بسم الله الرحمن الرحیم

دوفصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی

عصر آدینه

ویژهٔ هنر موعود

سال شانزدهم، شماره ۳۸، پائیز و زمستان ۱۴۰۲

دوفصل‌نامه «عصر آدینه» ویژه هنر موعود براساس نامه شماره ۱۸۵۹ از شماره ۱۵ به بعد دارای درجه علمی ـ پژوهشی می‌باشد و براساس ماده واحده جلسه ۶۲۵ مورخ ۱۳۸۷/۳/۲۱ شورای عالی انقلاب فرهنگی، امتیاز نشریات حوزوی با نشریات وزارت علوم و وزارت بهداشت یکسان است.

صاحب امتیاز:
حجت‌الاسلام والمسلمین
سیدمسعود پورسیدآقایی

مدیرمسئول:
حجت‌الاسلام والمسلمین
سیدمسعود پورسیدآقایی

سردبیر:
دکتر سیدرضی موسوی گیلانی

مدیر داخلی و دبیر تحریریه:
مجتبی خانی

ویراستار:
گروه ویرایش مؤسسه آینده روشن

حروف‌نگار:
ناصراحمدپور

صفحه‌آرا:
علی‌جواد دهقان

طراح جلد:
ابوالفضل بیگدلی‌نسب

همکاران این شماره:
مصطفی ورمزیار و مجتبی رضایی

هیئت تحریریه به ترتیب الفبا:

حجت‌الاسلام والمسلمین دکتر آیتی، نصرت‌الله
عضو هیئت علمی مؤسسه آینده روشن (پژوهشکده مهدویت) قم

حجت‌الاسلام والمسلمین پورسیدآقایی، سیدمسعود
استاد حوزه علمیه قم

حجت‌الاسلام والمسلمین دکتر جعفری، جواد
استاد سطوح عالی حوزه علمیه قم

حجت‌الاسلام والمسلمین دکتر جعفری، محمدصابر
عضو هیئت علمی مؤسسه آینده روشن (پژوهشکده مهدویت) قم

دکتر رامین، فرح
دانشیار و عضو هیئت علمی دانشگاه قم

حجت‌الاسلام والمسلمین دکتر سهرابی، صادق
عضو هیئت علمی مؤسسه آینده روشن (پژوهشکده مهدویت) قم

حجت‌الاسلام والمسلمین دکتر غنوی، امیر
دانشیار و عضو هیئت علمی پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی قم

حجت‌الاسلام والمسلمین هادی‌زاده، محمدتقی
استاد حوزه علمیه قم

دفتر نشریه: قم ـ خیابان شهداء (صفائیه)، کوچه ۲۵، پلاک ۲۷
تلفن: ۳۷۸۳۳۳۴۸ - ۰۲۵ **دورنگار:** ۳۷۷۳۸۲۴۰ - ۰۲۵
صندوق پستی: ۴۷۱ - ۳۷۱۸۵ **کدپستی:** ۴۵۶۵۱ - ۳۷۱۳۷
شمارگان: ۱۰۰ **قیمت:** ۲۹۵۰۰۰ ریال
سامانه الکترونیکی نشریه: asreadineh.sinaweb.net **نشانی پست الکترونیک:** asr.adineh@gmail.com

هنر بزرگ این است که بتوانید این مقوله(بحث مهدویت) را با زبان هنرمندانهٔ اثرگذار، به ذهن مخاطبان جوان و دانا و آگاه منتقل کنید تا این جزء وجودشان شود آن وقت، تحول عظیمی در زندگی انسان‌ها به وجود خواهد آمد.

مقام معظم رهبری (دامت برکاته)

فهرست عناوین

شباهت‌ها و تفاوت‌ها در نقش‌مایه‌های دینی در هنر اسلامی و هنر مسیحی (کاتولیک) ۷
شیرین اسدی کرم، سیدرضی موسوی گیلانی، محمدحسین نواب

خوانش داستانی کودکانه دربارهٔ انتظار موعود براساس نظریهٔ زیبایی‌شناختی دریافت آیزر (مطالعهٔ موردی، داستان کبوتر کاغذی از لیلا مدرسپور) ۵۵
شکوفه دارابی

موعودباوری در آثار نورالدین عبدالرحمن جامی ۷۹
زیبا اسماعیلی

هالیوود و جهت‌گیری رسانه‌ای علیه منجی‌گرایی ۱۰۱
محمدمهدی عمرانی، سجاد شهباززاده

تحلیل روان‌شناختی نقش انتظار فرج در سلامت فرد و جامعه ۱۱۹
خدامراد سلیمیان

بررسی تطبیقی مفهوم«دابة الارض» و اشارات آخرالزمانی آن در تفاسیر«روض الجنان و روح الجنان» و «الکشاف» ۱۴۳
ناصر کاظم خانلو، میترا بهرامی، شهریار شادیگو

فصل‌نامه «عصر آدینه» از مقالات پژوهشی اساتید محترم حوزه و دانشگاه در موضوع امامت و مهدویت با تمامی رویکردهای هنری استقبال می‌کند.

راهنمای تدوین مقالات

الف) شرایط تدوین و ارسال مقالات

۱. مقاله به‌طور همزمان به دیگر مجلات ارسال نشده یا در جای دیگر منتشر نشده باشد.
۲. مقاله با مباحث هنری امامت و مهدویت، ارتباط مستقیم داشته باشد.
۳. مقاله دارای محتوای پژوهشی (مسئله‌محور و دارای نوآوری) باشد.
۴. نویسنده مقاله دارای درجه دکتری یا سطح چهار حوزوی (حداقل استادیار) باشد یا از راهنمایی شخصی با این شرایط بهره گیرد.
۵. مقاله باید در ۱۵ تا ۲۵ صفحه A4 با فرمت word حروف‌چینی شده و فایل و پرینت آن به دفتر نشریه ارسال گردد. (حداکثر ۷۵۰۰ کلمه)
۶. ساختار مقاله باید دربر گیرنده این موارد باشد: عنوان مقاله (منعکس کننده محتوای مقاله و تا حد ممکن موجز)، چکیده (چکیده فارسی و انگلیسی، حداقل یکصد و حداکثر دویست کلمه)، واژگان کلیدی (حدود هفت واژه پس از چکیده)، مقدمه، مباحث تفصیلی، نتیجه‌گیری و پیشنهاد، فهرست منابع (به ترتیب الفبا بر اساس نام خانوادگی نویسنده).

۷. درج نشانی کامل پستی، شماره تماس، پست الکترونیک نویسنده یا نویسندگان، مقطع تحصیلی (دکتری، یا ...)، گرایش تحصیلی (علوم قرآنی، یا ...)، رتبه علمی (استاد، دانشیار و...) و تعیین نویسنده مسئول الزامی است.

ب) روش ارجاع به منابع در متن و پایان مقاله

۱. آدرس‌دهی مقاله باید به روش APA (درون‌متنی) باشد و از درج پاورقی یا پی‌نوشت پرهیز شود. آدرس‌دهی به کتاب‌ها و نشریات در متن، پس از پایان مطلب در داخل پرانتز و بدین‌صورت انجام می‌پذیرد: نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار کتاب، صفحه. مانند: (نعمانی، ۱۴۰۸: ۲۵۳). روش آدرس‌دهی به کتاب‌های چند جلدی نیز بدین‌شکل است: (مجلسی، ۱۴۰۳: ج۵۲، ۱۷۴). ممکن است در کتب روایی «باب» و «حدیث» نیز به آن افزوده گردد که به شکل: (...، ب۴، ح۹) ذکر می‌شود. آدرس‌دهی به نشریات نیز مانند کتاب‌هاست و ابتدا نام خانوادگی نویسنده، سپس سال انتشار نشریه و بعد شماره صفحه مطلب مورد اشاره نوشته می‌شود. همچنین، در آدرس‌دهی به آیات قرآن، تنها نام سوره و شماره آیه بدین شکل می‌آید: (انبیاء: ۱۰۵)

۲. فهرست منابع در پایان مقاله به ترتیب ذیل می‌آید:

برای درج مشخصات کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده سال نشر(داخل پرانتز)، نام کتاب، ترجمه یا تصحیح یا تحقیق: نام و نام خانودگی مترجم یا مصحح یا محقق، شهر محل انتشار، انتشارات، نوبت چاپ.

برای درج مشخصات نشریات: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، «نام مقاله»، نام نشریه، شماره، محل نشر، سازمان یا مؤسسه یا ارگان منتشر کننده، تاریخ انتشار.

ج) تذکرات

۱. نظریات مندرج در مقالات، الزاماً بیان‌گر دیدگاه‌های مجله نبوده و مسئولیت آن به عهده نویسنده آن است.

۲. مجله در ویرایش، تلخیص، تقطیع، پذیرش یا رد مقالات آزاد است.

۳. مقالات ارسالی به هیچ وجه پس فرستاده نمی‌شوند و نویسنده محترم می‌تواند پیش از ارسال، از مقاله خود کپی تهیه کند.

۴. نقل مطالب مجله با ذکر مأخذ بلامانع است.

۵. از نظریات اندیشه‌وران، جهت ارتقای کیفی مجله استقبال می‌شود.

ISSN:2588-3291

ASRE ADINE
QUARTERLY
Sixteenth year ,no 38
Fall & Winter 2024(1402)

Similarities and differences in religious motifs in Islamic art and Christian art (Catholic)

Shirin Asadi karam [1]

Dr. Seyyed Razi Moosavi Gilani [2]

Dr. Mohammad hosein Navvab [3]

Abstract

In the past, it has been talked about the influence of theology on Islamic art and Christian art, but this issue has received less attention that even the similarities and differences in these two Abrahamic traditions can be based on theology and the mental construction of Muslim and Christian artists. For example, Muslims did not destroy the church after conquering the Christian lands - such as Hagia Sophia in Istanbul and John's Church in Damascus - and Christians did not destroy the mosque after conquering the Islamic lands - such as the CÃ³rdoba Mosque in Spain - or the most important Image and motifs in the Christian tradition in the visual arts are the ascension of Christ, the crucifixion of Christ, the image of the Holy Mary, John and Saint Paul, and the most important motifs in the Islamic tradition are the ascension of the Prophet and Shiite motifs such as Imam Hussein (pbuh), Imam Ali (Eid Ghadir, Imam Reza (a.s.) or the absence of Hazrat Wali Asr (a.s.). In fact, it is because of the position of theological teachings in the mind and psyche of artists that has caused the similarity between these two traditions. As the differences in these two traditions have a theological aspect. For example, if Muslims were not inclined towards figurative arts, it is because of the emphasis of Islamic teachings on the issue of monotheism and polytheism, and the tendency towards disciplinary art, or if Christians were inclined towards sculpture and figurative art, because of theological elements such as the discussion of the incarnation of Christ and the tendency to Art is an analogy.

Keywords: Christian art, Islamic art, Iranian art, Catholic art, Italian art

1. PhD student in the field of wisdom and religious arts of the University of Religions and Denomination and the Member of Faculty of Islamic University of Parand branch(Responsible Author)(shirin.Assadi57@gmail.com)
2. Associate Professor of the Higher Institute of Islamic Art and Thought - Supervisor (s_razi2003@yahoo.com)
3. Assistant Professor at the Higher Institute of Islamic Art and Thought - Consultant Professor (snavab@gmail.com)

دوفصل‌نامه علمی-پژوهشی عصر آدینه
ویژه هنر موعود
سال شانزدهم- شماره سی و هشتم
پائیز و زمستان ۱۴۰۲
ISSN:2588-3291

شباهت‌ها و تفاوت‌ها در نقش‌مایه‌های دینی در هنر اسلامی و هنر مسیحی (کاتولیک) *

شیرین اسدی کرم [۱]
سیدرضی موسوی گیلانی [۲]
محمدحسین نواب [۳]

چکیده

در گذشته دربارهٔ تأثیر الهیات بر هنر اسلامی و هنر مسیحی سخن گفته شده است اما این مسئله کمتر مورد توجه بوده است که حتی شباهت‌ها و تفاوت‌ها در این دو سنت ابراهیمی نیز می‌تواند مبتنی بر الهیات و برساخت ذهنی هنرمندان مسلمان و مسیحی باشد. به طور مثال مسلمانان پس از فتح سرزمین‌های مسیحی، کلیسا را از بین نبردند ـ مثل کلیسا ایاصوفیه در استانبول و کلیسای یوحنای دمشق ـ و همچنین مسیحیان پس از فتح سرزمین‌های اسلامی مسجد را از بین نبردند ـ مثل مسجد قرطبه در اسپانیا ـ و یا این‌که مهم‌ترین ایماژ و نقش‌مایه در سنت مسیحی در هنرهای تجسمی، صعود مسیح، مصلوب شدن مسیح، تصویر مریم مقدس، یوحنا و پولس قدیس است و مهم‌ترین نقش‌مایه‌ها در سنت اسلامی معراج پیامبر ﷺ و نقش‌مایه‌هایی شیعی همچون امام حسین علیه‌السلام، امام علی علیه‌السلام، عید غدیر، امام رضا علیه‌السلام و یا غیبت حضرت ولی‌عصر عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف است. در واقع به خاطر جایگاه تعالیم الهیاتی در ذهن و روان هنرمندان است که موجب شباهت میان این دو سنت شده است. همان‌طور که تفاوت‌ها در این دو سنت، وجه الهیاتی دارد. به طور مثال اگر مسلمانان به سمت هنرهای فیگوراتیو گرایش نداشتند به خاطر تأکید تعالیم اسلامی بر مسئله توحید و شرک و گرایش به هنر تنزیهی است و یا

* تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۵

۱. دانشجوی دکترای رشته حکمت هنرهای دینی دانشگاه ادیان و مذاهب و هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد پرند(نویسنده مسئول)(shirin.Assadi57@gmail.com).
۲. دانشیار مؤسسه عالی هنر و اندیشه اسلامی(s_razi2003@yahoo.com).
۳. استادیار مؤسسه عالی هنر و اندیشه اسلامی(snavab@gmail.com).

این‌که مسیحیان به مجسمه‌سازی و هنر فیگورتیو گرایش داشتند، به خاطر عناصر الهیاتی همچون بحث تجسد مسیح و گرایش به هنر تشبیهی است.

واژگان کلیدی
هنر مسیحی، هنر اسلامی، هنر ایران، هنر کاتولیک، هنر ایتالیا.

مقدمه

آنچه در ادیان ابراهیمی دیده می‌شود گونه‌ای از شباهت‌ها و تفاوت‌هایی است که ریشه در باورها و اعتقادات دینی دارد و با بررسی مؤلفه‌های هنری در سرزمین‌های اسلام و میسحی دیده می‌شود که ریشه این تفاوت‌ها و شباهت‌ها به خاطر آموزه‌هایی است که در متون مقدس وجود دارد، همان‌طور که در سنجش ادیان ابراهیمی با ادیان غیر ابراهیمی کاملاً آشکار است که شباهت‌ها و تمایزات در ادیان ابراهیمی نسبت به ادیان غیر ابراهیمی از منطق و پیش‌فرض‌هایی یکسان برخوردار است که گویای سرمنشأ یکسان در این ادیان است. به نظر می‌رسد که مؤلفه‌های یکسان اعتقادی در ادیان ابراهیمی و تفاوت‌شان با ادیان غیر ابراهیمی همچون نگرش آنان درباره خدا، عالم پس از مرگ، بهشت و جهنم، جاودانگی، بازگشت به عالم ماده و غیره موجب شده است که هنر ادیان ابراهیمی با یکدیگر شباهت بیشتری داشته باشند و هچنین در کنار آن، هنر ادیان غیر ابراهیمی نیز با هم مشابهت بیشتری داشته باشند.

بر این اساس سؤال اساسی در این مقاله این است که چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در تعالیم و الهیات دو دین ابراهیمی ـ اسلام و مسیحیت ـ وجود دارد که موجب عناصر یکسان و ناهمسان در هنرهای تجسمی شده است؟ و چرا ادیان ابراهیمی نسبت به ادیان غیر ابراهیمی از منطق و چارچوب‌های یکسان‌تری در آثار هنری برخوردار هستند؟ بر این اساس، در این مقاله تلاش شده است تا نخست به جنبه‌های مشترک و متفاوت آثار هنر تصویری در این دو سنت الهیاتی پرداخته شود و سپس به این مسئله پرداخته شود که با مفروض گرفتن این مسئله که باورها و اعتقادات دینی در این دو دین بر هنر تأثیر گذاشته است، حال چگونه و به چه صورت تعالیم اعتقادی در شکل‌گیری هنرهای تجسمی تأثیر نهاده و موجب شکل‌گیری آنها شده است؟ مولف بر این باور است که بی‌تردید الهیات عامل مهمی در هنر ادیان است و عناصر و دغدغه‌های الهیاتی را می‌توان در این دو سنت دینی یافت، به طوری که در قرون میانه هم عناصر و مؤلفه‌های

مشترک در خلق آثار هنری از جهت فرم و محتوا ـ موضوع، سوژه، نقش‌مایه، نمادها و... ـ در این دو سنت تحت تأثیر الهیات شکل گرفته است و هم تفاوت‌ها در این دو سنت مبتنی بر آموزه‌های الهیاتی بوده است.

بررسی مؤلفه‌های اصلی هنرهای تصویری در سنت اسلامی و مسیحی

۱. فرم

فرم در برابر محتوا یا به عبارت دیگر ماده در برابر صورت از مهم‌ترین مفاهیم و مؤلفه‌هایی است که به تعبیر بسیاری از هنرمندان، یک اثر را هنری می‌سازد یا به عبارت دیگر وجه هنری بودن یک اثر وابسته به فرم است که ماده آن اثر را تشکیل می‌دهد. به همین جهت اصطلاح فرم در متون هنری از پرتکرارترین واژه‌هایی است که به کار می‌رود و با توجه به ابهامی که در این واژه وجود دارد و از آن می‌توان تعاریف متعددی ارائه داد، نیازمند این هستیم که از این واژه تعریف خاصی ارائه دهیم. از واژه فرم تعاریف متعددی ارائه شده است و آنچه در این این‌جا از این واژه اراده می‌شود معنای ماده، تکنیک و اسلوبی است که در یک اثر هنری مورد استفاده قرار می‌گیرد.

نقش‌مایه‌ها

نقش‌مایه یا ایماژ به معنای تصویر و هر صورت تجسمی است که به گونه‌ای شکل و شمایلی را در ذهن و صور خیال انسان می‌نشاند. واژهٔ ایماژ در زبان انگلیسی به معنای تمثال، تندیس، تصویر و معادل با کلمهٔ «image» فرانسوی ترجمه شده است که به گونه‌ای تصویر و حجم در آنها در نظر گرفته شده است. نقش‌مایه‌های هنری باعث برانگیختگی عاطفی در مخاطب می‌شود و اندیشه را در ضمن یک تلقی هنری برمی‌انگیزد. همان‌طور که موسیقی با کمک اصوات و هماهنگی و تناسب میان آنها موجب واکنش‌های عاطفی و تلاقی اندیشه و احساس می‌گردد، نقش‌مایه‌ها نیز همین حالت را دارند و موجب انتقال و تثبیت اندیشه می‌شوند. به همین دلیل، گفته شده است که نقش‌مایه یا ایماژ در هر فرهنگی، به ویژه در هنر ادیان، عامل انتقال مفاهیم و معانی از جانب خالق اثر به مخاطبان است و پشت هر نقش‌مایه، خالق آن حضور دارد که با نقوش و اشکال، صور خیال خود را در ضمن نقش‌مایه‌ها متجلی می‌سازد. نقش‌مایه‌ها شامل موقعیت، تصویر، واقعه، ویژگی بارز یک شخصیت، عقیده و مضمونی

مکرر هستند. آنها در نقاشی دو معنا دارند، در یک معنا ایده و موضوع مرکزی اثر هنری مانند رستاخیز و عشق است و در معنای دیگر عنصر یا ترکیبی از عناصر هنری است که در یک ترکیب‌بندی قرار می‌گیرند و در بیان هنرمند برجستگی و تمایز می‌یابند؛ مانند نقش‌مایه مثلث در بعضی آثار فاینینگر. این عنصر یا ترکیب بصری می‌تواند فراتر از یک اثر در آثار یک یا چند دوره و یا سبکی خاص نیز دیده شود که ممکن است دارای بار نمادین باشد یا به عنوان مثالی دیگر، در قرون وسطی گل رز قرمز معرف خون حضرت مسیح علیه‌السلام بوده است. در حوزه هنرهای تجسمی نقش‌مایه‌ها از جهت کارکردی که در تفسیر و تحلیل پیکره‌ها و نقش‌ها دارند، عنصر قابل توجهی برای تحلیل‌گران آثار هنری بوده‌اند.

نماد

نماد یا سمبول در هنر به عناصری ضمنی، تلویحی و به نوعی بیان غیرمستقیم گفته می‌شود که جایگزین و نشانگر یک معنای اصلی است و در واقع هنرمند می‌خواهد معنای عمیق و ژرف را با یک نماد بیان نماید. به تعبیر فریتیوف شوان هنرمند می‌خواهد پیچیدگی معنا را با سادگی نماد بیان کند(Schuon, 1998: p.57) و نماد راحت‌ترین و مینی مالیستی‌ترین راه برای بیان معانی عمیقی است که به مرور زمان آن معنای عمیق را به ذهن مخاطبان می‌آورد و حتی گاه امکان ارائهٔ مستقیم موضوعات از طریق عناصر مادی و عینی امکان‌پذیر نیست و نماد راهکار مناسب برای تجلی آن معنا خواهد بود. در واقع بنا به نظر طرفداران سنت، هنر مقدس غالبا به زیبایی ظاهری توجه ندارد و زیبایی آن بیش از هر چیز از حقیقت معنوی و بنابراین از دقیق بودن جنبه تمثیلی و رمزی آن و نیز از فایدهٔ آن برای اعمال آئینی و مشاهده عرفانی نشأت می‌گیرد و عوامل سنجش‌ناپذیر ذوق شخصی امری فرعی تلقی می‌گردد(شوان، ۱۳۷۶: ۹۷). در واقع جهان، نمادی از جانب خداوند است و تجلی صفات اوست. در واقع نماد بیان صفات الهی است که در عالم ظهور یافته است و به تعبیر رنه گنون محسوس می‌تواند نماد جهان فرامحسوس باشد و طبیعت می‌تواند به نوبه خود سراسر سمبول و نماد قلمرو الهی باشد و این‌که کلام و صفات الهی در آفرینش به این صورت ظهور یافته است(همان). به همین صورت است که خداوند در انجیل یوحنا می‌گوید: «در آغاز کلمه بود» در واقع

کلمه در جوهر و ماهیت خود عقل الهی است که با خلقت و آفرینش جهان تحقق و وجود عینی می‌یابد و به عبارت دیگر آفرینش این جهان صنع کلمه است که تجلی یافته است و جهان همچون زبان الهی است و تمام طبیعت را می‌توان به نوبه خود محل ظهور قلمرو الهی و کلمه دانست(همان: ۵۵).

در واقع نمادها و کسب معرفت از طریق نماد و سمبول نه تنها به درد عوام و توده مردم می‌خورد، بلکه می‌توان گفت برای همه مردم خوب است زیرا به هر کسی کمک می‌کند تا به فراخور قابلیت‌های عقلانی و معرفتی خود با حقیقت ارتباط برقرار سازد و به عمق آن برسد. بعضی از عارفان معتقدند که پاره‌ای از حقایق متعالی به هیچ طریق دیگری غیر از کاربرد نماد و سمبول قابل انتقال نیست و نمادها کمک می‌کنند تا هم عارفان بتوانند حقایق حکمی را به زبان نماد بیان کنند و با مخاطب ارتباط برقرار سازند و هم مخاطبان بتوانند تا سر حد فهم حقیقت به درک معانی حقایق ناب و متعالی نزدیک شوند. به همین دلیل عارفان گاه از عدم توانایی بیان حقایقی که می‌چشیدند اظهار ناراحتی می‌کردند و زبان خود را ناتوان می‌دانستند و نماد و بیان سمبلیلک تاحدی به آنان کمک می‌کرد تا مقصود خود را منتقل سازند. از این روست که ادیان در تمدن‌های شرقی همواره از زبان نمادین استفاده می‌کردند و چه در ادبیات و چه در هنر بسیاری از نمادها، نقش‌مایه‌ها، مفاهیم، موضوعات و غیره مفهوم رمزی و نمادین پیدا نموده است. حتی اعمال عبادی و شریعت نیز دارای نمادهای زیادی است و نمادپردازی بخشی از مفاهیم دینی است که در اعمالی همچون نماز، حج، بیان آفرینش و خلقت و دیگر امور شریعت تضمین شده است به طوری که نماد را تجلی بی‌واسطه و غیرنظری واقعیت معنوی تعریف نموده‌اند(بورکهارت، ۱۳۸۴: ۴۰۳). حتی بعضی از دین‌پژوهان همچون پل تلیخ دربارهٔ نماد به صورتی افراطی بر این باورند که همه گزاره‌های دینی غیر از گزارهٔ«خدا وجود دارد» معنایی سمبولیک دارند و همهٔ شریعت و آداب را دارای معنای رمزی و نمادین تلقی می‌کند.

بعضی از نمادشناسان معتقدند که دلیل کاربرد سمبول این است که سمبولیسم واقعیت محض را مبتذل و ناچیز می‌شمرد و بر این باور بودند که تجسم عینی، کمال مطلوب در هنر نیست بلکه مفاهیم و معانی را باید به کمک نمادها القا نمائیم و هر مفهومی می‌تواند معنایی نمادین داشته باشد که آن نماد مفهومی برتر از معنای ظاهری

خود باشد (طاهرپور، ۱۴۰۰: ۲۸۷-۲۸۸). به‌طور مثال در سنت اسلامی، گنبد همواره بیانگر مسجد و سنت اسلامی است و یا یک موجود مؤنث و بالدار نماد و سمبول فرشته است و یا لباس سفید سمبول پاکی و طهارت است. هرچه فرهنگ یک جامعه غنی و دارای قدمت باشد، استفاده و کاربرد نمادها در آن قوی‌تر و فراوان‌تر است. زبان رمز و نمادین بیانگر معانی‌ای عمیق در ادبیات و هنر یک جامعه است که با گذشت زمان غنی گردیده است و هنرمند و ادیب با زبانی تمثیلی می‌خواهد آن معانی عمیق را بیان کند. به همین دلیل نگاهی به ادبیات فارسی گویای این است که بسیاری از نمادها در زبان شاعران برای نشان دادن معانی عمیقی است که آنها اراده نموده‌اند.

بعضی از اندیشمندان معتقدند که از خصوصیات هنر مقدس این است که مبتنی بر سمبولیسم و کاربرد رمز و تمثیل است و نماد همچون آئینه‌ای شفاف است که حقایق عوالم برتر را متجلی می‌سازد و حتی قرآن نیز تکیه بر سمبولیسم دارد. به این معنا هر رمز و نمادی در هنر مقدس که مبتنی بر آن است، بیانگر حقیقتی برتر است و ما را به حقایق مطلق می‌رساند:

> از خصوصیات هنر مقدس این است که مبنی بر سمبولیزم یا رمز و تمثیل است... یک سمبول مثل آئینه شفافی است که حقایق عالم ملکوت را جلوه‌گر می‌کند. یک سمبول یک امر وجودی است و اساس وجود بر سمبولیزم است. قرآن مبتنی بر سمبولیزم است یعنی برای ما مثالی می‌زند و با آن مثال یک قاعده و اصل وجودی را برای‌مان تبیین می‌کند تلک الامثال نضربها للناس و ما یعقلها الا العالمون. ما مثال‌ها را می‌زنیم ولی آن عالم است که معنای حقیقی مثال و رمز را در می‌یابد و از معنای ظاهری به معنای حقیقی رسوخ می‌کند(اعوانی، ۱۳۷۵: ۳۲۴-۳۲۵).

بنابراین می‌توان گفت که اموری همچون عمق حقایق حکمی، محدودیت زبانی، عدم درک درست توده مردم و مخالفت کوته‌فکران از مهم‌ترین انگیزه‌های کاربرد نماد توسط عارفان و حکیمان تلقی می‌شده است و ادبیات و هنر مهم‌ترین جولان‌گاه کاربرد آن تلقی می‌گردد و بر این اساس همواره درک مفاهیم رمزی و نمادین نیازمند تأویل و تفسیر و رجوع به کسانی است که توانایی نشانه‌شناسی و قابلیت تاویل را داشته باشند زیرا به تعبیر داریوش شایگان هنر دوران سنتی شدیداً تکیه بر مفاهیم عالم بالا همچون عالم مثال دارد و هنرمندان سنتی جهان مادی را رازآلود می‌دانستند، به طور مثال ادیان

هندی تمام افکار خود را در حالت مودرا و ذن نشان می‌دهند در حالی که علوم تجربی تلاش می‌کنند که از همه چیز تفسیری زمینی ارائه دهند و از همه چیز اسطوره‌زدایی و راززدایی کنند.

سوژه‌ها

منظور از سوژه یا موضوع یعنی آن مصادیق و مواردی است که در یک اثر هنری محور خلق اثر هنری قرار گرفته است و از مهم‌ترین عناصر فرمیک تلقی می‌گردد، به طوری که هیچ اثر هنری نیست که مبتنی بر یک موضوع نبوده باشد. از طرفی سوژه یک مؤلفه در صورت و فرم اثر هنری تلقی می‌گردد و از طرف دیگر ریشه در محتوا و مضمون اثر هنری نیز دارد. در واقع هر اثر هنری روایت و نقلی از یک سوژه است و بر محور آن شکل می‌گیرد و بر این اساس سوژه یکی از عناصر فرم است اما از آن جهت که سوژه با مضامین و محتوایی خاص گره می‌خورد، یکی از مؤلفه‌های محتوا می‌گردد.

۲. محتوا

انگیزه‌های الهیاتی

بی‌تردید یکی از مهم‌ترین انگیزه‌ها و سائقه‌های روان‌شناختی که در هنرمندان مسلمان اثرگذار بوده و آنان را به سمت خلاقیت‌های هنری کشانده است، دغدغه‌ها و انگیزه‌های الهیاتی و برآمده از متون مقدس است. اگر بپذیریم که اثر هنری برآیند و ظهور فکر، احساس، تخیل و عواطف هنرمند است، بنابراین هندسه ذهنی هنرمند برگرفته از جهان درونی و افکار اوست، به طوری که همان‌طور یک مسلمان در تجربه‌های دینی و رویای خود پیامبر و پیشوایان دینی را می‌بیند و یک مسیحی نیز مسیح و قدیسان مسیحی را در رویا مشاهده می‌کنند، همچنین هنرمندان هر سرزمینی براساس پرورش دینی خود دارای انگیزه‌های الهیاتی در خلق آثار هنری، بوده‌اند. بی‌تردید آنچه باعث شده که میکلانژ سه سال بر روی داربست بایستد و تصویر حواریون را در سقف نمازخانه سیستین نقاشی کند و یا این‌که یک بودایی در دل کوه تصویر بودا را قلم‌زنی کند و یا این‌که هنرمندان مسلمان به تصویرگری سوژه‌های مذهبی بپردازند، انگیزه‌های برآمده از ایمان قلبی آنان بوده است.

موضوع‌های دینی

در عین حال که موضوع به یک معنا همان سوژه هست که پیش از این دربارهٔ آن سخن گفتیم اما در بسیاری از آثار هنر اسلامی با موضوعاتی دینی و برآمده از تعالیم دینی مواجه هستیم که باعث شد تا موضوع‌های دینی را در بحث محتوای اثر هنری قرار دهیم نه در عناصر فرمیک و سوژه هر یک از مصادیق موضوعات دینی است که مورد توجه خاص هنرمند و خالق اثر است. به طور مثال معراج پیامبر ﷺ، غدیر، جانشینی حضرت علی علیه‌السلام، شمایل پیشوایان دینی و امثال آنها موضوعاتی در آثار هنری هستند که برآمده از تعالیم و آموزه‌های اسلامی است که از آن به موضوع‌های دینی تعبیر نمودیم اما هر یک از آثار هنرمندان که براساس این موضوعات دینی شکل گرفته باشد، سوژه‌های هنری است که تجلی و تبلور موضوعات دینی است.

همزیستی هنر و دین از قرن‌های متمادی در جریان بوده و چنانچه گفته شد از زمان اساطیر کهن، انسان اولیه برای احساسات و برداشت‌هایی که از جهان اطراف خویش داشت، شروع به تراشیدن سنگ‌ها، مجسمه‌ها و تمثال‌ها در غارها می‌کرد و از طریق هنر، احساسات روحانی خویش را به منصهٔ ظهور می‌رساند. در بسیاری از موارد تصویرسازی در اشکال متفاوت بیان وقایع و رخدادهای دینی و بازتاب ارزش‌های سمبولیک یک تفکر و یا دین است. با پیدایش ادیان آسمانی، هنر نیز از شکل ابتدایی خویش خارج شد. اما از زمانی که بشر محوریت جهان را از خداوند به انسان تنزل داد و انسان را محور و مدار هستی فرض کرد، دیگر خصوصیات دینی هنر نیز کم‌کم به فراموشی گرائید. به طوری که بعد از رنسانس دیگر خداوند محوریت خویش را از دست می‌دهد و خدا جای خود را به «اومانیسم» یا انسان‌گرایی می‌دهد و هر چند مضامین هنری دارای صورت ظاهر دینی می‌گردند ولی از باطن و معنای دینی تهی می‌شوند. در این عرصه متفکرانی پا به عرصه هنر می‌گذارند که در نظر آنها هنر، انسانی و دنیوی فرض می‌شود نه الهی و آسمانی. از دیدگاه هنرمندان مدرن هنر دیگر مثل شراره‌های نزول روح القدس بر حواریون، بر انسان نازل نمی‌شود، بلکه هنر همچون شیره گیاه از درون بالا می‌رود و همچون نطفهٔ زندگی‌آفرین از بدن آدمی خارج می‌شود. بر این اساس تولستوی بر این باور است که چون هنر خصوصیت دینی خود را از دست می‌دهد، فاقد خصلت ملی می‌شود و در نتیجه دایرهٔ احساساتی را که منتقل می‌کند، تنگ‌تر می‌سازد. از این

پس از بطن توده مردم رخت بربسته و تنها در بین طبقه دولتمردان و اشراف و روشنفکران و آن هم در گالری‌ها قرار می‌گیرد.

بنابراین از عصر رنسانس به بعد دیگر جهانی که هنر دینی حقیقی و یا به عبارتی هنر قدسی به منصهٔ ظهور برسد، از بین می‌رود. زیرا انسان با عالم قدس بیگانه می‌شود و بشر در دوران فروبستگی ساحت قدس به سر می‌برد. به تعبیر فریتیوف شوان:

> هنگامی که در بهشت بسته شد و انسان خود را در حقیقت، به جای خدا نهاد، اندازه‌گیری‌های عینی اشیاء، بالقوه یا بالافعل، از دست رفت، و جای خود را به اندازه‌گیری‌های ذهنی صرفاً انسانی و شبه ارزش‌های فرضی داد، و انسان به نوعی حرکت گرفتار شد که توقف آن ممکن نبود. زیرا در غیبت ارزش‌های آسمانی و ثابت، دیگر دلیلی برای توقف وجود ندارد، به قسمی که سرانجام انسان به مرحله‌ای می‌رسد که در آن ارزش‌های انسانی جای خود را به ارزش‌های مادون انسانی می‌دهد، تا آن‌جا که حتی خود حقیقت نیز از میان می‌رود(شوان، ۱۳۷۶: ۱۱۶).

بعد از رنسانس هر چند هنرهای دینی از جمله پیکرتراشی و معماری کلیسا، بیشتر در جهان غرب مدنظر قرار می‌گیرد ولی کمتر می‌توان آن عالم قدسی و روح الهی را در هنرهای دینی یافت چنانچه بورکهارت می‌گوید:

> این امر که موضوع یک هنر از حقیقتی روحانی مایه گرفته باشد، برای دینی نامیدنش کافی نیست، بلکه باید زبان صوری آن هنر نیز از همان سرچشمه سیراب شده باشد تا بتوان دینی‌اش خواند. هنر مذهبی دوران باروک یا رنسانس به هیچ وجه دارای چنین وضع و حالتی نیست، زیرا این هنر مذهبی، از لحاظ شیوه و سبک، با هنر به تمام و کمال غیردینی و عرفی آن دوران تفاوتی ندارد(بورکهارت، ۱۳۷۶: ۸۱).

از این رو همواره سعی بر این بوده که هنر باروک به صورت یک هنر نهضت اصلاح دینی کاتولیک با اصرار بر موضوع‌ها و مضامین دینی شکل بگیرد و تکوین پیدا کند. اما روح هنر دینی یعنی آن تقرب به حق و معرفت شهودی به فقر ذاتی آدمی در هنر باروک دیده نمی‌شود. به تعبیر پاره‌ای اندیشمندان منتقد مدرنیته، هر چند هنر دینی طی پنج قرن گذشته در جهان مدرن به خصوص غرب، با موضوعات دینی سر و کار داشته است، اما این هنر دینی جدید چیزی بیش از هنر اومانیستی نبوده حتی تا حدودی هنری«مادون انسانی» بوده که با موضوعات و اعمال دینی سر و کار داشته است.

معراج پیامبر ﷺ

یکی از سوژه‌هایی که در تاریخ هنر اسلامی از جمله ادبیات و نگارگری بیشترین بسامد و تکرار را داشته است و تقریباً می‌توان گفت بی‌بدیل‌ترین موضوع نگارگری و قابل سنجش با شام آخر و صعود مسیح علیه‌السلام شمرده می‌شود، معراج پیامبر ﷺ است. معراج از منظر مسلمانان داستانی واقعی و منقول در قرآن است که خداوند ماجرای آن را در سورهٔ اسراء شرح می‌دهد و این رخداد به عنوان یکی از مهم‌ترین معجزات و تجربه‌های نبوی تلقی می‌گردد که ذهن بسیاری از هنرمندان مسلمان را به خود جلب کرده است و موجب شده است تا بسیاری از شعرا و نگارگران در دوران مختلف به ترسیم این واقعه بپردازند(تصویر۳). آن‌طور که در قرآن آمده است پیامبر ﷺ در شب معراج ابتدا از مسجدالحرام به مسجدالاقصی رفت و در این سفر جبرئیل ایشان را همراهی می‌کرد و در مسجدالاقصی از قسمت‌های مختلف مسجدالاقصی دیدن می‌کند و از بیت‌اللحم زادگاه حضرت مسیح علیه‌السلام گرفته تا جایگاه‌ها و منازل انبیاء را در این مسجد می‌بیند و در بعضی از این مکان‌ها دو رکعت نماز می‌خواند و سپس از مسجدالاقصی به سمت آسمان‌ها سفر می‌کند و با ارواح و فرشتگان سخن می‌گوید و از درجات مختلف بهشت و دوزخ مطلع می‌گردد و از رموز و اسرار جهان خلقت و قدرت خداوند اطلاعاتی به دست می‌آورد و تا سدرة المنتهی که مقام قرب الهی است، پیش می‌رود و از آن‌جا دوباره به زمین باز می‌گردد و در هنگام بازگشت نیز نخست به مسجدالاقصی و سپس به مکه برمی‌گردد(مکارم شیرازی، ۱۳۷۷: ۲۵-۱۶۰).

بر این اساس بسیاری از شاعران بزرگ همچون سنائی غزنوی، نظامی گنجوی، خاقانی شروانی، امیر خسرو دهلوی، جامی، وحشی بافقی و دیگر شاعران بزرگ درباره معراج پیامبر ﷺ شعر سروده‌اند و این رخداد را به عنوان تجربه گرانسنگ نبوی، توصیف کرده‌اند(رنجبر، ۱۳۶۴: ۱۰-۱۱۰) و یا تقریباً نقاشان بزرگ مسلمان در قرون میانه از جمله سلطان محمد نگارگر، احمد موسی، آقا میرک، سلطان محمد نور و دیگران این واقعه را تصویر کرده‌اند. به همین صورت می‌توان گفت که مسیحیان دربارهٔ صعود مسیح علیه‌السلام و به آسمان رفتن او تصویرگری کرده‌اند و آثار زیادی را براساس همین سوژه به تصویر کشیده‌اند.

معراج‌نامه‌های زیادی در سنت اسلامی در قرون متفاوت مصور شده است که از جمله آنها می‌توان معراج‌نامه احمد موسی، معراج‌نامه میرحیدر، معراج‌نامه طهماسبی و دیگر موارد را نام برد که همهٔ این مجموعه‌ها تلاش کرده‌اند که مهم‌ترین و مشترک‌ترین تجربه وحیانی پیامبر اسلام ﷺ را که مورد اتفاق نظر همهٔ مسلمانان است، به تصویر بکشند (گرابار، ۱۳۹۰: ۱۲۵).

یک نسخه مهم از معراج، نسخه‌ی خطی معراج‌نامه است که به دستور شاهرخ در مکتب هرات در کارگاه هنری هرات در خراسان در سده نهم هجری/ پانزدهم میلادی تصویرگری شده است و هم اکنون در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود. این کتاب متعلق به قرن نهم هجری/ پانزدهم میلادی است که در هرات تصویرگری شده است و دارای ۶۱ تصویر مذهب و تزئین شده است و در آن همه مراحل معراج پیامبر ﷺ را نشان می‌دهد. این کتاب یکی از سه نسخهٔ باقی مانده از مکتب هرات در فاصلهٔ زمانی دورهٔ بایسنقر تا بهزاد در کنار دو اثر دیگر یعنی خمسهٔ نظامی و شاهنامه قرار دارد(پوپ، ۱۳۸۴: ۴۴-۴۳). معراج‌نامهٔ شاهرخی توسط میرحیدر شاعر به ترکی ترجمه شده است و به وسیلهٔ مالک بخشی هراتی به خط اویغور[1] کتابت شده است. همچنین در دوران ما رزا سگای این کتاب را تصحیح و تجدید چاپ کرده است(سگای، ۱۳۸۵: ۳۱-۱۵۷).

در تصاویر معراج‌نامه شاهرخی در دورهٔ تیموری همچون نگاره‌های دوره‌های بعدی مانند دورهٔ صفوی همچون معراج سلطان محمد که متعلق به دورهٔ صفوی و مکتب تبریز است، حضرت محمد ﷺ به این صورت نشان داده می‌شود که سوار بر براق به سمت بالا در حرکت است و دور تا دور او را فرشتگان احاطه کرده‌اند که در واقع نشانگر نوعی مشایعت پیامبر ﷺ به سمت آسمان است. در بعضی از تصاویر همچون معراج‌نامه شاهرخی صورت پیامبر ﷺ آشکار است و پوشیده نشده است اما در تصاویر معراج‌نامهٔ دوران صفوی همچون تصویر معراج سلطان محمد و یا معراج خواند میر در کتاب حبیب السیر صورت پیامبر ﷺ با روبنده پوشیده شده است که گویای این است که به دلیل مخالفت عالمان دینی با نشان دادن تصویر پیشوایان دینی، از دوران صفوی،

۱. خط اویغور از الفبای ارمنی کهن ا قتباس شده است که توسط مبلغان مانوی که از سغد(سرزمین تاریخی پیرامون درهٔ زرافشان در ازبکستان) آمده بودند در آسیای مرکزی گسترش پیدا کرد و سده‌ها برای ثبت آثار ادبی به زبان ترکی به کار گرفته شد(سگای، ۱۳۸۵ش: ۱۲).

هنرمندان از تصویرگری صورت پیشوایان پرهیز می‌کرده‌اند و معمولاً صورت را با روبند می‌پوشاندند. در این تصاویر به سنت مصورسازی ایرانی در دورهٔ ساسانی، فرشتگان با هاله‌های نور آتشین نشان داده شده‌اند که کم یا بیش در اطراف پیامبر قرار گرفته‌اند. در کنار پیامبر جبرئیل قرار گرفته است و همچون پیامبر دارای هاله نور است و دیگر فرشتگان مانند دختران جوان تصویر شده‌اند و دارای صورت‌های گرد و چشمان سیاه و درشت، با ابرویی کمانی نشان داده شده است و فرشتگان دارای بال هستند که علامت تیزپروازی و جایگاه صعودی آنان به سمت آسمان است. در این تصاویر براق حیوانی نمادین و افسانه‌ای است که بدنی به مانند قاطر وصورتی شبیه دختران دارد که تاجی بر سر دارد و با بدن لاغر و پاهای باریک کشیده‌اش سمبلی از اسب ایرانی است.

همچنین از دیگر تصاویر معراج، تصاویری از معراج پیامبر از مرقع بایسنقر میرزاست که پیامبر را سوار بر پرنده افسانه‌ای یعنی سیمرغ نشان می‌دهد که یک نقش‌مایه منحصر به فرد در ترسیم معراج پیامبر است. مرقع بایسنقر میرزا بدون دیباچه، تاریخ گردآوری و نام گردآورنده است ولی از مطالب و یادداشت‌ها و آثاری که از بایسنقر میرزا پسر شاهرخ در آن دیده می‌شود به نام مرقع بایسنقر معروف شده است. این مرقع دارای ۳۶۱ نقاشی است و ۲۲ تصویر در آن از معراج پیامبر وجود دارد که این آثار منسوب به استاد احمد موسی از نقاشان دوره ایلخانی است که پیش از این گفته شد که شاهنامه دیگری به نام احمد موسی وجود دارد که در آن هم دو تصویر از معراج به چشم می‌خورد.

همانطور که نگاره احمد موسی در معراج‌نامه احمد موسی، تصویری خاص و منحصر به فرد بود که پیامبر را بر دوش جبرئیل نشان می‌داد، همچنین این نقش‌مایه در مرقع بایسنقر که همچنین توسط احمد موسی تصویر شده است قابل توجه است و در آن نیز پیامبر به جای براق یا جبرئیل سوار بر سیمرغ است.[1] این نقش‌مایه عجیب به نظر

۱. نکتهٔ قابل توجه این است که احمد موسی نقاش تصاویر معراج در "معراج‌نامه احمد موسی" است که این مجموعه به دستور بهرام میرزا برادر شاه طهماسب صفوی در دوران صفوی توسط دوست محمد جمع‌آوری می‌شود و مرقع بهرام میرزا که به فرمان و دستور او جمع‌آوری تصاویر گذشتگان بود، به اسم او معروف می‌گردد و همچنین احمد موسی نقاش تصاویر مرقع بایسنقر است که متعلق به دوره تیموری است و به خاطر مقدمه و آثار بایسنقر به اسم او معروف شده است. در واقع ترسیم همه این تصاویر معراج توسط احمد موسی به ذهن می‌آورد که شاید همه این تصاویر در یک مجموعه توسط احمد موسی در دوره تیموری ترسیم شده بود و سپس در این دو مجموعه صفوی و تیموری قرار داده شده است.

می‌رسد و گویای ایماژی خاص در نگارگری ایران تلقی می‌گردد. البته استفاده از سیمرغ در ادبیات ما و در منطق‌الطیر عطار جایگاه خاصی دارد و نماد کمال، استعلا و اوج گرفتن است و کاملاً با معراج پیامبر همخوانی دارد و همان‌طور که تمثیل جبرئیل و یا براق تمثیلی اسطوره‌ای است که حاکی از اوج گرفتن پیامبر است، همچنین استفاده از سیمرغ نیز خالی از حکمت نیست.در این تصویر شاهنامه بایسنقری نیز شمایل پیامبر بدون روبنده و برقع و با چهره‌ای آشکار نشان داده شده است و هاله قدسی در دور سر ایشان قرار داده نشده است(ابنیکی، ۱۳۹۷: ۹۴). همچنین در این تصویر نیز فرشتگان در دورتا دور تصویر و در همراهی پیامبر دیده نمی‌شوند و چهرهٔ پیامبر مغولی ترسیم شده است و بعضی در تحلیل این اثر بر این باور هستند که عدم استفاده از هاله قدسی و نورانی بر دور سر پیامبر حاکی از این است که این تصویر، نگارهٔ غیرشیعی است زیرا شیعیان در دوره تیموری تصاویر پیشوایان دینی را با هاله قدسی ترسیم می‌کردند (خزایی، ۱۳۸۶: ۶۵). همچنین یکی از تصاویری که درباره معراج پیامبر است، برخلاف تصاویر متعارف تصویری از معراج پیامبر است که در کادر آن یک فرشته به شکل خروسی سفید نشان داده شده است. در این تصویر خروس بسیار بزرگ با رنگ سفید و تاج سرخ رنگ و آویزه‌های زیر گردن ترسیم شده است و دم طلایی او از کادر به بیرون زده شده است و پاهایش هم کاملاً در کادر قرار ندارد. در این تصویر جبرئیل پشت پیامبر قرار گرفته است و با انگشت سبابه در حال اشاره کردن به خروس است و صورت پیامبر به سوی جبرئیل قرار دارد(عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۸۹).[1]

با توجه به این‌که یکی از مشهورترین معراج‌نامه‌ها در تاریخ سنت اسلامی، معراج‌نامه احمد موسی است که در اوایل سده هشتم در تبریز و در دوره سلطان ابوسعید ایلخانی تصویر شده است، از این رو در سال ۹۵۱ هجری امیر ابوالفتح بهرام میرزا برادر شاه طهماسب دستور می‌دهد که دوست محمد آثار گذشتگان را درباره معراج گردآوری کند و دوست محمد، مرقع[2] معروف بهرام میرزا را تهیه می‌کند و در آن از معراج‌نامه احمد

۱. عکاشه، ثروت، نگارگری اسلامی، ۱۸۹(ثروت عکاشه در باره معراج‌نامه‌ای که این تصویر در آن قرار دارد بر این باور است که این معراج‌نامه در موزه ملی پاریس قرار دارد و خطش به صورت اویغوری نوشته شده است و به نظر می آید که با توجه به این خصوصیات، این معراج‌نامه همان معراج‌نامه شاهرخ است که پیش از این درباره آن صحبت شده بود).
۲. مرقع یا آلبوم به مجموعه‌ای از قطعه‌های خط خوش و نقاشی‌های زیبا گفته می‌شود که هر قطعه‌اش با آرایه‌ها و

موسی نیز که متعلق به قرن هشتم بوده استفاده می‌کند. تصاویر احمد موسی برآمده از نگارگری ایلخانی است و ویژگی‌های آن دوران را در بر دارد . این نسخه از معراج‌نامه دارای مضامین مذهبی است و بعضی از پژوهشگران معتقدند که استاد احمد موسی روش جدیدی را در مصورسازی به کار گرفته است. در این مجموعه دو تصویر از معراج پیامبر دیده می‌شود. در یکی از نگاره‌ها پیامبر بر روی دوش جبرئیل در مسیر اورشلیم به سمت آسمان‌ها رهنمون می‌شود و پیامبر دارای جامه‌ای به رنگ آبی سیر است و پیکر جبرئیل بزرگ‌تر از جسم پیامبر است و جبرئیل به صورت عمودی و با شتاب در حال پرواز است و تصویر دیگر معراج، پیامبر را در مقابل درب ورودی بهشت نشان می‌دهد. به طوری که تصویر پیامبر به صورت آرایش مغولی، دارای موهای بلند و گیس شده ترسیم شده است و فرشتگان با چشمان سیاه، ابروانی کمانی شبیه عناصر تصویری تورقان چین و لباس‌ها برگرفته از سنت مغولی است(عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۸۸). در تصاویر احمد موسی با وجود آن‌که عناصری همچون پیامبر، جبرئیل، فرشتگان و براق از عناصر مشترک در همه معراج‌نامه‌ها تلقی می‌شود، اما ویژگی‌هایی وجود دارد که در دوران ایلخانی منحصر به فرد است، به طوری که نقش‌مایه این دو تصویر معراج که پیامبر را بر روی دوش جبرئیل نشان می‌دهد، در میان دیگر تصاویر معراج پیامبر، دیده نمی‌شود(برند، ۱۳۸۳: ۷۵).

از جمله دیگر تصاویر دربارهٔ معراج پیامبر، اثری از خواند میر در حبیب‌السیر است که پیامبر را در حال رفتن به آسمان‌ها نشان می‌دهد. رنگ قبای پیامبر در این اثر قهوه‌ای و رنگ عبایش آبی تیره است و براق با رنگ سیاه نشان داده شده است. طراحی این تصویر برخلاف طراحی دیگر تصاویر از معراج پیامبر است. زیرا در این تصویر نگارگر پیامبر را بر روی براق نشان می‌دهد اما هر یک از فرشتگان تحفه‌ای در دست دارند که گویی در حال تقدیم کردن آنها به پیامبر هستند و همچنین در تصویر برخلاف دیگر تصاویر از معراج، جبرئیل حضور ندارد و نور زیادی دیده نمی‌شود (رجبی، ۱۳۹۵: ۲۴۶-

حاشیه‌های گوناگون چون تذهیب و تشعیر آراسته شده و درون جلدی زیبا جای گرفته است. مرقع‌های بزرگ چون نسخه‌های خطی بیشتر در کتابخانه‌ها و کارگاه‌های شاهان یا شاهزادگان و گاهی به سفارش امرا و بزرگان تهیه می‌شد. و بیشترین و با ارزش‌ترین مرقعات ایرانی در کتابخانه‌ی توپقاپی‌سرای و کتابخانه دانشگاه استانبول نگهداری می‌شود.به طور مثال مرقع مشهور بهرام میرزا به سرپرستی دوست محمد کوشوانی هروی، مرقع امیرغیب‌بیک زیر نظر سید احمد مشهدی و مرقع امیر حسین بیک با نظارت مالک دیلمی از بهترین مرقع‌های عصر صفوی است(سعید محمودی ازناوه، کاخ گلستان، ۲۵۰؛ محمد خزائی، ۱۳۸۶ش: ۶۵).

