شیوه نامه نگارش مقاله
نشریه علمی- پژوهشی«مطالعات تطبیقی هنر»

۱ . موضوعات نشریه در زمینه‌های پژوهش در هنر و پژوهشهای بین رشته‌ای و هنر می باشد.
۲ . مقاله‌های ارسالی نباید قبلا در نشریه دیگر یا مجموعه مقالات همایش‌ها چاپ شده باشند یا همزمان برای مجله دیگری ارسال شده باشند.
۳ . مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین نگارش این زبان باشند.
۴ . تایید نهایی مقالات برای چاپ در نشریه، پس از نظر داوران با هیئت تحریریه نشریه است.
۵ . مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله به عهده نویسنده یا نویسندگان است.
۶ . مجله در قبول، رد یا ویرایش محتوای مقاله‌ها آزاد است. مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهد شد.
۷ . استفاده از مقاله‌های چاپ شده در این مجله، در سایر مجله‌ها و کتاب‌ها با ذکر منبع بلا مانع میباشد.
۸ . مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (research papers) باشند. مقاله‌های مروری (review papers) از نویسندگان دارای مقاله‌های پژوهشی در صورتی پذیرفته می‌شوند که در نگارش آنها از منابع معتبر و متعدد استفاده شده باشد.
۹ . مجله از پذیرش ترجمه، گزارش و یادداشت علمی معذور است.
۱۰. **ارسال نامهٔ درخواست چاپ و تأییدیه استاد راهنما – نویسنده همکار، همراه مقاله الزامیست.** (قابل دانلود از صفحه نشریه در سایت دانشگاه)
۱۱. یک نسخه کامل از مقاله و چکیده فارسی و لاتین در قطعA4 درمحیط word2007، به همراه نامه درخواست چاپ و با رعایت موارد مندرج در شیوه نامه و راهنمای تنظیم مقالات، به آدرس الکترونیک دفتر نشریه **«مطالعات تطبیقی هنر»** به منظور ارزیابی اولیه ارسال گردد.
۱۲. مقاله‌ها باید دارای ساختار علمی- پژوهشی به ترتیب دارای بخشهای زیر باشند:
صفحه مشخصات نویسنده: (صفحهٔ بدون شماره) شامل عنوان کامل مقاله (عنوان مقاله باید کاملاً گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد)، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان به همراه رتبه علمی، نام موسسه یا محل اشتغال، نشانی، شماره تلفن، شماره دورنگار، پست الکترونیکی (نویسنده عهده‌دار مکاتبات در صورتی که غیر از نویسنده اول باشد باید به صورت کتبی توسط نویسندگان به دفتر مجله معرفی شود).
- **چکیده فارسی**: حداکثر ۳۰۰ کلمه، (باید به تنهایی بیان کننده تمام مقاله و شامل بیان مسأله، سوال تحقیق، اهداف و روش تحقیق، مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد)با ذکر عنوان مقاله و کلید واژه (سه تا پنج کلمه) در یک صفحه مجزا تنظیم می‌گردد.
- **مقدمه شامل:** طرح موضوع (بیانگر مسأله پژوهش، فرضیه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن با موضوع مقاله) اهداف تحقیق، معرفی کلی مقاله و پیشینه تحقیق
- **روش تحقیق**
- **متن مقاله شامل** مبانی نظری، مطالعات و بررسی‌ها، یافته‌ها و نتیجه‌گیری تحقیق
- **نتیجه تحقیق:** باید به گونه‌ای منطقی و مستدل (همراه با جمع‌بندی موارد طرح شده) و شامل پاسخ به سوال تحقیق در قالب ارایه یافته‌های تحقیق باشد.
- **پی‌نوشت‌ها:** شامل معادل‌های لاتین و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله، که به ترتیب با شماره در متن و به صورت پی‌نوشت در انتهای مقاله درج گردد.
- **منابع** فارسی و لاتین به ترتیب حروف الفبا بر حسب نام خانوادگی نویسنده.
- **بخش انگلیسی:** شامل دو صفحه که در انتهای مقاله پس از منابع می‌آید: الف- مشخصات نویسندگان ب- ترجمه کاملی از چکیده فارسی (حداقل ۴۰۰ و حداکثر ۵۰۰کلمه)
۱۳. **متن مقاله** (با فونت: فارسی B-Nazanin سایز ۱۲ و انگلیسی Times New Roman سایز ۱۱) حداکثر ۱۲ صفحه (با تمام اطلاعات: عکس، متن، نقشه و کلیه تصاویر) یک رو (هر صفحه ۳۲ سطر) تنظیم گردد.
۱۴. **کلیهٔ صفحات به جز صفحه مشخصات نویسنده باید به ترتیب شماره‌گذاری شده باشند.**
۱۵. حداقل تعداد ضروری تصاویر، نمودارها و جدول‌ها با کیفیت مناسب (تصاویر با دقت ۳۰۰ dpi و با فرمتjpg) و اشاره به منبع و تعیین محل آنها در مقاله حائز اهمیت می‌باشد.
- عنوان جداول در بالا و تصاویر در پایین آنها نوشته شود. منبع و مأخذ جداول و یا تصاویر در ذیل عنوان آنها باید ذکر شود.
۱۶. **شیوه درج منابع (فارسی و لاتین):**
- در متن مقاله به صورت: (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: صفحه)
- در فهرست منابع پایان مقاله به صورت:
کتاب‌ها: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار). عنوان کتاب. جلد. نام مترجم یا مصحح. محل انتشار: نام ناشر.
مقاله‌ها: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. نام مجله. شماره مجله. شماره صفحه‌های مقاله در مجله.
سند اینترنتی: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (تاریخ). عنوان سند. از آدرس اینترنتی به طور کامل. بازیابی شده در تاریخ.
۱۷. پس از پذیرفته شدن مقاله در ارزیابی اولیه و دریافت تأییدیه (E_mail) از دفتر نشریه، مؤلفین می‌توانند با رعایت موارد مندرج در شیوه نامه و راهنمای تنظیم مقالات:
۱- دو نسخه از مقاله ۲- اصل نامه‌ی درخواست چاپ، خطاب به سردبیر نشریه «مطالعات تطبیقی هنر» ۳- لوح فشرده (CD) حاوی فایل مقاله تنظیم شده (word و Pdf) را به آدرس دفتر نشریه ارسال نمایند.
۱۸. چنانچه مقاله‌ای خارج از ضوابط مورد نظر باشد، از فهرست موارد بررسی حذف خواهد شد.
۱۹. جهت اطلاعات بیشتر برای تنظیم بهتر مقاله به راهنمای تنظیم مقاله مندرج در صفحه مربوط به نشریه «مطالعات تطبیقی هنر» در سایت دانشگاه رجوع شود.

نشانی:اصفهان- چهارباغ پایین، کوچه پردیس(۳۱)، پلاک۱۷- دانشگاه هنراصفهان،حوزه معاونت پژوهشی، دفتر مجله « **مطالعات تطبیقی هنر** »
تلفن:۴۴۶۰۳۲۸-۴۴۶۰۷۵۵-۰۳۱۱ فاکس:۴۴۶۰۹۰۹-۰۳۱۱
Website: www.aui.ac.ir/research/mth E-mail:mth@aui.ac.ir

دوفصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر

سال اول، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۰

صاحب امتیاز: دانشگاه هنر اصفهان
مدیر مسئول: دکتر فرهنگ مظفر
سردبیر: استاد مهدی حسینی

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):
محمد رضا بمانیان
دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس
مهدی حسینی
استاد، دانشکده هنرهای تجسمی وکاربردی، دانشگاه هنر تهران
عیسی حجت
دانشیار، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
مهدی دهباشی
استاد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان
زهرا رهبرنیا
استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا
جلال‌الدین سلطان‌کاشفی
دانشیار، دانشکده هنرهای تجسمی ، دانشگاه هنر تهران
علی اصغر شیرازی
استادیار،دانشکده هنر، دانشگاه شاهد
جهانگیر صفری
دانشیار، دانشکده ادبیات، دانشگاه شهر کرد
بهار مختاریان
استادیار، دانشکده هنر ادیان و تمدن‌ها، دانشگاه هنر اصفهان
محسن نیازی
دانشیار، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه کاشان

مدیر داخلی: ایمان زکریایی کرمانی
مدیر اجرایی: فرزانه بشاورد
همکار اجرایی: مریم کاظمی

طراحی‌سرلوحه: حمید فرهمندبروجنی
طراح جلد: افسانه ناظری
گرافیک: سام آزرم
ویراستار ادبی فارسی: سیما شاپوریان
ویراستار ادبی انگلیسی: مهدی جعفرزاده
صفحه‌آرایی: فاطمه وزین ، لیدا معمایی

لیتوگرافی: طلوع چاپ: حافظ صحافی: سپاهان
تیراژ : ۱۰۰۰ نسخه قیمت: ۳۰،۰۰۰ ریال

آدرس: اصفهان، چهارباغ پایین، حد فاصل چهارراه تختی و میدان شهدا، کوچه پردیس(۳۱)، پلاک۱۷
حوزه معاونت پژوهشی دانشگاه هنر اصفهان
دفتر نشریه «مطالعات تطبیقی هنر»

کد پستی: ۳۳۶۶۱-۸۱۴۸۶
تلفن: ۴۴۶۰۷۵۵- ۴۴۶۰۳۲۸ ۰۳۱۱
فاکس: ۴۴۶۰۹۰۹ ۰۳۱۱
E-mail: mth@aui.ac.ir
www.aui.ac.ir/research/mth

داوران و همکاران این شماره (به ترتیب حروف الفبا):

دکتر کامران افشارمهاجر
دکتر احمد امین‌پور
دکتر سیدحسین بحرینی
دکتر مهدی حجت
ایمان زکریایی‌کرمانی
دکتر مهدی سعدوندی
دکتر حسین سلطان‌زاده
دکتر شهریار شکرپور
دکتر احمد صالحی‌کاخکی
دکتر علی عباسی
مهندس حمید فرهمند بروجنی
دکتر منصور فلامکی
دکتر عطاءا... کوپال
دکتر مهدی محمدزاده
دکتر سید مصطفی مختاباد
دکتر محمد مسعود
دکتر بیتا مصباح
دکتر نادیا معقولی
دکتر مرتضی بابک معین
دکتر مهدی مکی‌نژاد
دکتر افسانه ناظری
دکتر بهمن نامورمطلق

همکاران نشریه:
ناصر جعفرنیا، خدیجه ساعدی، سمانه سلطانی، سمیه فارغ

مقالات مندرج لزوما نقطه نظر نشریه مطالعات تطبیقی هنر نیست و مسئولیت مقالات به عهده نویسندگان محترم می‌باشد.
استفاده از مطالب و کلیه تصاویر نشریه مطالعات تطبیقی هنر با ذکر منبع، بلامانع است.

نشریه « مطالعات تطبیقی هنر» بر اساس مجوز شماره ۸۹/۳/۱۱/۸۹۴۱۲ مورخ ۸۹/۱۱/۱۸ از کمسیون محترم بررسی نشریات علمی کشور وزارت علوم، تحقیقات و فناوری دارای درجه علمی- پژوهشی می‌باشد.
نشریه «مطالعات تطبیقی هنر» در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی ISC به نشانی http://www.ricest.ac.ir و در پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی www.SID.ir نمایه می شود.

با حمایت:

مطالعات تطبیقی

فهرست

- **بررسی تطبیقی نقوش کاشیکاری دو مسجد ـ مدرسه چهارباغ و سید اصفهان**
  محمدرضا بمانیان، کورش مؤمنی، حسین سلطان‌زاده ۱
- **بررسی تطبیقی بین اژدهاکشان ایران و هند در اسطوره‌ها**
  الهه ایمانی، محمود طاووسی ۱۷
- **نقش تابلوهای تبلیغاتی فروشگاه‌ها در تغییر شکل منظر شهری (مورد مطالعاتی: خیابان چهارباغ عباسی)**
  محمود قلعه‌نویی، آرمین بهرامیان، فروغ مدنی ۲۹
- **وضعیت شبه‌گفتمانی: نشانه‌معناشناسی تطبیقی متن و تصویر در کتاب مصور مردم معمولی**
  محمد هاتفی، حمیدرضا شعیری ۴۱
- **مطالعه تطبیقی ریخت‌شناسی شمشیرهای سلطنتی ایران و عثمانی** فاطمه رعیتی‌زاده، سیده آیین فاضل ۵۷
- **تأثیر متقابل ادبیات داستانی مدرن و تئاتر اَبزورد**
  پرستو محبی، محمدجعفر یوسفیان کناری ۷۳
- **مقایسه تطبیقی مفهوم عروج در مشترکات معنایی کهن الگو با کالبد معماری** نرگس دهقان، غلامحسین معماریان
  اصغر محمدمرادی، حجت‌اله عبدی اردکانی ۸۷
- **چکیده انگلیسی مقالات** ۱۰۲

*** اصلاحیه**

مقاله «**پیوستار زمانی- مکانی باختین در هنر تعاملی جدید (بررسی تطبیقی دو نمونه فرهنگی)**» تألیف گیتا مصباح، زهرا رهبرنیا که در شماره اول به چاپ رسید، اصلاح گردیده و در سایت مربوطه علاوه بر چکیده مقالات نشریه تحت عنوان اصلاحیه شماره اول به طور کامل درج شده است.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۴/ ۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

بررسی تطبیقی نقوش کاشیکاری دو مسجد ــ مدرسه چهارباغ و سید اصفهان*

محمدرضا بمانیان** کورش مؤمنی*** حسین سلطان‌زاده****

چکیده

از عوامل مؤثر در شکوه و زیبایی معماری ایران به‌ویژه در دوران اسلامی به تزئین و آرایش بناها می‌توان اشاره کرد. در این میان، مسجدـ مدرسه چهارباغ اصفهان یکی از شاهکارهای معماری دوره صفوی و مسجدـ مدرسه سید یکی از مهم‌ترین بناهای ساخته‌شده در ابتدای دوره قاجار در شهر اصفهان ازلحاظ تزئینات و به‌خصوص نقوش کاشی‌کاری حائز اهمیت هستند. بررسی، مطالعه و مقایسه در نقوش کاشی کاری این دو بنا می تواند باعث بازشناسی هویت فرهنگی این دو بنا شود. با توجه به خلاء نسبی علمی- تحقیقاتی در رابطه با معماری مدارس تاریخی کشورمان بخصوص در بحث تزئینات، پژوهش حاضر بر آن است تا با استفاده از روش تحلیلی- توصیفی و انجام تحقیقات کتابخانه ای در عرصه آرایه‌های معماری این دو بنا و تحقیقات میدانی به ارزیابی و مقایسه تطبیقی نقوش کاشی‌کاری دو بنای شاخص معماری دوران صفویه و قاجار بپردازد. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که بیشتر تزئینات کاشیکاری مسجدـ مدرسه چهارباغ نقوش هندسی و گیاهی به‌صورت انتزاعی و تجریدی است که استحکام ساده و روانی دارد و خط به‌کار رفته در تزئینات آن، خط کوفی بنائی و خط ثلث است. اما عناصر تزئینی به‌کاررفته در مسجدـ مدرسه سید تنوع بیشتری دارد که تحت تأثیر هنرهای تزئینی غرب به‌صورت طبیعت‌گرا، غیرانتزاعی و تقلیدی می‌باشد؛ نقوشی همچون منظره‌سازی، تصاویر میوه همچون انگور، گل‌وگلدان، کاسه‌بشقابی و موارد مشابه آن نیز به‌چشم می‌خورد. همچنین، خط غالب بیشتر کتیبه‌ها خط نستعلیق است.

کلیدواژه‌ها: نقوش کاشی‌کاری، مسجدـ مدرسه سید اصفهان، مسجدـ مدرسه چهارباغ، دوره صفویه، دوره قاجار.

---

* این مقاله برگفته از بخشی از رساله دکتری نگارنده کورش مومنی با عنوان بازشناسی مفهوم هویت فرهنگی در معماری مسجد- مدرسه‌های ایران، مورد مطالعه: دوره قاجار با راهنمائی جناب آقای دکتر محمد رضا بمانیان و مشاوره جناب آقایان دکتر حسین سلطان‌زاده و دکتر رحمت اله صدیق سروستانی در گروه معماری دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس می‌باشد.

** دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
*** دانشجوی دکتری معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران (نویسنده مسئول). k_momeni@modares. ac.ir
**** دانشیار، دانشکده هنر و معماری، گروه معماری دانشگاه آزاد، واحد تهران مرکزی، تهران.

مقدمه

«تزئین در هنر اسلامی برای بیان فضای قدسی است. زینت که به‌عنوان یکی از پایه‌های تصویری هنر اسلامی ارزیابی‌شده وسیله یا بیانی تصویری است برای شرافت بخشیدن به "ماده": سطح، رنگ، خط، حجم، آجر، گل، گچ، کاشی و... تا به‌افق‌های برتر اعتلا یابند و رنگ و هویت معنایی و نهایتاً شخصیت فوق طبیعی بیابند و معنوی و الوهی شوند» (رهنورد، ۱۳۷۸: ۷۷-۷۸). تزئین یکی از عوامل مهم در معماری ایران است که نمای ساختمان را از حالت خشک و بیروح خارج می‌کند و به‌آن هویت و ویژگی خاصی می‌دهد. دو بنای مسجد- مدرسه چهارباغ و سید متعلق به‌دو دوره صفویه و قاجار هستند که هردو در شهر اصفهان واقع شده‌اند و هرکدام ویژگی‌های خاص تزئیناتی ناشی از تحولات فرهنگی، اجتماعی زمانه خود را دارند و می‌توان ادعا کرد که هردو بنا از شاهکارهای نغز و هنرمندانه زمانه خود هستند.

مسجد- مدرسه چهارباغ از نظر موقعیت جغرافیایی در خیابان چهارباغ واقع و درزمان سلطنت شاه‌سلطان‌حسین صفوی، آخرین پادشاه صفوی، ساخته شده است. ساخت این بنا درسال ۱۱۱۶ ه.ق آغاز شد و تا سال ۱۱۲۶ ه.ق به‌طول انجامید. این بنا به‌مدرسه سلطانی، مدرسه مادر شاه، مدرسه چهارباغ و مدرسه علمیه امام‌صادق(ع) نیز نامیده شده است اما درحال حاضر بین اهالی اصفهان به‌مدرسه چهارباغ مشهور است. مدرسه چهارباغ دارای مساحتی حدود ۹۰×۹۵ (۸۵۵۰ مترمربع) است و حیاط آن نیز ۶۵×۶۰ (۳۹۰۰ مترمربع) مساحت دارد. در قسمت شمالی آن بازارچه بلند و در قسمت شرقی آن مهمان‌سرای عباسی (بخشی از کاروان‌سرای سابق) قرار دارد. گنبد، مناره، گلدسته، محراب، منبر، شبستان و ایوان‌ها همگی گواه بر مسجد بودن این مکان و حجرات اطراف ایوان‌ها در دوطبقه، کتابخانه، سالن مطالعه و ... بیانگر مدرسه بودن این بنا هستند[۱].

مسجد- مدرسه دیگر، مسجد- مدرسه سید اصفهان از بناهای تاریخی دوره قاجار است که به‌اواسط قرن سیزدهم هجری و زمان فتحعلی‌شاه قاجار تعلق دارد. این بنا در زمینی مستطیلی شکل (۸۵×۹۵متر) مجموعاً به مساحت ۸۰۷۵ مترمربع در خیابان مسجد سید در محله بیدآباد اصفهان که از محلات قدیمی و مهم آن روزگار بوده و جنب بازارچه بیدآباد اصفهان بنا شده است[۲]. ساخت این بنا را حجت‌الاسلام حاج سید محمدباقر شفتی (۱۱۸۰-۱۲۶۰ه.ق) از روحانیان بزرگ اصفهان شروع کرده که کاشیکاری آن تا پایان نیمه دوم قرن سیزدهم هجری ادامه داشته است. بخشی از تزئینات مسجد را بعد از مرگ بانی بنا پسرش حاج‌سید اسدالله و قسمتی را نواده‌اش حاج‌سید محمدباقر به‌اتمام رسانده‌اند و ظاهراً بخش‌هایی از تزئینات آن ناتمام مانده است[۳].

این بنا دو شبستان بزرگ، گنبد، دو چهلستون، چهار مهتابی، سه ایوان، گلدسته و بیش از ۴۵ حجره در طبقه فوقانی دارد که به‌منظور سکونت طلاب ساخته شده است. از چهار جهت به‌بیرون راه پیدا می‌کند، دو درب در جنوب شرقی و جنوب غربی و دو درب واقع در سمت شمال مسجد، محله‌های اطراف را ازطریق مسجد به‌یکدیگر متصل می‌کنند.

نقوش تزئیناتی هنر ایران به‌خصوص کاشیکاری را به پنج بخش می‌توان تقسیم کرد: نقوش گیاهی، نقوش جانوری، نقوش انسانی، نقوش هندسی و خطوط تزئینی در این پژوهش سعی شده است با مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی به‌شیوه مشاهده، نقوش کاشی‌کاری دو مسجد-مدرسه سید و چهارباغ اصفهان مورد ارزیابی و مقایسه قرار گیرند و ویژگی‌های نقوش هربخش تجزیه وتحلیل و درنهایت در جداولی بایکدیگر مقایسه شوند. لازم به‌ذکر است که به فراخور هر بحث، در بخش‌های مرتبط نمونه‌هایی از تصاویر نقوش کاشی‌کاری آورده شده‌است.

روش تحقیق

با توجه به بررسی‌های بعمل آمده می‌توان گفت تاکنون تحقیق جامعی در مورد ارزیابی و مقایسه تزئینات و آرایه‌های معماری دو مسجد – مدرسه چهارباغ و سید اصفهان مشاهده نشده است. به طور کلی مقالات و نوشتارهائی که در این زمینه نوشته شده است عموما به معرفی بناها در حد توصیف تاریخچه، چاپ نقشه‌ها و تعدادی عکس پرداخته‌اند و کمتر تجزیه و تحلیل صورت گرفته است.

پژوهش حاضر با استفاده از روش تحقیق توصیفی- تحلیلی و با مطالعات میدانی بصورت مشاهده مستقیم و حضور نگارنده در هر دو بنا و مطالعات کتابخانه‌ای در عرصه تزئینات و آرایه‌های معماری هر دو بنا انجام شده است. در بخش مطالعات کتابخانه ای از منابع مختلفی جهت جمع آوری اطلاعات مورد لزوم مربوط به بناهای مختلف استفاده شده است. این منابع عبارتند از: منابع موجود در کتابخانه ملی، کتابخانه دانشگاه تربیت مدرس، اسناد و مدارک سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری کشور شامل آرشیو عکس سازمان، اطلاعات موجود در سایت سازمان میراث فرهنگی؛

تصویر ۱. نقوش اسلیمی و ختائی مسجدـ مدرسه چهارباغ ، (مأخذ: لوح فشرده اداره کل میراث فرهنگی استان اصفهان)

تصویر ۲ . نقوش اسلیمی و ختائی مسجدـ مدرسه سید ، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۸۹)

تعدادی از سایت های اینترنتی معتبر همچون دانشنامه تاریخ معماری ایرانشهر و منابع مشابه دیگر.

نقوش گیاهی

پیچک‌های اسلیمی و گل‌های ختائی

حرکت‌های دایره‌وار و پویای اسلیمی و گل‌های شاداب ختائی در تزئین ابنیه مذهبی نقش اساسی دارد و به‌تعبیری تمثیلی از بهشت مورد نظر بوده است. نقش غالب در مسجدـ مدرسه چهارباغ نقوش هندسی هستند و نقوش اسلیمی و ختائی در گنبد، برخی لچکی‌های ایوان، محراب و غیره استفاده شده‌اند؛ بیشتر شاخه‌ها بسیار نازک و نقش گل‌ها انتزاعی و تجریدی است که اغلب بر بستری آبی‌فیروزه‌ای و لاجوردی اجرا شده‌اند (تصویر ۱).

«به‌طور معمول، در ترکیبات نقوش گیاهی اسکلت‌بندی کار را نقوش اسلیمی تشکیل می‌دهد که ازلحاظ بصری استوارتر، قوی‌تر و ضخیم‌ترند و گل‌وبرگ‌های ختائی در لابه‌لای نقش‌های اسلیمی قرار می‌گیرند؛ اما در دوره قاجار نقش‌مایه‌های گلدانی با محوریت عناصر طبیعت‌گرایانه‌ای چون انواع میوه‌ها، گل‌ها یا حیوانات و پرندگان ترکیب اصلی است» (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۵۱).

در مسجدـ مدرسه سید نقش غالب با نقوش اسلیمی و ختائی است نه نقوش هندسی و عموماً با چرخش‌های بزرگ با شاخه‌هایی نسبتاً ضخیم در زمینه‌های پرگل با گل‌هایی چون گل سرخ و زنبق به‌صورت طبیعت‌گرا همراه با طرح‌های مختلف منظره‌سازی، تصاویر میوه و موارد مشابه ـ که تقلیدی از تزئینات اروپائی به‌شمار می‌رود ـ در بستری از رنگ‌های زرد، سبز و آبی اجرا شده‌اند. گل‌های ختائی به‌دلیل قرارگیری درکنار گل‌های طبیعی جلوه خود را از دست داده‌اند و در آن شلوغی نقش و رنگ، هویتی مستقل به‌نام اسلیمی و ختائی دیده نمی‌شود (تصویر۲).

گلدان

نقش گلدان هم در تزئینات کاشی‌کاری و هم حجاری به کار رفته است و بررسی نقوش گلدان حجاری نیز قابل توجه و با اهمیت است. نقش‌های حجاری‌شده روی سنگ مرمر

تصویر ۳. نقوش گلدانی مسجد ـ مدرسه سید، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۸۹)

تصویر ۴. نقوش گلدانی مسجدـ مدرسه چهارباغ
مأخذ: لوح فشرده اداره کل میراث فرهنگی استان اصفهان

در مسجد ـ مدرسه چهارباغ به‌صورت ساده است اما در نقوش گلدانی مسجد ـ مدرسه سید تعدادی از آنها طرح‌های حجاری بسیار ظریفی دارند. به‌طور کلی، طرح‌های گلدانی در دوره صفوی به‌شکل ساده وجود داشته و تزئینات اندکی از نقشمایه‌های گیاهی در آن نقش بسته است (تصاویر ۳و۴).

علاوه بر کاربرد نقش گلدانی در حجاری، در مسجدـمدرسه سید نوع دیگری از نقوش گلدانی به‌صورت گلدان‌های پرگل روی کاشی و گچ دیده می‌شود که در تزئینات مسجدـمدرسه چهارباغ دیده نمی‌شود.

«در دوره قاجار کاشی به‌مثابه یک بوم نقاشی است که عرصه نقش‌اندازی هنرمندان قرار گرفته است و روی آن انواع نقوش طبیعی نقاشی می‌شد و در آنها از انواع نقش و نگارهای طبیعی استفاده شده است» (مکی نژاد، ۱۳۸۷: ۵۲و۶۱) و

تصویر ۵. نقوش گل وگلدان مسجد ـ مدرسه سید، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۸۹)

درنتیجه ظرافت و جزئیات بیشتری دارد. نقوش گلدانی در دوره قاجار با محدودیت عناصر طبیعت‌گرایانه چون انواع گل‌ها به‌خصوص گل رز، زنبق، تاک، میوه به‌چشم می‌خورد. در این دوره نقش گلدان با نگاهی کاملاً ناتورالیستی اجرا شده است. «به‌طور کلی تزئینات در دوره قاجار اهمیت ویژه‌ای داشت. اکثر تزئینات این دوره همچون سایر زمینه‌ها به‌فراخور خود تحت تاثیر غرب قرار می‌گیرد. نگاه هنرمند در دوره قاجار مبتنی بر هنر غربی، طبیعت‌گرایانه و انعکاس واقعی و عین‌به‌عین است» (همان: ۴۸-۵۲) و با تأثیرپذیری از آن، کاشی‌های گلدانی را با جزئیات و ریزه‌کاری‌های بیشتر در تزئینات تداعی کرده است (تصویر ۵).

کاسه‌بشقابی

«تاریخ مدرن ایران، تاریخ تسلط تمدن جدید غرب است بر فرهنگ کهن ایران، خواه آن را سازنده بنامیم یا ویرانگر؛ در نگاه ما نسبت به تحولات هنر و به‌خصوص معماری دوران قاجار چندان تفاوتی نمی‌کند» (بانی‌مسعود، ۱۳۸۹: ۷۳). «معماری دوره قاجار دچار دوگانگی است ازطرفی می‌خواهد پایبند سنت‌های ایرانی ماقبل خود باشد و ازطرفی تحت تأثیر نفوذ معماری مغرب‌زمین قرار می‌گیرد» (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۴۸).

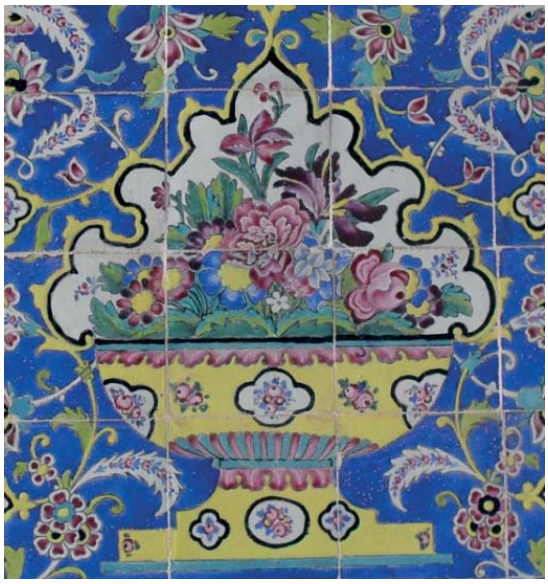
«با تأمل بر هنر قاجار درمی‌یابیم که هنرمندان آن‌دوره به‌روال فرهنگ ایرانی این‌گونه عمل نموده‌اند که فرهنگ بیرونی را در خود مستحیل سازند، نه خویشتن را در آن، و این یکی از ارزشمندترین رویکردهای هنر قاجاری است» (بانی‌مسعود، ۱۳۸۹: ۷۴). «با نگرشی دقیق‌تر معلوم می‌شود که نقش‌مایه‌هایی به‌صورت کوزه‌هایی پر از گل سرخ و زنبق یا منظره‌های طبیعی اقتباس‌شده از کارت‌های پستی تازه‌وارد از اروپا و گاه جایگزین درون قابی بیضی‌شکل از شاخ و برگ زردرنگ، همه مضامین تصویری بی‌سابقه‌ای در کاشی‌کاری بوده‌اند» (فریه، ۱۳۷۴: ۲۹۱).

علاوه بر نقش گل وگلدان، یکی از نقوشی را که می توان تحت تاثیر هنر غرب و همچنین مکتب گل و مرغ شیراز دانست، نقشی به‌نام کاسه‌بشقابی است. بدین‌صورت که یک دسته‌گل درون کاسه‌بشقاب با نقوش بسیار ریز و تزئینی قرار می‌گرفت که چندین نمونه از آن‌را می‌توان در مسجدـ مدرسه سید دید (تصویر۶).

تاک و انگور

نقوش تزئینی بناها با ورود اسلام به ایران و نفی شمایل نگاری به‌نوعی به‌سوی نقوش گیاهی و هندسی تمایل پیدا کرد و نقشمایه‌های گیاهی متنوع و زیبایی مطرح شد که معمولاً به‌صورت نقوش پیچان بودند که در سطح گسترش پیدا می‌کردند. از جمله گیاهان پیچک تاک است. در باور ایران باستان تاک نماد خاندان سلطنت بوده است[۴].

«تاک در بخش اعظم نمادگرایی عیسوی و دیونوسوسی دررابطه‌با انگور است و با یکدیگر اشتراک دارند. توماری از برگ تاک جنبه‌ای از معابد باکوسی است و این نقش‌مایه همراه با پرستش او به آسیا نفوذ کرد، ولی نمادگرایی آن ازمیان‌رفت. در هنر و معماری عیسوی و درنظر عیسویان کهن



تصویر ۶ . نقوش کاسه‌بشقاب‌سازی مسجد ـ مدرسه سید، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۸۹)

تصویر ۷. نقوش تاک و انگور در مسجد ـ مدرسه سید، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۸۹)

تاک مظهر مسیح به‌شمار می‌رفت...» (هال، ۱۳۸۰: ۲۷۶).

نقش تاک و انگور در مسجد ـ مدرسه چهارباغ به‌صورت نقوش پیچان اسلیمی در تزئینات قسمت‌های مختلف بنا همچون گنبد، ایوان، محراب و موارد مشابه مشاهده می‌شود. اما در نقوش تزئینات مسجد-مدرسه سید علاوه بر فرم اسلیمی آن، به‌صورت طبیعت‌گرا نیز مشاهده می‌شود که در تزئینات مسجد-مدرسه چهارباغ دیده نمی‌شود (تصویر ۷).

نقوش خوشه‌های انگور همانند نقش‌هایی که در تمبرها، عکس‌ها و کارت‌پستال‌های وارداتی دیده می‌شود در نقوش کاشی‌کاری مسجد ـ مدرسه سید اصفهان به‌کار رفته است که جنبه‌ای تزئینی دارد و نشانه‌ای از تأثیر فرهنگ و هنر غرب به‌شمار می‌رود (جدول ۱).

جدول ۱. مقایسه تطبیقی نقوش گیاهی

صفویه	قاجار	انواع نقوش	
مسجد- مدرسه چهارباغ	**مسجد- مدرسه سید اصفهان**		گیاهی
نقش تزئینی فرعی و استفاده کم	نقش تزئینی غالب و استفاده فراوان	**اسلیمی- ختائی**	
شاخه‌ها بسیار نازک	شاخه‌ها نسبتاً ضخیم		
گل‌ها انتزاعی و تجریدی	گل‌های نسبتاً طبیعت‌گرا		
ساده و معنوی	شلوغ و دنیوی		
هویت مستقل و واضح	هویت مبهم و وابسته		
نقش حجاری روی سنگ	نقش هم روی سنگ و هم کاشی	**نقوش گلدانی**	
ساده و کم‌تزئین	ظریف و پرتزئین با ریزه‌کاری و جزئیات بسیار		
کاربرد کم	گلدان‌های پرگل روی کاشی و گچ	**گل‌وگلدان**	
تحت نفوذ و تأثیر دین و مذهب	تحت تأثیر فرهنگ و هنر غرب (کارت‌پستال‌های وارداتی)		
کاربرد کم	کاربرد فراوان به‌صورت نسبتاً طبیعت گرا	**کاسه‌بشقابی**	
-	تحت تأثیر فرهنگ و هنر غرب و مکتب گل‌ومرغ شیراز		
انتزاعی و تجریدی (نقوش اسلیمی پیچان)	نسبتاً طبیعت گرا	**تاک و انگور**	
-	دارای جنبه تزئینی (تحت تأثیر فرهنگ و هنر غرب)		

نقوش انسانی

نقوش انسانی از نقش های متداول و یکی از وجوه خاص کاشی کاری دوره قاجار است. این تصاویر و نقوش شامل تصاویر فرشته‌های بالدار، تصاویر مرد و زن در حالت‌های مختلف همچون ایستاده، نشسته، پیکره‌های انسان با بدن جانوران، پیکره‌های نیمه عریان و مضامینی از این قبیل بود. نقوش انسانی در دوران اسلامی جهت به تصویر در آمدن با محدودیت‌هایی روبرو بوده اند. با این حال در دوران صفویه در نقاشی‌های دیواری در کاخ‌ها و خانه‌های اشراف و عمارت‌های دولتی دیده‌شده است، منتها در ابنیه های مذهبی با منع تصویری روبرو بوده اند. البته پیکره های انسانی در تصاویر مذهبی و دینی حسینیه‌ها و تکایا و سقاخانه ها دوره قاجار موسوم به نقاشی قهوه‌خانه‌ای به صورت تصاویری از ائمه و امامان شیعه ای از قبیل تمثال حضرت ابوالفضل، رزم حضرت علی اکبر، صحنه عروج پیامبر و موارد مشابه بکار رفته اند. منتها در کاشی کاری دو بنای مسجد - مدرسه چهارباغ و سید اصفهان؛ نقوش انسانی بکار نرفته است. (جدول ۲).

