‌اند؛ به نحوی که فرانسه با تصویب قانون مربوط به انجمن‌ها در اول ژوئیه ۱۹۰۱ تلاش کرد تا شکل‌گیری و تأسیس این سازمان‌ها را رسمیت بخشد.

هدف از انجام این تحقیق، بازشناسایی مهمترین چالش‌های حقوقی سازمان‌های مردم نهاد در کشور از دیدگاه کارشناسان و فعالان این عرصه است.

۲. مبانی نظری

در مقدمه بیانیه کنفرانس سازمان ملل متحد درباره محیط زیست انسان در سال ۱۹۷۲ در استکهلم به دولتها اعلام می‌دارد: «انسان مخلوق و شکل‌دهنده محیط زیست خود است. محیطی که وی بقای فیزیکی، فرصت رشد معنوی (اخلاقی، اجتماعی و روحی) عطا می‌کند؛ در واقع آنچه حقوق محیط زیست در پی آن است این است که انسانها حق دارند که محیط زیست آنها از شرایط مناسب برای زندگی سعادتمندانه توأم با امنیت و سلامت برخوردار باشد. از دیدگاه دیوان بین‌المللی دادگستری نیز محیط زیست فضایی است که در آن موجودات انسانی زندگی می‌کنند و کیفیت زندگی و سلامتی‌شان از جمله برای نسل‌های آینده به آن فضا وابسته است. طبق مصوبه ۲۷ ژوئن ۱۹۶۷ شورای اروپا محیط زیست را شامل آب و هوا، خاک، عوامل درونی و بیرونی مربوط به حیات هر موجود زنده می‌داند. محیط زیست عبارت ترکیبی از دانش‌های متفاوت در علم است که شامل مجموعه‌ای از عوامل زیستی و محیطی در قالب محیط زیست و غیر زیستی (فیزیکی، شیمیایی) است که بر زندگی یک فرد یا گونه تأثیر می‌گذارد و از آن تأثیر می‌پذیرد. امروزه این تعریف غالباً به انسان و فعالیت‌های او مرتبط می‌شود و می‌توان محیط زیست را مجموعه‌ای از عوامل طبیعی کره زمین، همچون هوا، آب، اتمسفر، صخره، گیاهان و غیره، که انسان را احاطه می‌کنند خلاصه کرد.

حقوق محیط زیست رشته‌ای از حقوق است که با حفاظت و حمایت از محیط زیست مرتبط است و در برگیرنده اقدامات پیشگیرانه به همراه اقداماتی برای ایجاد مسئولیت و پاک سازی حوادثی است که به محیط زیست آسیب و خسارت می‌زند. این خسارات، زیان‌های زیست‌محیطی است که بر اشخاص یا اشیا از طریق محیط زیستی وارد می‌شود، که در آن زندگی می‌کنند. در اینجا محیط زیست، منبع خسارت است، نه زیان‌دیده. برخی دیگر در این باورند که این خسارت، ناشی از آلودگی است و مرتبط با همه خسارتی است که در کاهش عناصر طبیعی (آب، هوا، خاک) دخیل است (تقی‌زاده انصاری، ۱۳۹۱: ۲۳). حقوق

محیط زیست، حقوقی است دموکراتیک. زیرا نخستین حرکت‌های مشورتی در ابعاد داخلی و بین‌المللی از این حقوق به وجود آمدند (پورهاشمی، ۱۳۸۸: ۵۷-۵۸).

حقوق محیط زیست، هم در حقوق داخلی مطرح است و هم در حقوق بین‌الملل و مبانی آن را در هر دو مورد می‌توان یافت. امروزه کشوری نیست که قوانین و مقرراتی در ارتباط با حفاظت از محیط زیست نداشته باشد. در برخی از کشورها توجه به محیط زیست به عنوان یک اصل حقوقی در مهمترین قانون داخلی (قانون اساسی) درج شده است. به طور مثال: ایران، مجارستان، لهستان و مکزیک.

سازمان‌های مردم نهاد؛ عبارت از نهادهای مستقل، بدون وابستگی به دولت است که توسط افرادی خیرخواه و بشردوست اداره می‌شود. آن‌ها برای انجام هدفی مشترک و معین گرد هم آمدند تا خدمات مشخصی را به صورت داوطلبانه و غیرانتفاعی انجام دهند و نسبت به مردمی که برای خدمت به آنها اعلام موجودیت نموده‌اند، احساس مسئولیت کنند (بهمن‌پور و یوسفی، ۱۳۸۸: ۶). بانک جهانی در تعریف دیگر NGO را سازمان خصوصی می‌داند. فعالیت‌هایی از قبیل کاهش آلام و افزایش منافع فقرا، حفظ محیط زیست، تامین خدمات اجتماعی اساسی و یا توسعه اجتماعی عالی را تعقیب می‌کند. از دیدگاه برنامه توسعه سازمان ملل (UNDP) سازمان‌های غیردولتی را می‌توان سازمان‌های داوطلب تعریف کرد که بیشتر اوقات برای دیگران کار می‌کنند و کار فعالیت آنها موضوعات و افرادی فراتر از کارکنان و اعضای خودشان را در بر می‌گیرد. در سند ۱۹۹۴ سازمان ملل متحد، سازمان‌های مردم‌نهاد را به عنوان موجودی غیرانتفاعی توصیف می‌کند که اعضای آن با انجمن‌های شهروندان یک یا چند اجتماعی را که سازمان‌های غیردولتی با آنها همکاری می‌کند. چنین تعریفی به جز گروههای تجار خارجی و احزاب سیاسی هر نوع گروهی رادر بر می‌گیرد.

سازمان‌های غیردولتی به عنوان نهادها و موسساتی کار آمد و مکمل بخش دولتی در تأمین اهداف توسعه از جایگاه ویژه‌ای برخوردار می‌باشند و در دستورکار ۲۱ (که در اجلاس سران زمین در ریو به تصویب رسید) از ایشان با عنوان «شرکایی برای تحقق توسعه پایدار» نام برده شده است و آقای کوفی عنان دبیر کل سابق سازمان ملل متحد «قرن بیست و یکم را عصر سازمان‌های غیردولتی (NGOS) نامیده. (مک‌اون، ۱۳۸۳: ۷۶).

کار داوطلبانه و بشردوستانه در ایران تاریخ طولانی دارد؛ چنان که تاریخ باستان ایران شاهد حرکت های شکوهمند مردمی برای ارتقاء و پیشرفت اجتماعی بوده است و «گروههای خیریه مردمی» همواره نقش اساسی در یاری رساندن به افراد نیازمند ایفاء کرده‌اند. با این همه، این گروهها از انسجام و ساختار نظام‌مند دور بوده‌اند و همین امر سبب شده است که نتوانند همگان با تحولات سریع اجتماعی و تنوع روزافزون نیازمندی‌ها، پا به پای مؤسسات سازمان یافته نوین (سازمانهای غیردولتی امروزی) به میدان بیایند و به یاری مردم بشتابند (جلالی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۶-۱۰). امروزه آمار کاملاً روشنی از تعداد سازمانهای غیر دولتی در ایران وجود ندارد. اما بر طبق تعریف خاصی که مرکز آمار از این گونه سازمانها داشته است یک سرشماری در سال ۱۳۸۳ از این سازمانها انجام گرفت که بر اساس آن نزدیک به ۶۸۴۸ سازمان غیردولتی دارای مجوز در ایران مشغول به فعالیت هستند که مراکز عمده مجوز دهنده به این سازمانها، نیروی انتظامی، وزارت کشور، سازمان ملی جوانان، بهزیستی و سازمان حفاظت از محیط زیست بوده است. بر طبق این آمار عمده‌ترین فعالیت‌های این سازمان‌ها در حوزه فرهنگی، آموزشی، امور حمایتی و خیریه و قرض‌الحسنه بوده است.

طی سال‌های اخیر موضوع سازمان‌های مردم نهاد به یکی از مباحث مهم در حوزه امنیت و منافع ملی کشورها تبدیل شده است. این سازمان‌ها در سطوح محلی، ملی، منطقه‌ای و بین‌المللی از نقش رو به افزایشی برخوردار شده‌اند و با توجه به کارکردهای منحصر به فرد خود توانسته‌اند به صورت سلبی و یا ایجابی در حوزه‌های گوناگون و از جمله منافع امنیت ملی کشورها تأثیر بگذارند. در کشور ما اگر چه در برنامهء سوم و چهارم توسعه به حمایت از این سازمان‌ها توجه شد (روزنامه رسمی ج.ا.ایران،۱۳۸۵)، اما الگوی مشخص سیاست‌گذاری برای تأسیس و توسعهٔ این سازمان‌ها در کشور به چشم نمی‌خورد.

برخی از مهمترین ویژگی‌های سازمان‌های مردم نهاد (تشکل‌های غیردولتی) عبارتند از:

- ساختار غیرانتفاعی
- نداشتن وابستگی سازمان به دولت
- عملکرد داوطلبانه
- برخورداری از شخصیت حقوقی

◆ مدیریت دموکراتیک و مشارکتی
◆ خودگردانی
◆ کارکرد غیر سیاسی

مهمترین اهداف سازمان‌های مردم‌نهاد زیست محیطی عبارتند از:

۱- اطلاع‌رسانی و آگاهسازی درباره مسائل و موضوعات زیست محیطی، ملی، منطقه‌ای و بین‌المللی

۲- اشاعه شیوه پایدار در تولید و مصرف از طریق مبارزه با تخریب محیط زیست در جهت اصلاح الگوهای ناپایدار تولید و مصرف و تصحیح و بهینه‌سازی روش‌ها

۳- بسیج، نهادینه کردن و سازماندهی مشارکت مردمی

۴- گسترش نظارت عمومی پروژه‌ها و مسائل زیست محیطی

۵- ایجاد، گسترش و تقویت هماهنگی بین بخش‌های دولتی و مردمی ذیربط با مسائل زیست محیطی

۶- ارتقاء سطح دانش اعضاء در زمینه محیط زیست از طریق برگزاری کارگاههای آموزشی و سمینارهای علمی و واحدهای تفریحی و آموزشی

۷- انتشار نشریه، فیلم، نوارهای آموزشی و خبری به منظور انعکاس موضوعات مربوط به حفاظت محیط زیست

۸- انجام پروژه‌های تحقیقاتی و اجرایی در زمینه حفاظت محیط زیست

۹- همکاری با سازمان‌های بین‌المللی حفاظت محیط زیست.

مطابق با آخرین آمار رسمی درج شده در پورتال سازمان حفاظت محیط زیست کشور که مربوط به سال ۱۳۹۰ می‌باشد، تعداد سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی کشور که اختصاصاً به مقوله محیط زیست توجه دارند، ۴۴۰ عدد بوده است. البته آمار غیررسمی مربوط به سال ۱۳۹۵ حاکی از آن است که حداقل نیمی از این تعداد منحل شده و یا فاقد فعالیت مشخص هستند. این در حالیست که سایر سازمان‌های مردم نهاد که در بخش‌های دیگر مجوز فعالیت دارند (از قبیل زنان، طبیعت‌گردی و ورزش) گاهاً وارد مقوله محیط زیست نیز می‌شوند.

توسعه سازمان‌های غیردولتی زیست محیطی پس از انقلاب اسلامی در سه محور تحقق یافته است:

◆ طی برنامه پنجساله اول توسعه کشور، کمتر از ۵ سازمان غیردولتی زیست محیطی وجود داشته است. در این سازمان‌های غیردولتی که به عنوان شرکت‌های غیرانتفاعی ثبت شده بودند، محافظت از محیط زیستی بخشی از رسالت و اساس‌نامه سازمانی آنها معرفی شده است.

◆ در طول برنامه پنج ساله دوم توسعه کشور، تعداد سازمان‌های غیردولتی زیست محیطی تا سال ۱۹۹۷ به ۱۵ سازمان ثبت شده،افزایش یافته که اکثراً به عنوان انجمن فعال بوده‌اند.

◆ در طی برنامه سوم توسعه کشور، تعداد این تشکل‌ها به بیش از ۲۰۰ عدد بالغ شد که در زمینه محیط زیست و بهداشت محیط فعالیت می‌کردند. پس از آن بنا به دلایل متعدد، از کمیت و کیفیت کار آنان کاسته شد.

۳. روش‌شناسی

این تحقیق به لحاظ زمان اجرا، از نوع مقطعی و به لحاظ نوع روش مطالعه، از نوع کتابخانه‌ای و میدانی و به لحاظ خروجی‌ها از نوع کاربردی می‌باشد. به منظور اخذ آرای کارشناسی در خصوص نقش و جایگاه سازمان‌های مردم نهاد در امور مرتبط با محیط زیست در کشور و نیز رعایت مفاد و بندهای قوانین و مقررات مربوطه، اقدام به تهیه و تکمیل پرسشنامه از کارشناسان و فعالان گردید. تعداد نمونه آماری نیز ۳۹ نفر شامل: ۴ گروه از کارشناسان و فعالان (کارشناسان منابع طبیعی – کارشناسان محیط زیست – اعضای هیات علمی دانشگاهها و فعالان زیست محیطی و اعضای سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی کشور)، انتخاب شدند. پرسشنامه به شکل ترکیبی از سوالات باز و بسته و محقق‌ساخته تهیه گردید. روایی محتوایی و ظاهری آن توسط اساتید تعیین شد و در مدت ۵ ماه و به شکل حضوری، از طریق ایمیل و تلگرام برای مخاطبان مذکور ارسال و دریافت گردید. پس از تهیه و تکمیل داده‌ها، اقدام به تجزیه و تحلیل آنها گردید. بدین منظور و با توجه به اهداف مورد نظر، از چند روش برای سنتز اطلاعات بهره‌گیری شد که عبارتند از:

- مقایسه تطبیقی

- آمار استنباطی و توصیفی
- تحلیل و واکاوی مساله با استفاده از نمودار
- نرم‌افزار SPSS

۱ـ فرآیند تاسیس و اخذ مجوز سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

بسیار مطلوب و مناسب ☐ نسبتاً مطلوب ☐ نه چندان مطلوب ☐ بسیار نامطلوب ☐

۲ـ حیطه‌های قانونی و مجاز فعالیت سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

بسیار مطلوب و کافی ☐ نسبتاً مطلوب ☐ نه چندان مطلوب و ناکافی ☐ بسیار نامطلوب ☐

۳ـ لطفاً نظر خویش را درباره هر یک از سوالات زیر، مشخص نمایید.

سنجه‌ها	بسیار زیاد	زیاد	متوسط	کم	بسیار کم
۳ـ۱ـ میزان حمایت سازمان حفاظت محیط زیست از تشکیل سازمان‌های مردم نهاد					
۳ـ۲ـ میزان حمایت سازمان حفاظت محیط زیست از فعالیت سازمان‌های مردم نهاد					
۳ـ۳ـ میزان تعامل سازمان حفاظت محیط زیست با سازمان‌های مردم نهاد					
۳ـ۴ـ میزان تعامل وزارت جهاد کشاورزی (سازمان جنگل‌ها و مراتع) با سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی					
۳ـ۵ـ میزان تعامل وزارت کشور با سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی					
۳ـ۶ـ دیدگاه جهانی نسبت به حضور و مشارکت سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی در حل مسایل جامعه					
۳ـ۷ـ دیدگاه و رویکرد اجتماعی در داخل کشور نسبت به حضور و مشارکت سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی در حل مسایل جامعه					
۳ـ۸ـ پشتوانه‌های قانونی و حقوقی در خصوص فعالیت سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی در کشور					
۳ـ۹ـ نقش منابع مالی در پویایی سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی در کشور					
۳ـ۱۰ـ نقش منابع انسانی پویا و با انگیزه در فعالیت اثربخش سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی در کشور					
۳ـ۱۱ـ چالش‌ها و مشکلات پیشروی فعالیت سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی					
۳ـ۱۲ـ نقش سازمان‌های مردم نهاد در اطلاع‌رسانی و آگاهسازی عمومی نسبت به مسایل و مشکلات زیست محیطی کشور در حال حاضر					
۳ـ۱۳ـ نقش سازمان‌های مردم نهاد در حل مسایل و مشکلات زیست محیطی کشور در حال حاضر					

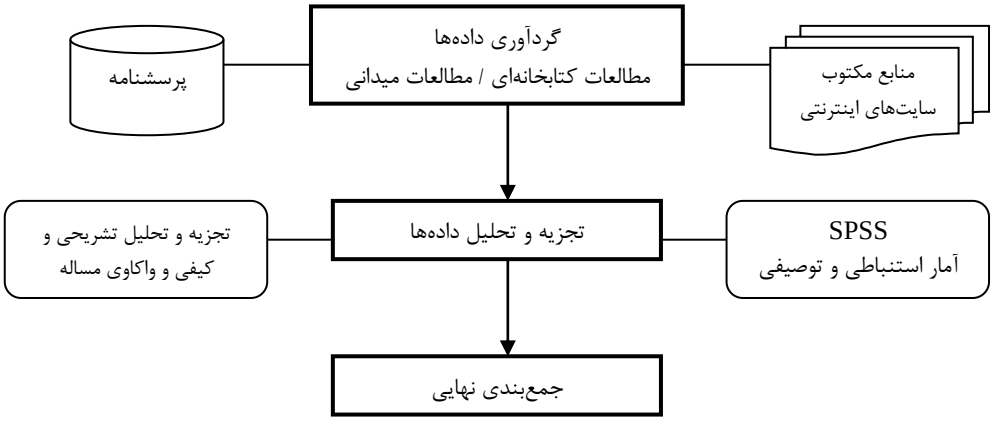
۴ـ از بین موارد زیر، مهمترین چالش‌های پیشروی سازمان‌های مردم نهاد را مشخص کنید:

اهمیت کم ← اهمیت زیاد

چالش یا تهدید	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
مشکلات در تاسیس و اخذ مجوز								
عدم تعامل و حمایت‌های لازم از سوی سازمان حفاظت محیط زیست								
عدم حمایت‌های لازم از سوی سایر سازمانها و مراکز								
عدم علاقه و اقبال عمومی در نزد افراد جامعه برای عضویت و فعالیت در NGOs								
محدودیت منابع مالی برای فعالیت NGOs								
قوانین دست و پاگیر و محدودیت‌های قانونی برای فعالیت								
خلا قوانین و مقررات در زمینه سازمانهای مردم نهاد در کشور								
برخورد خشن با فعالیت‌های سازمان‌های مردم نهاد و ترس از عواقب قانونی و حقوقی								

شکل (۱): پرسشنامه محقق ساخته

در شکل ۲؛ فلوچارت انجام تحقیق نشان داده شده است.



شکل (۱): فلوچارت اجرای تحقیق

۴. نتایج

نتایج مستخرج از پرسش‌نامه‌ها به شرح زیر می‌باشند:

الف) ارزشیابی فرآیند و چگونگی اخذ مجوز و فعالیت سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی

همانطور که جدول (۱) نشان می‌دهد، بیشترین وضعیت ارزشیابی فرآیند مربوط به حالت نسبتا مطلوب و نه‌چندان مطلوب با ۴۶/۲٪ می‌باشد و کمترین ارزشیابی فرآیند مربوط به حالت بسیار نامطلوب با ۲/۶٪می‌باشد.

جدول (۱): توزیع فراوانی وضعیت ارزشیابی فرآیند پاسخ دهندگان

		Frequency	Percent	Valid Percent
Valid	بسیار مطلوب و مناسب	2	5.1	5.1
	نسبتاً مطلوب	18	46.2	46.2
	نه چندان مطلوب	18	46.2	46.2
	بسیار نامطلوب	1	2.6	2.6
	جمع	39	100.0	100.0

ب) ارزشیابی حیطه‌های قانونی و مجاز فعالیت سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی

همانطور که جدول (۲) نشان می‌دهد، بیشترین نمره ارزشیابی مربوط به حالت نسبتاً مطلوب با ۴۶/۲٪ می‌باشد و کمترین نمره ارزشیابی مربوط به حالت بسیار نامطلوب با ۲/۶٪ می‌باشد.

جدول (۲): توزیع فراوانی ارزیابی پاسخ‌گویان از حیطه‌های قانونی و مجاز فعالیت سازمان‌های مردم نهاد

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	بسیار مطلوب و کافی	4	10.3	10.3	10.3
	نسبتاً مطلوب	18	46.2	46.2	56.4
	نه چندان مطلوب و کافی	16	41.0	41.0	97.4
	بسیار نامطلوب	1	2.6	2.6	100.0
	جمع	39	100.0	100.0	

پ) میزان حمایت سازمان حفاظت محیط زیست از تشکیل سازمان‌های مردم نهاد

اکثریت افراد (۵۳/۸٪) این حمایت را از طرف سازمان محیط زیست متوسط می‌دانستند. ۷/۷٪ از پاسخ‌دهندگان میزان این حمایت را خیلی کم دانسته‌اند و ۲/۶٪ از پاسخ دهندگان میزان این حمایت را خیلی زیاد می‌دانستند.

جدول (۳): توزیع فراوانی نظر پاسخ دهندگان در رابطه با میزان حمایت سازمان حفاظت محیط زیست از تشکیل سازمان های مردم نهاد در ارتقای دانش زیست محیطی

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	خیلی کم	3	7.7	7.7	7.7
	کم	9	23.1	23.1	30.8
	متوسط	21	53.8	53.8	84.6
	زیاد	5	12.8	12.8	97.4
	خیلی زیاد	1	2.6	2.6	100.0
	جمع	39	100.0	100.0	

ت) میزان حمایت سازمان حفاظت محیط زیست از فعالیت سازمان‌های مردم نهاد

اکثریت افراد (۳۸/۵ درصد) این حمایت را از طرف سازمان محیط زیست متوسط می‌دانستند. ۲/۶٪ از پاسخ‌دهندگان میزان این حمایت را خیلی کم دانسته‌اند و ۲/۶٪ از پاسخ‌دهندگان میزان این حمایت را خیلی زیاد می‌دانستند.

جدول (۴): توزیع فراوانی نظر پاسخ‌دهندگان در رابطه با میزان حمایت سازمان حفاظت محیط زیست از فعالیت سازمان‌های مردم نهاد در ارتقای دانش زیست محیطی

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	خیلی کم	1	2.6	2.6	2.6
	کم	11	28.2	28.2	30.8
	متوسط	15	38.5	38.5	69.2
	زیاد	11	28.2	28.2	97.4
	خیلی زیاد	1	2.6	2.6	100.0
	جمع	39	100.0	100.0	

ث) میزان تعامل سازمان حفاظت محیط زیست با سازمان‌های مردم نهاد

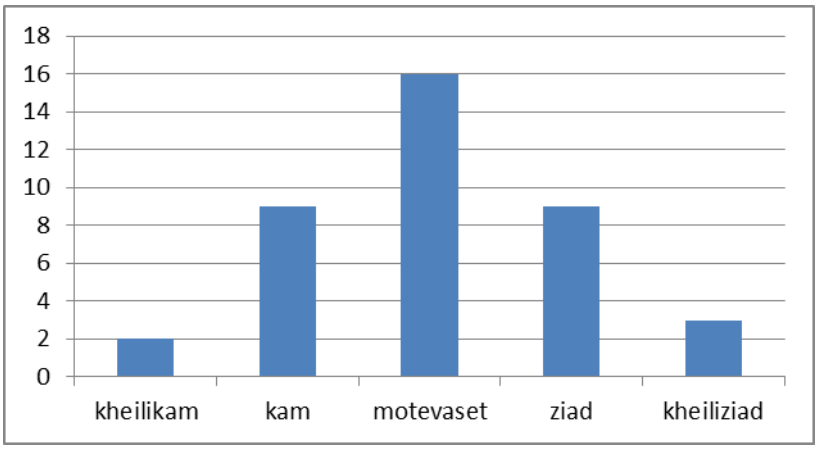
اکثریت افراد (۴۱ درصد) میزان این تعامل را از طرف سازمان محیط زیست متوسط می‌دانستند. ۱۰/۳٪ از پاسخ‌دهندگان میزان این تعامل را خیلی کم دانسته‌اند و ۲/۶٪ از پاسخ دهندگان میزان این تعامل را خیلی زیاد می‌دانستند.

جدول (۵): توزیع فراوانی نظر پاسخ‌دهندگان در رابطه با میزان تعامل سازمان حفاظت محیط زیست با سازمان‌های مردم نهاد در ارتقای دانش زیست محیط

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	خیلی کم	4	10.3	10.3	10.3
	کم	10	25.6	25.6	35.9
	متوسط	16	41.0	41.0	76.9
	زیاد	8	20.5	20.5	97.4
	خیلی زیاد	1	2.6	2.6	100.0
	جمع	39	100.0	100.0	

ج) بررسی نظر پاسخ‌گویان در رابطه با دیدگاه و رویکرد اجتماعی در داخل کشور نسبت به حضور و مشارکت سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی در حل مسائل جامعه

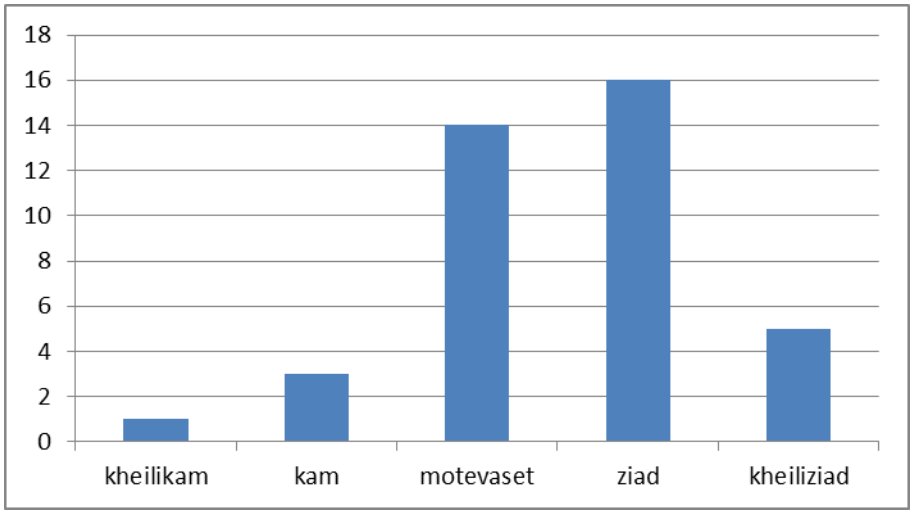
اکثریت افراد (۴۱/۰ درصد) میزان این دیدگاه و رویکرد اجتماعی را نسبت به حضور و مشارکت سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی متوسط می‌دانستند. ۵/۱٪ از پاسخ‌دهندگان میزان این دیدگاه را خیلی کم و ۷/۷٪ از پاسخ‌دهندگان میزان این دیدگاه را خیلی زیاد می‌دانستند.



شکل (۳): نمودار توزیع فراوانی نظر پاسخ‌دهندگان در رابطه با دیدگاه و رویکرد اجتماعی در داخل کشور نسبت به حضور و مشارکت سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی در حل مسائل جامعه در ارتقای دانش زیست محیطی

چ) بررسی نظر پاسخ‌گویان در رابطه با پشتوانه‌های قانونی و حقوقی در خصوص فعالیت سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی در کشور

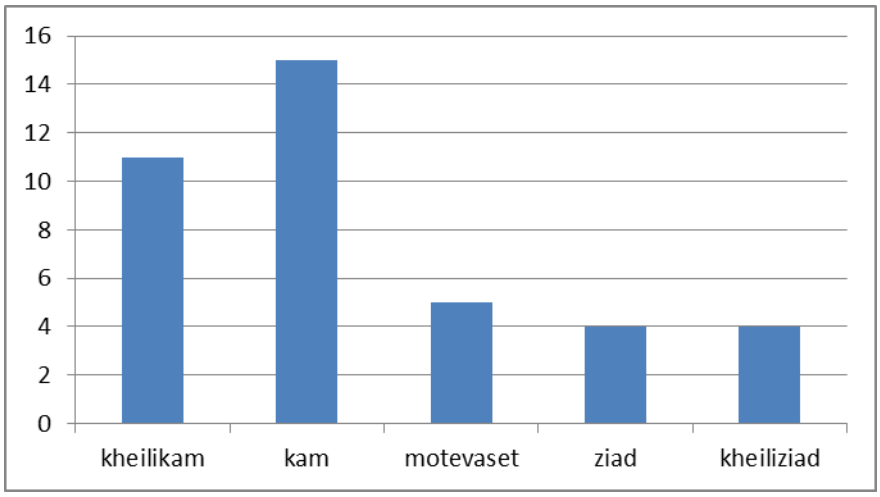
اکثریت افراد (۴۱/۰ درصد) میزان این پشتوانه را درخصوص فعالیت سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی زیاد می‌دانستند. ۲/۶٪ از پاسخ‌دهندگان میزان این پشتوانه را خیلی کم و ۱۲/۸٪ از پاسخ‌دهندگان میزان این پشتوانه را خیلی زیاد می‌دانستند.



شکل (۴): نمودار توزیع فراوانی نظر پاسخ‌دهندگان در رابطه با پشتوانه‌های قانونی و حقوقی در خصوص فعالیت سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی در کشور در ارتقای دانش زیست محیطی

ح) بررسی نظر پاسخ‌گویان در رابطه با نقش منابع مالی در پویایی سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی در کشور

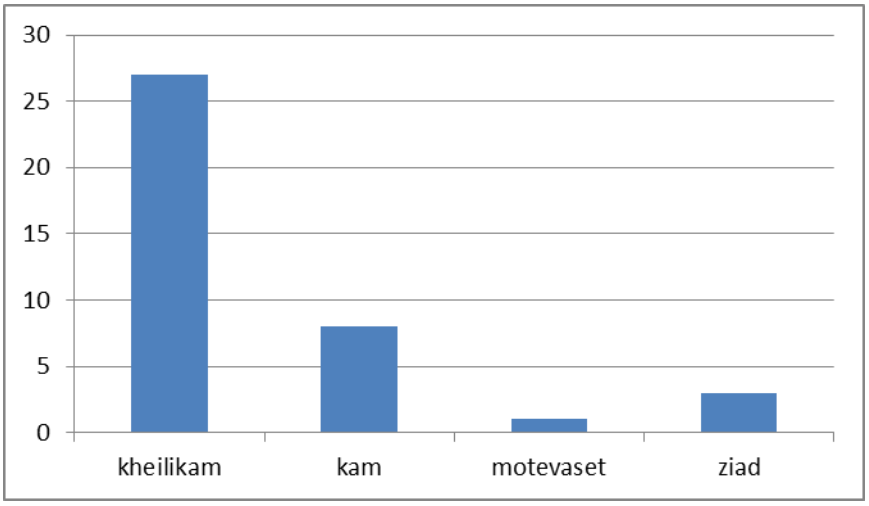
اکثریت افراد (۳۸/۵درصد) میزان این نقش را در پویایی سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی کم می‌دانستند. ۲۸/۲٪ از پاسخ‌دهندگان میزان این نقش را خیلی کم و ۱۰/۳٪ از پاسخ‌دهندگان میزان این نقش را خیلی زیاد می‌دانستند.



شکل (۵): نمودار توزیع فراوانی نظر پاسخ‌دهندگان در رابطه با نقش منابع مالی در پویایی سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی در کشور در ارتقای دانش زیست محیطی

خ) بررسی نظر پاسخ‌گویان در رابطه با نقش منابع انسانی پویا و باانگیزه در فعالیت اثربخش سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی در کشور

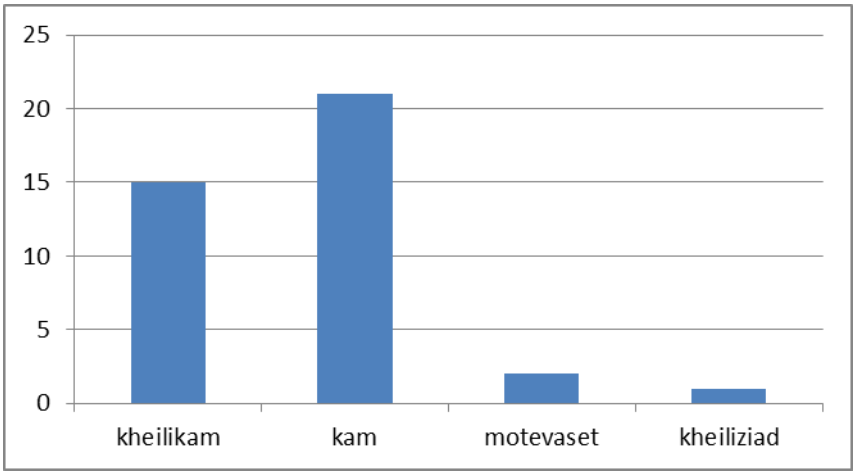
اکثریت افراد (۶۹/۲ درصد) میزان این نقش را در فعالیت اثربخش سازمانهای مردم نهاد زیست محیطی خیلی کم می‌دانستند و۷/۷٪ از پاسخ‌دهندگان میزان این نقش را خیلی زیاد می‌دانستند.



شکل (۶): نمودار توزیع فراوانی نظر پاسخ‌دهندگان در رابطه با نقش منابع انسانی پویا و باانگیزه در فعالیت اثربخش سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی در کشور در ارتقای دانش زیست محیطی

د) بررسی نظر پاسخ‌گویان در رابطه با چالش‌ها و مشکلات پیش روی فعالیت سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی

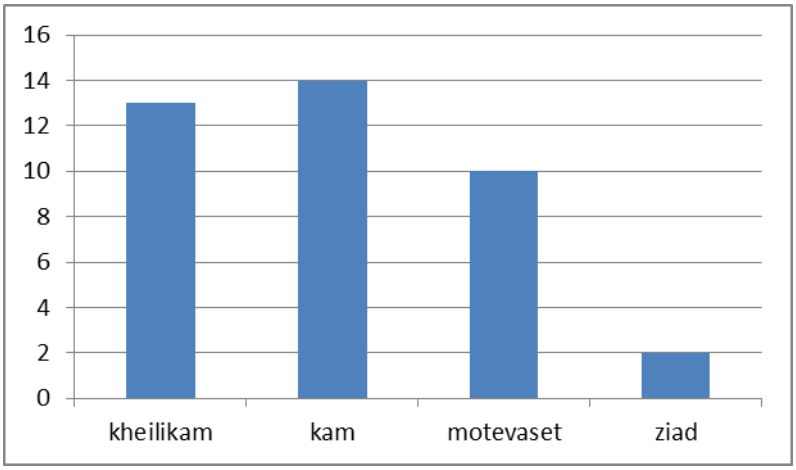
اکثریت افراد (۵۳/۸ درصد) میزان این چالش‌های پیش روی سازمانهای مردم نهاد زیست محیطی کم می‌دانستند. ۳۸/۵٪ از پاسخ‌دهندگان میزان این چالش‌ها را خیلی کم و ۲/۶٪ از پاسخ‌دهندگان میزان این چالش‌ها را خیلی زیاد می‌دانستند.



شکل (۷): نمودار توزیع فراوانی نظر پاسخ‌دهندگان در رابطه با چالش‌ها و مشکلات پیش روی فعالیت سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی در کشور در ارتقای دانش زیست محیطی

ذ) بررسی نظر پاسخ‌گویان در رابطه با نقش سازمان‌های مردم نهاد در اطلاع‌رسانی و آگاهسازی عمومی نسبت به مسائل و مشکلات زیست محیطی کشور در حال حاضر

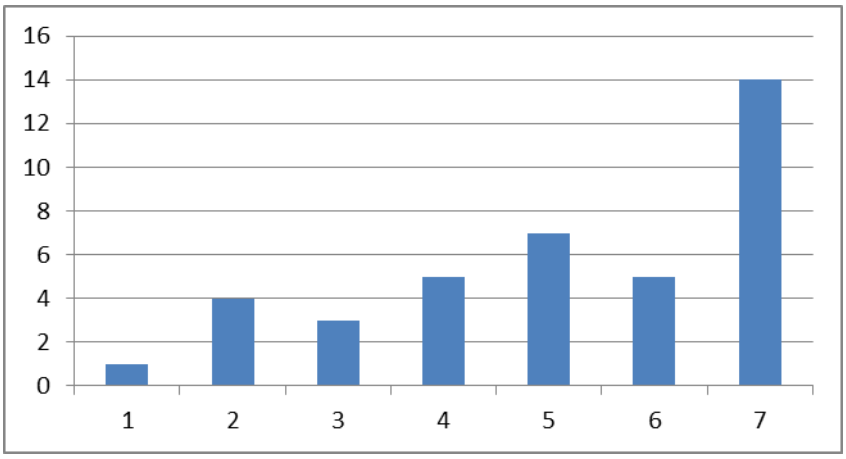
اکثریت افراد (۳۵/۹ درصد) میزان نقش سازمان‌های مردم نهاد را در مسائل و مشکلات زیست محیطی کم می‌دانستند. ۳۳/۳٪ از پاسخ‌دهندگان میزان این نقش را خیلی کم و ۵/۱٪ از پاسخ‌دهندگان میزان این نقش را خیلی زیاد می‌دانستند.



شکل (۸): نمودار توزیع فراوانی نظر پاسخ‌دهندگان در رابطه با نقش سازمان‌های مردم نهاد در اطلاع‌رسانی و آگاهسازی عمومی نسبت به مسائل و مشکلات زیست محیطی کشور در حال حاضر در ارتقای دانش زیست محیطی

ر) بررسی نظر پاسخ‌گویان نسبت به برخورد خشن با فعالیت‌های سازمان‌های مردم نهاد و ترس از عواقب قانونی و حقوقی در رابطه با مهمترین چالش‌های پیش روی سازمان‌های مردم نهاد

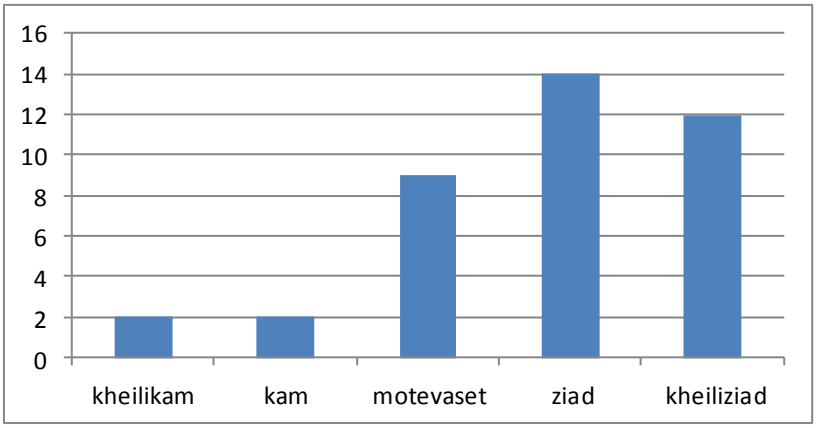
اکثریت افراد (۳۵/۹درصد) میزان اهمیت برخورد خشن را در رتبه ۸ و ۲/۶٪ از پاسخ‌دهندگان میزان این اهمیت را در رتبه ۱ می‌دانستند.



شکل (۹): نمودار توزیع فراوانی نظر پاسخ‌دهندگان نسبت به برخورد خشن با فعالیت‌های سازمان‌های مردم نهاد و ترس از عواقب قانونی و حقوقی در رابطه با مهمترین چالش‌های پیش روی سازمان‌های مردم نهاد

ز) بررسی نظر پاسخ‌گویان نسبت به وضع قوانین و مقررات و تدوین استانداردهای زیست محیطی در کشور در رابطه با کارنامه سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی

اکثریت افراد (۳۵/۹درصد) وضعیت به وضع قوانین و مقررات را زیاد می‌دانستند. ۵/۱ ٪ از پاسخ‌دهندگان میزان این وضعیت را خیلی کم و ۳۰/۸٪ از پاسخ‌دهندگان این وضعیت را خیلی زیاد می‌دانستند.



شکل (۱۰): نمودار توزیع فراوانی نظر پاسخ دهندگان نسبت به وضع قوانین و مقررات و تدوین استانداردهای زیست محیطی در کشور در رابطه با کارنامه سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی

۵. جمع‌بندی

نتایج تحقیق حاکی از ان هستند که اکثر پاسخ‌دهندگان بر ضعیف بودن ارتباط میان سازمان‌های ذی‌ربط محیط زیستی کشور نظیر سازمان حفاظت محیط زیست و سازمان جنگل‌ها و مراتع با سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی تاکید دارند. همچنین؛ فرآیند اخذ مجوز و تاسیس آنها را سخت، پیچیده و طولانی ارزیابی می‌کنند. این در حالیست که تقریباً نیمی از پاسخ‌دهندگان، پشتوانه‌های قانونی و حقوقی سازمان‌های مردم نهاد را در کشور مثبت و کافی ارزیابی نمودند. از سوی دیگر، در مورد مسایل مالی نیز، بخش زیادی از کارشناسان اهمیت زیادی برای آنقایل نبودند و کیفیت و کمیت فعالیت‌های سازمان‌های مردم نهاد را مرتبط با مسایل مالی نمی‌دانستند.

با بررسی آیین‌نامه موجود حاکم بر فعالیت سمن‌ها در ایران، با وجود برخی پیشرفت‌ها و توسعه مناسب در برخی دوره‌ها (مانند دهه ۷۰) مشکلات قانونی زیادی مشاهده می‌شود و در مقایسه با قوانین سایر کشورها، عقب‌ماندگی‌هایی وجود دارد. از جمله: فرایند طولانی و سخت‌گیرانه تأسیس و ثبت، نظارت شدید برخی مراجع در بررسی صلاحیت‌ها و اظهارنامه‌ها، تداخل قانونی و موازی‌کاری در ثبت سازمان‌های غیردولتی، نبود مکانیزم‌های قوی و موثر شفافیت و گزارش‌دهی، عدم کارکرد واقعی سمن‌ها به عنوان نهادهای مدنی در اقدامات جمعی و تصمیم‌سازی‌ها، ضعف ساختاری و حقوقی در مسیر کمک و حمایت سمن‌ها از حقوق بشر و نظارت موثر بر دولت، عدم امکان فعالیت سازمان‌های غیردولتی خارجی، نبود مکانیزم‌های آسان جهت بهره‌گیری سازمان‌ها از نشریات، رسانه‌ها و تجمعات و غیره.

به طور خلاصه چالش‌ها و محدودیت‌های ذکر شده به قرار زیر می‌باشند:

- ارتباط ناکافی سازمان حفاظت محیط زیست (به ویژه در سطح ادارات کل) با سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی
- مشکلات ثبتی که سازمان‌های مردم نهاد به ویژه در وزارت کشور با آن مواجه هستند.
- ناتوانی قوانین موجود از ارایه تعریفی روشن از ارتباط بین تشکل‌ها و دولت
- مشکلات و محدودیت‌های تشکل‌ها در ارتباط با کار گروهی، در همکاریهای مشترک و محورها و اهداف مشترک
- ارتباط ضعیف و یا ناکافی با تشکل‌های خیریه‌ای سنتی که به نوعی به کارهای زیست محیطی نیز اهتمام دارند. تقویت این ارتباط می‌تواند ضامن بهره‌گیری کلیه تشکل‌ها از توانمندیها و ظرفیت بالقوه این ساختارهای مردم محور شود.
- فقدان سیاست‌های عملی و راهبردهای کاربردی توسط دولت که در آن، همکاری با تشکل‌های مردمی داوطلب تشویق و ترغیب شده است.
- کمبود و ضعف منابع مالی در ساختار سازمان‌های مردم نهاد

- تنوع و تعدد تشکل‌های زیست محیطی در حیطهها و عرصه/های مشابه و عدم تمایل برای ادغام و همکاری مشترک
- ضعف در برقراری ارتباط بین‌المللی برای همکاری برون مرزی و قوانین سخت و دست و پاگیر

نتایج این تحقیق، در زمینه چالش‌های پیشروی سازمان‌های مردم نهاد با نتایج تحقیق بهمن‌پور و یوسفی (۱۳۸۸) و جلالی و همکاران (۱۳۹۴)، هم‌راستا و مشابه است و در زمینه عملکرد تشکل‌های زیست محیطی با مطالعه رشیدپور (۱۳۸۲) هم‌راستا است. همچنین؛ در خصوص فعالیت‌ها و حمایت‌های قانونی از سازمان‌های مردم نهاد، با تحقیق رمضانی قوام آبادی (۱۳۹۴) نیز مشابه است.

منابع

۱- بهمن‌پور هومن، یوسفی آرش، (۱۳۸۸)، «بازشناسایی قوانین و مقررات مربوط به تاسیس و فعالیت سازمان‌های مردم نهاد محیط زیستی»، سازمان حفاظت محیط زیست، معاونت آموزش و پژوهش، دفتر مشارکت‌های مردمی.

۲- پورهاشمی سید عباس، (۱۳۹۲)، «حقوق بین الملل محیط زیست»، چاپ اول، انتشارات دادگستر

۳- جلالی محمد، حجازی یوسف، رضوانفر احمد، پورطاهری مهدی، (۱۳۹۴)، «تحلیل چالش‌های فراروی سازمان‌های مردم نهاد زیست محیطی استان کردستان»، فصلنامه روستا و توسعه، سال ۱۸، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۴، صص ۱۰۷-۸۵.

۴- جمشیدی دلجو مجتبی، (۱۳۸۶)، «پایان‌نامه کارشناسی ارشد مدیریت محیط زیست، بررسی ساختار، عملکرد و مدیریت سازمانهای غیردولتی زیست محیطی و نقش آنها در فرآیند توسعه شهری». دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

۵- سازمان حفاظت محیط زیست، (۱۳۸۷)، «مجموعه قوانین و مقررات حفاظت محیط زیست و تعالی همه‌جانبه کشور»، دفتر حقوقی و امور مجلس، ۳۶۸ ص.

۶- رشیدپور لقمان، (۱۳۸۲)، «بررسی و تحلیل عملکرد تشکل‌های غیردولتی زیست محیطی»، دفتر مشارکت‌های مردمی سازمان حفاظت محیط زیست.

۷- رمضانی قوام‌آبادی محمد حسین، (۱۳۹۴)، «مطالعه تطبیقی وضعیت حقوقی سازمان‌های مردم نهاد در ایران و فرانسه؛ از تاسیس تا فعالیت»، مطالعات حقوق تطبیقی، دوره ۶، شماره ۲، صص ۵۶۷-۵۴۱.

۸- مک اون رزالین، (۱۳۸۳)، «آموزش برای توسعه پایدار»، ترجمه داریوش اکبری و کامران گنجی ، تهران : انتشارات کیان، مهر ، چاپ اول.

۹- نمازی باقر، مختاری شهلا، (۱۳۸۱)،« بررسی وضعیت تشکل‌های مردمی داوطلب در جمهوری اسلامی ایران»، سازمان شهرداریهای کشور، ۲۷۹ ص.

10- Abby Stoddard, Katherine Haver, 2016, NGOs and Risk How international humanitarian actors manage uncertainty, This report concludes with the proposal for an additional practical handbook for INGOs on principles and promising practices in risk management, based on the gaps identified by this analysis and the consensus of participating INGOs gleaned in two workshops held in Washington, DC, and Dublin, January 2016.

11- Barbara Gemmill, Abimbola Bamidele-Izu, 2002, the Role of NGOs and Civil Society in Global Environmental Governance.

بررسی تطبیقی نقش اژدها در تاتو ایران و چین

گلناز عابدینی[۱]، احمد حیدری[۲]

[۱]دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد طبس، golnaz_a33@yahoo.com

[۲]عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بیرجند، ahmadheydari15@gmail.com

چکیده

دو تمدن ایران و چین از دیر باز با هم در ارتباط بوده و دارای اشتراکات فرهنگی و هنری زیادی می‌باشند. یکی از نقوش مشترک در این دو فرهنگ اژدها می‌باشد. پژوهش حاضر با بررسی نقش اژدها در اساطیر و هنر تاتو این دو تمدن، نقاط مشترک و افتراق آن را روشن می‌نماید. اژدها در چین چهره مثبت دارد و همان امپراطور است و نقش حامی و راهنما و نگهبان خیر و برکت و خوشبختی و کامیابی را دارد، اما در ایران غالبا چهره منفی داشته و منبع اهریمن، شرارت، و بد ذاتی می‌باشد و قهرمان با وجود نابود کردن اژدهای اهریمنی و پیروز شدن در جنگ بر علیه او نقشش پررنگ می‌شود، توتم اژدها هم در دو فرهنگ موضوع تاتو است و تصویر آن بر بدن نقش می گردد. این جستار سعی دارد با بهره گیری از روش توصیفی- تطبیقی و گردآوری داده های کتابخانه‌ای، نقش اسطوره اژدها و تاتو این جانور را در تمدن چین و فرهنگ ایران بررسی نموده و به طبقه بندی ساختار ظاهری اژدها بپردازد و مقایسه آن با همتای چینی آن و دیدگاه روانشناسی نسبت به این جانور را به طور اجمال نشان دهد. و اهمیت این نقش در هنر تاتو است که باعث می‌شود در مورد آن شناختی عمیق و پایدار پیدا کنیم.

واژگان کلیدی: اژدها، چین، ایران، اسطوره، تاتو

مقدمه

اسطوره ها جلوه هایی از فرهنگ یک ملت و به تعبیری، خاستگاه هنر و ادبیات هستند؛ در واقع اسطوره ها آنجا که تاریخ و باستانشناسی خاموش می‌مانند به سخن در می‌آیند و فرهنگ آدمیان را از دور دست‌ها به زمان ما می‌آورند (هنیلز، ۱۳۸۹، ۹). تاریخ اسطوره شناسی سراسر عبارت بوده است از فرود آوردن تدریجی خدایان از عرش آسمان به فرش زمین و جستجوی توهمات اساطیری در قلب انسان و نه در ارتباط با اجرام آسمانی (معصومی ۱۳۸۷، ۱۳). اسطوره ها مطالبی دروغین نیستند، اگر به اندیشه اصلی که در آنها وجود دارد، توجه کنیم، در واقع، تعبیر و تفسیری از مسائل زندگی انسانی هستند. هر چند که شاید در بنیاد، واقعیتی در ساخت اساطیر دخیل بوده است. در این مقال نگاه این دو تمدن به یک موضوع را در می یابیم و ارتباط نقش اسطوره های اژدها در هر تمدن با نقش تاتو آن بر ما آشکار می گردد و تصویری از احساس مشترک ایران و چین نقش می‌بندد. نقوش اساطیری گاهی موضوع تاتوهایی بوده است که در گذشته هنگام برگزاری آیین های ویژه نقش زده می شده است. خالکوبی به زبان انگلیسی تاتو[۱] نامیده می‌شود که به معنای علامت گذاری یا سوراخ کردن پوست است و آن را از زبان تاهیتی گرفته‌اند (بهزادی، ۱۳۶۸، ۱۸۰). در لغت نامه دهخدا در برابر واژه خالکوبی این تعریف آورده شده است: «تاتو عملی است که بدان بُشره آدم را نگارین کنند به صور گلها و یا حیوان و آن را به وسیله آجیدن بشره یا سوزن و نیل پاشیدن به جای آمده باشد». افزون بر اصطلاح خالکوبی از واژگان خال کوفتن، کبودی زدن، تاتو، وشم ، و توشیم نیز در فرهنگها یاد شده است. یکی از کاربرد های تاتو ، بازنمایی باور ها و اعتقادات فردی و اجتماعی است و اژدها یکی از نقوش به کاربرده شده در تاریخچه تاتو بوده است.

1 - Tattoo

کلمه اژدها در اوستا تحت عنوان «اژی دهاک» آمده است. اژی به معنی مار می باشد و «دهاک» یک مخلوق اهریمنی دیو سیرت است چنانکه در «یسنا ۱۱ فقره ۶» غالبا اژی با کلمه دهاک یک جا آمده است (پورداود، ۱۳۷۷، ۱۸۹-۱۸۸). در ارت یشت می خوانید این کامیابی را به من ده ای ارت نیک بزرگوار که من به اژی دهاک سه پوزه، سه کله، شش چشم، هزار مکر به این دروغ بسیار قوی دیو آسا و خبیث فریفتار جهان، این دروغ بسیار زورمند که اهریمن بر ضد جهان مادی بیافرید، ظفر یابم، (ارت یشت – کرده ۵) (همان، ۱۹۴).

فرهنگ جهانگیری برای ویژگی های صوری و مفهومی اژدها چهار فرض دارد: اول: ماری باشد بس بزرگ و عظیم الجثه؛ دوم: شجاع و دلاور خشمگین بود؛ سوم: پادشاهان ظالم عموماً به معنی ضحاک؛ چهارم: عَلمَ اژدها پیکر را نامند (رستگار فسایی، ۱۳۷۹، ۶).

اژدها در چین «لونگ» نام دارد و دارای دودمانی باستانی بوده و به همین جهت از او در جزیره‌ها، جنگلها، کوهها و غارها و مرغزاران نشان می‌یابیم. گروهی عقیده دارند اژدها مار سیاهی است که در صحرا و کوهها بوجود می‌آید و سیل آن را به طرف دریا می‌راند و از حیوانات دریا تغذیه می‌کند و پیکرش بزرگ و عمرش دراز می شود (مسعودی، ۱۳۹۰، ۱۲۱).

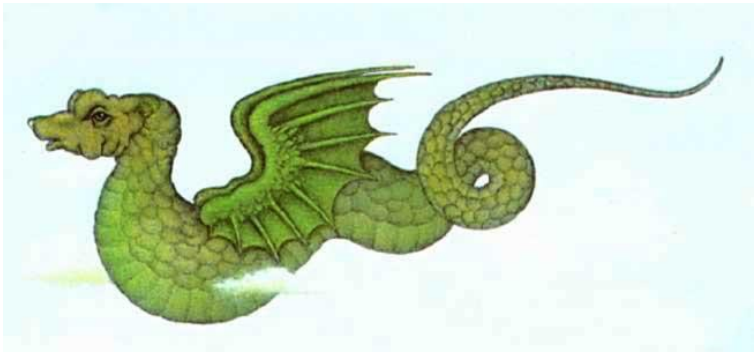
اژدها کنایه از مردم شجاع و قهر آلود هم هست. خون اژدها سیاه و زرد است، و اشاره دارد به رنگ اولیه آسمان و زمین (شوالیه و گربران، ۱۳۷۷، ج ۱، ۱۲۶). «مسعودی»، در «مروج الذهب»، چنین بیان می‌دارد: «بعضی برآنند که اژدها بادی سیاه است که در قعر دریاست و چون به هوا می‌رسد، مانند طوفان به طرف ابرها می‌رود و چون از زمین بالا رود و بگردد و غبار بپراکند و در هوا طوفانی شود و اوج گیرد مردم چنان پندارند که مارهای سیاه است که از دریا برآمده است که برق و صدایی دارد و دم آن به هر بنای بزرگ یا درخت یا کوهی رسد، آن را در هم کوبد، گاه باشد که تنفس کند و درخت را بسوزاند.» (مسعودی، ۱۳۹۰، ۱۲۰). بعضی محققان معاصر پدیده اژدها را چیزی جز آتشفشان‌های قدیم نمی‌دانند که حرارت و گدازه‌های آن به هر جا می‌رود و گیاهان را می‌سوزاند و گدازه‌های سیاه رنگ آن به موی اژدها تشبیه شده و تا سالها پنهان شدن اژدها دلیل بر خاموشی موقتی آن است و ترس انسان اولیه از قوای مخرب طبیعت مانند طوفان و سیل، تندر و آذرخش، آتشفشان و زلزله و جلوگیری از خشم آنها با دادن فدیه و قربانی است. مرگ اژدها همیشه عجیب است و برای آن حماسه می‌ساختند که مصادف با خاموش شدن آتشفشان بوده است. و دلیل اهریمنی بودن آن همان از بین بردن و نابودگری آن است. وقتی به تعداد سرهای اژدها اشاره می‌شود همان تنوره‌های مختلف آتشفشان است که گاهی سه، هفت و یک می‌باشد. و به لغزنده بودن و محرک بودن آن اشاره شده و تعدد آتشفشان دماوند، سهند، سبلان، شرح همین داستان است (رستگار فسایی، ۱۳۷۹، ۱۲۰). الماس نیز که از سنگهای قیمتی آتشفشانی است شاید از دلایل نگهبان بودن اژدها بر جواهرات است.

برخی اژدها را از جنبه روانی بررسی می کنند و آن را جلوه ای از آرزوهای برآورده نشده و دست نیافتنی می‌دانند (ارشاد، ۱۳۸۲، ۳۷۱). در مکتب روانکاوی یونگ نیز اژدها نماد گرایش های منفی روان انسان است (یونگ، ۱۳۷۷، ۱۷۵ - ۱۷۶). عده‌ای نیز آن را انعکاس خطرات طبیعت قلمداد می کنند و آن را مظهر آب ها و سیلاب های ویرانگر یا زندانی کننده آب ها می دانند و مار را نماد رودخانه ویرانگر می شمارند (بهار، ۱۳۸۴، ۳۰۹).

با توجه به دیرینگی نقش اسطوره ای اژدها به عنوان طرحی برای تاتو، انگاشته می شود که این جاندار اساطیری گونه ای باور توتمی را نشان می هد؛ در گذشته نقش آن به شکل خود آگاه برای کاربرد توتمی استفاده می شده و در جهان امروز به گونه ای ناخودآگاه و شاید از سر دلایل زیبا شناختی بر بدن ها نقش می شود. در راستای این موضوع علیرضا طاهری (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان « سیر تحول و طبقه‌بندی اژدها در نگارگری ایرانی» به بررسی نقش اژدها در دوران مختلف و تحول آن در هنر نگارگری پرداخته است و منصور رستگار فسایی (۱۳۷۹) در کتاب «اژدها در اساطیر ایران» به نقش اژدها در اسطوره های ایرانی پرداخته است اما پاسخ به این پرسش ها که ریخت شناسی بدن اژدها در فرهنگ ایران و چین بر مبنای چیست؟ با گذشت زمان چه تغییری بر کارکرد نقوش تاتو اژدها ایجاد شده؟ دیدگاه عامیانه به اژدها در فرهنگ ایران و چین چگونه است؟ و جایگاه اژدها در علم روانشناسی چیست؟ جای تحقیق مستقل در این زمینه در زبان فارسی خالی به نظر می رسد که این جستار درصدد پر کردن بخش کوچکی از این خلا است.

ریخت شناسی اژدها در ایران

فرم و صورت اژدها بارها در طول تاریخ هنر ایران، در قالب های گوناگون و با مضامین رمز گونه ظاهر شده است و نقش آن در هنر ایران از سابقه طولانی برخوردار می‌باشد.. تصاویر متفاوتی از این موجود افسانه‌ای از شکل ساده مار مانند، تا گونه های پیچیده و ترکیب شده از حیوانات مختلف وجود دارد. اژدها جانور شگفت پیکری است که هم خزنده و هم پرنده است، و فاقد پلک است، دارای دو بال، و از دهان او شعله‌های آتشین بیرون می‌جهد. پنجه هایی مانند شیر ، شاخی شبیه به شاخ گوزن ، چشمانی مانند چشم میگو و پوستی نظیر پوست ماهی، سری چون سر شتر شکل و هیأتی وحشت انگیز و آرواره ای چون خفاش، دندان کروکودیل و شاخ حیوانات ستیزنده را دارد. اژدها می‌تواند نر یا ماده، خیر یا شر باشد. در ایران باستان «شیرکپّی» تنها اژدهایی است که نامی دارد و هستبهر نام دیگر اژدها بر طبق نجوم پهلوی است (رستگار فسایی، ۱۳۷۹، ۳۴). ایرانیان برای لفظ اژدها صفت هفت سر را نیز به کار می برند اژدهایان شکل و هیأتی پیچیده دارند تا به این وسیله بتوانند ژرفای پلیدی و ناهنجاری را منعکس سازند (همان، ۱۵).



تصویر۱- یک نوع اژدهای ایرانی (رستکار فسایی، ۱۳۷۹، ۶۱)

ریخت شناسی اژدها در چین

ویژگی ها و ظاهر اژدها در متون باستانی چنین توصیف می شود، ترکیبی است از مار، ماهی، تمساح، خوک، اسب و گاو ، گردنی مانند مار، شاخی چون شاخ گوزن دارد، فلس هایی مانند فلس ماهی، دهان آن مانند دهان گاو است و دماغی همچون سگ دارد اژدها در چین بال ندارد، اما می تواند پرواز کند و همراه با باد و مه و ابر و رعد و برق ظاهر می شود و با خود باران به ارمغان می آورد. اژدهای چینی چندین شاخ دارد و موجودی مسالمت جوست. بیگ بنگ، نام اژدهایست که بسیار هوشیار است، سری مانند ماده شیر و دستها و پاهایی چون کرگدن دارد و حامی ایزدان است. اژدهای چین دارای پنجه پرندگان شکاری به ویژه عقاب می باشد (طاهری، ۱۳۸۸، ۱۵).

تصویر۲- نه اژدها، **بخشی از یک اثر هنری مربوط به سال ۱۲۴۴ میلادی، اثری از «چن رونگ»، سلسله سونگ، موزه هنرهای زیبای بوستون مآخذ سایت: www.pinterest.com**

اژدهای نیلی رنگ، «لانگ»[1] پنج چنگال دارد بارور کننده است.«مانگ»[2] ، چهار چنگال دارد و به معنای نیروی جهان مادی است.«لی»[3] ، بر اعماق نظارت می‌کند و سه چنگاله است.«چیا ئو»[4]، در کوهستان زندگی می‌کند و مظهر سیاستمدار است. (همایون، ۱۳۸۸)«یینگ لانگ»، اژدهای بالدار، که در ارتباط با باران و سیل است، «جیا او لانگ»، اژدهای فلس دار بی شاخ و رهبر حیوانات است (رستگار فسایی، ۱۳۷۹، ۲۲). شکل اژدها در باورهای چینی از ابر گرفته شده است ، چون ابرهای باران زا برکت دارند (رستگار فسایی ۱۳۷۹، ۲۱).

نماد شناسی اژدها در ایران

در ایران اژدها نمودگار و نماد شیطان شریر و مرگ آور بوده است (کویاجی، ۱۳۷۸، ۲۵۴). اژدها کنایه از مردم شجاع و قهر آلود هم هست و پادشاه ظالم و ضحاک را هم گفته‌اند.گاهی اژدها نماد جهل و خشم است نمونه بارز آن ماران دوش ضحاک که از مغز جوانان تغذیه می کنند و در واقع آنها از بین برنده خردمندی، روشنایی و آگاهی در جهت رشد و بالندگی هستند (حسینی، ۱۳۸۵، ۴).

نماد شناسی اژدها در چین

اژدها در چین نماد امپراطوری، انرژی مردانه و باروری است (برو سمیت فورد، ۱۳۸۸، ۳۴) و نماد ابرها، زمین، هوش، قدرت، سروری و آب و برکت، قدرت و خوشبختی و شجاعت، قهرمانی و اصالت و الوهیت است (شووالیه، ۱۳۸۷ ، ج ۱، ۱۲۵).

تاتو در ایران

در ایران موادِ تاتو عبارت بود از مقداری دوده چراغ که با آب تره مخلوط می کردند، با این محلولِ سیاه بر پوست نقش هایی می کشیدند و بلافاصله با سوزن بر پوست می کوفتند و می شکافتند تا محلولِ رنگین به زیر پوست کشیده شود (فانی و سادات، ۱۳۹۲، ۴۵۲). تاتو در ایران برای زنان ایرانی نوعی طلسم به شمار می رفته است. یکی از انواع قدیم آرایش های هفت گانه زنان – که هر کس آن آرایش را به کمال رسانده باشد به «هر هفت کرده» تعبیر می کنند- نوعی خال بوده که زنها بر گوشه چشم یا لب می گذاشتند و شیوه کاربردی تاتو تا اواسط قرن بیستم در بین بسیاری از ایرانیان رواج داشته و از آن جهت بهبود بیماری یا دور نگه داشتن از چشم زخم استفاده می شده است. سابقه به کارگیری تاتو را می توان در تاریخ باستان ایران جستجو کرد.

تصویر ۳- مأخذ سایت www.pinterest.com

نمونه های که از پیکره های قدیمی با علائم تاتو که از باباجان لرستان پیداه شده بیانگر اهمیت این هنر است. برخی به کارگیری تاتو مربوط به دوره هخامنشیان را گواه می دهند. در سفرنامه بختیاری آمده است که مادر اسکندر چانه خود را جهت

[1]- Lang
[2]- Mang
[3]- Li
[4]- Chiao

درمان باد تاتو کرده است. در ایران در دوره ناصرالدین شاه تاتو بین زنان بسیار رواج داشت (سبزی، ۱۳۸۹، ۵۵-۵۷). تاتو در ایران به ادوار بسیار قدیم تاریخی باز می گردد. تندیسه هایی در پازیریک و لرستان از دوره ی هخامنشیان یافت شده است که نشان تاتو بر بدنشان بوده است (خسروی، ۱۳۹۴، ۴۴). بعضی نقوش روی سفال های شوش که قدمت پنج هزار ساله دارند یا بعضی نقاشی دیواری غارهای دوشه و میرملاس لرستان که قدمت بیست هزار ساله دارند عیناً روی بعضی تاتو ها تکرار شده‌اند و نوعی ارتباط بین قدما و نقوش برجای مانده وجود دارد. به عقیده «رمن گیرسمی» باستان شناس فرانسوی «مردم «سیلک» کاشان در دوره ی پیش از تاریخ، تاتو می کردند»، ایرانیان و تورانیان از قدیم معتقد بودند که دیوها و اژدهایان حتی فرشتگان دارای رنگ بدن و علائم و نشانه هایی هستند که هیچ وقت از بین نمی رود و پاک نمی شود. شاید یکی علل رواج تاتو در دوره ی قاجار، همین نقاشی های قهوه خانه ای باشد (فاتحی قهفرخی، ۱۳۸۷، ۵۷).

در آیین مهر، در ایران باستان با تاتو روبرو می شویم که یکی از مراحل مهری شدن است. مهر پرستی یا میترالیسم، آیین راز آمیزی بود که بر پایه پرستش میترا، ایزد ایران باستان و خدای خورشید و پیمان، جنگ در دوران پیش از آیین زرتشت بنیان نهاده شده است و درست پیمانی از مهمترین مشخصه های این آیین است. اهمیت به زنان در این آیین پیش از هر آیین دیگری است، برای مهری شدن فرد باید هفت مرحله را طی کند، به عبارتی که نوچه که می خواست به آیین مهریان درآید ابتدا باید سوگند می خورد که اسرار را بر هیچ کس فاش نکند، بعد او را تاتو می کردند، دست، صورت و پیشانی تا به عنوان برادر و یار دیگر مهریان شناخته می شد (دلاوری،۱۳۹۰). توجه به تاتو دلایل مختلفی دارد از جمله: سِحر و جادو، داشتن پیوندهای تباری، زیبا جلوه دادن و دیگران را به تماشای خود خواندن، درمان بیماری، رسم قبیله ای، توتم پرستی، ترسناک به نظر آمدن حتی توجه به جنبه مذهبی که ایجاد آن طی مراسمی با قربانی کردن و دعا خواندن همراه بوده است و طرح‌ها از میان جانوران مقدس یا اشیایی انتخاب می شده که مظهر خدایان بوده و تحت حمایت مخصوص خدایان قرار می‌گرفته و «نوعی هنر ظریف کاری بود که استادان ماهر و چابک دست آن را طوری انجام می دادند که درد کمتری داشت و خیلی سریع بهبود می یافت. (دانشنامه فرهنگ مردم ایران، ۱۳۹۳، ج ۳، ۶۶۴) و دلیل نقش زدن اژدها بر بدن و تاتو کردن آن می تواند همین کهن الگوها باشد که با گذشت زمان نمرده اند و به صورت تاتو چهره خود را نمایان می کنند.

تاتو درچین

چینیان پنج سوزن مرکب زده شده را بربدن فرو می کنند تا خون جاری شود، سپس مقداری ماده‌ی سیاه را روی آن می‌مالند که هیچ گاه از بین نمی رود (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲، ج ۳، ۶۱). چینی ها نقش اژدها را بر ستون فقرات تاتو می کنند و معتقدند که نیرو و قدرت حیوان به آن شخص منتقل می شود، و این شیوه در مبارزات تن به تن چون کاراته و تکواندو و کنگ فو در افرادی که در این رشته ها کار می کنند بیشتر دیده می‌شود. (محمودزاده، ۱۳۸۵).

تصویر ۴- مأخذ سایت guiaavare.com

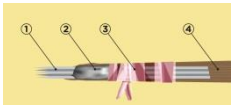
در چین باستان تاتو دارای اهمیتی خاصی بود، نمادگرایی آن با مفهوم اولیه‌ی حروف ون نشان داده شده، که نشانهِ حکمت سیاسانه‌ی کنفسیوسی است. بعضی نقاشیهای چینی، مردمی تاتو شده را نشان می‌دهد که به معنی توسل دایم، همذاتی با قدرتهای آسمانی، و در عین حال شیوه‌ای اساسی برای ارتباط با آنهاست.

تصویر۵- مآخذ سایت www.pinterest.com

تاتو به خصوص در چین، به انسان اجازه می‌داد که خود را با بعضی حیوانات همذات پنداری کنند، این امر به وضوح به دلیل در تملک داشتن فضیلت یا خاصه‌یی است که آن حیوان نشانه‌ی آن است و در عین حال هم علامت قبیله است و هم مظهر قدرت آسمانی (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲، ج ۳، ۶۱).

تصویر۶- مآخذ سایت www.pinterest.com

اعضای قبیله «وو» در جنوب «یانگ تسه» خودشان را به چندین رنگ تاتو می کردند تا به هنگام ماهی گیری، ماهی های خطرناک را بترسانند. اهالی «پائوسان» نوارها و خطوط سیاه بر بازوها و پاهای خودشان تاتو می کنند. «مارکوپولو» در مورد مردم «ویتنام» می نویسد: «اغلب آنها علائمی را با سوزن بر بردن خود نقاشی می کنند، که شامل، شیر، اژدها، عقاب، دُرنا و غیره است. این تصاویر به صورت سنتی بر پوست نقاشی شده اند که هرگز پاک نمی شوند، صورت، گردن، سینه، بازوها و سر حتی شکم و گاهی سراسر بدن پر از علائمی است که دارای رنگ تیره هستند و این تاتو نشانه عظمت و شکوه است» (فاتحی قهفرخی، ۱۳۸۷، ۵۰). تاتو در چین به نمادهای همذات پنداری تعلق دارد و از تمامی نیروهای بالقوه کائنات و معنویت سرشار است.

	چین	چینیان پنج سوزن مرکب زده شده را بربدن فرو می کنند تا خون جاری شود، سپس مقداری ماده‌ی سیاه را روی آن می‌مالند که هیچ گاه از بین نمی رود.	
	ایران	مقداری دوده چراغ که با آب تره مخلوط می کردند، با این محلولِ سیاه بر پوست نقش هایی می کشیدند و بلافاصله با سوزن بر پوست می کوفتند	

داد و ستد فرهنگی بین ایران و چین

دو کشور چین و ایران از دیر باز با هم ارتباط داشته‌اند که افزون بر داد و ستد اقتصادی، پیوند فرهنگی نیز میان این دو تمدن وجود داشته است، آغاز ارتباط مستمر این دو فرهنگ را به دوره ساسانی مرتبط می دانند. ایرانیان، چین را دیار دانایان می دانستند و دانایان چین را می‌ستودند. وجود افسانه های مشترک بین ایران و چین و جابجایی داستان‌ها و رویدادها و انطباق یافتن شخصیت‌های پهلوان از طریق سینه به سینه نقالان و سخنوران امری طبیعی به نظر می‌رسد. از ادوار گذشته شاه راه ابریشم به چین می‌پیوست. داستانهای اژدهایان و دیوان شاهنامه، ملهم از افسانه‌های چینی هستند.

تصویر ۷- کیمونو با طرح اژدها، طلا دوزی بر روی ابریشم سال ۱۹۳۰ مآخذ سایت www.pinterest.com

نگاره و نقش برجسته های اژدها در دوره مغول با مفهوم چینی و بودایی بیشترین تاثیر را در نقوش ایرانی داشته است. و علاوه بر نمونه‌های نقش اژدهای چین، هنرمندان چینی را نیز در کنار خود داشته اند. نقوش در سر در مدرسه یا کاروانسرا، آب انبار، اماکن مقدسه، درکوب ها و در نقش های فرش و منسوجات، ظروف چینی، نگارگری و هنرهای چوبی، تاتو و مجسمه (میدان شهر زابل و میدان حر و فردوسی تهران) نمایان است.

تصویر ۸- نقش اژدها برداشته شده از روی شالی یک سرستون (ناومان، ۱۳۸۲، ۱۰۰)

اژدها در ایران دوره باستان

اژدها در دنیای ایران باستان دو نوع نیروی شر متداول بوده. آنهایی که مستقیم به پیکر انسان حمله می‌کردند و آنهایی که دنبال فرصت بودند تا به انسان و دام‌هایش ضرر برسانند. در دین‌های باستانی بر این اعتقاد بودند که کشتن اژدها به دست پهلوانان، آزاد ساختن ابرهای آسمان و آبهای زمینی را در پی داشته است. (گرن ۱۳۷۷، ۷۰)

اژدها در ایران باستان، نماد قهرمان بوده است، «Deiokes » دیاکو نخستین پادشاه ماد، کسی بود که توانست قبایل ماد را به صورت یک ملت متحد سازد و بر آنان فرمان براند. (کویاجی ۱۳۷۸، ۲۵۰). دهاک در ابتدای زندگانی خود زیبا و جذاب و دارای شخصیتی محبوب بوده اما در اثر کرده‌های زشت و بزهکاری خویش مورد نفرین آتنا قرار گرفت. در روزگار او از بدیها و جنگ خبری نبود. وی از پشتیبانی و محبوبیت ملی کم نظیری برخوردار بوده و در دینکرد گفته شده مردم شمال ایران به فریدون چنین می‌گویند: «چرا آژی‌دهاک را شکست دادی او فرمانروای نیکی بود و خطر را از مردم دور می‌داشت» (همان، ۲۴۹). در جای دیگری از دینکرد می خوانیم که قبایل و اقوام شکارگر و وحشی شمالی علاقه زیادی به دهاک داشتند و او را فرمانروای نیک دیوها و آدمیان می‌نامیدند (همان، ۲۵۳). در اوستا به اژدها کشی پهلوانان ایرانی به عنوان فریضه‌ای اجتماعی و

اقدامی ایزدی، اشاره‌های فراوان رفته. در فرهنگ ایرانی اژدها نیروی اهریمنی محسوب می‌شود، پهلوانان خداپرست آن را مانعی در برابر حصول به اندیشه‌های ایزدی دانسته‌اند و همیشه برای پیروزی بر اژدها از یزدان پاک مدد می‌طلبیدند (همان، ۱۳۱). بر اساس ادبیات اوستایی، هنگامی که اورمزد نخستین سرزمین نیک خویش را می‌آفریند، آنگاه اهریمن همه تن مرگ برای تباهی آن، اژدهایی را در رود دائیتی پدید می‌آورد و از سوی دیگر نیز ایزد هم با رزم افزارهای خود به نبرد با اژدهای زرد بر می‌خیزد تا او را نابود سازد.