.(۲۴۷

همچنین تصویری از معراج در نسخه‌ای از هفت اورنگ جامی که در سال‌های ۹۶۳-۹۷۲هـ شکل گرفته است و هم اکنون در یک گالری در واشینگتن دی. سی وجود دارد، دیده می‌شود. این تصویر پیامبر را با صورتی پوشیده نشان می‌دهد که بر براق اسب بالدار سوار است و دور تا دور او فرشتگان قرار دارند که ایشان را به سمت آسمان همراهی می‌کنند و فرشتگان چراغ به دست هستند که گویی نماد روشن‌کردن مسیر برای حضرت هستن و همچنین فرشتگانی با تاج‌ها و هدایا با ایشان همراهی می‌کنند(گرابار، ۱۳۹۰: ۱۲۲).

موارد مذکور از طراحی معراج فقط تصاویری انگشت‌شمار از معراج پیامبر در آثار نگارگری هنر اسلامی بود و در همه مجموعه‌های مصور در تاریخ هنر اسلامی، تصاویر زیادی از معراج دیده می‌شود که نتوانستیم به همه آنها اشاره کنیم، اما بی‌شک تصویر معراج پرتکرارترین نقش‌مایه در نگارگری اسلامی هست و معمولاً همه هنرمندان بزرگ مسلمان معراج پیامبر را به تصویر کشیده‌اند و در همه مجموعه‌های مصور این تصویر به شکل‌ها و طراحی‌های متفاوت دیده می‌شود.

قرائت شیعی از معراج

در کنار تصاویر بی‌شمار از معراج توسط هنرمندان مسلمان که به جهت پرداخت قرآن به این رخداد مورد توجه هنرمندان بوده است، نکته‌ای که قابل توجه است، قرائت شیعی از این رخداد در پاره‌ای از نگاره‌هاست که تا حدی این نگاره را با مضامین شیعی نشان می‌دهد. با توجه به این‌که شیعیان توجه خاص و ویژه‌ای به امامت و شخصیت امام علی علیه‌السلام دارند، از این‌رو طبیعی است که در مهم‌ترین و شخصی‌ترین تجربه نبوی که معراج است، به امام علی علیه‌السلام توجه دارند و حتی براساس بعضی از نقل‌های شیعی و سنی که پیامبر اسلام در صدایی که از جانب خداوند در شب معراج می‌شنیده است، آن صدا را ذهن آشنا می‌داند و از خداوند درباره آن صدا می‌پرسد و خداوند می‌فرماید که من به قلبت نگریستم و دیدم محبوب‌ترین شخص نزد تو امام علی علیه‌السلام است، از این‌رو با صدای او با تو سخن گفتم که این سخن گویای حضور امام علی علیه‌السلام حتی در خصوصی‌ترین تجربه‌های نبوی و جایگاهی است که امام در نزد خداوند و پیامبر دارد(خوارزمی، ۱۴۱۱ق: ۷۸).

یکی از نگاره‌هایی که با نگاه شیعی به معراج توجه کرده است، اثری منسوب به آقا میرک در فالنامه است که در این تصویر پیامبر سوار بر دلدل با هاله نور نشان داده شده است و در روبروی او شیری قرار دارد که در سنت اسلامی نماد امام علی علیه‌السلام است و پیامبر اسلام سر خویش را به سوی او قرار داده است و در دست انگشتری را دارد که می‌خواهد به آن شیر که نماد امام است، هدیه کند که این عمل کنایه از مقام نیابت و جانشینی پیامبر است. در واقع براساس حرکت دست پیامبر و دادن آن به شیر مقابل، نقطه ثقل و روایت اصلی این تصویر معطوف به مسئله انگشتردهی می‌شود و برخلاف دیگر تصاویر از معراج که حرکت پیامبر به سوی آسمان مورد توجه بوده است اما در این تصویر دادن انگشتری به شیر محل توجه قرار می‌گیرد و به این تصویر نگرشی شیعی می‌بخشد.

اهدای انگشتر بیانی از روایت منتسب به پیامبر اسلام است که در روزهای آخر عمر که در بستر بیماری قرار داشتند، حضرت علی علیه‌السلام را خواستند و به او فرمودند که آیا جانشینی مرا می‌پذیری و قول می‌دهی که به وعده‌هایم عمل نمایی و از مذهب و اهل‌بیتم مواظبت نمایی؟ و امام علی علیه‌السلام در پاسخ فرمودند آری ای رسول خدا. پس از این، پیامبر امام علی علیه‌السلام را در آغوش گرفت و انگشتری را از دست بیرون آورد و در دست امام علی علیه‌السلام قرار داد(مفید، ۱۳۸۸ق: ۱۳۱).

غدیر خم

یکی از مهم‌ترین رخدادهای تاریخ اسلام و تشیع مسئله جانشینی پیامبر است، به طوری که مهم‌ترین عامل به وجود آمدن دو گرایش شیعی و سنی در تاریخ اسلام مربوط به نگرش و جهت‌گیری‌ای است که درباره جانشینی پیامبر اسلام پس از رحلت ایشان انجام گرفته است. شیعیان معتقدند که پیامبر پیش از رحلت و در واقعه غدیر خم در حال برگشت از آخرین حج خود به معرفی امام علی علیه‌السلام پرداخته و ایشان را به عنوان جانشین خویش معرفی کرده است و به همین جهت واقعه غدیر در میان شیعیان از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و هر ساله این روز را به مناسبت انتخاب حضرت علی علیه‌السلام به عنوان جانشین پیامبر جشن می‌گیرند. در طول تاریخ تشیع پس از معراج پیامبر، واقعه غدیر به عنوان مهم‌ترین رخداد شیعی موجب گردیده که اهل هنر و ادب نیز به این واقعه توجه نشان دهند و همواره تلاش کرده‌اند که این واقعه را زنده نگهدارند.

نگـارگران بـه تصـویرگری ایـن واقعـه همـت گمارده‌انـد و تصـاویری از ایـن رخـداد در میـان نگارگران و نقاشان وجود دارد. در واقع علاوه بر این که بعضی از تصاویر به بیـان جایگـاه و منزلت حضرت علی علیه‌السلام در میان مسلمانان و در نزد پیـامبر پرداختـه است و شـجاعت، عدالت و تقوای ایشان تصویرگری شده است اما بعضی از تصاویر هم به طور خاص به واقعه غدیر اشاره دارند.

از جمله تصاویر امام علی علیه‌السلام در نگـارگری اسلامی، چند تصویر از کتاب *حبیب‌السیر* تألیف خواند میر است، کتابی که وی در دوران صفویه در بیان رخدادهای تاریخ صدر اسلام نوشته است و سپس پاره‌ای از این رخدادها مصور شده است.[1] در این کتاب به فراخور رخدادهای مهم تاریخ صدر اسلام، پاره‌ای از تصاویر درباره امام علی علیه‌السلام است و چندین تصویر از آن امام در این کتاب وجود دارد. یکی از این تصاویر، نگاره‌ای از پیـامبر اکـرم صلی‌الله‌علیه‌وآله است کـه امـام علی علیه‌السلام در نـزد ایشـان نشسـته است. نگـارگر ایـن اثـر مشـخص نیسـت امـا بـه نظـر می‌رسـد کـه تصـویر بـه توصـیف مقـام و جایگـاه امـام علی علیه‌السلام در نـزد پیـامبر پرداختـه است و نگارگر حضرت علی علیه‌السلام را در کنار پیـامبر اسلام با هالهٔ قدسـی و شعله‌سـان ولـی کوچک‌تر از پیـامبر ترسـیم کـرده اسـت و گـویی کـه نگـارگر بـا ترسـیم کـردن امام علی علیه‌السلام در کنار پیامبر، خواسته مقام امام علی علیه‌السلام را در نزد پیـامبر آشکار سـازد و کاملاً تصویر با متنی که در کنـار آن قرار دارد بیـانگر همـین جایگـاه خـاص است. در ایـن تصویر عده زیادی به نظاره نشسته‌اند و در حال نگاه کـردن به پیـامبر هسـتند و گـویی کـه در این تصویر پیامبر خواسته جایگاه امام علی علیه‌السلام در نزد خود را برای دیگـران مشـخص سازد است، به طوری که همه چشم‌ها به پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله و امام علی علیه‌السلام دوخته شده است.[2]

---

۱. حبیب‌السیر تألیف خواند میر است که در بیـان احوال انبیـاء، و حـالات حکمـا نوشته شـده است و در دوران معاصـر توسط دکتر دبیر سیاقی تصحیح شده و با مقدمه جلال الدین همـایی چاپ گردیده است. جزء سوم از جلد اول، در بیـان شـمه‌ای از سـخن حضرت نبی اکـرم صلی‌الله‌علیه‌وآله و جزء چهـارم در ذکـر وقـایع زمـان ابوبکر، عمـر، عثمـان و ایـام خلافـت حضرت علی علیه‌السلام است و هم‌اکنون در کاخ گلستان نگهداری می‌شود(عبدالمجید حسینی راد، شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۷۹).

۲. متنی که میرخواند برای این بخش از کتاب آورده و تصویر در باره آن است، پیرامون وجوب محبت امیرالمومنین علیه‌السلام از نگاه پیـامبر اسلام صلی‌الله‌علیه‌وآله است مبنی بر این‌که: «حب علی حسنة لاتضر معها سیئة و بغضه سیئة لاتنفع معها حسنة» دوستی علی بن ابی‌طالب علیه‌السلام حسنه‌ای است که با داشتن آن سیئه زیانی نمی‌رساند و دشـمنی علی سیئه‌ای است که با وجود آن حسنه سودی ندارد. و سلمان فارسی گفت من از رسول اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله شـنیدم که می‌گفت: «هر که علی را دوست دارد پس به درستی کـه مرا دوست دارد و هر کـه دشـمن دارد علی را پس بـه درسـتی کـه مـرا دشـمن داشـته

تصویری دیگر از کتاب *حبیب‌السیر* وجود دارد که دربارهٔ شأن ولایت امیرالمومنین علی علیه‌السلام است(تصویر۲۴). این نگاره در جلد دوم و بدون متن نوشتاری خاص آمده است اما از آن‌جا که این جلد از کتاب با فضایل و مناقب پیشوایان شیعه شروع شده است، از این رو می‌توان فهمید که مضمون تصویر به توصیف پیشوای نخست شیعه و انتخاب او از جانب پیامبر اسلام پرداخته است. در بخش فوقانی این نگاره، تصویری از پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله و امام علی علیه‌السلام به چشم می‌خورد که روبروی یکدیگر ایستاده‌اند و پیامبر با عبای سیاه رنگ و حضرت علی علیه‌السلام با عبایی به رنگ آبی نشان داده شده است و دور سر پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله و امام علی علیه‌السلام هالهٔ قدسی قرار دارد و در دورتا دور آنان عده‌ای از اصحاب قرار دارند و پیامبر دست خود را بالا گرفته‌اند و حالت دست به گونه‌ای است که گویا در حال صحبت کردن هستند و خطابشان به سمت امام علی علیه‌السلام است(رجبی، ۱۳۹۵: ۲۶۰-۲۵۸).

یکی از دیگر تصاویر از کتاب *حبیب‌السیر* که دربارهٔ شخصیت و شجاعت امام علی علیه‌السلام است، تصویر کندن درب خیبر توسط امام در جنگ خندق است که در تاریخ اسلام به عنوان یک واقعهٔ مهم از آن یاد شده است. رخداد کندن درب خیبر آن‌چنان در تاریخ اسلام مهم بوده است که بسیاری از نگارگران این نقش‌مایه را در آثار خود ترسیم نموده‌اند. به طور مثال تصویری از این نقش‌مایه یعنی کندن درب خیبر در فالنامه طهماسبی دیده می‌شود. طراحی و رنگ‌آمیزی آن متفاوت از تصویر موجود در کتاب *حبیب‌السیر* است. در تصویر *حبیب‌السیر*، امام علی علیه‌السلام با هالهٔ قدسی نشان داده شده است که درب خیبر را که بسیار سنگین بوده است، از جای خود کنده و بر سر گرفته است و به این صورت با فتح کردن آخرین قلعه خیبر، موجب پیروزی مسلمانان در آن جنگ شده است و یهودیان در آن‌جا اسیر شدند. دور تا دور تصویر امام علی علیه‌السلام، سربازانی از سپاهیان دو طرف نشان داده شده است که در حال پرتاب تیر به سوی یکدیگر هستند و تصویر امام در وسط این نزاع در نقطه مرکزی تصویر کشیده شده است که درب خیبر را همچون سپری بالای سر خود گرفته است و دور تا دور این تصویر از تشعیر وحوش استفاده شده است و سربازان اسلام بدون لباس رزم و بدون کلاه‌خود

باشد»(خواند میر، حبیب السیر، ج۲، ۱۳-۱۵).

هستند که کنایه از نیروی ایمان آنان است و دشمنان با لباس رزم نشان داده شده‌اند.

همچنین از جمله کتاب‌هایی که به معرفی امام علی علیه‌السلام به عنوان جانشین پس از پیامبر، روز غدیر، خفتن امام علی علیه‌السلام در بستر پیامبر و جنگ جمل اشاره دارد، کتاب ***احسن الکبار فی معرفة الائمة الاطهار*** تالیف ابن عربشاه محمدبن ابی زید العلوی ورامینی از عالمان شیعی عصر صفوی در سال ۸۳۷ هجری است. این کتاب نخستین تألیف دربارهٔ زندگی ائمهٔ شیعی به زبان فارسی است و مؤلف در آن به توصیف زندگی پیامبر و پیشوایان شیعه به زبان فارسی پرداخته است و او تلاش نموده است که به زبان عمومی به توصیف زندگی پیشوایان شیعه بپردازد. سپس در دوران شاه طهماسب، به دستور وی این کتاب توسط فخرالدین علی ابن حسن زواری خلاصه شده است و با اضافاتی بر آن به اسم ***لوامع الانوار الی معرفة الائمة اطهار*** چاپ گردیده است. سپس ۱۷ تصویر در این کتاب از زندگی پیشوایان شیعی نقاشی شده است و در آن تصاویری از امام علی علیه‌السلام و واقعهٔ غدیر به چشم می‌خورد و هم اکنون در کتابخانه کاخ گلستان نگهداری می‌شود و نسخه‌هایی هم از این کتاب در کتابخانه‌های دنیا وجود دارد که از جمله مهم‌ترین نسخه‌های آن می‌توان به نسخهٔ تصویرشده کتاب در کتابخانه "سالتیکف شدرین" در روسیه اشاره نمود(حسینی راد، ۱۳۸۴: ۲۱۲).

یکی از دیگر تصاویر کتاب ***احسن الکبار***، تصویر پیامبر اسلام صلی‌الله‌علیه‌وآله و امام علی علیه‌السلام است که نقاش آنان را با هالهٔ قدسی نشان می‌دهد که در آن پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله، امام علی علیه‌السلام را در روز غدیر روی دست خود بلند کرده است و او را به عنوان جانشین خود به مسلمانان معرفی می‌نماید. در این تصویر همچنین علاوه بر هالهٔ قدسی، روبنده برای آن دو قدیس استفاده شده است و رنگ‌های روشن به کار گرفته شده است. لباس پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله قهوه‌ای و لباس امام علی علیه‌السلام قرمز است و در اطراف مسلمانانی نشان داده شده‌اند که اهل ایمان هستند و نگارگر برای نشان دادن ایمان‌شان آنان را با تسبیحی که در دست دارند، نشان داده است. در بالای این تصویر به حدیث نبوی اشاره شده است که: «خدایا دوست بدار هر که علی علیه‌السلام را دوست می‌دارد دشمن بدار هر که او را دشمن بدارد»[1] و در ادامهٔ آن به سخن پیامبر اشاره شده است که می‌فرماید: «خدایا من ولی تو را بر خلق بیان

۱. اشاره به این حدیث: «اللهم وال من والاه و عاد من عاداه و انصر من نصره و اخذل من خذله».

کردم و او را نصب کردم به آنچه که تو دینت را با آن به کمال رساندی». و همچنین در پائین این تصویر به این آیه اشاره شده است که هرکس دینی غیر از اسلام بپذیرد از او پذیرفته شده نیست[1] و پیامبر می‌فرماید من آنچه را که تو فرمودی به مردم رساندم و دین تو را با امامت امام علی علیه‌السلام به کمال خود رساندم.

از جمله دیگر تصاویر این کتاب دربارهٔ امام علی علیه‌السلام تصویری از ایشان در رختخواب پیامبر اسلام است، شبی که ایشان از مکه خارج شد و امام علی علیه‌السلام به جای ایشان در رختخواب قرار گرفته بود. این تصویر امام علی علیه‌السلام را با هاله قدسی در رختخواب نشان می‌دهد که روبنده‌ای چهره امام را پنهان می‌سازد و در اطراف او کسانی قرار دارند که قصد جان ایشان را کرده بودند. همچنین از دیگر تصاویر این کتاب باز تصویری از پیامبر و امام علی علیه‌السلام که در برابر یکدیگر قرار گرفته‌اند و با هاله قدسی نشان داده شده است و یا در تصویری دیگر امام علی علیه‌السلام با شمشیر ذوالفقار نشان داده می‌شود که به سرزمین جنیان رفته است و با آنان می‌جنگد و آنها را با شمشیر خود تار و مار می‌کند و جنازهٔ آنان را به زمین می‌اندازد.

از جمله دیگر تصاویر درباره امام علی علیه‌السلام و واقعه غدیر، تصویری است که از نسخه‌برداری کتاب ***آثار الباقیة عن القرون الخالیة*** تألیف ابوریحان بیرونی در دوره ایلخانان به یادگار مانده است. ابوریحان بیرونی از جمله اندیشمندان مسلمانی است که در عرصه‌های متفاوت همچون ریاضی، نجوم، ادبیات و تاریخ آثاری را مکتوب نموده است. یکی از آثار این اندیشمند مسلمان، کتاب ***آثار الباقیة عن القرون الخالیة*** است که در سال ۴۴۰ هجری نوشته شده است و درباره گاه‌شماری و بررسی تطبیقی تقویم‌های متفاوت در فرهنگ‌های گوناگون است و در آن اطلاعاتی تاریخی درباره نجوم، ریاضیات و آداب و سنت ملت‌های متفاوت، جشن‌ها و اعیاد در میان اقوام همچون یونانیان، یهودیان، عیسویان، هندوان و اعراب به چشم می‌خورد. از این کتاب، نسخه‌ای دیگر به سفارش الجایتو یا سلطان محمد خدابنده حاکم ایلخانی مکتوب شده و مصور شده است و در آن ۲۵ نگاره وجود دارد(Okasha, 1981: pp. 45-47) به نظر می‌رسد که تصاویر شیعی این کتاب متعلق به زمانی است که الجایتو گرایش شیعی پیدا کرده بود.

۱. ﴿من یبتغ غیر الاسلام دینا فلن یقبل منه و هو فی الآخرة من الخاسرین﴾(آل‌عمران: ۸۵).

از جمله تصاویر دو اثر از امام علی علیه‌السلام است که یکی متعلق به روز عید غدیر و یکی هم متعلق به روز مباهله است که پیامبر با مسیحیان نجران مباهله نموده بود. در یک تصویر حضرت علی علیه‌السلام نشان داده می‌شود که در روز غدیر توسط پیامبر انتخاب گردید. در این تصویر پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله و امام علی علیه‌السلام بدون روبنده نشان داده شده است و همان‌طور که پیش از این گفته شد سنت نگارگری پیش از صفوی این‌چنین بوده است. در این تصویر پیامبر دست خود را بر روی دوش حضرت علی علیه‌السلام قرار داده است که حاکی از انتخاب ایشان برای جانشینی خود در روز غدیر است و در کنار آنان سه تصویر وجود دارد. پیامبر با لباسی سفید با عبایی سیاه که بر روی عمامه قرار گرفته است نشان داده می‌شود و حضرت علی علیه‌السلام با جامه‌ای سیاه و عمامه‌ای سفید نشان داده شده است که هاله‌ای به دور سر دارد و شمشیر ذوالفقار، شمشیر دو لبهٔ امام علی علیه‌السلام در دست او قرار دارد. بر خلاف دیگر تصاویر، بر روی سر حضرت رسول صلی‌الله‌علیه‌وآله هالهٔ قدسی دیده نمی‌شود اما به دور سر حضرت علی علیه‌السلام و سه تصویر دیگر که ممکن است سه خلیفه دیگر راشدین باشند، هالهٔ قدسی دیده می‌شود. و وجود تصویر این سه شخصیت ـ اگر احتمال تصویرگری سهٔ خلیفه نخستین درست باشد ـ گویای برتری و اولیت امام علی علیه‌السلام بر آنان در این تصویر بوده است و نگارگر خواسته انتخاب امام علی علیه‌السلام را دلیل بر افضلیت ایشان بر دیگر خلفاء راشدین معرفی کند. پاره‌ای از پژوهشگران وجود هالهٔ قدسی به دور سر امام علی علیه‌السلام را به جهت هالهٔ قدسی بر سر آن سه تصویر دیگر، دلیل تمایز برای ایشان نمی‌دانند اما این‌که تصویرگر تصویر امام علی علیه‌السلام را بزرگ‌تر از دیگر تصاویر کشیده است، می‌تواند دلیل بر تمایز ایشان از دیگر تصاویر باشد(ابنیکی، ۱۳۹۷: ۸۲-۸۷). همچنین در بالا و پائین این تصویر جملات حدیث غدیر مبنی بر ولایت امام علی علیه‌السلام نوشته شده است و این‌که هر کس پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله را دوست دارد باید علی علیه‌السلام را دوست داشته باشد.

تصویر دیگر از کتاب *آثار الباقیه* تصویری از پیامبر و خاندانش است که به واقعه مباهله معروف است و در آن پیامبر و خاندان‌شان که به آل عبا و یا اهل کساء معروف هستند به مباهله و نفرین بر مسیحیان نجران می‌پردازند. در کنار پیامبر و در زیر عبای او چهار تن از نزدیک‌ترین افراد خاندان پیامبر قرار دارند و با پیامبر به پنج تن آل عباء معروف گردیده‌اند و شیعیان وجود امام علی علیه‌السلام را در کنار پیامبر دلیل بر فضیلت ایشان بر

دیگران و دلیلی بر جانشینی امام علی علیه‌السلام از پیامبر می‌دانند و گفته شده است که این دو تصویر به ترغیب علامه ابن مطهر حلی که در دربار سلطان محمد خدابنده ایلخانی(اولجایتو) حضور داشت، صورت پذیرفته است و او شخصیتی مقبول در دربار اولجایتو بود و گفته شده است که اولجایتو در سال ۷۱۰ هجری دو سال پس از مصور شدن این نسخه از *آثار الباقیه* به تشیع گرائیده است.

یکی از دیگر تصاویر از امام علی علیه‌السلام، تصویری از امام علی علیه‌السلام به همراه حمزه عموی پیغمبر است که پیامبر اسلام آنان را به جنگ بدر می‌فرستد. این تصویر از کتاب *جامع‌التواریخ* رشیدی(سال ۷۱۴ هجری) نگاره‌ای بسیار قدیمی از امام علی علیه‌السلام است که حضرت بدون هاله قدسی و بدون روبنده نشان داده شده است. این تصویر با شیوه‌ای ایرانی و آمیخته با شیوه نقاشان چینی دوره تانگ ترسیم شده است که در آن پیکره‌ها بلند قامت و با فضایی خالی و بدون پس زمینه شلوغ ترسیم شده است و گفته شده است جامه‌پردازی به شیوه بین‌النهرینی و قلم‌گیری‌ها زمخت و متعلق به تصویرگری دوره خلفای عباسی است.

از جمله کتاب‌هایی که جزء شاهکارهای ادبیات و هنر ایرانی تلقی می‌گردد و در آن تصاویر زیادی از امام علی علیه‌السلام و وقایع زندگی ایشان است، کتاب *خاوران‌نامه* یا *خاورنامه* متعلق به قرن نهم هجری است. این کتاب دارای اشعار منظومی است که سرودهٔ ابن حسام خوسفی بیرجندی است و این کتاب مشهورترین اثر او است که موجب شده است تا به او لقب فردوسی ثانی داده شود. نگاره‌ها و تذهیب آن توسط فرهاد نقاش آفریده شده است که از بزرگان نگارگری دوران تیموری است. این کتاب نخست پیش از متلاشی شدن دارای ۱۵۵ قطعه نگاره بوده است که هم‌اکنون ۱۱۵ قطعه از آن باقی مانده است. این کتاب منظوم به مدح و ثنای امیرالمؤمنین علیه‌السلام می‌پردازد و بسیاری از تصاویر آن درباره جنگ‌ها و دلاوری‌های امام علی علیه‌السلام و یاران آن حضرت همچون مالک اشتر، ابوالمحجن، عمروبن معدی کرب، عمرو بن امیه و دیگر اصحاب است. و دلیل نام‌گذاری خاوران‌نامه به خاطر جنگ‌های امام علی علیه‌السلام و اصحابش با قباد نام، شاه خاوران و دیگر پادشاهان بت‌پرست مانند طهماسب شاه و صلصال شاه و امثال آنها بوده است(خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۲۱). اقبال و توجه شاهان ایلخانی و تشیع افرادی همچون اولجایتو و ابوسعید و همچنین گرایش حاکمان تیموری به تصوف و طریقت و

همچنین حمایت کردن از شیعیان در دورهٔ سلطان حسین بایقرا و وزیرش امیر علیشیر نوایی موجب شد که گرایش به امام علی علیه‌السلام و خاندان ایشان همواره در ایران مضاعف باشد و گرایش بیشتر به سمت عرفان و تصوف به جای شریعت عاملی بود که امامان شیعه بیش از هر شخصیت اسلامی مورد توجه خاص باشند و خاوران نامه یکی از این مجموعه‌ها در محبت به خاندان اهل‌بیت است(همان: ۸-۲۰).

در بسیاری از این تصاویر که شمایل امام علی علیه‌السلام نشان داده شده است، صورت حضرت بدون روبنده و آشکار است و شمشیر ذوالفقار در دست حضرت است که در بعضی از آنها در حال جنگیدن است. در تصویر حضرت امیر علیه‌السلام در مصاف با زنگیان در بالای سر حضرت هالهٔ قدسی وجود دارد و صورت امام علی علیه‌السلام به صورت مغولی با یک عمامه سفید و با ریشی پُرپشت نشان داده شده است که در جنگ با زنگیان است و سربازان زنگی در حال فرار هستند و امام در تعقیب آنان است(تصویر ۲۷). پاره‌ای از پژوهشگران بر این باور هستند که نگارگران در این کتاب، تصویری اسطوره‌ای از امام علی علیه‌السلام ترسیم نموده‌اند و دربارهٔ شخصیت ایشان غلو می‌نمایند. به طور مثال در یک تصویر امام علی علیه‌السلام را در حال جنگ با اژدها نشان می‌دهند که انگار آن را از مبارزه رستم و اژدها اقتباس نموده‌اند. در این تصویر امام علی علیه‌السلام به سمت اژدها حمله کرده است و اشعاری که در زیر این صفحه است: «بخاک اندر آمد سر اژدها، بنزدیک بوالمحج آمد علی...» کاملاً از جهت وزن شبیه اشعاری است که در شاهنامه فردوسی درباره رستم و نبرد او با اژدها آمده است: «ز دشت اندر آمد یکی اژدها، کزوپیل گفی نیابد رها»(همان: ۱۴۱).

همچنین تصویر دیگری از کتاب تاریخی ***روضة الصفا*** تألیف محمدبن خاوندشاه(میرخواند) وجود دارد که امام علی علیه‌السلام بر دوش پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله قرار دارد تا بت‌های خانهٔ کعبه را به پائین اندازد. این کتاب در دوره تیموری در زمان سلطان حسین بایقرا درباره تاریخ جهان از آغاز آفرینش تا دوران تیموری به زبان فارسی نوشته شده است و بعضی از رخدادها در این کتاب مصور شده است. امام علی علیه‌السلام در این تصویر بتی را در دست دارد که از خانه کعبه برداشته است و می‌خواهد آن را بر زمین اندازد. در این تصویر پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله و امام علی علیه‌السلام که بر دوش پیامبر قرار دارد دارای لباس همرنگ و شبیه هم هستند و صورت‌های‌شان با روبنده پوشیده شده است و دارای هالهٔ قدسی هستند.

شاید همسان بودن لباس پیامبر و امام به این خاطر است که هنرمند می‌خواسته جایگاه یکسان پیامبر و امام و شأن یکسانی را که در دین دارند، به رخ مخاطب بکشاند. زیرا همواره در نزد شیعیان نشان دادن مشروعیت و جایگاه ویژه امام علی علیه‌السلام در نزد پیامبر از اهمیت خاصی برخوردار بوده است و همواره بالا رفتن امام علی علیه‌السلام بر دوش پیامبر و شکستن بت‌ها یکی از سمبول‌های اهمیت و مقام امام علی علیه‌السلام در نزد پیامبر شمرده می‌شده است (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۵۲-۱۵۳). همان‌طور که در تصویر دیگری از *روضة‌الصفا* نیز تصویر دیگری از پیامبر و امام علی علیه‌السلام وجود دارد که روز غدیر را نشان می‌دهد. در این تصویر نشان داده شده است که پیامبر از جهاز شتر منبر بلندی را ساخته است تا صدای او به گوش همه مسلمانان که از حج برگشته‌اند، برسد و در تصویر پیامبر دست امام علی علیه‌السلام را گرفته است تا او را به بالای منبر و به سمت راست خود ببرد و به عنوان جانشین خود معرفی کند. و در تصویر همهٔ مسلمانان در حال مشاهده این رخداد هستند که پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله جانشین خود را در آخرین حج انتخاب می‌کند و در تاریخ همواره این واقعه و این صحنه مورد استناد شیعیان در حقانیت و جایگاه مقام امام بوده است.

به هر ترتیب با نگاهی اجمالی به کتابهایی که در سنت اسلامی و شیعی در قرون میانه مصور شده‌اند، فهمیده می‌شود که تصویر امام علی علیه‌السلام به عنوان پیشوای اول شیعیان و نماد واقعه غدیر و جانشینی پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله بیشترین تعداد نگاره‌ها را به خود اختصاص داده است و کتابی تاریخی وجود ندارد که مصور شده باشد و در آن جانشینی امام علی علیه‌السلام مصور نشده باشد.

عاشورا

بدون شک پس از معراج نبی اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله و غدیر، مهم‌ترین رخداد و نقش‌مایه شیعی که هنرمندان براساس آن تصویرگری نموده‌اند، واقعهٔ عاشوراست. این رخداد به جهت اهمیتی که در زندگی و زیست شیعیان داشته همواره مورد توجه آنان بوده است و غمناک‌ترین رخداد تاریخ شیعه قلمداد می‌شود و چه در ادبیات و چه در نگارگری از جمله موضوعاتی بوده است که مورد توجه هنرمندان شیعی قرار گرفته است. در بسیاری از مجموعه‌های تاریخی از جمله *فالنامه طهماسبی*، *روضة الشهداء*، *حبیب‌السیر* و دیگر مجموعه‌های مصور شده آثاری از امام حسین علیه‌السلام و واقعهٔ کربلا دیده می‌شود.

یکی از تصاویر کتاب *حبیب‌السیر* در جایی که به توصیف رخدادهای مهم عصر اموی می‌پردازد، جریان به شهادت رسیدن امام حسین علیه‌السلام و صحنه کیفر قاتلان امام از سوی مختار است. جریان خون‌خواهی قاتلان امام حسین علیه‌السلام توسط مختار ثقفی از جمله رخدادهای مهم پس از عاشوراست که در بسیاری از آثار نگارگران قرون گذشته و در دوره قاجار نیز در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای مورد توجه خاص بوده است. مختار پس از این‌که روانه کوفه شد مردم را به خون‌خواهی امام حسین علیه‌السلام برانگیخت و سپس هریک از قاتلان جریان کربلا را که یافت، از جمله عبیدالله بن زیاد، شمربن ذی‌الجوشن و دیگران را از بین برد. در تصویر حبیب‌السیر مختار و اصحابش با چهره‌های خوشحال و شاداب در دارالاماره به جهت خون‌خواهی امام حسین علیه‌السلام و اصحابش نشان داده می‌شوند و مختار در نقطه مرکزی این نگاره ترسیم شده است و خنده‌ای بر لب دارد و در پایین این تصویر یاران مختار در حال کشتن و جدا کردن سر قاتلان امام از جمله شمربن ذی‌الجوشن و دو نفر از دیگر قاتلان هستند که آنان را به نوبت آورده‌اند تا کشته شوند و در تصویر سگانی دیده می‌شوند که در حال خوردن جنازهٔ شمر هستند. صورت قاتلان امام حسین علیه‌السلام بدون محاسن است که سنتی در تعزیه بوده است و در قرون گذشته رعایت می‌شده است(رجبی، ۱۳۹۵: ۲۶۸-۲۶۹).

یکی از تصاویر دربارهٔ امام حسین علیه‌السلام متعلق به *فالنامه طهماسبی* است که در این تصویر قبهٔ حرم امام حسین علیه‌السلام به تصویر کشیده می‌شود. در این فال خوش یمنی و حسن تفأل با رفتن به زیارت حرم امام حسین علیه‌السلام تعبیر شده است و همان‌طور که از مضمون شعر در بالای صفحه فهمیده می‌شود،[1] گفته شده است که یا به سفر می‌روی و یا مسافرتان از سفر برمی‌گردد و حاجت روا می‌شوی و عاقبت و سرانجام به مرادت خواهی رسید. در تصویری که در برابر این فال ترسیم شده است، حرم امام حسین علیه‌السلام دیده می‌شود که عده‌ای در حال زیارت هستند و در بالای گنبد دو فرشته قرار دارند که کنایهٔ بهشتی بودن این مکان است.

یکی از کتاب‌های معروف تاریخی دربارهٔ کربلا و ماجرای شهادت امام حسین علیه‌السلام که تا به امروز سر زبان‌ها هست، کتاب *روضة الشهداء* ملا واعظ کاشفی است که متعلق به

۱. در بالای صفحه آمده است: به فالت روضه شاه حسین است همه کارت کمال زیب و زین است.

عصر تیموری است[1] و لفظ روضه‌خوانی در فرهنگ شیعی بر آمده از اسم کتاب ایشان است زیرا تا مدت‌ها وعاظ و اهل خطابه بر روی منبر، واقعهٔ کربلا و رخدادهای آن را از روی کتاب تاریخی *روضة الشهداء* ملا واعظ کاشفی می‌خواندند. ایشان اهل سبزوار بوده و هم‌دوره با سلطان حسین میرزا بایقرا وزیر علیشیر نوایی است. وی اهل شعر و علوم دینی بوده و قلم رسایی داشته است و *روضة‌الشهداء* دربارهٔ واقعهٔ کربلا از متن روان و سلیسی برخوردار است و بعضی معتقدند همهٔ مطالب کتاب مستند نیست اما به جهت نثر زیبای آن در طی قرون در میان شیعیان جایگاه خاصی پیدا نموده است.

یکی از تصاویر این کتاب، نگاره‌ای با عنوان امام حسین علیه‌السلام در واقعهٔ کربلاست که به ترسیم جنگاوری حر بن ریاحی با دشمن می‌پردازد و در آن اتقیاء در برابر اشقیاء در حال جنگ هستند و صحنهٔ کارزار سپاه دشمن با سپاه امام حسین علیه‌السلام به نمایش درآمده است. در گوشهٔ سمت راست این تصویر امام حسین علیه‌السلام با صورت پوشیده و هالهٔ قدسی و شعله‌سان دیده می‌شود که سوار بر اسب بر این جنگ نظاره می‌کند. حر بن ریاحی در مرکز تصویر قرار دارد و در حال جنگیدن است و پیکره‌ها در این تصویر ملبس به لباس‌های عثمانی هستند که متعلق به مکتب نقاشی بغداد در سده دهم هجری است(شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۵۷-۱۵۹).

تصویر امام مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف

تصاویر زیادی از پیشوایان شیعی با هم، در نگاره‌های قرون میانه به چشم می‌خورد یکی از نگاره‌هایی که به تصویرگری دوازده امام پرداخته است، تصویری است که از دوره تیموریان به نام«دوازده امام در عرصهٔ قیامت» باقی مانده است که گفته شده است، این تصویر در زمان اسکندر سلطان شاهزادهٔ تیموری تهیه شده است. اسکندر سلطان از جمله حمایت‌گران نسخه‌های خطی قرن نهم یعنی عصر صفویه بوده است و نسخه‌های زیادی به او نسبت داده شده است. از این تصویر به جا مانده می‌توان استنباط کرد که وی گرایش و تمایل شیعی داشته است و بعضی از مورخان گفته‌اند که وی شیعه بوده است و او را شاگرد شاه نعمت‌الله ولی می‌دانند(پوراکبر، ۱۳۹۶: ۸۹). در این تصویر

۱. کمال‌الدین حسین بن علی سبزواری(۸۴۰-۹۱۰ه. ق) مشهور به مولانا حسین واعظ کاشفی نویسنده، عالم جامع‌العلوم، منجم، مفسر قرآن، ریاضی‌دان و واعظ تأثیرگذار در عصر تیموریان بود. عمده شهرت او به واسطه نگارش مقتل روضة الشهداست که در دوران صفویه برای اجرای تعزیه و روضه‌خوانی مورد استفاده قرار می‌گرفت.

پیامبر اسلام ﷺ به همراه امام علی، امام حسن و امام حسین علیهم‌السلام در برابر جبرئیل نشان داده شده است و در پائین صفحه، دیگر امامان شیعه و از جمله امام رضا علیه‌السلام نشان داده شده است که برای صحنه قیامت آمده‌اند و در برابر این امامان یک عده در آتش جهنم قرار گرفته‌اند که متوسل به پیامبر ﷺ و سه امام اول شیعیان شده‌اند و عده‌ای در پائین صفحه که تاجی به سر دارند، گویای اهل بهشت هستند که در سرور و شادی قرار دارند و به سمت باقی امامان تعظیم می‌کنند. در این تصویر اگر ترسیم امامان را به ترتیب زمانی امامت‌شان بدانیم، شاید بتوان گفت که تصویر امام رضا علیه‌السلام آن شخصی است که با ریش و دستاری به سر و به صورت نیم رخ نشان داده شده است و حکایت از ۴۴ سالگی یعنی سن و سالی دارد که به شهادت رسیده‌اند و روبروی سه امام بعد خود که فرزندان‌شان تلقی می‌شوند قرار دارند(همان: ۸۲).

یکی از تصاویر از امام مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف در فالنامه طهماسبی قرار دارد. فال‌نامه طهماسبی در نسخه پراکنده، در مکتب نگارگری قزوین با حدود ۲۸ نگاره و قطع بزرگ تصویر شده است و یکی از نگاره‌های با ارزش در فالنامه که قابلیت توصیف و تحلیل فراوان دارد همین نگاره مربوط به امام زمان علیه‌السلام است و اکنون در موزه توپقاپی نگهداری می‌شود. این تصویر دارای لایه‌های مختلف است که بار معنایی بسیاری دارد و نکته قابل تأمل در این نگاره این است با توجه به این‌که فال‌نامه ها براساس باور قدیمی به سنت فال‌بینی و بخت‌آزمایی قدیمی بنا شده‌اند، نقشی که دین در این فالنامه دارد که با این انگاره نشان داده می‌شود قابل تأمل و توجه است. در این نگاره امام زمان علیه‌السلام در ارتباط با جامعه و فرهنگ عامه دیده می‌شود که از او کمک می‌خواهند و در نهایت یاری خدا به طور یقین پیدا خواهد شد و در این فالنامه ما می‌توانیم تأثیر تفکرات شیعی را بر روی تصویرهایی که در آن موجود است، ببینم. این نگاره به دستور شاه طهماسب اول در نیمه‌های قرن دهم هجری در دربار حکومتی صفویان قزوین به وجود آمده است. نگارهٔ امام زمان علیه‌السلام با مضمون مذهبی و از نسخ تصویری شیعی می‌باشد. کادر نگارهٔ مستطیل و عمودی است. در قسمت بالا و پائین تصویر از نوشته استفاده شده است که از ویژگی‌های کتاب‌آرایی آن دوره، آوردن نوشته با خط خوش در کنار تصویر است که معنی آن نوشته هماهنگ با تصویر بوده است. در بالای تصویر آیه‌ای با ترجمه: و ما او را به مقام

بالایی رساندیم.[1] با خط قرمز و درشت نوشته شده است و این در حالی است که در آیات قرآنی معمولاً استفاده از رنگ قرمز را نمی‌بینیم. می‌توان رنگ قرمز را از دو جهت دید. اول این‌که می‌تواند نماد عزت و بزرگی و میل و اشتیاق دانست و از جهت دیگر چون فالنامه یک موضوع این جهانی است شاید اشاره به آن بوده است. این آیه از قرآن اشاره به ادریس نبی علیه‌السلام دارد. ادریس از جمله پیامبرانی است که تجربه سفر آسمانی مانند خضر، الیاس، حضرت محمد صلی‌الله‌علیه‌وآله و حضرت عیسی علیه‌السلام داشته است و به تعبیر میرچا الیاده در ادیان ـ خصوصاً ادیان باستانی ـ همواره صحبت از صعود و عروج پیامبران شده است زیرا از نظر ادیان:

> هر صعودی گسستن از مرتبه پیش یا گذار به عالم علوی، ترک فضای دنیوی و مقتضیات بشری است (الیاده، ۱۳۷۲: ۱۰).

آوردن این آیه در بالای این تصویر این نکته را برای ما روشن می‌کند که شخص رو به روی حضرت که حلقه آتشی بر روی سر دارد به احتمال زیاد ادریس نبی است که ایشان نیز تجربه سفر آسمانی را مانند حضرت مهدی علیه‌السلام دارند.

تحلیل آثار هنر مسیحی در قرون میانه

به تعبیر بعضی از مورخان هنر مسیحی، اصطلاح هنر مسیحی، بسیار مبهم است زیرا هنر مسیحی هنری متحد و یکسان نیست و تمام دوران تاریخ مسیحیت را در تمام مذاهب مسیحیت شامل می‌شود، به طوری که تفکیک میان دوره‌های متفاوت و شاخه‌های متفاوت، دسته‌بندی‌های متعدد و متفاوتی را دامن می‌زند. علیرغم این‌که هنر مسیحی در دوران نخست تا قرن چهارم با ابهام و آشنایی اجمالی مورخان از این دوران مواجه است، اما قرون میانه از شفافیت بیشتری برخوردار است و به راحتی می‌توان درباره هنر مسیحی کاتولیک در این دوران، داوری و قضاوت نمود. در قرون اولیه به جهت متأثر بودن مسیحیان از تحریم تصویرگری عهد عتیق و یهودیت، هنوز هنر در میان مسیحیان از اقبال برخوردار نبوده است و به تدریج هنر در خدمت آموزه‌های دینی و کلیسا در آمد و از هنر در راستانی نیازهای الهیاتی و دینی استفاده گردید. در واقع در اولین دوره استفاده از هنر در کلیساها، نگاهی مستقل به هنر وجود نداشت و صرفاً هنر

۱. مریم: ۵۷.

امری ابزاری در جهت شکوفایی و جلوه‌دادن مذهب مورد بهره‌برداری واقع شد و کارکرد هنر این بود که برای مسائل معنوی، الوهی و حقایق مذهبی استفاده گردد و شاید بتوان گفت که هنر مسیحی در آغاز مدیون هنر روم و یونان بود و بسیاری از عناصر روم و یونان در آثار هنری صدر مسیحیت به چشم می‌خورد و این امر موجب شد که هنر مسیحیت کاتولیک با الهام از فرهنگ و تمدن روم و یونان به تدریج به شکوفایی رسید. به طوری که نخستین هنرمندان مسیحی نیز برای ترسیم مسیح و حواریون از سنت روم و یونان استفاده می‌کردند و حتی برای تصویر کردن مسیح، او را به شکل فیلسوفان بزرگ یونان ترسیم می‌کردند، تصویری از مسیح که در دوره‌های میانه وجود ندارد که این امر گویای تأثیرپذیری هنر مسیحی از هنر یونان و روم است.

تحلیل آثار نقاشی ایتالیا از قرن ۱۳ تا ۱۵

تحولات دینی و اجتماعی در قرن سیزدهم، در دوران گوتیک و عصر بیزانس، تحولاتی را در آثار هنرمندان و نقاشان این دوران به همراه داشت. در قرن سیزدهم نقاشان به جای ساختن شمایل و پرتره‌هایی از چهره شخصیت‌های قدیس، به سمت روایت‌گری و تصویر کردن داستان‌های کتاب مقدس گرایش یافتند و سپس قرن پانزدهم آغازی برای گرایش یافتن هنرهای تجسمی به سمت هنر رئال و تصویر کردن واقعی چهره‌ها بود. به تدریج هر چه به دورهٔ رنسانس نزدیک می‌شویم، واقع‌گرایی تصاویر و بشری بودن شمایل بیشتر محسوس است. قیافه قدیسان به صورت بشری و زمینی ترسیم می‌شده است و بر حضور مادی و زمینی قدیسان بیشتر تاکید می‌شده است. در این فرآیند در بخشی از آثار از نگاه اسطوره‌گرایانه کاسته شده و تصویر شخصیت‌های قدیس واقعی‌تر و طبیعی‌تر ترسیم می‌شده است. هر چه به سمت دنیای مدرن پیش می‌رویم از هالهٔ قدسی قدیسان کاسته می‌شود و چهره آنان همسان با تصویر انسان‌های معمولی می‌گردد و هنر واقع‌گرایانه رنسانس از چهره قدیسان نیز جنبه قدسی را می‌زداید و همان‌طور که دوناتلو نماد هنرمندی گردید که با ساختن چهره بسیار زمینی و پیش و پا افتاده از حبقوق نبی از چهره قدیسان تقدس‌زدایی نمود، همچنین این امر رواج یافت و نگاهی سکولار و دنیوی در شمایل و تصاویر قدیسان پس از رنسانس، شایع و رایج گردید و تصویرگری به خصوص از قرن هفدهم تا بیستم نیز میسری متفاوت از قرون میانه پیدا نمود(McGuckin, 2008: pp. 350-360).

بررسی آثار دوره رومانسک (رومی‌وار)

از سدهٔ ششم میلادی به بعد عناصر پراکنده و مختلفی که از شیوه‌های هنر رومی و بیزانسی و خاور زمینی در ایتالیا و به تبع آن در دیگر کشورهای اروپایی، بر جای مانده بود، آمیزه‌ای پدید آورد که خود نیز زمینه‌ای شد برای پیدایی پاره‌ای معماری‌های کلیسا و آثار هنری دیگر. هنر رومانسک نخستین هنری است که در سرتاسر اروپا به ظهور پیوست. زیرا کلیسا توانست زمینهٔ وحدت دینی و دنیوی غرب را فراهم آورد. به اعتقاد بورکهارت، هنر رومانسک هنری اساساً خاص کاهنان و راهیان اهل کلیسا بود، اما با این همه شامل جنبه‌های مردمی نیز می‌شد. زیرا در عین حال که تشفی بخش نیازهای روانی ساده‌ترین مردم می‌شد؛ حاجات روح اهل سیر و نظر و تأمل را نیز برآورده می‌کرد.

در دوران هنر رومانسک در جستجوی استواری و قدرت بود و نیز به علت این‌که بیشتر توسط راهبان صومعه‌ای گسترش می‌یافت به سبک صومعه‌ای نیز مشهور بود.

این سبک هنر مسیحی بیشتر مظهر و جلوهٔ جلال الهی را در آثار هنری متبلور می‌کرد. هنرمند رومانسک بیشتر به آخرت و جلال الهی می‌اندیشید و در این اندیشه نالان بود. این سبک هنری چنانچه گفته شد حاصل تجربیات صومعه‌نشیان و فرهنگ روستایی بود برخلاف سبک گوتیک که حاصل تمایلات شهری بود و هنرمند در سبک رومی‌وار با خلق آثار هنری مؤمن مسیحی را به خضوع و خشوع و ترس از عذاب الهی فرا می‌خواند. حال آن‌که سبک گوتیک با تزئین و تلطیف روحیهٔ مؤمن سعی در ایجاد شوق و حرکت به سوی خداوند را، جایگزین ترس سبک رومانسک می‌کرد.

نقش‌مایهٔ تصویر مسیح در نقاشی‌های عصر رنسانس

مسیحیان به اقانیم سه‌گانه و تجسد[1] خدا در مسیح معتقد هستند و هنرهای تجسمی همواره به تجسد و تجسم مسیح پرداخته است، از این رو تفکر مسیحی با تأکیدش بر فرد عیسی مسیح با هنر فیگوراتیو سازگار بود و میراث هنری دوران باستان را به خدمت تعالیم کلیسایی گرفت و در اقتباس از آن میراث، بذرهای طبیعت‌گرایی به معنای ضد معنوی کلمه را پذیرفت. علیرغم فرایند طولانی پذیرش این میراث «یونانی ـ رومی» در طی قرون، طبیعت‌گرایی نهانی آن، در هر زمانی که آگاهی معنوی متزلزل

1 .incarnation

می‌گشت، همواره ظاهر می‌شد، حتی بسی پیش از رنسانس که در آن انقطاع قطعی از سنت رخ داد. عالم مسیحی همواره در کنار هنری که به معنای دقیق کلمه مقدس است، با هنر دینی که کمابیش از صورت‌های «دنیوی» بهره می‌گیرد، آشنا بوده است. در واقع هنر مسیحی که توسط هنرمندان مسیحی یا به سفارش آنها ساخته شده و مبتنی بر فرهنگ و تمدن مسیحیت است، به سوژه‌های موجود در سنت مسیحی می‌پردازد. به تعبیر دیگر هنری که حقیقتاً از الهام مسیحی برخاسته، از برخی تمثال‌های مسیح و مریم عذرا نشأت گرفته است که منشأیی معجزه‌آمیز دارند و به طور طبیعی با حقایق معنوی مسیحیت در تعامل است (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۵۷).

یکی از مهم‌ترین مضامین مذهبی که از طریق آن می‌توان سیر تحولات فکری هنرمندان مسیحی را مورد بررسی قرار داد، شام آخر است. این موضوع به وفور، در ادوار مختلف تاریخ هنر مورد استفاده هنرمندان قرار گرفته است. به طور کلی در بازنمایی شام آخر، غالباً مسیح را در وسط و حواریون را در اطراف میز نشان می‌دهند. براساس این تحلیل عناصر اصلی و اساسی تابلوهای شام آخر عبارتند از: ۱. مسیح؛ ۲. دوازده حواری؛ ۳. قرص نان و شراب؛ ۴. یهودا.

نقاشی دیواری شام آخر لئوناردو داوینچی در سالن نهارخوری کلیسای سانتاماریا در میلان ایتالیا واقع شده است. این نقاشی با آن‌که تا حدی به علت کم‌تجربگی داوینچی در انتخاب مواد (متریال) تخریب شده است و بارها آن را ترمیم کرده‌اند، از لحاظ تصویری و احساسی یکی از قابل توجه‌ترین آثار به شمار می‌آید. براساس روش نشانه‌شناسی باید گفت، داوینچی در این نقاشی تمامی خصوصیات نقاشی دورهٔ کلاسیک را در یک ترکیب‌بندی خاص، نورپردازی و نمایش واقعی پیکره‌ها به تصویر کشیده است. حواریون و مسیح در محیطی غمگین و آرام قرار دارند. مسیح دستانش را باز روی میز گذاشته است، در حالی که می‌داند یکی از حواریون به او خیانت می‌کند و مراسم را شروع می‌کند و نان و شراب را بین حواریونش تقسیم می‌کند. مسیح آن‌چنان با آرامش تمام نشسته است که پیکرهٔ او به طور کلی از اطراف او جداست. او نقطهٔ کانونی تمام خطوط پرسپکتیو این نقاشی است و به همین علت‌گویی در مرکز تابلو، آرامشی عمیق در جریان است. حواریون آشفته، ترسان، خشمگین و با مهربانی بازیگران دیگر این صحنه‌اند، در گروه سه و چهار نفری در حال گفت‌وگو هستند. یهودا با مسیح و

حواریون در یک ردیف قرار دارد که این یکی از ویژگی‌های این تابلوست. داوینچی اگر یهودا را در طرف دیگر میز می‌کشید، حالات بدن او با سایر حواریون هماهنگ نمی‌شد و با نشان دادن یهواد باعث افسون شدن بیان روایی داستان شده است و توانست بار عاطفی این صحنه را بیشتر کند. در بسیاری از تابلوهای شام آخر یهودا جدا از حواریون ترسیم شده است.

یهودا صورتش در سایه است، کیسهٔ پولی در دست راستش هست و دست چپش را به سمت عیسی دراز کرده است. حواریونی که در دو طرف میز هستند، آرام‌تر از بقیه‌اند و مسیح در مرکز تصویر نیز آرامش مذکور را تشدید می‌کند. لئوناردو گویی کارگردان صحنه‌ای است که یک لحظه تراژیک را برای مخاطب با وسواس زیاد بیان می‌کند و سکوت مسیح نیز از جمله ابزار نیرومند برای بیان آن است، زیرا در سکوت مسیح پس از سخنانش، گویی نوعی جاودانگی ثبت شده است. او برای این‌که بتواند تصویری آن جهانی از این تابلو خلق کند، روایت دو انجیل متی و یوحنا را با هم ترکیب کرده است. نمایش این نقاشی در سالن غذاخوری اهمیت یادآوری این واقعه مقدس را به راهبان نشان می‌دهد.