منظره‌های معماری

منظره‌های معماری از جمله نقوشی است که درپی اختراع عکاسی و ورود کارت پستال های اروپایی به ایران، وارد نگاره‌های (کاشی کاری و گچبری) ایران شد. منظره‌های معماری جزء طرح‌هایی هستند که در عصر قاجار به‌میزان گسترده استفاده شدند و این مطلب در تزئینات کاشی کاری

جدول ۲. مقایسه تطبیقی نقوش انسانی

مسجد ـ مدرسه چهارباغ، (صفویه)	مسجد ـ مدرسه سید، (قاجار)	انواع نقوش
دیده‌نشده	کاربرد فراوان و گسترده (تحت تأثیر فرهنگ و هنر غرب)	منظره معماری
-	-	انسان

تصویر ۸. منظره معماری(مسجد) در مسجد ـ مدرسه سید، (مأخذ: نگارندگان،۱۳۸۹)

تصویر ۹. منظره معماری(طبیعت) در مسجد ـ مدرسه سید، (مأخذ: نگارندگان،۱۳۸۹)

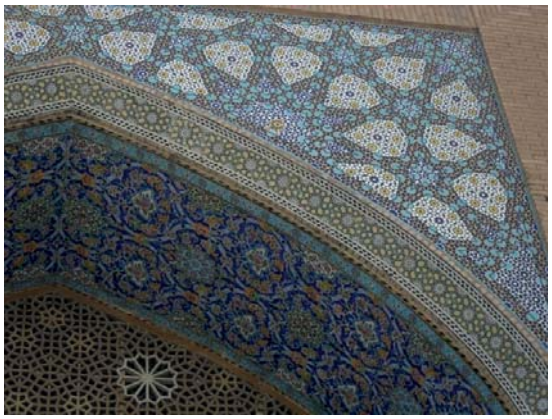
تصویر ۱۰. منظره معماری (طبیعت و کارخانه) در مسجد ـ مدرسه سید، (مأخذ: نگارندگان،۱۳۸۹)

مسجدـ مدرسه سید به‌خوبی نمایان است. گاهی برخی ازاین منظره‌ها حالت سه بعدی و سایه‌روشن را آن چنان به‌تصویر کشیده‌اند که بیانگر تأثیرپذیری آنها از عکاسی است. منظره‌های معماری انواع مختلفی دارند، مانند: منظره‌های شهری، کلیسا، کاخ و قلعه، مسجد، کارخانه، خیمه (سالاری‌طالقانی، ۱۳۸۹: ۱۳۴)، (تصاویر ۸، ۹و۱۰)

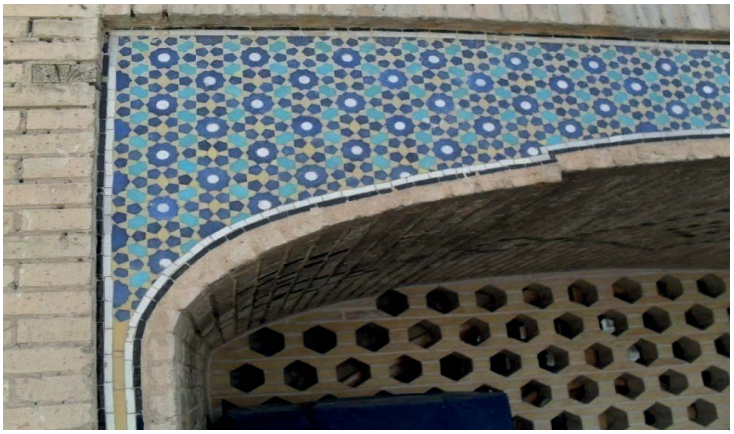
نقوش هندسی

مسجدـمدرسه چهارباغ مجموعه‌ای از انواع نقوش هندسی، گره‌کشی‌ها و به‌تعبیر دیگر، دایرة المعارف مصوری از اشکال و فرم‌های هندسی و تجریدی با تنوع زیاد است که در غالب سطوح داخلی و خارجی مدرسه به‌روش‌های مختلف کار شده است و غالب نقوش هندسی به‌کاررفته در مسجد ـ مدرسه چهارباغ نسبت به نقوش هندسی مسجدـمدرسه سید بسیار پرکارتر و ظریف‌تر هستند (تصاویر ۱۱و۱۲).

تصویر ۱۱. نقوش هندسی مسجد ـ مدرسه چهارباغ، مأخذ: لوح فشرده اداره کل میراث فرهنگی استان اصفهان



تصویر ۱۲. نقوش هندسی مسجد ـ مدرسه سید، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۸۹)



تصویر ۱۳. نقوش هندسی با طرح انتزاعی گل در مسجد ـ مدرسه چهارباغ(راست) و سید(چپ)، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۸۹)

جدول ۳. مقایسه تطبیقی نقوش هندسی

صفویه	قاجار	انواع نقوش
مسجد ـ مدرسه چهارباغ	**مسجد ـ مدرسه سید اصفهان**	**هندسی**
نقش غالب و استفاده فراوان	نقش تزئینی فرعی و استفاده کم	
پیچیده و پرکارتر و ظریف‌تر	ساده و کم‌تزئین	
استفاده از نقش گل به‌صورت انتزاعی و تجریدی	استفاده از نقش گل به‌صورت انتزاعی و تجریدی	

درمقابل، نقوش هندسی مسجد ـ مدرسه سید سهم کمتری از کل تزئینات را تشکیل داده است. همچنین، در بعضی نقوش هندسی هردو بنا نقش گل‌ها به‌صورت انتزاعی و تجریدی به‌کار رفته است(تصویر ۱۳).

خطوط تزئینی

کوفی بنائی

خطوط تزئینی دوره صفویه عموماً خط کوفی بنائی و ثلث است که به‌دلیل جنبه روحانی و مذهبی و همچنین وجود اساتید این خطوط مورد توجه قرار گرفت. درحالی که در دوره قاجار با پیشرفت خط نستعلیق بیشتر کتیبه‌ها با این خط نوشته می‌شدند.

یکی از ویژگی‌های خطوط کوفی بنائی دوره صفویه، توجه و تأکید بر نقش‌مایه‌های هندسی لوزی و مربع هم به عنوان کادر و هم به‌عنوان تک‌نقش هندسی در ترکیب‌بندی است که به‌خوبی در تزئینات مسجد ـ مدرسه چهارباغ

تصویر ۱۴. خط کوفی بنائی مسجد ـ مدرسه چهارباغ، مأخذ: لوح فشرده اداره کل میراث فرهنگی استان اصفهان

تصویر ۱۵. خط کوفی بنائی مسجد ـ مدرسه چهارباغ، مأخذ: لوح فشرده اداره کل میراث فرهنگی استان اصفهان

تصویر ۱۶. خط کوفی بنائی مسجد ـ مدرسه سید، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۸۹)

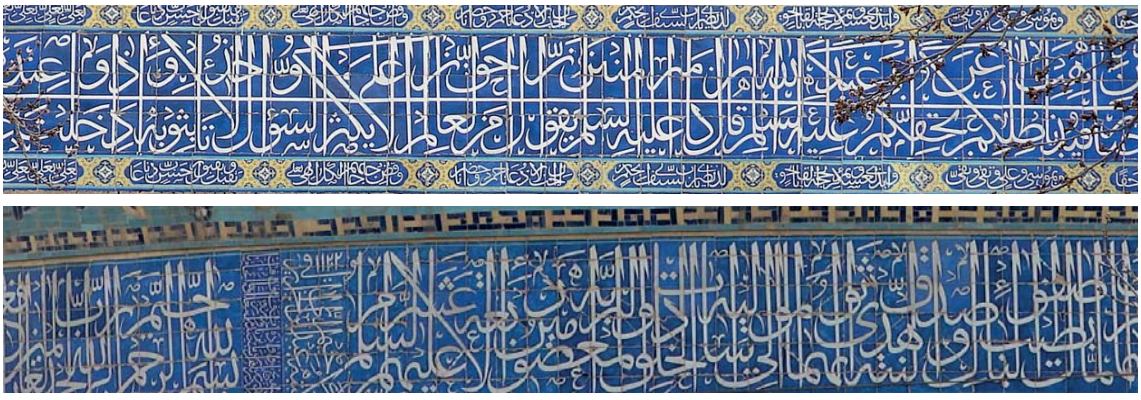
نمایان است (تصاویر۱۴و۱۵).

«یکی از نکات مهمی که در تطبیق تصاویر خطوط کوفی بنائی در دوره صفویه و قاجار باید بیان کرد این است که این خطوط در کتیبه‌های دوره صفویه عموماً بدون نقطه اجرا شده است. اما در غالب کتیبه‌های دوره قاجار نقطه به‌عنوان عنصر پرکننده صفحه به‌کار گرفته شده است» (صراف‌زادگان، ۱۳۸۰: ۱۳۴)، (تصویر۱۶).

«اکثر خطوط کوفی بنائی به‌کاررفته در کتیبه‌های مسجد- مدرسه سید عموماً در جبهه شرقی و غربی بنا و در کتیبه‌های بالای حجره‌های طبقه دوم می‌باشد و عموماً تلفیقی از چندین نمونه اجرای خطوط کوفی بنائی با رنگ‌های مختلف همچون سفید و زرد و در قاب‌های تزئینی زرد و مشکی با لچکی‌هایی با تزئین اسلیمی و هندسی می‌باشند و آجرهای نرهای زمینه دارای رنگ یکسانی نمی‌باشند»(شریفی نیا، ۱۳۸۱: ۱۳۷)، (تصویر۱۶). درصورتی‌که کتیبه‌های مسجد-مدرسه چهارباغ، هم با سبک خطوط کوفی بنائی و هم با یک‌رنگ اجرا شده است.

ثلث

خط ثلث در هردو بنا برای حاشیه دور ایوان‌ها، پشت بغل‌ها، سردر ورودی‌ها، گریوگنبد و موارد مشابه استفاده شده است. منتها خط ثلث به‌کاررفته در مسجد- مدرسه چهارباغ کشیدگی و ارتفاع زیادی دارد که فشردگی زیاد آن



تصویر ۱۷. خط ثلث حاشیه ایوان و گریوگنبد مسجد ـ مدرسه چهارباغ، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۸۹)

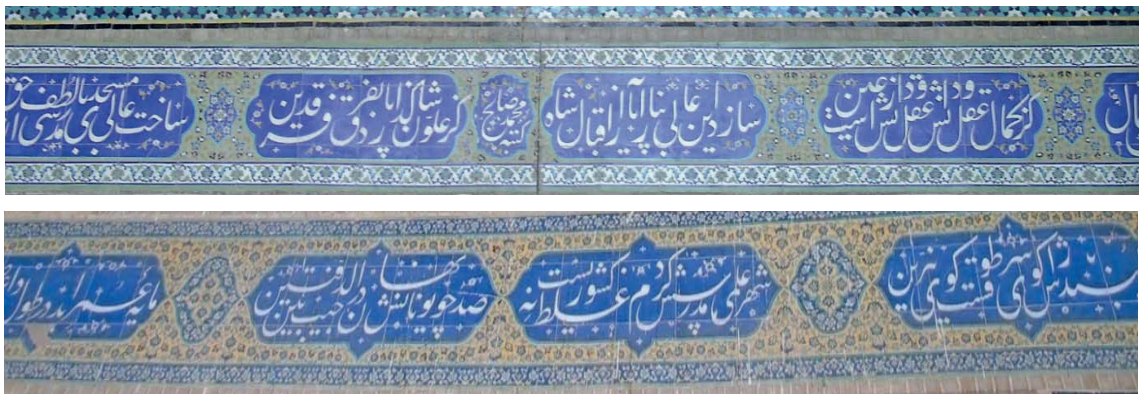
تصویر ۱۸. خط ثلث مسجد ـ مدرسه سید، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۸۹)

باعث دشواری در خواندن آن شده است (تصویر۱۷). ولی در مسجد ـ مدرسه سید کتیبه‌های خط ثلث تراکم و کشیدگی کمتری دارند و خواندن آنها آسان‌تر است (تصویر ۱۸).

زمینه خطوط ثلث در هردو بنا عموماً عاری از تزئینات است و خط به‌تنهایی به‌صورت خالص و ناب به‌کار گرفته شده است. فضاهای خالی با اعراب‌گذاری پر شده است و در پاره‌ای موارد درزمینه کتیبه‌ها از حرکت‌های نقوش گیاهی با رنگ‌های ملایم استفاده شده است. همچنین، خطوط کتیبه‌های هردو بنا بارنگ سفید یا زرد درزمینه لاجوردی اجرا شده‌اند. خط ثلث درهردو بنا برای اسماء الهی، آیات، سوره‌ها و مضامین قرآنی به‌کار رفته است (تصاویر ۱۷، ۱۸).

نستعلیق

خط نستعلیق که خطی کاملاً ایرانی است، محور و نمادی از وحدت و نشانه هویت فرهنگی ایرانیان درمقابل نفوذ هنر غربی در دوره قاجار است. بااینکه دوره صفویه ابتدای رواج این خط بود، تنها موارد اندکی از این خط در مسجد-مدرسه چهارباغ دیده می‌شود که در قاب‌های جدا ازهم و در یک امتداد قرار دارند (تصویر۱۹). اما در مسجد- مدرسه سید استفاده فراوانی از این خط شده است، مثلاً دربالای حجره‌های طلاب از این خط درون قاب های تزئینی استفاده شده است و همانند قاب‌های کتیبه مسجد-مدرسه چهارباغ با خط سفید درون زمینه لاجوردی نوشته‌شده و عناصر تزئینی اطراف آنها نیز همانند یکدیگر هستند. متن



تصویر ۱۹. خط نستعلیق مسجد ـ مدرسه چهارباغ، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۸۹)

تصویر ۲۰. خط نستعلیق مسجد ـ مدرسه سید، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۸۹)

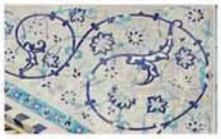
این نوشته‌ها در مدح پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) است.

مورد دیگر استفاده از خط نستعلیق در مسجدـ مدرسه سید در ترجمه فارسی ادعیه است که یک نمونه آنرا می‌توان در هشتی ورودی شمالی بنا دید و همچنین از این خط برای حدیث، اسامی متبرکه، امضای استادکاران، شرح ساخت و تاریخ ساخت نیز استفاده شده است (تصویر۲۰).

جدول ۴. مقایسه تطبیقی خطوط تزئینی

انواع خطوط	قاجار	صفویه
	مسجدـ مدرسه سید اصفهان	مسجدـ مدرسه چهارباغ
کوفی بنائی	استفاده اندک	استفاده فراوان خط غالب به‌همراه خط ثلث
	ساده‌سازی و غلبه فرم بر مفهوم	تأکید بر نقش‌مایه‌های هندسی لوزی و مربع
	نقطه به‌عنوان عنصر پرکننده صفحه	اجرای بدون نقطه
	اجرای تلفیقی از چندین سبک در یک کتیبه	اجرای یک سبک خط کوفی بنائی در یک کتیبه
	اجرای چندین رنگ هم‌چون زرد و سفید در یک کتیبه	اجرای تک‌رنگ در یک کتیبه
ثلث	دارای کشیدگی و تراکم کمتر	دارای کشیدگی و ارتفاع زیاد
	استفاده اندک	استفاده فراوان، خط غالب به‌همراه خط کوفی
	خواندن سهل و آسان	دشواری در خواندن
	مضمون آیات، سوره‌ها و مضامین قرآنی، اسماء الهی، نام و القاب	مضمون آیات، سوره‌ها و مضامین قرآنی
	اجرا با رنگ سفید یا زرد در زمینه لاجوردی	اجرا با رنگ سفید یا زرد در زمینه لاجوردی
	عاری از تزئینات	عاری از تزئینات
	خط خالص و ناب	خط خالص و ناب
	پرکردن فضاهای خالی با اعراب‌گذاری	پرکردن فضاهای خالی با اعراب‌گذاری
نستعلیق	استفاده فراوان، خط غالب	استفاده اندک
	محور و نمادی از وحدت و نشانه هویت فرهنگی ایرانی	ابتدای رواج خط

جدول ۵. مقایسه تطبیقی نقوش کاشیکاری دو مسجد ـ مدرسه سید و چهارباغ اصفهان

انواع نقوش		نام بنا	
		مسجد ـ مدرسه سید اصفهان	مسجد ـ مدرسه چهارباغ
نقوش گیاهی	اسلیمی- ختائی	√	√ 
	گل سرخ	√	-
	گل زنبق	√	-
	تاک و انگور	√	√
کاسه‌بشقابی		√	-
	گل‌وگلدان	√	√
نقوش جانوری	گل‌ومرغ	-	-
	گنجشک	-	-
	اردک	-	-
نقوش انسانی	انسان	-	-
	تاج	-	-
	فرشته	-	-
	منظره معماری (مسجد)	√	-

ادامه جدول۵ :

نقوش منظره معماری	منظره معماری (کارخانه)	√		-
	منظره معماری و طبیعت	√		-
انواع نقوش هندسی		√		√
انواع خط	خط کوفی بنائی	√		√
	خط ثلث	√		√
	خط نستعلیق	√		√

نتیجه‌گیری

برپایه بررسی‌های به‌عمل‌آمده در نقوش کاشی‌کاری دوبنای مسجدـ مدرسه چهارباغ و سید اصفهان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

در مسجدـ مدرسه چهارباغ نقوش گیاهی و هندسی هرکدام به‌صورت مجزا و مشخص و درحالتی از سادگی روحانی در تزئینات کاشی دیده می‌شوند ولی در بنای مسجدـ مدرسه سید تلفیقی از نقوش مختلف و به‌صورت انبوهی از رنگ‌ها و نقش‌ها بدون هدفی مشخص با جزئیات و ریزه‌کاری‌های بسیار بر سطوح دیوار نقش شده‌اند؛

در مسجدـ مدرسه سید استفاده از نقوش هندسی و گیاهی متداول هنرهای ایرانی کاهش یافته و به‌جای آن درمیان بازوهای اسلیمی، از نقوش طبیعت‌گرا همچون گل‌های طبیعی، منظره‌های معماری، تصاویر طبیعت گرای میوه همچون انگور، نقوش فرنگی گل وگلدان و کاسه‌بشقابی تحت تأثیر فرهنگ و هنر غرب نقش بسته است. « اغلب هنرمندان دوره قاجار، به‌نحوی خود آموخته و اکثریت از راه تصاویر با معماری غرب آشنا و آن را درک و هضم کرده بودند. بنابراین شاید منطقی‌تر است که تلفیق این‌دو نظام را تاحد زیادی ناخواسته و نتیجه نفوذ دیرپای سنت کهن از یک‌سو و عدم آشنایی کافی با اصول علمی و آکادمیک هنر اروپایی تلقی کنیم. به‌این دلیل که صرف نظر از مقایسه آن با هنر اروپایی، ویژگی‌های ممتاز و یگانه‌ای دارد» (بانی‌مسعود، ۱۳۸۹: ۷۴). خط غالب کتیبه‌های مدرسه چهارباغ خط ثلث و خط کوفی بنائی است با مضامین قرآنی و آیات، سوره‌ها و احادیث که با توجه‌به نوع اجرا خواندن آن دشوار است ولی در مسجدـ مدرسه سید نحوه اجرا باعث خواندن سهل و آسان شده چون خط غالب نستعلیق است که جهت ترجمه ادعیه، احادیث، اسامی متبرکه، امضای استادکاران، شرح ساخت و تاریخ ساخت بنا به‌کار رفته است.

پی‌نوشت

۱- برای کسب اطلاعات بیشتر رجوع کنید به: پرونده ثبتی مدرسه چهارباغ، سازمان میراث فرهنگی کشور و هم‌چنین لوح فشرده اداره کل میراث فرهنگی استان اصفهان.

۲- برای کسب اطلاعات بیشتر رجوع کنید به: پرونده ثبتی مسجدـ مدرسه سید اصفهان، سازمان میراث فرهنگی کشور و هم‌چنین دایرةالمعارف فارسی، غلامحسین مصاحب، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۰.

۳- برای کسب اطلاعات بیشتر رجوع کنید به: گنج‌نامه، فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران، گنجینه آثار تاریخی اصفهان، کامبیز حاجی‌قاسمی، انشارات سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۷.

۴- برای کسب اطلاعات بیشتر رجوع کنید به: تأثیر هنر غرب بر نگاره‌های ایران در دوره قاجار (در هنر کاشی‌کاری و گچبری)، آناهیتا اعظم‌زنگنه، استاد راهنما: حسین سلطان‌زاده، استاد مشاور: مهیار خراباتی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، ۱۳۸۸.

منابع

- اداره کل میراث فرهنگی استان اصفهان. (۱۳۸۹). *لوح فشرده مدرسه چهارباغ به‌روایت تصویر*.
- اعظم‌زنگنه، آناهیتا. (۱۳۸۸). *تأثیر هنر غرب بر نگاره‌های ایران در دوره قاجار (در هنر کاشی‌کاری و گچبری)*. استاد راهنما: حسین سلطان‌زاده. استاد مشاور: مهیار خراباتی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرو معماری دانشگاه آزاد اسلامی. واحد تهران مرکزی.
- بانی‌مسعود، امیر. (۱۳۸۹). *معماری معاصر ایران (در تکاپوی بین سنت و مدرنیته)*. تهران: نشر هنر معماری قرن.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۵). *هنر اسلامی: زبان و بیان*. ترجمه مسعود رجب‌نیا. تهران: انتشارات سروش.
- پارسی، فرامرز. (۱۳۸۷). «نما در دوره قاجار». *نشریه معمار* (۵۱).
- حاجی‌قاسمی، کامبیز. (۱۳۷۷). *گنج‌نامه. فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران*. تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.
- رهنورد، زهرا. (۱۳۸۷). *حکمت هنر اسلامی*. تهران: انتشارات سمت.
- ساریخانی، مجید. (۱۳۸۱). *بررسی باستان‌شناسی معماری و شهرسازی شهرستان ملایر در دوره قاجار*. ملایر: انتشارات علم‌گستر.
- سالاری طالقانی، معصومه. (۱۳۸۹). *بررسی تطبیقی نقوش کاشی‌کاری عصر صفویه و قاجار*. استاد راهنما: حسین سلطان‌زاده و استاد مشاور اسکندر مختاری. پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی. واحد تهران مرکزی.
- شریفی‌نیا، صغری. (۱۳۸۱). *بررسی زیباشناسانه نقوش هندسی با تأکید بر گره‌چینی در مساجد حکیم و سید اصفهان*. استاد راهنما: مجتبی انصاری. استاد مشاور: مهناز شایسته‌فر. پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشکده هنرو معماری دانشگاه تربیت مدرس.
- شهرداری اصفهان. (۱۳۸۹). *مدرسه چهار باغ اصفهان*. از آدرس اینترنتی درگاه الکترونیکی شهرداری اصفهان http://www.isfahan.ir/ShowPage.aspx?page_=form&order=show&lang=1&sub=10&PageId=53&codeV=1&tempname=AsarTarikhy بازیابی شده در تاریخ ۱۳۸۹/۱۱/۲۵.
- صراف‌زادگان، عبدالامیر. (۱۳۸۰). *مقایسه رنگ و کاشی صفوی و قاجار (مدرسه چهارباغ اصفهان و مدرسه عالی سپهسالار)*. استاد راهنما: مجتبی انصاری. استاد مشاور: مهناز شایسته‌فر. پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس.
- فریه، ر. دبلیو. (۱۳۷۴). *هنرهای ایران*. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: نشر فرزان روز.
- کیانی، محسن. (۱۳۷۷). *بررسی مواد و مصالح در نقاشی قاجار*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد نقاشی. دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس.
- مصاحب، غلامحسین. (۱۳۸۰). *دایرةالمعارف فارسی*. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- معتمدی، مریم. (۱۳۸۳). *کاشیکاری دوران صفویه و تأثیر آن بر هنر معاصر*. استاد راهنما: غلامعلی حاتم. استاد مشاور:

امیراشرف آریانپور. پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشکده هنرومعماری دانشگاه آزاد. واحد تهران مرکزی.
- مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۸۷). *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی - تزئینات معماری*. تهران: مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.
- هال، جیمز. (۱۳۸۰). *فرهنگ نگارهای نمادها در شرق و غرب*، رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.
-وزارت مسکن و شهرسازی و فرهنگستان هنر. (۱۳۸۹). مسجد - *سیداصفهان*. از آدرس اینترنتی دانشنامه تاریخ معماری ایرانشهر. www.Iranshahrpedia.ir/fa/%d8%b3%db%8c%d8%af%d8%8c_%d9%85%d8%b3%d8%ac%d8%ac%d8%af/%da%. بازیابی شده در تاریخ ۱۳۸۹/۱۲/۲۵.
- وزارت مسکن و شهرسازی و فرهنگستان هنر. (۱۳۸۹). مدرسه *چهارباغ*. از آدرس اینترنتی دانشنامه تاریخ معماری ایرانشهر www.Iranshahrpedia.ir/fa/%d8%b3%db%8c%d8%af%d8%8c_%d9%85%d8%b3%d8%ac%d8%ac%d8%af/%da% بازیابی شده در تاریخ ۱۳۸۹/۱۲/۲۵.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۴/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

بررسی تطبیقی بین اژدهاکشان ایران و هند در اسطوره‌ها

الهه ایمانی* محمود طاووسی**

چکیده

در اساطیر اژدهاکش حامی مردم است، با نیرو و کمک ایزد یا ایزدان، به‌حمایت از مردمان و برای ایجاد صلح و آرامش به جنگ با اژدها می‌رود. در فرهنگ‌های مختلف اژدها و اژدهاکشان با نمادهای گوناگونی به‌کار رفته‌اند ولی در بن‌مایه و زبان تمامی آن اسطوره‌ها یکی هستند و فقط ازلحاظ گفتار است که در فرهنگ‌های مختلف از یکدیگر متمایز شده‌اند.

در تحقیق حاضر از بین اسطوره‌های جهان درباره اژدهاکشی، اسطوره اژدهاکشان ایران و هند انتخاب و از بین آنها به مقایسه بهرام (ورثرغن)، ایزد اژدهاکش ایرانی، با ایندرای هندی و فریدون و راما پرداخته شده است. این مقاله با جمع‌آوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و تحلیل اسطوره‌ها به‌روش ساختارگرایانه با نظر به تفکرات لوی‌استروس ـ که اسطوره را گفتاری درون نظام نمادین زبان می‌داند ـ پیش رفته است. هم‌چنین، براساس تفکرات ژرژ دومزیل که جامعه هند و اروپاییان را یک قوم واحد می‌داند، به بررسی این سؤال پرداخته شده است که آیا بین اسطوره‌های ایران و هند تطابقی وجود دارد؟ اگر آری این تطابق‌ها به چه مسئله‌ای مربوط می‌شوند؟ بنابراین، مقاله حاضر ساختاری تحلیلی ـ تاریخی دارد.

با بررسی‌های انجام‌شده، درنهایت این نتیجه حاصل شد که تطابقاتی بین اژدهاکشان هند و ایران وجود دارد و این شباهت‌ها و تطابق‌ها بنابر نظر استروس نه در اثر ارتباطات بلکه چون اسطوره‌ها در انگاره‌های عام ذهن آدمی وجود دارند و به‌دلیل اینکه هندیان و ایرانیان قبل از جدایی هردو از یک قوم هند و اروپایی بوده‌اند، بنابراین اسطوره اژدهاکشان این دو قوم بن‌مایه‌های مشترکی دارند و فقط در روایت به‌دلیل تشکیل سازمان‌های سیاسی، مذهبی، اجتماعی و موقعیت‌های جغرافیایی مختلف از نشانه‌های مختلفی استفاده کرده‌اند و به‌مرور زمان تغییر یافته و از یکدیگر متمایز شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، اژدها، اژدهاکش، هند، ایران

---

* دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

** استاد پژوهش هنر، دانشکده هنرو معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران (نویسنده مسئول). tavoosi.mahmoud@modarres.ac.ir

مقدمه

در اندیشه هند و اروپاییان همواره ستیزی بین نیروهای خیرو شر دیده شده است که این نبردها برای از بین بردن نیروی شر و برقراری نظم و آرامش است، درحقیقت به‌دلیل عدم تعادلی که در طبیعت وجود دارد یا به وجود آمده است، قهرمانان و ایزدان در اسطوره‌ها به دنبال بازگرداندن تعادل به طبیعت هستند و به‌همین دلیل به جنگ با اژدها می‌روند. اژدها در تفکرات ایرانیان و هندیان نیروی شر و خشکسالی شناخته شده است؛ علاوه برآن، اژدها به خصوص در تفکرات ایرانی گاهی نماد «نفس» محسوب شده است[۱] و همواره به‌دست اژدهاکشانی ازبین‌رفته‌اند که نیروی خیر معرفی شده‌اند.

در این مقاله به‌دنبال وجه‌های مشترک و تطابق بین اژدهاکشان ایران و هند هستیم، البته ذکر این نکته نیز حائز اهمیت است که اژدهاکشان از طبقات مختلفی هستند از جمله ایزدان، شاهان و قهرمانان. فرضیه در این تحقیق این است که تطابق بین اژدهاکشان ایران و هند علاوه بر اشتراکات قومی گذشته آنها به این دلیل است که اسطوره‌ها انگاره‌های عام ذهن آدمی هستند و برای رسیدن به این منظور از منابع گوناگون کتابخانه‌ای استفاده شده است. برای بررسی بن‌مایه اسطوره‌ها از تئوری ساختارگرایانه کلود لوی استروس[۲] و درمورد اساطیر هند و اروپایی از تئوری طبقه‌بندی سه‌گانه ژرژ دومزیل[۳] استفاده کرده‌ایم.

در ابتدا به تعریف اسطوره و ویژگی های مشترک اژدهاکشان هند و اروپایی پرداخته‌ایم و سپس اژدهاکشان ایران و هند را که شامل ایزدان و قهرمانان هستند، بررسی کرده و درنهایت به بررسی ساختار این اسطوره‌ها به منظور تطابق آنها پرداخته‌ایم.

هرچند تردیدی نیست که با اصول علمی می‌توان بسیاری از نکات مهم و ناشناخته را در زمینه اساطیر و آیین‌های هند و اروپایی روشن ساخت، شاید هرگز نتوان در مورد اساطیر هند و اروپایی به یک بازسازی جامع و مانع رسید (بهار، ۱۳۷۶: ۴۵۲). پس تحقیق در این زمینه، همواره ضروری احساس می‌شود.

پیشینه تحقیق

افراد گوناگونی درباره اسطوره‌های هند و اروپایی دست به تحقیق زده‌اند؛ از جمله مهرداد بهار در کتاب بندهش (۱۳۶۹) و پژوهشی در اساطیر ایران (۱۳۷۵) یا رقیه بهزادی در بندهش هندی (۱۳۶۸)، رستگار فسایی در آثار خود، ازجمله اژدها در اساطیر(۱۳۷۹) و پیکرگردانی در اساطیر (۱۳۸۳)، ژاله آموزگار در شناخت اساطیر ایران و ترجمه‌ای از کتاب جان هینلز (۱۳۸۶) به شباهت‌هایی بین اسطوره‌ها و اژدهاکشان ایران و هند اشاره کرده‌اند. ژرژ دومزیل نیز تحقیقات مفصلی درباره جامعه‌های هند و اروپایی کرده است، از جمله سرنوشت جنگ‌جو (۱۳۸۳) و جیمز دارمستتر[۴] که وجوه مشترک میان مهابهاراتا و شاهنامه را بررسی کرده و دلیل تشابه در اسطوره‌های این دو کتاب را ارتباطات این دو قوم درگذشته دانسته است (دارمستتر،۱۳۷۹: ۱۶۳-۱۹۴). درزمینه اژدها پایان‌نامه اژدها در افسانه‌های ایرانی و مقایسه آن با افسانه‌های هند و اروپایی (۱۳۴۸) از هوشنگ رهنما به نگارش درآمده است که بیش‌تر بیان افسانه‌های این دو تمدن است. در این مقاله با دیدگاهی جدید فقط به بررسی دقیق چهار اژدهاکش معروف ایران و هند یعنی بهرام، ایزد اژدهاکش و ایندرا، ایزد هندی و از میان قهرمانان اژدهاکش به‌تطابق اسطوره فریدون و راما پرداخته و تطابق بین آن‌ها را به‌دلیل اشترکات قومی آن‌ها و اسطوره‌های عام ذهن آدمی می‌داند.

روش تحقیق

این مقاله با نگاهی جدید و با روش تحلیلی – تاریخی با استفاده از منابع کتابخانه‌ای پیش رفته است و از تئوری ساختارگرایانه لوی استروس، همچنین از تئوری طبقه‌بندی سه گانه ژرژدومزیل، درباره اساطیر هند و اروپایی استفاده شده است.

مبانی نظری

در این بخش از مقاله به تعریف اسطوره و منشأ اسطوره از دیدگاه‌های مختلف، به‌خصوص دیدگاه ساختارگرایانه، می‌پردازیم. سپس تفکرات لوی‌استروس و نتایج تحقیقات ژرژ دومزیل را به‌طور خلاصه بیان می‌کنیم.

اسطوره چیست؟

واژه «اسطوره» در زبان پارسی وام‌واژه‌ای است برگرفته از زبان عربی. «الاسطوره» و «الاسطیره» در زبان عربی به معنای روایت و حدیثی است که اصلی ندارد (بهار، ۱۳۷۶: ۳۴۴) و در زبان فارسی اغلب معنای مجموعه دستاورد یک قوم در زمینه اعتقادی مستفاد می‌شود (همان). شاید بتوان اسطوره را مجموعه مواریث مکتوب و غیرمکتوب

بشری دانست که بشر آن‌ها را با زیبایی‌شناسی درآمیخته، یعنی جنبه زیبایی ادیبانه را با باورها و توصیف‌ها بیان کرده است. بشر اعتقادات، نیازها و دلهره‌هایش را که به زبانی نمادین و غیر قاعده‌مند پراکنده و اغلب با روایت آمیخته بودند، با اسطوره آفریده است.