در اوستا درباره فریدون که لقب اژدها داشته چنین آمده است. واژه «فریدون»۱ در متون پهلوی تبدیل به «فریتون» و سپس در فارسی «فریدون» شده است. فریدون در افسانه ها و اسطوره ها با چهره ای بغانه ظاهر می شود و از او به عنوان نخستین اژدها کش یاد شده است، که با اژدهای سه سر به نبرد می پردازد و خواهران جمشید سنگهوک و ارنوک را رهایی می دهد. (حسینی، ۱۳۸۵، ۶)). گرشاسب یکی دیگر از پهلوانان و قهرمانان است که از او به عنوان پهلوان اژدها کش یاد شده است و در متون اوستایی و پهلوی او را کشنده اژدهای شاخدار معرفی کرده اند (همان، ۸). در ادبیات کهن آمده که اردشیر با «هفتواد» که نوعی اژدهاست می‌جنگد (رستگار فسایی، ۱۳۸۳، ۱۳) بر اساس ادبیات ودایی و اوستایی، دو اژدهای ورتره و اپه اوشه (اپوش)، آبها را در دژ جادویی خود اسیر، ابران آسمانی را سترون و زمین را خشک و کویر می‌سازند؛ ولی سرانجام به دست ایزدان ایندره و تیشتر تباه می‌گردند. («اساطیر و افسانه»، ۱۳۸۹). در متون پیش از اسلام از پلیدی‌های اژدها فراوان سخن رفته است (ائوگمائچا ۱۳۴۲، ۱۹).

اژدها در چین دوره باستان

در چین اژدها قدرت معنوی و روحانی و نشان باستانی اسطوره های شرقی و جزئی از موضوعات هنر می‌باشد. روش های پرستش اژدها در میان مردم چین باستان متفاوت است و اژدها برترین موجود و حامی ورب النوع آب است، آب عنصری نمادین و مهم‌ترین مظهر آفرینش و حیات و رمز کل چیزهایی است که وجود دارد و سرچشمه و منشا و زهدان همه امکانات هستی و رمز جوهر آغازین است (گرگیج و قائمی، ۱۳۹۲، ۵۰-۲۹).

تصویر ۹- مأخذ سایت baklol.com

در چین اژدها نماد برکت، قدرت و خوشبختی است، طوری که فقط امپراطوران حق استفاده از طرح اژدها را داشتند. در لحظه مرگ نخستین نیای ملت چین، هوانگ‌دی، اژدهایی زردرنگ از آسمان فرود آمد و به او گفت بر پشت من سوار شو تا با هم به آسمان برویم و مردم چین چون هوانگ دی را جد خود می دانند، خود را از نسل اژدها می شمرند. یو، بنیانگذار سلسله شیا، به شکل یک اژدهای بالدار نشان داده شده است. دو خدا به نام های فوشییا فوسی و نوگوا، خدایان مقدس مؤسس جهان چینی بوده‌اند و دم‌های اژدهایی آنان به هم پیوسته بود (فیتس جرالد ۱۳۸۴، ۲۶۶). و خدای باد که فنگ بو نام دارد، به هیأت پرنده و سر گاو و دم مارسانان نمایان می شود (کریستی ۱۳۷۳، ۱۰۱).

۱ - در اوستا به صورت «Θraetaona» است

روایت اژدها در اساطیر ایرانی

اژدها، شاید بیشتر یک پدیده باشد تا یک جانور اساطیری، او خود به تنهایی پدیده‌ای است که در ذهن بشر دیروز و امروز لانه کرده است (رستگار فسایی، ۱۳۷۹، ۱۳۵). در اسطوره های ایرانی پیروزی قهرمان منوط به کشتن اژدها است، یکی از مشخصات اساطیر آریایی آن است که پهلوان در یکی از ماجراهای خود با اژدها روبرو می‌شود و به پیکار می‌پردازد و جزئی از حماسه‌های پهلوانی است. خود رستم به عنوان «اژدهای نامیرا» توصیف می‌شود که همیشه در جنگ‌ها پیروز می شود (خزایی و فربود، ۱۳۸۲، ۱۴). اژدها در شاهنامه‌ی فردوسی موجودی دو بعدی است؛ از یک سو مظهر پلیدی ها، و از سوی دیگر نماد قدرتمندی و جسارت می‌باشد جانوری است تنومند، بزرگ و بسیار قوی. در شاهنامه بسیار خطرناک و آسیب رسان معرفی شده به طوری که به تنهایی می‌تواند مایه گزند عده زیادی از مردمان شود و با کشتن اژدها ناپاکی از جهان رخت خواهد بست. در جای دیگر درفش رستم و پسر او فرامرز آراسته به نقش اژدها بوده، رستم به معنای «رودخانه‌ای که به خارج جاری می‌باشد»

گندرو اژدهایی است که گرشاسب پهلوان ایرانی او را جنب دریای فراخکرت می‌کشد گندروها گاه با شمایلی زیبا در زمین ظاهر می‌شوند و زنان را شیفته و مسحور خود می‌کنند و سمبل عشق هستند (ذکرگو، ۱۳۷۷، ۱۶۹).. چهره اژدها در همه اساطیر پلید نیست از چهره مثبت اژدها فسایی نقل می کند که هفتاد مرد اسرائیلی و دو قطبی، موسی (ع)را خفته یافتند و آمدند تا عصا را بردارند و عصا اژدها شد و آنها فرا کردند (رستگار فسایی، ۱۳۷۹، ۲۶۹). در ایران اژدها گاهی در چهره موجودی دوزخی ظاهر می‌شود و زمانی با سیمای عصای موسی، حالت نیروی الهی را می‌یابد. در ایران بر این باورند که اژدها همان سرما است (فخاریان، ۱۳۸۲، ۱۲۰).

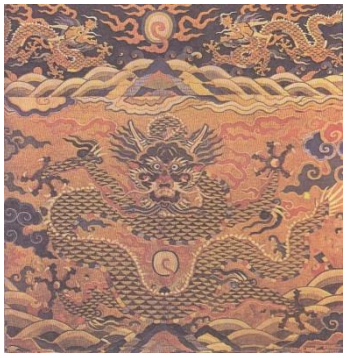
روایت اژدها در اساطیر چین

در اسطوره ی چینی آمده است که «پان کو» پس از زاده شدن از خاموشی و بیهودگی جهان ملول شد و تندیس مرد و زن را از گل، پیمانه زد تا اداره کننده زمین باشند، وقتی این تندیس خشک شد، «پان کو» عنصر «یانگ» و «یین» را در آنان دمید و نخستین زن و مرد جهان هستی یافتند. (معصومی، ۱۳۸۷، ۱۶۰-۱۵۹). یین معادل زن، سرما، آرامش و یانگ معادل تکاپو، مرد و گرماست و دو اژدهای متخاصم و روبروی هم در نقوش تاتو در نبرد اژدها با حیوانات دیگر ،هیچ گونه ای بر گونه دیگر غلبه ندارد بلکه پیچش و چرخش زیبا به دور هم نشان از اتحاد دو حیوان دارد و در اصل یانگ و یین است (بهدانی و مهرپویا، ۱۳۸۹، ۱۰). اژدها «یانگ» است به عنوان علامت صاعقه، بهار و فعل و انفعالات فلکی و «یین» به عنوان سلطان مناطق بهری است (شوالیه و گربران، ۱۳۷۷، ج ۱، ۱۲۹)

تصویر ۱۰- اژدها نماد یانگ در تاتو مأخذ سایت checkoutmyink.com

در اساطیر چین اژدها حیوانی مقدس و بی آزار است. اژدها همان ابری است که در بالای سر ما راست می ایستد و امواج بارور کننده خود را فرو خواهد ریخت (شوالیه و گربران، ۱۳۷۷، ج ۱، ۱۲۵).

اژدها در اساطیر چین منشأ نیکی است، اما در اسطوره تائوتای ترس بار و تهدید کننده است. اژدهای شاخ‌دار یا هیولای موسوم به تائوتای از دوره شانگ می‌باشد،که به کیفر خوردن گوشت انسان، تنش مسخ شد. در آثار عتیق چینی، نمونه‌های فراوانی از سر این هیولا ساخته شده است (کریستی، ۱۳۷۳، ۱۲).



تصویر ۱۱- اژدهای شاخدار تائوتای مأخذ (معصومی ۱۳۸۷، ۳۰۲)

در اساطیر چین هر بهار اژدهایان به آسمان می روند و هر خزان به آبهای زمینی باز می گردند (اشاره به باد های موسمی می‌باشد) (کریستی، ۱۳۷۳، ۹۸). اژدهایان در چین کارکردهای مختلفی دارند اژدهای بالدار، فرشته صبح، روح تمام علوم است باعث رستگاری می باشد .اژدهای زرد، جوهر قدرت و تجلی الهی و مظهر طلای زرد می باشد(رستگار فسایی، ۱۳۷۹، ۲۲). در جوامع ابتدایی شاهی که دوره معینی سلطنت کرده بود، ضمن نبردی تن به تن با شاه نو گزیده، کشته می‌شد و پس از برافتادن این آئین، مراسم ستیز بین پهلوانان و اژدها جای آن را گرفت (مددپور، ۱۳۸۷، ۱۹۹). برخی عقیده داشتند که اژدها نمی‌میرد مگر به وسیله برادر و خواهری که همان ماه و خورشید باشند (رستگار فسایی، ۱۳۷۹، ۱۸۱). اژدها در اساطیر چین نماد شرق و از خدایانی است که دودمان شانگ بدان قربانی می‌داد (مددپور، ۱۳۸۷، ۳۳۸-۳۳۷).

در فرهنگ چین حضور اژدها و سیمرغ کنایه از یک ازدواج و پیوند کامل است. اژدها اشرف مخلوقات است و توانایی زندگی کردن در دریاها، پرواز در آسمان ها و مأوا گرفتن در کوهستان ها را دارا است و حافظ افراد بی گناه از شر شیاطین است (گرگیج و قائمی، ۱۳۹۲، ۵۰-۲۹). هر چاه و چشمه ای، اژدها و پادشاه مربوط به خود را دارد. اژدها به عنوان طرح در لباس و تاتو چینیان جلوه خاص داشته است.

اژدها در فرهنگ عامیانه ایران

در باورهای عامه مردم، از ناخن و دندان اژدها جهت دفع چشم زخم استفاده می‌کردند (رستگار فسایی، ۱۳۷۹، ۳۱۰). و معتقدند اگر سر اژدها را در خانه ای دفن کنند، گنج ظاهر می‌شود (شاملو، ۱۳۵۷، ۳۹۹). و از نامیرایی اژدها نیز روایت است که برخی عقیده داشتند که اژدها نمی‌میرد مگر به وسیله برادر و خواهری که همان ماه و خورشید باشند (همان، ۱۸۱). اژدها در فرهنگ ایرانی، نقشی بنیادین و اثرگذار دارد. در نزدیکی شهر دهلران در استان ایلام چشمه قیری وجود دارد که بر پایه گفته‌های مردم محلی، این چشمه، خون اژدهایی بوده که در جنگ با اسفندیار به هلاکت رسیده است. و روایت دیگری می گوید در نزدیکی شهر قروه چشمه آب معدنی سرخ رنگ در کنار صخره‌ای اژدها شکل، به نام بابا گورگور وجود دارد، این چشمه خون اژدها است.در معبد داش کسن در نزدیکی روستای ویر کنده کاری منحصر به فردی است، که دو تصویر اژدها در روبروی یکدیگر، با طول بیش از ۵ متر، به شکل قرینه در دل کوه کنده شده. اژدها با جهت گیری خود به درون نیایشگاه، گویی خوش آمدگوی تازه واردان است. در برخی متون نیز به اژدها کشی علی (ع) اشاره شده با این مضمون که اژدهایی که در روستای هنگو در کرمان می‌زیسته و به دست حضرت علی(ع) سنگ شده است. (رستگار فسایی، ۱۳۷۹، ۲۷۷)

اژدها در فرهنگ عامیانه چین

در باورهای عامیانه چینی، مردم خود را از نسل اژدها می‌دانند. فرد متولد سال اژدها با اراده، آتشی مزاج ، قوی و موفق هستند و رقص اژدها برای باریدن باران، خوش شانسی و نیک اقبالی انجام می‌شود. در داستانهای عامیانه گفته می‌شود که وزیر شاعری بود که خود را غرق کرد و مردم دلمه‌های بزرگ در آب می‌ریختند تا دل خدای رودخانه را به دست بیاورند و او نگذارد ماهی‌ها جسد او را تکه‌تکه کنند. «گانگ» نوعی ساز ضربی است که نقش اژدها آن جهت دور کردن ارواح خبیثه به کار می‌رود. هر چاه و چشمه‌ای، اژدها و پادشاه مربوط به خود را دارد. در شمال چین، در معابد مجسمه ای از اژدها وجود دارد که جهت

بارش باران به آن متوسل می شوند. روز اول سال نو مردم با پوشیدن لباس‌هایی که نقش اژدها دارد ارواح شیطانی را از خود دور می‌کنند (نایب زاده، سامانیان، ۱۳۹۴، ۲۶۹-۲۳۵). در افسانه‌های چینی اژدها خود را به شکل دیگری در می‌آورد. «شوچین»۱ اژدهاکش خواست تا اژدها تباهکار را از بین ببرد اما اژدها از این تصمیم او آگاه شد و خود را به شکل گاو نر زردی در آورد و پهلوان نیز خود را به شکل گاو سیاه در آورد و دنبال او رفته و گاو زرد به داخل چاهی می‌رود و به شکل آدم در آمده و در تنگنای گرفت و گریز خود را به شکل دریاچه‌ای در می‌آورد و قول می‌دهد کار زیانبار نکند (رستگار فسایی، ۱۳۷۹، ۱۳۴). بعضی اژدهایان به امپراطوران چین خدمت می‌کردند و آنان را به اطراف نواحی فرمانروائیشان حمل می‌کردند (همان، ۱۶۲). از نظرمردم چین اژدها گوهرهای شب چراغ و جواهرات را دوست دارد و حافظ آنهاست. او اشرف مخلوقات است و توانایی زندگی کردن در دریاها، پرواز در آسمان ها و مأوا گرفتن در کوهستان ها را دارا است و حافظ افراد بی گناه از شر شیاطین است (گرگیج و قائمی، ۱۳۹۲، ۵۰-۲۹).

رقص اژدها، نمایشی از اژدهایانی است با رنگ متناسب، برای بدست آوردن باران، این نعمت الهی و در نتیجه اژدها علامت بخت و اقبال نیز است (همان، ۱۲۷ -۱۲۸). روز اول سال نو مردم با پوشیدن لباس هایی که نقش اژدها دارد ارواح شیطانی را از خود دور می‌کنند (گرگیج و قائمی، ۱۳۹۲، ۵۰-۲۹).

تصویر ۱۲- مراسم رقص اژدها در چین مآخذ سایت saabclub.me

نظریه های روانشناسی در مورد حضور اژدها

شاید اژدها زاییده‌ی هراس ما از نیروهای ناشناخته‌ای باشد. برخی اژدها را از جنبه روانی بررسی می‌کنند و آن را جلوه‌ای از آرزوهای برآورده نشده و دست نیافتنی می‌دانند (ارشاد، ۱۳۸۲ ، ۳۷۱). در مکتب روانکاوی یونگ نیز اژدها نماد گرایش‌های منفی روان انسان است (یونگ، ۱۳۷۷ ، ۱۷۵ - ۱۷۶). اژدها نمود گارایماگو، مادرمنفی، است و از این رو، بیانگر مقاومت در برابر زنا با محارم یا ترس از آنها است (وارنر، ۱۳۸۶، ۵۱۳).

تصویر ۱۳- مآخذ سایت www.pinterest.com

[1]- Hsu-chen-chun

یونگ درباره اژدها کشی چنین می گوید: اسطوره اژدها کشی تعبیری است رمزی از جریان بغرنج تکوین شخصیت آدمی که ضمن آن، جان آگاه در طلب کمال و آزادی و فردیت و برای رسیدن به غایت شناخت و معرفت خویشتن، ناچار است که با اژدهای نفس که به عنوان نمادی از محتوای روان ناآگاه بازدارنده و پرآوازه است، روبه رو شود و بستیزد (سرکاراتی، ۱۳۵۷، ۱۴۵). نبرد با اژدها یعنی غلبه انسان بر نفس اماره و سلطه بر نفس. رویارویی پهلوان و اژدها می تواند تعبیری از تقابل و رویارویی هزاران واقعیت متضاد و دوگانه زندگی و گیتی در ذهن آدمی باشد؛ تقابل روشنی و تاریکی، جوانی و پیری، داد و بیداد، آزادی و بندگی، زندگی و مرگ (همان، ۱۳۷).

جدول تطبیقی نقش اژدها در تاتو ایران و چین

	ایران	تصویر	چین	تصویر
نماد اژدها در فرهنگ ایران وچین	اژدها نماد: قهرمان، ویرانگری، پلیدی و ناپاکی، ددمنشی و دیو خویی، نفس اماره، خسوف و کسوف، بلا، خشک سالی، شر و نماد شیطان و مرگ است		اژدها نماد: شجاعت، قهرمانی و اصالت و الوهیت ، قدرت آسمانی، زمینی، خردمندی و استقامت، مسالمت جو، بخشنده آب و باران، خیر خواهی، خاندان امپراطوری، نقش پرچم و مظهر طلای زرد و نماد شرق است.	 **تصویر ۱۴- مأخذ سایت www.pinterest.com**
ریخت شناسی اژدها	بدن مار، آرواره خفاش، دندان کروکودیل و شاخ حیوانات ستیزنده بر فرق سرش برجستگی به‌سان تاج خروس است پنجه هایی مانند شیر، شاخی شبیه به شاخ گوزن، چشمانی مانند چشم میگو و پوستی نظیر پوست ماهی، سرش چون سر شتر		اژدها شاخی شبیه گوزن، دم در انتهای بدن مانند برگ است، تعداد چنگالها مانند شاهین است و کم و زیاد می‌شود، رنگهای بسیار شاد مانند زرد صورتی و آبی دارد، فلسهای بدنش مانند. مار، ماهی، تمساح، پولک دارد و بال ندارد.	
تصویر اژدها در ادوار تاریخی	دوره ساسانی: ترکیب اژدها با طاووس با پوزه کشیده و دندان نمایان دوره ایلخانی : دو بال عقاب ، پنجه شیر، دم مار، بدن پوشیده از فلس صفویه :مفاهیم ایرانی وارد نقش اژدها می شود.	 **تصویر ۱۵- دوره ایلخانی مأخذ سایت www.pinterest.com**	اژدهای شاخدار موسوم به «تائوتای» از دوره «شانگ» می‌باشد و از خدایانی بوده که دودمان «شانگ» بدان قربانی می‌داد. دوره سونگ و یوآن: رنگ اژدها زرد است. دوره مینگ و اوایل چینگ اژدهای پنج چنگال نشان امپراطوراست.	 **تصویر ۱۶- مآخذ سایت www.dreamstime.com**

اژدها در معماری	کاشی لاجوردی متعلق به اتاق هشت گوش شمالی (طرح بازسازی)	**تصویر ۱۷- (ناومان، ۱۳۸۲، ۹۷)**	نه اژدها، بخشی از یک اثر هنری مربوط به سال ۱۲۴۴ میلادی، اثری از «چن رونگ»، سلسله سونگ، موزه هنرهای زیبای بوستون	
	نقش اژدها در «معبد داش کسن»[1] زنجان مربوط به دوره ایلخانی	**تصویر ۱۸- مآخذ سایت www.skyscrapercity.com**	نقش اژدها بر روی دیوار پارک «بی های»در پکن، چین	**تصویر ۱۹- مآخذ سایت www.pinterest.com**

نتیجه گیری

اساطیر بنیان نظام کیهانی هستند و با بررسی اسطوره اژدها در تاتو ایران و چین به اشتراکات و افتراق فروان در مورد منشأ پیدایش این جانور و قدمت ماورائی آن در جوامع کهن و امروزه پی می بریم، موجودی مشابه در دو فرهنگ و دارای بار معانی متفاوت که گاهی منبع شر و گاهی منبع خیر می‌باشد. اژدها در فرهنگ ایران نشانه منفی است، در مقابل، اژدهای چینی نماد مثبتی چون باران، برکت، امپراطور می‌باشد. اما با واکاوی فرهنگ مردم ایران می‌توان نشانه ای از چهره مثبت این جانور را هم شناخت، کاربرد فروان نقوش این حیوان در تاتو، معماری، نقوش سفالینه، فرش و انواع بسیار متنوع دیگر آن نشان از این حکایت دارد. اگر بپذیریم که اژدها کوه آتشفشان است، هر چند اژدها بخش خشن و ویرانگر کوه می باشد ولی باید بپذیریم در دامن پدیده ی مثبت اتفاق می افتد کوه در فرهنگ ایران باستان مثبت است پس جایگاه مثبت باید نتیجه مثبت داشته باشد یعنی کوه، آتشفشان هم دارد و الماس که سنگ قیمتی است از بقایای همان آتشفشان و از سرد شدن آن حاصل می شود و دلیل نگهبان بودن اژدها برای گنجها همان چیزی است که از درون همان کوه خارج می گردد. اسطوره همیشه به صورت حکایت و روایت نیست بلکه می‌تواند به صورت تصویری و نگارین درآید که این بیان تصویری بیانی نمادین است. تصاویر اساطیری در تاتو، لباس‌ها، درفش‌ها، اشیاء، آیین‌ها و ادبیات و هنر متبلور شده است. تاتو که به طور مستقل در نقاط پراکنده دنیا با اشکال گوناگون به وجود آمده و کارکرد آن در جوامع مختلف متفاوت بوده است و گاهی نقش اژدها نیز به عنوان توتم قبیله‌ای جزو این اشکال مورد استفاده قرار گرفته است. به طور کلی بررسی نمادهای مختلف حیوانی و گیاهی و تطبیق با فرهنگ دینی و بازتاب آن در اشعار آیینی و هنر نقاشی بر بدن یا تاتو و یا موضوع اژدها در فرهنگ ایران و تطبیق آن با لاماسو آشور می تواند بستر مناسبی برای پژوهش های آتی باشد.

منابع

۱- ارشاد، محمدرضا. (۱۳۸۲). *گسترهٔ اسطوره (مجموعهٔ‌گفت و گو)*. تهران: هرمس.

۲- الیاده، میرچاه. (۱۳۷۴). *اسطوره، رویا، راز* . تهران: فکر روز.

۳- *انوگمائچا*. (۱۳۴۲). ترجمه دکتر رحیم عفیفی. مشهد.

۴- برو سمیت فورد، میراندا. (۱۳۸۸). *فرهنگ مصور نمادها و نشانه ها در جهان*. ترجمه ابوالقاسم دادور. تهران: کلهر.

۱ - **معبد داش کسن** بنایی صخره‌ای است که در حاشیه روستای ویر در حدود ۱۵ کیلومتری جنوب شرقی شهر تاریخی سلطانیه(زنجان) واقع شده است.

۵- بینا. (۱۳۸۹). «اساطیر و افسانه». ۱۴ دی ماه ۱۳۸۹ بر گرفته از سایت شگفتی ها. <http://www.shegeftiha.com>

۶- بهار، مهرداد. (۱۳۸۴). *پژوهشی در اساطیر ایران (پارهٔ نخست و دویم)*. تهران: آگاه.

۷- بهدانی، مجید و مهرپویا، حسین. (۱۳۸۹). «گذری بر جدال اژدها در هنر ایران». *جلوه هنر*. پاییز و زمستان ۸۹، شماره ۴، ۱۲-۵ .

۸- بهزادی، رقیه. (۱۳۶۸). «تاتو از دیر باز تا کنون». *چیستا*. شماره ۶۲. ۱۹۶-۱۸۰.

۹- پورداود، ابراهیم. (۱۳۷۷). *یشت‌ها، جلد اول و دوم*. تهران: اساطیر.

۱۰- حسینی، سمیه. (۱۳۸۵). «*جانوران در شاهنامه در مقایسه با اسطوره های اوستا*». پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و زبان فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن.

۱۱- خزایی، محمد و فربود، فریناز. (۱۳۸۲). «بررسی تصویر نماد سیمرغ». *هنر معماری – هنر تجسمی*. زمستان ۸۲. شماره ۲۰ . ۱۴-۴.

۱۲- خسروی، پروین. (۱۳۹۴). *اطلاعاتی طراحی دائم*. خرم آباد: قلم اعظم.

۱۳- *دانشنامه فرهنگ مردم ایران*. (۱۳۹۳). (جلد ۳). تهران: مرکز دائرهٔ المعارف بزرگ اسلامی.

۱۴- دلاوری، مونا. (۱۳۹۰). «*بررسی مفاهیم و نقوش وشم ها روی بدن از دیرباز تا کنون در منطقه خوزستان*». پایان نامه کارشناسی ارشد. گروه نقاشی دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکزی.

۱۵- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۳). *لغت نامه دهخدا*. تهران: موسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱۶- ذکرگو، امیر حسین. (۱۳۷۷). *اسرار اساطیر هند*. تهران: فکر روز.

۱۷- رستگار فسایی، منصور. (۱۳۷۹). *اژدها در اساطیر ایران*. تهران: نشر توس.

۱۸- ـــــــــ . (۱۳۸۳). *پیکر گردانی در اساطیر*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۹- سبزی، فرانک. (۱۳۸۹). «*شناخت فرهنگ وشم بین کولیان واقع در خیابان بوعلی شهر کوهدشت*». پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشکده روانشناسی و علوم اجتماعی دانشگاه آزاد تهران مرکزی.

۲۰- سرکاراتی، بهمن. (۱۳۵۷). *پهلوان اژدرکش در اساطیر و حماسه ایران (شاهنامه فردوسی و شکوه پهلوانی)*. مجموعه سخنرانی های سومین جشن طوس. ویراستار محمد بن موسی دمیری. تهران: سروش.

۲۱- شاملو، احمد. (۱۳۵۷). *کتاب کوچه*. تهران: مازیار.

۲۲- شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۷۷). *فرهنگ نماد ها*. (ج. ۱). ترجمه سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

۲۳- ـــــــــ . (۱۳۸۲). فرهنگ نمادها، *فرهنگ نماد ها*. (ج. ۳). ترجمه سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

۲۴- طاهری، غلامرضا. (۱۳۸۸). «سیر تحول و طبقه بندی اژدها در نگارگری ایرانی». *دو فصلنامه علمی پژوهشی مطالعات هنر اسلامی*. تابستان ۸۸. شماره دهم. ۲۲-۷.

۲۵- فاتحی قهفرخی، مهدی. (۱۳۸۷). «*بررسی سیر تحلیلی نقوش وشم در ایران*». پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد تهران مرکز.

۲۶- فانی، کامران و سادات، محمد علی. (۱۳۹۲). *دانشنامه دانش گستر*. تهران: دانش گستر روز.

۲۷- فخاریان، پژمان. (۱۳۸۲). «اژدها و آناهید». *پژوهش های ایرانشناسی*. شماره ۱. سال ۸۲.

۲۸- فیتس جرالد، چالزپاتریک. (۱۳۸۴). *تاریخ فرهنگ چین*. ترجمهٔ اسماعیل دولتشاهی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۲۹- قمری گیوی، حسین. (۱۳۸۲). *عشق و نفرت درخالکوبی*. اردبیل: نشر نیک آموز.

۳۰- کریستی، آنتونی. (۱۳۷۳). *اساطیر چین*. ترجمه باجلان فرخی. تهران: نشر گلشن.

۳۱- کویاجی، جی سی. (۱۳۷۸). *ماندگی اسطوره‌های ایران و چین*. ترجمه کوشیار کریمی طاری. تهران: نشر نواندیش.

۳۲- گرگیج، جلال الدین و قائمی، فرزاد. (۱۳۹۲).« بررسی پیوند میان جنبه‌های انسانی و فراطبیعی اژدهای «گندرو» بر مبنای ارتباط این اژدها با اسطوره آب». *جستارهای ادبی*. تابستان ۹۲. شماره ۱۸۱ . ۵۰-۲۹.

۳۳- گرن ، گئو ویدن. (۱۳۷۷). *دین‌های ایرانی*. ترجمه منوچهر فرهنگ. تهران: نشر آگاهان ایده.

۳۴- مددپور، محمد. (۱۳۸۷). *آشنایی با آرای متفکران درباره هنر*. (ج.۱). تهران: تبلیغات اسلامی حوزه هنری سوره مهر.

۳۵- مسعودی، علی بن حسین. (۱۳۹۰). *مروج الذهب و معادن الجوهر*.(ج.۱). ترجمه ابوالقاسم پاینده. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۳۶- محمودزاده، عظیم.(۱۳۸۵). «*ریشه های سوزنی در دزفول، مکتوب*». تارنمای شخصی (آخرین بازنگری ۳۱ تیر ۱۳۹۶) < http://dezhpol-news.blogfa.com/post-436.aspx >
۳۷- معصومی، غلامرضا. (۱۳۸۷). *مقدمه‌ای بر اساطیر و آیین های باستان جهان*. تهران: سوره مهر.
۳۸- ناومان، رودلف، (۱۳۸۲)، ویرانه های تخت سلیمان و زندان سلیمان، مترجم فرامرز نجد سمیعی، نوبت چاپ دوم، ناشر سازمان میراث فرهنگی، تهران
۳۹- نایب زاده، راضیه و سامانیان، صمد. (۱۳۹۴). «اژدها در اسطوره‌ها و فرهنگ ایران و چین». *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*. سال ۱۱، شماره ۳۸. بهار ۹۴. ۲۶۹-۲۳۵.
۴۰- وارنر، رکس. (۱۳۸۶). *دانشنامه اساطیر*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران: اسطوره.
۴۱- همایون. (۱۳۸۸). «شیر و اژدهای ایوان تخت مرمر،کاخ گلستان دوران قاجار». (۳۰ دی ماه ۱۳۸۸) </https://qajar.wordpress.com/2010/01/20/shir-o-ejdeha > -۴۲
۴۳- هنیلز، جان. (۱۳۸۹). *شناخت اساطیر ایران*. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: نشر چشمه.
۴۴- یونگ، کارل گوستاو و همکاران. (۱۳۷۷). *جهان اسطوره شناسی*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: نشر مرکز.

45- https://baklol.com/baks/Misc/Amazing-dragon-tattoos-_379
46- http://guiaavare.com/noticia/9096/tatuagem-nas-costas
47- http://saabclub.me/stylish-chinese-dragon-dance.html/china-dragon-dance-aliexpress-buy-china-dragon-dance-10m-5joint-within-stylish-chinese-dragon-dance
48- http://www.checkoutmyink.com/tattoos/aladino/yin-yan
49- https://www.dreamstime.com/stock-photos-chinese-ancient-dragon-statue-image7067273#
50- https://www.pinterest.com/aymanbadr/star-cross-tile/
51- https://www.pinterest.com/bebetaylor62/tattoo/
52- https://www.pinterest.com/chile86/misc/
53- https://www.pinterest.com/mione_lrb/excaliburcoroa/
54- https://www.pinterest.com/pin/18225573467490469
55- https://www.pinterest.com/pin/414120128206430083
56- https://www.pinterest.com/pin/457467274630064751
57- https://www.pinterest.com/pin/576320083536580316/
58- https://www.pinterest.com/quinqui/tatuajes/
59- http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=237059

چت‌مه و باسمه ترکمن (مطالعه نگاره قوچ)

الهام حیدرزاده[۱]، احمد حیدری[۲]
دانشجوی کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد طبس
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد بیرجند
Elham.heidarzadeh@gmail.com

چکیده

نمادگرایی به عنوان یک زبان ارتباطی آشکارا در تمامی شئون و امکانات زندگی ترکمن‌ها ملموس است و تداعی کننده چیزی است که خاصیت مفهومی دارد. نگارنده سعی بر آن داشته تا با بررسی نقوش و فرم نگاره قوچ در فرش‌های ترکمن، به محتوای فراموش شده این نقش پرداخته و کارکرد آیینی - مذهبی و اعتقادات اجتماعی ترکمن‌ها در رابطه با این نگاره را بررسی کند. هدف از انجام این مطالعه، شناسایی منبع الهام نقش "قوچ" در نمد و قالی ترکمن است. در این پژوهش برای گردآوری داده‌ها از منابع مکتوب و همچنین مصاحبه و مشاهده استفاده شده‌است. این تحقیق به روش توصیفی-تحلیلی-تطبیقی انجام شده و ابزارهای گردآوری داده‌ها، کتابخانه‌ای (اسنادی) و میدانی (پیمایشی) است. نگاره‌ها شامل عوامل طبیعی و موجودات مانند گل و گیاه، حیوانات و حشرات، اجزای بدن انسان و ساخته‌های دست بشر شامل ابزار کشاورزی و قالی‌بافی، خوراکی، زیورآلات، وسایل تفریح و حمل و نقل، بناها، داغ و نشانه‌های جای گذاشته بر بدن حیوان می‌باشد. نگاره‌های نمد، مستقیماً بر قالی تأثیر گذاشته‌است که یکی از این نقوش، نقش قوچ است که نماد قوه مردانگی، قوه مولد مذکر و نیروی محافظ است؛ و با خورشید و آسمان به مفهوم تجدید انرژی خورشیدی و نماد چادرنشینی است.

واژگان کلیدی: ترکمن، چت‌مه، باسمه، قوچ

۱-مقدمه

ترکمن‌ها، قومی کهن با افکار و اندیشه‌ها و به تبع آن، آثار غنی منقوش و شفاهی هستند و بهترین و کامل‌ترین نشانه این ادعا، دست بافته‌های آنها است. از میان نقش‌های آنها، نقش "قوچ" برگرفته از باور و اعتقادی است که به شکل نمادین بر دست بافته‌های ترکمن نقش بسته است. نمادگرایی و رمزپردازی ابزاری کهن در جهت بیان مفاهیم است که نماد اندیشه را برمی‌انگیزد و انسان را به گستره تفکر بدون گفتار رهنمون می‌شود (ج. هال، ۱۹۹۶: ۱۴). نماد چیزی است که به‌جای چیز دیگری به کار می‌رود و نشانه آن است و بر آن دلالت دارد (ج. هال، ۱۹۹۶: ۱۵). شاید اولین نمادها، نمادهایی بوده که بر اساس پرستش و تقدیس طبیعت توسط انسان پابه‌عرصه ظهور نهاده‌اند: آسمان و زمین، نماد زایش و رحمت، حیوانات و گیاهان. اولین نمادها با زایش اولین اسطوره‌ها به‌وجود آمده‌اند. اسطوره‌سازی می‌تواند یکی از علل به وجود آمدن نقش قوچ باشد، چرا که مهمترین کارکرد اسطوره به گمان الیاده، عبارت‌است از "کشف و آفتابی کردن سرمشق‌های نمونه‌وار همه آیین‌ها و فعالیت‌های معنی‌دار، از تغذیه و زناشویی گرفته تا کار و تربیت، هنر و فرزانگی" (اسماعیل پور، ۱۳۷۷: ۱۶). در بسیاری از موارد، هنگامی‌که فاقد معلومات کلامی صحیح برای توضیح یک پدیده باشیم، به اسطوره‌سازی روی می‌آوریم، به‌طوری‌که قادر خواهیم بود با استفاده از زبان رایج، تجربه‌ای معنوی را به دیگران منتقل کنیم.

در زمینه موضوع مورد بحث، پژوهش‌هایی انجام شده که کتاب نقش‌های قالی ترکمنی و اقوام همسایه، نوشته علی حصوری یک از آنها است که بیشتر به معرفی تصویری قالی ترکمن و همان‌گونه که در عنوان کتاب هم مشخص است، اقوام همسایه آنها

پرداخته‌است (حصوری، ۱۳۷۱). در مجله گلجام مقاله‌ای از جمال‌الدین توماج‌نیا با موضوع نقش درخت در فرش‌های ترکمنی موجود است که تنها به نقش درخت زندگی در این قالی پرداخته و سخنی از نقش‌مایه قوچ به میان نیامده‌است (توماج‌نیا & طاووسی، پاییز و زمستان ۱۳۸۵). مقاله دیگری با عنوان بررسی نقوش فرش ترکمنی نوشته زهرا غفاری که اشاره مختصری به نقش قوچ شده‌است (غفاری، ۱۳۹۰). درکل مقالات و کنفرانس‌هایی که راجع‌به نقوش فرش ترکمن ارائه‌شده، بخش‌های مختصری از آنها راجع به نقش‌مایه قوچ، در حد شناسایی این نقش‌مایه می‌باشد و هیچ‌گونه پژوهشی اختصاصاً در رابطه با نقش‌مایه قوچ در فرش ترکمن و بررسی تطبیقی باسمه (نمد) و چت‌مه (قالی) ترکمن صورت نگرفته است؛ لذا ضرورت انجام پژوهش در زمینه نقش قوچ در قالی و نمد ترکمن احساس شد و نگارندگان را به پژوهش در این زمینه ترغیب نمود.

هدف از انجام این مطالعه، شناسایی منبع الهام نقش قوچ در قالی ترکمن است که همان نمد ترکمن که سابقه‌ای قدیمی‌تر از قالی دارد. این جستار در پی آن است تا با نگاه به شکل نقش مورد بحث در فرش‌های ترکمنی به محتوای فراموش شده این نقش و کارکرد آیینی – مذهبی و اعتقادات اجتماعی نرکمن‌ها در رابطه با این نقش، در میان قوم ترکمن بپردازد و به این سوالات پاسخ دهیم:

آیا نقش قوچ در نمد ترکمن، می‌تواند الهام‌بخش نقش قالی ترکمن‌ها باشد؟

نقش قوچ در فرش ترکمن، نماد چیست؟

۲-روش تحقیق و جامعه آماری پژوهش

این تحقیق به روش توصیفی- تحلیلی- تطبیقی انجام شده که به بررسی و مطالعه تطبیقی نمد و قالی ترکمن (مطالعه موردی نگاره قوچ) پرداخته است. ابزار گردآوری داده‌ها در این تحقیق، کتابخانه‌ای (اسنادی) و میدانی (پیمایشی) است که از منابع مکتوب و همچنین مصاحبه و مشاهده و عکس‌برداری بهره برده‌است. جامعه آماری و قلمروی مکانی این پژوهش به شکل میدانی، شامل مناطق ترکمن‌نشین ترکمن صحرا و ناحیه راز و جرگلان خراسان شمالی می‌باشد و جامعه آماری کتابخانه‌ای و موزه‌ای، شامل قالی‌های موجود در موزه لنینگراد روسیه می‌شود که ترکمن‌های ساکن در دامنه کوه و جلگه خراسان و جنوب اترک تا دشت گرگان و ترکمنستان و افغانستان را در بر می‌گیرد و تخته‌های نمد هم شامل همین نواحی می‌شود. به طور کلی تمامی قالی‌ها و نمدهای موجود در منابع قبل و بعد از پذیرفتن اسلام توسط ترکمن‌ها، مورد کنکاش قرار گرفت. روش نمونه-گیری غیر احتمالی از بین مجموعا ۵۵۰ تخته قالی و نمد، حدود ۲۰۰ نمونه برای این پژوهش در نظر گرفته شد که نگاره قوچ در آن نقش بسته است.

۳-یافته‌ها

۳-۱- تاریخچه قوم ترکمن

درباره تاریخ باستانی ترکان، نظرات گوناگون از سوی محققان بیان شده‌است و حتی درباره ریشه نژادی این قوم نیز بین صاحبان فن و علم نژادشناسی اختلاف نظر وجود دارد. عده‌ای ترکان را از نژاد سفید دانسته و زبان آنها را جزء گروه زبان‌های هندی- اروپایی می‌دانند و عده‌ای دیگر، ترکان را از نژاد زرد و زبان آنها را جزء زبان‌های آلتایی[1] (اورال- آلتایی) می‌دانند (گلی، ۱۳۶۶: ۱۱). در منابع مختلف، ترکمن‌ها را از نژاد هیونگ- نو (هون) ها که از اقوام ترک- مغول بودند، نسبت داده‌اند. آنان که به منطقه کوهستانی کین‌شان(آلتایی) تعلق داشتند، در ربع دوم قرن پنجم میلادی اهمیت عظیمی یافتند و توانستند سرزمین‌های بسیاری را تصرف و نا آرامی بسیاری به‌پا کنند. پس از کشمکش‌های بسیار توکیوها که از اولاد هیونگ- نوهای کهن هستند، به حکومت رسیدند (تزری، ۱۳۸۷: ۴۲). ترکان تا قبل از قرن شش میلادی به اسامی مختلف در نقاط گوناگون پراکنده بودند. بعدها به دو قسمت ترکان شرقی و ترکان غربی تقسیم گردیدند. ترکمن‌های فعلی از اوغوزهای شرقی، ترکان عثمانی، گاگوز و ترک آذربایجان از اوغوزهای جنوبی هستند. عده‌ای از مورخین معتقدند که اوغوزها اجداد تمام ترک‌های اوغوز، اویغور، اونق، قونلون، قیماق، قرقیز، خنانی، قیچاق، تاتار، ترکمن، ازبک، سلجوق، قره‌قوینلو، آق‌قوینلو، صفوی، افشار و قاجار هستند. در اواسط قرن سوم هجری، ترک‌ها از ۵ قوم اساسی تشکیل شده بودند: ۱-اغوز ۲-کیماک ۳-قارلیق ۴-اویغور ۵-قرقیز.

[1] Altaic Languages

اکثر مورخین و جغرافی‌نویسان اوایل دوران اسلامی، ترکمن‌ها را از اغوزها ذکر کرده‌اند (گلی، ۱۳۶۶: ۱۰). در حال حاضر در ایران قبایل گوگولان، یموت و گروه‌هایی از تکه زندگی می‌کنند. ساریق، سالور، ارساری نیز از قبایل ترکمن هستند که در ترکمنستان زندگی می‌کنند (عسگری خانقاه و کمالی، ۱۳۷۴: ۲۹). وامبری در سیاحت‌نامه درویش دروغین، ترکمن‌ها را به ایل‌های زیر تقسیم می‌کند: «چاودور، ارزاری (اساری)، آل‌علی، قره، سالور، ساریق، تکه، گوگلان، یموت» (وامبری، ۱۹۰۲: ۳۷).

۳-۲- تاریخچه فرش ایران و فرش ترکمن

افسانه فرش، افسانه دل‌انگیزی است که قصه مکرر آن از دوران درخشش صدها نقش رنگین و چشم‌نواز هرگز کهنه نمی‌شود (صور اسرافیل، ۱۳۷۱: ۱۹). از بافت نخستین قالیچه‌ها، و اینکه چه قومی در ابتدا به این کار مبادرت کرده، هیچ‌گونه اطلاع موثقی در دست نیست؛ زیرا قالیچه‌ها به لحاظ ساختار طبیعی‌شان در اثر رطوبت و حشرات آسیب می‌بینند، اما به‌دلیل ماده مورد نیاز آن یعنی پشم، گمان می‌رود نخست قبایل چادرنشین آسیای مرکزی که کارشان گله‌داری بوده، به صورت ابتدایی، به چگونگی تهیه آن پی‌برده‌اند (یساولی، ۱۳۷۰: ۲۸۸). کهن‌ترین فرش ترکمن، فرش پازیریک۱ است که در حدود قرن چهارم و پنجم قبل از میلاد بافته شده‌است، خود شاهدی از قدیمی‌ترین فرش‌ها می‌باشد. بر اساس منابع تاریخی، وقتی که امپراطور بیزانس در سال ۶۲۸ میلادی، قصر خسرو دوم پادشاه ساسانی را به تصرف خود درآورد، مقداری پارچه، فرش‌های ظریف و نازک، فرش‌های سوزن‌دوزی‌شده را بدست آورد. در سنگ‌نگاره‌های طاق بستان مربوط به قرن هفتم میلادی، نمونه‌ای از قالیچه نازک، فرش‌های ظریف و نازک، فرش‌های سوزن‌دوزی‌شده به‌دست آمده‌است و یا پارچه‌هایی با نقش‌های حلزونی دیده می‌شود. فرش معروف "بهارستان" که کف سالن اصلی قصر خسرو در تیسفون را می‌پوشاند، از دیگر فرش‌هایی است که تاریخ‌نویسان به آن اشاره کرده‌اند. بر اساس نوشته‌های مسعودی (از تاریخ‌نویسان اوایل قرن چهارم هجری)، کف طبقه فوقانی قصر متوکل، خلیفه عباسی در بغداد با فرش‌هایی با نقوش انسانی و کتیبه‌های پارسی در حاشیه آن اشاره می‌کند (خزائی، ۱۳۸۱: ۱۱). صنعت فرش ترکمن در دوره حکومت ترکمن‌های سلجوقی (۵۵۲-۴۲۸ ه.ق.) به جهان معرفی شد (دادگر، ۱۳۸۰: ۳۹). قالی‌بافی در میان آنها مانند کلیه عشایر ایرانی از خصایص و عادات همیشگی و تغییر ناپذیر است. دست‌بافته‌های ترکمن بر حسب محیط زندگی و ساختار اجتماعی ایلی که دارند، متفاوت می‌باشند. طوایف "تکه" در شمال بجنورد و منطقه کوهستانی به بهترین نوع بافت با ظرافت بالا می‌پردازد. بافته‌های آنان غالباً ابریشمی و دو پوده می‌باشند. از ویژگی‌های قالی این منطقه به موارد زیر می‌توان اشاره کرد: ۱.رج شمار بالا ۲.استفاده از مواد اولیه مرغوب ۳.پشم دست‌ریس منطقه خراسان که از بهترین پشم‌ها می‌باشد. از نمونه بافته‌های آنها فرش‌های بزرگ در ابعاد ۳ در ۴، قالیچه‌های ابریشمی، فرش‌های دو رو ابریشم، پارچه‌های ابریشمی بسیار ظریف می‌باشد (عادلی، ۱۳۸۵: ۴۶۲). قالی‌بافی در سه ایل "آتابای"، "جعفربای" و "تکه" رواج دارد. طوایف تکه در شمال بجنورد و منطقه کوهستانی به بهترین نوع بافت با ظرافت بالا می‌پردازد. بافته‌های آنان غالباً ابریشمی و دو پوده می‌باشد (عادلی، ۱۳۸۵: ۴۶۳).

۳-۳- مشخصات فرش ترکمن

فرش ترکمن دارای تقسیمات مخصوص به خود است:

۱- توپراق[۲]: در آغاز و انجام هر قالی و قالیچه‌ای ۵ الی ۱۰ سانتی‌متر، متناسب با ابعاد فرش‌بافته می‌شود که ترکمن‌ها آن را با اعتقاد به اینکه همه چیز بر خاک استوار است، "توپراق" به معنای خاک می‌نامند.

۲- آلم[۳] (عالم- دنیا): در ابتدای بافت، نقشی جدا از نقش حاشیه و متن فرش بافته می‌شود، به معنای قوس و قزح.

۳- آونئق‌غئری[۴]: بعد از عالم، حاشیه‌ای کوچک در دو طرف حاشیه بزرگ است و متن فرش را به صورت قابی احاطه می‌کند که با نام "آونئق‌غئری" معروف است و معمولاً سه بار دور حاشیه بزرگ تکرار می‌شود.

۴- شلپه[۱] یا اولی‌غئری: حاشیه بزرگ که همان حاشیه‌بزرگ در دور فرش می‌باشد.

[1] Pazyryk

[2] Toprag

[3] Alem

[4] Aoneq Qeri

۵- متن فرش: مجموعه نقوش و کل فرش.
۶- گول اصلی: همان‌طور که پیشتر گفته شد، نقش اصلی ترکمن‌ها «گول» نام دارد که در قالی‌های ایشان با حالت تکرارشونده و ریتمی یکنواخت، بافته می‌شوند.
۷- گول میانی: این گول‌ها را در میان گول‌های اصلی فرش می‌بافند و کوچک‌تر از گول‌های اصلی هستند.
۸- کسیننی[۲] (ریشه فرش) : شامل تارهای فرش که پس از اتمام فرش بریده می‌شوند و گاه به شکل زیبایی توسط زنان بافته می‌شوند (عادلی، ۱۳۸۵: ۴۶۴).

قالی‌بافی ترکمن‌ها توسط زنان ترکمن انجام می‌شود؛ همچنین دار قالی‌بافی عشایر نیز افقی و دار روستا نشینان ترکمن، عمودی است. پشم مورد نیاز از گوسفندان قبیله تأمین می‌شود و مراحل ریسندگی و رنگ‌آمیزی نیز توسط زنان انجام می‌گیرد و ترکمن‌ها ناحیه جرگلان استان خراسان شمالی قالی‌های ابریشمین می‌بافند.

گره مورد استفاده میان ترکمنان به دو صورت ترکی و فارسی است که در بافت به طریق ترکی، بعد از یافتن دو رج گره، پود را که در گویش ترکمنی به آن "دووا" می‌گویند، عبور می‌دهند و در بافت گره فارسی پس از بافتن یک رج، پود را از روی رج گره‌ها می‌گذرانند (یساولی، ۱۳۷۰: ۱۲۷-۱۲۸).

عمده خصوصیات فنی قالی‌های ترکمن ایران را می‌توان به‌صورت زیر برشمرد:

۱- رنگرزی آنها قبلاً با استفاده از رنگ‌زاهای طبیعی و در حال حاضر با استفاده از رنگ‌زاهای مصنوعی است.
۲- سر و ته قالی، گلیم بافت است.
۳- گره قالی‌بافی در بین ایل "تکه"، عمدتاً متقارن (ترکی) و ایلات یموت از گره نامتقارن (فارسی) استفاده می‌کنند.
۴- فرش‌های تکه به مراتب از فرش‌های ایلات یموت، ظریف‌تر و دارای رج‌شمار بالاتری هستند.
۵- قالی‌های ترکمن تکه، تک پود است.
۶- بزرگ پارچه‌بافی در بین ایلات ترکمن ایران بسیار نادر است و پارچه‌های ابریشمی با عرض نهایت نیم متر تولید می‌شود.
۷- رنگ غالب در فرش‌های ترکمن ایرانی، قرمز است؛ ولی در فرش‌های ترکمن‌های خارج از ایران، رنگ‌های آبی، زرد و سرمه‌ای غالب هستند (گلی، ۱۳۶۶: ۳۲۵).

رنگ غالب در فرش‌های ترکمن ایرانی، قرمز است، ولی ترکمن خارج از ایران رنگ‌های آبی، زرد و سرمه‌ای است. در مقایسه فرش ترکمن ایرانی نسبت به ترکمن‌های خارج از کشور، فرش ترکمنی ایرانی متراکم‌تر و کوبیده‌تر است. اما طرح‌ها و نقش مایه‌های فرش ترکمن بافت ایران با سایر ترکمن‌های خارج از ایران، تقریباً یکسان است.

قالی ترکمنی، تقریباً مشخصات کامل فرش‌های عشایری را با خود به همراه دارد. به طور مثال، می‌توان به سر و ته قالی‌ها اشاره کرد که گلیم بافی پهن و آراسته دارند و یا گاهی‌اوقات حاشیه‌های آن بیشتر عرض قالی را در برگرفته است (مجابی و فنایی، ۱۳۸۸: ۳۳). بافندگان ترکمن در ایران و افغانستان زن هستند. اصولاً بافنده ترکمن در هر کجا که باشد، مرد نیست. در افغانستان عرف بر این است که اگر پسری به بافندگی فرش روی آورد، دیگر نمی‌تواند به خاستگاری دختری برود. از همین رو نقش مادر در بافت قالی‌های ترکمن برجسته می‌گردد (مجابی و فنایی، ۱۳۸۸: ۳۴).

فرشینه‌های ترکمن را به گروه‌های زیر می‌توان تقسیم کرد:

۱- گروه چتمه[۳] (قالی) شامل: قالی، قالیچه، قارچین[۴]، جانمازی، کناری، انواع آویزه‌های بافته‌شده از جنس قالیچه نظیر خورجین‌ها.

---

[1] Shelpe
[2] Kesinni
[3] Catme
[4] Qarxin

۲- گروه قاقمه[۱] (گلیم) شامل: پلاس، آرتماق[۲] (انواع توبره)، انواع جوال، جل اسب، انواع گلیم‌های آستانه در، بوساغا[۳]، دولاق[۴].

۳- گروه باسمه[۵] (نمد مالی) شامل: نمدی که به عنوان فرش و پوشش اسب استفاده می‌کنند، نمد دور آلاچیق بر سه نوع است: دورلیق[۶]، اوزوگ[۷]، سرپک[۸].

۴- گروه کشته[۹] (سوزن دوزی) شامل: سوزن‌دوزی‌های پاچه شلوار زنانه، یقه و سرآستین انواع روسری مانند کورته[۱۰]، کلاه دختران و پسران بوریگ[۱۱] و تاخیه و سوزن‌دوزی‌های بازوبند گل باق[۱۲]، کیسه دعا و پول قرار دارد (گلی، ۱۳۶۶: ۳۲۲).

۵- گروه ایشمه[۱۳] و اورمه[۱۴] (منگوله بافی) شامل:

- بلق یوپ[۱۵]: نواری است که در انتهایی‌ترین قسمت پاچه شلوار زنانه قرار دارد.
- اوچقور باق[۱۶]: بندی است که از درون لیفه شلوار عبور می‌کند.
- سالان چاق باغ[۱۷]: طناب‌هایی که به گهواره بچه می‌بندند.
- بقچه باق[۱۸]: بندهایی که دور بقچه لباس می‌کشند (گلی، ۱۳۶۶: ۳۲۲).

۶-گروه چوب که در این صنعت، دارهای چوبی قالی ساخته می‌شود.

۷-گروه آهن که ابزارهای فلزی قالی‌بافی را نیز شامل می‌شود (گلی، ۱۳۶۶: ۳۲۰).

قالی را ترکمن‌ها "هالی"[۱۹]می‌گویند که به منظور فرش کردن و تزیین اتاق استفاده می‌شود که زینت‌بخش موزه‌ها، مجموعه‌ها و نمایشگاه‌ها در سرتاسر جهان است. شاخص‌ترین هنر و محصول در میان ترکمن‌ها، فرشینه‌های دست‌بافت، بخصوص قالی و قالیچه‌هایشان است.

جدول ۱: مقایسه قالی و نمد ترکمن ۱- نگارنده

موضوع	کاربرد	اشتراک	افتراق	رنگ غالب	قدمت
نمد	دیوار آویز- روکش- کلاه نمدی- جوراب و پاپوش نمدی- چادر عشایر- پوششی برای دیوار- کپنک	هر دو فرش هستند و به عنوان پوشش	تار و پود و پرز ندارد.	زمینه قهوه‌ای شتری و نقوش قرمز لاکی	۲۴۰۰ سال

[1] Qaqme
[2] Artmaq
[3] Bosaqa
[4] Dolaq
[5] Basme
[6] Dorliq
[7] Ozak
[8] Sarpak
[9] Kecte
[10] Korta
[11] Borig
[12] Qul baq
[13] Icma
[14] Orma
[15] Boloq yup
[16] Ocqor baq
[17] Salan caqbaq
[18] Boqce baq
[19] Haly

قالی	پوششی برای کف اتاق و تزیین دیوار- رو میزی- پرده	استفاده می‌شوند.	نسج نابافته پشم که با مخلوط آب و فشردن الیاف شکل می‌گیرد.	قرمز لاکی	۷۰۰۰ سال

۳-۴- قالی‌بافی ترکمن (چت‌مه)

هنر قالی‌بافی در بین مردم ترکمن، چکیده‌ای است از ذوق، صنعت، سلیقه، حوصله و بردباری این مردم که با خون آنها عجین شده و از نسل‌های گذشته به نسل امروزی رسیده‌است. پیشینه تاریخی قالی‌بافی ترکمن‌ها در هاله‌ای از ابهام است. مارکوپولو در سفرنامه خود به توصیف سرزمین تاتارها در سده هفتم قمری می‌پردازد که علاوه بر اسب‌ها و قاطرهای ترکمنی از فرش‌های ظریف و زیبای آنان تمجید کرده‌است.

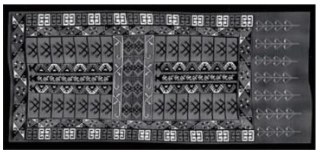
کهنه‌ترین نمونه‌های قالی‌های ترکمن متعلق به قرن دوازدهم هجری قمری است. از آنها می‌توان به قالیچه‌هایی با نقش محرابی مانند و ابعاد متوسط که در مدخل چادر بزرگان قوم، آویخته می‌شده‌است تا به عنوان نشانه تشخیص صاحب چادر مطرح گردد، اشاره کرد (مجابی و فنایی، ۱۳۸۸: ۳۳۳-۳۳۴).

اقوامی گوناگون در درازنای تاریخ، توجه خاصی به نقوش حیوانات داشته‌اند. علاوه بر نقوش حیوانات از نقش‌های هندسی برای تزئین ظروف و سفال‌های خود استفاده می‌کردند. بسیاری از اقوام، از جمله ترکمن‌ها از هزاران سال پیش، نقش‌های تجریدی و رمزی و نمادین تخیلی را نسبت‌به نقوش واقع‌گرایانه ترجیح داده‌اند (خطیبی، ۱۳۸۱: ۶۵). در فرش ترکمنی، ما به یک منبع زیبایی‌شناسی از کار و تلاش گروهی برمی‌خوریم که طی نسل‌های متوالی، گرد آمده‌است. بهترین و زیباترین آنها حفظ‌شده است و اگر خطری در کمین این بازمانده‌های گران‌بهای زمان‌های دوردست کهن باشد، شرایط تمدن و تاراج‌گری زندگی کنونی ما است (حصوری، ۱۳۷۱: ۲۲-۲۳). به‌یقین منشا بهره‌وری از این نقش و نگارها، دارای پیشینه مکتوبی نیست و طی نسل‌های پیاپی، نام هر نقش یا طرح، از شاگرد به استاد و از مادر به دختر، از بافنده‌ای به بافنده بعد و از سینه‌ای به سینه دیگر نقل شده‌است (آ. هال و ویووسکا، ۱۹۹۳: ۴۶).

جان تامپسون[1] معتقد است که ترکمن‌ها نقوش چینی را به صورت هنرمندانه و پیچیده‌ای فشرده و خلاصه‌سازی کرده و به‌دلیل انزوای فرهنگی، آنها را برای سالیان متمادی حفظ کرده‌اند. این باور توسط علی حصوری رد شد، زیرا این محقق فرش‌شناس معتقد است:

الف- این نظریه بدون توجه به نام این نقش‌مایه‌ها شکل گرفته‌است. بسیاری از این نقش‌مایه‌ها نام ایرانی، ترکی یا ترکمنی دارند. به طور مثال: فیلپی[2] (جای پای فیل)، چمچمه[3] (قاشق‌گود)، کجبه[4] (کجاوه)، آت‌اياقی[5] (پای اسب) معنی می‌دهند. بنابراین با توجه به نام این نقش‌مایه‌ها، می‌توان به‌راحتی به ریشه آنها پی‌برد. به‌عنوان‌مثال، نوعی نگاره در فرش‌های ترکمنی است که یکی از اعضای بدن یا اثر بدن حیوان بر سطح فرش را نشان می‌دهد، "نقش‌مایه ساینا‌ک است که نمادی از شاخ قوچ است و در حواشی فرش به کار می‌رود" (عصاره و کابلی، ۱۳۸۱: ۱۴) (شکل ۱ و ۲).

ب- در حفاری‌های صورت‌پذیرفته در هزاره قرن دوم قبل از میلاد، در نقوش سفال‌های آسیای مرکزی (مکانی که ساکنین ایلات ترکمن در آنجا پراکنده بوده و زندگی کرده‌اند) صدها نوع از نقوش بکار رفته در فرش ترکمن قابل مشاهده است (مجابی و فنایی، ۱۳۸۸: ۳۲).



شکل ۱ : ساینا‌ک (F. Stone، 299 :2004)

شکل ۲ : حاشیه ساینا‌ک (F. Stone، 299 :2004)

[1] Jon Thompson
[2] Filipi
[3] Cemceme
[4] Kejebe
[5] At ayaqi

۳-۵- تاریخچه نمد

نمد نوعی از فرش محسوب می‌شود که از فرورفتن و به هم چسبیدن پشم شتر به وسیله مالش‌دادن و فشار آنها به هم، شکل می‌گیرد؛ اما در این نوع فرش، خبری از گره و تار و پود نیست، بلکه هرچه هست درهم تنیده‌شدن است. برخی بر این عقیده‌اند که تکنیک نمدسازی از طریق مغولستان به چین آورده‌شده‌است.

رومی‌ها تکنیک تولید نمد را از یونانیان فرا گرفتند. سربازان رومی کلاه‌های نمدین برسر می‌کردندکه به‌مثابه نماد آزادی تلقی می‌شد. کلاه‌دوزان آلمانی همچنین جوراب‌هایی از جنس نمد تولید می‌کرده‌اند. به طور کلی می‌توان گفت که تولید نمد، نخست به آسیا و سپس به اروپا منحصر شد. منابعی وجود ندارند که نشان دهنده تولید نمد توسط انسان‌هایی که در آفریقا و آمریکا می‌زیسته‌اند، انجام‌گرفته باشد. می‌توان گفت که تقریباً فقط چوپانان چادرنشین در امر تولید نمد به لحاظ پایه اقتصادی معین آن فعال بودند، در صورتی‌که برای کشاورزان هندی، یونانی، چینی و رومی، تولید نمد تنها به‌مثابه حرفه‌ای جانبی به‌حساب می‌آمد. نمد، چادرنشینان آسیای مرکزی را از گرما، سرما، رطوبت و باد حفظ می‌کرد. نمد بیانگر رابطه اصولی و پایه‌ای بین انسان و طبیعت بود. قرقیزها نمد را "تکنمک"[1] می‌گویند.

امروزه نمد در نزد ترکمن‌های افغانستان، جمهوری ترکمنستان، ترکمن‌های ایران و قفقاز، نیز بر اساس قدیمی‌ترین روش‌های تولید، یعنی طبق روش سیصد سال پیش‌ازمیلاد، همانند روش دوران هان‌ها که شگفتی چینی‌ها را برمی‌انگیخت، مطابق تکنیک له‌کردن، غلطاندن و فشردن پشم‌ها تولید می‌شود (اسکندری، ۱۳۸۸).

نمد سفید به طور نمادین با «ابرهای سفید آسمان» هم‌طراز بودند. نمد سفید نشانه «از تبار ابرها» بودن برای صاحب آن نزد اویغورها و درنزد چینی‌ها نشانه «پسر آسمان» بود. حاکمان و روسای قبایل، روی نمد سفید می‌نشستند و تخته کف چکمه‌های مخصوص اسب‌سواری و زیرانداز زین اسب آنان از نمد سفید بود و هنگامی هم که سوار اسب می‌شدند، زیر پای آنان نمد سفید آماده می‌شده‌است.

۳-۵-۱- نمد ترکمن (باسمه)

تولید نمد نیاز به قدرت بدنی فراوان دارد. در بیشتر نقاط ایران، نمد مالی توسط مردان انجام می‌شود، اما نمد ترکمن را صرفاً زنان تولید می‌کنند.

در این گروه، انواع نمد از قبیل نمدی که به زیر پا می‌اندازند، نمدی که برای پوشش اسب استفاده می‌شود، قرار دارد. نمدهایی که به دور آلاچیق می‌اندازند، خود بر سه قسم است: دورلیق[2]، اوزگ[3] و سرفک[4]. نمد خوب را از پشم بهاره گوسفند تهیه می‌کنند و زنان هنرمند، شاخ قوچ را بر روی نمدها ترسیم می‌کنند. اندازه نمد در بین ترکمن‌ها امزگ[5] است که به تعداد نقوش بستگی دارد. حاشیه نمد را قرقره[6] می‌نامند (گلی، ۱۳۶۶: ۳۲۱).

نمد ترکمن‌ها مطابق تاریخ و سابقه دو هزار و چهارصد ساله خود با نقش دکور مارپیچ آن، با شاخ قوچ به رنگ‌های سیاه و سرخ، با ابرهایی به رنگ‌های سفید و سرخ که نشان از نماد آسمان و زمین بوده با نقوش نمدهای قرقیزها و دیگر اقوام ترک مشترک است (اسکندری، ۱۳۸۸). برخی از پژوهشگران، پیدایش نمد را بیش از هفت هزار سال می‌دانند. در جداول ۱ و ۲، تطبیق نگاره قوچ در قالی و نمد، مورد بررسی قرار گرفته است.

تاتارها در سده هفتم هجری قمری، همواره در سفر بودند و در خانه‌های متحرک، یعنی چادرهایی که از نمدهای ضخیم که روی قاب چوبی جاسازی شده‌بودند، زندگی می‌کردند. چادرها همه قابل جمع شدن بودند و بر روی گاری‌هایی که دارای چهار چرخ بود، حمل می‌شدند. آنها ارابه‌های دوچرخ نیز داشتند، که توسط گاوها و شترها کشیده می‌شد. سقف ارابه را با نمد سیاه

[1] Teknemek
[2] Dorliq
[3] Ozak
[4] Sarfak
[5] Emzak
[6] Qerqere

که آب به داخل آنها نفوذ نمی‌کرد، پوشانده بودند. زنان و بچه‌ها و لوازم زندگی توسط این ارابه‌ها حمل می‌شد. تاتارها زندگی بسیار ساده‌ای داشتند؛ آنها با تیر و کمان، حیوانات را شکار می‌کردند. دین رسمی نداشتند و در واقع بت می پرستیدند که به تصور خود در مشکلات روزانه، این خدایان ساختگی به کمک آنها می‌شتافتند. این خدایان را به صورت پیکره‌هایی از نمد می‌ساختند، و هر وقت مشکلی پیدا می‌کردند، به خدایان ساختگی متوصل می‌شدند. تاتارها معتقد بودند که این پیکره‌های بی جان در غذا و چادرهای آنها سهیم هستند (برایان، ۱۳۶۸: ۶).

از نمد، نوعی پوشش استوانه‌ای پالتو مانند به نام "کپنک"[1] برای انسان تولید می‌کنند که فاقد آستین و جلو باز است که چوپانان در تابستان و زمستان همراه خود و توسط الاغ به صحرا می‌برند، زیرا در روزهای گرم زیرانداز و در شب‌های سرد لحاف خوبی است. شکل ۳، شماتیک کپنک را نشان می‌دهد.

شکل ۳: کپنک - نگارنده

نمد سفت و زبر برای پوشش چادر، زیر انداز زین اسب، کف‌پوش کفش‌ها و امثال آن، یا برای گرم نگه‌داشتن اسب مورد استفاده قرار می‌گیرد. در گذشته از ادغام پشم گوسفند با پشم‌های بلند نوعی گاو و اسب و پشم بُز و حتی از رشته الیاف گیاهی و از الیاف پوسته درختان، درست می‌شده‌است. امروزه نمد خوب و نرم از پشم گوسفند و شتر تهیه می‌شود که رنگ‌های طبیعی آن مانند سفید، قهوه‌ای، سیاه یا ترکیبی از آنها است که برای زمینه و مقداری نیز به عنوان پشم رنگ شده، مورد استفاده قرار می‌گیرد.

شیوه نمدمالی در مناطق مختلف و از ادوار گذشته تاکنون، تغییری نکرده و شامل مراحل جور کردن پشم، تهیه قالب، حلاجی پشم، رنگرزی و نقش‌زنی است. نمد علاوه بر کاربردهایی چون زیرانداز و فرش به عنوان جل[2] اسب (زیرزین)، خورجین[3]، پادری، پوشش آلاچیق، تن پوش چوپانان و سجاده نیز کاربرد دارد. امروزه اقوام کرمانج و عشایر در خراسان، دیگر نمدی که طرح و رنگ اصالت قوم خودشان را داشته باشند، تولید نمی‌کنند؛ یا اقتباس از نگاره‌های نمد ترکمن است و یا نمد مورد نیاز را از ترکمن‌ها خریداری می‌کنند (گلی، ۱۳۶۶: ۳۲۱).

نگاره‌های نمد عبارتند از بوستانی، آلاجه[4]، قوچق[5]، امزگ[6]، ساری ایچیان[7]، گل[8]، کچه نقش[9]، تیرانا[10]، گزرمن[11]، توینک نقش[12]، دیه گزی[1]، بستان نقش[2]، دورت امزگ[3] و تاریم نقش[4]. در جدول ۲ به نگاره قوچوق یا همان شاخ قوچ که اصلی‌ترین و اصلی‌ترین و رایج‌ترین نقش در نمد و قالی ترکمن است، می‌پردازیم (گلی، ۱۳۶۶: ۳۲۱).

[1] Kapanak
[2] Jul
[3] Korjin
[4] Alaje
[5] Qocak
[6] Amzak
[7] Cari ican
[8] Gul
[9] Kece naqsh
[10] Tirana
[11] Gorzman
[12] Toynak naqsh

جدول ۲: مقایسه قالی و نمد ترکمن ۲- نگارنده

نام محصول	بافنده قدیم زن مرد	بافنده جدید زن مرد	الیاف در گذشته	الیاف کنونی	فرم نگاره‌ها	رنگ
قالی	✔	✔	پشم گوسفند	پشم گوسفند- ابریشم	هندسی و متقارن	**گذشته**: سفید-سیاه-لاکی تیره-سبز تیره-لاکی متمایل به زرد **امروزه**: عبایی-قهوه‌ای روشن- دارچینی- طوسی-قهوه‌ای تیره- طلایی-نخودی-آبی آسمانی- زیتونی- سبز-مشکی-لاکی و سرمه‌ای
نمد	✔	✔	از ادغام پشم گوسفند با پشم‌های بلند نوعی گاو و اسب و پشم بُز و حتی از رشته الیاف گیاهی و از الیاف پوسته درختان درست می‌شده‌است.	پشم گوسفند و گاهی شتر	نا منظم و تاحدی در برخی نقوش متقارن	سیاه-سفید-قرمز لاکی-قهوه‌ای شتری

نمد ترکمن‌ها مطابق تاریخ و سابقه دو هزار و چهارصد ساله خود با نقش دکور مارپیچ آن، با شاخ قوچ به رنگ‌های سیاه و سرخ، با ابرهایی به رنگ‌های سفید وسرخ که نشان از نماد آسمان و زمین بوده با نقوش نمدهای قرقیزها و دیگر اقوام ترک مشترک است. امروزه در بین ترکمن‌ها، جز برای پوشش اسب و رویه زین برای مصارف دیگری از نمد استفاده نمی‌شود و جز در تعدادی از روستاهای دور افتاده، در شهرها نشانی از نمد در خانه‌های ترکمن وجود ندارد و به جای آن از قالی‌های زیبای ترکمنی برای پوشاندن کف اتاق‌ها استفاده می‌کنند (اسکندری، ۱۳۸۸).

۳-۶- شاخ قوچ - فرهنگ‌های باستانی

جاتین کیستی۵ عقیده دارد، تجربه و شناختی که از یک حیوان نزد قبیله وجود دارد، تجسم و روح حیوان یا پرنده برگزیده‌شده، به شکل یک نشانه یا نماد پالایش شده‌تر مثل سر یک حیوان، شناخته می‌شود و امکان پالایش باز هم بیشتر وجود دارد (کیستی، ۱۳۷۸: ۳۲). برخی از اشکال و مایه‌های اصلی به کار گرفته شده در طراحی‌های بافندگان عشایری، جنبه‌هایی از یک سبک هنری کهن را در خود محفوظ دارند، در این سبک طراحی، به طور متناوب از حیوانات و پرندگان واقعی یا اساطیری و قسمت‌هایی از بدن این مخلوقات همچون سر و شاخ آنها استفاده می‌شود. قوچ از اشکال جانوری عمده‌ای است که در آنها، خدایان وابسته به زایش و باروری در خاورمیانه، یونان و مصر باستان مورد پرستش بود (ج. هال، ۱۹۹۶: ۵۱). شاخ نیز در میان اقوام مختلف بسیار مهم و حیاتی بوده‌است. شاخ در میان اقوام مختلف (به ویژه شاخ‌های گاو نر و گاو ماده و قوچ)، مظهر قدرت و نیرو بوده است (ج. هال، ۱۹۹۶: ۵۷).

نماد قوچ در فرش ترکمن‌ها، باور به دفع شر، نشان قدرتمندی، باروری و زایندگی را در پی دارد. قوچ، تند و تیز، مذکر، قدرتمند، نماد نیروی توالد و تناسل و آمدن بهار را نوید می‌دهد. به همین دلیل قوچ هیجان و بلند طبعی را با خونسردی و لجاجت، که ممکن است به زوال عقل و کوردلی بیانجامد، پیوند می‌دهد. این مطلب را اخترشناسان و منجمان به خوبی درک می‌کنند، چرا که علامت برج حمل که هر سال در اول فروردین از خورشید عبور می‌کند و به اعتدال ربیعی می‌رسد، جلوه‌ای

[1] dDiya gozi
[2] Bostan naqsh
[3] Dort amzak
[4] Tarim naqsh
[5] Jotin Khisty

کیهانی از قدرت حیوانی با جوش و خروش آتش دارد و در عین خلاقیت، نابودگر، کور و عاصی است. به عبارت سنت هرمسی (کیمیایی) ما در حضور عملی هستیم که پژواک آن عمل، به خاطر تقارن صورت فلکی حمل با خورشید، سرخ یا طلایی است. عملی اساسا مهاجم که مرتبط با طبیعتی پرهیاهو، خروشان و متشنج است.

در میان مسیحیان نیز، قوچ نوعی بره خداوند است که به خاطر نجات گناهکاران قربانی می‌شود، و نه تنها نماد شخص مسیح، بلکه نماد مومنانی است که پس از او و به خاطر او مرگی بی تقاص را پذیرفتند. این قربانی، تعالی نمادگرایی آتش و خون و باروری مجدد است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۴۷۰-۴۷۱). قوچ به دلیل همراهیش با یزدان خورشید و آسمان، به مفهوم تجدید انرژی خورشیدی است و آن را نماد مشترکی در بسیاری از تمدن‌ها از جمله در میان سومری‌ها، سلت‌ها و یونانی‌ها به عنوان نماد باروری است (کوپر، ۱۹۸۷: ۲۸۲).

در آفریقای سیاه و از هند تا چین، مراسم مشابهی در ارتباط با زنجیره نمادهایی در ارتباط با آتش خلاق و حاصلخیزی بر پا می‌شد و از قوچ حتی به عنوان نشانه‌ای از حقیقت زندگی، یعنی جاودانگی استفاده می‌شد. برای نشان دادن مانیپوره- چاکره (حفره شکم، یکی از شش چاکرای بدن)، که وابسته به عنصر آتش است، از استعاره قوچ استفاده می‌شود (شهابی، ۱۳۹۲: ۱۲۶). در بعضی اقوام شمنی سیبریایی، ساختن شاخ‌های تزئینی عموماً یا آهن، شبیه شاخ‌های گوزن مرسوم است. این شاخ‌های تزئینی نقش مهمی ایفا می‌کنند و نقش آنها مشابه بال‌های شاهانه‌ای است که برای تزئین لباس‌های شمنی آلتایی و به‌خصوص تونگوزها، سامویدها، ینیسئی‌ها به کار می‌رود. در سنت یهودی و مسیحی نیز، شاخ نشانه نیرویی است که حاوی مفهوم نو و برق و صاعقه است (شهابی، ۱۳۹۲: ۱۲۷). سرچشمه بسیاری از آداب و رسوم، سنت‌ها و آیین‌های مختلف، برخاسته از نمادگرایی اصلی شاخ است، که بدون شک مهم‌ترین آنها، شاخ نعمت است.

