فصلنامه فرهنگی هنری

شماره ۳ الکترونیک- پاییز ۱۴۰۱

بـــها ۴۰۰۰۰ تومان

چندنگاه، یادداشت و گفتگو با همراهی

نرگس رضایی

مجید کیمیایی‌پور

مهدی محسنی‌نیا

شبدیس بختیاری

و

گزیده اتفاقات فرهنگی‌هنری پاییز ۱۴۰۱

موسسه فرهنگی هنری
هنر برتر پارتاک

فصل‌نامه فرهنگی هنری
«اندیشه هنر»
شماره ثبت:۷۷۸۷۵

*انتخاب تمام مطالب تحت نظارت کارشناسان نشریه و برمبنای رشته تخصصی است.*مقالات و نوشته‌های این فصل‌نامه منعکس کننده تفکر نویسندگان این مقاله‌هاست.*هرگونه انتشار مطالب این فصل‌نامه بدون ذکر منبع و مجوز کتبی از سوی نویسندگان و صاحب امتیاز نشریه مجاز نیست.*مقالات ارسالی به هیچ وجه مسترد نخواهد شد.*کلیه مطالب ارسالی بر اساس گرافیک و رسم‌الخط تعریف شده از سوی فصل‌نامه ویرایش خواهد شد.

نشانی دفتر نشریه: اصفهان خیابان هشت بهشت غربی-کوچه شهید شمندی-ساختمان پردیس-طبقه دوم-واحد۷

همراه:۰۹۱۳۸۲۳۹۷۱۵

ایمیل: info@andishehonarmag.ir

وب‌سایت: andishehonarmag.ir

فصل‌نامه فرهنگی‌هنری
«اندیشه هنر»
شماره سوم الکترونیک پاییز ۱۴۰۱

صاحب امتیاز و مدیر مسئول:
سیدمجید میرپویا
جانشین مدیر مسئول و سردبیر:
مهدی محسنی‌نیا
مدیر هنری: حورا محسنی‌نیا
دبیر تحریریه و ویراستار:
طرح جلد و صفحه آرایی: گروه هنری «رخ»

همکاران این شماره:
نرگس رضایی
مجید کیمیایی‌پور
شبدیس بختیاری
هادی اخلاقی

جامعه خندق‌ها و مغزهای استعمارزده(۷)

ساده گرایی در تئاتر مینی مالیستی و کارکرد آن در آموزش و پرورش(۲۵)

شوریدن بر خویش (۳۷)

قتلهای زنجیره ای روی رود نیل (۴۵)

نماد و نشانه گل و مرغ در نگارگری ایرانی (۴۸)

با تشکر از:

موسسه فرهنگی هنری «هنربرترپارتاک»

انتشارات «اسپانه»

پایگاه خبری عصر اصفهان نیوز
پایگاه خبری یاقوت نیوز
انجمن روابط عمومی ایران استان اصفهان

به نام خداوند جان و خرد

سخن مدیر مسئول

تاریخ سرزمین ایران دارای فرهنگ و تمدن غنیِ بشری گسترده و همواره در تاریخ نقش‌آفرین بوده است. مفهوم و مقصود نشریه الکترونیک برخط فرهنگی هنری اندیشه هنر که پس از چهار سال از چاپی به برخط تبدیل شد، در جهت شناخت و چگونگی تحولات، تأثیر و تأثرات فرهنگی،هنری در بستر تاریخ و فرهنگ‌های همجوار خود می باشد.

اینجانب خداوند متعال را شاکرم که توفیق آن حاصل شد تا در راستای نیل به چنین اهدافی، گامی دیگر در اعتلای فرهنگ و هنر سرزمین کهنسال ایران برداریم. امید است این امر خطیر با همکاری پژوهشگران و نویسندگان، و همراهی همکاران گران‌مایه در هیأت تحریریه و سایر دست‌اندرکاران این نشریه، جایگاه والای آن‌را در جامعهٔ علمی و فرهنگی کشور تثبیت کرده و ارتقاء ببخشد.

سیدمجید میرپویا

مدیرمسئول

به نام خداوند جان و خرد

سخن سردبیر

شماره پاییز فصل‌نامه هم به لطف خداوند و همراهی دوستان به طبع نظر آراسته شد و در گامی دیگر هر چند کوچک تلاش بر این شده تا این نشریه در راستای اعتلای فرهنگی به کار خود ادامه دهد. با شد که چنین نیز ادامه یابد و در این راستا از نظرات همه صاحب نظران استفاده خواهیم نمود.

مهدی محسنی‌نیا

سردبیر

جامعه خندق‌ها و مغزهای استعمارزده

آسیب‌شناسی و راه‌های برون‌رفت از پرتگاه‌های امتناع تفکر

گفت‌وگو با پروفسور حمیدرضا یوسفی

گفتگو از نرگس رضایی، کارشناس ارشد علوم ارتباطات و روزنامه‌نگار

پروفسور حمیدرضا یوسفی استاد روان‌شناسی تعامل، فرهنگ‌شناسی و فلسفه میان‌فرهنگی‌در دانشگاه پتسدام و زارلند آلمان و فوق‌تخصص روان‌شناسی اعتیاد و علم روان‌درمانی از دانشگاه زیگموند فروید اتریش است. وی یکی از مروجان تفکر میان‌فرهنگی و مؤسس پژوهشگاهی با عنوان «ترویج تفکر میان‌فرهنگی» در آلمان نیز محسوب می‌شود. یوسفی صاحب نظریه «جامعه خندق‌ها» است، نظریه‌ای که حاصل ۳۰ سال مطالعات پژوهشی و تعمق این استاد برجسته فلسفه و تفکرشناسی در جوامع غربی و ایران است. به گفته وی ایران نزدیک به دو قرن است که درگیر نوعی امتناع فکری همه‌جانبه شده و وقت آن رسیده است که از این تفکر و ترویج چالش‌ساز و ضدگفتگویی آن در جامعه دست برداریم. گستره نگاه پروفسور یوسفی، ما را بر آن داشت تا در مورد این

نـوع تفکـر و ریشـه‌هـای آن بـا ایشـان بـه گفتگـو بنشـینیم و ایـن موضـوع را مورد واکاوی قرار دهیم.

شما در بسیاری از مقالات، کتاب‌ها و مصاحبه‌های خود از امتناع تفکر به‌عنوان ارابه عقب‌ماندگی و سکون اجتماعی و علمی و به بیانی دیگر پس‌رفت فردی و جمعی صحبت می‌کنید. امتناع تفکر را چگونه تعریف می‌کنید و روند ایجاد آن را چگونه می‌بینید؟

مـا کلمـه «امتنـاع» را در زبـان فارسـی معمـولاً بـه معنـای «سـر بـاز زدن»، «خودداری» یا «سرپیچی» بـه کـار مـی‌بـریم. امتناع تفکـر هـم اشاره بـه همـین تمـرد و سـرپیچی دارد کـه زمینـه‌ای بـرای بـروز بحـران و چـالش همـه‌جانبـه در زنـدگی فـردی و جمعـی مـی‌شـود. امتنـاع تفکـر سرچشـمه ذاتـی نـدارد، زیـرا تفکـر در فطـرت انسـان نهـاده شـده اسـت. انسـان اگـر اندیشـه‌ورزی نکند، بودن و باشـندگی واقعـی خـود را در همـه زمینـه‌هـا از دسـت مـی‌دهـد و زنـدگی را هـم بـرای خـودش هـم بـرای اطرافیـانش دشـوار مـی‌سـازد. مـن در کتـابم «سـقراط و هنـر نیاندیشـیدن» بـه ایـن مسـئله اشـاره کـرده‌ام کـه امتنـاع تفکـر و روی برگردانـدن از اندیشـه‌ورزی اغلـب بـه‌صـورت ناخودآگـاه صـورت مـی‌گیـرد و درواقـع ریشـه در یـک نـوع راحـت‌طلبـی و بـی‌ارادگـی دارد که چرخه عملکردهای فرد را تحت تأثیر مستقیم قرار می‌دهد.

کسـی کـه دچـار امتنـاع تفکـر مـی‌شـود، درکـی از نقـش تفکـر در راهبـری زنـدگی فـردی و مشـارکت جمعـی خـود نـدارد و حتـی دیگـران را نیـز کـه اهل اندیشه هستند، جـدی نمـی‌گیـرد و آن‌هـا را سـرزنش یـا مسـخره مـی‌کنـد.

بیان من این است که امتناع تفکر خود به خود به‌وجود نمی‌آید، بلکه چیزی است که به عمق نوع فرزندپروری و سلوک اجتماعی برمی‌گردد و روشنفکران جامعه در ایجاد آن دخیل هستند. فرض کنید که در محیطی قرار دارید که در آن مرتب به عناوین مختلف گفته می‌شود «تو نمی‌توانی»، «ما نمی‌توانیم» و «دیگران هم تلاش کرده‌اند و نتوانسته‌اند.»

این‌گونه افراد که دچار امتناع تفکر می‌شوند، فاقد خودباوری و اعتماد به نفس درون‌جوش هستند و اغلب در مباحث و گفتمان‌های اجتماعی راوی اندیشه و آرمان‌های این و آنند. امتناع تفکر اغلب سر در ازخودبیگانگی همه‌جانبه و فروریختگی هویتی فردی، فرهنگی، اجتماعی، دینی و علمی دارد و به‌گونه‌ای دنده تفکر را خلاص می‌کند، به‌طوری‌که یک شخص ثالث به‌راحتی می‌تواند رانش عقل و شعور او را به دست بگیرد و او را بازیچه دیدگاه و جهان‌بینی خود قرار دهد. روشنفکران دگرباور جامعه ما اغلب خواسته یا ناخواسته از مولدین ایجاد و شیوع امتناع تفکر هستند. به ویژه روشنفکرانی که مجذوب بستر فرهنگی و هویتی دیگر می‌شوند و برای اصلاح و به‌روز کردنِ جامعه، دگرباوری را تجویز می‌کنند. استنباط من این است که جامعه ما دچار اپیدمی امتناع تفکر شده است که آسیب‌های زیادی به خود استعدادها و پتانسیل‌های جامعه وارد نموده و باعث ایجاد پندار، کردار و گفتار ضد گفتگویی درون بستر فرهنگی، دینی، سیاسی، علمی و اجتماعی در جامعه شده است. امتناع تفکر جامعه ما را تبدیل به جامعه خندق‌ها کرده است. جامعه‌ای که با رفتارمان در آن دام‌های مختلف و خطرناک برای یکدیگر ساخته‌ایم.

چرا معتقد هستید که ما در ایران از دویست سال گذشته تاکنون دچار امتناع تفکر شده‌ایم؟

نمی‌خواهم عمومیت بدهم، ولی شما در کشورمان کمتر کسی را می‌توانید بیابید که اهل تفکر درون‌خیز باشد. حتی اغلب نظریه‌هایی که در محافل روشنفکری کشور تبدیل به گفتمان می‌شوند، وارداتی هستند و با فرهنگ ما سنخیت چندانی ندارند. البته نباید همه چیز را به گردن استکبار جهانی و سیاست چماق و هویج آن انداخت. بلایی که ما خودمان بر سر جامعه آورده‌ایم بسیار گسترده‌تر است تا بلایی که این استکبار در دویست سال گذشته بر سر جامعه ما آورده است. یکی از سرچشمه‌های اپیدمی امتناع تفکر از این‌جا شروع می‌شود که «روشنفکران» ما اغلب نظریات خود را با تکیه بر اهرم‌های علمی و نیمه‌علمی دانشمندان مغرب‌زمین ایراد می‌کنند. مثالی می‌آورم: بخش عظیمی از نظریات زیگموند فروید در مغرب زمین منسوخ است، ولی روان‌شناسی او هنوز در دانشگاه‌های ما بدون جراحی علمی تدریس می‌شود. این بحث در رابطه با کل تاریخ روان‌کاوی و روان‌درمانی مصداق دارد که بخش‌های عمده آن از رده خارج است. کسی ما را مجبور نکرده است که این آثار را به زبان فارسی ترجمه کنیم و فکرنشده به خورد جامعه دهیم. ما امروز شاهد این هستیم که در غرب و سایر کشورهای پیشرفته تولید دانش می‌کنند و روشنفکران ما این علوم را با ترجمه‌های بی‌رویه و فکرنشده و بعضاً نادرست وارد به جامعه می‌آورند. ما نباید تعجب کنیم که کشور ما در دویست سال گذشته

دچار امتناع تفکر و فکرگریزی شده و این روند پیوسته در حال افزایش سرعت است.

چگونه می‌توان عملکرد کسانی که اهل اندیشه هستند را از رفتار کسانی‌که دچار اپیدمی امتناع تفکر شده‌اند، تشخیص داد؟

افرادی که اهل اندیشه هستند، خودجوش عمل می‌کنند و نظریه‌های خود را با مشاهده بطن مشکلات جامعه طراحی می‌نمایند، بدون این‌که با بنای فکری و گفتمان وارداتی به ترمیم آن‌ها بپردازند. این‌گونه افراد به همه ابعاد فرهنگی و تمدنی خود احترام می‌گذارند و پیوسته به دنبال آسیب‌شناسی درون‌جوش آن هستند و آن‌جا که باید این ابعاد را نیز نقد می‌کنند. آن‌ها نیک می‌دانند کپی‌برداری فکری از جوامع دیگر شاید در بعضی از مواقع کمک‌کننده باشد ولی قطعاً در همه امور کارا نیست.

کسانی‌که دچار امتناع تفکر هستند، چه روشنفکران و چه آحاد مردم، مبانی فکری دیگری دارند. آن‌ها اغلب همه چیز را، از آدامس خارجی گرفته تا خودکار و پیشرفته‌ترین سیستم‌های فن‌آوری، بهتر و برتر از تولیدات داخلی می‌دانند و در پی بالا بردن کیفیت و رقابت‌پذیری تولیدات کشورشان نیستند. این رفتار خودستیزانه به‌خصوص از زمان آشنایی ما با غرب، در اندیشه روشنفکرانمان به‌خوبی مشاهده می‌شود. درواقع یکی از ضعف‌های جریان روشنفکری در ایران، برخورد غیرنقادانه از فرهنگ و تمدن غربی و سپس تقلید از آن است. آن‌ها مفاهیم و اندیشه‌های مدرن مغرب‌زمین را بدون توجه به مبانی فکری و اجتماعی آن در ایران مطرح می‌کنند، اما از این واقعیت غافلند که جامعه ایرانی با جامعه غرب تفاوت بنیادین دارد. برای مثال می‌توان به شعار

مجله کاوه با هدایت تقی‌زاده اشاره کرد: «ایران باید ظاهراً و باطناً، جسماً و روحاً فرنگی‌مآب شود و بس.» این اندیشه دویست سال است که در جان جامعه ما جولان می‌دهد و باید به آسیب‌شناسی سیتسمیِ آن پرداخت.

یعنی منظور شما این است که باید از غرب روی برگردانیم؟

خیر. بیان من این نیست که غرب و شرق یا دستاوردهای کشورهای دیگر را نادیده بگیریم و کنار بگذاریم، بلکه حرف من این است که خودمان را ذلیل، عقیم و ناتوان در مقابل جهانیان نپنداریم. ما باید از پریشان‌پنداری و خودفراموشی اجتماعی و فرهنگی که بیان تسلیم و تقلید تمدنی و نگاه به دست و دهان کشورهای دیگر در همه زمینه‌های علوم تجربی، علوم اجتماعی و علوم انسانی است، دست برداریم. من فکر می‌کنم مغفول ماندن دانش ارتباطات و علوم دیگر در کشور ما دلایلی دارد که باید بدون حب و بغض مورد تحلیل سیستمی قرار بگیرد. به دنبال مقصر گشتن یا ریشه در سیاسی‌کاری دارد یا این‌که به سیاسی‌بازی و سیاسی‌کاری منجر می‌شود. این ترفند و راهبرد نه‌تنها به تصحیح و تکمیل آفاق آسیب‌دیده جامعه کمک نمی‌کند، بلکه باعث ایجاد شکاف عمیق‌تر اجتماعی، سیاسی و فرهنگی و دینی نیز می‌شود. ما باید این را بدانیم و روی آن حساس باشیم که رخت بر بستنِ اندیشه‌ورزی از یک جامعه، مرگ مدنی و ازخودبیگانگی فرهنگی، تاریخی و علمی به‌همراه خواهد داشت. دانشمندان کشور به خوبی می‌دانند و باید بدانند که تفکر کارا و مبتنی بر روش، ارابه ایجاد سلامت ذهن و بهداشت رفتار است که هم به ایجاد عملکرد گفتگویی کمک

می‌کند و هم باعث جوش و خروش در نهاد جامعه می‌شود و از آن طریق به تولید فکر بکر و فن‌آوری می‌انجامد.

پس نظر شما این است که ما خود باعث وضعیت کنونی هستیم و باید دست از اجاره‌نشینی فکر برداریم؟

بله همین‌طور است. مشکل اساسی که من در جامعه می‌بینم، اجاره‌نشینیِ نهادینه شده است که تیشه بر ریشه‌های رشد و شکوفایی نوباوگان ماست. من فکر می‌کنم جامعه ما نیاز مبرمی به عملکردهای گفتگویی و مبتنی بر استدلال درون‌جوش دارد تا بتوانیم از خودمان به خودمان برسیم و خودمان را از زنجیرهای «درکودکی ماندگی» نجات دهیم. نیاکان علمی و غیر علمی ما از بنیان‌گذاران سیستم‌های فکری عظیم بوده‌اند و ما باید راه آن‌ها را می‌رفتیم و نرفتیم، ولی هنوز هم دیر نشده است. کاری که مغرب‌زمین با مواریث خود بدون استثنا کرده و امروز در این‌جای تاریخ ایستاده است. جایی که ما در آن حرف زیادی برای گفتن نداریم.

یکی از دغدغه‌های من در ۳۰ سال گذشته درک سیستمی و مبتنی بر استدلالِ علتِ عقب‌افتادگی‌ها و فقر فکری موجود در ایران بوده است. استنباط من این است که ما در جامعه و نهادهای علمی و غیرعلمی کشورمان، از استثنائات که بگذریم، درک درست و از درون برخاسته‌ای از کلیت فرهنگی و تمدنی خود نداریم که جهان‌بینی، انسان‌بینی، ابعاد هویتی و سیستم مدیریتی و تولید علم و فن‌آوری را از دیروز تا امروز کشور دربرمی‌گیرد. به جای آن انرژی خود را مصروف

واردات فکری و ترویج سیستم فکری غرب در کشور برای بیدارکردن جامعه از خوابی کرده‌ایم که خودمان را با عملکردهایمان در آن فروبرده‌ایم. ما هنوز به درک این واقعیت نرسیده‌ایم که با تئوری‌های وارداتی و نیمه‌کاره و برخاسته از فرهنگ فکری دیگر نمی‌توان جامعه را متحول ساخت. تحول باید درون‌جوش و متکی بر داده‌های خود باشد. بسیاری از تئوری‌های وارداتی با سنت‌ها، ارزش‌ها و روح جامعهٔ ما منطبق نیست. نظریه‌هایی که طراحی می‌کنیم، باید با روح و روان جامعه سازگاری داشته باشد و به شکوفایی استعدادها در جامعه یاری برساند.