اسطوره‌ها تنها بیان تفکرات آدمی درباره مفهوم اساسی زندگی نیستند، بلکه منشورهایی هستند که انسان برطبق آنها زندگی می‌کند و توجیهی منطقی برای جامعه محسوب می‌شوند. طرحی که جامعه برآن استوار است، اعتبار نهایی خود را ازطریق تصورات اساطیری به‌دست می‌آورد. درنظر اقوام هندو ایرانی ایزدان جامعه را با ساختی سه‌لایه‌ای آفریده‌اند. دسته‌ای از مردمان روحانی، عده‌ای جنگجو و گروه سوم کشاورز آفریده شده‌اند. بنابراین، همه مردمان مرتبه خود را در زندگی مدیون اراده خدایان می‌دانستند (هینلز، ۱۳۸۶: ۲۵).

درمورد اسطوره معانی و تعریف‌های گوناگونی از دیدگاه‌ها و مکتب‌های مختلف وجود دارد. یکی از این تعریف‌ها مربوط به مکتب ساختارگرایی[۵] است که می‌گوید: «اسطوره بیان نمادین ارتباط متقابلی است که توسط انسان میان پدیده های گوناگون و نیز خود انسان برقرار می گردد» (بهار،۱۳۷۶ : ۳۶۵). مکتب اصالت ساختاری در امر تحلیل نظام‌های فرهنگی، به ویژه نظام‌های خانوادگی و اسطوره‌ایی به‌کار می‌رود و برآن است که در میان عوامل متعدد شکل بخشنده به‌یک نظام فرهنگی، رشته‌ای از روابط ساختاری وجود دارد که قادر است سیرت آن نظام را در ورای اشکال ظاهری متفاوت و ملموس آنها مشخص سازد. کلود لوی استروس پایه‌گذار این مکتب است.

کلود لوی استروس

لوی‌استروس اسطوره‌ها را حکایاتی تخیلی می‌داند که سعی دارند در پرتو منطقی خاص تقابل‌های دوتایی میان فرهنگ و طبیعت را حل نمایند (ضیمران،۱۳۸۴: ۱۳). ازنظر وی اسطوره ارتباط های ساختاری معیّنی را به شکل تقابل‌های دوگانه ارائه می‌دهد که جهانی و مورد توجه تمامی فرهنگ‌هاست (استروس،۱۳۸۰: ۱۵). هم‌چنین، به‌نظر وی اسطوره بیان نمادین ارتباط متقابلی است که توسط انسان میان پدیده‌های گوناگون پیرامون او و نیز خود وی برقرار گشته است و برای مطالعه اسطوره باید رابطه درونی اجزای ترکیب‌شونده یک اسطوره را مطالعه کرد (بهار،۱۳۷۶: ۳۶۶-۳۶۷).

لوی‌استروس با کندوکاو در زندگی معنوی اقوام ابتدایی به‌این نکته پی‌برد که کارکرد ذهنی انسان نامتمدن دربنیاد با ذهنیت پیشرفته و خردگرای انسان مدرن، همچنین آیین‌ها و باورهای جماعت ابتدایی با انسان امروزی فرقی ندارد. بلکه وجوه مشترکی وجود دارد که می‌توان آن‌ها را در قالب‌های ساختاری بررسی کرد. وی در مجموعه‌بررسی‌های ساختارگرایانه خود پیرامون اساطیر، اسطوره را بیانگر یک ساختار اجتماعی در قالب روایت می‌داند که این روایت‌ها در بیان خود از تبدیل تفکر به نشانه بهره می‌جویند. براساس رویکرد ساختارگرایانه وی عناصر اسطوره معنای خود را از شیوه ترکیب‌شان می‌گیرند و نه از ارزش درونی‌شان (لچت، ۱۳۷۷: ۱۲۳). وی در بررسی اسطوره به فرایند پدیدآمدن آن و فرایند تبدیل یک اسطوره به اسطوره دیگر توجه دارد، به‌نظر او برای درک اسطوره‌ها باید آن ها را به صورت مجموعه‌ای از واج ها درنظر گرفت و مانند زبان مورد تحلیل قرار داد. این بررسی‌ها نشان خواهد داد که اسطوره‌ها دارای ظاهر متعدد و ساختار واحدی هستند. این ساختار واحد بن‌مایه اسطوره محسوب می‌شود که نوعی ساختار معیّن را مشخص می‌سازد و این تقابل های دوتایی میان فرهنگ و طبیعت در آغازین مراحل تفکر بشری برای دست‌یابی به ساختار طبیعت و غلبه بر آن محسوب می‌شود (استروس،۱۳۸۰: ۵-۱۱). وی با مطالعه‌های گسترده در عرصه‌های گوناگون زبان، اندیشه و روان نشان داد که کارکردهای ذهنی و روحی انسان در اقلیم‌های گوناگون سخت رنگارنگ هستند اما بنیادهای ساختاری کما بیش پایدار و یکسانی دارند (امینی نجفی. http://www.zendegi.com/new-pag-1615.htm ، 1390.7.17)

استروس در جواب این سؤال که چرا اسطوره‌های فرهنگ‌های متفاوت در کشورهای مختلف بدون درنظرگرفتن محتوای آن‌ها ساختاری مشابه دارند، می‌گوید: برای یافتن پاسخ این پرسش، ساختار اسطوره‌ها و نه محتوای آنها را باید مورد بررسی قرار داد و در آخر به این نتیجه می‌رسد که اگرچه شخصیت‌ها و رویدادهای اسطوره‌های مختلف ممکن است بسیار متفاوت باشد، ساختارهای این اسطوره‌ها مشابه است (لوی استروس،۱۳۸۰: ۹). وی معتقد است که اسطوره چونان گفتاری است در درون نظام نمادین (زبان) همان‌گونه که یک زبان‌شناس می‌تواند صرف و نحو کند و دستور یک زبان را ازطریق تأمل و تحقیق در آن زبان بازشناسد، اسطوره‌شناس نیز باید بتواند دستور زبان اسطوره را درک نماید و برای فهم معنای اسطوره‌ها باید ساختار نهانی عمیق آن‌ها را معلوم داشت (ضیمران،۱۳۸۴: ۱۴).

درحقیقت، معنا محصول قراردادهای فرهنگی و محصول خود زبان است و در فرهنگ‌های مختلف می‌توان برداشت های مختلف داشت. از نظر ساختارگرایان معنا فقط از ساختار عینی قواعد زبان و تمایز اجزا درونی آن برمی خیزد. معنا محصول فرایند گزینش واژگان است.

ژرژ دومزیل

براساس تفکرات دومزیل اسطوره‌های ایران و هند شاخه‌های مشترکی دارند. به عبارتی از یک منشا هستند و درمقوله معتقدات دینی دوران تکامل را به پایان رسانده‌اند. ژرژ دومزیل درآثار خود تلاش می‌کند عناصر تشکیل‌دهنده جوامع هند و اروپایی را نمایش دهد و در این‌باره به کتاب‌های دینی و اسطوره‌ها مراجعه می‌کند. وی درنهایت ثابت می‌کند که ساختار ایدئولوژی هند و اروپایی به سه کنش فرمانروایی یعنی شهریاری، جنگ‌آوری و اقتصادی(تولید) تقسیم می‌شود، البته در ایران این طبقه‌بندی به این شکل آشکار نیست. براساس تقسیم‌بندی وی اژدهاکشان باید جزو جنگجویان یعنی طبقه دوم باشند و ایندرا را جزو گروه خدایان جنگجو می‌داند. در هند سه طبقه اجتماعی وجود دارد، نخست مرکب از برهمن‌ها (کاهنان) است، دوم طبقه کشاتریا (کشترا)[۶] یا جنگاوران و سوم طبقه وایشا (وئیسیاها)[۷] یعنی توده برزگران (دومزیل، ۱۳۷۹: ۱۷). وی همچنین ازهمین‌طریق یافته‌های ارزنده‌ای را درخصوص اشتراک اعتقادات ایران باستان، هند باستان و دیگر اقوام هند و اروپایی ارائه کرده است. به جرأت می‌توان گفت که کمتر مردمانی هستند که به اندازه مردم ایران و هند ازلحاظ اصل‌ونسب در طول تاریخ با یکدیگر ارتباط نزدیک داشته‌اند (نهرو، ۱۳۶۱: ۲۵۱). دومزیل در ارتباط با این مسئله که چرا نام هیچ خدای فردی (صاحب فردیت) را نمی‌شناسیم که نام مشترک دست‌های از ایزدان در دو گروه باشد، معتقد است نام‌های خاص معنی‌دار به آسانی تجدید و نو می‌شوند و در هر فرهنگی ممکن است یک نام بر دیگر نام‌ها رجحان یابد و درجایی دیگر، نامی دیگر و بر همان قیاس باقی مانده باشد (دومزیل، ۱۳۷۹: ۲).

تقابل دوتایی میان اژدها و اژدهاکشان در اسطوره‌ها، به جز در چین، دیده می‌شود که اژدها نیروی شر و خشکسالی در مقابل اژدهاکش که حامی مردم و نیروی خیر است، دیده می‌شود و یک ساختار اجتماعی درقالب روایت بیان می‌شود. در قسمت بعدی، ویژگی این اژدهایان و اژدهاکشان هم چنین جایگاه آنها در دو فرهنگ و اسطوره‌های ایران و هند بررسی شده است.

اژدها و اژدهاکش

در فرهنگ‌های فارسی تعریف «اژدها» را مار بزرگ با دهان گشاده نوشته‌اند و افزوده‌اند که به‌شکل سوسمار بزرگ و دارای دو بال است و آتش از دهان بیرون می‌کند و پاس گنج می‌دارد. در اساطیر جانور شگفت پیکری است که هم خزنده و هم پرنده است و عموماً با بال‌های عقاب، چنگال‌های شیر، دُم ماران و دَم آتشین تصویر می‌شود و چنین مخلوقی در افسانه‌های غالب ملت‌ها و اقوام جهان از دوره باستانی به‌بعد دیده می‌شود (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۳۷).

اژدها موجود پلیدی است که اهریمن آن را همراه مار و کژدم و چلپاسه و وزغ و جزء خرفستران گزند و زهرآگین آفرید (قلیزاده، ۱۳۸۷: ۷۳). در اوستا از اژی دهاک به عنوان قوی‌ترین دروغی که اهریمن برضد جهان مادی آفریده یاد شده است (بهار، ۱۳۷۶: ۱۹۰). در هند اژدها نماد خشک‌سالی و تاریکی و سیل‌های ویرانگر بود و در ایران مظهر شرارت و رذیلت‌های اخلاقی به‌شمار می‌رفت (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۷).

اژدها گاهی به مار تشبیه می‌شود و گاهی به جانور بزرگی با چنگال‌های شیر و گاه نمادی است از اخلاق‌های ناپسند و این مسلماً به‌دلیل تفکر و باورهای هر منطقه است و این تفاوت‌ها ناشی از برداشت معنی متفاوت در ذهن هر مخاطب و شرایط محیطی و فرهنگی خاص هر جامعه است وگرنه بن‌مایه آن روایت‌ها یکی است و به قول استروس قالب قابل فهمی که اسطوره پیش روی ما می‌گذارد، این امکان را به وجود می‌آورد که بتوانیم همه معناها را در یک کلیت منسجم ترکیب کنیم و درنهایت اینکه هرکسی از هر اسطوره‌ای مضمون متفاوتی از اثر برداشت می‌کند (استروس،۱۳۷۶: ۹۷).

مردم همیشه به دلیل نیروی شگفت‌انگیز اژدها و جثه بزرگ‌اش از آن می‌ترسیدند، اژدها را همیشه چون نیرویی غالب تصویر می‌کردند، که هرکس یارای مبارزه با آن را نداشت. بنابراین در اسطوره‌ها همیشه یک اژدهاکش که قهرمان و حامی مردم است وجود دارد که به جنگ با اژدها می‌رود تا مردم در آرامش زندگی کنند. در توصیفات نویسندگان و شاعران، اژدهایان بسیار قوی توصیف شده‌اند، به‌طوری‌که هنگام روبه‌رو شدن با پهلوان تلاش و کوشش زیادی برای پیروزی نمی‌کنند.

در افسانه‌پردازی سراسر جهان، به‌جز چین، اژدها (که جزء نیروهای کیهانی و نماد قدرت است) نمودار نیروهای پلید و ناپاک است، اژدها آب‌ها را از بارورکردن بازمی‌دارد و

می‌خواهد خورشید و ماه را فرو ببرد و برای اینکه جهان بماند، اژدها باید نابود شود (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۲۹۶). بنابراین، برای حفظ تعادل جهان در اسطوره‌ها اژدهاکشانی باید باشند که با اژدها مبارزه کنند. اژدها نیرویی اهریمنی است که مانعی در برابر حصول به اندیشه‌های ایزدی محسوب می‌شود.

اژدهاکشان باید خداپرست و با ایمان باشند تا از ایزدان برای جنگ با اژدها، که دارای نیروی اهریمنی است، یاری بگیرند و بدون یاری ایزدان این کار غیر ممکن است، پس اژدهاکشان «پس از پیروزی بر اژدها سروتن می‌شویند و دست بر آسمان برمی‌دارند و خدای را سپاس می‌گذارند» (رستگار فسایی،۱۳۷۹:۱۳۱). حتی اژدهاکشانی که خود جزء ایزدان هستند، برای مبارزه از نیروی ایزدان دیگر یا قربانی‌های مردم برای افزایش نیرو استفاده می‌کنند.

علاوه‌برآن، اژدهاکش برای افزایش قدرت خود نیاز به نیروهای امدادی دارد که به‌طرق مختلف به‌دست می‌آید، از جمله نوشیدن سومه[۸] و قربانی‌هایی که مردم به ایزدان اهدا می کنند، همگی موجب افزایش قدرت وی برای مقابله با اژدها می‌شود.

در اساطیر ایرانی و هندی اژدهاکشان فراوانی وجود دارند. از جمله بهرام، فریدون، گرشاسب، سام، بهرام گور، بهرام چوبین، رستم و اسفندیار. یکی از ایزدان به نام بهرام بزرگترین اژدهاکش ایرانی با ایندرای[۹] هندی قابل مقایسه است، به‌طوریکه لقب ایندرا، بهرام به معنای کشنده دیو، ورتره یا ورتیره[۱۰] است (بهار،۱۳۷۶ : ۹۶). با این تفاوت که بهرام در اساطیر ایرانی با غول یا اژدها مبارزه نمی‌کند بلکه بر شرارت آدمیان و دیوان غالب می‌آید (هینلز، ۱۳۸۶: ۴۲)، درصورتی‌که در ریگودا اژدها به جانور سه‌پوزه، سه‌کله، شش چشم و با هزار چستی و چابکی توصیف شده است که به دست ایندرا کشته می‌شود. از دیگر اژدهاکشان هندی راما چاندرا است که یکی از تجلیات ویشنو است و به مبارزه با اهریمن راوانا [۱۱] می‌رود.

مطالعه و بررسی اژدهاکشان در هند و ایران

برای بررسی تطابق اژدهاکشان ایران و هند، ابتدا خاستگاه هند و ایرانیان مورد مطالعه قرار گرفته است، سپس از بین اژدهاکشان زیادی که در اسطوره‌های ایران و هند وجود دارد، به بررسی دو اژدهاکش از اسطوره‌های هند و ایران، به‌دلیل بیشترین تشابهاتی که با هم دارند، پرداخته شده است. حال برای آشنایی بیشتر، اسطوره‌های آنان به‌طور خلاصه معرفی شده‌اند.

خاستگاه هند و ایرانی‌ها

درباره خاستگاه اصلی ایرانیان نظر قطعی وجود ندارد. ایرانیان کوچ‌نشینان هند و اروپایی سوارکاری بودند که از شمال، در راستای دریای خزر، به‌جنوب پیشروی کردند (کخ،۱۳۷۶ : ۱۱). درواقع، هند و اروپایی ها دسته دسته شدند و هرگروه به سرزمین‌های خاصی وارد شدند؛ عده‌ای به اروپا، عده‌ای به هند و عده‌ای دیگر نیز به ایران آمدند. آریاییان که جزء این مجموعه اقوام بودند، راهی جنوب شرقی شدند و در هزاره دوم و اول پیش از میلاد بر هند و ایران یورش بردند. دین هندی‌ها در مجموعه‌ای از سرودها به‌نام ریگ‌ودا و سرودهای باستانی ایرانیان پیش از زرتشت ـ که می‌باید شبیه دیانت هندویان بوده باشد (دومزیل، ۱۳۷۹: ۱۲)ـ در کتاب اوستا گردآمده است. این دو کتاب دو مرجع بسیار خوب برای پی‌بردن به فرهنگ، اعتقادات و دین مردم هرکدام از این سرزمین‌ها است. گفتنی است که تاریخ تنظیم این دو در شکل کنونی آن‌ها با هم تفاوت زمانی زیادی دارد. در اوستا و ریگ‌ودا مشابهت‌های فراوانی را می‌توان یافت و این مسئله احتمالاً به‌این دلیل است که قبل از این‌که این فرهنگ‌ها ازهم جدا شوند، یکی بوده‌اند و بعد هر سرزمینی نامی جدا برای آن‌ها انتخاب کرده است. در واقع، زمانی‌که اقوام آریایی به‌منطقه‌ای وارد می‌شدند، اعتقادات دینی خود را به‌همراه می‌بردند و اعتقادات آنها دربردارنده خدایانی بود که تجسمی از نیروها و قوای طبیعی از جمله آب، خاک، آتش و باد بودند و این اعتقاد به نیروهای طبیعی در هردو قوم ساکن در هند و ایران مشاهده می‌شود. پس طبیعی و منطقی به نظر می‌رسد که تطابق‌هایی بین اسطوره‌های هند و ایران وجود داشته باشد.

مردم ایران و هند از گذشته‌های دور حتی قبل از ورود آریایی ها به سرزمین‌های ایران و هند با یکدیگر ارتباط داشته‌اند. آثار کشف شده در هند حکایت از این دارد که سکنه هند و ایران پیش از هجوم طوایف آریایی باهم ارتباط نزدیک و رفت‌وآمد مداوم داشته‌اند (جلالی نائینی، ۱۳۷۵: ۶). هم‌چنین، مکشوفات تمدن‌های موهنجودارو و هاراپا و کشف ارتباطات آنها با تمدن های شهر سوخته، جیرفت شهداد و حتی بین‌النهرین این ارتباطات را اثبات می کند. به همین دلیل می‌توان ریشه‌های مشترکی در میان اعتقادات و اسطوره‌ها و خدایان آن‌ها یافت که بعدها براثر تفاوت شرایط جغرافیایی، اجتماعی، فرهنگی و مذهبی (از جمله دین زرتشت در ایران خود عامل بسیاری از تفاوت‌ها شد) برخی از عقاید و اسطوره ها از یکدیگر

متمایز شده‌اند. همان‌طور که برخی از اسطوره‌های این دو قوم قابل انطباق با یکدیگر هستند، ژرژ دومزیل ـ محقق بزرگ اقوام هند و اروپایی ـ معتقد است که «اقوام هند و اروپایی زبان مشترکی داشته‌اند، لذا می‌بایست اشتراکی میان اعتقاداتشان هم موجود باشد» (ذکرگو،۱۳۷۷ : ۲۵).

هند و ایران نه تنها ازنظر نژادی یکی بوده‌اند، بلکه مذاهب و زبان‌های قدیمی این‌ها نیز زمینه مشترکی باهم داشته‌اند «مذهب ودایی هند با مذهب زرتشتی ایران و زبان سانسکریت ودایی و زبان کهن باستانی که زبان اوستا بوده نیز با یکدیگر شباهت هایی نزدیک دارند» (نهرو، ۱۳۶۱: ۲۴۷). چنین است که در افسانه‌ها و اسطوره‌های آنها می‌توان تطابق‌هایی را یافت.

یکی از مشخصات اساطیر آریایی آن است که پهلوان در یکی از ماجراهای خود با اژدها روبه‌رو می‌شود و به پیکار می‌پردازد و این امر به‌صورت جزئی از حماسه‌های پهلوانی درآمده است (رستگار فسایی،۱۳۸۳: ۲۹۶) و آن به دلیل این است که برخی از مسائل عمومیت زیادی دارند و به قول استروس این‌ها نمودی در انگاره‌های عام ذهن آدمی است که آن‌ها را می‌توان تقریباً به یک شکل بین اقوام مختلف بشری مشاهده کرد بدون اینکه آن تمدن‌ها با هم درارتباط بوده یا ازهم تأثیر پذیرفته باشند و تحلیل اسطوره‌ها آدمی را قادر به درک انگاره‌های مزبور می‌گرداند (ضیمران،۱۳۸۴: ۱۴).

اژدهاکشان در هند، ایندرا و راما

جی. سی.کویاجی می‌نویسد: اژدها در هندوستان، چین و بابل نماد خشکسالی، تاریکی و سیل‌های ویرانگر بود و در ریگ‌ودا اژدها به جانور سه‌پوزه، سه‌کله، شش‌چشم و با هزار چستی و چالاکی به‌صورت موجودی سه‌سر درمی‌آید که به‌دست ایندرا کشته می‌شود (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۲۹۲).

ایندرا در اساطیر هندی خدای طوفان و پدیدآورنده رعد است، وی می‌تواند خود را به هر شکل که بخواهد درآورد (همان: ۳۵۰)، ایندره در ریگ‌ودا بهترین ورترهن و سرمشق دیگران است و از برای پیروزی بر باشنده‌ای دیوی، که ظاهر وی مشخص نیست اما نام او مشخصاً مار بزرگ (اژدها) ورتره یا وریتره صورت تجسم‌یافته مقاومت است (دومزیل، ۱۳۸۳: ۱۶۳). زندگی ایندرا، افسانه‌ها و اسطوره‌های بسیاری دارد که در این مقاله فقط به اسطوره اژدهاکشی وی پرداخته می‌شود.

ایندرا نیرو و توان خود را از سومه، نوشابه سکرآور، و فدایا و قربانی‌هایی که مردم می‌دهند، به‌دست می‌آورد. وی در نزد هندوئیان مقام بسیار بالایی دارد چراکه وی بارنده باران و شکست‌دهنده دیو خشک‌سالی، یعنی ورتا (وریتره)، است. ورتا آب‌های جهان را بلعیده و موجب قحطی شده است، در این هنگام مردم به درگاه خدایان شروع به دعا کردند و از آن‌ها کمک خواستند، اما هیچ کدام از خدایان قدرت مقابله با چنان اهریمنی را نداشتند تا این‌که ایندرا تصمیم می‌گیرد انسان‌ها را از مرگ و قحطی نجات دهد. ایندرا در مبارزه خود با ورتای اهریمن، گاوان ابری را که در زندان او اسیر بودند آزاد و آنان را از خشکسالی رهایی داد (ایونس،۱۳۷۳: ۱۸). همان‌طورکه اشاره شد، جنگ با اژدهایان کار مشکلی بود و اژدهاکش به نیرو و کمک ایزدان برای پیروزی نیاز داشت، ایندرا که خود یکی از ایزدان است، او نیز باید نیرویی بیش از نیروی خود بیابد تا بتواند با اژدها مبارزه کند. نیروی ایندرا متکی به قربانی و هدایا است بنابراین مردم با دادن قربانی‌های بسیار و هم‌چنین با نوشیدن سومه قدرت شکست‌دادن وریتره را، که رویین‌تن بود، یافت و وی با یافتن نقطه ضعف وی او را شکست داد. سپس گاوان ابر از بند رها و باران بر زمین باریدن گرفت. می‌گویند ایندرا در پایان هر تابستان این نبرد را تکرار و با این کار پایه‌های قدرت خود را نزد خدایان و مردمان استوار می‌ساخت (همان: ۱۸).

اژدهاکش دیگر راماست، راما در اساطیر هندی قهرمانی بزرگ و الگوی یک انسان نیک، شجاع، جوانمرد، پرهیزگار، والامنش و همسری نیکوکار و دوست‌داشتنی معرفی شده است (کاواندیش، ۱۳۸۷: ۴۷). داستان وی از این قرار است:

در اساطیر هندی سلطان اهریمنان راونا است و از بین خدایان فقط ویشنو حاضر به مبارزه با این اهریمن می‌شود. ویشنو برای از بین بردن این موجود خطرناک و نیرومند تصمیم می‌گیرد در وجود چهار پسر دشرته، که در آنزمان شهریار بود، تجلی کند که پسر ارشد دشرته راما[۱۲] بود و پسر بعدی لکشمانا. راما با سیتا ازدواج می‌کند و به همراه لکشمانا بنابه دلایلی تبعید می‌شوند. راکشی که خواهر راونا بود، عاشق راما می‌شود و سورپانکهه[۱۳] عفریته به لکشمانا روی می‌آورد اما آن‌ها آن‌دو را از خود می‌رانند به همین دلیل سورپانکهه برای راونا برادر خود از زیبایی‌های سیتا می‌گوید و او را عاشق سیتا می‌کند. راونا که از هویت و قدرت راما آگاه بود، برای ربودن سیتا به نیرنگ روی می آورد. وی با افسون یکی از خادمان خود را به شکل غزالی درمی‌آورد و به خلوتگاه راما روانه می‌کند، راما به‌همراه لکشمانا به‌تعقیب آن غزال می‌پردازند. در همین هنگام، سلطان اهریمنان خود را به شکل راهبی دوره‌گرد درمی آورد و وارد خلوتگاه راما می‌شود و سیتا را می‌رباید، راما و

لکشمانا بعد از بازگشت سیتا را نمی‌یابند، ندایی از آسمان بر راما می‌آید و آنها را از داستان سیتا آگاه می‌کند و راما بعد از آنکه راونا را پیدا می‌کنند، به مبارزه با او می‌پردازد، مبارزه راما و راونا چنان مبارزه هولناکی بود که زمین به زیر پای دو هماورد می‌لرزید. راما با هر تیری که می‌زد، یکی از سرهای راونا را جدا می‌کرد اما سری مجدد به جای آن می‌رویید. سرانجام راما سلاحی جادویی را که آگاستیه[۱۴] فرزانه و عارف به او داده بود، برکشید. آن سلاح دربردارنده نیروی همه خدایان بود به‌طوریکه بدون کمک و یاری ایزدان راما با وجود همه قدرت خود هرگز قادر به شکست آن اهریمن نبود. سرانجام با پیروزی راما بر راونا، راما همسر خود سیتا را از قصر لانکا که در ایروانا بود، نجات می‌دهد (ایونس،۱۳۷۳: ۸۹-۹۷).

اژدهاکشان در ایران، بهرام و فریدون

از جمله ایزدان ایرانی که به‌نام اژدهاکش می‌توان نام برد، بهرام[۱۵] (ورثرغنه)[۱۶] است که یکی از مهم‌ترین ایزدان زرتشتی محسوب می‌شود، بهرام وجودی است انتزاعی که ده تجسم یا صورت دارد که هرکدام از آن ها مبیّن نیروی پویای این خداست (هینلز،۱۳۸۶: ۴۶). ورثرغنه[۱۵] باشنده‌ای انتزاعی یا تجسمی از یک ایده و تعبیری از نیروی پیشتاز و مقاومت ناپذیر پیروزی است، بهرام در اوستا به معنای پیروزی است اما معنای واقعی آن کشنده ورتره است (فسایی،۱۳۸۳: ۱۷۳) نام ورثرغن به همه کسانی اطلاق می شود که به سرشت خویش یا در موقعیتی خاص پیروزمندند، گفتنی است یکی از معروف ترین القاب ایندره هند و ایرانی با کمی تغییرات ورثرغنه است. بنونیست[۱۷] آورده است که این صفت به قهرمانانی اطلاق می‌شود که اژدهای دهاکه را کشته‌اند (دومزیل، ۱۳۸۳: ۱۶۱-۱۶۳).

طبق گزارش مورخ ارمنی، بهرام لقب ویساپاکل، visapakal (کشنده اژدها) را داشت، واژه visap به‌معنی زهرآگین است و در اوستا فرم قدیم آن به‌شکل visap صفت اژی است که در آیین مانوی از ایزدان اژدهاکش است (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۲۳۹-۲۴۰).

پیر ژان دومناش[۱۸] آثاری از اساطیر قدیمی بهرام و نبردش با اژدها را در یکی از روایات پهلوی پیدا کرده است (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۱۳۸). دومناش درسال ۱۹۴۸ از دو متن پارسی و پهلوی که براساس بخش‌های ازدست رفته اوستا نوشته شده، شاهدی یافته که ورثرغنه ـ وهرام یا بهرام در این دوره از زمان با انجام شگفت‌ترین کار قابل تصور آفرینش نیک را رهایی بخشیده و از پیشرفت و ارتقا برخوردار شده است. براساس مطالعات، دومناش می‌نویسد: اهریمن گجسته زمانی سخت حمله برد، هرمز دادار با شش امشاسپند سخن گفت: «بروید و اهریمن ناپاک را دست‌بسته نزد من آرید.» هر شش امشاسپند رهسپار گشتند و زمانی درپی اهریمن گشتند و به‌یافتن وی توفیق نیافتند. پس از آن‌همه به بهرام یَزَد گفت «تو که از اول پیرزمند آفریدمت، نشان پیروزی ده»، بهرام با شش امشاسپند برفت و اهریمن ریمن را بسته نزد اورمزد بیاورد و اورمزد دادار از این کار بهرام شاد گشت و گفت از نخست تو را پیرزمند خواندم، کنون پیرزمند شده‌ای (دومزیل،۱۳۸۳: ۱۶۴-۱۶۵).

از جمله دیگر اژدهاکشانی که در اوستا از وی نام برده شده، فریدون است. فریدون از جمله قهرمانانی است که در اوستا نخستین اژدهاکشی نامیده شده است که با اژی‌دهاک سه‌سر نبرد می‌کند و به‌دلیل مبارزه‌اش با ضحاک در یادها باقی می‌ماند. فریدون از فره‌مندان اساطیر ایرانی است که در اوستا و متون کهن وندیداد و هومیشت ذکر او رفته است. بنابر بندهش او در هزاره دوم متولد شد و در آخر هزاره دوم ضحاک[۱۹] را گرفت و ببست و در هزاره سوم کشور را در میان فرزندان خود تقسیم کرد (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۲۶۶). ضحاک نیز در داستان‌های قدیم به مار یا اژدها که مخلوق اهریمنی خطرناکی است، تشبیه شد و اژی‌دهاک نام گرفت. اژی‌دهاک، هیولای سه‌سری بود که انسان‌ها را می‌خورد، همین هیولای سه‌سر آدمی خوار در شاهنامه فردوسی با اسم ضحاک ظاهر می‌شود. فردوسی ضحّاک تازی را چندین بار مطلقاً اژدها یاد کرده است (بهزادی، ۱۳۶۸: ۲۴۳) و خاطره این اسم در داستان‌های جدید به‌شکل برآمدن دو مار بر شانه او درآمده است یعنی اژی‌دهاک در روایات بعدی نه موجودی اساطیری بلکه ستمگری نابکار به‌نام ضحاک معرفی شده است که جم را می‌کشد و قلمرو زمینی او را تصاحب می‌کند (هینلز، ۱۳۸۶: ۵۷) و به پادشاهی می‌رسد.

در شاهنامه روزی اهریمن به‌صورت مردی نیک‌خواه بر ضحاک آشکار می‌شود و او را به کشتن مرداس (پدرش) و نشستن برجای وی تشویق می‌کند. ضحّاک این پیشنهاد را می‌پذیرد. چند بار دیگر نیز ابلیس به ضحاک نزدیک می‌شود. سرانجام، روزی ابلیس کتف وی را می‌بوسد و ناپدید می‌شود. در جای بوسه‌های وی دو مار سیاه بزرگ از کتف ضحاک می‌روید که هرچه آنها را می‌بریدند، باز

سر برمی‌آوردند. تدبیرهای پزشکان به‌جایی نرسید و این بار اهریمن به‌صورت پزشکی دانا پیش ضحاک آمد و توصیه کرد که برای درمان خود باید مغز سر مردمان را به مارها بخورانند تا مارها بمیرند. هدف او از این امر نابودکردن نسل انسان بود (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۲۵۶). این‌جاست که از فریدون درخواست می‌شود مردمان را در برابر جبر، تب و ضعفی که به‌دست ضحاک ایجاد شده بود، یاری کند (هینلز، ۱۳۸۶: ۶۰) در این میان است که فریدون به میدان می‌آید و به مبارزه با ضحاک می‌پردازد. فریدون با گرزی که سفارش آن را به آهنگر می‌دهد و با برکت‌بخشی بهرام و یاری از سروش[۲۰] بر ضحاک پیروز می‌شود (مسکوب، ۱۳۷۱: ۴۱؛ پاورقی ۳۴). وی ضحاک را نمی‌کشد، زیرا با کشتن وی زمین پر از چلپاسه و بدی‌هایی می‌شود که از بدن وی خارج خواهد شد، بنابراین وی را تا پایان جهان در کوه دماوند به بند می‌کشد.

فریدون با سروش در ارتباط بود و نصایح و فرمان‌های وی را اجرا می‌کرد، سروش در جایگاه یزدان‌پرستان با او ملاقات کرد و به او افسونگری و باطل‌کردن جادو را آموخت. فریدون دیوان جادوگری محافظ کاخ ضحاک را کشت و خود به تخت پادشاهی ضحاک جلوس کرد و خواهران جم را از چنگال وی نجات داد، فریدون درحقیقت موعودی بود که ظهور نجات‌بخش او را دانایان مژده داده بودند.

تحلیل اسطوره‌ها

مقایسه و تطابق بین اژدهاکشان ایران و هند

دومزیل معتقد است از مقایسه نوشته‌های اوستا کتاب مقدس و دیانت کهن ایران با ریگ‌ودای هندی معلوم می‌شود که این دو قوم درگذشته می‌بایست قوم واحدی می‌بوده باشند (ذکرگو، ۱۳۷۷: ۴۲). از نظر وی اگر به بهرام ایزد پیروزی ایرانیان نگریسته شود، او را می‌توان با ایندره خدای جنگجو و اژدهاکش هندی مقایسه کرد که هردو جزو خدایان دسته دوم هستند، همچنین هردو وظیفه مبارزه با نیروهای پلید و شر را به‌عهده دارند، اما بهرام ایرانی برخلاف همتای هندی خود ایندره اسطوره‌ای ندارد که در آن سخن از غلبه او بر غول یا اژدها باشد بلکه وی با بدی‌ها، پندارهای بد و دروغ و نادرستان مبارزه می‌کند (هینلز، ۱۳۸۶: ۴۲). اصولاً هیچ یک از خدایان زرتشتی در متون جدید اژدهاکش نیستند اما به نظر می‌رسد در دوره‌های کهن تر این مفهوم در آیین ایرانی جایی داشته است.[۲۱] مبارزه شاهان و قهرمانان با اژدها یا مار شاخ‌دار در ادبیات عامیانه ایران بسیار معروف و نشانه‌ای از آن اعتقاد کهن است. به‌نظر می‌آید که در اوستا خدایان به‌مراتبی بالاتر و مجردتر صعود کرده‌اند چنان‌که اژدهاکشی فقط برای قهرمانان بزرگ باقی مانده است[۲۲] (http://www.cgie.org.ir/shavadn.asp?id=391&avaid=3407, 1390.7.17)، درصورتی‌که در متون قدیمی‌تر ایزدان در ایران نیز اژدهاکش بوده‌اند.