این اثر دارای ترکیب‌بندی قرینه است که البته ما شاهد وجود قرینه در عین بی‌قرینگی هستیم، یعنی در مرحلهٔ اول به علت واکنش پویای فیگورها، حس خطایی از قرینه نبودن به چشم می‌خورد، در حالی که چه در عناصر معماری و چه در پیکره‌ها شاهد ترکیب‌بندی قرینه هستیم. قرینگی نشانه‌ای از یکپارچگی است که داوینچی آن را با قرار دادن جمع‌های سه تایی از حواریون در دو طرف مسیح به وجود آورده است. داوینچی با قرار دادن مسیح در مرکز تصویر و در جلوی پنجره فضای معماری و قرار دادن نقطه پرسپکتیو در پشت سر مسیح، او را به مرکز کانونی احساس و مکان تبدیل کرده است و حالتی آرمانی و دست‌نیافتنی به او داده است. هال در این‌باره می‌گوید:

> به لحاظ ساختاری شاهد پدید آمدن فرم مثلث متساوی الاضلاع از مسیح هستیم. این فرم از اشکال کلیدی و رمزآمیز از مبانی بصری مسیحی به شمار می‌رود و نمادی از تثلیث در عیسویت است (هال، ۱۳۹۰: ۱۷).

به تعبیر جنسن، در واقع این فرم شکل هندسی خلاصه شده‌ای از لنگر است که نماد مسیح بوده و در آثار صدر مسیحیت بسیار دیده می‌شود. فرم مثلث در حالت رو به

بالای آن علاوه بر آن‌که نشانه‌ای برای جنس مذکر است در فرهنگ مسیحیت بیان نمادینی برای ملکوت و به اوج رسیدن نیز است. در واقع، شکل آرام و مثلث‌گونه مسیح به جای آن‌که نقش یک نیروی فعال مادی و معنوی را ایفا کند، منفعل است(جنسن، ۱۳۵۹: ۵۲۳). این حالت نشان‌دهندهٔ این است که عیسی برای عروج تسلیم اراده خدا بوده است. داوینچی، مسیح را در مرکز تصویر قرار داده است که علاوه بر تشکیل دادن فرم مثلث توسط بدن او در جلوی پنجره‌ای که دارای یک قوس در قسمت بالای تصویر است؛ در حالی که هالهٔ مقدس دارد و نقش یک منجی را ارائه می‌دهد و آن قوس می‌تواند نمایانگر گفت‌وگوی میان آسمان و زمین و یا نماد آرزوی یک عالم برین یا یک سطح برتر از زندگی باشد.

مسیح داوینچی جنبه‌های زمینی و انسانی دارد که علاوه بر آرامش، غمگین نیز به نظر می‌رسد، زیرا می‌داند یکی از حواریونش به او خیانت کرده است. داوینچی معنای نمادین اعداد در سنت مسیحی را در این اثر به طور کامل رعایت می‌کند. از عوامل مهم این اثر منبع نور است که نور در آن، نشانه‌ای از رستگاری بشر و نمادی از امید به این رستگاری است. در نقاشی داوینچی منبع نور از سه پنجره پشت سر میز تأمین می‌شود. مسیح در مرکز تصویر و در مرکز نور قرار دارد، پنجره‌های سه‌گانه نمادی از مکاشفه‌اند، خصوصاً در پنجرهٔ دوم که مسیح روبه روی آن قرار دارد که بازنمایی تجسد خداوند در مسیح است و این تجسد جنبه‌ای زمینی و مادی را القا می‌کند. در آثار مذهبی مسیحی از شکل صلیب بسیار استفاده شده است، در بعضی موارد به صورت بارز و در بعضی موارد به صورت مستتر در ترکیب‌بندی آثار تجسمی آن را می‌بینیم. در شام آخر داوینچی با ترسیم خطوط وتر فضای احاطه‌کننده و به علاوه قوس معماری بالای پنجره دوم و دو خط پرسپکتیو سقف و به علاوه بدن مسیح در فرم صلیب آشکار می‌شود که نماد درد و رنج مسیح در طول دستگیری و به صلیب کشیدن است و نمادی از مرگ مسیح و رفتن به سوی آسمان و بهشت است. قرارگیری آن در جلوی پنجره و اشاره به طبیعت و کوه که شاید نمادی از کوه جلجتاست. بر این امر تأکید می‌کند. طبیعت در پس زمینه بسیار محو است و اهمیت آن از دیگر عناصر نقاشی کمتر است. داوینچی با نشان دادن طبیعت توانسته دو امر را بازنمایی کند، اول اشاره به باغ محل برگزاری، دوم اشاره به کوه که نماد مرتبه والای روح مسیح است که مسیح به آن می‌رسد تا عروج کند.

به طور کلی داوینچی با یک ترکیب‌بندی پویا و با استفاده از عناصر بصری که در هنر کلاسیک دیده می‌شود یک برانگیختگی عاطفی ایجاد می‌کند که جاودانگی را سبب می‌شود. نقاشی دیواری شام آخر و بخشی از زندگی لئوناردو که به آفریدن آن انجامید بر روی هم آمیزه‌ای از تکامل هنری سده پانزدهم و نخستین بیان سبک رنسانس پیشرفته در ایتالیای اوایل سده شانزدهم هستند. نقاشی شام آخر داوینچی یکی از پرآوازه‌ترین تابلوهای مذهبی به شمار می‌رود (گاردنر، ۱۳۸۵: ۴۱۸).

تصویر شام آخر و عشاء ربانی

شام آخر در الهیات مسیحی، که گاه آن را«مَس»[1](قَدّاس)، «افخاریست»،[2] «شام خداوند»، «جماعت»[3] و عمل عشای ربانی می‌نامند، به آخرین شام زمینی مسیح می‌گویند، که عیسی مسیح با شاگردانش در روز پنجشنبه در باغ «جتسیمانی» قبل از دستگیری و مصلوب شدنش صرف نمود. شام آخر در واقع«آئین عشاء ربانی» یا «افخارستیا» است که در میان مسیحیان اهمیت به سزایی دارد و جزو مناسک اصلی آنان به شمار می‌رود. در اناجیل هم، این وعده و اهمیت آن به خاطر سخن عیسی مسیح درباره شراب و تکه نان است.

بنابر روایات مسیحی، عیسی مسیح به تاوان گناهان بشر مصلوب می‌گردد، برای نجات‌شان به دوزخ ـ عالم مردگان ـ می‌رود و سپس به جایگاه ابدی و آسمانی خود باز می‌گردد.[4] آخرین شامی که عیسی مسیح در شب دستگیری خود با حواریونش خورد منشأ یکی از هفت آئین مقدس مسیحیان است که به آن عشاء ربانی یا آئین سپاس‌گزاری می‌گویند و این آئین همواره الهام‌بخش هنرمندان، سیاست‌مداران و... در طول تاریخ مسیحیت بوده است. بعد از آن‌که مسیح در آن شام آخر و با توجه به مرگ

1 .mass

2 .eucharist

3 .communion

٤. مسلمانان در تفسیر مصلوب شدن مسیح بر اساس آیات قرآن معتقد هستند که وی مصلوب نشده است و فردی به جای ایشان کشته شده است و ایشان به آسمان رفته است و دوباره در آخرالزمان به زمین خواهد آمد اما مسیحیان اعتقاد به مصلوب شدن ایشان دارند. اما حواریون دیدند که قبر او، پس از کشته شدن خالی از جنازه بوده و بر این باورند که ایشان به آسمان رفته است و بار دیگر به زمین باز خواهد گشت. اعتقاد بر غیبت و پنهان شدن حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف و حضرت مسیح علیه‌السلام و بازگشت آنها از اعتقادات مشترک میان مسلمانان و مسیحیان است.

قریب‌الوقوعش، سخنانی دربارهٔ نان و شراب گفت و به حواریون تأکید کرد که این غذا را به یاد او تکرار کنند، از این رو در هر دوره از تاریخ مسیحیت، مسیحیان نان و شراب را برمی‌داشتند و کلمات عیسی را در شام آخر می‌خواندند و یا تکرار می‌کردند. جوامع مسیحی جز عده‌ای اندک، این رسم را دنبال می‌کنند و حتی برخی جوامع مسیحی نیز غذاهای محلی دیگری را جایگزین نان و شراب نموده‌اند اما به هر ترتیب این سنت در تاریخ سنت مسیحی باقی مانده است. جنبهٔ آئینی این عمل به قدری است که جوامع مختلف مسیحی رویکردهای مختلفی به این عمل دارند، پاره‌ای از آنان لباس‌های فاخر می‌پوشند و موسیقی‌ای دلنشین پخش می‌کنند که بیانگر حضور پادشاه آسمان است، عده‌ای دیگر غذای ساده و اصلی خانواده را در این آئین می‌آورند تا تواضع بشری را در برابر عیسی به نمایش بگذارند و یا در انجام دادن اعمال به صورت سرپا، نشسته و یا به صورت زانو زدن مفاهیمی استعاره‌ای و رمزگونه را در نظر دارند(والز، ۱۳۸۹: ۱۲۶-۱۲۹).

در سه انجیل، متی، مرقس و لوقا آمده است که حضرت عیسی علیه‌السلام مقارن با مصلوب شدن و مرگ روی صلیب، به مدت سه روز به دوزخ ـ عالم مردگان ـ نزول می‌کند(کتاب مقدس (لوقا)، ۱۳۸۷: ۴۲۶-۴۴۲) و انجیل یوحنا نیز روایت صعود او به آسمان را تصریح می‌کند(متی، ۲۳۶-۲۵۸).[1] بورکهارت در این‌باره می‌گوید، اگر پیامبران و انبیای عهد عتیق جز به شفاعت مسیح قادر نمی‌بودند از ظلمات رهایی یابند، بدین سبب است که مسیح مورد بحث در واقع همان مسیح ازلی یا کلمه الهی است. این انبیاء با کلمه الهی پیش از تجسدش در جسم عیسی مواجه شده بودند. با این حال، از آن حیث که مرگ بر صلیب همچون محل تلافی زمان و جاودانگی در حیات مسیح است. از حیث سمبلیک بازنمایی مسیح منجی، پس از رستاخیزش و در هیأت انسانی‌اش، در حال نزول به سرای دوزخ مشروع است. وی در آن‌جا دروازه‌های دوزخ را فرو می‌شکند و به یاری اجداد نوع بشر، پیامبران و انبیایی می‌شتابد که برای خوشامدگویی به وی اجتماع کرده‌اند(بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۱۳).

۱. جریان شام آخر مسیح، خیانت یهودا، تدارک شام فصح و مرگ عیسی را می‌توان در این آیات دنبال کرد: عهد جدید، متی ۲۶: ۲۹-۲۰، مرقس ۱۴: ۲۵-۱۷، لوقا ۲۲: ۳۰-۱۴ و یوحنا باب ۱۳ تا ۱۷.

شباهت‌های هنر اسلامی و هنر مسیحی کاتولیک

۱.آثار هنری و تزئینات در خدمت مضامین الهیاتی

در سنت مسیحی منع آباء کلیسای اولیه از بعضی هنرها موجب نگردید که هنرهای تزئینی و یا نقاشی مورد مذمت قرار گیرد و همواره در سنت مسیحی این هنرها از موقعیت بهتری حتی نسبت به جهان اسلام داشت. در سنت اسلامی در قرون میانی خصوصاً از دوره سلجوقیان به بعد آثار نگارگری همچون ورقه و گلشاه، شاهنامه دموت و دیگر آثار کتاب‌آرایی به ظهور می‌رسد و از موقعیت بهتری در میان هنرمندان برخوردار می‌گردد. هنرهای تزئینی به این جهت مورد توجه در این دو سنت الهیاتی واقع شد چون می‌خواست در خدمت تبلیغ دینی و ترویج مفاهیمی الهیاتی قرار گیرد. در واقع هنر در قرون اولیه، بر خلاف دوران مدرن که هنر نقاشی مستقلاً مورد توجه است و اصالت می‌یابد، بیشتر در خدمت کلیسا و مسجد و یا به تصویر کشیدن مفاهیم دینی و شخصیت‌های مذهبی بوده است. به این جهت گفته شده است که نگارگری مسیحی از آغاز در خدمت آموزش‌های الهیاتی بوده است و برای کسانی که سواد خواندن و نوشتن نمی‌دانستند، هرگونه تصویر از قدیسان می‌توانست جایگزین متن و نوشته باشد. البته در سنت اسلامی به جهت مخالفت پاره‌ای از عالمان د ینی نقاشی در قرون اولیه اقبال زیادی نیافت زیرا مسلمانان یا می‌توانستند قرآن را بخوانند و یا این‌که آن را حفظ کنند ولی اساساً نگارگری در سنت اسلامی در قرون هفتم تا دهم در خدمت تزیئنات، صنایع دستی و در کتاب‌آرایی و آراستن قرآن و دیگر کتاب‌های عرفانی و ادبی قرار گرفت(عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۹۷).

بسیاری از عناصر هنری در دو سنت اسلامی و مسیحی نیازمند رمزگشایی و تفسیر است و استفاده از این عناصر برآمده از مبانی فکری‌ای است که در دو سنت وجود داشته است. سوزان سانتاک در اثر معروف خود«علیه تفسیر» این پرسش را مطرح می‌سازد که چه شرایطی باعث شده که انسان‌ها به دنبال رمز و راز بروند و چرا در جوامع به دنبال تفسیر متون گرایش پیدا شده است. او معتقد است که اولین نشانه‌های تفسیر را می‌شود در فرهنگ اواخر دوره باستان کلاسیک یافت، همان موقع که روشنگری علمی یک نوع نگرش«واقع‌گرایانه» را به دنیا معرفی کرده بود. یعنی علیت زیبندگی نمادهای

دینی موجب شد تا متون کهن با آن فرم‌های دست نخورده و اصالت‌شان دیگر قابل قبول نباشد و بالتبع افراد دست به دامن تفسیر شدند تا متون کهن را با نیازهای مدرن وفق دهند. به همین جهت در آغاز رواقیون و سپس دیگران به دنبال تفسیر نمادها و عناصر هنری رفتند و بسیاری از تمثیل‌ها، تشبیهات و مفاهیم رمزگشایی گردید (سانتاک، ۱۳۹۶: ۲۵-۲۲).

یکی از وجوه مشترک در سنت اسلامی و سنت مسیحی این است که در ابتدای تأسیس این ادیان و فرهنگ مبتنی بر آنها، نگاه سلبی نسبت به بعضی از هنرها وجود داشت. در سنت اسلامی شاید چند قرن گذشت تا هنرها براساس تفسیر مفسران و اجتهاد فقیهان از حلیت در پاره‌ای از هنرهای تجسمی برخوردار شد و یا دست‌کم به بعضی از هنرها همچون خوشنویسی، صنایع د ستی و ادبیات ترغیب و تشویق شد. در قرون نخست اسلام هنرهای تجسمی از موقعیت خوبی برخوردار نبود و به جهت اهمیت مفهوم توحید و پرهیز از شرک هر آنچه که رائحه شرک‌ورزی داشت، مورد بی‌رغبتی و حتی نهی مفسران دینی قرار گرفت. همچنین این امر در سنت مسیحی هم وجود داشت. پدران کلیسا همچنین در ابتدا هم نسبت به مجسمه‌سازی و یا موسیقی واکنش منفی داشتند. از نظر آنان مجسمه‌ها گاه چنان زیبا ساخته می‌شدند که مردم آنها را ستایش می‌کردند و به همین جهت آباء کلیسا این هنر را نهی می‌کردند و یا معتقد بودند که خداوند را باید در خاموشی و در ذهن پرستش نمود نه با آواز و یا با سازهای موسیقی. آنان هم این دلواپسی را داشتند که سازهای موسیقایی در مراسم بت‌پرستی و تئاتر مورد استفاده قرار می‌گرفته است. از این رو هر یک از عالمان مسیحی نسبت به بعضی از سازها واکنشی منفی نشان می‌دادند. به طور مثال کلمنت اسکندرانی تنها استفاده از چنگ را روا می‌دانست و تنها باسیل بود که بر خلاف روح حاکم بر کلیسا موسیقی را ابزاری مناسب و خوب برای ترویج ایمان دینی می‌دانست (تاتارکیوچ، ۱۳۹۶: ج۲، ۵۵-۵۷).

۲. نگاه اسطوره‌ای به قدیسان دینی

یکی از جنبه‌های مشترک هنر اسلامی و هنر کاتولیک، تصویری غلوآمیز و اسطوره‌ای از قدیسان و شخصیت‌های الوهی است. به طوری که در بعضی از نگاره‌ها، نمادها،

نقش‌مایه‌ها و موضوعات به کار رفته درباره شخصیت‌های دینی مسئله‌ای فراتاریخی و دارای وجهی تخیلی و غلوآمیز است.استفاده از نقش‌مایه نبرد پیامبر اکرم ﷺ و امام علی علیه‌السلام با اژدها، همراهی فرشتگان با قدیسان و یا خورده شدن زینب کذابه توسط شیر و زنده ماندن امام رضا علیه‌السلام در کنار شیر (مهدی‌زاده، ۱۳۹۹: ۱۴۴) و امثال آنها بیان تصویری غلوآمیز و اغراق‌آمیز از پیشوایان دینی است. به طور مثال همان‌طور که بیان شد در خاوران‌نامه ابن حسام خوسفی بیرجندی، تصویر امام علی علیه‌السلام همچون اسطوره رستم و جنگ او با اژدها تصویر می‌شود(خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۹۸) و در نگاره نشان داده می‌شود که امام علی علیه‌السلام در حال جنگ با اژدهاست، در حالی که این رخداد هیچ ریشه واقعی ندارد و در زیر تصویر اشعاری که در وصف امام علی علیه‌السلام سروده شده است بر وزن و مضمونی است که فردوسی در شاهنامه برای جنگ رستم با اژدها سروده است و یا در فالنامه طهماسبی تصویری دیگر از امام علی علیه‌السلام در نبرد با اژدها وجود دارد که کاملاً تخیلی و برآمده از روحیه اسطوره‌ای هنرمندان مسلمانی است که دوست داشته‌اند تا درباره شخصیت‌های مقدس، با نگاهی آرمانی و اغراق‌آمیز به تصویرگری بپردازند(پوراکبر، ۱۳۹۶: ۱۵۲).

همچنین در بعضی از تصاویر معراج، زمینه‌ای که پیامبر اکرم ﷺ در آن قرار دارد، شامل بعضی از عناصر اسطوره‌ای و تخیلی هستند. به طور مثال در تصویر معراج هفت اورنگ جامی، فرشتگان متعددی گراگرد پیامبر قرار دارند که به صورت دایره‌وار ایشان را به سمت آسمان مشایعت می‌کنند و در دست خود قندیل‌هایی دارند که راه را برای پیامبر روشن کنند و یا فرشتگان با خود تاج‌ها و هدایایی دارند که گویای جشن و شکوه این سفر روحانی برای پیامبر است. به کار بردن این عناصر دنیوی و زمینی برای نشان دادن یک تجربه روحانی بیانی اسطوره‌ای و تخیلی است که در آثار پیشوایان دینی دیده می‌شود(گرابار، ۱۳۹۰: ۱۲۳). همان‌طور که شیعیان در قرائتی شیعی از معراج در برابر پیامبر ﷺ شیری را قرار دادند که نماد امام علی علیه‌السلام است و پیامبر دست خویش را به سوی شیر که کنایه از امام علی علیه‌السلام است، دراز می‌کند و انگشتری را به او می‌دهد که نماد جانشینی و وصایت پس از خود است و اهداء انگشتر توسط پیامبر به شیر نقطه مرکزی تصویر قرار می‌گیرد و گویی که تصویر می‌خواهد موقعیت و جایگاه امام علی علیه‌السلام را پیش پیامبر و خداوند بیان کند و این‌که امام علی علیه‌السلام نیز در تجربه شخصی پیامبر که

معراج است، حضور و منزلت خاص دارد.

همچنین در سنت هنری کاتولیک هم تصاویری که از مسیح، مریم، حواریون یا داستان‌های انجیلی هست، گاه به صورت اغراق‌آمیز و اسطوره‌ای بیان شده است. به طور مثال همچون معراج پیامبر اسلام، وقتی مصلوب شدن مسیح علیه‌السلام یا ولادت مسیح به تصویر کشیده می‌شود، همواره بالای سر او تعداد زیادی فرشته بالدار نشان داده می‌شود که علامت شخصیت آسمانی مسیح علیه‌السلام است یا در بعضی از تصاویر، مسیح به شکل بره نشان داده می‌شود که نماد مظلومیت و نشانهٔ قربانی کردن است و در انجیل به معنای عیسی مسیح است و گاه از او به بره خدا تعبیر می‌شود و در قرون وسطی معمولاً پرچمی با نشانه صلیب همراه آن وجود دارد همان‌طور که در سنت مسیحیت، عقاب نماد یوحنای قدیس است. در پاره‌ای از نقاشی‌های قرون میانه در سنت کاتولیک دیده می‌شود که تصاویری تخیلی و اسطوره‌ای که بر آمده از داستان‌های متون مقدس است، به تصویر کشیده می‌شود. به طور مثال وقتی سینیورلی نقاش اهل توسکانی در نقاشی‌های دیواری نیایشگاه سن بریتسیو، مضمون پایان دنیا را بر حسب کتاب مکاشفات ترسیم می‌کند، به تصویری برآمده از تخیل خویش می‌پردازد. وی در یکی از این آثار با نام«به جهنم انداختن ملعون» تعدادی زیادی از بدن‌ها را ترسیم می‌کند که به پائین فشار داده می‌شود تا به وسیله ارواح پلید عذاب داده شده و به شعله‌های آتش جهنم سپرده شوند و فرشته میکائیل بر اجرای این عذاب نظارت می‌کند. سینیورلی در این تصویر بر حسب ادبیات انجیلی انسان‌های جهنمی را در هم پیچیده و فشرده شده نشان می‌دهد و بدن‌ها عریان هستند و بالای سر آنان فرشتگانی نشان داده می‌شوند که جسم جهنمیان را از بالا به پائین پرت می‌کنند(دنی، ۱۳۸۸: ۵۹۸).

تفاوت‌های هنر اسلامی و هنر مسیحی کاتولیک

۱. تفاوت در نقش‌مایه‌ها، نمادها، سمبول‌ها، تزئینات هنری و...

در قرون میانه در نگارگری اسلامی، مسلمانان از قواعد مناظر و مرایا و از پرسپکتیو خطی استفاده نمی‌کردند و استفاده از سایه روشن وجود نداشت، همان‌طور که در غرب نیز تا قرن پانزده و تا پیش از جوتو استفاده از پرسپکتیو خطی وجود نداشته است. دربارهٔ دلایل عدم استفاده از پرسپکتیو نظرات متفاوتی وجود دارد. بعضی بر این باورند که

هنرمندان مسلمان پرسپکتیو را نمی‌شناختند و به همین جهت استفاده نمی‌کردند اما نظر دوم این است که علیرغم این‌که پرسپکتیو برای هنرمندان مسلمان شناخته شده بود، اما عمداً استفاده نمی‌کردند. بعضی از پژوهشگران بر این باور هستند که استفاده از پرسکپتیو خطی در نگارگری عمدی بوده است و فقط از آن در تصاویر کتاب‌های علمی مانند کتاب *الادویة المفردة* از دیوسکوریدوس و کتاب *البیطرة* که دربارهٔ دامپزشکی بود به واقع‌گرایی می‌پرداختند(عکاشه، ۱۳۸۰: ۳۷). در غیر از این موارد نگارگر مسلمان نمی‌خواسته واقع‌نگاری کند و فضایی که در نگارگری به تصویر کشیده می‌شد، فضایی اهورایی و مثالی بوده است. بنا به نظر این دسته از محققان، نگارگران مسلمان پرسپکتیو خطی را می‌شناختند حتی در بعضی از کناره‌های یک تصویر آن را رعایت می‌کردند به طور مثال کمال‌الدین بهزاد در تصویر بعضی از آثارش در سقف و در کناره‌های تصاویر از پرسپکتیو خطی استفاده کرده است. این امر علامت این است که هنرمندان با وجود آن‌که پرسپکتیو خطی یا ژرفانمایی را می‌شناختند اما در فضای کلی نگارگری آن را به کار نمی‌گرفتند. هنرمندان مسلمان، از دوران سغدی در قرن چهارم هجری، ژرفانمایی را می‌شناختند ولی به کار نمی‌گرفتند و یا آثاری از منظره‌نگاری از قبیله شانگ در چین وجود دارد که کاملاً پرسپکتیو خطی در آنها ا ستفاده شده است.

همچنین نگارگران مسلمان در نگارگری از نقطه ثقل یا نقطه مرکزی استفاده نمی‌کردند و گاهی از جزئیات غیر مربوط به یکدیگر استفاده می‌شده است، به طوری که اگر هر قسمت یک نگاره را برش بدهیم، خود آن جزء خودش قابلیت یک نگارهٔ کامل را دارد و هر یک از این اجزاء در اتحاد با دیگر اجزاء تصویر کامل و واحدی را تشکیل می‌دهند. همچنین در هنر اسلامی پیش از رنسانس، نگاره‌ها از فضای دور کشیده می‌شد و تصویر پرتره و از نزدیک وجود نداشته است و از رنسانس به بعد این روش وارد نقاشی مسلمانان شده است و گفته شده است که اولین بار پرتره سلطان محمد فاتح حاکم عثمانی در قرن پانزدهم کشیده شده است و یا در سنت ایرانی محمد زمان و رضا عباسی از نخستین کسانی بودند که بعد از تحصیل در غرب، پرتره را وارد نگارگری ایرانی نمودند. همچنین در نگارگری مسلمانان غیر از آثاری که توسط شاهان و شاهزادگان شکل می‌گرفته است، تصاویر برهنه‌نگاری، مجالس لهو و لعب و صحنه‌های بدون رعایت نکات اخلاقی وجود نداشت و توده مردم و هنرمندان مسلمان این صحنه‌ها را

نمی‌کشیدند و رغبت به آنها نداشتند. به تعبیر دیگر برهنه‌نگاری در میان هنرمندان و در جامعه نهادینه نشد و مشروعیت نیافت و فقط گاه بر روی دیوار کاخ‌ها و اندرونی خانه‌های شاهان و اشراف این صحنه‌ها به چشم می‌خورد(همان: ۳۸).

۲. تفاوت در سبک و تزئینات معماری اسلامی و کاتولیک

هنر معماری در مسیحیت مثل سایر هنرهای این دین، بر محوریت جسم عیسی شکل گرفته است. کلیسا تجسد کالبد عیسی است، چنانچه مؤمنان مسیحی کلیسا را به تن مسیح تشبیه کرده‌اند. بر این اساس، معماری مقدس، تنها کلیسا را شامل می‌شود و حال آن‌که در اسلام، جهان به دو عالم مقدس و غیرمقدس تقسیم نشده است تمامی ابنیه و کاخ‌ها و قصور و بازار و مدارس، همه بر یک شکل واحد ساخته شده‌اند و چون هر یکی به نوعی تجلی آیات الهی هستند از فرم‌ها و اشکال تزئینی و معماری هماهنگ بهره برده‌اند، به همین دلیل ساختار معماری مسجد به عنوان مقدس‌ترین مکان برای عبادت با مدارس و بازار و کاروانسراها در یک قالب و ابزار معماری قرار می‌گیرند، که هر یک در جای خویش می‌تواند بازتاب نمادها و رموز معماری اسلامی باشد.

در مسیحیت، هنگامی که وارد یک معبد یا کلیسای مسیحی می‌شویم، شیء مرکزی که توجه ما را به خود جلب می‌کند، نقاشی، مجسمه یا تصویری است که نمایندهٔ مستقیم حضور الهی است. اما در اسلام هنگامی که وارد مسجد می‌شویم، حضور خاصی که در آن می‌یابیم حضور خلاء است، یعنی فقدان نقطه‌ای که بتوان آن را مرکز حضور الهی دانست، زیرا هر چیزی اشاره بر حضور الهی دارد و فقدان تصاویر در مساجد، به هدف سلبی حذف«حضوری» است که متضمن خطر معاوضه با حضور«نامرئی و غیبی» خداوند با موجودی دیگر است.

در معماری قرون وسطی در کلیسا، ما شاهد پیکرتراشی سردرهای کلیسای رومانسک و گوتیک هستیم که هر یک به نحوی بیانگر متون انجیلی است که برای تبشیر و تنذیر مؤمنان مسیحی در هنگام ورود به کلیسا به کار رفته است. اما در مساجد اسلامی و به خصوص سردرهای آنان تنها چیزی که مشاهده می‌کنیم آیات قرآن کریم و اسلیم‌های است که همگی دلالت بر ذات الوهیت و توحید دارد، که به صورت انتزاعی بیان شده است، نه با تصویر داستان‌های قرآنی به سان انجیل.

چنانچه گفتیم در مساجد اسلامی برخلاف کلیسا، مرکزی وجود ندارد که عبادتگران بدان رو کنند. اجتماع مؤمنان به دور یک مرکز از مشخصات بارز جامعه مسیحی است، در اسلام فقط به هنگام زیارت مکه در نماز جماعت است که مؤمنان مسلمان به دور کعبه مجتمع می‌شوند. اما این مؤمنین هر جا که باشند به هنگام اقامه نماز رو به سوی این مرکز دور دست از پشت و بیرون دیوارهای مسجد اقامه نماز می‌کنند.

بورکهارت بر این باور است که: «حتی کعبه هم نمودار مرکزی سری و مقدس قابل قیاس با محراب مسیحی نیست، و نیز حاوی رمزی نیست که محمل و تکیه‌گاه بی‌واسطه عبادت باشد، زیرا خالی است. این، خصیصه اساسی وجه نظر روحانی است. یعنی، در حالی که زهد و عبادت در مسیحیت، به طیب خاطر، متوجه مرکزی عینی است ـ زیرا«کلمهٔ حلول کرده» مرکزی است که همزمان در مکان و زمان واقع است و سر قربان المقدس نیز مرکزیت دارد ـ تصدیق حضور حق از جانب مسلمانان، مبتنی بر احساس نامتناهی بودن اوست؛ و هرگونه عینیت و شیئیت الوهیت را انکار می‌کند، مگر عینیت و شیئیتی را که فضای بیکران برای وی نمودار می‌سازد» بر همین اساس در حالی که شبستان دراز و مستطیل شکل کلیساهای بزرگ اساساً راهی است که راهی است که انسان را از عالم خارج به سکوی مخصوص عبادت در کلیسا رهنمون می‌کند و کل معماری یک کلیسا برای مؤمن حاکی از این معنی است که حضور ربانی از اجرای مراسم عشاء ربانی در سکوی عبادت فیضان می‌یابد، درست مانند نوری که در میان تاریکی می‌تابد؛ در نقطه مقابل سراسر زمین برای مسلمانان جایگاه نماز می‌شود و هیچ بخشی از مسجد نیز برخلاف کلیسا که در سکوی عبادت تمرکز پیدا می‌کند، فضیلتی بر سایر بخش‌ها پیدا نمی‌کند و خانهٔ مسلمان نیز می‌تواند مسجد مؤمن باشد.

نتیجه‌گیری

ادیان ابراهیمی در بسیاری از مضامین و مؤلفه‌های اعتقادی با یکدیگر اشتراک دارند و تاریخ این ادیان بیانگر مشترکات زیادی در باورهای فرهنگی است. مسئلهٔ عروج و پنهان شدن پیشوایان دینی از زندگی جمعی و بازگشت آنان، یکی از سوژه‌های مشترک میان این ادیان است. به طور مثال عروج مسیح علیه‌السلام و یا معراج پیامبر اسلام صلی‌الله‌علیه‌وآله از باورهای دینی مسیحیان و مسلمانان است که تبدیل به یک نقش‌مایه و سوژهٔ مهم در

میان هنرمندان تجسمی و از جمله نقاشی و تصویرگری شده است. سوژه‌های دینی در دو سنت مسیحی و اسلامی منشأ الهامات و خلاقیت‌های هنری میان هنرمندان شده است و همواره آموزه‌های مذهبی و اعتقادات هنرمندان موجب شده است که آنان موضوعات مذهبی را سر منشأ آثار خویش قرار دهند.

بی‌تردید هنر در دو سنت الهیاتی اسلام و مسیحیت در قرون میانه، در خدمت اهداف دینی بوده است و تلاش هنرمندان این بوده است که از هنر در مسیر عزت و اعتلای مؤلفه‌های دینی استفاده کنند. از این رو اگر توجهی به آموزه‌های الهیات در این دو سنت دینی داشته باشیم، خواهیم دید که تشابهات و تفاوت‌ها در هنر سرزمین‌هایی همچون ایران که بخش زیادی از هنر اسلامی در آن شکل گرفته است و ایتالیا که خاستگاه هنر کاتولیک است، در تناسب و سازگاری با تعالیم دینی بوده است و آن‌جا که هنر ایران و ایتالیا با یکدیگر مشترک بوده‌اند به خاطر تعالیم الهیاتی مشترک بوده است و آن‌جا که با یکدیگیر متفاوت بوده‌اند، باز ریشه در تفاوت الهیاتی بوده است. به طور مثال اگر در قرون اولیهٔ اسلام اقبال به سوی هنرهای تجسمی در میان هنرمندان مسلمان وجود نداشته است، به این خاطر بوده است که نگارگران و تصویرگران در خطر تهدید متهم شدن به شرک و دخالت کردن در کاری به نام صورتگری بوده‌اند که بعضی از متالهان آن را عمل اختصاصی خداوند می‌دانستند و عده‌ای از متالهان نقاشان را وعده دوزخ و عقاب اخروی می‌دادند. البته گاهی هنرمندان به این تهدیدها و عقاب‌ها بی‌اعتناء بودند و باز به نقاشی می‌پرداختند و یا در قرون میانه در سنت اسلامی، پرداختن به هنرهای تجسمی تا حدی همراه با اعتقادات عرفانی و حکمی هم همراه بوده است. همچنین در سرزمین‌های مسیحی نیز پرداختن به هنر، جهت استعلا و تعالی بخشیدن به مضامین الهیاتی و ادبیات انجیلی بوده است و اگر به مجسمه‌سازی و تزئینات کلیسا پرداخته می‌شد و یا به موسیقی توجه می‌کردند، به این خاطر بوده که این هنرها را در تعارض با آموزه‌های انجیلی نمی‌دانستند، بلکه هنرها را در خدمت آن مضامین دانسته و به آنها توجه می‌کردند، به همین جهت گرایش به موسیقی و هنرهای تجسمی در سرزمین‌های کاتولیک و از جمله ایتالیا به جهت موافقت با تعالیم دینی و هنرها بوده است و همواره در قرون میانه گرایش به این هنرها وجود داشته و هنر در خدمت کلیسا بوده است. بنابراین می‌توان گفت که هنرهای تجسمی ـ در هر سطح

مقبول شریعت ـ از همان آغاز پیدایش به خدمت دین درآمد و در نسبت با آن تعالیمی که مقبولیت و مشروعیت پیدا نمود، در مسیر تبلیغ و ترویج آن دین قرار گرفت.

منابع

۱. ابنیکی، مهدیه(۱۳۹۷ش)، ***نگاره‌های شیعی***، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

۲. اعوانی، غلامحسین(۱۳۷۵ش)، ***حکمت و هنر معنوی***، تهران: انتشارات گروس.

۳. آژند، یعقوب(۱۳۸۴ش)، ***سیمای سلطان محمد نقاش***، تهران: شادرنگ.

۴. برند، باربارا(۱۳۸۳ش)، ***هنر اسلامی***، ترجمه: مهناز شایسته‌فر، تهران: انتشارات مؤسسه هنر اسلامی.

۵. بورکهارت، تیتوس(۱۳۸۴ش)، ***از کتاب مبانی هنر معنوی***، گردآوری: علی تاجدینی، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر، دوم.

۶. بورکهارت، تیتوس(۱۳۸۴ش)، ***از کتاب: جام نو و می کهن***، گردآوری: مصطفی دهقان، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.

۷. بورکهارت، تیتوس(۱۳۹۰ش)، ***مبانی هنر مسیحی***، ترجمه: امیر نصری، تهران: انتشارات حکمت.

۸. پوپ، آرتور(۱۳۸۴ش)، ***سیر و صور نقاشی ایران***، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.

۹. پوراکبر، آرش(۱۳۹۶ش)، ***فال‌نامه شاه طهماسبی***، تهران: فرهنگستان هنر.

۱۰. تاتارکیویچ، ووادیسواف(۱۳۹۶ش)، ***تاریخ زیباشناسی***، ترجمه: محمود عبادیان و سیدجواد فندرسکی، تهران: نشر علم.

۱۱. جنسن، ه.و(۱۳۵۹ش)، ***تاریخ هنر***، ترجمه: پرویز مرزبان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۲. حسینی راد، عبدالمجید(۱۳۸۴ش)، ***شاهکارهای نگارگری ایران***، تهران: موزه هنرهای معاصر تهران.

۱۳. خراسانی، شرف‌الدین(۱۳۵۷)، ***نخستین فیلسوفان یونان***، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، دوم.

۱۴. خزایی، محمد(۱۳۸۶ش)، «مرقعات معروف ایرانی در موزه‌های استانبول و برلین»، ***مجله مطالعات هنر اسلامی***، شماره ششم.

۱۵. خوارزمی، موفق بن احمد(۱۴۱۱ق)، ***المناقب***، تحقیق: مالک المقصودی، قم: النشر الاسلامی.

۱۶. خوسفی بیرجندی، ابن حسام(۱۳۸۱ش)، ***خاوران نامه***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۱۷. دنی، دیویس و همکاران(۱۳۸۸ش)، ***تاریخ هنر جنسن***، ترجمه: فرزان سجودی، تهران: فرهنگسرای میردشتی.

۱۸. رجبی، فاطمه(۱۳۹۵ش)، ***جلوه هنر شیعی در نگاره‌های عصر صفوی***، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

۱۹. رنجبر، احمد(۱۳۶۴ش)، ***چند معراج‌نامه***، تهران: امیرکبیر.

۲۰. سانتاک، سوزان(۱۳۹۶ش)، ***علیه تفسیر***، ترجمه: احسان کیانی‌خواه، تهران: بیدگلی.

۲۱. سگای، رزا(۱۳۸۵ش)، ***معراج‌نامه***، ترجمه: مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

۲۲. شایسته‌فر، مهناز(۱۳۸۴ش)، ***هنر شیعی***، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

۲۳. شوان، فریتیوف(۱۳۷۶ش)، ***اصول و معیارهای هنر جهانی از مجموعهٔ مبانی هنر معنوی***، ترجمه: علی تاجدینی، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.

۲۴. طاهرپور، نصرت‌السادات(۱۴۰۰ش)، ***جامعه‌شناسی هنر ایران***، تهران: نشر علم.

۲۵. عکاشه، ثروت(۱۳۸۰ش)، ***نگارگری اسلامی***، ترجمه: غلامرضا تهامی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

۲۶.کن‌بای، شیلا(۱۳۸۱ش)، ***نگارگری ایرانی***، ترجمه: مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

۲۷. گاردنر، هلن(۱۳۸۵ش)، ***هنر در گذر زمان***، ترجمه: محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات آگه.

۲۸. گرابار، الگ(۱۳۹۰ش)، ***مروری بر نگارگری ایرانی***، ترجمه: مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.

۲۹.گنون، رنه(۱۳۶۱ش)، ***سیطرهٔ کمیت و علائم آخرالزمان***، ترجمه: علی‌محمد کاردان، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۳۰.گنون، رنه(۱۳۸۴ش)، ***کلمه و سمبول از کتاب: جام نو و می کهن***، گردآوری: مصطفی دهقان، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.

۳۱.محمودی ازناوه، سعید(۱۳۷۹ش)، ***کاخ گلستان***، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

۳۲. مرزبان، پرویز(۱۳۸۴ش)، ***خلاصهٔ تاریخ هنر***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۳۳. مفید، محمدبن محمدنعمان(۱۳۸۸ق)، ***ارشاد سیرهٔ ائمهٔ اطهار***، ترجمه: سیدحسن موسوی مجاب، تهران: سرور.

۳۴. مکارم شیرازی، ناصر(۱۳۷۷ش)، ***تفسیر نمونه***، قم: دارالکتب الاسلامیه، پانزدهم.

۳۵. مهدی‌زاده، علیرضا(۱۳۹۹ش)، ***فالنامه طهماسبی***، تهران: انتشارات سوره مهر.

۳۶. والز، آندرو فینلی(۱۳۸۹ش)، ***مسیحیت در جهان امروز***، ترجمه: احمدرضا مفتاح و حمید بخشنده، قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.

۳۷. هـال، جیمـز(۱۳۹۰ش)، ***فرهنـگ نگـاره‌ای نمادهـا در هنـر شـرق و غـرب***، ترجمـه: رقیـه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر ایران.

۳۸. الیاده، میرچیا(۱۳۷۲ش)، ***رساله در تاریخ ادیان***، ترجمه: جلال ستاری، تهران: نشر سروش.

39. McGuckin, John Anthony.(2008). *The Orthodox Church*, USA: Blackwell.
40. Okasha, Sarwat. (1981). The muslam painter and the divine, London: Plark lanc.
41. Schuon, Frithjof. (1998).Understanding Islam, United States: world wisdom.

ISSN:2588-3291

ASRE ADINE
QUARTERLY
Sixteenth year ,no 38
Fall & Winter 2024(1402)

Reading a children's story about the promised expectation based on Iser's aesthetic theory of perception(Case study, paper pigeon story by Leila Modarespour)

Dr. Shokoufe Darabi [1]

Abstract

The theory of receiving aesthetics is an attempt to reach how to understand the meaning from the reader's point of view and emphasizes the active role of the reader in understanding the text and analyzing it. Wolfgang Iser, believes that every text requires some form of reader's participation and emphasizes the interaction between the text and the reader. The connection of the reader with the text causes the empty spaces of the text to be filled with his presuppositions and prior knowledge and the reader should explore and recreate the text with this creative participation.The issue of "promised expectation" as one of the most important principles of Shiite beliefs has been reflected in many stories and poems and Leila Modarespour has explored this issue in her children's story "Paper Pigeon" with her own style and by using imagination and storytelling techniques, she introduces the reader to "The Promised and the Saviour" in a clever way and she promises a bright future that will be realized with the advent of the Imam of the Time. The main purpose of this research is to investigate the concepts of "promised expectation" based on the theory of Iser's reception in the story "Paper Pigeon" and also to determine the reader's participation with its text. Therefore, these concepts were extracted from the story by descriptive-analytical method and using library resources and the results showed that this story was able to promote fundamental ideas, while developing children's imagination and responding to children's questioning minds.

Keywords: Promised Expectation, Paper Pigeon, Reception Theory, Wolfgang Iser

1. Assistant Professor Department of Persian Language and Literature Education, Farhangian University, Tehran, Iran(darabi_sh@yahoo.com)

دوفصل‌نامه علمی-پژوهشی عصر آدینه
ویژه هنر موعود
سال شانزدهم- شماره سی و هشتم
پائیز و زمستان ۱۴۰۲
ISSN:2588-3291

خوانش داستانی کودکانه دربارهٔ انتظار موعود براساس نظریهٔ زیبایی‌شناختی دریافت آیزر (مطالعهٔ موردی، داستان کبوتر کاغذی از لیلا مدرس‌پور)*

شکوفه دارابی[۱]

چکیده

نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت تلاشی برای رسیدن به چگونگی فهم معنا از دید خواننده است و بر نقش فعال خواننده در درک متن و تحلیل آن تأکید دارد. ولفگانگ آیزر که از پایه‌گذاران نظریهٔ دریافت است، معتقد است هر متنی، شکلی از مشارکت خواننده را می‌طلبد و بر تعامل بین متن و خواننده تأکید دارد. پیوند خواننده با متن سبب می‌شود که جاهای خالی متن با پیش‌فرض‌ها و دانسته‌های قبلی او پر شود و خواننده با این شرکت خلاقانه، به کشف و بازآفرینی متن بپردازند. در واقع خواننده بخش‌های مختلف یک داستان را با توجه به حالات روحی، اطلاعات ودانسته‌های پیشین خود و هدف خویش از خواندن تحلیل می‌کند. مسئلهٔ«انتظار موعود» به عنوان یکی از مهم‌ترین اصول عقاید شیعی، در داستان‌ها و اشعار زیادی بازتاب داشته است و لیلا مدرس‌پور در داستان کودکانهٔ«کبوتر کاغذی»، با سبک خاص خود، به این موضوع پرداخته است و با بهره‌بردن از تخیل و تکنیک‌های داستان‌پردازی، با شگردی هوشمندانه خواننده را با «موعود و منجی» آشنا می‌کند و نوید آیندهٔ روشنی را می‌دهد که با ظهور امام زمان عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف تحقق می‌یابد. هدف اصلی این پژوهش بررسی مفاهیم«انتظار موعود» براساس نظریهٔ دریافت آیزر در داستان«کبوتر کاغذی» و نیز تعیین میزان مشارکت خواننده با متن آن است. لذا با روش توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، این مفاهیم از داستان استخراج شد و نتایج نشان داد که این داستان توانسته است با استفاده از مؤلفه‌های داستان‌سرایی، ضمن رشد تخیل کودکان،

* تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۲۸

۱. استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان تهران، ایران(darabi_sh@yahoo.com).

به ترویج اندیشه‌ای بنیادین بپردازد و پاسخگوی ذهن پرسشگر کودکان باشد.

واژگان کلیدی
انتظار موعود، کبوتر کاغذی، نظریهٔ دریافت، ولفگانگ آیزر.

مقدمه

نظریهٔ دریافت یکی از نظریات مهم تحلیل و ادراک متن است که سابقهٔ آن به نیمهٔ دوم قرن بیستم باز می‌گردد. این مقوله که بر خوانش و دریافت متن توسط مخاطب تأکید دارد، براساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی دو متفکر آلمانی، «هانس روبرت یاوس و ولفگانگ آیزر» تدوین شده است و تبدیل به یکی از داغ‌ترین مباحث در زمینهٔ تعامل خواننده با معنای متن شده است. از آن‌جایی که هر داستانی بازگویی سرگذشت و ماجرایی است و معمولاً ساختاری تخیلی دارد، خواننده می‌تواند داستان را براساس دانسته‌ها و طرح‌های ذهنی خود تفسیر کند و فضاهای خالی را برای خود ملموس سازد که نویسنده این فرصت را با حذف یا برجسته‌ساختن برخی موارد برای خواننده فراهم می‌کند.

ولفگانگ آیزر برای هر اثر ادبی دو قطب در نظر می‌گیرد؛ یکی قطب هنری و دیگری قطب زیبایی‌شناسانه. بخش هنری را نویسنده خلق می‌کند و بخش زیبایی-شناسانه را خواننده تحقق می‌بخشد(مکاریک، ۱۳۹۸: ۲۷۹).

آیزر در خواندن و دریافت متون ادبی، به نقش مرکزی خواننده در تفسیر و تولید متن تأکید دارد و خواننده را در تکمیل اثر مؤثر می‌داند که این مشارکت، خواننده را از حالت منفعل به حالت فعال تبدیل می‌کند. نظریهٔ شکاف یا جاهای خالی مخاطب از جمله مباحث مهمی است که آیزر مطرح می‌کند. در واقع نظریه زیبایی‌شناسی دریافت به دنبال درک این مطلب است که در جریان دریافت متن، خواننده چگونه شکاف‌های متن را پُر و به عبارتی سفیدخوانی می‌کند:

> کار آیزر پرداختن به ارتباط است، ارتباط موفق هنگامی پدید می‌آید که خوانش توسط متن مهار می‌شود و این براساس استدلال آیزر از طریق جاهای خالی و نقیض‌ها به دست می‌آید. جاهای خالی، چیزهایی را نشان می‌دهند که در متن پنهان است و متوجه‌کردن خواننده در جایی است که ارتباط را رها می‌کند(بنت، ۱۳۸۷: ۱۰۳).

نظریهٔ دریافت، بر تأثیر متن بر ذهن خواننده بسیار تأکید دارد و خواننده فضای داستان و چهرهٔ شخصیت‌ها را براساس تخیل خود بازسازی می‌کند. طبق این نظریه، مجموعه‌ای از مفروضات و باورها و هنجارهای فرهنگی بر درک خواننده از متن مؤثر هستند. به نظر آیزر«خواننده سبب فعلیت‌بخشیدن به معنای نهفته در متن می‌شود و هر اندازه در تعامل بیشتری با متن قرار گیرد، به کشف زوایای پنهان آن نائل می‌گردد»(قاسمی اصفهانی، ۱۴۰۲: ۱۲۸).

آیزر برای بررسی تعامل میان متن و خواننده، توجه خود را به آن دسته از ویژگی‌های متن که آن را قابل خواندن می‌کنند، یا خواندن ما را تحت تأثیر قرار می‌دهند و نیز آن دسته از ویژگی‌های فرایند خواندن که برای فهمیدن متن ضروری هستند، معطوف می‌کند. او به ویژه در آثار نخست خود، اصطلاح خوانندهٔ ضمنی را به کار می‌گیرد تا هر دو کارکرد را پوشش دهد. این اصطلاح هم شامل ساختاری متنی است و هم شامل کنشی ساخت‌یافته(مکاریک، ۱۳۹۸: ۲۴۳).

از جمله مباحثی که بازتاب گسترده‌ای در ادبیات معاصر داشته، «انتظار موعود» است که به شکل‌های گوناگون به آن پرداخته شده است. داستان کودکانهٔ«کبوتر کاغذی» از لیلا مدرس‌پور از جملهٔ آثاری است که به گونه‌ای متفاوت و جذاب مسئلهٔ«انتظار موعود» را برای کودکان بازگو می‌کند. این کتاب که در سال ۱۴۰۱ نگاشته شده است، روایتگر جستجوی کودکانه‌ای برای یافتن «موعود» است.

از آن‌جایی که بهترین نمود ارزش‌های هر جامعه در پوشش داستان پدیدار می‌گردد و خلاقیت‌های هنری یک اثر که پیوندی عمیق با توانمندی خالق آن دارند، تداوم و تأثیربخشی این ارزش‌ها را دوچندان می‌سازند، لذا این اثر با انتقال نمادها و باورداشت‌های مذهبی، منبعی به سزا برای آگاهی کودکان از مقولهٔ«انتظار موعود» به شمار می‌رود و نیز پرداختن به نظریه‌های جدید زیبایی‌شناختی می‌تواند نقش مهمی در شناساندن فرهنگ و ارزش‌های دینی یک جامعه داشته باشند. بر این اساس نگارنده در پژوهش پیش رو، بر آن است که با تکیه بر الگوی زیبایی‌شناختی دریافت ولفگانگ آیزر، داستان کبوتر کاغذی را مورد تحلیل قرار دهد و به پرسش زیر پاسخ دهد که مهم‌ترین عناصر نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت آیزر در داستان کبوتر کاغذی کدامند؟

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ نظریهٔ زیبایی‌شناختی دریافت آیزر، تاکنون چندین مقاله چاپ شده است، از جمله:

«کاربست نظریهٔ دریافت بر تحلیل مفهوم جنگ در رمان«هرس» از نیکو قاسمی اصفهانی و ایلمیرا دادور؛ «خوانش ترجمه‌های صحیفهٔ سجادیه در پرتو نظریهٔ تعادل زیبایی‌شناختی ولفگانگ آیزر» از سیدمهدی مسبوق و مهری قادری بی‌باک؛ «تعادل زیباشناختی در ترجمهٔ متون ادبی از منظر زیباشناسی دریافت» از محدثه صفی‌نژاد؛ «تعادل زیبایی‌شناختی در ترجمهٔ رباعیات خیام با استفاده از نظریات زیبایی-شناسی دریافت و استعارهٔ شناختی» از احسان پناه‌بر، اکبر حسابی و حسین پیرنجم؛ «خوانش ترجمه‌های دعای عرفه در پرتو نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت آیزر» از علیرضا طبیبی، مرضیه رحیمی آذین و سیدمهدی مسبوق؛ «رمزگشایی خوانندهٔ درون متن، در داستان شیخ صنعان» از زهرا انصاری و امیراسماعیل آذر؛ «تحلیل شعر«آی آدم‌ها و تفسیرهای آن براساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت» از اسماعیل شفق و علی‌اصغر آذرپیرا؛ «زیباشناسی دریافت در«دل فولاد» از فرشته رستمی؛ «منطق خوانش ادبی و جایگاه آن در فهم ادبیات» از راضیه حجتی‌زاده؛ «خوانش عروسک‌های نمایشی براساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت آیزر» از فهیمه میرزاحسین و پوپک عظیم‌پور.

اما تاکنون پژوهشی در زمینهٔ بررسی مفهوم«انتظار موعود» براساس نظریهٔ زیبایی-شناسی دریافت آیزر در داستان «کبوتر کاغذی» صورت نگرفته است و این پژوهش می-تواند در این مسیر راهگشا باشد.

بحث و بررسی

مبانی نظری زیبایی‌شناسی دریافت

زیبایی‌شناسی دریافت یکی از نظریاتی است که به تأویل متن می‌پردازد و برای ابراز و نمایش ادراکات خواننده از متن پدید آمده است. پایه‌گذاران این نظریه معتقدند که هر خواننده‌ای با روش‌ها و انگاره‌های خاص خود، به خلق معنا دست می‌زند.

آیزر تحت تأثیر پدیدارشناسی، اصطلاح عدم قطعیت معنا را به کار گرفت و آن را بسط داد و به ساختار واکنش‌برانگیزی رسید. این ساختار به سبد خالی یا همان عدم

قطعیت معنا اشاره دارد؛ یعنی قسمت‌هایی در متن که معنای‌شان معین و مشخص نیست و یا معنای‌شان ناقص است. نویسنده این موارد را عمداً در متن بر جای گذاشته است تا خواننده را برای عینیت بخشیدن به آنها ترغیب کند و خواننده باید با قوای ذهن و قدرت تخیل خود به آنها واقعیت ببخشد، یا ملموس‌شان کند(مسبوق، ۱۴۰۰: ۵).