در بالا به جامعه خندق‌ها اشاره کردید. چرا جامعه ما را به جامعه خندق‌ها تشبیه می‌کنید؟

جامعه ما جامعه‌ای است که خودش را گم کرده و طیفی از روشنفکران آن مدعی هستند که کشورمان میان سنت و مدرنیته درجا می‌زند یا در گذار به سر می‌برد. یکی از روشنفکران کشور چندی پیش مدعی شده است که ما هیچ نیازی به تولید علم و فناوری در زمینه‌های علوم تجربی، انسانی و اجتماعی نداریم. همه حرف‌ها در غرب زده شده است و ما می‌توانیم بر حسب نیاز آن‌ها را به عاریه بگیریم. این همان نگاه وارداتی و اقتباسی برخاسته از امتناع تفکر است که باورمان را از ناف فکرمان بریده است. من فکر می‌کنم با حلواحلوا کردن دهان شیرین نمی‌شود. باید با جدیت به دنبال تحول درونی و کندوکاو تاریخ خود باشیم تا دگرگونی لازم برای جهش امروزمان به سمت جلو حاصل شود. این کار گرچه دشوار، ولی شدنی است.

تفکر نازای تقلید و دگردوستی با تمام حسن نیتی که راویان آن در کشور دارند، ریشه‌های ایجاد تفکر ایجابی و نگاه هم‌گرایانه را در بطن و بسترهای جامعه خشکانده است. این رفتارِ از درون شکست‌خورده جامعه ما را تبدیل به جامعه خندق‌ها کرده است. بدیهی است که این خندق‌های مرگبار و ازخودراضی‌گیِ همه‌جانبه، آسیب‌های فراوانی به کشور و پتانسیل‌های آن وارد کرده است. جامعه خندق‌ها جامعه‌ای است خردگریز که فاقد هرگونه خودباوری و اعتماد به نفس جدی است. جامعه‌ای است که حرف و حدیث در آن حکمرانی می‌کند. جامعه‌ای است که ازخودگریزی، خودستیزی و تقلید از فرضیه‌های وارداتی در ضمیر ناخودآگاه آن آشیانه کرده است و سکان راهبری آن را در دست دارد.

تهدیدات و خطرهای ناشی از امتناع تفکر و خندق‌هایی که برشمردید در جامعه چیست؟

خطرهای متفاوتی در کمین چنین جامعه‌ای وجود دارد که باعث خستگی کنونی آن شده است.
در جامعه خندق‌ها قانون‌مداری و عدالتخواهی جای خود را به شایعه‌پراکنی و تئوری‌های توطئه می‌دهند و جلوی هرگونه رشد را می‌گیرند. جامعه خندق‌ها باعث ترویج نگاه آلونکی و قبیله‌ای می‌شود که نسل به نسل می‌چرخد و خندق‌هایی جدید با چالش‌های مخرب‌تر از قبل به‌وجود می‌آورد و باعث تداوم گم‌گشتگی درونی، خودزنی سیاسی، آشوب فرهنگی، نافرمانی اجتماعی و هرج و مرج عملکردی می‌شود. افزایش فریب‌پذیری و حرف‌شنوی مردم از افراد متنفذ و

«سلبریتی‌هایی» که راوی درهای باغ سبز مغرب‌زمین هستند، یک خطر بزرگ است.

انگیزه و دلیل عقلی برخی از سلبریتی‌ها که متولدشدن فرزندان خود را در آلمان، آمریکا، فرانسه یا کانادا بزرگترین هدیه به فرزند خود تلقی می‌کنند، باید مورد آسیب‌شناسی گسترده قرار گیرد. ازخودگریزی سد بازدارنده پیشرفت سیستمی و تولید علم و فناوری است. بدیهی است که جامعه خندق‌ها همیشه و همه‌جا در معرض خطر جدی خودکشی همه‌جانبه در رودررویی با تنگناها و پرتگاه‌های برخاسته از عملکردهای ما قرار دارد. دودستگی و مرگ اعتماد ملی یکی از ارابه‌های ایجاد خندق و شکاف‌های عظیم در جامعه است. از درگیری‌های خیابانی گرفته تا نافرمانی‌های مدنی که استعدادهای کشور را منحرف و ساقط یا وادار به جلای وطن می‌کند.

سیستم مدیریتی کشور را با نگاه به این افق چگونه ارزیابی می‌کنید؟

کشور ما به علت امتناع تفکر نهادینه شده و خندق‌هایی که از این بی‌فکری به وجود آمده‌اند، بسیار آسیب‌پذیر شده است. سیستم مدیریتی کشور مقاوم است، درحالی‌که رفتار مدیریتیِ بسیاری از مسئولان مُبیّن بی‌کفایتی آن‌هاست. بسیاری از آن‌ها روی صندلی‌هایی نشسته‌اند که شاید لیاقت و صلاحیت کارشناسی آن را نداشته باشند، ضمن این‌که آمدن مدیر جدید معمولاً یک ویرانگری سیاسی به همراه دارد. مدیر جدید از بَدو ورودش با رقیب‌هراسیِ مخرب به دنبال ایجاد یک کارنامه خوب کاری برای خود است. لذا برای مدیر قبلی خندق‌های مرگبار ایجاد می‌کند و با آوردن شبکه کاری جدید و اغلب بی‌کفایت‌تر از

مدیر قبلی همه تلاش‌های مدیر قبلی را ساقط و سیستم کاری خود را با نادیده گرفتن تجربه‌های مدیر قبلی از نو بنا می‌کند. این دور باطل باعث از بین بردن تجربیات و توقف پروژه‌های جاری می‌شود.

چنین رفتارهایی نشان می‌دهد که فعالیت‌های صورت‌گرفته در بخش عمده سیستم مدیریت کشورمان در قالب چشم‌انداز بلندمدت و سند راهبردی ترسیم و تعریف نشده‌اند و نمی‌شوند. این رفتار خندق‌ساز فاقد هرگونه مبانی تجربی و تحلیل‌پذیر است و باعث می‌شود تلاش‌های واقعی و تخصصی که می‌توانند زمینه‌ساز تحول گسترده باشند، دیده نشوند و در درازمدت تبدیل به تیشه‌های نابودکننده ریشه‌های سیستم سیاسی کشور گردند. این موانعِ خندق‌ساز را می‌توان با تعریف اهداف درازمدت و سند راهبردی تبدیل به فرصتی برای تحول در کشور و کلیه نهادهای علمی و غیرعلمی آن کرد. تحول سیستمی و گسترده یعنی عبور مبتنی بر بصیرت از نگاه خندقی و امتناع تفکری که روح و روان جامعه را در ابعاد وسیع زیر فشار مرگبار خود قرار داده است.

به نظر شما از کجا باید برای عبور از جامعه خندق‌ها و رسیدن به یک جامعه آگاه با عملکردهای گفتگویی آغاز کنیم؟

من بارها گفته‌ام تمام تلاش‌هایی که در یک جامعه صورت می‌گیرد و اتفاقاتی که می‌افتد، به نوع نگاه و جهان‌بینی ما انسان‌ها برمی‌گردند. باید اهل اندیشه خودانگیخته شویم و تفکر خندق‌ساز را که مثل اختاپوس کشور را اسیر خود کرده است، برهانیم و سیستم اداری کشور را از صفر تا صد مورد آسیب شناسی سیستمی قرار دهیم. ما باید مثل کلاس اولی‌ها ابتدا بیاموزیم که در جامعه تنها زندگی نمی‌کنیم و برای

هم‌زیستی مسالمت‌آمیز و پایدار نیاز به اجرای قانون‌مداری و عدالت‌خواهی داریم. ما باید در یک فرآیند درازمدت بیاموزیم و این باور را نهادینه سازیم که تعامل دارای قواعدی است که همه باید در اجرای آن بکوشند و بهای عملکردهای خود را در همه زمینه‌های ممکن بپردازند. آموختن این قاعده که باید به جهان‌بینی‌های یکدیگر احترام متقابل بگذاریم، دیدگاه‌های یکدیگر را تحمل کنیم و به دنبال ایجاد خندق مرگبار با عملکردهای خود نباشیم، یک اصل انکارناپذیر است. فرهنگ نقدپذیری در جامعه و ترویج آن اساس کار است و به نهادینه کردن مسئولیت‌پذیری متقابل کمک می‌کند. به این معنا که هر فرد و جریانی مسئولیت عملکرد خود را برعهده بگیرد و در صورت بروز هرگونه نقدی از سوی جامعه، به بیان پاسخ منطقی بپردازد.

به نظر شما چگونه می‌توان چنین دیدگاهی را تبدیل به یک واقعیت اجتماعی در کشور کرد؟

نظریه‌های متفاوتی در این زمینه وجود دارد. من در کتاب «نبرد اندیشه‌ها» بین سه سبک و شیوه تعامل، تفاوت قائل شده‌ام: «تعامل منی»، «تعامل تویی» و «تعامل من‌وتویی». مبانی تعامل منی را «منیت» محض تشکیل می‌دهد. فرد «منیت‌خواه» همه پدیده‌های جهان و روابط میان انسان‌ها، تشکل‌ها و سیستم‌های فکری را از دریچه افکار خود می‌بیند، می‌سنجد و به‌عنوان تنها نظریه ممکن به دیگران نیز تحمیل می‌کند. مبانی تعامل تویی را «دگرخواهی» محض تشکیل می‌دهد. فرد «دگرخواه» در نهایت هیچ اراده‌ای از خود ندارد و همه موضوعات را از دریچه افکار دیگران می‌بیند، می‌سنجد و به دنبال تحمیل قرائت‌های آن‌ها به دیگران است. تعامل منی خود را

محور می‌داند، درحالی‌که فرد دگرخواه در تعامل تویی اصول منهای پیرامونش را مرجع می‌داند. هر دو تعامل نسبت به استعدادها و دیدگاه‌های مختلف در جامعه بیگانه هستند و با عملکردهای ضدگفتگویی خود برای نابودی یکدیگر خندق می‌سازند.

این دو نوع تعامل خندق‌سازِ با نقاب یعنی پنهان و بدون نقاب یعنی آشکار از متداول‌ترین و مخرب‌ترین روش‌های تعاملی هستند که می‌توانیم در نهادهای اجتماعی و بسیاری از محافل علمی و غیرعلمی میان و درون فرهنگ‌ها و بسترهای آن‌ها مشاهده کنیم. جامعه ما امروز در چنین حالتی به سر می‌برد که در آن خندق‌ها فرمایشی شده‌اند و مثل آتشفشان بر هست و نیست جامعه گداخته‌های مرگبار فرو می‌آورند و خشونت را تبدیل به فرهنگ می‌کنند. بدیهی است که در چنین جامعه‌ای پتانسیل‌های موجود یکدیگر را فلج می‌کنند و امکان هرگونه تحمل را در ریشه می‌خشکانند. تعامل «من‌وتویی» در نقطه مقابل تعامل منی و تویی نگاهی هم‌گرایانه دارد و دارای یک مبانی ضدخندقی می‌باشد. به همین دلیل تعامل منی و تویی در یک تضاد سیستمی و ساختاری قرار دارد. این روش تعامل با منِ درون خود انس عمیق دارد و بستر هویتی خود را به‌خوبی می‌شناسد و برای ایجاد یک گفتمان مبتنی بر درک متقابل و عملکرد گفتگویی تلاش می‌کند.

البته تعامل من‌وتویی تجویز نهایی نیست و باید مرتب با ممارست و تمرین به آن توجه خاص داشت تا انحراف به وجود نیاید و باعث ایجاد خندق‌های جدید و شکست گفتگو نشود. تعامل من‌وتویی زمینه را برای ایجاد روابط عمومی سالم از گهواره و مهد کودک تا اوج جامعه‌پذیری

تقویت نموده و استقلال فکری افراد جامعه را فرصتی برای ایجاد نسلی مقاوم و گفتگومدار و قانون‌دوست قلمداد می‌کنند. تئوری تعامل من‌وتویی از قدرت شکوفایی عظیمی برخوردار است. با نهادینه کردن این روش تعامل گفتگویی می‌توان به روابط میان‌فردی، میان‌حزبی و میان‌نهادی در همه سطوح روحی دوباره بخشید و جامعه را با هم و در کنار هم به سمت تحول فردی و پیشرفت جمعی راهبری کرد. این رویکرد باعث ترغیب استعدادها برای پیشرفت کشور خواهد شد.

کاربرد تفکر که شما در جامعه بر آن تأکید دارید، برای ایجاد هم‌گرایی و تحقق تعامل من‌وتویی چیست؟

اساس برون‌رفت از مخمصه کنونی و ایجاد زمینه‌ای برای تعامل من‌وتویی که بسیار نفس‌گیر و پرهزینه خواهد بود، بازگشت به آغوش تفکر است. ما باید خودمان را باور کنیم و بدانیم که می‌توانیم اهل اندیشه‌ورزی شویم و اندیشه‌ورز بمانیم و سیستم‌های علمی خود را در همه زمینه‌های ممکنِ علوم انسانی و اجتماعی بسازیم و نگاهی مستقل به جهان و نوع انسان و وظایف آن ارائه دهیم. کرسی‌های آزاداندیشی که رهبر انقلاب گفته است، می‌تواند آغازی برای یک تمرین و تعامل من‌وتویی مداوم باشد. این کرسی‌ها را می‌توان با فراخوان‌های متعدد و موضوعات مدون فرصتی برای ارائه فکر بِکر آحاد اندیشمند کشور تلقی کرد و نه مکانی برای دهن‌کجی به سیاست و جریان‌های مخالف دیدگاه‌مان که خشونت‌آفرین است.

تا زمانی که اهل تفکر درون‌جوش نشویم، اهل تقلید فکری در حوزه‌های علمی و غیرعلمی خواهیم ماند و موجودیت خود را در ایجاد

خندق‌ها و نبردهای بی‌ثمر خواهیم یافت. کاری که ما امروز در ایران شاهد آن هستیم. با عملیاتی کردن سیستمیِ کرسی‌های آزاداندیشی در سرتاسر کشور می‌توانیم به خوابی که در دویست سال گذشته به خودمان تحمیل کرده‌ایم، پایان دهیم و این نگاه را با تبدیلِ میدان زندگی فردی و جمعی به یک دانشگاه آزاد، به همه نهادها، از خانواده تا مدارس و دانشگاه‌ها و نهادهای دیگر تزریق کنیم. با این چرخشِ نوع نگاه می‌توانیم در کشور زمینه‌ای مستحکم و باثبات برای تحقق روح خودباوری از همان ابتدا در نوباوگان، هم‌گرایی و درک متقابل شرایط یکدیگر و روح تحول برای فردایی بهتر فراهم سازیم. با تعامل من‌وتویی می‌توانیم جامعه را به اندیشه‌ورزی تشویق و بسترهای آن را تقویت کنیم. با این روشِ خودباور و مبتنی بر عزت نفسِ همه‌جانبه، انرژی‌های مسدود شده آزاد و بساط اجاره‌نشینی فکری و تقلید از مغرب‌زمین آرام‌آرام در جامعه برچیده خواهد شد.

منظورتان این است که ما باید در نوع فرزندپروری خود در جامعه تحول اساسی ایجاد کنیم؟

بله، حرف من همین است. همان‌طور که عرض کردم، برای تحقق این اصل می‌توان ابتدا به خودمان و سپس به فرزندانمان بیاموزیم که در مقابل کشور و نسل‌های بعدی احساس عمیق مسئولیت کنند. با کاربرد درستِ تفکر خود به‌عنوان ابزار وجودی خود برای فهم، سنجش و داوری و تولید علم برخاسته از جوشش درونمان می‌توانیم اقتدار درونی از دست رفته خود را بازیابیم. تحول باید ابتدا در چرخه روح و روان جامعه یعنی تک‌تک افراد صورت بگیرد و سیاست‌مداران باید این موضوع را حیاتی تلقی کنند و در ایجاد زمینه‌های مناسب، در

کنـار نهادهـای علمـی و غیرعلمـی باشـند و از آن‌هـا حمایـت‌هـای لازم و همـه‌جانبـه را بـه‌عمـل آورنـد. هرگـز نبایـد از نظـر دور بـداریم کـه تفکـر وارداتی ما را در باتلاق تسلیم فرهنگی و تمدنی نگاه خواهد داشت.

اراده و وحـدت ملـی را مـی‌تـوانیم بـا تغییـر نظـام مـدیریتی و الگوسـازی مبتنـی بـر علـم و دانـش و ارتبـاط عمـومی معقـول دوبـاره بیـافرینیم. حـرف مـن ایـن اسـت کـه مـا مـی‌تـوانیم راه خودمـان را بـرویم و چشـمان خـود را در مقابـل تمـدن‌هـای دیگـر، چـه شـرقی و چـه غربـی نبنـدیم. بـا آسـیب‌شناسـی و ایجـاد ابزارهـای سـازگار بـا محـیط فرهنگـی و تمـدنی خـود مـی‌تـوانیم بـه پـالایش اجتمـاعی و تولیـد علـم و فنـاوری بـومی در درازمـدت کمـک کنـیم. بـرای تحقـق جامعـه‌ای برتـر و پیشـرو بایـد برنامـه‌هـای ذهنـی خـود را متناسـب بـا پرسـش‌هـای مطـرح در جامعـه برنامـه‌ریـزی نمـاییم. سیاسـی‌کـاری و نگـاه آلـونکی و قبیلـه‌ای نتیجـه‌ای جـز تعامـل منـی و تعامـل تـویی نـدارد و دیـر یـا زود منجـر بـه تخریـب داده‌هـا و داشـته‌هـای فرهنگـی و تمـدنی در کشـور می‌شود.