این تفاوت‌ها و تغییرات که در دوره‌ها و مناطق مختلف بعداً رخ داده است، وابسته به شرایط اقلیمی و زندگی و تفکراتی است که بعدها در هر منطقه به‌وجود آمده است. در واقع، پدیده اژدها در هر منطقه به‌شکلی ظاهر می‌شود که اذهان را با توجه به زندگی مردم آن منطقه به‌خود مشغول کرده است، البته شکل آن کم و بیش در سراسر جهان یکی است اما اعمال و رفتارهایی که انجام می‌دهد در کشورها و مناطق مختلف متفاوت است، در کشوری مثل هند آب‌ها را از باریدن باز می‌دارد و نشان‌دهنده خشک سالی است و درجایی مثل ایران نیرویی پلید است و ازآن‌جایی‌که اژدها در ایران نیرویی پلید و اهریمنی است، بنابراین اژدهاکشی محتوایی دینی و آیینی محسوب می‌شود که به آفرینش و رستاخیز مربوط می‌شود. در اوستا از ایندره که اهی[۲۳] را می‌کشد خبری نیست اما صفت او به‌صورت ورثرغنه (کشنده ورثره) که برابر ورترهن هندی است، به‌صورت یکی از خدایان مهم و کهن ایرانی پدیدار می‌شود (ورتره در هند نام دیگر یا صفت ایندره است) و در فارسی میانه به‌صورت‌های ورهران و وهرام، در ارمنی واهگن، واهران و در فارسی نوین به‌صورت بهرام درآمده است. در اوستا و دیگر آثار زرتشتی این صفت به قهرمانی اژدهاکش داده نشده است (همان‌سایت). البته بر اساس یافته‌های دومناش که هرمزد بهرام را برای گرفتن اهریمن می‌فرستد و فقط بهرام موفق به یافتن اهریمن می‌شود در اینجا اهریمن را می‌توان همان اژدها تصور کرد و با آن قسمت اسطوره ایندرا قابل مقایسه دانست که هیچ‌کدام از خدایان هندی قدرت مقابله با اهریمن را نداشتند تا اینکه ایندرا تصمیم به جنگ با اژدها می‌گیرد.

بهرام همواره با گرز ترسیم شده است و ایندرا نیز همیشه گرزی به نام واجرا[۲۴] به دست دارد و با آن مبارزه می‌کند. وجه مشترکی که بین ایندرا و بهرام و به‌عبارت دیگر بین خدایان ودایی و ایرانی وجود دارد، تغییر شکل آن‌ها به‌گونه‌های مختلف حیوانی و انسانی است. ایندره به صورت گاو نر و عقاب در اساطیر ودایی با تصورات اوستایی

درباره ایزد بهرام و ایزد تیشتر[۲۵] که شکل‌های متعددی به‌خود می‌گیرند، هماهنگ است. از جمله بهرام که به شکل مرغ وارغن درمی‌آید که شاید بی‌ارتباط با عقاب بودن ایندره نباشد (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۱۴۷).

در اسطوره فریدون و راما نیز شباهت‌هایی دیده می‌شود: در داستان ضحاک، اهریمنی که به‌شکل مردی نیک‌خواه به ضحاک نزدیک می‌شود با اهریمنی که به‌شکل راهب در داستان راما ظاهر می‌شود، قابل مقایسه است و ندایی که از آسمان می‌رسد و راما و لکشمانا را از ربوده شدن سیتا آگاه می‌کند با الهاماتی که فریدون از سروش دریافت می‌کند، قابل قیاس است؛ همچنین همانند مارهایی که بر دوش ضحّاک روئیده بودند و هربار که آن‌ها را می‌بریدند جای آنها سری دوباره رشد می‌کرد، در اسطوره راما نیز هربار که راما تیرهای مهلک خود را به سوی راونا پرتاب می‌کند و سرش را از تنش جدا می‌سازد، به‌جای سر بریده سر تازه‌ای می‌روید و اهریمن غول‌آسا عمری تازه می‌یابد. همچنین مسئله دیگری که بین اسطوره‌های اژدهاکشی مشترک است، جنگ با اژدها و آزادکردن دختران جوان از چنگ اژدها است که در این دو اسطوره راما بعد از جنگ با راونا سیتا را آزاد می‌کند و در اوستا فریدون بعد از پیروزی بر ضحاک خواهران جم، اَرِنَواک و سَنگهَوَک (ارنواز و شهرناز از شاهنامه) را از چنگال وی آزاد می‌کند.

تحلیل محتوا

در جداول ۱ و ۲ با روش استروس اسطوره‌ها به اجزای کوچکتر تقسیم شده‌اند تا ساختار آنها بررسی و تطابق آنها بیشتر نمایانده شود.

وجوه اشتراکی که بین این اسطوره‌ها دیده می‌شود، علاوه بر اینکه آدمی را به تفکر وا می‌دارد که این دو قوم باید گذشته فرهنگی یکسانی داشته باشند، بر اساس تفکرات استروس هم می‌توان به‌این باور رسید که به‌راستی اسطوره‌ها ارتباط‌های ساختاری معیّنی را به شکل تقابل‌های دوگانه ارائه می دهند که جهانی و مورد توجه تمامی فرهنگ‌هاست (استروس، ۱۳۸۰: ۱۵).

جدول ۱. اسطوره اژدهاکشی بهرام و ایندرا ، (منبع: نگارندگان)

	ایران		هند
۱	بهرام، ایزد جنگجو و پیروزی، جزء طبقه دوم (جنگ‌آوران)	۱	ایندرا، خدای جنگجو، جزء طبقه دوم (جنگ‌آوران)
۲	فقط بهرام موفق به یافتن اهریمن می‌شود.	۲	فقط ایندرا جرأت و قدرت مبارزه با اژدها را دارد.
۳	دستگیری اهریمن و مبارزه با نیروهای شر، نادرستان و دروغ توسط بهرام	۳	مبارزه با نیروهای بد و دیو خشک‌سالی توسط ایندرا
۴	همیشه همراه بودن سلاح گرز با بهرام	۴	همیشه همراه بودن سلاح واجرا با ایندرا
۵	تغییر شکل بهرام به ده صورت متفاوت	۵	تغییر شکل ایندرا به صورت‌های گوناگون

جدول ۲. اسطوره اژدهاکشی فریدون و راما، (منبع: نگارندگان)

	ایران		هند
۱	تغییر شکل اهریمن به‌شکل مردی نیک‌خواه	۱	تغییر شکل اهریمن به‌شکل راهب
۲	الهام‌گرفتن فریدون از سروش	۲	آمدن ندایی از آسمان بر راما
۳	رشد دوباره مارهای روی شانه ضحاک بعد از بریدن آنها	۳	رشد سرهای تازه بعد از بریده‌شدن سرهای راونا
۴	آزادکردن خواهران جم از قصر ضحاک توسط فریدون	۴	آزادکردن سیتا از قصر راونا توسط راما
۵	پیروز شدن فریدون بر ضحاک به‌کمک سروش	۵	پیروز شدن راما بر راونا باکمک آگاستیه فرزانه

نتیجه‌گیری

می‌توان گفت که پدیده اژدها در نواحی گوناگون هم‌چون یک باور در میان مردم به‌شکل موازی وجود داشته و در مناطق مختلف معانی گوناگونی به‌خود گرفته است. بین اسطوره‌های اژدهاکش ایران و هند وجه‌های متشابه و متمایز فراوانی می‌توان دید و این تمایزات گوناگون به این دلیل نیست که هرکدام از این فرهنگ‌ها به‌طور حساب شده قصد متمایزکردن خود را داشته‌اند، بلکه انسان‌ها در طول سال‌ها که در مناطق مختلف مستقر شده‌اند، به تدریج و به طور طبیعی خصوصیات تمدن جدید خود را پرورش داده‌اند و این امر باعث ایجاد تمایز بین اسطوره‌ها شده است. با بررسی اشتراکاتی که بین اسطوره‌های اژدهاکش ایران و هند وجود دارد، می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که ایران و هند ریشه‌های فرهنگی مشترکی داشته‌اند و بدیهی است که قبلاً در مطالعات باستان‌شناسی و اشتراکات زبانی نیز این مسئله اثبات شده است. درطول تاریخ و گذر زمان، تغییراتی در روایت اسطوره‌های اژدهاکش این ملت‌ها پدید آمده است وگرنه ساختار این اسطوره‌ها یکی هستند ولی بنا بر ساختار اجتماعی هر جامعه و منطقه در تبدیل تفکر به روایت از نشانه‌هایی بهره گرفته شده است که باعث شده ظاهر این اسطوره‌ها متفاوت باشد ولی درحقیقت یکی هستند و ساختار واحدی دارند.

تشکر و قدردانی

درنهایت، بر خود واجب می‌دانم از راهنمایی‌های استادان فرهیخته دکتر رضا افهمی و دکتر مهدی شیخ مهدی تشکر و قدردانی کنم.

پی‌نوشت

۱- در ستیز بین آتر (آتش) و غول اژدها که اژی سه‌پوزه بدآیین تجسمی است از هوس ویرانگر، برای به‌چنگ‌آوردن فره ایزدی بتاخت تا آن را خاموش سازد (هینلز،۱۳۸۶: ۴۹) که در این‌جا نفس به‌شکل اژدها ظاهر می‌شود.

2- Claude Lévi-Strauss (1908-2009) قوم‌شناس و مردم‌شناس فرانسوی

3- Georges Dumezil (1898-1986) اسطوره‌شناس فرانسوی و یکی از نمایندگان روش ساختارگرایی تطبیقی علوم اجتماعی

4- James Darmesteter

5- structuralism

6- Ksatra

7- Vaicya

8- Soma نوعی نوشیدنی جاودانی و سکرآور که از گیاه سوما تهیه میشده است (ذکرگو،۱۳۷۷: ۳۸)

9- Indira

خدای طوفان و پدیدآورنده رعد که بزرگترین دشمن وریتره است (ایونس، ۱۳۷۳: ۱۷). در آثار ودایی و مطمئناً در دوره هند و ایرانی، ایندره خدایی است سخت نیرومند؛ ولی در ادبیات اوستایی از مقام خدایی به دیوی تنزل می‌کند (بهار،۱۳۷۶: ۹۶). ایندرا خدای طبقه جنگاوران هند و ایرانی است و خدای نبرد است (همان: ۴۶۸)

10- Vortra: نام اژدهای مخوفی است که تمام آبهای جهان را یکجا نوشیده، به‌طوری که خشکسالی و قحطی زمین را فرا گرفته است درحقیقت اهریمن قحطی و خشکسالی است (ذکرگو،۱۳۷۷: ۱۵۵)

11- Ravan: خطرناک‌ترین و نیرومندترین اهریمن ده‌سر در لانکا بود که با اغوای برهما از آسیب‌پذیری و کشته‌شدن به‌دست خدایان و گنده هروه‌ها یا اهریمنان ایمن بود که هفتمین تجلی ویشنو به‌هیبت انسان بانام راما برای برداشتن خطرناک‌ترین و نیرومندترین اهریمن شهریار، راونا بود (ایونس، ۱۳۷۳: ۸۹).

12- Rama

13- Surpankha

14- Agastya

15- Wahram به‌معنای پیروزی است و معنای واقعی آن کشنده ورتره است (بهار،۱۳۷۶: ۷۸).

در پهلوی وهرام(Wahram) و در فارسی بهرام

16-Verethraghna

17-Benvenist.E

18- Pierre Jeam de Menasce (1902-1973)

خاورشناس فرانسوی و استاد برجسته زبان باستانی و پژوهش ادیان باستانی ایران

۱۹- ضحاک (اوستا azi-dahaka) جزء نخستین واژه اوستایی به‌معنای افعی و اژدهاست و جزء دوم نام خاص است. در اوستا، اژی‌دهاک اژدهایی است سه‌کله، سه‌پوزه و شش‌چشم که می‌خواهد جهان را از مردمان تهی کند. (بهزادی، ۱۳۶۸: ۲۵۶)

۲۰- Sros پهلوی، اوستا: Sraosa ، او یکی از ایزدان بزرگی است که بر نظم جان مراقبت دارد، پیمان‌ها را می‌پاید و فرشته نگهبان خاص زرتشتیان است. (بهار، ۱۳۷۶، ۷۸) . این ایزد در همه آیین‌های دینی حضور دارد، زیرا او در نیایش‌ها و سرودهای مردمان جای دارد و خدایی است که نیایش‌ها را به بهشت می‌برد (هینلز، ۱۳۸۶: ۷۵).

۲۱- در آیین مانوی خدای اژدهاکش یعنی ادمس، در سغدی شغنی نام دارد که همان ورثرغنه اوستایی است. در ارمنی واهاگن اژدهایی را می‌کشد. سکاها هم ظاهراً چنین اژدهایی که در دوره‌های جدید نقش مخرب خود را از دست داده و چهره‌ای مطلوب یافته است، داشته‌اند دانشنامه ایران، *اژدها*. http://www.cgie.org.ir/shavadn.asp?id=391&avaid=3407، شماره مقاله ۳۴۰۷. بازیابی شده در تاریخ ۱۳۰/۷/۱۷. همچنین، نمونه‌ای از نبرد ایزد بهرام با اهریمن را که دومناش ذکر کرده است، می‌توان از این گونه دانست.

۲۲- از جمله قهرمانان بزرگ، ثریتونه کشنده اژی‌دهاک کرساپه یا گرشاسب کشنده اژی یا اژدهای شاخدار را می‌توان نام برد دانشنامه ایران، *اژدها*. http://www.cgie.org.ir/shavadn.asp?id=391&avaid=3407، شماره مقاله ۳۴۰۷. بازیابی شده در تاریخ ۱۳۰/۷/۱۷

23- Ahi: ورتره دارای لقب اهی به معنای مار یا اژدها است.

24- Vajra

25- Tishtrya تیشتر در زبان پهلوی یا تیشتره در اوستا، در منابع زرتشتی ایزد باران دانسته شده است

منابع

- استروس، کلودلوی. (۱۳۸۰)، *اسطوره و تفکر مدرن*. ترجمه فاضل لاریجانی و علی جهان پولاد. تهران: نشر فرزان روز.
- استروس، کلودلوی. (۱۳۷۶)، *اسطوره و معنا: گفتگوهایی با کلود لوی‌استروس*. ترجمه شهریار خسروی. تهران: نشر مرکز.
- ایونس، ورونیکا. (۱۳۷۳). *اساطیر هند*. ترجمه باجلان فرخی. تهران: نشر اساطیر.
- امینی نجفی، علی، *به یاد لوی استروس، کاشف بزرگ ساختارها*. http://www.zendegi.com/new-pag-1615.htm. بازیابی‌شده درتاریخ ۱۳۹۰/۷/۱۷.
- بهار، مهرداد. (۱۳۷۶). *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: نشر آگه.
- بهزادی، رقیه. (۱۳۶۸). *بندهش هندی. متنی به‌زبان فارسی میانه(پهلوی ساسانی)*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- جلالی نائینی، سیدرضا. (۱۳۷۲). *ریگ‌ودا*. تهران: نشر نقره.
- جلالی نائینی، سیدرضا. (۱۳۷۵). *هند در یک نگاه: مردم‌شناسی*. تهران: نشر شیرازه.
- دارمستتر، جیمز. (۱۳۷۹). *جهان اسطوره‌شناسی (۴)*. ترجمه جلال ستاری.تهران: نشر مرکز.
- دانشنامه ایران، *اژدها*، http://www.cgie.org.ir/shavadn.asp?id=391&avaid=3407 ، شماره مقاله ۳۴۰۷، بازیابی‌شده درتاریخ ۱۳۹۰/۷/۱۷.
- دومزیل، ژرژ. (۱۳۷۹). *جهان اسطوره‌شناسی (۴)*. ترجمه جلال ستاری. تهران: نشر مرکز.
- دومزیل، ژرژ. (۱۳۸۳). *سرنوشت جنگجو*. ترجمه مهدی باقی و شیرین مختاریان. تهران: نشر قصه.
- ذکرگو، امیرحسین. (۱۳۷۷). *اسرار اساطیر هند (خدایان ودایی)*. تهران: نشر فکر روز.
- رستگار فسایی، منصور. (۱۳۷۹). *اژدها در اساطیر*. تهران: نشر توس.
- رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۳). *پیکرگردانی در اساطیر*. تهران: نشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- سرکاراتی، بهمن. (۱۳۷۸). *سایه‌های شکارشده*. تهران: نشر قطره.

- ضیمران، محمد. (۱۳۸۴). *گذر از جهان اسطوره به فلسفه*. تهران: نشر هرمس.
- قلیزاده، خسرو. (۱۳۸۷). *فرهنگ اساطیر ایران*. تهران: نشر کتاب پارسه.
- کاواندیش، ریچارد. (۱۳۸۷). *اسطوره‌شناسی (دایرة المعارف مصور) اساطیر و ادیان مشهور جهان*. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: نشر علم.
- کخ، هایدماری. (۱۳۷۶). *از زبان داریوش*. پرویز رجبی. تهران: نشر کاررنگ.
- لچت، جان. (۱۳۷۷). *پنجاه متفکر بزرگ معاصر (از ساختارگرایی تا پسامدرنیته)*. محسن حکیمی. چاپ اول. تهران: انتشارات خجسته.
- نهرو، جواهرلعل. (۱۳۶۱). *کشف هند*. محمود تفضلی. تهران: انتشارات امیر کبیر.
- هینلز، جان. (۱۳۸۶). *شناخت اساطیر ایران*. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی تهران: نشر چشمه.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۵/ ۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

نقش تابلوهای تبلیغاتی فروشگاهها در تغییر شکل منظر شهری (مورد مطالعاتی: خیابان چهارباغ عباسی)*

محمود قلعه‌نویی** آرمین بهرامیان*** فروغ مدنی****

چکیده

منظر شهر واسطه‌ای میان انسان و پدیده شهر و تبلور بصری و معنایی اجزای تشکیل‌دهنده فضا است که یکی از اجزای آن تابلوها و علایم هستند. تابلوهای معرف کاربری و تبلیغاتی درعین ایفای نقش کارکردی خود، که معرفی کالا و خدمات است، موجب افزایش پویایی و سرزندگی فضا یا اغتشاش و سردرگمی می‌شوند. این موضوع درحالی مطرح است که منظر شهری بیشتر مراکز فعال شهرها با تابلوهای رنگارنگ پوشیده شده است. این تابلوهای رنگارنگ درکنار یکدیگر و درطول زمان برای جلب توجه مشتریان شکل گرفته‌اند، ازهمین‌رو دارای ویژگی منحصر به‌فردی هستند که همان هویت بصری متمایز و مشخصی است که از فرهنگ مردم و مطابق با نیاز و سلیقه روز برآمده است. خیابان چهارباغ عباسی یکی از مهم‌ترین و قدیمی‌ترین خیابان‌های شهر اصفهان است که با تابلوهای تبلیغاتی مغازه‌ها و فروشگاه‌ها پوشیده شده است. تابلوهای تبلیغاتی از اجزاء منظر شهری هستند که تأثیرات مطلوب و نامطلوبی در کیفیت فضای شهری ایجاد می‌کنند. در این پژوهش با استفاده از روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی، بعد از مشاهده و جمع‌آوری اطلاعات به بررسی نقاط قوت و ضعف موجود در منظر خیابان چهارباغ عباسی که به‌دلیل وجود تابلوها ایجاد شده است، پرداخته‌ایم و زمینه‌های مختلف را بررسی کرده‌ایم و درانتها به این نتیجه رسیده‌ایم که تابلوهای تبلیغاتی باوجود داشتن هماهنگی‌هایی از جمله فرم و چیدمان با زمینه کالبدی، به‌علت استفاده نامناسب از رنگ‌ها و بی‌توجهی به زمینه فرهنگی مطلوبیت بصری لازم را ندارند و لازم است در این زمینه اصلاحاتی صورت بگیرد. به‌منظور انجام این اصلاحات می‌توان سه رویکرد مختلف اتخاذ کرد که در این پژوهش با انتخاب رویکرد سوم که تدوین ضوابط عام کمّی و کیفی و ارائه الگوها و نمونه‌های مناسب است، به ارائه چهارچوب و پیشنهاداتی برای طراحی و ساماندهی تابلوهای تبلیغاتی خیابان چهارباغ پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: منظر شهری، یکسان‌سازی، تابلوهای تبلیغاتی، خیابان چهارباغ عباسی، اغتشاشات بصری.

---

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد گرایش طراحی شهری باعنوان طراحی فضای شهری مداخل‌های در سیستم پیچیده شهر با تأکید بر هندسه فراکتال می‌باشد

** استادیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول). m.ghalehnoee@aui.ac.ir
*** استادیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان.
**** دانشجوی کارشناسی ارشد طراحی شهری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان..

مقدمه

منظر شهر بیشترین و نزدیک‌ترین ارتباط را با مخاطب خود ـ یعنی مردم ـ دارد و در این میان منظر خیابان‌ها و فضاهای تجاری و تفریحی به‌علت اختلاط کاربری پذیرای مخاطبان بیشتری است تا آنجاکه خود مردم نیز جزئی از این فضا و منظر شهری محسوب می‌شوند. امروزه در ایران و بیشتر نقاط جهان منظر خیابان‌ها و مراکز فعال شهرها از تابلوهای رنگارنگ و مختلف تبلیغاتی مغازه‌ها پوشیده شده است تا آن‌جاکه برخی از متخصصان این ازدیاد و تنوع تابلوها را نوعی آشفتگی و آلودگی بصری به‌شمار آورده‌اند. حال این مسئله مطرح می‌شود که آیا یکسان‌سازی تابلوها راه‌حل مناسبی برای رفع این آشفتگی است یا خیر. خیابان چهارباغ از قدیمی‌ترین خیابان‌های شهر اصفهان و یکی از اجزای اصلی ساختار شهر از دوره صفویه تاکنون است. امروزه بدنه این خیابان نمودی کالبدی از دوره‌های مختلف تاریخی از بناهای دوره قاجاریه و پهلوی گرفته تا ساخت‌های نوساز است. در قسمت‌های مختلفی از بدنه این خیابان لایه‌های تاریخی متفاوتی روی‌هم قرار گرفته و تابلوهای تبلیغاتی آخرین لایه‌های زمان هستند که روی دیگر لایه‌ها قرار گرفته‌اند و جلوه‌ای از فرهنگ، سلیقه و نیاز روز را به‌نمایش می‌گذارند. اما در طرح‌های بدنه‌سازی که امروزه به‌اجرا درآمده، این عنصر مهم و این لایه زمانی نایده گرفته شده است.

در این مقاله با بررسی پیشینه و وضع موجود این خیابان، به ارائه تعاریف و معانی متفاوتی از تابلوهای تبلیغاتی در تغییر شکل منظر شهری می پردازیم و با بیان اهمیت بسزای این عناصر در ارتباط با زمینه کالبدی در ارتقای کیفی فضای شهری و ایجاد سرزندگی و تنوع مطلوب، پیشنهاداتی برای دستیابی به الگوهای بهینه در طراحی این تابلوها ارائه می‌کنیم.

روش پژوهش

در این پژوهش از روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی و شیوه مرور متون و اسناد کتابخانه‌ای استفاده شده است؛ مطالب مرتبط با این موضوع از میان منابع معتبر استخراج شد و سپس با استفاده از این مطالب به‌عنوان پیشینه و ادبیات پژوهش، معیارهایی برای تحلیل و بررسی نقش تابلوهای تبلیغاتی در کیفیت فضاهای شهری به‌دست آمد. در ادامه، با انتخاب نمونه مورد مطالعه، اطلاعات مورد نیاز جمع‌آوری و دسته‌بندی شد و درانتها نیز با استفاده از روش سنجش وضعیت، معیارهای مختلف مورد ارزیابی قرار گرفت.

گستره مفهوم منظر شهری

منظر شهر به عنوان مجموعه‌ای از عناصر طبیعی و مصنوع اعم از کالبد و فضاهای شهر، انسان ها، رفتارها، فعالیت‌های آنها به عنوان نخستین جلوه از شهر، آینه تمام نمای ویژگی های تاریخی، فرهنگی، اقتصادی و طبیعی شهر است که به عنوان ماهیتی که به واسطه فعالیت‌های انسانی و همراه شدن آن با کالبد در طول تاریخ پدید آمده و در ذهن شهروندان تفسیر می‌شود. (آتشین بار، ۱۳۸۸: ۵۰). درحقیقت، منظر شهر نمود آشکار عوامل مختلف تشکیل دهنده شهر، تجلی‌گاه برایند تأثیرات متقابل آن ها بر یکدیگر و محل به‌عینیت درآمدن مشخصات خاص آن شهر است؛ در اولین نگاه به دیده ناظر می‌آید و اولین و مهم‌ترین تأثیرات را بر او می‌گذارد. منظر شهری مطلوب با قابلیت تأثیرگذاری بر ادراک شهروندان از تجربه زندگی در شهر در تحقق شهر مطلوب نقش عمده‌ای دارد.

منظر شهری عنصری تأثیرگذار در کیفیت و مطلوبیت شهرها و واقعیتی عینی حاصل از مشاهده و درک مظاهر گوناگون و ملموس شهر است. در درک پدیده منظر شهری تمام حواس انسان فعال هستند. منظر شهری صرفاً دربردارنده نمای ساختمان ها و عناصر قابل رؤیت نیست بلکه صداها، بوها، انواع عناصر طبیعی و مصنوع، خواه ثابت و خواه متحرک، را دربرمی‌گیرد و درکل شامل تمام آن‌چیزهایی است که حواس انسان هنگام حضور در شهر درک می‌کند؛ تمام این عوامل باهم در کیفیت منظر شهری مؤثر هستند. منظر بخش متجلی و ملموس فرم است که در آن تبلور بصری، کارکردی و معنایی چیزهایی که فضا را شکل می‌دهند، دیده می‌شود. این لغت بر بازتاب معنی‌دار ترکیب عناصر و عواملی دلالت می کند که خارج از تأثیرات ذهنی ناظر وجود دارند (گلکار، ۱۳۸۵). کالن منظر شهر را هنر یکپارچگی‌بخشیدن بصری و ساختاری به مجموعه ساختمان‌ها، خیابان‌ها و مکان‌هایی که محیط شهر را می‌سازند و هنر چگونگی برقراری ارتباطات بین اجزای مختلف سازنده کالبد شهر می‌داند (کالن، ۱۳۸۷).

منظر شهری در مقیاس های مختلف کلان، میانی و خرد قابل رؤیت است. منظور از مقیاس، وسعت پهنه‌ای از شهر است که در یک چشم‌انداز قابل مشاهده باشد. در هریک از این مقیاس‌ها اجزا و عناصر مختلفی بررسی می‌شود که در این پژوهش به بررسی یکی از اجزای مقیاس خرد منظر شهر، یعنی علائم و تابلوها می‌پردازد.

علائم و تابلوها

کارکرد علائم و تابلوها را می‌توان به دو دسته کلی تقسیم کرد:

تابلوی معرف کاربری: تابلویی است که دارای هرگونه نوشته شامل حروف، اعداد، اشکال تصاویر، تزئینات، نمادها یا نظائر آنها باشد و به منظور پیام رسانی درباره کاربری در همان ملک یا ساختمان نصب شود و از معبر عمومی قابل رویت باشد.

تابلوی تبلیغاتی: تابلویی که اشاره به کسب، خدمات یا تسهیلات و تأسیساتی می کند که معرف کاربری‌های موجود در محل نصب آن نباشد یا اگر در آن محل نصب شده، از نظر مسئولان پیامی تبلیغاتی محسوب شود (مقررات ملی ساختمان،۱۳۸۴: ۸).

آنچه در این مقاله به آن می‌پردازیم، تابلوهای تبلیغاتی و معرف کاربری است که در مراکز شهری استفاده می‌شود. به‌منظور بررسی تابلوها و نقش آن‌ها در تغییر شکل و کیفیت منظر و فضای شهری باید ویژگی‌ها و جنبه‌های مختلفی درنظر گرفته‌شود. بدین‌منظور با توجه به تقسیم بندی الگوهای منظر شهری (گلکار، ۱۳۸۵)، تابلوها را نیز که بخشی از منظر شهری محسوب می‌شوند دارای چهار جنبه آرایشی ـ تزئینی، عملکردگرا، زمینه‌گرا و پایدار دانست. به‌این شکل می‌توان ویژگی‌های تابلوها را در این چهار جنبه مشخص کرد:[1]

- جنبه زیباشناختی عینی؛ شامل رنگ، خط، شکل، اندازه و موقعیت قرارگیری.
- جنبه عملکردی؛ شامل معرفی کالا، تبلیغات و انتقال مفاهیم.
- جنبه زمینه‌ای؛ شامل ارتباط با زمینه کالبدی، فرهنگی و تاریخی.
- جنبه پایداری؛ شامل پایداری کالبدی و پایداری اجتماعی.

همانطور که در ویژگی های تابلوها بیان شد، آن ها اجزایی از منظر شهر هستند که با رنگ، خط، اندازه و موقعیت قرارگیری خود به معرفی کالا یا خدماتی می‌پردازند و گاه کالایی خاص را در مقابل دیگر کالاها تبلیغ می کنند. اما در این تعریف نکته‌ای اساسی نادیده گرفته می‌شود، این‌که ویژگی های ظاهری و عملکردی یک تابلو درزمینه های کالبدی و فرهنگی مختلف، معانی متفاوتی را دربرمی‌گیرد و می‌توان گفت که یکسری از تابلوها در زمینه کالبدی و فرهنگی است که معنا می‌یابد، تفسیر می‌شود و به محیط نیز معنا می‌بخشد.

مثلاً رنگ که از ویژگی های ظاهری تابلو است، در فرهنگ های مختلف معانی و کاربردهای متفاوتی دارد. برای نمونه رنگ زرد در فرهنگ چین ویژه خانواده سلطنتی است و بقیه مردم مجاز به استفاده از آن نیستند اما رنگ قرمز رنگی آیینی است که برای چینی‌ها نماد موفقیت محسوب می شود. درصورتی که در ژاپن رنگ ارغوانی رنگ آیینی شناخته شده و در ایران نیز رنگ آبی از این اهمیت برخوردار است (بختیاری‌فرد، ۱۳۸۸). جهت گیری و اندازه تابلوها نیز بسته به‌نوع خط افقی یا عمودی خواهد بود. همین‌طور در حوزه عملکرد، گاه در تابلوها برای انتقال مفاهیم از نمادها و سمبل‌هایی استفاده می‌شود که در آن زمینه فرهنگی شناخته‌شده است و حتی گاه براساس زمینه فرهنگی روش های تبلیغاتی، محدود به قوانین و مرسومات موجود در اجتماع می‌شود. همچنین یکی از عواملی که باعث پایداری تابلوها در فضای شهری می‌شود، تطابق و هماهنگی با زمینه است.

نقش تابلوهای تبلیغاتی در منظر شهر

با توجه به آنچه گذشت، تابلوها عنصری بسیار مهم در منظر شهری به‌شمار می‌روند. (کالن، ۱۳۸۷)[2] معتقد است تبلیغات بیرون از ساختمان باارزشترین نوع مشارکت در تجلی هنر منظر شهری قرن بیستم هستند. فراتجددگرایان شهر را منظری درنظر می‌گیرند که تبلور تنوع اجتماعی و تفاوتهای قوی باشد. یکی از راه‌های حصول تنوع در شهر، توجه به خواست‌های گوناگون نهادها و گروه‌های متفاوت اجتماعی و حتی افراد است، (بحرینی، ۱۳۸۸). لینچ[3] (۱۳۸۳) این خواست‌های گوناگون را رنگ تعلقی تعبیر می کند که افراد به محیط اطراف خود می‌دهند و چنین بیان می‌دارد که رنگ تعلق الگوی فعالیت های یک مکان را روشن‌تر و کاربران را به‌ایجاد ظواهر متفاوت در ساختمان تشویق می‌کند و نوع هر کاربری را صریح‌تر و روشن‌تر می‌سازد. درعین‌حال، هویت شهر زمانی برای مردم معنا دارد که شهروندان احساس کنند شهر و محل سکونت شان متعلق به آنهاست (نگارستان و دیگران، ۱۳۸۹: ۶۳).

یکی از شاخص‌ترین نمودهای این تنوع اجتماعی (خواست های گوناگون) را می‌توان تابلوی فروشگاه‌ها دانست که در کشور ما بیشتر به‌صورت تبلور رنگ تعلق افراد بروز می‌یابد تا یک ابزار تبلیغاتی فکرشده؛ مردم همیشه دوست دارند خرید و فروش کنند و با تبلیغات از اتفاقات پیرامون آگاه شوند. این بخشی از تمدن ماست. درگذشته نیز بازار جز اصلی یک شهر و نبض حیاتی آن به‌شمار می‌آمد. اگر شهر یک منظر انسان‌ساخت پذیرفته شود، بنابراین تبلیغات بخشی جدانشدنی از آجرها و ملات‌ها هستند (کالن، ۱۳۸۷).

جدول ۱. نقش تابلوها در منظر شهری، (مأخذ: نگارنده)

محقق	دیدگاه	کیفیت
کالن(۱۹۶۱)	باعث ایجاد جذابیت و هیجان در فضا	پویایی و سرزندگی
لینچ(۱۹۶۰)	تبلور رنگ تعلق افراد	رنگ تعلق
راپاپورت(۱۹۸۱)	افزایش میزان اطلاعات مفید	پیچیدگی مطلوب
جیکوبز(۱۹۶۱)	دارای نظم پنهان و معرف جریان زندگی در خیابان ها	نظم در بی نظمی
ونتوری(۱۹۷۷)	انتقال صریح پیام عملکرد	صراحت
بحرینی(۱۳۸۸)	یکی از راه های حصول تنوع در شهر	تنوع و گوناگونی
وینگار و گلک(۲۰۰۹)	ارتباط با زمینه کالبدی و فرهنگی	معنا و هویت

راپاپورت[۴] پیچیدگی را از ویژگی‌های مطبوع محیط‌های شهری می‌داند و معتقد است که هرچه محیط پیچیده‌تر باشد، میزان اطلاعات مفید آن افزایش می‌یابد (بحرینی، ۱۳۸۸). بنابراین اگر این تابلوها زمینه وجود تضادهای بصری و پیچیدگی در درک فضا باشند، عامل سرزندگی و پویایی فضای شهری را فراهم می‌آورند. در اینجا این مسئله مطرح می‌شود که چگونه می‌توان به حد مناسب میان یکسان‌سازی و یکنواختی با آشفتگی منجر به اغتشاش بصری و سردرگمی دست یافت.

جیکوبز[۵] ظاهر آشفته خیابان‌ها را دارای نظمی پنهان می‌داند و بیان می‌دارد که اگرچه بسیاری از خیابان‌هایی که درمقابل ما قرار می‌گیرند، دچار اغتشاش گیج‌کننده‌ای هستند، فعالیت و جزئیات قسمت جلویی به‌وضوح اعلام می‌کنند که زندگی قوی است و در اشکال ترکیب آن امور بسیار گوناگونی رخ می‌دهد. وی دیدن نظام‌های پیچیده نظم عملکردی به‌مثابه نظم و آشفتگی را نیاز به درک و فهم می‌داند و تاکتیک‌های مورد نیاز برای این درک را نشانه‌هایی می‌داند که به مردم کمک می‌کنند تا به خاطر خود به‌جای آشفتگی از آنچه می‌بنید، نظم را ایجاد و آن را حس کنند (جیکوبز، ۱۳۸۸: ۱۴۴). حال نشانه‌ها چه‌چیزی می‌توانند باشند، نشانه هر شیئی است که توانایی انتقال پیامی را داشته باشد. در معماری، بنا به‌عنوان پیام، عملکرد به‌عنوان مرجع و سازهٔ فیزیکی، وسیله ارتباطی می‌باشد (بحرینی، ۱۳۸۸). اما این پیام را در فضاهای تجاری ـ تفریحی با حضور انبوهی از کاربرها نمی‌توان فقط باسازه فیزیکی بیان کرد بلکه در این فضاها همان‌طورکه رابرت ونتوری[۶] بیان می‌کند «تابلوها مهم‌تر از معماری می‌شوند» (Venturi,1977:82) ابزاری گرافیکی که به‌انتقال صریح پیام عملکرد هر بنا می‌پردازد. اما آنچه در این‌جا قابل تأمل است، این است که این پیام‌ها باید به‌صورت نشانه‌هایی عمل کنند تا در ارتباط با هم و با زمینه حس نظم و وحدت ایجاد کنند.