قوچ در عین اینکه مولد نسل در گله است، درعین‌حال شاخ‌هایش اسبابی است که در و دیوارهای شهرهای محصور را سرنگون می‌کند، بنابراین وسیله‌ای برای گشودن حصارها است، در ضمن مارپیچ شاخ قوچ نشانه تکامل است و شکل جناغی دو شاخ، یادآور سر سپردن به راهی باطنی و طی طریق است. از سویی قوچ به یقین نشانه طی طریق در طریقتی باطنی است، زیرا شاخ‌های او به شکل V نشانه Verbe (کلمه الله) و عقل رحمانی است. قوچ نماد نیروی روانی و قدسی و نماد استحاله است. قوچ پرواز می‌کند و پشم‌هایش زرین است. با این همه، نیروی دخول شاخ قوچ دو وجهی است: هم بارور می‌کند و هم زخم می‌کند و می‌کشد (شهابی، ۱۳۹۲: ۱۲۹).

۳-۶-۱- قوچ - فرهنگ ترکمنی

قوچ در زندگی دامداری اولیه اقوام ترکمن نقش مهمی را ایفا نموده‌است. ترکمن‌ها کاملاً به این امر واقف بوده‌اند که قوچ یکی از عوامل مؤثر گرداننده زندگی آنها است. این حیوان علاوه بر استفاده‌هایی که از لحاظ پشم و پوست و روده و گوشت می‌رساند، عامل تکثیر نسل گوسفندان نیز می‌باشد و گوسفند رکن اصلی زندگی ترکمن را تشکیل می‌داده‌است. قوچاق یا قوچوق به معنای شاخ قوچ و نماد قدرت و تولید است. طرح قوچ در اکثر دست‌بافته‌های ترکمنی کاربرد دارد و به عنوان اصلی‌ترین طرح نمد ترکمن می‌باشد که به طرح کچه معروف است.

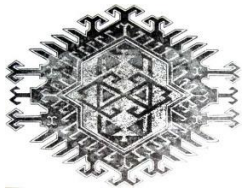
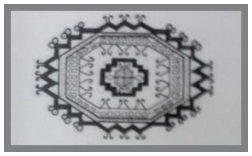
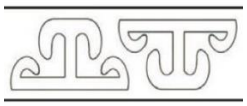
جدول ۳ : انواع نقش شاخ قوچ در فرش ترکمن

نام نقش	فرم	نماد	مورد استفاده	نمد	قالی و سایر	
قویوم ghoyoum	هندسی و متقارن	قدرت-نعمت-باروری	متن و حاشیه قالی		✔	
ساینا‌ک Saynak	هندسی و متقارن	جنگندگی و قدرت	حاشیه		✔	(حصوری، ۱۳۷۱: ۱۲۷)

قوچوق ghochogh	هندسی و متقارن	قدرت-جنگاوری-مولد مذکر	متن فرش		✔	(حصوری، ۱۳۷۱: ۱۳۰)
قوچوق ghochogh	هندسی و خشک	چادرنشینی-نیروی روانی و قدسی-مولد مذکر-مردانگی	متن و حاشیه		✔	
قوچوق ghochogh	نامنظم ونسباتا متقارن-فرم نرم	جنگندگی و قدرت-چادر نشینی	متن و حاشیه نمد	✔		
ساینا‌ک Saynak	هندسی و متقارن	جنگندگی و قدرت	حاشیه		✔	
قوچوق ghochogh	خشک و هندسی و متقارن	قدرت-نعمت-باروری	متن فرش		✔	
قوچوق ghochogh	نامنظم ونسباتا متقارن-فرم نرم	نیروی زاد و ولد و باروری	متن و حاشیه نمد	✔		
قوچوق ghochogh	خشک و هندسی و متقارن	جنگندگی و قدرت-چادر نشینی	فرش و دست‌بافته‌ها		✔	(حصوری، ۱۳۷۱: ۱۳۷)
قوچوق ghochogh	هندسی و متقارن	قدرت-مولد مذکر	فرش و دست‌بافته‌ها		✔	(حصوری، ۱۳۷۱: ۱۳۷)
قوچوق ghochogh	نامنظم و متقارن-فرم نرم	نیروی زاد و ولد و باروری	متن و حاشیه نمد	✔		

در بین اعتقادات توتمی در میان اغوزها (اجداد ترکمن)، تعدادی از حیوانات جایگاه ویژه‌ای داشتند. در رأس این حیوانات قوچ و سپس گرگ بیش از بقیه مورد توجه بوده‌اند. این امر در حقیقت بازتاب زندگی بیابان‌گردی و کوچ‌رو ایلات و طوایف مختلف بوده‌است و از طرف دیگر، این حیوان نقش بسزایی در تداوم حیات دامپروری این قوم داشته‌است. نقش شاخ قوچ از نقوشی است که آن را در جای‌جای زندگی ترکمن‌ها می‌توان مشاهده کرد. آنها برای جلب نعماتی که از جانب قوچ برمی‌خواست، با توسل به تخیلات خود به ترسیم اشکال گوناگون آن در مظاهر زندگی پرداخته‌اند (شهابی، ۱۳۹۲: ۱۲۴). دختر ترکمن در بافتن این طرح، تخیلات خود را در تجسم مردی که چون قوچ، قوی، کوبنده، مقاوم، سریع، نجیب، وفادار و بارور است به کار می‌گیرد.

جدول ۴ : نقش شاخ قوچ در صنایع ترکمن

نام نقش	توضیحات	فرم	نماد	مورد استفاده	نمد	قالی و سایر	
آئینه گل Ayine gol	در اطراف این نقش، نقش شاخ قوچ به چشم می‌خورد	هندسی و متقارن	قدرت-نعمت-باروری	متن و قالی		✔	
قوچوق ghochogh		نامنظم و متقارن-فرم نرم	چادرنشینی-زایش و رحمت	متن و حاشیه نمد	✔		
آئینه گل Ayine gol	در اطراف این نقش، نقش شاخ قوچ به چشم می‌خورد	هندسی و متقارن	جنگندگی و قدرت-نعمت-باروری	متن فرش		✔	
قوچوق ghochogh		نامنظم و نسباتا متقارن-فرم نرم	نیروی زاد و ولد و باروری	متن و حاشیه نمد	✔		
قوچوق ghochogh		هندسی و متقارن	جنگاوری-قدرت	اکثر دست‌بافته‌ها		✔	
قوچوق ghochogh		هندسی و متقارن	جنگندگی و قدرت-مولد مذکر	حاشیه		✔	
قوچوق ghochogh		نامنظم و نسباتا متقارن-فرم نرم	چادرنشینی-نیروی روانی و قدسی-مولد مذکر-مردانگی	متن و حاشیه نمد	✔		

در میان اقوام ترکمن، چون استفاده از نقش شاخ این حیوان مورد توجه بوده‌است، شکل شاخ قوچ را می‌توان فراوان در زندگی ایشان مشاهده کرد. شاخ نماد نیروی فوق طبیعی است؛ الوهیت و نیروی جان یا اصل حیاتی که از سر بر می‌خیزد، شاخ‌های قوچ یا بز به معنی نیروی زاد و ولد و باروری است (بیگدلی، ۱۳۸۳: ۳۶). در کتاب نمادهای سنتی کوپر ذیل واژه قوچ، قوه مردی، قوه مولد مذکر، انرژی آفریننده؛ نیروی محافظ، ذکر شده‌است. متداول‌ترین نماد نزد ترکمن‌ها نقش شاخ قوچ است، مظهر خیر و برکت و اقتدار و نماد روح نیاکان (کسرائیان، ۱۳۷۰: ۱۸). این نقش با زندگی ترکمن‌ها عجین شده‌است، طوری که

سر کودکان خردسال ترکمن را به گونه‌ای می‌تراشیده‌اند که دو دسته مو در دو طرف سر باقی می‌گذارده‌اند تا به شکل شاخ قوچ در آید و اصطلاحاً بدان «قولپاق»[1] می‌گفته‌اند (گلی، ۱۳۶۶: ۳۴۰).

وجود اصطلاحاتی مانند «قوچ بولدی» (قوچ شد) که هنگام ختنه پسران می‌گفتند یا «قوچ ییگیت» که به جوانان اطلاق می‌شد و یا اصطلاحاتی نظیر اینها، نشان‌دهنده عمق نفوذ این نماد در زندگی روزمره مردمان ترکمن بوده‌است (گلی، ۱۳۶۶: ۳۴۰). این نماد در فرش‌ها و بافته‌های ترکمنی با اصطلاح "قوچوق" ظاهر می‌شود. قوچوق همان معنای شاخ قوچ را دارد. زن و دختر ترکمن در بافتن این طرح، تخیلات خود را در تجسم مردی که چون قوچ، قوی، کوبنده، مقاوم، سریع، نجیب، وفادار و بارور است، به کار می‌گیرد (قزلچه، ۱۳۸۷) و در دندانه‌دندانه گره‌هایی که بر تارهای قالی می‌زند، مکنونات قلبی خود را جاودانه می‌سازد (معطوفی، ۱۳۸۳: ۲۰). شاخ قوچ نشانه چادرنشینی و خود قوچ مظهر زایندگی و باروری و قدرت است (بداغی، ۱۳۷۱: ۲۹). از طرف دیگر این حیوان نقش بسزایی در تداوم حیات دامپروری این قوم داشته است. نقش قوچ را می‌توان به اشکال و طرح‌های گوناگون در غالب صنایعی که در زندگی ترکمن‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد، مشاهده نمود.

در مورد سادگی شکل‌های موجود این نماد در هنرهای سنتی ترکمن‌ها می‌توان به گفته هربرت رید در کتاب "معنی هنر" اشاره نموده که عنوان می‌کند: «روستایی ترجیح می‌دهد چیزی به زندگی خود اضافه کند، نه آنکه آینه‌ای در مقابل واقعیت زشت قرار دهد». او می‌گوید: «در این هنر نقش‌های ساده به وجود می‌آیند و قرن‌ها ادامه می‌یابند، ذهن روستایی برای تازگی بی‌قرار نیست، بلکه فقط می‌خواهد شیئی که می‌سازد، شاد باشد و گویا به طور غریزی دریافته که از ترکیب چند رنگ و نقش معدود می‌توان تنوع بی‌پایانی به وجود آورد» (رید، ۱۹۳۱: ۱۱۳). نقش شاخ قوچ از نقوشی است که آن را در جای‌جای زندگی ترکمن می‌توان مشاهده کرد. پورکریم در این‌باره می‌گوید: «ترکمن‌ها برای جلب نعمانی که از جانب قوچ بر می‌خواست، با توسل به تخیلات خود به ترسیم اشکال گوناگون آن در این مظاهر زندگی پرداخته‌اند» (شهابی، ۱۳۹۲: ۱۲۸) به نقل از (پورکریم، ۱۳۴۴: ۶۴). این نقش به وفور در هنرهای مختلف ترکمن از جمله فرش، گلیم، نماد، سوزن دوزی‌ها، زیورآلات و ... به چشم می‌خورد.

در بخش زیورآلات، یکی از آرایه‌های معروف ترکمنی که متعلق به طایفه سالور می‌باشد، "آینه گل" است، طایفه تکه این آرایه را "قیرق‌قوچوق"[2] (چهل شاخ قوچ) می‌نامند، این نام به دلیل آرایه‌های کوچکی است که به شکل شاخ قوچ در این نقش وجود دارد. تا سال‌های اخیر سنگ قبرها را نیز به هیئت شاخ قوچ می‌تراشیدند و حتی شاخ قوچ را عیناً بر روی قبرها می‌گذاشتند. در مواردی دیده شده که خود شاخ قوچ را هم بر سر قبور بر میله پا چوبی نصب کرده‌اند، این نقوش را حتی بر در و دیوار و منازل و مساجد ترکمن را می‌توان مشاهده کرد (شکل ۷).

شکل ۴ : نقش قوچ سنگ قبر- نگارنده

شکل ۵ : نقش شاخ قوچ در مسجد- نگارنده

قوچ‌های سنگی از گورستان‌های ناحیه آذربایجان بدست آمده‌است. تقریباً همه منابعی که تا به‌امروز درباره قوچ‌های سنگی نوشته‌شده، آنها را به ترکمن‌های آق‌قویونلو و قراقویونلو نسبت داده‌اند؛ زیرا معنای لغوی این دو قوم است که با گوسفند و قوچ مرتبط هستند (تناولی، ۱۳۸۸: ۷۴)، (شکل ۸ و ۹).

[1] Qulpaq

[2] Qirq qocak

شکل ۶: قوچ سنگی در خانه‌ای در لیقوان در محله شتربان، قرن ۱۸ و ۱۹ میلادی- (تناولی، ۱۳۸۸: ۷۴)

نتیجه‌گیری

طلسم با قدرت جادویی یا مذهبی، صاحب خود را از عوامل خطر محافظت می‌کند و تأثیر بد را کاهش می‌دهد و یا دور می‌کند. در کلام ترکمن، هنر نقش‌اندازی بر اساس نگاره‌های کهن، جادویی، اسطوره‌ای و حماسی می‌باشد. باورها و اعتقادات قدیمی و گاه خرافات، همواره الهام‌بخش هنرمندان روستایی در تولید دست‌بافته‌هایشان بوده‌است. نقش قوچ با زندگی ترکمن‌ها عجین شده‌است، طوری که سر کودکان خردسال ترکمن را به گونه‌ای می‌تراشیده‌اند که دو دسته مو در دو طرف سر باقی می‌گذارده‌اند تا به شکل شاخ قوچ در آید و اصطلاحاً بدان « قولپاق » می‌گفته‌اند. دختر ترکمن در بافتن این طرح، تخیلات خود را در تجسم مردی که چون قوچ، قوی، کوبنده، مقاوم، سریع، نجیب، وفادار و بارور است به کار می‌گیرد. ترکمن‌ها براین باورند که انسان با ارواح تمامی عناصر و پدیده‌های عالم به‌گونه‌ای خویشاوند است و در چنین شرایطی مناسب‌ترین برخورد با طبیعت، ستودن، مدح و ثنا و یا توسل به طلسم و جادو است. باور و عقیده به ارواح، بخش بزرگی از اعتقادات ترکان شمن‌گرا را تشکیل می‌دهد. به عقیده آنان، نقش قوچ در فرشینه‌هایشان، موجب دفع شر از خانه و خانواده می‌شد. وفور نشانه‌های فرهنگی و انسان‌شناختی موجود در فرش‌های ترکمن، این آثار هنری را مستعد بررسی و پژوهشی درخور نموده است و بررسی گونه‌های مختلف نقوش و علت کاربرد آن در فرشینه‌ها، زمینه را برای بازشناسی بسیاری از نمودها و زوایای پنهان فرهنگی این مردمان فراهم خواهد آورد، تلاشی که پژوهش حاضر به آن اهتمام ورزیده است.

منابع

۱- اسکندری، امینه، (۱۳۸۸)، «نمد ترکمن (کچه)»، بایراق، دایره‌المعارف ترکمن. http://www.bayragh.ir/modules/smartsection/item.php?itemid=154

۲- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم، (۱۳۷۷)، «اسطوره بیان نمادین»، تهران: انتشارات سروش.

۳- بداغی، ذبیح‌الله، (۱۳۷۱)، «نیاز جان و فرش ترکمن» تهران: نشر فرهنگان.

۴- برایان، لوئیس، (۱۳۶۸)، «سفرهای مارکوپولو»، تهران: ارغوان.

۵- بیگدلی، محمدرضا، (۱۳۸۳)، «ترکمن‌های ایران»، تهران: انتشارات پاسارگاد.

۶- پورکریم، هوشنگ، (۱۳۴۴)، «ترکمن‌های ایران»، مجله هنر و مردم، ۲۹-۴۲.

۷- تزری، رحیم، (۱۳۸۷)، «ترکمن کیست و ویژگی‌های فرهنگی او چیست؟»، (چاپ پنجم)، گرگان: مختومقلی فراغی.

۸- تناولی، پرویز، (۱۳۸۸)، «سنگ قبر»، (چاپ اول)، تهران: نشر بن گاه.

۹- توماج‌نیا، جمال‌الدین و طاووسی، محمود، (پاییز و زمستان ۱۳۸۵)، «نقش درخت زندگی در فرش‌های ترکمنی»، نشریه گلجام، ۱۱.

۱۰- حصوری، علی، (۱۳۷۱)، «نقش‌های قالی ترکمن و اقوام همسایه»، (چاپ اول)، تهران: انتشارات فرهنگان.

۱۱- خزائی، محمد، (۱۳۸۱)، «هزار نقش»، تهران: انتشارات سوره مهر.

۱۲- خطیبی، اکرم، (۱۳۸۱)، «نقش و رنگ ده‌هزار ساله: تمدن، فرهنگ و هنر ایرانی قبل از اسلام»، (چاپ اول)، تهران: نشر پردیس.

۱۳- دادگر، لیلا، (۱۳۸۰)، «فرش ایران: مجموعه‌ای از موزه فرش ایران»، تهران: موزه فرش ایران.

۱۴- رید، هربرت، (۱۹۳۱)، «معنی هنر»، (ترجمه نجف دریابندری، چاپ اول)، تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

۱۵- شوالیه، ژان و گربران، آلن، (۱۳۸۸)، «فرهنگ نمادها»، (چاپ اول)، تهران: جیحون.
۱۶- شهابی، عاطفه، (۱۳۹۲)، «بررسی مفاهیم نقوش و فرم زیورآلات زنان ترکمن»، پایان نامه کارشناسی ارشد، (۱۲۳-۱۲۷)، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
۱۷- صور اسرافیل، شیرین، (۱۳۷۱)، «طراحان بزرگ فرش ایران: سیری در مراحل طراحی فرش»، تهران: انتشارات سروش.
۱۸- عادلی، زلیخا، (۱۳۸۵)، «ترکمن»، مجموعه مقالات اولین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف، جلد اول، تهران.
۱۹- عسگری خانقاه اصغر، کمالی محمد شریف، (۱۳۷۴)، «ایرانیان ترکمن»، (چاپ اول)، تهران: اساطیر.
۲۰- عصاره امیرحسین، کابلی سیدعلی آقا، (۱۳۸۱)، «فرهنگ دو زبانه کاربردی تخصصی واژگان فرش»، اصفهان: گلدسته.
۲۱- غفاری، زهرا، (۱۳۹۰)، «بررسی نقوش فرش ترکمن»، فرهنگ مردم ایران، ۱۴۳-۱۵۴.
۲۲- قزلچه، متین، (۱۳۸۷)، «طرح یا نقش در فرش ترکمن»، بایراق، دایرةالمعارف ترکمن. http://www.bayragh.ir/modules/smartsection/item.php?itemid=124
۲۳- کسرائیان، نصرالله، (۱۳۷۰)، «ترکمن‌های ایران»، (ترجمه سیروس ایزدی، چاپ اول)، تهران: انتشارات شباهنگ.
۲۴- کوپر، جین، (۱۹۸۷)، «فرهنگ مصور نمادهای سنتی»، (چاپ دوم)، تهران: نشر فرشاد.
۲۵- کیستی، جاتین، (۱۳۷۸)، «اسطوره و نشانه شناسی در ارتباط با فرش‌های شرقی»، مجله قالی، ۹۰، ۱۸-۲۳.
۲۶- گلی، امین، (۱۳۶۶)، «تاریخ سیاسی و اجتماعی ترکمن‌های ایران»، تهران: نشر علم.
۲۷- مجابی علی، فنایی زهرا، (۱۳۸۸)، «پیش‌درآمدی بر تاریخ فرش جهان»، (چاپ اول)، اصفهان: دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد.
۲۸- معطوفی، اسدالله، (۱۳۸۳)، «تاریخ فرهنگ و هنر ترکمان»، (چاپ اول)، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۲۹- وامبری، آرمینیوس، (۱۹۰۲)، «سیاحت درویشی دروغین در خانات آسیای میانه»، (ترجمه فتحعلی خواجه نوری، چاپ ششم)، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
۳۰- هال آلستر، ویووسکا جوزه لوچیک، (۱۹۹۳)، «تاریخچه، طرح، بافت و شناسایی گلیم»، (ترجمه نیلوفر الفت شایان و شیرین همایون‌فر، چاپ اول)، تهران: انتشارات کارنگ.
۳۱- هال، جیمز، (۱۹۹۶)، «فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب»، (ترجمه رقیه بهزادی، چاپ پنجم)، تهران: فرهنگ معاصر.
۳۲- یساولی، جواد، (۱۳۷۰)، «قالی‌های زیبا و نفیس ایرانی»، تهران: انتشارات فرهنگسرا.
33- F. Stone، P. (2004). *Tribal and Village Rugs: The Definitive Guide to Design، Pattern & Motif*. New York: Thames and Hudson.

ارزیابی میزان تأثیر آسیب‌های اجتماعی بر احساس امنیت اجتماعی در شهروندان (نمونه موردی: شهر ایرانشهر)

علی ریگی [۱]، مرتضی یاوری [۲]

[۱]دانشجوی کارشناسی ارشد برنامه‌ریزی شهری

[۲]عضو هیئت‌علمی دانشگاه زابل، کارشناسی ارشد طراحی شهری

Ali.reegi724@gmail.com

چکیده

امنیت پیش‌زمینه‌یک اجتماع سالم و احساس امنیت بسترساز توسعه در جوامع انسانی است و سعادت یک اجتماع در گرو حفظ و بقاء امنیت و احساس ناشی از آن است. حضور مردم در فضای عمومی شهر مستلزم احساس امنیت از سوی آنان است. با توجه به گستردگی شهرنشینی و رواج آسیب‌های اجتماعی در شهرها، مطالعه موضوع امنیت، عوامل مؤثر بر آن و راهکارهای تقویت امنیت در شهرها ضرورت یافته است. هدف اصلی در این پژوهش این است که میزان تأثیر آسیب‌های اجتماعی بر حس امنیت شهروندان شهر ایرانشهر را موردبررسی قرار دهیم. این پژوهش از لحاظ هدف از نوع کاربردی و از حیث روش تحقیق، ترکیبی (توصیفی، اسنادی و تحلیلی) می‌باشد؛ رویکرد حاکم بر این پژوهش از نوع پیمایشی و میدانی با استفاده از پرسشنامه و مصاحبه است. حجم نمونه ۹۵ نفر در نظر گرفته‌شده که به‌صورت خوشه‌ای در محلات هشت‌گانه شهر انتخاب شدند. نتایج تحقیق نشانگر آن است که احساس امنیت و اعتماد شهروندان به یکدیگر در سطح پایینی است، همواره از مورد آزار قرار گرفتن می‌ترسند و میزان زیاد جرائم در محلات باعث ترس شهروندان شده است. از مهم‌ترین عوامل در پایین آمدن حس امنیت در ایرانشهر می‌توان به آسیب‌های ناشی از بزهکاران بیکار و مهاجران اشاره کرد. درنهایت راهکارها و پیشنهادهایی مناسب با توجه به پتانسیل‌های شهر ایرانشهر برای ارتقای امنیت ارائه‌شده است.

واژگان کلیدی: احساس امنیت، آسیب اجتماعی، جرم، ایرانشهر.

۱- مقدمه

امنیت یکی از بارزترین وجوه بالندگی یک جامعه و زمینه‌ساز رشد، توسعه و ثبات آن محسوب می‌گردد. شکوفایی اقتصادی یک جامعه، سرمایه‌گذاری، برنامه‌ریزی برای توسعه، پیشرفت و هرگونه فعالیتی که می‌تواند عاملی مؤثر برای بهبود اوضاع اقتصادی، اجتماعی و سایر ابعاد جامعه باشد، همه در سایه استقرار امنیت می‌باشند. درواقع امنیت از مهم‌ترین اهداف، منابع و ارزش‌های اصولی پایدار جامعه است و مهم‌تر از امنیت، موضوع احساس امنیت است. احساس امنیت را احساس آزادی نسبی از خطر دانسته‌اند و در یک طبقه‌بندی کلی به معنای فقدان ترس و نگرانی در ابعاد مالی، فکری و روانی شهروندان است (حسینی نثار ۱۳۹۱).

امنیت در شهر ایرانشهر در سالهای اخیر به مسئله‌ای حاد تبدیل‌شده است. برقراری امنیت در شهرهایی مانند ایرانشهر اهمیت بیشتری از دیگر شهرها دارد زیرا این شهر در نوک پیکان آسیب‌های اجتماعی و فرهنگی قرار دارد. معمولاً در شهر ایرانشهر سه مسئله اصلی اقلیت‌های قومی، مذهبی و زبانی همیشه ابزارهای اصلی تهدیدکننده امنیت اجتماعی و فرهنگی بوده‌اند. اختلافات قومی، قاچاق مواد مخدر، فعالیت گروهک‌های تروریستی ازجمله مواردی است که امنیت این شهر را بحرانی

کرده است. تنوع جمعیتی که به‌واسطه مهاجرپذیری، وسیع بودن، دارا بودن امکانات کشاورزی و ... باعث شده تا ایرانشهر به‌عنوان حیاط‌خلوتی برای تخلیه جرائم مجرمین باشد. لذا مهم‌ترین مؤلفه برای تبیین امنیت مشارکت شهروندان می‌باشد.

هدف اصلی از این تحقیق بررسی میزان احساس ناامنی در بین مردم شهر ایرانشهر می‌باشد. می‌خواهیم بدانیم مردم این شهر تا چه اندازه احساس امنیت می‌کنند. بعلاوه اینکه عوامل مؤثر بر میزان احساس امنیت در افراد کدام‌اند و تأثیر عوامل مختلف بر این احساس چیست و درنهایت به دنبال عواملی خواهیم بود که وقوع رفتار مجرمانه را کاهش و ارتقا حس امنیت را باعث می‌شود.

روش مورداستفاده در این تحقیق برای جمع‌آوری اطلاعات، تحلیلی و ترکیبی از روش‌های کیفی (مصاحبه عمیق) و کمی (پرسشنامه) می‌باشد. در مطالعه حاضر با به‌کارگیری مصاحبه عمیق و پرسشنامه محقق ساخته به بررسی تأثیر آسیب‌های اجتماعی بر احساس امنیت شهروندان ساکن شهر ایرانشهر پرداخته‌شده است. در مورد این‌گونه موضوعات حساس تنها استفاده از روش پیمایشی به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند پاسخگوی سؤالات تحقیق باشد به همین دلیل از روش کیفی نیز برای گردآوری اطلاعات عمیق استفاده‌شده است. ترکیب نوع داده‌ها نتایج مفیدی به بار می‌آورد به ترتیبی که داده‌های کمی می‌توانند روابط قابل‌مشاهده را نشان دهند و بنابراین یافته‌های به‌دست‌آمده از تحقیق کیفی را پشتیبانی کنند.

در تحقیق حاضر استفاده از منابع چندگانه جمع‌آوری اطلاعات، همچون مصاحبه عمیق و به دنبال آن انجام تحقیق پیمایشی، اعتبار سازی و نیز روایی تحقیق‌شده است. روش نمونه‌گیری این تحقیق، روش خوشه‌ای چندمرحله‌ای است که به تفکیک مناطق شهرداری و محله‌ها نمونه‌گیری انجام می‌شود. نمونه‌برداری در منطقه به‌صورت سیستماتیک بلوک‌های آماری صورت می‌پذیرد. به این شکل که ابتدا شهر به چند قسمت تقسیم‌شده و از هر قسمت، یک بلوک تعیین می‌شود. از هر بلوک تعدادی خانه به‌طور احتمالی مورد انتخاب قرار می‌گیرد و در مرحله آخر نمونه‌ها انتخاب می‌شوند.

۲- دیدگاه‌ها و مبانی نظری تحقیق

۲-۱-امنیت شهری

درواقع امنیت اجتماعی در شهرها مفهومی است که تمامی شهروندان در سلسله‌مراتب ارزشی خود، آن را از بالاترین ارزش‌ها می‌دانند به‌طوری‌که بر اساس سلسله‌مراتب نیازهای مازلو (۱۹۷۰) امنیت از نیازهای اولیه محسوب می‌شود. سلسله‌مراتب نیازهای مازلو عبارت‌اند از: ۱. نیازهای فیزیولوژیک؛ ۲. نیازهای امنیت نظم و پایداری؛ ۳. نیازهای تعلق پذیری و عشق؛ ۴. نیازهای احترام؛ ۵. نیازهای خودشکوفایی. این نیازها به ترتیب از قوی‌ترین تا ضعیف‌ترین آن‌ها مرتب‌شده است و بایستی قبل از اینکه نیازهای بالاتر اهمیت پیدا کنند، نیازهای پایین‌تر حداقل تااندازه‌ای برآورده شوند. مازلو اعتقاد دارد که نیاز به ایمنی و امنیت در نوباوگان و بزرگسالان از همه مهم‌تر است. ارضای نیازهای امنیت مستلزم پایداری و رهایی از ترس و اضطراب است (دورودی ۲۶:۱۳۸۲). با گسترش روزافزون شهرنشینی و توسعه کلان‌شهرها، به‌ویژه در دهه‌های اخیر، پدیده‌هایی چون صنعتی شدن، تراکم جمعیت، فشار ترافیک، از میان رفتن حس همسایگی و کاهش روابط خویشاوندی، کاهش عواطف اجتماعی، مهاجرت و حاشیه‌نشینی افزایش‌یافته و ناامنی و آسیب‌های اجتماعی در شهرها بیشتر موردتوجه قرارگرفته است (صالحی مرزیجرانی ۱۶۴:۱۳۸۴). با گسترش فیزیکی و اجتماعی شهرها و تبدیل‌شدن آن‌ها به مراکز ناهمگن جمعیتی، اجتماعی و فرهنگی، میزان ناهنجاری شهری نیز افزایش‌یافته است؛ به‌طوری‌که محیط اجتماعی و مسکونی افراد و ساختارهای نامناسب شغلی، ناکامی اجتماعی و فقر اقتصادی، زمینه‌ی بروز ناامنی شهری را فراهم آورده است (نصیری ۹۱:۱۳۸۲).

۲-۲-امنیت اجتماعی

احساس امنیت اجتماعی را اولین بار باری بوزان در کتاب «مردم، دولت‌ها و هراس» به کار برد. در آرای بوزان حوزه‌ای از زندگی که فرد خود را به‌واسطه‌ی مفهوم «ما» بدان متعلق می‌داند و در برابر آن احساس تعهد و تکلیف می‌کند موردنظر است؛ بنابراین هر عامل و پدیده‌ای که باعث ایجاد اختلال در احساس تعلق و همبستگی اعضای یک گروه شود، درواقع هویت آن گروه را به مخاطره انداخته و تهدیدی برای امنیت اجتماعی آن قلمداد می‌شود (بوزان،۱۳۷۸).

احساس امنیت اجتماعی، حالت فراغت همگانی از تهدیدی است که رفتار غیرقانونی یک فرد، یک سازمان و یا دولت ممکن است در تمامی یا در بخشی از جامعه پدید آورد.

۲-۳-دلایل وقوع جرم

یکی از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار بر جرم، نابرابری اقتصادی است. نابرابری اقتصادی عمدتاً از طریق نابرابری درآمدی مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. ازجمله عوامل اثرگذار برای ایجاد پدیده جرم می‌توان به نابرابری درآمدی اشاره کرد. زیرا نابرابری درآمدی بیان دهک‌های جامعه منجر به ایجاد فاصله طبقاتی شده و افراد دهک‌های پائین برای پرکردن شکاف طبقاتی از طریق عاملی روانی به نام حسادت دست به جرم می‌زنند. یکی دیگر از مهم‌ترین و اثرگذارترین عوامل بر ایجاد جرم پدیده بیکاری است؛ زیرا بیکاری سبب فقر، نابرابری درآمد، مهاجرت، اختلاف خانوادگی و ... می‌شود. هرچند که نتایج معدودی از مطالعات به عدم وجود رابطه بین فقر و جرم یا حتی وجود رابطه منفی بین فقر و جرم دلالت دارد، اما به عقیده نگارندگان، فقر یکی از مؤثرترین عوامل در بروز جرم است. به‌این‌ترتیب که هنگامی‌که فرد در شرایط سوءتغذیه، عدم دسترسی به امکانات بهداشتی و آموزشی، عدم وجود سرپناه مناسب برای زندگی و شرایطی مشابه قرار گیرد، به‌ناچار گزینه فعالیت‌های غیرقانونی (ارتکاب جرم) را انتخاب می‌کند. ازجمله عوامل اثرگذار، تغییر سریع روند صنعتی شدن و پدیده شهرنشینی و مهاجرت از روستا و شهرهای کوچک به شهرهای بزرگ است. افراد به‌واسطه عواملی مانند بیکاری، فقر مالی و آموزشی و ... اقدام به مهاجرت می‌کنند. زمانی که وارد کلان‌شهرها می‌شوند، به‌واسطه گسترده بودن محیط، احساس آزادی عمل و خودمختاری کرده و به اعمال ناهنجاری‌های اخلاقی و جرم روی‌آورند. خرده عوامل دیگری نظیر عوامل فرهنگی، مذهبی، جمعیتی (هرم سنی جمعیتی و جنسیت)، اختلافات خانوادگی و مواردی مشابه می‌توانند از طریق جابه‌جایی در آستانه اخلاقی انسان، انگیزه را برای جرم به وجود آورد (حسینی نژاد ۱۳۸۴:۳۷).

۲-۴-اشکال خشونت شهری

نخست خشونت‌های فردی یا گروهی سازمان نیافته که شامل فشارها و خشونت در محل کار، محل تحصیل، جنایت‌ها، شورش‌های خودانگیخته، خرابکاری‌ها و تخریب اموال عمومی است. این‌گونه خشونت به چند صورت در شهرهای مدرن در سالهای اخیر تشدید شده است. نخست به‌صورت بزهکارهایی کوچک ازجمله کیف زنی، سرقت خودرو، ضرب و شتم مهاجران، اقلیت‌ها و زنان؛ سپس در قالب خشونت در محیط‌های تحصیلی مانند نزاع‌های میان دانش آموزان، تهدید و ضرب و شتم معلمان، اخاذی و دزدی و سرانجام خشونت در قالب شورش‌های شهری که عموماً خود را به‌صورت حمله، غارت و به آتش کشیدن نمادهای قدرت یا ثروت نشان می‌دهد. دوم خشونت‌های گروهی یا سازمان‌یافته که عمدتاً به‌صورت شکل‌گیری گنگ‌های بزهکار و یا دسته‌های کوچک و بزرگ مافیایی خود را نشان می‌دهند و همان‌گونه که نشان داده است، امروزه در قالب یک نظام جهانی جنایت سازمان‌یافته تبلوریافته‌اند که محل اصلی اقداماتشان شهرها هستند. مهم‌ترین اعمال این گروه‌ها شامل قتل و ترور، قاچاق و توزیع انواع مواد مخدر، فحشا و پورنو گرافی، تولید و توزیع کالاهای تقلبی، فروش قاچاق و اسلحه، تجارت اندام‌های انسانی، برده‌فروشی جدید، عملیات مختلف «پول‌شویی» و ... است. سوم خشونت خانوادگی است که این نوع خشونت عمدتاً خشونت علیه زنان و کودکان را شامل می‌شود و می‌توان گفت در چند دهه اخیر در گروهی از خشونت ها همچون خشونت ها و سوءاستفاده های جنسی تقویت‌شده و ابعاد نگران‌کننده‌ای یافته است. همچنین مشارکت خانواده‌ها در فروش اعضای خود (عمدتاً کودکان) به شبکه‌های مافیایی، به‌ویژه در کشورهای درحال‌توسعه، مشاهده می‌شود (بهمنی، روزنامه اطلاعات ۱۳۸۷).

۲-۵- شاخص‌های اجتماعی (ذهنی) مؤثر بر امنیت فضاهای عمومی

محیط نقش مهمی را در وقوع ناهنجاری‌های اجتماعی در فضاهای عمومی ایفا می‌کند. یکی از این محیط‌ها که نیاز به توجه بیشتر طراحان شهری دارد، فضاهای بدون دفاع شهری است. فرم، فضا و کالبد، عاملی در جان بخشیدن به فضاهای بدون دفاع شهری است (پورداتچی ۱۳۸۱). ویژگی‌های محیطی در یک فضای شهری ازجمله عواملی هستند که به رشد آسیب‌های اجتماعی در آن کمک می‌کند. عدم رضایت شهروندان از محیط زندگی‌شان می‌تواند واکنش‌های مختلفی را به دنبال داشته باشد. نخستین واکنش تلاش برای تغییر محیط به‌منظور ایجاد تناسب بین ویژگی‌های محیطی و نیاز عینی، یا ایده آل ذهنی مختص است. دومین واکنش، انطباق یا سازگاری با محیط است؛ اما واکنش دیگر که در پی کاهش تعلق مکانی شکل می‌گیرد، گسست از محیط است؛ بنابراین پیش از اینکه ایده‌های طراحانه برای حل این معضل به کار آید، باید سطح فرهنگ

استفاده‌کنندگان از فضا ارتقا داده شود (رضازاده ۱۳۸۲:۱۱۱-۱۱۳). امنیت و یا به تعبیر بهتر احساس امنیت از نیازهای مهم هر فرد در زندگی اجتماعی است. برای دستیابی به آرامش و اطمینان خاطر، وجود نظارت اجتماعی بر فضا جهت کنترل رفتارهای مجرمانه ضروری است؛ اما برحسب رویکرد جامعه‌شناسی امنیت، نمی‌توان امنیت را به‌عنوان یک وضعیتی بدون ارتباط با بستر اجتماعی آن تحلیل کرد بلکه امنیت را باید به‌گونه‌ای دیگر، نه یک متغیر مستقل بلکه به‌عنوان یک متغیر وابسته که با توجه به متن آن، معنا می‌دهد در نظر داشت. از این منظر، امنیت فرآیندی اجتماعی ارزیابی می‌گردد که متناسب با تحول متن آن، تغییر می‌یابد. به‌عبارت‌دیگر امنیت را بدون منظر اجتماعی نمی‌توان فهم کرد (افتخاری ۱۳۸۰:۴۵).

به این منظور در درجه اول باید فضا در معرض دید قرار گیرد. حضور افراد از قوی‌ترین عوامل اعمال نظارت می‌باشد زیرا در این شرایط علاوه بر آن که شهروندان ناظر هستند در صورت لزوم برای جلوگیری از اعمال مجرمانه مستقیما وارد عمل شوند؛ بنابراین بهتر است برای حضور ساکنان در فضای خیابان محلی تسهیلاتی فراهم شود. البته باید از انحصاری شدن فضا جلوگیری کرد. به این معنی که فضا در اختیار گروه خاصی قرار نگیرد و تمامی گروه‌های اجتماعی خود را در آن راحت احساس کنند. از عواملی که شهروندان را جذب فضا می‌کند استقرار فعالیت‌های مرتبط با زندگی روزمره افراد است. حضور افراد برای نظارت در شب ضروری‌تر می‌باشد، لذا برای برقراری فعالیت شبانه در خیابان محلی باید فعالیت‌هایی را که در شب زنده هستند را در آن‌ها تزریق نمود تا شهروندان تشویق به حضور شبانه در فضا شوند (پاکزاد ۱۳۸۵:۲۲۳).

رابطه جمعیت و امنیت در حالت سنتی قطعی و خطی بوده و فزونی جمعیت، امنیت فرد و جامعه و خانواده و کشور را تأمین می‌کند. جمعیتی عامل امنیت است که باسواد، بااخلاق، بافرهنگ، متخصص و وظیفه‌شناس باشد. مفهوم تراکم جمعیت که حاکی از رابطه‌ی بین افراد و فضای تحت اشغال آن‌ها می‌باشد، یکی از مفاهیم جغرافیایی جمعیت است؛ که نخستین بار هنری دریوی هانس در سال ۱۸۳۷ از این اصطلاح استفاده کرده است و از آن پس تراکم جمعیت به‌عنوان وسیله‌ای برای ارزیابی افزایش و کاهش و مقایسه تراکم‌های موجود و بالقوه جمعیت و درنهایت به‌عنوان شاخصی برای مقایسه تراکم‌های مساحتی جمعیت به کار گرفته شد (ماندل ۱۳۷۷:۶۲). شهرهای امروزی به دلیل تمرکز بالای جمعیت و فراوانی ماشین‌ها به‌تدریج از شاخص‌های آرامش و امنیت فضای شهری فاصله گرفته‌اند. به‌موازات افزایش جمعیت شهری، میزان جرائم نیز بالا می‌رود (شکویی ۱۳۷۲:۱۰۲).

۲-۶-کنترل اجتماعی

کنترل اجتماعی توان گروه‌های اجتماعی یا موسسات، برای اثربخشی قواعد و هنجارهاست. نتیجه تأثیر هنجارها و آداب اجتماعی، هماهنگ شدن شخص با جامعه و پیشگیری از نابهنجاری است. به عقیده موریس کوسون، کنترل اجتماعی شامل مجموعه ی شیوه هایی می‌شود که اعضای یک جامعه از طریق توسل به آن‌ها هم نوایی ضروری برای زندگی مشترک را به خود تحمیل می‌کنند؛ بنابراین مراد از کنترل بزهکاری به‌طور دقیق تر مجموعه شیوه هایی است که انسآن‌ها به‌منظور جلوگیری یا محدود کردن جرم به کار می برند (گسن ۱۳۷۶:۶۰۹).

۳-بحث و یافته‌های تحقیق

امنیت در شهر ایرانشهر درسالهای اخیر به مسئله‌ای حاد تبدیل‌شده است. برقراری امنیت در شهر اهمیت فراوانی دارد و ارتقای آن باعث ارتقای آرامش و کیفیت زندگی شهروندان می‌شود. در این مطالعه با به کارگیری مصاحبه و پرسشنامه، به بررسی کمی و کیفی میزان امنیت شهروندان پرداخته‌شده است که نتیجه این سنجش می‌تواند در ارائه راهکارها و پیشنهادهایی برای بهبود وضع موجود، مؤثر باشد.

در این مطالعه ۹۵ نفر به‌عنوان حجم نمونه در نظر گرفته‌شده است. پرسشنامه ها و مصاحبه ها به‌صورت خوشه‌ای در محلات مختلف شهر ایرانشهر بین شهروندان پخش شده است. از بین پاسخ دهندگان ۵۳ نفر معادل ۵۵/۷ درصد، مرد و ۴۲ نفر معادل ۴۴/۳ درصد، زن می‌باشند. میانگین سنی پاسخ دهندگان ۲۹/۶۵ سال است که کمترین سن ۱۸ و بالاترین سن ۵۳ می‌باشد. همچنین ۱۳/۶ درصد پاسخ گویان زیردیپلم، ۴۶/۳ درصد دارای تحصیلات دیپلم، ۱۵/۷ درصد دارای تحصیلات فوق دیپلم، ۱۷/۸ درصد دارای تحصیلات لیسانس و ۶/۳ درصد دارای تحصیلات فوق لیسانس و دکترا می‌باشند.

۳-۱-احساس امنیت

داده‌های جدول ۱ نشان می‌دهد که ۸۴/۲ درصد از پاسخگویان دارای احساس امنیت کم و ۱۱/۵ درصد دارای احساس امنیت متوسط و فقط ۴/۳ درصد دارای احساس امنیت بالا هستند. این پاسخ ها به وضوح نشان دهنده امنیت پایین شهر ایرانشهر است و بیشتر افراد زندگی در فضایی ناامن را تجربه می‌کنند.

جدول ۱- میزان احساس امنیت بین شهروندان (منبع: نگارندگان)

شاخص	فراوانی	درصد
کم	۸۰	۸۴/۲
متوسط	۱۱	۱۱/۵
زیاد	۴	۴/۳
جمع	۹۵	۱۰۰

۳-۲- میزان شناخت و اعتماد ساکنین به یکدیگر

جدول ۲- میزان شناخت و اعتماد ساکنین به یکدیگر (منبع: نگارندگان)

شاخص	فراوانی	درصد
کم	۵۹	۶۲/۱
متوسط	۲۳	۲۴/۲
زیاد	۱۳	۱۳/۷
جمع	۹۵	۱۰۰

طبق داده‌های جدول ۲، ۶۲/۱ درصد از پاسخ گویان از ساکنان شهر شناخت و اعتماد کمی از ساکنان شهر دارند و ۲۴/۲ درصد شناخت و اعتماد متوسط و ۱۳/۷ درصد نیز شناخت و اعتماد زیادی نسبت به ساکنان دارند. با این اوصاف اکثر شهروندان به محیط اطراف و دیگران اعتماد کمی دارند به دلیل اینکه جرم و بزه به فراوانی اتفاق می افتد ترس آنان از محیط اطراف باعث بی اعتمادی نسبت به دیگران می‌شود. همچنین مهاجرت ها و ورود افراد روستانشین به شهر باعث عدم شناخت بیشتر ساکنان نسبت به یکدیگر شده است. عدم شناخت و اعتماد به دیگر ساکنان تهدیدکننده امنیت اجتماعی شهروندان می‌باشد.

۳-۳- سنجش میزان رخداد جرائم در محلات شهر

جدول ۳- میزان جرائم در محلات (منبع: نگارندگان)

شاخص	فراوانی	درصد
کم	۱۷	۱۷/۹
متوسط	۱۵	۱۵/۸
زیاد	۶۳	۶۶/۳
جمع	۹۵	۱۰۰

۶۶/۳ درصد از پاسخ دهندگان در محلاتی زندگی می‌کنند که جرم و بزه در آن محلات به فراوانی اتفاق می افتد و امنیت پایینی برای تردد در محله خود دارند و این افراد یا بستگانشان توسط بزهکاران مورد تهدید قرارگرفته‌اند و امنیت جانی و مالی آنان دچار خطر شده است. ۱۵/۸ درصد در محلاتی زندگی می‌کنند که جرم به‌صورت متوسط رخ می‌دهد و ۱۷/۹ درصد از افراد در محلات امن شهر زندگی می‌کنند که جرائم کمتری رخ می‌دهد. معمولاً این افراد در محلاتی زندگی می‌کنند که همبستگی بیشتری بین همسایه ها وجود دارد و طراحی محله این افراد به‌گونه‌ای است که امکان فرار کمی در اختیار مجرمان است،

همچنین محلاتی که در نزدیکی پاسگاه های نیروی انتظامی هستند دارای امنیت بالایی هستند و مجرمان به خود جرات نمی‌دهند که به چنین محلاتی ورود کنند.

۳-۴- ترس از مورد اذیت و آزار قرار گرفتن

جدول ۴- میزان ترس از محیط پیرامون (منبع: نگارندگان)

شاخص	فراوانی	درصد
کم	۶	۶/۴
متوسط	۱۳	۱۳/۶
زیاد	۷۶	۸۰
جمع	۹۵	۱۰۰

با توجه به آمار جدول بالا ۸۰ درصد پاسخ گویان از اینکه در لحظه ای مورد آزار قرار بگیرند می‌ترسند و با اضطراب در محلات خود تردد می‌کنند. نبود امنیت جانی و مالی در محلات باعث خلوت تر شدن محلات می‌شود و باعث ضعیف شدن روابط اجتماعی بین افراد می‌شود و این خلوت شدن، ناامنی را تشدید می‌کند، بنابراین شهروندان در این مورد می‌توانند با افزایش تعاملات اجتماعی و حس همسایگی بالاترین نقش را در جلوگیری از جرم و ناامنی ایفا کنند. ۱۳/۶ درصد به‌طور متوسط از مورد آزار قرار گرفتن می‌ترسند و ۶/۴ درصد ترس کمی از مورد اذیت و آزار قرار گرفتن دارند.

۳-۵- تأثیر سواد و تحصیلات در امنیت

جدول ۵- میزان تأثیر سواد در کاهش ناامنی (منبع: نگارندگان)

شاخص	فراوانی	درصد
کم	۵	۵/۲
متوسط	۴	۴/۲
زیاد	۸۶	۹۰/۶
جمع	۹۵	۱۰۰

سواد و فرهنگ شهری یکی از مسائل مهم در جلوگیری از ناامنی است. اکثر افراد بی سواد رو به بزهکاری می آورند و از هر راهی برای کسب مال استفاده می‌کنند، حتی اگر به ضرر دیگران باشد. در بین پاسخ دهندگان ۹۰/۶ درصد معتقدند که سواد و تحصیلات در جلوگیری از ناامنی مؤثر است و شهروندان به این باور رسیده اند که سواد و فرهنگ در داشتن شهری امن مؤثر است. ۴/۲ درصد تأثیر سواد را در حد متوسط و ۵/۲ درصد در حد کم می‌دانند.

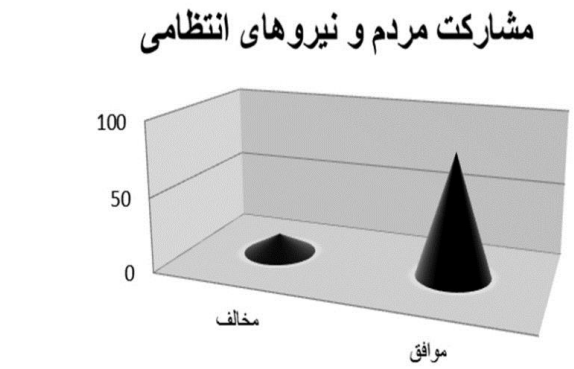
۳-۶-تأثیر بیکاری در امنیت

جدول ۶- تأثیر بیکاری در افزایش ناامنی (منبع: نگارندگان)

شاخص	**فراوانی**	**درصد**
کم	۵	۵/۲
متوسط	۵	۵/۲
زیاد	۸۵	۸۹/۶
جمع	۹۵	۱۰۰

بیکاری و نبود اشتغال مهم‌ترین عامل انحراف جوانان به زورگیری و اعتیاد است. در نتیجه امنیت جانی و مالی دیگر شهروندان به خطر می افتد. با توجه به اینکه شهر ایرانشهر طبق آخرین آمار رسمی، دومین شهر کشور از نظر نرخ بیکاری است، بنابراین افراد بزهکار و معتاد زیادی نیز در شهر پراکنده می‌شوند که با تشکیل گروه‌های بزهکاری، امنیت شهروندان را به خطر می اندازند. ۸۹/۶ درصد از پاسخ گویان معتقدند بیکاری تأثیر زیادی در ناامنی دارد. این آمار گویای مسئله و معضل بیکاری در شهر می‌باشد. ۵/۲ درصد تأثیر بیکاری را در ناامنی متوسط و ۵/۲ نیز تاثیرش را کم می‌دانند.

۳-۷- مشارکت شهروندان و نیروی انتظامی



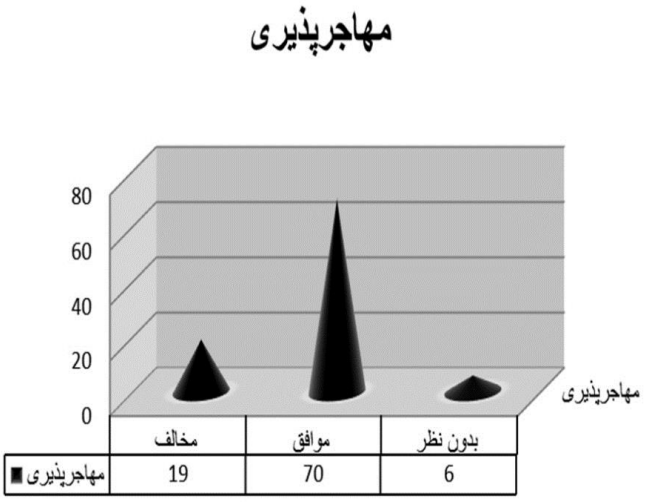
	مخالف	موافق
مشارکت مردم و نیروهای انتظامی	13	82

شکل ۱- نظر شهروندان در مورد تأثیر مشارکت (منبع: نگارندگان)

در رابطه با عبارت «نیروی انتظامی و شهروندان با مشارکت یکدیگر از ناامنی جلوگیری می‌کنند» است. ۸۶/۳ درصد از پاسخ دهندگان موافق این عبارت هستند و معتقدند که مشارکت شهروندان و نیروهای انتظامی برای برقراری امنیت اجتماعی مؤثر و ضروری است. در شهر ایرانشهر به دلیل مشارکت پایین مردم و نیروی انتظامی، راه برای سوءاستفاده بزهکاران فراهم خواهد بود. ۱۳/۷ درصد معتقدند که این مشارکت تاثیری در امنیت ندارد.

۳-۸-مهاجرپذیری و گسترش حاشیه‌نشینی

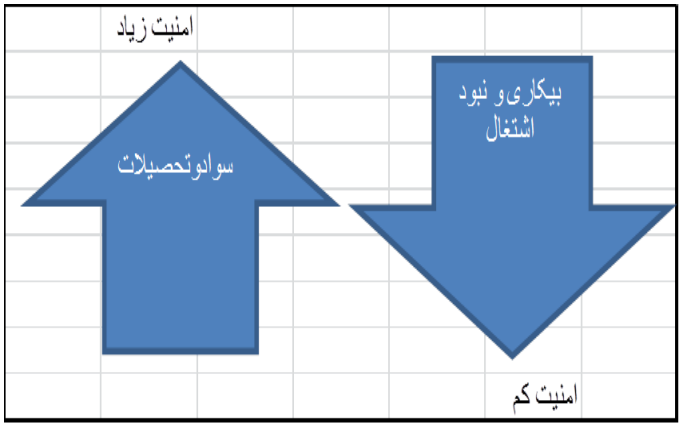
در رابطه با عبارت «مهاجرپذیری و گسترش حاشیه‌نشینی از عوامل ایجاد ناامنی است» اکثر پاسخ دهندگان موافقت خود را اعلام کردند. ۷۳/۶ درصد موافق این موضوع هستند. مهاجر پذیری و ورود افراد روستانشین به شهر ایرانشهر که پس از ورود به شهر و اینکه نمی‌توانند خود را با شرایط اقتصادی و فرهنگی شهر وفق دهند، به یک معضل تبدیل‌شده است. این افراد مجبور می‌شوند به دلیل فقر اقتصادی به حاشیه شهر بروند. با توجه به این که شرایط اقتصادی و فرهنگی شهر و روستا یکسان نیست، افرادی برای جبران کمبود خود دست به جرم می زنند و از هر راهی برای تأمین نیاز اقتصادی خود استفاده می‌کنند حتی اگر به ضرر دیگران باشد. ۲۰ درصد مخالف این موضوع هستند و مهاجر پذیری و گسترش حاشیه‌نشینی را در ناامنی مؤثر نمی‌دانند. ۶/۴ درصد نیز نظری در این مورد ندارند.



شکل ۲- نظر شهروندان در مورد تأثیر مهاجرت

۳-۹-رابطه سواد و بیکاری با امنیت

با توجه به نظرات ساکنان، ۸۶ نفر تأثیر سواد و فرهنگ را در امنیت زیاد می‌دانند، همچنین ۸۵ نفر تأثیر بیکاری و نبود اشتغال را در نبود امنیت زیاد می‌دانند. در نتیجه سواد با امنیت رابطه مستقیم و بیکاری با ناامنی رابطه مستقیم دارد، بنابراین هر چه سواد شهروندان کمتر باشد و افراد تحصیلکرده در شهر کم باشد، ناامنی افزایش پیدا می‌کند و هر چه بیکاری کمتر شود، حس امنیت بالاتر می‌رود.



شکل ۳- رابطه سواد و بیکاری با امنیت

۳-۱۰-چگونگی تأثیر مهاجرت در کاهش حس امنیت

با توجه به نظرات ساکنان شهر ۷۳/۶ درصد مهاجرپذیری و گسترش حاشیه‌نشینی را از عوامل ناامنی می‌دانند، مهاجرت هایی که بدون مدیریت درست به شهر انجام می‌شود و با افزایش سریع جمعیت همراه می‌شود باعث می‌شود افراد تازه وارد با شرایط شهر از نظر اقتصادی کنار نیایند و مجبور شوند به حاشیه شهر که قیمت زمین پایین است، رو آورند و آن جا را برای زندگی انتخاب کنند، به دلیل اینکه تعداد این افراد زیاد است حاشیه‌نشینی افزایش پیدا می‌کند و محلاتی پرجمعیت و فقیر در حاشیه شهر تشکیل می‌شود که ممکن است بخاطر کنار نیامدن با شرایط شهر دست به بزهکاری زنند و گروه‌های بزهکار را تشکیل دهند و مخل امنیت سایر شهروندان شوند. ۶۵/۲ درصد از شهروندان معتقدند این محلات جرم خیزی بیشتری دارند. رابطه کاملا معناداری میان مهاجرپذیری و حاشیه‌نشینی با به وجود آمدن محلات پرجمعیت و فقیرنشین وجود دارد؛ بنابراین

اساس به وجود آمدن این محلات، ورود افراد مهاجر از روستا و شهرهای کوچک تر است که ابتدا باعث حاشیه‌نشینی و سپس تشکیل این محلات می‌شود. هنگامی که افراد روستانشین به شهر ورود می‌کنند تعداد افراد غریبه در شهر زیاد می‌شود و در صورت وقوع جرم توسط آنان، شناسایی آنان دشوار می‌شود، هر چه غریبه ها در شهر بیشتر شوند اعتماد و شناخت مردم نسبت ساکنان شهر زیاد می‌شود و حس امنیت پایین‌تر می آید. ۶۲/۱ درصد به میزان کم از دیگران شناخت و به آنان اعتماد دارند و این آمار گویای رابطه معنادار مهاجرت بی رویه و عدم شناخت و اعتماد می‌باشد.

نتیجه گیری

امنیت و ناامنی در جامعه تحت تأثیر عوامل فراوانی قرار دارد. تضعیف سرمایه اجتماعی، وجود احساس آنومی در جامعه، ناکارآمدی های نهادهای کنترل و نظارت اجتماعی و ... به شدت امنیت و از همه مهم‌تر احساس امنیت را تحت تأثیر قرار می‌دهد. با توجه به آمار به‌دست‌آمده، ۸۴/۲ درصد شهروندان در شهر ایرانشهر احساس امنیت پایینی دارند. اعتماد متقابل بین شهروندان محور اساسی احساس امنیت شهروندان را تشکیل می‌دهد به‌طوری که با افزایش اعتماد اجتماعی، به میزان احساس امنیت شهروندان افزوده می‌شود.۶۲/۱ درصد از شهروندان شناخت و اعتماد کمی از دیگران دارند. رضایت اجتماعی شهروندان شامل درآمد، شغل، رضایت از زندگی و... هر چقدر بالاتر باشد بر میزان احساس امنیت شهروندان افزوده خواهد شد. افزایش و گسترش تحصیلات و آموزش عالی، گسترش امکان تحرک طبقاتی و اجتماعی و اتخاذ سیاست هایی که در عمل به تقویت طبقه متوسط انجامیده و موجبات افزایش رضایت فردی را فراهم می‌کند؛ اما در کنار این تحولات بی سامانی در عرصه مدیریتی، تعدد و تکثر الگوهای ساماندهی فرهنگی و اجتماعی و عدم انطباق سازمان مدیریتی با تحولات اجتماعی و فرهنگی سبب شده است که فضای عمومی شهر وضع نامطلوبی بیابد و افزایش جمعیت شهری نیز هر روز به این فضای نامطلوب، دامن می زند.

در این بخش راه کارهایی جهت ارتقای احساس امنیت ارائه می‌شود: ۱- بالا بردن سطح آگاهی و یا در اختیار گذاشتن اطلاعات کافی و صحیح درباره موقعیت های مخاطره آمیز از طریق سازمان‌هایی که متولی این امر می‌باشند، نقش به سزایی در افزایش احساس امنیت خواهد داشت؛ ۲- گشت زنی مفید با بهره گیری از امکانات موجود در ساعات جرم خیز انجام شود؛ ۳- پیشنهاد می‌شود ثروتمندان شهر، به کمک جوانان بیکار شهر بشتابند و با استفاده آنان در زمینه های مختلف کاری، آنان را از فقر نجات دهند. با اجرای طرح های تشویقی و اطلاع رسانی به افراد ثروتمند و دریافت کمک از آنان، ایجاد اشتغال کرده و از جوانانی که تمایل دارند استفاده شود. در این موضوع هم مدیران شهری و هم مشارکت مردم دخیل می‌باشد؛ ۴- با توجه به اینکه فقط ۶/۴ درصد از ساکنان ترسی از مورد آزار قرار گرفتن ندارند، می‌توان با افزایش حس همبستگی بین ساکنان محلات از طریق ایجاد و افزایش مکان‌های فرهنگی در محلات، حس امنیت را در افرادی که ترس از اذیت شدن دارند، به وجود آورد؛ ۵- تشکیل ngo ها و نهادهایی برای جمع‌آوری کمک هایی مادی، آموزشی و... برای توانمند سازی نیازمندان و ایجاد مراکز اموزشی- بهداشتی و... ۶- پیاده سازی برنامه هایی با محوریت جامعه و مشارکت مردم می‌تواند نقش عمده ای در افزایش احساس امنیت شهروندان داشته باشد؛ ۷- ارتقای اموزش و سواد؛ ۸- اموزش مهارت های شغلی به بیکاران و حتی زنان و سرپرستان خانواده‌ها؛ ۹- رفع حاشیه‌نشینی و برنامه‌ریزی برای توانمند سازی حاشیه نشینان؛ البته موفقیت این رویکرد تا حدود زیادی به ساختارهای فرهنگی و اجتماعی و بسط و گسترش حوزه عمومی و جامعه مدنی از یک سو و اراده مسئولان ذی ربط در پذیرش نوآوری ها و انجام برخی اقدامات و تغییرات سازمانی برای همسو شدن با تغییرات فزاینده در عرصه های مختلف جامعه از سویی دیگر بستگی دارد.

مراجع

۱- افتخاری، اصغر (۱۳۸۰)، ساخت اجتماعی امنیت، فصل‌نامه دانش انتظامی، سال سوم، شماره چهارم، تهران.

۲- بهمنی، روزنامه اطلاعات، یک بهمن ۱۳۸۷.

۳- بوزان، باری. (۱۳۷۸)، مردم، دولت‌ها و هراس، ترجمه: پژوهشکده مطالعات راهبردی، تهران: انتشارات پژوهشکده مطالعات راهبردی.

۴- پاکزاد، جهانشاه (۱۳۸۵)، مبانی نظری و فرآیند طراحی شهری، انتشارات شهیدی، تهران.

۵- پورداتچی، مصطفی (۱۳۸۱)، فضاهای بدون دفاع، ماه نامه شهرداری ها، سال چهارم، شماره ۴۱.

۶- حسینی نثار، مجید (۱۳۹۱)، بررسی احساس امنیت و عوامل مؤثر برآن در کشور، مجموعه مقالات چهارمین کنفرانس برنامه‌ریزی ومدیریت شهری.

۷- حسینی نژاد، مرتضی(۱۳۸۴)، بررسی علل و اقتصادی جرم در ایران با استفاده از یک مدل داده‌های تلفیقی؛ مجله برنامه و بودجه، شماره ۹۵، ۳۷.

۸- دورودی، ابوالفضل (۱۳۸۲)، بررسی وضعیت موجود امنیت اجتماعی در کتاب های پایه ابتدایی و ارائه راهکارهایی برای نیل به وضعیت مطلوب، مجموعه مقالات امنیت اجتماعی، معاونت اجتماعی ناجا، تهران.

۹- رضازاده، راضیه (۱۳۸۲)، شاخص‌های امن در فضاهای شهری، مجله شهرداری ها، سال چهارم، شماره چهل و یکم.

۱۰- رمون، گسن (۱۳۷۶)، روابط میان پیشگیری وضعی و کنرل بزهکاری. ترجمه علی حسین نجفی ایرندآبادی، محله تحقیقات حقوقی دانشکده حقوق دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۱۹-۲۰.

۱۱- شکویی، حسین (۱۳۷۲)، دیدگاه‌های نو در جغرافیای شهری، انتشارات سمت، تهران.

۱۲- صالحی مرزیجرانی، زهرا (۱۳۸۴)، آسیب شناسی شهرنشینی در ایران امروز، مجله اطلاعات سیاسی، اقتصادی، شماره ۲۱۱، تهران.

۱۳- ماندل، رابرت (۱۳۷۷)، چهره متغیر امنیت ملی، ترجمه و انتشارات پژوهشکده مطالعات راهبردی.

۱۴- نصیری، معصومه (۱۳۸۲)، اعتیاد و رابطه‌ی آن با مشاغل شهری، فصلنامه تحقیقات جغرافیایی، شماره ۷.

مطالعه و سیر تحول نقوش چلیپایی در تزئینات آثار دوره اسلامی شهرستان مراغه

فرزاد فیضی[۱]*، زهرا میراضی[۲]، سعید ستارنژاد[۳]

۱ـ دانشجوی کارشناسی ارشد رشته باستان شناسی دانشگاه محقق اردبیلی

۲ـ دانشجوی کارشناسی ارشد رشته باستان شناسی دانشگاه محقق اردبیلی

۳ـ دانشجوی دکتری باستان شناسی دانشگاه محقق اردبیلی

farzadfeyzi50@yahoo.com

چکیده

نقوش چلیپایی به لحاظ تاریخی و هنری یکی از نقوش ارزشمندی است که در ادوار پیش از اسلام برای تزیین هنرهای مختلف به کار رفته است و این نقوش در تزئینات آثار دوره اسلامی نیز از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. هر چند اصالت آن را به سرزمین ایران نسبت می‌دهند، در بسیاری از نقاط جهان و تمدن‌های باستانی کهن نیز، این نماد مشهود است. در این مقاله به بررسی مفاهیم، زیبایی‌شناسی و سیر تحول این نقوش در تزیینات آثار دوره اسلامی (معماری و سفالینه) شهرستان مراغه از آغاز تا پایان دوره قاجار و پهلوی پرداخته شده است. تصاویری که از این نشان بر روی آثار هنری و معماری به دست آمده مورد توجه بسیاری از محققین است. از نظر هنری نیز تکرار نشان چلیپا بر روی آثار متنوعی که از تمدن‌های مورد نظر به دست آمده حائز اهمیت است. هنرمندان متفکر دوران اسلامی از همان ابتدا به اهمیت نمادگرایی و زیبایی‌شناسی این نقوش پی بردند و بر همین اساس با کاربرد آن‌ها، این نقوش را به یکی از عناصر اصلی تزئینی دوره‌ی اسلامی تبدیل کردند. در این راستا آن‌ها را به صورت جداگانه و یا با تلفیق با سایر نقوش هندسی و کتیبه‌ای، در زمینه‌های مختلف هنری به کار بستند. طرح‌های به کار رفته بر مبنای نقوش هندسی شکل گرفته‌اند که با کمی تأمل، به اهمیت نقش چلیپا در میان نقوش هندسی پی می‌بریم؛ لذا با توجه به تنوع و گونه‌های مختلف این نقش‌مایه در هنر و معماری دوره اسلامی شهرستان مراغه، در این مقاله سعی شده است نخست به مطالعه و تحلیل گونه‌های مختلف این نقش پرداخته شود و سپس پیشینه‌ی نقش، تحولات و خاستگاه آن مورد بررسی قرار گیرد. از این رو انتظار می‌رود در پایان این مقاله، تحلیل جامعی از سیر تحول نقش چلیپا در آثار دوره اسلامی شهرستان مراغه ارائه گردد.

واژگان کلیدی: نقوش چلیپایی، تزئینات هنر و معماری اسلامی، زیبایی‌شناسی، نمادشناسی

۱ – مقدمه

شهرستان مراغه در استان آذربایجان شرقی با ۲۰۵/۱۳۷ نفر جمعیت و ۵۳۸۸ کیلومتر مربع مساحت[۱]، بزرگ ترین و پرجمعیت ترین شهر استان آذربایجان شرقی پس از تبریز است. شهر مراغه در ۱۳۵ کیلومتری مرکز استان قرار دارد (اطلس - گیتاشناختی استان‌های ایران، ۱۳۸۶: ۳۹۱). این شهر از شمال به شهرستان تبریز و ارتفاعات کوه سهند، از مشرق به هشترود و رشته کوه‌های شرقی، از جنوب به میاندوآب و جلگه‌ی کناره ارومیه و کوه‌های کم ارتفاع و از مغرب به دریاچه ارومیه محدود است. با توجه به موقعیت جغرافیایی و تاریخ درخشان شهرستان مراغه، آثاری زیادی از دوران مختلف در این شهرستان باقی

۱ـ در سایت رسمی فرمانداری شهرستان مراغه، این شهرستان با وسعتی معادل ۲۱۸۵/۶۵ کیلومتر مربع ۴/۸ درصد از کل مساحت استان آذربایجان‌شرقی را به خود اختصاص داده است و از این لحاظ رتبه سیزدهم را بین شهرستان‌های استان دارا می‌باشد.

مانده است. قدیمی ترین بنای باقی مانده از دوره اسلامی در این شهرستان گنبد سرخ که متعلق به دوره سلجوقیان است. از سایر ادوار اسلامی مخصوصاً دوره ایلخانان مغول و صفوی آثار زیادی در این نقطه از کشورمان باقی مانده است. شهرستان مراغه در دوره اسلامی بخصوص قرون میانی از جایگاه و اهمیت خاصی برخوردار بوده که در دوره ایلخانی به عنوان پایتخت این سلسله انتخاب شد. با مراجعه به آثار بخصوص ابنیه تاریخی باقی مانده در این شهرستان وفور نقوش چلیپایی دیده می‌شود که در این بین تزیینات آجرکاری گنبد سرخ جلب توجه می‌کند. نگارندگان با توجه به ضرورت مطالعه‌ی این موضوع، با این فرضیه که نقش‌مایه‌ی چلیپا در هنر و معماری دوره اسلامی شهرستان مراغه نه تنها از نظر تنوع در خور تأمل هست، بلکه به نوعی بازتاب استمرار استفاده از این نقش‌مایه از دوره‌ی پیش از اسلام تا دوره‌ی اسلامی است، به مطالعه‌ی این موضوع پرداخته و کنکاشی در زمینه‌ی خاستگاه و ریشه‌های تاریخی آن نموده‌اند. با توجه به مطالب پیش گفته، اهداف این مقاله بر صورت زیر تبیین شده است:

۱ـ نقش مایه‌ی چلیپایی استفاده شده در هنر و معماری دوره اسلامی شهرستان مراغه، از نظر زیبایی‌شناسی و نمادشناسی مطالعه گردد.

۲ـ خاستگاه و پیشینه نقش مایه‌ی چلیپا در هنر و معماری دوره اسلامی مراغه مورد بررسی قرار گیرد.

۲- روش تحقیق

از آن جا که هدف اصلی از انجام این پژوهش، تحلیل نقش مایه‌ی چلیپا در تزئینات هنر و معماری دوره اسلامی شهرستان مراغه است، انجام این پژوهش به دو روش میدانی و کتابخانه ای انجام گرفته؛ در این راستا محقق به جمع آوری اطلاعات موجود در کتب مختلف و گفته‌های محققین در خصوص تاریخ‌گذاری بناهای اسلامی پرداخته و سپس با بررسی میدانی از آثار دوره اسلامی و به ویژه نقش‌مایه‌ی چلیپا در تزئینات هنر و معماری دوره اسلامی، نقش مایه‌ی مذکور را مورد تحلیل قرار داده‌اند و ضمن مطالعه‌ی دگرگونی این نقش‌مایه در طول دوران بخصوص دوره اسلامی شهرستان مراغه را مطالعه کرده‌اند؛ بر این اساس، مطالعات میدانی بکر و دست اول می‌باشد و محققین از طریق انطباق اطلاعات حاصل از مطالعات کتابخانه‌ای با شواهد میدانی، به تحلیلی از نقش مایه‌ی چلیپا در آثار دوره اسلامی شهرستان مراغه دست می‌یازند.

۳- پیشینه تحقیق

با توجه به این که رویکرد مقاله، مطالعه‌ی نقش‌مایه‌ی چلیپا در آثار دوره اسلامی شهرستان مراغه است، لذا در این حوزه تا کنون مطالعه‌ی جامعی صورت نگرفته است و پژوهشگران در خلال مطالعه‌ی آثار دوره اسلامی بخصوص برج مقبره‌ها به این نقش‌مایه اشاره‌ای گذرا نیز داشته‌اند. کامل‌ترین منبع در این خصوص، مطالعات رضا رضالو و همکاران می‌باشد که به نقش مایه-ی چلیپا در گنبد سرخ اشاره کرده‌اند (رضالو و همکاران، ۱۳۹۲). پس از آن‌ها مطالعات جامع و کاملی که به این مسئله بپردازد صورت نگرفته است.

۴- نقش چلیپا و پیشینه‌ی تاریخی آن

چلیپا شکلی با شاخه‌های ۹۰ درجه به سمت راست یا چپ است که در ایران باستان چنین نشانه‌ای را گردونه مهر یا گردونه خورشید می‌گفته‌اند (کشتگر، ۱۳۹۱: ۶۳)، که هرتسفلد این نقش را صلیب (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۲۱)، و بختورتاش گردونه مهر یا چلیپا نامیده است (بختورتاش، ۱۳۸۶: ۱۴۸). چلیپا یا صلیب واژه‌ای است آرامی که دو خط متقاطع و عمود بر هم می-باشد (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۷۸). چلیپا که احترام به آن در آیین‌ها و باورهای مختلف دیده می‌شود در مورد این نقش و پیشینه پیدایش آن و معانی و مفاهیم نمادین آن، بحث‌ها و نظرات متفاوتی ارائه شده است. ولی باید به این نکته توجه کرد که نمی‌توان انتظار داشت که این شکل در میان تمام اقوام و در تمامی دوره‌ها یک معنی واحد را در خود حفظ کرده باشد. همانطور که شکل آن در دوره‌های مختلف دچار تغییر شده، معانی و مفاهیم آن نیز در میان اقوام مختلف، متفاوت بوده است (رضالو و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۶). ولی می‌توان گفت چلیپا در تمام هنرها و طراحی‌های تاریخ بشری پدیدار می‌باشد، نشان بسیاری از چیزها، همچون سمبل خوش‌شانسی و اتفاق خوب، آرزوهای خوب (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۷۹)، و خورشید و الهه شمش و رمزی آیینی است

(بختورتاش، ۱۳۸۶: ۱۵۰). در بابل و مکزیک زهره را به صورت چلیپا نشان می‌دادند (ولیکوفسکی، ۱۳۶۵: ۳۴). در دین بودایی این علامت نشانه یا نموداری از حقایق چهارگانه بودا دانسته شده می‌شود (شایگان، ۱۳۸۸: ۱۹۱- ۱۹۲). نماد چلیپا در تندیس-های معابد آئین جین و مربوط به سده‌های دوم تا اول پیش از میلاد، دیده می‌شود و خاص سوپارشوا است که یکی از بیست و چهار معلم بنیان گذار این فرقه به شمار می‌رود (هال، ۱۳۸۰: ۵). براساس یک بخش از ریگ ـ ودا که درباره گردونه مهر سخن به میان آمده است، این نقش را گردونه مهر دانسته اند (فرهادی، ۱۳۸۹: ۲۸). بر روی نمونه ای از سفال سامره، با آرایش زیبا و دلنشین، مرغان آبی را در حال ماهی گرفتن، با حرکت چرخشی صلیب گونه تصویر نموده‌اند (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۵۸).