آیا به نظر شما می‌تـوان بـا ایجـاد فضـایی مسـالمت‌آمیـز موفـق بـه عبـور از تلـه امتنـاع تفکـر و نهادینـه کـردن اندیشـه‌ورزی مسـتقل بـرای ایجـاد فکـر بِکر و تحقق تعامل من‌وتویی در کشور شد؟

همـان‌طـور کـه عـرض کـردم، ایـن دور از دسـترس نیسـت. جامعـه مـا بـرای برون‌رفت از ایـن بحـران خودسـاخته تـاریخی نیـاز بـه یـک چـرخش گفتمـانی در همـه زمینـه‌هـا دارد. اسـتنباط مـن ایـن اسـت کـه پتانسـیل تفکرخـواهی و خرددوسـتی واقعـی و درون‌جـوش در جامعـه وجـود دارد و باعـث مـی‌شـود که ما با دنیـای ذهنیـت خـود کـه عملکردهـای‌مـان را راهبـری مـی‌کنـد، بیشـتر

و بهتر آشنا شویم. هرچند که امتناع تفکر و اجاره‌نشینی فکری در ایران ریشه‌های عمیقی دارند و تاکنون اقدامی سراسری و برنامه‌ریزی شده برای از بین بردن آن‌ها صورت نگرفته است.

اساس تحقق تولید فکر و ایجاد تعامل من‌وتویی را در کشور تمایل سراسری آحاد مردم و نهادهای علمی و غیرعلمی تشکیل می‌دهد. اگر موفق شویم در یک بازه زمانی چهارساله جامعه را با این طرز تفکر آشنا کنیم که اگر رفیق هم نیستیم، دشمن هم نباشیم و اگر دین نداریم، آزاده باشیم و در همه زمینه‌ها قانون و عدالت را به‌عنوان یک گزاره اجتماعی رعایت کنیم، گامی محکم و نقدپذیر بسوی رهایی از جامعه خندق‌ها برداشته‌ایم. الگوهای اجتماعی باید مسئولیت‌پذیر باشند و به آگاهی‌سازی آحاد مردم اهتمام بورزند و با مشارکت در شبکه‌های اجتماعی به سلامت ذهن و بهداشت رفتار مردم و آشنایی‌شان با حقوق فردی و منافع عمومی کشور کمک جدی کنند.

سیاست‌گذاری هدفمند و مبتنی بر روش دولت‌مردان می‌تواند شور و شوق تفکردوستی را در جامعه برانگیزاند. البته دانشمندان حوزه‌های مختلف کشور باید همکاری واقعی کنند و با ایجاد نشست‌ها و سخنرانی‌های متعدد در مدارس، دانشگاه‌ها و اماکن عمومی و رسانه‌های کشور، با اطلاع‌رسانی حرفه‌ای و غیرجانبدارانه از طریق شبکه مجازی و صداوسیما با ذهنی گفتگویی و تفاهم‌جو وارد میدان تربیت جمعی شوند و مردم را به‌طور گسترده با تعامل من‌وتویی و فواید آن برای ایجاد یک جامعه پیشرو آشنا سازند. این اقدام سراسری می‌تواند مسئولیت‌پذیری متقابل را بالا ببرد، زمینه‌ای سازگار با شرایط و محیط برای

بصیرت‌افزایی عمومی و اخلاق‌مداری عملکرد گفتگویی در جامعه ایجاد کند و کلیت جامعه را با سیستم برنامه‌ریزی شده روابط عمومی در مسیر روشنگری و خردافزایی مداوم قرار دهد. از این طریق می‌توان بستری گفتگویی برای تعامل همه‌جانبه و ظرفیت‌پذیر میان فرد و مصالح فردی با درنظر گرفتن منافع عمومی سازگار با عقل و شعور فردی و جمعی برای پیشبرد کشور به وجود آورد.

استنباط من این است که برای بازسازی فکری کشورمان آموزگاران بزرگی داریم. با به‌کارگیری گزاره سه‌ضلعی حضرت زرتشت که در گفتار، پندار و کردار نیک خلاصه می‌شود و تبدیل به زندگی کردنِ آیینِ فرابشریِ حضرت رسول اکرم (ص) خود را از زنجیرهای امتناع تفکر برهانیم و ایران را با عشق و نگاهی دیگر بسازیم. این تنها وظیفه امروز ما نیست، بلکه آرزوی نیاکان ماست که در مقابل آن‌ها مسئول هستیم.

ساده گرایی در تئاتر مینی مالیستی و کارکرد آن در آموزش و پرورش

مجید کیمیایی پور

چکیده :

یکی از مشکلات دانش آموزان، دریافت و ادراک مطالب درسی در مقطع ابتدایی و سه ماهه اول مقطع راهنمایی می باشد. قصه های عامیانه و شیوه ی اجرایی آن (تئاتر مینی مالیستی) با توجه به امکان اجرا در مکان های مختلف با ابتدایی ترین وسایل ، می تواند در انتقال دروس ، کارکرد کاربردی داشته باشد.روش تحقیق ، به صورت بنیادی و توسعه ای می باشد. و مطالب به صورت کتابخانه ای جمعآوری می گردد. در این پژوهش عناصری از قصه ها در تئاتر مینی مالیستی (سادگی – ساختار- آکساسوار - کوتاهی – زبان – درونمایه و طرح) مورد بررسی قرار می گیرد تا به شیوه ای از تئاتر مینی مالیستی به نام "تئاتر سوپر مارکتی" برسیم.در این گنجایش ، امکان ورود سرفصل های درسیدانش آموزان مقاطع نامبرده فوق می باشد و می توان از تئاتر مینی مالیستی به

عنوان شیوه ایکم هزینه ،اقتصادی و در دسترس جهت آموزش مطالب درسی در آموزش و پرورش با استفاده از قصه های عامیانه بهره مند شد.

واژه های کلیدی :

اقتصاد ، تئاتر مینی مالیستی ، آموزش و پرورش ، تئاتر سوپر مارکتی

مقدمه

بخش اعظمی از آموزش و پرورش باید تئاتر محور باشد تا بتواند به نیازهای فراگیران پاسخ مثبت دهد. عباس جهانگیریان درباره وضعیت آموزش تئاتر در مدارس کشور می گوید:" آموزش و پرورش به عنوان نهادی مهم در مسیر تعلیم و تربیت همه جانبه نسل دانش آموز باید به همه تئاتر دوستان و کسانی که جایگاه ارزشی این هنر را در ابعاد آموزشی و پرورشی درک کرده اند پاسخ دهد که چرا امروز تئاتر حتی در حاشیه دروس مدارس مورد توجه قرار نگرفته است."تئاتر در آموزش و پرورش کارکردی آموزشی دارد و می توان از تئاتر مینی مالیستی برای این نوع کارکرد بهره مند شد. یک معلم ریاضی،علوم، انشا و .... باید تئاتر بداند تا بتواند از این ابزار جهت انتقال بهتر مطالب درسی استفاده کند و در ماندگاری مطالب سهم داشته باشد.تئاتر

کـودک و نوجـوان، در جوامـع پیشـرفته، از اهمیـت بسـزایی برخـوردار اسـت و بر همـین اسـاس، مسـئولان و برنامـه‌ریـزان بلندپایـه کشـور، برنامـه‌ریـزی‌هـا و سـرمایه‌گـذاری‌هـای لازم را بـرای پیشـرفت ایـن هنـر انجـام مـی‌دهنـد. زیـرا مـی‌داننـد کـه اگـر بـه ایـن امـر بپردازنـد قطعـاً در رشـد و پـرورش کـودک تـأثیرات مطلـوبی خواهـد گذاشـت و در آینـده نیـز فرهنـگ و اجتمـاع بهـره لازم را از آن خواهـد بـرد و طبیعتـاً بـه ارتقـای فرهنـگ کشورشـان کمـک خواهـد کـرد. همـان‌طـور کـه مـی‌دانـیم نهادینـه کـردن تئـاتر در کشـورهای اروپایی از مهـد کـودک‌هـا و مـدارس آغـاز مـی‌شـود و سـازمان‌هـا و نهادهـای دولتـی نیـز بخشـی از فعالیـت‌هـای فرهنگـی خـود را بـه تئـاتر جوانـان، اختصـاص مـی‌دهنـد. بـرخلاف آن، در کشـور مـا، متأسـفانه، هـیچ برنامـه‌ریـزی و سیاسـت‌گـذاری خاصـی، بـرای تئـاتر کـودک و نوجـوان نمـی‌شـود. طبیعـی اسـت کـه آمـوزش و تعلیـم و تربیـت کودکـان و هنرجویـان تئاتر، بـرای ایـن نـوع تئـاتر نیـز صـورتنمی‌گیـرد. تئـاتر کودکـان شاخصـه‌هـایی دارد کـه مـی‌بایسـت بـه آن توجـه شـود. بـرای ایـن منظـور مـی‌تـوان از طریـق آمـوزش و تعلـیم و تربیـت هنرجویـان کـودک، نوجـوان، جـوان و بزرگسـال، ایـن نـوع تئـاتر را از شـکل رخـوت و سـکوت بیـرون آورد.شـکی نیسـت کـه تئـاتر کـودک و نوجـوان را بایـد از مقطـع ابتـدایی و مـدارس آغـاز کنـیم. دبسـتان هـا، بـرای تقویـت روح و روان، نشـاط و شـادابی کودکـان بـا اجـرای تئاتر کودک مـی‌تواننـد هـم سـاعات مفیـدی را بـرای کودکـان فـراهم کننـد و هـم در رشـد و پـرورش قـوای فکـری و خلاقیـت‌هـای نمایشـی او مـؤثر واقـع

شـوند. در ایـن زمینـه معاونـت پرورشـی بـا اسـتفاده از دانشـجویان یـا اسـتادان جـوان در آمـوزش مربیـان، بـرای تخصـص در تئـاتر کـودک کـودک و نوجـوان مفیـد واقـع شـود و بـه تربیـت و تعلـیم کودکـان و نوجوانـان، در ایـن نـوع تئـاتر، کمـک کنـد. بـدیهی اسـت مـدارس نیـز مـی‌تواننـددر تولیـد تئـاتر کـودک و نوجـوان، هـم بـه لحـاظ نیـروی انسـانی و هـم بـه لحـاظ مخاطـب و هم بـه لحـاظ حمایـت‌هـای آموزشـی، در ایـن امـر سـهیم باشـند. در ایـن زمینـه کـانون پـرورش فکـری کـودک و نوجـوان نقـش تعیین‌کننـده‌ای در تولیـد و آمـوزش نیـروی انسـانی مـی‌توانـد داشـته باشـد کـه متأسـفانه ایـن مرکـز بیشـتر در تولیـد تئـاتر از نـوع عروسـکی سـهیم بـوده و در بخـش آمـوزش و پـرورش نیروهـای بـالقوه ایـن تئـاتر کمتـر فعـالیتی از خـود نشـان داده اسـت. کـانون پرورش فکـری کـودک و نوجـوان بـا ارتبـاط دوسـویه و مـرتبط بـا آمـوزش و پرورش می‌تواند گام‌های بلندتر و بیشتری بردارد.

تئاتر مینی مالیستی

تئـاتر مینـی مـال محصـول آمـوزش و شـرایط اجتمـاعی جوامـع اسـت کـه مـی تواند در رشـد فکـری شـهروندان و معرفـی آن هـا بـه جهـان پیرامـون نقـش بـه سـزایی داشـته باشـد. یکـی از ویژگـی و مختصـات سـاختاری تئـاتر مینـی مالیسـتی سـادگی و روانـی آن اسـت. بـه دور از پیچیـدگی هـای معمـول در تئـاتر. کـه ایـن مهـم مـی توانـد کـارکردی آموزشـی و همـه فهـم داشـته باشـد. بـه خصـوص در آمـوزش و پـرورش کـه تجمـع کودکـان ، از اقشـار مختلـف

جامعه را داریم. نویسنده کتاب «سانتاماریا» تأکید می کند: "سبک مینی‌مال محصول شرایط اجتماعی ویژه‌ای است که در آن قابلیت انطباق وجود دارد می تواند در استراج با ادبیات کهن ما به یک متناسب مطلوب تبدیل شود.در فرهنگ شرق، ما همواره برای ایجاد در سخن و سخن موجز ارزش فضیلت قائل بوده‌ایم. وجود ده‌ها ضرب‌المثل با این مضمون گواه قبولی این ادعاست و گواه فعلی آن وجود قالب‌های حکایت، حکمت، دقیقه، قطعه و .... است." استقبال مخاطب از این قالب‌ها نیز قابل تأمل است.از مهم ترین ویژگی های این نوع تئاتر می توان به پیرنگ ساده ، زمان و مکان محدود و استفاده از گفت و گو اشاره کرد.ما عناصر صحنه ای از آکساسوار گرفته تا طراحی صحنه را استرلیزه می کنیم. در متن نیز از خلاصه ترین عناصر جهت اجرایی کردن آن در مکان و زمان های مختلف استفاده می کنیم و عناصر مختلف را به شکل حداقلی به کار می گیریم.

آموزش و پرورش

آموزش و پرورش رسمی ،نگرش ها،ارزش ها،سازگاری های ذهنی،رفتارها،و مهارت هایی در فرد ایجاد می کند که شاید در زمینه های اجتماعی دیگری غیر از مدرسه انجام پذیر نباشند.مدرسه را غالبا به عنوان جایگاه گذر از یک دنیای شخصی به دنیای غیر شخصی تلقی می کنند. در آن جاست که فرد،عادات جدید،مثل وقت شناسی،و اعتنا به

نظـم و ترتیـب را کـه از لحـاظ جامعـه ارزش دارنـد،یاد مـی گیرد.کـارکرد پـــرورش شخصـــی،ناظربه تربیـــت همـــه جانبـــه‌ی فـــرد،از لحـــاظ جســـمی،عاطفی،روانی،ذهنی و ذوقـــی اســـت.و در ایـــن میـــان، آمـــوزش و پـرورش رسـمی نقـش مهمـی در زمینـه ی پـرورش ذهنـی افـراد بـر عهـده دارد. آموزش و پـرورش یـک فرآینـد آگاهانـه اسـت، در حـالی کـه بـه خـوبی می دانـیم کـه هـر کـس چیزهـای بسـیار زیـادی را بـه طـور ناخودآگـاه فرامـی گیـرد. بـه ویـژه عـادات زنـدگی اجتمـاعی اغلـب تقلیـد ناخودآگـاه از رفتـار دیگـران اسـت. کـودک در حـال رشـد، آموزشـی مـی بینـد و روز بـروزو خود را با شرایط جدیـد تطبیـق مـی دهـد. ممکـن اسـت یـک نوجـوان بـه علـم آمـوزی علاقـه منـد باشـد و احسـاس کنـد کـه بـه یـک خـط مشـی مشخصـی متمایـل اسـت، یـا احساسـی عمیـق، چـون یـک اعتقـاد نسـبت بـه بعضـی ارزش هـا دارد، ولـی خـود توجـه نـدارد کـه در چـه شـرایطی اسـت و چـه عـواملی باعـث بوجودآمـدن ایـن حـالات در او شـده اسـت. در اینجـا بایـد دو نـوع فرآینـد آمـوزش و پـرورش، یعنـی آمـوزش آگاهانـه و ناخودآگاهانـه را بپـذیریم. معلـم بایـد بسـیار هشـیار و بیـدار آمـوزش ناخودآگاهانـه را در دانش‌آموزان خـود ایجـاد کنـد و کوشـش کنـد کـه از نتـایج چنـان تأثیرهـایی در ایجـاد شخصـیت دانـش آمـوزان آگـاه باشـد زیـرا تنهـا از روی رفتـار حاصـل از فرآینـد ناخودآگـاه کـودک مـی تـوان قضـاوت کـرد کـه آیـا ایـن فرآیند برای هدف معلم دارای ارزشی هست یا نیست.

نگرش ها ی مینی مالیستی

"سامرست موام" زمان پیدایش داستان کوتاه را تا انسان های اولیه که گرد آتش می نشستند و حادثه ی عجیب و غریبی که دیده اند را تعریف می کردند به عقب می برد، زمانی که وی آن را «ظلمت زمان» می خواند و ادامه ی آن را تا نقالی در مشرق زمین و حکایت های فناناپذیر «هزار و یک شب» می آورد، اما داستان کوتاه را به عنوان یک نوع ادبی مربوط به سده ی نوزدهم می داند: «گمان می کنم فقط در سده ی نوزدهم بود که داستان کوتاه رواج یافت. رواجی که سبب شد داستان کوتاه یکی از انواع مهم تولید ادبی شود.» (۷- برگ ۳۲۱)

در همان زمان ما شاهد تئاتر مینی مالیستی هستیم. این نوع تئاتر در محافل چند نفره و با ابتدایی ترین وسایل اجرا می شد. ایده های این نوع تئاتر حکایت ها ، داستان های کوتاه و اتفاقات روزمره بود. معانی و تفاوت در سبک، باعث بروز خطاهایی در تعبیر و تفسیر ادبیات نمایشی مینی مالیستی شده است. آغاز جنبش مینی مالیسم به دهه ی ۱۹۶۰ میلادی در عرصه ی هنرها باز می گردد. در اروپا نطفه ی آن بسته شد و در آمریکا به رشد خود ادامه داد. در تعریف ادبیات مینی مالیستی در فرهنگ بریتانیکا آمده است؛ «مینی مالیسم در ادبیات، سبک یا اصل ادبی است که بر پایه ی فشردگی افراطی و ایجاز بیش از حدِ محتوای اثر بنا شده است. آن ها در فشردگی و ایجاز تا آن جا پیش می روند که فقط عناصر ضروری اثر، آن هم در کم ترین و کوتاه ترین شکل باقی

بماند. به همین دلیل برهنگی واژگانی و کم حرفی از اصلی ترین ویژگی های این آثار به شمار می رود.» (۲–برگ ۳۵)

نمایشنامه ی مینی مال دارای این خصوصیات است. برهنگی واژه ، جملات کوتاه به دور از پیچیدگی و ایجازدر محتوا. اگر متن از ویژگی های لازم برخوردار باشد ما را به سمت این مهم راهنمایی می کند."سنکا" فیلسوف رومی در سومین نامه اش خطاب به ادیبان و شاعران چنین گفته بود؛ "اختصار محرک روح است، سکوت ،طلاست، زندگی، کوتاه، هنر ،بلند." (۱– برگ ۴۱)

"ادگار آلن پو" در سال ۱۸۴۲ میلادی با تقابل داستان های سنتی و داستان های کوتاه عصر خود، و در برداشت از نخستین مجموعه داستان های «ناتانیل هاثورن» چنین آورده است؛ «در تمام اثر نباید واژه ای باشد که جذابیت آن با طرح از پیش تعیین شده اثر بیگانگی کند، به ویژه باید از این دراز نویسی بی پایان خودداری کرد." [۱–برگ ۴۲] گفتار آلن پو را نخستین بیانیه ی مینی مالیسم داستانی خوانده اند.این نظریه در تئاتر مینی مالیستی وارد شده است و با توجه به حوصله ی گروه سنی کودکان ، به عنوان یکی از دلایل ورود تئاتر مینی مالیستی با رویکرد آموزشی در مدارس می توان استناد نمود.تئاتر های مینی مالیستی با نداشتن ساختار دراماتیک، کشمکش و گره گشایی، و داشتن ایجاز بسیار، زبان تصویری – با تاکید بر عبارت: «نوشتن یعنی دیدن»

[۳-برگ ۸]؛ و صرفه جویی سرسختانه در اثر، (که در اصل همان شعار مدرسه هنری «باهاوس» است) [۱- برگ ۴۰]، می تواند حامل تصویر هایی برای دانش آموزان باشد که مطالب درسی تا مدت ها در ذهن آنها بماند و جنبه ی شنیداری آموختن ، جای خود را به جنبه ی شنیداری بدهد.