در اینجا بحث تقابل و ارتباط تابلو یا علائم با زمینه به‌وجود می‌آید، زمینه تنها به کالبد بازنمی‌گردد بلکه در بسترِ فرهنگی این کالبد نیز قابل تعمیم است. معنای یک تابلو به‌زمینه‌ای که درآن خوانده می‌شود بستگی دارد. زمینه همچنین ممکن است شامل موقعیت قرارگیری، قوانین (مانند قوانین معماری و طراحی گرافیک) و زمان (ماندگاری) باشد. (Vinegar and Golec, 2009)

نکته دیگری که باید به آن توجه کرد، ویژگی و برچسبی است که شکل و نوع این تابلوها به فضای شهری می‌دهد؛ مثلاً شکل، نوع و فراوانی این تابلوها در هر خیابانی معرف شخصیت، سطح اجتماعی استفاده‌کنندگان و حتی قیمت خرید و فروش درآن نیز هست (Ertep, 2009). بنابراین

تصویر ۱. مراکز معروف شهرهای توکیو، لندن، نیویورک
مأخذ: سایت Google

تصویر ۲. ژاپن، خیابان Ginzo , (Shelton,2005)

حضور این تابلوها را می‌توان آینه تمام‌رخ عوامل گوناگونی دانست که در نزدیک‌ترین سطح ادراک جامعه قرار می‌گیرند و نشان از قوت و ضعف عناصر مختلف شهر و حتی فرهنگ امور جامعه دارند.

از نظریات مختلف درمورد نقش تابلوها در منظر شهری می‌توان کیفیات فضایی مختلفی را برداشت کرد که تابلوهای معرف کاربری و تبلیغاتی باعث ارتقای آنها در فضای شهری می‌شوند. این کیفیت‌ها شامل تنوع، رنگ تعلق، پیچیدگی، نظم پنهان، وحدت، معنا و هویت، خوانایی، سرزندگی و پویایی هستند اما گاهی تنوع بیش ازحد تابلوها در یک منظر باعث ازبین رفتن نظم و وحدت آن می‌شود و گاهی رنگ‌های تند تابلوها که به محیط سرزندگی و پویایی می‌دهند، باعث ازبین‌رفتن معنا و هویت آن مکان می‌شود. به‌منظور رفع این مسئله و چگونگی طراحی مناسب آن‌ها توجه به زمینه کالبدی و فرهنگی که این تابلوها در آن قرار می‌گیرند، بسیار مهم است

به‌طور مثال بیشتر مراکز فعال شهرهای دنیا مانند میدان تایمز[۷] نیویورک، میدان پیکادلی سرکوس[۸] در لندن و خیابان گینزو[۹] در توکیو پوشیده از تابلوهای رنگارنگ نئون است و یکی از جذابیت‌های آنها حضور فراوان و پرتراکم این تابلوهای تبلیغاتی است (Ertep, 2009). اما اگر این حجم از تابلوها بااین‌همه تنوع و گوناگونی در جایی دیگر از همین شهرها باهویتی متمایز قرار بگیرد، نه‌تنها باعث ارتقای کیفیت آن محیط نمی‌شود بلکه به نوعی آلودگی بصری نیز به‌شمار می‌آید. علاوه بر زمینه‌های کالبدی تابلوها، ویژگی‌های ظاهری و عملکردی آن‌ها نیز در مراکز شهری کشورهای مختلف ممکن است بسته به زمینه‌های فرهنگی متفاوت باشد.

تصویر ۲ متعلق به خیابان گینزو در توکیو است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، این خیابان با نسبتی خاص با تابلوهای عمودی تبلیغاتی پوشیده شده است و درعین تنوع و فراوانی دارای هارمونی است و یک کل واحد را نمایش می‌دهد. زمینه شکل‌گیری این تابلوها به‌شکل نوشتار و خط ژاپنی بازمی‌گردد و حفظ این ارزش و حضور نمود گرافیکی آن در یکی از معروف‌ترین مراکز فعال شهر باعث می‌شود که هر بیننده‌ای با دیدن این عکس بدون ذکر منبع، به مکان آن پی ببرد. در شهرهای ژاپن هرکدام از مشخصه‌های تابلوهای تبلیغاتی از حروف آن گرفته تا رنگ و شکل آن ریشه در فرهنگ و تاریخ آن دارد. در زبان ژاپنی شکل حروف بامعنای آن مرتبط است و خود نوشتار نوعی زبان تصویری به‌شمار می‌آید(Shelton, 2005)، بنابراین خیابان‌های این شهر پوشیده از یکسری حروف نیستند بلکه سراسر نشانه‌هایی از زندگی روزمره هستند.

در سوی دیگر، رابرت ونتوری در کتاب از لاس‌وگاس بیاموزیم معماری غالب شهری مانند لاس‌وگاس را که از خرده‌فرهنگ‌های بسیار به‌منظور ایجاد شهری کاملاً تفریحی ـ تجاری شکل گرفته، «معماری گرافیک الکتریکی» نام نهاده است. دراصل، حضور و وجود این تابلوها زمینه‌ساز به وجودآمدن فرهنگی خاص شده است و دراینجا این تابلوها هستند که منظر شهر را تشکیل می‌دهند نه ساخت های معماری (Vinegar and Golec, 2009).

با توجه به مباحثی که مطرح شد، اهمیت زمینه کالبدی ـ تاریخی و فرهنگی در چگونگی مشخصات ظاهری تابلوها از جمله فرم، رنگ، راستا، خط و نحوه قرارگیری آن مشخص شد. جنبه دیگری که در نقش تابلوها در منظر شهری اهمیت ویژه‌ای دارد، چگونگی سازمان‌دهی ارتباط آنها با یکدیگر و با زمینه به صورت یک کل است؛ به نحوی که موجب ارتقای کیفیت محیطی شود که تابلو در آن مؤثر است(جدول۱). بدین‌منظور، با بررسی اصول زیباشناختی گروتر[۱۰] (۱۳۸۸) و با درنظرگرفتن اصول و مبانی که سایمون بل[۱۱] (۱۳۸۷) در مورد عناصر طراحی در منظر مطرح کرده و دیگر اصول و قواعدی که در طراحی و سازماندهی عناصر و اجزا منظر شهری به منظور ارتقای این کیفیت‌ها بیان شده است، دستورالعمل‌هایی عام برای طراحی و ساماندهی تابلوهای شهری در جدول ۲ ارائه شده است.

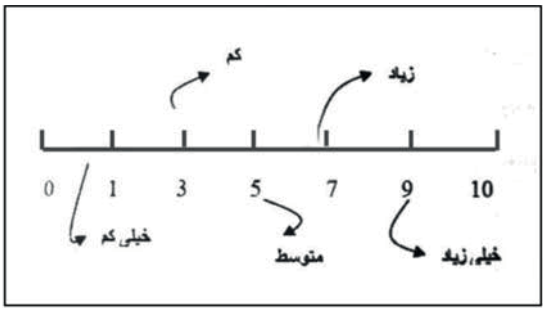
جدول ۲. قواعد و دستورالعمل‌های عام در طراحی تابلوها، (مأخذ: نگارنده)

کیفیت های فضایی	زمینه	قواعد
پویایی و سرزندگی	زمینه کالبدی	تنوع در آرایش ها و انتظام های فضایی(پاکزاد، ۱۳۸۶) استفاده از رنگ های پیش نشین(دامنه قرمز، زرد و نارنجی)(بل، ۱۳۸۷)
رنگ تعلق	زمینه فرهنگی	ایجاد زمینه ای برای ظهور سلایق افراد با رعایت تناسبات بصری و غنای حسی زمینه(بنتلی، ۱۳۸۶)
پیچیدگی مطلوب	زمینه فرهنگی	ایجاد تنش دارای تعادل(گروتر، ۱۳۸۸) استفاده از نظم ارگانیک(گروتر، ۱۳۸۸)
معنا	زمینه فرهنگی	استفاده از فرم، رنگ و خط با توجه به مفهوم آن در زمینه فرهنگی(گروتر، ۱۳۸۸)(بل، ۱۳۸۷)
صراحت	زمینه فرهنگی	ایجاد تضاد و تقابل در عین ارتباط و هماهنگی با زمینه(پاکزاد، ۱۳۸۶)
غنای حسی	زمینه فرهنگی	استفاده از تمام حواس در تجربه فضا(بنتلی، ۱۳۸۶) ، حضور تضادهای بصری(بنتلی، ۱۳۸۶)
هویت	زمینه تاریخی	دارای پیوستگی تاریخی گذشته، حال و آینده(پاکزاد، ۱۳۸۶)
تنوع و گوناگونی	زمینه کالبدی	گوناگونی در رنگ، شکل و موقعیت در عین تعادل با وحدت کل(گروتر، ۱۳۸۸)
نظم در بی‌نظمی	زمینه کالبدی	کاربرد سنجیده تضادها در یک ساختار بصری منسجم(بل، ۱۳۸۷) وجود رابطه ای متقابل و هماهنگ میان اجزا(پاکزاد، ۱۳۸۶)

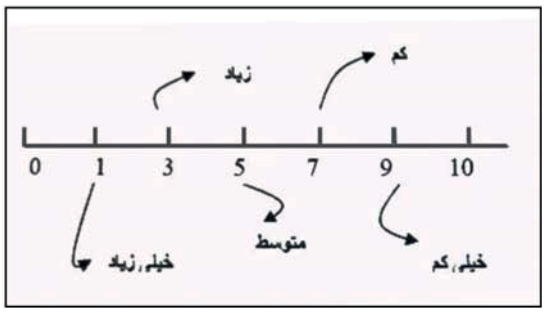
با توجه به مطالب بیان‌شده، منظر شهری بسیاری از خیابان‌های تجاری تحت تأثیر تابلوهای مصرف کاربری و تبلیغاتی هستند تا آنجاکه گاه این تابلوها باعث ازبین بردن منظر مطلوب شهر و ایجاد اغتشاش و آلودگی بصری و گاه باعث ایجاد پویایی و سرزندگی آن می‌شوند. به منظور تعیین حد میان‌های برای یکسان‌سازی و آشفتگی به بررسی خیابان چهارباغ عباسی، به‌عنوان یک نمونه مطالعاتی از مراکز تجاری و تفریحی شهر اصفهان پرداخته شده است. برای اینکار ابتدا چند نمونه از بدنه این خیابان به صورت تصادفی انتخاب و شکل و موقعیت قرارگیری تابلوها در بدنه با نرم‌افزار اتوکد ترسیم و مشخصات ظاهری آنها لیست شد. از میان نمونه های انتخاب‌شده، یک نمونه از بدنه شرقی درکنار قسمت طراحی‌شده چهارباغ برای مشاهده میزان تفاوت مشخصات تابلوها در مقاله آورده شده است (تصویر۳). بعد از جمع‌آوری و دسته‌بندی اطلاعات با استفاده از معیارهایی که از دستورالعمل‌های طراحی در جدول ۲ به دست آمده، تحلیل صورت می‌گیرد. این معیارها با توجه به زمینه‌های موجود به چهار گروه معیارهای وابسته به زمینه فرهنگی، تاریخی، کالبدی و گروه آخر معیارهایی که مستقل از زمینه عمل می‌کنند، تقسیم شده‌اند. آن‌چه در توضیح این ارزیابی باید مطرح شود، بررسی معیارهای مستقل از زمینه به‌عنوان معیارهای شرطی دیگر زمینه‌ها است. بدین معنا که اثرگذاری مثبت یا منفی آن‌ها همراه با مسائل زمینه‌ای درنظر گرفته شده است و اگر با مسائل زمینه‌ای مرتبط مغایر باشد، با منفی‌شدن معیار زمینه‌ای از اثر مثبت این معیارها کاسته می‌شود. برای مثال در قسمت A جدول ۳ هنگامی‌که تنوع موجود در رنگ یا وجود رنگ‌های پیشنشین درتقابل با زمینه فرهنگی قرار بگیرد، از اثر مثبت آنها در جمع با اثر منفی معیار زمینه فرهنگی کاسته می‌شود.

خیابان چهارباغ عباسی در شهر اصفهان

هنگامی‌که شاه عباس‌اول اصفهان را در سال ۱۰۰۶ هجری رسماً پایتخت معرفی کرد، فکر ایجاد گردش گاهی مانند چهارباغ نیز به‌وجود آمد و دستور داده شد از محل دروازه‌دولت تا دامنه کوه‌صفه خیابان مشجر طویل و عریضی احداث شود. از نقاط قوت خیابان، اختلاط کاربری آن است. این خیابان دارای کاربری‌های تجاری، پذیرایی، اداری، تفریحی، مسکونی، تاریخی، مذهبی و فضای سبز است که بیشترین سطح آن به کاربری تجاری اختصاص یافته است. بنابراین، مسئله‌ای که باید در طرح‌های شهری این خیابان به آن توجه شود، ارتقای کیفی فضا برای افزایش فعالیت‌های اجتماعی است که در این میان منظر شهری و سامان‌دهی بدنه در الویت قرار دارند. به‌همین

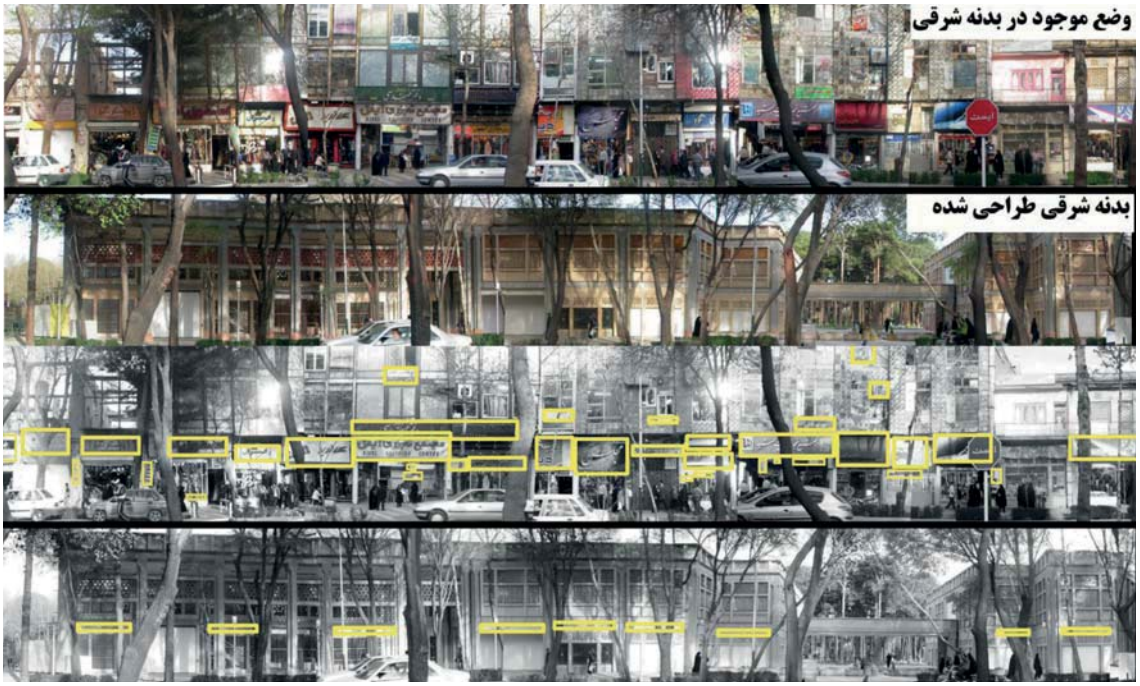


نمودار ۱ .مأخذ: (اکبری، ۱۳۸۷: ۳۴)



نمودار ۲ . مأخذ: (اکبری، ۱۳۸۷: ۳۵)

خاطر از جمله طرح‌های پیشنهادی و مصوبی که به‌مرحله اجرا درآمده است، سامان‌دهی بدنه شرقی چهارباغ است که در قسمت ورودی باغ هشت‌بهشت اجرا شده است. این طرح با تمام نکات مثبت و منفی خود، عنصری را که بیش از همه در معرض دید مردم قرار دارد، نادیده گرفته است و آن نقش تابلوهای تبلیغاتی در تغییر شکل منظر شهری این خیابان است. به‌منظور ارزیابی کلی تابلوهای موجود در قسمتی از این خیابان، با توجه به کیفیت‌هایی که تابلوها در ارتقای آن‌ها نقش اساسی داشتند(جدول۱)، معیارهایی به‌دست آمد که با درنظرگرفتن این معیارها به بررسی وضع موجود تابلوها در این خیابان پرداخته می‌شود. این تحلیل یک ارزیابی و مسئله‌یابی موضعی است که طی آن با استفاده از روش سنجش وضعیت (SWOT) نقاط قوت، ضعف، فرصت‌ها و تهدیدهایی که تابلوها در منظر خیابان چهارباغ ایجاد کرده‌اند، براساس اطلاعات جمع‌آوری‌شده و نظر کارشناس متخصص در هریک از زمینه‌ها را بررسی می‌کند. سپس، به‌منظور بررسی تأثیر و اهمیت هریک از این معیارها و درجه‌بندی آن‌ها تحلیل‌های صورت‌گرفته به‌معیارهای کمّی تبدیل می‌شوند. فرایند کمّی‌سازی با توجه به نمودار ۱ برای قوت و فرصت دارای اثر مثبت و نمودار ۲ برای مشخص‌کردن اثر منفی ضعف و تهدید آن‌ها استفاده شده است. در این نمودارها اعداد ۲،۴،۶،۸ برای مقادیر مابین قضاوت‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد (اکبری، ۱۳۸۷). در مرحله بعد، به‌منظور مقایسه معیارهای مختلف معیارهای زمین‌های و معیارهای مستقل از زمینه وزن‌دهی می‌شوند. برای اینکار به هریک از معیارهای زمینه‌ای که با X= A,B,C,.. نشان داده شده‌اند و معیارهای مستقل از زمینه که با x= a,b,c,.. مشخص شده‌اند، براساس تأثیر آن‌ها در نمونه مورد مطالعه وزنی از یک (مهم‌ترین) تا صفر(بی‌اهمیت‌ترین) داده می‌شود که جمع این ضرایب



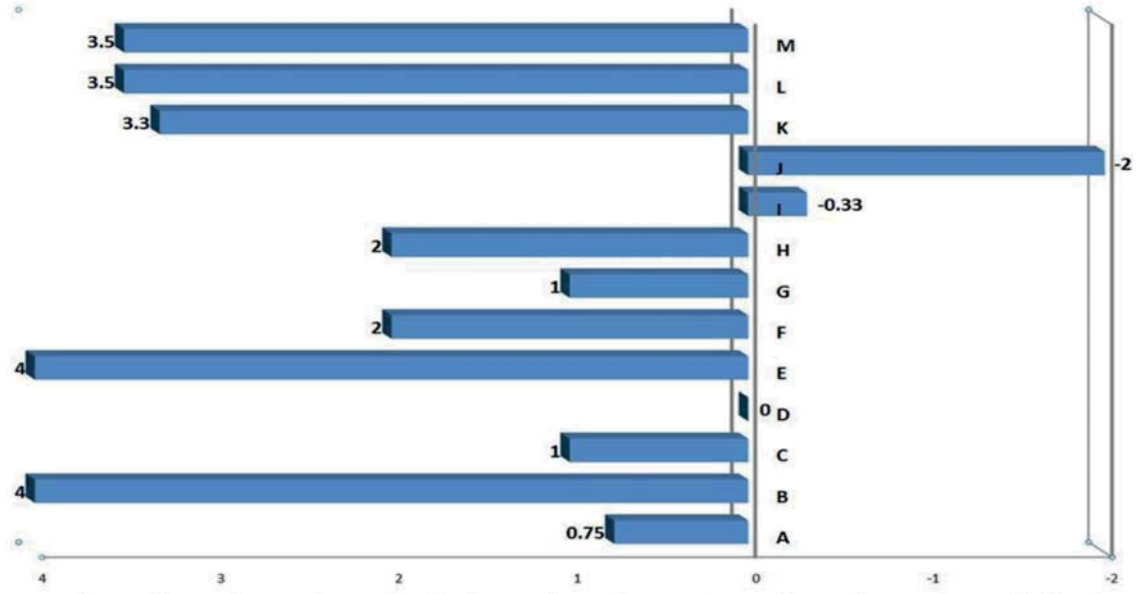
تصویر ۳. وضع موجود و طراحی‌شده بدنه شرقی خیابان چهارباغ عباسی، اصفهان، (مأخذ: نگارنده)

جدول ۳. ارزیابی تابلوهای تبلیغاتی در خیابان چهارباغ، (مأخذ: نگارنده)

زمینه	معیار			چهارباغ
زمینه فرهنگی	A: استفاده از رنگ متناسب با زمینه فرهنگی (طیف رنگ های آبی،سبز و زرد)			-۳×(۰/۵)
	مستقل از زمینه	a1: استفاده از رنگ های پیش نشین (دامنه رنگ های قرمز تا نارنجی)	۴ ×(۰/۲۵)	
		a2: تنوع در رنگ	۵ ×(۰/۲۵)	
		جمع xt: ۰,۷۵		
	B : استفاده از خط متناسب با زمینه فرهنگی (استفاده از حروف الفبای فارسی)			۷×(۰/۶۶)
	مستقل از زمینه	b1 : وجود سلیقه های فردی در نوشتار	-۲×(۰/۳۳)	
		جمع xt:۴		
زمینه تاریخی	C: استفاده از رنگ های نمادین (فیروزه ای، لاجوردی، نخودی،...)			xt:۱
	D: استفاده از مصالح بومی (کاشی، آجر)			xt:۰
	E: استفاده از رسم الخط های قدیمی (نستعلیق، ثلث،..)			xt:۴
زمینه کالبدی	F: وحدت و درک یک کل (اصول گشتالت)	اصل جهت یابی		۵×(۰/۳۳)
		اصل بستگی		-۱×(۰/۳۳)
	جمع: xt:۲	اصل حصار و زمینه مشترک		۲×(۰/۳۳)

زمینه	معیار			چهارباغ
زمینه کالبدی	G: تنوع در چیدمان فضایی			۲×(۰/۶۶)
	مستقل از زمینه	g1: تنوع در جهت	-۱×(۰/۳۳)	
		جمع xt:۱		
	H: استفاده از رنگ های مکمل زمینه			۲
	I: وجود سلسله مراتب با دیگر اجزا			-۱×(۰/۶۶)
	مستقل از زمینه	i1: تنوع اندازه	۱×(۰/۳۳)	
		جمع xt:-۰,۳۳		
	J: وجود تعادل بصری			-۳×(۰/۶۶)
	مستقل از زمینه	j1: تنوع در موقعیت قرار گیری	۰	
		جمع xt:-۲		
	K: استفاده از فرم متشابه فرم کلی بدنه			۴×(۰/۶۶)
	مستقل از زمینه	k1: تنوع در فرم	۲×(۰/۳۳)	
		جمع xt:۳,۳		
	L: وجود تقابل و تضاد با زمینه کالبدی	رنگ		۷×(۰/۲۵)
		مصالح		۷×(۰/۲۵)
	جمع: xt:۳,۵	چیدمان		۰
		فرم		۰
	M: وجود عناصر و ویژگی های مرتبط با زمینه کالبدی	رنگ		۰
		مصالح		۰
		فرم		۷×(۰/۲۵)
	جمع: xt:۳,۵	چیدمان		۷×(۰/۲۵)

در هر قسمت بدون توجه به تعداد معیارهای شرطی برابر یک خواهد بود (هانگر و ویلن، ۱۳۸۱). دراینجا به‌علت اهمیت معیارهای زمینه‌ای ضریب وزنی آن ها دوبرابر ضریب معیارهای شرطی درنظر گرفته شده است. بعد از تأثیر ضرایب در امتیازات، جمع امتیاز وزنی در هر معیار به صورت Xt به‌دست می‌آید. درانتها نتایج به‌دست‌آمده با نرم‌افزار اکسل مورد مقایسه قرار گرفت که در نمودار ۳ قابل مشاهده است. با توجه به بررسی انجام‌گرفته می‌توان گفت که تابلوها با وجود داشتن هماهنگی‌هایی از جمله فرم و چیدمان با زمینه کالبدی و همین‌طور رعایت پیوستگی تاریخی، به‌علت استفاده نامناسب از رنگ‌ها و ترکیب فکرنشده آن‌ها با یکدیگر که در اثر فقدان الگوهای مناسب و بی‌توجهی به زمینه‌های فرهنگی جامعه شکل گرفته است و همچنین اندازه نامتناسب و عدم رعایت سلسله مراتب با اجزا و عناصر زمینه کالبدی، مطلوبیت بصری لازم را ندارند.



	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
	زمینه فرهنگی	زمینه فرهنگی	زمینه تاریخی	زمینه تاریخی	زمینه تاریخی	زمینه کالبدی	زمینه کالبدی	زمینه کالبدی	زمینه کالبدی	زمینه کالبدی	زمینه کالبدی	زمینه کالبدی	زمینه کالبدی
	استفاده از رنگ متناسب با زمینه فرهنگی	استفاده از خط متناسب با زمینه فرهنگی	استفاده از رنگ های نمادین	استفاده از مصالح بومی	استفاده از رسم الخط های قدیمی	وحدت	تنوع در چیدمان فضایی	استفاده از رنگ های مکمل زمینه	وجود سلسله مراتب با دیگر اجزا	وجود تعادل بصری	استفاده از فرم متشابه فرم کلی بدنه	وجود تقابل و تضاد با زمینه کالبدی	وجود عناصر و ویژگی های مرتبط با زمینه کالبدی
Column3	0.75	4	1	0	4	2	1	2	-0.33	-2	3.3	3.5	3.5

نمودار ۳. ارزیابی معیارها، (مأخذ: نگارنده)

با توجه به مباحث مطرح شده سه رویکرد متفاوت نسبت به وضع قوانین در طراحی تابلوهای تبلیغاتی می‌توان داشت: رویکرد اول که در بعضی از کشورها مانند ترکیه و شهر استانبول به‌اجرا درآمده، عبارت است از طرح یکسان‌سازی تابلوها با تکیه بر قواعد زیباشناختی عینی و ارائه قوانین و ضوابط کاملاً محدود با ارائه یک نمود و الگو که این رویکرد منجر به نظمی خشک شده، از فعالیت و پویایی خیابان کاسته و باعث یکسان شدن تمام بافت و منظر خیابان گشته و تصویر ذهنی و رنگ تعلق افراد ازبین‌رفته است (Ertep, 2009).

رویکرد دوم، تدوین چهارچوب و ضوابط کمّی با قابلیت انعطاف‌پذیری کم و عدم نظارت و کنترل سلایق مردم در طراحی است. نتیجه این رویکرد وضع کنونی خیابان‌های تجاری بیشتر شهرهای ایران است که به‌علت درنظرنگرفتن نقش این تابلوها در کیفیت فضای شهری، دربرخی نقاط باعث ایجاد اغتشاش و آلودگی‌های بصری شده است.

رویکرد سوم، تدوین ضوابط عام کمّی و کیفی و ارائه الگوها و نمونه‌های بهینه به‌منظور تشویق و هدایت سلیقه عمومی است. این رویکرد، با رعایت ضوابط عام کمّی و نظارت دقیق، مردم را به‌سوی الگوبرداری مناسب از این نمونه‌ها هدایت و تشویق می‌کند.

در این پژوهش با توجه به بررسی‌های صورت‌گرفته در نمونه مورد مطالعه و اتخاذ رویکرد سوم به بیان نکات و چهارچوب کلی در ساماندهی و طراحی تابلوهای معرف کاربری و تبلیغاتی در خیابان چهارباغ عباسی که باید مورد توجه قرار گیرد، اشاره می‌شود:

- الهام گرفتن از الگوها و معانی موجود درگذشته و طراحی مطابق با نیاز و سلیقه روز.
- استفاده از خود محصولات به‌صورت (گرافیکی، نمونه) در تلفیق با معماری بنا.
- استفاده از مصالحی با ماندگاری زیاد که درتقابل با مصالح زمینه نباشد.
- استفاده از رنگ‌هایی که مکمل رنگ‌های زمینه کالبدی باشد و درعین‌حال در ایجاد سرزندگی و جذابیت نقش داشته باشند.
- ایجاد تنوع و گوناگونی درکنار زمینه به‌صورتی که بدنه پیوستگی داشته باشد و به‌عنوان یک کل واحد درک شود.
- استفاده از تناسبات مدولاری که در معماری و جزئیات بناهای شاخص موجود در خیابان وجود دارد.

نتیجه‌گیری

تنوع، فراوانی و حتی تناقض از جمله ویژگی‌های یک فضای شهری مطلوب به‌شمار می‌آید. این مکان‌ها واحدهای یکسان‌سازی‌شده از یک صدا یا سلیقه نیستند، بلکه از بسیاری صدا، فکر و سلیقه شکل گرفته‌اند و درکنار یکدیگر یک کل واحد را تشکیل می‌دهند و همین ویژگی است که شهرهای ما را بسیار یکتا، پرانرژی، زنده و ازلحاظ فرهنگی غنی می‌کند. در این میان، منظر شهری تجلی‌گاه این تنوع و گوناگونی است و یکی از عناصر آن، که نمود گرافیکی این افکار و سلیقه‌ها محسوب می‌شود، تابلوهای معرف کاربری‌ها و تبلیغات است که منظر بیشتر فضاهای فعال شهرها را تحت تأثیر قرار داده است. در این میان، عدم نظارت کافی و وجود تناقض‌ها و تضادهای فرهنگی و فراموشی ارزش‌های گذشته در جامعه امروز، باعث بروز نابسامانی‌هایی به‌صورت آشفتگی و ایجاد نوعی آلودگی بصری توسط این تابلوها شده است. برای ایجاد ارتباط بین ارزش‌های فرهنگی و کالبدی گذشته و به‌روزرسانی آن‌ها بر ساماندهی منظر شهری پویا و سرزنده همراه با نظمی ارگانیک تأکید شده است. مهم‌ترین عامل در ایجاد این ارتباط توجه به زمینه‌های کالبدی و بستر فرهنگی در تشویق و هدایت افراد برای ایجاد نمود گرافیکی رنگ تعلق خویش در منظر شهری است. بدین‌منظور، با اصلاح نظام مدیریتی و نظارتی به‌سوی فرایندی مشارکتی و هدایت‌شده باید چهارچوب‌ها و ضوابط عام کمّی و کیفی تدوین و با ارائه الگوها و نمونه‌های مناسب سلیقه عمومی درجهت اصول زیباشناختی و کیفیت‌های بصری هدایت شود. در این پژوهش با بیان اهمیت تابلوهای تبلیغاتی در منظر خیابان‌ها و مراکز شهری، روشی برای تحلیل و بررسی نقش تابلوها و اصلاح نقاط ضعف و تقویت نقاط قوت آن‌ها ارائه و چالش تازه‌ای درمورد این عنصر مهم منظر شهری برای محققان و دست‌اندرکاران امور اجرایی مطرح شده است.

پی‌نوشت

۱- این دسته‌بندی در روند پژوهش به‌دست آمده است.

2- Cullen, Gordon
3- Lynch, Kevin
4- Rapoport,A
5- Jacobs, Jane
6- Venturi,Robert
7- Times
8- Piccadilly Circus
9- Gizno
10- Grutter
11- Bell, Simon

منابع

- آتشین بار، محمد. (۱۳۸۸). تداوم هویت در منظر شهری. *مجله باغ نظر*. ۱۲. ص‌ص ۵۵-۴۵.
- اکبری، نعمت ا... . (۱۳۸۷). *کاربرد روش‌های دسته‌بندی و تصمیم‌گیری چند شاخصه*. تهران: سازمان شهرداری‌ها و دهداری‌های کشور.
- بحرینی، سیدحسین. (۱۳۸۸). *تحلیل مبانی نظری طراحی شهری معاصر*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- بختیاری‌فرد، حمیدرضا. (۱۳۸۸). *رنگ و ارتباطات*. تهران: نشر فخراکیا.
- بل، سایمون. (۱۳۸۷). *عناصر طراحی بصری در منظر*. محمدرضا مثنوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

- بنتلی، ین. و همکاران، (۱۳۸۶). *محیط‌های پاسخده*. ترجمه مصطفی بهزادفر. تهران: انتشارات دانشگاه علم و صنعت.
- پاکزاد، جهانشاه. (۱۳۸۶). *مبانی نظری و فرایند طراحی شهری*. تهران: انتشارات شهیدی.
- جیکوبز، جین. (۱۳۸۸). *مرگ و زندگی شهرهای بزرگ امریکایی*. حمیدرضا پارسی و آرزو افلاطونی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- حبیبی، سیدمحسن. (۱۳۸۴). *از شار تا شهر*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- کالن، گوردن. (۱۳۸۷). *گزیده منظر شهری*. منوچهر طبیبیان. ۱۳۸۷. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- گروتر،یورگکورت. (۱۳۸۸). *زیباشناسی در معماری*. جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- گلکار، کورش. (۱۳۸۵). «مفهوم منظر شهری». *مجله آبادی*. ۵۳. صص۴۷-۴۱.
- لینچ، کوین. (۱۳۸۳). *سیمای شهر*. محمود مزینی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- وزارت مسکن و شهرسازی. (۱۳۸۴). *دفتر تدوین و ترویج مقررات ملی ساختمان. مبحث بیستم ـ علایم و تابلوها*. تهران: نشر توسعه ایران.
- ونتوری، رابرت. (۱۳۸۹). *پیچیدگی و تضاد در معماری*. علیرضا میرترابی و محمدرضا منوچهری. تهران: انتشارات سمیرا.
- نگارستان، فرزین. محمد تیموری و محمد آتشین بار. (۱۳۸۹). «تئوری منظر. رویکردی بر تداوم هویت درروند نوسازی شهری». *مجله باغ نظر*. ۱۴.صص ۵۹-۶۸.
- هانگر. جی. دیوید و ویلن. توماس ال. (۱۳۸۱). *مبانی مدیریت استراتژیک*. ترجمه سیدمحمد اعرابی و داود ایزدی. تهران: انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

- Ertep, Hakan. (2005). *The role of shop signs in transforming urban fabric*. Turkey: Demartment of Communication Design.
- Venturi, Rabert and et al . (1997) . *Learning from Las Vegas*. Cambridge: MIT Press.
- Aron Vinegar and Michael J, Golec . (2009). *Relearning from Las Vegas* . London: University of Minnesota Prees Minneapolis.
- Shelton, Barrie . (2005). *Learning from Jepanese city*. London.Taylor & Francis.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۳/۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

وضعیت شبه‌گفتمانی: نشانه– معناشناسی تطبیقی متن و تصویر در کتاب مصور مردم معمولی*

محمد هاتفی** حمیدرضا شعیری***

چکیده

در این مقاله نحوه تجلی ارزش‌های پست‌مدرن در تعامل متن و تصویر درقالب تداخل و هم‌زیستی ژانرها و شکل‌گیری بیناژانریت به‌مثابه یک «مسئله» بررسی می‌شود. درراستای حل آن، براساس روش نشانه- معناشناسی و رویکرد تحلیل گفتمان پدیدارشناختی این فرضیه را مطرح می‌کنیم که در دوره پست‌مدرن براثر نمود شرایط اجتماعی ـ سیاسی و ... درشکل‌گیری متن‌ها، دروضعیت‌های تقابلی (نظیر تقابل عناصر کلامی/تصویری)، براثر شکل‌گیری یک وضعیت آنارشیسم معنایی و آشوب فراگیر در متن و گفتمان، ما با نوعی وضعیت شبه‌معناشناختی مواجه می‌شویم که جز در بستر بررسی همه‌جانبه تمامی عناصر و عوامل دخیل در گفتمان و نسبت‌سنجی آن با وضعیت اجتماعی و فرهنگی و ... قابل بررسی نخواهد بود. فرضیه جانبی ما در این تحقیق این است که آنچه باعث چنین وضعیتی شود، جز از رهگذر فروریزش قالب‌ها و ژانرها ـ به‌مثابه قوالب عادت‌واره‌های معنایی ـ قابل وقوع نخواهد بود و دراین راستا فروریزش مرزهای هویتی و نیز چارچوب‌های حسی ـ ادراکی و حتی عاطفی سهم عمده‌ای ایفا می‌کنند. دراین راستا، یک کتاب مصور با عنوان *مردم معمولی* تألیف علیرضا میراسدالله مورد تحلیل نشانه معناشناختی قرار می‌گیرد و نشان داده می‌شود که ارزش‌های دوره پست‌مدرن ناشی از رشد سریع فنآوری و درهم ریختن مرزهای تعاملات جهانی باعث شده است که این متن درراستای انعکاس این ارزش‌ها از حالت بینامتنی ساده در قالب تأثیرپذیری محتوایی عناصر از یکدیگر خارج شود، به‌صورت مادی درهم‌بریزد و به‌نحوی انضمامی منعکس‌کننده تغییرات محتوایی در بستر اجتماعی ـ فرهنگی باشد. به‌این ترتیب با فروریزش مرزهای حسی‌ـ ادراکی، هویت، شناخت و ... درنهایت ما با وضعیتی مواجه می‌شویم که می‌توان آن را «وضعیت شبه‌گفتمانی» نامید. درچنین وضعیتی، «کنش» تعطیل و مرز میان گفتمان و غیرگفتمان مخدوش می‌شود.