در نوشته هایی که به زبان چینی روی یادمان هسیان فو کنده شده است. چلیپا همچون نشانی از چهارگوشه‌ی جهان نموده شده که نماد هو آشتی یا آشتی بزرگ و برداری و یگانگی میان همه‌ی جهانیان است (مقدم، ۱۳۸۸: ۴۷). در پیکره‌ی شمشی ادد، پادشاه آشور، می‌بینیم که چلیپا را با ریسمانی به گردن آویخته است (قائم، ۱۳۸۹: ۳۸). شاهان آشور این نشان را به عنوان نیروهای دینی و سیاسی به گردن می‌آویختند (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۸۷). در بابل بر پیکره‌هایی که از زمان حمورابی برجای مانده، نگاره‌ی چلیپا دیده می‌شود (کشتگر، ۱۳۹۱: ۶۹). چلیپای شکسته نمادی است از قلب بودا، به همین علت در تمثال‌ها، نشان چلیپا بر روی سینه‌ی برهنه‌ی بودا ترسیم می‌شود و به مهر دل بودا مشهور است (فرح‌بخش، ۱۳۸۷: ۶۶). در مصر باستان چلیپا نشانه‌ی زیستن و جاودانگی بود. نمادی مقدس به شمار می‌رفت که به همراه مردگان در گور می‌گذاشتند. بر جامه‌ی کاهنان، که خود را نماینده‌ی آمون خدای خورشید بر روی زمین می‌دانستند و نیز بر سینه‌ی چند تن از فرعون‌ها نشان چلیپا دیده شده است و چون مصری‌ها چلیپا را نماد خیر و برکت و سرشار نیروی باروری می‌دانسته اند، آن را صلیب حیات نامیده‌اند (قائم، ۱۳۸۸: ۴۰). در روم نیروی باروری مرد و زن را می‌ستودند و چلیپا نماد عشق و مهر بوده و بر سر الهه‌ی عشق در نقاشی‌ای باستانی چلیپایی چون تاج است (نیهارت، ۱۳۵۷: ۱۰۲). کرتی‌ها چلیپا را نمادی مقدس می‌شمردند. این چلیپا هم به شکل چلیپای یونانی و هم به شکل چلیپای رومی و هم به شکل صلیب شکسته است و بر پیشانی گاو و ران الهه‌ها و روی مهرها نقش می‌شود (ویل دورانت، ۱۳۳۷). در میان سرخپوستان هوپی در آریزونا و نیو ـ مکزیکو، که هنوز افسانه ها و آداب و آیین خویش را نگاه داشته‌اند، کنده کاری‌های بسیاری بر تخته‌سنگ‌ها وجود دارد که با چلیپاست (اریک فون دینکن، ۱۳۳۶: ۶۸). بر سفالینه‌ای از تمدن اینکا نقش مار و چلیپا دیده می‌شود. خدای آتش مایاها آتشدان آهنینی پر از آتش بر سر دارد که همواره باید افروخته شود. پیرامون آتشدان چندین چلیپا دیده می‌شود. از دیدگاه آزتک‌ها چهار دنیا یا خورشید پیشین وجود داشت که هر یک از یان خورشیدها علاوه بر نام تقویمی شان با عناصر چهارگانه‌ی زمین، باد، آتش یا آب نیز پیوند داشتند (توپ، ۱۳۷۵: ۴۷).

نماد چلیپا برای اولین بار به شکل علامت + در سرزمین خوزستان در حدود ۵ هزار سال پیش از میلاد بر روی سفالینه‌ها آمده است (قائم، ۱۳۸۹: ۳۷). در بسیاری از سفال‌ها در میان شاخ گاو و نیز بر پشت بزنگاره‌ی چلیپا و چلیپای شکسته، ماه و خورشید دیده می‌شود (بختورتاش، ۱۳۸۶: ۱۵۰-۱۴۸). بیشتر اثر مهرها، نشان از شکل‌های هندسی دارند که چهارگوش، صلیبی و در مواردی تصویری از یک پرنده بوده‌اند (سجادی، ۱۳۸۹: ۲۱). مشخصه‌ی بارز هنر سفال‌گری در تل باکون این است که نماد صلیب، از جمله اضافات تصادفی، در میان طرحی شلوغ نیست، بلکه مضمون اصلی و غالب آن است (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۲۱). در چند نمونه از قبور دوره‌ی اشکانی، اشیایی که گردونه خورشید بر روی آن‌ها نقش شده است ، بدست آمده است (ذاکرین، ۱۳۹۰: ۲۹). نقش رستم، آرامگاه شاهان هخامنشی، نمایی به شکل چلیپا دارد. در زمان ساسانیان، چلیپا به عنوان نمادی اصلی، در تزئینات گچبری کاخ‌ها به کار برده می‌شد. از جمله در طاقچه‌های ویرانه‌ی کاخ چلیپا گونه‌ی ساسانی در بیشاپور علایم چلیپا شکل دیده می‌شود (کشتگر، ۱۳۹۲: ۶۷). نظریات مختلفی در مورد شکل ساده‌ی آن که به شکل دو خط متقاطع است و یا برای نوع شکسته آن ارائه شده که چنین تفاسیری را در هنر اسلامی نمی‌توان درست دانست، چون بسیاری از این مفاهیم در هنر اسلامی واژه‌های نامأنوس می‌باشند، بطور مثال نوع شکسته آن را نمادی از حرکت، خورشید گردان و یا ارابه خورسید دانسته‌اند (کوپر، ۱۳۸۰: ۱۴۵؛ پاکباز، ۱۳۸۷: ۳۴۲). در ارتباط با مفاهیم این نقش موارد بسیار زیادی ذکر شده است که در این بحث مجال پرداختن به آنها وجود نداشته و همچنین نمی‌توان رابطه‌های بین آنها و دلایل احتمالی کاربرد این نقش را در هنر اسلامی، پیدا کرد. مخصوصاً وقتی این مفاهیم برای دوره اسلامی بی‌اعتبار و بی‌مفهوم به نظر می‌آیند که منابعی، روایتی از پیامبر اسلام آورده‌اند که درآن ایشان ایجاد نقش چلیپا به صورت صلیب بر روی لباس و پرده را منعب کرده است (نوری، ۱۴۰۸: ۴۵۳).

۵- نقش چلیپا در آثار دوره اسلامی شهرستان مراغه

۵- ۱- اوایل دوره اسلامی تا دوره سلجوقی

با توجه به عدم بررسی و کاوش‌های منسجم باستان‌شناختی در شهرستان مراغه، از آثار اوایل اسلام چیزی در این شهرستان شناسایی نشده است بنابراین از کاربرد این نقش در آثار اوایل دوره اسلامی مراغه اطلاعات چندانی در دست نیست که احتمالاً یا به این خاطر است که از معماری این دوره بناهای زیادی به همان شکل اولیه باقی نمانده است و یا اینکه براساس همان تفکرات و همان موانع دینی، این نقش بطور کل بکار برده نشده است.

۵- ۲- دوره‌ی سلجوقی

از مهم‌ترین تحولات نقش چلیپا در این دوره، ظهور آن در معماری آرامگاهی است. در شهرستان مراغه تعدادی برج مقبره باقی مانده است که از بین آن‌ها برج مقبره‌های سرخ، مدور و کبود مربوط به دوره سلجوقیان هستند. در گنبد سرخ روی چهار اضلاع آن نمونه اولیه از نقش چلیپا در معماری اسلامی مراغه به طور بارز خود را نشان می‌دهد (تصویر ۱). در برخی منابع ذکر گردیده که مردمان باستان از آنجایی که بعد از مرگ یک شخص، روحش را به صورت پرندهای تجسم می‌کردند که به آسمان پرواز می‌کند، پرنده را به شکل یک چلیپا تجسم کرده و به همین دلیل از آن زمان، چلیپا نماد روح گردیده است. به نظر می‌رسد در دوره اسلامی نیز هنرمندان معمار یا حجار به هنگامی که بقعه یا زیارتگاهی را می‌ساخته‌اند با این اعتقاد که چلیپا، نماد روح است و به متوفی حیات دوباره خواهد بخشید، بنا را با چلیپا تزیین می‌کنند (حسن، ۱۳۶۸: ۴۶). بر روی تزینات اضلاع برج مقبره کبود (گؤی برج) و پلان و تزینات گچی توپی سرداب آن نقش چلیپا به صورت نمادین و زیبا کار شده است (تصویر ۲)، و تزیینات آجرکاری سردر برج مدور دارای نقوش چلیپایی شکسته است (تصویر ۳).

تصویر۱: تزئینات آجرکاری گنبد سرخ مراغه، (منبع: نگارندگان ، ۱۳۹

تصویر ۲ و ۳: نقوش چلیپایی شکل سرداب برج مقبره کبود مراغه (سمت راست)، آجرکاری چلیپایی شکل گنبد مدور مراغه (سمت چپ) (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۵- ۳- دوره‌ی ایلخانی

در دوره ایلخانی شهر مراغه به عنوان پایتخت این سلسله از اهمیت و جایگاه ممتازی برخوردار شد، و شاهد شکل‌گیری رصدخانه خواجه نصیر در این دوره هستیم. اما آثار باقی مانده از دوره ایلخانی نسبت به دوره قبل (سلجوقی) تا حدودی کم است. تنها اثر باقی مانده (سالم) از دوره ایلخانی، گنبد غفاریه می‌باشد. که به موجب کتیبه، بنا در زمان سلطنت ابوسعید بهارخان ساخته شده است (ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۸۴). تزیینات گنبد غفاریه را بر اساس فنون اجرا به سه دسته‌ی کلی تقسیم کرد: دسته‌ی اول، گره چینی با تلفیق آجر، کاشی یا گره‌سازی درهم؛ دسته‌ی دوم، کاشی معرق و دسته‌ی سوم، کاشی لعاب‌پران (بروجنی و سلیمانی، ۱۳۹۱: ۹۱). در بین این تزیینات نقوش چلیپایی هم دیده می‌شود (تصویر ۴).

تصویر ۴: تزئینات چلیپایی دیواره‌ها و ورودی گنبد غفاریه مراغه، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

در این دوره نیز دوباره یک بدعت یا نوآوری در استفاده از نقش چلیپایی دیده می‌شود و این بار در شمال‌غرب در تخت سلیمان، این نوع شکل چلیپایی در یک بنای غیر مذهبی و از نوع کاخ دیده می‌شود. در کاخ آباآقاخان نمونه‌هایی از کاشی‌های چلیپایی و ستاره‌ای شکل بدست آمده است. نقوش کاشی‌های چلیپایی در کاخ از نوع هندسی و اسلیمی بوده و نقوش حیوانی بیشتر در کاشی‌های ستاره‌ای شکل دیده می‌شود (واتسون، ۱۳۸۲: ۱۸۲). بنظر می‌رسد در این دوره نقش چلیپا مفهوم اصلی و نمادی خود را به عنوان یک نقش و مفهوم دینی از دست داد و علاوه بر اینکه با نقوش حیوانی همراه شده است، در بناهای تجملاتی و غیر مذهبی از جمله سفالینه‌های موجود در موزه مراغه بکار گرفته شده است (تصاویر ۵).

تصویر ۵: آبخوری و ظرف سفالی با نقوش چلیپایی شکل متعلق به قرن ۷ هجری در موزه‌ی مراغه، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۵- ۴- دوره تیموری

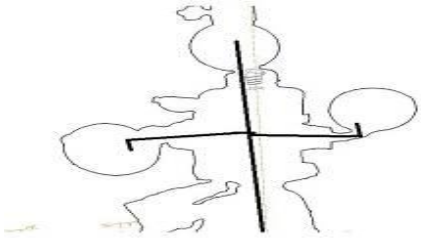
از دوره تیموری در مراغه تنها سردر مسجد شیخ بابا باقی مانده است. بانی مسجد فتح‌الله بن حاجی خلیل‌الله بن عبدالله، مرید با واسطه‌ی کمال الدین شیخ بابا است، مسجد در سال ۸۶۴ ه.ق بنام شیخ بابا بنا گردیده است (بیگ‌باباپور، ۱۳۸۸: ۱۶۷). در سردر این مسجد آجرکاری‌هایی با نقوش چلیپایی به چشم می‌خورد (تصویر۶).

تصویر ۶: سردر مسجد شیخ بابا با آجرکاری‌های چلیپایی شکل، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۵- ۵- دوره‌ی صفوی

بهترین نمونه نقوش چلیپایی باقی مانده از دوره‌ی صفوی را در شهرستان مراغه می‌توان در مساجد باقی مانده از این دوران مشاهده کرد. در سمت غربی میدان خشکبار سابق مراغه که سابقاً به میدان آرد فروشان معروف بود، مسجد قدیمی وجود دارد (بیگ باباپور، ۱۳۸۸: ۱۵۱). این مسجد از نظر سبک معماری و تاریخ ساخت با مساجد ملارستم مراغه و مسجد مهرآباد بناب و نیز سایر مساجد ستوندار موجود در شهرستان بناب که در دوره صفویه، به ویژه در زمان سلطنت شاه طهماسب ساخته شده‌اند، قابل مقایسه است (خیری، ۱۳۸۵: ۳۰۵). تزیینات آجرکاری نمای بیرون مسجد دارای نقوش چلیپایی است (تصویر۷). همچنین بنظر می‌رسد پلان مجموعه دست کند صخره‌ای امامزاده معصوم ورجوی مربوط به دوره‌ی صفوی به صورت چلیپایی ایجاد شده است (تصویر ۸).

تصویر ۷: نمای بیرونی مسجد ملا معزالدین مراغه، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)



تصویر ۸: پلان مجموعه صخره‌ای دست کند امامزاده معصوم ورجوی مراغه، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۵- ۶- دوره‌ی زندیه

از این دوره تنها اثری که در شهرستان مراغه باقی مانده است، مقبره آقالار می‌باشد. این بنا به دستور ظل السلطان و به خاطر احترامی که به مراد خود عبدالفتاح موسوی داشت، در سال ۱۱۷۵ ه.ق احداث شده است. تزیینات آجرکاری زیر شبستان و پنجره‌های بنا دارای نقوش چلیپای است (تصویر ۹).

تصویر ۹: طرح چلیپای آجرکاری پنجره ها و شبستان مقبره آقالار مراغه، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۵- ۷- دوره ی قاجار و پهلوی

از دوره قاجار و پهلوی مجموعه سراهای تجاری و خانه‌های تاریخی باقی مانده است که حاوی نقوش چلیپایی هستند (تصویر ۱۰). تزیینات آجرکاری مجموعه سراهای داش مغازالار (مغازه‌های سنگی) مربوط به دوره‌ی قاجار دارای تزئینات زیبای چلیپایی شکسته است که بعد از دوره سلجوقی و ایلخانی مجدداً در این بنا به صورت زیبا بکار گرفته شده است (تصویر ۱۱). کاروانسرای خواجه ملکم خان نیز که مربوط به دوره‌ی قاجاری است، دارای تزیینات چلیپایی است (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۰: آجرکاری چلیپایی شکل زیر گنبدخانه پیر (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

تصویر ۱۱: آجرکاری چلیپایی سرای داش مغازالار مراغه (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

تصویر ۱۲: **تزئینات چلیپایی کاروانسرای خواجه ملکم خان مراغه (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)**

نتیجه‌گیری

بررسی کاربرد نقوش چلیپایی در تزیینات معماری گویای این است که رابطه‌ای خاص بین این نقوش و بناهای مذهبی اسلامی وجود دارد. کاربرد این نقوش در این مکان‌ها همراه با یک ترکیب و پیچیدگی معنادار با نقوش هندسی دیگر دیده می-شود. تکرار معنادار این نقش در گنبد سرخ، گویای مفاهیم عمیقی است که به سادگی قابل فهم نیست. به طوری که نقوش چلیپایی در این گنبد بسیار چشم‌نواز بوده است. بعد از دوره‌ی سلجوقی با ورود ایلخانیان نقوش چلیپایی را در برج مقبره‌های باقی مانده از جمله کبود و مدور و غفاریه می‌توان مشاهده کرد. در این بناها نقوش چلیپایی نسبت به دوره قبل تا حدودی کاسته شده است. بعد از دوره ایلخانی از کاربرد نقش چلیپا در معماری تا حدودی کاسته می‌شود و به نظر به عنوان عنصری فاقد معنا بوده و صرفاً جنبه‌ی تزیینی به خود پیدا کرده است. این نقش تا دوره معاصر در آثار زیادی دیده می‌شود اما با مطالعه سیر تحول نقوش چلیپایی در معماری اسلامی شهرستان مراغه، به نظر بعد از دوره‌ی سلجوقی و ایلخانی این نقش به عنصری صرفاً تزئینی تبدیل شده است. استفاده از نقوش چلیپایی مخصوصاً چلیپای شکسته چه به لحاظ مفهومی و چه به منظور تزئینی در دوره‌های سلجوقی و ایلخانی نسبت به سایر ادوار هنری اسلامی شهرستان مراغه بهتر بوده است. به نظر می‌رسد که در این ادوار جنبه‌ی نمادگرایی این نقوش بیش از پیش مهم بوده است.

منابع

۱ـ بختورتاش، نصرت الله، (۱۳۵۶)، گردونه خورشید یا گردونه مهر، تهران: عطایی.

۲ـ بیگ باباپور، یوسف، (۱۳۸۸)، «مزارات، سنگ نبشته‌ها و اسناد مراغه»، چاپ اول، قم: نشر مجمع ذخایر اسلامی.

۳ـ پاکباز، روئین، (۱۳۷۸)، «دایره المعارف هنر: نقاشی، پیکره سازی و هنر گرافیک»، تهران: فرهنگ معاصر .

۴ـ حسن، مهدی، (۱۳۶۸)، «چلیپا و چلیپا شکسته؛ نماد روح (نمونه ای در هم تنیده از این دو نقش درایران)»، ترجمه احمد حب علی موجانی، مجله باستان شناسی و تاریخ، شماره ۲، صص ۴۶ ـ ۴۹.

۵ـ ذاکرین، میترا، (۱۳۹۰)، بررسی نقش خورشید بر سفالینه‌های ایران، نشریه هنرهای زیبا هنرهای تجسمی، شماره ۴۶.

۶ـ رضالو، رضا، آیراملو، یحیی، میرزا آقاجانی، اسدالله، (۱۳۹۲)، مطالعه سیر تحول نقوش چلیپایی در تزئینات معماری دوره اسلامی ایران و زیبایی شناسی و نماد شناسی آن، دوره ۱۸، شماره ۱، صص ۱۴ ـ ۱.

۷ـ سجادی، علی، (۱۳۶۷)، هنر گچبری در معماری ایران، مجله اثر، شماره ۲۵، صص ۲۱۴ ـ ۱۹۴.

۸ـ شایگان، داریوش، (۱۳۸۸)، بت‌های ذهنی و خاطره ازلی، تهران: امیرکبیر .

۹ـ فرح بخش، علی، (۱۳۸۷)، گردونه‌ی مهر در کیش بودایی، نشریه اخبار ادیان، سال ۶، شماره ۱ و ۲

۱۰ـ فرهادی، مرتضی، (۱۳۷۹)، «مازنجیل ؛ نشانه شناسی و ردیابی فرهنگی (نگاهی مردم شناختی در گلیمینه‌های کرگی)»، کتاب ماه هنر، شماره۲۳ و ۲۴، صص ۲۲ ـ ۲۸.

۱۱ـ فرهمند بروجنی ، فرهاد ، سلیمانی ، پروین، (۱۳۹۱)، گونه شناسی تزئینات گنبد غفاریه مراغه بر اساس الگوی تطبیقی ، دو فصل نامه علمی ـ پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۶، صص ۱۰۰ ـ ۸۹.

۱۲ـ قائم، گیسو، (۱۳۸۹)، پیام چلیپا بر سفالینه‌های ایران، دو فصلنامه‌ی صفه، سال ۱۹، شماره ۴۹، پاییز و زمستان .

۱۳ـ کارل، توب، (۱۳۷۵)، اسطوره‌های آزتک و مایا، عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

۱۴ـ کشتگر، ملیحه، (۱۳۹۱)، بررسی تطبیقی چلیپا به عنوان نماد دینی در تمدن‌های ایران باستان، هند و چین، بین النهرین، مجله هنرهای تجسمی هنرهای زیبای نقشمایه، سال ۵، شماره ۱۲.

۱۵ـ کوپر، جین، (۱۳۸۰)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

۱۶ـ مهدی نژاد مقدم، لاله، (۱۳۸۸)، نقوش مقرنس‌های ایوان ایلخانی در مجموعه بسطام ، کتاب ماه هنر، شماره ۱۳۱، صص ۸۴ ـ ۸۹.

۱۷ـ نوری، حسین بن محمد تقی، (۱۴۰۸ ـ ۱۴۰۷) ، مستدرک الواسئل و مستنبط المسائل، ج ۳ ، قم.

۱۸ـ واتسون، الیور، (۱۳۸۲)، سفال زرین فام ایرانی، ترجمه شکوه ذاکری، تهران: انتشارات سروش.

۱۹ـ ویلبر، دونالد، (۱۳۶۵)، معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان، ترجمه عبدالله فریار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۲۰ـ هال، جیمز، (۱۳۸۰)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، رقیه بهزادی، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
۲۱ـ هرتسفلد، ارنست، (۱۳۸۱)، ایران در شرق باستان، همایون صنعتی زاده، تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی دانشگاه شهید باهنر کرمان.
۲۲ـ یاحقی، محمد جعفر، (۱۳۷۵)، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، تهران: سروش.

ساختار منحنی نگاره های ایرانی بر زمینه های معمارانه

احسان زارعی فارسانی[۱]، مریم قاسمی[۲]
مربی گروه صنایع دستی دانشگاه شهرکرد،
مربی گروه صنایع دستی دانشگاه شهرکرد،

چکیده

با وجود آنکه بیانیه های هنر مدرن ارزش های نقاشی فاخر دوران گذشته را به چالش کشید لیکن بر این باوریم که این هنر همچنان واجد ارزش های بصری است که شایسته بحث و بررسی می باشد. محققان هنر شرق،ش با علم بر اینکه این اصول و مبانی هنر و ارزش های بصری، مختص هنر غرب نبوده است، نمود اصول انتظام بصری در نگارگری ایرانی را بستری مناسب برای ارائه تصویری معقول تر از هنر مشرق زمین و به ویژه ایران یافته اند. نگارگر ایرانی، ساختار کلی اثر خود را در لفافه عیان می دارد چنانکه در هزارتوی تحلیل اثرش، هندسه ای هوشمندانه برای هر بخش قابل ردیابی است. در این میان مضامین چندگانه، کارمایه موضوعی برای هنرمند بوده اند که هر یک ساختاری ویژه را طلب نموده اند. فضای معمارانه در جایگاه زمینه حادث شدن برخی مضامین مشهور، نقشی تعیین کننده در گزینش ساختار ایفا نموده است. مسأله اینکه در حوزه نگارگری، کدامین ساختار با این زمینه معمارانه هماهنگ شده است؟ در این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده با این دانش که مفاهیمی چون مبانی هنر، ساختار و اصول انتظام بصری در تئوری هنر غرب حضور پر رنگ تری داشته اند، سعی بر آن است ارزش های بصری نگارگری و ساختار مطلوب نگاره هایی با زمینه های معمارانه در جایگاه تدابیری هوشمندانه از زاویه مبانی آثار هنرهای تجسمی ، مورد بحث قرار گیرند.

واژگان کلیدی: ساختار بصری، نگارگری، ترکیب منحنی، زمینه معمارانه.

مقدمه

با نگاهی بر هنر نقاشی در غرب در می یابیم که هرچند کلاسیسیست ها، ساختار مستحکم و یکه را در شکل گیری اثری نقاشانه با وحدت بصری لازم تدبیر نمودند و این ترکیب بندی حاکم بر صحنه به آثاری از هنرمندان نسل های آینده تسری یافت لیکن دیری نپائید که در قرن هیجدهم تعارض میان نئو کلاسیسیست ها و رومانتیسیست ها به حوزه اصول و قواعدی چون ترکیب بندی بسط یافت. رومانتیسیست ها ترکیب بندی منظور نظر کلاسیسیسم را مانع بیان شور و حس درام صحنه می دانستند. «رمانتیسم در پی آن بود که اصول ترکیب بندی هندسی کلاسیسیسم را بشکنند. ترکیب بندی ها به سوی تکه تکه کردن نقش ها سیر می کردند»(اسپور،۱۳۸۳، ۳۷۳) در نمونه های موردی چون آثاری از تئودور ژریکو از جمله *کلک بازماندگان کشتی مدوسا"* چنین روندی را شاهدیم. در این اثر، دو ساختار خرد مثلثی را در قالب ترکیبی کلی و جامع و پویا می توان دریافت.(تصویر۱)

تصویر ۱: ساختار دوپاره در تابلو کلک بازماندگان کشتی مدوسا، تئودور ژریکو، منبع:نگارنده

بدینسان در گذر زمان، افتراق میان آراء هنرمندان به ویژه در عرصه نقاشی به ساحت مبانی و اصولی کشیده شده است که دست کم در اندیشه های کلاسیسیسم خدشه ناپذیر می نمود. اندیشه های جوان و متعارض افق های نو را در نوردید و همسو با این داستان، هنر مدرن ارزش های بصری هنر خاور زمین و آثار بدوی را پذیرا شد. با زاده شدن هنر مدرن که ریشه هایش در اندیشه ها و آراء هنرمندان رومانتیسیست قرن هیجدهم قابل واکاوی است اصول و ارزش های بصری نقاشی فاخر عصر کلاسیک، دستخوش تلاطم و نیز چالش های عصر جدید گردید. در همین دوران هنرمند مغرب زمین بارقه های هنر شرق را دریافت کرد و در ارزش های تصویری آن کنکاش نمود که در این میان هنر ایران زمین و بالاخص نگاره های ایرانی جایگاهی درخور داشته است. چنانکه می دانیم با افول دیوارنگاری، تصویرگری کتاب ارزنده ترین نمونه های هنر تصویری ایران را بر صفحات نسخه های خطی و مرقعات عرضه داشت. «نقاشی ایرانی،چنانکه از بیشتر نمونه های حفظ شده بر می آید هنری است که به کتاب آرایی مربوط است.نقاشی ایرانی هنری خصوصی بود.بدین معنا که در یک زمان بیش از یک نفر نمی توانست آن را مشاهده کند».(گرابر،۱۳۹۰،۱۶۶)

در این حوزه با ویژگی های منحصر به فرد در زمینه هایی چون فرم و فضا مواجه بوده ایم و همین امر کنجکاوی هنرمند و هنر شناس غربی و البته ستایش ایشان را برانگیخت. نگارگر ایرانی، با دست مایه هایی چون؛ نا پیدایی پرسپکتیو، عدم واقع نمایی و مادیگری، هندسه ای پنهان و ساختار مستتر در اثر، بر شناخت خود از اصول و مبانی تصویری در این حوزه با جهان بینی منحصر به فرد صحه می گذارد. برخی محققین این حوزه، عدم خودنمایی فاش گونه و ناگهانی هندسه پنهان-در آثار نگارگری ایرانی- در برخورد اول را فضیلت کار برشمرده اند و این مهم را تکریم می نمایند.«وجود هندسه ای پنهان در پس صورت هندسی یا غیر هندسی اقسام آثار هنرهای اسلامی موضوعی است که ذهن بسیاری از محققان را به خود مشغول داشته است.پیداست که وقتی نقشی چنین ناپیدا بر طرح حاکم باشد، چون به چشم نمی آید، جنبه ها و مقصود های صوری آن کمتر می شود و جنبه های معنایی و نمادپردازانه‌ی آن قوت می گیرد.»(قاضی زاده،۱۳۸۲، ۴).

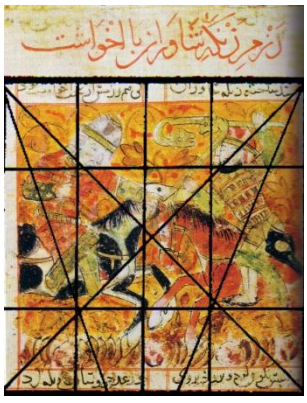
نگارگری ایرانی واجد چنان ویژگی هایی است که در شکل گیری رویکردهای نوین هنر در جهان معاصر کارگر افتاد با دانش بر اینکه؛« تصاویر داستانی تنها وقتی به مقام هنر می رسند که تحت تأثیر ملاحظات فرمی باشند.»(اوکویرک و کایتون،۱۳۹۰ ،۳۷) می توانیم اذعان کنیم فرم و مناسبات آن، اصول انتظام بصری و تمهیدات لازم، توانمندی هنرمند در آفرینش اثری ارزشمند را به منصه ظهور می گذارند و صرف خلق عناصر تصویری وافی به مقصود نخواهد بود. «حتی در صورتی که هنرمند از عناصر بازنمایانگر هم استفاده کند، باز هم اساسا با انتظام کیفیات انتزاعی فرم ها سر و کار خواهد داشت»(الینگر،۱۳۸۱، ۴۸). لذا به نظر می رسد با وجود آنچه استتار ساختار کلی و هندسه پنهان در نگاره های ایرانی می دانیم همچنان اصول انتظام بصری و مطالعه مبانی آفرینش اثر در این حوزه شایسته و بایسته بررسی است که در اینجا سعی بر آن است که این امر با استعانت از روش های تجزیه و تحلیل هنرهای تجسمی و مساعدت از مفاهیم جهانی هنر صورت پذیرد. اینکه رابطه فضای معمارانه و گزینش ساختار کلی در آثار نقاشی ایرانی چگونه بوده است مسأله ای است که این پژوهش با تحلیل آثار موجود سعی در ردیابی آن خواهد داشت و هدف آن است که در این رابطه اهمیت نقش بسترهای معمارانه در جایگاه یکی از مهمترین مؤلفه های شکل گیری اثر تبیین گردد.

ادبیات موضوعی

اصول سازماندهی تصویر، هماهنگی، تنوع، تعادل، تناسب، تسلط، حرکت و ایجاز در شکل دادن به یک کلیت واحد، راهنمای هنرمند می باشند.«معمولاً نقشه هنرمند ترکیبی است از شهود و عقل....نقشه ممکن است با اصطلاحات گوناگونی چون ترکیب بندی یا طراحی مترادف باشد.»(اوکویرک وکایتون،۱۳۹۰ ،۵۴و۵۳) مفاهیمی چون طراحی و ساختار عجین بوده اند و طراحی، چیدمان عناصر مبتنی بر ساختاری هدفمند را به ذهن متبادر می کند.«منابع ایرانی و هندی-اسلامی، عمدتاً از واژه استخوان بندی به جای اصطلاح معاصر ترکیب بندی سود جسته اند. به طور مثال، میرزا حیدر دوغلات(۹۵۸-۹۰۵/۱۵۵۱-۱۵۰۰) در بحث از بهزاد(۹۲۴-۸۲۹/۱۵۳۵-۱۴۵۰) این چنین نگاشته است: قلم وی محکمتر است و طرح و استخوان آن از وی بهتر است»(افشار مهاجر و بهشتی،۱۳۹۴، ۴۰). در این میان، ترفند ها و تدابیر هنرمندانه ای برای نیل به ایجاد نظم، یکپارچگی و وحدت بصری اندیشیده می شوند که تمهیداتی هوشمندانه و لازم اند. «تمهید تجسمی مجموعه ای از عوامل تجسمی از قبیل عناصر بصری یا تصاویر است که به قصد رساندن یک تأثیر یا مجموعه ای از تأثیرات خاص به کار می رود.این تمهیدات ممکن است ساده باشند، مانند زمانی که از خط مورب برای نشان دادن حرکت یا عاطفه استفاده می شود یا ممکن است پیچیده باشد مانند نظام پرسپکتیو خطی یا فضایی که در آن عناصر متعددی طبق قواعد خاصی کنار هم چیده شوند.»(تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی،چارلز جنسن،ترجمه:بتی آواکیان،سمت،تهران،ص:۲۳) «ترکیب بندی مهم ترین گام در ایجاد فضا است که توسط آن، آفریننده اثر با دریافت کننده پیام بصری ارتباط برقرار می کند.»(مقاله:بررسی فضا در نگارگری ایرانی با تاکید بر منتخبی از آثار بهزاد،زینب مظفری خواه،مصطفی گودرزی،ص:۹) به بیان دیگر، ترکیب بندی؛ «آرایش متعادل بخش های متشکله یک اثر هنری در قالب یک کلیت منسجم است.در یک تابلوی قابل قبول، تعادل کلی بیش از هر چیز به واسطه تناسب اندازه عناصر در دو سوی تابلو مشخص می گردد،البته در یک تابلوی کاملا متعادل، این موازنه و همسانی در بالا و پایین تصویر نیز برقرار است.»(رانکین پور،۱۳۸۰،۷)

ساختار در نگارگری ایرانی

در تعریف ساختار و مؤلفه های آن گفته شده است؛«امکانات نامحدود روابطی که میان عناصر بصری وجود دارد به صورت انواع مختلفی از روابط، قابل طبقه بندی است و همه آنها، اصول ترکیب بندی نامیده می شوند.» (جنسن،۱۳۹۳،۱۰۴) پیش از این اشاره شد که ساختار و ترکیب در آثار کلاسیک هنر غرب عیان است لیکن در نگارگری ایرانی هندسه و ساختاری در پشت پرده ی تصویر پنهان است که این هندسه پنهان در راستای سازماندهی اثر، چیدمان عناصر و نیز مبتنی بر ارائه صورتی تزئینی و تمرکز بر روی جزئیات صحنه، ترکیب کلی اثر را در نگاه اول از چشم پنهان می دارد.«در نقاشی ایرانی بر خلاف نقاشی اروپایی، کل ترکیب بندی در آن واحد به چشم نمی آید. نگاه بیننده از جزیی به جزیی و غالبا از سمت راست به چپ یعنی طبق کتابت عربی از نقشی به سوی نقش دیگر می رود.»(رحیموا،۱۳۸۶، ۱۱۱و۱۱۰). در مکتب تبریز اول، شاهد ترکیب هایی مستحکم در راستای افق و عمود و نیز ساختار قطری بوده ایم چنانکه بهره گیری از ساختار متقارن در مکتب شیراز معمول بوده است به نحوی که در صحنه های کارزار نیز، ساختار متقارن گونه ای شمایل است و پویایی یک اثر نقاشانه با مضمون رزم در آن کمرنگ است.این رویکرد البته بی ارتباط با مفهوم تثنویت و نمایش رویارویی عناصر و برآیند نیروها نیست.(تصویر۲)



تصویر ۲: ساختار متقارن در نگاره ای از مکتب شیراز، منبع:نگارنده

تصویر ۳: ساختار دایره در نگاره مجنون و جنگ قبایل، منبع:نگارنده

تصویر ۴: ساختار حلزونی در فضای معمارانه، منبع:نگارنده

در نگاره هایی از مکتب هرات وضع به گونه دیگریست. کاربست ترکیب هایی نظیر دوار و حلزونی برای القاء پویایی در بیان مضامین بزمی، رزمی و عرفانی مؤثر افتاده است «زیرا هنرمندان از ترکیب های متقارن در صحنه ها کمتر بهره برده اند.»(حسینی راد، ۱۳۸۴، ۲۱ و ۲۲).(تصویر ۳)هر چند در ترکیب دوار عناصر تصویری پیرامونی به یکباره و به صورت یکپارچه و در جایگاهی برابر دیده می شوند و پویایی مداوم است ولی در ترکیب های حلزونی، شاهد حرکتی تدریجی از شخصیتی به دیگر شخصیت ها هستیم.(تصویر ۴)در فضاهای معمارانه به کرات شاهد ساختارهایی حلزونی بوده ایم لیکن ترکیب های منحنی نیز در این میان معدود نبوده اند و نمونه های موردی مشهوری برای این مقوله قابل ذکر است. در ادامه این پژوهش به تبیین ساختار منحنی بر بستر معمارانه و ویژگی های چنین ترکیبی در حوزه نگارگری خواهیم پرداخت. لازم به توضیح نیست که مضامین، ارتباط تنگاتنگ با ساختار مورد بحث داشته اند.

مفهوم انحنا: تجمیع مفاهیم بصری چون صلابت و استواری از یک سو و پویایی و نشاط از سوی دیگر در خطی منحنی که در راستای عمود حرکت می کند مبرهن است. در ساختار هایی از این قسم، متانت و پویایی، تجمیع می شوند. چنانکه می دانیم؛«خط ارزش زیبایی شناسی چشمگیری دارد. نقوشی که تداعی گر خطوط عمودی هستند، متانت، ابهت و شکوه را بیان می کنند. اگر خط مایل باشد و از حالت مستقل به خود خارج شده و یا انحنا می یابد حرکت را تداعی می کند.»(رانکین پور،۱۳۸۰، ۷۵).در حوزه نقاشی به ویژه نقاشی غرب، به کرات شاهد منحنی حرکت اندام انسانی-در راستای عمود- بوده ایم و لمیدن این پیکره ها بر افق تصویر، تنها پویایی را محدود نموده است در حالیکه همچنان بر زیبایی فرم معترف هستیم.در همین باره «ویلیام هوگارث خط منحنی یا خط دو خم دار را خط زیبایی می نامید»(گاردنر،۱۳۸۴، ۱۷).از سوی دیگر این ساختار در معانی خود ارتباطی نزدیک با درون مایه های مفهوم بنا و بنا نهادن دارد. مفهوم بنا نهادن-یک کاخ یا مسجد- درون خود واژه هایی چون ایستایی و مقاومت از یک سو و زیبایی را از دیگر سو، مستتر داشته است. در ادامه باید گفت ذهن بشر، ماهیت بنا نمودن را با حرکت در راستای عمود پذیرفته است. تعالی و کمال مفاهیم دیگری هستند که در مضمونی چون بنا نهادن قایل جستجو هستند و روشن است که چنین مفاهیمی چه ارتباط مستقیمی با حرکت منحنی عمودی در فضا دارند. فرم دیواره ها،

خطوط و سطوح و دیگر مؤلفه های یک بنا چون تیرک ها و درب ها و نرده ها با ساختار منحنی انطباق بیشتری می یابند چنانکه در چند پرده از بهترین نگاره های ایرانی این ساختار، مطلوب تشخیص داده شده است و بهره برداری از چنین ساختاری برای چینش پیکره ها و عناصر بصری در فضای معمارانه به چشم ناظر مناسب و به جا تشخیص داده شده است. مسیر از یک نقطه در کادر می آغازد و پس از طی طریق در پهنای اثر سیری صعودی را در راستای عمود در پیش می گیرد تا بدانجا که به نقطه اوج بصری داستان نزدیک می شود و پس از گذر از نقطه اوج تصویر، بار دیگر با ترفندهای هوشمندانه تصویری به محل اولیه رجعت می نماید. چنین ساختاری رفت و برگشتی مستمر در راستای عمود را تجربه خواهد نمود.

ساختار منحنی در بستر معمارانه

بنا؛ خمسه نظامی، بنای قلعه خورنق،بهزاد،هرات،حدود ۱۴۹۴، موزه بریتانیا،لندن هر چند در نگاره های ایرانی، ساختار در بدو ورود چشم به دنیای اثر، خودنمایی نمی کند لیکن منحنی زیبایی،با پیوند گروه-پیکره ها در گستره ای معمارانه وحدت اثر را موجب می گردد و با اندکی نگاه موشکافانه جلوه می کند. این ساختار فضایی منعطف و سیال ایجاد می نماید که حرکت چشم از پایین رو به بالا با نرمشی در جهات یمین و یسار صورت می پذیرد.«با انعطاف ترین و متغیرترین فرم های اصلی ترکیب بندی را اصطلاحا منحنی زیبایی می خوانند. این فرم عملاً در ترکیب بندی های عمودی بکار می رود».(رانکین پور،۷۴، ۱۳۸۰).

بستر داستان در اینجا وجود صحنه های مصور متوالی و پی در پی- با پسزمینه هایی بیشتر معمارانه-را ایجاب می کند.«در اغلب نگاره های بهزاد با بخش بندیهای فضا،کثرت اشیاء، و تنوع آدم های پر تحرک روبرو می شویم، ولی این گوناگونی هرگز به آشفتگی نمی انجامد. در واقع، او به مدد روش های هندسی ترکیب بندی شکل ها و با بهره گیری از تأثیر متقابل رنگ ها، بخش های مختلف تصویر را به هم مرتبط می سازد و به وحدت کلی دست می یابد. بهزاد در تصاویری که کیفیتی معماری گونه دارند، نظام تناسبات معینی را به کار برده است»(پاکباز،۸۲، ۱۳۸۴).در این نگاره ایجاد حرکت در قالبی بصری به مدد شبکه بندی خطی مستتر در اثر قابل دریافت می باشد.(تصویر ۵)

تصویر ۵:نظام هندسی مستتر در نگاره بنای کاخ خورنق اثر بهزاد، منبع:نگارنده

تصویر ۶: چینش فرم ها و هدایت چشم ناظر،منبع:نگارنده

تصویر ۷: توزیع رنگ آبی مبتنی بر ساختار اثر در سطح تابلو، منبع:نگارنده

«برای تشدید فعالیت پیکره ها...نردبان و چوب بست وجود دارد که خود عامل پیوند دهنده تصاویر مستطیل شکل اند. پیکره ها طوری چیده شده اند که مقدار زیادی فضا برای ریتم ضمنی در کمپوزیسیون های نسبتاً باز باقی مانده است.»(گری،۱۳۸۴ ، ۱۰۴ و ۱۰۳)حضور خطوط منحنی و مواج اندام ها در تقابل با خطوط ایستایی موجود در اثر(خطوط داربست و نردبان)پویایی ویژه ای به کل اثر بخشیده است به نحوی که چشم از حرکتی سیال بر بالا و پایین اثر برخوردار می گردد. در این اثر چینش فرم ها به گونه ای است که چشم ناظر را در مسیر مطلوب هدایت نموده و در گستره آن به حرکت در می آورد.(تصویر ۶) توزیع رنگ نیز بر گستره اثر مبتنی بر ساختار موجود، در گردش چشم ناظر مؤثر می افتد.(تصویر ۷)

بناء: ساختن مسجد سمرقند،بهزاد(؟)،از نسخه ای از ظفرنامه یزدی،کتابخانه جان دبلیو گرت بار دیگر حرکت زیبای ساختار منحنی، پویایی کل تصویر در راستای عمود را موجب گشته است. گروه-پیکره ها در چنین ساختاری به یکدیگر پیوند خورده اند و اثری یکپارچه را عیان ساخته اند لیکن پیکره ها قدری درشت تر و فشرده تر از حد معمول تصویر شده اند و فراخی و گشودگی فضای میان پیکره ها در نگاره ی کاخ خورنق را نمی بینیم لذا فیگورها مجال چندانی برای پویش لازم نمی یابند.(تصویر ۸)

تصویر ۸: ساختار منحنی پویای نگاره ساختن مسجد سمرقند در راستای عمود، منبع: نگارنده

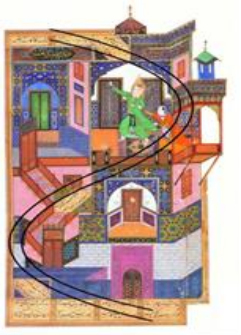
قرار گرفتن پیکره ی منفرد قرمز پوش بالای تصویر در محل طلایی اثر، تسلط وی به لحاظ بصری و نیز روایی در کل اثر را مؤکد می سازد.از سوی دیگر این پیکره ملبس به تن پوش سرخ گون به همرا پیکره همسان در پایین تصویر نقش مهمی در تغییر جهت منحنی ساختار ایفا می کنند..(تصویر ۹)

تصویر ۹: نقاط طلایی اثر و قرارگیری پیکره های شاخص، منبع:نگارنده

– **خلوت؛** یوسف و زلیخا، بهزاد، بوستان سعدی،۸۹۳ ه.ق.

از زیباترین و ارزنده ترین نگاره های ایرانی نگاره ای است که بر اساس داستان مشهور یوسف و زلیخا به تصویر درآمده است..«این نگاره که با ظرافت تمام و رنگ های هماهنگ کشیده شده نمایانگر آن لحظه پر تشویش است...که به صورت ساختاری تو در تو از پله کان ها و درهای بسته نمایش داده شده است» (ولش،۱۳۸۴، ۱۵). هفت درب بسته، پنجره های بسته، دیواره های بدون انقطاع و لابیرنت موجود در معماری، حس وجود بی پروایی اخلاقی را به خوبی منتقل می کند. انتقال چشم نظاره گر به مدد قرارگیری سطوح و خطوط و هدایت چشم در قامت منحنی زیبایی صورت گرفته است. آنچه در اینجا حائز اهمیت است اینکه اساسا چنین ساختاری در فضای معمارانه، مطلوب ترین حالت ممکن می نماید به گونه ای که ساختار مذکور با ماهیت بنا و معماری با تمامی مؤلفه های بصری همچون مسیر،دیوار و پلکان های صعود کننده تطابق دارد.(تصویر ۱۰)

تصویر ۱۰: هماهنگی جهت سطوح و خطوط فضا با ساختار اثر



تصویر ۱۱: منحنی زیبای ساختار در نگاره گریز یوسف از زلیخا،منبع:نگارنده

ایجاد برش در نمای ساختمان، به گونه ای که بیرون و درون یکجا دیده می شود، و تصویر کردن پلکان پیچ در پیچ در سمت چپ نگاره و قرار دادن هفت حجره و هفت در در مسیر یوسف(با توجه به هفت منزل سلوک)از تدابیر نقاش برای نمودن

معنای پنهان حکایت است»(قاضی زاده،۱۰،۱۳۸۲). بنابر این معماری در این جا منفعل نیست و همچون عناصر زنده اثر، پویا و تأثیر گذار است و « اتاق های تو در تو، پلکان های پر پیچ و درها و پنجره های بسته تلویحا دشواری رهایی یوسف از دام اغوای زلیخا را بیان می کند»(پاکباز،۱۳۸۴، ۸۴) نقطه طلایی اثر محل حادث شدن اوج داستان در نظر گرفته شده است تا چشم پس از ورود به دنیای اثر از بخش زیرین، با طی طریقی که به واسطه ترفند های بصری و به مدد سطوح و خطوط صورت می پذیرد به نرمی در ساختاری مطلوب به محل رخداد واقعه برسد. (تصویر ۱۲)

تصویر ۱۲: محل قرار گیری پیکره ها بر نقطه طلایی کادر، منبع: نگارنده

در اینجا مفاهیم جنبی دیگر نیز در گزینش چنین ساختاری قابل تأمل می باشند؛«شکل زیگزاگ مشخصه حرکت سریع و ناگهانی نور است. خط منحنی عمود نماد زبانه های آتش است»(رانکین پور،۷۶،۱۳۸۰). در این اثر خطوط و سطوح حضوری هدایتگر برای چشم ناظر دارند؛ «حضور پر قدرت خط در ترکیب بندی و توجه به خطوط هدایتگر و مایل که به ایجاد حرکت بصری از جلو به عقب و بالعکس مدد می رساند، و تحرک پنهان در روابط خطوط و سطوح در این اثر از استثنایی ترین ویژگی های آن است. نقش پردازی خطی در اثر درشت تر می گردد و با سطوح اولیه به وحدتی یکپارچه تر دست می یابند. اتصالات مورب در کنار اتصالات افقی-عمودی به ایجاد نوعی حرکت بصری پرداخته و استحکام خطوط افقی-عمودی و راست خط ها که در قالب سطوح اصلی اثر، به نمایش خود پرداخته اند، در کنار آن، اتصالات خطی مورب و پر تحرک بلافاصله پس از دیدن فیگورها، گریز را در قالبی بصری به گونه ای سریع و بی واسطه به چشم بیننده منتقل می نماید»(تقی زاده،۱۳۷۱، ۱۵۸)

شب زفاف مهر و ناهید، صحنه ای از نسخه مهر و مشتری عصار، بخارا،۹۳۰ ه.ق.

نگاره ی مذکور به لحاظ ساختاری نزدیک به نگاره گریختن یوسف از زلیخاست. پیکره های کلیدی داستان در محل طلایی تصویر جایگذاری شده اند. تجمع پیکره ها در بخش زیرین، ورود چشم به کادر را منجر می شوند.(تصویر ۱۳)

تصویر ۱۳:قرار گیری پیکره های کلیدی بر نقاط طلایی تصویر،منبع:نگارنده

بار دیگر خطوط حاشیه دیوارها و خط حاصل از نرده ها، انتقال چشم نظاره گر از بخش زیرین به صحنه اصلی را ممکن می سازند و در ادامه، شاخه درخت درون پنجره با تمایل به سمت چپ اثر، ادامه حرکت چشم به سوی نوشتار بالا-چپ اثر را موجب می شود. چنین مسیر انتقالی، با ایجاد ارتباط بین مربع شاخص و مستطیل مکمل در کادر، ذهن را به سوی پذیرش تمامی صحنه ها و بخش ها به عنوان اثری یکپارچه رهنمون می سازد(تصویر ۱۴).با کمی تأمل، در این اثر چند فرم و نیز خط قدرتمند در نمایش نظام هندسی و به عنوان هدایت گر چشم ناظر بر سطح تابلو، قابل تشخیص می نماید. چنانکه می دانیم؛ «در هر صورت خطوط جهت دهنده باید چشم را به سمت درون تصویر یا به سمت موضوع اصلی اثر سوق دهند.» (رانکین پور، ۴۷،۱۳۸۰)

تصویر ۱۴: عناصر معمارانه هم راستا با ساختار اثر، منبع: نگارنده

نتیجه گیری

می دانیم«با انعطاف ترین و متغیرترین فرم های اصلی ترکیب بندی را اصطلاحا منحنی زیبایی می خوانند. این فرم عملا در ترکیب بندی های عمودی بکار می رود.» (کتاب:ترکیب بندی در نقاشی،هنری رانکین پور،ص:۷۴) گفته شد که ساختار منحنی در مؤلفه ها و شاخصه های خویش، ارتباطی نزدیک با درون مایه های مفهوم بنا و بنا نهادن دارد. مفاهیمی چون حرکت صعودی، ایستایی و مقاومت و تکامل تدریجی جایگاهی مشترک میان ساختار منحنی و زمینه معمارانه دارند. از یک سو هم آوایی ماهیت بنا نمودن با حرکت در راستای عمود پذیرفته است و از دیگر سو، تعالی و کمال تدریجی، مفاهیم دیگری هستند که در مضمونی چون بنا نهادن قایل جستجو هستند و روشن است که چنین مفاهیمی چه ارتباط مستقیمی با حرکت منحنی عمودی در فضا دارند. به لحاظ عناصر تصویری، راستای دیواره ها،نرده ها، خطوط و سطوح و دیگر مؤلفه های یک بنا چون تیرک ها و درب ها و نرده ها با ساختار منحنی انطباق بیشتری می یابند. با توجه به مطالب فوق الذکر، ساختار منحنی مورد نظر، جایگاه ویژه ای در آثار نگارگری ایرانی بر بستر های معمارانه داشته است.

منابع

۱- اسپور، دنیس،۱۳۸۳، انگیزه آفرینندگی در سیر تاریخی هنرها، ترجمه امیر جلال الدین اعلم، تهران؛انتشارات نیلوفر.

۲- افشار مهاجر،کامران؛ بهشتی،طیبه، ۱۳۹۴، گواه نظام شبکه ای در ترکیب بندی نگاره های نسخه خطی شاهنامه بایسنقری، هنرهای زیبا،شماره ۶۴، ،ص ۴۰.

۳- الینگر، ریچارد،۱۳۸۱، ساختار رنگ و طراحی، ترجمه فرهاد گشایش، تهران؛ انتشارات عفاف.

۴- اوکویرک.استینسون.ویگ بون.کایتون،۱۳۹۰، مبانی هنر نظریه و عمل،ترجمه محمد رضا یگانه دوست،تهران؛انتشارات سمت.

۵- پاکباز، روئین،۱۳۹۳، دایره المعارف هنر،تهران؛نشر فرهنگ معاصر.

۶- پاکباز،روئین،۱۳۸۴، نقاشی ایرانی از دیرباز تا اکنون،تهران؛انتشارات زرین و سیمین.
۷- تقی زاده،هادی،۱۳۷۱، خط در نقاشی،مشهد؛انتشارات کلهر .
۸- جنسن،چارلز،۱۳۹۳، تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی،ترجمه بتی آواکیان،تهران؛انتشارات سمت.
۹- رانکین پور،هنری،۱۳۸۰،ترکیب بندی در نقاشی،ترجمه فرهاد گشایش،تهران؛انتشارات لوتس.
۱۰- ز.ی.رحیموواا،آپولیاکووا،۱۳۸۶،نقاشی و ادبیات ایرانی،ترجمه زهره فیضی،تهران؛انتشارات روزنه.
۱۱- قاضی زاده،خشایار،۱۳۸۲،هندسه پنهان در نگاره های کمال الدین بهزاد،خیال ۶،ص ۴.
۱۲- گاردنر،هلن،۱۳۸۴،هنر در گذر زمان،ترجمه محمد تقی فرامرزی،تهران؛نشر آگاه.
۱۳- گرابر، اولگ،۱۳۹۰،مروری بر نگارگری ایرانی،ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند،تهران؛ نشر فرهنگستان هنر،ص ۱۶۶.
۱۴- گری،بازل،۱۳۸۴،نقاشی ایرانی،ترجمه عربعلی شروه،تهران؛نشر دنیای نو.
۱۵- ولش،استوارت کری،۱۳۸۴،نقاشی ایرانی نسخه نگاره های عهد صفوی،ترجمه امیدرضا تقاء،تهران؛چاپ و نشر نظر.

آیکونوگرافی نگارۀ ظاهرشدن فرشتۀ جبرییل در اندازۀ واقعی خود (با تأکید بر پیامبر(ص) ، جبرئیل و براق)

ابوالقاسم دادور[۱]، محمد محمدی‌خواه[۲]، الهام حسینی[۳]*

۱- دانشیار گروه پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س) تهران

۲- کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد

۳- کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد

Email: Hoseinielham129@yahoo.com

چکیده

آیکون، یا آیکونوگرافی امروزه یکی از روش های تحقیقاتی معتبر در زمینه ی مطالعات تصویری قلمداد می شود. در قرن بیستم این مطالعات نظام مند به صورت یک دانش مستقل و آکادمیک ارائه می شود. این جریان که در قرن شانزدهم توسط سزار ریپا آغاز شد، با شخصیت هایی همچون دیدرو، دیدرون، مال، واربورگ و پانوفسکی تداوم و تکمیل شد. آیکونوگرافی شاخه ای از علم آیکونولوژی است که در آن مطالعات بر روی یک نمونه تصویری در بستر گسترده ای از تاریخ، فرهنگ، هنر و مناسبات اجتماعی صورت می پذیرد. در این مقاله بر اساس رویکرد پانوفسکی به بررسی نگاره ای از معراج نامه شاهرخی متعلق به مکتب هرات(قرن ۹ هـق) با عنوان ظاهر شدن فرشته ی جبرئیل در اندازه ی واقعی خود می پردازیم. در آیکونوگرافی، نگارگری ایرانی اسلامی در عصر شاهرخ شاهد تحولاتی جدی در نگارگری با موضوعات هنری در حوزه ی دینی و مذهبی هستیم. مضامین دینی، در نگارگری ایرانی جان تازه ای به خود می گیرد، که توسط رویکرد آیکونوگرافی قابل ادراک می باشد؛ چرا که نگارگر دینی دوره ی شاهرخ عمدتاً به ارائه ی تصاویر حسی و با مفاهیمی دینی، عقیدتی و به سفارش حاکمان وقت ارائه می دهد. برای درک بهتر نگاره های معراج نامه ی شاهرخی کاربست سه مرحله ای پانوفسکی که شامل رویکرد توصیفی(فرمی)، تحلیلی و تفسیری است به خوبی مؤثر واقع شده. در این مقاله با بررسی این نگاره از نسخه ی معراج نامه ی شاهرخی به مدد همین سه رویکرد و روند تفسیری، سعی در پاسخ به این مسئله است که، در این نگاره چه بیان های تصویری از دیدگاه آیکونوگرافی وجود دارد؟ تا ضمن درک موضوع و مضمون اثر و همچنین پی بردن به معنی لایه های درونی یک اثر، به طور علمی و صحیح به شناخت درستی از شکل گیری یک اثر هنری و مقصود خالق اثر، در یک دوره ی تاریخی، دست یافت.

واژگان کلیدی: معراج، پیامبر(ص)، جبرئیل، بُراق، نگاره

مقدمه

نگارگری ایرانی که پیوندی عمیق و نزدیک با حکمت اشراق دارد، بیشتر در صدد نمایان ساختن فضایی است متفاوت با فضای عالم جسمانی. آن فضا که به نحوی حاکی از عالم مثال است در هنر نگارگری ایرانی بر سبیل تمثیل، به طرق مختلف نمایانده می شود. (کمالی زاده،۱۳۸۹: ۱۴۶). نگارگری ایرانی سطح دوبعدی را به تصویری از مراتب نور و رنگ مبدل می سازد و بیننده را از افق حیات عادی و روزانه خود به مرتبه ای عالی از آگاهی ارتقا می دهد و او را متوجه جهانی می سازد مافوق این جهان مادی که در عین حال دارای مکان، الوان و اشکال خاص خود است. نگارگری ایرانی بیانگر واقعه و شرح مادی نیست و طبیعت را در بُعد جسمانی ترسیم نمی کند، بلکه درصدد ترسیم اصل بهشتی و ملکوتی اشیا است که در عالم مثال تمثیل می

یابد و با قوه خیال هنرمند ادراک می شود. چون آنجا از تضاد و تزاحم عالم مادی که مؤدی با ناهماهنگی و ناهمگونی است دور است، تصاویر آن زیباتر از تصاویر این جهانی است. از این رو برخی از سنت گرایان دوره معاصر رنگ ها و شکل هایی را که در نگارگری به کار رفته است صرفاً ناشی از سلیقه هنرمند نمی دانند و معتقدند که آنها نتیجه شهود واقعیتی عینی است که به عالم مثال و خیال تعلق دارد. تصاویر نگارگری رمز و تمثیل«پردیس نخستین» است که هرچند از چشمان بشریت هبوط کرده پنهان است، در عالم اشراق بر اهل معنا آشکار می گردد. بر این اساس است که بیان می شود نگارگری به نحو غیر مستقیم به توصیف اعیان ثابته اشیا می پردازد. هرچند که اعیان ثابته اشیاء (ماهیات) به دلیل مافوق صورت بودنشان قابل ادراک مستقیم نیستند، اما در تخیل خلاق هنرمند به کیفیتی رؤیا مانند انعکاس می یابند.(کمالی زاده،۱۳۸۹: ۱۴۷).

نسخه خطی و تصویری معراج نامه در اندازه ی ۳۴×۲۲/۵ سانتی متر و تعداد ۲۶۵ صفحه در کتابخانه ملی پاریس نگه داری می شود، کتابی است کاملاً مصور با موضوع سفر پیامبر(ص) به بهشت و جهنم. این کتاب در سده ی پانزدهم/نهم در هرات، برای شاهرخ در سال(۱۴۳۶-۱۴۳۵/ ۸۴۰-۸۳۹) نگارگری شده است. نگارگران آن از دربار بایسنقر بوده، در نگاره های این نسخه مصور نهایت مهارت فنی بکار رفته است. معراج نامه شاهرخی به وسیله میرحیدر شاعر به زبان ترکی ترجمه و به وسیله مالک بخشی هراتی به خط ایغور کتابت شد. این نسخه مصور با ۶۱ تصور تزیین شده، که مراحل پی در پی سفر عجیب پیامبر(ص) به ملکوت را نشان می دهد. پیامبر(ص) در شب معراج، سفر خود را از مسجدالحرام در مکه شروع و از آنجا به وسیله بُراق در حالی که جبرئیل ایشان را همراهی می کرد به سوی مسجدالاقصی طی مسیر می کند. در این مسجد، پیامبر از نقاط مختلف مسجد ، بیت اللحم و هم چنین منازل و جایگاه انبیا دیدن کرده و در بعضی مکان ها دو رکعت نماز به جای می آورد. این وقایع بخش اول سفر ایشان را تشکیل می دهد. در قسمت دوم سفر ، پیامبر(ص) از بیت المقدس به آسمان ها سفر کرده و با ارواح و فرشتگان آسمانی و پیامبران سخن گفته و در بهشت و جهنم، درجات مختلف افراد بهشتی و جهنمی را مشاهده می کند و به رموز هستی و اسرار جهان آفرینش و آثار قدرت خداوند نایل می شود و تا سدرةالمنتهی، مقام قرب الهی پیش می رود. آن جا پایان سفر است. پیامبر(ص) از این نقطه باز می گردد ابتدا در مسجدالاقصی فرود آمد و سپس به مکه بر می گردد و سفرش را برای مردم بازگو می کند.(رزسگای،۱۳۸۵:ص۸-۷)

مزیت اصلی پژوهش حاضر بر پژوهش های پیشین آن است که فقط به دنبال تارخ و سبک شناسی توصیف و شناخت عوامل ظاهری نگاره نیست بلکه سعی دارد با رویکرد آیکونوگرافی معناهای نهفته در لایه های درونی و بیرونی نگاره را از دیدگاه قرآن و هنر نمایان سازد، که این امر در پژوهش های پیشین مورد غفلت واقع شده است. به عبارتی پرسش اصلی این پژوهش این است که در این نگاره چه بیان های تصویری از دیدگاه آیکونوگرافی وجود دارد؟ از این رو نویسنده با مطالعه کتابخانه ای و اسنادی به گردآوری اطلاعات پرداخته تا بتواند اطلاعات تصویری و عوامل اثرگذار و بیان های نهفته در این نگاره را گردآوری و دسته بندی نموده سپس با اهداف علمی استفاده شود. لذا مقاله حاضر به شیوه ی توصیفی و تحلیلی در پی دستیابی به شناخت و بیان تصویری بکار رفته در این نگاره از مکتب تیموری است.

ضرورت تحقیق

از آنجا که تا به حال بررسی جامع و مدونی در رابطه با آیکونوگرافی نگاره های معراج نامه شاهرخی اهتمامی صورت نگرفته، ضرورت دیده می شود تا بررسی جامع تری در این حیطه انجام شود.

روش تحقیق

گردآوری داده های این مقاله به روش کتابخانه ای صورت گرفته است. در ابتدا کل تصاویر کتاب معراج نامه مورد بررسی قرار گرفت سپس به دلیل متفاوت بودن نگاره از لحاظ بصری دارای موضوعات مورد نظر، و بر اساس نوع قرارگیری پیامبر و پوشش آن- براق و شکل آن- جبرئیل و بال های آن – ترکیب بندی، فرم و رنگ، تزئین و موارد دیگر مورد انتخاب قرار گرفت. همچنین در نهایت داده های تصویری و نوشتاری جمع آوری شده به شیوه ی توصیفی و تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته و در نهایت براساس رویکرد پانوفسکی آیکونوگرافی شدند.

پیشینه تحقیق

تحقیقات صورت گرفته در حوزه آیکونوگرافی معراج بیشتر بر محور ، تاریخ شناسی هنر ی و توصیف ظاهری متمرکز بوده است. اگرچه در مورد ساختار تصویری نگاره ها نیز مقاله ها و مطالب و تألیفاتی نوشته شده ولی از لحاظ آیکونوگرافی، تحقیقی صورت نگرفته، وتحقیقات صورت گرفته هم موردی و سطحی بوده است. تحقیقات کامل و منسجمی در این موضوع صورت نپذیرفته است. در هر صورت به مطالب تکراری برخورد می کنیم که این مطالب، جهت ورود به مطلب و در نهایت پاسخ به موضوع مورد کفایت نیست.

تعریف آیکونوگرافی

آیکونوگرافی که شاخه‌ای از مطالعات تاریخ هنر است و به مضامین یا معناهای آثار هنری در مقابل فُرم می پردازد، و به درستی در زمرهٔ روش‌های تحقیق کیفی قرار می گیرد و حتی از پیشگامان این حوزه محسوب می‌شود. این روش با انتشار مقاله‌ای توسط اروین پانوفسکی با عنوان :« مطالعاتی در آیکونولوژی: مضامین انسانگرایانه در هنر رنسانس» در ۱۹۳۲م. در حوزه مطالعات هنر مطرح شد و به زودی با به کارگیری موفق آن در تفسیر هنر رنسانس و هنرهای مسیحی و سپس هنربودایی اعتباری گران سنگ یافت. در مورد آیکونوگرافی هر چند که واژگانی چون شمایل پردازی و شمایل شناسی Iconology,Iconography نگاره پردازی و نگاره شناسی در آیکونوگرافی و آیکونولوژی اختیار شده که هنوز چنانچه باید بیانگر معنای آن به نظر نمی آیند. حال چنانچه ترجمه فوق را اختیار نماییم واژه‌ی« شمایل نگاری» بیش از « شمایل پردازی» به مفهوم مورد نظر مستتر در شیوه آیکونوگرافی نزدیک خواهد بود، چرا که در مرحله آیکونوگرافی پژوهنده در صدد شناسایی و بازخوانی مضامین ضمنی مکنون در اثر هنری است. به طور اختصار می توان توصیف پیش‌آیکونوگرافی را یک شبه تحلیل صوری و تحلیل آیکونوگرافیک را ورود به دنیای رمزگان اثر از طریق آشنایی با دنیای تصاویر، داستان ها و حکایات مرتبط با اثر محسوب داشت. اما در تفسیر آیکونوگرافیک با چگونگی انتخاب ارزش های نمادین در برابر آن تصاویر ، داستان ها و حکایات روبرو هستیم. روش آیکونوگرافی از آبشخور فرهنگ دیریاب و دشوار آلمانی سیراب گردیده و منسوب به فرهنگ کلاسیک آلمان می باشد.(عبدی ۱۳۹۰ : ۱۷-۱۳)

شمایل نگاری دینی یا مذهبی

در تمام ادیان، نگاره‌ها و شمایل های دینی منعکس کننده ی ایده ها و باورهای دینی هستند. باورهای دینی در شمایل ها عینیت و صورت واقعی و مجسم پیدا می کنند و می توانند منبعی برای معرفت دینی و تحقیق درآن باشند. شمایل نگاری را می توان در اقوام سنتی آفریقا، اقوام بدوی استرالیا، بومیان آمریکا، بین‌النهرین، امریکای میانه، مصر، رومیان، یونانیان، هندوها، بوداییها، تائوئیستها، یهودیان، مسیحیان و مسلمانان پی گرفت. همچنین در ادیان اژه‌ای، اقیانوس منجمد شمالی، اینکا، ایرانی، جاوه‌ای، ملانزی و نیز در ادیان سرخپوستان جنوب آمریکا و ، ودا و برهمن و زرتشت شمایل و نگاره های گوناگونی وجود دارند که در یک تحقیق مستقل قابل بررسی هستند..(کیپنبرگ، محمدی،۱۳۷۲، صص۱۴۷-۱۳۹)

تصویر ۱ : ظاهر شدن فرشته ی جبرئیل در اندازه‌ی واقعی خود، نگاره شماره‌ی ۳۳ معراج نامه تیموری، (شایسته فر، مهناز(۱۳۸۵)،انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی،تهران)

شمایل‌نگاری پیامبر اسلام در نگارگری

اصولاً یکی از ویژگیهای هنر اسلامی و نگارگری ایرانی ترسیم موضوعاتی است که مربوط به رویدادها و وقایع صدر اسلام و داستانهای مربوط به سیره و زندگی وجود مقدس پیامبر(ص) و ائمه اطهار است. مخصوصاً در کتاب معراج‌نامه که صحنه‌هایی زیبا از وقایع معراج و شمایل مقدس حضرت محمد(ص) تجسم یافته است.(عکاشه، دارابی،۱۳۸۴، ۹) پیش از آن که نگارگری دینی در اسلام ظهور کند، اهداف تعلیمی و اخلاقی این هنر در متن مسیحیت جا افتاده بود. ترکیب‌بندی‌های ملهم از کتاب مقدس اصولاً در خدمت وعظ و اندرز قرار می‌گرفتند و هدف از خلق آنها تجسم بصری فضایل اخلاقی و تشویق بیننده به پیروی از الگوی مسیحی بود. بنابراین غَرض اصلی نقاشی مذهبی برای مسیحیان، آموزش و موعظه بود نه تقدس خود تصویر. در اسلام ماجرا متفاوت بود. زیرا قرآن اساساً کتابی است شامل دستورات شرعی که از جانب خداوند نازل شده. و پیامبر، انسانی است که از جانب خداوند وحی به او رسیده است. چنان که پیامبر اسلام خود را تنها «رسول» معرفی کرده بود. «رسولی مانند آنها که پیش از او آمده بودند». او با آنکه «خاتم پیامبران» است. انسانی است که تنها امتیازش بر دیگر آدمیان ، وحی الهی است که او حامل آن است. هیچ مسلمانی به او مقام الوهیت نمی‌دهد و او را پرستش نمی‌کند. لذا نمی‌توان بین حضرت محمد (ص) در نزد مسلمانان و عیسی مسیح (ع) در نزد مسیحیان قیاسی به عمل آورد؛ مگر نزد «قائلین به طبیعت واحد» که بر این باور بودند که مسیح (ع) واجد طبیعتی منفرد و الهی است. این فرقه، تصویر سازی عیسی مسیح (ع) را ممنوع کردند. همان گونه که مسلمانان بازنمایی تصویری خداوند را ممنوع می‌دانستند.(عکاشه،دارابی،۱۳۸۴: ۹)

تعالیم معنوی و دینی قرآن کریم واضح و تردیدناپذیرند، و اصول لایتغیر به شمار می‌روند. به همین سبب است که برای مسلمانان صدر اسلام بازنمایی تصویری یا مصور سازی متون قرآنی پذیرفتنی نبود. همین مشکل در بازنمایی تصویری زندگی پیامبر اسلام و صحابه نیز وجود داشت. البته در ابتدا مصورسازان نه به این علت، بلکه به سبب احترام و تکریم جایگاه پیامبر و یاد و خاطر او از این کار خودداری می‌کردند. نشانه‌ی این احترام و تکریم را می‌توان در هاله‌ی نورانی شعله مانندی که از پایان قرن هشتم هـ . ق/ قرن چهاردهم م. در اطراف سر حضرت محمد(ص) و دیگر پیامبران ترسیم می‌شود. و نیز پوشاندن چهره‌ی آن حضرت در حجاب، در پایان قرن نهم هـ‌ق/ قرن پانزدهم م. مشاهده کرد.(تصویر۱)، در ادبیات فارسی روایتهای بسیاری از قصص قرآن می‌توان یافت و همچون داستان یوسف و زلیخاه، البته با آن که این داستان بعدها توسط صوفیان، گسترش بسیار یافت. و با تمام شاخ و برگی که مصور سازان به شخصیتهای اصلی این داستان دادند. باز هم مسلمانان آن را تنها به چشم خلاقیتی هنری می‌نگرند و در مقوله‌ی دین و ایمان به حساب نمی‌آورند. توماس آرنولد و شماری از دیگر مورخان برجسته بر این باورند که نگارگری مذهبی در اسلام محدود است به مصور سازی روایتهایی از شخصیتهای دینی چون حضرت محمد(ص). عیسی مسیح(ع)، ابراهیم(ع) و دیگر پیامبران. اما به نظر می رسد که این تنها یکی از جنبه‌های نگارگری مذهبی در اسلام است.عکاشه، دارابی،۱۳۸۴، صص ۱۰-۹)

معراج در قرآن

سیر آسمانی پیامبر اسلام(ص) در دو سوره ی قرآن به طور آشکار بیان شده و در سوره های دیگر نیز اشاراتی به آن هست. در نخستین آیه از سوره ی اسراء و آیات ۱۸-۱ سوره ی نجم آشکارا، و در برخی و به طور ضمنی درباره ی سیر خارق العاده و ملکوتی حضرت محمد(ص) سخن گفته شده است. خداوند به تصریح در آیهٔ اول سورهٔ اسراء از سیر شبانه ی حضرت محمد(ص)، بنده ی خویش، از مسجدالحرام تا مسجدالقصی یاد کرده تا نشانه های خویش (شگفتی ها و عظمت حق) را به او نشان دهد. (شین دشتگل،۱۳۹۱:ص۵)

ویژگی نگاره

معراج‌نامه با طلا و رنگ آبی کار شده و در کاربست رنگ و طلا در آن کم کاری صورت نگرفته است. رنگ‌بندی‌ها جذاب و نظرگیر و از نظر پیکره پردازی تداوم سنت آثار دیگر این دوره به خصوص در شیراز است. معراج‌نامه به زبان ترکی اویغوری است و آن را می‌توان از شاهکارهای هنر ترکی دانست. در صحنه‌های مکاشفه از آسمانی آبی با ستارگان طلایی و ابرهایی از نوع ابر چینی استفاده شده و بیش از حد حالت تزئینی یافته است. پیکره‌ها وقار و متانت خاصی دارند. چهره‌ها صاف و گویا است و

سایهٔ جامه‌ها با رنگهای تند و گرم صورت گرفته است. آیکو نوگرافی نگاره‌ی ظاهر شدن فرشته جبرییل در اندازه‌ی واقعی خود، (تصویر۳۳ از معراج‌شاهرخی)

شرح نگاره:

جبرییل از راه می‌رسد و به محمد(ص) (که به صورت کامل با هاله‌ی پیامبری فرا گرفته شده) می‌گوید: «من نمی‌توانم جلوتر بروم» و از عرش نزول می‌کند و به اندازه و هیبت اصلی خویش باز می‌گردد و ششصد بال خود را از شرق تا غرب می‌گستراند. در واقع، آن‌ها (جبرییل و محمد) به فراسوی منطقه‌ای رسیده‌اند که محمد(ص)، در صدد ورود به آن است، مکانی که برای یاران مقرب خداوند، تخصیص داده شده و او باید به تنهایی به آن جا برود. بنا بر گفته‌ی نویسندگان اهل فن، محمد(ص) زمانی از جبرئیل خواست تا صورت حقیقی خود، همان صورتی را که در بهشت دارد، به او نشان دهد؛ جبرییل در پاسخ گفت که پیامبر خدا قادر به تحمل چنین تصویری نخواهد بود، اما محمد(ص) پافشاری کرد و جبرییل همانطور که از کوه‌های عرفات فرود می‌آمد و تمام فضا را از شرق به غرب پر می‌کرد، بر او ظاهر شد، در حالی که سرش به بهشت می‌رسید، پاهایش بر زمین بود و رنگ بال‌هایش درخشندگی کورکننده‌ای داشت. (شایسته‌فر،۱۳۸۵: ۹۵)

فرشته‌ی جبرئیل راهنمای حضرت محمد(ص) در سفر عروج عارفانه‌ی ایشان در اغلب نگاره‌ها، پیشاپیش حضرت محمد(ص) و در حالات پرسش و پاسخ با حرکات متنوع دست‌ها و انگشتان، موقعیت سر و حالات گوناگون در ترسیم بال‌ها و کمربند وی در اندازه‌ای همانند با شمایل حضرت محمد(ص) تجسم یافته است. در این نگاره جبرئیل را در شکل اصلی خود نشان داده است.(تصویر۱) جبرئیل سمت راست نگاره با پیکری به بلندی قاب دور تصویر، بال‌های بلند و رنگین‌کمان مانند، که متقارن ترسیم شده، میان متن آسمان لاجوردی مشاهده می‌شود. گرداگرد سر تاج‌دار جبرئیل شعله‌ای نورانی، که در محل اتصال به جدول قطع شده، قرار گرفته است. محمد (ص) سوار بر براق(سمت چپ)، میان حلقه‌های نورانی و نمادین، در حالتی که سوار بر براق است سر ایشان رو به عقب برگشته، نظاره‌گر عظمت شمایل جبرئیل است.(شین‌دشتگل،۱۳۹۱، ۱۴۱-۱۴۰)

۱- رویکردتوصیفی(فرمی) نگاره ی فرشته جبرئیل در اندازه ی واقعی

در این نگاره (تصویر ۱)، همانند اکثر تک نگاره های معراج آسمان همچنان آبی لاجوردی است، فضای کمی برای نمایش آسمان وجود دارد. در این نگاره چهار فرم وجود دارد یک فرم ابرهای طلایی و شعله‌گون در سمت چپ و پایین تصویر که از سطح و وسعت نسبتاً بزرگی برخوردار است،(تصویر۲) که پیامبر(ص) و براق را درخود محسور نموده و از کادر تصویر هم خارج شده و به سمت بالا حرکت نموده و نزدیک هاله‌ی دور سر جبرئیل رسیده است و یک فرم هم رنگ، دیگر در سمت راست تصویر از پایین بال جبرئیل شروع شد به سمت بالای تصویر جهش دارد، از زیر بال جبرئیل خارج و نزدیک هاله دور سر قطع می شود.(تصویر۲) فرم دوم، بالهای رنگارنگ و الوان جبرئیل می‌باشد که به صورت قرینه در طرف چپ و راست قرار دارد و بیش از نیمی از آسمان لاجوردی را پوشانده است .(تصویر ۴-۳) فرم سوم، شمایل پیامبر که رو به عقب برگشته است و حالت احترام یا سوال و جوابی که با اشاره دست و حرکت صورت و چشمان رد و بدل می‌شود مشخص است. جهت بدن پیامبر(ص) رو به جلو و اما سر به عقب برگشته و جبرئیل را مشاهده می‌کند.(تصویر۶-۵) فرم چهارم، بدن براق می‌باشد که در منتهی الیه سمت چپ پایین کادر قرار دارد و پاهای جلویی براق خارج از کادر تصویر قرار گرفته است و همانند پیامبر سر براق به طرف جبرئیل برگشته و در حال نظاره جبرئیل است و دُم آن به صورت فرم‌دار تا زیر آستین جبرئیل کشیده شده است.(تصویر۵ و ۶)

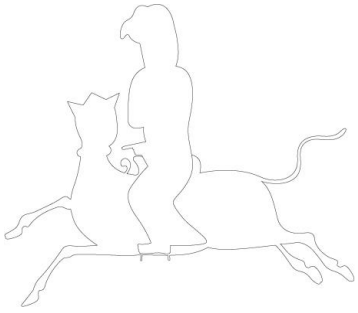
تصویر ۲: فرم ابر های طلایی نگاره جبرییل در اندازه واقعی، برگرفته از تصویر ۱،(شایسته فر، مهناز(۱۳۸۵)،انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی،تهران)

تصویر ۳: فرم بال‌های رنگارنگ جبرئیل، برگرفته از تصویر ۱،(شایسته فر، مهناز(۱۳۸۵)،انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی،تهران)

تصویر ۴: فرم خطی بال رنگارنگ جبرئیل، برگرفته از تصویر ۱، (شایسته فر، مهناز(۱۳۸۵)،انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی،تهران)

فرم پیامبر(ص)در نگاره ی فرشته جبرئیل در اندازه ی واقعی

پیامبر(ص) در این نگاره همانند نگاره‌های قبلی سوار بر براق می‌باشد و جبرئیل به عنوان راهنما (پیر راهنما) این بار در عقب، و پیامبر(ص) در جلو قرار دارد و سر پیامبر(ص) به سمت جبرئیل برگشته و در حال خروج از کادر تصویر می‌باشد. در این نسخه مصور از اینجا به بعد سفر پیامبر بدون جبرئیل می‌باشد. در این نگاره هاله نورانی طلایی کل بدن پیامبر و براق را گرفته همچنین سطح بزرگی را به خود اختصاص داده است. همچنین هاله‌نورانی از کادر محاط تصویر خارج شده. پیامبر (ص) همچنان صورت گِرد، دارد محاسن نوک تیز ، دو رشته موی بافته‌شده در دو طرف عمامه(سحاب)، تا روی سینه آمده است . لباس(حِبَرَه) همچنان سبز و با لکه‌هایی زرد رنگ، عمامه (دستار) سفید رنگ، که درون دستار کلاهی آبی رنگ قرار دارد، این موارد نشانه‌های چینی مغولی برگرفته از هنر مانوی در دوره‌ی تیموری می‌باشد. (تصویر۱و۶)



تصویر ۵: فرم خطی پیامبران و براق ، برگرفته از تصویر ۱،(شایسته فر، مهناز(۱۳۸۵)،انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی،تهران)

تصویر۶: پیامبر و براق در نگاره‌ی جبرئیل در اندازه واقعی، برگرفته از تصویر ۱، (شایسته فر، مهناز(۱۳۸۵)،انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی،تهران)

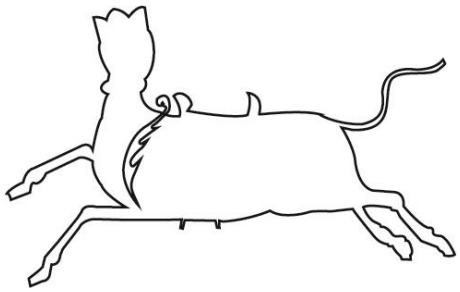
جبرئیل در اندازه ی واقعی

در این نگاره جبرئیل نسبت به نگاره های قبلی و بعدی این نسخه تصویری با اندازه‌ای متفاوت ترسیم شده است.هیبت بزرگی، جلال و شکوه جبرئیل در این نگاره خودنمایی بیشتری دارد. اولاً از روبرو به تصویر کشیده شده، در نگاره‌های قبلی از سه رخ و نیم رخ بوده ، در این نگاره جبرئیل در مرکز تصویر متمایل به سمت راست تصویر با بال های رنگارنگ قرمز، زرد، آبی، سبز، صورتی، بنفش، و قهوه‌ای به تصویر در آمده و بال گشوده، آسمان لاجوردی را پر نموده است. اندازه‌ی بدن جبرئیل طول تصویر را فراگرفته است. در این نگاره هاله‌ی نورانی دور سر جبرئیل همچنان طلایی و شعله‌گون است و در حال اشاره با دست به سوی پیامبر(ص) می‌باشد. رنگ لباس در این نگاره تغییر کرده و همچنان متفاوت می‌باشد . در این نگاره لباس به صورت تکه تکه و طبقه ای روی هم قرار گرفته، از پایین بنفش، نارنجی، بنفش و سبز روشن با خطوط افقی، آستین‌ها نارنجی، قسمت بالاتنه و سینه بنفش - یقه لباس آبی رنگ، تاج جواهر نشان طلایی، فرم و ظاهر لباس شبه پوشاک چینیان و ایلخانیان می‌باشد.(تصویر ۷) چهره‌ی جبرئیل در این نگاره همچنان زنانه است. دو رشته موی بافته شده در طرفین سینه شباهت ظاهری با موهای پیامبر دارد و قابل مشاهده است. مهمترین تفاوت جبرئیل در این نگاره این است که بدن جبرئیل کامل است و روی پاهای خود، روی کادر تصویرایستاده است.