شرایط روحی و روانی هر خواننده، آرمان‌های اجتماعی، تمایلات فرهنگی و سیاسی او و جامعه‌ای که خواننده متعلق به آن است و نیز شرایط زمانی که خواننده در آن قرار دارد، هرکدام به نوبهٔ خود در خلق معنی و تأثیر این معنا دخیل‌اند. پس بر این - اساس، تأثیرات زیباشناسی در خوانندگان مختلف متغیر است، چراکه یک تن واحد باعث برانگیختن تجربیات متفاوت روحی و روانی در خوانندگان متفاوت می‌شود و انگیزش جدیدی از واقعیتی را سبب می‌شود که قبلاً وجود نداشته است. بنابراین، آنچه در تفاسیر و تعبیر معانی موجود در متن ادبی در حیطهٔ نقد ادبی تأثیرگذار است، دو عنصر متن و خواننده است. با توجه به این مطالب، پدیدهٔ اثر ادبی تنها به اقدام به آفرینش آثار، تعامل از طرف نویسنده و هویت یافتن آن در متن نوشته شده، محدود نمی‌شود، بلکه قرائت و خلاقیت خواننده در زمان قرائت، نقش اساسی را در برداشت معنایی از آن دارد(جواری، ۱۳۸۶: ۱۶۰).

با خواندن یک متن، خواننده با شناسایی قطب مسلط آن، به ذهن و ضمیر، باورها، ارزش‌ها و ماهیت سبک اثر پی می‌برد و به طور ناخودآگاه در پی یافتن ویژگی‌های مشترک برمی‌آید. بنابراین نویسنده، ذهن خواننده را برای برقراری ارتباط با متن برمی‌انگیزد. «آنچه در جریان خواندن، نصیب خواننده می‌شود، یافته‌های ثابت و معیّنی نیست؛ بلکه مجموعه‌ای از دیدگاه‌هاست که دگرگون می‌شود. هرچند خواننده و متن، قواعد و آداب مشابهی از واقعیت را در نظر دارند؛ اما متن، بخش‌های متعددی را ناگشوده رها می‌کند که گاه به صورت فضاهای خالی روایت می‌شوند و یا جلوهٔ محدودیت‌های ساختاری نمایش متن از جهان را به خود می‌گیرند. این نوعی عدم تعیّن بنیادی است که اقتضای آن، نقش پنهان یا مستتر خواننده و مشارکت او در تلفیق هرچه قدرتمند عناصر معناساز در فرآیند خواندن است»(برکت، ۱۳۹۳: ۵۵).

خواننده با درک مفاهیم متن طرح‌واره‌هایی در ذهن خود می‌سازد و در واقع نقش

اصلی متن آن است که مفاهیم مورد نظر نویسنده را به کمک مواد حسی برای خواننده قابل درک کند. خواننده با ایجاد این طرح‌واره‌ها ناخودآگاه فعالانه با متن همراه می‌گردد و به تأویل و تفسیر دلخواه خود دست می‌زند. در واقع نقطهٔ پیوند و اتصال متن با خواننده، ریشه در حافظه و تجربه‌های شخصی خواننده دارد که متن امکان تبلور و بازگفت آن را فراهم می‌کند و خواننده در متن جدید ظرفیت‌های ذهنی و شناختی خود را در لباسی تازه، نوسازی می‌کند و درک خود را در چارچوب دانسته‌ها و تجربیات خویش و عقاید نهفته در متن گسترش می‌دهد. «فهم یک رخداد است؛ رویدادی که پیش‌بینی‌ناپذیر و تکرارناپذیر است و در زمان خاصی برای یک مکالمه به وقوع می‌پیوندد و با آن فهمی جدید شکل می‌گیرد. در مکالمه‌ای که در نتیجهٔ فهم میان متن و مفسّر حاصل می‌شود، نقش اصلی بر عهدهٔ خواننده است. بدین منظور که این خواننده است که هم در جایگاه متن و هم در جایگاه خواننده قرار می‌گیرد. پیش‌فرض‌های صورت گرفته در ذهن مفسّر، متأثر از موقعیت زمانی، تاریخی، سنتی و زبانی اوست. ما در خواندن یک متن، به هرحال دچار تأویل می‌شویم، چون آن را با ذهن خود می‌خوانیم و این یک تأویل جدید از متن و تأویلی کاملاً متفاوت با دیگر تأویلات خواهد بود(گادامر، ۱۴۰۱: ۲۰۷).

در نوشته‌هایی که گرایش ایدئولوژیک دارند، نویسنده زبان را برای ترغیب و اقناع خواننده به کار می‌گیرد و متن خواننده را ملزم و متعهد به انجام دستورالعمل‌های جهان‌بینی و اعتقادی نویسنده می‌کند. در واقع، نویسنده خواننده را از طریق«آرمان‌ها و ضد آرمان‌ها» مستقیماً مورد خطاب قرار نمی‌دهد، بلکه با القای شخصیت‌های داستان، او را به واکاوی خود و شناخت بیشتر خویش وادار می‌کند(صهبا، ۱۳۹۱: ۱۲۳).

داستان کبوتر کاغذی و انتظار موعود

پرداختن به مسئلهٔ«انتظار موعود» در ابتدا بیشتر در شعر شاعران آئینی بازتاب یافت و در ادبیات کودک نمود زیادی نداشت، اما رفته رفته برخی از شاعران و نویسندگانی که برای کودکان قلم‌فرسایی می‌کردند، به نگارش داستان یا سرودن شعر در این زمینه پرداختند.

این داستان دربارهٔ نامه‌ای کوچک به اسم«نامک» است که دختری به اسم«نرگس» که در یک روستای کویری زندگی می‌کند، آن را نوشته شده است. «نرگس» نامه را برای«مرد بارانی» نوشته است تا به روستای آنها بیاید و خشکسالی تمام و روستای‌شان دوباره سرسبز شود. «نامک» به«سرزمین آرزوها» که چاهی است، می‌رود؛ در آن‌جا به شکل«کبوتر کاغذی» در می‌آید و مأموریت پیدا می‌کند که به دنبال«مرد بارانی» بگردد و پیام«نرگس» را به او برساند. ماجراهای زیادی برای «نامک» در این سفر دور و دراز اتفاق می‌افتد.

نویسنده در ابتدا به معرفی هریک از نامه‌هایی که با امید و آرزویی در چاه انداخته شده‌اند، می‌پردازد معرفی این مکان و شخصیت‌هایی که همه نامه هستند، در بازسازی دقیق فضای داستان نقش مهمی ایفا می‌کند. این‌جا خواننده در رویارویی با متن به فکر یافتن شباهت بین تجربیات خود و متن می‌پردازد. از موارد برانگیزنده و آشنا، صحبت‌هایی است که بین مأموران کاغذی(نامه‌ها) و این‌که همهٔ آنها دنبال شخصی واحد با نام‌های مختلف هستند، رد و بدل می‌شود که در آن به طور ضمنی به درون‌مایهٔ داستان اشاره می‌شود.

خواننده در جریان آشنایی با فضایی که قهرمان داستان و بقیه کاراکترها در آن قرار دارند، معناهای جدید را هم کشف می‌کند؛ یعنی مخاطب در مواجهه با شخصیت‌هایی که هرکدام مأموریت ویژه‌ای دارند، سعی می‌کند با آنها همذات‌پنداری کند و خودش را به جای آنها قرار دهد.

پس از آشنایی خواننده با فضای متن و مواردی که برانگیزنده بودند، خواننده شروع به همکاری با متن می‌کند و از طریق توضیحات راوی و کردار و گفتار شخصیت‌ها، شروع به حدس‌زدن ادامهٔ داستان می‌کند. از آن جایی که جزئیاتی که در داستان‌ها بازگو می‌شود، در قصه‌هایی که قبلاً خوانده شده، تکرار شده است، لحظه‌های آشنا در فضای داستان وجود دارد.

نویسنده در این داستان هرچند به«انتظار موعود» به طور ضمنی پرداخته است، اما با زبانی نمادین و کودکانه توجه مخاطب را به موضوع جلب می‌کند و این‌گونه بر جذابیت و اثرگذاری داستان خود می‌افزاید. نویسنده آموزه‌های ایدئولوژیک خود را به شیوه‌ای زیبا و لطیف به مخاطبش ارائه می‌کند و به خواننده مجال می‌دهد که به کشف مفاهیم

داستان بپردازد و از طریق خوانش متن با او همراه شود و هر لحظه به کشف معانی تازه‌ای برسد. در واقع این داستان، متنی معرفت‌بخش دارد و بستر مناسبی را برای درک و شناخت کودکان از«امام عصر عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف» فراهم می‌آورد و آنان را قادر می‌سازد که بسیاری از مقوله‌های «انتظار موعود» را بشناسند و تعبیر کنند و موجبات شکل‌گیری اندیشهٔ دینی و دلبستگی به عقاید و باورها فراهم آید.

این داستان با در نظر گرفتن کودک در دنیای معاصر و توجه به این‌که نیازهای این نسل با دوره‌های پیشین متفاوت است، تلاش می‌کند، مسئلهٔ «انتظار موعود» را طوری ترسیم کند که پاسخگوی سؤالات کودک امروز باشد و ادراک، شناخت و معرفت آنها را سازمان‌دهی کند و او را در محدودهٔ ارزش‌های نهفته در متن به عمل وا دارد.

بررسی زیبایی‌شناسی دریافت در داستان کبوتر کاغذی

پیوند متن و خواننده

در ابتدا با در نظرداشتن نظریهٔ دریافت آیزر باید به این نکته توجه کرد که خوانندهٔ این متن و مخاطبان آن، چه کسانی هستند؟ این داستان با توجه به مشخصات ظاهریش برای گروه سنی«ب» و «ج» نوشته شده است و جزء داستان‌های تخیلی کودکانه است و به تبعیت از سبک پردازش کودکانه، بر ساده‌گویی استوار است. در واقع نویسنده برای کودکی می‌نویسد که با وجود سن و تجربهٔ کم، منفعل نیست. نویسنده هرچند زبانی ساده را به کار گرفته، ولی از ارزش محتوا به بهانهٔ این‌که کودکان آن را نمی‌فهمند، نمی‌کاهد؛ بلکه در عین پایبندی به مختصات ادبیات کودک، خوانندگان ویژه‌ای برای خود در نظر دارد که می‌توانند دریافت‌های فردی و تأویل‌های شخصی خود را از آن داستان گزارش کنند. اشاره‌های مستقیم نویسنده به«چاه امام زمان» که از آن به«شهر آرزوها» تعبیر می‌کند و نامه‌هایی که افراد به امام می‌نویسند و هریک با تعبیر خود از ایشان یاد می‌کنند و نیز گنجاندن شخصیت دختری به نام«نرگس» که نامه را برای«مرد بارانی» فرستاده است، همگی حکایت از این دارد که نویسنده مخاطبان ویژه‌ای برای خود در نظر داشته است.

حادثهٔ اصلی و مرکزی این داستان، رساندن پیام«نرگس» به«مرد بارانی» است و حوادث و وقایع دیگری برای تکمیل آن آورده شده است. در این داستان کودکانه،

نویسنده با طرح تعلیق، توصیف و تخیل، مخاطب را در دغدغه‌های خویش سهیم و درگیر می‌کند و در مقایسه با کتب اخلاقی و تعلیمی تأثیری دوچندان بر ذهن خوانندگان می‌گذارد.

استفاده از نمادها و گنجاندن داستانک‌های فرعی با اشاره‌های اساطیری در دل داستان، نشان از حضور مخاطبی دیگر دارد. «آیزر بین خوانندهٔ ضمنی که متن آن را به عنوان کسی که به روش‌هایی خاص به متن پاسخ می‌دهد وخوانندهٔ واقعی که پاسخ-های او به متن به ناچار برخاسته از آموزه‌های خصوصی خود اوست، تفاوت می-گذارد» (رستمی، ۱۳۸۹: ۵۴).

هرچند قهرمان داستان کارهایش آن چنان ساده است که یک کودک آن را می‌پذیرد، اما خواننده رفته رفته در می‌یابد که سخنان، تلاش‌ها، پرسش‌ها و روش‌های جستجوی قهرمان، مبتنی بر سازمان فکری و آگاهی است و این عبارات برای مخاطبی است که ذهنی فعال داشته باشد.

در ادامه، خواننده تجربه‌های درونی و ذهنیت‌های نوینی را در رویارویی با متن کسب می‌کند و با کاوش در متن میل دارد تا آنها را در زنجیرهٔ پیوسته‌ای سازماندهی کند. دنبال‌کردن عناصر نهفته در متن، به کشف درک خصوصیات مهمی از متن می‌انجامد که در نظریهٔ دریافت اهمیت به سزایی دارد. زبان ساده و محاوره‌ای داستان، استخدام واژگان کودکانه، ظرافت‌های ادبی همچون استعاره و کنایه موجب شده که خوانندهٔ ضمنی به مسائل نهفته در متن پی ببرد. به علاوه در پردازش زمینهٔ این داستان از خلال توصیفات، اطلاعات زیادی دربارهٔ اشخاص، موقعیت‌های جغرافیایی، اخلاق و عادات مردم به دست داده می‌شود.

به عنوان مثال کلیدهای داستان، یاریگر فضاسازی داستان است. خوانندهٔ واقعی تمام کلیدهای متن را پیش رو دارد، اما خوانندهٔ ضمنی غیر از بخش‌های گفته شده، می‌تواند دریابد که رویکردهای اعتقادی بر همهٔ شئون داستان سایه افکنده و داستان در جهت تبلیغ آموزه‌های «انتظار موعود» نگاشته شده است.

همکاری خواننده با متن

طبق نظر آیزر، خواننده ناخواسته و ناآگاهانه به جستجوی موارد آشنا در متن می-

پردازد. این‌موارد آشنا می‌تواند تطبیق هویت با متن، بازآفرینی خود در متن، ردیابی سرکوب‌شده‌ها و یا مواردی باشد که پیش از این خواننده آن را آزموده است(همان: ۵۶).

در این داستان، خواننده تلاش می‌کند نوعی ارتباط میان متن و نگرش شخصی و ذهنیت هستی‌شناختی خود برقرار کند و دیدگاه خاص خود را مجاورت با متن بسازد. به بیان دیگر، مخاطب با تعمق در داستان در ابتدا به مسئلهٔ «انتظارموعود» از زاویهٔ جدیدی می‌نگرد و سپس سعی در هم‌ذات پنداری با شخصیت‌های داستان می‌کند در این‌جا خواننده در خلق معنا و کنش خواندن نقش فعالی دارد.

نخستین صفحات داستان برای خواننده این پیش‌بینی را به همراه دارد که قرار است همهٔ ماجرا در آن چاه رخ دهد و تمام آن مأموران کاغذی به هدف‌شان در همان مکان برسند، اما نویسنده دست به ابتکار می‌زند و سیر حوادث را عوض می‌کند.

مدتی از ماندن «نامک» همراه با دیگر نامه‌ها در چاه می‌گذرد. آنها از انتظار خسته می‌شوند. هر لحظه به تعداد نامه‌ها اضافه می‌شود و آنها هم‌چنان به مأموریت خویش می‌اندیشند. نویسنده هم به خوبی، ریزترین حالات آنها را توصیف می‌کند. پیش‌بینی خواننده این است که مردی که همهٔ نامه‌ها منتظر او هستند و به نام‌های مختلف خوانده می‌شود، می‌آید و همه را یکی یکی در می‌آورد؛ اما این پیش‌بینی با ناامیدی جایگزین می‌شود و از زبان یکی از نامه‌ها می‌شنویم که«چند روز است این‌جا منتظرم، اما انگار نه انگار! این‌جا فقط یک چاه عمیق است». بقیهٔ نامه‌ها هم با او همراهی می‌کنند و خواننده می‌پندارد که اینها موفق نخواهند شد.

نویسنده با طرح خستگی نامه‌ها که از آنان به«مأموران کاغذی» یاد می‌کند، با گریز از اصل موضوع، مخاطب را در تعلیق نگه می‌دارد. نویسنده با یادکرد خاطرات گذشتهٔ«نامک»، تکرار پیاپی افعال، مشاجرات بین«مأموران کاغذی» و توصیفات جزءگرای دیگر، با مهارت خواننده را با خود همراه می‌کند و بدین صورت باعث می‌شود که داستان را تا آخر پیگیری کند.

در این موضع، خواننده به خوبی توانسته مخاطب را در احساس درماندگی و پریشانی نامه‌ها که اینک در برابر فراق «منجی» به زانو درآمده‌اند، مشارکت دهد تا همه چیز برای همراه‌نمودن مخاطب با سختی‌ها و مخاطر جستجو فراهم شود.

اما در گرماگرم ناامیدی نامه‌ها به آمدن«منجی»، طرح پیشنهادی ناگهانی، سیر داستان را تغییر می‌دهد. «ملوان صلح» که یکی از نامه‌های درون چاه است، وقتی شوق«نامک» را برای دیدار«مرد بارانی» می‌بیند، به او می‌گوید:

> معلوم نیست ما تا چه مدت دیگر این‌جا باشیم؟ اصلاً از کجا معلوم که تو بتوانی «مرد بارانی» را ببینی؟ اصلاً چه کسی گفته این‌جا «شهر آرزوها»ست؟(مدرس‌پور، ۱۴۰۱: ۲۲).

و در ادامه به او توصیه می‌کند:

> اگر می‌خواهی حقیقت را بدانی، چاره‌ای نداری جز این‌که پرواز کنی و از این‌جا بروی. تو دو چیز گرانبها در درون خود داری که بقیه ندارند!

با طرح پیشنهاد پرواز کردن«نامک»، به ناگاه درون‌مایهٔ متن بازسازی می‌شود؛ یعنی تاکنون خواننده در موضعی است که کاملاً از تغییر در وضعیت نامه‌ها ناامید است و با شنیدن گفتگوهای پرتنش میان نامه‌ها، دچار حس سختی انتظار می‌شود و به خوبی منش و کنش شخصیت‌ها را درک می‌کند و انتظار خواننده از داستانی که به«انتظار موعود» پرداخته است، تا حد زیادی برآورده می‌شود. در حقیقت داستان چون به یک اندیشهٔ آرمانی می‌پردازد، با ذکر این مقدمات و بیان ناامیدی آنها، قصد ایجاد تعادل بین جنبهٔ ادبی و اعتقادی دارد و در این امر هم موفق بوده است.

پس از القای حس سرگردانی و درماندگی«نامک» به خواننده و تبدیل«نامک» به «کبوترکاغذی»، مخاطب مطابق با تغییر استراتژی قهرمان، داده‌های تازه‌ای را برای خود طرح می‌کند. خواننده در تعامل با متن ضمن این‌که از تبدیل «نامک» به «کبوتر کاغذی» هیجان‌زده شده است، سفر پرمخاطره‌ای را برای او انتظار دارد.

در این‌جا نویسنده با تصویر تکاپوی«نامک» برای درآمدن از چاه و تبدیل‌شدنش به کبوتر کاغذی، زمینه را برای مشارکت خواننده فراهم می‌آورد و به او گوشزد می‌کند، انتظار در عین تکاپو، یکی از ویژگی‌های منتظران موعود است و با تمرکز بیشتر بر مسئلهٔ«انتظار موعود» طرحی نو به داستان می‌بخشد.

خواننده در همراهی با داستان، با توجه به موارد پروراندهٔ متن، مثل طولانی‌شدن غیبت و عدم شتابزدگی در درک و شناخت«منجی»، درمی‌یابد که با یک‌جا نشستن و هیچ تکاپویی نداشتن، نمی‌توان به«موعود» خود رسید و این‌گونه خواننده با تحلیل خود و با

توجه به نشانه‌های پنهان در متن فضای خالی و سفید موجود را پر می‌کند.

«بنابر پژوهش‌های روان‌شناسان، به ویژه پیاژه، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ذهنی کودکان، جان‌دارپنداری و یا زنده‌انگاری است. بر این مبنا کودکان، به‌ویژه در سنین پایین‌تر از هفت‌سالگی، گرایش به جاندار انگاشتن موجودات بی‌جان و نیز انسان‌گونه پنداشتن جانداران دارند و سخن‌گفتن اشیا و حیوانات برای آنان نوعی عادت است؛ بنابراین نویسندهٔ متنی که چنین می‌کند، در واقع با این انتخاب، همان کاری را انجام می‌دهد که چمبرز«جانب‌داری از کودک» می‌نامد و از این طریق می‌خواهد یا می‌تواند کودک را به درون متن کشد و او را با نویسندهٔ مستتر خود همگام کند»(خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۱۷۱-۱۷۰).

در داستان«کبوتر کاغذی» همچون شخصیت اصلی بی‌جان است، اما جاندار انگاشته شده است؛ متن فضایی فانتزی و خیالی دارد و به شکل جذاب و غیرمستقیم، باورها و مفاهیم اعتقادی و تربیتی را به کودکان منتقل می‌کند و نویسنده مخاطب را به درون داستان می‌برد و در فرایند خوانش، زمینهٔ مشارکت و همراهی او را فراهم می‌آورد و این هم نشانهٔ دیگری از مشارکت نویسنده با خوانندهٔ مستتر است.

تأثیر عناصر شکل‌دهندهٔ داستان بر خواننده

در هر متنی، عناصری به نام«پیرامتن» وجود دارد که بر خواننده و قضاوت‌های او تأثیر می‌گذارند. «پیرامتن شامل همهٔ آن مواردی است که هرگز مشخصاً متعلق به متن یک اثر نیست، بلکه در شکل‌دادن آن اثر در قالب یک کتاب سهیم است»(غفاری، ۱۳۹۴: ۸۷).

مشخصات ظاهری کتاب، مانند طرح جلد، عکس‌های کتاب، جنس کاغذ و... از جملهٔ این پیرامتن‌ها هستند که می‌توانند به درک کامل متن کمک کنند. علاوه بر فضاسازی خوب داستان، تصاویر کتاب هم که به قصد عمق‌بخشی به تأثیرات عاطفی و ارزشی به کار گرفته شده‌اند، به توصیف و تصویرگری داستان می‌افزایند.

کتاب کبوتر کاغذی، دارای تصویرهای مناسبی است که خواننده را در خیال‌پردازی چهرهٔ شخصیت‌ها یاری می‌رساند.

گزینش هنرمندانهٔ واژگان یکی دیگر از شگردهای نویسنده است که به قصد عمق-

بخشی به نگرش خود به کار می‌گیرد و باعث پویایی متن می‌شود. واژه‌گزینی مناسب، تکرار پیاپی برخی اسم‌ها و افعال، مخاطب را آمادهٔ درک احساسات و عواطف شخصیت‌ها می‌کند تا فضایی را که از همان آغاز بر داستان حاکم بوده، بیش از پیش، بر جَوِ داستان حکم‌فرما شود. در این داستان، به اقتضای فضای عقیدتی و آئینی، حتی توصیف زیبایی‌ها هم لحن و مایه‌ای متناسب با«موعود» دارند، چنان‌که تقریباً در تمام صفحات کتاب رنگ و بویی از او مشاهده می‌شود.

روایت در داستان«کبوتر کاغذی» با زاویهٔ دید سوم شخص است و نویسنده به مثابهٔ دانای کل، ریزترین جزئیات افکار و آمال قهرمانانش را برملا می سازد. او صحنه‌ها را با چنان وضوحی بیان می‌کند که مخاطب به جای قرائت متن، تصاویر و جزئیات صحنه‌ها را به صورت توالی سلسله‌رخدادها از پیش چشم می‌گذراند و این‌گونه نویسنده مخاطب را در دریافت‌های خود سهیم می‌سازد.

یکی دیگر از شاخص‌های برجستهٔ متن، استفاده از نماد است که بر جذابیت و اثرگذاری سخن می‌افزاید و از رهگذر آن می‌توان آموزه‌های ایدئولوژیک را به شیوه‌ای زیبا بیان نمود. نماد توانایی خواننده را در شناخت و تعبیر متن فزونی می‌بخشد و ذهن او را به چالش می‌کشد و با توجه‌دادن خواننده به بازشناسی دانسته‌های خود از شاخص‌ها و آمال مطرح شده در متن، باعث ایجاد بُعد شناختی در او می‌گردد.

هرچند این داستان برای کودکان نوشته شده است، اما نویسنده شگردها و اپیزودهای داستان‌پردازی را برای پردازش شخصیت‌ها، پیرنگ، جدال، تعلیق و گره‌افکنی به کار گرفته است. او برای نمادپردازی از گنجینه‌های اساطیری هم متناسب با اهداف خود بهره برده است و کهن‌الگوهای اساطیری را برای بیان اهداف و ارزش‌های اعتقادی خویش به کار گرفته است.

شاید چون این داستان برای کودکان نوشته شده است، این شائبه ایجاد شود که درک نمادها برای آنان دشوار است. «کودکان تفسیر و درک شگفتی از هستی ارائه می‌دهند، بلکه بسیاری معتقدند آن‌ها قادر به درک ارتباط‌های پیچیدهٔ ادبی و دلالت‌ها و کشف تازه از متن هستند. اگر بزرگسال در برابر تخیلات ادبی ارتباطی تعادلی و بافاصله دارد، اما کودک خود را ذوب در آثار ادبی می‌بیند. کودک علی‌رغم نقصان دستگاه شناختی و فقدان عقلانیت انتزاعی، احکام زیباشناختی را به درستی صادر

می‌کند و در این چارچوب نه‌تنها تفاوتی با یک بزرگسال ندارد، بلکه چون از مزاحمت مفاهیم انتزاعی تا حد زیادی در امان است، به محض مواجهه با زیبایی آن را کشف می‌کند»(هجری، ۱۳۸۶: ۵۲).

آیزر به این نکته توجه می‌کند که هر متنی فقط واجد معانی بالقوه است؛ آن معانی زمانی از قوه به فعل درمی‌آیند که خواننده‌ای وارد تعامل با متن شود. متن«نامتعیّن» است و در فرآیند خواندن«متعین» می‌شود. در این‌فرآیند، خواننده، دریافت‌کننده‌ای محض و منفعل نیست، بلکه سپهر ارزش‌های خودش، تجربیات ادبی قبلی خودش از خواندن سایر متون، ادراک‌های خودش و کلاً ذهنیات خودش را وارد رابطهٔ دوسویه با متن می‌کند(پاینده، ۱۳۹۷).

پس از تبدیل«نامک» به کبوتر کاغذی، مخاطب شاهد کوشش او برای یافتن«مرد بارانی» و بازگشت به سوی «نرگس» است و در این راه، سلسله‌ای از مخاطر و مهالک پیش روی او قرار می‌گیرد که باید بر آنها چیره شود. در راه تندبادی شروع به وزیدن می‌کند و باعث می‌شود که«کبوتر کاغذی» تعادلش را از دست بدهد. به ناگاه چند درختچهٔ کاکتوس را می‌بیند و می‌خواهد که در بین آنها پناه بگیرد. او فکر می‌کند که آن‌جا در امان است. اما ناگاه مار بزرگی دور او حلقه می‌زند.

یکی از مهم‌ترین نمادها در این داستان، «مار» است. «به اعتقادات ایرانیان باستان، مار و اژدها از جمله اصلی‌ترین گروه موجودات اهریمنی محسوب می‌شوند که به دنبال نابودی جهانند. این باور تا جایی پیش می‌رود که حتی خود اهریمن برای آلودن جهان روشنایی و ایجاد بی‌نظمی به هیبت ماری ظاهر می‌شود»(حبیبی و همکاران، ۱۴۰۰: ۴۳).

در ادامه ذهن خواننده در تلاش برای پاسخگویی به وقایع برمی‌آید. «کبوتر کاغذی» در حالی‌که در شرایط نابرابر قرار گرفته است، برای رهایی از مخمصه چه خواهد کرد. اکنون ساختار جمله‌ها پر از التهاب می‌شود. درگیری«کبوتر کاغذی» و «مار» فصل تازه‌ای از نمادپردازی را برای خواننده مکشوف می‌سازد. نویسنده در داستان، با طرح جدال بین «کبوتر کاغذی» و «مار» به تقابل نمادینی از نیروهای خیر و شر پرداخته است که سرانجام به تفوق خیر بر نیروهای اهریمنی می‌انجامد و کویر خشک و بی‌جان آماده می‌شود که در دستان«مرد بارانی» به بهشتی آکنده از صلح تبدیل شود.

زمانی که مار می‌خواست «کبوتر کاغذی» را نیش بزند، عقابی با سرعت برق و باد، به مار حمله کرد. او سال‌ها در کمین مار زنگی نشسته بود تا او را از بین ببرد. «عقاب در اساطیر نماد پادشاه پرندگان است و همیشه در حال نبرد با مار است. عقاب مظهر اصل روحانی در انسانی است که می‌تواند به سوی آسمان اوج گیرد و می‌پنداشتند که می‌تواند تا خورشید پرواز کند و بدون توقف در آن خیره شود و با خورشید پیروزگر غالب بر تاریکی است» (کوپر، ۱۳۸۷: ۲۲۱-۲۲۲).

جان سالم به در بردن «کبوتر کاغذی» از دست مار که با پایمردی عقاب صورت می‌گیرد، چرخشی است در داستان که همهٔ معادلات را بر هم می‌زند. تأثیر دعا و امداد غیبی در این‌جا که عرصه بر «کبوتر کاغذی» چنان تنگ شده است که هر لحظه بیم نابودی او می‌رود، مشخص می‌شود.

«کویر» نماد فضایی تاریک و راکد است که کاکتوس در آن‌جا فراوان می‌روید. «کاکتوس» همیشه خاردار بودن و ناخوشایندی را تداعی می‌کند. در این داستان، «کاکتوس‌های یک‌چشم»، با دیدن وضعیت «مار» که نیروی اهریمنی محافظ آنها به شمار می‌رفت، از ترس ریشه‌های‌شان را از شن‌های بیابان بیرون کشیدند و از آن‌جا دور شدند.

با وجود ترس «کبوتر کاغذی» از «مار» و «کاکتوس‌های یک چشم» و ناامیدی او از دیدن «نرگس» و «مرد بارانی»، اما «موعود» در تمام داستان، او را از مهالک و مخاطر خوفناک نظیر اسارت، وحشت و گم‌گشتگی می‌رهاند و به سرانجامی مطلوب و شیرین رهنمون می‌سازد.

نویسنده تعمد دارد تا جایی که ممکن است، امید را در دل مخاطب زنده نگه دارد. فضای داستان کاملاً بیانگر رنج و اندوهی است که بشریت در دوری از «منجی» خویش متحمل شده، اما چون داستان کودکانه است، برای رعایت جنبهٔ لطافت درون کودکان، رفتار قهرمان داستان طوری است که مطابق انتظار از متنی کودکانه است؛ یعنی تعهد نویسنده به تعلیم و ترویج جهان‌بینی مهدوی خویش، او را از پردازش هر حادثه‌ای که خوانندهٔ کودک را از دنیای معصومانهٔ خود دور دارد، باز داشته است.

خواننده با پیشروی در داستان، شکل و خیال تازه‌ای به مباحث داده و به آنها سمت-وسو می‌دهد. از یک طرف «کبوتر کاغذی» برای زمان دیدار لحظه‌شماری می‌کند و از

سوی دیگر اندیشه‌ای که از ماندن خسته است، اما نویسنده به طور ضمنی گوشزد می‌کند که نباید ناامید بود و تا رسیدن به «مرد بارانی» راهی نمانده است. او یک جانشینی را منافی انتظار می‌یابد و «کبوتر کاغذی» به نماد منتظِر واقعی تبدیل می‌شود که برای منتَظَر خود حرکت می‌کند و مخاطب در می‌یابد که با رفتن، می‌توان رسید. تمام این شواهد نشان از حضور خوانندهٔ درون متن است که در فضای ملتهب متن قرار می‌گیرد و ناخودآگاه با قهرمان داستان همراه می‌گردد و در شادی یا اندوه او سهیم می‌شود.

بهره بردن از رنگ‌ها نیز یکی از نمودهایی است که در این داستان به چشم می‌خورد. رنگ‌ها کارکردهای مختلفی در بافت قصه‌ها دارند. فضای چاهی که نامه‌ها در آن منتظرند، با رنگی تیره نشان داده شده است که حکایت از دلتنگی و انتظار آنها دارد. رنگ سبز هم در داستان کارکرد ویژه‌ای دارد. «کبوتر کاغذی» در پرواز به سوی خانهٔ «نرگس»، چیز جذابی دربارهٔ خود کشف کرده بود که هرگاه به مسیر خانهٔ «نرگس» فکر می‌کند، چشمانش مثل تیله‌ای هزار رنگ می‌چرخد و جرقه‌های نور سبزرنگی به مغزش می‌خورد که مسیر خانهٔ «نرگس» را به او نشان می‌دهد.

در راه، «کبوتر کاغذی» با پروانهٔ رنگارنگی مواجه می‌شود که تا آخر داستان حضور دارد. پروانه از دور متوجه می‌شود که او با کبوترهای معمولی متفاوت است و با شگفتی می‌گوید:

> از دور که تو را دیدم، وقتی پرواز می‌کردی از بال‌هایت نور زیبایی به زمین می‌ریخت. انگار فرشته‌ها نشسته بودند روی بال‌هایت و مشت‌مشت اکلیل و رنگ و گل به زمین پاشیدند، تو یک کبوتر خاصی!

از عناصر دیگر برجسته‌سازی متن، توصیف صحنه‌ها و حالات شخصیت‌هاست و موجب شده نویسنده در کنار پیگیری انگیزه‌های تعهدی خود، متوجه کارکرد بیان داستانی نیز باشد. توصیفات جستجوی «کبوتر کاغذی»، مواجههٔ او با نیروهای اهریمنی و سرانجام تفوق نیکی بر بدی و سیاهی، در تعامل خواننده با متن نقش کلیدی دارند و فضای داستان را می‌پرورند. نویسنده چون به مسائل ارزشی و آئینی می‌پردازد، در راستای تعهد خویش، شخصیت‌هایی نیک‌سرشت خلق می‌کند و کردار و گفتار مناسب شأن آئین خود را در حرکات و سکنات آنها به نمایش می‌نهد.

هرچند در کار نویسندهٔ این داستان، انگیزهٔ انتقال درون‌مایه‌ها و اهداف بیش از

توصیف‌گری‌هاست، اما او توانسته بین پردازش مطالب و جهان‌بینی خود تعادل برقرار کند. نویسنده در داستان به‌طور مستقیم از نام‌های معمول«منجی» استفاده نمی‌کند و «موعود» را به زبان هریک از شخصیت‌ها، با عناوینی نظیر«بهترین دکتر دنیا»، «مهربان‌ترین و ثروتمندترین مرد دنیا»، «مردی که بوی گل محمدی می‌دهد» و «مرد بارانی» خطاب می‌کند تا از کلیشه و تکرار دوری کند و مخاطب را پرسشگرانه با جریان داستان همسو سازد که این شخص کیست؟ و نویسنده هوشمندانه این دریافت را به خواننده واگذار می‌کند و او باید خود این مسئله را دریابد و این‌گونه مخاطب را به چالش فرا می‌خواند.

نام شخصیت‌های داستان هم کاملاً با موضوع داستان همسویی دارد و باعث برجسته‌ساختن متن می‌شود. شخصیت اصلی که نامهٔ کوچکی است، «نامک» نام دارد. هر یک از نامه‌هایی که خطاب به «موعود» نوشته شده‌اند و در چاه با «نامک» دوست می‌شوند، نامشان متناسب با مأموریت‌شان است. نام‌هایی مثل «آرزو»، «ملوان صلح»، «لبخند» و «راز». از سوی دیگر دختری که «نامک» را فرستاده، «نرگس» نام دارد و همهٔ این موارد نشان می‌دهد که نویسنده با دقت نام هر یک از شخصیت‌ها را برگزیده است و کاملاً هوشمندانه عمل کرده است.

تعدیل نظر خواننده در متن

آیزر بر این گمان است که در خواندن هر اثر، باید ذهنی باز و انعطاف‌پذیر داشته و آماده باشیم، که در باورهای خود تردید کنیم و بگذاریم تغییر کنند(ایگلتون، ۱۴۰۱: ۱۱۰).

تردید یکی از عوامل تعدیل‌کنندهٔ متن است. خواننده باید به حدس و گمان دست بزند، در باورهای خود تردید کند و آنها را مورد بازبینی قرار دهد تا به درک درستی نائل شود. در واقع درک درست با این شک‌کردن‌ها، بازپرسیدن‌ها و اندیشه‌ورزی‌ها حاصل می‌شود. نویسنده اصطلاحات خاص عقیدتی، دینی و اسطوره‌ای را در متن گنجانده است و معنای آن را به زمینه‌های ذهنی خواننده وا نهاده است. نشانه‌های زبانی تردید و ابهام، با استفاده از قیدهای تردید «شاید، ممکن است و احتمالاً»، به خواننده اجازهٔ برداشت‌های گوناگون را از متن می‌دهد. نویسنده با پوشیدگویی به خواننده مجال

می‌دهد که به تعبیر و تفسیر متن بپردازد و این‌گونه اندیشهٔ مخاطب تعدیل می‌شود.

جمله‌هایی که حامل تردید هستند، در چند جای داستان دیده می‌شود. اولین رد پای تردید در متن، زمانی است که مدتی از ماندن«نامک» در چاه می‌گذرد، اما «مرد بارانی» به سراغ او نمی‌آید. او زیر لب و آرام به خودش می‌گوید:

> فکر نمی‌کردم«شهر آرزوها» این شکلی باشد. نه قصری دارد، نه پادشاهی و نه هیچ چیز دیگری! پس«مرد بارانی» کجاست، چرا نمی‌آید؟(مدرس‌پور، ۱۴۰۱: ۱۲).

یکی دیگر از مأمورهای کاغذی هم تردید خود را این‌گونه نشان می‌دهد:

> کدام مأموریت؟ من که چند روز است، این‌جا منتظرم. اما انگار نه انگار. این‌جا فقط یک چاه عمیق است(همان: ۱۴).

یا زمانی که یکی از مأمورهای کاغذی به«نامک» پیشنهاد می‌دهد که پرواز کند، همه با تردید می‌گویند:

> چی؟ پرواز کند؟ معلوم است چه می‌گویی «ملوان صلح»؟ ما فقط یک مأمور کاغذی هستیم(همان: ۲۲).

وقتی که«کبوتر کاغذی» از چاه بیرون آمد، نمی‌دانست چگونه«مرد بارانی را بیابد» و با خود گفت:

> من باید کارم را شروع کنم، اما چطور؟ کجا باید بروم؟ از که باید بپرسم؟ اگر هیچ وقت نتوانم«مرد بارانی» را پیدا کنم، آن وقت تکلیف چیست؟(همان: ۲۸).

اما خواننده در همراهی با تردیدهای متن درمی‌یابد که«نامک» به جای آن‌که یک جا منتظر بماند، پا به قلمرو کشف گذاشته و نظام شناختی و سازمان ذهنی خود را سامان می‌بخشد. بنابراین کشف ناشناخته‌های متن در حقیقت به فرایند فهم آن کمک می‌کند، چون خواندن متن مساوی با کشف مفاهیم پنهان در آن نیست، بلکه به تعدیل متن از نظر خواننده منجر می‌شود.

پرسش‌هایی که در داستان است، یکی دیگر از مواردی است که باعث تعدیل متن می‌شوند؛ یعنی خواننده می‌کوشد بر مبنای آن پرسش‌ها، توجه به سرنخ‌ها و اشارات موجود در متن و نیز با استفاده از دیدگاه و نگرش‌های خاص خود، پاسخ‌هایی به آنها بدهد. هرچند برخی از پرسش‌ها در متن پاسخ داده می‌شوند، اما در واقع ترفندهایی هستند که باعث شراکت خواننده با متن می‌شود و راهی به سوی تعادل بین محتوا و

خواننده به حساب می‌آیند.

«نرگس» که کم‌کم از آمدن «مرد بارانی» و نجات کویر ناامید شده بود، با تردید از «بی‌بی ماه‌بانو» که در حال دعا بود پرسید: «بی بی! خدا همه حرف‌های تو را می‌شنود»؟ بی‌بی جواب داد: «بله که می‌شنود» (همان: ۷۹).

«نرگس» در حالی که بغض کرده بود، دوباره پرسید:

> پس چرا دعای ما را قبول نمی‌کند؟ چرا «مرد بارانی» نامه‌ای را که برایش نوشتم، نخواند؟ چرا عمو حیدر می‌گوید: هیچ امیدی نیست، ما همهٔ راه‌ها را رفته‌ایم و راهی نمانده است؟ (همان: ۸۱).

خواننده می‌تواند جواب‌هایی را که متن از زبان «بی‌بی ماه‌بانو» به «نرگس» می‌دهد، بخواند. «بی‌بی» در جواب «نرگس» می‌گوید:

> خدا، خدایی‌کردن را خوب بلد است، ما بنده‌ها بندگی‌کردن را بلد نیستیم؛ یعنی از تَهِ دل دعا نمی‌کنیم. یک چیزی از خدا می‌خواهیم، اما همه‌اش می‌ترسیم، آن را به ما ندهد. ایمان درست و درمانی نداریم (همان: ۸۱).

در واقع این پاسخ‌ها بر درک خواننده تأثیر دارند و او را به پذیرش عقیده یا عمل یا واکنش به چیزی ترغیب می‌کنند.

بی‌بی در پاسخ به این مطلب که عمو حیدر چون ناامید شده، می‌خواهد از روستا کوچ کند، می‌گوید: «عمو حیدر درست گفته است، او همهٔ راه‌های زمینی را رفته است، اما راه‌های آسمانی را نه» و این‌گونه به مخاطب تلنگر می‌زند و او را به خود می‌آورد.

از جمله موارد تردیدبرانگیز دیگر در داستان، این است که کبوتر کاغذی هر موقع دعا می‌کند، به ناگاه پروانه در برابرش ظاهر می‌شود و کبوتر با تعجب از او می‌پرسد: «تو کی هستی»؟ پروانه پاسخ می‌دهد: «من منتظر بودم تو مرا صدا بزنی تا به کمکت بیایم. من هم یکی مثل تو هستم» (همان: ۸۵). این‌جا بیشترین فرصت برای خواننده فراهم است که با پرسش‌های متن، درگیر شود. این اپیزودهای فرعی و نمادین به گونه‌ای پایاپای تعادل میان ملاحظات داستان‌سرایی و پرداختن به مسئلهٔ «انتظار موعود» را فراهم می‌آورند تا خواننده در ساختن متن، مشارکت خلاقانه‌ای داشته باشد و در انتظاراتی که در ذهن او هست، تعدیل و تجدید نظر شود.

نتیجه‌گیری

«لیلا مدرس‌پور» با نگارش داستان «کبوتر کاغذی» به شیوه‌ای متفاوت به بررسی «انتظار موعود» برای کودکان پرداخته و با بهره‌جستن از تخیل و تصویرگری، به برجسته‌سازی این مفهوم والا پرداخته تا از این رهگذر، بینش لازم را برای کودکان فراهم آورد. این داستان با نگاهی نو و با بهره‌مندی از تکنیک‌های داستان‌نویسی، برای تبلیغ و ترویج آموزه‌های دینی، طرحی نو در انداخته است. مطالب این داستان برای کودکان آسان‌یاب و رساست و نویسنده با فرهنگ واژگان و صور خیال اندک توانسته است به بهترین شکل، مفهوم «انتظار موعود» را بیان کند. در هر صفحه از داستان «کبوتر کاغذی» می‌توان اشاراتی مستقیم یا غیرمستقیم به مفهوم «انتظار موعود» را دید و خواننده با استخراج و تبیین موتیف‌ها و درون‌مایه‌ها و کنار هم گذاشتن تصاویر زندهٔ آن در می‌یابد که داستان قصد دارد اندیشه‌ای آرمانی را ترویج دهد و وحدتی یکپارچه بر ایده‌ها و اندیشه‌های موجود در متن دیده می‌شود.

اصول اساسی رویکرد زیبایی‌شناختی دریافت ولفگانگ آیزر، «نقش مرکزی خواننده در تفسیر و تولید متن، وجود خوانندهٔ ضمنی، خلق معنا با همذات‌پنداری با شخصیت‌های داستان، دنبال‌کردن عناصر نهفته در متن و...» است که با تکیه بر آن‌ها می‌توان متن را تفسیر کرد. تحلیل این نظریه حاکی از آن است که «مدرس‌پور» با نگاهی معنادار به «انتظار موعود»، توانسته بین زیبایی‌شناسی و مسائل اعتقادی پیوند ایجاد کند و با مشارکت‌دادن خواننده در فرایند تولید معنای متن، فضاهای ذهنی او را گسترش داده و امکانی را فراهم آورد که خواننده به تفاهم و توافق با متن دست پیدا کند و در خلق معنا و کنش خواندن، نقش فعالی داشته باشد.

منابع

۱. ایگلتون، تری (۱۴۰۱ش)، ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***، ترجمه: عباس مخبر، تهران: مرکز، دوازدهم.

۲. برکت، بهزاد (۱۳۹۳ش)، «کنش خواندن و انسان‌شناسی ادبیات: تصویری از اندیشهٔ ولفگانگ آیزر»، ***جستارهای ادبی***، شماره ۱۸۷.

۳. بنت، سوزان(۱۳۸۷ش)، ***تماشاگران تئاتر: نظریه‌ای در خصوص تولید و دریافت***، ترجمه: مجید سرسنگی؛ فاطمه مدنی؛ میترا علوی‌طلب و اشرف میرنظامی، تهران: انتشارات نمایش.

۴. پاینده، حسین(۱۳۹۷ش)، ***نظریه و نقد ادبی: درس‌نامهٔ میان‌رشته‌ای***، تهران: سمت.

۵. جواری، محمدحسین؛ حمیدی کندول، احد(۱۳۸۶ش)، «سیر نظریه‌های ادبی معطوف به خواننده در قرن بیستم»، ***ادب‌پژوهی***، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۳.

۶. حبیبی، سیدمهدی؛ اعرابی هاشمی، شکوه‌السادات؛ ترابی فارسانی، سهیلا(۱۴۰۰ش)، «تحلیل نمادشناسانه و کهن‌الگویی اسطورهٔ نبرد هوشنگ و مار سیاه در شاهنامهٔ فردوسی»، ***فصل‌نامهٔ پژوهش‌های تاریخی***، سال۱۳، دورهٔ ۲.

۷. خسرونژاد، مرتضی(۱۳۸۹ش)، ***معصومیت و تجربه: درآمدی بر فلسفهٔ ادبیات کودک***، تهران: مرکز، سوم.

۸. رستمی، فرشته(۱۳۸۹ش)، «زیباشناسی دریافت در دل فولاد»، ***فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی***، شمارهٔ ۲۹ و ۳۰.

۹. صهبا، فروغ(۱۳۹۱ش)، ***کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن***، تهران: آگه.

۱۰. غفاری، سحر(۱۳۹۴ش)، «تأثیر پیرامتن‌ها در شکل‌گیری یا تحریف معنای متن: بررسی دوگانگی رمان شطرنج با ماشین قیامت از دریچهٔ پیرامتن‌ها»، ***نقد ادبی***، سال۸ ، شمارهٔ ۳۲.

۱۱. قاسمی اصفهانی، نیکو؛ دادور، ایلمیرا(۱۴۰۲ش)،«کاربست نظریهٔ دریافت بر تحلیل مفهوم جنگ در رمان هرس»، ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی***، شماره۶۸.

۱۲. کوپر، جی. سی(۱۳۸۷ش)، ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***، ترجمه: ملیحه کرباسیان، تهران: فرهنگ نشر نو.

۱۳. گادامر، هانس گئورگ(۱۴۰۱ش)، ***آغاز فلسفه***، ترجمه: عزت‌الله فولادوند، تهران: هرمس.
۱۴. مدرس‌پور، لیلا(۱۴۰۱ش)، ***کبوتر کاغذی***، قم: کتاب جمکران.
۱۵. مسبوق، سیدمهدی؛ قادری بیباک، مهری(۱۴۰۰ش)، «خوانش ترجمه‌های صحیفهٔ سجادیه در پرتو نظریهٔ تعادل زیبایی‌شناختی ولفگانگ آیزر»، ***فصل‌نامهٔ تخصصی دعاپژوهی***، سال اول، شمارهٔ ۱.
۱۶. مکاریک، ایرنا ریما(۱۳۹۸ش)، ***دانش‌نامهٔ نظریهٔ ادبی معاصر***، ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: انتشارات آگه.
۱۷. هجری، محسن(۱۳۸۶)، «توانمندی کودک در جایگاه مخاطب ادبی: اثبات درک زیبایی‌شناختی کودک در دستگاه معرفتی کانت»، ***پژوهش‌نامهٔ ادبیات کودک و نوجوان***، شماره ۵۱.

ISSN:2588-3291

ASRE ADINE
QUARTERLY
Sixteenth year ,no 38
Fall & Winter 2024(1402)

Belief in the promised in the works of Nooruddin Abd Alrahman Jami

Dr. Ziba Esmaeili [1]

Abstract

Nuruddin Abd Alrahman Jami is a famous poet and writer of the 9th century of Hijri, who created significant works in poetry and prose. Works that have been influential for centuries after his life. In his works, the attention and devotion to the twelve Imams (AS) as well as the belief in the promised and coming of the Mahdi (AS) are reflected. The present research aims to investigate Jami's beliefs in the promised and the emergence by means of qualitative content analysis. The research data has been collected by document and library study. The statistical community of the research is the book of Jami's poems, Haft Aurang and Shavahed Alnabovvat. Jami in Tohfat Al-Ahrar refers to the appearance of Hazrat Mahdi (AS) in the Apocalypse. In the Shavahed Alnabovvat, he describes the details of the birth of the twelfth Imam and describes the honors and events that happened. However, he considers cases such as his absence after going to the cellar or the existence of two absences for him to be part of Shia beliefs. Also, he has a difference of opinion with the Shia in other beliefs such as respecting all four caliphs, being careful of denying and judging the caliphs, opposing taunting and cursing, and the difference in the interpretation of the Tathir verse. The results of the research showed that Jami, although he believes in the twelfth Imam (AS) and his appearance in the Apocalypse, but he is not aligned with Shia in terms of belief.

Keywords: Jami, Haft Aurang, Shavahed Alnabovvat, the twelfth Imam, promised

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Rajaee Tarbiat University, Tehran, Iran(esmaeili_ziba@yahoo.com)

دوفصل‌نامه علمی-پژوهشی عصر آدینه
ویژه هنر موعود
سال شانزدهم- شماره سی و هشتم
پائیز و زمستان ۱۴۰۲
ISSN:2588-3291

موعودباوری در آثار نورالدین عبدالرحمن جامی*

زیبا اسماعیلی[۱]

چکیده

نورالدین عبدالرحمن جامی، شاعر و نویسندهٔ نامدار قرن نهم هجری است که آثار قابل توجهی در نظم و نثر پدید آورده است. آثاری که تا قرن‌ها پس از حیات او تأثیرگذار بوده است. در آثار او توجه و ارادت به دوازده امام همچنین باور به موعود و ظهور مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف بازتاب دارد. پژوهش حاضر بر آن است با روش تحلیل محتوای کیفی عقاید جامی در خصوص باور به موعود و ظهور را بررسی نماید. داده‌های پژوهش با مطالعهٔ اسنادی و کتابخانه‌ای گردآوری شده است. جامعهٔ آماری پژوهش دیوان اشعار جامی، هفت اورنگ و شواهد النبوه است. جامی در ***تحفة‌الاحرار*** به ظهور حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف در آخرالزمان اشاره می‌کند. در ***شواهد النبوه*** جزئیات تولد امام دوازدهم را با ذکر جزئیات بیان می‌نماید و کرامات و واقعاتی که رخ داده، توصیف می‌کند. اما مواردی چون غیبت ایشان بعد از رفتن به سرداب یا وجود دو غیبت برای ایشان را جزء معتقدات شیعه می‌داند. همچنین او در مبانی اعتقادی دیگری چون احترام گذاشتن نسبت به هر چهار خلیفه، برحذر بودن از انکار و داوری خلفا، مخالفت با طعن و لعن‌گویی و تفاوت در تفسیر آیهٔ تطهیر نیز با شیعه تفاوت عقیده دارد. نتایج پژوهش نشان داد که جامی اگرچه به امام دوازدهم و ظهور او در آخرالزمان باور قلبی دارد اما در مبانی اعتقادی با شیعه همسو نیست.

واژگان کلیدی

جامی، هفت اورنگ، شواهد النبوه، امام دوازدهم، موعود.

مقدمه

شعر ولایی یکی از زیرشاخه‌های شعر آیینی است. این نوع شعری از آغازین سال‌های

* تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۰۸

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی تهران، ایران(esmaeili.ziba@sru.ac.ir).

رونق شعر فارسی رواج داشته است. اگرچه میزان توجه شاعران به این نوع شعری در دوره‌های مختلف متفاوت بوده، اغلب با توجه به سیاست‌های حاکمیتی دستخوش تغییر گردیده، اما در هیچ دوره‌ای دچار توقف و تعطیل نشده است. سرودن سوگنامه‌ها و مراثی در سوگ شهدای کربلا قدمتی دیرینه دارد. کسایی را نخستین شاعر در این زمینه دانسته‌اند که با وارد کردن سوگنامهٔ امام حسین علیه‌السلام و واقعهٔ عاشورا به شعر فارسی، آغازگر اشعار ولایی با مضامینی عاشورایی شد.