یکی دیگر از ویژگی های اصلی تئاتر مینی مالیستی، چارچوب، پیرنگ یا طرح ساده و عادی آن هاست. در این نوع نمایش ها طرح چنان ساده می شود که به نظر می رسد اصلا حادثه ای رخ نداده است. [۲- برگ ۳۷] نویسندگان آغازین داستان کوتاه در آثارشان از طرح پیچیده استفاده می کردند. برای نمونه در آثار «آلن پو» با معماهای پلیسی و کشف حقایق قتل و توطئه رو به رو می شویم. وی بر این باور بود که نویسنده باید نخست طرح محکمی برای داستان خود داشته باشد و پس از آن ساختمان داستان را بنا کند. در داستان های کوتاه با آن که گره افکنی، لحظه های اوج بحران و گره گشایی جزو ویژگی های آن ها بود، اما با آثار نویسندگانی همچون «آنتون چخوف» و «شروود آندرسون» طرح در داستان کوتاه رو به سادگی گرایید و بسیار کمرنگ شد،. این نویسندگان ثابت کردند که داستان کوتاه می تواند بدون نقشه ای از پیش طراحی شده پدید آید.

همان گونه که آمد، تئاتر مینی مالیستی با جزء نگری، برشی از زندگی را به تصویر می کشد و در داستان به حالاتِ درونی شخصیت ها پرداخته نمی شود. بنابراین تئاتر مینی مالیستی می تواند هدیه دادنِ یک شاخه

گـل باشـد یـا لبـاس شسـتن یـک زن درون حیـاط منـزل. همـین عوامـل سـبب می شود تا ایـن سـیاق از تئـاتر از بیـان نمـادین و رمـزی دور باشـد و بـه سـختی مـی تـوان چیـزی را در خـط قصـه نشـانه و نمـاد چیـزی دیگـر یافـت. حتـی طـرح و بیـان مسـایل سیاسـی، اعتقـادی و فلسـفی آن گونـه کـه در داسـتان هـای نویسـندگانی نظیـر «ماکسـیم گـورکی» و «ژان پـل سـارتر» شـاهد هستیم، وجـود نـدارد. امـا بـه هـر حـال بـا تمـامی اوصـاف «درون مایـه ی تئـاتر مینـی مالیسـتی اغلـب دغدغـه هـای کلـی انسـان اسـت؛ مـرگ، عشـق و تنهـایی.» (۲- بـرگ ۳۹)دغدغـه ی فراگیـر مقطـع ابتـدایی در مـدارس امـروز ایـران چیسـت؟ چـرا از مدرسـه و درس گریـزان اسـت؟ چـرا بـرای تعطـیلات روز شماری مـی کنـد؟ چـرا کـلاس بـرای او خسـته کننـده مـی شـود؟ و بسـیار چـرا هـای دیگـر را مـی توانبـا ورود ایـن نـوع از تئـاتر پاسـخ داد و فضـایی لـذت بخـش بـرای دانـش آمـوزان فـراهم نمـود. دغدغـه ی کـودک امـروز بـازی اسـت. بـازی، درون مایـه ی تئـاتر مینـی مالیسـتی اسـت و مـی توانـد ابتـدایی تـرین مطالـب را بـا سـاده پـذیری آمـوزش دهـد تـا مـا بـا تنـوعی از مطالـب درسـی بـه یـک تئـاتر سـوپر مـارکتی برسـیم.در تئـاتر سـوپر مـارکتی ، دانـش آمـوز ، مـی توانـد هـر گونـه مطلـب درسـی را انتخـاب و بـه شـیوه ی مینـی مالیسـتی اجـرا کنـد. در ایـن سـوپر مارکـت ، قلـم ، مـدادهای رنگـی ،کیـف ، کتـاب ، خـورا کـی هـا ، تـراش ، پـاک کـن و .... مـی توانـد آکساسـوار او باشـد.نرگس آبیـار بـا بررسـی مفهـوم مینـی مالیسـم مـی گویـد:" مفهـوم مینـی مالیسـم ریشـه هـای اقتصـادی دارد و شـخص مـی توانـد بـا اسـتفاده از حـداقل امکانـات و پـول بـه سـراغ کـاری مینـی مـال بـرود و بـا ایـن حـداقل هـا بیشـترین مفهـوم بـه مخاطـب منتقـل مـی‌شـودو مینـی مالیسـتها

اصطلاح معروفی داشتند که کم هم زیاد است و قسمت اعظم متن و موضوع درست عین کوه یخ در لایه های زیرین پنهان می ماند."

منابع:

۱-استون، ویلفر و دیگران، (۱۳۷۶) همه چیز و هیچ چیز؛ حسن افشار؛ نشر مرکز، تهران.

۲- بارت، جان، (۱۳۷۵)چند کلمه در باره ی مینی مالیسم؛ مریم نبوی نژاد؛ فصل نامه زنده رود؛ اصفهان، شماره های ۱۴. ۱۵ و ۱۶. پاییز

۳- جزینی، جواد، (۱۳۷۸)ریخت شناسی داستان های مینی مالیستی؛ ماه نامه ی کارنامه؛ تهران، دوره ی اول، شماره ی ششم، تیر و مرداد

۴- جکسن، شرلی و دیگران ، (۱۳۷۱)لاتاری، چخوف و داستان های دیگر؛ جعفر مدرس صادقی؛ نشر مرکز؛ تهران.

۵- رید، یان (۱۳۷۶)داستان کوتاه؛ فرزانه طاهری؛ نشر مرکز؛ تهران.

۶-سهرابی،حمید و قاسمیان،سعید، (۱۳۷۴)بررسی کارایی داخلی آموزش و پرورش در ایران

۷- کارور، ریموند (۱۳۷۹) کلیسای جامع و چند داستان دیگر؛ فرزانه طاهری؛ انتشارات نیلوفر؛ تهران، چاپ دوم.

۸-کمرر،ف،و ویندهام،د. (۱۳۷۸) برنامه ریزی آموزشی مبتنی بر انگیزش ، ترجمه :ع . نفیسی ،تهران،پژوهشکده تعلیم و تربیت

۹- موام، سامرست ،(۱۳۷۰)در باره ی رمان و داستان کوتاه؛ کاوه دهگان؛ انتشارات شرکت سهامی کتاب های جیبی، تهران، چاپ پنجم.

۱۰-موریش ایور ، علی (۱۳۷۳)،درآمدی به جامعه شناسی تعلیم و تربیت،ترجمه غلامعلی سرمد،تهران:مرکز نشر دانشگاهی ایران.چاپ اول.

۱۱- ناجی، هانیه (۱۳۸۰)مینی مالیسم؛ ماه نامه گلستانه؛ تهران، سال سوم، شماره ی ۳۰، مرداد

۱۲- یونسی، ابراهیم،(۲۵۳۵) هنر داستان نویسی؛ انتشارات امیرکبیر؛ تهران، چاپ سوم.

۱۳ - Beattie, Ann; What was mine: stories, Rondom House; New York, ۱۹۹۱

نقدی بر کتاب «سنگی بر گوری» اثر جلال آل‌احمد

شوریدن بر خویش

هادی اخلاقی

جلال آل‌احمد یک شخصیت مانای ادبی است، با همه شتاب‌زدگی‌هایش در نقدها و ارزیابی‌هایش و داستان‌های ضعیفش که کم نیست. اما مهم‌ترین اثر جلال نه داستان‌ها یا آثار غیرداستانی‌اش اعم از نقدها و نظرها، سفرنامه‌ها یا ترجمه‌هایش، که زندگی اوست و رفتاری که در تقابل با آن در پیش می‌گیرد.

اوج کار جلال در تقابل با خویشتن خویش در یکی از مهم‌ترین آثار او «سنگی بر گوری» تجلی می‌یابد: «و راستش ادا را که بگذارم کنار و شهیدنمایی را ـ می‌بینم در تمام این مدت من بیشتر با مشکل حضور این شخص دیگر خود ـ یعنی این مرد مشرقی جدال داشته‌ام تا با مسائل دیگر». (ص۷۱)

«سنگی بر گوری» عصیانی‌ست علیه باورها و آرزوها، خواسته‌ها و تمایلات انسانی یک روشن‌فکر شرقی. انسانی که به گونه‌ای چرخشی سنتی می‌اندیشد، مدرن حرف می‌زند و بسان پست‌مدرن‌ها رفتار می‌کند. هر سه بعد رفتاری فوق به صورت بارز و برجسته‌ای در «سنگی بر گوری» نمایان است.

«سنگی بر گوری» جدال جلال است با پیشانی‌نوشت شومی که خود آن را نقطه ختام سلسله‌ای می‌نامد که از حضرت آدم شروع و به او ختم شده است. جدالی با خویش و تقدیر. و تقدیر، تراژدی تلخ محتومی است که بر انسان آوار می‌شود و انسان را از بیرون و از درون می‌رمباند. تراژدی که به تعریف آندره بونار یونان‌شناس سوییسی: مجموع مقدرات محتوی است که بر وضع و موقع بشر، سنگینی می‌کند.۱

«سنگی بر گوری» حدیث حقارت انسان در تقابل با تقدیر است. یک تراژدی واقعه‌ای با همه خصوصیات یک تراژدی خیالی که هنرمندانه نوشته شده باشد. به قول یکی از متفکران غربی: ٤٠ سالگی، نقطه پایان آرزوهای جوانی است و جلال، «سنگی بر گوری» را در سال ١٣٤٢ نوشته؛ درست در ٤٠ سالگی. آن‌هم زمانی که جلال پس از تجربه‌های مختلف، ناامید از بچه‌دارشدن، سرنوشت محتوم خود را پذیرفته و به قول خودش: قابلیت پدری‌اش بی‌کار و غیرمصرف باقی ماند، وی را به تکاپو و تلاش وامی‌دارد با عصیان علیه باورداشت‌های فکری و فرهنگی خود، خانواده و جامعه در این باره، مسئله عقیمی و تلاش برای بچه‌دارشدنش با سیمین دانشور که سال‌ها آنها را درگیر ساخته بوده است به نوشتن آورد و اثری متفاوت خلق کرد. به گفته محمد بهارلو، «سنگی بر گوری»، شرح مفصل و مؤثری است از وقایع خصوصی و دردناک خود او و شاید شگفت‌ترین نوشته‌ای است که یک نویسنده حساس و اخلاقی از ماجراهای پنهانی خود برای مردم نقل می‌کند. سپس می‌نویسد: «آل‌احمد نخستین معاصری است که نشان داد در نویسنده اجبار اعتراف هست، بی‌آن‌که کسی او را تحت فشار گذاشته باشد».٢

»سنگی بر گوری» یک حدیث نفس است. روایت عریانی واقعیت‌هایی که بر یک انسان شرقی گذشته است و این خود همان مرد شرقی است که راوی درگیری‌های فکری و رفتاری مسئله‌ای می‌شود که سخن‌گفتن از آن مستلزم بیان خصوصی‌ترین مسائلی است که هر کسی به نوعی ممکن است درگیرش باشد. محمدعلی در همین مورد می‌نویسد: «آل‌احمد به گناه خود اعتراف می‌کند و معصومیت او در تنهایی و آسیب‌پذیری و عقوبتی است که با اعتراف به گناه خود به جان می‌خرد».٣

جلال می‌کوشد تا با بیان خصوصی‌ترین مسائلش همانند یک رمان، خوانندگانش را درگیر ماجراهایی کند که خود سال‌ها با آن دست به گریبان بوده است که از این جنبه »سنگی بر گوری» نه‌تنها دارای ارزش‌های زیباشناختی هنری و ادبی که دارای ارزش‌های روان‌کاوانه‌ی بسیاری - حداقل در شناخت شخصیت جلال و سیمین- است که می‌تواند مورد توجه قرار گیرد.

جلال در جایی خودش را این‌گونه معرفی می‌کند: «من همیشه به پیش‌باز حادثه رفته‌ام. همیشه. هرگز حوصله این را نداشته‌ام که بنشینم و به چه کنم چه نکنم دست‌ها را بمالم تا واقعه در خانه را بزند» (ص۵۹).

نگاه جلال به زندگی و هستی در «سنگی بر گوری» به طول زندگی و به کلیت هستی است چراکه وی به موضوعی می‌پردازد که حفظ موجودیت هر موجودی از جمله انسان به آن وابسته است. به تولید مثل و ادامه حیات و به جاودانگی: «در وهله اول یک پسر یعنی رابطه‌ای میان پدری با نوه‌ای. رابطه خون و نسل و نیز نقل‌کننده فرهنگ و آداب و از این خزعبلات. یعنی دوام خلقت. چیزی که حتا دهن‌کجی‌بردار نیست» (ص۷۷)

جلال در «سنگی بر گوری» چنان‌که مازلوی روان‌شناس در طبقه‌بندی سلسله‌مراتبی نیازهای انسانی، نیاز به خودشکوفایی را بالاترین و عالی‌ترین‌درجه از نیازهای انسانی می‌داند، علیه خویش می‌شورد و به گریزگاهی می‌اندیشد که او را همانند سایر انسان‌ها به ابدیت پیوند دهد، اما آن هنگام که تمامی راه‌های ممکن را می‌پیماید و به نتیجه‌ای نمی‌رسد، خسته و فرسوده به راه‌های پیموده می‌نگرد و آن را پیش چشم من مخاطب، رازگشایی می‌کند و می‌کوشد تا با خودروان‌کاوی و خودنویسی، ضمن گذر از تفکر عقیمی و ناتوانی در تلاش برای رسیدن به خودآگاهی، به یک التیام روحی دست یابد و با خودشکوفایی، زایشی دگرگونه و میراثی ماندگار از خویش به یادگار بسپارد.

»و حالا دیگر بحث از اینها گذشته، از این‌که ما سنگ‌ها را با خودمان واکنده‌ایم و تن به قضا داده‌ایم و سرمان را به کارمان گرم کرده‌ایم که به جای اولادنا... اوراقنا اکبادنا» (ص۲۲).

از ارزش‌های روان‌شناختی »سنگی بر گوری» که بگذریم و به اهلش واگذاریم، به ارزش‌های زیباشناختی ادبی و هنری آن می‌رسیم که گاه تا حد یک شاهکار ادبی جلوه می‌نماید. «سنگی بر گوری»، اثری بسیار جذاب و خواندنی‌ست و تمامی شاخص‌ها و مؤلفه‌های یک داستان خوب و قدرتمند را در خود نهفته دارد. حتی اگر این تعریف کلاسیک از رمان که آن را تصویری از زندگی و رفتارهای واقعی می‌داند منسوخ دانسه، نمی‌توان به این گفته هاثورن که عنوان می‌کند: «در یک رمان همواره انتظار می‌رود دقت و صحت توصیف مورد توجه قرار گرفته

شده باشد؛ آن‌هم نه صرفا در توصیف آنچه ممکن است بلکه نیز در توصیف آنچه محتمل است و آنچه روند معمولی تجربه انسانی محسوب می‌شود،٤ به‌راحتی گذشت. جلال نیز به‌عنوان راوی متن می‌کوشد با دقت و ظرافتی هنری به توصیف حالات روحی و روانی خود به‌عنوان شخصیت اصلی اثر بپردازد. نویسنده آن‌چنان خود و افکارش را هنرمندانه به تصویر می‌کشد گویی که با رمانی روبه‌روست که خود و زندگی‌اش، مرکز و محور آن را تشکیل می‌دهد درست همان‌گونه که ب. تراون معتقد است: جالب‌ترین داستان برای هرکس، سرگذشت خودش است.

جلال در واقع داستان زندگی‌اش را می‌نویسد و با نشان‌دادن کنش‌ها و بیان درگیری‌های فکری و خصوصی‌اش، متن را دچار چالش‌هایی می‌کند که خواننده را همچون رمانی موفق درگیر کرده، به توفیق تأثیرگذاری دست می‌یابد. این مهم به دلیل پردازش موفق و قراردادن اوج و فرودهایی بجا در طول اثر است به گونه‌ای که مخاطب خود را با اثری خواندنی روبه‌رو می‌بیند و از لحظه‌ای که به قصد خواندن، کتاب را به دست می‌گیرد تا آن را تمام نکرده بر زمینش نمی‌گذارد.

»سنگی بر گوری» در شش فصل نوشته شده که نویسنده در آن تلاش کرده است روایت خطی و زمانی وقایع را حفظ کند، هرچند در بعضی از جاها، روایت خطی را می‌شکند و به تبیین تفکرات خویش می‌پردازد و گاه به قضاوت‌هایی عجولانه دست می‌زند با نثری که به قول داریوش آشوری، بزرگ‌ترین جنبه آفرینندگی ادبی او و همچنین بهترین سلاح اوست. نثری که بازتابی مستقیم از خصوصیات اوست. برنده، کوتاه، گاه عصبی و پرآشفته و گاه بازیگوش و طناز: این نثر و این شیوه نوشتن تنها یک شیوه و سبک نبود، یک شخص بود. جلال آل‌احمد بود.٥

در فصل اول، جلال به تبیین و توضیح مسئله می‌پردازد: «ما بچه نداریم. من و سیمین. بسیار خوب. این یک واقعیت. اما آیا کار به همین‌جا ختم می‌شود؟...» (ص۱۰) نویسنده از همان سطور آغازین ضمن ایجاد گره‌افکنی و ایجاد ترحم در مخاطبش، خود و خانمش را افرادی پس‌رانده از جامعه می‌انگارد و به تصویر می‌کشد. وی هر رفتاری از سوی دیگران را نشانه‌ای از این پس‌راندگی می‌بیند: «... یک‌مرتبه متوجه نگاه تو می‌شود. بچه‌اش را بغل می‌زند، همچون حفاظت بره‌ای در مقابل گرگی» (ص ۱۲).