تصویر ۷: فرم تکه‌ای و طبقه‌ای لباس جبرئیل،برگرفته از تصویر۱،
(شایسته فر، مهناز(۱۳۸۵)،انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی،تهران)

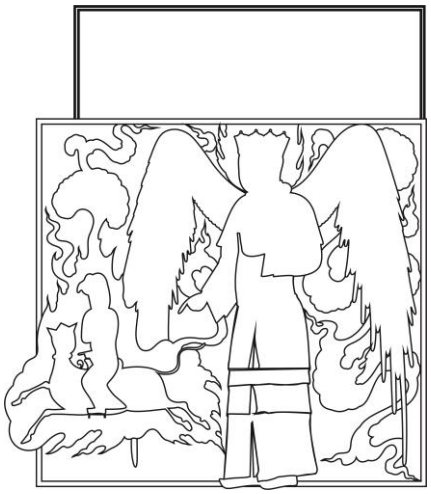
براق در این نگاره

دراین نگاره براق نیز مانند پیامبر(ص) در هاله نورانی طلایی قرار دارد سر براق به عقب برگشته و در حال مشاهده جبرئیل است. در ظاهر براق تغییری بوجود نیامده ، دُم باریک و بلند، فرم پاها ی جلو و عقب حالت پرواز را نشان می‌دهد. همچنین یکی از تمهیدات بکار برده در این نگاره خروج پاهای براق از کادر نگاره می‌باشد. نسبت به نگاره قبلی بال کوچک براق همان است اما فرم تیزی که رو به بیرون بود در این نگاره رو به داخل است. (تصویر۶-۵) رنگ پوشش براق که قهوه‌ای و دارای تزیین بود در این نگاره بنفش است همچنین زین براق از رنگ آبی خوش‌رنگی استفاده نموده است. صورت براق همچنان صورتی زنانه است. در (تصویر۷)



تصویر۹: فرم بال براق در کنار پاهای جلویی، برگرفته از تصویر۱،(شایسته فر، مهناز(۱۳۸۵)،انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی،تهران)

(تصویر۸: فرم براق و بال در کنار پاهای جلویی، برگرفته از تصویر۱،(شایسته فر، مهناز(۱۳۸۵)،انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی،تهران)



تصویر۱۰: فرمهای بکاررفته در نگاره جبرییل در اندازه ی واقعی خود، برگرفته از تصویر ۱،(شایسته فر،مهناز(۱۳۸۵) انتشارات مؤسسه هنر اسلامی، تهران)

جدول ۱: مشخصات ظاهری ، نگاره ظاهر شدن جبرییل در اندازه‌ی واقعی خود (ترسیم از نگارنده)

ردیف	عنوان	شرح
۱	مشترکات نگاره ها	پیامبر(ص)،جبرئیل، براق،ابرهای طلایی،آسمان لاجوردی،خطوط عربی و ایغوری.
۲	تصویر۳۳	ظاهر شدن جبرییل در اندازه ی واقعی خود
۳	بزرگ ترین فرم نگاره	بال فرشته جبرییل
۴	کوچکترین فرم نگاره	
۵	نوع خط	ایغور- ۳ کتیبه در قسمت بالا جدای از تصویر به صورت افقی ،دو قسمت عربی و درون کادر تصویر ایغوری
۶	آسمان یا بهشت	آسمان هفتم
۷	نقطه طلایی نگاره	فرشته ی جبرییل
۸	مهم ترین عنصر نگاره	فرشته جبرئیل در اندازه ی بزرگ
۹	نوع ابرها و آسمان	چینی طلایی، آتش گون،،آسمان یکنواخت آبی لاجوردی تیره و روشن
۱۰	زمینه تصویر	نخودی رنگ
۱۱	اندام جبرییل	فرشته ای جوان-بالهای رنگارنگ و باز شده - سه قسمتی-تاج بر سر دارد-نوع لباس چینی- ظرافت بکار رفته در بالها اما در پرداخت لباسها خیر- حالت اشاره به پیامبر(ص) را دارد-نوع طراحی لباس به صورت طبقه ای و شبه چینیان قدیم می باشد
۱۲	نوع بال ها جبرییل	بال جبرئیل به صورت گستره و خیلی بزرگ کل سطح تصویر را دربر گرفته-سه قسمتی می باشد-تاج بر سر دارد
۱۳	رنگ های بکاررفته در تصویر	طلایی، قرمز، آبی،سبز،الوان سبز، بنفش، زرد، نارنجی
۱۴	فرشته مقرب	جبرئیل(هدایت گر)که در حال اشاره است.اطسر جبرئیل هاله ای از نور یا رنگ طلایی فرا گرفته است
۱۵	براق	نزدیک قاب تصویر، خارج از قاب تصویر در احاطه نور طلایی- پیامبر در حال گفتگو با فرشته جبرئیل-زین براق آبی رنگ-رنگ براق قرمز با لکه های سفید- جهت سر به سمت راست- فرم بدن بر اق شبه آهو می باشد
۱۶	حرکت و فضاسازی	گردش چشمی به طرف جبرییل می باشد.پیامبر(ص) و براق در مقابل جبرییل از وسعت کمی برخوردار است
۱۷	کمپوزیسیون و ترکیب بندی	کمپوزیسیون و ترکیب بندی متناسب می باشد اما مرکز و سمت راست تصویر از شلوغی و تراکم بیشتر برخوردار است
۱۸	نوع بال فرشتگان	سه نوع شاخص و متفاوت،پیوسته و بلند خطی،کوتاه و تودرتو
۱۹	نوع صورت فرشتگان	چینی مغولی و ظریف، صورت پیامبر و براق نیز اینگونه است. صورت پیامبر مشخص و تبسمی بر لب دارد
۲۰	رنگ معیار	طلایی و لاجوردی اما رنگهای بال در این نگاره ارزش رنگی نگاره را افزایش داده است.
۲۲	رنگ مورد تأکید	سبز
۲۳	ساحت	قدسی، معنوی، عرفانی
۲۴	قاب بندی	تصویر دارای قاب بندی دور،دوخطی توپر طلایی و دو خطی توخالی می باشد
۲۵	تأثیرات	مانوی از لحاظ نور شناسی- چینی -شیعی و تصوف

رویکرد تحلیلی نگاره ظاهر شدن جبرییل در اندازه ی واقعی خود

تحلیل شمایل پیامبر(ص) در این نگاره

در معراج‌نامه میر حیدر، پیامبر(ص) دستاری سفید بر شانه‌ها دارد و با محاسن بلند و آراسته دیده می‌شود، « که نشانه‌ی مردی، ذکاوت و زینتی برای صورت عضلانی است». در این نگاره صورت پیامبر به صورت کامل و آشکار نمایان است. این‌گونه نمایش چهره پیامبر(ص) بسیار اندک بوده و بیش‌تر متعلق به اوایل دوره‌اسلامی است. مانند تصاویر پیامبر(ص) در نسخه «جامع‌التواریخ رشیدی» در اوایل سده هشت هجری قمری، ظاهراً ایلخانان مغول« برای نخستین بار، کشیدن تصاویر پیامبر(ص) را جایز شمردند و (شاید) القای این بود که آن ها نسبت خود را به یک سلسله اسلامی برسانند». فرشتگانی با چشمان سیاه، ابروانی کمانی و موهایی که بر روی شانه‌ها ریخته و با دو گیسوی بافته به صورت مدور در بالای سرشان جمع شده، یادآور عناصر تصویری مرسوم در تورفان چین هستند. از دیگر نشانه‌های این تأثیر پذیری« مدور بودن چهره‌ها با چشم‌های فراخ و اریب و مردمک‌های بزرگ و بینی مستقیم و دهان و لب کوچک است».. شکل لباس نیز با اندک تفاوت‌هایی در تزیین، برگرفته از سنت مغولی است. جالب این که در نگاره‌های معراج‌نامه‌ی شاهرخی، حالات و قیافه ها عاری از احساس و هیجانات و واکنش‌های درونی و شخصی هستند. عُکاشه این ویژگی را نشانه خلاقیت و نوآوری نمی‌داند. و در ادامه به نقل از لورنس بینیون می‌نویسد « خطوط ترسیم شده در هنرهای ایرانی متأخر به خودی خود آن قدر زیبا و دلپذیر بوده که نیازی به چهره‌پردازی و ارائه عواطف درونی نداشته است». با این حال می‌توان « حالات روحی، گرایش‌های توام با تفکر، کنجکاوی، درون‌گرایی، جادو و تحسین، بردباری و غم را در مسیر مردمک چشم‌های کشیده اشکال، مشاهده کرد». البته این حالت یکنواخت و بی‌احساس چهره‌ها « از طرفی با موقعیت سرها که کم و بیش کج و اغلب، سه رخ نشان داده شده‌اند و از طرف دیگر، با حرکات دست‌ها و موقعیت‌های بدن لاغر و بلند، شکسته شده» و تاثیر منفی در پویایی و تحرک تحرک پیکره‌ها ندارد.. (تهرانی،۱۳۸۹ ، ۲۷)

موقعیت پیکره‌ها د رترکیب‌بندی این اثر

نمایش پیکره‌ها و پیکره پیامبر(ص) در نگاره‌های تیموری تابع شرایط و نوع ترکیب‌بندی‌های و فضا سازی این دوره است. در این نگاره پیامبر(ص) همچون موجودی زمینی و برگزیده در متن حوادث تاریخی قرار می‌گیرد و عدم استفاده از نقاب نیز می‌تواند ناشی از همین نگرش باشد. بر این اساس دیگر عناصر تصویری صحنه‌های معراج، همچون نقش براق و تصاویر فرشتگان نیز فاقد ماهیت فرا زمینی به نمایش در می‌آیند. یکی دیگر از نشانه‌های نادیده انگاشتن محدودیت‌های قاب‌بندی و دستیابی به فضایی نوین در این دوره، خارج کردن بخشی از عناصر تصویر از چارچوب قاب است که «نشانه قدرت کامل و آزادی قاعده‌مند در ارتباط با قراردادهای شبیه‌سازی است که تصویر همراه با متن کتاب، با آن سرو کاری ندارد». این ویژگی در اغلب نگاره های معراج نامه به چشم می‌خورد. (تهرانی،۱۳۸۹ ، ۳۱-۲۹)

انتزاع در این نگاره

در تصویر (۱) جبرئیل در اندازه‌ی واقعی خود، فضای غیر واقعی و انتزاعی را به نمایش در آمده است و با این که اغلب نگاره‌های این دوره از نظر ترکیب‌بندی و کاربست رنگ‌های با شکوه در حد عالی قرار دارد ولی بیننده نمی‌تواند از نظر مادی و عاطفی با آن ارتباط برقرار کند». این دوری از واقعیت بعدها از ویژگی‌های نگارگری ایرانی محسوب شده و در عناصر انسانی و حیوانی به کار رفت. « ناواقعیت تصویر اسب در رنگ بنفش آن است، اما ناواقعیت تصویر انسان در کوچک بودن و بی مهارتی و بی نرمشی عروسک‌وار آن است که به جهان قصه مربوط می‌شود». این عامل از عدم توجه و پرداخت زیاد به چهره نیز مشهود است زیرا « جلال و وزن بیشتر دادن به چهره‌های انسانی تأکیدی بر رابطه علی، حضور و مسأله ایجاد شباهت می‌بود». که ویژگی غیر واقعی و انتزاعی بودن را از آثار می‌گرفت. با این وجود نگارگران ایرانی نمی‌توانستند آزادی عملی را که در تزیین فضاها و اشیا داشتند در ارائه چهره‌ها به کار ببدند لذا چهره‌ها و دست‌ها معمولا بدون رنگ می‌ماند و در چارچوب تزیین‌گرایی به منظور دوری از طبیعت، قرار نمی‌گیرد. عدم توجه به هماهنگی عناصر ساختاری تصویر با واقعیت بیرونی در نگارگری ایرانی به گونه‌ای است که حتی گاهی نمی‌توان شباهتی بین نقش جامه‌های افراد با نقوش رایج در جامه های مردم آن زمان جست و جو کرد در واقع هنرمند بیش از توجه به این مساله « بیش‌تر به پدیدار کردن شخصیتی که از نظر نقش در

مجموعه قطعه خوشایند باشد و با آهنگ کلی و وزن عمومی نگارگری سازگاری داشته باشد پرداخته ». یعنی توجه به هماهنگی بصری نگاره به جای بازنمایی واقعیت پیرامون.(تهرانی،۱۳۸۹، ۳۲)

رنگ دراین نگاره

در نگاره‌های معراج‌نامه شاهرخی بیش از هر رنگی، آبی لاجوردی و طلایی است و رنگ های الوان در بال فرشتگان که فضایی ملکوتی و آرمانی به وجود آورده است اشاره نمود. در واقع در اغلب نگاره‌های این دوره، رنگ طلایی و آبی تیره و سبز رنگ های معیار بودند. آسمان یکدست آبی، ستارگان طلایی پراکنده و ابرهای رقصان از نوع ابرهای چینی به تصاویر معراج‌نامه شاهرخی حال و هوای تزیینی داده، و این مجموعه «در مقام نخست با غنای رنگ آمیزی خود، تحسین‌برانگیز است»، به طوری که می‌توان رنگ را جذاب‌ترین و غنی‌ترین عنصر بصری این نگاره دانست.

ریشه یابی عناصر تصویری این نگاره در ایران باستان

حضور فرشته در نگارگری ایران یادآور نقش اساسی فروهر در بینش مزدایی قبل از اسلام است. به بیان دیگر فرشته واسط بین عالم ملکوت و ماده است یعنی نماینده ی عالم مثال و راهنما و تعالی دهنده به سوی ملکوت است. در جهان ما این فرشته گاهی به صورت پیر راهنمای سالکان و خضرِراهِ جویندگان آب حیات و معرفت الهی ظهور می‌کند. در تصاویر مربوط به معراج حضرت رسول(ص)، این فرشته یا همان جبرییل مشاهده می‌گردد که راهبرِ حضرت محمد(ص) به پیشگاه و بارگاه خداوند می‌باشد. چنانچه در تصاویر معراج‌نامه رسول اکرم(ص) قابل مشاهده است آسمان هفتم یعنی عالم فرشتگان یا آخرین مرحله‌ی اتصال به نور الانوار نشان داده شده است.(کیایی۱۳۸۴، ۴۵)

فروهر

در اساطیر و افسانه های ایران باستان،ارمز یا ←اورمزد یا ←اهورامزدا، نام فرشته ای است که امور و مصالح روز ارمز به او تعلق دارد. ارمز یا اهورامزدا(سرور دانا)، نام خدای یگانه ی ایرانیان است که روز اول هر ماه به نام او خوانده شده است.(معصومی،۱۳۹۱: ص ۵۳۸)

تصویر ۱۱، نقش فروهر در تخت جمشید، دوره ی هخامنشی، آرشیو کتابخانه بریتانیا،(دادور، ابوالقاسم، منصوری،الهام(۱۳۹۰)، دانشگاه الزهرا،کلهر،تهران)

این نماد دارای مفاهیم و برداشت های ذیل است:

۱- نماد و مظهر «فروهر» است. «فروهر» نیروی درونی است که بزرگ‌ترین و با ارزش‌ترین جزء وجود انسان است که همیشه انسان را به راستی و پاکی هدایت می‌کند و پس از مرگ انسان نیز با همان پاکی و درستی به اصل خود یعنی «اهورا مزدا» می‌پیوندد.

۲-نماد ملی ایرانیان است که ریشه در راستی و پاکی داشته و «فروهر» مظهر آن بوده است.

۳- نماد روح است که به صورت انسان بال‌دار نمایش داده شده است و به عبارتی نشانه‌ی اعتقاد به حیات پس از مرگ می‌باشد.

۴- نماد تثلیت(سه گانه پرستی) ایزدان اهورامزدا ، مهر و ناهید می‌باشد.

۵-آقای سودآور به نقل از شاپور شهبازی دو تعبیر ارائه داده است: یکی برای گوی بال‌دار ساده و دیگری برای گوی بال‌داری که از بطن آن آدمکی بیرون آمده است؛ اولی را نشانه‌ی «فره‌ی ایرانی» از برای عوام و دومی علامت «فره‌ی کیانی» از برای پادشاهان می‌داند.

6- «لوکک[1]» نیز دو تعبیر برای گوی بالدار قائل شده است، به طوری که گوی بالدار ساده را نماد «پیروزی و غلبه بر دشمن» و گوی بال‌دار با انسان را نماد «اهورامزدا» دانسته است. بنابراین باید به این نکته اشاره کرد که این نماد را هخامنشیان از مصریان و آشوریان اقتباس کرده و با تغییراتی در نقوش خود (بر بالا و مشرف به تمام نقوش) آن را به کار برده‌اند.(تصویر ۱۱). (دادور، غربی،۱۳۹۱. ۱۱۵-۱۱۴)

رویکرد تفسیری پیامبر در نگاره (ظاهر شدن جبرییل در اندازه ی واقعی خود)

مرتبه‌ی پیامبراسلام

محمد (ص) خاتم‌الانبیاء است؛ پیامبران پیش از او نقاط متوالی دوران نبوت بوده‌اند. از آدم، به عنوان مطلع نور نبوت آغاز می‌گردد و هر یک از پیامبران تجلی یکی از صفات کمال بوده‌اند[۲] پس محمد(ص) به عنوان نقطه پایانی، تجلی کامل همه صفات کمال است که قیاس شده با نقاط صعودی پیامبران قبلی است. آخرین شکوفندگی نبوت در خاتم همین نبوت است. محمد(ص) به اعتبار علت غائیه... مقدم به علم و مؤخر به عمل است مرتبه نبوت محمد(ص) به عنوان تجلی کامل که کلیت اسماء و صفات در آن از قوه به فعل در آمده‌اند، به سبب واقعیت، ذات و معرفت کلی خود، ماقبل و مقدم بر همه پیامبران است چنانکه گفته است: « من نبی‌ام حال آنکه آدم بین آب و گل بود»، اما با در نظر گرفتن صورت و فعل خود، مؤخر بر آنهاست، زیرا علت غایی در مورد عقل، ماقبل است، ولی در مورد فعل مابعد است. برتری محمد(ص) بر پیامبران دیگر، از طریق تمثیل حرکت خورشید به سمت نقطه ظهر که همه سایه‌ها ناپدید می‌شوند تصویر می‌شود. رسیدن خورشید به منطقه‌البروج به تعادل کاملی بین ظاهر و باطن(یا حد اعتدال coincidentia oppositorum) نیز دلالت دارد. محمد(ص) همان است که صراط المستقیم مقرر گشته است. او اعتدال اخلاقیات، نقطه معتدل کننده‌ی جنبه‌ی دو وجهی ظاهر و باطن است؛ در مقام فرق بعد الجمع ساکن است؛ مرتبه‌ای که واحدیت در بطن فردانیت ظاهر می‌شود، آنجا که شب و روز، به ترتیب مظهر وحدت و کثرت در حالت خنثای ثابت، جایی که کثرت وحدت را نمی‌پوشاند و یکی موجب غیبت و ناپیدایی آن دیگری نمی‌شود، با هم برابرند. نیز این مرتبه عدم تمایز خیر و شر است. این مرتبه برابر است با آنچه محمد داراشکوه ، نبوت بر مبنای تنزیه و در عین حال تشبیه می‌خواند، « ... در شهود او یک چیز است که من‌حیث‌الذات واحد است و من حیث‌الاسماء و الصفات، متکثر، و این مقام جمع‌الجمع است که مخصوص حضرت ختم محمدی است. این حد اعتدال ، پیامبر را به صورت واسطی بین سیره‌ی لازم و سیره‌ی ممکن در می‌آورد؛ پیامبر در مقام این واسط در کمالات متصل به دو نهایت مشارکت دارد؛ از دیدگاه «حقیقت»، مشابهت دارد با نور خداوند، و به دلیل هویت و این‌همانی که متجلی را به متجلا می‌پیوندد و با آن یکی می‌کند، از ذات خداوندی تشخیص دادنی نیست، اما از دیدگاه شخصیت و تعیین وجودی او سایه خداوند است، زیرا خداوند به صورت انسانی خود متجلی شده است. در نتیجه با توجه به اینکه پیامبر [اسلام] خاتم نبوت، تجلی ذات است حال آنکه دیگر پیامبران فقط در صفات و اسماء متجلی می‌شوند، و چون از سوی دیگر، خورشید ذات، سرچشمه‌ی انوار همه اسماء و صفات است، نتیجتاً مرتبه‌ی پیامبر اسلام، به اعتبار اهل تصوف، از مرتبه‌ی همه پیامبران دیگر بالاتر قرار می‌گیرد. (شایگان ،۱۳۸۲: ۲۹۲-۲۹۱)

فرشتگان در اسلام

فرشته شناسی اسلامی دقیقاً از الگوی یهودی و مسیحی تبعیت می‌کند. خدا در آسمان هفتم بر کرسی‌اش نشسته که با فرشتگان وسعت می‌یابد، ایشان او را به عنوان کارگزاران عبادت می‌کنند و ملازم خدمتش در حکم پادشاه زمین‌اند. طبق سنت اسلامی، قرآن را فرشتگان بر حضرت محمد(ص) وحی کردند. لکن بی‌اعتمادی به سرچشمه‌ی این وحی و از بیم اینکه او به

[1] Locoq.

[۲] یک نبوت مطلق وجود دارد و یک نبوت مقید؛ اولی آن است که به حقیقت محمدیه مربوط می‌شود، دومی به وسیله تجلیات انبیاء پیش از محمد، شکل گرفته است. نک : هانری کربن، تاریخ فلسفه اسلامی، ص ۶۷.

وسیله ی جن یا شیاطین تسخیر شود، حضرت محمد(ص) نزدیک بود خود را از کوه پرتاب کند تا اینکه جبرئیل(ع)(Gabriel) به موقع پدیدار شد و به او اطمینان داد که پیامبر خداست. فرشته ی وحی، حضرت محمد(ص)را [سوار بر براق؛ اسب بالدار] به سیری در آسمان‌های هفت‌گانه برد. سایر فرشتگان هم در قرآن کریم مذکورند. میکائیل(ع) (Michael) برای بشر رزق و معرفت را فراهم می کند؛ عزراییل (ع) فرشته مرگ است؛ اسرافیل (ع) روان ها را در در کالبد آدمیان می دمد و صدای صور او نشان روز قیامت است. طبق عقیده ی، گروهی از موجودات فرشته‌گون مؤنث، حوری ها، در فردوس مسلمین ساکن هستند و وظیفه ی خاص در تمتّع لذت جنسی به مردان مسلمان را بر عهده دارند. این حوری ها مشابه آپسارهای افسونگر و از حیث جنسی کارآزموده در ملوک هندویی هستند.(داداشی، ۱۳۸۹: ۱۲)

خصایل فرشتگان

اگرچه وظایف فرشتگان به وضوح تشریح شده، اما ذات و نسبتشان با خدا، موضوع مناقشه است. در کیش زرتشتی، هفت امشاسپند از اهورامزدا نشئت می گیرند و در نتیجه، الهی هستند. در منظومه ی متنوّع اهل معرفت باطنی، تنوّعی شگفت‌آور از مصادر بین خدا و بشر واسطه شده است. برای مثال، در مانویت(که طی سه سده با مسیحیت رقابت داشت)، شمار بزرگی از موجودات فرشته‌گون از «پدر عظمت» فائض شده‌اند؛ شامل« دوازده نور اقتدار»«دوازده سده» «دوستاران روشنایی» و دیگران. تأکید بر توحید در یهودیت، مسیحیت و اسلام، مانع فیوضات مشابه همه خدایی خواهد شد، اما تعیین فرشتگان به عنوان بنی‌الوهم (Benei Elohim [معادل ابن‌الله در زبان عربی]) یا «پسران خدا»، به عقاید عوامانه در این باره که آنها موجودات الهی یا نیمه‌الهی اند، کمک می کند و اجازه می دهد به شایستگی ستوده شوند. (داداشی،بیناب۱۳۸۹: ۱۳)با وجود اینکه عقیده به ارواح الهی (پریان، پریوشان، پریواران، جن، و غیره)رسماً محکوم شده، اما موافق نفس امّاره ی بشر بوده و بر تخیّلات عوامانه اصرار ورزیده و دلیلی منطقی برای جادو فراهم آورده است.اگرچه موافق بوده‌اند که فرشتگان موجوداتی معنوی‌اند، افکار عامه فرق دارد که پنداشته‌اند آیا بدن آن ها مادی بوده یا صرفاً توهّم بودن را قبول کرده است. آگوستین معتقد بود آن ها مادی بودند. دیونوسیوس آرئوپاگیت مخالف است و اصرار دارد که فرشتگان ارواحی مجرد هستند؛ نظری که در مسیحیت متأخّر رواج یافت و توسط توماس آکویناس تصریح شد.

اصناف و اقسام فرشتگان

فرشتگان الهی نیز، که دارای قوای غیر متناهی و مأموران خداوند هستند، بر حسب عوالم طولی به مراتب عالی و دانی و اطوار بی‌شمارتقسم می‌شوند. اما فرشتگان به طور کلی بر سه دسته اند: دسته ی اول: فرشتگان شیدا(ملائکه مهیمین).آنان فرشتگانی هستند که شیفته و غرق در عظمت خداوند سبحان هستند؛ نه به خود توجه دارند و نه چیز دیگری. دسته دوم: فرشتگان عبادت کننده و پرستشگر:گروهی از فرشتگان همیشه به سجده‌اند و رکوع ندارند، یا به رکوع‌اندو قیام ندارند و یا در صفوفی که هرگز از هم پراکنده نمی‌شوند قرار دارند، و یا همواره تسبیح می گویند و هرگز خسته نمی‌شوند.دسته سوم: فرشتگان کارگزار: اینان به کار تدبیر عالم گمارده شده‌اند؛ یعنی حاملان عرش و کرسی هستند و فرشتگانی اند که کارگزاران آسمان ها، خورشید،ماه، ستارگان، مرگ، برزخ، حشر، بهشت، آتش و... هستند. تا آنجا که از برخی روایات استفاده می‌شود آنان در جزئی ترین امور عالم وساطت دارند. این دسته خود شامل طبقات گوناگونی است؛ در هر کاری که به عهده‌ی آنان است فرمانده و فرمانبرداری وجود دارد. جبرئیل، میکائیل، اسرافیل و عزرائیل در این دسته قرار دارند.[۱](داداشی،بیناب۱۳۸۹، ۱۳)

جبرئیل

بزرگان فرشتگان. در این نگاره جبرییل فرشته‌ای است که در پشت سر پیامبر و براق قرار دارد ، زیرا این فرشته روی سر خود تاج دارد. تاج نشانه ی متفاوت بودن و بالاتر بودن از دیگر فرشتگان است..این تاج نشانه ی مقامی است که به آنان داده شده است. جبرئیل در اسلام یکی از چهار فرشته ی مقرب و امین وحی معرفی شده و نام او سه بار در قرآن مجید ذکر شده است.

[۱].رسائل توحیدی،ص۱۹۱.

این نام عبرانی است و اصل آن به معنی خرد و قوت خدا و جای وی در سدرۀالمنتهی است که بر بالای آسمان هفتم قرار دارد. «برای او شش بال ذکر کرده‌اند که هر کدام خود به صد بال دیگر منتهی می‌شود. بنا بر روایات اسلامی، واسط میان خدا و پیامبر الهی و حامل وحی الهی بود.» (خزائلی،۱۳۷۶: ۲۷۷). «بردانیال ظاهر شد و به او تعبیر رؤیا آموخت، زکریا(ع) را به تولد یحیی(ع) مژده داد، مریم عذرا را به تولد مسیح بشارت داد، برای آدم بیست و یک صحیفه آورد، ابراهیم را از آتش نجات داد، موسی را در مبارزه با فرعون حمایت کرد، هنگام خروج بنی‌اسرائیل از مصر، فرعونیان را در بحر احمر غرق گردانید و قرآن را بر قلب پیغمبر (ص) نازل کرد.». «پیامبر اکرم (ص) جبرئیل را سید همه‌ی فرشتگان معرفی کرده‌است. احادیثی موجود است که به موجب آن‌ها جبرئیل به صور گوناگون بر پیغمبر ظاهر می‌شده.» (محمدی اشتهاردی،۱۳۸۲: ۵۰۹). بنا بر برخی روایات معراجیه، حضرت(ص) فرمودند: «بر بال جبرئیل نهاده شدم و تا آسمان هفتم عروج کردم و از سدرۀالمنتهی گذشتم تا به ساق عرش درآویختم.» (پرتوی از معراج: ۱۶۸). در شب معراج حضرت محمد(ص) به دیدار از چهره‌ی حقیقی جبرئیل نایل آمد. «یک بار هنگامی که پیغمبر (ص) در غار حرا به سر می‌برد، شمایل جبرئیل را به صورت حقیقی و خارجی در ملکوت زمین مشاهده کرده بود و به معراج برده شده تا چهره‌ی اصلی اعجاب‌آفرین او در ملکوت آسمان نیز به حضرت رسول (ص) نشان داده شود.» (معراج در آیینه‌ی استدلال:۵۰۹).جبرئیل در شب معراج همراه حضرت(ص) بود تا جایی رسیدند که جبرئیل از گذشتن آن اظهار عجز کرد و حضرت محمد(ص) از آن‌جا هم صعود کرد. (شین‌دشتگل، ۱۳۸۵.صص ۱۱-۱۰)

رویکرد تفسیری فرشته جبرئیل (جبرییل در اندازه واقعی خود)

قرآن کریم علاوه بر معرفی موجودات و نعمت‌های ظاهری و محسوس، از آفریده‌های دیگر خداوند متعال نیز نام برده که ما را یارای درک حسّی آنان نیست. دسته‌ای از این موجودات «ملائکه» هستند. و از آن جایی که با حواس ظاهری درک نمی‌شوند، از ویژگی‌های وجودی و ماهیت ایشان نیز نمی‌توان آگاهی یافت و تصویری یقینی از ایشان عرضه داشت.(رجالی تهرانی،۱۳۷۶، ۱۹) صدرالمتألهین می‌گوید:« باید بدانی که آفرینش فرشتگان غیر از آفرینش انسان است؛ زیرا آنها دارای وجود بسیط و مجرد و بُعد عقلانی‌اند بی آن که ترکیب یافته از عقل و شهوت باشند، و تزاحم و تضادی در کارها و صفات ذاتشان نیست.» ابن‌سینا می‌نویسد« فرشته جوهری بسیط(یعنی بی‌اجزا و ساده) و دارای زندگی و نطق عقلانی است و نمی‌میرد، و میان کردگار و اجسام زمینی میانجی است. برخی از فرشتگان، عقلانی و برخی روحانی و پاره‌ای جسمانی(برزخی) هستند.» (همان، ۲۲)

روایاتی به فرود آمدن و آمد و شد فرشتگان و سکونت بی‌حساب آنان در هوا و زمین و مکان‌های مقدس و پایین آمدن آنان با قطره‌های باران و همراهی‌شان با هر شخص و هر عملی، اشاره دارد، مانند کلام علی(ع) که فرمودند: « بعضی از فرشتگان پایشان در طبقات پایین زمین ثابت و گردن هایشان از آسمان بالا گذشته، و ارکان وجودشان از اقطار جهان بیرون رفته و کتف‌های آنها برای حفظ پایه‌های عرش خدا آماده است.» این قبیل روایات بر جسمانیت فرشتگان دلالت نمی‌کند و در واقع تمامی این روایات بر صورت مثالی فرشتگان و قدرت آنها در تمثیل یافتن حمل می‌شود. علامه طباطبائی در این زمینه می‌فرماید: سیاق این روایات ابا دارد که بگوییم: رفت و آمد و تغییر و تحولات جهان ما در آنها تأثیر می‌گذارد. آنها زیر گامهای ما پایمال نمی‌شوند و حرکت اجسام رخنه‌ای در بدن آنها به وجود نمی‌آورد، با آن که زمین و هوا را پر کرده‌اند. و از طرفی بداهت عقل، حکم به تزاحم میان امور مادی و جسمانی می‌کند. همچنین آنها دیده نمی‌شوند، لمس نمی‌گردند و در احساس نمی‌آیند و سایر احکام ماده را نیز ندارند. بنابراین فرشتگان، اجسام مادی نیستند، بلکه امور مادی یک نسبتی با آنها دارند و این که گاهی گفته می‌شود: « خداوند سبحان می‌تواند امور مادی را از ایشان بگرداند، به طوری که آنها را احساس نکنند و تزاحمی میان آنها به وجود نیاید؛ و می‌تواند نیروی دیدن فرشتگان و ارتباط با آنها را در برخی از انسان‌ها قرار دهد تا فقط آنان بتوانند فرشتگان را ببینند و با آنها سخن بگویند.» سخنی است که گرچه ظاهر آن شبیه کلام مسلمانان منقاد دین است، اما در حقیقت اساس دین را ویران می‌سازد. زیرا اگر چنین خطای بزرگی در احساس روا باشد، ما راهی برای اثبات پیامبر و کتاب دین و اعجاز نداشته و به سوفسطیان خواهیم پیوست؛ در نتیجه توحید ثابت نمی‌شود تا نوبت به سخن درباره‌ی فرشتگان برسد، علاوه بر آن که بداهت عقل آن را ردّ می‌کند. » (همان،۲۴-۲۳) و نیز در جای دیگر پیرامون تجردّ فرشتگان می‌نویسد: « از جمله نصوصی که دلالت ببر تجردّ فرشتگان می‌کند آیه‌ی ذیل است: نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ *عَلی قَلبِکَ لِتَکُنَ مِن المُنذِرینَ؛جبرئیل قرآن را نازل گردانید و آن را بر قلب تو فرود آورد تا خلق را (از عقاب و عذاب)بترسانی. و روشن است مقصود از «قلب» عضو

گوشتی صنوبری که طرف چپ معده قرار دارد نیست، بلکه چیزی است که می‌فهمد و می‌اندیشد، یعنی روح. بنابراین، نزول آن بر قلب، تنها در صورتی صحیح است که مجرد باشد. خلاصه، آن چه می‌توان مطابق با قرآن و سنت و عقل گفت این است که: فرشتگان موجودات جسمانی مادی نیستند، بلکه« مجردند و موجودات مجرد نیز ممکن است مجرّد برزخی و یا مجرّد عقلانی باشند و یا به حسب مراتب فرق کنند، برخی از آنها مجرد برزخی هستند؛ یعنی شکل و صورت دارند و خواص ماده را هم دارا می‌باشند، آن طور که در روایات آمده، نکیر و منکر به صورت‌های مختلفی بر دیده‌ی میّت ظاهر می‌شوند؛ و برخی نیز مجرّد تامّند.(رجالی تهرانی، ۱۳۷۶، ۲۵-۲۴)

رؤوس ملائکه در این نگاره

در بین ملائکه الله، چهار ملک وجود دارند که در پیشگاه الهی قرب خاصی دارند و در لسان حکما و فلاسفه‌ی الهی از آنها تعبیر به «رؤوس ملائکه» می‌شود،آنها عبارتند از : جبرئیل، میکائیل، اسرافیل و عزرائیل. در روایات و اخبار به این چهار ملک مقرّب معروف، به صراحت اشاره شده است. از جمله روایتی از رسول گرامی اسلام(ص) وارد است که فرمود: « اِنَّ الله تَبارَکَ وَ تَعالی اِختارَ مِن کُلّ شَیءٍ اَربَعَهٌ، وَاختا مِنَ‌المَلائکَه جبرئیل وَ میکائیلَ وَ اِسرافیلَ وَ مَلَکَ المَوتِ؛ خداوند متعال از هر چیزی چهار تا را اختیار و انتخاب فرمود و از فرشتگان نیز جبرئیل و میکائیل و اسرافیل و ملک‌الموت(عزرائیل) را اختیار کرده است». جبرئیل فرشته‌ی علم است و متوجه سازنده‌ی مجردات، که به فهم و تعقل ادراک می‌کنند. میکائیل فرشته‌ی ارزاق است. اسرافیل فرشته‌ی زنده گردانیدن است و عزرائیل فرشته‌ی میراندن و ترّقی دهنده‌ی مواد از صور پایین‌تر به کامل‌تر است. سایر فرشتگان تحت ریاست این چهار فرشته اند. در این‌جا اشاره به مطلبی شایسته و بایسته می‌نماید که: آیا بین این چهار ملک نام برده، برتری وجود دارد که به اینها الهام کند و اینان هر کدام در تحت اوامر او باشند؟ هر چند به طور یقین نمی‌توان گفت که بین چهار ملک معروف، جامع و رئیسی هست اما شاید تا این مقدار بتوان گفت که اگر برتری بین ایشان باشد، جبرئیل است. حدیثی وارد است که امیرالمؤمنین(ع) از رسول خدا (ص) سوال کرد: « اَنتَ اَفضَل اَم جبرئیل(شیخ صدوق، عیون اخبارالرضا/ ج۱،ص ۲۶۲.) ؟ شما برترید یا جبرئیل». آن‌گاه حضرت تفضیلاً سرّ برتری خویش و اولیای الهی را بیان می‌دارد.حضرت امام (ره) در توضیح این حدیث شریف می‌فرماید: این که سؤال شد که : آیا آن حضرت برتر است یا جبرئیل؟ این سؤال نه تنها درباره‌ی جبرئیل است، بلکه مورد سؤال، همه‌ی ساکنان عالم جبروت هست و اما این که جبرئیل را به خصوص ذکر کرده، یا به واسطه‌ی « عظمت مقامی است که او را در میان فرشتگان دیگر است» و یا به خاطر آن است که در چنین مورد ذهن ها متوجه او می‌شوند نه به دیگر فرشتگان. امام خمینی، مصباح‌الهدایه،ص۱۷۸.. (رجالی تهرانی،۱۳۷۶ ، ۱۰۲-۱۰۱)

صدرالمتألهین بعد از این که به بزرگان و رؤوس ملائکه اشاره می‌کند، «جبرئیل»را به لحاظ این که خداوند در قرآن کریم به صفات کمالی او اشاره فرموده است بر سایر بزرگان فرشتگان به شش دلیل ترجیح می‌دهد: ۱- جبرئیل صاحب وحی است: «نزل به‌الروح الامین علی قلبک.شعراء(۲۶)آیه‌ی ۲۳ و ۲۴.»

۲- نام او را پیش از فرشتگان دیگر در قرآن بیان نموده است: « مَن کانَ عَدوّاًلِلهِ وَ مَلائِکتِهِ وَرُسُلِهِ و جِبریَلَ و میکالَ.بقره(۲) آیه‌ی ۹۸.». زیرا جبرئیل صاحب علم و وحی و میکائیل صاحب روزی و غذا است. و علمی که آن غذای روحانی است، برتر و بالاتر از غذای جسمانی است، پس باید جبرئیل برتر از میکائیل باشد.

۳- خداوند نام او را پس از خود قرار داده است: «فَاِنَّ اللهَ هُوَ مَوالاُ و جِبریلُ وَ صالِحُ المُؤمِنین.تحریم، آیه‌ی ۴».

۴- او را روح‌القدس نامیده است و درباره‌ی عیسی علیه السلام فرمود: «اِذاَیَّدتُکَ بِروُحِ‌القُدُسِ.مائده، آیه‌ی ۱۰.».

۵- خداوند دوستانش را یاری می‌دهد و دشمنانش را سرکوب می‌گرداند با «هزار فرشته‌ی صف بسته. انفال(۸) آیه‌ی ۹..».

۶- خداوند او را به صفات شش‌گانه در قرآن ستوده است که عبارتند از: رسالت او، ارجمندی او، نیرومندی او، منزلت و مقام او، فرماندهی او بر فرشتگان و امین وحی بودن او: « مُطاعٍ ثَمَّ اَمینٍ.مفاتیح‌الغیب،ص ۳۴۷.»(رجالی تهرانی،۱۳۷۶: ۱۰۳-۱۰۲)

جبرئیل مأمور وحی

«جبرئیل» فرشته‌ای است که وحی الهی را به پیامبر اکرم(ص) می‌رساند. او ملک مقرّب خدا و بزرگ‌تر از جمیع فرشتگان است که علم حضرت حق در او تجلّی می‌کند و از او در طریقه‌ی وحی به فرشتگان پایین‌تر و کوچک‌تر- که تعدادشان بسیار

است- تجلّی و ظهور می کند و از آنها بر پیامبر اکرم(ص) تجلی می یابد. جبرئیل یکی از چهار فرشته ی مقرب بلکه برترین آنها است. زیرا رسول خدا(ص) می فرماید: «آیا شما را به برترین فرشتگان «جبرئیل » خبر بدهم؟ریاض السالکین،ج۶،ص ۲۹» نام جبرئیل در زبان عربی به چند گونه تلفظ شده که بعضی از آنها عبارتند از: جِبریل، جِبرِیل، جبرائل، جبراییل، جَبرئیلّ، جَبرین. و اما در میان یهودیان و مسیحیان «گابریل» به معنی مردِ خدا و مظهر قدرت خداست. او دوباره برر دانیال نبی(حدود ۶۷۱ ق.م.) فرستاده شده : یک بار رؤیایی را تعبیر می کند و بار دوم تا هفتاد هفته(سال) را برای او پیش گویی می کند. مژده ی تولد یحیی(ع) را به زکریا و تولد عیسی(ع) را به مریم بشارت می دهد. (رجالی تهرانی،۱۳۶۷: ۱۰۳) در آیات قرآن مجید از جبرئیل به نام های« جبریل» و «روح الامین» و «رسول کریم» نام برده شده و پنج وصف برای جبرئیل- علیه السلام- آورده شده که با هم می خوانیم: « قُل مَن کانَ عَدُوّاً لِجبریل فَإنَّهُ نَزَّلَهُ عَلی قَلبِک بِإذنِ اللهِ مُصَدّقاً لما بَینَ یَدیَه وَ هُدًی وَ بُشری لِلمُؤمِنینَ؛ بگو: دشمن جبرئیل دشمن حق است، او به فرمان حق قرآن را در عین امانت بر قلب پاک تو رساند، تا تصدیق کننده ی کتب آسمانی وبرای جامعه ی هدایت و برای مردم مؤمن بشارت به عنایت و الطاف حضرت ربّ العزّة باشد.» «وإنَّهُ لَتَنزیلُ رَبِّ العالَمینَ نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الأمینُ عَلی قَلبِکَ لِتَکُنَ مِنَ المُنذرینَ؛ همانا قرآن از جانب پروردگار جهانیان نازل شده، روح الامیناز جانب حق بر قلبت آورده تا به وسیله ی آن خلق را از جریمه ی جرم ها بترسانی.»

«إنَّهُ لَقَولُ رَسُولٍ کَریمٍ ذی قُوَّةٍ عِندَ ذِی العَرشِ مَکینٍ مُطاعٍ ثَمَّ أمینٍ؛ همانا قرآن کلام رسول بزرگوار حق(جبرییل) است، که فرشته ی با قدرتی است و نزد خدای مقتدرش با جاه و منزلت و فرمانده و امین وحی خدا است». در این آیه، پنج وصف برای جبرئیل آمده که جملگی بیانگر عظمت و مقام اوست:

رسول کریم: اشاره به ارزش وجودی و مقام والا و جلالت ذات و عظمت قدر اوست.

ذی قوّة : برای آن است که برای دریافت قرآن و ابلاغ آن قدرت و نیروی عظیمی لازم است و جبرئیل از جانب حق دارای چنان قدرتی بود.

مکین : یعنی ملک برجسته، عند ذی العرش کنایه از مقرَّب بودن او به تقرّب معنوی نزد حضرت محبوب است.

مُطاع: اشاره به این است که جبرئیل فرمان روای فرشتگان و امیر آنها است.

امین: در ابلاغ رسالت نهایت امانت داری را داشت.

امام زین العابدین - علیه السلام- در بخشی از دعای سوم صحیفه سجادیه عرض می دارد: «وَجبریلُ الأمینُ عَلی وَحیِکَ المُطاعُ أهلِ سَمـواتِکَ المَکینُ لَدَیکَ المُقَرَّبُ عِندَکَ؛ و درود فرست بر جبرئیل که امین وحی تو است؛ آن ملک با منزلتی که مُطاع اهل آسمان ها است، آن وجود با عظمت که در پیشگاه مقدّس تو ارجمند و مقرّب است. روایت شده که رسول خدا (ص) به جبرئیل فرمود: « ذی قُوَّةٍ عِندَ ذِی العَرشِ مَکینٍ، مُطاعٍ ثَمَّ أمینٍ» پس نمونه ای از قدرت و امانت خود را بیان کن. جبرئیل گفت: اما نمونه ی قدرت من این است که مأمور نابودی شهرهای قوم لوط شدم و آن چهار شهر بود، در هر شهر چهارصد هزار مرد جنگ جو به جز فرزندان آنها وجود داشت، من این شهر را از میان برداشتم و به زمین آوردم و زیرو رو کردم! امّا نمونه ی امانت من این است که هیچ دستوری به من داده نشده که از آن دستور کمترین تخلّفی کرده باشم.ریاضالسالکین،ج۲،ص ۲۸.» نیز با توجه به آیه ی ۹۷ سوره ی بقره و آیه ۱۹۴ سوره ی شعرا معلوم می شود که جبرئیل همان روح الامین است.(رجالی تهرانی،۱۳۷۶، ۱۰۵-۱۰۴) مرحوم شیخ صدوق در «اعتقادات» درباره ی چگونگی نزول وحی می فرماید: « ما عقیده داریم که میان دو چشم اسرافیل لوحی است و چون حق سبحانه و تعالی خواهد که تکلّم به وحی فرماید آن لوح بر جبین اسرافیل، می خورد پس در آن لوح می نگرد و می خواند چیزی را که در آن نوشته و آن را به میکائیل القا می کند و میکائیل به جبرئیل و جبرئیل به پیغمبران. اما غشّ و بیهوشی که بر پیامبران عارض می شد به گونه ای که عرق می نمود، حالت خاصّی بود که فقط هنگام تکلم حق تعالی با آن جناب تکلم رخ می نمود. جبرئیل هیچ گاه بدون اذن، بر آن جناب وارد نمی شد و برای احترام جناب درحضور حضرتش بنده وار می نشست. صدوق، اعتقادات، ص ۱۰۱. »

از این سخنان می توان این نتیجه را گرفت که وحی به اشکال مختلفی بر پیغمبر اکرم(ص) نازل می شد و هر کدام آثاری به همراه داشته است. از پاره ای آیات دیگر چنین بر می آید که در کار نزول وحی، فرشتگان دیگری نیز شرکت دارند، که در قرآن از آنها به « سَفَرَةٍ کرام بَررةٍ» تعبیر شده است، برخی از وحی ها را جبرئیل - علیه السلام - ابلاغ می کند و برخی دیگر به وسیله ی سایر فرشتگان القا می شود، چنان که می فرماید: « بَأیدی سَفَرَةٍ کِرامٍ بَرَرَةٍ ؛عبس((۸۰) آیه ی ۱۶.) (این آیات الهیه) به دست سفیرانی است ارجمند و نیکوکار.» (رجالی تهرانی،۱۳۷۶، ۱۰۶)

پر و بال فرشتگان

در آیات و روایات آمده است فرشتگان بال و پر دارند و برای بعضی سه بال، جهار بال و چندین بال ذکر شده است. از جمله خداوند در قرآن کریم می فرماید: اَلحَمدُ لله فاطِرِ السَّمواتِ وَالاَرضِ جاعِلِ المَلائِکهِ رُسُلاً اُولی اَجنحهٍ مَثنی وَ ثُلاثَ وَرُباعَ یَزیدَ فی الخَلقِ مایَشاءُ اِنَّ الله عَلی کُلّ شَیءٍ قَدیرٍ؛ (فاطر(۳۵)آیه‌ی ۱). سپاس تنها سزاوار خدا است، آفریننده‌ی آسمان‌ها و زمین، فرشتگان را رسولانی گردانید که بال‌هایی دارند، دوگانه و سه‌گانه و چهارگانه که هر چه بخواهند در آفرینش می‌افزاید، همانا خدا در مورد طالبان علم، امیرالمؤمنین(ع) به محمدّبن حنفیه فرمود: «بدان برای علم، ساکنان آسمان و زمین استغفار می کنند. پرندگان آسمان ها و ماهیان دریا نیز برای آنها دعا می کنند و فرشتگان بال های خود را برای طالبان علوم پهن می کنند و از این عمل خود اظهار رضایت و خشنودی دارند. (رجالی تهرانی،۱۳۷۶، ۸۰-۷۹) نیز در روایت است که خداوند فرشته‌ای دارد به نام «خرقائیل»، که هیجده هزار بال دارد.

استاد مطهری در بحث وحی و چگونگی آن، نظریه‌ی عوامانه را در کیفیت نزول فرشتگان بر پیامبر اکرم(ص) می‌فرماید: «یک نظری عوام‌الناس دارند و آن این است که تا می گویند «وحی» این جور به فکرشان می رسد که خداوند در آسمان است، بالای آسمان هفتم؛ مثلاً در نقطه‌ی خیلی خیلی دوری، و پیغمبر روی زمین است. بنابراین، فاصله‌ی زیادی میان خدا و پیغمبر وجود دارد. خدا که می خواهد دستورهایش را به پیغمبرش برساند نیاز دارد به یک موجودی که بتواند این فاصله را طی کند و آن موجود قهراً باید پر و بال داشته باشد تا این فاصله را طی کند، و از طرفی هم باید عقل و شعور داشته باشد که بتواند دستوری را از خدا به پیغمبر القا کند، پس این موجود باید از یک جنبه انسان باشد و از یک جنبه ی دیگر پرنده؛ باید انسان باشد تا بتواند دستور خدا را برای پیغمبر بیاورد و چون می خواهد نقل کلام و نقل سخن کند، ولی از طرف دیگر، چون این فاصله‌ی بعید را می خواهد طی کند (اگر هر انسانی می توانست، که خود پیغمبر می‌رفت و بر می گشت) باید یک پر و بالی داشته باشد تا این فاصله میان زمین و آسمان را طی کند، و او همان است که به اسم «فرشته» نامیده می شود. عکس فرشته‌ها را هم که می کشند و انسان نگاه می کند می بیند یک انسان است، سر دارد، چشم دارد، بینی دارد،گردن، دست، پا، کمر و همه چیز دارد به اضافه دو تا بال نظیر بال پرندگان. (رجالی تهرانی،۱۳۷۶،. ۸۱-۸۰)

انشمندان، حکما و فلاسفه اسلامی متفقندکه امکان دارد ذکر بال برای فرشتگان در آیات و روایات، تعبیر کنایی باشد. جناح و بال در پرندگان مانند دست برای انسان است و از آنجایی که بال وسیله‌ی نقل و انتقال پرندگان و حرکت و فعالیت آنها ست، گاهی این کلمه در فارسی یا عربی به عنوان کنایه از وسیله‌ی حرکت و اعمال قدرت به کار می‌رود؛ مثلاً گفته می‌شود: فلان شخص، بال و پرش سوخته شد، کنایه از این که نیروی حرکت و توانایی از او سلب شد.لذا بعید نیست که در توضیح حدیث طالبان علم با عنایت به این نکته که قطعاً فرشتگان بال‌های جسمانی و قابل رؤیت را زیر پای طلاب علوم پهن نمی کنند و استعاره است، بتوان گفت این سخن تعبیر کنایی است از این که فرشتگان طالبان علم را تحت حمایت و مراقبت و توجهات خود قرار می دهند. حکیم الهی قمشه‌ای در این مورد می گوید: « ممکن است «جناح» استعاره باشد از «سرعت اطاعت و قوت و شدت در انجام کار» که در حقیقت کار آن قوای ملکوتیه در سرعت به حد تصور نیاید؛ زیرا هر چه سریع تصور شود باز زمان دارد، اما کار قوای غیبیه‌ی عالم در سرعت بلازمان است، و در شدت هم از عدد و کمِّ منفصل افزون است به حدی که قوه‌ی وهم که اشیا را در ماده و مدت تواند ادراک کند از تصور و توهم آن عاجز است. آری، قوه‌ی قدسیه‌ی عقل، که زمان و مکان و عدد در آن منطوی و حکمش فوق حد و ماده و مدت است و از دور عدد و زمان بیشتر و بالاتر است، آن قوه تواند فهم کرد.برای تقریب ذهن مثالی ذکر کنیم: اسرافیل هزاران هزاران بلکه بی‌نهایت نفوس را زنده می‌سازد به امر حق، و عزرئیل در کمتر از یک چشم بر هم زدن هزاران بلکه بی حد و پایان نفوس را می‌میراند و به عالم ملکوت می کشاند. پس ممکن است مراد از اجنه کنایه و استعاره از سرعت و شدت و کثرت عمل باشد. مثال دیگر: چنان که قوه‌ی نور خورشید بدون پر و بال ظاهری بلکه با بال و پر معنوی در یک ثانیه(یک چشم به هم زدن) پنجا هزار فرسخ پرواز می کند و قوه‌ی جاذبه عشق بدون بال و پر ظاهر جهان و کُرات بی‌انتهایی را به سرعت حیرت‌انگیزی در فضا می گرداند که : «لاَ الشَّمس یُنبَغی لَهاَ اَن تُدرکَ القَمَرو لاَ الَّلیلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَ کُلٌ فی فَلَکٍ یَسبَحُون.یس(۳۶) آیه‌ی ۴۰.» پس می توان مقصود از اجنه را به طور استعاره و کنایه دانست.حکمتالهی،ج ۲،ص ۳۶۲.» (رجالی تهرانی، ۱۳۷۶: ۸۲-۸۱)

در قرآن کریم مطالب بسیاری، به استعاره و مجاز به کار رفته است؛ مانند: آیه‌ی نور و نیز آیه‌ی : « جاءَ رَبُّکَ؛(فجر(۸۹) آیه‌ی ۲۲.) خدایت آمد.» تعبیر آمدن خدا تعبیری مجازی است، زیرا خداوند جسم نیست که آمدن بر او صدق کند. چنان که

عرش و کرسی و دست و چشم و مانند آن در حق خداوند متعال به معنای جسمانی نیست، بلکه کنایه از سلطنت الهی و استعاره از قدرت نامتناهی و علم حضوری است. لذا شاید آمد و شد فرشتگان، که دارای بال هستند، کنایه از مراتب نزول و عروج باشد. چون نزول از عالم بالا و یا عروج به سوی عالم بالا صورت می گیرد، پس وسیله ی آن نیز باید مناسب باشد، نه این که به راستی بال جسمانی مراد باشد؛ و از این مطلب نتیجه می شود این که فرمود: بعضی دو بال، بعضی سه بال و بعضی چهار بال دارند، مراد این است که، برخی در این نزول و صعود ضعیف تر و بعضی قوی ترند. پس اطلاق جناح و بال برای فرشته، به معنای مطابقی و بال و پری که در پرندگان وجود دارد، نیست، بلکه بال پرندگان مثالی است برای بال هایی که فرشتگان دارند. این بال ها در حقیقت قوایی است که هریک از ملائکه به حسب مقام و مرتبه ی خود دارند و همین قوه، هنگام تمثیل برای انسان به صورت اجنه متمثل می شوند، و تعدد و کثرت بال ها درحقیقت راجع به جهات مختلف است.(رجالی تهرانی،۸۳،۱۳۷۶-۷۹)

فرشته باوری

فرشته در آثار سهروردی به صورت پیری ظاهر می شود که مرشد و راهنمای سالک است و از جوانیِ جاودان برخوردار است. این پیر جوان مثال بارز فرشته ای است که در همه ی تمثیل های عرفانی سهروردی سالک با وی دیدار دارد. پس، سخن بر سر عقل دهم در سلسله مراتبِ عقول، یعنی همان عقلِ فعالِ فیلسوفان و روح القدس یا جبرئیل است. در مؤنس العشاق همین فرشته را با نام جاویدان خرد می بینیم که در واقع معادل فارسی Sophia aeterna است. اذعان به وجود فرشته که گاه حکم کودکی ازلی دارد، گاه حکم پیر جوان، و گاه جبرئیل یا« جاودان خرد»،در واقع به کار بستن شعاری است که بنیاد هرگونه معرفت باطنی را تشکیل می دهد: «کسی که نفس خود(یا روانِ خود) را شناخت خدای خود را می شناسد». بنابراین، چهره ی فرشته- روح القدس بعنوان فرشته ی نوعِ بشر است که بدینسان بصورت خودِ هرکس یا «طبیعتِ تامّه ی» او برای وی فردانیت پیدا می کند، و بیانگر همان طبیعت تامّه ای است که در یکی از رسالاتِ کهن – مسی ها در زبان عرب از قول سقراط با تعبیر«فرشته ی شخصیِ فیلسوف»از آن یاد شده است.سهروردی در نخستین رساله های خود هنوز مبشر اندیشه ی فرشته باوری به صورت سینائی آن است. بعنوان مثال، در آغاز حکایتِ آواز پر جبرئیل، عارف سالک به حلقه ای از ده پیر برمی خورد که هر کدام در سلسله مراتب معنوی پایگاه معینی دارند، و این بیانگر همان طرح بوعلی سینا از عقول ده گانه است. بعدها سهروردی از حد این طرح درمی گذرد، و عقل- فرشته هم جا عوض می کند: در طرح جدید عقل- فرشته را می بینیم که در مرتبه ی عَرضی « ارباب انواع»، یعنی در جائی قرار دارد که در واقع بیانگر ایده های افلاطونی به زبان و بیان فرشته باوری در آئین زرتشت است.(شایگان، ۱۳۹۳: ۳۰۴-۳۰۳)

در عرفان اسلامی اغلب به این عبارت: « کسی که نفس خود را شناخت خدایِ خود را می شناسد» برمی خوریم که صورت های متفاوتی دارد. از جمله: کسی که خود را شناخت امام خود را می شناسد. یا کسی که امام خود را شناخت خدای خود را می شناسد. هانری کُربن می گوید مشایخ اسلام به صورت های بی نهایت گوناگون به این اشعار اندیشیده اند. در نزد سهروردی، این «نفس» یا «خود» همان «طبیعت تامّه» است، یا فرشته ی راهنمائی است که در تمثیل ها می بینیم. از سوی دیگر، بینش به طبیعت تامّه با کردار عرفانیِ هرمس همراه است. ولی نسبت« طبیعت تامه» به روان فردی مانند نسبتِ فرشته ی روح القدس(فرشته ی بیانگر صورتِ نوعی) به تمامی بشریت است. طبیعت تامه همان چهره ی فردانیّت یافته و انفرادی فرشته در قیاس با شخص سالک است. او راهنمای سالک می شود و شخص او را ارشاد می کند. این طبیعت تامّه، در تحلیل نهائی، « فرشته ی شخصیِ فیلسوف» است. البته نه بعنوان فرشته ی نگهبان او، بلکه به صورت همزاد معنوی یا دگر- خود آسمانی آدمیزاده ای زمینی. چهره ی او در واقع «صورتِ فردانیت یافته ی رابطه ی فرشته ی- روح القدس با هریک از بستگان خویش، با هریک از کسانی است که وی مرشد یا راهنمای آنهاست». فرشته« به صورت شخص بر کسی نمی تواند ظاهر شود مگر آن که طبیعت آن کس کامل باشد، یعنی خود او انسانی نورانی باشد؛ رابطه ی میان آنها از مقوله ی یک زوج یا یک دوگانه است که در آن هر یک از دو طرف همزمان نقش من و تو هردو را بازی می کند، نقش تصویر و آینه: تصویر من با دید خودِ من به من می نگرد: و من به او با نگاه خودِ او می نگرم». (شایگان،۱۳۹۲،ص۳۰۵-۳۰۴)

رویکرد تفسیری براق از دیدگاه قرآنی

اوصاف اندام براق ازدیدگاه قرآن

اندازه‌ی قدش- از درازگوش کشیده‌تر و از قاطر کوتاه‌تر، میانه‌بالا بود نه کوتاه و نه دراز. رنگ- امام رضا(ع) از پیامبر روایت کرده:« از تمام رنگهای موجود در جهان نمونه‌ای در آن نبود»، و در حدیثی وارد شده است که :«دارای رنگی بود آمیخته از سیاه و سپید». مو- موی سپید درخشانی داشت که در لابلای آن چند تار موی مشکی بسیار زیبایی نیز بود که از شدّت صفایی که داشت به رنگ گُلی می‌نمود. چهره- صورتش مانند روی انسان بودیعنی مایل به تربیت انسانی بود. گونه-پیامبر(ص) فرمود:«وَخَدُّهُ کَخَدِّ الإ نسَان». = و رُخِ او همچون آدمیزاد بود. اینکه در روایات گفته شده چهره و گونه‌اش به انسان می‌مانست، شاید بدین جهت بوده که چون انسان اشرف مخلوقات است و بهترین قسمت کالبد بشر صورت او می‌باشد لذا صورتش را که شریف‌ترین عضوهای حیاتی هست از باب «تشبیه کردن بهترین به شریفترین» به گرانمایه‌ترین اعضای بدن همانند کرده است. امّا جهت شباهت گونه‌اش به اسب شاید از جهت بوی بسار خوشی است که از میان دو گوش اسب بر می‌خیزد. چشم- چشمانش همچون ستاره زُهره بود، همانند دو ستاره می‌درخشید و شعاعی مثل پرتو خورشید داشت. چشمان بُراق، در ته سم‌ها؛ کف دستهایش قرار گرفته بود و هرگام خود را به اندازه‌ی آنچه دیده‌اش می‌دید بر می‌داشت. گوش- گوشهایش پیوسته در حرکت بود، مانند گوش فیل و از زبرجد سبز بود وپیوسته آن را تکان می‌داد. زیر گلو- از گودی زیر گلویش، مروارید فرو می‌غلطید. دست و پا- قدّ پاهایش بلند‌تر از دستهایش بود، و چون به کوهی می‌رسید دستهایش کوتاه‌می‌شد و پاهایش کشیده و چون از بلندی پایین می‌آمد دستهایش دراز می‌گردید و پاهایش جمع و کوتاه همانند بِرذَون اسبِ افسانه‌ای فرعون بود.یعنی فایده او به همه جا می‌رسید و فیض او همه چیزها را تازه می‌داشت. سینه- سینه‌ی آن گویا از یاقوت سرخ بود. از سینه‌اش به جای عرق مروارید غلطان جاری بود. پشت- پشت آن مانند زَرِ و یا دُرِّ سفید بود.گویا اشاره به غلبه‌ی جهت تَجَرُّد وقت صعود و عروج به عالم برزخی خود. بال- از پی سر دو بال گوهر نشان و مزیّن به مروارید و یاقوت . زبرجد و جواهر گوناگون داشت که در طرفهای ران او قرار داشت و از جواهر بود. از تمام رنگها نمونه‌ای در آن بود. پرهای آن ساقهای پایش را می‌پوشاند و چون بال می‌گشود تمام مابین مشرق و مغرب را پر می‌کرد. یال- موهای یالش، بلند و بسیار بود، به یال اسب می‌مانست، از مروارید بافته، بلند و انبوه و از جانب راست فروهشته بود.زین- زینی از یاقوت بهشتی بر او نهاده بودند. رکاب- رکابش از دُرِّ سفید بود. لگام - به هفتاد هزار زمام از رشته‌هایی از جنس طلا مِهار شده بود. زِمامِش از یاقوت سرخ بود. (محمدی شاهوردی،۱۳۷۹، ۹۴-۹۰)

بُراق پدیده‌ای ابداعی

بُراق که پدیده‌ای بود ابداعی بالذات؛ یعنی موجودی است که ایجابش مسبوق به ماده و حرکت و مدّت نیست، از جوف عَدَمِ صریح، بیرون آمده و به مَتنِ وجود قدم نهاده، موادّ جسمانی‌اش از موادّ این جهان و قوانین موجوده در آن برتر و تکامل یافته‌تر بوده است، چنانچه در حدیث آمده: «براق برتر و ارزشمندتر از تمامی دنیا بود» چون دنیا در مقابل آخرت می‌باشد و ارزش أشیا بر حسب امتیاز و نفاست و برتری آنها در جهان خودشان می‌باشد، این تعبیر نشان دهنده‌ی آن است که موادّ اولیّه‌ی اندام آن موجود، ارزشمند‌تر از تمامی گوهرهایی بوده است که از معادن خشکی و دریایی و فضای بیکران جهان طبیعت که در مقابل عالم آخرت است به دست می‌آید، و از اینکه فرموده است: موادّ جسمی أندام بُراق از همه‌ی موادّ و أشیاء زمین و آسمان از مرئی و نامرئی برتر بوده است. معلوم می‌شود از مادّه‌ای بوده متکامل تر و ارزشمندتر از موادّ اولیه‌ای است که در این جهان در دسترس بشر قرار دارد.(محمدی شاهوردی،۱۳۷۹،۹۶-۹۵)

بُراق از اجسام لطیفه

بُراق اگر چه به صورت حیوان دنیوی می‌نمود ولی از جنس عالم علوی و از اجناس لطیف بوده است و بنا بر اوصاف مادّیی که در اخبار برایش بیان شده می‌توان گفت بُراق از جسمی بوده دریافتنی، حسّی، امّا نه از اجسام تشکیل شده از موادّی که ما

آنها را می شناسیم بلکه از عناصر و موادّ اجسام لطیفه ی نامرئی، مانند جسم فرشتگان. به گفته ی محدّثان«بُراق از ملائکه عالم ملکوت بوده» پس مانند دیگر فرشتگان می توانسته بهر شکلی غیر از شکل سگ و خوک درآیند.

نتیجه‌گیری

هدف اصلی علم آیکونوگرافی در این عرصه ارائه ی الگوهای تصویری نمادین، برای بیان مفاهیم نظری و عملی به هنرمندان بوده است؛ یعنی عمدتاً طرف مخاطب این علم خود هنرمند و کارکردش، و یاری رساندن به خلق اثر هنری بوده است. در قرن بیستم آیکونوگرافی ماهیت تازه ای به خود می گیرد و روشی علمی برای مطالعه و درک عمیق تر آثار هنری می گردد. به عبارت ساده تر آیکونوگرافی دیگر یک مِتُد آفرینش اثر نیست، بلکه یک مِتُد و آنالیز اثر است. این نگاره آخرین نگاره ای می باشد که جبرئیل به همراه پیامبر(ص) نشان داده شده است. ساختار و ترکیب بندی این نگاره مانند نگاره های قبلی و متأثر از شیوه ها و اسلوب های هنری دوره های قبل و با نوآوری جدید در رنگ بندی، کادر بندی، نوشتار خارج از تصویر ، خروج تصویر از کادر و استفاده از متن سه زبانه در دوره ی شاهرخی از ویژگی های این نسخه و نگاره می باشد. تفاوت این نگاره با نگاره های قبلی در نمایش پیکره ها ، فرم رنگ طلایی در زمینه، بال های سه قسمتی جبرئیل که بر شکوه و عظمت جبرئیل در این نگاره افزوده است و باعث برجسته تر شدن این نگاره شده است.همچنین چهره ی پیامبر که درنگاره های قبلی در هاله ی نور بود و نا مشخص، در این نگاره به وضوح مشخص است. هاله ی نورانی(طلایی) که قبلاً در اطراف سر بود در این نگاره کل بدن پیامبر(ص) و براق را پوشانده است. نگارگر در این نگاره به جزئیات توجه خاصی نشان داده، از جمله پیکر پیامبر(ص) و جبرئیل در بیان حالت چهره سر و دست، آرایش و پوشش سر، همچون روش بستن عمامه و دستار پیامبر(ص)، تن پوش و جامگان مانند عبا، قبا و ردا و شیوه ی رنگ گزینی در تزئینات نگاره و قاب بندی و کادربندی نگاره همچنین رنگ بندی و رنگ گزینی در بال سه قسمتی جبرئیل، پوشش براق و رنگ بندی سطح بدن براق. می توان به این نتیجه رسید در این نگاره با رویکرد آیکونوگرافی و تحقیق درآیات، روایات و احادیث و رابطه تصویری موجود میان متن و تصویر، آیکونوگرافی می تواند راه گشای پژوهش های تازه ای در بررسی نگاره های معراج پیامبر(ص) از نسخه ی شاهرخی و این نگاره باشد.