کلیدواژه‌ها: رابطه متن کلامی و تصویر، نشانه معناشناسی، گفتمان، بیناژانریت، شبه‌گفتمان

---

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری محمد هاتفی است با عنوان « بررسی و تحلیل نشانه معناشناختی رابطه متن کلامی و تصویر» به راهنمایی دکتر حمیدرضا شعیری در دانشگاه تربیت مدرس می‌باشد.

** دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران (نویسنده مسئول). mo.hatefi@yahoo.com
*** دانشیار دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

مقدمه

یکی از جالب ترین و تازه ترین زمینه های تحقیق علمی که در سالهای اخیر شکل گرفته و توجه محققان نشانه‌شناسی را به‌خود جلب کرده، مطالعه تعامل نوشته‌ها و تصاویر است. هم‌زیستی، هم‌یاری و تعارض بین زبان کلامی/نوشتاری و سیستم‌های ارتباط تصویری یا نمادین از مهم‌ترین برخوردها بین دستگاه‌های ثبت دلالت و معنا است که در گفتمان هرروزه انسان‌ها رخ می‌دهد. این رابطه امروزه به‌اندازه‌ای رایج شده است که تقریباً با تمام جنبه‌های ارتباط سروکار دارد. درنتیجه، مطالعات مربوط به متن و تصویر که روی متن‌های چندوجهی[1] (Kress & Leeuwen, 2001; Leeuwen, 1999) یا چندلایه‌ای (شامل لایه های متن نوشتاری، تصویر، موسیقی و ...) (سجودی، ۱۳۷۲و ۱۳۷۳) اعمال می‌شود، توجه آکادمیک رشته‌های متعددی را به‌خود جلب کرده است. این گونه‌های متنی، در شکل پیچیده آن، از سطح ساده کنارهم قرارگرفتن انواع شیوه‌های بیانی نوشتاری، تصویری و ... فراتر می‌روند. تعامل متن و تصویر به‌تداخل و هم‌جوشی[2] عمیق این اجزای متنی می‌انجامد. زمانی که این نحوه آفرینش متن و کدگزاری نشانه‌های تصویری برای نشانه های کلامی نوشتاری به‌کار رود، نوعی نظام کدگزاری دوگانه[3] رخ می‌دهد که باعث می‌شود نشانه واحد توسط دو نقطه مغز دریافت و ذخیره شود و درنتیجه سرعت دریافت آن نیز سریع‌تر می‌گردد (Paivio, 1986: 53).

یکی از مسائل مهم در تعامل وجوه مختلف نشانه‌ای در متن‌های چندوجهی، امکان فروپاشی معنا درخلال لایه‌های ترجمه‌ناپذیر و ناهم‌پوشان است. این وضعیت که با وضعیت آمیزش گفتمان‌ها در دنیای پساصنعتی هم‌خوانی دارد، در بررسی متن‌های معاصر حائز معناهای ارزشمندی است برای این‌که ببینیم در زیر پوسته این دهکده جهانی چه می‌گذرد.

آنچه در بالا ذکر شد، نشان می‌دهد که در بررسی تطبیقی رابطه میان متن کلامی و تصویر در یک متن دوره جدید، که به‌دوره پست‌مدرن موسوم است، نباید فقط به بررسی صوری رابطه میان این‌دو اکتفا کنیم بلکه درکنار آن باید به تعامل عوامل گفتمانی متعدد و نیز هم‌آمیزی گفتمان‌ها، هویت‌ها، ژانرها و رسانه‌های مختلف نیز توجه کنیم.

مسئله‌ای که در این مقاله درصدد هستیم به‌آن پاسخ گوییم، این است که بسیاری از تحقیقات موجود که به بررسی رابطه میان متن و تصویر یا به تحلیل متون مولتی مدال، از جمله کتاب‌های مصور، پرداخته‌اند، نوعی ضدیت گفتمانی را میان متن کلامی و تصویر تأکید می‌کنند ـ چنان که لیوتار در کتاب خود گفتمان/تصویر(Lyotard, 2011) آشکارا تصویر را دارای وجوه ضد گفتمانی می‌داند. با توجه به تناسب میان وضعیت اجتماعی و تحولات نشانه‌معناشناختی در دوره پست مدرن از وضعیت دورگه به مثابه یک وضعیت مستعد برای فروریزش مرزهای دانایی یاد می‌شود (شایگان، ۱۳۸۰) حال با توجه به‌این مسئله درمورد رابطه متن کلامی و تصویر در یک کتاب مصور پست‌مدرن، آیا نمی‌توان این فرضیه اصلی را مطرح کرد که در وضعیت تقابل میان این دو عنصر درنهایت با شکل‌گیری یک وضعیت آنارشیسم معنایی و آشوب فراگیر در متن و گفتمان، ما با یک وضعیت شبه‌معناشناختی یا شبه‌گفتمانی مواجه می‌شویم؟ فرضیه جانبی ما در این تحقیق این است که آنچه باعث چنین وضعیتی شود، جز از رهگذر فروریزش قالب‌ها و ژانرها ـ به‌مثابه قوالب عادت‌واره‌های معنایی ـ قابل وقوع نخواهد بود و دراین راستا فروریزش مرزهای هویتی و نیز چارچوب‌های حسی ـ ادراکی و حتی عاطفی باید سهم عمده‌ای ایفا کنند.

روش تحقیق

روش تحقیقی که دراین مطالعه درپیش می گیریم، نشانه‌معناشناسی است و براساس رویکرد تحلیل گفتمان پدیدارشناختی به بررسی و تحلیل «متن» می‌پردازیم. براساس مبانی و مفروضات این روش و رویکرد، هر نشانه متنی در نسبت و پیوند با دیگر عناصر و نشانه‌های متن و در چارچوب گفتمان معنادار می‌شود و هیچ نشانه‌ای به تنهایی معنادار نیست. علاوه‌براین، برخلاف نگرش ساخت‌گرا، در روش تحلیل گفتمان پدیدارشناختی به تأثیر ناشی از عناصر حسی ـ ادراکی و عاطفی و نیز معناداری ناشی از چارچوب‌های ژانری و ... توجه می‌شود (شعیری، ۱۳۸۵)، همچنین نشانه معناشناسی مدنظر ما براساس توجه به نظریات پدیدارشناختی به‌ویژه پدیدارشناسی هوسرل و مرلوپونتی[4] معتقد است بنا به دخالت عنصر جسمانه، عناصر فرهنگی و اجتماعی از رهگذر شاکله‌های حسی ـ ادراکی در ادراکات کنشگران گفتمان تأثیرگذار هستند و باعث تحولات معنایی می‌شوند. ارجاع به دیدگاه پدیدارشناختی در مطالعات مربوط به نشانه درکل از آنجا ناشی می‌شود که نشانه معناشناسان فرانسوی در دهه ۱۹۸۰ به این موضوع بسیار مهم پی‌بردند که دیگر صورت‌گرایی محض و رابطه صرف مکانیکی بین دال و مدلول پاسخگوی بسیاری از مسائل دخیل در بررسی سازوکارهای مربوط به‌دنیای نشانه ـ معناها نیست؛ چراکه بدون درنظرگرفتن

«موقعیت انسانی» جنبه وجودی نشانه، ارتباط حسی ـ ادراکی با چیزها، به‌ویژه تجربه زیستی و منحصر به‌فردی که درتلاقی با هر نشانه شکل می‌گیرد و سیالیت معنا، نمی‌توان به بررسی نظام‌های گفتمانی پرداخت (گرین و همکاران، ۱۳۷۶: ۲۵۸- ۲۶۳).

تأثیر عوامل زمینه‌ای و نیز عوامل فرهنگی و ... نه براساس دخالت دادن مؤلفه های بیرون از متن بلکه براساس تجزیه‌وتحلیل عناصر و عوامل درون خود متن به‌دست می‌آید؛ چراکه از نظر ما متن به مجموعه‌ای از عناصر نشانه‌معناشناختی اطلاق می‌شود که می‌توان آن را طی یک عملیات برش، به‌سطوح و ابعاد (ساختارهای) گوناگونی تجزیه کرد که از مجموعه آنها انسجام معنایی ناشی می‌شود: ساختار عاملی، ارزشی، نمودی، تحولی، صوری، ضمنی، حسی ـ ادراکی، و ... . «فقدان انسجام این مجموعه ساختارها، موجودیت متن را به‌خطر می‌اندازد و ضمناً باعث می‌شود گفته‌پرداز در تولید متن (گفته‌پردازی) دچار سردرگمی شود» (شعیری، ۱۳۸۱: ۵-۶).

با توجه به آنچه مطرح شد، معلوم می شود که درراستای تشریح این روش باید به دیدگاه منتخب خود درخصوص نحوه استعمال و کاربرد نشانه‌ها و نیز تأثیر قوالب ژانری و فضای فرهنگی و اجتماعی در تحولات نشانه‌معناشناختی بپردازیم.

زبان/گفتار یا طرح/استعمال

رابطه بین انسان و زبان تعاملی است. انسان به‌همان میزان که از زبان تأثیر می‌پذیرد، برآن تأثیر می‌گذارد. زبان و دنیا دارای خلأ هستند. فقط فعالیت‌های تعاملی چنین خلئی را پر می‌کنند. دراین میان، گفته‌پردازی، همان عملی که به تولید گفتمان و متن منجر می‌شود، در خدمت زبان قرار می‌گیرد تا خلأهای آن را پر کند. هرگاه گفته‌پردازی با عملیات جداسازی و شکاف در گونه‌های رایج زبانی به تولید گونه‌های کاملاً بدیع، منحصر به‌فرد و متفاوت بپردازد، گونه جدیدی به‌وجود می‌آورد که «گفتمانه» نامیده می‌شود (همان،۱۳۸۵: ۴۹). این گفتمانه‌ها براثر تکرار مجدداً منجمد و در انبان دانش زبانی جای‌گیر می‌شوند.

بنونیست در تعریف گفته‌پردازی آن‌را «به‌کارگیری زبان از رهگذر کارکرد فردی یا استعمال شخصی» (Benvenist, 1974: 80) تعریف می‌کند. دراین تعریف سه عنصر مهم زبان، کارکرد فردی و استعمال وجود دارد. بنونیست این دو واژه را جانشین دو واژه زبان/گفتار سوسور[5] می‌کند. درحالی که گفتار به کارگیری آزاد و خلاق زبان است، استعمال به‌تمام کاربردهای متفرقه زبانی اطلاق می‌شود که به‌تدریج و درطول تاریخ به‌واسطه عادات جوامع زبانی و فرهنگی به‌صورت مجموعه‌ای متشکل و ثابت درآمده‌اند. استعمال سبب ایجاد ساختارهای زبانی می‌شود و آنچه سبب توقف این ساختارها می‌شود، تاریخ است. تاریخ درها را به روی معناهای جدیدی که به‌طور مجازی در ساختارها نهفته‌اند، می‌بندد. براین‌اساس، می‌توان نتیجه گرفت که ساختارهای زبانی محصول استعمال زبانی هستند که تاریخ آنها را منجمد و متوقف می‌کند. این نتیجه‌گیری به‌خوبی نشان می‌دهد که انسان هنگام تولید زبان تابع دو جبر است که خود تحقق‌بخش گفتار هستند: ۱- ساختارهای نحوی و ۲- سازه‌های اجتماعی ـ فرهنگی که عادات، سنن ، تکرارها و غیره را بر ما تحمیل می‌کند. گاه این جبرهای زبانی به‌قدری قوی هستند که یا معناها را قابل پیش‌بینی می‌کنند یا انتظاری از معنا را در ما به‌وجود می‌آورند یا معنایی را به‌زبان تحمیل می‌کنند.

درحقیقت، بین زبان به‌عنوان نظامی دارای قوانین و قواعد مشخص و سخن که به‌کارگیری آزاد و بی‌چون وچرای زبان است، محصولات استعمال زبانی قرار دارد. به همین دلیل است که باید عنصر استعمال را به‌مقوله‌های سوسور اضافه کرد و نظریه زبانی او را سه‌وجهی دانست: زبان/استعمال/گفتار.

با توجه به همه مطالبی که در مورد زبان/استعمال/ گفتار گفتیم، گفته‌پردازی به جریانی اطلاق می‌شود که طی اعمالی محصولات استعمالی زبان را برای استفاده گفتمان فرامی خواند. هنگام فراخوانی این محصولات، گفته‌پرداز می‌تواند آنها را تغییر دهد یا دگرگون کند به‌طوری که کارکردهای جدیدی برای زبان فراهم شود و رابطه‌های معناشناختی نوین و تولید معناهای جدید و متفاوتی خلق شود. اگر گفتمان‌هایی که به‌این‌ترتیب تولید شده‌اند، در جامعه زبانی به‌کار گرفته شوند، دوباره درظرف استعمال قرار می‌گیرند و به‌مجموعه‌های متشکل و ثابتی تبدیل می‌شوند که قابلیت بازیافت و فراخوانی به عنوان محصولات استعمال زبانی را دارند. تولیدات ادبی که همواره بین آنچه محافظه‌گرایی و تحول‌گرایی اشکال خوانده می‌شود در تب‌وتاب‌اند، نمونه بارزی از تعامل و تبانی این جریان، یعنی استعمال و دگرگونی، است. پس می‌بینیم معناهایی وجود دارند که به عمل گفتمان مقدم هستند. یعنی در حافظه فرهنگی جامعه زبانی، در آرشیو زبان و قالب‌های گفتاری به‌ثبت رسیده‌اند و تحت کنترل رمزگان انواع و اشکال بیان زبانی هستند. گفته‌پرداز هنگام

تولید فردی گفتمان یا این اشکال زبانی را فرامی‌خواند، آنها را بالقوه می‌سازد و مجدداً به‌کار می‌گیرد یا آنها را رد، بازسازی و دگرگون می‌کند (شعیری، همان: ۴۵-۴۸).

ژانر

ژانرها گونه‌ای قوالب گفتاری تثبیت‌یافته هستند که براثر تثبیت برخی استعمال‌های زبانی در تاریخ منجمد می‌شوند اما طی استعمال مجدد امکان دارد دچار تغییر و تحولات اساسی و احیاناً نابودی کامل شوند. درضمن، هرگونه شکل‌گیری و تغییر در ژانر مبتنی بر زیربناهای فرهنگی و اجتماعی سوژگانی خواهد بود که ازطریق متأثرشدن نظام حسی ـ ادراکی سوژه در سطح متجلی می‌شود. تعریف سنتی ژانر براساس این دیدگاه این است که «یک ژانر تشکیل‌دهنده قراردادهای ویژه بافتی (مانند مضمون‌ها یا زمینه‌ها) و/یا صوری (شامل ساختار و سبک) است که میان تمام متون آن ژانر خاص مشترک می‌باشد» (چندلر، ۲۳۲).

بسیاری از تعاریف ارائه‌شده از بینامتنیت در فرهنگ‌های استاندارد ادبی و نظریه فرهنگی، ژانر را به‌مثابه یکی از عناصر تشکیل‌دهنده بینامتنیت تلقی می‌کنند و متقابلاً بینامتنیت را به‌مثابه بخشی از تعریف منطبق بر ژانر ارائه می‌دهند (Duff, 2002: 1). بااین‌همه، به‌نظر می‌رسد این مسئله بیش از هرچیز با نادیده‌گرفتن تنش‌های ممکن و موجود بین مفهوم بینامتنیت و ژانر انجام می‌شود و درواقع بیش از هرچیز از اینجا ناشی می‌شود که خود بینامتنیت بیشترین امکان تبلور خود را اساساً مدیون مباحثی است که در ارتباط با دشواری‌های مربوط به‌تحلیل‌وتوجیه ژانر ظهور کردند (همان).

مفهوم «ژانر» فقط در زبان‌شناسی کاربرد ندارد بلکه در نظام‌هایی که به‌گونه‌ای سنتی شیوه‌هایی چون ارتباط بصری، ارتباط موزیکال و کنش را مثلاً در مطالعات فیلم، تاریخ هنر و موسیقی‌شناسی بررسی کرده‌اند، کاربرد دارد. در این حوزه‌ها اصطلاح ژانر ضرورتاً یک معنای واحد ندارد. ژانرها ممکن است بر چند اساس مشخص شوند: ۱- محتوا (مثلا فیلم وسترن)، ۲- شکل یا شیوه‌های نشانه‌شناختی که به‌کار گرفته می‌شوند (مثلاً فیلم موزیکال)، ۳- براساس میزان ادعای حقیقت‌نمایی (مثلاً فیلم مستند و فیلم تخیلی)، ۴- براساس استفاده از مفهوم ژانر (این آثار بیشتر به‌نظر می‌رسد یک دستورالعمل را دنبال می‌کنند تا خلق یک اثر اصیل).

در زبان شناسی سیستمی ـ نقشی، ژانرها برحسب کارکردشان و برحسب آنچه انجام می‌دهند، درآغاز کم‌و بیش به‌مثابه «الگوهایی اجتناب‌ناپذیر» اما اخیراً به‌مثابه «منابعی» برای عمل ارتباطی تلقی می‌شوند که می‌توانند به‌شیوه‌های مختلف ترکیب شوند ـ و برخی از این ترکیبات کلیشه‌ای و برخی نیز اصیل‌تر باشند (Leeuvan, 2003). این مسئله عاملیت و نوآوری را دوباره مطرح می‌کند و از اشکال جبرگرایی ساختارگرایی که در آن مثلاً داستان سرایی را به‌مثابه توانایی تولید «روایت‌ها (پیام‌ها)یی از ساختار یک کد» (Barthes, 1977: 80) تعریف می‌کرد، به‌سوی یک مفهوم باختینی از ژانر فراتر می‌رود که در آن منطق ژانر نه یک منطق انتزاعی، بلکه یک منطق تثبیت یافته فرهنگی و تاریخی است و در آن ژانرها منابعی برای مؤلفان هستند به‌گونه‌ای که ما مجبوریم بپرسیم «منابع ژانری ممکن که یک مؤلف خاص ممکن است از آنها بهره گرفته باشد، کدام‌اند» یا «تماس‌های ژانری یک هنرمند» کدام‌ها هستند و روی «ارتباط‌های بینابین سنت و نوآوری» (Bakhtin, 1984: 157) تمرکز کنیم.

ازاین‌رو ما دراینجا تلقی متفاوتی نسبت به ژانر ارائه می‌دهیم که شامل همه چارچوب‌ها باشد یا از پیش کاربران اجتماعی زبان (انواع مختلف زبان کلامی، بصری و ... چه به‌صورت انفرادی یا آمیخته) به‌طور طبیعی آن را شکل داده باشند یا همچنان براثر تثبیت استعمالات زبانی و انجماد آنها در بستر زمان به‌وجود آمده باشد و احتمالاً پس از مدتی ـ دیر یا زود ـ از بین برود یا با نظام‌های ژانری دیگر آمیخته شود. ازاین‌رو می‌توان از ژانر نقشه، کتاب درسی، بازی فوتبال و ...، بزرگراه، سبزراه، روستا و ... نام برد. یعنی امکان دارد یک نویسنده یا شاعر مثلاً از ژانر نقشه برای درانداختن طرح کتاب خود استفاده کند و به‌عبارتی از کتاب به‌عنوان میزبان و از ژانر نقشه به‌عنوان مهمان استفاده کند و طبعاً در متون مولتی‌مدال نحوه چینش متن و تصور و نحوه تعامل صوری و غیر صوری آن‌ها تابع قواعد ناشی از تعامل ژانرهای غالب بر متن خواهد بود نه براساس یک الگوی آرمانی.

ضمناً با توجه به مادی بودن نشانه و متن، این درهم‌آمیزی یک درهم‌آمیزی صوری نیست بلکه ماده ژانر مهمان در میزبان نفوذ می‌کند و براثر آمیزش این‌دو، فرایند تعاملی خاصی براساس حضور و اهمیت هرکدام از ژانرها بر چینش مطالب حاکم می‌شود. پس درنهایت باید گفت در تحقیق ما ژانر به‌گونه‌ای متفاوت با تلقی رایج، به هرگونه چارچوب صوری برای انجام یک وظیفه بیانی و تعاملی اطلاق می‌شود.

از سوی دیگر، با توجه به آنچه درخصوص مسئله طرح/استعمال گفته شد، در کنار تأثیر بافت فرهنگی و

اجتماعی ازطریق متأثرکردن نظام حسی ـ ادراکی سوژه در یک فرایند پدیداری، در شرایط حاکمیت فضای پست مدرن، باید به ناپایداری این ژانرها و قواعد قائل شد؛ به عبارتی وجوه و ارزش‌های فضای پست‌مدرن باید در قالب ناپایداری فضاها، تعاملات، عدم معناداری، عدم قطعیت، سرعت رفت‌وآمد ژانرها و درنتیجه تبدیل‌نشدن استعمالات زبانی («گفتمانه‌ها») (شعیری، ۱۳۸۵) به گفتمان و زبان قائل شد که درنهایت، هم‌چون فرایند حذف زبان‌های محلی و غلبه‌یافتن چند زبان معدود (انگلیسی و ...) در فضای جهانی‌شدن، باید به حذف ژانرهای گوناگون به‌نفع یک یا چند ژانر غالب (به‌احتمال زیاد: ژانر اینترنت) براثر شکل نگرفتن گفتمان‌های پایدار ـ براثر سرعت تحولات ـ قائل شد. این مسئله می‌تواند به‌عنوان پیامد منطقی قائل‌بودن به تأثیرپذیری شکل‌گیری گفتمان ها از فضای سیاسی و اجتماعی و تأثیرگذاری این فضاها بر تغییر و تحولات گفتمانی تفسیر شود.

فضای فرهنگی ـ اجتماعی گفتمان بیناژانری

آن‌طورکه باختین/مدودف مطرح می‌کنند، یک واقعه گفتاری نه‌تنها با روابط طبقاتی بین گوینده و مخاطب مرتبط می‌شود، درعین‌حال به «پدیدار آنی و جزئی زندگی اجتماعی و نهایتاً با اخبار روز، ساعت و دقیقه نیز درارتباط قرار می‌گیرد» (Allan, 2000: 18). ازاینرو از دیدگاه نشانه‌معناشناسی اجتماعی به‌رغم وجود تنوعات و تفاوت‌های فردی و شخصی بین افراد، معناهای متن نه فردی بلکه برخاسته از بستر و زمینه اجتماعی تولید متن هستند. به‌عبارتی ارتباط در یک بستر اجتماعی صورت می‌گیرد و از این بستر متأثر است. معنایی که گوینده، نویسنده، طراح، عکاس و ... بیان می‌کنند، قبل از هرچیز معناهایی اجتماعی هستند؛ ولو آنکه ما متوجه تأثیرگذاری فرد در روند تولید این معنا شده باشیم. این معناها از دل و بستر اجتماعی برمی‌خیزند که افراد در آن کار و زندگی می‌کنند. نظربه‌آنکه هیچ‌گاه جوامع یکدست نیستند بلکه تشکیل‌شده و ترکیب‌یافته از گروه‌هایی با منافع مختلف (و اغلب رودررو و متعارض) هستند، پیامی که افراد تولید می‌کنند منعکس کننده این تفاوتها، عدم تجانس ها و تعارضاتی است که مشخصه این نحوه زندگی اجتماعی هستند (Kress and Leeuwen, 2006: 17-18).

ما امرزوه در عصری زندگی می‌کنیم که بیش‌ازهرچیز با تغییرات سریع در تمامی وجوه زندگی از روابط بین فردی تا اشکال مختلف زندگی و وسایل شناخته می‌شود. جهانی‌شدن تأثیر بسیار زیادی بر زندگی ما گذاشته چنان‌که امروز به‌جای متخصص‌شدن در یک زمینه جزئی، مهارت‌های اجتماعی و سواد ارتباط جمعی از اهمیت برخوردار شده است و در سازمان ها همکاری جای سیستم‌های سلسله‌مراتبی پیشین را گرفته است. گذشته از این، در سطح جهانی تعریفی که پس از فروپاشی اروپای شرقی از هویت بسیاری از کشورها می‌شود، به‌ویژه در کشورهایی چون آمریکا، استرالیا، اروپا، به‌دلیل مهاجرت و تثبیت گروه‌های مختلف قومی تفاوت پیدا کرده است. درکنار آن ما با تغییرات سریع فنآوری و اقتصادی مواجه هستیم که درهردو عرصه عمومی و خصوصی برزندگی ما تأثیر بسیار گذاشته است. امرزوه چاپ فقط یکی از ابزار ارتباطی و سوادآموزی را شکل می‌دهد (Anstey, 2002: 445-446).

امروزه براثر رشد و گسترش فنآوری فاصله‌ای پرناشدنی در امر ارتباط پیش آمده که عملاً ما را از اینکه همچون گذشته کلمه «ما» را به‌کار ببریم، بازمی‌دارد. «امروزه بحث برسراین است که تمامی این روابط تحت تأثیر فنآوری وارونه شده‌اند؛ چنان‌که رسانه و فنآوری ارتباطی معاصر مسئول تولید یک فرهنگ دروغین و شکل‌گیری افراد ازخودبیگانه شناخته می‌شود. به‌علت تأثیر فاصله‌انداز اشکال غیر شخصی تماس پست‌مدرن. کودک از خانه خودش با کودک دیگری در آن سوی دنیا (مثلاً آفریقا) ازطریق اینترنت مکالمه می‌کند اما همان کودک نام کودک همسایه آن‌طرف خانه خود را نمی‌داند. هرچه ما بیشتر ازطریق فنآوری با یکدیگر مرتبط می‌شویم، درعمل بیشتر از آنچه هستیم و از یکدیگر جدا می‌شویم و ارتباطمان با آنها قطع می‌شود: انقطاع از مفهوم بودن «واقعی» که فقط از درون فرهنگ «مرجع»[۶] سربرمی‌آورد. این نحوه سلطه ارتباطات فنآوری، توأم با گرایش‌های پست مدرنیستی، تهدیدی عمده برای فرهنگ در نگاه سنتی تلقی شده است (Lucy, 2001). مثلاً مارسل دانسی (Danesi, 1993: 269)، نشانه معناشناس کانادایی، این زمانه را زمانه‌ای می‌داند که درآن به‌جای باور به «روح» نظیر عصر خدایان، که ازطریق احساس مذهبی و دینی برانگیخته می شد، شیوه‌های مادی‌گرایانه و مکانیستی خودمحورانه جایگزین شده است که با روایت‌های سنتی از فرهنگ ما انقطاع کلی دارد. همچنین ام. گاتدینر (Gottdiner, 1987: 234)، نشانه‌معناشناس پست مدرن، عصر ما را عصر تحت سلطه «فرهنگ برگرفته از تصویر» می‌داند که درآن زمینه‌های معنا در زندگی هرروزه بسیار ناپایدار شده‌اند. تولید فرهنگی انبوه و عمده، توانایی فهم

عمیق از تصاویری را که مدام توسط این صنعت تولید فرهنگ برای ما ساخته می‌شود، از ما گرفته است. به‌ویژه بیش از هرگونه شیوه فرهنگی قبلی، پست‌مدرنیسم تمایل به مشروعیت و اعتبار در زندگی روزمره را ازبین می‌برد. درواقع، پست‌مدرنیسم دشمن «اعتبار و مشروعیت» است.

به‌طبع نحوه زندگی و این تغییرات سریع ما را به آموختن شیوه‌های جدید سواد و مهارت‌های جدید در زندگی وادار می‌کند و شیوه‌هایی از زندگی سنتی را بی‌اعتبار و ناکارآمد می‌کند. کماآنکه امروزه در عرصه آموزش دیگر برمفهوم «چندسوادی»[۷] متمرکز می‌شوند که از تغییرات جهانی شدن و نیازهای تابع آن ناشی می‌شود و از جمله آموزش‌های مربوط به‌سواد بصری و سیستم‌های ارتباطی مولتی‌مدال در کانون توجه قرار دارد (Anstey, 2002: 446).

با توجه به‌این مباحث که درخصوص ویژگی‌های عصر پست‌مدرن و به‌ویژه ملزومات سوادآموزی و آموزش و تعامل در این عصر گفته شد، به‌نظر می‌رسد تشخیص این که متون این دوره چه ویژگی‌هایی خواهند داشت و این‌که گونه‌های زبانی در سطح گفتار تاچه حد خواهند توانست به چارچوب‌های پایدار(ژانر) تبدیل شوند، دشوار نیست. با توجه به‌این پیش‌فرض‌ها و فرضیات به‌سراغ یک کتاب مصور فارسی باعنوان مردم معمولی می‌رویم و نحوه تعامل متن کلامی و تصویر را در آن بررسی می‌کنیم.

ادبیات موضوع

امروزه، دربین کارهای معاصر آثاری که فاقد متن کلامی باشند، به‌لحاظ تعداد قابل شمارش هستند. سیمون مورلی در مطالعاتش پیوند فزاینده بین متن کلامی و تصویر را پی می‌گیرد و توضیح می‌دهد که هنرمندان چگونه توانسته اند تنش برخاسته از این پیوند را به‌گونه‌ای مهار کنند که ازطریق آن هویت‌های جدید را شکل می‌دهند، مرجعیت را به چالش می‌کشند و دنیایی آکنده از تغییرات پایدار را قابل درک می‌سازند (Morley, 2003).

یکی از نظریات بسیارمهم درخصوص تمایز میان دو سیستم نشانه‌ای کلامی و تصویری، شاید دیدگاه لیوتار در کتاب گفتمان/ تصویر (Lyotard, 2011) باشد که در آنجا لیوتار تصویر را دراصل دارای وجهی ضدگفتمانی تلقی میکند. لیوتار در این کتاب، اصطلاح «گفتمان» را به «فرایند بازنمایی از طریق مفاهیم» اطلاق می‌کند و معتقد است زبان‌شناسی ساختاری سوسور تجسم عینی این روند گفتمانی‌کردن فضای متنی است که تمامی تأثیرات و نتایج زبان را تا سطح معانی خلق شده ناشی از بازی بین دال‌ها تقلیل می‌دهد.[۸]

در تحقیقات انجام‌شده، برای مزیت رابطه میان نوشته و تصویر دلایلی ارائه شده که از جمله آنها می‌توان به‌کمکی اشاره کرد که متن نوشتاری و تصویر در قالب شرح یا بسط (Barthes, 1976) به‌هم می‌کنند یا باعث افزایش کارایی، تثبیت و به‌خاطرسپاری پیام می‌شوند (Paivio, 1986).

«تعجب‌آور آنکه در همان حال که این نظریه‌پردازان درمورد برابری میان هنر و ادبیات بحث می‌کردند، سهواً ازبین متن و تصویر یکی را بر دیگری برتری دادند. با برتری‌بخشیدن متن بر تصویر به‌نظر می‌رسد آن‌ها یک رابطه سلسله‌مراتبی میراثی را که امور بصری را در ذیل کلامی می‌نشاند، برپاداشته‌اند» (Sage, 2003: 78-9).

بسیاری از نویسندگان حوزه گفتمان مولتی‌مدال به‌تفحص در «گرامر» شیوه های نشانه شناختی مختلف می‌پردازند (O'Tool, 1994; Kress and van Leeuwen, 2006, 2002; van Leeuwen, 1999, 2003) و این‌کار هنوز به‌هیچ‌وجه به کمال نرسیده است. مقایسه بین «گرامرهای» مختلف به‌طور ویژه مورد نیاز است. ما نیاز داریم درباره میزان توانایی شیوه‌های مختلف بیانی برای برقراری ارتباط در یک زمینه واحد و نیز درباره میزان تفاوت در ظرفیت نشانه شناختی این شیوه‌های مختلف بیشتر بدانیم و لازم است اطلاعات بیشتری دراین‌خصوص به‌دست آوریم که اگر یک ارتباط معنایی واحد را ازطریق یک شیوه انجام دهیم، چه تفاوتی با شیوه دیگر می‌کند. اما همچنین نیاز داریم درمورد نحوه کار این شیوه های مختلف، زمانی‌که باهم به‌کار گرفته می‌شوند نیز تحقیق کنیم. اما چنانکه گفته شد، این مسئله بیش از آنکه باتوجه صرف به‌انواع شیوه‌های بیانی (کلامی، بصری و ...) قابل تفهیم باشد، براساس نحوه تعامل این شیوه‌ها در چارچوب گفتمان‌ها و استعمالات زبانی و به‌ویژه با توجه به تعاملات گونه‌های مختلف نشانه‌ها در بستر چارچوب‌های ژانری قابل تفهیم و توجیه است و تاحد زیادی از زیرساخت‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی سوژه‌ها دستور می‌گیرد. از این رو می‌توان گفت در شیوه تحقیق ما تفاوت عمده‌ای با روش تحقیق به‌کارگرفته شده ازسوی تحقیقات پیشین در بررسی رابطه متن و تصویر مشاهده می‌شود. تحقیقات بارت و نیز پژوهش‌های ملهم از او ازنوعی ساخت‌گرایی و مقطوع‌گرایی درخصوص رابطه متن و تصویر رنج می‌برند و تحقیقات کرس و لوون نیز به‌رغم توجه به مؤلفه‌های گفتمانی، کماکان وجهی ساخت‌گرایانه دارد و با اینکه این‌دو از نظریه‌پردازان حوزه نشانه معناشناسی اجتماعی به‌شمار می‌روند، (Hodge &

Kress,1988) نتوانسته‌اند به خوبی رابطه میان وضعیت های اجتماعی و تحولات معناشناختی را نشان دهند و لذا کماکان نوعی تعین شبه ساخت‌گرایانه در تدوین نهایی کار آنها مشاهده می‌شود، کما آنکه اصطلاح «گرامر» درعنوان کار آنان نشان می دهد این محققان سعی دارند قواعد مقطوعی برای رابطه مذکور تدوین کنند و این باعث درغلطیدن مطالعه به دام نوعی ساخت‌گرایی ناگفته می‌شود.