بیـــــزارم از پیالـــــه وز ارغـــــوان و لالـــــه

مـــا و خـــروش و نالـــه کنجـــی گرفتـــه مـــأوا

دســـت از جهـــان بشـــویم عـــزّ و شـــرف نجـــویم

مـــدح و غـــزل نگـــویم مقتـــل کـــنم تقاضـــا

(کسایی مروزی، ۱۳۷۴: ۱۷۰)

علاوه بر مرثیه‌سرایی در سوگ شهیدان کربلا، شاعران دیگری چون فردوسی، عطار نیشابوری، محتشم کاشانی، قاآنی و شاعرانی دیگر در مدح و منقبت دوازده امام اشعاری پدید آوردند. سرودن این اشعار به شاعران شیعه اختصاص نداشت بلکه شاعران اهل‌سنت نیز در منقبت پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله و دوازده امام اشعار گرانسنگی سرودند. سرودن اشعار منقبتی از قرن هشتم هجری و با روی کار آمدن پادشاهان تیموری رونق و گسترش بیش‌تری یافت و این مسئله تحت تأثیر سیاست‌های مذهبی تیموریان و اظهار ارادت آشکار ایشان به دوازده امام بود که زمینه‌های اجتماعی را برای رسمیت یافتن مذهب تشیّع در دوران صفویه آماده ساخت. از دوران صفویه توجه به شعر ولایی افزایش یافت و در دهه‌های اخیر با اقبال گسترده‌تری مواجه شد. اشعار ولایی دربردارندهٔ اطلاعات دقیقی از اعتقادات شاعر است و به نوعی رویکرد و جهت‌گیری شاعران و نویسندگان را در دوره‌های تاریخی مختلف، نسبت به اعتقادات شیعی آشکار می‌کند. اشعاری که به دلیل رویکردهای زبانی و سبکی برخی شاعران، بدون شرح و توضیح برای عموم مردم قابل درک و دریافت نیست.

بیان مسئله

جامی یکی از پرکارترین شاعران و نویسندگان قرن نهم هجری محسوب می‌شود. او در

زمینهٔ ادبی، آثار منظوم و منثور قابل توجهی ارائه کرده است. حجم سروده‌های او در دیوان اشعار و مثنوی هفت اورنگ در مقایسه با شاعران هم‌عصرش قابل توجه است. علاوه بر این سروده‌ها آثار منثوری چون بهارستان و نفحات‌الانس را پدید آورده است که نشان‌دهندهٔ قدرت علمی و ادبی او در زمانهٔ خود است. اگرچه در بیش‌تر آثار ادبی تبعیت از بزرگانی چون نظامی یا سعدی داشته اما «در برخی آثارش نوآوری‌هایی نیز دارد، مقلاً در خردنامه و سلامان و ابسال، صرفاً مقلد نظامی نیست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۴۸). در کنار آثار ادبی رسالات پرتعداد او در زمینهٔ شرح مبانی تصوف، نگاه عالمانهٔ او به عرفان نظری را آشکار می‌سازد. رساله‌هایی که در توضیح و تفسیر اصول و مبانی تصوف نگاشته است نشان می‌دهد که او تقریباً همهٔ مباحث مربوط به عرفان نظری را می‌شناخته است. شرح آثار ابن‌عربی و عقیدهٔ وحدت وجود او گواهی بر این ادعا است. او «به عرفان و تصوف علمی توجه داشت و به سبب قدرتی که در شرح دشواری‌های تصوف و عرفان به نظم دلپذیر و به نثر فصیح عالمانه داشت توانست عرفان ایرانی را که در عهد وی به ابتذال می‌گرائید در پایه و اساسی عالمانه نگاه دارد و خود به همین سبب در صف بزرگ‌ترین مولفان و شاعران عارف و صوفی مشرب پارسی‌گوی جای گیرد» (صفا، ۱۳۸۰: ج۳، ۱۵۲). اگرچه در شرح این آثار اغلب با تسلط، آرای عرفانی را شرح و تفسیر می‌کند، اما «کمتر خلاقیّت و نکته‌های نویافته از خود دارد و بیش‌تر شارح و مفسر آرای دیگران است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۴۰۹). از این رو می‌توان به میزان تأثیرگذاری او در دوران زندگی و قرن‌ها پس از آن پی برد. جامی یکی از برجسته‌ترین شاعران قرن نه هجری است که در اشعار خود به صورت گسترده به مدح پیامبر ﷺ و منقبت دوازده‌امام پرداخته است. همین مسئله سبب شده، برخی در خصوص اعتقادات او، گمان تشیع داشته باشند. این در حالی است که گرایش‌های غیرشیعی نیز در اشعار او کم نیست. از این رو واکاوی اشعار جامی با هدف معرفی هرچه بیشتر تفکرات او ضروری به نظر رسید.

پیشینهٔ پژوهش

پیش از این مقالاتی به نقد و بررسی اندیشه‌های شیعی در آثار جامی پرداخته‌اند.

داداش‌نژاد(۱۳۹۰) پژوهشی با عنوان «زندگانی دوازده امام در کتاب شواهد النبوه» را

منتشر کرد. در این پژوهش زندگانی و کرامات دوازده امام در شواهد النبوه را با مطالب مندرج در کشف الغمة علی بن عیسی اربلی، دانشمند شیعی قرن هفتم، مقایسه کرده است تا همخوانی و یکسانی منابع اهل‌سنت و شیعیان در خصوص گزارش زندگانی ائمه علیهم‌السلام را مقایسه کند.

صدقی(۱۳۸۰) در پژوهش «اندیشه‌های جامی در مثنوی‌های هفت اورنگ» تفکرات عرفانی جامی چون وحدت وجود، فناء فی‌الله و جبر و اختیار را در آثار او بررسی می‌کند، اما به تفکرات اعتقادی او اشاره نمی‌کند.

تاکنون هیچ پژوهشی باور به موعود را در آثار جامی بررسی نکرده است. از این رو پژوهش در این زمینه بی‌سابقه است.

روش پژوهش

این پژوهش با روش تحلیل محتوای کیفی به بررسی و تحلیل گرایش‌ها و اعتقادات شیعی جامی پرداخته است که در ضمن این اعتقادها، اعتقاد به مهدویت نیز قرار دارد. داده‌های پژوهش با مطالعهٔ اسنادی و کتابخانه‌ای گردآوری شده، با واکاوی معنایی بررسی گردیده است. برای این منظور ابتدا دیوان اشعار جامی، هفت اورنگ و شواهدالنبوه همراه با شرح و تفسیر ابیات و جملات بررسی شد. سپس دیدگاه‌های اعتقادی جامی استخراج گردید. در مرحلهٔ بعد با مراجعه به منابع تاریخی، مسائل سیاسی و اجتماعی تأثیرگذار بر تفکرات او گردآوری شد. در نهایت داده‌های گردآوری شده، تحلیل گردید.

مبانی نظری

قرون هشتم و نهم هجری با حکمرانی تیموریان، دوران قدرت‌یابی تشیّع و گسترش آن است. پادشاهان تیموری اگرچه بر مذهب حنفی بودند اما در امر مذهب آزاداندیشی داشتند و پیروان سایر مذاهب سنت و شیعیان را به پیروی از مذهب خود مجبور نمی‌کردند(صفا، ۱۳۸۰: ۳۵). هارولد لمب در توصیف تیمور می‌نویسد:

> واضح است که فاتح بزرگ، مسلمان باعقیده‌ای نبوده است و بیشتر از عقاید و افکار شخصی خودش پیروی می‌کرده است. احساسات مذهبی او به طور قطع معلوم نیست ولی مشهور است که برای عظمت اسلام کوشش می‌کرده است...

همسایگان تیمور را نیمه مسلمان و گاه رافضی و حتی بت پرست می‌خواندند(لمب، ۱۳۹۰: ۳۲۸-۳۲۹).

دوری پادشاهان تیموری از تعصب و سخت‌گیری در امور مذهبی زمینه‌های لازم را برای رشد و گسترش تشیع فراهم کرد. این پادشاهان اگرچه مذهب تسنن را به رسمیت می‌شناختند لیکن اعمال و رفتار ایشان به تکریم تشیع انجامیده است. تیمور سادات و علما را تکریم می‌کرد. حافظ ابرو در این مورد می‌نویسد:

از آثار دهاء و حنکت او [تیمور] یکی آن بود که در تعظیم سادات و علما و تبجیل ائمه دین و صلحا مبالغت واجب شمردی...(حافظ ابرو، ۱۳۸۰: ج۱، ۱۴).

عبدالرزاق سمرقندی نیز«تعظیم سادات و تکریم ائمه» را از امور مورد توجه تیمور می‌خواند(سمرقندی، ۱۳۷۲: ج۱، ۱۳۸). در سیرهٔ عملی زندگی این شخص نیز می توان این تعظیم و تکریم را مشاهده کرد. زمانی که او با سید برکه، از سادات مکه، ملاقات می‌کند با او به احترام تمام رفتار می‌نماید:

... سید به امیر صاحب قران ملحق شد و طبل و علم پیشکش کرد و از روح حضرت رسالت و مرتضی علی علیه‌السلام استمداد آن نموده، نفس‌های نیکو راند. حضرت امیر دم و قدم او را مبارک و میمون دانسته، تمامت اوقاف حرمین را به او معاف و مسلم داشت...(حافظ ابرو، ۱۳۸۰: ج۱، ۴۴۰).

پاسداشت سادات به دستور تیمور در حمله به هند نیز دلیل دیگر این مدعاست(همان: ج۲، ۸۴۵). علاوه بر بزرگداشت سادات، در اعمال و رفتار او، تمایلات شیعی بارز و آشکار بوده است. تا جایی که به نقل از ابن‌خلدون برخی مردم هم‌عصرش او را رافضی می‌خواندند:

این تیمور شاهی است در میان شاهان و فراعنه. بعضی خیال می‌کنند که او یک نفر دانشمند است در حالی که برخی دیگر معتقدند که او یک نفر رافضی است چون آنها دیده‌اند که او بر اهل‌بیت پیامبر ارجحیت قائل است(فیشل، ۱۹۲۵م: ۷۳).

به نظر می‌رسد برخی از این تمایلات رنگ و بوی سیاسی دارد تیمور با مشورت و حمایت علویان موفق به فتح خراسان بدون جنگ و خونریزی شد و دمشق را با شعار انتقام خاندان امام حسین علیه‌السلام و بداعتقادی اهل شام فتح کرد. در مورد عملکرد تیمور

در فتح سوریه نوشته‌اند:

> تیمور حلب و حماد و حمص و بعلبک را گرفته و همه آنها را ویران کرده بود و سربازانش بی شرمانه‌ترین بی‌رحمی‌ها را در آن جا کرده بودند که هرگز شنیده نشده بود(فیشل، ۱۹۲۵م: ۷۰).

پادشاهان پس از تیمور، چون میرانشاه و شاهرخ در تکریم و تعظیم سادات و مشایخ روش تیمور را در پیش گرفتند. شاهرخ وزاری شیعه در دربار خود داشت(خواندمیر، ۱۳۸۰: ج۳، ۵۵۴). از شاعرانی که در منقبت اهل‌بیت شعر می‌سرودند حمایت می‌کرد(شهیدی، ۱۳۹۵: ۶۶) و مسجد گوهرشاد به نام همسر او ـ گوهرشاد ـ ساخته شد. مجموع این عوامل باعث رشد عقاید شیعی در جامعهٔ اسلامی شد و زمینه‌های ایجاد نوعی امامت‌گرایی علوی را فراهم ساخت (کمبریج، ۱۳۷۹: ۲۲۹). شیعیان که تا پیش از این دوران تاریخی به دلیل سخت‌گیری‌های حکومتی در اقلیت قرار داشتند از تغییرات سیاسی و اجتماعی به وجود آمده، برای ترویج عقاید و تحکیم و تقویت مبانی اعتقادی خود بهره بردند. از طرف دیگر ظهور فرقه‌های مختلف تصوف با عقاید شیعی سبب در هم‌آمیختگی هرچه بیش‌تر تشیّع و تصوف شده، تشیع و تصوف در این دوره رشد کرد و گرایش های شیعی ـ صوفی رواج یافت(فغفوری، بلخاری قهی، ۱۳۹۴: ۸).

بیات اوج تشیع دوران تیموری را مربوط به دوران سلطان حسین بایقرا می‌داند. او سلطان و وزیرش امیر علیشیر را شیعه مذهب معرفی می‌کند(بیات، ۱۳۹۲: ۱۸۱-۱۸۲). میر جعفری نیز معتقد به تشیع این دو فرد(سلطان حسین و امیر علیشیر) است و آزادی شیعیان و حمایت پادشاه از ایشان را دلیل این ادعا می‌داند(میرجعفری، ۱۳۸۸: ۱۶۷). اعتقادات فردی این پادشاه و ارادت او نسبت به اهل‌بیت به حدی بود که می‌خواست خطبه به نام امامان بخواند و سکه به نام ایشان ضرب کند که به علت مخالفت درباریان سنی مذهب از این تصمیم منصرف شد. خواندمیر در این مورد آورده است:

> رأی شریعت‌آرا چنان اقتضا فرمود که خطبه و سکه را به اسامی القاب ائمه معصومین مزین گرداند... اما جمعی از متعصبان مذهب حنفی... در باب ترجیح رسوم اهل‌سنت سخنان گفته از تغییر خطبه منع نمودند(خواندمیر، ۱۳۸۰: ج۴، ۱۳۶).

این واقعه و وقایع دیگری که در همین دوران رخ داده، به وضوح قدرت یافتن شیعیان

و مقابلهٔ اهل‌سنت در برابر ایشان را آشکار می‌کند. بارتولد در میان حوادث این سال‌ها به دو حادثه اشاره می‌کند که سبب ناآرامی در هرات و بازگشت سلطان حسین به سنت می‌شود. یکی خواندن خطبهٔ شیعی به نام دوازده امام است و دیگری وعظ واعظی شیعی در عید اضحی که سبب رنجیدن اهل‌سنت می‌گردد. بعد از این حوادث سلطان حسین مطابق سنت عمل می‌کند. نقش امیر علیشیر در بازگشت سلطان به سنت حائز اهمیت است. زیرا امیر علیشیر نقشبندی بود و نقشبندیان در کنار علاقه به امامان بر تسنن تکیه دارند(بارتولد، ۱۳۶۰: ۵۰-۵۱).

حادثهٔ مهم دیگر این دوران کشف مزاری منسوب به امیرالمومنین علی علیه‌السلام در قریهٔ خواجه خیران در دوران سلطنت سلطان حسین بایقرا است. «فردی به نام شمس‌الدین محمد که نسبش به ابویزید بسطامی می‌رسیده، به نزد سلطان حسین بایقرا رفته و با مکتوبی که مربوط به زمان سلطان سنجر سلجوقی بوده، ادعا کرده که مزار امام علی علیه‌السلام در آن قریه قرار دارد. سلطان حسین عازم منطقه شده بعد از حفر، سنگ سفیدی را پیدا کردند که بر روی آن جملات(هذا قبر اسدالله اخ رسول الله علی ولی الله...) حک شده بود...»(خواندمیر، ۱۳۸۰: ج۴، ۱۷۲).

عبدالرحمن جامی در شواهدالنبوه درخصوص این قبر می‌نویسد:

> امیرالمومنین، حسن و حسین را رضی‌الله عنهما وصیت کرده بود که چون بمیرم مرا بر سریری نهید و بیرون برید و بغزبین برسانید که آن‌جا سنگی سفید خواهید یافت که از آن نور درخشان باشد آن را بکنید که در آن‌جا گشادگی خواهید یافت مرا در آن‌جا دفن کنید(جامی، ۱۳۷۹: ۲۰۸).

در ادامهٔ همین سخن گوید:

> موضع قبر وی را با زمین هموار کرده بودند و مستور ساخته، روزی هارون الرشید شکارکنان به ناحیت غزبین رسید آهوان پناه بغزبین بردند هرچند جزع بر ایشان انداختند و سگان بر ایشان سر دادند بازگشتند و بر سر ایشان نیامدند بعضی از پیران غزبین را از سران پرسیدند گفتند از پدران ما به ما چنین رسیده است که قبر امیرالمومنین علی علیه‌السلام این‌جا است هارون الرشید آن را قبول کرد و تا زنده بود هر سال به زیارت می‌آمد(همان: ۲۰۸).

قدرت یافتن تشیّع در این دوران سبب تفوق یافتن گفتمان شیعی بر سایر

گفتمان‌های مذهبی هم‌عصر خود شد. تا جایی‌که تسنن نیز از غلبهٔ فرهنگی تشیّع متأثر گردید. در این زمینه نقش طریقت نقشبندی به عنوان طریقت‌محوری این دوران قابل ملاحظه است که در کنار حفظ اعتقادات خود به امامان دوازده‌گانه نیز اظهار ارادت می‌کردند. در واقع اوضاع فرهنگی و اجتماعی قرون ۸-۹ هجری سبب شد اهل‌سنت، مذهب تسنن و دوستی اهل‌بیت را در کنار هم داشته باشند که می‌توان آن را«تسنن دوازده امامی» نامید(جعفریان، ۱۳۷۷: ج۳، ۲۵۵). اهل‌سنتی که دوستی اهل‌بیت علیهم‌السلام را بدون پذیرش و اعتقاد به اصل امامت در دل دارند. گرایش بزرگان طریقت‌های صوفیانه‌ای چون نقشبندیه به ائمهٔ اطهار علیهم‌السلام همچون جامی، به همین شیوه قابل توجیه است. بررسی آثار مورخان، دانشمندان، علما و صوفیان این دوران، نشان‌دهندهٔ تمایلات شیعی بسیاری از ایشان است. به طور کلی دوران پادشاهی تیموریان عوامل تاریخی، اجتماعی و فرهنگی سبب‌ساز رشد تشیّع در جامعهٔ اسلامی شد و به این ترتیب دوستی دوازده امام به اصلی قابل پذیرش در میان عموم مردم تبدیل گشت.

زندگی‌نامه

نورالدین عبدالرحمن جامی ۲۳ شعبان سال ۸۱۷هـ. به دنیا آمد. لقب اصلی ایشان عمادالدین، لقب مشهور نورالدین و اسم ایشان عبدالرحمان است(لاری، ۱۳۹۶: ۸۷). وی فرزند نظام‌الدین احمدبن محمد است که در خرجرد جام متولد شد. ابتدا نزد پدر به تحصیل پرداخت سپس همراه او به هرات رفت و در نظامیه آن شهر تحصیل کرد(صفا، ۱۳۸۰: ج۳، ۱۵۲).

لاری اساتید جامی را در هرات مولانا جنید، مولانا خواجه علی سمرقندی، مولانا محمد جاجرمی دانسته است و در سمرقند از هم‌صحبتی ایشان با قاضی‌زاده روم نیز خبر می‌دهد(لاری، ۱۳۹۶: ۲۵). استاد معنوی جامی در طریقت و سلوک معنوی، سعدالدین کاشغری، از بزرگان طریقت نقشبندیه، بوده است و بنابر آنچه لاری ذکر کرده، پیش از گرویدن جامی به طریقت، ملاقات‌هایی میان ایشان اتفاق افتاده است: «حضرت مخدوم مرحوم ـ قدّس‌الله سرّه ـ پیوسته بر در مسجد[جامع] هرات، که قریب به نشیمن ایشان بوده است، با فقرا می‌نشسته‌اند و صحبت می‌داشته‌اند و حضرت ایشان را ممّر و رهگذر از آن جا بوده است(همان: ۳۱). گویا در همین رفت و آمدها سعدالدین

کاشغری به مقامات معنوی جامی یا قابلیّت و استعداد او در این زمینه پی برده که قبل از ملاقات او گفته است:

> این مرد را عجب قابلیّتی است! فریفتهٔ وی شده‌ایم. نمی‌دانیم که وی را به چه حیله به چنگ آریم(همان).

جمله‌ای که سعدالدین کاشغری پس از گرویدن جامی گفته، نشان‌دهندهٔ جایگاه قابل توجه او پیش از گرویدن به این طریقت است:

> امروز شاهبازی به دام ما افتاد که در همه عالم کسی نیست که پهلوی وی نشیند(باخرزی، ۱۳۷۱: ۸۸).

با این وجود گفته شده است زمانی که جامی به او دست ارادت داد نه شهرت سیاسی و اجتماعی داشت نه در حوزهٔ معارف صوفیه توانمند بود(مایل هروی، ۱۳۷۷: ۲۲۲؛ افصح‌زاد، ۱۳۷۸: ۱۳۰). افصح‌زاد گرویدن جامی به طریقت نقشبندیه را سال ۸۵۷ هجری، برابر با ۱۴۵۳ میلادی، در هنگام ۴۰ سالگی جامی و مقارن با زمان ابوالقاسم بابر می‌داند (افصح زاد، ۱۳۷۸: ۱۲۹).

پس از درگذشت سعدالدین کاشغری به سال ۸۶۰ هجری، جامی با دربار تیمورزادگان آشنا شده، کتاب ***حلیهٔ حلل*** را به نام ابوالقاسم بابر تألیف کرد(مایل هروی، ۱۳۷۷: ۳۹). ارتباط جامی با دربار به صورت سطحی ادامه داشت تا این‌که در سال ۸۷۰ هجری خواجه عبیدالله احرار به هرات آمد و این امر سبب پیوستن جامی به او شد(باخرزی، ۱۳۷۱: ۱۱۷). این آشنایی سبب شهرت و نفوذ جامی در خراسان گردید. پیوستگی جامی و دربار زمانی عمیق‌تر شد که«امیر علیشیر نوایی دست ارادت به جامی داد و در زمرهٔ مریدان نقشبندی قرار گرفت و جامی را در نظر اهالی خراسان و مراکز قدرت در شرق و غرب ایران به حیث ملجأ و مأوا معرفی کرد»(مایل هروی، ۱۳۷۷: ۵۴). امیرعلیشیر در مجالس‌النفائس جامی را با عنوان«مولانا نورا» یاد می‌کند(نوایی، ۱۳۶۳: ۲۳، ۳۴-۴۱) که نشان‌دهندهٔ نفوذ و جایگاه معنوی او در میان بزرگان هم‌عصر او است. او در حدود پنجاه سالگی با نوهٔ سعدالدین کاشغری ازدواج کرد. حاصل این ازدواج به دنیا آمدن چهار پسر بود(فخرالدین صفی، ۱۳۵۶: ج۱، ۲۳۸-۲۳۹).

جامی علاوه بر هنر شاعری و نویسندگی با هنرهای دیگری چون خطاطی و موسیقی نیز آشنایی داشت و حمایتگر و مروّج هنر و صنعت در آن زمان بود«شاعران، عالمان،

موسیقی‌چیان و رسّامان و نقاشان مواضع و کشورهای دیگر در اطراف جامی جمع آمده، بحث و مشاعره‌ها تشکیل و ترتیب دادند»(افصح‌زاد، ۱۳۷۸: ۱۳۳).

جامی خط زیبایی داشته، برخی آثار خود را رونویسی کرده است. شواهدالنبوه در ذخیرهٔ دست‌نویس‌های آکادمی علوم ازبکستان، یک نسخه از سلسلةالذهب و سبحةالابرار به خط خود شاعر در موزهٔ کابل و یکی از رساله‌هایش در کتابخانهٔ شاهی سابق افغانستان نگهداری می‌شود(همان: ۱۳۴). علاوه بر این علم موسیقی را می‌شناخت و در مورد آن رساله‌هایی تألیف کرد. او از این هنر در برابر روحانیونی که آن را بدعت و مقابل دین می‌شماردند، جسورانه دفاع کرد (همان: ۱۳۵).

جامی در طریقت و سلوک عملی به عشق و محبت توجه داشت و معتقد بود از عشق مجازی می‌توان به عشق حقیقی دست یافت. لاری به نقل از او می‌نویسد:

> تواند بود که در بعض اوقات محبتی دست دهد و صورت گرفتاری روی نماید و به حکم«المیلُ مُعدٌّ المیل، و الجازُ قنطره الحقیقه» این محبت مفضی شود به محبت حقیقی؛ یعنی این محبت از صورت مجازی گسسته، به محبوب حقیقی متعلق گردد(لاری، ۱۳۹۶: ۱۲).

به همین دلیل عشق و محبت در زندگی این شاعر عارف مسلک جایگاهی مهم و قابل توجه داشته است. تا جایی‌که گفته است: «روش ما به طریق محبت افتاده است»(همان: ۱۰). با این حال بنابر قول لاری از صوفیانی که به عشق‌های زمینی توجه داشتند محترز بود و «در مجالس چشم از نظر کردن به ساده‌رویان نگاه می‌داشتند»(همان: ۱۱) گویا در زمان نظم یوسف و زلیخا به صورتی خیالی عشق می‌ورزیده است: «خاطر را انجذاب عظیم به صورتی خیالی است که وی را در خارج وجودی گمان نمی‌بریم»(همان: ۱۲) و در همان ایام بوده است که به سماع روی آورده است در حالی‌که پیش از این مرحله سماع نمی‌کرده است.

جامی به دلیل گستردگی آثارش در ترویج و گسترش عرفان و تصوف، نقش قابل ملاحظه‌ای داشت. آثار او سبب گسترش عرفان نظری به خصوص شرح و بسط آراء ابن عربی در خراسان بزرگ شد. تصوف خراسان از پشتوانهٔ قدرتمند عرفان عملی مشایخ بزرگ تصوف بهره‌مند بود. جامی این میراث ارزشمند را با مباحث علمی و نکته‌های ظریف بزرگانی چون ابن‌عربی درآمیخت. «جامی به حیث پلی استوار در تاریخ تصوف

ایران در خور بررسی است، پلی که بسیاری از زمینه‌های اندیشگی تصوف خراسان و عرفان غرب جهان اسلام از روی آن عبور کرده و به ادوار متأخر رسیده است» (مایل هروی، ۱۳۷۷: ۲۵۲). بیشتر آثار جامی شامل شرح و بسط بسیاری از تأملات و اندیشه‌های ابن عربی است با این حال هرگز نمی‌توان او را از میراث عرفانی خراسان بی‌بهره دانست.

یافته‌های پژوهش

جامی اهل‌سنت و حنفی بود. اما در اشعار خود امامان دوازده‌گانه را مدح کرده است. مدح حضرت علی علیه‌السلام و سایر امامان در آثار جامی قابل تأمل است. ارادت او به خاندان پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله و مدح ائمه علیهم‌السلام را نمی‌توان تنها تحت تأثیر اوضاع اجتماعی سیاسی آن دوران به حساب آورد. اگرچه ضد و نقیض‌هایی در اعتقاد او به اصل امامت وجود دارد لیکن ارادت قلبی او به امامان در آثارش به وضوح قابل رویت است. در پژوهش حاضر ابتدا اعتقاد او به موعود بررسی شده، سپس تفاوت اعتقادی او با اعتقادات شیعیان دوازده امامی بررسی گردیده است.

باور به مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف به عنوان موعود

جامی در آثارش به امام دوازدهم اشاره می‌کند. از این رو معلوم می‌شود که او به مهدویت و ظهور حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف در آخرالزمان اعتقاد دارد. در شعری که خطاب به پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله سروده، از ایشان می‌خواهد که اسباب ظهور مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف را فراهم کند.

ای به سراپردهٔ یثرب به خواب — خیز که شد مشرق و مغرب خراب
رفته ز دستیم برون کن ز بُرد — دستی و بنمای یکی دستبرد
توبه دِه از سرکشی ایام را — باز خر از ناخوشی اسلام را
مهد مسیح از فلک آور به زیر — رایت مهدی به فلک زن دلیر
کالهٔ دجّال بنِه بر خرش — رو به بیابان عدم دِه سرش
افسر ملک از سر دونان بکش — دامن دولت ز زبونان بکش...

(هفت اورنگ، تحفة‌الاحرار، ۱۳۷۸: ج۱، ۴۸۲-۴۸۳)

از ابیات فوق می‌توان دانست که جامی در اعتقاد به ظهور، پیرو عقاید شیعیان اثنی عشری است که باور دارند مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف در آخرالزمان ظهور خواهد کرد و تا زمان ظهور در

غیبت به سر می‌برد. جامی نیز در این ابیات از پیامبر ﷺ می‌خواهد که مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف را از فلک به زمین منتقل کند و ظهور او را میسر سازد. این نکتهٔ ظریف، نزدیک بودن عقاید او به باورهای شیعیان دوازده امامی را آشکار می‌کند.

جامی در اثر دیگر خود، شواهدالنبوه، پس از آن‌که شواهدی برای اثبات نبوت پیامبر ﷺ ذکر می‌کند، به بیان جایگاه سه خلیفهٔ نخست می‌پردازد و کرامات امامان دوازده‌گانه را بیان می‌کند. جامی حضرت علی علیه‌السلام را نه به عنوان خلیفهٔ چهارم که با عنوان امام اول شیعیان دوازده امامی معرفی می‌کند و در ادامه دوازده امام را با ذکر کرامات و واقعات مهم ایشان معرفی می‌نماید. در نهایت امام دوازدهم را معرفی کرده، پنهان بودن علائم حمل مادر ایشان و کرامات صادره از ایشان را به طور کامل شرح می‌دهد:

> حکیمه عمهٔ ابومحمد زکی رضی‌الله‌عنه گفته است که روزی پیش ابومحمد رضی‌الله‌عنه درآمدم فرمود که ای عمه امشب در خانهٔ ما باش که خدای تعالی ما را خلفی خواهد داد. من گفتم این فرزند از که خواهد بود که در نرجس هیچ اثر حمل نمی‌بینم فرمود که ای عمه مثل نرجس همچون مثل ام موسی است که حمل وی جز وقت ولادت ظاهر نخواهد شد. آن شب آن جا بودم... با آن خانه که نرجس آن جا بود بازگشتم مرا در راه پیش آمد. لرزه بر وی افتاده، وی را به سینهٔ خود باز گرفتم و قل هو الله احد و انا انزلناه و آیة الکرسی بر وی خواندم. از شکم وی آواز آمد که هر چه من خواندم فرزند وی نیز بخواند. بعد از آن دیدم که خانه روشن شد. نظر کردم. فرزند وی بر زمین آمده بود و در سجده افتاده وی را برگرفتم. ابومحمد رضی‌الله‌عنه از حجرهٔ خود آواز داد که ای عمه فرزند مرا پیش من آر. پیش وی بردم. وی را بر کنار خود نشاند و زبان در دهان وی کرد و فرمود که سخن گوی ای فرزند. باذن الله تعالی گفت: بسم الله الرحمن الرحیم ﴿وَ نُرِیدُ أَن نَمُنَّ عَلَی الَّذِینَ استُضعِفوا فِی الأَرضِ وَ نَجعَلَهُم أَئِمَّةً وَنَجعَلَهُمُ الوارِثِینَ﴾(قصص: ۵) بعد از آن دیدم که مرغان سبز ما را فرو گرفتند... فرمود که آن جبرئیل و دیگران ملائکهٔ رحمتند(جامی، ۱۳۷۹: ۲۵۸).

جامی در بیان ویژگی سرداب چنین آورده است:

> و از دیگری آرند که گفته است که معتضد مرا با دو کس طلبید و گفت حسن بن علی در سر من رای فوت شده است زود بروید و خانهٔ وی را فروگیرید و هر که در خانه وی بینید سر وی را به من آرید. رفتیم و به سرای وی درآمدیم. دریائی دیدیم در اقصای آن حصیری بر روی آب انداخته، مردی بر خوب‌ترین صورتی بر بالای آن

حصیر در نماز ایستاده به ما هیچ التفات نکرد. یکی از آن دو نفر که با من بودند سبقت گرفت و خواست که پیش وی رود در آب غرق شد...(همان: ۲۶۰).

تفاوت‌های اعتقادی جامی با معتقدات شیعه

جامی با وجود اعتقاد به موعود بودن حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف و باور به ظهور او در آخرالزمان نسبت به برخی اعتقادات شیعیان دوازده امامی ناباور است. او در این بخش‌ها اگرچه واقعهٔ مذکور را ذکر می‌نماید اما به صراحت این واقعه را ذیل باورهای شیعیان معرفی می‌نماید.

او غیبت امام دوازدهم و رفتن‌شان به سرداب را به عنوان مبانی اعتقادی شیعه معرفی می‌کند:

انهم یزعمون انّه دخل السرداب الذی بسرّ من رای و امه تنظر الیه فلم یخرج الیها و ذلک فی سنه خمس و ستین و مائتین و قیل فی سنه و ستین و مائتین و هو الاصح فاختفی الی الآن علی زعمهم(جامی، ۱۳۷۹: ۲۵۸).

همچنین او اعتقاد به دو غیبت برای حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف را نیز جزء معتقدات شیعهٔ امامیه می‌داند:

شیعهٔ امامیه مر او را دو غیبت اثبات می‌کنند یکی غیبت قصری یعنی کوتاه‌تر و آن از زمان ولادت وی است تا زمان انقطاع سفارت و دیگری غیبت طولی یعنی درازتر و آن از زمان انقطاع سفارت است تا آن زمان که خدای تعالی ظهور وی را مقدر ساخته است(همان: ۲۶۰).

در قسمت‌هایی که به صراحت به معتقدات شیعهٔ امامیه اشاره می‌کند اعلام می‌دارد که خود او به این مفاهیم باور ندارد. بنابراین می‌توان به وضوح تفاوت‌های اعتقادی جامی با شیعیان دوازده امامی را در آثار او جستجو کرد. می‌توان دانست جامی به دوازده امام ارادت قلبی داشته است. لکن درمبانی اعتقادی با شیعه اختلاف دارد. چنان‌که در مسئلهٔ ظهور و آخرالزمان مشاهده شد. او به وجود امام دوازدهم باور دارد و ظهور او در آخرالزمان را به تصریح ذکر می‌کند. لکن در بخش‌هایی با اعتقادات شیعه اختلاف نظر دارد. این اختلاف عقیدهٔ او با شیعیان را در قسمت‌های دیگری از آثار او نیز می‌توان مشاهده کرد.

جامی در ابیات دیگری به احترام گذاشتن نسبت به هر چهار خلیفه تأکید می‌کند و

افراد را از انکار و داوری برحذر می‌دارد و این وجه تفکر او به طور کامل با تفکر شیعیان مغایرت دارد:

چو هر سفله بی‌اعتدالی مکن
دل از مهر این چار خالی مکن
شو از مهر دل خوشه چین همه
که کین یکی هست کین همه
مزن طعن انکار بر کارشان
چو جامی به جان دوست می‌دارشان

(هفت اورنگ، خردنامهٔ اسکندری، ۱۳۷۸: ج۲، ۴۲۱-۴۲۳)

او این تفکر را مطرح می‌سازد که در اختلاف خلفا در مسئلهٔ خلافت، نباید مداخله کرد و باید هر چهار خلیفه را با احترام و بزرگداشت پذیرفت و حکم این مسئله را به خداوند واگذار کرد.

نامشان جز به احترام مبر — جز به تعظیم سویشان منگر
همه را اعتقاد نیکو کن — دل ز انکارشان به یک سو کن
هر خصومت که بودشان با هم — به تعصب مزن در آن جا دم
بر کس انگشت اعتراض منه — دین خود رایگان ز دست مده
حکم آن قصه با خدای گذار — بندگی کن تو را به حکم چه کار

(هفت اورنگ، سلسلة‌الذهب، ۱۳۷۸: ج۱، ۲۴۲-۲۴۳)

جامی طبق عقاید شیعیان در اختلاف حضرت علی علیه‌السلام و ابوبکر، حق را به جانب حضرت علی علیه‌السلام می‌داند و آنچه مخالفان حضرت علی علیه‌السلام برای گرفتن بیعت با او انجام داده‌اند، زشت و ناروا می‌شمارد. اما با وجود مخالفت با مخالفان حضرت علی علیه‌السلام، مخالف طعن و لعن‌گویی است که از مهم‌ترین عقاید شیعیان محسوب می‌شود.

وان خلافی که داشت با حیدر — در خلافت صحابی دیگر
حق در آن جا به دست حیدر بود — جنگ با او خطا و منکر بود

آن خـــــلاف از مخالفـــــان میســـــند　　لـــیکن از طعـــن و لعـــن لـــب دربنـــد
گـــر کســـی را خـــدای لعنـــت کـــرد　　نیســـت لعـــن مـــن و تـــواش در خـــورد
ور بـــه احســـان و فضـــل شـــد ممتـــاز　　لعـــن مـــا جـــز بـــه مـــا نگـــردد بـــاز

(همان)

او در شعری لعن صحابهٔ پیامبرﷺ، (سه خلیفه) را به شدّت مورد انتقاد قرار می‌دهد و از این منظر شیعیان را سرزنش می‌کند. بنابراین به طور کامل با مواضع شیعیان در این زمینه مخالفت می‌نماید.

هـــر کـــه را رفـــض خُلـــق شـــد خَلَـــق اســـت
نـــه خَلَـــق بلکـــه ننـــگ مـــا خلـــق اســـت
چـــه بتـــر زان کـــه ابلهـــی ز عـــوام
لـــب گشـــاید بـــه ســـبّ صـــحب کـــرام
چـــه بتـــر زان کـــه جـــاهلی ز ســـفه
گویـــد انـــدر حـــق صـــحابه تبـــه
آن‌کـــه باشـــد مـــدیحش از ذم کـــم
چـــون بـــود گـــر بـــرآرد از ذم دم

(هفت اورنگ، سلسلة‌الذهب، ۱۳۷۸: ج۱، ۲۱۰-۲۱۱)

یکی دیگر از تفاوت‌های اعتقادی جامی با تفکرات شیعه در تفسیر آیهٔ تطهیر است. یکی از مهم‌ترین برداشت‌های مفسران از آیهٔ تطهیر، عصمت اهل‌بیت است. منظور از عصمت اهل‌بیت پاکی ایشان از هر گونه آلودگی عملی و فکری است. اما با توجه به برخی سروده‌های جامی به نظر می رسد او وجود اهل‌بیت را از گناه بری می‌داند اما ایشان را بازداشته شده از معصیت نمی‌خواند بلکه تطهیر را به پاک شدن از عذاب آخرت تفسیر می‌کند.

معنـــی انّمـــا یریـــد الله　　آن بـــود پـــیش عـــارف آگـــاه
کـــه خـــدا را ز لـــوث رجـــس و فســـاد　　هســـت تطهیـــر اهل‌بیـــت مـــراد
نیســـت پوشـــیده بـــر اُولُوالأفهـــام　　کـــه بـــود رجـــس بـــدترین آثـــام
چـــون بـــود رجـــس زلّـــت و عصـــیان　　نیســـت تطهیـــر آن بجـــز غفـــران

پس همه اهل‌بیت مغفورند | وز عقوبات آخرت دورند
از گنه چون بریست ذمّتشان | نتوان بهر آن مذمّتشان
از معاصی مدارشان معصوم | وز ذمایم مسازشان مذموم...

(همان)

در شعر دیگری با استناد به حدیثی که به نظر می‌رسد از احدیث جعلی متداول در میان صوفیه بوده، به تحسین خلیفهٔ اول می‌پردازد و او را چون آینه‌ای می‌داند که هر کس که در مورد او به بدی یاد کند عکس روی خود را در آن آینه مشاهده کرده است.

بود ازین گونه مردهٔ بوبکر | رسته از کید زرق و حیله و مکر
زان چو دیدش نبی که می‌پیمود | ره درین تیره خاکدان فرمود
هر که خواهد ز خلق کهنه و نو | نگرد مردهٔ روان گو رو
آهوی مشک نافه را بنگر | پس بوقحافه را بنگر
او چنین مرده و گروه شقاق | می‌زنندش ز جهل طعن نفاق
کان صدق و نفاق یعنی چه | غرق وصل و فراق یعنی چه
بود آیینهٔ تمام صفا | عکس بینندگان در او پیدا
هر که سویش ز نیک و بد می‌دید | اندر او عکس روی خود می‌دید
طعنه بر وی ز جان پر کینه | طعن زشتان بود بر آیینه
زشت ننهد ز بد سرشتی خویش | جز بر آیینه عیب زشتی خویش

(هفت اورنگ، سلسلة‌الذهب، ۱۳۷۸: ج۱، ۳۲۳)

نتیجه‌گیری

نورالدین عبدالرحمن جامی(۸۱۷هـ) یکی از شاعران و نویسندگان مشهور قرن نهم هجری است که حجم آثار او قابل مقایسه با سایر شاعران و نویسندگان هم‌عصر او نیست. سروده‌های او در دیوان اشعار و مثنوی هفت اورنگ، آثار منثور او چون بهارستان و نفحات الانس، در کنار رسالات بسیاری در زمینهٔ شرح مبانی تصوف، نشان‌دهندهٔ حجم گستردهٔ آثار ادبی و عرفانی او است که می‌تواند شاهدی بر میزان تأثیرگذاری او در دوران زندگی و قرن‌ها پس از آن باشد. در آثار جامی مدح پیامبر ﷺ و منقبت دوازده‌امام به صورت گسترده دیده می‌شود. به همین سبب برخی در خصوص اعتقادات او، گمان تشیع داشته‌اند. به نظر می‌رسد تغییرات اجتماعی و فرهنگی قرن‌های هشتم و نهم،

سبب قدرت یافتن گفتمان تشیّع گردید تا جایی‌که اهل‌سنت نیز از این گفتمان متأثر شد. نتیجهٔ این تأثیر و تأثر به وجود آمدن اهل‌سنتی بودند که به اهل‌بیت علیهم‌السلام ارادت می‌ورزیدند، بدون آن‌که به اصل امامت باور داشته باشند. گرایش بزرگانی چون جامی به ائمهٔ اطهار علیهم‌السلام از این نوع گرایش‌ها است.

جامی در آثار خود دوازده امام را مدح کرده است. او در آثارش از امام دوازدهم نیز صحبت می‌کند. از آثار او می‌توان دانست که جامی به ظهور مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف در آخرالزمان همچون شیعیان باور دارد. او در آثار دیگری چون شواهدالنبوه امام دوازدهم را با ذکر کرامات و واقعات معرفی می‌نماید. جزئیات تولد او را بیان می‌کند و سردابی که در خانهٔ او بوده، توصیف می‌نماید. اما برخی موارد چون غیبت ایشان بعد از رفتن به سرداب یا وجود دو غیبت برای ایشان را جزء معتقدات شیعه می‌داند و به صراحت اشاره می‌کند که شیعه چنین باوری دارد. از این اشاره می‌توان حدس زد که این بخش‌ها با باورهای خود او مغایرت دارد. همچنین او در مبانی اعتقادی دیگری نیز با شیعه تفاوت عقیده دارد. او به احترام گذاشتن نسبت به هر چهار خلیفه تأکید می‌کند و افراد را از انکار و داوری برحذر می‌دارد. معتقد است باید حکم قضاوت در مسئلهٔ خلافت را به خداوند واگذار کرد. بنابراین او مخالف طعن و لعن‌گویی است که از مهم‌ترین عقاید شیعیان محسوب می‌شود. او در اختلاف حضرت علی علیه‌السلام و ابوبکر، حق را به جانب حضرت علی علیه‌السلام می‌داند و آنچه مخالفان حضرت علی علیه‌السلام برای گرفتن بیعت با او انجام داده‌اند زشت و ناروا می‌شمارد. اما با این حال، مخالف طعن و لعن گویی است. یکی دیگر از تفاوت‌های اعتقادی جامی با تفکرات شیعه در تفسیر آیهٔ تطهیر و مسألهٔ عصمت اهل‌بیت است. جامی تطهیر را به پاک شدن از عذاب آخرت تفسیر می‌کند.

منابع

۱. ابرو، حافظ (۱۳۸۰ش)، *زبدة التواریخ*، مقدمه و تصحیح: سیدکمال حاج سیدجوادی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۲. افصح زاد، اعلاخان (۱۳۷۸ش)، *نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی*، تهران: مرکز مطالعات ایرانی.

۳. باخرزی، عبدالواسع(۱۳۷۱ش)، ***مقامات جامی***، به کوش: نجیب مایل هروی، تهران: نی.

۴. بارتولد، واسیلی(۱۳۶۰ش)، ***زندگانی سیاسی میرعلیشیر نوایی***، ترجمه: پوها ندمیر حسین شاه، به اهتمام: آیخان بیانی، کابل: وزارت اطلاعات و کلتور، دوم.

۵. بیات، مسعود(۱۳۹۲ش)، «گمانه‌زنی‌هایی در باب علل گرایش تیموریان به تشیّع»، ***فصل‌نامهٔ علمی پژوهشی شیعه‌شناسی***، شماره ۴۳.

۶. جامی، نورالدین عبدالرحمن بن احمد(۱۳۷۸ش)، ***دیوان جامی***، مقدمه و تصحیح: اعلاخان افصح زاد؛ با همکاری: انستیتو شرق‌شناسی و میراث خطی، زیر نظر: دفتر نشر میراث مکتوب، تهران: مرکز مطالعات ایرانی(دفتر نشر میراث مکتوب، آینهٔ میراث).

۷. جامی، نورالدین عبدالرحمن بن احمد(۱۳۷۸ش)، ***هفت اورنگ***، مقدمه: اعلاخان افصح‌زاد؛ تصحیح و تحقیق: جابلقا داد علیشاه، اصغر جانفدا، ظاهر احراری، حسین احمد تربیت، اعلاخان افصح زاد؛ با همکاری: انستیتو شرق‌شناسی و میراث خطی، زیر نظر: دفتر نشر میراث مکتوب، تهران: مرکز مطالعات ایرانی(دفتر نشر میراث مکتوب، آینهٔ میراث).

۸. جامی، نورالدین عبدالرحمن بن احمد(۱۳۷۹ش)، ***شواهدالنبوه***، به کوش: سیدحسن امین، تهران: میر کسری.

۹. جعفریان، رسول(۱۳۷۷ش)، ***تاریخ ایران اسلامی***، تهران: مؤسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر.

۱۰. خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین(۱۳۸۰ش)، ***تاریخ حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر***، زیر نظر: محمد دبیر سیاقی، جلال‌الدین همایی، تهران: خیام.

۱۱. داداش‌نژاد، منصور(۱۳۹۰ش)، «زندگانی دوازده امام در کتاب شواهد النبوه»، ***تاریخ و***

فرهنگ، دوره۴۳، شماره۲.

۱۲. سمرقندی، عبدالرزاق بن اسحاق(۱۳۷۲ش)، ***مطلع سعدین و مجمع بحرین***، به اهتمام: عبدالحسین نوایی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۱۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۰ش)، ***ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما***، تهران: نی.

۱۴. شهیدی، حمیده(۱۳۹۵ش)، «سیاست مذهبی سلطان حسین بایقرا»، ***مطالعات تاریخ اسلام***، شماره ۲۹.

۱۵. صدقی، حسین(۱۳۸۰ش)، ***اندیشه‌های جامی در مثنوی‌های هفت اورنگ***، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، دوره ۱، شماره ۱۷۸-۱۷۹.

۱۶. صفا، ذبیح‌الله(۱۳۸۰ش)، ***تاریخ ادبیات ایران***، تلخیص: محمد ترابی، تهران: فردوس، پنجم.

۱۷. فخرالدین صفی، علی بن حسین واعظ کاشفی(۱۳۵۶ش)، ***رشحات عین‌الحیات***، به کوش: علی‌اصغر معینیان، تهران: بنیاد نیکوکاری نوریانی.

۱۸. فغفوری، رباب؛ بلخاری قهی، حسن(۱۳۹۴ش)، «بررسی تطبیقی مضمون کتیبه‌های مسجد گوهرشاد و مبانی اعتقادی شیعه در دورهٔ تیموری و صفوی»، ***فصل‌نامهٔ علمی پژوهشی نگره***، شماره ۳۵.

۱۹. فیشل، والتر(۱۹۵۲م)، ***ابن خلدون و تیمورلنگ***، ترجمه: سعید نفیسی و نوشین دخت نفیسی، تهران: زوار.

۲۰. کسایی مروزی، مجدالدین ابوالحسن(۱۳۷۴ش)، ***شعر و زندگی کسایی مروزی***، ترجمه: نصرالله امامی، تهران: نگاه.

۲۱. کمبریج (۱۳۷۹ش)، ***تاریخ ایران: دوره تیموریان***، پژوه: دانشگاه کمبریج، ترجمه: یعقوب

آژند، تهران: جامی.
۲۲.لاری، رضی‌الدین عبدالغفور(۱۳۹۶ش)، ***تکملة نفحات الانس: شرح احوال و آثار جامی***، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمود عابدی، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
۲۳. لمب، هارولد(۱۳۹۰ش)، ***تیمورلنگ***، ترجمه: علی جواهر کلام، مقدمه و بازنگری: سیدحسن قریشی، قم: قلم مکنون.
۲۴. مایل هروی، نجیب(۱۳۷۷ش)، ***جامی***، تهران: طرح نو.
۲۵. میرجعفری، حسین(۱۳۸۸ش)، ***تاریخ تیموریان و ترکمانان***، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی.
۲۶.نوایی، امیرعلیشیر(۱۳۶۳ش)، ***تذکرة مجالس النفائس***، به سعی و اهتمام: علی‌اصغر حکمت، تهران: منوچهری.

ISSN:2588-3291

ASRE ADINE
QUARTERLY
Sixteenth year ,no 38
Fall & Winter 2024(1402)

Hollywood and media orientation against saviorism

Mohammad Mahdi Omrani [1]

Sajjad Shahbaz zade [2]

Abstract

In today's new world, the media is considered a powerful tool to achieve global goals. The image media that can convey the message to the viewer is more considered and used. And since Western countries have more media power, for several years they have been working on topics such as the end of the world, the war of nations, and anti-Mahdism in the subjects of Hollywood films that have many audiences from all over the world. that the purpose of these media activities cannot be anything other than domination and super power to show themselves to the world. Undoubtedly, Hollywood has made a lot of effort in distorting the idealism. By using its technical and content attractions, Hollywood plays an important role in establishing and embedding western culture and ideology, including the theme of "the end of the world", and tries to use the elements of imagination, excitement and surprise in Hollywood cinema. Accept that the future of the world will be as they picture it. In this upcoming research, we will make references to the effects, functions and goals of the Western media against the beliefs of Mahdism. In this research, the author has tried to use library and audio-visual sources and the descriptive-analytical method to discuss the role of cinema and especially the media, the center of Hollywood filmmaking in the United States, and to discuss the role of these media about saviorism.

Keywords: Hollywood, media, promiseism, saviorism, Mahdism

1. The Lecturer in Sahand University of Technology, Tabriz(Responsible Author) (mm.omrani358@yahoo.com)
2. Graduated from the second level of the seminary school of Qom

دوفصل نامه علمی-پژوهشی عصر آدینه
ویژه هنر موعود
سال شانزدهم- شماره سی و هشتم
پائیز و زمستان ۱۴۰۲
ISSN:2588-3291

هالیوود و جهت‌گیری رسانه‌ای علیه منجی‌گرایی*

محمدمهدی عمرانی[۱]
سجاد شهباززاده[۲]

چکیده

در دنیای جدید امروزی رسانه‌ها وسیله‌ای قدرتمند برای رسیدن به هدف‌های جهانی محسوب می‌شوند. رسانهٔ تصویری که پیام را به بیننده می‌تواند انتقال دهد بیشتر مورد توجه و مورد استفاده قرار می‌گیرد و از آن جایی که کشورهای غربی قدرت رسانه‌ای بیشتری دارند چندین سال است که در سوژه‌های فیلم هالیوود که مخاطبان بسیاری از سراسر جهان دارند، موضوعاتی مانند پایان دنیا، جنگ ملت‌ها، و مهدویت‌ستیزی فعالیت می‌کنند. که هدف از این فعالیت‌های رسانه‌ای، جز سلطه‌گری و ابرقدرت نشان دادن خود به جهانیان چیز دیگری نمی‌تواند باشد. بدون شک هالیوود کوشش زیادی در تحریف اندیشه موعودگرایی داشته است. هالیوود با بهره‌گیری از جذابیت‌های فنی و محتوایی نقش مهمی در زمینه‌سازی و جا انداختن فرهنگ و ایدئولوژی غربی و از جمله طرح موضوع«پایانِ دنیا» دارد و سعی می‌کند با استفاده از عناصر تخیل، هیجان و شگفتی در سینمای هالیوود به بیننده بقبولاند که آینده جهان همان‌گونه خواهد بود که آنها به تصویر می‌کشند. از این رو، یکی از موانع قدرتمند در مقابل خود را مهدویت می‌داند و می‌کوشد با به کارگیری شیوه‌های عملیات روانی، از نگرانی خود(جهانی شدن تفکر مهدویت) بکاهد. در این پژوهشِ پیش رو به تأثیرات، کارکردها و اهداف رسانه‌ای غرب بر ضد باورهای مهدویت، اشاراتی خواهیم کرد. نگارنده در این پژوهش سعی کرده از منابع کتابخانه‌ای و سمعی و بصری و روش توصیفی ـ تحلیلی بهره گیرد تا به نقش سینما و به ویژه رسانه، مرکز فیلم‌سازی هالیوود در ایالات متحده پرداخته و نقش این رسانه‌ها را درباره منجی‌گرایی مورد بحث و بررسی قرار دهد.

واژگان کلیدی

هالیوود، رسانه، موعودگرایی، منجی‌گرایی، مهدویت.

---

* تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۸/۱۷

۱. مدرس دانشگاه صنعتی سهند تبریز(نویسنده مسئول)(mm.omrani358@yahoo.com).
۲. فارغ‌التحصیل سطح دوم حوزهٔ علمیهٔ قم.

مقدمه

از آن‌جایی که هالیوود به دنبال قهرمان‌پروری و ضدقهرمان‌پروری است و از طرفی هم خوب بلدند چطور موضوعات بیخودی مثل خوردن خون آدمی توسط آدمی دیگر که مقبولیتی نزد هیچ انسانی ندارد را زیبا و جذاب جلوه دهند و مردم را مشتری این‌طور فیلم‌ها کنند و این یعنی توانستند اثر فرهنگی شان را بگذارند در واقع اینها خودشان را رسانه صهیونیستی کرده و آرام آرام این مسئله با آخرالزمان پیوند می‌خورد.