مراجع

۱. دادور ابوالقاسم، منصوری، الهام، (۱۳۹۰)، «درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند»، تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا(س)، چاپ دوم.

۲. دادور ابوالقاسم، غربی، عادله، (۱۳۹۱)، «مطالعه تطبیقی نقوش برجسته هخامنشی و ساسانی در ایران»، تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا(س)، نشر پشوتن.

۳. رجالی تهرانی، علیرضا، (۱۳۷۶)، «فرشتگان تحقیقی قرآنی، روایی عقلی»، قم: مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه، چاپ اول.

۴. رزسگای، ماری، (۱۳۸۵) ، «معراج‌نامه سفر معجزه‌آسای پیامبر(ص)»، ترجمه: مهناز شایسته‌فر، تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی،چاپ اول.

۵. شین‌دشتگل، هلنا، (۱۳۹۱)، «معراج‌نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی‌های مردمی با نگاهی به پیکرنگاری حضرت محمد(ص)»، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی،چاپ دوم.

۶. شایسته‌فر، مهناز، (۱۳۸۴)، «هنر شیعی عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویان»، تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، چاپ اول.

۷. عبدی، ناهید، (۱۳۹۱)، «درآمدی بر آیکونولوژی نظریه‌ها و کاربردها»، تهران» نشر سخن.

۸. کمالی‌زاده، طاهره، (۱۳۸۹)، «هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی»، تهران: انتشارات متن.

۹. محمدی شاهرودی، عبدالعلی، (۱۳۷۹)، «پرتوی از معراج»، تهران: شرکت چاپ و انتشارات اسوه، چاپ اول.

۱۰. معصومی، غلامرضا، (۱۳۸۸)، «دایرةالمعارف اساطیر و آیین‌های باستانی جهان» جلد اول(آ)، تهران: انتشارات سوره مهر، چاپ اول.

۱۱. معصومی، غلامرضا، (۱۳۹۱)، «دایرةالمعارف اساطیر و آیین‌های باستانی جهان» جلد دوم(الف)، تهران: انتشارات سوره مهر، چاپ اول.

۱۲. اچ. جی، کیپنبرگ، (۱۳۷۲)، «شمایل‌نگاری و دین»، ترجمه: مجید محمدی، مجله نامه فرهنگ، شماره ۱۶، زمستان، صص۱۴۷-۱۳۹.

۱۳. تهرانی، رضا، (۱۳۸۹)، «بررسی تطبیقی عناصر ساختاری در معراج‌نامه احمد موسی و معراج‌نامه میرحیدر»، فصلنامه نگره، شماره۱۴، بهار، صص۳۷-۲۳.

۱۴. دارابی، هلیا، عکاشه، ثَروَت، (۱۳۸۴)، «شمایل‌نگاری»، مجله هنرهای تجسمی، شماره ۲۲، بهار، صص۱۳-۸.

۱۵. شایسته‌فر، مهناز، کیایی، تاجی، (۱۳۸۴)، «بررسی نمادهای نور و فرشته راهنما یا پیر فرزانه در فرهنگ ایران و نگارگری دوره تیموری و صفوی»، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۲، بهار و تابستان، صص۳۹-۲۹.

۱۶. شایسته فر، مهناز، (۱۳۸۶)، «شمایل پیامبر(ص) در نگارگری اسلامی»، دو ماهنامه فرهنگی هنریبیناب، شماره ۱۱، تابستان، صص ۱۲۹-۱۱۴.

۱۷. شایسته‌فر، مهناز، (۱۳۸۸)، «حضور نمادین پیامبر در معراج‌نامه‌ی شاهرخی»، کتاب ماه هنر، شماره ۱۳۳، پاییز، صص۲۲-۱۴.

۱۸. کودِرت، اَلیسون، (۱۳۸۹)، «فرشتگان»، ترجمه: ایرج داداشی، دوماهنامه فرهنگی هنری بیناب، شماره ۱۷، صص۱۷-۸.

روسیه و مبارزه با تروریسم و افراطی گری در قفقاز: دستاوردها و ناکامی‌ها ۲۰۱۵ – ۲۰۰۱

افشین زرگر [۱]، لیلا سلیمی [۲]

۱- دکترای روابط بین الملل و عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

۲- کارشناس ارشد روابط بین الملل دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

Zargar.a2003@gmail.com

چکیده

این پژوهش در صدد واکاوی سیاست خارجی روسیه در قبال گروه های افراط‌گرا و تروریستی در قفقاز؛ دستاوردها و شکست ها در طول سال های ۲۰۰۱ تا ۲۰۱۵ است. به ویژه پس از دهه پایانی قرن بیستم و سال ۲۰۰۰ به بعد، خلأ قدرت ناشی از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی در کنار اختلافات سرزمینی برخی اقوام با صورت بندی متکثر قومی مذهبی، رشد گروه های افراطی و فقدان توسعه سیاسی موجب شد منطقه قفقاز جنوبی با ساختاری آنارشیک شکل گیرد. منطقه ای امنیتی با سه جمهوری مستقل آذربایجان، ارمنستان و گرجستان،که با تداوم ناپایداری امنیتی همراه با عدم شکل‌گیری یک رژیم امنیتی مشترک، با قدرت گرفتن داعش در عراق و سوریه و نفوذ اسلام گرایان رادیکال در آن، در روند تحولات منطقه پیچیده ای را پشت سر می‌گذارد. بر این اساس بسط و گسترش بنیادگرایی در منطقه ژئوپلیتیک قفقاز که از جمله حساس ترین مناطق ژئوپلیتیک ج هان به ویژه پس از سال ۲۰۰۰ شکل ویژه ای از مجموعه امنیت منطقه ای را شکل داد. این مقاله در پی پاسخ دادن به این سوال است که رویکرد روسیه در قبال گروه های افراط گرا و تروریستی در قفقاز (از سال ۲۰۰۱-۲۰۱۵) چگونه بوده است؟ بر این اساس هدف این مقاله مشخص نمودن رویکرد روسیه در قبال گروه های افراط‌گرا و تروریستی در قفقاز؛ دستاوردها و شکست ها با چشم انداز رویکردی امنیت منطقه ای می‌باشد. روش پژوهش نیز روش تبیینی است و داده ها نیز به شیوه کتابخانه ای گردآوری شده است.

واژگان کلیدی: گروه های افراطی، تروریسم، عوامل ژئوپلیتیک، مجموعه امنیت منطقه ای، قفقاز جنوبی

مقدمه

پس از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی، روسیه با درک پتانسیل بالای موجود در مناطق پیرامونی خود و البته با اولویت قرار دادن منافع امنیتی و دفاعی اش، تلاش نمود ترتیبات ویژه خود را در جغرافیای شوروی سابق پیاده نماید. به ویژه بعد از سال ۲۰۰۸ و بحران روسیه و گرجستان، سیاست خارجی روسیه در قفقاز عمدتا حول نهادینه کردن ساختارهای سیاسی-سرزمینی[۱] خاصی شکل گرفته است.(Blank, 2013: 4)

از سوی دیگر در سال های پس از جنگ سرد، اشغال افغانستان از سوی روسیه نقطه عطفی در تکثیر گروه های بنیادگرا در منطقه بود. در واقع حمله نظامی روسیه و تصرف افغانستان، طیفی از مخالفت ها را میان گروه ها و جنبش های مسلمان

• این مقاله برگرفته از رساله کارشناسی ارشد لیلا سلیمی با عنوان «رویکرد روسیه در قبال گروه های افراط گرا و تروریستی در قفقاز:دستاوردها و شکست ها از سال ۲۰۰۱ -۲۰۱۵» و با راهنمایی دکتر افشین زرگر است.

[1] - territorial-political structures

منطقه بر انگیخت، دلیل این امر آن بود که برای اولین بار یک سرزمین اسلامی توسط یک کشور متعلق به بلوک شرق، اشغال شده بود. از این رو، گروه های اسلامی طرفدار حرکات جهادی که داعیه های جهانی مبارزه با دشمنان اسلام داشتند و کمونیسم را از دشمنان سرسخت خود می دانستند، نسبت به اشغال افغانستان حساسیت شدید نشان دادند.

در همین برهه زمانی بنیادگرایانی مانند عبدالله العزام[1] اردنی- فلسطینی، ایمن الظواهری[2] مصری و اسامه بن لادن[3] سعودی با ورود به افغانستان زمینه های سازماندهی و تشکیل القاعده، به عنوان سازمانی جهانی، را فراهم کردند. جنگ افغانستان، علاوه بر این که شکل گیری سازمانی رادیکال به نام القاعده را سرعت بخشید، ملاقات اسلام گرایان شرق و غرب عربی با یکدیگر را نیز رقم زد. این ملاقات و آشنایی سبب ترکیب دیدگاه های ایدئولوژیک و مهارت های سازمانی اسلام گرایان شد. در این میان، جنبش های رادیکال مغرب عربی(مصر)، مهارت های سازمانی و تشکیلاتی خود را در اختیار اسلام گرایان سعودی قرار دادند و سعودی ها نیز از طریق نفوذ گسترده مالی خود توانستند دیدگاه های تند وهابی و فرقه گرای خود را وارد چارچوب فکری جریانات اسلام گرای حاضر در افغانستان قرار دهند. (Baran, 2006: 11)

از سوی دیگر در سال ۲۰۰۱ و با حمله آمریکا ، تکثیر گروه های بنیادگرا در افغانستان و کشورهای همسایه آسیای مرکزی و قفقاز تشدید شد. جنگ افغانستان توسط نیروهای ایالات متحده آمریکا با نام رسمی عملیات بلندمدت آزادی[4] در پی حمله القاعده به رهبری اسامه بن لادن به نیویورک و واشنگتن در ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ و هشدار جورج دبلیو بوش رئیس جمهور ایالات متحده آمریکا به گروه طالبان مبنی بر اخراج گروه تروریستی القاعده از افغانستان و رد این درخواست از سوی طالبان آغاز شد. (Rassler, 2011: 9)

به تدریج و با ورود آمریکا به افغانستان از سال ۲۰۰۱ ، زمینه های منزوی شدن گروه های بنیادگرا از افغانستان به سمت کشورهای آسیای مرکزی و قفقاز فراهم گشت. البته باید در نظر داشت که این فعالیت ها تنها به آسیای جنوبی و مرکزی محدود نشد و رفت و آمدهای چهره ها و فعالان اسلام گرا در کل منطقه باعث برقراری تماس میان اسلام گرایان مستقر در افغانستان با اسلام گرایان در آسیای میانه و قفقاز و ماورای قفقاز شد. بسیاری از چهره های فعال بنیادگرایی عربی مستقر در افغانستان با ورود به قفقاز و آسیای مرکزی، به آموزش اسلام گرایان ضد روسی و ضد آمریکایی پرداختند. (Baran, 2006: 13)

از سوی دیگر از سال ۲۰۱۱ به بعد و با آغاز بحران سوریه و نقش آفرینی اسلام گرایان سلفی آسیای میانه و قفقاز در ارتکاب خشونت های بی سابقه و هم چنین نفوذ بالای آن ها در سازمان های تروریستی جبهه النصره و دولت اسلامی عراق و شام(داعش)، نگرانی ها در خصوص گسترش امواج افراط گرایی مذهبی در این منطقه بالا گرفته است. به گونه ای که سازمان های اطلاعاتی کشورهای آسیای میانه و قفقاز در آخرین نشست خود از پدیده ای به نام « کوچ و انتقال طالبانیسم به قلمرو قفقاز و آسیای مرکزی» اظهار نگرانی کرده اند.(Lang, 2013: 32-36)

آسیای مرکز ی و قفقاز بعد از اروپا و خاورمیانـه جایگـاه سـوم را در تامین نیروی انسانی داعش برعهده دارد. بدین ترتیب، شهروندان آسیای مرکزی و قفقاز سومین تعـداد جنگجویان خارجی داعش را تشکیل می دهند. از طرفـی با وجود فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی ، همواره خواست مبتنی بر ایجاد حکومتی خلافت گونـه در آسیای مرکزی وجود داشته است .(Stobdan ,2014: 4)

با این وصف یکی از مهم ترین حوزه های محیط پیرامونی روسیه ، قفقاز جنوبی می باشد که از نظر ژئوپلیتیکی از اهمیت بالایی برای روسیه برخوردار می باشد. رشته کوه های قفقاز که به صورت طبیعی سد دفاعی مستحکمی را برای مرزهای جنوبی روسیه فراهم کرده است . روسیه همواره تلاش کرده که در جهت تامین امنیت و منافع ملی خود ،جایگاه برتر خود را در تحولات مربوط به قفقاز جنوبی حفظ و استمرار ببخشد. لذا با نگاهی اجمالی به تحولات مربوط به قفقاز جنوبی ، بی تردید نقش روسیه به عنوان بازیگر اصلی غیر قابل انکارخواهد بود. بر این اساس این پژوهش در صدد است رویکرد روسیه در قبال گروه های افراط‌گرا و تروریستی در قفقاز؛ دستاوردها و شکست ها (ازسال ۲۰۰۱-۲۰۱۵) را مورد تدقیق و واکاوی قرار دهد.

[1] - Abdullah al-Azzam
[2] - Ayman al-Zawahiri
[3] - Osama bin Laden
[4] - Operation Enduring Freedom

چهارچوب نظری

با توجه به این که موضوع این پژوهش منطقه قفقاز است، از مفروض های مجموعه امنیت منطقه ای برای تحلیل تحولات روسیه در قفقاز استفاده خواهد شد. پایان جنگ سرد به منزله ورود عرصه مطالعات امنیتی به مرحله ای جدید به شمار می رود. با توجه به تحولات شگرف پدیدآمده در عرصه نظام بین الملل، رویکردهای سنتی در مطالعه و تحلیل پویش های امنیتی از جمله تعریف امنیت، دامنه شمول و سطوح تحلیل آن مورد بازبینی گسترده ای قرار گرفت. نیاز به بازاندیشی نظری و تبیین مناسب ابعاد مختلف مفهوم امنیت در سپهر جدید سیاست بین الملل، منجر به پیدایش مکاتب نظری مختلفی گشت. مکتب کپنهاگ از جمله مکاتبی است که در این عرصه با ارائه تعریف موسع و چندبعدی از مفهوم امنیت و توجه به سطح تحلیل منطقه ای از جایگاه برجسته ای در عرصه علمی مطالعات امنیتی در طی دو دهه اخیر برخوردار شده است. در این میان، نظریه مجموعه امنیتی منطقه ای، از مهم ترین دستاوردهای این مکتب به شمار می رود که از سوی چهره شاخص مکتب کپنهاگ، بری بوزان، برای تبیین پویش های امنیتی در مناطق مختلف جهان مطرح شده است. با توجه به جایگاه و اهمیت و نیز ادعای این نظریه در تبیین بهتر تحولات امنیتی در جهان پس از جنگ سرد، این فصل بر آن است تا با مبنا قرار دادن تحولات و پویش های امنیتی منطقه قفقاز جنوبی به عنوان یکی از مناطق پرتنش و چالش برانگیز جهان در طی دو دهه اخیر، بر مبنای نقد تجربی به آزمون مبانی و مؤلفه های اصلی نظریه مجموعه امنیتی منطقه ای بپردازد؛ تا ضمن سنجش مفروضه های انتزاعی این نظریه با واقعیات عینی، با کاربست این رهیافت نظری، درک بهتری از دستاوردها و شکست های سیاست خارجی روسیه در قبال گروه های افراط‌گرا و تروریستی در قفقاز مطالعه موردی سال ۲۰۰۱ تا ۲۰۱۵ حاصل شود.

نظریه مجموعه امنیت منطقه ای[1]:

مفهوم مجموعه امنیت منطقه ای بر این اصلی اساسی استوار است که نظام امنیتی[2] در محیط های جغرافیایی همجوار شکل می گیرد. از این منظر در دوران پسا جنگ سرد ، جامعه بشری و نظام بین المللی با شرایط دورانی توأم با حوادث نوظهور همراه است. این روند که حاکی از دگرگونی در ساختارها و مناسبات در عرصه بین المللی، همراه با بازتعریف مناسبات در سطح جهانی، منطقه‌ای و ملی می‌باشد، کندوکاو و بررسی رهیافت جامع و چند منظوره‌ای را طلب می‌نماید. (Katzenstein, 2005: 17)

از مهم ترین پیامدهای فروپاشی نظام دوقطبی، اهمیت نقش مناطق در مباحث امنیتی است که پیش از آن در ساختار متصلب دوران جنگ سرد، امکانپذیر نبود. پیدایش زمینه های مختلف درگیری، مناقشه و جنگ از یک سو و شکل گیری روندهای جدید همکاری جویانه در قالب سازمان های منطقه ای از سوی دیگر، وضعیت جدیدی را در فضای پس از جنگ سرد به نمایش گذاشت .(داداندیش و کوزه گر کالجی، ۱۳۸۹ :۷۶)

یکی از پر اهمیت ترین تلقی ها در مسیر تبیین نظری مطالعات منطقه ای (در بعد امنیتی) از سوی نظریه پردازان مکتب کپنهاگ به ویژه چهره شاخص آن بری بوزان[3] برداشته شد. البته اصطلاح مجموعه امنیتی منطقه‌ای، نخستین‌بار به طور مشخص در دهه شصت در آثار افرادی چون ویلیام تامس[4] و گراید[5] به کار رفت. بوزان در تعریف خود در کتاب مردم، دولت ها و هراس، مجموعه امنیتی منطقه ای را گروهی از دولت ها می داند که علایق اصلی امنیتی آن ها به قدری زیاد است که امنیت ملی آن ها را نمی توان جدای از دیگران در نظر گرفت .(بوزان، ۱۳۷۹ :۲۱۶)

این افراد ضمن به کار بردن این اصطلاح کوشیدند تعریفی از آن ارائه دهند. در تعریف آن ها، مجموعه امنیتی منطقه‌ای، عبارت از مجموعه‌ای متشکل از دولت‌هایی است که حفظ امنیت هریک در گرو حفظ امنیت دیگری و تهدید امنیت یک عضو به منزله تهدید امنیت سایر اعضا تلقی می‌شود.

اما این اصطلاح به طور مبسوط و بارز در نوشته‌های باری‌بوزان گنجانده شد و به عنوان یک مفهوم کلیدی در ادبیات روابط بین‌المللی وارد شد. بوزان با ارائه یک تعریف جامع، مجموعه امنیتی منطقه‌ای را چنین تعریف می‌کند: «تعدادی از کشورها که

1 - Regional security complex
2 - Security system
3 - Barry Buzan
4 - Wiliam Thomas
5 - Graid

در یک حوزه جغرافیایی مشخص و مرتبط پیرامون هم قرار دارند و حفظ امنیت یکی به منزله حفظ امنیت سایرین بوده و تهدید امنیت یک عضو به مثابه تهدید امنیت سایر اعضا تلقی می‌شود.»

در تعریف بوزان از مجموعه امنیتی منطقه‌ای پاره‌ای از شاخصه‌ها به چشم می‌خورد که به آن ها اشاره می‌شود:

۱.حوزه جغرافیایی مشترک

۲. منافع مشترک

۳.تهدیدات مشترک

بر اساس نظریه مجموعه امنیت منطقه ای، نگرانی های امنیتی[1] از مناطق همجوار و تهدیدهای ناشی از آن، چندان دور نیستند. امنیت هر بازیگر[2] در منطقه شدیدا با امنیت سایر بازیگران در پیوند است. اغلب میان این بازیگران در منطقه، وابستگی متقابل شدید امنیتی[3] وجود دارد. (Fawn, 2009: 224-225)

نکته ای که کم تر بدان توجه می شود این است که بوزان در آن کتاب، امنیت منطقه ای را صرفاً یکی از ابعاد پنجگانه امنیت ملی می داند، یعنی امنیـت منطقه ای (با محوریت هویت) در کنار ابعاد چهارگانه (نظامی، سیاسی، اقتصادی و زیست محیطی) امنیت ملی این رو، اطلاق عنوان مجموعه امنیتی منطقه‌ای، به مجموعه‌ای از اعضا، زمانی صورت می‌گیرد که این کشورها خود را به شکل زنجیره‌وار و مدور در کنار هم یافته و اجازه نمی‌دهند عنصر یا عناصر خارجی امنیت و منافع ملی آن ها را تهدید کنند. در هر مجموعه امنیتی منطقه‌ای، طبق نظر بوزان، شاخصه‌هایی وجود دارد که علل و مسبب نزدیکی کشورهای عضو به یکدیگر می‌باشند. (Fawn, 2009: 225)

مولفه های اصلی در نظریه مجموعه امنیت منطقه ای

مولفه های اصلی در نظریه مجموعه امنیت منطقه ای در چهارچوب مفروض های مکتب کپنهاگ قابل درک است. بری بوزان بر این اعتقاد است که مکتب کپنهاگ خود را برخوردار از روش‌های رئالیستی از فهم روابط بین‌الملل دانسته و پیرامون کاربرد نظریه چند بعدی و ایده جامعه بین المللی جهت فهم ساختار معاصر جامعه بین المللی و نقش قدرت‌های بزرگ کوشش می‌نماید. از جمله مفاهیم مهم این مکتب، امنیتی ساختن و امنیت منطقه‌ای است، که بوزان آن را مرکز ثقل علمی این مکتب می‌داند.

در این بستر از منظر بوزان نظریه مجموعه امنیت منطقه ای دارای چندین شاخص است که مهمترین آنها عبارتند از: ۱- امنیت موضوعی بیناذهنی است؛ ۲- تهدید محوری در مفهوم امنیت ۳- دولت محوری در مرجع امنیت ۴- امنیت موسع در برابر مضیق. (Buzan, Barry, and Ole Wæver, 2003: 49)

نگرش های استراتژیک روسیه در قفقاز

یکی از دشمنان اصلی روسیه در کنار دشمنان تاریخی و ایدئولوژیک این کشور وسعت سرزمینی[4] است. بنیادی ترین منشا خواسته های سیاست خارجی انگیزه بقا و حفظ تمامیت ارضی هر کشور است. امنیت نظامی علیه تهاجمات حداقل خواسته سیاست خارجی کشورهاست. زوایای دیگر این هدف کلی نیازی است که در مقابل امنیت اقتصادی کشور دارد.این نیازها معمولا جنبه دفاعی صرف دارند؛ با این حال، در شرایط مختلف داخلی و خارجی ممکن است اقدامی دفاعی جهت تضمین بقای جامعه و یا کشور انجام شود. (Hawk, 2016: 3)

بررسی روابط روسیه و کشورهای قفقاز، بیانگر تلاش های پیگیر روسیه برای بهره گیری از اهرم های گوناگون برای حفظ ثبات و امنیت در این جمهوری ها و جلوگیری از نفوذ قدرت های دیگر و گروه های تروریستی در این جمهوری هاست. ایجاد پیمان های نظامی مانند پیمان امنیت جمعی[5] و تشکیل پیمان همکاری شانگهای از جمله اقدامات روسیه برای تامین امنیت آسیای مرکزی و قفقاز و آثار آن بر امنیت خود بوده است .(کولایی و اله مرادی، ۱۳۹۰: ۳۹)

1 - Security concerns
2 _ actor
3 - intense security interdependence
4 - territorial size
5. Collective Security Treaty Organization (SCTO)

سیاست های روسیه در قفقاز از اواخر دوران ریاست جمهوری یلتسین، بر اساس دیدگاه اوراسیا گرایی تداوم پیدا کرده است. در این روند، پوتین نیز سیاست خارجی و امنیتی روسیه را در قبال قفقاز با اقتدار بیش تر و به صورت شفاف تری دنبال کرد. بر اساس دکترین نظامی روسیه، ایجاد صلح و ثبات در مناطق همجوار روسیه و مقابله با مناقشات قومی، مذهبی و احیای اقتدار روسیه از ارکان سیاست خارجی روسیه از ارکان سیاست نوین نظامی این کشور می باشد. (داداندیش، ۱۳۸۶: ۸۶) این منطقه از آن جهت جزئی از مناطق استراتژیک درسیاست خارجه روسیه محسوب می شود که یک منطقه ژئوپولیتیکی مهم در جوار این کشور است و اقوام مقیم این منطقه درگذشته برای مدت طولانی در چار چوب یک کشور واحد، در کنار یکدیگر زندگی می کرده‌اند؛ هم چنین روسیه نسبت به سرنوشت اقلیت‌های روسی که در این کشورهای منطقه زندگی می کنند، حسّاسیت ویژه ای از خود نشان می دهد. این در حالی است که در اوایل دهه پایانی قرن بیستم و به همراه اضمحلال اتحاد جماهیر شوروی، جمعیت روسی که در جمهوری های قفقاز زندگی می‌کردند، کاهش یافته است. اگرچه با از میان رفتن نظام دوقطبی روس ها فعلاً اهداف توسعه طلبی ارضی و سیاسی ابرقدرت گونه ندارد، لیکن انگیزه فراوانی جهت جلوگیری نفوذ سیاسی کشورهای همسایه آسیایی دارند، زیرا این نفوذ می تواند منجر به حضور رقبایی در این جمهوری ها شود. (شیخ عطار،۱۳۷۳: ۵۸) برای این کشور به منطقه قفقاز با دیدی ژئواستراتژیک می نگرند. در سند «مفهوم سیاست خارجی» که در سال ۲۰۰۰ به تصویب رسید، دولت های مستقل هم سود در اولویت نخست منطقه ای روسیه قرار گرفتند. در این سند حوزه سیاست خارجی روسیه تضمین همکاری دو یا چند جانبه با کشورهای قفقاز به منظور حفظ امنیت کشورها به منظور حفظ امنیت ملی کشور در نظر گرفته شده است. هم چنین بر ای توسعه روابط «حسن هم جواری و مشارکت استراتژیک با همه دولت های عضو» تاکید شده است. (کولایی و اله مرادی، ۱۳۹۰: ۴۱)

ریشه‌های تاریخی بنیادگرایی و افراطی‌گری در قفقاز

امروزه چچن[1] و داغستان[2] نمایش دهنده تراژیک ترین روایت های ممکن، از پرورش نیروهای بنیادگرا و حامی تروریسم هستند. این در حالی است که این کشورها در همسایگی روسیه قرار دارند، روسیه که به معنای واقعی کلمه یکی از کشورهای شمال[3] محسوب می شود. قفقاز شمالی[4] در قرن ۱۸ توسط نیروی نظامی روسیه به این کشور ضمیمه شد. منطقه ای پرجمعیت از مسلمانان که توسط روسیه، در مسیر دسترسی به رویای آب های آزاد اقیانوس هند اشغال شد. مسلمانان این منطقه عمدتا مهاجرینی بودند که به دلیل نا امنی و جنگ از ترکیه، بلغارستان و خاورمیانه به این منطقه کوچ کرده بودند. (Kakabadze, 2013: 4-5)

با این وصف باید در نظر داشت که بنیاد گرایی و سلفی گری در قفقاز پدیده تازه ای نیست. هم چنین به دنبال تجزیه اتحاد شوروی و شکل گیری پنج جمهوری مستقل در آسیای مرکزی، احیای گرایش های اسلامی سبب بروز تحولات جدی در منطقه و قفقاز گردیده است.(کولایی، ۱۳۷۶: ۴۳) حضور میلیون ها مسلمان در پی فروپاشی مدل توسعه کمونیستی ظرفیت قابل توجهی را برای گسترش تمایلات اسلامی در منطقه فراهم آورده است. مردم مسلمان منطقه که در طول دوران کمونیسم، به طور مستمر و منظم تحت تأثیر تبلیغات شدید علیه اسلام قرار داشتند، در پایان این عصر توجه به اسلام به عنوان بخشی از هویت جدید خود را آشکار ساختند.

در پی فروپاشی اتحاد شوروی شکل گیری نظام سیاسی-اجتماعی جدید با سؤالات و چالش های گوناگون مواجه شد، که نه تنها امنیت این جمهوری ها بلکه کل منطقه را تحت تأثیر قرار داد.تحولات افغانستان و سقوط رژیم وابسته نجیب اللّه سبب شد تا تأثیر متقابل جریانات سیاسی-نظامی در افغانستان و همسایگان شرقی، شمالی و جنوبی آن با روشنی بیش تر مطرح شود. (هرزیگ، ۱۳۸۱: ۴۱)

1 - Chechnya
2 - Dagestan
3 - northern country
4 - Northern Caucasus

رشد تروریسم و افراطی‌گرای در قفقاز و بعد از سال ۲۰۰۱ واکنش روسیه به آن

پس از سال ۲۰۰۱ و اوج گیری حملات تروریستی در جهان، با فعال شدن شکاف های قومی و مذهبی در قفقاز، زمینه های رشد بنیادگرایی و گروه های بنیادگرا در قفقاز بیش از پیش فراهم گشت. دولت روسیه حتی پیش از ۱۱ سپتامبر و گسترش موج اسلام هراسی در غرب، نسبت به نقش گروه های رادیکال اسلامی، مانند القاعده و نیز جمعیت های اسلامی در جمهوری های تازه استقلال یافته بدبین بوده است. روس ها بعد از فروپاشی شوروی بر چندین مسئله به عنوان تهدید امنیتی پای فشرده اند که یکی از مهم ترین آن ها خطر اسلام رادیکال در قفقاز است. مسئولان روسی، بارها بر خطر گروه های اسلامی تندرو تأکید کرده اند و گاه حتی درخصوص آن به اغراق روی آورده اند. (Sangar, 2016: 41) بر مبنای سیاست خارجی روسیه در قفقاز پس از ۱۱ سپتامبر ، اسلام بنیادگرا خطری بالفعل است و حتی پیمان های امنیتی با جمهوری های تازه استقلال یافته ضد بنیادگرایی اسلامی و وهابیت منعقدکردند.(Sangar, 2016: 44)

ارتباط گروه‌های قومی چالش‌آفرین و ستیزه جو با تروریسم جهانی

در سال ۲۰۱۶ تشدید مناقشه قره باغ پس از توافقنامه آتش بس بیشکک در سال ۱۹۹۴ میلادی، از نظر حجم و گستردگی بی سابقه بود، در شرایطی کاملاً متفاوت از ابتدای دهه ۱۹۹۰ میلادی به وقوع پیوست که نکته اصلی آن، شرایط پرالتهاب کنونی حاکم بر منطقه خاورمیانه به ویژه ظهور جریان های نوین افراط گرایی نظیر جبهه النصره و داعش در سوریه و عراق است که به لحاظ عقیدتی و تشکیلاتی از پیوندهای نزدیکی با مناطق آسیای مرکزی و قفقاز برخوردار هستند.

در منطقه قفقاز به ویژه منطقه قفقاز شمالی به ویژه سه ایالت چچن، اینگوش و داغستان ، «امارت اسلامی قفقاز» به لحاظ تشابه در دیدگاه های سلفی و تکفیری و نیز سابقه عملیات های و تروریستی، به سرعت به همکاری با جریان های تندرو سلفی و تروریستی نظیر جبهه النصره و داعش روی آورد که برابر گزارش‌های منتشره قفقازی ها پس از اتباع عربستانی و مصری، سومین آمار بالای تلفات در سوریه را داشتند. از سویی دیگر، گروه داعش به افغانستان و منطقه آسیای مرکزی به عنوان بخشی از «خراسان تاریخی» مورد نظر خود می نگرد.(دیپلماسی ایرانی، ۱۳۹۵)

هرچند، فعالیت داعش و سایر جریان های نوین افراط گرایی در مناطق آسیای مرکزی و قفقاز در حال حاضر عمدتاً معطوف به شناسایی عناصر مستعد، عضوگیری، سازماندهی و اعزام به مناطق درگیری در سوریه و عراق است اما خطر بازگشت این عناصر به مناطق یاد شده به ویژه متعاقب مداخله نظامی روسیه در تحولات سوریه با هدف انتقام گیری و انجام عملیات های تروریستی و انتحاری به ویژه علیه روس تباران و نیز فعال نمودن مجدد مناطق بحران زایی نظیر چچن، داغستان و اینگوش و یا مشارکت در مناقشه کهنه و سرباز نموده قره باغ نیز چندان دور از ذهن به نظر نمی رسد.

در این راستا، اعلام خبری از سوی پایگاه خبری البلد به نقل از یک منبع نظامی که اعضای داعش که دارای اصلیت آذربایجانی هستند و تعدادشان به حدود ۱۰۰ تن می رسد سوریه را ترک کرده و با هدف جنگ در قره باغ از خاک ترکیه به سمت کشورشان بازمی گردند، می تواند بسیار شایان توجه باشد. از جمله دلایل خروج این گروه از سوریه، نارضایتی عمومی در صفوف داعش در رقه به ویژه پس از پیروزی های اخیر ارتش سوریه و مشارکت دولت روسیه و استفاده از پایگاه نوژه همدان و نشان از عزم ایران برای نابودی داعش در همکاری نظامی با روسیه، اعلام شده است.(دیپلماسی ایرانی، ۱۳۹۵)

در این چهارچوب، نیروهای سلفی و تروریستی به ویژه نیروهای بومی منطقه قفقاز که بر خلاف عراق و سوریه با زبان، فرهنگ و محیط جغرافیایی منطقه قفقاز آشنایی دارند، از جمله تهدیدات جدی و بالقوه ای است که می تواند مناقشه های قومی منطقه قفقاز از جمله مناقشه قومی قره باغ را به مناقشه قومی- مذهبی تبدیل نماید و شرایطی مشابه آن چه علیه ارامنه و سایر گروه های مسیحی در عراق و سوریه از سوی نیروهای سلفی و تروریستی نظیر داعش پیش آمده است، در منطقه قفقاز علیه مسیحیان این منطقه تکرار شود که برآیند کلی آن اضافه شدن عنصر مذهب به عنصر قومیت و در نتیجه «کشمیری شدن مناقشه قره باغ» خواهد بود؛ که تهدیدی بالقوه برای دولت روسیه محسوب خواهش شد.

تهدیدات ناشی از گسترش تروریسم و افراطی‌گری در قفقاز برای روسیه

با اضافه شدن عنصر بنیادگرایی به زمینه های تاریخی قومی و استقلال طلبی در قفقاز، و حمایت گروه های تندور در خاورمیانه بعد از سال ۲۰۱۱ و نا آرامی های سوریه، این منطقه تهدیدات فراوانی را برای روسیه در قفقاز ایجاد کرده است. به

ویژه بعد از تشکیل داعش و جذب نیروهای فراوان از کشورهای آسیای میانه، این گروه تروریستی به تهدیدی بالقوه برای روسیه تبدیل شده است.

تهدیدات ناشی از گسترش تروریسم و افراطی‌گری در قفقاز برای روسیه در حالی که سوریه و عراق کانون تحرکات داعش هستند، هم چنان روسیه را را تهدید مواجه کرده است. در این بین جریان جدایی طلبی چچنی ها در دهه نود میلادی که به ستیزه جویی سلفی در بیعت با القاعده در قالب امارت قفقاز تغییر صورت و محتوا داده بود، با آشکار شدن گرایش شبه نظامیان امارت خودخوانده قفقاز به سمت داعش از نوامبر ۲۰۱۴ تحول دیگری را تجربه نمود که نقطه عطف آن در ۲۳ ژوئن ۲۰۱۵ با صدور اعلامیه سخنگوی داعش مبنی بر تشکیل ولایت قفقاز داعش رقم خورد. ولایتی که کانون آن در قفقاز شمالی در قلمرو روسیه قرار دارد و البته تهدید آن صرفا متوجه روسیه نیست. (دیپلماسی ایرانی، ۱۳۹۵)

اولویت های امنیتی روسیه برای مهار تروریسم در قفقاز

بعد از فروپاشی اتحاد شوروی، روسیه تلاش کرد تا نیروهای نظامی سابق مستقر در پایگاه‌های مختلف در این جمهوری‌ها را تحت عنوان نیروهای نظامی مشترک در چارچوب توافق CIS حفظ نماید. روسیه هدف از استقرار این نیروها را برقراری صلح و امنیت در منطقه و حفاظت از مرزهای مشترک تعریف نمود. این کشور برای تأمین منافع امنیتی خود در سال ۱۹۹۲ در تاشکند با شرکت کشورهای قزاقستان، قرقیزستان، روسیه سفید، ازبکستان، تاجیکستان و ارمنستان "پیمان امنیت دسته جمعی" را منعقد کرد و تلاش نمود بقیه کشورها را برای امضای موافقتنامه تشکیل نیروهای حافظ صلح متقاعد نماید و نیز مسئولیت عمده استقرار صلح را در مناطق بحرانی و مبارزه با تروریسم بر عهده گرفت. (شوری، ۱۳۸۳: ۴۹)

وجود این نیروها و حفظ پایگاه‌های نظامی این کشور در خاک دولت‌های آسیای مرکزی و قفقاز، نقش مهمی در تداوم نفوذ کرملین و تأمین منافع آن دارد. روسیه با استفاده از قدرت برتر نظامی و عوامل امنیتی خود، برخی از دولت‌های منطقه را که تمایل به لحاظ کردن منافع این کشور را در سیاست‌های خود ندارند، به طور مستقیم و غیرمستقیم و با بهره‌گیری از روش‌های مختلف مجبور به تغییر سیاست نموده است. (وحیدی،۱۳۹۲: ۵)

مبارزه با تروریسم و افراطی‌گری در بیرون از مرزهای خارج نزدیک و جلوگیری از سرایت آن به منطقه و مرزهای روسیه

در مجموع فدراسیون روسیه در منطقه خاورمیانه اهداف مشخصی را دنبال می‌کند که ازجمله مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

۱.مبارزه با تروریسم و بنیادگرایی و عدم اجازه بنیادگرایان به نزدیکی مرزهای روسیه

۲. فروش تسلیحات و یافتن بازارهای استراتژیک

۳. تسریع در روند صلح اعراب و اسرائیل برای کسب اعتبار به‌عنوان یک حامی صلح در داخل کشور، منطقه و جهان

۴. احیای عنوان «ابرقدرت شرق»

۵. پر کردن خلأ راهبردی و سیاسی در منطقه. فدراسیون روسیه به‌عنوان وارث اتحاد شوروی هرگاه در عرصه بین‌الملل با واکنش‌های منفی غرب مواجه می‌شود با ایجاد روابط نزدیک و بسیار دوستانه با کشورهای خاورمیانه درپی پرکردن این خلأ برمی‌آید.(وحیدی، ۱۳۹۲: ۱۱)

براساس این نگرش، سیاست‌ها و تدابیر دیپلماتیک روسیه در خاورمیانه را باید در چارچوب روابط روسیه و آمریکا مشاهده کرد. بنابراین رویکرد، نوع روابط میان مسکو و واشنگتن تأثیری مهم و مستقیم بر فهم سیاست خاورمیانه‌ای روسیه دارد. پایه اصلی این استدلال، سیاست‌های ایالات متحده آمریکا در منطقه آسیای مرکزی و قفقاز پس از رویدادهای ۱۱ سپتامبر است. بدین معنا که از نظر روس‌ها، آمریکا نه‌تنها پاداش و امتیاز هم سنگی نسبت به همکاری این کشور در مبارزه علیه تروریسم در مناطق یادشده نداده است، بلکه واشنگتن با بهره‌گیری از فرصت پیش آمده تلاش کرده است تا حتی‌الامکان نسبت به هم رنگ سازی مبانی نفوذ روسیه در آسیای مرکزی و قفقاز اقدام نماید.

بر این اساس، بیش تر سیاست مداران روسی حضور آمریکا در منطقه خارج نزدیک خود را تهدیدی ژئوپلیتیک و همکاری خود با آن کشور را اقدامی اشتباه تلقی می‌نمایند. طبق این نگرش، روسیه به ازای همکاری خود با ایالات متحده آمریکا درزمینه مبارزه علیه تروریسم که پس از رویدادهای یازده سپتامبر ۲۰۰۱ صورت گرفته است، آنچه را که انتظار داشته دریافت

نکرده است. پریماکوف در مقاله‌ای باعنوان «جهان پس از ۱۱ سپتامبر»، چنین می‌نویسد: «پس از ۱۱ سپتامبر، هیچ‌چیز تغییر نکرده است جز تحکیم موقعیت ژئوپلیتیک آمریکا در آسیای مرکزی و قفقاز و نیز افزایش یک جانبه‌گرایی این کشور در نظام بین‌الملل».(واعظی، ۱۳۸۷: ۴۳)

از سوی دیگر سوریه از سنتی‌ترین متحدان روسیه در منطقه و جزء حوزه نفوذ این کشور است . نفوذ روسیه قبل از زمان جنگ سرد در سوریه وجود داشته و در سال‌های بعد نیز با شدت و ضعف‌هایی هم چنان ادامه پیداکرده است، تا اینکه در ۳۰ مارس ۲۰۱۱ و در شهر درعا اعتراضات و شورش‌هایی آغاز می‌شود و این کشور را در معرض بحران داخلی قرار می‌دهد. با آغاز بحران در سوریه شاهد حضور سایر کشورها در این منطقه هستیم، هرکدام از این کشورها به دنبال منافعی در این بحران هستند . گروهی از کشورها ازجمله فرانسه و کشورهای حامی سیاست‌های غرب در منطقه خواستار مداخله نظامی و براندازی حکومت اسد هستند و گروه دیگر ازجمله روسیه و ایران خواهان عدم‌مداخله نظامی و انجام اصلاحات به دست خود مردم سوریه هستند .مخالفان سوری نیز به دودسته، مخالفان داخلی و خارجی تقسیم می‌شوند، که هرکدام به شیوه‌ای خاص عمل می‌کنند. مخالفان داخلی به دنبال کسب امتیاز از دولت و ایجاد اصلاحات داخلی هستند ، اما مخالفان خارجی به دنبال براندازی، به هر شیوه ممکن هستند . این گروه باندی‌ها باعث تشدید بحران در سوریه شده است.(اشرفی، ۱۳۹۴: ۵۷)

در مورد تحولات سوریه از سوی قدرت‌های بزرگ و نیز بازیگران منطقه‌ای مواضع و رویکردهای مختلفی اتخاذ شده است، برخی کشورها که از لحاظ تعداد کم شمار هم نیستند موضع ضد حکومت سوریه را اتخاذ کرده و از مخالفان بشار اسد به اشکال مختلف حمایت کرده‌اند و تعدادی از کشورها نیز بر حمایت از اقتدار حاکم در سوریه پافشاری کرده و آن‌ها نیز به اشکال گوناگون به پشتیبانی از دولت بشار اسد پرداخته‌اند در جبهه اول می‌توان به ایالات متحده و متحدین غربی آن و نیز بازیگران منطقه‌ای هم چون ترکیه و نیز شمار زیادی از کشورهای عربی منطقه اشاره کرد و در سوی دیگر نیز روسیه و چین ونیز برخی بازیگران منطقه ای مانند ایران وجود دارند.(Sharp and Blanchard,2012:21)

با توجه به این موضوع شاهد این هستیم که روسیه تلاش می‌کند که با مخالفان رژیم اسد نیز تماس برقرار کند تا جلوی خشونت و خونریزی را در خاک سوریه بگیرد. افزون بر این، در بین مخالفان رژیم سوریه حوزه نفوذ داشته باشد. با توجه به نظریه نوکلاسیک‌ها که به هر دو متغیر داخلی و خارجی توجه دارند، باید اشاره‌کنیم که روسیه نیز به‌دنبال حفظ جایگاه و نفوذ بین‌المللی خود است و در این زمینه عوامل داخلی ازجمله نقش تصمیم‌گیرندگان نیز بر آن تأثیر دارد . درواقع با انتخاب دوباره پوتین به‌عنوان رئیس جمهوری در روسیه شاهد اتخاذ مواضع محکم‌تر و باثبات‌تری همانند وتوی قطعنامه‌های ضد سوری شورای امنیت و یا ارسال تسلیحات به این کشور، در مقابل تحولات سوریه هستیم. (اشرفی، ۱۳۹۴: ۵۹)

روسیه قبلاً در برخی حوادث دیگر منافع بزرگی را ازدست‌داده بود و شاید تحت تأثیر همان تجربه این‌گونه رفتار کرد . با توجه به چنین تجربه‌ای بود که روسیه موضع دیگری را در مورد سوریه اتخاذ کرد و این بار به طور صریح و محکم از حکومت دوست خود پشتیبانی کرد تا برخلاف گذشته جلوی از دست دادن منافع بزرگ خود آن‌هم به سود رقبایش در خاورمیانه را بگیرد. روسیه نگاه خوبی به تغییر نظام در سوریه ندارد و در بدترین وضعیت می‌پذیرد که جابه‌جایی مختصر در نخبگان حاکم انجام گیرد، امری که به نظر می‌رسد، روس‌ها درگذشته در یک منطقه دیگر به‌خوبی آن را به کار بسته و جلوی از دست رفتن منافع و نفوذ شان را به طورکل گرفته‌اند. انقلابات رنگین در برخی از جمهوری‌های تازه استقلال‌یافته، اگرچه ازنظر بسیاری، تحولی شگرف دیده شد که شدیدا منافع روسیه را به خطر انداخت، ولی درواقع تغییرات در حد نخبگان حاکمی صورت گرفت که پس از مدت کوتاهی در چارچوب نظام حاکم ناتوان، مستحیل و یا از بین رفتند و کماکان روسیه منافع خود را در این کشورها حفظ کرد. (زرگر، ۱۳۹۲: ۶۵)

همکاری روسیه با گرجستان و آذربایجان

هم گرجستان و هم آذربایجان از بازگشت بنیادگرایان و مسلمانان افراطی که می توانند بعد از شکست از سوریه ، از طریق ترکیه وارد کشور های شان شوند، نگرانی عمیق دارند. در واقع بازگشت بنیادگرایان یکی دیگر از پیامدهای تنش میان روسیه و ترکیه است که می تواند منطقه قفقاز را با بی ثباتی رو به رو کند بر پایه سیاست های تعدیل گرایانه آذربایجان، این کشور به خوبی آگاه است که اگر از سیاست های عثمانی گرایانه تهاجمی اردوغان طرفداری کند و نه تنها با روسیه بلکه با ایران

نیز که در مورد سوریه موضعی مشابه با مسکو دارد ، دچار مشکلات حاد خواهد شد که این کشور را شدیدا در موضع شعف قرار خواهد داد .(Özel, 2016: 18)

در میان کشورهای منطقه قفقاز جنوبی گرجستان تلاش بیشتری برای تعامل با ترکیه، کشورهای غربی و ناتو از خود نشان داده و با پیگیری و ساز و کارهای موجود و انطباق خود با شرایط مورد نظر، درصدد کسب شرایط لازم برای عضویت رسمی در این سازمان می باشد. از سوی دیگر گرجستان حدود یک دهه است روابط سردی با روسیه دارد .

البته که تشدید تنش میان روسیه و ترکیه به شدت احتمال نا آرامی و درگیری و بی ثباتی را در منطقه آجارستان گرجستان بالا می برد. جمهوری خودمختار آجارستان در جنوب گرجستان واقع شده و اکثریت جمعیت آن را گرجی های مسلمان تشکیل می دهند. این جمهوری با ترکیه هم مرز بوده و به شدت تحت تاثیر نفوذ اقتصادی و سیاسی آنکارا است. از سوی دیگر نمایندگان سازمان های افراط گرای ترکیه در آجارستان و در واقع در خاک کشور ما فعالیت دارند.(Özel, 2016: 19)

در پایان باید گفت که جمهوری های قفقاز می توانند با بهره گیری ازموقعیت کنونی در راستای ایجاد تسهیل در روابط سیاسی واقتصادی ونظامی منطقه به عنوان یک منطقه حایل درشرایط تاریخی وسر نوشت کنونی گام بردارند. بروزاختلاف درمیان کشورهای منطقه و بحران های درون منطقه ودسته بندی های گوناگون در چارچوب این اختلافات بهانه ها و زمینه های لازم برای دخالت قدرتهای فرامنطقه ای رابه وجود آورده است.مخالفت روسیه و ایران باگسترش ناتوبه سوی شرق در حالی است که جمهوری گرجستان امنیت و تمامیت ارضی خود را در عضویت در چنین پیمان ها و اتحادیه هایی جستجو می کند.

روسیه و ترتیبات نوین امنیتی برای مبارزه با تروریسم

در خصوص بر قراری ترتیبات امنیتی در منطقه نباید از نقش کلیدی روسیه به راحتی گذشت. به طوری که روسیه بعدها برای ایفای چنین نقشی خواهان گرفتن امتیازات بیشتری شدند، که این مسئله در دکترین جدید امنیت ملی روسیه به وضوح بیان شده است. که منطقه قفقاز جنوبی جز عرصه منافع ژئوپلیتیک روسیه است و جایگاهی که برای روسیه در طی قرن ها ایجاد کرده است، به راحتی قابل چشم پوشی نیست و به طور کلی امنیت مرزهای قفقاز برای روسیه به لحاظ عبور خطوط انتقال انرژی و تعداد گسترده مرزهای ملی کشور وقوع منازعات مسلحانه قومی در سیستم سیاسی فدراتیو روسیه و عضویت کشورهای قفقاز در طرح مشارکت برای صلح ناتو بازی بزرگ جدید قدرت‌های بزرگ در این حوزه استراتژیک و مهم تر از همه تغییرات دومینوی مورد نظر واشنگتن در بافت سیاسی و نظامی قفقاز و ماورای آن فوق العاده حساس و حیاتی است.

سیاست آمریکا در ارتباط با منطقه قفقاز از بدو فروپاشی شوروی تا اندازه ی تحت تاثیر سیاست این کشور در زمینه ترغیب توسعه سیاسی و اقتصادی در روسیه ضمن مهار نمودن آن کشور در منطقه پیرامونی آن و نیز سیاست منزوی ساختن ایران بوده است. از سوی دیگر ایالات متحده به دنبال دلایل ژئوپلیتیک مخالف نقش برتر و مسلط روسیه در قفقاز است. این امر به ویژه در حالتی که روسیه بتواند شرایط خود را برای دستیابی غرب به منابع انرژی منطقه دیکته کند جدی تر خواهد شد .

پس از حادثه ۱۱ سپتامبر آمریکا به داعیه مبارزه با تروریسم بین الملل سعی دارد حضور سیاسی و اقتصادی و نظامی خود را در منطقه گسترش دهد این فکر از زمان استقلال این جمهوری ها آغاز شد اکنون شکل تازه جدی تر به خود گرفته است و این فرصت را در اختیار آمریکا قرار داده است تا به منظور ایفای نقش جدید در مبارزه با تروریسم و حفظ ثبات و امنیت منطقه روند ورود این کشور در عرضه تعاملات سیاسی و امنیتی منطقه تسریع شود .

ترکیه و اسرائیل نیز با اهداف مشترک و پشتیبانی سیاسی و اقتصادی آمریکا در راستای اهداف اجرای استراتژی حضور و اتصال منطقه خاورمیانه به آسیای مرکزی و قفقاز به دنبال گسترش مرز نفوذ و کسب منافع سیاسی و اقتصادی در منطقه می باشند. به طوریکه آمریکا با حمایت از سیاست های ترکیه در منطقه و با استفاده از نفوذ سیاسی و فرهنگی این کشور و نیز معرفی الگو و نظام سیاسی ترکیه به عنوان نظام کار آمد و دموکراتیک و تأکید بر اجرای پروژه هایی مختلف در این منطقه خواهان اجرای سیاست ها و نفوذ خود در منطقه قفقاز است.(Konrad, 2016: 45)

در مجموع می توان گفت مسائلی هم چون مبارزه با تروریسم، در گیری های قومی و منطقه ای نظیر مناقشات اوستیای جنوبی و آبخازیا، کاهش نقش آذربایجان در انتقال منابع انرژی، گسترش همکاری این کشور با امریکا و اسرائیل، تشدید روند و گسترش جرائم سازمان یافته به همراه دخالت بازیگران منطقه ای و فرا منطقه ای و تضاد منافع آن ها با مواضع و اهداف روسیه

از جمله عواملی هستند که به واسطه ی گسترش حضور و نفوذ ناتو در منطقه ی قفقاز جنوبی می تواند امنیت قفقاز را بالا رفتن تنش های در معرض تهدید قرار بدهد.

ارزیابی موفقیت‌ها یا شکست‌های روسیه در مبارزه با تروریسم و افراطی‌گری در قفقاز

در ارزیابی موفقیت ها یا شکست های روسیه در مبارزه با تروریسم باید گفت که روسیه به ویژه بعد از حملات ۱۱ سپتامبر در چند سطح از همکاری های امنیتی با غرب، ناتو و آمریکا گرفته، تا همکاری های منطقه ای در آسیای مرکزی به ویژه چین و همکاری های مختلف از جمله همکاری با ایران، سعی نمود قفقاز را با توجه به شکاف های قومی، مذهبی و ملی فعال در آن، از خطر تروریسم مصون نگه دارد. در واقع مسکو بعد از یازده سپتامبر با اطلاق منطقه قفقاز جنوبی به عنوان یکی از حوزه‌های خارج نزدیک، نگاه ویژه ای به منطقه برای جلوگیری از نفوذ اسلام گرایی رادیکال معطوف داشت. مقابله و کنترل پیوندهای قومی و مذهبی میان دو سوی قفقاز شمالی و جنوبی (به ویژه در مورد چچن و داغستان)، حمایت از اقلیت های قومی در گرجستان (ابخازیا و اوستیای جنوبی) و پشتیبانی از ارمنستان در مقابل آذربایجان و نیز ترکیه در بحران ناگورنو-قره باغ، حفظ بسیاری از پایگاه‌های نظامی دوران شوروی به همراه حفظ و تداوم پیوندهای گسترده اقتصادی به ویژه در بخش انرژی با کشورهای منطقه، حاکی از نقش فعال روسیه به عنوان یک قدرت منطقه ای تاثیرگذار در منطقه قفقاز جنوبی است. از سویی دیگر فدراسیون روسیه علاوه بر تعریف اهداف و منافع خود بر اساس ملاحظات امنیت ملی به ویژه در دوران پوتین، به عنوان یک قدرت بزرگ نیز نقش آفرینی می کند. باید در نظر داشت که یکی از مهم ترین اصول و اهداف نظامی-امنیتی روسیه در حوزه خارج نزدیک، تداوم حضور نظامی روسیه در جمهوری ها، تحکیم پیمان امنیت جمعی تاشکند و حفاظت مشترک از مرزها، ممانعت از نفوذ نظامی-امنیتی دیگر قدرت های جهانی و منطقه ای در این جمهوری ها خصوصاً جمهوری های قفقاز جنوبی می باشد.

از سوی دیگر دست اندرکاران سیاست خارجی در روسیه به خوبی آگاه هستند که منطقه قفقاز یک خط گسست مهم بین تمدن‌های مسیحی و اسلامی است و دستخوش منازعات محلی با بعد مذهبی بوده و در معرض این خطر قرار دارد که میدان فعالیت عناصر افراطی قرار گیرد؛ نفوذ بنیادگرایی، اوضاع داخلی قفقاز و روابط خارجی آن ها، می‌تواند توازن قدرت را بین کشورهای منطقه تغییر دهد. هرگونه تحولی در روابط و توازن قدرت در منطقه و نفوذ بنیادگرایی، ابتدا کشورهای همسایه بلافصل از قبیل روسیه، ایران و ترکیه را متأثر می‌کند، سپس این دایره محدود با پیوستن تعدادی از کشورهای دیگر وسیع‌تر می‌شود. وضعیت و شرایطی که قفقاز با آن مواجه می‌باشد، حکایت از آن دارد که تهدیدات و واگرایی‌هایی که منطقه با آن مواجه است بسیار متنوع و متعددند. انواع تهدیدهای امنیتی را می‌توان در قوم گرایی، اختلافات مرزی، ناسیونالیسم افراطی، جدایی طلبی، نابرابری‌ها ومشکلات اقتصادی جستجو کرد. به بیان دیگر، منطقه قفقاز هم به جهت بحران‌های درون‌زاد مانند منازعات قومی و هم به جهت عوامل برون‌زاد که از سوی قدرت‌های ذینفوذ بر منطقه تحمیل می‌شود، همواره با مشکلات امنیتی روبه‌رو بوده است.(konrad,2016:47)

بر این مبنا روسیه سعی کرد در درجه اول تا جای ممکن حضور نظامی خود را در منطقه گسترش دهد. در شرایط کنونی افغانستان هنوز از شر تروریسم خلاص نشده، رد تروریسم در ترکیه وجود دارد و هنوز چچن جمهوری کوچکی که خواهان استقلال از روسیه است، به آرامش ایده‌آلی که بتوان گفت، منطقه امنی است، نرسیده است. با همین نیت و با شعار مبارزه با تروریسم جهانی روسیه قصد دارد از قفقاز تا آسیای مرکزی، از دره فرغانه تا دریای خزر، به مقابله با تروریسم جهانی بپردازد و قرار است دومین پایگاه نظامی خود را در قرقیزستان احداث کند. ولی این اقدام روسیه با مخالفت کشورهای منطقه قفقاز و آسیای میانه رو به رو شده است. از سوی دیگر برخورد روسیه با قومیت ها در قفقاز به ویژه قفقاز جنوبی، برخورد قهر آمیز بوده است.

در درجه دوم روسیه سعی کرده از ائتلاف روسیه ، آذربایجان و ایران برای مبارزه با تروریسم در قفقاز و جلوگیری از نفوذ بنیادگرایی سود جوید. بر همین اساس پوتین معتقد است مسکو، تهران و باکو اصول پرهیز از معیارهای دوگانه در مبارزه با تروریسم را ترویج می کنند و سعی دارند، به گونه حداکثری همکاری های چند جانبه و امنیتی را در سطح سیاسی و نهادهای مسئول در این حوزه گسترش دهند. البته اکنون می توان گفت که روسیه، ایران و جمهوری آذربایجان در این عرصه گفت و گو های گسترده ای را آغاز کرده و همکاری های نزدیکی را شکل داده اند. از سوی دیگر مسکو و باکو به صورت دوجانبه و هم

چنین در چارچوب مرکز ضد تروریستی جامعه همسود (متشکل از چند جمهوری شوروی سابق) همکاری می کنند و رویکردهای نزدیک ضد تروریستی هم با تهران وجود دارد. بر این مبنا روسیه همیشه نسبت به سیاست یک جانبه گرایی آمریکا انتقاد داشته است. روسیه در ظاهر سیاست چند جانبه گرایی را در سطح بین المللی دنبال کرده و آمریکا را تشویق به چندجانبه نگری می کند. با این حال دولت روسیه در حوزه آسیای مرکزی و قفقاز سیاست های کاملا یک جانبه نگر را دنبال می کند. این الگوی رفتاری روسیه در مقابل مبارزه با تروریسم این کشور را مجبور کرده که همکاری های امنیتی خود را با آمریکا و ناتو برای مبارزه با بنیادگرایی و افراط گرایی در منطقه قفقاز گسترش دهد.

هم چنین روسیه سعی می کند از سازمان های منطقه ای نظیر پیمان شانگهای تقویت همکاری های امنیتی منطقه ای با چین برای مبارزه با تروریسم استفاده کند. بر اساس تحولات یاد شده در پی گسترش فعالیت افراط گرایان مذهبی، سازمان شانگهای مبارزه با تروریسم و جدایی طلبی را نیز در دستور کار خود وارد کرد و هماهنگی میان اعضای سازمان در این زمینه را هدف قرار داد.

نتیجه گیری

این مقاله در صدد بررسی سیاست خارجی روسیه در قبال گروه های افراط‌گرا و تروریستی در قفقاز؛ دستاوردها و شکست ها (ازسال ۲۰۰۱-۲۰۱۵) بود. بر این اساس پژوهشگر به دنبال اثبات این فرضیه بود که رویکرد روسیه مبتنی بر تقویت حکومت‌های هم‌سو در کشورهای منطقه، استفاده از پتانسیل سازمان‌های منطقه‌ای هم چون پیمان شانگهای، حفظ و تقویت حضور نظامی خود در منطقه و حتی همراهی با غرب در مبارزه با تروریسم و افراطی‌گرا بوده است. بر مبنای پژوهش های صورت گرفته یکی از این تهدیدات، گسترش افراط گرایی اسلامی و جدایی طلبی است. به این جهت مقامات روسی پس از سال ۲۰۰۱ و حادثه یازده سپتامبر، به دفعات بر تقویت و تحکیم قوانین ضد تروریسم در فدراسیون روسیه تأکید و اقدامات قانونی در این راستا را انجام داده اند. آن ها تلاش کرده اند از تمام پتانسیل های موجود برای جلوگیری از نفوذ تروریسم بهره ببرند. در واقع حادثه یازده سپتامبر و سقوط طالبان، موقعیت تندروی اسلامی در آسیای مرکزی و قفقاز را با خشکاندن ریشه های اصلی آن سست کرد؛ اما علل اصلی تندروی و طبیعتاً خطر بالقوه تهدیدهای آینده از میان نرفت تا این که از سال ۲۰۱۱ به این سو حرکات گروه های تروریستی رادیکال در این قفقاز اوج گرفت.

اساساً جریان اسلام گرایی در منطقه قفقاز بیشتر متأثر از جریان های اسلام گرای فعال در دوران جهاد ضدسلطه شوروی بوده با پیوند با داعش در طول سال های ۲۰۱۱ تا ۲۰۱۵رشد تصاعدی داشته است. این جریان اسلام گرا که به ضدیت با هویت اسلاو ـ ارتدوکس در سرزمین های مسلمان نشین روی آورد، مورد حمایت کشورهایی چون عربستان، پاکستان، امارات، ترکیه و افغانستان بود. علاوه بر این غربی ها و به ویژه آمریکا از این جریان برای فرسایش قدرت و قلمرو راهبردی روسیه حمایت یا دست کم در قبال آن سکوت کردند.

براساس رویکرد مجموعه امنیت منطقه ای مسائل امنیتی قفقاز در چارچوب "بازی بزرگ جدید" در این منطقه مورد تجزیه و تحلیل قرار می گیرد. در این رویکرد کوشش های قدرت های بزرگ برای دستیابی به منافع مورد نظر خود در منطقه که بازی بزرگ قرن نوزدهم میان روسیه و انگلستان را تداعی می کند، به عنوان مهم ترین منبع و عامل تأثیرگذار بر امنیت یا ناامنی منطقه مورد تأکید قرار می گیرد. مسأله حضور و نفوذ نظامی در منطقه ، مبارزه با تروریسم و کنترل خطوط انتقال انرژی، در رویکرد استراتژیک، به عنوان مهم ترین موضوعات محوری در رقابت آمریکا و روسیه در منطقه تلقی می شوند و بسیاری از پدیده های امنیتی در منطقه مانند بن بست در حل و فصل مناقشه قره باغ و تداوم کوشش های جدایی طلبانه در چچن و گرجستان و ابراز دیدگاه های مقامات روسیه و آمریکا علیه یکدیگر برای حضور نیروهای نظامی در آذربایجان و گرجستان نیز در پرتو این محورها مورد تحلیل قرار می گیرند. روسیه به طور سنتی قفقاز را حریم امنیتی و حیاط خلوت خود تلقی می کند و به شدت از ظهور بنیادگرایی در این منطقه وحشت دارد. بر این اساس روسیه بعد از حضور نظامی گسترده در قفقاز، تشکیل اتحادهای منطقه ای و ائتلاف با ناتو و غرب برای مبارزه با تروریسم، در صدد نابودی تروریست ها در خارج از حوزه امنیتی مستقیم خود است. بدیهی است بازگشت این تعداد از نیروهای افراطی از جنگ سوریه و عراق یک خطر و تهدید جدی ایجاد خواهد کرد. این افراد در صورت بازگشت می‌توانند انجام فعالیت‌های تروریستی و خرابکاری در داخل روسیه را تشدید کنند. رویکرد امنیت جمعی، رضایت بازیگران ذینفع را در منطقه برای مبارزه با نفوذ داعش و اسلام گرایی بسیار با

اهمیت تلقی می کند. بر اساس رویکرد امنیت جمعی در شرایطی که بازیگران تحت مکانیزمی با هم همکاری جمعی برای مقابله با تروریسم نمودند تهدیدات کم می شود.ارائه دهندگان این ایده، بر این باور هستند که هرگاه کشورهای حوزه قفقاز و همسایگان آن ها به درک مشترک و تعریف دقیق امنیت داخلی و امنیت دسته جمعی منطقه دست یابند، قادر خواهند بود که مشکلات امنیتی نظیر نفوذ داعش و تروریسم در قفقاز را با همکاری منطقه ای حل و فصل نمایند.

منابع فارسی

۱- اشرفی، اکبر (۱۳۹۴)." سیاست خارجی روسیه و آمریکا نسبت به بحران سوریه"، فصلنامه مطالعات روابط بین الملل، دوره هشتم،شماره ۳۲.

۲- بوزان،بری(۱۳۷۹).مردم،دولت هاوهراس،ترجمه: پژوهشکده مطالعات راهبردی،تهران: پژوهشکده مطالعات راهبردی.

۳- داداندیش ، پروین (۱۳۸۶)."تصویر جدید سیاست امنیت ملی روسیه"،فصلنامه آسیای مرکزی و قفقاز،دوره چهارم ،شماره ۵۲.

۴- داداندیش، پروین و کوزه‌گر کالجی، ولی (۱۳۸۹). "بررسی انتقادی نظریه مجموعه امنیتی منطقه‌ای با استفاده از محیط امنیتی قفقاز جنوبی"، فصلنامه راهبرد، شماره ۵۶.

۵- زرگر، افشین (۱۳۹۲). "مواضع روسیه در قبال تحولات سوریه۲۰۱۱ -۲۰۱۳" ، فصلنامه آسیای مرکزی و قفقاز، شماره ۸۲.

۶- شوری، محمود (۱۳۸۳). ساختارها و ترتیبات امنیتی در جمهوری‌های شوروی سابق در کتاب کشورهای مستقل مشترک‌المنافع، تهران :انتشارات ابرار معاصر.

۷- شیخ عطار، علی رضا (۱۳۷۳). ریشه شناسی رفتار سیاسی در آسیای مرکزی و قفقاز، تهران: مرکز چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه،چاپ دوم.

۸- کولایی، الهه (۱۳۷۶). سیاست و حکومت فدراسیون روسیه، تهران:دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی وزارت امور خارجه.

۹- کولایی، الهه واله مرادی، آزاده (۱۳۹۰)." سیاست انرژی روسیه در اسیای مرکزی"، مجله راهبرد، شماره ۶۱.

۱۰- وحیدی، موسی الرضا (۱۳۹۲). "طرح اتحاد روسیه با روسیه سفید و تأثیر آن بر همگرایی جامعه کشورهای مشترک‌المنافع" ، فصلنامه آسیای مرکزی و قفقاز، شماره ۶۴.

۱۱- واعظی، محمود، (۱۳۸۷). ژئوپلیتیک بحران درآسیای مرکزی و قفقاز، تهران، مرکزچاپ و انتشارات وزارت امورخارجه، چاپ دوم.

۱۲- هرزیگ، ادموند (۱۳۸۱)." اسلام، فراملی‌گرایی، وزیر منطقه‌گرایی در کشورهایCIS "، ترجمه:امیر مسعود اجتهادی، فصلنامه آسیای مرکزی و قفقاز، شماره ۳۸.

منابع اینترنتی

۱۰.دیپلماسی ایرانی:تطور یک تهدید،از صورتی به صورت دیگر"از امارت قفقاز القاعده تا ولایت قفقاز داعش"،گزارش و تحلیل ۱۳۹۵/۱/۱۰:

http://www.irdiplomacy.ir

۱۱.دیپلماسی ایرانی:نزاعی قومی که مذهبی می شود"کشمیری شدن مناقشه قره باغ"،گزارش و تحلیل ۱۳۹۵/۱/۲۴:

http://www.irdiplomacy.ir

منابع انگلیسی

1. Baran, Zeyno, S. Frederick Starr, Svante E. Cornell (2006). Islamic Radicalism in Central Asia and the Caucasus: Implications for the EU, Central Asia and Caucasus Institute.
2. Blank, Stephen (2013). "Russia's Principled Caucasus Policy" , The Central Asia-Caucasus Analyst, (the 02/10/2013 issue of the CACI Analyst): https://www.cacianalyst.org/publications/analytical-articles/item/12827-russias-principled-caucasus-policy.html.
3. Buzan, Barry and Ole Wæver (2003). Regions and Powers: The Structure of International Security. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
4. Fawn, Rick (2009). Globalising the Regional, Regionalising the Global. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
5. Hawk, J. (2016). RUSSIA DEFENSE REPORT: KAVKAZ-2016 STRATEGIC EXERCISE, Center for Security Studies Russia: https://southfront.org/russia-defense-report-kavkaz-2016-strategic-exercise.
6. Kakabadze, Irakli (2013). "The Roots of Caucasian Terrorism", The School for Conflict Analysis and Resolution, George Mason University: http://scar.gmu.edu/magazine-article/roots-of-caucasian-terrorism.
7. Katzenstein, Peter J. (2005). A World of Regions: Asia and Europe in the American Imperium. Ithaca, NY: Cornell University Press.
8. Konrad , Zasztowt (2016)," The South Caucasus in the Shadow of the Russian-Turkish Crisis", polish institute of international affairs.
9. Lang, Józef (2013). "The radical Islamic militants of Central Asia", Center for eastern Studies. WSV. http://www.osw.waw.pl/sites/default/files/report_the-radical-islamic-militants.pdf..
10. Özel, Soli (2016), "The Crisis in Turkish-Russian Relations", Center for American Progress.
11. Rassler, Don; Vahid Brown (14 July 2011). "The Haqqani Nexus and the Evolution of al-Qaida" (PDF). Harmony Program. Combating Terrorism Center. Retrieved 2 August 2011.
12. Sangar, Kanesho (2016). " Afghanistan's significance for Russia in the 21st Century: Interests, Perceptions and perspectives,"Politics in Central Europe, Vol.12,No.1.
13. Stobdan, P. (2014). "ISIS in Central Asia", Institute for Defence Studies And Analyses (Idse).
14. Sharp , N & Blanchard, S. J(2012). "The Interests of Russia and Turkey in the Nagorno-Karabakh Conflict", Russian International Affairs Council.

مطالعه و بررسی نقوش سکه‌های ساتراپ‌های دوره هخامنشی

فرزاد فیضی[۱]، مهران منتشری[۲] مهری محمدی لورون[۳]
[۱]دانش آموخته کارشناس ارشد باستان شناسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل
[۲]دانش آموخته کارشناس ارشد باستان شناسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل
[۳]دانشجوی کارشناسی ارشد باستان شناسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل
FarzadFeyzi50@yahoo.com

چکیده

سکه‌ها منابع مصور و معتبری از قرون و زمان‌های گذشته هستند که مطالعه‌ی آنها می‌تواند به روشن شدن بخش‌های تاریک تاریخ گذشتگان کمک شایان توجهی کند. سکه‌ها در زمان‌های گذشته نقش رسانه‌ای داشته‌اند و مطالعه نقوش روی آن‌ها در شناخت ادیان و مذاهب و اساطیر باستانی، هنر، آداب و رسوم، البسه، جنگ افزارها و ... ملت‌های مختلف نقش بسیار مهمی دارد. با اینکه اهالی کشور لیدی اولین قوم ضرب کننده‌ی مسکوکات بودند اما افتخار ضرب سکه به صورت گسترده و نهادینه به نام هخامنشیان ثبت شده است. سکه های هخامنشی مدرک گرانبهایی از تاریخ، فرهنگ، هنر و مذهب ایران باستان به شمار می‌روند. مهمترین سکه‌های دوره هخامنشی پس از سکه‌های شاهی که از آن پادشاهان بود سکه‌هایی بودند که توسط ساتراپ‌ها (شهربان‌ها) در ایالات مختلف ضرب می‌شدند و در نقوش پشت و رویشان تفاوت‌های قابل توجهی با سکه‌های شاهی داشتند. مهم‌ترین نقوشی که بر روی سکه‌های ساتراپ‌ها نقش می‌گردید، تصویر ناوهای جنگی، نقوش قلاع و ... بود و در پشت سکه‌ها نقش شاه هخامنشی نقر می‌گردید. در طول دوره هخامنشی تعداد ساتراپ‌ها و جایگاه سیاسی آن‌ها دچار تغییرات مکرری شد که در بسیاری موارد می‌توان این تغییرات را بر روی سکه‌ها، کتیبه‌ها و ... مشاهده کرد. در این تحقیق که به روش توصیفی ـ تحلیلی است و در آن از منابع کتابخانه‌ای و اسناد موزه‌ای استفاده شده است به مطالعه و بررسی نقوش سکه‌های ساتراپ‌های امپراتوری هخامنشی از قبیل استراتون اول و دوم، اورگوراس دوم، تیسافرن، باگواس، ممنون، داتم و ... پرداخته شده است.

واژگان کلیدی: : هخامنشی، سکه، ساتراپ، نقوش.

مقدمه

سکه در طول تاریخ علاوه بر نقش اصلی اش که تسهیل دادو ستدها بوده، ابزاری تبلیغاتی در دست حکومت‌ها نیز بوده است، سکه شناسی از جمله علومی است که می تواند دانشمندان را در بازشناسی رویدادهای تاریخی یاری رساند و جنبه های مختلفی از وضعیت اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و هنری یک جامعه را در مقاطع مختلف تاریخی بازنمایاند. با بررسی سکه‌های کهن، به عنوان منابع دست اول تاریخی، می توان اندیشه ها و باورهای حاکمان و قدرتمندان را در مقاطع مختلف زمانی دریافت. بررسی سکه ها فوایدی بسیار برای دانشمندان عرصه های گوناگون در پی خواهد داشت، عرصه هایی چون تاریخ، باستان شناسی، کتیبه شناسی، زبان شناسی، فلزشناسی، متن شناسی، علوم اجتماعی، علوم سیاسی، اقتصاد و هنر. بررسی تحول تاریخ اوزان و مقیاس ها نیز ارتباطی تنگاتنگ با دانش سکه شناسی دارد. سکه ها بازگوکننده بسیاری از حقایق دفن شده در تاریخ اند. این آثار فلزی کوچک، سند معتبری بر رویدادهای دوران مختلف ایران هستند. گاهی بررسی و آگاهی از تصاویر حک شده بر روی سکه، می تواند به انتصاب سکه به شاه خاص یا دوره ای خاص یاری برساند. سکه های پیش از اسلام در ایران

موضوع مورد علاقه بسیاری از محققان برای مطالعه بوده است. از جمله "پوپ" در کتاب "سیری در هنر ایران" به معرفی و بررسی سکه های آن دوران پرداخته است. از بین محققین ایرانی بیش از همه " ملکزاده بیانی" مطالعه تخصصی خود را بر سکه های ایران متمرکز کرده است و در این زمینه کتاب ۲جلدی"تاریخ سکه" را تالیف نموده است. در این پژوهش به معرفی و سکه های دوره ای پرداخته شده است که می توان آن را نخستین سکه های ایرانی به شمار آورد یعنی سکه های دوره هخامنشی، با بررسی این سکه ها ما می توانیم به قدرت اقتصادی دولت هخامنشی، وضعیت ساتراپ ها و مطالب دیگر و ... پی ببریم.