آل‌احمد با آنکه اعتراف می‌کند که تکلیفش مدت‌هاست روشن است اما به امید فرج بعد از شدتی به سراغ آزمایشگاه‌ها می‌رود و حاضر نمی‌شود تسلیم واقعیت شود. آل‌احمد در تقابل با چنین موضوعی، شخصیتی متناقض می‌یابد. در میدان واقعیت می‌کوشد در یک فرایند تخریبی، با اعلام انزجار و نفرت از پزشک و آزمایشگاه، عدم واقعیت‌پذیری‌اش را به پزشکان ارتباط دهد و آنها را دلیل موجهی برای بلاتکلیفی‌اش بنامد: «و اصلا بدی‌اش این بود که از همان اول بهمان نگفتند و خیال‌مان را راحت نکردند» (ص ١٤).

جلال به طور کلی انسان‌ها را به دو گونه خوب و بد، زشت و زیبا می‌بیند و هیچ حد وسطی برای کسی قائل نیست. از چشم وی جامعه پزشکی کثیف‌ترین و رذل‌ترین قشر محسوب می‌شوند. آل‌احمد پزشکان را انسان‌هایی اهریمنی می‌بیند و درمورد آنها معتقد است که یکی کلاه [...] زنش را بر سر دارد و دیگری مرفینی است و آن دیگری جواز دفن غیرقانونی صادر می‌کند. ایشان همچنین پزشکان وطنی را جادوگرهای قرتی ازفرنگ‌برگشته و همچنین دلال واسط میان آزمایشگاه و داروخانه می‌نامد. در این میان دو نفر بیش از همه مورد تکفیر جلال واقع شده‌اند. اولی اولدفردی اتریشی که او را خررنگ‌کن رجال بواسیری مملکت (اتریش) می‌نامد و دومی یک متخصص زنان.

جلال اگرچه در ابتدای فصل عنوان می‌کند که ما سنگ‌ها را با خودمان واکنده‌ایم و تن به قضا داده‌ایم اما در ادامه به تلاشش برای بچه‌دارشدن اشاره می‌کند و آن ماجرای قبول‌کردن بچه‌ای به فرزندی است که دو سال فکر جلال و سیمین را به خود معطوف کرده بوده، اما وی چنین بچه‌هایی را، پس از دانستن چگونگی تولد بچه پیشنهادشده به آنها را، داغ باطله‌ای می‌نامد که در رحم بر پیشانی دیگری می‌زنیم و آنها را فرزندی می‌داند که مشروع یا نامشروع، دوام رابطه پدر، فرزندی یا مادر، فرزندی را ناممکن می‌کرده لذا علیه خود و جامعه می‌شورد و چنین اعمال به‌اصطلاح خیری را از دم، زیر سؤال می‌برد: «سرپرستی این پرورشگاه‌ها با آن دسته از اشرافیت است که پس از قماری کلان دسته‌ای گل بردارند و یک جعبه شیرینی و به سرکشی پرورشگاه بروند و به عنوان تصدق یا دفع بلا یا عوام‌فریبی یا کفاره‌ی گناهان به چنین بضاعت مسخره‌ای به درد هم‌نوع برسند؟» (ص۲۷). ایشان سپس این‌چنین نفرت خودش را به مخاطب القا می‌کند:

«این کارها لایق شان همان بنگاه‌های خیریه که من از اعمال خیر بیزارم» (ص۲۷).

در این بین، ضمن زیر سؤال بردن قوانین و مقررات اجتماعی عرفی ، خود را فردی از دین و دنیا بریده و انسانی سیاه‌چشم می‌پندارد و سعی می‌کند با بیان درونی‌ترین مسائلش، درگیری‌های ذهنی‌اش را به مخاطب انتقال دهد و او را متوجه سؤالاتی کند که ذهن او را تسخیر کرده‌اند. او حتا گاهی خودش را زیر شلاق وجدان بیدارش می‌بیند و اعتراف می‌کند: «همین یک مسئله تخم و ترکه اساس همه‌چیز را در ذهن من لق کرده است» (ص۲۹).

در انتهای همین فصل، آل‌احمد متن را با اوج روبه‌رو می‌سازد آن‌گاه که جلال در میان ناباوری و بهت همسرش و مخاطب و حتا خودش به زنش پیشنهاد می‌دهد: «می‌دانی زن؟ می‌بینی که از من کاری بر می‌آید، یا خیالش را از سر به در کن یا برو تلقیح مصنوعی... این بود که حرف آخر را زدم: می‌دانی زن؟ در عهد بوق که نیستیم» (ص۳۱). چنین پیشنهادی از زبان مردی که به دلیل بچه‌دارنشدن، روزانه چهل زرده تخم‌مرغ را می‌بلعد و با زنش در کشور راه می‌افتد تا برای بچه‌دارشدن نذر و نیازی بکند، یعنی پاگذاشتن روی خود، روی تمام داشته‌ها و نداشته‌های خویش.

مخاطب از پی چنین شکستنی به خود برمی‌گردد و با گذاشتن خود به جای راوی/نویسنده به یک درگیری فکری می‌رسد که تا مدت‌ها گرفتار آن خواهد بود و همین ایجاد درگیری در مخاطب، او را به سمت پویایی و خلاقیت در بازآفرینی ماجرایی می‌کشاند که نویسنده صادقانه و بی‌هیچ‌گونه خودسانسوری آن را برای مخاطبش روایت و اعتراف می‌کند.

فصل سوم، حکایت سخت‌ترین لحظاتی است که بر آل‌احمد گذشته. هنگامی که به درخواست زنش به اتاق عمل می‌رود تا شاهد عمل باشد و هنگامی که دکتر را می‌بیند که زنش را روی تخت پر از پیخ و میخ و پیچ و چرخ عمل خوابانده...، زمین و زمان را به هم می‌دوزد و زشت‌ترین الفاظ را به خود و دکتر و زنش اطلاق می‌کند و می‌گوید: «یکی دیگر از لحظاتی که نفرت آمد، به سر حد مرگ، نفرت از هرچه بچه است. بله از بچه. از وارث نام و نشان. از پزدهنده‌ی آتی به اسم و رسم پدر جاکشی که تو باشی» (ص۳۸). آل‌احمد سپس ماجرای دوا و

درمان‌های بی‌فایده‌ی خانگی و خاله‌پیرزنکی را شرح می‌دهد که از آن به‌عنوان جذاب‌ترین قسمت قضیه یاد می‌کند و می‌نویسد: «من اگر زندگی را از سر بگیرم در کوشش برای بچه‌دارشدن فقط به این قسمت می‌اکتفا کنم» (ص۳۹).

در فصل چهارم، آل‌احمد ماجرای خودسوزی خواهرزنش را شرح می‌دهد و ماجرای سفرش به کرمانشاه برای حضور در مراسم خاک‌سپاری‌اش. در طول سفرش به ماجرای زلزله‌ای اشاره می‌کند که دوازده هزار نفر کشته داده بود. فصل پنجم نیز شرح ماجرای اروپارفتن جلال است و پیشنهاد دکتر باوئر و دنبال این و آن زن افتادن و با این و آن ور رفتن به امید آمدن بچه‌ای که شرحش پیش‌تر آمد.

فصل آخر در گورستان می‌گذرد. شاید آل‌احمد در تقابل با عقیمی خویش، خود را در آستانه مرگ و نیستی می‌پندارد. او هر فرزندی را سنگی بر گور پدر خویش می‌داند و به همین دلیل نام این اثر را «سنگی بر گوری» می‌نامد.

»سنگی بر گوری» بر پایه تفکر قهرمان و ضد قهرمان استوار است. پیرمرد متخصص زنان و اولدوفردی از شخصیت‌های منفی اثر هستند و در کنار این دو و به تبعه آنها کلیه جامعه پزشکی و مادر آن زن اتریشی که سقط جنین می‌کند و جلال او را یک قرتی قشمشم که نمی‌خواسته تن و بدنش از شکل بیفتد، معرفی می‌کند و در برابر آنها، قهرمان‌هایی را معرفی می‌کند. دکتر باوئر یکی از این قهرمان‌هاست که پیشنهاد ازدواج مجدد را به او می‌دهد و خانم مهری ملکی را در مقابل آن مادر قشمشم اتریشی و خواهرش را در برابر زنش. جلال در برابر رفتاری که زنش در پیش می‌گیرد و خود را در اختیار پزشک پیر قرار می‌دهد به یاد خواهرش می‌افتد که چگونه همچون قهرمانی اهورایی درحالی‌که سرطان در عمق وجودش نشسته بوده، عاقبت به عمل راضی نشد و پاک و معصوم جان سپرد. آل‌احمد از رفتار خواهرش شکل دیگری از زن اثیری را ارائه می‌دهد و در برابر این زن اثیری، زنش را می‌بیند.

زبان پویا و شتاب‌آلود آل‌احمد در «سنگی بر گوری» همچون بسیاری از آثارش، از طنز گزنده‌ای برخوردار است. جلال در «سنگی بر گوری» خودش را می‌نویسد. خودش را قطره‌قطره می‌فشارد و از خود شرابی می‌اندازد تا به زندگی‌اش حیاتی جاودانه بخشد. حال آنکه جلال در «سنگی برگوری» فصل به فصل، سطر به سطر و کلمه به کلمه به مرگ نزدیک‌تر می‌شود و مرگ را

همچون هایدگر پناهگاهی برای وجود می‌نامد و راهی برای فرار از غم آینده و به قول سیمین بندهای مرئی و نامرئی را می‌گسلد و همچون همه مردان بزرگ به راز جاودانگی دست می‌یابد: «به جلال نگاه کردم. دیدم چشم به پنجره دوخته، چشم‌هایش به پنجره خیره شده، انگار باران و تاریکی‌چیره بر توسکاها را می‌کاود تا نگاهش به دریا برسد. آرام آسوده. انگار از راز همه‌چیز سر درآورده، انگار پرده را از دو سو کشیده‌اند و اسرار را نشانش داده‌اند».٦

منابع:

.۱تراژدی و انسان، آندره بونار، جلال ستاری، مقدمه ص ٥

۲و ۳. آدینه، ش ١٤، محمد بهارلو، مجسمه روشن‌فکر متعهد، ص ۲۸

.٤رمان به روایت رمان‌نویسان، میریام آلوت، علی‌محمد حق‌شناس

.٥آرش، داریوش آشوری، جلال آل‌احمد، شهریور ٦٠، ص ۸۱

.٦همان‌جا، سیمین دانشور، غروب جلال. ص ٥٥

قتلهای زنجیره ای روی رود نیل

یادداشتی بر فیلم مرگ بر روی رود نیل

شبدیس بختیاری

اولین بار در ۹ فوریه ۲۰۲۲ در چندین سینمای بین‌المللی و در ۱۱ فوریه در بریتانیا و ایالات متحده در پی چندین تاخیر به دلیل همه‌گیری COVID-۱۹ منتشر شد. در نظرسنجی CinemaScoreبه فیلم نمره متوسط "B" را در مقیاس A+ تا F داده‌اند، کِنت برانا مردِ همه فن حریف سینمای جهان است.. آلبرت فینی آلفرد مولینا، دیوید سوش پیتر دیگر پوآروهایی بودند که قبل از این با ماجراهای آگاتا کریستی در سینما ظاهر شده بودند این فیلم دنباله‌ای بر قتل در قطار سریع السیر شرق (۲۰۱۷) است، تام بیتمن و برانا به ترتیب در نقش بوک و هرکول پوآرو از

فیلم اول بازگشتند. ولی به اندازه‌ی دیگر اقتباس‌های پوآرو جذاب نیست . ابتدای فیلم اشاره به جنگ اول جهانی می کند پلان‌های سیاه و سفید فیلم بستری را برای معرفی شخصیت و زندگی پوآرو و هوش و ذکاوتش و داستان عشق و سبیل او ایجاد می کند که در رمان اصلی وجود ندارد در جنگ جهانی اول، هرکول پوآروی جوان یک استراتژی موفق برای پیشبرد اسکادران بلژیکی خود طراحی می‌کند اما یک تله انفجاری صورت او آسیب میبیند. معشوقه او (پرستار کاترین) به او پیشنهاد می‌دهد برای پنهان کردن جای زخم‌هایش سبیل بگذارد. هرکول پوآرو یک شخصیت ادبی کلاسیک و نقشی دشوار اما جذاب برای اجرا است. فیلم با تمرکز بر یک داستان عاشقانه که توسط یک قتل و پس از آن سه قتل دیگر به معمایی می رسد که بیننده اصلا فکرش را نمی کرده است. کشتی بخاری که به‌عنوان سفر ماه عسل برای لینت دویل (Gal Gadot)و همسرش سایمون (Armie Hammer) در گردش است. این کشتی تفریحی پُر از مظنون یا قربانیان احتمالی است. اما از ابتدا ژاکلین (Emma Mackey)با اسلحه‌ی کالیبر ۲۲اش، مظنونی آماده به فعل است. تا اینکه شاهزاده خانم ثروتمند به قتل می‌رسد اما مشخص نیست که آیا ژاکلین مرتکب این جنایت شده یا یکی از چند مسافر دیگر کشتی. این به پوآرو بستگی دارد که قبل از اینکه شماره‌ی تعداد قربانیان افزایش پیدا کند، تصمیم صحیحی را بگیرد. یک سکانس معمایی از فیلم که در رمان وجود ندارد : بادبادک بازیِ بوک روی هِرم است و مادرِ بوک در نقاشی که از پسرش می کشد پیراهن قرمزِ بوک را سبز کشیده، چرا؟ چون رنگ قرمزش ناپدید شده، چرا؟ چون جنابِ داماد برای شامورتی بازی آن را دزدیده! فلذا اساسا لزومی برای بادبادک بازیِ بوک روی هرم وجود ندارد. شخصیت او اصلا چنین خُلقی نیست. اما خب این تیریک (بادبادک‌بازی) در فیلم‌نامه گنجانده شده تا دستِ آقای دامادِ قاتل

(سایمون) رو شود. ریتم فیلم کند است و به جزئیات بیشتر پرداخت می شود. درست مانند قتل درقطار سریع السیر شرق و این ضعف بزرگی برای یک فیلم پ جنایی می باشد. با گذشت یک ساعت از فیلم عشق و تنفر و خیانت مطرح است نه قتل. ولی انتهای فیلم به سرعت نتیجه گیری می شود . درست مانند فیلم قبلی کارگردان در جنایت، شک و رمزآلود بودن را تشدید می‌کند. اشاره به نماد گرایی درچند قسمت از فیلم وجود دارد در ابتدای فیلم که به رنگ سیاه و سفید است و پس از آن رنگی و جذاب می شود نماد مشخص شدن موضوعات مخفی است اشاره به حرکت پرندگان در سکانسهای ابتدایی و نیز در اواسط فیلم با شکار پرنده توسط تمساح پیامی نمادین را به مخاطب القا می کند. جلوه های ویژه فیلم و استفاده از رنگ های گرم و کهربایی در پس زمینه فیلم زیبایی های بصری ایجاد نموده علیرغم بودجه ۹۰ میلیون دلاری، اغلب واضح است که ما فیلمی را تماشا می‌کنیم که با حیله گری دیجیتالی زیاد تولید شده است. شخصیت پردازی های فیلم بسیار دقیق صورت گرفته و می توان پرداخت به شخصیت را از نکات اصلی فیلم دانست.

نماد و نشانه گل و مرغ در نگارگری ایرانی و تاویل آن در ارتباطات فرهنگ‌عامه گذشتگان

مهدی محسنی‌نیا

جامعه شناس و متخصص رسانه. مدرس، نویسنده و پژوهشگر

سید محمدهادی عسکری‌فر

کارشناسی ارشد نقاشی. گرافیست و مدرس دانشگاه

چکیده:

در این مقاله سعی بر این شده تا با نگاهی جامع به ریشه‌های اصلی پیدایش گل و مرغ در نقاشی ایرانی از ابتدای تاریخ تا دوران قاجار و بخشی از دوران معاصر به اهمیت تاویل ارتباطی آن اشاره کنیم و آنچه که در آن بر اساس نقش نمادین این دوعنصر در کنار هم در ادبیات و هنر نگارگری بپردازیم. حال آنکه ارتباطات در شکل امروزی خود بدون استفاده از تاویلات و چرخش‌های معنایی صورت می‌پذیرد. از این‌رو در این پژوهش برآنیم

تا با در نظر گرفتن بار معنایی این دونماد در ریشه فرهنگی مردم در طی تاریخ به انسجام ریشه‌ای و اسطوره‌ای این دو نشانه که بخش عمده‌ای از خلق آثار نگارگری را در بر می‌گیرند داشته باشیم. به شکل کلی ریشه‌یابی ارتباط بین این دو عنصر نمادین و فرهنگ ایرانی می‌تواند این نتیجه را در بر داشته باشد که آیا در اصول ارتباطی امروزی هم می‌توان از فرهنگ تاویل استفاده نمود یا خیر؟.

کلیدواژه‌ها: گل و مرغ. نگارگری. ادبیات. فرهنگ عامه. تاریخ

هدف: دگرگونی‌های تصویری آثار گل و مرغ. از اسطوره تا پیدایی آثار گل و مرغ.

دلایل انتخاب آثار گل و مرغ یا گل بوته برای این پژوهش

در میان شاخه‌های گوناگون نقاشی ایرانی گل مرغ به دلایل زیر انتخاب شده است:

۱. با آنکه بسیار از آن نام برده می‌شود، به صورت جدی به آن پرداخته نشده است .
۲. موضوع این آثار در نگاه اول ساده و فهم آن آسان به نظر می‌رسد.
۳. بار ادبی نام آنها، این آثار در میان شعر و نقاشی ایران قرار داده است. بنابراین احتمال وجود مفهوم‌هایی مشترک بین این دو هنر حس می‌شود.
۴. در هنر نقاشی، گل و مرغ موضوع بین المللی است، به دلیل آنکه هر فرهنگی به شیوه‌ی ویژه‌ای به آن پرداخته است اگر چه به سبک یا مکتبی از هنر نقاشی در آن فرهنگ تبدیل نشده است.
۵. در طول دو قرن و نیم بسیاری از نقاشان سرشناس یا گمنام ایرانی به نقاشی آن پرداخته‌اند.
۶. از مضمون آن، نقش‌مایه‌های تزیینی ساخته‌اند که قرن‌هاست همه جا حضور دارد.