بررسی نشانه‌معناشناختی کتاب مصور مردم معمولی

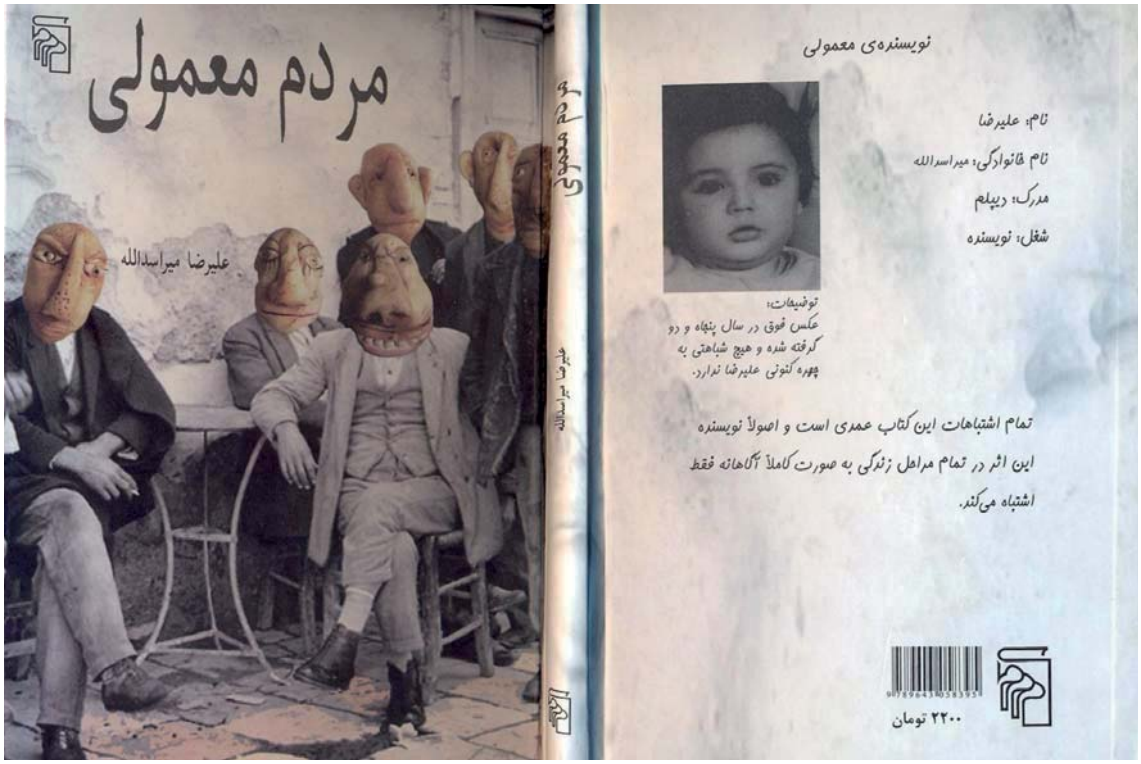
این کتاب درقطع جیبی با نویسندگی و طراحی علیرضا میراسدالله توسط نشر مرکز منتشر شده است. در اولین برخورد با کتاب متوجه نوعی برجستگی در همان صفحه جلد کتاب می‌شویم که بین عنوان کتاب و تصاویر موجود روی جلد کتاب مشاهده می‌شود که نوعی تضاد میان کلمه «معمولی» به‌عنوان صفت «مردم» و وجوه بصری «غیر معمولی» در بازنمایی اکسپرسیونیستی چهره‌ها مشاهده می‌شود(تصویر ۱). درواقع، در همان نگاه اول میان متن کلامی و تصویر نوعی تضاد و معارضه مشاهده می‌شود که بیش از آنکه نمایانگر یک وضعیت گفتمانی معمولی باشد، یک گفتمان غیرمعمولی را به ما نشان می‌دهد و ازاین‌رو لازم است با بررسی تفصیلی متن و عوامل آن به‌تحلیل علت و چگونگی این تعارض پی ببریم.

شگردهای متن در ایجاد گفتمان غیرمعمولی

– تلاقی ژانرها

پس از بازکردن کتاب، در صفحه روبروی صفحه شناسنامه، مؤلف کتاب با ذکر نام خود (اتصال گفتمانی) در زیر یک پاراگراف که عنوان مقدمه برخود دارد، خطاب به خواننده/ بیننده کتاب چنین نوشته است: «مردم معمولی جزء آن‌دسته از مخلوقاتی هستند که همه‌جا دیده می‌شوند. درحال گذر از خیابان، در حال خرید، در حال مطالعه، در حال صحبت با یکدیگر، در حال گریه و غم یا شادی و بازی... اما اگر شما در شناختن آنها دچار مشکل هستید، این کتاب می‌تواند راهنمای خوبی برایتان باشد. علیرضا میراسدالله».

چنان که ملاحظه می شود، نویسنده در یک اتصال گفتمانی با مخاطب کتاب وارد ارتباط می‌شود و به‌شیوه‌ای که اغلب در کتاب‌های روان‌شناختی برای ترغیب مشتری جهت خرید کتاب استفاده می‌شود، با به‌کاربردن ضمیر شخصی «شما» مخاطب را خطاب قرار می‌دهد. این‌گونه می‌توان گفت برخلاف انتظار معمول از یک کتاب مصور معمولی، این کتاب بی‌محابا یکی از مقوله‌های ژانر کتاب‌های معمولی را به‌کار می‌گیرد که سعی می‌کنند اطلاعات قطعی



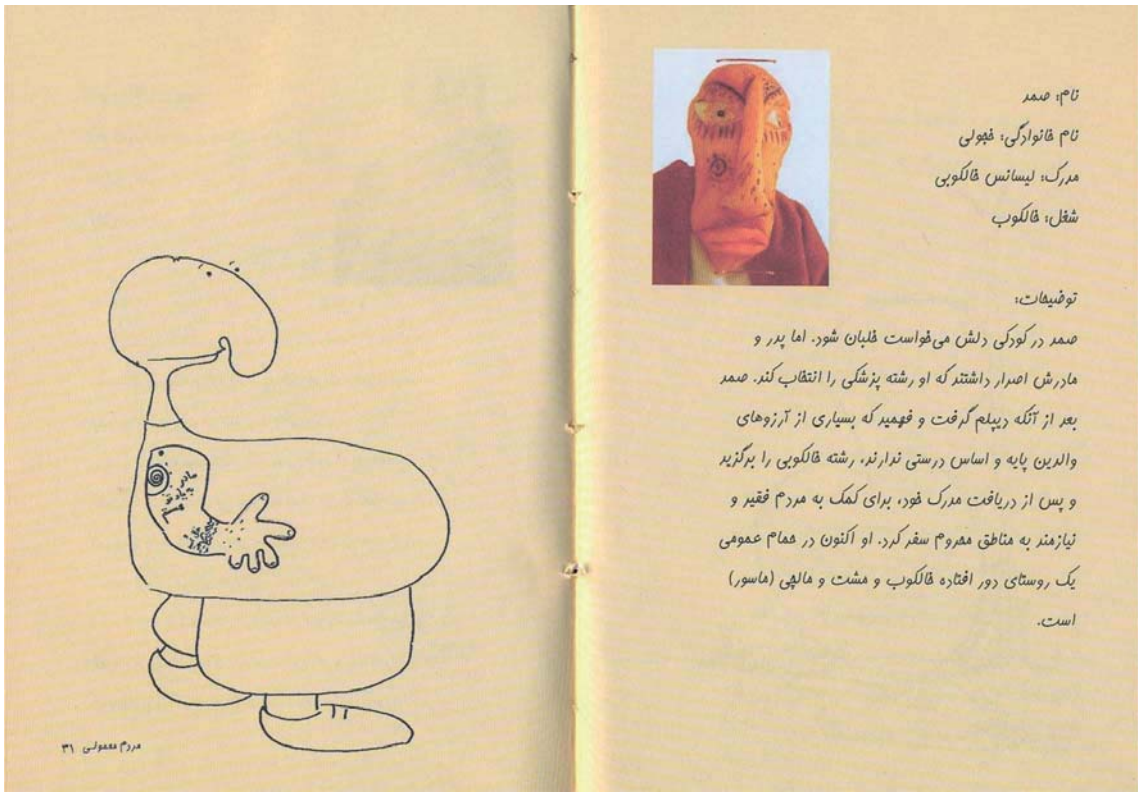
تصویر ۱. طرح رو و پشت جلد کتاب مردم معمولی

و واقع‌گرایانه در اختیار خواننده گذارند و این‌گونه واقعاً هم یک «کتاب راهنمای خوب» باشند. کتاب راهنما به‌مثابه نقشه و بانوعی ادعای لوگوسنتر به‌مثابه متنی عمل می‌کند که می‌خواهد میان نشانه‌های درون متن و دنیای بیرون رابطه ای از جنس تطابق مصداقی برقرار کند درحالی‌که براساس دانش خواننده/مخاطب کتاب مصور که یک متن ادبی ـ هنری است، معنای متن فقط براساس جهان متن معلوم می‌شود نه براساس ارجاع و بازنمایی یک جهان عینی و بیرونی. لذا این ادعای مؤلف کتاب مصور در مقدمه آن، براساس دانش خواننده نوعی نقیضه جلوه می‌کند که از تلاقی و آمیزش پارادوکسیکال دو ژانر محتوایی کتاب علمی و کتاب ادبی ـ هنری خبر می‌دهد. این مسئله درواقع فرضیه‌ای را مطرح می‌کند مبنی بر اینکه احتمالاً ما ازاساس اصلاً با یک کتاب مصور معمولی مواجه نیستیم و لذا به‌نظر نمی‌رسد بتوان بین عناصر گفتمانی و از جمله میان متن کلامی و تصویر به ترسیم رابطه‌های معمولی و قطعی دست یافت. این نحوه آمیزش ژانرها در درون کتاب نیز با آمیزش دو ژانر شناسنامه و CV رخ می‌دهد و نوعی تناسب و انسجام میان اجزای مختلف صوری و محتوایی گفتمان این متن را به‌نمایش می‌گذارد. درابتدای هرقسمت داستانی کتاب، ابتدا مشخصات برخی عوامل گفتمانی ذکر شده است با عناوین: نام، نام خانوادگی، مدرک و شغل. روبروی این نوشته‌ها تصاویری به‌سبک الصاق تصویر روی شناسنامه ملاحظه می‌شود با این توضیح که کلمات «مدرک و شغل» از نشانه‌های ژانر شناسنامه نیستند بلکه از ژانر نزدیک به آن یعنی از ژانر CV تغذیه می‌شوند. موضوع محتوایی شناسنامه، مقوله «هویت» و موضوع محتوایی CV «وضعیت شغلی و اقتصادی» است که یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌های تعیین‌کننده هویت اجتماعی و فرهنگی یک عامل گفتمان را تعیین می‌کند. این‌گونه متوجه نوعی آمیزش دو ژانر شناسنامه و CV نیز می‌شویم که باعث ناپیداشدن مرزهای این‌دو نیز شده است. این‌گونه می‌توان گفت در متن کتاب، به‌گونه‌ای مکرر، درقالب یک وضعیت بیناژانری، نوعی مرزشکنی و شالوده‌شکنی ژانری رخ داده است که باعث مبهم‌شدن «شناخت» می‌شود؛ چون تمایزهای متنی و درنتیجه عادت‌واره‌های معناشناختی را ازبین می‌برد. در غیاب «تمایز»، شناخت نیز صورت نمی‌گیرد. پس باید گفت نظام بیناژانری درواقع بن‌مایه‌های شناخت را و از این طریق بن‌مایه‌های خود گفتمان را سست می‌کند. از این رهگذر در زیر پوسته نظام بیناژانری باید قائل به‌نوعی «وضعیت ضدگفتمانی» شد که هویت خود گفتمان را نشانه گرفته است.

– عبور از نظام بازنمایی

در صفحه ششم کتاب آنچه بیش‌از هرچیز و در اولین نگاه ما را متوجه خود می‌کند، شیوه نامعمول به‌کاربردن تصویر و استفاده از شیوه اکسپرسیونیستی در بازنمایی اجزای صورت عامل گفتمانی مندرج در تصویر است که با اغراق و تحریف بازنمایی شده است. جهت تقویت بازنمایی، دو جای منگنه به‌شیوه الصاق عکس روی شناسنامه بر آن مشاهده می‌شود (کنارهم قرارگرفتن وجوه رئالیستی و انتزاعی). این مسئله نشان می‌دهد کتاب هم‌چون آمیزش ژانرها، ازطریق درهم‌آمیزی دو وجه رئالیستی و انتزاعی، مرز میان واقعی و غیرواقعی را با مخدوش‌کردن سیستم‌های تمایز ازمیان می‌برد. این مسئله زمانی معنادارتر می‌شود که توجه داشته باشیم این تصاویر ساختگی نیستند بلکه از روی عروسک‌های دستی به‌مثابه تصویر واقعی گرفته شده‌اند و سپس نشانه منگنه روی آنها به‌طور ساختگی اضافه شده است (تصویر ۲). لذا این تصاویر واقعاً وجهی از «شمایلگی» را در کارکرد خود نشان می‌دهند اما در سطح «جهان متن» و نه در سطح «جهان عینی بیرونی و واقعی». این مسئله نشان می‌دهد این متن درصدد است نظام بازنمایی تصویر و نظام شمایلی محض را مخدوش سازد و تصویر به یک تصویر نامعمول تبدیل می‌شود.

درمورد تصویرهای کتاب لازم به‌ذکر است که بنا به بهره‌گیری از ژانر شناسنامه، این نحوه پردازش تصویر از بار نشانه‌معناشناختی و برجستگی بالایی برخوردار است؛ به عبارتی ـ چنان‌که می‌دانیم ـ توانایی نشانه‌های نمایه‌ای در نمایاندن چیزی دیگر، بر «رابطه» آنها با موضوع/ابژه تکیه دارد، اما نشانه‌های تصویری بر «همانندی»[۹] با موضوع استوار هستند. هیچ‌چیز روشن‌تر از تشابه یک عکس با صاحب آن نیست. عکس یک شناسنامه، گذرنامه یا گواهینامه رانندگی نشانه تصویری آن فرد است؛ «زیرا به آن شخص شباهت دارد (یا به‌عبارتی شمایل آن شخص است) این همانندی، به نشانه امکان می‌دهد موضوع را بشناسد همان‌گونه که کارآگاهان از عکس مجرمان استفاده می‌کنند تا شخص مظنون را شناسایی کنند. هرچند دلیلی وجود ندارد که این حکم را زیر سؤال ببریم، ولی این بازنمود به‌نوعی تبیین و توضیح نیاز دارد؛ زیرا همانندی یک مفهوم پیچیده مشکل‌آفرین و بحث برانگیز است. علت این است که هرچیزی را می‌توان از زاویه خاص همانند چیز دیگر دانست»(یورگن دینس و دیگران، ۷۴). ازاین‌رو می‌توان گفت حتی در ارتباط با عکس شناسنامه نیز یک‌نوع قرارداد باعث می‌شود که این نوع عکس را به



تصویر ۲. صفحات ۳۰-۳۱ از کتاب *مردم معمولی*

مثابه شمایل و هویت عینی بشناسیم. لذا می‌توان گفت که گفته‌پرداز کتاب مردم معمولی به‌وجود رابطه «همانندی» میان تصویر، ولو تصویر عکس، و مابه‌ازای بیرونی اعتقاد ندارد و معتقد است که در یک متن، رابطه میان تصویر و مابه‌ازای آن رابطه‌ای قراردادی است که براساس قوالب ژانر و «جهان متن» معنادار می‌شود.

- مشروعیت‌زدایی با طنز

عکس اغراق شده و اکسپرسیونیستی به کاررفته در ژانر شناسنامه، چارچوب معمولی ژانر شناسنامه را که طبق ادراک معمولی ما نمایانگر هویتی واقعی و معمولی، اجتماعی است، می‌شکند و یکی از ارزش‌های اصلی پست مدرنیسم را به‌صورت تضادنمایی در قالب «طنز» (استعاره تهکمیه) به نمایش می گذارد. این ویژگی متن‌پردازی پست‌مدرنیستی و پساساختارگرایانه به‌خودی خود نوعی بی‌ثباتی و «مشروعیت‌زدایی» را برای متن، ژانرها و هویت‌ها درپی‌دارد.

با توجه به متن نوشتاری متوجه می‌شویم طنزگونگی در پردازش متن کلامی نیز وجود دارد ـ و این از نوعی هوشمندی و نیز انسجام درون‌گفتمانی متن مورد بررسی حکایت دارد. در نوشته های کلامی متن انواع استعمال طنزگون، متناقض‌نما و سخره‌آمیز به‌ویژه در نام‌گذاری‌ها دیده می شود: مثلاً نام‌هایی چون بیزار درمنی، پژمانلی جس‌پور، عمو فراهانی، طویل کثیر، خیرالله گرگوند، قدرت دوچشمی، هیبت خان‌ندارد و ... لازم به‌ذکر است: طنز در کاربردهای محدودش معمولاً به‌قصد مزاح استفاده می‌شود اما بیشترین کاربرد آن را در فلسفه شک‌گرا و دنیاگریز می‌توان سراغ گرفت. به‌کارگرفتن گسترده طنز درسخنان حتی ممکن است بازتابی از نیهیلیسم و نسبی‌گرایی باشد (هیچ‌چیز – یا همه‌چیز - درست است). بااین‌که طنز تاریخچه‌ای بسیار طولانی دارد، به‌کارگیری آن به‌یکی از ویژگی‌های ممتاز پسامدرن و تجربه‌های زیبایی‌شناختی وابسته به آن بدل شده است» (چندلر،۱۳۸۶ : ۲۰۲).

- روایت‌شکنی

روایت‌سازی یکی از مهم‌ترین شیوه‌های گفته‌پردازی و تنظیم نشانه‌ها از سوی بشر به‌کار می‌رود اما در متن مردم معمولی، به‌نظر می‌رسد ما با فضایی روایت‌شکن مواجهیم که با دیگر شگردهای متن درراستای ایجاد یک وضعیت ضدگفتمانی هم‌خوانی دارد. چنان‌که می دانیم، روایت‌شناسی سنتی براساس این سیر روایی شکل می‌گیرد

که ابتدا نوعی قرارداد گفتمانی ازسوی یک کنش‌گزار با قهرمان منعقد می‌شود و پس از تحقق کنش، قهرمان درنهایت به پاداش یا مجازات می‌رسد. اما چنان‌که در متن شبه‌روایی و شبه‌افسانه‌ای زیر می‌بینیم، کنش‌گزار پس از تفهیم قرارداد نه‌تنها کنشگر یا قهرمان را به کنش فرانمی‌خواند، بلکه درقالب نوعی هنجارشکنی روایی او را به تعطیل و توقف کنش فرامی‌خواند:

«یکبار درپی صید غزالی تیزپا در جنگل گم شد و نیمه شب به در خانه ساحره‌ای بدسیما رسید.(البته بدسیمایی ساحره حدسی است. زیرا پشت او به در بود و سیمایش دیده نمی‌شد) خواست در بزند و کمک بطلبد که ساحره پیش‌دستی کرد و باصدای بلند گفت: کلبه حقیر من درخور شأن تو نیست. به‌خانه‌ات بازگرد و منتظر بمان. تو به‌زودی شاه خواهی شد.

«سیروس با شنیدن این جملات نیرویی تازه گرفت و راه خود را یافت و به خانه‌اش بازگشت، سرخوش و خندان. تمام وسایل شکار را دور ریخت، کار را تعطیل کرد و به انتظار نشست تا سپاهیانش بیایند و او را به کاخش ببرند. سیروس آنقدر نشست و منتظر ماند که زن و فرزندانش او را ترک کردند و خودش از گرسنگی مرد. عده‌ای می‌گویند ساحره قلابی بوده است. عده‌ای دیگر عقیده دارند منظور ساحره، این دنیای فانی نبوده و سیروس اکنون شاه دنیای باقی است. ولی من فکر می‌کنم ساحره بیچاره فقط مشغول خواندن کتاب مکبث باصدای بلند بوده است.

[تصویر کاریکاتوری که سیروس یا شاید هم مکبث را درحالیکه تاج شاهی برسر و ردای پادشاهی برتن دارد، درحال شادی نشان می‌دهد].»

چنان‌که ملاحظه می‌شود، قهرمان به‌جای کنش به تعطیل کنش روی می‌آورد و درنهایت به‌جای آنکه شاه شود، می‌میرد. اما همین نتیجه در متن به‌گونه‌ای بااستعاره تهکمیه بیان می‌شود. گفته‌پرداز به‌جای اینکه بگوید «سیروس مرد» می‌گوید «اکنون شاه دنیای باقی است»؛ درحالیکه در دنیای واقعی او «فانی» شده است. این وضعیت توهم‌سازی در گفتمان ازطریق ایجاد یک وضعیت بینامتنی پیچیده با متن کتاب شکسپیر (مکبث)، هرچه بیشتر تقویت می‌شود تا به‌گونه‌ای مضمر نشان دهد که روایت‌شکنی درواقع از محصولات اجباری یک فضای «بینا-» است؛ چراکه در مراجعه به متن مکبث شیرازه‌های ساختاری متن ازهم فرومی‌پاشد و باعث تعلیق معنای متن و درز پیداکردن متن فعلی می‌شود. این وضعیت، نوعی انتقاد گفته‌پردازانه و هنری از نگرش سنتی به متن را به‌نمایش می‌گذارد که آن را نه «متن» بلکه «اثر» می‌پنداشت و درنتیجه به «نیت مؤلف» قائل بود ولی با فروریختن مرزهای دنیای درون و بیرون متن، مرزهای میان واقعیت و غیرواقعیت و نیز مرزهای میان روایت و غیرروایت و درنتیجه مرزهای هویتی و ... فرومی‌ریزد. این گونه، نوعی انسجام میان فروریزش مرزهای روایت، ژانرها و مقوله‌های تمایزبخش متنی با فضای زمانی ـ مکانی (دنیای باقی# دنیای فانی) رخ می‌دهد.

- هویت‌شکنی

از جمله مؤلفه‌های هویت‌شکن و براندازنده جایگاه سوژه‌ها در متن می‌توان به ناهم‌خوانی بین مدرک و شغل‌های ذکرشده برای عناصر گفتمانی اشاره کرد: پنجم ابتدایی/روزنامه‌نگار، پروفسور شیمی/بیکار، دیپلم/ستاره شناس، دوم ابتدایی/دندانپزشک تجربی، لیسانس شیمی/ مستندساز، فوق لیسانس حقوق/کشاورز، عالی(ضمناً مدرکی باعنوان عالی نداریم)/درویش، فوق لیسانس زبان/ قابله (زائو سگی است که دوازده توله زاییده اما به آنها وجوه انسانی داده شده است چنانکه سه‌تاشون به کارهای ساختمانی روی آورده‌اند، دوتاشون شاعر شدند و ...، بالا(مدرکی باعنوان بالا نداریم)/ شغل آزاد، فوق لیسانس علوم سیاسی/سیاستمدار(راننده تاکسی)، و ... البته دربرخی موارد نیز بین مدرک و عنوان شغل هماهنگی وجود دارد؛ مثلاً: دوم ابتدایی/کافه‌چی، بی‌سواد/فالگیر، دکترای ادبیات/استاد دانشگاه، بی‌سواد/ چاه‌کن، و ... و لذا همواره با آمیزشی از دنیای سازگار (عناصر گفتمانی) و دنیای ناسازگار (عناصر ضدگفتمانی) مواجهیم.

این ناهم‌خوانی‌ها درواقع ماحصل تلاقی آشنایی‌زدایانه دو ژانر شناسنامه و cv است که براساس رویه نقیضه‌سازی حاکم بر فضای متن، نقطه کانونی شکل‌گیری و فروپاشی «هویت»ها را در بُعد اقتصادی متمرکز می‌کند اما چنانکه در بخشهای دیگر گفته خواهد شد، مؤلفه‌های روان‌شناختی، وراثتی، محیطی، و ... را نیز به‌مثابه عناصر فراتر از سطح خودآگاهانه هویت‌سازی پیش می‌کشد. وقتی توجه کنیم که یکی از مباحث اصلی مباحث مربوط به کنش‌گری و گفته‌پردازی مقوله «هویت» است، درمی‌یابیم که درصورت تهدید مرزهای هویت عوامل گفتمانی، طبیعی‌است مرزهای «شناخت» نیز مخدوش شود.

- هزارتو و عبور از وضعیت دوقطبی به سه‌قطبی

بعضاً برخی از داستان‌های مجزای متن به برخی داستان‌های دیگر آن یا همچون مورد مربوط به «سیروس سازگار» به متن‌های بیرون از خود ارجاع می یابند: حشمت(سرهنگ) کافه میرو را راه‌اندازی می کند. برخی از شخصیت‌های داستان‌های دیگر به این کافه می‌روند و در طرح روی جلد که به‌نظر می‌رسد نمایی از کافه میرو باشد، برخی از شخصیت‌های داخل کتاب دیده می‌شوند که به‌لحاظ ژست و وضعیت استعاره‌ای جایگاه نشستن و قرارگرفتن در توپولوژی مکانی، تطابقی با درون متن نیز ندارند. چنان‌که در طرح روی جلد افراد بی‌سواد با ژست روشن‌فکرانه بر صندلی‌ها نشسته‌اند اما یک فیلسوف با لباسی مندرس سر پا ایستاده است. این‌گونه در مکانی که درعین‌حال فراتر از هرگونه مکان معمولی است (چون افرادی از سطوح و طبقات اجتماعی مختلف و متضاد از پایین و بالای شهر در آن جمع‌اند و لذا نمی‌توان برای این مکان نقطه‌ای مشخص روی نقشه شهر قائل شد)، نوعی وارونگی جایگاه ها و شخصیت‌ها درعین آمیزش شهر فرنگ‌گونه آنها رخ داده است. این ویژگی نیز با دیگر وجوه درهم‌آمیزی عناصر متن هم‌خوانی دارد. گذشته از آنکه نمای طرح جلد درعین‌حال ناقض اطلاعات درون متن نیز هست: شخصیت هایی که در متن ذکر شده است که به کافه می‌رفته‌اند و گرایشات روشن‌فکری داشته‌اند، در طرح جلد حضور ندارند و به‌جای آن شخصیت‌هایی دیده می‌شوند که اغلب سنخیتی با این مباحث نداشته‌اند. این وضعیت‌های درهم‌وبرهم باعث می‌شود متن در کلیت خود به هزارتویی شبیه شود که مرکزگرایی و مرکزگریزی به‌صورت توأمان در آن رخ می‌دهد و به‌جای ساختار دوقطبی حاشیه/ مرکز، ساختار سه‌قطبی حاشیه/ مرکز/ نه حاشیه ـ نه مرکز جایگزین شود.

- بازنمایی غیرمستقیم فضای محیط

پژمانلی جسپور «می‌تواند یکی از چشم‌هایش را دربیاورد و آنرا در اتاق دیگران بگذارد و آنها را کنترل کند». این مسئله گرچه به‌ظاهر ناهنجار و غیرواقعی یا غیرمعمولی است، اما وقتی به فنآوری امروز نگاه می‌کنیم که بااستفاده از دوربین‌های مخفی و ... فضای خلوت و امن دیگر هیچ‌جا پیدا نمی‌شود، نوعی بازنمایی و واقع‌گرایی پیچیده میان متن و جهان بیرون (محیط) دیده می‌شود.

- ناهم‌خوانی میان «بود» و «نمود»

با این که در صفحه چهاردهم کتاب ذکرشده که پژمانلی لیسانس بازرگانی دارد و بازرگان است اما در «توضیحات»، پژمانلی در اداره کار می‌کند و از خانم‌های اداره دلبری می‌کند. این وضعیت ناهماهنگی میان «بود» و «نمود» یکی از پیامدهای برهم‌ریختن مرزهای هویتی است که دیگر نمی‌توان همچون نظام مدرن آنها را به‌گونه‌ای قالبی تعریف کرد. درواقع، این نحوه بازنمایی ناهم‌خوانی‌ها در متون پست‌مدرن، یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های شاخص‌سازی هویت در دنیای مدرن را از اعتبار می‌اندازد. لذا درتناسب میان این مؤلفه متنی با دیگر وجوه گفته‌پردازانه آن می‌توان گفت این متن به نظر می رسد به گونه ای بسیار یکپارچه و انتقادی، ارزش‌زدایی از ارزش‌های مدرن را وجهه خود قرار داده است.

- ناهم‌خوانی توصیفات با مورد وصف

در صفحه هجده و نوزده گفته‌پرداز فرایندی را «آسان» توصیف می‌کند که اصلاً آسان نیست: «قیاس هم پس از گذراندن مراحل ساده و قانونی خروج از کشور، از جمله سه‌سال سربازی، پنج‌سال انتظار در اداره بررسی دعوت‌نامه‌ها، دوسال انتظار در اداره مهرزنی و چندین‌ماه دوندگی درپی رفتن امضاهای ساده ضروری، بالاخره راهی سوئد شد ...». به‌این‌گونه درعین آشکارسازی ناهم‌خوانی‌های میان عناصر مختلف متن، به‌یکی از مهم‌ترین عناصر مؤثر در آمیزش گفتمان‌ها و شکل‌گیری فضاهای فرامرزی، یعنی مقوله «مهاجرت»، پی‌می‌بریم که ازدرون خود متن گواهی برآن مشاهده می شود. اینگونه درمی یابیم که مهاجرت یکی از اصلی‌ترین عوامل شکل‌گیری فضای بیناگفتمانی و درنتیجه تغییرات گسترده هویتی و فرهنگی است و البته درعین‌حال، نوعی تناسب میان متن و جهان واقعیت‌های بیرونی عصر جدید را نیز نشان داده می شود. در دوره معاصر براثر شکل‌گیری پدیده‌ای باعنوان مهاجرت، فضای نشانه‌ای «خودی» اساساً به فضایی کلیشه‌ای و نافی ارزش (در جایگاه فضای دون، بربر، طبیعت و ...) تبدیل شده و لذا تحمل دردورنج برای عبور از آن به‌سوی فضای ارزشی «دیگری» (به‌مثابه فضای فرهنگ، رشدونمو و ترقی و ...) به‌لحاظ حسی ـ ادراکی چندان دشوار جلوه نمی کند و افراد بارغبت تمام سختی‌های آنرا برخود هموار می‌کنند. می‌توان گفت این وضعیتی است که در اغلب کشورهای جهان سوم نسبت به جهان اول یا جهان غرب نمود یافته است. این فضای مهاجرت اندیشه‌ها و جسم‌ها در دنیای متون به‌مثابه مهاجرت نشانه‌ها بازنمایی می‌یابد.

– رفتارهای شیزوفرنیک

شریف ادعا می‌کند عنصری کشف نموده به‌نام رساتیم که به‌دلیل مصالح ملی از ثبت آن خودداری می‌کند (ص ۲۳). اگر ثبت نکرده، پس چطور معلوم شده که کشفی انجام داده است! «یکی از این اکتشافات، عنصری سفیدرنگ بود که اگر آن را در چای می‌ریختی، طعمش را شیرین می‌کرد. شریف این عنصر عجیب را شریفیم نامید. اما خارجی‌های جهان خوار کشف او را دزدیدند و نامش را شکر گذاشتند»(ص ۲۳). بااین توضیح درمی‌یابیم که کشف عنصر رساتیم چقدر می‌تواند صحت داشته باشد! ولی نکته مهم آن است که در همین متن منقول یکی از مؤلفه‌های دیگر عصر جدید یعنی نقش عنصر بیگانه («خارجی‌ها») و نیز یکی از اصلی ترین علل تحولات اجتماعی و سیاسی دو سده اخیر، یعنی استعمار («خارجی‌های جهان‌خوار») طبق اطلاعات متن، به دست می‌آید که به‌نوبه خود منشا بسیاری از نظریات جدید در قالب «نظریات پسااستعماری» محسوب و این مطالعات ذیل مطالعات «پست‌مدرن» طبقه‌بندی می‌شود. بااین‌همه نگاه گفته‌پرداز درعین‌حال انتقادی نیز هست، یعنی هم چون تیغی دولبه امکان وجود یک «توهم توطئه» را نیز نمایان می‌سازد. این وضعیت تولید و درعین‌حال نقض معنا، اصلی‌ترین نقش عامل را در شل‌شدن زیربناهای عادت‌وارهای معناداری تعاملات ایفا می‌کند. در این فضا بدیهی است عنصر «توهم» جای «شناخت» را می‌گیرد. این وضعیت شیزوفرنیک اجتماعی در متن‌ها در قالب فروریزش مرزهای ژانرها و هویت‌های متن نمود یافته است.

– تغییر مخاطب خردسال به بزرگسال

در این متن برخی نظریات روان‌شناختی به‌ویژه روان شناسی فروید مبنی‌بر ارتباط‌داشتن اختلالات شخصیتی بزرگسالی در وقایع دوران کودکی تداعی می‌شود. درک این تداعی‌ها به داشتن اطلاعات لازم و مربوط در این زمینه نیاز دارد: بیزار (المیرا) به‌این دلیل بیزار نامیده شده است که سیزدهمین دختر خانواده بوده و مادرش به‌دلیل نفرت از دختردارشدن نام او را بیزار می‌گذارد. «همین پیشینه خانوادگی باعث شد تا بیزار به درس و علم علاقه بیشتری نشان دهد و آینده خود را در هزارتوهای پیچیده علوم آزمایشگاهی جست‌وجو کند. بیزار هنوز مجرد است ولی تصمیم گرفته است هرگاه ازدواج کرد، فقط دختردار شود تا خطاهای مادر نادانش را جبران کند و اسم دخترانش را هدیه، ارمغان و کادو بگذارد.» این نحوه تداعی و اشاره غیر مستقیم به نظریات علم روان‌شناسی نشان‌دهنده آن است که این کتاب بااینکه به‌لحاظ ژانر عموماً در ردیف سنی کودکان تعریف می‌شود، اما درواقعیت امر بیشتر برای مخاطب بزرگسال تناسب دارد؛ به‌عبارتی، کارکرد ژانری خود کتاب نیز دچار بی‌ثباتی و عدم قطعیت شده است. درعین‌حال بین اشاره به فروید با بن‌مایه فلسفی متن تناسب وجود دارد. نظریه ناخودآگاه فروید یکی از مهم‌ترین نظریه‌هایی است که شالوده خردگرایی دکارتی و مدرن را فرومی‌ریزد. براساس رفتار مادر بیزار و خود بیزار، ما متوجه نوعی چرخه اشتباه و سیکل معیوب رفتارهای اجتماعی می‌شویم که تأثیر این حوزه‌های خارج از گفتمان بر حوزه گفتمانی و کنش‌گرانه، به‌صورت «ناخودآگاه» صورت می‌گیرد و باید گفت که باعث می‌شود مرز میان گفتمان با غیرگفتمان بیش‌ازپیش مخدوش شود. این خودآگاهی به وضعیت ناخودآگاه شکل‌گیری وضعیت‌های گفتمانی خود یک چرخش معرفت‌شناختی است که از مؤلفه‌های تفکر پست‌مدرن به‌شمار می‌رود.