امروزه غرب پیش از آن‌که مفهومی جغرافیایی باشد، معنایی ایدولوژیک دارد، مهدویت به مثابه الهیات امیدبخش و انرژی‌زا، محملی دینامیک در شکل‌دهی به التهابات اجتماعی و احیای بیداری اسلامی در جهان اسلام قلمداد می‌شود که همواره مورد توجه غرب سیاسی بوده است. علاوه بر آرماگدونیسم که به منزله روح سیاست صهیونیزم بین‌الملل در غرب به حساب می‌آید غول شیشه‌ای سینمای صهیونیستی هالیوود نیز مقولهٔ آخرالزمان و منجی‌گرایی اسلامی را نشانه رفته است.

براساس نظریهٔ فوکویاما«شیعه پرنده‌ای است که دو بال دارد: یک بال سبز و یک بال سرخ» بال سبز شیعه همان فلسفه انتظار یا عدالت‌خواهی است و بال سرخ شیعه، شهادت‌طلبی است که در کربلا ریشه دارد و شیعه را فناناپذیر کرده است. فوکویاما«سینما» را یکی از ابزارهای این نظریه نامید که می‌تواند به نابودی مقاومت شیعه کمک کند و از سینمای هالیوود خواست تا در تولیداتش به خلق فرهنگی جایگزین برای اسلام بیندیشد. حتی بعدها در سال ۲۰۰۲ که ری دلی اسکات فیلم سقوط شاهین سیاه را برای پنتاگون ساخت تحلیل‌گران گفتند که این فیلم براساس همان تئوری فوکویاما ساخته شده است(علوی طباطبایی، ۱۳۸۶: ۱۴۵).

قصد هالیوود ماندگار ساختن ترس و وحشت ناشناخته و هولناک عظیم در دیدگاه مخاطب ساده و بی‌دفاع است و از این طریق می‌خواهد تعابیر اصلی آخرالزمانی ناشی از کتب غیرآسمانی مانند تلمود را به مخاطب القا کند. مسئله حضور منجی، نحوه پرداخت آن و مسئله آخرالزمان، بلایا و مصیبت‌های قبل از ظهور جنگ در لابه‌لای این فیلم‌ها متجلی است و نقطه کشش مخاطبان نیز همین جاست(همان).

امپراطوری اهریمنی رسانه‌های استکباری و بمباران تبلیغاتی توپخانه‌های صوتی و تصویری و ژورنالیستی نظام سلطه یکی از قوی‌ترین ابزارهای کودتای فکری و شستشوی

مغزی توده‌هاست. اینان با جادوی صوت و تصویر مخاطبان را افسون کرده، قدرت تفکر را از آنان سلب و عواطف آنان را علیه اهداف مورد نظرشان بسیج می‌کنند. در واپسین دهه‌های قرن بیستم هجومی از این نوع را علیه ایدهٔ ظهور مهدی موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف شاهد بودیم در سال ۱۹۸۲ میلادی سریالی با نام «نوسترا داموس» به مدت سه ماه متوالی از شبکهٔ تلویزیونی آمریکا پخش شد. این فیلم سرگذشت ستاره‌شناس و پزشک فرانسوی به نام میشل نوسترا داموس بود که نزدیک به ۵۰۰ سال قبل می‌زیسته است. این سریال پیشگویی‌های وی را دربارهٔ آیندهٔ جهان به تصویر کشیده بود که مهم‌ترین آنها، پیشگویی وی دربارهٔ ظهور نوادهٔ پیامبر اسلام صلی‌الله‌علیه‌وآله در مکهٔ مکرمه و متحد ساختن مسلمانان و پیروزی بر اروپائیان و ویران کردن شهرهای بزرگ سرزمین جدید (آمریکا) بود. هدف از این مانور تبلیغاتی به تصویر کشیدن چهره‌ای خشن، بی‌رحم، ویرانگر و گرفتار جنون قدرت از مهدی موعود(نستجیر بالله) و تحریک و بسیج عواطف ملل غربی علیه اسلام و منجی موعود آن بود و در کوتاه‌مدت بسترسازی روانی برای مقابله با جنبش‌های اسلامی آرمان‌طلبی را که با الهام از ایدهٔ استکبارسوز مهدویت، به احیای عزت و هویت ناب اسلامی خود همت گماشته بودند، در دستور کار خود داشت.

جایگاه رسانه‌ها در جهان جدید

در دنیای امروزی رسانه ابزار قدرت و حکومت است و این وسیله در نظر امپریالیسم جهانی صهیونیسم و آمریکا ابزار چپاول و غارت منابع و سرمایه‌های جهانی است و تنها راه تشکیل و هدایت افکار و اندیشه هاست. امروز هیچ قدرتی بالاتر از قدرتی نیست که در آمریکا در دست فریب‌دهندگان افوار عمومی قرار دارد چون ابتدا از جهان تصوری برای ما شکل می‌دهد، سپس می‌گویند درباره این تصور چگونه بیاندیشیم(رجبی‌نیا، ۱۳۸۹: ۱۸).

پیوند سیاست و سینما، پیوندی ناگسستنی است. در واقع سینما، از بدو تولدش در آمریکا به نکاح سیاست‌مداران و مالکان صهیونیست خود درآمد. هرچه به پیشرفت حوزه‌های مجازی و فناوری‌های جدید افزوده می‌شود، اثربخشی و کارکرد رسانه‌های تصویری در مخاطبان نیز بیشتر شده و به تبع آن استفاده ایدئولوژیکی و سیاسی از آن پیچیده‌تر می‌شود. آمریکا با توجه به موقعیت سینمای هالیوود در جهان و شمار

مخاطبـان ایـن مرکـز سـینمایی، همـواره توجـه خاصـی بـه تولیـدات ایـن غـول شیشـیه‌ای سینما جهان داشته و هـداف خود را از طریـق آن دنبـال کـرده است(شـجاعی‌مهر، ۱۳۹۳: ۲۱۰).

نظریه‌پردازان اتباطات، به ویژه با رویکرد«سایبرنتیک» معتقدند، تنها کارکرد رسانه‌های ارتبـاط جمعـی، سـاخت و تغییـر نگرش‌هـا مطابق بـا الگوهـای مطلوب نیسـت بلکـه ایـن رسانه‌ها بر پایهٔ حجم کمی و سطح کیفی اطلاعات و پیام هـا، نقش اساسی در تسـهیل و تسریع مکانیزم کنترل اجتماعی ایفا کنند.

عصـر حاضـر، عصـر سـیطره رسـانه‌ها بـر جوامـع بشـری اسـت. شـبکه‌های رادیـویی ـ تلویزیونی و شبکه‌های بزرگ رسانه‌ای توانسته‌اند در قالـب قدرتمندترین صـدای جامعـه، ظهور کننـد. رسـانه‌های غربـی بـا در دسـت داشـتن تکنیک‌هـای برتـر و پیـش رو، بـا دانـش تخصصی، فرهنگ و تمدن خود را به منزلهٔ تمـدنی برتر معرفی می‌کننـد. در جهـان امروز، عرصه رسانه و سیاست، پیوندی ناگسستنی و غیرقابل انکار با هـم دارنـد. ایـن پیونـد تنهـا در نقش ابزاری رسانه، برای اهـداف و مقاصد سیاسی خلاصه نمی‌شود، بلکه در سـطحی بالاتر، رسانه جزء لاینفک امور و رفتارهای سیاسی شده و از کارکرد هنری و بی‌طرفانه خود فاصله گرفته است. رفتار انسان‌ها که انعکاسی از ذهنیـت آنهاسـت، بـا رسـانه‌ها تنظیم و مدیریت می‌شود. این موضوع موجب شده است که سیاست‌مداران، بودجه‌های کلانـی را برای رسانه‌ها در نظر بگیرند.

در جهان امروز رسانه ها، نشان‌دهندهٔ اهداف، رفتار و سوگیری سیاسی هر کشور است با کوچک‌تر و پیچیده‌تر شدن جهان به واسطه توسعهٔ روزافزون وسـایل ارتبـاط جمعی، از قبیل اینترنـت و مـاهواره، صورت‌بندی معـادلات گذشـته در تنظیم روابط بـین کشورها تـا حـدود زیـادی به هـم خورده و جـای خود را به معـادلاتی جدید داده اسـت، در ایـن دوران رسانه‌ها ابزاری همه‌کاره بـرای اعمـال و جـا انـداختن سیاسـت‌های بـازیگران زورمدارنـد و رقابتی جهانی برای عرصهٔ نبرد رسانه‌ای شکل گرفته است(همان).

فیلم‌سـازی در دنیـای غـرب، ابـزار قدرتمنـدی بـرای جـا انـداختن فرهنـگ دلخـواه و ایـدئولوژی غربـی محسـوب می‌شـود کـه از جملـه آرمـان‌ها، تصویرسـازی پایـان جهـان می‌باشد.

در این نوع فیلم‌سازی‌ها، با اسـتفاده از ژانـر یا گونهٔ علمـی ـ تخیلی، همـواره تصویر از

آینده به شکلی داستانی و گیرا ترسیم گردیده است و در آن سعی شده تا با استفاده از عناصر تخیل، هیجان و شگفتی به تماشاگر و بیننده بقبولانند که آیندهٔ جهان همان‌گونه خواهد بود که آنها نقش کرده‌اند. این تصویرسازی ریشه در ادبیات دارد و ناشی از انتشار کتب علمی ـ افسانه‌ای نویسندگانی چون«ژول ورن»، «ری برادبری»، «هربرت جرج ولز»، «آرتورسی کلارک» و تعدادی دیگر از نویسندگان رمان‌های علمی ـ تخیلی غربی است(علوی طباطبائی، ۱۳۸۸: ۹).

اگر گوشه نگاهی به جایگاه رسانه‌ها در جنگ‌افروزی و زمینه‌سازی کشتار و قتل مردم بی‌گناه بیفکنیم روشن می‌شود که رسانه‌ها؛ عاملان اصلی و زمینه‌ساز تهاجم‌های خارجی کشورهای جاه‌طلبی مانند آمریکا هستند که پیوسته به عنوان بازوی اصلی در راستای اقناع مردم در داخل کشور و تشویق سربازان به آدم‌کشی و جنگ و توجیه افکار عمومی در خارج از کشور و همراه کردن جامعه بین‌المللی برای تجاوز و حمله به کشور هدف مانند عراق، افغانستان، ویتنام و... عمل می‌کنند(عظیمی خرم‌آبادی، ۱۳۹۴: ۱۶).

یکی از فرماندهان آمریکایی که در جنگ آمریکا علیه ویتنام حضور داشته است می‌گوید با توجه به اینکه ما در دنیای واقعی و مجازی هم‌چنان با خشونت دست و پنجه نرم می‌کنیم در لوح‌های فشرده و شبکه‌های پخش فیلم سینمایی، به راحتی صحنه‌های قتل عام و کشتار به نمایش درمی آید، آیا اصولاً ما تمایل به پایان دادن خشونت و جنگ داریم؟ (رجبی نیا، ۱۳۸۹: ۶۹)

دولت‌های بریتانیا و آمریکا به نتیجه مشترکی که رسیدند این بود که تبلیغات و کنترل رسانه‌ها، مهم‌ترین عامل پیروزی در جنگ هاست، در شکست کانال سوئز، جنرال سرچارلزکیتلی در گزارش داخلی به دولت در سال ۱۹۵۷ اعلام کرد که مهم‌ترین درس آن بود که اکنون افکار عمومی جهانی اساسی‌ترین اصل یک جنگ را به خود اختصاص داده است.

به تفکر بسیاری از صاحب‌نظران، نقش رسانه‌ها در جنگ ویتنام، مهم‌ترین عامل شکست آمریکا و پیروزی ویتنام بود. رسانه‌های آمریکا زمانی به ابراز نارضایتی از این جنگ پرداختند که نخبگان هیئت حاکمه این کشور در این مسئله با اختلاف نظرهای جدی روبه رو شدند(کریمی، کبیری و فیاض، ۱۳۹۶: ۱۰۳).

غرب در ذات تکنولوژیکی خودش تفوق طلب است. در فلسفه علم مطرح می‌شود که

علم فی حد نفسه قدرت می‌آورد و به قول فرانسیس بیکن در آغاز رنسانس: «هدف نهایی علم، قدرت است». در چنین فضایی غرب برای اعمال این قدرت و کسب مطامع بیشتر از تصویر، بهترین استفاده را می‌کند. هالیوود مرکز فیلم‌سازی آمریکاست که در هر سال ۷۰۰ فیلم تولید می‌کند و سالانه حدود ۱۵ میلیارد دلار سود خالص دارد و نزدیک به ۷۸ سینما و تلویزیون‌های جهان از آن تغذیه می‌شوند. در غرب فیلم خنثی وجود ندارد. الآن مهم‌ترین کاری که غرب می‌کند این است که مبانی نظری خودش را که محصول ایده‌ها و اهدافش است. به زبان تصویر ترجمه می‌کند. من بزرگ‌ترین ویژگی غرب را ترجمه معنا به تصویر می‌دانم؛ چون روان‌شناسی مدرن بیانگر این است که تأثیری که تصویر دارد، هیچ کلامی ندارد و بحثی در روان‌شناسی داریم که هر تصویر معادل هزار کلمه است(بلخاری، ۱۹۱).

کار دیگر تصویر و سینما، درگیر کردن احساس و ادراک به صورت توامان است. وانگهی تصویر یک زبان بین‌المللی است که حتی بدون دانستن زبان و کلام دیگری می‌توان از طریق تصویر پیام را به همه کس در هر شرایطی منتقل ساخت یکی از اهداف اصلی غرب، جلب افکار عمومی است. در فضایی که دموکراسی اصل می‌شود رأی عمومی قدرت‌ساز است و به همین دلیل باید روی افکار عمومی تأثیر گذاری کنیم(همان).

در دهه ۹۰ دو نظریه جدی پیرامون«مدینهٔ فاضله» یا آرمان‌شهر مطرح شد: یکی نظم نوین جهانی که از سوی جورج بوش مطرح شد و دیگری پایان تاریخ فوکویاما، این دو مسئله به نحوی از نیت سیاسی غرب در جهانی شدن (globalization) و ایجاد یک فرهنگ جهانی و تحمیل آن بر جهان پرده برمی‌دارد. مجموعه فیلم‌هایی که در این دو دهه به ویژه پس از طرح نظم نوین ساخته شده، اهداف غرب و را به خوبی نشان می‌دهد. برای مثال، آمریکایی‌ها فیلمی به نام«روز استقلال» ساخته‌اند که جلوه‌های ویژه بسیاری دارد و به شدت بر روی آن تبلیغ شد. در این فیلم یک گروه فضایی به کرهٔ زمین حمله می‌کنند و آمریکایی‌ها دفاع می‌کنند و در نهایت در روز استقلال آمریکا اینها دشمنان را دفع می‌کنند. پیام این‌گونه فیلم‌ها این است که آمریکا و نظام حاکم بر غرب تنها سیستمی است که جهان را از خطراتی که در آینده رخ می‌دهد حفظ می‌کند. در فیلم پیشگویی‌های نوستر آداموس نیز آمریکاست که در مقابل مسلمانان می‌ایستد. یا مثلاً

بازی کامپیوتری خیلی مشهور«با مهدی» که اسم اصلی اش جهنم خلیج فارس است، خلیج فارس را مرکز حرکت‌های تروریستی جهان جلوه می‌دهد. از بُعد روان شناسی این بازی افراد را نسبت به امام زمان و لفظ یا مهدی شرطی می‌کند؛ ولی وقتی باطن قضیه را نگاه می‌کنید می‌بینید پیام دیگری هم دارد که حضور نظامی آمریکا در خلیج فارس را توجیه می‌کند(همان: ۱۹۲).

هالیوود در سال ۲۰۰۰ فیلم«ماتریکس» را ساخت که فروش و استقبال غیرمنتظره‌ای داشت. در این فیلم هویت انسان آینده که به ماشین تبدیل شده است زیر سؤال می‌رود اما نجاتی که برای فرار از این بحران ذکر می‌شود، شهری است به نام صهیون(Zion) در دههٔ ۵۰ نیز میلیون‌ها دلار برای ساختن فیلم‌هایی مثل«بن هور» و «ده فرمان» هزینه شد تا اسرائیل را که در آن دوره شدیداً دچار بحران مشروعیت بود، نجات دهد.

بحث‌های آخرالزمان«فیوچریسم» که توسط کسانی چون تافلر، فوکویاما، هانتینگتون برژینسگی و... مطرح می‌شود در سینمای غرب نیز بازتاب دارد واقعیت این است که بحث آینده‌نگری در غرب خیلی جدی‌تر از فضای ماست. هرچند این موضوع در فرهنگ تشیع ناب در همه ابعاد سیاسی و اجتماعی و فرهنگی مطرح است ولی در ذهن عامه تنها در بُعد مذهبی مطرح است. در غرب این موضوع در تمام ابعاد فوق‌العاده جدی است. آینده‌نگری در غرب، ریشه در روش تجربی علم دارد که به پیش‌بینی پدیده‌ها می‌پردازد. در تمدن‌های علم‌گرا، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی و سیاست نیز آینده‌نگر می‌شوند و دنبال سیستم‌هایی می‌گردند که به آینده نفوذ کند فیلم آمریکایی «روح» یا «شبح» که چند اسکار گرفت، به نوعی همین مضمون را دنبال می‌کند و می‌خواهد بگوید انسان معاصر، شیدای شکستن دیوار تاریخ است؛ می‌خواهد به آینده نفوذ کند و چون قدرت علمی دارد می‌خواهد آینده را خودش بسازد. البته این آینده‌نگری در غرب ریشه در مسائل سیاسی هم دارد. مثلاً در فیلم«نوستر آداموس» می‌خواهد بگوید چنین حوادثی محقق خواهد شد؛ اما ما می‌توانیم تغییرش بدهیم.

در دنیای معاصر، هنر سینما، مهم‌ترین و قدرتمندترین وسیله برای جهت‌دهی و شانه زدن افکار عمومی هستند. رسانه‌های شنیداری و دیداری از جمله سینما به دلایل متعدد از مؤثرترین ابزارهای جهت‌دهنده و ذهنیت‌بخش سیاسی راهبردی به شمار می‌آیند. فیلم‌ها، دامنه گسترده‌ای از جلوه‌های سینمایی را براساس اهداف و نیات

تولیدکنندهٔ فیلم، به مخاطبان عرضه می‌کنند. ژوزف کلاپر معتقد است، رسانه‌هایی مانند سینما سه نوع دگرگونی اساسی را در ذهنیت مخاطبان ایجاد می‌کنند: تغییر عقیده، تغییرات جزئی و تقویت وضع موجود؛ بر این اساس، سینما رسانه‌ای کاراست.

نقش هالیوود در جهت‌گیری رسانه‌ای علیه آخرالزمان

هالیوود، بزرگ‌ترین صنعت سینمای جهان، در منطقه‌ای در شمال غربی مرکز شهر لس‌آنجلس در آمریکا قرار گرفته است. این مکان در سال ۱۸۵۳ میلادی با ساخته شدن کلبه‌ای خشتی شکل گرفت. از سال ۱۹۱۰ میلادی، فیلم‌سازی در آن منطقه شروع شد و به مرور پیشرفت کرد. در اوایل قرن بیستم با جمع شدن شش استودیوی یهودی: پارامونت، یونیور سال، فوکس قرن بیستم، مترو گلدن مایر، برادران وانر و کلمبیا در حومه لس‌آنجلس به عنوان بازوی تصویری آمریکا، رسماً سینمای هالیوود افتتاح شد. تا آن‌که امروز انبوهی از کمپانی‌های فیلم‌سازی، استودیوها و بنگاه‌های بری در آن مستقر هستند. هالیوود یکی از اثرگذارترین رهیافت‌های فرهنگی صادراتی ایالات متحده به جهان خارج است. بررسی صنعت فیلم‌سازی هالیوود، از نگاه حوزه‌های مختلف فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، جامعه‌شناسی و انتقادی می‌تواند گستره دید مارا نسبت به شناخت ابعاد مختلف این پدیده مهم عصر زیادی بخشد. هالیوود با سلطه نامرئی بر فرهنگ، سیاست و افکار عمومی ملت‌ها از طریق سینما، عملا تسلط خورد را بر جهان تعمیم بخشیده است. هالیوود را نمی‌توان به چشم هنری بی‌آزار یا صنعتی بی‌خطر نگاه کرد، بلکه گونه‌ای ایدئولوژی آهنین بر این غول شیشه‌ای حاکم است که تلاش در تحمیل آن به دیگر جوامع را دارد. به عبارت دیگر، پدیدهٔ«هالیوودیسم» فرا روایت پنهان و پشت پرده کمپانی‌های عظیم فیلم‌سازی در هالیوود است که ایدئولوژی فرهنگی ـ هنری عصر استکبار جهانی را در بطن خود می‌پروراند؛ جریان غالب فرهنگی هنری‌ای که مکانیسم امنیت فرهنگی تمامی تمدن‌ها و فرهنگ‌ها را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد و با ترشح جوهر تمدن غرب به سایر جوامع بشری، به الینه شدن اضمحلال معنوی و هویتی آنها می‌پردازد. این پدیده یکی از ابزارهای قدرت نرم غرب برای ترویج نوع خاصی از تفکر در جهت تأمین منافع گروهی خاص می‌باشد؛ از این رو، می‌توان از مافیای حاکم بر سینمای هالیوود که به منزله روح حاکم بر سینمای آمریکاست، به هالیوودیسم نام برد.

هالیوودیسم، موج فرهنگی جدیدی است که طی سده اخیر با استفاده از ابزار سینما، در پی القای نوع خاصی از تفکر و نفوذ به حافظه عمومی جهان بوده است؛ به عبارت دیگر، هالیوودیسم زائیدهٔ نظام سرمایه‌داری صهیونیسم و در خدمت منافع اقتصادی غرب است(شجاعی‌مهر، ۱۳۹۳: ۲۱۰) و هالیوود، به مثابه نظام حاکم بر مدیریت تصویری غرب، مقصد مشهوری است برای کسانی که قدم در راه شهرت می‌گذارند. در خلال جنگ جهانی اول، هالیوود رفته رفته به پایتخت سینمایی جهان تبدیل شد. با رشد روزافزون صنعت تصویرسازی هالیوود، با نزدیک شدن به جنگ جهانی دوم و آزمایش انواع و اقسام تسلیحات نظامی، بمب‌های خوشه‌ای، شیمیایی و اتمی، نظام سلطه به این حقیقت دست یافت که قدرت تهاجم و تخریب هالیوود از تمام این ادوات نظامی به مراتب بیشتر است. گلادیاتور شیشه‌ای هالیوود، به آلت قتال‌های قدرتمند در دست مالکان کاخ سفید برای تشدید فضای تخریب و دشمن‌سازی و سلطه هژمونیک خود بر دنیا تبدیل شده بود. مثلث شوم«نازیسم، فاشیسم و شیطان» از روزهای آغازین جنگ جهانی دوم به عنوان ائتلاف جبهه باطل، بر پرده‌های سینما اکران شد تا پروپاگاندای سینمایی علیه حکومت رایش سوم شکل بگیرد. با سرد شدن شعله‌های آتش جنگ جهانی دوم و آغاز جنگ سرد بین دو بلوک شرق و غرب در اواسط قرن بیستم، اضلاع این مثلث بازسازی شد و«چین، شوروی و شیطان»، سه گوش این پازل سه ضلعی را تشکیل دادند. بعد از جنگ جهانی دوم و دست به دست شدن قدرت در غرب از انگلستان به آمریکا و تسلط تدریجی ایالات متحده بر جهان، آمریکا به ترک تازه عرصه قدرت جهانی بدل گردید. موج تجاوزات نظامی و غیرنظامی سربازان آمریکایی برای تسخیر جهان و مصادره منابع آن، تمدن غرب را به هیولایی خون‌آشام در چشم جهانیان بدل کرد. چشم بینای قدرت غرب در قالب فیلم‌های سینمایی به مدد جنایات آنان آمد تا پوششی شیشه‌ای بر حجم تجاوزات چکمه‌پوشان آمریکایی در چشم جهانیان باشد. وقتی فرانسیس فورد کاپولا با فیلم«و اینک آخر الزمان»، در دهه ۱۹۷۰ میلادی به انعکاس نبرد ویتنام پرداخت و سرگشتگی انسان را به نقد کشید، در پس صفحه ذهن مخاطب، امید به فردا و این که ارتش آمریکا باید در نقش منجی عمل کند، نقش بست. با آغاز دهه ۱۹۸۰ میلادی، زنجیره فیلم‌های«رمبو» ساخته شد تا با خلق منجی، انسان آمریکایی بعد از جنگ ویتنام را از سرگشتگی کاپولایی نجات دهد(عبدالهیان، ۱۳۹۶:

۸). با پیروزی انقلاب اسلامی ایران، به کلی مفهوم فرجام تاریخ، در سینمای غرب، لعاب دینی به خود گرفت. دو سال پس از پیروزی انقلاب اسلامی، در ۱۹۸۱ میلادی، هالیوود با ساخت فیلم«مردی که فردا را دید»، پیشگویی خطر شیطانی بودن انقلاب ایران را در قالب تصویر به جهانیان اعلام کرد. در این فیلم با کنار هم گذاشتن هیتلر، موسولونی و ناپلئون بناپارت در کنار تصویر امام خمینی رحمه‌الله‌علیه، اسلام انقلابی و سیاسی را در حد فاشیسم و نازیسم تنزل داد. با فروپاشی بلوک شرق و جبهه سوسیالیزم، آرام آرام خطر کمونیسم در سینما به فراموشی سپرده شد و ایران جای خالی شوروی در اردوگاه شیطان را گرفت. با نزدیک شدن به سال‌های واپسین قرن بیستم و عطش هزاره‌گرایی در بین فرقه‌های مختلف مسیحی و یهودی، مقوله منجی‌گرایی رشد چشمگیری داشت و هالیوود با تصویری کردن این موضوع، به پردازش انواع و اقسام منجی‌ها و قهرمانان پرداخت. میل به الگوبودگی و هنجارهای مذهبی در غرب از سویی، و پیشرفت‌های ایران اسلامی با محوریت فرهنگ مهدویت و تقابل این دو نوع موعودگرایی و فرجام‌شناسی از سوی دیگر، باعث شد موضوع آخرالزمان و پایان جهان، جایگاه ثابتی در فیلم‌های هالیوود پیدا کند(عبدالهیان، ۱۳۹۳: ۲۲۱). از دیگر خرافات‌های صهیونیستی که به سینما راه یافته«افسانهٔ آخرالزمان» و پیشگویی‌های مربوط به آن است که در فیلم‌های نظیر«نوستراداموس»، «آرماگدون» و «روز استقلال» می‌توان یافت. براساس این افسانه، فاجعه‌ای عظیم حیات بشری را تهدید خواهد کرد و آخرین نبرد خیر و شر در جغرافیای خاصی از زمین به وقوع خواهد پیوست. وسعت فاجعه آن است که انسان‌ها از مقابله با آن در می‌مانند و ناامیدانه به هوشمندترین وشجاع ترین نژاد بشری(یعنی آمریکایی‌ها) پناه می‌برند آمریکایی‌های خوش قلب، هم معمولاً با راهنمایی یک دانشمند یهودی به کام خطر می‌روند و با عملیات متهورانه خود، زمین را از خطر نابودی می‌رهانند و گاهی هم در راه انجام این مأموریت مقدس یک یا چند شهید تقدیم جامعه بشری می‌کنند! حاصل آن‌که در پایان اکثر این فیلم‌ها بیننده از همه جا بی‌خبر، همصدا با تمامی اقوام و پیروان ادیان، خداوند را به واسطه نعمت حضور آمریکایی‌های شجاع و یهودیان دانا بر روی کره خاکی سپاس می‌گوید! چراکه آنان فرشتگان نجاتند و اگر نباشند، نسل آدمی از صحنه گیتی برخواهد افتاد(سمواتی، ۱۳۸۳: ۸۸).

آنچه که از آخرالزمان در فیلم‌های هالیوودی تصویر شده پایان حیات انسان در زمین

است که در بابل پس از میلاد شاهد آن هستیم. منجی برای هدیه آوردن خوبی و خیر به جهان پر از خشونت و شر آمده است.

در ۲۰۱۲ منجی کسی است که حیات بشریت را نجات می‌دهد. در بابل پس از میلاد منجی پیامبر صلح و خیر به دنیای خشونت‌بار امروزی است و در کتاب ایلای، منجی پیام الهی را به انسان‌هایی که پس از حادثه بزرگ مدنیت و خدا را فراموش کرده‌اند، می‌آورد. در این سه فیلم سه نوع منجی قابل تمیز است:

۱. ناجی حیات بشر؛

۲. ناجی انسان از دست شر؛

۳. ناجی به عنوان حلقه اتصال میان بشر و خدا.

هر سه ناجی در این فیلم‌ها آمریکایی هستند. یکی از ناجیان زنی است که نیروهای ادراکی و احساسی فرای انسانی دارد. در داستان مشخص می‌شود که توسط یک هوش مصنوعی خلق شده است و در واقع این منجی دست‌ساز بشر بوده است و فرزندان این زن، ناجیان مردم زمین می‌شوند. در فیلم کتاب ایلای، ناجی سیاه‌پوست است و اعتراف می‌کند که به او الهام شده است که کتاب را بیابد و از آن محافظت کند و به غرب برساند. ویژگی‌های خارق‌العاده‌ای از این فرد در فیلم دیده نمی‌شود تا او را نیروی فوق‌العاده یا فوق‌بشری بدانیم. او تنها در شمشیر زنی بی‌رقیب است. در ۲۰۱۲ نیز یک فرد عادی، در واقع شهروند معمولی آمریکایی است که با از خودگذشتگی مشکل یکی از درهای کشتی را حل می‌کند و بازماندگان انسانی را از مرگ حتمی نجات می‌دهد و قدرت ویژه‌ای ندارد(آخوندی، ۱۳۹۱: ۱۵۱).

نقش هالیوود در جهت‌گیری علیه منجی‌گرایی

در رسانه‌های غرب به ویژه سوژه‌های سینمایی، ظهور منجی و پایان جهان را با کشتار، خونریزی و وحشت جلوه می‌دهند. خواه منجی را مهدی موعود، یا منجی آئین مسیحیت، یا یهودیت و یا منجی ماورای انسان معرفی کنند. نبرد نهایی و آخرالزمان در سینمای غالب بر جهان یک جنگ اتمی بزرگ و نابودی میلیون‌ها تن انسان است. در بیشتر این فیلم‌ها آمریکا از سوی یک دشمن فرضی و خیالی به شدت مورد تهدید و هجوم قرار می‌گیرد و پس از آن دنیا و تمدن بشری رو به نابودی و نیستی می‌رود.

سردمداران کفر جهانی و شیطان بزرگ با سفارش مسیحیان صهیونیست می‌خواهند با طرح موضوعات آخرالزمانی خود را در صف اول مشتاقان ظهور منجی و بازگشت و رجعت مسیح قلمداد کنند. هالیوود این موج جدید منجی‌محور و آخرالزمان‌گرایانهٔ مسلمانان را، در صف اول دشمنان خود ترسیم و تجسم می‌کند و تحت پوشش و تلاش معنوی و دینی، بزرگ‌ترین جنایات را در عراق و فلسطین و دیگر نقاط دنیا انجام می‌دهند(علوی طباطبائی، ۱۳۸۸: ۱۶۵). یکی دیگر از موضوعات اصلی فیلم‌های هالیوودی برجسته کردن زندگی دوم و جهان موازی است. اگر جهان موازی با همان شکلی که در فیلم‌های هالیوودی وجود دارد، قبول والقا شود، دیگر کسی به جهان آخرت، معاد وتوحید ایمان نخواهد داشت! نکته دیگری که باید بدان توجه کرد، اعتقاد ناوی‌ها به ایوا، شبیه خداپرستی پیروان ادیان توحیدی به نظر می‌رسد، اما چیزی نیست مگر شناخت طبیعت، شناخت روح مقدس طبیعت، باور به تناسخ وتجسد و در نهایت، هماهنگی با آهنگ و ملودی طبیعت. این آئین که الهیات طبیعی نامیده می‌شود، اقتباسی از چند جریان شبه دینی قدیمی از جمله عرفان سرخ‌پوستی، شمنیسم، بودیسم، هندوئیسم و البته میراث«قباله» است که اینان با جعل آخرالزمان مورد پسند خود، تصمیم دارند موعود اصلی بشر و تفکر شیعی آخرالزمانی را به انزوا بکشند و به خیال خام خود با«پروژه آخرالزمان‌سازی هالیوودی» منجی الهی و عدالت‌آور حقیقی را به فراموشی بسپرند. هدف نهایی این فیلم‌ها بیشتر این است: «منجی در نهایت، یک آمریکایی است». این یعنی این‌که هیچ کدام از خرده فرهنگ‌ها نمی‌توانند مدافع خودشان باشند، بلکه فقط یک قهرمان آمریکایی، با توجه به شایستگی‌های ذاتی انسان آمریکایی می‌تواند و باید به این مقام برسد. در صورت مشاهده مکرر این قبیل فیلم‌های خرافی، مردم جهان سوم ظاهراً به آمریکا و باطناً به صهیونیسم بین‌الملل حق می‌دهند که چند صباحی در این عالم فانی حکومت و سروری کنند! زیرا وقتی فاجعه عظیم رخ دهد، همین‌ها هستند که باید به داد مردم دنیا برسند و نسل انسان را از خطر نابودی برهانند(کریمی و باصری، ۱۳۹۴: ۱۱۱-۱۱۲). مسیحیت، در فرهنگ و ادب حاکم بر آمریکا، جایگاه ویژه‌ای دارد و اگر سه فصل اساسی مسیحیت را نجات، تبشیر و فرجام جهان بدانیم، هم اکنون تبشیر به شکلی جدی به وسیله رسانه‌های روز، از جمله سینما تعیین می‌شود. دلیل دیگر پرداختن به بحث آخرالزمان، موقعیت ویژه غرب در تاریخ

است که به لحاظ تئوری و اندیشگی، اکنون در پایان خود به سر می‌برد. دلیل سوم را هم می‌توان در قدرت گرفتن نومحافظه کاران و ایوانجلیست‌های آمریکا، جست‌وجو کرد. تمام این ادله در کنار هم، موجب شد، سینما به ابزاری مناسب برای نمایش انگاره‌های آخرالزمانی تبدیل شود. پروژهٔ فیلم‌های آخرالزمانی در واقع، بهانه‌ای برای عملیاتی کردن استراتژی‌های منطقه‌ای و فرامنطقه‌ای غرب است که در پشت پردهٔ هالیوود صورت می‌گیرد. از اصلی‌ترین وظایف فیلم‌های آخرالزمانی هالیوود، کمک به غرب برای اجرای استراتژی‌های سیاسی و نظامی‌اش است. این فیلم‌ها علاوه بر زنده نگه داشتن تهدیدها و دشمنی‌های غرب با جبهه رقیب، به نوعی توجیه‌گر تهاجمات و لشکرکشی‌های سیاسی و نظامی علیه جوامع هدف هستند. در دوره گذشته، حضور کمونیسم، به عنوان جریان مخالف غرب در سینما، سبب اتحاد ملی بلوک غرب برای حفظ ارزش‌های کاپیتالیستی خود در برابر بلوک شرق گردید. امروز با رفتن پرونده کمونیسم به بایگانی تاریخ، امپریالیسم تصویری غرب می‌کوشد تا شرق اسلامی را جایگزین شرق کمونیستی کند، تا هم‌چنان پویایی تمدن غرب را با خلق عنصر دشمنی و تهدید رقم زده باشد(نقیب‌السادات، ۱۳۹۱: ۱۱۳).

اساس تفکر و شیوه بازنمایی رسانه‌های غربی، به ویژه هالیوود از اسلام و ایران، مطالعات شرق‌شناسی است که با واقعیت موجود در خاورمیانه، بسیار متفاوت و گاه متعارض است. در نظر گرفتن خاورمیانه به عنوان زمینه‌ای که فیلم‌های فوق‌حادثه‌ای در آن‌جا رخ می‌دهد، به سنت خاصی در هالیوود تبدیل شده که خود بخشی از چارچوب ایدئولوژیکی وسیع‌تری است. تصویری که از ایرانیان در غرب ارائه می‌شود، شکلی از شرق‌شناسی است. فعالیت سینمایی هالیوود که عمیقاً در همان سنت شرق‌شناسی ریشه دارد به لحاظ تاریخی، خاورمیانه و سرزمین‌های اسلامی را پرتنش و منشأ حوادث و خیزش‌ها نشان می‌دهد که برای داستان‌های مختلف، از ملودرام گرفته تا فیلم‌های حادثه‌ای و ماجراجویانه مناسب است. می‌توان گفت نگاه هالیوود، عصاره همان نگاه سیاسی حاکم بر دستگاه دیپلماسی و نظامی آمریکاست؛ در واقع، هالیوود، سیاست تصویری شده سردمداران کاخ سفید و لابیان صهیونیست است. تولید انبوه فیلم‌های سیاسی در هالیوود، این موضوع را ثابت کرده است. با شکل‌گیری پدیده‌ای به نام سینما و مرکزیت آن در سینمای تبلیغاتی و ارزشی، در برهه‌ای از تاریخ سیاسی معاصر، همواره

شاهد جهت‌گیری سیاسی ـ تبلیغاتی و عملیات روانی علیه دشمنانی همچون آلمان نازی، شوروی کمونیستی و به تازگی، مسلمانان تروریست بوده‌ایم. سینمای هالیوود و سیستم سیاسی ـ نظامی آمریکا برای بقای خود، همواره به وجود قدرتی مخالف وابسته است. جمهوری اسلامی ایران که تنها دولت ـ ملتی است که توانسته این قدرت غالب غرب را به چالش افکند، قطب دوم تقابل فرهنگی در نظام دو قطبی جهان را تشکیل می‌دهد. نقطه تمرکز این عملیات تصویری، مؤلفه‌های تمدنی و مذهبی است. جعبه جادویی هالیوود درصدد است ایران را به بازیگری متجاوز به ارزش‌ها و اصول غربی و جهانی معرفی کند(سمتی، ۱۳۸۵: ۱۰۶).

از دیگر نکات قابل توجه در فیلم‌های هالیوودی علیه منجی‌گرایی الهی و اسلامی آن است که با این‌که منجی باوران مذهبی و حتی پیروان بعضی از مکاتب بشری که اخلاق‌محور هستند و جنبه الهی ندارند مانند«بودیسم» معتقدند که فرد منجی شخصیتی مقدس، پاک و نورانی دارد اما در این فیلم‌ها الزاماً منجی چنین ویژگی‌هایی ندارد. حتی در یکی از فیلم‌های آرماگدون از ۱۲ فیلمی که به این نام ساخته شده گروهی تکنسین و مهندسان پایانه‌های نفتی که در میان آنان شخصیت‌های خلاف کار و لمپن نیز دیده می‌شود و بقیه نیز افرادی آلوده به انواع مفاسد اخلاقی و یا در نهایت افرادی معمولی هستند به درخواست کارشناسان و دانشمندان علوم فضایی به کار گرفته می‌شوند و اینان در انجام مأموریت فضایی خود موفق به مهار شهاب سنگی می‌شوند که در مسیر برخورد با زمین قرار است باعث نابودی آن شود و عده‌ای از آنان نیز فداکارانه در این راه کشته می‌شوند! شاید هدف اصلی چنین تولیداتی را که در آن منجی نه یک شخصیت منزه و مقدس الهی بلکه فردی عادی و از میان مردم کوچه و بازار نشان داده می‌شود، بتوان یک تقدس‌زدایی از منجی و دیگر تعمد و تأکید عامدانه بر شرقی نبودن منجی دانست. زیرا در اغلب این محصولات نیروهای شر به شکل اعراب یا مسلمان ترسیم شده‌اند(جزایری، ۱۳۹۱: ۴۱).

یکی از خرافه‌ها که صهیونیست‌ها آن را در قالب سینمایی وارد کرده اند، مسئله ظهور ناجی و سفر به سرزمین موعود است. اما ناجی این قبیل فیلم‌ها آن منجی نمی‌باشد که بشریت در انتظار اوست. صهیونیست‌ها در سیری تاریخی، نخستین ناجی خود را داوود نبی می‌دانند که به زعم ایشان پهلوان اسطوره‌ای قوم یهود است و هم اوست که عشیرهٔ

بنی‌اسرائیل را از ستم جالوت سنگدل می‌رهاند. از نظر صهیونیست‌ها، یهودیان پیش از آن‌که پیروان یک آئین الهی تلقی شوند یک ابرنژادند و به همین دلیل نیز در مواقع عسرت و سختی ناجی دیگری از میان آنها ظهور می‌کند و ایشان را به سرزمین موعود می‌برد. از آن‌جا که فرزند اولین ناجی قوم یهود(سلیمان فرزند داوود نبی) تمام دنیا را به تسخیر خود در آورد، صهیونیسم نیز فرمانروایی بر ملک سلیمان را حق طبیعی خود می‌داند و به همین دلیل هم داعیه سلطنت بر تمامی دنیا را دارد. لذا افسانه«نیل تا فرات» تنها مقدمه‌ای بر نقشه‌های جهانی صهیونیسم و قوم یهود است. از آن تاریخِ عبور حضرت موسی علیه‌السلام از دریا، یهود در انتظار سومین ناجی خویش است. البته از آن تاریخ تا امروز منجیان کوچک‌تری ظهور کرده‌اند. مثلاً ویل دورانت در مجموعه تاریخ تمدن، کریستف کلمب که او یک یهودی پرتغالی‌الاصل می‌باشد که به منظور کاستن از مصائب یهودیان در اروپای قرن پانزدهم سفری مقدس را در جستجوی ارض موعود آغاز کرد و در این نهایت به آمریکا رسید به همین دلیل صهیونیست‌ها آمریکا را سرزمین موعود خود می‌دانند و شهر نیویورک نیز از دیرباز به عنوان پایتخت صهیونیسم بین‌الملل شناخته شده است بر مبنای همین الگوی اساطیری هالیوود تاکنون سفرهای اسطوره‌ای بسیاری را به تصویر کشیده و سینمای اروپا نیز به رقیب آمریکایی خود تأسی کرده است. فیلم‌هایی نظیر مجموعهٔ«ایندیانا جونز»، «دنیای آب»، «سفر به غرب وحشی»، «دون فیتز کار الدو»، «خوشه‌های خشم» و... بر مبنای همین الگو ساخته شده‌اند(سمواتی، ۱۳۸۳: ۹۱).

نتیجه‌گیری

بنابراین رسانه، مخصوصاً سینما و هالیوود، ابزاری قدرتمند برای انتقال دادن فرهنگ و اندیشه است. که دشمن با استفاده از آن، برای رسیدن به اهداف و اغراض سیاسی، فرهنگی و اجتماعی خود تا در دنیای امروزی رسانه را تنها وسیله جهانی می‌توان گفت که تأثیرش نیز جهانی است. فلذا در مقاله این غول رسانه‌ای غرب، مسلمانان خصوصاً شیعیان می‌توانند ارزش‌ها و فرهنگ‌های اصیل مهدوی را با همین ابزار قدرتمند انتقال و به دنیای غرب معرفی نمایند. اما متأسفانه در این حوزه مسلمانان فعالیت چمشگیری انجام نداده‌اند که بتوان به نمونه‌هایی از آن اشاره کرد. درحالی که شیعیان به وجود

مقدس و ظهور حضرت بقیةالله به عنوان منجی عالم بشریت معتقد بوده و مباحثی مانند تشکیل مدینهٔ فاضله توسط این منجی را یک گفتمان و یک اندیشه راهبردی می‌دانند.

آنچه که در فیلم‌های هالیوود از منجی کلیشه زده می‌شود، چیزی جز قدرت غربی در نمایش ویژگی‌های آمریکایی نیست. نظام ارزش‌مدارانه داستان‌های روایت شده بازنمود قدرت آمریکاست که منجی را متعلق و با هویت آمریکایی خلق و روایت می‌کند، منجی انحصاراً آمریکایی است و شرق و غرب در تقابل معنایی در این فیلم‌ها بیان شده اند. شرق نماد فقر، بدبختی، رخوت و مرگ است و غرب نماد زندگی و پیشرفت است و این غرب به تصویر کشیده شده آمریکا می‌باشد.

منابع

۱. آخوندی، مطهره(۱۳۹۱ش)، «استعاره‌های تصویری آخرالزمانی در سیمنای هالیوود»، ***فصل‌نامه مشرق موعود***، شماره ۲۱.

۲. رجبی‌نیا، داوود(۱۳۸۹ش)، ***رسانه سلطه، سلطه رسانه***، قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما.

۳. سمتی، محمدمهدی(۱۳۸۵ش)، ***سی‌ان ان و هالیوود***، ترجمه: نرجس خاتون براهوئی، تهران: نشر نی.

۴. سمواتی، زهرا(۱۳۸۳ش)، ***سلطه رسانه‌ای صهیونیسم در آمریکا***، تهران: موئسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی.

۵. عبداللهیان، حمید(۱۳۹۰ش)، «تحلیلی تاریخی بر تکوین مفهوم پایان تاریخ در سینمای قرن ۲۱»، ***فصل‌نامه مشرق موعود***، شماره ۱۸.

۶. عظیمی خرم‌آبادی، کاظم(۱۳۹۴ش)، «زمینه‌سازی رسانه‌ای»، ***فصل‌نامه عصر آدینه***، شماره ۱۵.

۷. علوی طباطبایی، ابوالحسن(۱۳۸۸ش)، ***هالیوود و فرجام جهان***، تهران: هلال.

۸. کبیری، زینب؛ کریمی، خدیجه(۱۳۹۶ش)، «تأثیر رسانه‌های غربی در برداشت انحرافی از اندیشه مهدویت با تاکید سوژه‌های فیلم هالیوود»، ***فصل‌نامه عصر آدینه***، شماره ۲۳.

۹. کریمی، معصومه؛ باصری، احمد(۱۳۹۴ش)، «رهیافت‌های عملیات روانی آخرالزمانی سینمای هالیوود با رویکرد مهدویت ستیزی»، ***پاسداری فرهنگی انقلاب اسلامی***، شماره ۱۲.

۱۰. نقیب‌السادات، رضا(۱۳۹۱ش)، «روش شناسی تحلیل و استنباط مضامین موعودگرا از فیلم‌های سینمایی»، ***فصل‌نامه مشرق موعود***، شماره ۲۱.

11. Joseph Klapper , the effects of mass communication , New York free Press 1960

ISSN:2588-3291

ASRE ADINE
QUARTERLY
Sixteenth year ,no 38
Fall & Winter 2024(1402)

Analysis of the dependence of certain signs on emergence or uprising

Dr. Khodamorad Salimian [1]

Abstract

The dependence of signs on the emergence of one of the most famous propositions is the doctrine of Mahdism. This reading of the timing of the signs leads to results such as the timing of the appearance of Hazrat Mahdi (peace be upon him) which is rejected in the hadiths and to the matching of certain signs in the hadiths with recent events that after the passage of time, contrary to the attraction of people to accept the savior This inaccuracy of adaptation leads to rejection of the doctrine of Mahdism. This research is in response to the question that certain signs depend on the appearance or the rise of the promised Mahdi? Organized in an analytical-critical method, it came to the conclusion that contrary to what is known, the signs are related to the uprising, and a new reading of the dependence of these signs was presented, which considered the realization of the signs to be the stage after the emergence, and in fact confirmed the main function.

Keywords: signs of emergence, Signs of uprisingm Mahdi's uprising, The appearance of the Mahdi, Mahdisim

1. Associate Professor in Qom Research Center of Islamic Sciences and Culture Qom, Iran

دوفصل‌نامه علمی-پژوهشی عصر آدینه
ویژه هنر موعود
سال شانزدهم- شماره سی و هشتم
پائیز و زمستان ۱۴۰۲
ISSN:2588-3291

تحلیل روان‌شناختی نقش انتظار فرج در سلامت فرد و جامعه*

خدامراد سلیمیان[۱]

چکیده

سلامت روانی، به مثابه یکی از دو بنیان سلامتی، همزاد یک زندگی مفید، مؤثر و رضایت‌بخش است. سلامت روان افراد یک جامعه، به‌ویژه گروه‌های تأثیرگذار و سازنده آن، لازمه پویایی، بالندگی و اعتلای آن جامعه است. یکی از آموزه‌هایی که نسبت روشنی با سلامت روانی دارد "انتظار فرج" به معنای "چشم‌داشت گشایش" است. با تأکیدهای فراوانی که دربارهٔ این چگونگی و آثار و برکات آن در دوران غیبت شده، بایسته و شایسته است این آثار و پی‌آمدهای آن از حیث سلامت روانی فرد و جامعه، مورد توجه قرار گیرد؛ به ویژه آن‌که سلامت روانی در دوران غیبت مهدی موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف، با چالش‌هایی روبه‌رو است. از نگاهی دیگر، بایستگی طرح این موضوع، دربرگیرندهٔ ارائه الگویی در خور، در مناسبات فردی و اجتماعی می‌شود. مناسباتی که به فرد امکان می‌دهد تا در محور پیوند با پروردگار بزرگ، با خویشتن، با دیگران، بر پایهٔ ویژگی‌های انتظار سازنده همکاری سالم و سازنده داشته باشد. این مقاله از جهت روان‌شناختی نقش "انتظار فرج" در سلامت فرد و جامعه پرداخته، از دیدگاه‌های گوناگون به‌ویژه نگاه احادیث اسلامی و نیز اثرات آن بر سلامت روانی فرد و جامعه به بررسی و تحلیل پرداخته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که انتظار فرج به عنوان یکی از آموزه‌های بنیادین و فراگیر اسلامی، که همانا امید رسیدن به نتایج مطلوب و آرامش در آینده است، نقشی کلیدی در سلامت روانی فرد و جامعه دارد.

واژگان کلیدی

تحلیل روان‌شناختی، انتظار فرج، سلامت روانی، فرد، جامعه.

---

* تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۸/۲۶

۱. دانشیار پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی قم، ایران(kh.salimian@isca.ac.ir).

مقدمه

امروز بیش از هر زمان دیگر نیازمند تفکر و اندیشه در باب تأثیرگذاری تقیدات دینی بر همه امور انسانی به‌ویژه مسائل عاطفی و روحی هستیم.

امروزه بسیاری از اندیشمندان و صاحب‌نظران بر این باورند که مذهب تأثیر انکارناپذیری بر سلامت روح و جسم و دیگر ابعاد زندگی بشر دارد، و در میان ادیان الهی، دستورات اسلام پیرامون بهداشت جسم، روان و سایر امور... کامل‌ترین فرامین است، به ترتیبی که طبقه‌بندی رفتار از نظر اسلام متأثر از مفاهیم بهنجار و نابهنجار است. افزون بر آن، رفتار دارای دو بعد دیگر شامل: بُعد اعتقادی؛ یعنی موضع‌گیری فلسفی در قبال هستی و بُعد روانی است.

تا زمانی که سلامت و بهنجاری اعتقادی حاصل نشود، سلامت روانی هم حاصل نمی‌شود. باید گفت که این دو صفت به طور اجمالی رفتار اسلامی فرد مقید و پایبند را نشان می‌دهند، یعنی رفتار سالم و بهنجار را در همه معانی آن (مطهری، ۱۳۹۹ق: ج۲، ۲۸۴). از این رو بسیاری از فرهنگ‌ها افزون بر درمان‌های پزشکی کلاسیك، روش‌های سازمان‌یافته‌ای برای مقابله با بیماری‌های بدنی و روانی در خود دارند. در این راستا همواره ا یمان و اعتقاد دینی دارای اهمیت بوده و درمان مبتنی بر ایمان به خداوند به عنوان نیروی مافوق طبیعت، سابقه‌ای دیرینه در بین پیروان ادیان گوناگون داشته است(دادفر، ۱۳۸۳: ۸۷).

و از سوی دیگر بی‌ایمانی باعث ظاهربینی و دنیاگرایی و غفلت او از حقیقت و واقعیت خویش و جهان هستی می‌شود. انسان بی‌ایمان هم خود را گم کرده و هم خدا را. هم هدف زندگی را گم کرده و هم غایت هستی و معاد و جهان آخرت را. این است که پیوسته در احساس پوچی و بی‌هدفی و اضطراب و نگرانی زندگی می‌کند و در اعماق وجود خودش آرامش و طمأنینه و سکون و اطمینان را پیدا نمی‌کند و نسبت به عالم وجود و هستی احساس بیگانگی و تنهایی و غربت می‌کند. در حقیقت همه موارد فوق بیماری و امراضی هستند که ناشی از بی‌ایمانی بوده و روان و روح انسان را بیمار می‌کند. بنابراین، راه درمان آنها استغفار، توبه، انابه و ایمان‌آوردن به حقایق و تعالیم دین و قرآن و اسلام است، همراه با انجام عمل صالح و رعایت تقوای الهی و توکّل و اعتماد به خدای قادر متعال در همه امور(کریمی، ۱۴۰۰: ۱۶).

یکی از نویسندگان معاصر با اشاره به سخنان برخی اندیه‌شوران حوزه روان‌شناسی، نقش مذهب بر سلامت روان را یادآور شده، اشاره می‌کند از نظر "پارگامنت" و "پارک"، فرایند اساسی نقش مذهب بر سلامت روانی افراد آن است که تفسیر واقع‌بینانه‌ای از زندگی ارائه می‌دهد و افراد در سایه مذهب می‌توانند رخدادهای منفی را مثبت معنا کنند. حتی فروید که نگاهی منفی و بدبینانه به مذهب دارد، نقش مقابله‌ای آن و رفتارهای مذهبی را پذیرفته است. او دربارهٔ کارکرد مثبت مذهب در سلامت روان می‌گوید:

> مذهب برای همه بشریت به مثابه تسکین‌دهندهٔ آلام و رنج‌های زندگی است(شجاعی، ۱۳۸۸: ۱۶).