۷. بر خلاف روال آثار شناخته شده نقاشی ایرانی در این آثار به روایت یا گزارشی اشاره نشده و در آنها به گونه‌ای روشن تنها به موضوع انتخاب شده برای نقاشی پرداخته شده است.
۸. عوامل فرمایشی جای خود را به شکل‌های انتخابی نقاشی داده‌اند و بیان کننده عواطف فردی او هستند.

انگیزه‌ی نقاشان شیوه گل و مرغ

۱. تجسم وضعیت عاطفی انسانی بودند، ولی به نمایش خود او اشاره نمی‌کردند. به دلیل آنکه جدا از منع مذهبی در یک اثر نقاشی بیشتر از یک وضعیت و حالت انسانی تصویر کردن نبود. و این خود در تأویل ورود به دنیای پیچیده مفوم‌های عرفانی را می‌بست .
۲. موضوع آن بدون دستور و سلیقه کارفرما بود.
۳. فضای تصویری و تأثیری آن آشنا بود و با ادبیات و شعرهای عرفانی رابطه داشت.
۴. نقاشی آن ساده بود به جز نقاش به فردی برای طراح و اجرای کار احتیاج نداشت.
۵. تناسب آنچه تصویر می‌شد و رابطه آن با اندازه‌های اثر (ورق کتاب) چنان غیر طبیعی نبود که دوباره مینیاتور نامیده شود (۴۵ × ۶۰)
۶. با رنگ‌های ساده و مواد دست ساز نقاش در هر موقعیتی امکان نقاشی آن بود.
۷. چون هدف‌های ویژه‌ای را دنبال می‌کرد ، برای هر گروه و طبقه‌ای آشنا و دارای معنایی پذیرفتنی بود و محبوبیت همگانی می‌یافت.
۸. با آنکه به شیوه زمان خود نقاشی شده بود، در این گونه آثار میان سلیقه و اکثریت مردم (شیوه مینیاتور) و نقاش جدایی حس نمی‌شد.

۹. شیوه نقاشی و مواد به کار رفته در آن یادآور دستاوردهای استادان نقاشی ایرانی در برابر نقاشی تازه از راه رسیده اروپایی بود.
۱۰. شکل و نام آن ژرف‌ترین و ریشه‌دارترین نمادهای با هویت اقوام کهن ایرانی را در ذهن بیننده زنده می‌کرد با این امید که شاید ویژگی‌های از یاد رفته آنها نیز دوباره زنده شوند.

جلوه‌های نمادین:

در نقاشی گل و مرغ، گل نماد معشوق(به خصوص گل سرخ) و مرغ نماد عشق است. پرنده‌ها در گل و مرغ خیلی کم در حال پرواز هستند و بیشتر روی شاخه نشسته و حتی اغلب چشمها بسته است یعنی در کنار معشوق به آرامش رسیده‌اند. این مرغان آنگاه که با گل‌ها و گیاهانی پربرگ و بوته‌های پیچ خورده در می آمیزند گونه ای طبیعت پردازی اند که در سنت هنری نقش پردازی ایرانی گل و مرغ نامیده شده‌اند. مجموعه‌ای از گل‌ها در رنگ و جلوه‌های جادویی و شگفت‌انگیز که بر صفحه‌های مینیاتور یا در هم نشینی با طرح‌ها و نقش اسلیمی و ختایی و یا به تنهایی بر مجله کتاب می‌نشیند و پرندگانی که مغمومانه سر در لاک خویش فرو برده و یا گردن افراشته‌اند تا به گوشه‌های فراموش شده‌ای آفاق بنگرند. همه‌ی ما اینجا و آنجا به جلوه‌های از این هنر پررمز و راز برخورده و برای لحظاتی اگر چه کوتاه سررشته روحمان را به جادویی خطوط و کیمیایی نقش‌ها و رنگ‌های آن سپرده‌ایم. بر زمینه‌ای قالی‌ها و دیوار پوش‌های سراسری و رواق‌ها بناهایی که

از معماری به سبک ایرانی نشان دارند و یا روی جلد قرآن‌ها، شاهنامه‌ها و کتاب‌های گران‌سنگ دیگری که دستان پینه بسته‌ی صحافان و جلدسازانی گمنام آن را دوخته و مجلد ساخته‌اند. در همه‌ی این جلوه‌ها و یا رمان‌ها نقش‌های پرنده و گل و مرغ را همواره وابسته به بخش‌های دیگر کار می‌یابیم . هم چون گوشه‌ای از تخته‌ای قالی که طرح‌ها و رنگ‌های فروپیچیده در تار و پود آن نماد، سرچشمه زاینده‌ی هنر ایرانی و ملی است. یا گرداگرد قطعه‌ای که با آیه‌هایی از قرآن یا بیت‌هایی چند از سروده‌های شاعران شیرین گفتار ایرانی و به قلم‌های کوفی و ثلث و نسخ و رقاع عربی و یا نستعلیق و نستعلیق شکسته و یا در کناره‌های برگ مینیاتور ایرانی در همه‌ی این نمونه‌ها طرح‌های پرنده و گل و مرغ به همراه دیگر نقش و نگاره‌ها خاطره‌ای را در ما زنده می‌کند که انگار از دیرباز با زندگی و روان ما آمیخته است و اینک چشم اندازی از آن باغ دل گشا فرا روی ماست.

پیشینه‌ی پرنده و مرغ در هنر ایران

جلوه‌های پرنده و مرغ در هنر ایرانی پیشینه‌ای دراز دارد. پیشینه‌ای که به گونه‌ای بنیادی از فرهنگ ایرانی ما، مایه گرفته است. در کهن‌ترین نگاره‌ها بر روی سفالینه‌های ایرانی به جای مانده از سده‌های نخستین هزاره چهارم قبل از میلاد به همراه گرازها و بز کوهی، پرندگانی دیده می‌شوند که «خطوط سیاه رنگ بر جام‌های شکیل سرخ رنگ» نقش بسته‌اند. نگرش، زیباشناسانه‌ی انسان به پرنده و حیوانات برآیند نیازمندی انسان به تغذیه و کوشش در راستای برآوردن آن از شکار بوده به گونه‌ای که از طراحی‌های زنده و بازنمایاننده‌ی ساختار هندسی تصویرهای پرندگان نخستین دوره از برآمدن هنر ایرانی در نگاره‌های به دست آمده از کندوکاوهای باستان شناسان روشن می‌شود، نگارگران ایرانی پرندگان و حیواناتی را طرح می‌زدند که در زندگی روزانه و به هنگام شکار، بی میانجی با آن سرو کار داشته‌اند (چنان که در این نگاره‌ها هیچ نشانی از پیوند با باورها و مایه‌های اسطوره‌ای و دینی دیده نمی‌شود.) پیش از آنکه طرح ها و نگاره‌های ایرانی از باورها و مایه‌های اسطوره‌ای برخوردار شوند، خط و نگارش پدید آمد. پدیده‌ای که با بروز گسست در وحدت فرهنگی سفالینه‌های منقوش ایران هم زمان شد. وحدت فرهنگی سفالینه‌های منقوش ایران که بالغ بر یکهزار سال طول کشید در آغاز هزاره سوم تحت فشار نیروهای خارجی که منشاء آنها در ابهام قرار دارد قطع گردید. در شوش مسلماً تحت نفوذ تمدن

بین النهرین، آذین‌بندی منقوش فراموش شد و این مقطع مقطعی است که انسان یکی از شگفت انگیزترین ابداعات خود یعنی کتابت را تجربه کرده است. با ابداع خط، آرام آرام، طرح‌ها و نقش‌ها و نگاره‌ها از اشکال طبیعی به شیوه‌های مجرد و انتزاعی برگشتند. در این میان، آن چه با دگرگونی در نقش و نگاره‌های پرندگان این دوره پیوند دارد. روی آوردن از سادگی به گونه‌ای پیچیدگی است. رنگ آمیزی از شیوه رئال دور می‌شود و چند رنگی به اصطلاح نئورئالیستی جای طرح‌های یک رنگ را می‌گیرد. پس از ورود آریایی‌ها به ایران نخستین جلوه‌های هنر نگارگری در سده نهم هزاره‌ی نخست پدیدار می‌شود.نگاره‌های این دوره بر سفالینه‌های نقش بسته‌اند که از گورستان بدست آمده است (سبوهایی که شکل پرنده ساخته شده است). آریایی‌ها که در روندی چند صد ساله و آرام آرام از پی جنگ‌ها و گیرودارها به فلات ایران کوچ کرده‌اند به همراه خود نگارها باورها و اسطوره‌هایی آوردند که با گذشته‌ی این سرزمین بیگانه بود. این باورها و اسطوره‌هایی آوردند که با گذشته‌ای این سرزمین بیگانه بود. این باورها و مفاهیم تازه از یک سو ریشه در رستن‌گاه نخستین آنان داشت و از سوی دیگر با برخی از باورها و اسطوره‌های یونانی و اروپایی گره می‌خورد. و رنگ و روی تازه‌ای به نگاره‌های این دوره می‌بخشید. هنر پارسیان و ماده‌ها، آمیزه‌ای از همین باورهای تازه و مفاهیم و انگاره‌هایی که در گذشته ریشه دارد. گذشته از برخی پیکربندی‌های سفالی در نگاره‌های این دوره پرنده جایگاه درخوری ندارد و درست‌تر آن است که بگوییم هنوز جایگاه پرنده نزد گروه آریایی و در هنر این دوره به خوبی شناخته نیست (در برابر اسب به ویژه اسب‌های بالدار که شیوه‌ای رهاجویانه دارد) گل‌ها نیز در همین دوره به زمینه‌ی نگاره‌ها راه پیدا می‌کند ولی رنگی از واقع‌گرایی ندارند. به هنگامی که نقشینه‌های پرنده از هنر ایرانی دوره آریایی رخت می‌بندد نگاره‌های اسب بالدار و پس از آن انسان‌های بال‌دار، که به گونه‌ای ژرف اندیشه‌ی مرگ و بازگشت روان انسانی به کمال پیوند دارد. پیچیدگی مفهومی هنر آریایی را در برابر درون مایه‌های هنری دوران پیش به خوبی نشان می‌دهد .

(لوح سیمین زروان)

جلوه‌های نمادینی که در فرهنگ ایرانی ریشه داشته و دوره‌های بعدی هنر ایرانی به گونه‌ای پایدار دنبال می شود.

ویژگی‌های آثار گل و مرغ :

۱. اثر در روی کاغذ دست ساز با رنگ های غیرروغنی
۲. اثر دارای ترکیب‌بندی آشکار است. نه آنکه تمام سطح یکنواخت از بخش‌های موضوع نقاشی پر شده باشد.
۳. بوته و گل نقاشی شده گل سرخ یا صد برگ یا زنبق است که ممکن است یک درختچه ، شکوفه، به، سیب یا بادام به آن اضافه شده باشد .
۴. در بیشتر موارد بوته گل سرخ یا صدبرگ مکان استقرار مرغ است.
۵. امکان دارد قرارگاه مرغ در اثری استثنایی یک درختچه شکوفه‌دار باشد.
۶. بوته گل به شیوه ایرانی از رستن‌گاه تا بالاترین نقطه‌دان(مکان استقرار گل اصلی) مانند (درخت زندگی) نقاشی شده است.
۷. در بیشتر آثار، مرغ نقاشی شده مرغ مثالی مفهومی بوده و نامی آشنا به ذهن بیننده نمی‌آورد.
۸. در یک اثر، بیشتر از یک یا دو بوته گل یا درختچه نقاشی شده است.

۹. زمینه اثر بدون رنگ است یا از رنگ‌های سرد و خنثی پوشیده شده است .

۱۰. اثر با روش پرداز یا ته رنگ یا با ترکیبی از آن دور با رنگ‌های غیرروغنی شکل گرفته است.

۱۱. اگر چه اثر روی زمینه سفید و بدون سایه روشن کار شده باشد، دارای فضای نقاشی است .

بیشتر از این گونه آثار به دست استادان نقاشی ایران مانند شفیع عباسی، معین مصور، محمد یوسف، محمد قاسم، محمد زمان میرزا باقر، محمد صادق، محمد زمان دوم، محمد هادی شیرازی، محمد طاهر، محمد حسین شیرازی، فتح الله شیرازی، لطفعلی شیرازی، حسین امامی، یا نقاشان همسایه این هنرمندان طرح و اجرا شده‌اند.

رنگ مهر :

در بیشتر آثار مورد پژوهش گلهای سرخ و صد برگ به وسیله طیف‌های رنگ سرخ بر زمینه‌ای سفید یا بدون رنگ نقاشی شده‌اند . بنابراین می‌توان از ترکیب رنگ‌های سرخ و سفید در این مورد سخن گفت که اگر سرخی را رنگ مهر بدانیم نباید از ویژگی بی رنگی یا رنگ سفید غافل شویم.

اشاره متن‌های مذهبی کهن به روشنایی بیکران و جامه سفید موبدان زردشتی نمی تواند با کیفیت بیانی و تصویری اهورامزدا بی ارتباط باشد. به این دلیل نقاشان گل و مرغ برای جلوه نور ، در گلهای سرخ و صدبرگ (که حجم را به یاد ما می آورد) رنگ سرخ را با رنگهای دیگر ترکیب نمی‌کردند و با متراکم کردن و یا گستردن رنگ یکه و سرخ (به شیوه پرداز) روی سطح بی رنگ یا سفید به هدف خود می رسیدند.

آیا در واژه های گلبانگ ، گلگشت ، گلرخ ، گلرنگ ، نام گل به جای چه صفتی نشسته است؟ به نظر می رسد تنها صفتی که می تواند در هر چهار مورد صدق می کند. زیباترین یا واژه هایی با همین معنی خواهند بود (زیباترین بانگ ، یا گشت ، یا رخ ، یا رنگ) رابطه مفهوم زیبایی با گل در شعر و ادب فارسی نم‌تواند دور از ارتباط آن با رنگ سرخ در نظر

آید. آیا گل رخ یا گل رنگ نمی‌توانند سرخ‌رنگ تغییر شوند؟ شاید به همین دلیل مولوی بهترین رنگ‌ها را، سرخی می‌دانست:

بهترین رنگ‌ها سرخی بـود

وان ز خورشید است و از او می‌رسد

یا حافظ از پیرگل رنگ نام می برد :

پیر گل رنگ من اندر حق ارزق پوشان

فرصـت خوب نداد ارنه حکایتها بود(مولوی)

یا سهروردی قبا و کلاه سرخ می پوشید و یکی از کتابهایش را عقل سرخ می نامید. یادآوری می نماید، در عصر هخامنشیان ، رنگ سرخ به نشانه ی کیفیت مهر تبدیل شده بود . چنان که سرخی بامدادی پیش از برآمدن آفتاب را مظهر جلوه این ایزد می دانستند و شاهان هخامنشی جامه سرخ و ارغوانی می‌پوشیدند به موجب بندهش، رنگ سرخ، رنگ جامه طبقه سپاهی بوده است که با مهر بستگی داشته‌اند. نور سرخ ، در شفق (زمان طلوع) و فلق (هنگام غروب) در فاصله‌ای میان تاریکی و روشنایی بدون حضور خورشید قابل دیدن است. در آغاز و پایان روز:

ز یاقوت سرخ چرخ کبود

نه از باد و آب و نه از گرد و دود(فردوسی)

نقاشی این پدیده با استفاده از طیف رنگهای سرخابی، ارغوانی، گلبهی و صورتی امکان دارد و این رنگ‌هایی است که گلبرگ‌های گل سرخ و گل صدبرگ را می‌سازند. اگر در روشنایی آفتاب به دقت به این گل نگاه کنیم، عبور نور از گلبرگ‌های آنها، درون گل همان نورها و رنگ‌ها شفق را می‌سازند. «چون شفق در اول شام یا آخر صبح که سپید است و نور آفتاب باز و متعلق و یک طرفش با جانب چپ که سیاهست. پس سرخ می‌نماید» این رنگ‌ها نشانه زمینی کیفیت خورشید یا مهرند. گل برگ‌های نسترن قرمز و شقایق نیز که در

تعدادی از آثار گل و مرغ به مضمون اضافه شده‌اند، دارای این ویژگی هستند، ولی به دلیل رنگ تند و گل برگ‌های اندک، اهمیت کمتری دارند. گل سرخ یا سرخ گل یا گل سوری، به دلیل‌هایی که گفته شد به نشانه نمادین بسیاری از مفهوم‌های ادبی و هنری مانند: پیروزی، زیبایی، رشادت، لطافت، خوشبویی و ... وارد دنیای کلام و تصویر شده است. گل آتشی یا سرخ آتشی از ارتباط مفهوم سرخ و آتش یا رنگ سرخ و نور آتش خبر می‌دهد. در دوران کهن در تمدن بین‌النهرین مؤثرترین نیرو برای خنثی کردن جادوی سیاه و دخالت‌های دیوان آتش بود و در وجود سه خدایی که خدایان آتش شمرده می‌شدند.

هفتمین آفریده‌ی گیتی، آتش، در همه آفرینش سیلان دارد. چونان صاحب‌خانه که در خانه است. فروغ او را مایه‌ای از روشنایی بیکران است.

آتش عشق است کاندر نی فتاد

جوشش عشق است کاندر می فتاد(مولوی)

از آن به دیر مغانم عزیز می‌دارند

که آتشی که نمیرد همیشه در دل ماست(حافظ)

گل صدبرگ، یا گل سرخ پررنگ، از گل‌های بومی بخش‌های مرکزی و جنوب مرکزی جنوب ایران است که در آب و هوای مشابه این مناطق نیز می‌روید. این گل، علاوه بر رنگ ویژه سرخابی با داشتن گلبرگ‌های درهم و پیچیده و فراوان و سایه روشن‌های بسیار و متنوع و گردش و پیچش‌های گوناگون توانسته است با جذابیت و چشم‌نوازی خود، به عنوان یکی از نشانه‌های ویژه فصل بهار و نماد زیبایی ، وارد ادبیات ، شعر و نقاشی ایرانی گردد.