درست است که در تاریخ تمدن گفته شده لیدی اولین قوم ضرب کننده مسکوکات یک شکل و یکنواخت بوده اند، اما افتخار ضرب سکه به صورت گسترده نهادینه و نیز به نام هخامنشیان ثبت شده است و در این دوران بود که سکه، نظم انسجام مطلوبی را به اقتصاد و مبادلات بشری در دنیای آن زمان داد. در سال ۵۴۶ پ.م کوروش شهر سارد را تسخیر کرد و آخرین کوشش لیدی ها را درهم شکست و آن مملکت غنی و نواحی یونانی نشین ایونی را تحت سلطه خود درآورد و تشکیلات آنجا در هم فرو ریخته شد و از جمله ضرب سکه های کرزوس (که در آنجا ضرب می گردید) متوقف شد. برخی از محققان بر این باورند که در زمان کوروش و کمبوجیه به دلیل نداشتن فرصت و همچنین لشکرکشی و جنگ های متعدد سکه هایی از این دو شاه هخامنشی ضرب نشده است در حالی که برخی دیگر نیز بر این نظر خط بطلان می کشند و معتقدند که دو شاه کوروش و کمبوجیه دارای سکه هایی هستند و مستنداتی از آن را بیان می‌کنند. از این رو بیشتر مورخین ضرب سکه را در ایران به داریوش بزرگ نسبت می دهند. در این پژوهش سعی شده است که علاوه بر معرفی و بررسی سکه های شاهان هخامنشی، سکه های ساتراپی هایی که حداقل در زمان هخامنشیان و هم دوره با شاهان هخامنشی بودند و اقدام به ضرب سکه کرده اند مورد بررسی و معرفی قرار گیرند. در این مجموعه در ابتدا به شرحی و مختصری درباره پیشینه سکه و علم سکه شناسی پرداخته شده است. در ادامه نیز نگارنده با روش بررسی و معرفی، کتابخانه و تا حدی که اجازه و فرصت شده از روش موزه ای به مباحث جالبی از جمله: سکه های هخامنشی و تقسیمات کلی آن، تصاویر کلی سکه های هخامنشی، نقش تاج شاهان هخامنشی بر روی سکه ها، شکل ضرب سکه در دوره هخامنشیان(سکه طلا،سکه نقره، سکه های محلی، سکه های ساتراپی ها و معرفی هر کدام) و در پایان این پژوهش که مهمترین بحث نیز می باشد به طور کامل و کلی به معرفی شاهان هخامنشی و سکه های ضرب شده توسط آنها همراه با تصویر و مستندسازی پرداخته شده است. همچنین در پایان به منظور فهم دقیق و آسانتر موضوع جدولی کلی از سکه های هخامنشی توسط نگارندگان طرح گردیده است.

روش تحقیق

در این پژوهش از طریق مطالعات کتابخانه ای و با رویکرد توصیفی – تحلیلی، ابتدا با نگاهی به پیشینه و تاریخچه سکه شناسی، سکه های دوره هخامنشی و نقوش و تصاویر آن ها مورد مطالعه قرار گرفته، در نهایت نقوش سکه های چند مورد از ساتراپی های دوره هخامنشی به صورت جزئی مورد مطالعه و بررسی قرار می گیرد.

۱- پیشینه سکه شناسی

سکه عبارت است از یک قطعه فلز به وزن معین که روی آن علامت رسمی دولت و یا حکومتی که عیار وزن آن را تعهد می کرد، منقوش شده است. روایات قدیمی و تاریخی در قسمت اختراع سکه و یا قدیمی ترین مملکتی که در آن برای اولین بار سکه ضرب شده مختلف است و علمای سکه شناسی مآخذ تحقیقات خود را نوشته های مورخان قرار داده و آنچه که با حقیقت منطبق و پسندیده تر به نظر می آید قبول کرده اند (بیانی،۱۳۷۰،۱۴).

قبل از پیدایش سکه، معاملات و روابط اقتصادی بین مردم و اقوام بر اساس مبادله جنسی و کالا به کالا(پایاپای) صورت می گرفت. نظام مبادله حتی بین مناطق بسیار دور از یکدیگر معمول بود، برای نمونه سنگ کهربا و شیشه سنگ صدها کیلومتر دورتر از محل اصلی شان به دست آمده اند (کرگز،۱۳۸۷،۱۳۷). در مبادله ی پایاپای، کالایی با کالایی دیگر یا خدمتی با خدمتی دیگر مبادله می شود. نبود معیاری مشخص برای ارزش گذاری در مبادله ی پایاپای سبب شد که به تدریج اشیایی ارزشمند به عنوان واحد مبادله به شمار آیند. این اشیا را که در واقع ، پیش نمونه های پول های امروزی هستند،"پول ابتدایی" می نامند. برخی از اشیای ارزشمندی که در جوامع مختلف نقش پول ابتدایی را ایفا می کردند، عبارت بودند از :اشیایی طبیعی چون انواع صدف، انواع مهره و انواع سنگ های قیمتی؛ خوردنی هایی چون برنج، تخم مرغ، چای، انواع غله و نمک؛ ابزارهایی چون بیل،

تیشه، کارد و میخ؛ جانورانی چون خوک و گاو؛ و گاه بخش هایی از بدن جانوران، .چون پَر، پوست و عاج (MacDonald, 2002,27).

پس از آن که آدمی فلز را شناخت و آن را استخراج کرد، از آن نیز به عنوان شیئی باارزش در داد و ستدها استفاده کرد. از آن جا که در آغاز فلزات به گونه ای در نیامده بودند که به سهولت در گردش باشند، در هر معامله گیرنده باید وزن و خلوص فلز را، به خصوص اگر طلا یا نقره بود، به دقت می سنجید. شکل فلزی که در داد و ستدها مورد استفاده قرار می گرفت، بسیار متنوع بود .فلزات در اندازه های مختلف و به شکل های گوناگون چون انواع شمش، مفتول های باریک، میله‌های ضخیم، زیورآلاتی چون خلخال، دستبند و گردنبند و قطعات چهارگوش یا گرد مبادله می شدند (رضایی باغ بیدی،۲،۱۳۹۱).(تصویر ۱).

تصویر ۱ . حلقه هایی از جنس نقره که به حلقه های مبادلاتی معروف هستند (کاظمینی،۱۸،۱۳۸۹)

در دوره ماد در دادو ستد ها از قطعات نقره در شکل ها و اندازه های مختلف استفاده می شد. در حفاری های سال ۱۹۶۷م در تپه نوشیجان ، بیش از ۲۰۰ قطعه کوچک نقره به شکل مفتول، حلقه یا ورقه بریده شده در ظرفی برنزی یافت شد، که بیوار آنها را پول ابتدایی دانسته است (Bivar,1985,613).

نظر اکثر محققین بر این است که سکه ابتدا در کشور لیدی در آسیای صغیر ضرب شده لیدی سرزمینی باستانی در جنوب غربی ترکیه امروزی بود که روابط بسیار نزدیکی با دولت شهرهای یونانی در سواحل دریای اژه داشت. لیدی اولین مردمی بودند که سکه نقره و طلا ضرب کردند و دانشمندان سکه شناس این امر را پذیرفته اند. در واقع با ثروت افسانه ای زیادی که پادشاهان لیدی در اختیار داشتند نیز چنین چیزی دور از انتظار نیست. (Davies,2002,64). پادشاهان لیدی رفته رفته به اهمیت سکه پی بردند و ضرب آنها را در تحت فرمان خود گرفتند و شکل روی سکه را اصلاح کردند به نحوی که در زمان کرزوس آخرین پادشاه لیدی که مغلوب کوروش کبیر اولین شاهنشاه هخامنشی گردید، روی سکه اشکال زیبایی داشتند اما هنوز هم در پشت سکه شکلی را منقوش نمی کردند. اولین سکه های این دوره از فلزی به نام الکتروم (مخلوطی طبیعی از طلا و نقره) و بعدا از طلا و نقره به طور جداگانه بوده است. متداول ترین شکل روی سکه در این زمان سرشیر و گاو مهاجم را در مقابل هم نشان می دهد (اعظمی،۹،۱۳۴۹).

در زمان کورش کبیر و پسرش کَمبوجیه، و حتی در اوایل دوران شاهنشاهی داریوش اول، سکه های لودیایی همچنان به شیوه ی سابق ضرب می شد ، اما در حدود سال 505 قم، در اواسط دوران حکومت داریوش اول، سکه های لودیایی جدیدی ضرب شد که وزن کمتری داشت .در آن زمان هر سکه ی طلای لودیایی حدود ۸/۰۵ گرم، و هر سکه نقره لودیایی حدود ۵/۴۰ گرم وزن داشت و ارزش هر سکه طلا به اندازه ۲۰ سکه نقره بود.

۲- نگاه کلی به سکه‌های دوره هخامنشی و تصاویر (نقوش) آن

در تاریخ تمدن گفته شده لیدی اولین قوم ضرب کننده مسکوکات یک شکل و یکنواخت بوده اند، اما افتخار ضرب سکه به صورت گسترده نهادینه و نیز به نام هخامنشیان ثبت شده است و در این دوران بود که سکه، نظم انسجام مطلوبی را به اقتصاد و مبادلات بشری در دنیای آن زمان داد. ضرب سکه در دوران فرمانروایی هخامنشیان قانونمند بود و واحدهای پول در آن گستره بزرگ برای بسیاری از ملل تابعه شناخته شده و معروف بودند، به طور ی که حتی اسکندر مقدونی نیز بسیار زود از قوانین پولی هخامنشی تابعیت کرد و بر اساس دریک و سیکل (شکل) سکه ضرب نمود (یلفانی، ۱۳۷۹: ۴۵).

پس از سال ۵۱۳ ق م، سکه های جدیدی که اکنون سکه های هخامنشی می نامیم، جایگزین سکه های پیشین لودیایی شد.این نکته را از آن جا می توان دریافت که در کاوش های سال ۱۹۳۳ م در کاخ آپَدانه (آپادانا) در تخت جمشید، در گوشه های شمال شرقی و جنوب شرقی کاخ و در پی بنای تالار اصلی، دو صندوق سنگی یافت شد که در هر یک لوحی زرین و لوحی سیمین از داریوش اول به سه زبان فارسی باستان، ایلامی و بابلی (لوحهDPh) قرار داشت و در زیر هر صندوق چهار ستاتِر طلای لودیایی و دو سکه ی نقره ی یونانی نهاده شده بود.(Schmidt, 1957,110). سکه های هخامنشی از دو جنس طلا و نقره بودند و در آغاز، یا شاید همیشه، فقط در ساردیس ضرب می شدند (Nimchuk,2002,60). یونانیان سکه طلای هخامنشی را μεδικός σίγλος/μηδικός σίγλοςرا)δαρεικός στατήρ(داریُکس ستاتِر) و سکه های نقره ی هخامنشی (مِدیکُس سیگلُس) می نامیدند .از این رو، اکنون سکه های طلای هخامنشی را "دریک" و سکه های نقره هخامنشی را "سیگلس" می نامند (رضایی باغ بیدی،۵،۱۳۹۱).

تصویر روی سکه های دَریک و سیگلُس هخامنشی، کمانداری پارسی است که گمان می رود شخص شاه بوده باشد .بر پشت این سکه ها نیز فرورفتگی یا فرورفتگی هایی نامنظم دیده می شود .سکه های دَریک به دلیل درصد بسیار بالای طلای به کار رفته در آ نها، در میان یونانیان نیز بسیار رایج بود و حتی آن را در زبان عامیانه τοξόται می نامیدند که به معنی "کمانداران" است (رضایی باغ بیدی،۵،۱۳۹۱). لازم به ذکر است که در نخستین سالهای فرمانروایی مقدونی ها، سکه های دو دریکی به وزن ۱۶/۸ گرم به سبک دریک های هخامنشی ضرب می شد (Mitchiner,1975,17). مورخ مشهور هرودوت معتقد است که دریک از سکه های بسیار خالص بود و به همین دلیل در سایر ممالک و از جمله آسیا و یونان از این سکه بسیار استقبال می کردند و در مبادلات تجاری به راحتی قابل قبول بود. برای پرداخت حقوق و دستمزد مزدوران خارجی که در خدمت ارتش هخامنشیان بود. برای مثال، در دوران خشایارشاه به هنگام جنگ با یونان، حقوق ماهیانه سرباز یک دریک بود و یا برای گسترش امور بازرگانی با ممالک دیگر و یا ممالک غربی ایران از دریک استفاده شد. سکه های سیمین شکل یا سیکل نام داشت. سکه های شاهنشاهی ایران در کشور های مجاور به ویژه در یونان به کار می رفت به طوری که بانکداران خاراجی با رغبت زیادی از پول هخامنشی در معاملات تجاری و بانکی خود استفاده می کردند (بیانی،۹۲،۱۳۸۱).

ضرب سکه های هخامنشی اساساً به منظور تسهیل مبادلات بازرگانی با یونانیان ساکن در سرزمین های غربی و نیز برای پرداخت دستمزد سپاهیان بود. سکه های هخامنشی در مرکز و مناطق شرقی شاهنشاهی هخامنشی کاربرد چندانی نداشت .از این رو، در دریافت مالیاتها و پرداخت دستمزدها، غالبا به جای سکه ی طلا یا نقره، معادل جنسی آن دریافت یا پرداخت می شد.برای نمونه، چنان که از الواح گلی یافته شده در خزانه ی تخت جمشید که به زبان و خط میخی ایلامی نوشته شده می توان دریافت، در زمان داریوش اول به کارگران تخت جمشید به ازای هر شکل، یک کوزه شراب و به ازای هر سه شکل، یک گوسفند پرداخت می شد .نیز از همین الواح می توان دریافت که در زمان پادشاهی خشایار شاه اول غالبا یک سوم و گاه دوسوم دستمزدها به صورت نقدی و بقیه به صورت جنسی پرداخت می شد (رضایی باغ بیدی،۶،۱۳۹۱). می توان اشاره کرد که در پارس ، دادو ستد و پول رواج اندکی داشت .کارگران شاغل در حوزه سلطنتی و حتی بلندپایه ترین کارکنان دولت، حقوق خود را به صورت نقره نامسکوک و فرآورده های غیر نقدی (کشاورز ی– دامی) دریافت می کردند .نظام پرداخت، به طور پولی و کالایی در کنار هم و در رقابت با هم در این زمان به کار می رفت (آلتهایم،۶،۱۳۸۲). همچنین نقره، پایه اقتصاد پولی هخامنشیان در داد و ستد بود که بیشتر مبادلات بر اساس آن ارزش گذاری می شد. فلز را بر مبنای پول نقره (شکل) سنجیده، و جا به جا می کردند اما در عین حال، از برخی فلزات خام و تغییر یافته دیگر مانند جواهرات و یا ظروف استفاده می کردند. با این حال، هر چند ارزش هر چیز به نقره سنجیده می شد، ولی این گونه نبود که همواره در همه مراحل مبادلات، از ارزش نقره استفاده نمایند (Allen,2005,121).

تصویر اصلی محکوک بر روی سکه های هخامنشی عموما به یک صورت مشخص نمایان شده است: در روی سکه های دریک (داریوش) تصویر شاه در حالتی حک شده است که وی پای راست خود را بر روی زمین تکیه داده است و کمانی را با دست چپ خود نگه داشته است و با دست دیگرش نیزه یا خنجری حمل می کند. در برخی سکه ها شاه با دو دست خود در حال کشیدن زه کمان است. این سکه را یونانیان به سبب بازنمایی شاه به صورت کماندار بر روی آن کماندار نامیده اند (برایان،۱۳۸۵،۶۳۷).(تصویر۲).

تصویر۲. سکه ای از خشایار شاه، شاه به صورت کماندار (هیتلز،۱۳۸۸،۱۵).

بر روی سکه های هخامنشی غیر از تصویر شاهنشاه نقش دیگری حک نشده، و در پشت سکه ها عموما تصویر خاصی حک نشده است، تنها فرورفتگی های چهارگوش نامنظمی که شاید نماینده تصویر خاصی باشد، در پشت مسکوکات نمایان شده است. دریک ها، دودریک ها و شکل ها و برخی از سکه های نقره که بوسیله ساتراپها و سلسله های تابعه ضرب شد عموما دارای نقش کماندار پارسی و یا تصویر شاهی که با شیر می جنگد ویا در گردونه خود ایستاده، می باشد و نیز در بعضی انواع سکه ها تصاویری شبیه شاهان مختلف هخامنشی از زمان داریوش اول تا داریوش سوم دیده می شود. شارل لنورمان در ۱۸۴۹ چنین نوشت: سرهای اشخاصی که در روی این سکه ها (دریک) دیده می شود به دو نوع متمایز تقسیم می شود.... یکی از پادشاهان دارای بینی منقاری و برآمده و نیم رخ و دیگری منظم تر است. سکه های با بینی مستقیم و کشیده بیشتر از سایر سکه ها دیده می شود و باید متعلق به تصویر خشایارشاه باشد. سکه های که تصویر شاه آن دارای بینی مستقیم و کشیده است آنها را متعلق به داریوش می دانیم (بابلون،۱۳۸۸،۱۴).

۳- تقسیم بندی سکه های هخامنشی

سکه های دریک و شکل را بر اساس تصویر روی آنها می توان به چهار نوع تقسسیم کرد که بابلون و دیگران آن را به ترتیب زیر مشخص کرده اند:(بابلون،۱۳۸۸،۸-Head, 1967.26).(جدول ۱تا۳).

سکه	مشخصات	تصویر	تصویر
نوع ۱	نیم تنه ی کمانداری ریش دار که تاجی کنگره دار بر سر و قبایی آستین گشاد بر تن دارد و نیمرخ راستش نمایان است .این کماندار کمانی در دست چپ و دو تیر در دست راست دارد .از این نوع تا کنون فقط چند سیگلُس به دست آمده است.		
نوع ۲	تصویر تمام قد کمانداری با ویژگی های ظاهری نوع 1 که تیردانی بر پشت بسته، زانو زده و زه کمان را کشیده و آماده ی تیراندازی است .از این نوع، علاوه بر دَریک و سیگلُس، چند سکه ی خُرد نقره نیز به دست آمده که کسری از سیگلُس بوده اند .تا کنون تنها در یک مورد دیده شده که، بر خلاف معمول، کماندار در حال تیراندازی به سمت چپ است.		

سکه	مشخصات	تصویر	تصویر
نوع ۳	تصویر تمام قد کمانداری با ویژگی های ظاهری نوع 1 که تیردانی بر پشت بسته، کمانی در دست چپ و نیزه ای در دست راست دارد و با زانوان خمیده در حال دویدن است .از این نوع، علاوه بر دَریک و سیگلُس، چند سکه ی خُرد طلا و نقره نیز به دست آمده که کسری از دَریک و سیگلُس بوده اند .این نوع از سکه های هخامنشی را می توان به سه نوع فرعی تقسیم کرد	-------	-------
۳ الف	سکه هایی که در آن ها دو برجستگی کوچک در کنار ریش کماندار نمایان است؛		

۳ ب	سکه هایی که در آن ها در کنار ریش کماندار برجستگی ای وجود ندارد .در یک نمونه ی بسیار نادر از این نوع، کماندار بسیار جوان است و ریش ندارد . این سکه را از آنِ کورُش کوچک، دومین پسر از چهار پسرِ داریوش دوم و برادر کوچک ترِ اردشیر دوم، دانسته اند که مدعی تاج و تخت بود		
۳ ج	سکه هایی که در آن ها پایین قبای کماندار، بر خلاف دو نوع پیشین، روی زانوی پای چپ چین نخورده، بلکه به صورت تقریبا نیم دایره از زانوی پای چپ تا قوزک پای راست امتداد یافته است.		

سکه	مشخصات	تصویر	تصویر
نوع ۴	تصویر تمام قد کمانداری با ویژگی های ظاهری نوع 1 که تیردانی بر پشت بسته، کمانی در دست چپ و خنجری در دست راست دارد و با زانوان خمیده در حال دویدن است .از این نوع، علاوه بر دَریک و سیگلَس، چند سکه ی خُرد نقره نیز به دست آمده که کسری از سیگلُس بوده اند .این نوع از سکه های هخامنشی را می توان به دو نوع فرعی تقسیم کرد:	-----	-----
۴ الف	سکه هایی که در آن ها بدن کماندار خشک و بی روح است و گودی کمر نمایان نیست؛		
۴ ب	سکه هایی که در آن ها قبای کماندار به زیبایی به تصویر کشیده شده و پایین آن به صورت تقریبا نیم دایره از زانوی پای چپ تا قوزک پای راست امتداد یافته است.		

جدول ۱تا۳. تقسیم بندی های سکه های هخامنشی(رضایی باغ بیدی،۱۳۹۱، ۵و۶- بابلون،۱۳۸۸،۸-Head, 1967,26)

۴ ـ ساتراپی های دوره هخامنشی

کوروش بزرگ با غلبه بر دولت ماد ، لیدیه و بابل ، شاهنشاهی هخامنشی را تاسیس کرد . جانشینان وی ، از جمله کمبوجیه و بعد داریوش توانستند ، آن را از شرق تا رود سند و درغرب تا دریای مدیترانه گسترش دهند. برای اداره بهتر این شاهنشاهی داریوش کشور را به ساتراپی های متعدد تقسیم کرد که این تقسیمات با استفاده از کتیبه ها (کتیبه بیستون) و حجاری های دوره هخامنشی قابل بررسی هستند.

۱ـ پارس . از پارس ، خاستگاه پارسیان در منابع کلاسیک به عنوان پرسیس (Persis)، و در کتیبه های پارسی باستان پارسه و در منابع آشوری تحت نامهای پارسوآ ، پارسواش و پارسوماش نام برده شده است . و در صورت اکدی (Parsava) آمده است (لوکوک ، ۱۳۸۶ : ۱۴۸).

۲ـ عیلام . در نسخه عیلامی بیستون، نام عیلام به صورت هل هتمتی (Hal Hatmati) به معنی سرزمین مقدس آمده است (گری یو سوزینی فرانسواز و دیگران ، ۱۳۸۷ : ۵). مرکز این ساتراپی شهر شوش بوده است (۱۵ ـ ۹ , ۱۹۹۹ , Potts). شهر شوش مبدا راهی بوده به نام راه شاهی که به سارد و تخت جمشید وصل می شد (ارفعی ، ۱۳۷۰ : ۲۹ ـ ۴۵).

۳ـ بابل . نام قوم و شهر بابل در فارسی باستان، بابیرو (Babariu) است . واژه ی بابلی باب ایلو به معنی « در» یا «کاخ خدا» آمده است (لوکوک، ۱۳۸۶ : ۱۴۷). این ساتراپی در زمان داریوش به دو قسمت تقسیم شد.

۴ـ واژه ی فارسی باستان که بر این سرزمین اطلاق میشد آثورا است . حدس زده شده است که حتی قبرس نیز جزء ساتراپی آشور بوده است (کخ ، ۱۳۷۹ : ۳۹ ـ ۴۰).

۵ـ اربایه (عربستان).

۶ ـ مودرایه (مصر) .

۷ ـ دریانشینان .

۸ ـ سارد (لیدی) که کوروش آن رابه دو قسمت تقسیم کرد ، مرکز یکی از آنها سارد و دیگری داسکیلیون بود (احتشام ، ۲۵۳۵ : ۱۳۷).

۹ـ یئونا (یونانیان) که در فهرست هرودوت یک ساتراپی را تشکیل می دهند .

۱۰ ـ ماد . ماد جمله ساتراپی هایی است که در کتیبه بیستون در ردیف دهم ، در کتیبه شوش در ردیف سوم و پس از آن در تمامی کتیبه های هخامنشی در ردیف دوم پس از پارسه آورده شده است .

۱۱ ـ ارمنستان (ارمینه) . در کتیبه های فارسی باستان از ارمنستان به عنوان یک ساتراپی نام برده شده است ، اما هرودوت آنجا را مرکب از دو نومس می داند (کتاب III، بند ۹۶).

۱۲ ـ کاپادوکیه . این ساتراپی در شرق آسیای صغیر و در شمال کلیکیه میان رودهای هالیس و فرات واقع شده بود و تا دریای سیاه امتداد داشت . این ساتراپی به دو قسمت کاپادوکیه بزرگ و کاپادوکیه کوچک تقسیم می شد (ملک زاده ، ۱۳۵۱ : ۲۰).

۱۳ ـ پارت . به نظر می رسد این ساتراپی شامل هیرکانیا ، گرگان بوده است.

سایر ساتراپی های دوره هخامنشی عبارت اند از زرنک (سیستان) ، هرات ، خوارزم ، باختر ، سغد ، گندارہ (قندهار) ، سکا ، ثتگوش (ستگیدی) و مکران.

به نظر میرسد محدوده های جغرافیایی هر ساتراپی تقریبا منطبق بر گستره قومی و سیاسی آن سرزمینی بوده که به همان نام خوانده می شدند . شاید همان طور که مرزهای اصلی شاهنشاهی هخامنشی را موانع طبیعی تشکیل می داد ، محدوده ی جغرافیایی بسیاری از ساتراپی ها را نیز مرزهای طبیعی مانند کوه ، رود ، دشت و دریاچه ای تشکیل میداد (ایمان پور و شهابادی ، ۱۳۸۹ : ۵۶). بعضی از ساتراپی های دوره هخامنشی برای خود حق ضرب سکه را دارا بودند که بررسی و تحلیل آن ها در زیر خواهد آمد.

۵- بررسی نقوش سکه‌های ساتراپ‌های دوره هخامنشی

سکه های ساتراپی های هخامنشیان، سکه هایی بودند که توسط شهربان ها، نمایندگان شاهنشاه در ایالات مختلف، ضرب می شدند و به سکه های شهربان ها(ساتراپ) معروف هستند. شهربان هایی که در دوره هخامنشی اقدام به ضرب سکه کردند عبارتند از:

۵-۱- استراتون اول(فیلهن)

به مدت دوازده سال از سال ۳۷۴ تا ۳۶۲ سلطنت کرده است. سکه های دو استاتری او به دو گونه است : نوع اول با نقش گردونه و کشتی جنگی و استاتر نوع دوم با نقش کشتی جنگی با یک ردیف پارو زن که در کنار قلعه ای که دارای پنج برج می باشد، واقع است و در زیر کشتی دو شیر که پشت به هم دارند در حرکت اند (بیانی،۱۳۷۰،۱۰۰).

نقش روی سکه: ناو جنگی فینیقی با یک ردیف پارو زن بدون بادبان که در کنار یک دژ جنگی که دارای ۵ برج است قرار گرفته است. در پایین نقش دو شیر وجود دارد که به راه مخالف در حرکتند. گرد نقش دایره طنابی شکل نقر است.

پشت سکه: شاه پارس اردشیر دوم در گردونه دو اسبه در حال تاخت ایستاده است.تاج دندانه دار بر سر دارد و دست راست را به جلو بلند کرده و گردونه ران در کنار شاه افسار اسب ها را به دست دارد. زیر پای اسبها نقش یک بز کوهی نقر است. سکه زنجیر دار است.(تصویر۳).

چهار شکل یا دو استتر(سیم) قطر: ۳۱م.م . وزن: ۲۷/۶۳ گرم (بابلون،۱۳۸۸، ۲۳۹و۲۴۰).

سکه های کوچکی نیز مربوط به این شاه پیدا شده است که نقش کشتی جنگی با قلعه سه برجی در روی آن نقر است و در پشت سکه اردشیر دوم کمان به دست ایستاده و در دو فرو رفتگی نقوش غیر واضحی از سر بز کوهی و خدا فینیقی به نام بزا (Besa) نقر می باشد . سکه ای در مجموعه موزه ملی ایران باستان موجود است که در یک طرف کشتی بر روی امواج آب و طرف دیگر شاهنشاه در حال کشتن شیری می باشد که بر روی دوپا ایستاده است.

وزن سکه کوچک (ابول) ۰/۸۵ گرم (بیانی،۱۳۷۰، ۱۰۰و۱۰۱).

تصویر ۳. سکه استراتون اول. (شریعت زاده،۱۳۹۱،۴۹)

روی سکه: نقش اردشیر به صورت کماندار پارسی به سوی راست ایستاده با تاج و لباس پارسی

پشت سکه: ناو جنگی فنیقی با چهارپایان و پاروزنان بر روی دریا

۵-۲- اورگوراس دوم (سالامین): با سه سال سلطنت از سال ۳۴۹-۳۴۶ ق.م.

روی سکه: ناو جنگی فینیقی بدون بادبان با یک ردیف پارو زن بر روی امواج که بصورت چهار شیار موازی نشان داده شده، در حرکت است. روی سکان کشتی تصویر انسانی است. در زمینه ستاره و رقم سال دوم نقر است. سکه زنجیردار است.

پشت سکه: شاه اردشیر سوم در گردونه سه اسبه ایستاده است. تاج دندانه دار و لباس پارسی بر سر دارد و دست راست را به جلو بلند کرده است. گردونه ران در کنار شاه افسار اسبها را به دست گرفته است. یک نفر که عصا و مگس پران به دست دارد در پی گردونه حرکت می کند. در زمینه بالای نقش قسمتی از نام اورگوراس به خط فینیقی نقر است. سکه زنجیردار است.

دو استتر فینیقی(سیم). قطر: ۲۸م.م . وزن: ۲۵/۹۲ گرم (بابلون،۱۳۸۸، ۴۴۱و۴۴۲).

در کنار سکه های اواگوراس علامت نام او (ا-آ) نقر است . از اواگوراس سکه های دو استاتری به وزن ۲۶ گرم و سکه های کوچک به وزن ۵/۷۲ گرم بدست آمده است (بیانی،۱۳۷۰، ۱۰۲و۱۰۳).

۵-۳- استراتون دوم

از سال ۳۷۳-۳۶۲ قبل میلاد سلطنت کرده است و سکه های او نظیر سکه های شاهان قبلی می باشد (بیانی،۱۳۷۰،۱۰۱).

روی سکه: ناو جنگی فینیقی بدون بادبان

پشت سکه: شاه اردشیر سوم درون گردونه ایستاده با تاج بلند بدون دندانه و لباس پارسی دست راست را به جلو، بلند کرده است و گردونه ران در کنار شاه افسار اسبها را در دست دارد. در پشت گردونه مردی که عصایی که سر آن به شکل سر حیوان است و مگس پران به دست دارد در حرکت است. در بالای نقش نام استراتون نقر است. سکه زنجیردار است.

دو استتر (سیم). قطر: ۲۸م.م . وزن: ۲۵/۷۵گرم

-نمونه دیگر سکه استراتون دوم:

روی سکه: نقش ناو جنگی بدون بادبان (سال دهم) برگرد نقش دایره طنابی شکل نقر است.

پشت سکه: شاه داریوش سوم ایستاده خنجر به دست به سوی راست، در حال پیکار با شیری می باشد که غرش کنان مقابل او ایستاده است. در زمینه قسمتی از اول نام استراتون نقر است.

سکه کوچک(سیم). قطر: ۱۱م.م. وزن: ۰/۷۴ گرم

-نمونه دیگر سکه استراتون دوم:

روی سکه: مانند سکه قبل است به انضمام سال دوازدهم.

پشت سکه: شاه داریوش سوم در گردونه سه اسبه ایستاده با تاج بلند و لباس پارسی، دست راست را به جلو بلند کرده است، گردونه ران در گردونه کنار شاه افسار اسبها را به دست گرفته است. در پی گردونه مردی پیاده می رود. عصایی که سر آن منتهی به سر حیوان است به دست راست مگس پرانی به دست چپ گرفته است. در زمینه بالای نقش دو حرف از نام استراتون به خط فینیقی نقر است.

چهار شکل(سیم). قطر: ۲۸م.م . وزن: ۲۵/۷۲ گرم (بابلون،۱۳۸۸، ۴۴۴و۴۴۵).

۵-۴- تیسافرن

وی هم شهربان لیدی بود و هم فرماندهی سپاه را برعهده داشت (Bivar,1985,620). تیسافرن پسر ویدرن برادر استاتیرا زن اردشیر دوم بوده است. پس از آنکه والی لیدی پیسوتنس را که به فکر استقلال افتاده بود با حسن تدبیر وادار به تسلیم و آن غائله را رفع کرد، از طرف شاهنشاه وقت داریوش دوم به فرمانروایی لیدی منصوب گردید و در دوره فرمانروایی خود و جنگ با اسپارت در سال ۴۱۱ق.م، در شهر آسپاندوس که مقر تمرکز قوای مجری بود و بعد در جنگ با درسیلیداس در سال ۳۹۵ در شهرهای ایازو و کاری سکه زد. بعضی از این سکه ها از لحاظ هنری قابل توجه بود قطعا عمل یکی از بهترین هنرمندان آن دوره می باشد (بیانی،۱۳۷۰، ۸۱و۸۲).

چهاردرهمی نقره(تیسافرن).

روی سکه: نیم رخ تیسافرن با کلاه پارسی

پشت سکه: تصویر اردشیر دوم به طرز کماندار پارسی که پشت سر او چنگ قرار دارد و بالای سر به خط یونانی شاهنشاه نوشته شده است.

یک سکه ممتاز از تیسافرن در مجموعه موزه انگلستان موجود است که آن را جزو شاهکارهای هنری می توان شمرد، در یک طرف نیم رخ او با کلاه پارسی و در طرف دیگر چنگی منقوش است.

سکه دیگری از این فرمانروای پارسی موجود است که مربوط به زمانی است که وی از سرزمینهای یونانی نشین پیشروی داشته است. در روی سکه تصویر تیسافرن با کلاه پارسی با قیافه بسیار نجیب نقش شده و در پشت سکه جغد که یکی از مظاهر شهرهای یونان است نقر است (همان، ۸۲و۸۳).

۵-۵- باگواس

باگواس یکی از محارم طرف اعتماد اردشیر سوم بود . در موقعی که اردشیر برای تسخیر مجدد مصر اقدام نمود (۳۳۴ ق.م) او را به فرماندهی قسمتی از سپاه برگزید . باگواس در این موقع به ضرب سکه اقدام نمود و در حقیقت برای اولین بار توسط او سکه در مصر زده شده است . زیرا تا آن زمان مصری ها سکه نداشتند و فلزات را بنا بر وزن بکار می بردند و اگر سکه های یونانی یا شاهنشاهی و ممالک تابعه و ایالتی به دستشان می رسید مانند قطعه فلز به وسیله ترازو می کشیدند و سپس مورد معامله قرار می دادند.

سکه با گواس مانند سکه صیدا در یک طرف نقش کشتی جنگی و در طرف دیگر گردونه ای که اردشیر سوم بر آن سوار است و سه اسب آن را می کشند ، نقر است . در مجموعه موزه ایران باستان سکه های کوچکی از باگواس موجود است که در یک طرف آن نقش کشتی جنگی و طرف دیگر نقش اردشیر سوم هنگام حمله با خنجر به یک شیر که بر روی پا های خود بلند شده است دیده می شود (بیانی،۱۳۷۰، ۹۳و۹۴).

۵-۶- ممنون

ممنون برادر من تور یونانی بود که پس از مرگ برادرش فرماندهی قشون ایران در شهر های دریای اژه با او بود و در سال ۳۳۶ قبل از میلاد که قوای مقدونی ها برای اولین بار پیشرفت هایی کردند، ممنون آنها را مجبور به عقب نشینی نمود و نقاط تصرفی را از آنها پس گرفت و بعد در جنگ های ایران با اسکندر شرکت کرد و در سال ۳۳۴ قبل میلاد در شهر افس سکه زد. روی سکه نقش داریوش سوم به صورت کماندار پارسی و پشت سکه فرورفتگی نا منظم نقر است (بیانی،۱۳۷۰، ۹۴و۹۵).

۵-۷ - صیدا

در دوره هخامنشی صیدا به واسطه موقعیت خاصی که از لحاظ مجریه داشت ، بسیار مورد توجه شاهنشاهان بود چنان که در دوره خشایار شا پادشاه صیدا اولین مقام را احراز کرده بود و بسیار طرف احترام و اعتماد بود . کشتی های صیدا مجهز ترین و با قدرت ترین کشتی های آن زمان بوده است . و قسمت مهمی از بحریه ایران را تشکیل می دادند به این مناسبت اغلب شاهان صیدا ریاست بحریه ایران را داشتند که فرمانروایان فقط بر آنان نظارت میکردند . بر روی سکه های صیدا بیشتر نقش کشتی جنگی که مظهر تفوق دریایی است نقر است و مطالعه اونواع سکه های صیدا تا قبل از حمله اسکندر و انتساب هر ردیف به یکی از شاهان محلی مبحث بسیار جالبی می باشد ، زیرا روی اغلب سکه ها علامت شهر و یا نام شاه به خط آرامی نقر می باشد . و تا به حال چند سکه که سال ضرب بر روی آن قرار دارد به دست آمده است.

سکه های صیدا به اوزان مختلف : دو استاتر ، استاتر ، نیم استاتر و سکه های کوچک (ابول)می باشد و جنس فلز از نقره است.

دو استاتر :سکه یی بسیار زیباست که یک طرف آن نقش کشتی جنگی و در طرف دیگر اردشیر سوم شاهنشاه هخامنشی سوار بر گردونه یی می باشد که یکی از بزرگان و شاهزادگان افسار اسب را به دست گرفته است و در پشت گردونه شخصی حرکت می کند که عصای سلطنت به دست دارد . و در بالای سکه دو حرف که علامت نام استراتون دوم است قرار دارد.

دو استاتر به وزن ۲۵/۴۰ گرم است.

استاتر : در یک طرف نقش گشتی جنگی با چهار بادبان و طرف دیگر ، اردشیر دوم در حال کشیدن کمان ایستاده است و در طرفین او در فرورفتگی سکه نقش نیم تنه بز کوهی و تصویر تمام رخ خدای محلی به صورت غیر واضح نقر است .

استاتر به وزن ۷/۳۰ گرم است (بیانی،۱۳۷۰،۹۹).

۵-۸- تریباز

زمانی که اردشیر دوم دستور سرکوب کردن اوگوراس اول، پادشاه سالامین، را گرفت، برای تجهیز ارتش اقدام به ضرب سکه کرد.

۵-۹- داتم

داتم یا داتامیس که پسر کامیسار، فرمانروای کیلیکیه در زمان اردشیر دوم بود، دو نوع سکه ضرب کرده است.(تصویر۴).

تصویر ۴. سکه داتام ، ساتراپ کلیکیه.(شریعت زاده،۱۳۹۱،۴۹)

روی سکه: تصویر آتنا با کلاه خود

پشت سکه: بعل(زئوس) به سمت چپ روی تخت نشسته و روبروی آن یک خوشه انگور قرار دارد، در عین حال به عصایی تکیه زده است.

از دیگر ساتراپ هایی که در دوره هخامنشی اقدام به ضرب سکه کردند می توان به مازه (تصویر۵) و فرنابازِ(تصویر۶) نیز اشاره کرد. هریک از این افراد زمانی که ماموریت یک عملیات نظامی در جایی می شدند، برای پرداخت حقوق سربازان اجیر، که اغلب یونانی بودند، و برای تجهیز سپاه می توانستند با طلایی که شاهنشاه در اختیار آنها گذاشته بود، به ضرب سکه اقدام نمایند.

تصویر۵. سکه مازه. (شریعت زاده،۱۳۹۱،۴۹)

روی سکه: تصویر بعل به سمت چپ نشسته

پشت سکه: تصویر ایستاده یک شیر که به سمت چپ در حال حرکت است، علامت اختصاری ضرابخانه بر بالای شیر و علامت اختصاری تاریخ زیر پای شیر حک شده است.

تصویر۶. سکه فرناباز. (همان،۴۷)
روی سکه: نیم رخ فرناباز به سمت چپ با کلاه خود
پشت سکه: تصویر تمام رخ فردی با موهای مجعد (احتمالا آتنا)

نتیجه‌گیری

سکه در طول تاریخ علاوه بر نقش اصلی اش که تسهیل دادو ستدها بوده، ابزاری تبلیغاتی در دست حکومت‌ها نیز بوده است، سکه شناسی از جمله علومی است که می تواند دانشمندان را در بازشناسی رویدادهای تاریخی یاری رساند و جنبه های مختلفی از وضعیت اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و هنری یک جامعه را در مقاطع مختلف تاریخی بازنمایاند. در دوره هخامنشی مهمترین سکه هایی که ضرب میشد ، عبارت بودند از : سکه های شاهی ، سکه هایی که در استان ها ضرب میشد ، سکه های محلی که در کشورهای مغلوب ضرب میشد و سکه هایی که در ساتراپی های امپراتوری ضرب میشدند و از لحاظ اهمیت در رتبه دوم بعد از سکه های شاهی قرار داشتند در طول دوره هخامنشی تعداد ساتراپ‌ها و جایگاه سیاسی آن‌ها دچار تغییرات مکرری شد که در بسیاری موارد می‌توان این تغییرات را بر روی سکه‌ها، کتیبه‌هاو ... مشاهده کرد . سکه های ساتراپ های هخامنشیان در نقوش پشت و رویشان تفاوت‌های قابل توجهی با سکه‌های شاهی داشتند و به نوعی در این دوره نقش رسانه ای داشته اند و مطالعه نقوش روی آن‌ها در شناخت ادیان و مذاهب و اساطیر باستانی، هنر، آداب و رسوم، البسه، جنگ افزارها و ... دوره هخامنشی نقش بسیار مهمی دارد. مهم‌ترین نقوشی که بر روی سکه‌های ساتراپ‌های هخامنشی نقش می‌گردید، عبارت بودند از : روی سکه بیشتر به صورت ناو جنگی همراه با یک ردیف پاروزن ، یا در مواردی بدون پاروزن ، و در پشت سکه نقش شاه هخامنشی نقر می گردید.

منابع

۱. آلتهایم، ف رانتس .(۱۳۸۲). تاریخ اقتصادی دولت ساسانی، ترجمه هوشنگ صادقی، چاپ اول، تهران : انتشارات علمی و فرهنگی، ، ص۶

۲. احتشام،مرتضی . (۲۵۳۵). ایران در زمان هخامنشیان ، تهران : چاپخانه زر .

۳. اعظمی،چراغعلی. (۱۳۴۹). تحول سکه در ایران از دوره هخامنشی تا اوایل دوره اسلامی،هنر و مردم، شماره۱۰۰، صص۱۴-۹.

۴. ایمان پور ، محمد تقی ، شهاباری ، علی اکبر . (۱۳۸۹). بررسی تحلیلی محدوده ی جغرافیایی و اداری ساتراپ های هخامنشی در کتیبه بیستون ، مطالعات تاریخ فرهنگی ؛ پژوهش نامه ی انجمن ایرانی تاریخ ، سال ۲ ، شماره ۵ ، ص ۳۷ ـ ۶۳.

۵. بابلون،ارنست. (۱۳۸۸). سکه های ایران در دوران هخامنشی، ترجمه ملکزاده بیانی و خان بابا بیانی، چاپ اول، انتشارات پازینه.

۶. برایان،پیر. (۱۳۸۵). امپراتوری هخامنشی، ترجمه ناهید فروغیان، جلد اول ، تهران : نشر قطره.

۷. بیانی،ملکزاده. (۱۳۷۰). تاریخ سکه از قدیم ترین ازمنه تا دوره ساسانیان، ج اول و دوم، تهران : انتشارات دانشگاه تهران.

۸. _____(۱۳۸۱)؛ تاریخ سکه از قدیمی ترین ازمنه تا دوره ساسانیان، ج دوم، تهران : انتشارات دانشگاه تهران.

۹. رضایی باغ بیدی،حسن. (۱۳۹۱). پیدایی و آغاز ضرب سکه در ایران، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا،شماره ۱۷۸،صص ۹-۲.

۱۰. شریعت زاده، سید علی اصغر. (۱۳۹۰). سکه های ایران زمین (مجموعۀ سکه های مؤسسۀ کتابخانه و موزۀ ملی ملک از دورۀ هخامنشی تا پایان دورۀ پهلوی)، تهران، ص41 .

۱۱. کاظمینی،محمد. (۱۳۸۹). سکه های ایران قبل از اسلام، موزه میرزا محمد کاظمینی، تهران : نشر پازینه.

۱۲. کخ ، هاید ماری. (۱۳۷۹). پژوهش های هخامنشی (پژوهش هایی بر پایه لوحه های بازیافته از تخت جمشید) ، ترجمه امیر حسین شالچی، تهران : نشر آتیه .

۱۳. کرگز،منصور. (۱۳۸۷). بررسی نظام حسابداری و حسابرسی در ایران باستان دوره هخامنشی، فصلنامه تخصصی فقه و تاریخ تمدن، سال پنجم، شماره هجدهم ، صص ۱۵۰-۱۲۷.

۱۴. لوکوک ، پی یر . (۱۳۸۶). کتیبه های هخامنشی ، ترجمه نازیلا خلخالی، چاپ، تهران : نشر پژوهش فرزان روز.

۱۵. ملک زاده ، فرخ . (۱۳۵۱). نقش ساتراپی های تابعه در شاهنشاهی هخامنشی ، مجله بررسی های تاریخی ، تهران ، شماره ۶ ، سال ۷ صص ۱۵ ـ ۲۹.

۱۶. هینلز،جان راسل. (۱۳۸۸). اسطوره های ایرانی، ترجمه مهناز شایسته فر، تهران : انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی.

۱۷. یلفانی، رامین. (۱۳۷۸). سخنرانی های موزه تماشاگه پول، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، شماره ۲۳.

18. Allen, Lindsay.(2005). *The Persian: A History*, London: The British Museum Press, first edition.
19. Bivar,A.D.H,(1985), achaemenid coins, weight and measures, CHI II.
15. Davies,G.,(2002), A history of money from ancient times to the present day, 3rd ed., cardiff.
20. Head, Barclay, V., (1967), the coinage lydia and parsia, san diego, california.
21. MacDonald, G(1916)., *The Evolution of Coinage*, Cambridge/New York,; Davies, G., *A (2002), History of Money: From Ancient Times to the Present Day*, 3rd ed., Cardiff.
22. Mitchiner,M.,(1975), indo-greek and indo- scythian coinage, vol1,: the early indo-greek and their antecedants, london.
23. Nimchuk, C. L.,(2002), 'The "Archers" of Darius: Coinage or Tokens of Royal Esteem?', *Ars Orientalis* XXXII.
24. Potts , d. t (1999), the archaeology of elam : formation and transformation of an ancient Iranian state , (Cambridge)
25. Schmidt, E. F.,(1957), *Persepolis II: Contents of the Treasury and Other Discoveries*, Chicago, plate 84, nos. 27-38.

بررسی ارکسترایون و پهنه‌بندی سطوح در فرش ایرانی[۱]

شهام اسدی[۲]

چکیده

فرش گران‌ترین میراثی است که همگام با نسل‌مان و پابه‌پای تاریخ‌مان قدم برداشته و حافظ هویت دینی و فرهنگی‌مان است. اسطوره‌گرایی، نماد، صورت ازلی همه و همه در فرش ایرانی موج می‌زند، و جزو ساختار آن می‌باشد که این ابعاد در ادبیات و شعرمان نیز رسوخ پیدا کرده است. بعضی از محققین در پهنه‌بندی فرش ایرانی فقط به بعد ناتورالییستی و استیلزه آن می‌پردازند، و غافل از آنند که نقوش موجود در فرش از روایات و اسطوره-هایی متأثر است که نشان‌گر اصالت هنر فرش ایرانی است. راقم این سطور بحث جدید را دربارهٔ پهنه‌بندی سطوح فرش ایرانی آغاز کرد که در ارکستراسیون آن نهفته است و یکی از با اهمیت‌ترین بخش‌های دنیای موسیقی است که ارتباطی تنگاتنگ با فرش ایرانی دارد. داریوش شایگان فیلسوف شخیص ایرانی نیز در «بت‌های ذهنی و خاطره ازلی» بدان اشاره کرده است. هدف از تدوین مقاله نشان دادن سطوح فرش بسان ارکستراسیونی چند نوائی است که از مرکز سطح فرش مانند خورشیدی ساطع شده و یک کلیت واحد و معنا داری را تشکیل می‌دهد که بسان یک رنگ‌آمیزی صوتی است که از رنگ‌ها و نقوش مختلف برای نواختن اثر خود بکار می‌برد. در این سطوح چندگانه، هر سطحی بر حسب نظمی دقیق، انتظام و ترتیب اسلیمی، موضع برگ‌ها و نقش‌های گل‌ها را تعیین می‌کند که یک فضای دیالکتیکی متحرکی را بستر فرش به وجود می‌آورد. و این گردآوری مطالب و تصاویر، به روش کتابخانه‌ای و میدانی بوده و نگارش آن با رویکرد توصیفی و تحلیلی صورت گرفته است.

کلمات کلیدی: فرش، مینیاتور، ارکستراسیون، اسطوره، صورت ازلی

مقدمه

هنر ایران درمغرب زمین به مدت چند قرن بیش از هر چیز به قالی ایرانی نامبردار و شناسا بوده است. قالی‌های ایران در تجملات زندگی درباری سهم بسزایی داشته است و به همین ملاحظه در چشم فرستادگان و جهانگردان خارجی از جاذبهٔ فراوانی برخوردار بوده است، و از سدهٔ پانزدهم میلادی به بعد همواره از آن سخن می‌گفتند، و اغلب نیز با ستایش بسیار(پوپ و اکرمن،۱۳۸۷). نمونه‌های برجستهٔ این طرح و نقش‌ها هرگز تا حد بدیهی تنزل نمی‌یابند، اما در اندرون خود غنای پایان ناپذیری نهفته دارند که تنها بر هم دلی و شیفتگی شکیبای مشتاقان راه می‌گشاید چنین است که این هنر، به رغم عمر دراز، در رسیدن به اوج خود آهسته‌رو بود و به خلاف هنرهای سفالگری لعاب‌دار و معماری، دوران اعتلای زیبایی شناختی آن سرتاسر تاریخ ایران زمین را فرا نگرفت. با این همه و به رغم این محدودیت زمانی، هنر فرش‌بافی یکی از کامل‌ترین و پربارترین تجلیات فرهنگ ایرانی است.

فرش ایرانی یکی از بزرگترین هنرهای ایرانی است که می‌تواند هم‌ردیف معماری باشد فرش در هنر ایرانی مفهومی نمادین و تمثیلی از بهشت و باغ‌های بهشتی را دارد که با تفاسیر موجود در قرآن کریم و آیات و روایات انطباق کامل دارد و خداوند در آیات مختلف با بیاناتی مثل «*جَنَّاتٍ تَجْرِی مِن تَحْتِهَا الْأَنهَارُ*» (سوره بقره، آیه ۲۵) یا در آیهٔ دیگر به تفسیر دو بهشت می‌پردازد

---

[۱]. این مقاله مستخرج از پایان نامه کارشناسی ارشد اینجانب با موضوع « طراحی موزه فرش تبریز با تبیین و بازشناسی جایگاه الگو و نماد به عنوان زبان در معماری » و به راهنمای خانم دکتر زهره ترابی و مشاوره دکتر علیرضا جزءپیری در زمستان ۱۳۹۴ انجام گرفته است. نویسنده مسئول ۰۹۱۴۴۲۶۸۲۶۵

Email: Shahamasadi@gmail.com

۲. کارشناسی ارشد معماری، دانشگاه غیرانتفائی روزبه ، زنجان، ایران.

که هشت اولی بهشت مادی و جسمانی باشد و بهشت دوم ، معنوی و روحانی؛ «*و لمن خاف مقام ربه جنتان...* » (سوره الرحمن، آیه ۴۶). تمامی نقش‌مایه‌های موجود در فرش ایرانی به نوعی هم یادآور بهشت‌برین و اسطوره‌های موجود در فرهنگ ایرانی است تا به نوعی جاودانگی و فناناپذیری خود را به رخ همگان کشاند. در فرهنگ اسلامی و در اشعار و ادبیات ملی ما حرکت به سمت خدا از فرش است تا عرش خدا؛ انسان از فرش چشم به جهان ناسوتی می‌گشاید و در نهایت به سمت ملکوت اعلی پر می‌گشایند. وحشی بافقی در «فرهاد و شیرین» خود می‌سراید:

«رهی آراسته از عرش تا فرش / براقی جسته بر فرش از در عرش

براقی گرمی برق از تکش وام / ز فرشش تا فراز عرش یک گام»

در نهایت با توجه به اهمیت نقش اسطوره‌ها و نمادهای ایرانی در زندگی و هنر ایرانیان در گذشته که باعث به وجود آمدن جامعه‌ای اسطوره باور شده بود و هنر و زندگی از یکدیگر جدا نمی نمود و باورهای مردمان در محصولات مورد استفاده‌شان (مثلاً فرش) جلوه‌گر بوده است که این امر در فرش ایرانی نیز به طور ملموسی قابل دریافت است و این نشان از بزرگی هنر ایرانی است. «به نظر می‌رسد صنایع دستی در گذشته جدا از زندگی مردم نبوده است. این بدان معناست که باورها ، هنجارها و اعتقادات مردم در محصولات ساخت دست‌شان نمودار بوده است» (بهمنی ،۱۳۸۹: ۶). نه تنها اعتقادات و باورها در فرش ایرانی متأثر است بلکه نغمه‌ها و آوازهایی که قالیبافان در هنگام بافتن فرش می‌خوانند بر طرح و نقش فرش منعکس می‌گردد که حتی نوع گره‌ای که انتخاب می‌کنند مبتنی بر منش‌های فرهنگی و ا جتماعی است که از یک صورت ازلی و خاطره قومی نشأت می‌گیرد و در کل واحدی بسیط را نمایان می‌گرداند. ارتباط عرضی فرش و موسیقی به خاطر تجلی مفهوم هنر و زیبایی است که در باطن و ژرفای هنر ایرانی مستور است. تدوین دو خط عمودی وافقی در موسیقی که خط افقی ملودی و خط عمودی ترکیب اصوات مختلف است در ارتباط نزدیک با مفهوم تار و پود فرش است. تار و پودی که از طریق گره‌هایی که به صورت دانه دانه اشکال و نقوش ریشه یافته در اسطوره و تاریخ هنری کشورمان را در یک سازبندی هارمونیک شکل می‌دهد و یک موسیقی برخاسته از یک مفهوم ازلی و الهی را روی یک خط توحیدی با سطوح چندگانه ارکستره می‌کند و از این طریق بدان قوام می-بخشد که در کل یک امر ذاتی است. بحثی که ما در این مقاله به دنبالش هستیم رسیدن به مفهوم پهنه‌بندی سطوح و ارکستراسیون[1] در فرش ایرنی است، که از طریق بررسی در چهار شالوده فرش ایرانی یک‌چهارم، واگیره، یک‌دوم و سراسری را به عنوان نمونه‌های تحلیلی عرضه کردیم تا از این طریق مفهوم موسیقیایی فرش ایرانی را بیشتر نمایان گردانیم و نمایشی است از اعتقادات و باورهای مردمی که در باطن خویش به صورت یک پارتینور[2] متوازن ارکستر شده و به تجلی رسیده است.

روش و پیشینه تحقیق

در این تحقیق سعی شد با مروری که بر آیات و روایات و کتب ومتون گوناگون با رویکردی تحلیلی- توصیفی سعی در جمع‌آوری اطلاعات در باب پهنه‌بندی و ارکستراسیون شدیم. البته ابتداً به بحث دربارۀ فرش و واژه‌شناسی و ریشه‌شناسی آن پرداختیم تا بدین طریق نفوذ آن را در تاریخ از لحاظ فرهنگی وهنری شناسایی کنیم و حتی نحوۀ نفوذ این هنر باستانی در ادبیات فارسی را نیز از طریق مقالۀ پروفسور امین به بوتۀ بحث کشاندیم. استفاده از منابع کتابخانه‌ای، مقالات، کتب متنوع و اینترنت در این باره کمک شایانی به آشنایی نگارنده با موضوعات مطروحه کرد. در این تحلیل بیشتر سعی شد از اسطوره، نماد و صورت ازلی فرش و تأثیراتی که نقوش فرش از آنها گرفته‌اند مطرح گردد و ارتباط فرش با هنر مینیاتور ایرانی به علت رابطه نزدیک مفهومی و فکری این دو هنر پرداخته شد چراکه این امر به شناسایی ما در جهت پهنه‌بندی و ارکستراسیون سطوح کمک شایانی می‌کند و بیشتر می‌تواند باب آشنایی ما با فرش ایرانی باشد و اثباتی باشد بر اوج فرهنگ ایرانی که در همه جای دنیا زبان زد خاص وعام است. در کل این مقاله گزارشی است توصیفی جهت آشنایی با فرش و مفاهیم موجود در آن و این که چگونه فرش هنری نواساز و آهنگین می‌گردد همانطور که این امر در مینیاتور نیز صادق است. چرا که وقتی یک آهنگ را آهنگساز بوسیله رنگ آمیزی (البته نه آبی و قرمز و...) بلکه رنگ آمیزی صوتی با توجه به طنین هر ساز برای زیباتر شدن یک قطعه موسیقی رنگ آمیزی می‌کند و یک ارکستراسیونی از سازهای مختلف را جهت نواختن انتخاب می‌کند همانطور نیز یک طراح و بافنده فرش شروع به چیدمان طرح و نقش خود می‌نماید تا آهنگی رنگین و بافتی روایت‌وار را به منصۀ ظهور درآورد.

درباره مقاله حاضر کسی تا به کنون بدان نپرداخته است ولی در مورد نمادگرائی و یا اسطوره‌پردازی به کرارت در مقالات گوناگون مورد بحث و نقد فراوان قرار گرفته است. تنها داریوش شایگان در کتاب «بت‌های ذهنی وخاطرۀ ازلی» خویش درباره

ارکستراسیون و پهنه‌بندی فرش ایرانی آورده است. هدف از تدوین این مقاله آشنایی کلی با تفکرات تأثیرگذار بر فرش ایرانی است و روابطی که این هنر با هنر مینیاتور دارد، تا از طریق آن بتوانیم به پهنه‌بندی سطوح و ارکستراسیون و سازبندی طرح و نقش فرش رسید و اثبات کرد که جایگاه فرش در هنر ایرانی جایگاه بس رفیع و والایی است.

واژه شناسی قالی و فرش در ادبیات کهن

در نوشته‌های بازمانده از زبان پهلوی برای قالی نفیس واژهٔ ***بپ***[۳] یا ***بوپ***[۴] و برای فرش و نمد واژهٔ ***نمت***[۵] و برای فرش جامه و بستر واژهٔ ***ویسترگ***[۶] آمده است که واژهٔ اخیر از ***ویسترتن***[۷] به معنی گستردن می‌آید. معنای ***بوب*** در لغتنامهٔ دهخدا چنین آمده است: فرش و بساط خانه ... فرشی که آن را ***انبوب*** نیز می‌گویند... در ارمنی ***بوب*** و پهلوی ***بوپ*** (آذرپاد و حشمتی رضوی،۱۳۷۲: ۱۰). و در در فرهنگ جامع فرش در تعریف واژهٔ فرش آمده است: «گستردنی، آنچه بر زمین گسترده شود، بساط افکنده شده کلمه فرش بر هر گستردنی بکار می‌رود». و در انگلیسی در واژه‌های گوناگون مثل Carpet, Matting, Rug بکار می‌رود. به هرحال بپردازیم به واژهٔ فرش، فرش واژهٔ عربی است که به معنی گستراندن و پهن کردن است، ولی در اصطلاح عامیانه به زیراندازی گفته می‌شود که به صورت دست بافت یا ماشینی بافته می‌شود. با نگاهی عمیق به یک فرش دستبافت، می‌توان اجرای یک موسیقی به وسیلهٔ یک ارکستر بزرگ را کاملاً احساس کرد و شنید دلیل آن را می‌توان در تناسبات یافت. تناسباتی که تجلی‌بخش زیبایی الهی هستند و به طور عرضی با همدیگر در ارتباط هستند و از مفهوم ریاضی واری نشأت می‌گیرند که از ساختار منظم طبیعت تبعیت می‌کند.

در قرآن در آیات متنوعی خداوند در توصیف بهشت از زیراندازهای حرف می‌زند که بسیار زیبا و دل‌نواز هستند. در آیهٔ ۵۴ سورهٔ الرحمن فرش به معنای بستر به کار رفته است که البته خود فرش نیز در همین کاربرد یعنی زیرانداز است.

«مُتَّكِئِينَ عَلَى ***فُرُشٍ*** بَطَائِنُهَا مِنْ إِسْتَبْرَقٍ وَجَنَى الْجَنَّتَيْنِ دَانٍ» ؛ «[آنان] در حالی که بر بسترهایی که آستر آن‌ها از دیبای ستبر است، تکیه زده‌اند و میوه آن دو باغ، نزدیک [و در دسترس آنان] است». و یا در آیهٔ ۷۶ می‌فرماید در شرح حال بهشتیان می‌فرماید: « مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ» ؛ «بر بالش‌های سبز و ***فرش‌های*** نیکو تکیه می زنند».

تاریخچه فرش در ایران (با اشاره به قالی تیسفون)

فرش اگرچه در عصر پیش از تاریخ، برای تدارک زیراندازی جهت محافظت از سرما و برخورد مستقیم بدن با زمین بود، بعدها جنبه تزئینی متعلق به قرن چهارم پازیریک[۸] و تصویری یافت؛ چنانکه فرش پازیریک (همانطور که در شکل ۱ مشاهده می‌گردد) پیش از میلاد، نمونه‌ای از اولین فرش‌های ایرانیان در عصر هخامنشی است. که از نظر سبک بافت (گره بافته پرزدار) و نیز نقش فرش (گوزن‌های زرد خالدار ایران) و مردانی که از پس چارپایان در حرکت‌اند، بازتابی دقیق از زندگی ایرانیان در عصر هخامنشی است.

همانطور که در شکل ۱ مشاهده می‌گردد، از قدیم اکثر نقوش و نگاره‌ها در فرش ایرانی به صورت انتزاعی و با مفهوم مجرد بافته می‌شدند. البته این انتزاع مفهومی بنیادینی است که به نوعی از لحاظ مفهومی و ساختاری در بین هنرها مشترک است که در خود موسیقی نیز تداوم یافته است. موسیقی هنر شنیداری است البته بسیاری مثل پل کله و کاندینسکی سعی در فرمیک کردن وشکل بخشی به موسیقی بودند که با آزمایشات گوناگون توانستند بدان دست یابند که در ادامه بدان پرداخته می‌گردد؛ با این احساس ژرف و پیچیده است که ارکستراسیون مفهوم می‌یابد و مخاطب با شنیدن و حس و حالی که در قلب او پدید می‌آورد که همانا از قلب و ضمیرناخودآگاه فرد بروز می‌کند فرد را به تداعی معانی وا می‌دارد و بهنوعی آشکار کننده و روشنی‌بخش احساس و شور می‌گردد و این تداوم نقش فرش را در جایگاه عالی خویش مستمر می‌گرداند.

در عصر ساسانیان نیز فرش زربفت فرش و جواهرنشان چهارفصل معروف به بهارستان بوده است که بورکهارت در مورد فرش عظیم تیسفون (بهارستان) که بعد از لشکرکشی سپاه اسلام و فتح مدائن به عنوان غنیمت جنگی برداشته شد و این لشکرکشی باب الفتوحی برای جنگ‌های دیگر اعراب شد چرا که جنگ هزینه‌ای زیادی به پیکرهٔ جامعه وارد می‌آورد و فتح ایران باعث شد که اعراب به غنائمی دست یابند که بی‌حد و حصر بوده، غنائمی که خسرو پرویز گرد هم آورده بود و این غنائم بود که استحکام حکومت اسلامی و گسترش آن در جهان را به ارمغان آورد (امین،۱۳۹۲: ۶).

شکل ۷: فرش پازیریک، سدهٔ چهارم و پنجم پیش از میلاد؛ منبع: نگارنده

بورکهارت در مورد این فرش در کتاب «هنر مقدس» خود می‌نویسد: «هنگامی که مسلمین در یکی از نخستین لشکرکشی-های خود ایران را گشودند، در تالار بزرگ کاخ شاهی تیسفون، قالی عظیم «بهارستان» را با تزئینات زرین و سیمین یافتند. فرش را به عنوان غنیمت جنگی به مدینه بردند و در آنجا بی‌هیچ ملاحضه‌ای به تعداد اصحاب قدیمی پیامبر، قطعه‌قطعه کردند. این عمل که به ظاهر دال بر ویرانگری آثار تمدن و صنایع است، نه فقط با قانون جنگ که در قرآن وضع کرده مطابقت داشت، بلکه در عین حال، بدگمانی ذاتی مسلمان را در حق هرگونه اثر انسانی که داعیهٔ کمال و جاودانگی مطلق دارد، بیان می‌دارد. وانگهی قالی تیسفون، نمایشگر بهشت روی زمین بود، و تقسیم آن بین صحابهٔ پیغمبر، خالی از معنایی روحانی است» (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۱۳۵). البته بورکهارت با چنین بیانی نمی‌تواند صورت مسئله را که نابودی فرشی با چنین ارزش را پاک کند اصل اساسی براین است که فرش به چندین تکه پاره گشت فرشی که به گفتهٔ تاریخ طبری [توسط ابوجعفر محمد جریر طبری (۳۱۱ – ۲۵۵ه. ق.) نوشته شده است] این فرش ذکر شده و نویسنده ابعاد آن را به طول ۴۵۰ قدم و عرض ۹۰ قدم در قصر تیسفون توصیف کرده است و همچنین «دکتر ربرت بامبان» نویسنده و پژوهشگر ایرانی مقیم آمریکا در کتابی با نام «***آیا می دانید که***» ابعاد فرش را ۲۴ * ۲۶ متر ذکر کرده است و همچنین آن را مزین به جواهرات گرانبها توصیف کرده است. خاقانی شروانی در قصیده «ایوان مدائن» در ترجیع بندی می‌سراید:

«از نقش گل و بلبل شرمنده رخ گلشن / از فرش زر و زرّین همنام بهارستان»

با این حال گزنوفون تاریخ نویس یونانی (۳۵۹-۴۳۰) پیش از مسیح در کتاب خود متذکر می‌شود که ایرانیان فرش‌هایی داشتند که زود از دست می‌رفت و تنها شاه روی آنها راه می‌رفت. در کتاب اوستا، که یکی از کتاب‌های کهن ایران است، سخن از کف پوشی نرمی به میان آمده است و شواهد چندی از اطراف و اکناف یافت می‌شود که حکم به باستانی بودن صنعت فرش ایران دارد. وقتی امپراطور روم شرقی هراکلیوس شهر دستگرد (دستجرد) ساسانیان را در سال ۶۲۸ گرفت، در صورت اموال تاراجی از قالی‌های پر پشم سخن می‌گوید و چون طبق گفته «لوفر» واژه قالیباف در لهجه یونانی روم شرقی[۹] ریشه ایرانی دارد می‌توان چنین پنداشت که صنعت قالیبافی از ایران به روم شرقی رفته است (بهمنی، ۱۳۸۹: ۱۶۱). در ادامه بعد از سلطهٔ اعراب بر ایران اولین عصر شکوفایی فرش ایرانی در دورهٔ سلجوقیان است. زنان سلجوقی تبحر خاصی در بافت فرش داشتند. که حوزهٔ نفوذشان استان‌های آذربایجان و همدان بود که بیشتر از گره‌های ترکی استفاده می‌نمودند. در دوران مغول و بعد از حملهٔ آنها و با استقرارشان در تبریز، این شهر به عنوان مرکز قالی‌بافی در آن دوران مطرح گشت و شاهرخ شروع به تشویق هنرمندان و صنعتگران برای بازیابی هنر اصیل ایرانی کرد. فرش‌های این دوره از لحاظ طرح دارای نقش‌های ساده و هندسی است. هندسه‌ای که ملهم از ریاضیات و فیزیکی است که نمایان‌گر انتظام طبیعت است و همانند حالات موسیقی یادآور تناسبات اعداد طلایی و فرمول فیبوناچی است که در تحلیل هندسی طبیعت جانداران در موسیقی به کررات می‌توان مشاهده نمود. سطوح در فرش به مثابه قطعه‌ای است که برای یک اپرا نوشته شده است همچون کارهای دبوسی (ارکستر بزرگ) و یا ریمسکی کرساکف (از بهترین و نوابغ ارکستراسیون است). تنها چیزی که یک ارکستراسیون را موفق می‌کند انتخاب مناسب ساز و چیدمانش است و

در فرش نیز همین روند وجود دارد و عدم آگاهی از نقوش و استفاده نادرست از آنها کار را ضعیف و در بسیاری از اوقات با مرگ تدریجی و حذفش می‌شود. نقوش و نگاره نقش جاودانه‌ای در معنا بخشیدن به مفهوم موسیقیایی فرش دارند و این در تمامی دوران قالی‌بافی صادق و پابرجا بوده است. و طوری باهم عجین گشته‌اند که نه تنها در آوازخوانی قالی‌بافان حضور شنیداری موسیقی و شعر را می‌یابیم، بلکه در متن قالی و رج‌های آن و حتی موتیف‌های که به قالی زده می‌شود از یک روح موسیقیایی نشأت می‌گیرد که سطوح قالی را نه تنها ارکستره می‌کند بلکه انسجام نیز می‌بخشد. تعالی و اوج این پهنه‌بندی را می‌توان در قالی‌های دوره صفویه به عینه مشاهده و لمس نمود، به طوری که فرش حالتی صنعتی و کالایی صادراتی به خود گرفت.

تنها دوره‌ای که نه تنها در صنعت فرش بلکه در دیگر هنرها نقش بسزایی در تعالی و رشد هنر ایرانی داشت دوران صفویه و به خصوص دوران شاه عباس می‌باشد. او با تشویق و دلگرم کردن مردم برای تماس و مبادله با اروپا بود وی اولین و بزرگترین کارگاه فرش‌بافی را درست کرد تا هنرمندان و صنعتگران بهترین فرش‌ها را ببافند. فرش‌هایی که در آنجا بافته می‌شد از طلا و نقره و ابریشم بوده و از لحاظ طرح و بافت دارای نقوش هندسی و گیاهی پیچیده و پربافتی است. در دوران افشاریه اتفاق خاصی از بابت هنر فرش و هنرهای دیگر اتفاق نیافتاد، در آخرین ربع قرن نوزدهم دردوران فرمانروایی قاجارها کارگاه‌های فرش‌بافی پاگرفت و صنعت فرش با فرستادن فرش به اروپا از طریق تبریز به استانبول دوباره رونق گرفت و به حیات خویش ادامه داد. در نهایت می‌شود گفت فرش ایرانی در طی دوران مختلف فراز و نشیب‌های مختلفی را طی نمود گاهی رشد سریع وگاهی کندی داشت و حتی در دوره‌ای به صفر رسید ولی آنچه مهم است، اصالت فرش ایرانی است که از لحاظ هویتی و شناسنامه‌دار بودن بر پاهای خویش استوار بوده و هیچ‌گاه در مقابل فقر زمانه سرخم فرود نیاورده و خصلت و زنده بودن خویش را از لحاظ طرح و نقش به ورطهٔ فراموشی نسپرده است.

فرش در ادبیات فارسی

برتری و فراستی جهانی تنها از آن هنری است که بازتاب اصیل و طبیعی تمدن و فرهنگی باشد که آن پدید آورده است؛ و این درست همان چیزی است که قالی‌های ایرانی در حد استثنایی از آن برخوردارند، چرا که بینش زیبایی شناختی خاصی را به کمال رسانده‌اند که عمیقاً و به طرز بارز ایرانی است. بنمایه‌ی این دست‌بافته‌ها استوار بر سنت‌های کهن است و در تار و پود آنها آرمان‌هایی عجین گشته که از دیرباز در زبان و ادبیات (ادبیات فارسی) و والاترین میراث‌های معنوی این نژاد حرمت داشته و پاسداری شده است. این آثار دستاورد چیره‌دستی استادانه‌ای است که صنعتگر ایرانی از دیرباز بدان سرافراز بوده است، و عرصهٔ نامحدودی از برای بروز نبوغ ایرانی در آفرینش نقش و نگارهای ناب و تابناک و آهنگین پدیدار می‌کنند، آکنده از ایهام و سرشار از راز و رمز. به رغم پیچیدگی ترکیب‌بندی و یا حدت جاذبهٔ شاعرانه، این نقوش را وضوح و طراوت خیال به همان مایه است که در دل و جان ایرانی عجین گشته است (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷). این مفهوم از هنر موسیقیایی فرش ایرانی سرچشمه می‌گیرد که هنری به غایت سیال و دیالکتیک‌وار است که به واسطهٔ فضایی که در نقش فرش می‌آفرینند باهم در ارتباطند و به گونه‌ای فضا واسطه‌ای می‌شود برای ارتباط بیشتر موسیقی متن فرش و فضای زندگی. تار و پود فرش مفهومی ایستا را برای‌مان مجسم می‌کند که در پویایی کامل با یک قاعدهٔ ریاضی‌وار، زمان را به چالش می‌کشد و به نوعی نوا و موسیقی خود در دایره زمان محصور است، زمان بعدی است که در فضای دوبعدی فرش مستتر است و پهنه‌های مختلف فرش را در سطوحی واحد منقوش می‌سازد. تکوین زمان بیشتر در فرش سراسری مشهود است چرا که موضوعاتش روایی و داستانی است و کارکترهایش و حالات آنها گذر زمان را نشان می‌دهد و این نوع فرش‌ها بیشترین تأثیر را از ادبیات داستانی و تاریخ کهن‌مان گرفته‌اند چراکه بیشتر تصاویر و نگاره‌هایی که بدست می‌آیند از ادبیات ملی‌مان سرچشمه می‌گیرد. فرش سراسری شباهت بسیار نزدیکی به مینیاتور ایرانی دارد و در آن حتی چهرهٔ افراد و فضابندی آن و حتی حضور زمان همه واسطه‌هایی هستند که به نر می‌رسد از طریق مینیاتور وارد فرش ایرانی شده‌اند. درباره فرش سراسری در اداه مباحث بیشتر پرداخته می‌شود.