در میان آموزه‌های اسلامی اما، مسئله انتظار فرج یکی از نأثیرگذارترین عوامل در بهنجارهاست.

اگرچه ترکیب "انتظار الفرج" در روایات اسلامی آمده است(ترمذی، ۱۴۱۹ق: ج۵، ۳۸۵). اما شیعه امامیه با بهره‌مندی از آموزه‌های مکتب اهل‌بیت علیهم‌السلام امید و انتظار به آینده روشن را به کامل‌ترین گونه ممکن، در نگاه قرار داده است. انتظاری که نه فقط یک رویکرد عاطفی، که رویکردی معرفتی، اجتماعی و اخلاقی است(خزاز، ۱۴۰۱ق: ۲۸۱).

این انتظار فرج که می‌تواند جامعه اسلامی را به سوی رشد و کمال ببرد در گستره‌های فراوانی آثار و برکات پرشماری دارد. که از آنها می‌توان به فراهم‌آمدن سلامتی روانی در فرد و جامعه اشاره کرد. در این میان بنیادی‌ترین شاخصه انتظار که همانا شناخت و پیوند با حجت الهی به عنوان قلب جهان هستی است می‌تواند انسان را به آرامش خاطر رسانده از آسیب‌هایی که سلامت روان را دچار چالش می‌کند، در امان بگیرد.

افزون بر شناخت و پیوند با امام، خداترسی، دست‌گیری از فرودستان، شکیبایی بر سختی‌ها، آمادگی دائمی، از عناصر مؤثر بر آرامش روان است.

انتظار فرج به مثابه مفهومی پُراصالت، سازنده و تحرک‌بخش در راستای ارزش‌دادن به رفتار یک انسان پیرو و ارج‌نهادن به حرکت‌های جامعه شیعی در راه رسیدن به حکومت توحیدی بر پایه عدالت، در اسلام یکی از برجسته‌ترین انتظارها و باورهاست. این انتظار آثار و برکات پرشماری دارد، که از آنها می‌توان به رسیدن فرد و جامعه به آرامش روح و روان اشاره کرد که خود نشانه سلامت روان خواهد بود.

و نیز در پی اثبات این نکته بنیادین است که: انتظار فرج و مهدی موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف در سلامت روانی فرد و جامعه نقش برجسته‌ای ایفا می‌کند. برای بسیاری از افراد، این انتظار، امید و امتیازی است که در برابر سختی‌ها و دشواری‌های زندگی به آن روی می‌آورند. در رویارویی با سختی‌ها و ناامیدی‌های زندگی، این انتظار می‌تواند به فرد احساس آرامش بدهد و او را انگیره‌مند به انجام کارهای شایسته کند.

همچنین، انتظار فرج می‌تواند به فرد احساس امید و تاب‌آوری در رویارویی با سختی‌ها و آزمایش‌های زندگی بدهد. این انتظار می‌تواند افراد را به ایستادگی در برابر بیداد و نابرابری‌ها تشویق کند و آنها را به جنبش‌های اجتماعی و سیاسی برای اصلاح جامعه و خدمت به انسانیت پیوند دهد.

افزون بر بُعد فردی، در جامعه نیز، انتظار فرج می‌تواند پیامدهای برجسته‌ای داشته باشد. این انتظار می‌تواند به جامعه امید و اراده بیشتری برای پدیدآوردن داد و دادگری و برپایی یک نظام اجتماعی دادگرانه بدهد. این انتظار می‌تواند جامعه را به روشنگری و تلاش برای پیشرفت و دگرگونی امیدوار سازد.

"آرگایل" در یک نتیجه‌گیری کلّی می‌گوید که بیشتر افراد در هنگام اشتغال به کار، خوشحال‌تر هستند و از لحاظ سلامت جسمانی و روانی در وضع بهتری قرار دارند. البته کار اگر دارای حجم زیاد، ملالت‌آوری، خطر و ویژگی‌های نامطلوب باشد، فشارآور است و سلامت روانی را متأثّر می‌سازد. بیکاری، منبع عمده ناشادی و ضعف بهداشت روانی و جسمی است(پسندیده، ۱۳۹۲: ج۱، ۵۴۱).

در بررسی‌های دانش‌بنیان بر این مسئله کارهای پژوهشی ارزشمندی سامان یافته، اما به‌طور ویژه با عنوان این نوشتار، اثر خاصی دیده نشد و فقط در برخی نوشته به صورت پراکنده اشاره شده است. یکی از نوشته‌هایی که به موضوع این مقاله نزدیک است مقالهٔ نقش دین و باورهای دینی در سلامت روانی فرد و جامعه نوشته علی آقامحمدی در مجموعه مقالات اولین کنگرهٔ ملی تفکر و پژوهش دینی است. که البته آن‌هم به خصوص در آن دربارهٔ نقش انتظار چندان اشاره‌ای نشده است. البته کتابی نیز با عنوان ***نقش باورهای دینی و مذهبی در سلامت روانی فرد و جامعه***، نوشتهٔ پیمان حاتمیان تا حدودی به این موضوع پرداخته است.

از دیگر آثار می‌توان به مقالهٔ "تأثیر اعتقاد به مهدی فاطمی بر سلامت روانی" اثر:

محمدرضا کاظمیان و همکاران در نشریه: روان‌شناسی دینی منتشر در سال ۱۳۹۹ اشاره کرد این مقاله تحلیلی علمی از تأثیر اعتقاد به مهدی فاطمی بر سلامت روانی افراد را ارائه می‌دهد. و نیز "تأثیر اعتقاد به ظهور مهدی بر سلامت روانی در جامعه" نوشته: زهرا ملکی و همکاران، در نشریه: روان‌شناسی دینی و ارتباطات خانواده منتشر شده در سال ۱۳۹۹ اشاره کرد که در آن به تأثیر اعتقاد به ظهور مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف بر سلامت روانی در جوامع گوناگون پرداخته است.

بنابراین امتیاز این پژوهش تمرکز بر عنوان "نقش انتظار در سلامت روانی فرد و جامعه" و آثار و برکات آن است. پیش از هر سخن بایسته است به توضیح دو محور کلیدی بحث: سلامتی روحی ـ روانی و انتظار، اشاره شود:

سلامت روحی ـ روانی

واژهٔ سلامت مانند بسیاری از واژه‌های دیگر، به صورت گسترده در گفتگوهای روزمره ما و در نوشته‌ها و مقالات به کار رفته است، بی‌آن‌که تعریف سلامت و مفهومی که دقیقاً از آن در ذهن داریم مشخص باشد. در این‌جا به همان فهم عرفی و همگانی بسنده می‌شود.

اما سلامت روانی فرد به معنای توانایی‌های روانی فرد برای بهبود چگونگی زندگی، احساسات، تعامل درست با دیگران و تاب‌آوری در موفقیت و شکست است. این توانایی‌ها در همه گستره‌های زندگی فرد از جمله پیوندهای شخصی، شغل، تحصیل و تفریح است و اما سلامت روانی جامعه به معنای فراهم‌کردن بستری که یک‌یک جامعه در آن بتوانند به طور جداگانه و خلاقانه رفتار کنند.

در آموزه‌های اسلامی اما، سلامت روانی این است که انسان بر پایه فطرتش، همیشه در حال نزدیک‌شدن به منشأ هستی، آفریدگار متعال بوده و با مردم در صلح و صفا و سازگاری و دارای سلامت جسمی و پیروزی در زندگی، باشد به بیانی دیگر سلامت روانی، یعنی، توانایی فرد بر خویشتن‌داری در پیروی‌کردن از هوی و هوس و خالص‌گردانیدن بندگی و عبودیت برای خداوند متعال، از راه محبت و دوستی، اطاعت و پیروی، دعا و نیایش، ترس و امید، توکل به خدا همراه با تزکیه نفس و پرورش آن از راه عمل به وظایفی که خداوند بر بندگان بایسته کرده است.

بی‌گمان افرادی که در تنظیم، کنترل و ابراز احساسات خود، قوی و چیره دست هستند، در تمام جنبه های زندگی خود، از توفیق بیشتری برخوردارند. بنا بر این، تنظیم و کنترل احساسات و هیجانات، از ابعاد مهم زندگی انسان به شمار می‌رود(شجاعی، ۱۳۸۹: ج۱، ۴۰۷).

گفتنی است که در آموزه‌های اسلامی، افزون بر سلامت روحی ـ روانی، سلامت جسمی نیز دارای اهمیت است. اسلام به انسان‌ها سفارش کرده که از بدن و جسم خود نگهداری کنند و سلامت جسمی خود را حفظ کنند. تا جایی که به روشنی انسان‌ها را از این‌که جسم خود را در معرض آسیب قرار دهند برحذر داشته، می‌فرماید:

﴿وَلاَ تُلْقُوا بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَةِ﴾(بقره: ۱۹۵)؛
و خود را با دست خود به هلاکت می‌افکنید.

بایستگی رعایت بهداشت جسم را برای پیشگیری از نابودی بایسته دانسته است.

بنابراین رعایت بهداشت و پیشگیری از بیماری‌ها برای حفظ جان مسلمانان واجب خواهد بود و اگر آگاهانه و خودخواسته در نگهداری جان کوتاهی شود، کاری بس ناپسند و شایسته کیفر خواهد بود.

دین اسلام از آن‌جایی که سلامتی را نیاز بنیادین و ضامن بقای نسل انسان‌ها می‌داند، راهکارهای پرشماری برای نگهداشت و برخوردای آن پیش رو قرار داده است. به گونه‌ای که در آموزه‌های دینی به رهنمودهای فراوانی در زمینه خوردن و آشامیدن، خواب، آمیزش جنسی، کار و محیط برمی‌خوریم که توجه به آنها انسان به سوی سلامتی فردی می‌کشاند.

افزون بر آن این‌که، رهنمودهای پرشماری درباره سلامت روانی، روحی، خانوادگی، اجتماعی و... وجود دارد که گویای جامع‌نگری اسلام به مسئلهٔ سلامت است.

به این ترتیب کسی را که بیماری جسمی ندارد، را نمی‌توان به‌طور لزوم سالم دانست؛ بلکه شخص سالم کسی است که از سلامت روحی نیز برخوردار و از نظر اجتماعی در سلامت باشد.

اسلام در آموزه‌های فراوانی به مسلمانان سفارش می‌کند که در مورد سلامت جسمی به این سه نکته اساسی توجه داشته باشند:

۱. تغذیه سالم: اسلام مسلمانان را به خوراک سالم و متعادل توصیه می‌کند. مسلمانان می‌بایست از غذاهای سالم استفاده کنند و از مصرف مواد غذایی ناسالم و بیش از نیاز خودداری کنند﴿فَلينظُرِ ٱلإِنسَنُ إِلَى طَعَامِهِ﴾(عبس: ۲۴).

۲. ورزش و آمادگی جسمانی: در اسلام به مسلمانان سفارش شده از خمودگی و بی‌حالی پرهیز کرده، همواره تحرک داشته باشند(کلینی، ۱۴۰۷ق: ج۵، ۷۹) و به طور خاص به برخی ورزش‌ها و تمرینات جسمانی مانند: شنا، تیراندازی و اسب‌سواری سفارش کرده است(همان: ج۶، ۴۷).

۳. توجه به نیازهای روحی: اسلام همواره تأکید کرده که سلامت جسمی و روحانی با یکدیگر پیوند تنگاتنگی دارند و برای نگهداشت سلامت جسمی، لازم است روی تقوا و معنویت خود متمرکز شویم. اسلام به مسلمانان توصیه می‌کند که دین و عبادت را به صورت منظم و با اخلاص پیروی کنند و از اعمالی که به سلامتی آسیب می‌رسانند، خودداری کنند(بقره: ۱۹۵).

برخی راه‌های رسیدن به آرامش و سلامت روانی

به‌طور مشخص با تکیه بر شماری از آیات الهی و روایات معصومین علیهم‌السلام، برخی از راه‌های رسیدن به آرامش و سلامت روانی از این قرارند:

۱. ایمان به خداوند و عمل صالح

در آموزه‌هایی وحیانی ایمان به خداوند، از برجسته‌ترین راه‌های رسیدن به آرامش است. راهی که در آن هر چه ایمان قوی‌تر باشد، آرامش هم بیشتر خواهد بود. چه این‌که خود واژهٔ "ایمان" نیز این معنی را در بر دارد، که از مادهٔ «أمن» به معنای طمأنینه داشتن روح و زایل شدن ترس است. در این بار در قرآن می‌خوانیم:

﴿ٱلَّذِينَ آمَنُوا وَ لَمْ يلْبِسُوا إِيمانَهُمْ بِظُلْمٍ أُولئِک لَهُمُ الأَمْنُ وَ هُمْ مُهْتَدُونَ﴾(انعام: ۸۲)؛
(آری،) آنها که ایمان آوردند، و ایمان خود را با هیچ ستم(و شرک) نیالودند، ایمنی فقط متعلق به آنهاست و آنها هدایت یافتگانند.

در این باره شهید مطهری، یک بار از ضرورت و لزوم ایمان برای سلامت روانی و سلامت اجتماع سخن می‌گوید و بار دیگر از آثار مثبت ایمان در روان انسان و جامعه انسانی.

لـزوم ایمـان بـرای سـلامت روانـی از چنـد نظـر قابـل بررسـی اسـت: یکـی ایـن‌کـه جلـوی خودخواهی انسـان را بگیـرد، و دیگـر ایـن‌که او را از سرگردانی و بلاتکلیفی در رویارویی با رویـدادهای بـزرگ و وکوچـک رهـا می‌سـازد. عـلاوه بـر نکـات یادشـده هرگونـه خـدمتی بـه بشریت بدون ایمان و داشتن آرمان، ناممکن است.

انسـان نمی‌توانـد بـدون داشـتن ایـده و آرمـان و ایمان(زندگی سـالم) داشـته باشـد و یـا کاری مفید و ثمربخش برای بشریت و تمدن بشری انجام دهد. انسان فاقد هرگونه ایده و ایمان، یا به صورت موجودی غرق در خودخواهی در می‌آید که هیچ وقت از درک منـافع فـردی خـارج نمی‌شـود، و بـه صـورت موجـودی مـردد و سـرگردان کـه تکلیـف خـویش را در زندگی و در مسائل اخلاقی و اجتماعی نمی‌داند.

انسان دائماً با مسائل اخلاقی و اجتماعی برخورد می‌نماید و ناچار باید عکس العمل خاصـی در برابـر ایـن‌گونـه مسـائل نشـان بدهـد، انسـان اگـر بـه مکتـب و عقیـده و ایمـانی پیوسـته باشـد تکلـیفش روشـن اسـت؛ و امـا اگـر مکتـب و آئینـی تکلـیفش را روشـن نکـرده باشـد همـواره مـردد بـه سـر می‌بـرد، گـاهی بـه ایـن سـو کشـیده می‌شـود و گـاهی بـه آن سـو، موجودی می‌گردد ناهماهنگ(مطهری، ۱۳۹۹ق: ج۲، ۳۹).

ایمان به خداوند ایـن حقیقـت را بـرای انسـان روشـن می‌نمایـد کـه همـهٔ کارهـا بـه دسـت پروردگار است و بندگی، رفتار مطابق با وظیفـه و سـپردن نتیجه به خداوند. اگـر انسـان بـه ایـن حقیقـت دسـت یابـد دیگـر نگرانی نسبت به آینده نخواهد داشت.

از سوی دیگر رشد و نیک‌بختی انسان جز از راه کار شایسته ممکن نخواهـد بـود و فهـم ایـن در دوران غیبـت امـام و روزهـای انتظـار بسـیار برجسـته اسـت. و در بیـان ائمـه معصـومین علیهم‌السلام افـرادی کـه بـدون تـلاش و حرکـت و انجـام اعمـال نیـک انتظـار سـرانجامی خوش را می‌نمایند به چنین انتظاری غرور و حماقت گفته شده است.

امـام امیرمؤمنـان علـی علیه‌السلام در هشـداری بـه گروهـی کـه امیـد بـه رحمـت و مغفـرت الهـی بسته‌اند و از انجام کارهای نیک سر باز می‌زنند و از انجام اعمـال ناپسـند پروایـی ندارنـد، می‌فرمایند:

لَا تَكُنْ مِمَّنْ يَرْجُو الْآخِرَةَ بِغَيرِ عَمَل و...؛

از کسـانی مبـاش کـه بـدون عمـل، امیـد سـعادت آخـرت را دارنـد(حرانی، ۱۴۰۴ق: ۱۵۷).

و همچنین می‌فرماید:

... يدَّعِي بِزَعْمِهِ أَنَّهُ يرْجُو اللَّهَ كَذَبَ وَ الْعَظِيمِ مَا بَالُهُ لَا يتَبَينُ رَجَاؤُهُ فِي عَمَلِهِ فَكُلُّ مَنْ رَجَا عُرِفَ رَجَاؤُهُ فِي عَمَلِهِ وَ كُلُ رَجَاءٍ إِلَّا رَجَاءَ اللَّهِ تَعَالَى فَإِنَّهُ مَدْخُول(نهج البلاغه، خطبه ۱۵، ۲۲۶)؛

پاره‌ای گمان می‌برند به خدا امیدوارند(امّا) سوگند به خداوند بزرگ که دروغ می‌گویند(اگر راست می‌گویند پس) چرا این امیدواری در رفتارشان به چشم نمی‌خورد زیرا هرکس امیدی داشته باشد می‌توان آن را در رفتارش مشاهده نمود، هر امیدی ـ جز امید به وعده‌های خدا ـ نابجاست.

۲. دعا و نیایش

آدمی در موج‌های پرتلاتم زندگی و در کش و قوس گرفتاری‌ها به تکیه همواره نیازمند است که به آن تکیه‌گاهی استوار پناه ببرد(نهج البلاغه، ۵۲۸) و درون پر اضطراب خود را آرامش بخشد. دعا و نیایش در درگاه پروردگار متعال برجسته‌ترین عامل برای ایجاد آرامش در نهاد انسان است(کلینی، ۱۴۰۷ق: ج۲، ۴۶۸) دعا و نیایش همان پل پیوند عالم ماده با ملکوت و تجلی قلبی ارتباط با خداوند است.

در باور به انتظار فرج به دعا فراوان تأکید شده است:

وَ أَكْثِرُوا الدُّعَاءَ بِتَعْجِيلِ الْفَرَجِ فَإِنَّ ذَلِكَ فَرَجُكُم(ابن بابویه، ۱۳۹۵ق: ج۲، ۴۸۵)؛
و فراوان برای فرج دعا کنید.

دعا و نیایش آرامش‌بخش دل‌های خسته و مایهٔ روشنی و صفای جان و نیروبخش انسان در برابر مشکلات و فراز و نشیب‌های زندگی و از بهترین ابزار پیوند با خداوند است.

خداوند در قرآن نیز به این مسئلهٔ مهم اشاره کرده و به پیامبرش دستور می‌دهد که برای مردم دعا کند، چراکه این دعا کردن موجب آرامش می‌شود؛ آن‌جا که می‌فرماید:

﴿وَ صَلِّ عَلَيهِمْ إِنَّ صَلاتَكَ سَكَنٌ لَهُمْ﴾(توبه: ۱۰۳).

۳. توکل

توکل و واگذاری امور به پروردگار متعال یکی دیگر از راه‌های رسیدن به آرامش است. اگر انسان در انجام کارها به خدا توکل کند در حقیقت به بزرگ‌ترین و شکست‌ناپذیرترین

اسباب تکیه کرده است، که این سبب استواری اراده می‌شود (کلینی، ۱۴۰۷ق: ج۲، ۶۵) و دیگر هیچ یک از اسباب ناسازگار روحی، بر ارادهٔ او چیره نمی‌شود و همین زمینهٔ پیروزی و نیک‌بختی است که آرامش را در پی دارد.

خداوند در قرآن می‌فرماید:

﴿وَ مَنْ یتَوَکلْ عَلَی اللهِ فَهُوَ حَسْبُهُ إِنَّ اللهَ بالِغُ أمرِهِ قدْ جعَلَ اللهُ لِکلِّ شَیءٍ قَدْراً﴾(طلاق: ۳)؛

و هر کس بر خدا توکل کند، خدا امر او را کفایت می‌کند؛ خداوند فرمان خود را به انجام می‌رساند؛ به یقین خدا برای هر چیزی اندازه‌ای قرار داده است.

۴. امید و انتظار

آن‌گاه که انسان امید داشته باشد که در آینده نعمتی به او خواهد رسید، احساس خوب و حالت نیکویی به وی دست می‌دهد. این همان امید به آینده است.

یکی از راه‌های رسیدن به آرامش، امیدداشتن به آینده‌ای روشن است. امید، به انسان نشاط و شادابی می‌دهد. در برابر ناامیدی به انسان احساس سرشکستگی، سستی و ناتوانی می‌دهد و سبب نااستواری شخصیتی و از دست رفتن توان درونی می‌شود. که در سورهٔ یوسف می‌خوانیم:

﴿یا بَنِی اذْهَبُوا فَتَحَسَّسُوا مِنْ یوسُفَ وَ أخِیهِ وَ لا تَیئَسُوا مِنْ رَوْحِ اللهِ إِنهُ لا ییئَسُ مِنْ رَوْحِ اللهِ إِلاَّ الْقَوْمُ الکافِرُونَ﴾ (یوسف: ۸۷)؛

پسرانم! بروید، و از یوسف و برادرش جستجو کنید؛ و از رحمت خدا مأیوس نشوید که فقط گروه کافران، از رحمت خدا ناامید می‌شوند!

بنابراین خوش‌بینی نسبت به آینده و انتظار فرج، یکی از ویژگی‌های دین مبین اسلام است. بخشی از تعلیمات و آموزه‌های این مکتب، مسلمانان را به آینده درخشان و فضای سرشار از عدالت که در آن از ظلم و زور و ظلمت نشانی نیست، فرا می‌خواند. تحقیقات نشان می‌دهند امیدواری، خوش‌بینی نسبت به آینده و انتظار پیامدهای خوشایند در زندگی، با موفقیت و سلامت روانی، رابطه مثبت دارند(شجاعی، ۱۳۸۹: ج۱، ۱۴۱).

۵. صبر و شکیبایی

شکیبایی مطمئن‌ترین کشتی نجات و کلید هر خوبی و دروازهٔ خوشبختی و کامرانی دنیا و آخرت است که امام صادق علیه‌السلام فرمود:

> **رَأْسُ طَاعَةِ اللَّهِ الصَّبْرُ(کلینی، ۱۴۰۷ق: ج۲، ۶۰)؛**
> بالترین مرتبهٔ بندگی خداوند شکیبایی است.

که خداوند بیش ازهمه پیامبران خود را به آن سفارش کرده است(فَاصْبِرْ كَما صَبَرَ أُولُوا الْعَزْمِ مِنَ الرُّسُل) و از راه‌های رسیدن به آرامش به شمار می‌آید که همهٔ موارد و بیشتر در بحث انتظار فرج مورد توجه است.

انتظار فرج و شکیبایی بر سختی‌ها دو مفهوم پیوسته با یکدیگر هستند. انتظار فرج به معنای امید و انتظار برای تاب‌آوری و رفع سختی‌ها و بهبود وضعیت موجود است، در حالی که صبر به معنای تاب‌آوری و تلاش برای رسیدن به اهداف و گذر از مشکلات به صورت پیوسته است. آن‌گاه که انسان امیدوار به گشایش در کارهاست، باید توان شکیبایی و تاب‌آوری برای رسیدن به آن اهداف را داشته باشد. شکیبایی نشان از ایستادگی و پایداری در برابر دشواری‌ها و سختی‌هاست و به انسان کمک می‌کند تا در راه رسیدن به اهداف خود پایدار و پیروز باشد.

به عبارت دیگر، انتظار فرج نیازمند شکیبایی و تاب‌آوری برای رسیدن به اهداف و حل مشکلات است و این دو مفهوم با یکدیگر همراهی می‌کنند تا فرد بتواند به بهترین شکل ممکن به رشد شخصیتی خود برسد.

شکیبایی، یکی از مفاهیم برجسته در زندگی است. این واژه به تحمل و پایداری در رویارویی با سختی‌ها، ناامیدی‌ها و تنگناها اشاره دارد. فرج نیز به معنای رهایی، رفع سختی‌ها و حل مشکلات است.

نسبت انتظار فرج با صبر این‌گونه است که هرچه شکیبایی بیشتری داشته باشیم، امید به رسیدن به گشایش بیشتر می‌شود. صبر، مانند ریشه‌های یک درخت، می‌تواند ما را در مقابل طوفان‌ها و بادهای شدید حفظ کند. به عبارت دیگر، صبر، یکی از کلیدهای موفقیت و رسیدن به هدف‌هاست و این خود به سلامت روان کمک برجسته‌ای می‌کند.

یکی از اموری که همواره همراه انتظار فرج از آن یاد شده«صبر» است. امام رضا علیه‌السلام در

این‌باره فرمود:

ما أَحْسَنَ الصَّبْرَ وَ اِنْتِظارَ الفَرَجِ(ابن بابویه، ۱۳۹۵ق: ج۲، ۶۴۵)؛
چه نیکوست شکیبایی و انتظار فرج.

در این‌جا بر یک نکته اساسی باید تأکید ورزید؛ اگر در بهداشت و سلامت روانی بر این باشیم که آرامش خاطر در پرتو هماهنگی و انطباق درون و برون به دست می‌آید، آن‌گاه در دنیای جدید که شرایط محیطی با سرعت بسیاری در حال تغییر است، انسان‌ها برای هماهنگ ساختن خود با تغییرات محیطی، مدام در معرض مخاطره قرار می‌گیرند و فشارهای روانی فزاینده‌ای را باید تحمل کنند؛ اما اگر بتوان آرامش روانی را نه در لزوم هماهنگی و تطابق با عامل متغیر، بلکه در پرتو ارتباط و اتصال با وجود ثابت تبیین کرد که کارگردان جهان هستی است و جهان را بر محور قسط و عدل اداره می‌کند، دیگر تحولات بیرونی نمی‌تواند آرامش و سکون فرد را بر هم زند.

در این دیدگاه براساس مبانی هستی‌شناختی و انسان‌شناختی، سلامت آدمی به گونه‌ای رقم می‌خورد که فرد در عین حالی که زنده و پویاست، از این توانایی بر خوردار است که آرامش و اطمینان درونی او تحت تأثیر تغییرات محیطی مختل نشود.

مدل فراگیر دینی علاوه بر به رسمیت شناختن تاثیر ابعاد پیشین، بعد معنوی را نیز در بهداشت روانی در نظر می‌گیرد و از جنبه‌های معنوی و متعالی وجود انسان چشم نمی‌پوشد و برای آموزه‌های دینی در تأمین بهداشت روانی انسان نقشی، مهم قائل است(کوثری، ۱۳۹۰: ۲۵).

انتظار فرج

«انتظار»، از ریشه نظر در لغت به معنای نگاه کردن است(راغب اصفهانی، ۱۴۱۶ق: ۸۱۲) که هم شامل نگاه کردن با چشم و هم نگاه کردن ا قلب می‌شود(ابن منظور، بی‌تا: ج۵، ۲۱۵) و نیز به معنای چشم‌داشت و چشم‌به‌راه بودن (دهخدا، ۱۳۳۷: کلمهٔ انتظار) است.

و «فَرَج» در لغت به معنای برطرف‌شدن غم و گشایش در کارهاست(راغب اصفهانی، ۱۴۱۶ق: ۶۲۸).

اما در اصطلاح مباحث مهدویت، به معنای چشم‌به‌راه بودن برای ظهور واپسین ذخیرهٔ

الهی و آماده شدن برای یاری او در برپایی حکومت عدل و قسط در سراسر گیتی است.

زندگی انسان با انتظار و امید به آینده بهتر آمیخته است، به گونه‌ای که زندگی بدون انتظار، برای انسان مفهومی ندارد.

در فرهنگ شیعه اما، انتظار، مفهومی پراصالت، سازنده و تحرک‌آفرین در جهت ارزش‌دادن به رفتار یک انسان پیرو و ارج نهادن به حرکت‌های جامعه شیعی در راه رسیدن به حکومت عدل جهانی است.

از دیدگاه پیشوایان معصوم علیهم‌السلام این انتظار آثاری و برکاتی در پی دارد که نخستین آنها این است که انسان را به حرکت در جهت هم‌سو با انتظار برمی‌انگیزد و از هر حرکت و گرایشی به‌سوی جهت‌های ناهماهنگ یا ناسازگار و رودررو با انتظار، باز می‌دارد.

یکی از انتظارهایی که به عنوان امیدهای متعالی بشر همواره از آن یاد شده است، انتظار برای رسیدن به جامعه‌ای آرمانی ـ که برجسته‌ترین ویژگی آن، برپایی عدل و قسط باشد ـ بوده است. اگرچه بیشتر پیروان ادیان و ملل به گونه‌ای چشم به راه چنان جامعه‌ای به سر می‌برند، ولی به نظر می‌رسد این انتظار ـ که زیر عنوان مهدویت (باور به ظهور مهدی موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف) در جامعه مسلمانان مطرح است ـ نشانگر کامل آن ایده است که در دوران غیبت آن امام پنهان، شکل گرفته است.

شیعه، با بهره‌مندی از سخنان اهل‌بیت علیهم‌السلام، این امید و انتظار به آینده را سرمشق زندگی خود قرار داده است.

رسول گرامی اسلام صلی‌الله‌علیه‌وآله پس از آن که انتظار فرج را در زمره عبادت‌های خداوند دانسته است، آن را یکی از برترین عبادت‌ها برشمرده، می‌فرماید:

> **اَفضَلُ العِبادَةِ اِنتِظارُ الفَرَجِ** (ابن بابویه، ۱۳۹۵ق: ج۱، ۲۸۷؛ ترمذی، ۱۴۱۹ق: ج۵، ۵۶۵)؛ برترین عبادت انتظار فرج است.

در روایتی نیز آن را برترین کارهای امت خود دانسته می‌فرماید:

> **اَفْضَلُ اَعْمالِ اُمَّتی اِنتِظارُ الفَرَجِ مِنَ اللّهِ عَزَّوَجَلَّ** (ابن بابویه، ۱۳۹۵ق: ج۲، ۶۴۴)؛ برترین کارهای امت من، انتظار فرج از جانب خداوند است.

در برخی روایات مربوط به انتظار فرج به این حقیقت ارزشمند، این‌گونه اشاره شده است که خود انتظار فرج، نوعی فرج و گشایش است. در این‌باره امام سجّاد علیه‌السلام فرمود:

اِنتِظارُ الفَرَجِ مِنْ اَعظَمِ الفَرَجِ(همان: ج۱، ۳۱۹)؛
انتظار گشایش، خود از بزرگ‌ترین گشایش‌هاست.

رسول گرامی اسلام ﷺ برترین جهاد بودن انتظار فرج را این‌گونه بیان فرموده است:

اَفْضَلُ جِهادِ اُمَّتی اِنْتِظارُ الفَرَجِ(حرانی، ۱۳۸۵ق: ۳۷)؛
برترین جهاد امت من انتظار گشایش است.

امام باقر علیه‌السلام ـ آن‌گاه که دین مورد رضایت خداوند را تعریف می‌کند ـ پس از شمردن اموری می‌فرماید:

... وَالتَّسْلِیمُ لِاَمْرِنا وَالوَرَعُ وَالتَّواضُعُ وَاِنتِظارُ قائِمِنا...(کلینی، ۱۴۰۷ق: ج۲، ۲۳، ح۱۳)؛
... و تسلیم به امر ما، و پرهیزکاری و فروتنی، و انتظار قائم ما... .

امام صادق علیه‌السلام فرمود:

عَلَیکُمْ بِالتَّسْلیمِ وَ الرَّدِّ اِلینا وَ اِنْتظارِ اَمْرِنا وَ امْرِکُمْ وَ فَرَجِنا وَ فَرَجِکُم(کشی، ۱۳۶۳: ۱۳۸)؛
بر شما باد به تسلیم و برگرداندن امور به ما و انتظار امر ما و امر خودتان و فرج ما و فرج خودتان.

اگر کسی به همه شرایط انتظار، پایبند بود و بایسته‌های مورد نظر را انجام داد، آثاری تربیتی برای وی در پی خواهد داشت که برخی چنین است:

هر انسانی برای استمرار زندگی و تاب‌آوری در برابر سختی‌های آن، نیازمند انگیزه‌ای نیرومند است که در پدیده‌ای با نام«امید به آینده» آشکار می‌شود؛ آینده‌ای که به مراتب، برتر، زیباتر و بهتر از امروز باشد؛ این مسئله ـ به‌ویژه برای جوانان ـ دارای اهمیت بیشتری است؛ زیرا آنان می‌توانند در پرتو«امید به فردایی بهتر» به نیروی فراوان خود، جهت و معنا بخشند.

از روایات نورانی معصومان علیهم‌السلام استفاده می‌شود که انتظار حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف، سبب گسترش امید راستین می‌شود. این مهم، نه فقط بر پیروان این مکتب روشن است که بر بیگانگان نیز آشکار است.

امیدهای راستین نقطه مقابل امیدهای دروغین و واهی است؛ امیدهایی که دارای پایه و بنیانی منطقی و استوارند و ریشه در باورهای دینی و ارزش‌های استوار بر پایه وحی

الهی دارند.

زندگی انسان آن زمان پذیرفته است که آثار حرکت، پویایی و شادابی در همه زوایای آن به چشم خورد.

آن‌گاه که انسان، به وضعیت موجود خرسند نیست و در صدد فراهم‌کردن شرایطی بهتر است، همانا در انتظار به سر می‌برد.

این اثر ارزنده در میان شیعیان به روشنی دیده می‌شود؛ به گونه‌ای که آن را از دیگر انسان‌ها متمایز و برجسته ساخته است.

انتظار فرج افزون بر آثار فردی، دارای آثار اجتماعی فراوانی نیز است که از برجسته‌ترین آنها می‌توان به وحدت، انسجام و همدلی بین منتظران اشاره کرد. این همدلی، به سبب توجه به هدف مشترکی است که در مسئله انتظار به روشنی در چشم‌انداز آن، دیده می‌شود.

یکی دیگر از آثار انتظار راستین، احساس حضور در پیشگاه آن امام غائب و احساس حضور آن امام غائب در زندگی است. یک منتظر راستین، همواره بر این باور است که همه کارهای او در نگرگاه آن امام پنهان است و این خود در به سامان‌کردن رفتار وی نقشی کلیدی دارد. این مهم، نه فقط به ساماندهی و سلامت فرد منجر می‌شود که رفته رفته به اصلاح و سلامت اخلاقی جامعه می‌انجامد که خود در زمینه‌سازی ظهور، نقشی بس برجسته و انکارناپذیر خواهد داشت.

بنابراین انتظار«مصلح جهانی» به طور قطع به معنای آماده‌باش کامل فکری، اخلاقی، مادی و معنوی برای سامان‌دهی همه جهان است(مکارم شیرازی، ۱۳۸۶: ۹۸).

اصلاح رفتار همه انسان‌های روی زمین و پایان‌دادن به همهٔ ستم‌ها و نابه‌سامانی‌ها، شوخی نیست و نمی‌توان آن را کار ساده‌ای انگاشت. آماده‌باش برای چنین هدف بزرگی، باید هم‌سنگ با آن باشد؛ یعنی، باید به گستردگی و ژرفای آن باشد. افزون بر آن، این‌که منتظران راستین وظیفه دارند هوای حال یك‌دیگر نیز داشته باشند و افزون بر اصلاح خویش، در اصلاح دیگران نیز بکوشند؛ زیرا برنامه سترگ و سنگین که منتظر آنند، یك برنامه همگانی است.

از این رو، انتظار فرج و ظهور مهدی موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف می‌تواند در سلامت روان افراد نقش مثبتی داشته باشد. که در زیر، شماری از این آثار را بررسی می‌کنیم:

۱. امید و آرام: باور به ظهور مهدی موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف و انتظار فرج می‌تواند به افراد امید و آرامش بدهد. فردی که به ظهور حضرت مهدی علیه‌السلام باورمند است، در رویارویی با سختی‌ها و ناامیدی‌های زندگی، به این باور چنگ می‌زند و احساس تسلای خاطر و آرامش می‌کند. این امید و تسلی می‌تواند فرد را در برابر نگرانی‌ها و دلهره‌های روزمره تاب‌آور نموده، سلامت روانی او را روان سازد.

۲. تاب‌آوری: جوهره بنیادین انتظار و باورداشت مهدویت، شکیبایی و پایداری است. باور به ظهور مهدی موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف می‌تواند به فرد احساس تاب‌آوری بیشتری در رویارویی با سختی‌ها و آزمایش‌های زندگی بدهد. فردی که باورمند است که در آخرالزمان، داد و دادگری برپا خواهد شد و سختی‌ها و نابرابری‌ها از بین خواهد رفت. تاب‌آوری او در برابر سختی‌ها دوچندان خواهد شد.

از آن‌جایی که انتظار فرج توانایی تاب‌آوری در برابر سختی‌ها را افزایش می‌دهد به سلامت روانی کمک می‌کند و افرادی که سلامت روانی دارند، به‌طور معمول احساس خوشنودی بیشتری از زندگی دارند و به طور کلی بهتر با چالش‌ها روبه‌رو می‌شوند.

به طور کلی، احساس خشنودی و خرسندی از زندگی و سلامت روانی به یکدیگر وابسته و پیوسته هستند و توانمندسازی هر دو جنبه می‌تواند به بهبود چگونگی زندگی کمک کند. البته این با قانع‌نبودن از وضع موجود به عنوان یکی از بنیان‌های انتظار متفاوت است. در این‌جا فرد از نعمت‌های الهی خشنود و سپاسمند است که سبب آرامش و سلامت روح و روان اوست در حالی که قانع نبودن یعنی اسباب و عوامل رشد و کمال خود را خواهان است.

۳. الهام‌بخشی و انگیزه: بی‌گمان انسان برای استمرار زندگی و تاب‌آوری در برابر دشواری‌های آن، نیازمند انگیزه‌ای نیرومند است که در پدیدهٔ«امید به آینده» تبلور می‌یابد؛ آینده‌ای که به مراتب، برتر، زیباتر و بهتر از امروز باشد؛ این مسئله، به ویژه برای جوانان، دارای برجستگی بیشتری است؛ زیرا آنان در پرتو«امید به فردایی بهتر و روشن‌تر» می‌توانند به نیروی فراوان خود و شور و نشاط بی‌پایان‌شان سمت‌وسو و معنا بخشند.

انتظار بسته به دورنما و چشم‌اندازی که در نگاه قرار می‌دهد شخص را برمی‌انگیزد تا در راه پدیدارشدن مورد انتظار، گام بردارد. انتظار فرج و ظهور مهدی موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف می‌تواند به فرد انگیزه حرکت و الهام‌بخشی برای رسیدن به هدف بدهد. این باور می‌تواند

فرد را به انجام کارهای شایسته انگیزه‌مند کند. این فرد برای اصلاح خود و جامعه بیشتر تلاش می‌کند و انگیزه و انرژی بیشتری برای انجام کارها دارد.

۴. پیوندهای اجتماعی و جامعه‌پذیری: باور به ظهور مهدی موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف می‌تواند به فرد احساس پیوند با جامعه و جامعه‌پذیری بیشتری بدهد. این باور می‌تواند فرد را به تلاش‌های اجتماعی برای بهبود جامعه انگیزه‌مند کند این پیوندهای اجتماعی می‌تواند به بهبود سلامت روانی فرد و افزایش خشنودی او از زندگی کمک کند.

برخی از عوامل مؤثر در سلامت روحی و روانی عبارتند از:

اخلاق و رفتار شایسته

اسلام انسان‌ها را به پیروی از اخلاق نیکو و انجام کارهایی که به خیر و صلاح جامعه و خودشان است، تشویق می‌کند.(یا أَیهَا الَّذِینَ آمَنُوا ارْکَعُوا وَ اسْجُدُوا وَ اعْبُدُوا رَبَّکُمْ وَ افْعَلُوا الْخَیرَ لَعَلَّکُمْ تُفْلِحُون؛ حج: ۷۷) از جمله این اخلاق می‌توان به صداقت، بخشش، احترام به دیگران و عدالت اشاره کرد. این اصول اخلاقی باعث آرامش روحی و روانی شخص می‌شود و روابط اجتماعی را نیز بهبود می‌بخشد.

عبادت و ارتباط با خداوند

دین اسلام همواره مردم را به عبادت به صورت منظم و با اخلاص سفارش کرده است﴿أَنِ اعْبُدُوا اللَّهَ وَ اتَّقُوهُ وَ أَطِیعُون﴾(نوح: ۳) عبادت‌هایی مانند: نماز، روزه، زکات و حج و... .

پیوند پیوسته با پروردگار متعال، و انجام عبادات به درستی، نقش برجسته‌ای در آرامش روحی و روانی انسان دارد(أَلا بِذِکْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوب) و همان‌گونه که در شماری از احادیث اشاره شده، انتظار فرج مصداق عبات و بلکه از برترین عبادت‌ها دانسته شده است.

انجام تکالیف شرعی و اجتماعی

اسلام همواره به انسان‌ها توصیه کرده که به انجام وظایف خود در برابر خداوند و جامعه توجه کنند. این شامل رعایت حقوق دیگران، کمک به نیازمندان، خیریه و همیاری در امور اجتماعی است﴿وَ تَعاوَنُوا عَلَی الْبِرِّ وَ التَّقْوی﴾(مائده: ۲) انجام وظایف دینی و اجتماعی سبب رشد روحی و روانی فرد می‌شود.

اندیشه در آفریده‌های آفریدگار

اسلام هم‌چنان به مسلمانان سفارش می‌کند که در آفرینش و آفریده‌های خداوند اندیشه کنند. این تفکر در آفرینش‌های خداوند به افزایش آگاهی و سپاس‌مندی از آفریدگار می‌انجامد و سلامت روحی و روانی را استوار می‌سازد:

﴿إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلاَفِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لآيَاتٍ لِّأُوْلِي الأَلْبَابِ الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللهَ قِيَامًا وَقُعُودًا وَعَلَىَ جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذا بَاطِلاً سُبْحَانَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ﴾(آل‌عمران: ۱۹۰-۱۹۱).

بنابراین اسلام به طور کلی، به مسلمانان سفارش می‌کند که به سلامت روحی و روانی خود توجه داشته، با پیوند درست با آفریدگار و انجام کارهای پسندیده، آرامش و نیک‌بختی را در این زندگی و زندگی آخرت جستجو کنند.

بی‌گمان کسانی که از سلامت روانی بالایی برخوردارند، در رویارویی با شرایط و احوال زندگی با شیوه‌ای پسندیده برخورد می‌کنند و از نافرمانی پروردگار دوری می‌جویند.

هرگاه کسی به گناهی اقدام کند روانش آلوده و از لطافت روحی او کاسته می‌شود و کم‌کم آرامش روح او تبدیل به ناامنی و اضطراب می‌گردد و دل و جانش به تاریکی گرائیده و استعدادهای ذاتی او یکی بعد از دیگری در وجودش محو و در مسلخ گناه و منکرات قربانی هوی و هوس می‌شود و بالعکس در حالت سلامتی از گناه، همواره تا اوج ملکوت، قدرت پرواز می‌یابد و همین امر سبب بروز کمالات و ظهور استعدادهای روحی و معنوی او می‌شود(کریمی، ۱۴۰۰: ۱۱).

اما انتظار فرج که به معنای امید و انتظار برای رسیدن به یک وضعیت یا شرایط بهتر است. در واقع، مربوط به امید و اعتقاد به آینده است.

از آن‌جایی که انتظار فرج به معنای امید و اعتقاد به بهبود وضعیت فرد یا جامعه است زمانی که فرد در رویارویی با سختی‌ها و چالش‌های زندگی قرار دارد، می‌تواند به مثابه یک عامل تاب‌آوری و استمرار در برابر سختی‌ها عمل کند.

انتظار فرج همچنین می‌تواند در رویارویی با انتظارات غیرقابل تحمل و سختی‌های زندگی، به عنوان یک راهبرد روحیه و ایجاد امید را استوار کند. در برخی موارد، انتظار فرج می‌تواند به عنوان یک سازوکار دفاعی رفتار کند تا فرد را از پیامدهای منفی و ناامیدی‌ها در برابر سختی‌ها نگه دارد.

انتظار فرج به معنای امید و انتظار مثبت برای رخ‌دادن یا بهبود یک وضعیت ویژه آثاری ارزنده‌ای در دو حوزهٔ سلامت فردی و اجتماعی، در پی دارد.

الف) در سلامت فردی؛ که برخی بدین قرارند:

۱. کاهش نگرانی: انتظار راستین فرج می‌تواند به کاهش نگرانی کمک کند. این امیدواری می‌تواند فرد را به سمت کارهای پسندیده بکشاند و به او توان بایسته و بیشتر برای رویارویی با سختی‌ها بدهد.

دلهره و اضطراب یکی از بیماری‌های روان است که به دلایلی ممکن است ایجاد شود و انسان مؤمن و معتقد می‌توان با آن مقابله کرده و آرامش خود را تضمین کند(کریمی، ۱۴۰۰: ۱۵).

امید به ظهور امام مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف و انتظار فرجش همواره انسان منتظر را امیدوار و استوار نگه می‌دارد و وی را در حرکت به سوی کمال و بهبود وضع موجود یاری می‌دهد و توانایی و تلاش را در وجودش افزایش می‌دهد و بی‌گمان حرکت و تلاش، صبر و مقاومت، آمادگی و... از نتایج ارزشمند انتظار در انسان امیدوار و منتظر خواهد بود.

۲. افزایش انگیزه: انتظار فرج می‌تواند انگیزه فرد را افزایش دهد. آن‌گاه که یک فرد باور دارد که سختی‌ها و موانعی که در زندگی خود با آنها روبرو می‌شود حل‌شدنی است بیشتر انگیزه خواهد داشت که به آنها بپردازد و تلاش کند تا به هدف خود برسد.

رهبر معظم انقلاب در بیانی ارزشمند به صورت گسترده به این نکته این‌گونه پرداخته است:

> یک انتظار، انتظارِ فرجِ نهایی است؛ یعنی این‌که بشریت اگر می‌بیند که طواغیت عالم طغیان می‌کنند و چپاولگری می‌کنند و افسارگسیخته به حق انسان‌ها تعدی می‌کنند، نباید خیال کند که سرنوشت دنیا همین است؛ نباید تصور کند که بالاخره چاره‌ای نیست و بایستی به همین وضعیت تن داد؛ نه، بداند که این وضعیت یک وضعیت گذراست ـ «للباطل جولة»(نهج البلاغه، خطبه ۱۴۶) ـ و آن چیزی که متعلق به این عالم و طبیعت این عالم است، عبارت است از استقرار حکومت عدل؛ و او خواهد آمد. انتظار فرج و گشایش، در نهایت دورانی که ما در آن قرار داریم و بشریت دچار ستم‌ها و آزارهاست، یک مصداق از انتظار فرج است، لیکن انتظار فرج مصداق‌های دیگر هم دارد.

وی با اشاره به این‌که وقتی به ما می‌گویند منتظر فرج باشید، فقط این نیست که

منتظر فرج نهایی باشید، معنای انتظار راستین را در این دانسته که«هر بُن‌بستی قابل گشوده شدن است. فرج، یعنی این؛ فرج، یعنی گشایش. مسلمان با درسِ انتظار، فرج می‌آموزد و تعلیم می‌گیرد که هیچ بُن‌بستی در زندگی بشر وجود ندارد که نشود آن را باز کرد و لازم باشد که انسان ناامید دست روی دست بگذارد و بنشیند و بگوید دیگر کاری نمی‌شود کرد؛ نه، وقتی در نهایتِ زندگیِ انسان، در مقابلهٔ با این‌همه حرکت ظالمانه و ستمگرانه، خورشیدِ فرج ظهور خواهد کرد، پس در بُن‌بست‌های جاری زندگی هم همین فرج متوقَّع و مورد انتظار است. این، درس امید به همه انسان‌هاست؛ این، درس انتظار واقعی به همه انسان‌هاست؛ لذا انتظار فرج را افضل اعمال دانسته‌اند»؛

نتیجه گرفته‌اند که: «معلوم می‌شود انتظار، یک عمل است، بی‌عملی نیست. نباید اشتباه کرد، خیال کرد که انتظار یعنی این‌که دست روی دست بگذاریم و منتظر بمانیم تا یک کاری بشود. انتظار یک عمل است، یک آماده‌سازی است، یک تقویت انگیزه در دل و درون است، یک نشاط و تحرک و پویایی است در همه زمینه‌ها».

و در نهایت توصیه می‌کند که: «هیچ‌وقت ملت‌ها و امت‌ها نباید از گشایش مأیوس شوند. آن روزی که ملت ایران قیام کرد، امید پیدا کرد که قیام کرد. امروز که آن امید برآورده شده است، از آن قیام، آن نتیجه بزرگ را گرفته است و امروز هم به آینده امیدوار است و با امید و با نشاط حرکت می‌کند. این نور امید است که جوان‌ها را به انگیزه و حرکت و نشاط وادار می‌کند و از دل‌مردگی و افسردگی آن‌ها جلوگیری می‌کند و روح پویایی را در جامعه زنده می‌کند. این، نتیجه انتظار فرج است. بنابراین، هم باید منتظر فرج نهایی بود، هم باید منتظر فرج در همه مراحل زندگی فردی و اجتماعی بود. اجازه ندهید یأس بر دل شما حاکم بشود، انتظار فرج داشته باشید و بدانید که این فرج، محقَّق خواهد شد؛ مشروط بر این‌که شما انتظارتان، انتظار واقعی باشد، عمل باشد، تلاش باشد، انگیزه باشد، حرکت باشد».

۳. خرسندی از زندگی: امیدواری به رخ‌دادن فرج و بهبود وضعیت، می‌تواند خشنودی از زندگی را افزایش دهد. این امیدواری سبب می‌شود فرد امیدوارتر به زندگی نگاه کند و از لحظه لحظه‌های زندگی به خوبی بهره ببرد، با سختی‌ها با انگیزه روبرو شود و سرانجام خرسندی و خشنودی بیشتری از زندگی خود داشته باشد.

۴. افزایش اعتماد به نفس: انتظار فرج و امیدواری به بهبود وضعیت در آینده، می‌تواند

به افزایش اعتماد به نفس فرد کمک کند. آنگاه که فرد باور دارد که سختی‌ها و موانع گذرا هستند و می‌تواند با آنها مقابله کند، اعتماد به نفس او افزایش می‌یابد و او به خود اعتماد بیشتری پیدا می‌کند.

ب) در سلامت اجتماعی؛ که برخی بدین قرارند:

۱. تأثیر انتظار فرج بر پیوندهای اجتماعی: انتظار فرج و امیدواری به بهبود وضعیت، می‌تواند پیوندهای اجتماعی را استوار سازد. آنگاه که انسان‌ها در جامعه امیدوار به بهبود وضعیت خود هستند، بهتر می‌توانند با اعتماد به نفس و امیدواری در روابط خود عمل کنند. این می‌تواند به رشد پیوندهای سالم و مثبت اجتماعی بیانجامد و به نگهداری و توانمندی پیوندهای اجتماعی کمک کند.

۲. تأثیر انتظار فرج بر پیوندهای خویشاوندی: انتظار فرج می‌تواند پیوندهای خویشاوندی و خانوادگی را استوار سازد. این امیدواری می‌تواند افراد خانواده را انگیزه‌مند کند تا با همدلی و همیاری به بهبود چگونگی خانواده خود کمک کنند. این اندیشه می‌تواند سبب افزایش و بهبود همبستگی و همیاری شود و پیوندهای سالم و معناداری را در خانواده توانمند سازد.

۳. انتظار فرج سبب افزایش همبستگی اجتماعی: انتظار فرج، می‌تواند همبستگی اجتماعی را افزایش دهد. آن‌گاه که افراد جامعه امیدوار به آینده روشن هستند، برای دست‌یابی به اهداف مشترک بیشتر به همکاری و همدلی با یکدیگر نزدیک می‌شوند. این همنوایی اجتماعی می‌تواند سبب استواری پیوندهای اجتماعی، برطف‌ساختن مشکلات جامعه و دگرگونی مثبت در آن شود.

در مجموع، انتظار فرج می‌تواند به استواری پیوندهای اجتماعی، روابط خویشاوندی، و همبستگی اجتماعی کمک کند. این امیدواری می‌تواند افراد را به همیاری، همکاری و تلاش مشترک برای بهبود شرایط جامعه تشویق کند و سرانجام به سلامت روانی جامعه منجر شود.