چون بود صدبرگ دلدار مرا

نیست غم بی برگی کار مرا(عطار)

سوسن آسمانی (گل زنبق نماد) :

آناهیتا (الهه باروری) اهمیت و جایگاه یکه گل زنبق در بین آثار نقاشی غیر درباری دوران زندیه و قاجاریه زمانی آشکار می‌شود که شیوه نقاشی آن در آثار کاربردی توجه کنیم سرمشق کار نقاشان صنعتگر، آثار هنرمندانی بوده است که به شیوه وضعی ویژه این گل را نقاشی کرده بودند. این صنعتگران نیز به پیروی از استادان بزرگ ، برای شاه گل زنبق در آثار نقاشی یا کنده کاریشان مکان یا موقعیتی احترام برانگیز در نظر گرفته‌اند. شیوه ترکیب‌بندی و قرارگاه این گل بر روی هر ماده‌ای نقش یا کنده می‌شده یکسان بوده است در کلیه این آثار زنبق در مرکز اثر یا ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) به تنهایی از محل رستن تا بالاترین نقطه بوته اش مانند درخت زندگی تصویر شده است. گویی که نقاش بر نمایش یکه بودنش پافشاری کرده باشد. این ترکیب یادگار استادانی است که، خودآگاه یا ناخودآگاه به بوته و گل زنبق مانند نقش نمادینی یکه و ستایش انگیز پرداخته‌اند.

معنای ریشه‌یابی واژه گل

گل به طور نمادین در عالم تعیین و طبیعت مظهر لطافت است و صفا، دل انگیز است و روح نواز عرفا و شعرا آن چه را به لطافت و ملاحت وجودی نسبت می‌دادند، شاخصه‌اش گل بود و انسان را یادآور آن باغ بهشتی و خلد برین است. گل نماد بوی خوش است و عطر خوش موجب مستی و سکر می‌شود و درشت خویی و سخت خصلتی را از بین می‌برد. گلاب و شراب را در یک مرتبه‌ی وجودی خوانده‌اند. گلاب همان عصاره وجودی گل است که جذبه‌ی بوی سحرآمیزش روح و هوش را به مرتبه‌ای عالی دعوت می‌کند که از عالم سفلی دور می‌سازد. عطر ناشی از وجود گل باعث صفای باطن می‌شد و انسان را به مقام خوشایندی رضا می‌رساند بزرگان از حض صفای بوی خوشایند عطر گل طراوت از حیات فانی به فردوس برین و آن بوستان پایدار و آن بهشت روحانی می‌رسیدند. گل چون در مقام زیبایی است، در مقام معشوقیت قرار دارد و معشوق همیشه در چهره عاشق در هلاکت است. عمر کوتاه گل حکایت از این بهره‌جویی دارد و گلاب ثمره این بهره‌بری از این معشوق جاودانه است که سرنوشت دردناک گلاب و شرح واقعه جانسوز آن جان هر اهل دلی را می‌گدازاند. جایی که گل‌ها در آن می‌رویند به گلزار، باغ و گلشن معروف است و گلشن قدس، باغ جنت گلشن رضوان و .... کنایه از بهشت و عالم جبروت است. گل سرخ

در ایران گل سرخ نیز جنبه روحانی داشته و گل سرخ به نام حضرت محمد(ص) مزین شده که از نظر گیاه‌شناسی نوعی نئوفراست. حدود ۳۰۰۰۰ سال پیش از میلاد گل سرخی توصیف شده است که مشخصات آن کاملا با گل محمدی یکسان است. به رنگ قرمز آتشین و با بوی بسیار خوش. این گل وقتی شکفته می شود، دایره شکل است و شکل دایره کامل‌ترین و مشخص‌ترین شکل کمالی است.

معنی و ریشه‌یابی واژه مرغ

ترکیبات آن مرغ بسم الله، مرغ اتحاد، مرغ ازل و ابد، مرغ است. مرغ الهام، مرغ اناالحق، مرغ باغ تجرید، مرغ تجلی، مرغ تقدیس، مرغ توحید، مرغ جان، مرغ خرد، مرغ روح، مرغ سبحانی، مرغ سلیمان، مرغ عشق، مرغ عیسی، مرغ قدم، مرغ انس، مرغان جان، مرغان طوبی و مرغان آسمانی.

بلبل و مرغ در مقام عاشقی است و گل در مرتبه معشوقیت و از این رو، فراق از گل نزد بلبل کشنده است و جانکاه.

گفتم به بلبلی که علاج فراق چیست

از شاخ گل افتاد و به خاک تپید و مرد

(هزین لاهیجی)

ترکیبات، مرغ با کلمات متنوعی ترکیب می شود که دارای معنی درونی است.

- مرغ الهی = ورشان – قمری : کنایه از روح و نفس ناطقه را نیز گویند.
- مرغ باغ = کنایه از بلبل و هزار دستان که عربان عندلیب خوانند.
- مرغ بسم الله = بسم اللهی که به شکل مرغ می نویسند به عبارتی صورت مرغ که با نوشتن بسم الله نقش می کردند.
- مرغ دانا و زیرک = طوطی و سیمرغ
- مرغ سدره = جبرئیل

- مرغ شب آویز = مرغی که شب ها از یک پا آویز و حق حق گوید تا وقتی قطره خونی از گلوی او بچکد.
- مرغ عرشی = استعارت از روح انسانی
- مرغ فلک = کنایه از فرشته و ملک
- مرغ گویا = طوطی
- مرغ بهشتی = کنایه از محبوب و معشوق

تاریخ پیدایی گل و مرغ در نگارگری ایران

مفهوم گل و مرغ در نگارگری ایران

هنرمند نگارگر ایرانی به منظور طی طریق مراحل رسیدن به کمال مطلوب. با بیان رمز گونه‌اش در تذهیب به وسیله نمادهای ختایی و اسلیمی و گردش دوار شمسه‌ها، حقیقت عالم قدسی را به تصویر می‌کشد. او می‌کوشد که نشان دهد وحش در کالبد جسم که چون قفس برای او تنگ است و اسیر مانده رها شده و مانند مرغ به سوی (حق) پرواز نماید. و روی گل‌های طبیعت که با رعایت زیبایی بهشت برین واست، بنشیند و درآن جا استغناء راز و نیاز و این وصال عاشق به معشوق را با عشق و ترنم خویش نیایش کند. کوشش نگارگر بر این است که با نمادهای در طبیعت پیرامون خود، امری واقعی را بر ما مکشوف سازد، آن چنان که با هیچ نحوه دیگر نمی‌تواند بدان مقصود و نایل آید. این غایت تلاش برای بیان اعلی‌ترین حقیقت و برترین معرفت است. در بررسی این هنر، گاهی بر می‌خوریم به نمادهایی از گل و بوته و صفت ناپذیر و زیبا و پرندگان واقعی، افسانه‌ای و اسطوره‌ای خوش‌آواز که با سیر در عالم مثال به دنبال نور می‌گردند. و نوررا در دل خویش پیدا کرده و روحشان را در تکاپوی میدان وحدت که ازل است و کثرت که همان نفس است به سوی عشق سوق می‌دهد تا کام دل را بدین شهد شیرین نمایند.

سپس نگارگر به آن مرتبه‌ای ازفکر و اندیشه رسیده است که با وصف طبیعت (به اصطلاح گل و بوته و درخت) می‌خواهد بهشت ازل را به نمایش بگذارد که در ادبیات ما به چمن بوستان گلشن و باغ مشهور است. او روح و دل خود را چون مرغان خوش الحان

دانسته و آرزوی پرواز بدان مأوا را در سر می‌پروراند او سراسر می‌کوشد طی طریق را به وجه احسن تا وصال ابدی ادامه دهد و هر دشواری را با صبوری پشت سر گذارد.

سیمرغ

سیمرغ شدن اما نهایت این عروج عرفانی و ملکوتی را تنها در مرغ جاودانه سیمرغ جست و جو می‌کند:

که سرانجام آن با طی هفت وادی عشق ۱ – طلب ۲ – شوق ۳- معرفت ۴- توحید ۵ – حیرت ۶ – فقر ۷ – سیمرغ شدن است

این طی طریق است در ادبیات ما جایگاه ویژه‌ای دارد، چنان که فریدالدین عطار نیشابوری، عارف و شاعر بزرگ سده هفتم هجری در کتاب منطق‌الطیر خود از سی مرغ که به نور هدایت در قاف فنا و وحدت سر طوبی آشیان دارد و نماد اعتلاء عظمت و سروری است. برای بیان اندیشه های عرفانی خویش مددی طلبد. با این ترتیب سفر سالک، با گذرا از این مراحل و به نظر عارفان، آدمی به جایی می‌رسد که می‌تواند به آگاهی ناب دست یابد، آگاهی‌هایی از جهان که بی‌واسطه‌اند و حقایق اشیاء و پدیدارها را درآیینه اشراق بر وی آشکار می‌سازد. و نگارگر مترنم چه زیبا این ترنم را به تصویر می کشد.

رمز گل :

گل جلوه‌ای منحصر به فرد از تمام زیبایی‌های موجود در خلقت است. هر ادیب و هنرمند عارف عاشق از زیبایی مجازی گل را روزی از لطف حق شمرده و زیبایی ظاهری آن را جلوه‌ای از بهشت ازلی می‌داند. عشقش را به این بهشت جاودانه توسط رنگ گل‌ها و مخصوصاً با رنگ‌های غالب قرمز آتشین و نارنجی و شادابی آن را با زرد وسفید که مظهر نور حق و در زمینه‌ای به رنگ آبی، فیروزه‌ای و لاجوردی که مظهر عالم لاهوتی است نشان می‌دهد. این بوستانی است که همه عارفان عاشق در جهان آن را مظهری از جهان برتر می دانند و با چشم دل آن را می‌بینند و همچون مرغان خوش‌الحان به وجد می‌آیند و از باز شدن غنچه‌های آن سرمست گشته و مقدم می‌شوند. نگارگر با چشم دل و روحش این

زیبایی غیر محسوس عالم برتر و ناپایداری عمر گل را با کلک خیال‌انگیز خویش به زیبایی محسوس و پایدار مبدل کرده. او آن نوری را که از وجود خالق هستی بخش به او عطا شده است، با بیانی شیوا به تصویر کشیده و خلق می‌کند، شاید که با وجود خارهای فراوان در گل بتواند با صبوری به وصال او برسد و هفت وادی عشق را طی طریق نماید و با عطر دل انگیز آن، دل خویش را جلا داده و به وصال ابدی دست یابد تا بلکه با این عشق مجازی و دنیوی به عشق حقیقی از انتزاع به تجرید و در نهایت از کثرت به وحدت یعنی خداوند متعال دست یابد.

راز کوتاهی عمر گل :

هنرمند عارف روح خود را در غالب مثال، مرغی می‌داند که به شوق دیدار معشوق خویش آن چنان روی شاخسار گل‌های بوستان که جلوه‌ای از اوست آواز سر می‌دهد و تسبیح می‌گوید تا گل تبسم کند. آنگاه راز غنچه‌های گل از نهادشان بیرون می‌آورد. بلبل با باز شدن گل که نمادی از زیبایی و جمال حق است به استمناء و ذکر و راز و نیاز می‌پردازد. در این وادی عشق طلب دیدار معشوق را با عشق خود خواهان است و به معرفتی نسبت به خویش و پیرامون خود دست می‌یابد که در کثرت به وحدت و توحید می‌رسد. و در طول زمان شکفتن تا پژمرده شدن گل در حیرت رمز این جمال ناپایدار می‌ماند در پی جمال ازلی و مطلق نغمه سر می‌دهد. و به جست وجو می‌پردازد . با پرپرشدن و فنا شدن گل او نیز با عشق خویش فنا می شود، و با این فنا شدن، بقا می‌یابد و به جمال حقیقی می‌رسد. نور عشقی از معشوق در دل او هویدا می‌شود. و تنها او را تمجید و تجلیل می‌کند و با سلوک عرفانی خویش تبدیل به انسانی کامل می‌شود و یا در مرحله‌ای می‌گذارد که چون سیمرغ به آگاهی دست می‌یابد. بنابراین تمام زیبایی‌های دنیوی ناپایدار هستند. اما مظهرجمال حق، یعنی گل نیز تجلی یکی از جلوه‌های مظاهر جمال حق در دنیاست. گل با زیبایی فراوان از بین می‌رود و فقط جمال خدا می‌ماند چراکه او باقی و ازلی است.

رمز مرغ :

نگارگر برای بیان برترین حقیقت و برترین معرفت از رمز مرغ استفاده می‌نماید. پرندگانی که او به تصویر می‌کشد، پرندگانی چون پرستو، طوطی، بلبل، هدهد، هما، سینه سرخ، طاووس، ققنوس و نهایتاً عنقا هستند. در این میان طوطی و عنقا، ققنوس و هدهد، هما و بلبل دارای جایگاه ویژه‌ای نیز در عرفان و ادبیات فارسی است.

رمز عنقا :

همان سیمرغ است. در برهان قاطع آمده است سیمرغ عنقا را گویند و آن پرنده‌ای بوده است که زال پدر رستم را پرورده و بزرگ کرده و بعضی گویند نام حکیمی است که زال در خدمت او کسب کمال کرده و نیز گاهی به معنی مرغی افسانه‌ای بدون تلمیح عرفانی به کار می‌رود. و گاه به معنای عرفانی و اشاره به موجود یا حقیقتی حتی برتر از انسان کامل و عقل فعال اشاره دارد.

ققنوس :

ققنوس مرغی است به غایت خوش رنگ خوش آوازه گویند. منقار او ۳۶۰ سوراخ دارد. و در کوه بلندی مقابل باد نشسته و صداهای عجیب و غریب از منقار او بر می‌آید و به سبب آن مرغان بسیار جمع آیند. از آن چیزها چیزی را رفته طعمه خود سازد. گویند هزار سال عمر کند و چون هزار سال بگذرد و عمرش به آخر آید هیزم بسیار جمع سازد بر بالای او نشیند و سرودن آغاز کند و مست گردد وبال و پر بر هم زند چنان که آتشی از بال او بجهد و در هیزم افتد و خود با هیزم بسوزد و از خاکسترش بچه ای پدید آید.

بلبل :

نام مرغی از تیره گنجشک‌ها ، چهچهه دل‌انگیز دارد و رنگ و پر و بالش به او زیبایی خاصی می‌دهد. بلبل از قدیم‌الأیام به سبب چهچهه دل انگیز و نغمات موزونش در ادبیات خاصه ادبیات شرقی و به خصوص ادبیات فارسی مقامی بلند داشته است. از زمان آرستیوفانس تاکنون کشش در تحلیل نغمه‌های آن به سیلاب‌ها به عمل آمده، ولی هنوز توفیق حاصل نشده است. بلبل از قهرمانان همیشه حاضر غزل فارسی به ویژه غزل سعدی

و حافظ است. که به نام‌های گوناگون خوانده می شود: مرغ چمن – مرغ خوشخوان – هزار دستان ...

بلبل به دو صفت معروف است : ۱ – عاشقی و شیدایی (معشوق او گل است)

فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش

گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش

زبـور عشـــق نوازی نه کـار هرمرغیســـت

بیـــــــا و نوگل این بلـــبل غـــزل‌خوان بـــاش (حافظ)

هدهد (مرغ سلیمان) :

مرغی است کامل دار که دو را شانه بسر و پو پو گویند و به عربی هدهد خوانند، زیرا در داستان ها آمده که هدهد نامه سلیمان را به بلقیس ملکه سبا رسانید .

هما :

مرغی است که به گفته برهان قاطع استخوان خورد. در ادبیات فارسی نشانه بلند همتی است و همایون صفت. به معنی مبارک و خجسته است . صاحب کشف اللغات گوید.

سایه او بر سر هر کس افتد او را خوشبخت کند . (فرهنگ معین)

باغ بهشت و گل و بوته :

هنگام بررسی مفهومی آثار گل و مرغ، شباهت ظاهری شکل‌ها به طبیعت ممکن است گمراه کننده باشد. در این مورد نمودی آشنا در تصویر اسطوره‌ای و عرفانی، به نیازی معنوی پاسخ می‌دهد . جستجوی سرمشق اولیه این تصویرها در اعماق باورها و گذشته‌های دور و خاطره‌های مشترک قوی ایرانیان امکان دارد. وقایع اساطیری اصولی اولین هستند و همه چیز بدانان باز می‌گردد و از آنان مایه می‌گیرد. در حالی که خود پیری ناپذیر و پایان

ناپذیرند و در بی زمانی زمان ازل قرار گرفته‌اند، یعنی در گذشته ای که به علت رستاخیز پیاپی اش در تکرار ابدی فناناپذیر است. برای ریشه‌یابی شکل‌هایی که امکان دارد، مفهوم‌شان در ساختار این پژوهش دخالت داشته باشند باید به طور خلاصه عوامل شکل ساز اقوام ایرانی را شناسایی کنیم. این عوامل را نیز می‌توان در میان اساطیر و باورهای رایج در پهنه شاهنشاهی آریایی ایرانی جستجو کرد. این شاهنشاهی در سده پنج بیش از میلاد باگسترش خود به سوی سرزمین‌های آسیای غربی، مصر و هند و آسیای میانه باعث نزدیکی مجدد فرهنگی این نواحی شد. به نظر می‌رسد دلیل ماندگاری نقشمایه یا درون مایه‌ها در آثار نقاشی، هنگامی که قرن‌ها در سرزمینی تکرار می‌شوند. چیزی جدا از نمایش نقش هزاردستان باشد. اهمیت و زبان این نقش‌ها زمانی فهمیده می‌شود که هنرمندان کشوری، در موقعیت‌های حساس تاریخی پی‌درپی آنها را به کار برده‌اند. از قبیل درون‌مایه آثار نقاشی گل و مرغ و گل زنبق و گل و بوته که از دوران زندیه و قاجاریه رایج بود. در هر فرهنگی انگیزه تاریخی و فرهنگی ویژه‌ای می‌تواند دلیل تکرار موضوع‌های مفهومی نقاشی بین هنرمندان قشرهای متفاوت در دوره‌ای خاص گردد و تنها نشانه‌ها و نمادهای فرهنگی یا درونمایه‌هایی با همان مفاهیم، هستند که این ویژگی را دارند. تصویرهای سازنده این درون‌مایه‌های تکراری، یا خود عیناً جزو نشانه‌ها و نمادهای آن فرهنگ هستند، یا جایگزین آنها شده‌اند. چنین پژوهشی را از بررسی سندهای تاریخی و تصویرهای باقیمانده از دوران پس از اسلام، کلیه ویژگی‌های نمادهای باستانی ایرانی، همراه با تصویرهایشان برای زمانی دراز ازنظر ناپدید می‌شوند. و هنگامی که دوباره ردپای آنها شناخته می‌شود شکل و نامشان دگرگون شده است. و به نشانه‌هایی آمیخته با باورهای زمانه جدید در آثار هنری و فلسفی تبدیل شده اند. تثلیث « اهورامزدا – میترا – آناهیتا ، که در دوران هخامنشیان مورد پرستش بود. ظاهراً در دوران اشکانیان نیز مورد لطف و علاقه قرار داشت و به همان نسبت هم، دیانت رسمی تلقی می‌شد. بنابراین، سامانیان بدون در نظر گرفتن دگرگونی‌های سلوکیان و اشکانیان از نظر باورهای مذهبی نیز خود را وارثان روحانی و معنوی هخامنشیان می‌دانستند با آنکه درکتیبه‌های داریوش هخامنشی و دو جانشین او، جز اهورا مزدا به نام خدای دیگری اشاره نشده. از آغاز سلطنت اردشیر دوم هخامنشی، نام های میترا(خدای خورشید و عهد و پیمان و روز رستاخیز و یکی از

کهن‌ترین ایزدان ایرانیان) و آناهیتا الهه آب‌ها ، باروری و آفرینش در کنار اهورامزدا خدای بزرگ برتر و بالاتر از همه ایزدان می‌آیند. جدا از این سه ایزد درکتاب اوستا، نماد تمام محصولات زمین (مادر همه رستنی‌ها و داروهایی که اگر نباشند زندگی انسان امکان ندارد ویسیو بیش نامیده شده است).