موضوع صنعت فرش و اوضاع کارگاه‌های فرش‌بافی در منابع مکتوب مختلف اعم از شعر، داستان، سفرنامه، تاریخ عمومی، محلی و دودمانی و نامه‌های رسمی و غیر رسمی، قابل بررسی است. این منابع، درمواردی می‌توانند دوش به دوش تابلوهای نقاشی و مینیاتوری که طرح و آرایه فرش در آنها به تصویر کشیده شده‌اند، چگونگی پیدایی قالی‌بافی و سیرت حول و تکامل آن را در طول تاریخ از آغاز تا امروز برای ما روشن کنند. برای همین برای فهم پیشینه دقیق فرش ایرانی مراجعه به کتب و متون

ادبیات کلاسیک مثل شاهنامه فردوسی و امثال آن از موارد اصلی و ضروری است. و یا فردوسی در شعری از فرشی در دربار خسرو پرویز یاد می‌کند که زربافت است که این فرش مصور تصویر ۴۸ پادشاه را در خود دارد:

« یکی جامه افکنده بد زربفت / برش بود وبالاش پنجاه و هفت
بگوهر همه ریشه‌ها بافته / زبر شوشه زر، بر او تافته
برو کرده پیدا نشان سپهر / چو بهرام و کیوان و چو ماه و مهر
ز کیوان و تیر و ز گردنده ماه / پدیدار کرده ز هر دستگاه
هم از هفت کشور برو بر نشان / ز دهقان و از رزم گردن کشان
بر او بر نشان چل و هشت شاه / پدیدار کرده سر تاج و گاه »

استاد محمدحسین شهریار نیز در قصیده‌ای با عنوان «*کارگاه هنری استاد عرب‌زاده*» در مورد فرش سروده که بسیار زیبا و مقهورکننده است. توصیفی که استاد شهریار دربارهٔ فرش تبریز ابراز می‌دارد نشان از هوش ویژه و شناختی است که استاد از فرش تبریز دارد:

« عرب‌زاده طراح قهار فرش — نبوغ شگفتی است در کار فرش
به‌نقشی است قاهرکه مقهور اوست — همه قهرمانان قهار فرش
به طومار فرشی که او باز کرد — دگر لوله‌شد هرچه طومار فرش
سرافراز دارند مردان ولی — سرافراز فرش است از او دار فرش
هنر خود از این دست سحرآفرین — فرو مانده در نقش سحار فرش
تو هم گر که شورت بسرزد، بیا — تماشا من این شور سرشار فرش
برو درنخ رنگ، تا زنگ دل — بشوئی به شنگرف و زنگار فرش
همه فن و ورزیدهٔ گود بود، — پدر در پدر این میاندار فرش
دراین کارگاه هنر، راه نیست — به دلال، یا خود خریدار فرش
عرب‌زاده، فرش فروشیش نیست — که دل بسته در پود و تار فرش
گل فرش او بسته با جان اوست — که خود بلبل است او بگلزار فرش
(کمال) دگر زاده ازمام (ملک) — از او کار صورتگران، زار فرش
ز تبریز سردار و سالار خیز، — عجب نیست سردار و سالار فرش
قلم دیدیم و لوحه پنداشتم — چو چشمی دریدم به دیدار فرش
گهی خامه، گه سوزن انگاشتم — هرانگار کردم جز انگار فرش
تو گوئی که هر قطعه نقاشئی است — نشانیده بر قطع هموار فرش»

استاد شهریار فرش دستبافت عرب‌زاده را چنان آهنگین وصف می‌کند که شوری عجیب در دل می‌اندازد و به واقع نیز نقوش به کار رفته در این نوع فرش نشان از ورزیدگی استاد فرشباف و طراح است که به راستی یک ارکستر بزرگ را رهبری می‌کند. یک موتیف (مثل یک گل در فرش)، (یا یک نغمه و ملودی کوتاه در موسیقی) در بخش‌های مختلف با رنگ‌های گوناگون تصویر می‌شود که رنگ‌های به کار رفته در آن موتیف با یک ساز و یا در سازه‌های مختلف در آن موتیف است که به صورت همنوازی اجراشده، به گوش می‌رسد. یک فرش در واقع یک اسکور۱۰ یا یک پارتینور است که خطوط افقی و خط عمودی یک اثر هنری را در دل خود جای داده است. و این از یک ارکستراسیون قوی خبر می‌دهد که شالودهٔ فرش ایرانی را شکل داده است و آن نیز در ذات فرش نهفته است که متعلق به نغمگی فرش و وابسته به طرح و نگاره‌هایی است که در متن آن به کار رفته است و همچون شعر وزین گشته‌اند.

حتی در اشعار معاصرمان، شاعران مختلفی در رسای فرش ایرانی سروده‌اند شاعرانی از جمله: هوشنگ ابتهاج، مهدی اخوان ثالث، صدر الشعرا افشار و ... در آثار خویش با اشاره استعاریک و مضمونی در باب فرش ایرانی شعر سروده‌اند. واین امر نشان از اوج وکمال فرش ایرانی است که حتی در ادبیات ملل دیگر نیز جایگاه والای خود را حفظ کرده است. آلبر کامو در رمان «خوشبخت مردن» می‌نویسد: «... برای آزمودن آداب دانی او، رز، از او می‌خواهد که چند نوع چیز لازم نطیر یک آبگرم‌کن، چند

قالی ایرانی، و یک یخچال برای خانواده بخرد» (کامو،۱۳۹۳: ۱۰۴). کامو در این رمان قالی ایرانی جزو لوازم اساسی هر خانه می‌داند با اینکه تنها اشاره‌ای به قالی ایرانی شده است ولی این گفتار نشان از نفوذ شدید هنر و صنایع دستی ایران در بین دول اروپایی است. فرش از لحاظ ارتباط نزدیکی نه تنها در ادبیات بلکه در هنرهای دیگر برقرار نمود و باعث وفور طرح‌های فراوان ونقش‌های بیادماندنی در خود شد از این جمله می‌توان به نقاشی و سفال‌گری اشاره نمود. که این ارتباط باعث تأثیری شگرف در هر دو هنر شد به طوری که در بعضی جهات منطبق شده و باهم تفیق گشته‌اند همانطور که در فرش‌های ایلاتی و فرش‌هایی که به نحوی نمایشی از شکار و شکارگاه هستند به صورت واضح می‌توان نقوشی را دید که بیانگر صورت ازلی فرش که در ارکستراسیونی ژرف به هم پیوسته شدند و نمایشی مهیج از تاریخ و هویت سرزمینی‌مان است.

جایگاه قالی در هنر ایران

«جایگاه قالی در هنر ایران» مقاله‌ای است به قلم " آرتورآپراهام پوپ" که اینجانب بدان در این مقاله اشاره خواهم کرد که ایشان با ظرافت تمام قالی‌های ایران را در دوره‌های مختف بررسی می‌کند و به نوعی تاریخچه‌ای بر هنر فرش‌بافی در ایران عزیزمان است. هنر ایران زمین به مدت چند قرن با هنر قالی‌بافی شناخته می‌شده است و در بین جهانگردان اروپایی از جاذبه قابل ملاضه‌ای برخوردار بوده است. و از سدهٔ پانزدهم میلادی به بعد به عنوان تحفه‌ای برای جهانگردان خارجی بشمار می‌رفته است. با این توصیف می‌توان به راحتی فهمید که صادرات فرش ایرانی چیزی نبود که معمول این عصر باشد بلکه از دوران صفویان صادرات فرش از رونق قابل ملاحضه‌ای را دارا بوده است.

فرش مشرق زمین، دستکم از اواخر قرون وسطی، جزو اقلام داد و ستد قرار گرفت و در سده‌های چهاردهم و پانزدهم مسیحی بر صورت اموال اشراف و ثروتمندان افزوده گشت و نیز به آثار نقاشان اروپایی راه یافت. این نیز هست که فرش‌های شرقی بازار اروپا همه بافته از پشم بود و رنگ‌های معدود داشت و طرح و نقش آنها کما بیش خشن و خالی از ظرافت، و نیز دلگیر بود و فاقد تابناکی و ظرافت دلپسند دست بافته های ایرانی می‌بود. حتی قالی‌های قاهره‌ای، که نمونه‌های عالی آن به راستی ممتاز است، از نظر" جوزوفا باربارو " (سفیر ونیزی که در زمان اوزون حسن آق قوینلو به ایران آمد) در برابر قالی‌های شکوهمند ایرانی رنگ می‌باخت، قالی‌هایی که به محض ورود به ایران چشمانش را خیره کرد و او را به وجد آورد (پوپ و اکرمن ،۱۳۸۷). وی در ادامه برای صحه گذاشتن بر حرف خویش فرشی موسوم به «لهستانی» اشاره می‌نماید که زربفت و سیم بافت بوده،که به مقدار زیاد به اروپا صادر می‌گشته است. تمامی کشورهایی که به نحوی با ایران در ارتباط بودند کاخ‌های سلطنتی خویش را بافت‌های ایرانی تزئین می‌کردند. فرش ایرانی به کشورهای هلند، دانمارک، لهستان و پرتغال صادر می‌شده است و این در حال است که پادشاهی چون لویی چهاردهم سعی در کپی‌کاری و تقلید از فرش ایرانی دست زد که در این امر توفیق چندانی نیافت و این امر از اوج هنر ایرانی در فرش‌هایش را نمایان می‌سازد. فرش‌های عصر کلاسیک (دوره‌های تیموری و صفوی) برآورنده‌ی نیاز زیبایی پسندی ایرانی است، به حق و به تمامی، تا بدان پایه که هیچ یک از هنرها همآورد آن نیست، مگر هنر معماری.

بورکهارت می‌گوید قالی تصویری است از وضع زندگی، که در آن همه چیز به هم بافته و درآمیخته است. قالی رمز جهان است؛ جهانی منسجم که تار و پودی پنهان همهٔ اجزایش را به هم می‌پیوندد. اگر در عالم هستی، صفات خدای تعالی مقوم همهٔ کائنات است، در قالی، پود مقوم همهٔ اجزاست. اگر پودها را از قالی بکشند از هم می‌گسلد (قیومی‌بیدهندی،۱۳۹۰: ۲۹۹). مولوی در غزلی شماره ۲۹۵ از دیوان شمس خود می‌سراید:

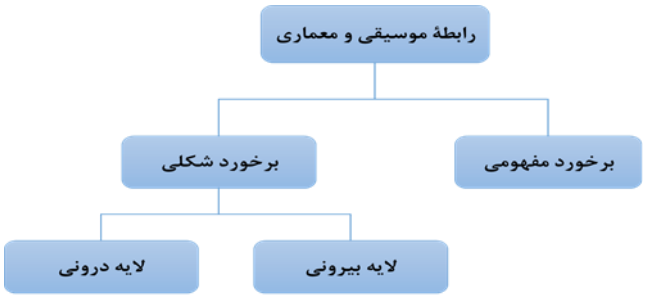
«مسبب اوست اسباب جهان را / چه باشد تار و پود لاف اسباب»

تار و پود فرش همگام است با خطوط افقی و عمودی موسیقی، خطوطی که تداعی کننده رنگ‌های مختلف براساس ملودی‌های مختلف است و می‌تواند نمادی از یک سازبندی در موسیقی شناخته شود و یک خلاقیت و بداعت هنری شناخته شود. نحوهٔ تشکیل ساختاری نت بسیار شبیه به رج‌های فرش هستند که در سازماندهی واحد نگاره‌ای رنگین و موزون را به وجود می‌آورند. ما اگر پود را در دار قالی دنبال نماییم به کره‌هایی رنگی متفاوتی می رسیم که هر کدام اشکال مختلفی را می-سازند و این امر در موسیقی با همان خطوط افقی و عمودی که یک نت را ایجاد می‌کند در تشابه آشکاری است چراکه تمامی تار و پود موسیقی و فرش در ارکستراسیونی واحد هستند تا نغمه‌ای ناب را به وش و چشم دل برسانند و تمامی سعی هنرمند در به وحدت رساندن این مفهوم است. و با تمام این اوصاف صنعت و هنر فرش، در فرهنگ و تمدن گران‌سنگ ایران زمین، ریشه‌ای عمیق و پیشینه‌ای درازآهنگ دارد و از دیرباز با زندگی روزمره ایرانیان پیوند داشته است زیرا فرش‌بافی در ایران - به

عکس اروپا- از دیرباز هنری کاربردی بوده است، نه تزئینی. اساساً یکی از شاخصه‌های هنر ایرانی به قول پرفسور الکساندر پوپ آن است که به زندگی پیوست نزدیک دارد و تار و پود آن از تجربیات بشری بافته شده است. به همین دلیل، ایرانیان فرش را کفپوش خانه‌ها، کاخ‌ها و عبادتگاه‌ها می‌کرده‌اند و این زیرانداز پر نقش و نگار را (به خلاف اروپایی‌ها) جز درموارد استثنایی بر دیوار نمی‌کوبیده‌اند (امین، ۱۳۹۲: ۶). در ادامه متذکر می‌شوم که هیچ ملتی را نمی‌توان شناخت و به ژرفای اندیشه آنها دست یافت مگر این‌که به ریشه باورهای آنها دست یافت.

معیارهای سنجشی ارتباط موسیقی با هنر (فرش)

معیارهایی که در ارتباط با موسیقی سنجیده می‌شود بیشتر آنها در محدوده فضا بررسی می‌گردد، در مقاله‌ای که خانم سوهانگیر و نوروز برآزجانی با موضوع «مطالعه تطبیقی پیوند مفهومی میان فضای موسیقی و معماری در دوران پیش از مدرن و پس از آن در جهان غرب» کار کرده‌اند ارتباط موسیقی و معماری را از دو معیار اساسی قابل سنجش خوانده‌اند؛ برخورد شکل و مفهومی. که به شرح دیاگرام زیر می‌باشد:



دیاگرام ۱: معیار سنجش موسیقی و معماری؛ منبع: نگارنده

معیارهای سنجش موسیقی و فرش نیز همانند معماری است یعنی جهت یافتن پیوند و تطبیق مفاهیم پهنه‌بندی و ارکستراسیون از این معیارها استفاده می‌گردد که بیشتر حالت کیفی دارد و به صورت توصیفی است. در تعریفی که از این مفاهیم داریم همهٔ آنها به نحوی قابل قیاس و انطباق با فرش ایرانی هستند یعنی این که هردو معیار کلی و مفهومی در چهار شالوده‌ای که انتخاب کردیم به صورت همزمان موجود است. البته ناگفته نماند که این از انسجام افزون فرش ایرانی نشأت می‌گیرد که همزمان هندسه و هارمونی رنگ ونقش را در بستر یک فضای اسطوره‌ای و نمادین ارکستره کرده است. و به نوعی جایگاه موسیقی در عالم هنر جایگاه والایی است و به قول شوپنهاور که مدعی است که همه هنرها میخواهند به مرحله موسیقی برسند. و تحلیل این معیارهاست که شباهت میان این دو هنر را هویدا می‌کند و شاید دلیل اصلی آن سرچشمه گرفتن از روح و احساس مشترک انسانی باشد که باعث تجلی مفهوم زیبایی در جایگاه هنر باشد. در زیر به تعریف هریک به صورت جداگانه می‌پردازیم تا این مفهوم بیشتر برایمان آشکارتر و بازتر گردد.

- **برخورد شکلی با بررسی لایه‌های بیرونی:** این نوع رویکرد، برخوردی صرفاً شکلی بوده که تنها به بررسی لایه‌های بیرونی می‌پردازد. از ساده‌ترین نوع این برخوردها می‌توان به نسبت دادن خط آسمان کوه و بناهای مذهبی به اوج وحضیض به کار رفته در میزان موسیقی اشاره داشت (سوهان‌گیر و نوروز برآزجانی، ۱۳۹۱: ۳۴) (تصاویر ۲و۳). منظور همان منحنی‌های میزان در موسیقی است که اکثراً به صورت امواج سینوسی در حرکت هستند و خط آسمان همان خطی است که کعبه را به بیت‌المعمور در آسمان وصل می‌کند. تطبیق این شکلی، انطباقی ظاهری و هویداست که براساس شکل و صورت مورد قضاوت و سنجش قرار می‌گیرد.

- **برخورد شکلی با لایه‌های درونی:** به طور کلی برپایهٔ نسبت‌هایی است که با بهره‌گیری از علم وهندسه و به طور مشترک در موسیقی و معماری وجود دارد(سوهان‌گیر و نوروز برآزجانی، ۱۳۹۱: ۳۴).

- **برخورد مفهومی:** در این رویکرد آنچه بیش از هر چیز دیگر اهمیت دارد مقولهٔ فضا است بنابراین و معماری دارای یک ویژگی مشترک در قرار دادن ما درون یک فضای حسی، متفاوت با آنچه هستند که به طور معمول در آن زندگی می‌کنیم (Blesser & Salter, 2009: 126).

قابل ذکر است که هر دو برخورد موسیقیایی در متن فرش همرمان موجود است که این خود نیز نشان‌گر ارتباط بسیار نزدیک و تعامل این دو هنر را اعیان می‌سازد در ادامه به این مهم بیشتر پراخته می‌شود.

نتایج و یافته‌های تحقیق (رابطه فضای موسیقی و فرش)

با مطالعاتی که در ساختار وشالوده فرش ایرانی صورت گرفت ارتباط بسیار نزدیکی بین فرش و موسیقی دیده می‌شود که نشان از اشتراکات مابین این دو هنر است. وبه راستی وجود همین اشتراکات است که دلیل ارکستراسیون در فرش را بیشتر به منصهٔ ظهور می‌رساند. برای همین در جدول زیر به ارتباط درون بافتی موسیقی و فرش نیز پرداخته می‌شود تا به نحوی نمایشی از نقوش ماهی، اژدها و درخت وکوه کیهانی در فرش ایرانی است که به صورت استفاده ناخودآگاه فرش‌باف تجلی یافته است و به مرور زمان و با تأثیر فرهنگ و جو حاکم بر جامعه پدیدار گشته است. فرش بهترین هنر ایرانی است که یادآور بهشت ازلی و هنر به غایت ناتورالیستی و معنوی ایرانی را نشان می‌دهد که همه چیز در آن حضور یافته و قداست پیدا کرده است.

جدول ۵: ارتباط موسیقی و فرش در هنر ایرانی، منبع: نگارندگان

ردیف	انواع شالوده فرش	پیوند موسیقی			
		شکلی بیرونی	شکلی درونی	مفهوم	تطبیق موسیقی و فرش
۱	یک-چهارم	وجود دو خط تقارن، مرکزیت منسجم و تشدید آن، مرزبندی	هندسه‌ای متقارن و منظم، هارمونی متعادل	فضای مرکزیت یافته بسان خورشید تشعشع یافته و همنوائی سطوح اول و دوم با سطح سوم و ایجاد یک فضای واحد	منطبق با موسیقی رنسانس ارتباط میان موسیقی و زبان، بیان احساسات به شیوه‌ای متعادل و متوازنو با هندسه‌ای منسجم که براساس ساختارهای فیزیکی و ریاضی است افزودن موسیقی از طریق یک بافت پلی‌فونیک
۲	واگیره	تکرار متناوب، مرزبندی الگویی، وجود دوخط تقارن، تضعیف مرکزیت	هندسه‌ای متقارن و ساده، هارمونی موزون و ریتم‌دار، تبعیت از هندسه خطی برای سازماندهی، و وجود پویایی و دیالکتیک متحرک در بطن فرش	وجود فضای خطی، پویا و یکنواخت و التقاط آن با فضای سوم و حذف آن	منطبق با موسیقی دوران باروک به دلیل وجود تکرار متناوب و ریتمیک در کار، تأکید و افزودن برضرب و تحرک و جنبش در خلق فضای دیالکتیک و هارمونی
۳	یک-دوم	وجود یک خط تقارن، کاهش مرکزیت	هندسه‌ای متقارن، هارمونی متعادل	وجود فضای معین در ساختار اصلی فرش و ایجاد یک خلاء فضایی	منطبق با موسیقی دوران کلاسیک به دلیل استفاده از خطوط مشخص و واضح، عدم ابهام در ساختار و در خلق فضا و هارمونی ساده و ایجاد سکون، در این موسیقی بافت هوموفونیک بافت مورد استفاده در فضای موسیقی کلاسیک باستان بسیار به چشم می-خورد.
۴	سراسری	عدم وجود خط تقارن،ابهام، از بین رفتن مرکزیت	هندسهٔ نا متقارن و نامتجانس، هارمونی منفعل،متحرک و پویا	فضای نامتجانس، ایجادیک فضای احساسی و الهام از عواطف انسانی	منطبق با موسیقی دوران رمانتیک است تأکیدی بی سابقه بر خودنگاری و سبک شخصی است که به صورت فضای الهامی و ادبی و گاهی رمانتیک سازمان‌دهی می‌گردد بیان احساس و تداعی فضاهای خاص، وجود تحرک و پویایی به صورت القای مفاهیم، دروان تعالی موسیقی برنامه‌ای.

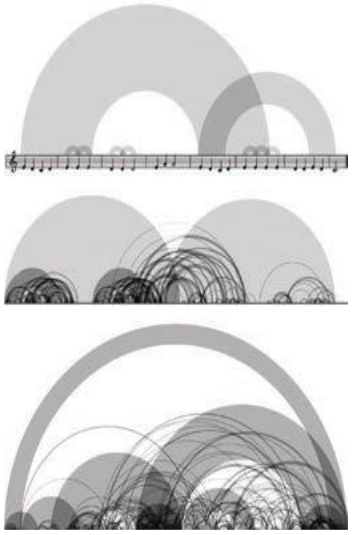
ارکستراسیون فرش

ارکستراسیون یکی از با اهمیت‌ترین بخش‌های دنیای موسیقی است. چراکه چیدمان سازها و آلات موسیقی برای اجرای یک قطعه است . به نوعی ترکیب اصوات و نواها برای تولید یک قطعه و یا صدای خارق‌العاده است. اهمیت این امر در فرش نیز ستودنی است چرا که هر رج چیدمانی دارد وانسجامی که نیاز به ریتم و ضرب آهنگ مخصوص به خود است. چراکه ریتم تابعی از زمان بوده و در نمودهای گوناگون بصری، صوتی پدید می‌آید و یک فرآیند پیچیده‌ای است که در آثار هنری جریان دارد و به حیات اثر هنری جریانی دوباره می‌بخشد. و این امر را به کررات می‌توانیم در فرش مشاهده کنیم و حتی الگوهای فرش از یک ریتم واحدی به وجود می‌آیند که از یک هندسهٔ موسیقیایی ژرف الهام می‌گیرد.

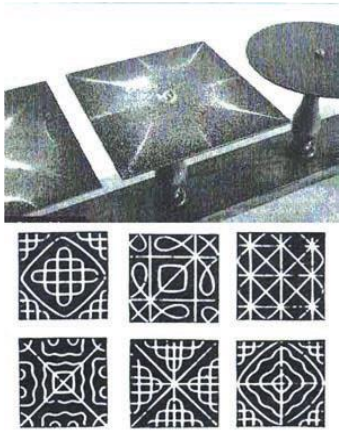
رج‌های فرش باید همانند اصوات و نواهایی که از هر ساز برمی‌خیزد در هماهنگی کامل باشند تا بتواند در نظمی آهنگین یک کلیت واحد را نمایش دهد. هر فرش دارای سطوح مختلف است که در پهنه‌های مختلف کنار یکدیگر قرار گرفته اند و همانند یک گروه ارکستر سمفونیک در آرایشی آهنگین شروع به نواختن می‌کند که این امر را در مینیاتور نیز می‌توان به کررات مشاهده کرد و دلیل آن وجود فضایی متحرک و دیالکتیک وار در سطوح فرش و مینیاتور است. البته درباب فرمیک کردن اصوات و متجسد نمودن موسیقی به وسیلهٔ افراد بسیاری انجام گرفته است و جالب‌تر این که در برخورد شکلی و در بررسی لایه‌های بیرونی آن توسط پل کله[۱۱] و واسیلی کاندینسکی[۱۲] انجام گرفت آنها تلاش نمودند موسیقی را از طریق ترجمهٔ فاصلهٔ زمانی اصوات به اعداد به حالت فرعی درآورند. آنها سمفونی شمارهٔ ۵ بتهون را برای این منظور انتخاب کردند و در نهایت به مجموعه‌ای از دیاگرام‌های تصویری و مدون دست پیدا کردند (Jermokka,2009:21-23).

و یا زمانی که یک فیزیکدان آلمانی به نام «ارنست چلادنی»[۱۳] در سال ۱۷۸۷ روشی ساده‌تر را برای این کار انتخاب کرد او برای این کار، ماسه‌های ریز را بر روی یک سطح شیشه‌ای پخش کرد، سپس آن را توسط ارتعاشات ویولن به نوسان درآورد. این نوسان‌ها و ارتعاشات باعث شکل‌گیری الگوهای منظمی گشت که در بیشتر اوقات ما را به یاد مثلث سرپینسکی و فورمول فیبوناچی[۱۴] می‌اندازد. در تصویر ۲ تشکیل همچین فرمی همانند موتیف‌هایی است که در فرش به کار می‌رود و این الگو، الگوی هندسی بیشتر فرش‌های ایرانی است و این نشان از ارتباط نزدیک موسیقی و فرش است که به صورت واحدی یکسان و هارمونیک ارکستره می‌شوند. البته در این تصویر کل ساختار شبیه هندسهٔ ماندالاست[۱۵] واین نشان از تمامیت است که به واسطه اعداد و هندسه شکل می‌گیرد و نماد عالی سیر از کثرت به وحدت است. هندسهٔ بدست آمده از این موسیقی به نوعی دارای یک چرخشی است که تکوین کیهان را بازگو می‌کند که ملهم از پیچیدگی‌های فراکتالی است. که البته در این باره فیثاغورث و افلاطون اولین کسانی بودند که به دنبال تناسبات در معماری، موسیقی بودند و در نهایت به تاسبات کیهانی دست یافتند. و این بدان معناست که یک بعد موسیقیایی در کیهان نهفته است که ازلی و ابدی است و به نوعی یک کهن‌الگوی اولیه است و شاید به همین دلیل است که باعث برانگیختن احساس و گاه شور و هیجان را دل و جان آدمی می‌گردد.

ودر نهایت همانطور که در تصویر شماره ۳ مشاهده می‌گردد، جدیدترین پژوهش معاصردر این باره توسط «مارتین واتنبرگ»[۱۶] انجام شده است. او برای ترجمهٔ مشهورترین آثار موسیقی جهان به نمودار، از دیاگرام های قوسی شکل استفاده کرده است. او در این بررسی اثبات م یکند روابطی که در قطعه های دوران پیش از مدرن وجود دارد برخلاف دوران پس از مدرن، از لایه های فراوانی برخوردار است و آنها را با دیاگرام های حاصل از چند قطعهٔ مشهور مدرن نیز قیاس کرده است (سوهان‌گیر و نوروز برآزجانی،۱۳۹۱: ۳۵).



شکل 8: دیاگرام‌های قوسی ترسیم شده توسط مارتین واتنبرگ پژوهشگر معاصر، برای نمایش ساختار موسیقی در یک قطعهٔ مدرن (تصویر بالا) سونات سل ماژور باخ (تصویر میانی) و فورالِیز بتهوون (تصویر پایین)



شکل ۹: شکل‌گیری نقش‌های متنوعی از ماسه‌ها توسط نوسان‌های حاصل از ارتعاشات ویولن؛ منبع: Jermokka,2009:21

در این سطح چندگانه، هر سطحی بر حسب نظمی دقیق، انتظام ترتیب اسلیمی، موضع برگ‌ها و نقشه‌های گل‌ها را تعیین می‌کند. این امر به کمک ترکیب نظام‌های متعدد اسلیمی که هریک عملکرد و حرکت و ثقل مخصوص خویش را دارند و در نتیجه مجموعه‌شان طبق یک هماهنگی پیشین، با یکدیگر همنوائی می‌کنند، انجام می‌شود. سطوح اول، ثانی و ثالث بی‌آنکه همدیگر را خنثی کنند درهم می‌پیچند. اما درعین حال فضائی در عمق پدید می‌آورند که شبیه است به صداهای متفرق در هنر «فوگ»[۱۷]. «*ارکستراسیون*» چند نوائی این سطوح متعدد که از خورشید مرکز قالی تشعشع می‌یابد، روشنگر همان تنوع باغی است که مانند واحه‌ای افسونگر، دور از گزند زمان، و مثالی ازلی از باروری و فراوانی است که همواره ایده‌آل ایران بوده است (شایگان، ۱۳۹۳: ۸۴و ۸۵).

فرش در هنر ایران خصوصیت دیگری نیز دارد که یکی از جنبه‌های اساسی تفکر ایرانی و هنر ایرانی است یعنی عبور از سطحی به سطح دیگر که همان تأویل و بحث هرمنوتیکی است. و همانطور که در بحث ارتباط هنر فرش با نقاشی متذکر شدیم یک فضای «متحرک» و یک دیالکتیک سیال را می‌آفریند که به علت تأثیر و برانگیزش سطوح احساسی عمیق را به وجود می-آورد که از رنگ، تناسب و هندسه و هارمونی فرش ایرانی ساطع می‌شود که به نحوی با هنر مینیاتور مشترک است. و این هارمونی باعث بدست آمدن ارکستراسیونی از نقوش می‌گردد که ترکیبی مناسب و کانسپتی ایده‌آل را به وجود می‌آورد که این ارکستراسیون و چند نوائی نشأت گرفته از مرکزی است که وحدتی ازلی را نشان می‌دهد. داریوش شایگان در این باره می‌نویسد: «در قالی‌های بزرگ قرن ۱۶ و نیز در پوشش‌های کاشی‌کاری، این موضوع به صورت «چند نوائی» سطوح و رنگ‌های متعدد، متجلی می‌شود» (شایگان،۱۳۹۳: ۸۴). در این سطوح چندگانه، هر سطحی برحسب نظمی دقیق، انتظام و ترتیب اسلیمی و نمایشی منسجم، چه از لحاظ موضع برگ‌ها، درخت‌ها و نقوش اسطوره‌ای متنوع را تعیین وتبیین می‌کند. همانطور که می‌شود گفت عمر اسطوره به درازای عمر بشر است که در هر زمانی با توجه به فراخور آن می‌توان نیاز به اسطوره را در آن دید. چه اسطوره‌ای که مربوط به اقوام کهن و گذشته‌گان باشد که تاریخ برای‌مان عرضه می‌کند چه اسطوره‌هایی که در زمان حال ساخته شده‌اند و قداست پیدا کرده است. اسطوره‌ها و نمادها به عنوان ارزش‌های فرهنگی و هویتی و اعتقادی یک جامعه می-توان تلقی نمود که کلی‌نگر است. برای همین ارکستراسیون سطوح یاد شده در تناسب و در تفاهم درهم می‌پیچند و کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و به نحوی نمایشی از یک کانسپت قوی و ریشه‌دار و تاریخی است که باعث استحاله و دگرگونی ادراک و نگرش فرد از فرش می‌گردد. و معنای نهان و تأویلی آن در مرکز وجود ماست که نشأت گرفته از واجب‌الوجود خداوندی است و به قول شایگان هر تصویری از بهشت مثال، روح است.

طبقه‌بندی ارکستراسیون و پهنه‌بندی سطوح در انواع فرش ایرانی

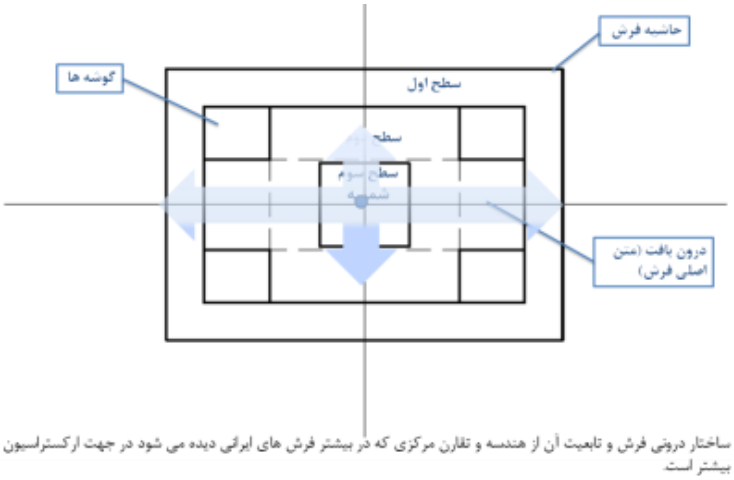
ارکستراسیون یعنی چیدمان، یعنی قرار دادن هرچیزی در جای خویش، یعنی به هم پیوند دادن اصوات جهت یک هارمونی خاص. ارکستراسیون در فرش همان چیدمان نقوش به سان سازبندی آلات موسیقی و پیکربندی ساختار و پهنه‌بندی بافت فرش است. طراح فرش باید صدای نقوش را بشناسد و مفهوم آن را دریابد، نقوشی که ریشه در اسطوره‌های قدیم دارند و نماد یک زمان خیالی در حضور فضای مثالی است. که به صورت اشکال متبادر و انتزاعی در فرم‌ها و نوارهای خاصی انتظام می‌یابند. کلیه سطوح چندگانه فرش براساس یک نظم و یک ساختار درونی، موضع نقوش گیاهی و استیلیزه و یا آبستره واقع در بستر طرح را منسجم می‌کند. و هر سطحی در تابعیت از سطحی دیگر است به طوری که همدیگر را در یک همنوائی آهنگین همراهی می‌کنند و یک تابعی درو طرفه است که از سطح سوم فرش شروع شده و به صورت شعاعی و همگام با خطوط متقارن مرکزی ساطع شده و مانند یک دیالکتیک متحرک چشم مخاطب را همراه خود در سطوح چندگانه فرش به حرکت درمی‌آورد و ذهن را به متن داستان می‌کشاند و او را با آرکی‌تایپ و صورت ازلی فرش که همان مفهوم بهجت‌انگیز باغ بهشت است آشنا می‌سازد. نقوش ماهی، اژدها و درخت وکوه کیهانی در فرش ایرانی نمایشی است از استفاده ناخودآگاه فرش‌باف است که به مرور زمان و با تأثیر فرهنگ و جو حاکم بر جامعه پدید آمده است.

فرش بهترین هنر ایرانی است که یادآور بهشت ازلی و هنر به غایت ناتورالیستی و معنوی ایرانی است که همه چیز در آن حضور یافته و قداست پیدا کرده است. نمادهای دالبری به شکل مثلث نماد کوه و درخت ایستاده بر رأس آن درخت زندگی است، حیواناتی که در طرفین درخت تصویرشده‌اند، محافظان اسطوره‌ای درخت مقدس هستند که منشأ حیات و زندگی به شمار می‌روند. تکرار این گونه تصاویر را می‌توان تقلید یک الگوی کهن نمادین و به شکل تزئینی تلقی کرد. ارتباط کوه و درخت و نمادهای دیگر را به راحتی می‌تون در نگاره‌ها و مینیاتورهای ایرانی با همان مضامین و ضرب آهنگ یافت. و این نشانگر نبوغ موجود در شکل‌گیری بنا است تا با استفاده از مصالح موجود ودر دسترس زیبایی منحصربفردی را به وجود می‌آورد که معناگراست و ذره ذره از بنا، حاکی از اروج به وحدت متعالی و حقیقت مطلوب است که نمایشی است از زیبایی مطلق خالق،که در دستان هنرمندان جاری گشته و به آفرینش اثری هنری ختم شده است (Asadi & et Al. 2015, 687).

گرچه طبقه‌بندی و دسته‌بندی طرح قالی‌ها کار چندان ساده‌ای نیست و گاه بسته به شیوه نگاه محققان، ساز و کار متفاوتی می‌یابد، لیکن در این تحقیق تلاش شده تا این دسته‌بندی در سه مرحله صورت گیرد. قالی‌ها بر مبنای ساختار اصلی طرح که شالوده طرح بر آن استوار است به گروه‌های یک‌چهارم، واگیره، یک‌دوم و سراسری تقسیم شده‌اند (صباغ‌پور و شایسته‌فر، ۱۳۸۸: ۹۲). در زیر به تحلیل ارکستراسیون و پهنه‌بندی سوح در این چهار شالوده فرش ایرانی می‌پردازیم:

۱- طرح یک‌چهارم

الگویی است که از دوره صفویه تا زمان حال پیوسته و مکرر ساختار و شالودۀ قالی ما را منظم و زنده ساخته است. که در انواع طرح‌های لچک‌ترنج، افشان و ترنجی بافته می‌شوند. نکته جالب توجه در شالوده این طرح و ساختار سطوح سه گانه آن است (شکل شماره ۵) که تابعیت مطلق از هندسه و تقارن مرکزی است که البته این خصوصیت در تمام فرش‌های ایرانی محرض است. در این طرح ما به طور واضح استفاده از ترکیب‌بندی چهارباغ را در ساختار سطوح این فرش مشاهده می‌نماییم که در همنوائی اصوات مختلف بهم رسیده و خطوط را تقویت می‌کنند ارکستراسیون موجود در این طرح اعجاب برانگیز و خارق‌العادست و نشان‌گر اهتمام هنرمند ایرانی در عرصه کمال‌گرایی و به تصویر درآوردن عالم تحیر و رویای بهشت خالده است که ابدیت را در آن ترسیم می‌کند. شالوده یک‌چهارم همان صورت ازلی باغ بهشت یا پارادایز است که نشان از خاطرۀ قومی ما ایرنیان است. تقابل‌های موجود در فرش که در سطوح مختلف ارکستره شدن به نوعی نمایش کشمکش و آشتی‌ناپذیر عالم اضداد است که صورت را در برابر معنی و ماده را در برابر روح قرار می‌دهد.



شکل ۱۰: نمایش ارکستراسیون سطوح و تأکید بر مرکزیت طرح یک چهارم و تبعیت آن از سیستم چهاربخشی؛ منبع: نگارندگان

شکل۱۲: قالیچه طرح یک‌چهارم، لچک ترنج(ختایی)، ۱۹۰۰/۱۳۱۸، ساروق،۱۴۴*۲۱۰ سانتی‌متر، صباغ‌پور و شایسته‌فر، ۱۳۸۸: ۹۴.

شکل ۱۱: قالی سنگشو، طرح یک‌چهارم، قرن ۱۶/۱۰، تبریز یا کاشان، ۵۸۶*۳۰۰، موزه فرش ایران؛ منبع: صباغ‌پورآرانی،۱۳۸۸: ۷۳.

این ارکستراسیون موجود در فرش سعی در ایجاد یک ملودی و موسیقی روان و سیال است که شدت وضعف آن براساس تداوم وپیوستگی و تمرکز بر آن است. این موسیقی یادآور موسیقی رنسانسی است که بیشتر پایه کلیسایی داشته و همسو با همسرایان کلیسا بوده است و این بدان معنی است که بیشتر به موسیقی آوازی ارجحیت داده می‌شد تا موسیقی‌سازی. گاه در طرح یک‌چهارم میزان انسجام تا حدی می‌رسد که صدای همچون اکسپرسیونیسم آلمان در آغاز قرن بیستم در کاوش برای پیوستگی و تکامل افزون‌تر است و گاه همچون هنر گوتیک منفصل و منفک همچون طرح سراسری در جستجوی کاهش و گاه از بین بردن آرتیکولاسیون۱۸ به واسطه تداوم بوده است و همچون دستگاه شور است که در چند پرده نزدیک به هم و مداوم نواخته می‌شود. (تصاویر ۴و۶) در این نوع فرش بیان احساسات به شیوه‌ای متعادل و متوازن انجام می‌گیرد که همسو است با هنر رنسانسی که از طریق افزودن بعد به موسیقی از طریق یک بافت درون‌گرا و پلی‌فونیک انجام می‌پذیرد. تعادل و توازن از طریق مرکزیت منسجم همانطور که در تصویر ۵ قابل مشاهده است از اصول ساختاری این نوع فرش است.

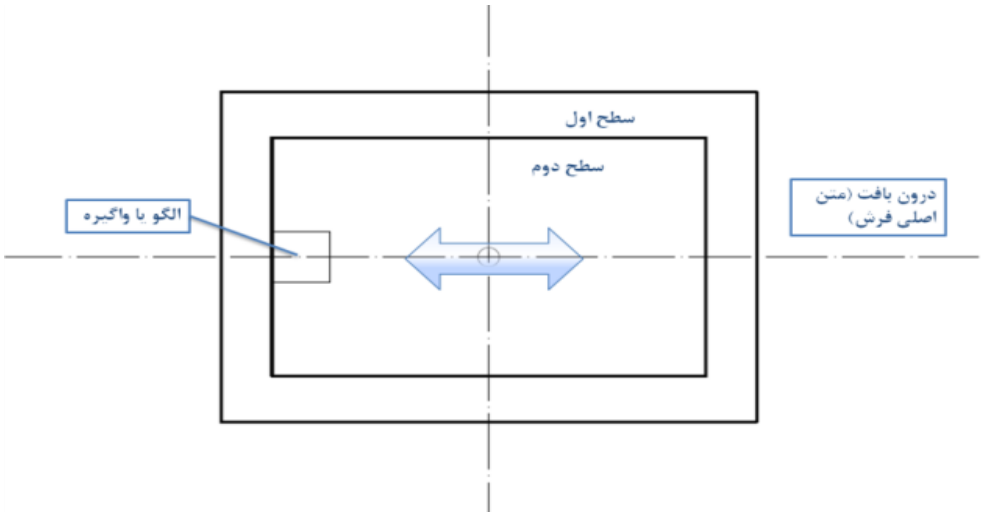
۱- طرح واگیره:

در طرح ساختاری واگیره جزو طرح‌های پرکاربرد است که در آن یک واگیره یا الگو به صورت مکرر در راستای خط تقارن تکرار می‌گردد و گاهی توسط یک گره به هم متصل می‌گردند که آن نیز بیشتر باعث انسجام طرح فرش می‌گردد.(شکل شماره۸) البته براساس اصول نقش‌مایه‌ای و شالوده‌ایی طرح یک چهارم از واگیره منسجم‌تر است چرا که تمرکز طرح در آن بیشتر است. و همچنین به علت تکرار زیاد الگوها در فرش قیاس با یک چهارم از لحاظ ارزش‌گذاری ساده‌تر است. در این نوع فرش الگوها یا به صورت هندسه‌ای منظم وچندضلعی هستند یا از طریق نوار ساده که خطی یک راست و یک دست است جدا می‌گردند و چشم را در بستر طولی و فرش خیره می‌گرداند. و این هندسه نشأت یافته از معماری است، هندسه مقهور دستان توانای معمار و اصول انعطاف پذیری است که هر فرم سرکش را رام می نماید (اسدی و بیگ‌زاده،۱۳۹۴: ۸).

در این طرح نیز همان دو خط اصلی تقارن را همانند یک چهارم در بستر فرش خویش می‌یابیم اما تفاوت اصلی همان تضعیف مرکزیت فرش و انتقال تمرکز فرش در ابتدا و انتهای آن است که بی‌دریغ چشم به وسیلهٔ الگوها و واگیره‌ها به انتها می-رسد. در این طرح سطح دوم به نوعی از تمرکزیت خویش می‌کاهد و تبدیل به یک متحرک می‌شود که سیالیت را در کل فرش گسترش می‌دهد و در یک نوسان دایمی و یکنواخت در حالی که از هارمونی ساده‌ای برخوردار است قابل کشف و مشهود است.

در کل در فرش واگیره با الگوهای همسان و یک شکل سر و کار داریم که به اندازه طرح یک‌چهارم دارای بدات و نوآوری وجذابیت نیست. ولی در راستای رسیدن به امر موسیقیایی فرش باید این را در نظر داشت که فرش واگیره با وجود تمام همسانی از لحاظ رنگ‌بندی و حفظ شالوده یکتاست و اگر از منظر دیگر به فرش نگاه کرد می‌توان گفت که دیدگاه تطبیقی برای انطباق موسیقی و فرش، باید از بافت[۱۹] شروع کرد. بافت در فرش به دلیل بصری بودن قابل تشخیص و تدوین است و رنگ بزرگترین عامل در ایجاد یک بیان بصری است. رنگ می‌تواند پیام‌آور و انتقال دهنده یک پیام باشد به طوری که نه تنها از انتظام کار نمی‌کاهد بلکه باعث انسجام و هارمونی بیشتر کار می‌گردد و باعث تقویت بیشتر ارکستراسیون سطوح فرش می‌گردد.

وجود همین عامل رنگ است که با وجود تکرای بودن و برخورداری از یک ریتم یکنواخت و تکرار متناوب نه تنها خسته کننده نیست بلکه مفرح نیز هست. همانطور که این مسئله در معماری ما نیز آشکار است، رنگ لاجوردی در گنبد شاه اصفهان و پیوستن آن با آسمان بعنوان منادی وحدت نشانگر هارمونی شدیدی است که آسمان را به زمین پیوند می‌زند(Asadi & et Al. 2015, 686). البته یک دلیل آن هم مربوط می‌شود به ناهمگونی خصلتی که به قول کریستوفرالکساندر مربوط است به نایکسانی و سادگی شکلی است. الکساندر در این باره می‌نویسد: «این خصلتی تصادفی و یا به جا مانده از یک فرهنگ عقب مانده از لحاظ فنی و یا نتیجهٔ کار دست ساخت و یا محصول بی‌دقتی، نیست. این خصلتی حیاتی و ضروری است که بدون آن، شیء نمی‌تواند یک «کلیت» به حساب آید.» (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۷۴).



شکل ۱۳: شالوده فرش واگیره در دوسطح؛ منبع نگارنده

ارتباط این نوع طرح فرش با موسیقی بسیار ژرف و پیچیده است که با محوریت القای پویایی و حرکت در فضا همراه است و و به گونه‌ای به صورت ریتمیک در فضا گسترده می‌گردد. و این ریتم در بستر و زمینه طرح به سادگی قابل شهود است در آهنگسازی نیز تکنیکی به نام «پویایی ریتمیک» است که مختص موسیقی دوران باروک است و این طرح هنری فرش منطبق است با موسیقی باروک که نوعی آهنگسازی جهت‌دار و سیال در موسیقی است. در این موسیقی برای آزادی بیشتر و القای حس تعلیق از دیسونانس‌ها با آزادی عمل بیشتر و الگوهای ریتمیک ان منطبق است. محوریت مشترک پیوند بین موسیقی و فرش در اینجا همان القای پویایی و حرکت در فضا است. حرکتی که از ابتدا تا انتهای فضا ادامه دارد و انسان را مدام به تحیر وا می‌دارد.

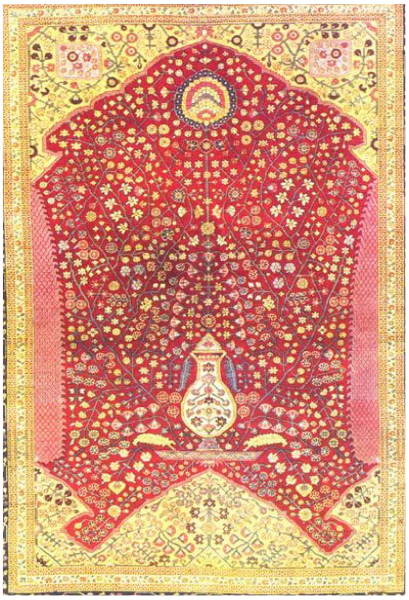
شکل ۱۴: قالیچه طرح واگیره، بته‌ای(هشت گل کردستان)، سده سیزدهم/ نوزدهم، سنه، سنندج ۱۲۶*۱۸۵ سانتیمتر؛ منبع: صباغ‌پور و شایسته-فر،۱۳۸۸: ۹۸.

شکل ۱۵: واگیره طرح (تصویر۵)، هشت بته، منبع: همان

۳- طرح یک‌دوم

در ساختار یک دوم نیز باز ما همین اصول را مشاهده می‌کنیم با این تفاوت که در این طرح نیز یک‌دوم متن و استراکچر طرح سجاده‌ای هستند در این طرح نیز یک دوم متن در استراکچر طرح حول محور اصلی و عمودی فرش است که در مرکز فرش تقارن یافته است. در قالی‌های با شالوده یک دوم به خصوص طرح محرابی، همیشه یک فضای متعین مرکزی را مشاهده می‌کنیم که خلاء را در خود جای داده و آدمی را به درون خود فرا می‌خواند (شکل شماره ۱۰) ودر بسیاری از مواقع یادآور آیه ۳۵ سوره مبارکه نور «اللهُ نورُالسَماواتِ وَالاَرضِ مَثَلَ نوره کَمِشکوةٍ فیها مِصباحٌ فی زُجاجةٍ الزجاجةُ...» است که یادآور همان قندیل (تصویر) معروف است که روشنایی بخش و فروزان گردان سماوات و زمین است و این نور در هنر ایرانی نقش کیمیا گونه‌ای داشته است که به نوعی راه تمثیل و سمبولیسم را به فرش باز کرده است که همان سکوت تاریکی و فریاد نور و روشنایی اهورایی است.

این گونه ترکیب سطوح و بافت چه در فرش یا مینیاتور نمایشی از مانویست و وجود نیروی اهورایی و قدسی است و این خود به وفور تأییدی بر قداست هنر ایرانی است که چه بعد از اسلام چه قبل از اسلام هنر را وابسته به مذهب و عالم مثال می‌دانسته‌اند. در کل فضای فرش ایرانی عالمی را به نمایش می‌گذارد که ممکون نیست بلکه تمثیلی است از رموز هستی که انسان را به وجد آورده، و گواه او بر استحالهٔ درونی وی است و به عبارتی به قول شایگان «دیالکتیک فضائی» همراه است.



شکل ۱۴: قالیچه طرح یک‌دوم سجاده‌ای، فارس (نی‌ریز)، اواخر سده یازدهم، ۱۲۷*۱۹۳سانتیمتر؛ منبع: عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۸: ۱۲۸.

شکل ۱۵: قالیچه طرح یک‌دوم محرابی قندیل‌دار (سجاده‌ای)، اواسط سده سیزده/ نوزدهم، درخش،۱۵۲*۲۳۲سانتیمتر؛ منبع: صباغ‌پور و شایسته‌فر،۱۳۸۸: ۱۰۲.

البته بیشتر قالیچه‌های سجاده‌ی دوره صفویه مملو از نقوش و شاخه‌های ختایی و اسلیمی بوده و عمدتاً ادعیه و آیات مذهبی را در خود دارند (صباغ‌پور و شایسته فر، ۱۳۸۸: ۱۰۴). درباره این نقوش که بیشتر آنها منطبق بر مفاهیم اسطوره‌ای هستند تأمل برانگیز است چراکه اسطوره معنایی در باطن انسان و تولدی همگام با نسل بشر دارد و برای همین به وفور در تمامی هنرهای سنتی و دیرین شناسی حضور منفعل را داراست. لیکن این نقوش بر مفاهیم استوار است که تکوین آن نیازمند تأویل است چرا که تداعی کننده ناخودآگاه جمعی و صورت ازلی است که به وسیلهٔ یک انتظام ذاتی ارکستره شده‌اند تا معنایی ژرف را به مخاطب خویش منتقل نمایند. در شکل۱۱ سجاده ای را مشاهده می‌کنیم که در آن درختی در گلدانی قرار گرفته‌اند و بر روی یک مثلث دالبری شکل قرار گرفته که نماد زمین است و درخت واصل زمین و آسمان است و بهره‌مندی از همچین طرح در سجاده‌ای به مفهوم وصل کردن و نزدیک کردن هر چه بیشتر نمازگزار به خداست.

در این بافت فرش همانا از خط‌های مشخص و بارز استفاده می‌کردند که البته در تمامی فرش‌ها همسان بوده است. این بافت فرش همانند طرح یک‌چهارم است و دارای هارمونی ساده و ساختاری واضح در خلق فضا و در پهنه‌بندی سطوح داخلی است. این طرح با موسیقی دوران کلاسیک مرتبط است موسیقی که سعی در رویای رسیدن به فضای موسیقی کلاسیک باستان بود برای همین از بافت هوموفونیک بسیار استفاده شده است و از لحاظ کیفیت بسیار متوازن و متقارن و متعادل است که آن هم از خصلت کلاسیکی آن است که در تمامی آثار هنری دوران کلاسیک بارز و مشهود است. ارکستراسیون موجود در سطوح سه‌گانه این فرش به صورتی است که مرکزیت در آن کاهش یافته و بیشتر خلأو فضای تعین یافته را به درون خود راه می‌دهد و بسان استفاده از رنگ صوتی در سازهای منفرد ارکستر، ارکستره می‌گردد.

۴- طرح سراسری

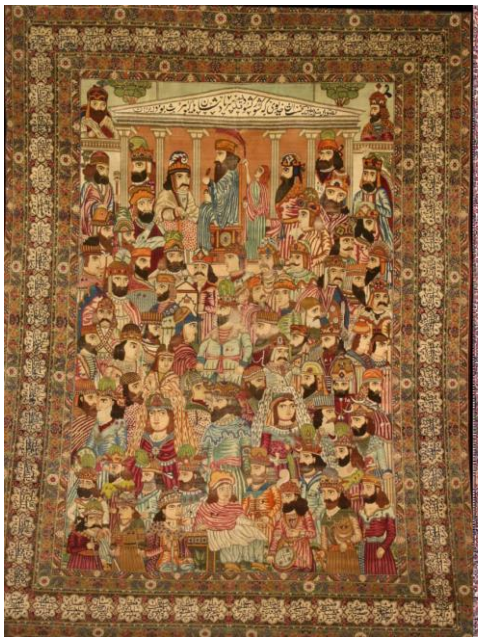
در ساختار سراسری که به صورت تصویری و درختی است طرح‌های است که در زمینه درون بافت آن از تصاویری تشکیل شده است توسط طراح ترسیم گشته و این گونه فرش‌ها بیشتر حالت روایی و ثبت رویدادهای تاریخی و مذهبی را بر عهده دارند. توجه به طبیعت و واقع‌گرایی، سرمنشأ چنین رویکردی در قالی‌هاست که به صورت مضامینی طبیعی و با فرم‌های گیاهی

و درختی نقش شده‌اند. شاخه‌ها و گل‌های این درخت‌ها بدون هیچ تکرار یا تقارنی در سراسر متن قالی گشترده شده‌اند با اینکه هیچ تقارنی دیده نمی‌شود اما یک هارمونی بر کل کار بسط یافته است که از انتظام درونی کار به وجود آمده است. تمامی نقوش و ساختار الگویی به صورت چندین نوائی هستند که یک آهنگ هم‌صدا را می‌سازند که همانند هنر فوگ با وجود یک اغتشاش و آشوب باطنی درکل یک پلی‌فونیک واحد را می‌سازد و نقوش را در غیاب فضای سه بعدی با بعد نور و تخیل وابسته می‌گرداند و در قلمرو تفکر واحساس به عالم مثال مربوط می‌شود. در چنین فضای نامتجانسی اشکال و نقوش به هدف بیان یک سوژه خاص در اجماع هستند.

در این فضایی که این نوع قالی برای ما به ارمغان می‌آورد پهنه‌بندی سطوح بیشتر دریک بی‌زمانی و نامکانی سیر می‌کند که باز یک تقابل در برابر انتظام درونی است که منجربه حیات افزون‌تر طرح و شالوده کار می‌گردد. همانطور که در تصاویر ۱۲و ۱۳ مشاهده می‌گردد این طرح قالی به نوعی فضای مینیاتور را تداعی می‌کند چراکه در مینیاتور نیز ما شاهد یک فضای متحرک و دیالکتیک‌وار هستیم و این هنر به مثابه آینه‌ای است که روح انسان در آن عالم خیالی خویش را درمی‌یابد و به مفهوم صورت ازلی خویش دست می‌یابد. داریوش شایگان از زبان لئو برونستین[۲۰] می‌نویسد: «[مینیاتور] فضائی متحرک ایجاد می‌کند که بطور عینی داده نمی‌شود بلکه تماشاگر به کمک مشارکت بصری خود، آن را می‌سازد.» (شایگان،۱۳۹۳: ۸۳). این تحرک و جنبش را در یک فضای دیالکتیک در فرش ایرانی نیز می‌شود یافت که بافتی هارمونیک و نگاهی آشنا را به منصهٔ ظهور می‌رساند.

طرح سراسری همانند موسیقی رمانتیک تأکید بسیاری و بی‌سابقه‌ای بر خودنگاری و سبک شخصی دارد. یعنی اینکه فضاسازی در این طرح و بافت فرش و موسیقی بیشتر براساس احساسات وجودی و ژرف هنرمند است و قالب فضاها بریک گسترهٔ دینامیکی پهناور مطرح است و این هم به خاطر قالب رمانتیکی این فرش است که بیشتر از فضای مینیاتور وارد این طرح فرش شده است و حتی قالب افراد و موقعیت‌ها و محل قرار گیری آنها از این هنر و این قالب موسیقی نشأت گرفته است. برای همین محوریت ارتباط در این هنرها براساس احساسات زرف و منبع الهام باطنی و وجودی هنرمند است.

شکل ۱۸: قالی طرح سراسری، تصویری مشاهیر، اوایل سده سیزدهم/ نوزدهم کرمان،۲۷۰*۳۸۲ سانتیمتر؛ منبع: صباغ‌پور و شایسته‌فر، ۱۳۸۸:



شکل 16: قالی تصویری شاهنامه، سده ۱۳ ، کاشان ، موزه فرش ایران ۲۶۰ *۳۵۰ سانتیمتر؛ منبع: صباغ‌پور آرانی،۱۳۸۸: ۷۶.

این قالی بیشتر در دو سطح ارائه می‌گردد و با اینکه کمتر تصویر ونقشی در آن تکراری است و در عین اینکه گسترهٔ از تصاویر و رویدادها را بر خود اختصاص می‌دهد یک نظم باطنی و حیات را در خود مستتر گردانده که این نیز یک

سراسری با وجود آشفتگی موجود در بستر مقهور نظم و هارمونی ساختاری آن است که در یک کل واحد عمل می‌کند و به نوعی یک پولاریسم منسجم است.

نتیجه‌گیری

فرش به عنوان هنر ایرانی تأثیر بسیاری از اسطوره‌ها و فرهنگ سرزمینی می‌گیرد که به صورت نمایشی از هنر است که ریشه و قوام در دوران کهن دارد. اسطوره‌ها در لابلای هنری هر ملل و تمدنی به وفور یافت می‌شود که تجلی اسطوره باوری در نقش و رنگ و فرش ایرانی یادگاری از همین پندار است. در اکثر فرش‌های ایرانی به وفور می‌توان نقوش کاربرد مستمر آب، درخت، گیاه، خورشید و حیوانات و... را دید به خصوص در فرش‌های دست‌بافت ایلیاتی و عشایری، که در آنها اکثراً نقوش یا حیوانات، علی الخصوص شیر را می‌توان یافت. دقت در طراحی فرش‌های ایرانی، موید این نکته است که قصد طراح، تنها آفرینش یک اثر هنری نبوده است بلکه در پس ظاهر آن اندیشه‌ای بس ژرف در جهت تبیین اسطوره‌ها و به وجود آوردن نماد مطرح بوده است این مسئله همان ویژگی هنر ایرانی است که دو بعد دارد یکی کالبد و صورت و دیگری بعد معنا یا محتوا؛ صورت راهمان زیبایی ظاهری طرح و رنگ است که به چشم ددیده می‌شود و معنا همان اندیشهٔ پنهان و گاهاً ناخودآگاه فردی است که با نقوش مختلف شروع به آفرینش و ایجاد یک جلوهٔ بصری می‌کند. برای همین فرش والاترین جایگاه هنری رابه خود اختصاص می‌دهد. که آیینه تمام نمای فرهنگ ایرانی است و جایگاه تبلور احساس و قدرت تفکر طراح فرش است که با شوقی باور نکردنی و غیرقابلل وصف، تمجیدی لایتناهی از صورت و معنا را به منصهٔ ظهور می‌رساند. برای همین نمی‌توان حد و مرزی بین نماد و اسطوره و تأثیرات آن در طراحی فرش بر آن گذاشت. با تمام این اوصاف لذتی که در آهنگین کردن سطوح و رج‌های آن است نه تنها در بعد معناگرایانه بلکه در بعد ظاهریش نیز مفتوح است. فرش در بستر پهنه‌بندی و سطح نمایش خود گفتاری را آغاز می‌کند که روایتگر علایق و احساسات و تاریخ چندین هزار ساله ماست و همانند اجرای موسیقی دارای ضرب آهنگ و ریتمی است که سطوح در جلوه‌ای یکسان دور هم می‌آورد. و همانطور که در طرح چهارگانه‌ای که از فرش‌های ایرانی آوردیم، سطوح اول، ثانی و ثالث بی‌آنکه همدیگر را خنثی کنند درهم بافته شده و باعث آفرینش فضائی در عمق تصویر می‌شوند که به بی‌نهایت وجود آدمی می‌رسد و به قول استاد شایگان همانند هنر فوگ با یک درونمایه واحد و تکرار لذت بخش که هر کدام در گامی متفاوت و سطحی دیگر بر اثر افزوده می‌شوند. و با مطالعه‌ای که در ساختار مختلف فرش ایرانی انجام گرفت به این مهم دست یافتیم و پیوند اساسی فرش و مسیقی را از لحاظ ساختاری و حتی بافت بر ما مشهود شد. فرش بازتاب اصالت ، فراست وتمدن ژرف ایرانی است چرا که بینش و تفکر زیباشناختی و نبوغی خاص را به نمایان می‌گذرد. تار و پود فرش بر سنت‌های کهنی استواراست و با آرمان‌هایی عجین گشته که از دیرباز در ادبیات، فرهنگ و بالاترین میراث‌های معنوی کشورمان حرمت و ارج داشته و به نحو مناسبی حفظ گشته است.

منابع

۱. آذرپاد، ح. و حشمتی رضوی، ف. ۱۳۷۲. فرشنامهٔ ایران؛ چاپ اول، موسسهٔ تحقیقات و مطالعات فرهنگی، تهران.

۲. آذری، ز. ۱۳۹۰. خواناکردن متن قالی پازیریک براساس متن آفرینش کتاب بندهش؛ پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد تهران پژوهش هنر، تهران.

۳. اسدی، ش. و بیگ‌زاده، ع. ۱۳۹۴. نقش مسجد در تعالی فرهنگی و اجتماعی مورد مطالعه مسجد مطلب خان خوی؛ کنفرانس بین المللی دستاوردهای نوین در مهندسی عمران، معماری، محیط زیست و مدیریت شهری، تهران، موسسه مدیران ایده پرداز پایتخت ویرا، ص۱۲. http://www.civilica.com/Paper-CAECONF01-CAECONF01_324.html

۴. امین، ح. ۱۳۹۲. فرش در ادبیات فارسی، روزنامه اطلاعات، سال بیستم، شماره ۴۵۸۰، سه‌شنبه ، ۱۳ اسفند. ص۶.

۵. الکساندر، ک. ۱۳۹۲. سرشت نظم، ساختارهای زنده در معماری؛ مترجم: رضا سیروس صبری و علی اکبری، چاپ دوم، پرهام نقش، تهران.

۶. بورکهارت، ت. ۱۳۹۲. هنر مقدس (اصول و روش‌ها)، مترجم: جلال ستاری، چاپ ششم، انتشارات سروش، تهران، صص۲۱۱.

۷. بهمنی، پ. ۱۳۸۹. طرح اشیا در تمدن اسلامی؛ زیرنظر الیاس صفاران، چاپ اول، انتشارات پیام نور، صص ۱۸۳.

۸. پوپ، آ. آ. و اکرمن، ف. ۱۳۸۷. سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، مترجم: سیروس پرهام و گروه مترجمان، چاپ اول، انتشارات علمی و فرهنگی ، تهران.

۹. حافظ شیرازی ،۱۳۷۴. «دیوان»، قزوینی - غنی ، با مجموعه تعلیقات و حواشی علامه محمد قزوینی ، به کوشش : عبدالکریم جربزه‌دار، انتشارات اساطیر ، چاپ پنجم ، تهران.

۱۰. حسینی، م. ۱۳۸۷. نقد کهن الگویی غزلی از مولانا؛ فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۱، صص ۹۷- ۱۱۸.

۱۱. روتیو، پ. ۱۳۸۱. نشانه شناسی مصنوعات ؛ مترجم: فرهاد گشایش، نشریه زیبا شناخت، شماره ۶، صص ۱۱۹- ۱۳۶.

۱۲. ستاری، ج .۱۳۷۶. اسطوره در جهان امروز؛ چاپ سوم ، نشر مرکز، تهران.

۱۳. سوهانگیر، س. و نوروز برآزجانی، و. ۱۳۹۱. مطالعه تطبیقی پیوند مفهومی میان فضای موسیقی و معماری در دوران پیش از مدرن و پس از آن در جهان غرب؛ سال نهم، شماره ۲۳، صص۳۳-۴۶.

۱۴. شایگان، د. ۱۳۹۳. بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی، چاپ نهم، انتشارات امیرکبیر، تهران، صص .

۱۵. عابد دوست، ح. و کاظم‌پور، ز. ۱۳۸۸. صورت‌های متنوع درخت زندگی بر روی فرش‌های ایرانی؛ فصلنامه گلجام، شماره ۱۲، صص۱۲۳- ۱۳۹.

۱۶. عابد دوست، ح. و کاظم‌پور، ز. ۱۳۹۰. تداوم حیات نماد کوه در هنر تصویری کهن ایران و نمود آن بر فرش‌های معاصر ایرانی، فصلنامه علمی-پژوهشی نگره، شماره ۲۰، صص ۲۱-۳۱.

۱۷. صباغ‌پور، ط. و شایسته‌فر، م. ۱۳۸۸. بررسی طرح‌ها و نقوش قالی‌های قاجار موجود در موزه فرش ایران؛ فصلنامه علمی-پژوهشی گلجام، شماره ۱۴، صص ۸۹- ۱۱۲.

۱۸. صباغ‌پور آرانی، ط. ۱۳۸۸. مطالعه تطبیقی جلوه‌های شکار در فرش‌های صفویه و قاجار؛ فصلنامه تحلیلی نگره، شماره ۱۰، صص ۶۵-۷۹.

۱۹. قیومی بیدهندی، م. ۱۳۹۰. گفتارهایی در مبانی و تاریخ معماری و هنر؛ چاپ اول، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، صص۳۹۶.

۲۰. کامو، آ.. ۱۳۹۳. خوشبخت مردن، مترجم: قاسم کبیری، چاپ دوم، انتشارات جامی، تهران، صص ۱۶۰.

۲۱. کنبی، ش. ۱۳۸۶. عصر طلایی هنر ایران (۱۵۰۱- ۱۷۲۲م.)؛ مترجم: حسن افشار، نشر مرکز، تهران، صص۱۸۶.

۲۲. میرزا امینی، م. م. و بصام، ج. ۱۳۹۰. بررسی نقش نمادین ترنج در فرش ایرانی؛ فصلنامه گلجام، شماره ۱۸، صص ۹- ۳۰.

۲۳. ناطقی‌فر، ف. ۱۳۸۴. طبیعت مثالی در هنر ایرانی ؛خیال شرقی ،شماره۲، صص۳۸- ۴۱.

24. Asadi, Sh., Farrokhi Kaleybar, M., Jozpiri, A. and Lotfi, A. 2015. Ornaments and the Concept of Beauty in Iranian Architecture (Case Study of the Large Timcheh of Qom Bazaar). Vol.10. Special issue1, PP. 672-689. 2nd National Conference on Applied Research in Civil Engineering, Architecture and Urban Planning,
25. DOI: http://dx.doi.org/10.12944/CWE.10.Special-Issue1.81 .
26. Jormakka, K. (2009). Basics Design Methods. Berlin: Birkhauser Press.
27. Mondadori, A. (1993) the Bullfinch Guide to Carpets, Finch Press Book and Little Brown Company (INC). Milan.
28. Pope, A. U. The Garden Carpets: Form communication and Emotional Expressiveness: Persian Art, XIV, pp. 3168-71.

Investigating Orchestration and Zoning in the Persian Carpet

Shaham asadi[1]
Zohreh Torabi[2]

Abstract

Carpet is the most valuable legacy that has marched synchronous with our generation and along with our history and is somehow the protector of our religious and cultural identity. Mythology, symbol, the archetype all are manifested in Persian carpet and are part of its structure that these aspects penetrated in our literature and poetry. Some researchers in zoning the Persian carpet just consider its naturalistic and stylized dimensions, and are unaware that the motifs on the carpet are derived from narratives and mythologies manifesting the originality of the art of Persian carpet and area representation of eternity and immortality. The writer started new discussion about the zoning level of Iranian carpet that lies in its orchestration that is one of the most important sectors of the music world and orchestration means arranging, putting everything in its place, that is linking together the sounds to create a certain harmony and in this sense has a close relationship with Persian carpet because Orchestration in carpet is the same as layout motifs like musical instruments and structure configuration and context zoning carpet weaving. Carpet designer should know the sound of motifs and understand their meaning, the designs that are rooted in the ancient mythologies and is a symbol of imaginary times in the presence of example space that are disciplined in the form of abstract shapes in special forms and tapes. All of the multiple levels of carpet based on an internal discipline and structure consolidate the plant and stylized motifs or abstract state present in the context of design. Dariush Shayegan, the prominent Iranian philosopher, in "mental idols and eternal memory" has also pointed to it. Each carpet has several levels that are next to each other in the space and like a musical orchestra symphony in a harmonious order began to play that this affair can be frequently seen in miniature due to the mobile and dialectical space on carpet and miniature surfaces. The aim of this paper is to show carpet surfaces as multi-sound orchestration that like a son sheds as from the center of carpet and constitute a unified and a significant whole that is like a voice painting that uses different colors and designs to play their artwork. In these multiple levels, each level according to an exact order determines discipline and order of art, position of leafs and roles of flowers which create a moving dialectical space on the surface of a carpets. And the gathering of data and images conducted through the library and survey methods and its writing has been done through a descriptive and analytical approach.

Keywords: Carpet, miniature, orchestration, myth, archetype

پی‌نوشت‌ها

۱. Orchestration سازبندی یا ارکستراسیون در موسیقی به انتخاب و ترکیب سازها برای اجرای یک قطعه موسیقی سازگانی گفته می‌شود.

۲. به ایتالیایی (Partitura) و به انگلیسی (Score) در پارتیتور هر حامل متعلق به یک بخش، یک ساز یا گروهی از سازهای همنام است که ملودی را هم‌زمان اجرا می‌کنند. میزان‌بندی در پارتیتور به وسیلهٔ خطوط عمودی صورت می‌گیرد که تمام حامل‌های مربوط به بخش‌های ملودیک هم‌زمان را دربرمی‌گیرد. هر رهبر ارکستردر کار رهبری به نتی که به شکل پارتیتور نوشته شده است نیاز دارد و از روی آن ارکستر را رهبری می‌کند (ویکی‌پدیا).

۳. Bop

۴. Bup

۵. Namat

[1] . MA student, Department of Architecture, **Higher Education Institute Rozbeh**, Zanjan, Iran, Email: shahamasadi@gmail.com

[2] . Assistant Professor, Department of architecture, Zanjan Branch, **Islamic Azad University**, Zanjan, Iran. Email: zohrehtoraby@yahoo.com

۶. Vistarg

۷. Vistartan

۸. **قالی پازیریک** قدیمی‌ترین فرش دنیا است که در سال ۱۳۲۸ ه.ش (۱۹۴۹م.) توسط سرگی رودنکو، باستان‌شناس روس در دره پازیریک در کنار اشیاء باستانی دیگری در گور یخزدهٔ یکی از فرمانروایان سکایی کشف شد. قالی پازیریک یک قالی پشمی با رنگ‌های زنده‌است. این فرش چهارگوش تقریباً مربع بوده و ابعاد آن۱٫۹۸ در ۱٫۸۹ متر است. نقش‌هایی که در آن دیده می‌شود شامل تصویر سوارکاران، آهوهای در حال چرا کردن و جانوران افسانه‌ای با سر عقاب و بدن شیر است و حاشیه‌ای گل‌دار دارد .سرگی رودنکو پس از بررسی ساختار فرش و نگاره‌های آن متوجه شباهت زیاد نقش‌مایه‌های این فرش با نقش برجسته‌های تخت جمشید شد. (اوپی، ص ۲۶، ۲۸) و بیشتر پژوهشگران این قالی را از دست‌بافت‌های پارت‌ها و یا مادها می‌دانند.

۹. Tapis dyphos

۱۰. Score

۱۱. Paul Klee

۱۲. Wassily Kandinsky

۱۳. Ernst Chladni فیزیکدان (۱۷۵۶-۱۸۲۷) آلمانی. موسیقیدان و

۱۴. **لئوناردو فیبوناتچی** Leonardo Fibonacci نخستین ریاضیدان بزرگ اروپا در قرن سیزدهم است. از آنجایی که زادگاه او شهر پیزا در ایتالیا بوده به لئوناردو دا پیزا نیز معروف است. بیشتر کارهای وی مأخوذ از آثار ریاضیدان‌های مسلمان به خصوص خوارزمی، کرجی و ابوکامل می‌باشد. از میان ۶۹ مسئلهٔ ابوکامل بسیاری عیناً یا با اعداد تغییر یافته در آثار فیبوناتچی آمده‌اند.

۱۵. Mandala

۱۶. Martin Wattenberg دانشمند کالیفرنیا دانشگاه استاد و معاصر

۱۷. (Fugue یک ساخته موسیقایی) یک درونمایه کنترپوانی در ابتدای تکرر و است که در دو یا چند صدا و بر ساخته می‌شود. درونمایه در ابتدای تکرر و است که در دو یا چند صدا و بر یک درونمایه کنترپوانی) یک ساخته موسیقایی Fugue. (متفاوتی بیان توالی تعریف شده سپس مجدداً در تمامی قطعه بارها بازنوازی و تکرار می‌شود. این تکرار و توالی هر بار در درجه و گام‌های .می‌شود

۱۸. Articulating ، هنر جمله‌بندی در موسیقی

۱۹. Texture

۲۰. Leo Bronstein

پژوهش در هنر و علوم انسانی

جایگاه مدیریت استعداد در مدیریت منابع انسانی سازمان‌ها
مرتضی عسگرانی

بازشناسایی دیدگاه کارشناسان و فعالان محیط زیست نسبت به جایگاه حقوقی و نقش سازمان‌های مردم نهاد (NGOs) محیط زیستی در کشور
مریم دامغانی، غلامرضاعبدلی، هومن بهمن‌پور

بررسی تطبیقی نقش اژدها در تاتو ایران و چین
گلناز عابدینی، احمد حیدری

چتمه و باسمه ترکمن (مطالعه نگاره قوچ)
الهام حیدرزاده، احمد حیدری

ارزیابی میزان تأثیر آسیب‌های اجتماعی بر احساس امنیت اجتماعی در شهروندان (نمونه موردی: شهر ایرانشهر)
علی ریگی، مرتضی یاوری

مطالعه و سیر تحول نقوش چلیپایی در تزئینات آثار دوره اسلامی شهرستان مراغه
فرزاد فیضی، زهرا میراضی، سعید ستارنژاد

ساختار منحنی نگاره های ایرانی بر زمینه های معمارانه
احسان زارعی فارسانی، مریم قاسمی

آیکونوگرافی نگارهٔ ظاهرشدن فرشتهٔ جبرییل در اندازهٔ واقعی خود (با تأکید بر پیامبر(ص) ، جبرئیل و براق)
ابوالقاسم دادور، محمد محمدی خواه، الهام حسینی

روسیه و مبارزه با تروریسم و افراطی گری در قفقاز : دستاوردها و ناکامی ها ۲۰۰۱ – ۲۰۱۵
افشین زرگر ، لیلا سلیمی

مطالعه و بررسی نقوش سکه های ساتراپ های دوره هخامنشی
فرزاد فیضی، مهران منتشری، مهری محمدی لورون

بررسی ارکسترایون و پهنه بندی سطوح در فرش ایرانی
شهام اسدی