نتیجه‌گیری

سلامت روانی به مثابه یکی از دو پایه‌های بنیادین سلامتی، لازمه یک زندگی مفید، موثر و رضایت‌بخش فردی و اجتماعی است. سلامت روان افراد یک جامعه، به‌ویژه

گروه‌های تأثیرگذار و سازندهٔ آن، لازمه پویایی، بالندگی و برتری آن جامعه است. بی‌گمان انتظار فرج و مهدی موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف تأثیر شگرفی در سلامت روانی فرد دارد. فردی که به ظهور مهدی موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف باورمند است، به‌طور معمول احساس امید و آرامش در رویارویی با سختی‌ها و ناامیدی‌های زندگی دارد. این انتظار می‌تواند به فرد احساس آرامش و امنیت بدهد و او را به تاب‌آوری و ایستادگی در برابر سختی‌ها انگیزه‌مند کند. افزون بر آن این باور می‌تواند افراد را به انجام کارهای شایسته انگیزه‌مند نماید، که این نیز به خودی خود می‌تواند به بهبود سلامت روانی فرد کمک کند. افزون بر تأثیرات بنیادین انتظار فرج بر سلامت روانی فرد، تأثیر چشم‌گیری در سلامت روانی جامعه دارد. افرادی که در یک جامعه با انتظار فرج راستین زندگی می‌کنند، بهبود پیوندهای اجتماعی و خانوادگی را تجربه می‌کنند و همبستگی اجتماعی بیشتری دارند. این امر سبب توانمندسازی و توسعه جامعه می‌شود و سلامت روانی آن را بهبود می‌بخشد. در پایان، بر پایهٔ یافته‌های این بررسی، توصیه می‌شود که راهکارهایی برای توانمندی انتظار فرج و افزایش سلامت روانی ارائه شود. این راهکارها دربردارندهٔ: آموزش مهارت‌های مقابله با نگرانی، افزایش امیدواری و انگیزه، گسترش فرهنگ مثبت انتظار و فراهم کردن شبکه‌های اجتماعی سترگ است. با توجه به جایگاه برجستهٔ سلامت روانی، این راهکارها می‌توانند بهبود عملکرد فرد و جامعه را در بر داشته باشند و بهبود سلامت روانی را فراهم نماید.

منابع

قرآن کریم

نهج البلاغه

۱. ابن بابویه، محمدبن علی بن حسین(۱۳۹۵ق)، ***کمال الدین و تمام النعمة***، تهران: اسلامیه.

۲. ابن منظور، محمدبن مکرم(بی‌تا)، ***لسان العرب***، بیروت: دارصادر.

۳. پسندیده، عباس(۱۳۹۲ش)، ***الگوی اسلامی شادکامی با رویکرد روان‌شناسی مثبت‌گر***، قم: دار الحدیث.

۴. ترمذی، محمدبن عیسی(۱۴۱۹ق)، ***الجامع الکبیر(سنن الترمذی)***، بیروت: دارالغرب

الإسلامی.
۵. حرانی، حسن بن علی(۱۴۰۴ق)، ***تحف العقول***، قم: جامعه مدرسین.
۶. خزاز رازی، علی بن محمد(۱۴۰۱ق)، ***کفایة الأثر فی النصّ علی الأئمة الإثنی عشر***، قم: بیدار.
۷. دادفر، محبوبه(۱۳۸۳ش)، «بررسی نقش دین در بهداشت روانی و فرایندهای روان‌درمانی»، ***فصل‌نامه نقد و نظر***، شماره ۳۵ و ۳۶.
۸. دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۷۷ش)، ***لغت‌نامه***، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۹. راغب اصفهانی، حسین بن محمد(۱۴۱۶ق)، ***مفردات الفاظ قرآن***، بیروت: دارالشامیه.
۱۰. شجاعی، محمدصادق(۱۳۸۸ش)، ***دعا و سلامت روان***، قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما.
۱۱. شجاعی، محمدصادق(۱۳۸۹ش)، ***درآمدی بر روان‌شناسی تنظیم رفتار با رویکرد اسلام***، قم: دارالحدیث.
۱۲. کریمی، مرزبان(۱۴۰۰ش)، ***بهداشت روانی در نگاه اسلام***، تهران : سازمان اوقاف و امور خیریه و انتشارات اسوه.
۱۳. کشی، محمدبن عمر(۱۳۶۳ش)، ***رجال***، قم: مؤسسة آل‌البیت علیهم‌السلام.
۱۴. کوثری، یدالله(۱۳۹۰ش)، ***بهداشت روانی خانواده***، قم: زمزم هدایت.
۱۵. کلینی، محمدبن یعقوب(۱۴۰۷ق)، ***الکافی***، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
۱۶. مطهری، مرتضی(۱۳۹۹ق)، ***مجموعه آثار***، تهران: صدرا.
۱۷. مکارم شیرازی، ناصر(۱۳۸۶ش)، ***حکومت جهانی مهدی علیه‌السلام***، قم: نسل جوان.
۱۸. نعمانی، محمدبن ابراهیم(۱۳۹۷ق)، ***الغیبة***، تهران: مکتبة الصدوق.

ISSN:2588-3291

ASRE ADINE
QUARTERLY
Sixteenth year ,no 38
Fall & Winter 2024(1402)

A comparative study of the concept of "Daba Al-Arz" and its apocalyptic references In the interpretations of "Rooz Al-Jinnan and Ruh Al-Jinnan" and "Al-Kashaf"

Dr. Naser Kazem Khanloo [1]

Dr. Mitra Bahrami [2]

Dr. Sheharyar Shadigo [3]

Abstract

Among the closed and mysterious things mentioned in the Holy Quran is the emergence of a creature called "Dabah al-Arz" from the heart of the earth that speaks to people. "Daba" means "living thing", includes any kind of living thing, both human and non-human. The Holy Quran sometimes uses this word alone and sometimes in the context of another word such as "earth"; It is mentioned as "Daba Man Al Arz" and it is introduced as a living creature that appears on the earth at the threshold of resurrection and speaks to people. But the Holy Qur'an does not mention anything about determining the example and concept of "Daba Al-Arz". Therefore, it is necessary to research and examine the views of commentators in determining the examples of this word. This research seeks to analyze and investigate the point of view of the commentators in the interpretations of "Ruz Al-Jinan" and "Al-Kashaf" regarding the expression of the concept and example of "Daba Al-Arz" using a descriptive-analytical method. The results of the research show that although these two There are many differences in the interpretations of "Daba Al-Arz". But they have common views on several points: a) "Daba Al-Arz" is an unusual non-human living and moving creature that will emerge in the end of time. b) The departure of "Daba Al-Arz" is one of the signs of the Day of Resurrection. c) His departure place is Masjid al-Haram, Mount Safa, etc.

Keywords: Daba Al-Arz, Ruz Al-Jinnan and Ruh Al-Jinnan, Al-Kashaf, Resurrection, Mahdi (AS)

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran
2. Assistant Professor, Department of Islamic Studies, Faculty of Medicine, Kermanshah University of Medical Sciences, Iran
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran(Responsible Author)

دوفصل‌نامه علمی-پژوهشی عصر آدینه
ویژه هنر موعود
سال شانزدهم- شماره سی و هشتم
پائیز و زمستان ۱۴۰۲
ISSN:2588-3291

بررسی تطبیقی مفهوم«دابة الارض» و اشارات آخرالزمانی آن در تفاسیر«روض الجنان و روح الجنان» و «الکشاف» *

ناصر کاظم خانلو[۱]
میترا بهرامی[۲]
شهریار شادیگو[۳]

چکیده

از جمله مطالب سربسته و مرموزی که در قرآن کریم به آن اشاره شده است خروج جنبده‌ای به نام«دابة الارض» از دل زمین است که با مردم سخن می‌گوید. «دابه» به معنای«جنبنده»، شامل هر نوع جنبنده‌ای اعم از انسان و غیر از انسان می‌شود. قرآن کریم گاهی این واژه را تنها و گاهی در سیاق کلمه‌ای دیگر همانند «الارض»؛ به صورت«دابة من الارض» یاد نموده است و آن را جنبنده‌ای معرفی می‌کند که در آستانهٔ رستاخیز در زمین ظاهر می‌شود و با مردم سخن می‌گوید. اما قرآن کریم هیچ اشاره‌ای به تعیین مصداق و مفهوم «دابة الارض» نمی‌کند. از این رو ضرورت دارد تا دیدگاه‌های مفسران در تعیین مصداق این واژه مورد پژوهش و بررسی قرار گیرد. این پژوهش به دنبال آن است تا به روش توصیفی ـ تحلیلی دیدگاه مفسران در تفاسیر«روض الجنان» و «الکشاف» را در مورد بیان مفهوم و مصداق«دابة الارض» مورد تحلیل و بررسی قرار دهد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که اگرچه این دو تفسیر در مورد«دابة الارض» اختلاف زیادی دارند. اما در مورد چند نکته دیدگاه‌های مشترکی دارند: الف)«دابة الارض» موجودی جاندار و جنبنده‌ای غیرعادی از غیر جنس انسان است که در آخرالزمان خروج می‌کند؛ ب) خروج«دابة الارض» از نشانه‌های قیامت است. ج) محل خروج او مسجدالحرام ، کوه صفا و... است.

* تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۸/۰۵

۱. استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان تهران، ایران(kazemkhanloo@cfu.ac.ir).
۲. استادیار گروه معارف اسلامی دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه علوم پزشکی کرمانشاه، ایران (mitra.bahrami@kums.ac.ir).
۳. استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان تهران، ایران(نویسنده مسئول) (sh.shadigo@cfu.ac.ir).

واژگان کلیدی
دابة الارض، روض الجنان و روح الجنان، الکشاف، قیامت، مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف.

مقدمه

در سورهٔ مبارکهٔ نمل آیات خارق‌العادهٔ گوناگونی به چشم می‌خورد که اذهان مردم را به تحیر وامی‌دارد، از جمله سخن مورچه و هدهد با حضرت سلیمان، احضار ملکهٔ سبا در کمتر از یک چشم بر هم زدن در ملک سلیمان، خوردن عصای حضرت سلیمان توسط موریانه که پرده از مرگ ایشان برداشت و خروج جنبده‌ای مبهم از زمین با نام «دابة الأرض» که با مخاطبان خویش تکلم می‌کند و ایشان را انذار می‌دهد. این موجود از طرف خدا و حامل پیام الهی است. ابلاغ این پیام با تکلم، مأموریت اصلی این موجود است تا مردم را از خواب غفلت بیدار کند. آیهٔ ۸۲ سورهٔ نمل عبارت است از:

﴿وَ اذا وَقَعَ الْقَوْلُ عَلَيهِمْ أَخْرَجْنا لَهُمْ دَابَّةً مِنَ الْأَرْضِ تُكَلِّمُهُمْ أَنَّ النَّاسَ كانُوا بِآياتِنا لايوقِنُون﴾ (نمل: ۸۲)؛

و هنگامی که فرمان عذاب آنها رسد (و در آستانه رستاخیز قرار گیرند)، جنبنده‌ای را از زمین برای آنها خارج می‌کنیم که با آنان تکلّم می‌کند (و می‌گوید) که مردم به آیات ما ایمان نمی‌آوردند.

مفسران در تفسیر آیهٔ مذکور و به ویژه در تعیین ماهیت و مصداق «دابة الارض» همواره اختلاف‌نظر داشته‌اند و نظریات متفاوت و گاه متضادی برای آن ذکر نموده‌اند. برخی از این روایت‌ها حضرت علی علیه‌السلام و یا دیگر ائمه را به عنوان مصداق این آیه معرفی می‌کنند؛ در حالی که برخی دیگر از این روایت‌ها؛ موجودی عجیب و غریب را به عنوان مصداق این آیه معرفی می‌کنند.

در این پژوهش به بررسی این نظریات در دو کتاب تفسیری ***روض الجنان و روح الجنان*** و ***الکشاف*** و نکات اشتراک و اختلاف آنها خواهیم پرداخت.

این پژوهش به دنبال پاسخ به این سؤالات است:

۱. معنای لغوی و اصطلاحی واژه «دابة الارض» چیست؟

۲. دو کتاب تفسیری ***روض الجنان و روح الجنان*** و ***الکشاف*** چه دیدگاهی راجع به این مفهوم دارند؟

۳. این دو کتب تفسیری در تبیین واژهٔ «دابة الارض» چه اختلافات و چه اشتراکاتی

دارند؟

هدف پژوهش

تبیین موارد شباهت و اختلاف دو کتب تفسیری *روض الجنان و روح الجنان* و *الکشاف* در خصوص آیهٔ ۸۲ سورهٔ نمل و موضوع«دابة الارض» هدف اصلی این پژوهش است.

ضرورت و اهمیت پژوهش

تحلیل و بررسی نظریات مفسرین در موضوعات خاصی همچون«دابة الارض» و تطبیق این نظریات با یکدیگر موجب شناخت و درک بیشتری از آن موضوع خواهد شد و نیاز همیشهٔ جامعه اسلامی است.

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی کوشیده است به بررسی موضوع «دابة الارض» در دو کتب تفسیری *روض الجنان و روح الجنان* و *الکشاف* بپردازد. گردآوری داده‌ها در این جستار از طریق فعالیت کتابخانه‌ای صورت گرفته است.

پیشینهٔ پژوهش

در بررسی پیشینه موضوع«دابة الارض» به آثار متعددی برخورد می‌کنیم که هر کدام این موضوع را از جنبه‌های خاصی مورد توجه قرار داده‌اند. به برخی از آنها اشاره می‌شود:

زاهدی‌فر و دیگران(۱۳۹۴) در مقالهٔ«بررسی و نقد روایات اهل‌سنت دربارهٔ دابة الارض» روایت‌های وارده در مورد دابة الارض را در سه بخش؛ زمان خروج دابه، مکان خروج و دوران ظهور دابة تنظیم نموده‌اند و با بررسی روایات اهل‌سنت در این موضوع به این نتیجه رسیده‌اند که تمامی اسناد این دسته از روایات به جز یک طریق ـ که به بررسی آن می‌پردازند ـ ضعیف هستند.

نیری و دیگران(۱۳۹۴) در مقالهٔ«تفسیر تطبیقی دابة الارض در آیهٔ ۸۲ نمل و ارتباط آن با رجعت» ارتباط این آیه با موضوع رجعت را بررسی کرده‌اند.

نقی‌زاده و موسوی‌نیا(۱۳۸۸) در مقالهٔ«بررسی مصداق دابة الارض در روایات فریقین» به بررسی مصداق دابة الارض در فریقین پرداخته‌اند.

مباحث نظری

۱. سورۀ نمل

سورۀ«نمل» یکی از سوره‌های مکی است که در شهر مکه نازل شده است. این سوره در قرآن کریم پس از سورۀ شعراء قرار دارد. محتوای این سوره همانند دیگر سوره‌های مکی بیشتر بر مسائل اعتقادی از قبیل؛ مبدا حیات، چگونگی معاد، اصالت وحی، حقانیت قرآن و نشانه‌های خداوند در عالم آفرینش دلالت دارد. این سوره همچنین بخش قابل ملاحظه‌ای از سرگذشت زندگی پنج پیامبر بزرگ الهی و مبارزات آنها با اقوام‌شان را بیان می‌کند تا برای مؤمنانی که در آن روزگار در مکه در اقلیت شدید قرار داشتند، مایۀ امید و دلجویی باشد و برای مشرکان هشداری باشد تا سرانجام کار خویش را در آینه تاریخ گذشتگان ببینند و عبرت کنند و ایمان بیاورند.

یکی از امتیازات این سوره بیان داستان «حضرت سلیمان» و « ملکه سبأ»، چگونگی ایمان آوردن او به خداوند و سخن گفتن پرندگانی همچون هدهد با حضرت سلیمان است.

در همین سوره گفتگوی یکی از مورچه‌ها با هم‌نوعان خود ذکر شده است که مبنای نام‌گذاری این سوره به نام سورۀ نمل؛ یعنی«مورچه» قرار گرفته است. در برخی از روایات این سوره را سورۀ سلیمان نیز نامیده‌اند.

۲. معنای لغوی و اصطلاحی «دَابَّة»

«دابه» در اصل از ریشه «دبّ» به معنای؛ راه رفتن آرام و حرکت خفیف است و بیشتر در حشرات و حیوانات به کار می‌رود(اصفهانی، ۱۳۸۶: ۲۷۱). اما در قرآن کریم؛ در آیه ﴿و اللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ ماءٍ﴾(نور: ۴۵) بر تمامی جنبندگان؛ اعم از انسان و حیوان به کار رفته است.

جمع این کلمه در قرآن کریم به صورت«دواب» آمده است که اشاره به انسان کافر دارد. در آیات زیر می‌توان با این نوع کاربرد برخورد نمود: ﴿ان شَرَّ الدَّوَابِّ عِنْدَ اللَّهِ الصُّمُّ الْبُكْمُ الَّذِينَ لايعْقِلُونَ﴾(انفال: ۲۲) ﴿إِنّ شَرَّ الدَّوَابِّ عِنْدَ اللَّهِ الَّذِينَ كَفَرُوا فَهُمْ لايؤْمِنُونَ﴾(انفال: ۵۵).

گاهی مراد از آن غیر از انسان و غیر از چهارپایان است. چنان‌که در قرآن کریم درباره

تمام جنبندگان اعمّ از انسان، حیوان و غیره به کار رفته است. در آیه زیر می‌توان این نوع کاربرد را دریافت: ﴿وَ مِنَ النَّاسِ وَ الدَّوَابِّ وَ الْأَنْعامِ مُخْتَلِفٌ أَلْوانُهُ﴾(فاطر: ۲۸).

در کتاب ***قاموس قرآن*** در ذیل این آیه آمده است: «الدَّبُ و الدُّبِیبُ یعنی آرام راه رفتن، که درباره حیوانات و حشرات بیشتر به کار می‌رود و در حرکت نفوذی آرام آب و رطوبت و نوشیدنی و مانند اینها که حرکت‌شان را حواس درك نمی‌کند به کار می‌رود. هر چند که عرف مردم فقط اسب را «دَابَّة» گویند»(قاموس قرآن، ج۲، ۳۲۳).

درباره واژه «دابّه» که در آیهٔ ﴿وَ إِذا وَقَعَ الْقَوْلُ عَلَيهِمْ أَخْرَجْنا لَهُمْ دَابَّةً مِنَ الْأَرْضِ تُكَلِّمُهُمْ أَنَّ النَّاسَ كانُوا بِآياتِنا لا يوقِنُونَ﴾(نمل: ۸۲) آمده است؛ سخن بسیاری گفته شده است و آن را از شرایط و علامات قیامت و از مقدّمات آن می‌دانند. قرشی به نقل از ***تفسیر المیزان*** می‌گوید:

> در کلام خدا چیزی که بیان و تفسیر این آیه باشد پیدا نیست، و آن کدام است! و چه صفت دارد! و کی خارج می‌شود! و چه سخن می‌گوید!. بلکه سیاق آیه بهترین دلیل است که قصد از آن مبهم گوئی است و آن کلامی است مرموز(قرشی، ۱۳۷۱: ۴۱۲).

در آیهٔ ﴿وَ لَوْ يؤاخِذُ اللَّهُ النَّاسَ بِظُلْمِهِمْ ما تَرَكَ عَلَيها مِنْ دَابَّةٍ﴾(نحل: ۶۱)، و آیهٔ ۴۵ سورهٔ فاطر که مضمونی شبیه با این آیه دارد، مفهوم هر دو آیه آن است؛ که اگر خداوند می‌خواست مردم را با اعمال بد آنها مؤاخذه کند؛ هیچ جنبنده‌ای در روی زمین باقی نمی‌ماند. منظور از «دابه» در این آیه، انسان‌های مجرم و کافر هستند. زیرا در غیر این صورت دو اشکال بر این آیه وارد می‌شد. اشکال اول در مورد پیامبران و معصومین است که آنها ظالم نیستند پس در روی زمین باقی می‌مانند. که در این صورت بر حکم کلّی آیه «ما تَرَكَ عَلَيها مِنْ دَابَّةٍ» خدشه وارد می‌شود. و اشکال دوم آن است که اگر «دابّه» شامل موجوداتی غیر از انسان باشد آنها چه تقصیری دارند که در اثر عقوبت انسان‌ها؛ آنها هم از بین بروند.

۳. واژهٔ«دابه» در آیات قرآن کریم

واژهٔ«دابه» چهارده بار در قرآن کریم به کار رفته است. آیاتی که واژهٔ«دابه» در آن به کار رفته است عبارتند از:

۱. ﴿وَ إِذا وَقَعَ الْقَوْلُ عَلَيهِمْ أَخْرَجْنا لَهُمْ دَابَّةً مِنَ الْأَرْضِ تُكَلِّمُهُمْ أَنَّ النَّاسَ كانُوا بِآياتِنا لا يوقِنُونَ﴾(نمل: ۸۲)؛
و هنگامی که فرمان عذاب آنها رسد(و در آستانه رستاخیز قرار گیرند)، جنبنده‌ای را از زمین برای آنها خارج می‌کنیم که با آنان تکلّم می‌کند(و می‌گوید) که مردم به آیات ما ایمان نمی‌آوردند.

۲. ﴿فَلَمَّا قَضَينا عَلَيهِ الْمَوْتَ ما دَلَّهُمْ عَلى مَوْتِهِ إِلاَّ دَابَّةُ الْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَينَتِ الْجِنُّ أَنْ لَوْ كانُوا يعْلَمُونَ الْغَيبَ ما لَبِثُوا فِي الْعَذابِ الْمُهِينِ﴾(سبأ: ۱۴)؛
(با این همه جلال و شکوه سلیمان) هنگامی که مرگ را بر او مقرّر داشتیم، کسی آنها را از مرگ وی آگاه نساخت مگر جنبنده زمین[موریانه] که عصای او را می‌خورد(تا شکست و پیکر سلیمان فرو افتاد)؛ هنگامی که بر زمین افتاد جنّیان فهمیدند که اگر از غیب آگاه بودند در عذاب خوارکننده باقی نمی‌ماندند.

۳. ﴿إِنِّي تَوَكَّلْتُ عَلَى اللَّهِ رَبِّي وَ رَبِّكُمْ ما مِنْ دَابَّةٍ إِلاَّ هُوَ آخِذٌ بِناصِيتِها إِنَّ رَبِّي عَلى صِراطٍ مُسْتَقِيمٍ﴾(هود: ۵۶)؛
من، بر«الله» که پروردگار من و شماست، توکل کرده‌ام! هیچ جنبنده‌ای نیست مگر این‌که او بر آن تسلط دارد؛ (اما سلطه‌ای با عدالت! چرا که) پروردگار من بر راه راست است!

۴. ﴿وَ اللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ ماءٍ فَمِنْهُمْ مَنْ يمْشِي عَلى بَطْنِهِ وَ مِنْهُمْ مَنْ يمْشِي عَلى رِجْلَينِ وَ مِنْهُمْ مَنْ يمْشِي عَلى أَرْبَعٍ يخْلُقُ اللَّهُ ما يشاءُ إِنَّ اللَّهَ عَلى كُلِّ شَيءٍ قَدِيرٌ﴾ (نور: ۴۵)؛
ترجمه: و خداوند هر جنبنده‌ای را از آبی آفرید؛ گروهی از آنها بر شکم خود راه می‌روند، و گروهی بر دو پای خود، و گروهی بر چهار پا راه می‌روند؛ خداوند هر چه را بخواهد می‌آفریند، زیرا خدا بر همه چیز تواناست!

۵. ﴿وَ ما مِنْ دَابَّةٍ فِي الْأَرْضِ وَ لا طائِرٍ يطِيرُ بِجَناحَيهِ إِلاَّ أُمَمٌ أَمْثالُكُمْ ما فَرَّطْنا فِي الْكِتابِ مِنْ شَيءٍ ثُمَّ إِلى رَبِّهِمْ يحْشَرُونَ﴾(انعام: ۳۸)؛
هیچ جنبنده‌ای در زمین، و هیچ پرنده‌ای که با دو بال خود پرواز می‌کند، نیست مگر این‌که امت‌هایی همانند شما هستند. ما هیچ چیز را در این کتاب، فروگذار نکردیم؛ سپس همگی به سوی پروردگارشان محشور می‌گردند.

۶. ﴿إِنَّ فِي خَلْقِ السَّماواتِ وَ الْأَرْضِ وَ اخْتِلافِ اللَّيلِ وَ النَّهارِ وَ الْفُلْكِ الَّتِي تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِما ينْفَعُ النَّاسَ وَ ما أَنْزَلَ اللَّهُ مِنَ السَّماءِ مِنْ ماءٍ فَأَحْيا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِها وَ بَثَّ فِيها مِنْ كُلِّ دابَّةٍ وَ تَصْرِيفِ الرِّياحِ وَ السَّحابِ الْمُسَخَّرِ بَينَ السَّماءِ وَ الْأَرْضِ لَآياتٍ لِقَوْمٍ يعْقِلُونَ﴾(بقره: ۱۶۴)؛

در آفرینش آسمان‌ها و زمین، و آمد و شد شب و روز، و کشتی‌هایی که در دریا به سود مردم در حرکتند، و آبی که خداوند از آسمان نازل کرده، و با آن، زمین را پس از مرگ، زنده نموده، و انواع جنبندگان را در آن گسترده، و(همچنین) در تغییر مسیر بادها و ابرهایی که میان زمین و آسمان مسخرند، نشانه‌هایی است (از ذات پاك خدا و یگانگی او) برای مردمی که عقل دارند و می‌اندیشند!

۷. ﴿خَلَقَ السَّماواتِ بِغَیرِ عَمَدٍ تَرَوْنَها وَ أَلْقی فِی الْأَرْضِ رَواسِیَ أَنْ تَمِیدَ بِکُمْ وَ بَثَّ فیها مِنْ کُلِّ دابَّةٍ وَ أَنْزَلْنا مِنَ السَّماءِ ماءً فَأَنْبَتْنا فیها مِنْ کُلِّ زَوْجٍ کَرِیمٍ﴾(لقمان: ۱۰)؛

(او) آسمان‌ها را بدون ستونی که آن را ببینید آفرید، و در زمین کوه‌هایی افکند تا شما را نلرزاند (و جایگاه شما آرام باشد) و از هر گونه جنبنده‌ای روی آن منتشر ساخت؛ و از آسمان آبی نازل کردیم و به وسیله آن در روی زمین انواع گوناگونی از جفت‌های گیاهان پر ارزش رویاندیم.

۸. ﴿وَ لِلَّهِ یسْجُدُ ما فِی السَّماواتِ وَ ما فِی الْأَرْضِ مِنْ دابَّةٍ وَ الْمَلائِکَةُ وَ هُمْ لا یسْتَکْبِرُونَ﴾(نحل: ۴۹)؛

(نه تنها سایه‌ها، بلکه) تمام آنچه در آسمان‌ها و زمین از جنبندگان وجود دارد، و همچنین فرشتگان، برای خدا سجده می‌کنند و تکبّر نمی‌ورزند.

۹. ﴿وَ ما مِنْ دَابَّةٍ فِی الْأَرْضِ إِلاَّ عَلَی اللَّهِ رِزْقُها وَ یعْلَمُ مُسْتَقَرَّها وَ مُسْتَوْدَعَها کُلٌّ فی کِتابٍ مُبینٍ﴾(هود: ۶)؛

هیچ جنبنده‌ای در زمین نیست مگر این‌که روزی او بر خداست! او قرارگاه و محل نقل و انتقالش را می‌داند؛ همه اینها در کتاب آشکاری ثبت است! [در لوح محفوظ، در کتاب علم خدا].

۱۰. ﴿وَ لَوْ یؤاخِذُ اللَّهُ النَّاسَ بِظُلْمِهِمْ ما تَرَکَ عَلَیها مِنْ دَابَّةٍ وَ لکِنْ یؤَخِّرُهُمْ إِلی أَجَلٍ مُسَمًّی فَإِذا جاءَ أَجَلُهُمْ لا یسْتَأْخِرُونَ ساعَةً وَ لا یسْتَقْدِمُونَ﴾(نحل: ۶۱)؛

و اگر خداوند مردم را به خاطر ظلم‌شان مجازات می‌کرد، جنبنده‌ای را بر پشت زمین باقی نمی‌گذارد؛ ولی آنها را تا زمان معینی به تأخیر می‌اندازد. و هنگامی که اجل‌شان فرا رسد، نه ساعتی تأخیر می‌کنند، و نه ساعتی پیشی می‌گیرند.

۱۱. ﴿وَ لَوْ یؤاخِذُ اللَّهُ النَّاسَ بِما کَسَبُوا ما تَرَکَ عَلی ظَهْرِها مِنْ دَابَّةٍ وَ لکِنْ یؤَخِّرُهُمْ إِلی أَجَلٍ مُسَمًّی فَإِذا جاءَ أَجَلُهُمْ فَإِنَّ اللَّهَ کانَ بِعِبادِهِ بَصیراً﴾(فاطر: ۴۵)؛

اگر خداوند مردم را به سبب کارهایی که انجام داده‌اند مجازات کند، جنبنده‌ای را بر پشت زمین باقی نخواهد گذاشت! ولی(به لطفش) آنها را تا سرآمد معینی تأخیر می‌اندازد(و مهلت اصلاح می‌دهد) امّا هنگامی که اجل آنان فرا رسد، (خداوند هر

کس را به مقتضای عملش جزا می‌دهد) او نسبت به بندگانش بیناست (و از اعمال و نیات همه آگاه است).

۱۲. ﴿وَ مِنْ آياتِهِ خَلْقُ السَّماواتِ وَ الْأَرْضِ وَ ما بَثَّ فيهِما مِنْ دابَّةٍ وَ هُوَ عَلى جَمْعِهِمْ إِذا يشاءُ قَديرٌ﴾(شوری: ۲۹)؛
و از آیات اوست آفرینش آسمان‌ها و زمین و آنچه از جنبندگان در آنها منتشر نموده؛ و او هر گاه بخواهد بر جمع آنها تواناست!

۱۳. ﴿وَ فی خَلْقِكُمْ وَ ما يبُثُّ مِنْ دابَّةٍ آياتٌ لِقَوْمٍ يوقِنُونَ﴾(جاثیه: ۴)؛
و نیز در آفرینش شما و جنبندگانی که(در سراسر زمین) پراکنده ساخته، نشانه‌هایی است برای جمعیتی که اهل یقینند.

۱۴. ﴿وَ كَأَيِّنْ مِنْ دَابَّةٍ لا تَحْمِلُ رِزْقَهَا اللَّهُ يرْزُقُها وَ إِياكُمْ وَ هُوَ السَّميعُ الْعَليمُ﴾ (عنکبوت: ۶۰)؛
ترجمه: چه بسا جنبنده‌ای که قدرت حمل روزی خود را ندارد، خداوند او و شما را روزی می‌دهد؛ و او شنوا و داناست.

٤. واژۀ«دابة الارض» در آیات قرآن کریم

واژۀ«دابة الارض» دوبار و در دو آیه از قرآن آمده است. یک بار در آیه ۸۲ سوره نمل که موضوع پژوهش حاضر است و بار دیگر در آیه ۱۴ سوره سبأ که عبارت است از:

﴿فَلَمَّا قَضَينا عَلَيهِ الْمَوْتَ ما دَلَّهُمْ عَلى مَوْتِهِ إِلاَّ دَابَّةُ الْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَينَتِ الْجِنُّ أَنْ لَوْ كانُوا يعْلَمُونَ الْغَيبَ ما لَبِثُوا فِي الْعَذابِ الْمُهينِ﴾(سبأ: ۱۴)؛
(با این همه جلال و شکوه سلیمان) هنگامی که مرگ را بر او مقرّر داشتیم، کسی آنها را از مرگ وی آگاه نساخت مگر جنبنده زمین[موریانه] که عصای او را می‌خورد(تا شکست و پیکر سلیمان فرو افتاد)؛ هنگامی که بر زمین افتاد جنّیان فهمیدند که اگر از غیب آگاه بودند در عذاب خوارکننده باقی نمی‌ماندند.

معنای«دابة الارض» در این آیه به موریانه اشاره دارد و بحث پیچیده و مهم دیگری در آن نیست.

اما آیه ۸۲ سوره نمل این مطلب به را نشان می‌دهد که در زمان قیامت و یا به هنگام «اشراط الساعه» موجودی از زمین خارج می‌شود که با مردم سخن می‌گوید. در مورد این که این موجود؛ چیزی به غیر از موجودات زمینی است! و یا این که انسان هست! و یا این که یک نوع پرنده و حیوان است! همواره مورد اختلاف مفسران بوده است.

این‌که چرا مفسرین راجع به این آیه اختلاف نظر دارند بایستی گفت که به دو دلیل این امر عارض می‌گردد:

اول این‌که روایات تفسیریی که آن مفسرین استفاده نموده‌اند از نظر درجه اعتبار و وثوق متفاوت می‌باشند.

دوم این‌که روش تفسیری آنها با هم فرق می‌کند. برخی با استفاده از روش قرآن به قرآن و برخی با استفاده از روش روایی و برخی از روش اجتهادی و عقلی در این زمینه بهره برده‌اند.

بحث و بررسی

۱. واژه‌پژوهی «دابة الارض»

توجه به حوزه معنایی یک واژه به عنوان واژه‌پژوهی از اهمیت بسیاری در پژوهش‌های ادبی و قرآنی برخوردار است. از این و با توجه به حوزه معنایی واژه‌های آیه مورد بحث، می‌توان یک تحلیل علمی از آن به دست آورد که با سیاق آیه مطابقت داشته باشد. شاید در نگاه اول عدول از معنای ظاهر به نظر برسد، اما بر اساس وجوه معانی واژه‌ها، قابل تبیین است.

با تأملی در وجوه معانی دابه در دو تفسیر «روض الجنان و روح الجنان» و «الکشاف»، یک وجه مشترک بین آن دو می‌توان جست. دابه، اعم از انسان، حیوان و یا کواکب، یک جنبنده است و این جنبنده می‌تواند هر چیزی که دارای حرکت است، باشد.

با توجه به برداشت تفسیری در آیهٔ مورد نظر و واژه‌پژوهی از دابهٔ الارض، می‌توان این مشخصات را در دو تفسیر مورد نظر برای آن در نظر گرفت:

۱. پدیدار شدن آن در زمان مشخص است.

۲. نشانه‌ای خارق‌العاده از نشانه‌های الهی است و جدای از آیات آفاقی و انفسی می‌باشد.

۳. از جنس عالم ماده است و حرکات آن نامحسوس است.

۴. حامل پیام الهی است.

با واژه‌پژوهی در آیهٔ ۸۲ سوره نمل، معانی برگزیده برای واژه‌های کلیدی آن از این قرار است:

خروج = پدیدار شدن

دابه = رونده نامحسوس

الارض = مادیات

تُکَلِّم = سخن گفتن به گونهٔ حیرت‌آور.

در ضمن با استفاده از روایات می‌توان به این نتیجه رسید که وقوع آن در عصر ظهور است.

۲. ماهیت دابة الارض

در تفسیر ابوالفتوح رازی، دابة‌الارض با شکل و شمایلی افسانه‌ای آمده است:

> اما حدیث «دابة‌الارض» و اخباری که آمد در این معنی: ابن جریج در صفت دابة‌الارض گفت: سرش به سر گاو ماند و چشمش با چشم خوك و گوش با گوش پیل، و سروش با سر (وی) بز کوهی، و گردنش با گردن شتر مرغ، و سینه‌اش با سینهٔ شیر، و رنگش به رنگ پلنگ و تهی‌گاهش چنان که گربه، و دنبالش چون دنبال کبش، و پایش چون پای شتر ماند، و از میان هر بند گشایی دوازده گز باشد به گز آدم، و میان سروهایش یك فرسنگ باشد. و در خبری دیگر آمد که: بر شکل مرغی باشد، پر و بال دارد و چهار پای دارد، و الله اعلم بصحته (رازی، ۱۳۷٤: ج۱۵، ۷۰).

در تفسیر الکشاف با توجه به روایات وارد شده در مورد دابة الارض آن را موجودی معرفی می‌کند که دارای چهار پا و دو بال است و دارای مو و پشم است:

> **و روی: لها أربع قوائم و زغب و ریش و جناحان. و عن ابن جریج فی وصفها: رأس ثور، و عین خنزیر، و أذن فیل، و قرن إبل، و عنق نعامة، و صدر أسد، و لون نمر، و خاصرة هرّ، و ذنب کبش، و خف بعیر. و ما بین المفصلین: اثنا عشر ذراعا بذراع آدم علیه السلام. و روی: لا تخرج إلا رأسها، و رأسها یبلغ أعنان السماء، أو یبلغ السحاب (زمخشری، ۱۴۱۷ق: ج۳، ۳۸۳).**

۳. نحوهٔ پدیدار شدن آن

در تفسیر ابوالفتوح رازی، مطالب بسیاری دربارهٔ نحوهٔ خروج دابة الارض آمده است. در جایی می‌نویسد:

> و اخباری که پس از این بیاید به صواب قریب‌تر است، برای آن‌که صحابه معروف روایت می‌کنند از رسول ﷺ عبیدالله بن عمیر اللیثی روایت کرد از ابوسرحة الانصاری که رسول ﷺ گفت: این دابة‌الارض را سه خروج باشد: یکی بار برون آید

به اقصی الیمن، خبر او در بادیه فاش شود و لکن به مکه نرسد خبر او. چون مدتی دراز بر این برآید یك بار دیگر برون آید، خبر او در بادیه آشکارا شود و در مکه نیز خبر باشد از او. آنگه یك روز مردمان در مکه در مسجدالحرام باشند، او از ناحیت مسجد برون آید، زیادت می‌شود و نزدیك می‌درآید از میان حجرالاسود و در بنی‌مخزوم پدید آید، مردم از او بترسند و بگریزند و جماعتی که دانند که از خدای نتوان گریخت، به پیش او شوند و روی‌های ایشان روشن شود چون ستاره درخشان، آنگه روی در زمین نهند، هیچ طالب او را درنیاود و هیچ هارب از او فایت نشود، تا به جای‌هایی که او برسد. آن کس که دشمن او باشد از او بترسد، از ترس او پناه با نماز دهد و نماید که نماز می‌کنم، او از پشت او درآید و گوید: یا فلان، اکنون نماز می‌کنی؟ او روی به او گرداند، او داغی بر روی او نهد، با مردمان مجاورت کند در سرای‌های‌شان و مصاحبت کند در سفرها و مشارکت در مال‌هایشان. مؤمن را از کافر بشناسد، و کافر را از مؤمن. این را گوید: یا مؤمن و آن را گوید:(یا) کافر(رازی، ۱۳۷٤: ج۱۵، ۷۱).

در ادامه می‌آورد:

حذیفة الیمان روایت کرد از رسول ﷺ که او گفت: « دابة‌الارض بیست گز بالای او باشد و... عبدالله عمر گفت: دابة‌الارض شب جمع برون آید، یعنی شب عید که حاجیان از مکه به منا شوند و مردم از پیش او و پس او می‌روند، هیچ منافق نباشد و الا او مهار در بینی‌اش کند و هیچ مؤمن نباشد و الا اکرامش کند(همان).

در ادامه از قول حضرت علی علیه‌السلام آمده است که دابة‌الارض ریش دارد و دم و پر و پشم ندارد(همان).

یا این‌که از قول رسول ﷺ آورده است که دابة‌الارض از مسجدالحرام خروج می‌کند و خانهٔ خدا را طواف می‌کند و زمین در زیر گام‌هایش می‌لرزد و بر چهرهٔ مؤمن، مهر می‌زند و چهرهٔ مؤمن نورانی می‌شود و چون بر چهرهٔ کافر مهر بزند، روی کافر سیاه می‌شود (همان).

همچنین از قول عبدالله عمر گفته است :

دابة‌الارض از شکافی درون کوه صفا در طی سه روز بیرون می‌آید در حالیکه فقط یك سوم او بیرون آمده است و طولش بسیار زیاد است که سرش به ابرها می‌رسد(همان).

حسن بصری گفته است چون حضرت موسی علیه‌السلام ازخداوند خواست که دابة‌الارض را به او بنمایاند، سه شبانه‌روز از کوه بیرون می‌آمد و چنان هیبتی داشت که حضرت موسی از خداوند خواست که او را به جای خود برگرداند(همان).

و نیز از ابوسراحة الانصاری نقل می‌کند که دابه سه بار خروج می‌کند:

یکبار به اقصای مدینه، سپس بعد از زمانی طولانی از مکه برمی‌خیزد و بار سوم هنگامی که مردم در مسجدالحرام به طواف مشغولند از میان رکن اسود و باب بنی مخزوم بیرون می‌آید(همان: ۷۳).

در این کتاب آمده که عبدالله عمر گفته است که از شکافی که درون کوه صفاست خارج می‌شود و پس از گذشت سه روز هم‌چنان بیش از یک سوم بدنش بیرون نیامده است و هنگامی که کامل بیرون بیاید، سر او به ابرها می‌رسد(همان).

در مورد خروج دابه در تفسیر الکشاف آمده است که دابّه دارای سه خروج است: اول) خروج در بعضی از بیابان‌ها و پس از آن مکث خواهد نمود؛ دوم) در بعضی از قریه‌ها حتی این‌که(نام آن را) ذکر می‌کنند و پادشاهان در آن قریه‌ها خون‌ها می‌ریزند، آن‌گاه متوقف خواهد شد؛ سوم) در بزرگ‌ترین مسجد که راوی می‌گوید: گمان کردیم که پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله می‌خواهد نام مسجدالحرام را ببرد ولی نام آن را نبرد.

و عن النبی صلی‌الله‌علیه‌وآله: أنه سئل: من أین تخرج الدابة؟ فقال «من أعظم المساجد حرمة علی الله» یعنی المسجد الحرام. و روی: أنها تخرج ثلاث خرجات: تخرج بأقصی الیمن ثم تتکمن، ثم تخرج بالبادیة ثم تتکمن دهرا طویلا، فبینا الناس فی أعظم المساجد حرمة و أکرمها علی الله، فما یهولهم إلا خروجها من بین الرکن حذاء دار بنی مخزوم عن یمین الخارج من المسجد، فقوم یهربون و قوم یقفون نظارة. و قیل: تخرج من الصفا فتکلمهم بالعربیة بلسان ذلق فتقول أَنَّ النَّاسَ کانُوا بِآیاتِنا لا یوقِنُونَ یعنی أن الناس کانوا لا یوقنون بخروجی، لأنّ خروجها من الآیات، و تقول: ألا لعنة الله علی الظالمین.

دابه به قصد زمین حرکت خواهد نمود و مردم فراری می‌شوند جز یک عده‌ای از مسلمین که می‌گویند: چیزی ما را از امر خدا نجات نمی‌دهد، آن‌گاه آن دابّه خروج می‌نماید و صورت مسلمین چون ستاره درخشنده خواهد شد بعدا آن دابّه حرکت می‌کند و هیچ طالبی آن را درك نمی‌کند و هیچ فراری از دست آن فرار نتوان کرد. پس قومی فرار می‌کنند و قومی نظاره‌گر آن می‌شوند و گفته شده که از محل صفا خارج می‌شود و با مردم به زبان عربی روشن صحبت می‌کند و می‌گوید«أَنَّ النَّاسَ کانُوا بِآیاتِنا لا

یوقِنُونَ» یعنی مردم به خروج من یقین ندارند زیرا خروج او از جمله آیات پروردگار است و "دابه" می‌گوید: لعنت خدا باد برگروه ظالمان.

در این تفسیر همچنین روایتی از امام حسن علیه‌السلام نقل شده است که: «و عن الحسن رضی‌الله‌عنه: لا یتم خروجها إلا بعد ثلاثة أیام. و عن علی رضی‌الله‌عنه: أنها تخرج ثلاثة أیام، و الناس ینظرون فلا یخرج إلا ثلثها». خروج دابه از زمین بعد از سه روز کامل می‌گردد. و از حضرت علی علیه‌السلام نقل شده است که دابه در طول سه روز از زمین خارج می‌گردد و مردم به آن می‌نگرند در حالی که یک سوم آن خارج نشده است. سپس به طرف مغرب برمی‌گردد و صدای بلندی دارد و سپس به سمت مشرق برمی‌گردد.

دابة الارض در حالی که عصای موسی و خاتم سلیمان را به همراه دارد خارج می‌شود و کافر را مهر می‌زند، عفان گفت: روی بینی کافر با مهر علامت می‌گذارد و با عصا صورت مؤمن را جلا می‌بخشد، به گونه‌ای که افرادی که روی یک سفره جمع می‌شوند، می‌گویند: ای مؤمن! دیگری می‌گوید: ای کافر! (مؤمن از کافر باز شناخته می‌شود سپس به انسان‌ها می‌گوید: ای فلان تو از اهل بهشت هستی و ای فلان تو از اهل جهنم هستی.

> **فتخرج الدابة من الصفا و معها عصا موسی و خاتم سلیمان، فتضرب المؤمن فی مسجده، أو فیما بین عینیه بعصا موسی علیه‌السلام، فتنکت نکتة بیضاء فتفشو تلك النکتة فی وجهه حتی یضیء لها وجهه أو فتترك وجهه کأنه کوکب درّی، و تکتب بین عینیه: مؤمن: و تنکت الکافر بالخاتم فی أنفه، فتفشو النکتة حتی یسودّ لها وجهه و تکتب بین عینیه: کافر. و روی: فتجلو وجه المؤمن بالعصا و تحطم أنف الکافر بالخاتم، ثم تقول لهم:یا فلان، أنت من أهل الجنة. و یا فلان، أنت من أهل النار(زمخشری، ۱۴۱۷ق: ج۳، ۳۸۴-۳۸۵).**

٤. منظور از دابة الارض

ابوالفتوح رازی در کتاب خود روض‌الجنان اذعان داشتند که اصحاب ما ـ که به احتمال زیاد منظور علمای شیعه دوران خود باشند ـ دابة‌الارض را کنایه از امام زمان علیه‌السلام می‌دانند(رازی، ۱۴۰۸ق: ج۱۵، ۷۵). البته هیچ استنادی به هیچ روایتی نکرده‌اند.

در تفسیر کشاف بر حیوان عجیب و غریب بودن«دابة الارض» تاکید می‌شود. در تفسیر الکشاف در ذیل این آیه آمده است که:

> **سمی معنی القول و مؤداه بالقول، و هو ما وعدوا من قیام الساعة و العذاب، و وقوعه: حصوله. و المراد: مشارفة الساعة و ظهور أشراطها و حین لا تنفع التوبة. و دابة الأرض:**

الجساسة. جاء فی الحدیث: أنّ طولها ستون ذراعا، لا یدرکها طالب، و لا یفوتها هارب (زمخشری، ۱۴۱۷ق: ج۳، ۳۸۴).

معنای قول همان قیام ساعت و عذاب مشرکان است که وعده آن در قرآن داده شده است. و وقوع قول همان حصول آن است. «دابة الارض» نیز همان جساسه است که در حدیث آمده است که طول آن شصت ذراع می‌باشد که هیچ کسی نمی‌تواند به او برسد و کسی از دست او توان فرار ندارد.

در این‌جا این سوال مطرح می‌شود که چرا خدا حقیقت این چهارپا را بیان نکرده و مردم را در هاله‌ای از ابهام و سرگشتگی رها کرده، تا آن‌جا که در این باره سخنانی گفته‌اند که از نادانی و گمان آنان نشئت گرفته است.

از نگاه زمخشری هدف از آوردن این واژه[در آیه] تنها بدنام کردن کافران است و این‌که آنان در قیامت به گونه‌ای محشور می‌شوند که در پیش چشمان مردمان، خوار و رسوا باشند و این هدف، فقط با اشاره به آن چهارپا حاصل می‌شود، هرچند نام و حقیقت آن مشخّص نباشد. این آیه همانند آیهٔ ۱۰۶ از سورهٔ آل عمران‌است:

آن روز که گروهی سفیدرو و گروهی سیاه‌رو شوند(زمخشری،۱۴۱۷ق: ج۳، ۷۳).

۵. وجوه اشتراک تفاسیر«روض الجنان و روح الجنان» و «الکشاف»

هر دو مفسر از از روش روایی در خصوص تبیین این آیه استفاده نموده‌اند و کوشیده‌اند با ذکر روایاتی مصداق و مفهوم دابة الارض را روشن کنند.

به طور کل آنچه مؤلفین«روض الجنان و روح الجنان» و «الکشاف» روی آن اجماع دارند و می‌توان به عنوان مسلمات و بدیهیات آیه در نظر گرفت، از این قرار است:

۱. دابةالارض از پدیده‌های آخرالزمان(اشراط الساعه) است.

۲. با مردم سخن می‌گوید.

۳. هنگامی که وعده خداوند فرا می‌رسد، پدیدار می‌شود.

۴. زمان تحقق وعده، زمانی است که مردم به آیات الهی؛ اعم از آیات آفاقی و انفسی ایمان نمی‌آورند.

٦. وجوه افتراق تفاسیر«روض الجنان و روح الجنان» و «الکشاف»

با بررسی تفاسیر«روض الجنان و روح الجنان» و «الکشاف» می‌توان به این نتیجه

رسید که این تفاسیر در مورد بیان مصداق «دابة الارض» با هم اختلاف‌نظرهایی دارند. این دو تفسیر در این‌که «دابة الارض» در آخرالزمان در مکه ظاهر می‌شود و از نشانه‌های قیامت است؛ اتفاق‌نظر دارند. اما در ماهیت و مصداق آن اختلاف‌نظر دارند.

زمخشری می‌کوشد با استفاده از روایات اهل‌سنت؛ حیوان عظیم‌الجثه و عجیب و غریب را به عنوان مصداق دابة الارض معرفی کند. اما ابوالفتوح رازی بدون هیچ سندی مصداق دابة الارض را حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف معرفی می‌کند.

اختلاف میان این دو تفسیر به این دلیل است که درجهٔ اعتبار و وثوق روایات تفسیری که آن دو مفسر استفاده نموده اند متفاوت است، یعنی مفسرین برخی را پذیرفته و آورده‌اند ولی برخی دیگر از روایات را نپذیرفته و نیاورده‌اند.

نتیجه‌گیری

سوره نمل که آیه مورد بحث در آن قرار دارد بیشتر بر مسائل اعتقادی و نشانه‌های خداوند در عالم آفرینش دلالت دارد. این سوره همچنین بخش قابل ملاحظه‌ای از سرگذشت زندگی پنج پیامبر بزرگ الهی و مبارزات آنها با اقوام‌شان را بیان می‌کند. در این سوره چندین داستان از جمله داستان "حضرت سلیمان" و "ملکهٔ سبأ" و داستان هدهد و مورچه‌ها ذکر شده است. مبنای نام‌گذاری این سوره به نام سوره نمل؛ داستان مورچه‌هاست.

واژهٔ «دابه» چهارده بار در قرآن کریم ذکر شده است و واژهٔ «دابة الارض» فقط دوبار در قرآن آمده است؛ یک بار در سورهٔ «سبا» به معنای «موریانه» آمده است که هیچ اختلافی در معنا و مصداق آن نیست. بار دوم در سورهٔ نمل آمده است که مصادیق و مفاهیم مختلفی برای آن ذکر شده است.

دابة الارض در لغت به معنای موریانه و یا جانوری عظیم‌الجثه است که در آخرالزمان پدید می‌آید و به عنوان نشانه‌ای برای نزدیکی قیامت است و در اصطلاح، موجودی ناشناخته است که از زمین خارج شده و کافر و مؤمن را از هم جدا می‌کند. این موجود از نشانه‌های قیامت دانسته شده است.

با بررسی تفسیر این آیه در دو کتاب «روض الجنان و روح الجنان» و «الکشاف» نتایج زیر به دست آمد:

ـ هر دو مفسر از روش روایی در خصوص تبیین این آیه استفاده نموده‌اند.

ـ هر دو مفسر مفهوم آیه را دارای نوعی اغلاق و پیچیدگی می‌دانند و در تفسیر این آیه از روایات فراوان و بسیار زیادی بهره برده‌اند که مصداق "دابة الارض" را به موجودی عجیب و غریب یا به حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف تفسیر می‌کنند.

زمخشری در تفسیر کشاف با استفاده از روایات؛ دابة الارض را موجودی می‌داند که دارای چهار پا و دو بال است و دارای مو و پشم است و از او به عنوان جساسه یاد می‌کند. ابوالفتوح رازی؛ حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف را مصداق و نمونه «دابه» معرفی می‌کند.

اگرچه این دو مفسر در مورد چیستی «دابة الارض»، اختلاف زیادی دارند؛ اما در نکات ذیل اتفاق نظر دارند:

الف) «دابة الارض» در آخرالزمان خروج می‌کند.

ب) خروج«دابة الارض» از نشانه‌های قیامت است.

ج) «دابة الارض» را موجودی جاندار و جنبنده‌ای غیرعادی از غیر جنس انسان می‌دانند، از این رو برای آن، مصادیق و صفات متعددی بیان کرده‌اند.

د) محل خروج او مسجدالحرام ، کوه صفا و... است.

منابع

قرآن کریم

۴۲. اصفهانی، راغب(۱۳۸۶ش)، ***مفردات الفاظ القرآن***، ترجمه: مصطفی رحیمی‌نیا، تهران: نشر سبحان، اول.

۴۳. خزاعی نیشابوری، حسین بن علی بن محمد بن احمد(۱۳۷۴ش)، ***روض الجنان و روح الجنان فی تفسیر القرآن(تفسیر ابوالفتوح رازی)***، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

۴۴. زاهدی‌فر، سیفعلی؛ رضایی کنمویی، علی؛ اللهیاری‌نژاد، مریم(۱۳۹۴ش)، «بررسی و نقد روایات اهل‌سنت درباره دابة الارض»، ***فصل‌نامه مشرق موعود***، شماره ۳۳.

۴۵. زمخشری، محمودبن عمر(۱۴۰۷ق)، ***الکشاف عن حقائق غوامض التنزیل***، بیروت:

دارالکتاب العربی، سوم.

۴۶. قرشی، سید علی‌اکبر(۱۳۷۱ش)، ***تفسیر احسن الحدیث***، تهران: بنیاد بعثت.

۴۷. نقی‌زاده، حسن؛ موسوی‌نیا، سعیده سادات(۱۳۸۸ش)، «بررسی مصداق "دابة الارض" در روایات فریقین»، ***فصل‌نامه علوم حدیث***، شماره ۵۸.

۴۸. نیری، عصمت؛ بارانی، ابوالحسن؛ دیاری بیدگلی، محمدتقی(۱۳۹۴ش)، «تفسیر تطبیقی دابة الارض در آیهٔ ۸۲ سورهٔ نمل و ارتباط آن با رجعت»، ***فصل‌نامه مطالعات تفسیری***، شمارهٔ ۲۳.