از زمان به وجود آمدن خط(آغاز هزاره سوم و پیش از میلاد) تا دوران ساسانیان این نمادها بیشتر نقش‌هایی ساده یا همراه با نوشته بوده در پایان این دوران توصیفی شده‌اند. هر یک از تمدن‌های یاد شده، پس از گذر از دوران شکارگری و رسیدن به دوران کشاورزی غیردیم، ارزش‌های فرهنگی جامعه ابتدایی خود را بنا کردند. مبانی مادی اولیه این ارزش‌ها را مظاهر گوناگون و متفاوت حیات مانند خورشید، ماه، آب زمین و غیره می‌ساختند. عواملی که گردش طبیعت را می‌ساختند. عواملی که گردش طبیعت را می‌ساختند دارای توجیهی ذهنی می‌شدند تا ساختمانی منطقی به تفکر انسان آن روزگار بدهند. در آغاز شباهت‌های طبیعی بین مادر و زمین، این دو مورد را مورد توجه مادی و معنوی این جوامع قرارداد و باعث شد تا در هزاره‌های آینده ایزد بانوان یا الهه باروس و باران با نام‌های گوناگون و ویژگی‌های یکسان در نقاط مختلف این تمدن‌ها ظهور کند. خدایان خورشید، ماه یا باران، نمادهای زمین وآسمان مانند درخت زندگی (اتانا) یا عقاب و امثال آنها دوشادوش باورهای اقوام نام و شکل گرفتند و اسطوره‌هایی که چگونگی پیدایش جهان و موجودات را شرح می‌دادند و تفسیر می‌کردند سر بر درآوردند. (اساطیر برای انسان عصر اساطیری به مثابه پلی است میان وی و پدیده‌های جهان و پیرامونش که از طریق ذهنی، پیوند او را با جهان برقرار می‌سازد.) باورهای انسان باستان و سرانجام به جایی رسید که در آن پرستش خدایان گوناگون با صورت و اندام انسانی پذیرفته شده و نمایش آنها توسط نگاره‌های هنرمندان امکان پذیر گردید. دگرگونی شکل فروهر یا نشانه اهورامزدای آریایی را از حلقه خورشید در عصر مفرغ سیبری به حلقه بالدار مصری و خدای آشور تا شکل ترکیبی دوران هخامنشی بازشناسیم. یا دگرگونی نماد آبها و باروری را از ریشتر سومری تا آناهیتای ساسانی و نشانه‌های او را از گل هشت پر علیایی، ستاره هشت پرسومری و ماهی سکایی تا گل زنبق ایرانی، همان‌طور که در قبل نیز اشاره شده نمادهای مذهبی در آخرین حکومت آریایی ایران (ساسانی) تثلیث مقدس اهورامزدا، آناهیتا و میترا است. که در کلیه

پژوهش‌های باستان شناسی و اساطیری بارها به آنها اشاره شده است. همان‌طور که این نام‌ها در ایلام هزاره سوم قبل از میلاد تثلیث هومبن. کیریریشه واینشو شینگ را به یاد بیاورند. در بین‌النهرین سومری، آکادمی دانو، انلیل، انکی یا اتو، نانا، اینین ساشمس و سین و ایشتر را در خاطر زنده می‌کنند. نماد پایه چهارم در اساطیر و باورهای سرزمین‌های یاد شده درخت زندگی یا گیاه هستی بخش است. که شکل های مختلف این بوته یا درخت از سه هزار سال پیش از میلاد در سراسر منطقه جغرافیایی سه تمدن یاد شده و ایران عصر هخامنشی تا پایان دوران ساسانیان با انواع دگرگونی های شکل و اسمی وجود دارند. به روایت یکی از افسانه‌های بابلی کهن اتنا اولین انسان زمینی (که مرا فرض شده است) برای به دست آوردن گیاه هستی بخش، پر پشت عقابی غول پیکر به بهشت (آسمان) می‌رود و گیاه را از ایشتر(ایزد بانوی باروری) گرفته باز می‌گردد تا ولیعهد خود را به دنیا آورد. بدین صورت بنیاد اولین خاندان پادشاهی زمین دولت‌شهرکیش(نزدیک بغداد امروزی) گذاشته می‌شود. (تمدن بین النهرین)

در جای دیگر از مظهر زمینی ایزدی با نام گیاه هئومه نام برده می‌شود که بر کوهی خاص می‌روید یا آن را خدایی بر کوه هرئیتی می‌نهد و مرغان آن را می‌پراکنند. شاه گیاهان و داروئی سلامت بخش است. او زندگی دراز را می‌بخشد و مرگ را دور می‌دارد . بنا بر روایت کتاب‌های پهلوی هستی. زردشت از سه عنصر فر، فره و شی و تن انسان ساخته شده است. و فروهر یا فره وشی زردشت در شاخه‌ای از هوم وجود دارد. که در بلندی‌ها آفریده شده است. در فرهنگ اسلامی نیزدرختی به نام طوبی که نام دیگر بهشت یا درختی است در بهشت که شاخ و برگ آن تمام باغ عدن را می‌پوشاند. اصل آن در سرای رسول(ص) و یا علی ابن ابی طالب(ع) و در سرای هر مؤمنی شاخی ازآن باشد و میوه‌های گوناگون خوش بو از آن حاصل آید و چون بهشتیان میوه آن درخت آرزو کنند شاخه سر فرود آرد تا میوه باز کنند.

شیخ اشراق در کتاب عقل سرخ گوید:

(درخت طوبی، درختی عظیم است هرکس که بهشتی بود چون به بهشت بود آن درخت را در بهشت بیند هر میوه‌ای که تو در جهان می بینی برآن درخت باشد. اگر نه آن درخت

بودی هرگز پیش تو نه میوه بودی و نه درخت و نه ریاحین و نه نبات سیمرغ آشیانه بر سر طوبی دارد. بامداد از آشیان خود بدرآید و برگرد زمین بال گستراند، از اثر پر او میوه بردرخت پیدا شود و نبات بر زمین.)

جلوه‌های داستانی سیمرغ در فرهنگ ایران

خوی ایزدی سیمرغ از میان نامه‌های فارسی در هم پیوسته با فرهنگ ایرانی پیش از اسلام، پیش از هر جای دیگر در شاهنامه نمودار شده است. به گواهی شاهنامه سراسر زندگی خاندان رستم با این پرنده اسطوره‌ای پیوند خورده است.(توتم)

دگردیسی‌هایی که در نگاره نمادین به سیمرغ، با گذر فرهنگ ایرانی به دوران اسلامی رخ می‌دهد بهترین زمینه‌ی شناخت پیوستگی‌ها و گسستی‌ها به گونه‌ای فشرده در نمادپردازی سیمرغ و جلوه‌های دوگانه آن دیده می‌شود و این دو دوره را هرگز نمی‌توان از هم جدا نگاشت. آنچه این دو دوره را از هم جدا می‌سازد دگرگونی در باورها و اندیشه‌ها است و آبشخورهایی که این اندیشه‌ها از آن برخوردار بوده‌اند (عطاره مهوردی)

جلوه های آرایشی و نمادین پرنده و سیمرغ (مکتب بغداد)

سیمرغ برجسته‌ترین نمونه‌های پرنده‌های نمادین در فرهنگ و هنر ایرانی است در هم پیوسته با گیاه و رستنی و زایش آن. این پرنده که در روایات اسلامی «عنقاء» نامیده می‌شود. همان سین‌مور(پهلوی) است به معنای مرغ سین پرنده‌ای شکاری که بنابر روایات کهن، بر بالای درخت شگفت‌آور (هیروسیپ).

در برگیرنده همه رستنی‌ها، که در میان دریای فرا فکرت است آشیان دارد. هرگاه که سیمرغ برمی‌خیزد هزار شاخه از آن می‌روید و هر وقت که بر آن فرو می‌آید هزار شاخه شکسته می‌شود و تخم‌های آن به اطراف پراکنده می‌گردد و از آن گیاهان گوناگون می‌روید.

در قلمرو شعر فارسی نیز طوبا ، در شعر شاعرانی مانند : ناصر خسرو ، سنایی ، مسعود سعد سلمان ، انوری ، عطار ، خاقانی و حافظ ... به عنوان درختی بهشتی آمده است.

همانگونه که این درخت در طول زمان نام‌هایی مانند: درخت زندگی، خرما، ویسپوبیش، هرویسپ تخمک، جدیش، طوبا، سرو، دانایی و غیره پیدا می‌کند. تجسم آن نیز دچار دگرگونی‌هایی می‌شود. با در نظر گرفتن این که در فرهنگ اسلامی، طوبا (نام دیگری در بهشت است یا درختی است در بهشت که شاخ و برگ آن تمام باغ عدن را می‌پوشاند. امکان این همان مفهوم درخت زندگی و باغ بهشت یا بهشت ذهن پیش می‌آید. با این دگرگونی معنا یا مفهوم درخت زندگی گسترش می‌یابد و نمادی که تاکنون دارای ویژگی‌های کمی بود دارای کیفیت گسترده‌ای می‌گردد.

سه خورشـــــــید را چو باغ بهشت

که موبد چو ایشان صنوبر بر نکشت(فردوسی)

نام بهشت یادآور زیباترین ویژگی‌های هستی است و لطیف‌ترین و مطبوع‌ترین احساس‌های زندگی را در ما زنده می‌کند. اگر تصویر بهشت با خیال باغ همراه باشد. زیباترین و با شکوه‌ترین گلستان را به یاد می‌آورد و اگر قرار باشد این مفهوم با نشانه‌ای نمایانده شود چه می‌تواند باشد؟ به نظر می‌رسد دیگر نمی‌توان آن را به شکل نمادین، عصر ساسانی یا درختچه آثار رضا عباسی نمایش داد. این بار باید زیباترین و لطیف‌ترین گل در تصور نقاش، مانند خورشید بر سر درخت زندگی طلوع کند تا همان‌گونه که آن درخت می‌تواند زندگی و مرگ را به خاطر آورد. به آتنا و زیبایی (بهشت) و خاک اشاره کند. به این دلیل به نظر (فیلس اکرمن) نیز درتابلوهای یکی از محققان نقاشی ایرانی گل و مرغ «بهشت باغی از گل» تنها در یک گل بیان شده است.

در تمام متن‌های یاد شده این درخت دارای هر نامی که باشد، مانند همه نمادها ، به تنهایی و یکه زندگی می‌کند. همانگونه که بوته گل سرخ یا صد برگ در آثار گل و مرغ تصویر می‌شوند و تنها یادآور (سیمرغ – هما – ققنوس- سین مرو – مرغ حق – مرغ آمین) و دیگر مرغ‌های افسانه‌ای است که مانند مرغ در آثار گل و مرغ تنها می‌زیند. ویژگی‌های این نمادها را باورهای هر زمان به آنها اضافه می‌کنند. ولی در انتها این باورها

دارای معنی‌های مشابه می‌شوند و همین اشتراک نشان می‌دهد که مفهوم بنیادی این نمادهای افسانه‌ای در دنیای کلام تصویر هیچگاه تغییر نمی‌کند.

پایان سخن :

تاکنون هنرشناسان، کلیه آثار درخت و مرغ، گل و مرغ، گل و بوته را زیر نام گل و مرغ جمع‌بندی کرده و بیشتر شاخه‌ای از هنر نقاشی دوران قاجاریه شناخته‌اند. اگر برای مشخص شدن این میدان هنر نقاشی ایرانی تنها نامگذاری یاد شده بپذیرم و روش سبک شناسی این آثار را در نظر نگیریم، نتیجه این پژوهش ومعنای مکتب نشان می‌دهند که:

الف) گل و مرغ بخشی از مکتب نگارگری ایران است و بر اساس فن تاویل بیشتر به بیان ارتباطی عاشقانه پرداخته است.

ب) ویژگی‌های کامل تصویری آن، پیش از دوران قاجاریه ابداع شده‌اند. نگارگری ایرانی، مانند کلیه هنرهای دنیا، می‌تواند به دو بخش عملی و نظری تقسیم‌بندی شود. در بخش عملی، ویژگی‌های مانند: مضمون، کارکرد مهارت فنی و ساخت مورد بررسی قرار می‌گیرند. (یعنی نمای آشکاری که در تماس مستقیم با حواس بیننده است) مجموع این عوامل در زبان فارسی، ساختار هر اثر هنری نامیده می‌شوند. بخش نظری، به بررسی و تحلیل مفهوم‌ها، باورهای ملی یا فردی هنرمند و زیباشناسی هر اثر می‌پردازد که در بیشتر موارد غیر ارادی به خلق آن جهت داده‌اند و مفهومی ارتباطی را در دل دارند.

این پژوهش نشان می دهد:

۱. این بینش ملی (مفهوم یا باور) هر چه باشد و هر گونه تأویل وتفسیر شود اگر چه بتواند فضا و ماهیت ایرانی را توضیح دهد و تشریح کند. به جز آثار گل و مرغ هیچگاه مضمون اصلی اثر نقاشی نبوده است.

۲. آثار گل و مرغ بیان تصویری مفهوم‌های عرفانی، زیباشناسی ایرانی و حکمت اقوام کهن این سرزمین در زمان خود بوده است.

۳. عوامل ساختاری مشترک، بیرون از محدوده زمان آفرینش، این آثار را دارای سبک هنری واحدی می‌کنند.

۴. در آثار نگارگری ایرانی، همیشه اثر بر بستر بینشی جمعی، مضمونی را روایت می‌کرده است. ولی در آثار گل و مرغ، برای نخستین بار، نفس بینش فردی درونمایه‌اش را می‌سازد. به این دلیل به هیچگونه روایت یا عامل روایت ساز اشاره نمی‌کند. شباهت آثار گل و مرغ هنرمندان مختلف نشان دهنده باورهای مشترک ملی و مذهبی نقاشان آن‌هاست. هر بخش انتخاب شده برای نقاشی در این آثار به تنهایی بار خاطرات اسطوره‌ای و تاریخی را به همراه دارد. و کل آن نمایش تصویری جوهرهای مختلف فلسفی در یک اثر است. بنابراین به دلیل آن که موارد یاد شده در روند پژوهش ثابت شده‌اند، امکان دارد ادعا کنیم گل و مرغ یکی ازمهم‌ترین مکتب‌های نقاشی ایران است.

۵. ترکیب و نمایش این نماده از شکل اولیه این آثار تا به وجود آمدن درخت زندگی و تبدیل آن به شکل آثار گل و مرغ همه نشان دهنده طبع و ذوق هنری ایرانی است. عنصر نمادین ارتباط بین هر دوعنصر گل و مرغ کاملا مشهود است. همان‌گونه که دستی نوازشگر مهره‌های یک تسبیح را دانه دانه لمس می‌کند. این گلها و دست نوشته‌ها را باید با آرامشی بی شتاب دوباره و دوباره کاوید و مشاهده کرد. این هردو نقاشی‌های بسیار دقیق ودر عین حال زیبا و خوشنویسی‌های ظریف پر معنا. نوعی کشش است و دلبستگی به زیباشناسی را که نامش ایرانیان است و به ندرت در غرب یافت می‌شود. در انسان ارضاء می کنند.

۶. در طی خوانش نوشتار به شکل کلی به این مهم پی خواهیم برد که مقوله ارتباطی با مضمون عشق از آن رو که سال‌ها به شکلی در پرده بیان می‌شده در استعاره تشبیه گل به معشوق و مرغ به عاشقی که

برای رسیدن به یار بایستی از چرخه پر پیچ و خم خارو برگ گل بگذرد و به معشوق رسد، خود نمایان‌گر فن تاویل در گفتار است.

نتیجه‌گیری:

باید دانست که در زمان معاصر با توجه به خواستگاه غنی فرهنگی ما شاید توجه بیشتر به فن تاویل در ادبیات و یا حتی استفاده صحیح از هنر کاربردی می‌تواند در پیش‌برد اصول و فنون ارتباطی به شکلی بومی مورد توجه قرار گیرد. همچنین با دانستن اینکه پشتوانه غنی ادبی ما در زبان پارسی بسیار مستحکم و جدی است، به شکلی نوین با استفاده از این فنون ادبی می‌توان به بومی سازی مواردی چون: گزارش‌نویسی، فن خطابه، بررسی مطالعاتی خبر و همچنین نوع کلی ارتباطات جمعی پرداخت. اینکه نویسندگان این مقاله تمرکز خود را بر یک بخش گذاشته‌اند تنها اشاره به قطره‌ای از دریای بی‌نهایت استعاره و تاویل و تشعیر و نازک اندیشی ادیبان و پیشینیان ما است در ادبیات و هنر غنی ایران زمین تا با در نظر گرفتن دیگر انواع بایستی بیشتر در زمینه بومی سازی ادبیات ارتباطی در دنیای مدرن امروز پرداخت.

فهرست منابع :

۱. از خوشی ها وحدت ها . آیدین آغداشلو
۲. حقیقت و زیبایی ، بابک احمدی
۳. هنر رنگ ، ابتن یوهانس .
۴. کیمیای نقش ، محمد خزائی
۵. شاهکار های هنر ایران ، پوپ آرتر آیهام (نگارش پرویز ناتل خانلری)
۶. مبانی نقاشی ایران ، اردشیر مجرد تاکستانی
۷. نگاهی به نگارگری ایرانی ، سیمپسون ، ماریاناشرو (ترجمه عبدالعلی براتی وفرزاد کیانی)
۸. گل و مرغ ؛ جهانگیر شهدادی
۹. طوبای گل و مرغ ، پرویز اسکندر پور خرمی
۱۰. مرغان تسبیح گوی ، حسین علی ماچیانی