– مشروعیت‌زدایی از نهادها و سازمان‌های حتی بین المللی

سیامک که «ابتدا تار را سروته می‌زد و پشت سنتور ضرب می‌گرفت، پس از چند سفر به خارج، استعداد واقعی خود را شناخت و با تصدیق اکابر خوانندگی می‌کند. او اکنون درتمام عروسی‌های آن‌چنانی می‌خواند و همسرش کبری(آزیتا) او را بهترین خواننده جهانی می‌داند. گفته می‌شود سیامک امسال جایزه اسکار خوانندگی را خواهد برد و امید فراوانی به‌دریافت جایزه صلح نوبل نیز دارد».

چنان‌که می‌دانیم یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های اعتباربخش در دنیای مدرن نهادهایی هستند که درقالب انجمن، جشنواره و نهاد و ... به تعیین مرزهای میان آنچه ارزشمند است و آنچه نیست، می‌پردازند. لذا می‌توان گفت متن مورد بررسی در اینجا فراتر از سطح هویت‌های سوژگانی فردی، به جنگ با نهادهای مشروعیت‌بخش علمی و هنری مدرن نیز می‌رود.

تمسخر جریانات فکری، سیاسی و اجتماعی

«دلشده»، تربیت‌کننده شیر، برای این‌که شیرهای نر به شیرهای ماده احترام بگذارند (فمینیسم) باعث شده است بسیاری از طرفداران محیط زیست (یکی دیگر از گفتمان‌های غالب در دوره پست‌مدرن) به او اعتراض کنند و با این کار موجب برهم‌خوردن نظم طبیعت می‌شود.

در صفحه ۶۱-۶۲ ژامک عضو رسمی هیئت مدیره انجمن فیلم‌سازان زن جوان که هنوز موفق به‌ساختن اولین فیلم خود نشده‌اند، شده است.

مشروعیت‌ندادن حتی به بنیان‌های فکری پست مدرنیسم

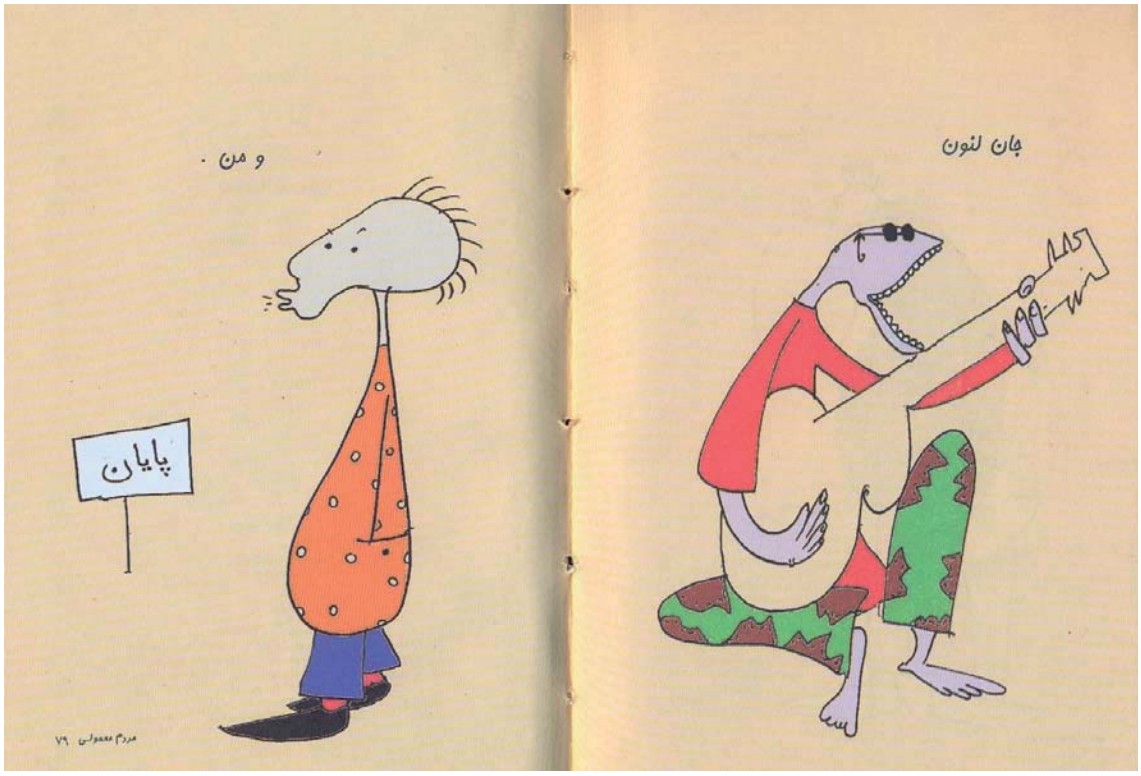
پست‌مدرنیسم سبک تولید این کتاب را شکل می‌دهد و لذا وقتی در این کتاب از مبانی پست مدرنیسم مشروعیت زدایی می شود، می توان گفت ما با متنی مواجهیم که بیشترین مشروعیت و اعتبارزدایی در آن رخ می‌دهد. مثلاً از فیلسوفانی که دیدگاه‌های آنها زیربنای تفکر پست‌مدرن را تشکیل می‌دهد، نقل قول می‌شود اما این قول آنان در خود متن کتاب به‌نحوی متناقض‌گویانه اعتبارزدایی می‌شود: «نیچه نیز که همواره متأثر از طبیعت بود، در یکی از کتاب‌های چاپ‌نشده و معروفش نوشت: انسان چقدر کوچک بود اگر طبیعت نبود.»(اگر کتاب او چاپ نشده، چطور این جمله او معروف شده است). در اینجا می‌بینیم برخلاف قولی که مؤلف در صفحه مقدمه متن به ما داده بود، اصلاً با ما (خواننده) روراست نیست و متوجه می‌شویم که ما اصلاً با یک «نویسنده معمولی» مواجه نیستیم و وضعیت طنزگونه‌ای که از روی جلد تا درون متن پی گرفته می‌شود، کم‌کم دارد به خود مؤلف و خواننده‌ای که ما باشیم نیز سرایت می‌کند و این‌گونه شاخک‌های ما نسبت به امکان فروریزش مرزهای شناخت و مرزهای هویتی خودمان و نسبتی که با متن‌ها و نهادها و ... برقرار می‌کنیم، حساس می‌شود.

– ارزش یا مشروعیت‌زدایی از علم و عالمان

قدم‌خیر برای شوهریابی به دانشگاه می‌رود ولی پس از یازده سال تحصیل در دانشگاه و پنج سال تدریس، هنوز مجرد است (ص ۶۷). همچنین در صفحات ۷۶ و ۷۷ ارسطو و نیوتون را که از بزرگترین متفکران و دانشمندان به‌شمار می‌روند، در تداوم فرایند داستان‌ها به متن اضافه می‌کند و عملاً آنها را نیز مشمول «مردم معمولی»! قرار می‌دهد.

– مشروعیت‌زدایی از خود مؤلف

در صفحه ۷۹ کاریکاتوری کشیده شده که بالای آن نوشته شده است «و من» و با یک گفتمان اتصالی دیگر، مؤلف بازهم همچون قصه‌های قدیم برای ختم داستان آمده و مشخصاً از ضمیر شخصی من استفاده کرده است (تصویر ۳). این گونه مؤلف خود نیز وارد جرگه «مردم معمولی» می‌شود که عملاً معمولی نیستند. مشروعیت‌زدایی از خود مؤلف (یادآور



تصویر ۳. مؤلف دراتصال گفتمانی با ضمیر شخصی «من»

نظریه «مرگ مؤلف») به‌اینجا منتهی نمی‌شود بلکه در پشت جلد کتاب می‌بینیم که مؤلف عکسی از کودکی خود آورده و با معرفی خود متن زیر را نوشته است:«تمام اشتباهات این کتاب عمدی است و اصولاً نویسنده این اثر در تمام مراحل زندگی به‌صورت کاملاً آگاهانه فقط اشتباه می‌کند.» جالب آن‌که بالای صفحه نوشته شده است: «نویسنده معمولی»؛ حال آن‌که اگر این نویسنده معمولی است، پس چرا اشتباه می‌کند، آن‌هم عمدی! و خود مشروعیت و معناداری متن خودش را ازبین می‌برد.

– فروریزی مرز کتاب

چنان‌که گفته شد، ما در طرح روی جلد نمایی از کافه‌ای داریم که احتمالاً «کافه میرو» است که در متن به‌آن اشاره شده است. ثانیاً گرچه در صفحه پایانی گفته شده «پایان» اما با توجه‌به توضیحات پشت جلد کتاب و تأثیر آن بر متن درون کتاب و ارائه توضیحاتی که در داخل کتاب به آنها اشاره نشده، طرح پشت جلد هم‌چنان جزء کتاب به‌حساب می‌آید و کلمه «پایان» عملاً بر «پایان» دلالت نمی‌کند. بدین‌ترتیب، مرز بین درون و بیرون خود کتاب، هم‌چنین مرز بین داستان‌ها برداشته می‌شود.

– تقلیل زمان به زمان احساس

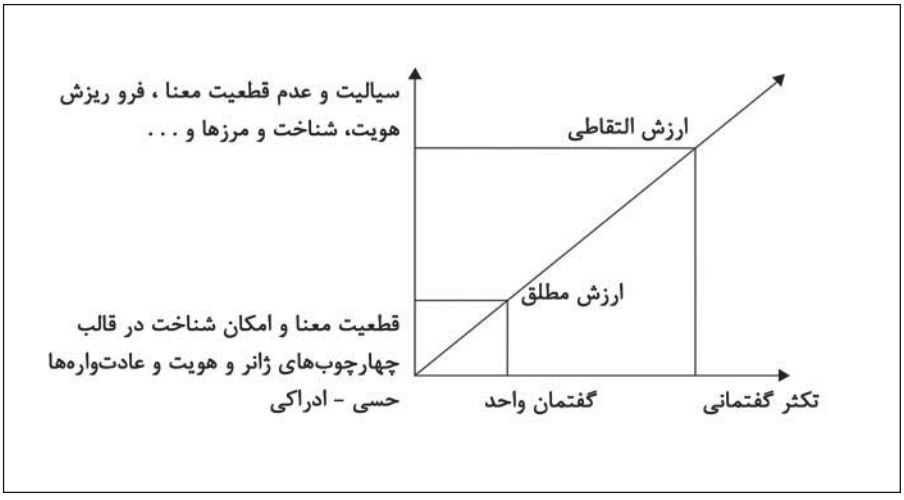
کتاب را هم می‌توان با خواندن مجزای هرکدام از داستان‌ها قرائت کرد و هم به‌شیوه خوانش خطی و سنتی؛ یعنی از ابتدا تا انتها. درواقع کتاب، خود، به یک هزارتو و لابیرنت تبدیل می‌شود که از هرسو می‌توان به آن وارد و خارج شد. این‌گونه می‌توان گفت رابطه میان فرایند خواندن و «زمان» نیز برخلاف متن‌های سنتی به وضعیتی غیر خطی و نیز چرخشی تبدیل می‌شود. این‌گونه وضعیت حسی ـ ادراکی و عاطفی خواننده نیز از وضعیت ادارک عادی خارج و تابع شرایط لحظه‌ای و آنی می‌شود. در این شرایط، «زمان» به «زمان احساس» تقلیل می‌یابد و این وضعیت غیر عادی نه‌تنها مقوله معرفت‌شناختی بلکه هستی‌شناختی را نیز دچار دگرگونی می‌کند.

شکل‌گیری فراگفتمان

می‌توان گفت که ما در این متن اساساً با یک «گفتمان غیر معمولی» مواجه هستیم که لازم است برای آن مقوله جداگانه‌ای تعریف شود. در یک جمع‌بندی می‌توان گفت این گفتمان غیر معمولی به‌نظر می‌رسد بیشتر درصدد تبدیل شدن به‌نوعی «فراگفتمان» است، چون در جاهای زیادی می‌بینیم با پروردن عناصر ضد گفتمانی، به‌نوعی انتقاد از خود اصل گفتمان (در قالب مرززدایی و شناخت‌زدایی) تبدیل می‌شود. در فضای گفتمان غیر معمولی، همه‌چیز (هویت، ساختار، متن، گفتمان، ژانر، نهادها، مرجع‌ها و ...) به وضعیت تعلیق یا «شبه» درمی‌آید که ترسیم‌کننده نوعی «وضعیت شبه‌گفتمانی» است - کماآنکه خود گفته‌پرداز در پشت جلد از کلمه «اشتباه» استفاده می‌کند که با کلمه «شبه» هم‌ریشه و هم‌خانواده است. در وضعیت شبه‌گفتمانی به‌نظر می‌رسد که کنش و شناخت به‌تعلیق درمی‌آیند.

نظام ارزشی وضعیت شبه‌گفتمانی

براین اساس میتوان نظام ارزشی وضعیت شبه‌گفتمانی را به‌صورت نمودار ۱ ارائه داد:



نمودار ۱. نمودار ارزشی وضعیت شبه‌گفتمانی

نتیجه‌گیری

ما در این مقاله به بررسی و تحلیل نشانه‌معناشناختی رابطه متن کلامی و تصویر در متن یک کتاب مصور باعنوان مردم معمولی پرداختیم و معلوم کردیم که این رابطه جز با بررسی تمامی عناصر و عوامل گفتمانی دخیل در معناداری قابل بررسی نیست. این رابطه از شرایط حسی ـ ادراکی و نیز فرهنگی و اجتماعی و ... تأثیر می‌پذیرد و برخلاف نظریه‌های ساخت‌گرا نمی‌توان رابطه این دو را به‌گونه‌ای مجزا از دیگر عناصر و عوامل گفتمانی بررسی کرد.

درکنار این دستاورد، نهایتاً در یک جمع‌بندی ما در این مقاله با نظریه‌ای درزمینه تحلیل گفتمان مواجه هستیم، تحت عنوان «وضعیت شبه‌گفتمانی» که در آن، گفتمان از قواعد بسیارگریزان تبعیت می‌کند و مهم‌تر از همه آن‌که بیش از هرچیز به‌نوعی نقد خود گفتمان تبدیل می‌شود (شکل‌گیری فراگفتمان). پس می‌توان گفت میان وضعیت‌های «بینا» (بیناگفتمانی، بینامتنی، بیناسوژگانی و ...) همواره باید سراغ رگه‌هایی از یک وضعیت تنشی زیربنایی بود که تمایززدایی، تعلیق کنش و درنتیجه تعلیق معنا، سرگردانی، ابهام، لابیرنت (هزارتو)، ضدیت با «خود»، هویت‌شکنی، شالوده‌شکنی، ضدیت با هنجارهای کلیشه‌ای و نهادینه (عادت‌واره‌ها)، و ... از مؤلفه‌های عمده آن به‌شمار می‌روند؛ با این تفاوت که تمامی این مؤلفه‌ها سرراست نیستند، یعنی گزاره‌مند نیستند، بلکه در خود متن و رسانه آن تنیده و به گوشت و پوست و خون متن تبدیل شده‌اند. ازاین‌رو می‌توان ادعا کرد که بخش عمده و اصلی «شناخت» در این متون نه از رهگذر شناخت معرفتی بلکه از رهگذر نوعی وضعیت هستی‌شناختی و انضمامی رخ می‌دهد.

در نگاهی مختصر به‌ویژگی‌های متن فوق، به‌راحتی می‌توانیم دریابیم که پیش از آنکه ارزش‌های پست‌مدرن در محتوای متون وارد شوند، در خود رسانه متن وارد شده‌اند و رسانه تبدیل به پیام شده است و این یادآور دیدگاه پیرس درخصوص نشانگی نامحدود است که در آن یک کل می‌تواند به نشانه‌ای منفرد تبدیل شود و چنان‌که در آغاز گفتیم، یک ژانر به‌تنهایی می‌تواند یک نشانه باشد و حامل پیام/معنا /مدلول خاصی قرار گیرد.

پی‌نوشت

1- multimodal

2- fusion

3- dual coding

4- merleau - ponty

5- saussure

6- authentic

7- multiliteracies

۸- به‌اعتقاد ما، با توجه به آنچه لیوتار درخصوص تضاد میان تصویر و گفتمان مطرح کرده است، به‌نظر می‌رسد این مسئله به نکته مهمی در وضعیت متون در دوره پست‌مدرن اشاره می‌کند که باید گفت بر اثر آنچه از آن عموماً تحت عنوان دورگی (شایگان، ۱۳۸۴) یاد می‌شود و داریوش شایگان در کتاب افسون‌زدگی جدید به‌تفصیل به‌آن پرداخته است، می‌توان گفت براثر رویارویی و اختلاط نظامهای گفتمانی مختلف در دوره پس از جنگ جهانی دوم، نوعی وضعیت تنش و تقابل در بنیان کل فرهنگ دوره جدید نهفته است که درنهایت به استحاله معنا منجر می‌شود. البته این مسئله به این معنا نیست که متن‌ها قبل از این خالص بوده‌اند، بلکه هرگونه فضای گفتگویی بین نظام‌های مختلف بیانی یا بین گفتمان‌های مختلف، همواره محمل وجود نوعی وضعیت تنش و تقابل بوده که یا باعث غلبه یکی بر دیگری شده یا به تعادل آن دو انجامیده است اما آنچه دوره پسامدرن را از دوره‌های قبل جدا می‌کند، غلبه این وضعیت تقابل میان گفتمان‌ها و نظام‌های مختلف است که درنهایت باعث شده است نوعی وضعیت «ضد» در درون فرهنگ این دوره آشکار شود.

9- similiarity

منابع

- تودورف، تزوتان. (۱۳۷۳). *منطق گفتگویی میخاییل باختین*. ترجمه داریوش کریمی. تهران: نشر مرکز.
- چندلر، دانیل. (۱۳۸۶) . *مبانی نشانه‌شناسی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- سجودی، فرزان. (۱۳۸۳). «نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی متون هنری». *مقالات اولین هم اندیشی نشانه‌شناسی هنر*. تهران: فرهنگستان هنر.
- سجودی، فرزان. (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: قصه.
- شایگان، داریوش. (۱۳۸۰). *افسون‌زدگی جدید هویت چهل‌تکه و تفکر سیار*. فاطمه ولیانی. تهران: نشر فرزان روز.
- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۱). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.
- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.
- گرین، ویلفرد و همکاران. (۱۳۷۶). *مبانی نقد ادبی*. ترجمه *فرزانه طاهری*. تهران: نیلوفر.
- نجومیان، امیرعلی. (۱۳۸۴). « هزارتوی شهر در هزارتوی متن: یک بررسی نشانه‌معناشناختی». *مقالات دومین هم اندیشی نشانه‌شناسی هنر*. تهران: فرهنگستان هنر.
- یورگن دینس و دیگران. (۱۳۸۵). *نشانه‌شناسی چیست؟* ترجمه دکتر علی میرعمادی. تهران: نشر ورجاوند.

- Allen, Graham. (2000). *Intertextuality: New Critical Idiom*, Routledge.
- Andrea, Lesic-Thomas. (2005). “Behind Bakhtin: Russian Formalism and Kristeva’s Intertextuality”. *Paragraph*, Volume 28, No. 3, Page 1-20.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. New York: Hill and Wang Pub.
- Danesi, Marcel. (1993). *Messages and Meaning: An Introduction to Semiotics*. Toronto: Canadian Scholars’ press.
- Duff, David. (2002). *Intertextuality versus Genre Theory: Bakhtin, Kristeva and the Question of Genre Paragraph*, March 2002, Volume 25, Number 1, Page 54-73.
- Gottdiner, M. (1987). *Postmodern Semiotics: Material Culture and Forms of Postmodern Life*, Oxeord: Blackwell.
- Hodge, B. and Kress, G. (1988). *Social Semiotics*. Cambridge: Polity.
- Kress, Gunther & Leeuwen, Theo Van. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- Kress, Gunther & Leeuwen, Theo Van. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Leeuwen, Theo Van. (1999). *Speech, Music, Sound*. Basingstoke: MacMillan.
- Leeuwen, Theo Van. (2003). “A multimodal perspective on composition”. In *Framing and Perspectiv ising in Discourse*, Ensink, Titus and Christoph Sauer (eds.), 23–61.
- Lucy, Nial. (2001). *Beyond Semiotics- Text, Culture and Technology*, London and Newyork, Continuum.
- Lyotard, Jean-Francois. (2011). *Discourse, Figure*. Antony Hudek, Mary Lydon. University of Minnesota.
- Michele, Anstey. (2002). “It’s not all black and white” : Postmodern picture books and new literacies, *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 45: 6 , March, pp. 445-446.
- Paivio, A. (1986). *Mental Representations*. New York: Oxford University Press.
- Simon Morley. (2003). *writing on the wall: word and image in modern art*. California: University of California Press.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۳/ ۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

مطالعه تطبیقی ریخت‌شناسی شمشیرهای سلطنتی ایران و عثمانی در سده های دهم و یازدهم هجری قمری

فاطمه رعیتی‌زاده* سیده آیین فاضل**

چکیده

نوشتار حاضر جستاری است در زمینه مطالعه تطبیقی ریخت‌شناسی شمشیرهای سلطنتی ایران و عثمانی در سده‌های دهم و یازدهم هجری (۱۶و۱۷م.). از همین‌رو، کوشش شده‌است تا با بهره‌جستن از روش تحقیق کیفی- توصیفی و به‌دست‌دادن شواهد تاریخی به بازنمایی تحلیلی وجوه اشتراک و افتراق این شمشیرها به‌لحاظ شاکله ظاهری و نقوش طرح‌شده بر آنها پرداخته شود. در این مقاله پس از ارائه تصاویری از نمونه شمشیرهای هر دو حکومت در سده‌های مورد نظر و ارزیابی ریخت‌شناسی آنها در قالب جداول تحلیلی، چنین نتیجه‌گیری شده است که مذاهب رسمی موجود در این مناطق بر نحوه تزئینات و مضامین نوشتاری حک‌شده بر شمشیرها تأثیر بسزایی داشته‌اند و موجب‌شده‌اند که شمشیرها در هریک از حوزه‌های حکومتی ویژگی خاص خود را بیابند؛ درحالی‌که تبادل صنعتگران اسلحه‌ساز و سلاح‌ها باعث بروز ویژگی‌های مشترک در ساخت سلاح‌های این دو حکومت شده است. به‌علاوه، سادگی تزئینات شمشیر ایرانی در مقابل تزئینات بیش‌ازحد روی تمامی قطعات شمشیرهای عثمانی تفاوت برجسته این شمشیرها شمرده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: ریخت‌شناسی، شمشیر، صفویه، عثمانی

---

* دانشجوی کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کاشان (نویسنده مسئول). rayati.zad@gmail.com
** دانشجوی کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کاشان.

مقدمه

بخش عظیم و مهمی از صنایع فلزکاری در طول تاریخ به تولید و ساخت سلاح اختصاص داشته است؛ به‌گونه‌ایکه ساخت جنگ‌افزار صنعت و هنر کاربردی مهمی بوده که همواره مورد توجه نهادهای قدرت و کارگزاران حکومتی در اعصار مختلف بوده‌است. ردپای این توجه ویژه به هنر تولید ادوات جنگی در سده‌های دهم و یازدهم هجری (۱۶و۱۷م.) مقارن با برشی از دوران طلایی تمدن اسلامی در بلاد تحت نفوذ آن، یعنی ایران و عثمانی، قابل پیگیری است. در سده‌های مذکور شمشیر، به‌مثابه یکی از ادوات جنگی کارآمد در حفظ قلمرو حکومت‌ها، هنوز اهمیت ویژه‌ی خود را از دست نداده بود و جایگاه خاصی نزد سلاطین صفوی و عثمانی داشت.

این اهمیت و کارکرد شمشیر نزد ایرانیان و عثمانیان در مقطع تاریخی مورد نظر، همان وجه مشترکی است که نگارندگان را بر این داشته‌است تا در چهارچوبی کیفی ـ توصیفی و به استناد شواهد تاریخی، نقاط اشتراک و افتراق شمشیرهای ساخته‌شده به‌دست صنعت‌گران هنرمند ایران و عثمانی را به‌لحاظ ریخت‌شناسی و ترکیب‌بندی، یعنی همان شاکله ظاهری و نقوش طرح‌شده برآن‌ها، مورد مداقه و تحلیل قرار دهند. به‌عبارت دیگر، نگارندگان می‌کوشند تا از گذار این مطالعه تطبیقی و بررسی چگونگی این نوع مبادلات صنعتی ـ هنری، گامی در راستای شناخت بیش از پیش صنایع هنری ایران‌زمین در برهه‌ای از تاریخ بردارند.

از همین‌رو، در ابتدای بحث پس از نگاهی اجمالی به جغرافیای تاریخی دو دولت صفوی و عثمانی به رابطه سیاسی ستیزه‌محور این دو حکومت، که در قبض و بسط پیاپی جنگ و صلح شکل می‌گرفت؛ پرداخته می‌شود. همچنین، به حضور اسلام در ایران و عثمانی در قالب دو مذهب شیعه و سنی و تأثیر و تأثرات آن در مجادلات بین دو کشور اشاراتی خواهد شد. در ادامه نیز پس از مروری بر سنت اسلحه‌سازی در ایران و عثمانی با ارائه تصاویری از نمونه شمشیرهای هر دو حکومت در سده‌های مورد نظر و ارزیابی ریخت‌شناسی آنها در قالب جداول تحلیلی نشان داده می‌شود که چگونه از رهگذار ارتباطات جنگ بنیان ایران و عثمانی تأثیرات متقابل در فرم و نقش شمشیرهای این دو حکومت پدیدار شده‌است!

پیشینه تحقیق

همچون تحقیق در مورد هریک از هنرهای صناعی دیگر مطالعه علمی و نظام‌مند ساختار ظاهری و شیوه ترکیب‌بندی شمشیرها و صنعت ساخت آنها در ایران امری دشوار به‌نظر می‌رسد. براساس مطالعات نگارندگان این جستار، در منابع و مراجع فارسی اثر قابل توجهی درخصوص شمشیرسازی در ایران و عثمانی به‌چشم نمی‌خورد و هیچ تحقیق مستقلی نیز تاکنون در این زمینه انجام نگرفته‌است. تنها شاید بتوان به پژوهش منوچهر مشتاق‌خراسانی (2006) اشاره داشت که به زبان انگلیسی و با عنوان اسلحه و زره در ایران[1] در اختیار پژوهندگان قرار گرفته است و به‌صورت کاملاً تخصصی به تاریخچه و ظرایف هنر شمشیرسازی ایرانی از ابتدا تا دوره قاجاریه می‌پردازد.

البته، در اروپا تحقیقات گسترده‌تری در این مورد انجام شده که از آن جمله است: مقدمه‌ای بر اسلحه‌های اسلامی[2]، نوشته نورث (1985)که به‌طور عمده به شمشیرسازی در کشورهای اسلامی می‌پردازد و هنرهای سردار مسلمان[3]، نوشته باشر(2008) که به هنر شمشیرسازی در کشورهای اسلامی و حتی هندوستان می‌پردازد.

روش تحقیق

روش تحقیق در این نوشتار به صورت کیفی- توصیفی بوده و با توجه به شواهد تاریخی و نمونه‌های موجود به بازنمایی تحلیلی وجوه اشتراک و افتراق این شمشیرها به لحاظ شاکله ظاهری و نقوش طرح شده بر آنها پرداخته شده است.

جغرافیای فرهنگی ـ سیاسی ایران و عثمانی در سده‌های دهم و یازدهم ه.ق.

با تشکیل دولت صفوی حکومتی یکپارچه، منسجم و واحد بر ایران حاکم شد. دولت صفوی با رسمیت بخشیدن به مذهب شیعه که سازگار با آرمانهای عمیق مذهبی در ایران بود، وحدت سیاسی، ملی و مذهبی را برای ایرانیان به ارمغان آورد. هم‌زمان با حکومت صفویان، امپراتوری عثمانی همسایه غربی ایران که متصرفات خود را تا شام و بالکان گسترش داده بود و اوج شکوه و قدرت خود را سپری می‌کرد، می‌توانست تهدیدی جدی برای مرزهای غربی ایران به‌شمار آید. « مرز مشترک طویل ایران با عثمانی در منتهی‌الیه شمال‌غربی از قلعه کَزبک واقع در سلسله جبال قفقاز شروع می‌شد و به‌طرف جنوب‌غربی امتداد می‌یافت» (بیانی، ۱۳۵۳: ۷).

از سویی، روی کار آمدن دولت قدرتمند صفویه در ایران با مختصات اندیشه حکومتی جاری در آن و مرزهای گسترده مابین دو کشور، تهدیدی سیاسی ـ معنوی برای امپراتوری عثمانی محسوب می‌شد. عمده این تهدیدات برای عثمانیان همانا رسمیت مذهب شیعه در ایران در مقابل حاکمیت مذهب سنی در امپراتوری عثمانی بود. تأثیر شکل‌گیری دولت صفوی بر سازوکارهای حکومت عثمانی تا به‌جایی است که «ترک‌ها مدعی هستند هنگامی‌که آنها برای گسترش اسلام به‌سمت غرب پیش می‌رفتند، صفوی‌ها از پشت به آنها خنجر زدند و آنها را متوقف کردند؛ یعنی ظهور صفویه منجر به توقف امپراتوری عثمانی شد» (خلج‌منفرد، ۱۳۸۷: ۱۶).

جنگ‌های ایران و عثمانی زمانی آغاز شد که سلطان‌سلیم اول عثمانی (۹۱۸-۹۲۶ه.ق./۱۵۱۲-۱۵۲۰م.) فرمان قتل‌عام شیعیان و علویان را صادر کرد و « در یکی از هجوم‌هایش به خانقاه‌های صفویان و علویان، چهل‌ودوهزار نفر از ایشان را از بین برد» (همان:۱۶). جنگ‌های بسیار دیگری میان این دو حکومت قدرتمند درگرفت که از مهم‌ترین آنها می‌توان به جنگ چالدران (۹۲۰ه.ق./۱۵۱۴م) اشاره کرد. همین جنگ‌ها و در مواردی غنایم به‌دست‌آمده از آنها به‌نحوی باعث تبادلات فرهنگی و هنری نیز می‌شد. لازم به ذکر است که در دوره‌هایی نیز بین همسایگان معاهده‌هایی مبتنی بر صلح منعقد می‌شده‌است که از آن میان می‌توان قرارداد صلح آماسیه و قصر شیرین (زهاب) را نام برد.[۴] این دوره‌های آرامش بعد از جنگ همواره فرصت مناسبی برای مبادلات تجاری، صنعتی و فرهنگی ایجاد می‌کرد. به‌علاوه، حاکمان عثمانی همچون ایرانیان در شرایط جنگ هم از ترقی صنایع غافل نبودند و برای رشد هرچه بیشتر آن از صنعت‌گران و هنرمندان یکدیگر نیز استفاده می‌کردند؛ تا آنجا که «سلطان سلیم اول زمان بازگشت از تبریز، گروهی از هنرمندان و صنعت‌گران تبریز را از شاعر و نویسنده و زرگر و قالیباف و صحاف و امثال ایشان برگزید و روانه استانبول کرد» (فلسفی، ۱۳۸۱: ۱۱۲).

اسلحه‌سازی در ایران و عثمانی

شمشیر از جمله جنگ‌افزارهای مهم در صنایع اسلحه‌سازی گذشته محسوب می‌شده است و در سده‌های دهم و یازدهم اسلامی به‌مثابه یکی از ادوات جنگی کارآمد در حفظ قلمرو حکومت‌ها هنوز اهمیت ویژه خود را از دست نداده بود و جایگاه خاصی نزد سلاطین ایران و عثمانی داشت.

شمشیرسازی در ایران

ایران از جمله کشورهای پیشرو در صنعت فلزکاری و به‌خصوص اسلحه‌سازی در طول تاریخ بوده‌است. شرایط استراتژیک ایران از یک‌سو و جنگ‌ها و درگیری‌های پیاپی در درون و بیرون مرزهای آن از سوی دیگر، منجر به نیاز مبرم ایرانیان به جنگ‌افزار و اسلحه شده بود و این نیاز خود موجب رشد روزافزون این صنعت نزد ایرانیان بود. «نخستین شمشیرهایی که از آغاز تمدن بشری در ایران یافت شده‌اند، مربوط به قبایل هیتی است که در عصر مفرغ در دامنه‌های زاگرس، در لرستان، زندگی می‌کردند. همچنین از شمشیرهای آشوری [متعلق به تمدن آشور] باید نام برد که در بین‌النهرین حکومت می‌کردند. مردمان در این عصر شمشیرها را دودم و با تیغه‌های کوتاه و دسته‌های راست و دارای حایل بین دسته و تیغه می‌ساختند. این شمشیرها را باید اولین‌ها از نوع ایرانی آن شناخت که با اندک تغییری تا چند قرن بعد استفاده می‌شدند» (احسانی، ۱۳۸۲: ۲۱۷).

با توجه به رونق و رواج فلزکاری در دوره ساسانی و به‌جای‌ماندن آثار سیمین برجسته از این دوره و با یک قیاس منطقی می‌توان چنین دریافت که مهارت ساخت جنگ‌افزارها نیز نزد ایشان وجود داشته است. این «شمشیرهای عصر ساسانی، به‌استناد بشقاب‌های نقره ساسانیان، تیغ‌های کوتاه و دولبه داشته‌اند» (همان: ۲۱۷).

نبود یک حکومت یکپارچه و منسجم ایرانی پس از ساسانیان و همچنین ویرانگری‌های مغولان تا پیش از دوران ایلخانان، سبب شده‌است که آثار و مستندات قابل توجهی از ادوات جنگی و به‌طریق اولی شمشیرهای ساخته‌شده در این سالیان برجای نماند. «در اواخر قرن چهاردهم و اوایل قرن پانزدهم میلادی سبک ویژه‌ای از فلزکاری [در ایران] شروع به شکل‌گرفتن کرد که می‌توان آن را به تیموریان منسوب کرد. این را ظهور دوباره صنایع فلزی پرتجمل در شرق ایران پس از وقفه‌ای نزدیک به دو قرن می‌توان دانست» (مشتاق، ۲۰۰۶).[۵]

«کومارف ۲۰ نمونه از قطعات فلزکاری را که متعلق به اواخر قرن چهاردهم و اوایل قرن پانزدهم میلادی بودند، بررسی میکند و چنین شرح می‌دهد که این قطعات ساخته‌شده از برنج با مرصع‌کاری فلزات گران‌بها، حکاکی روی آنها و در مواردی با قلع‌اندودشدن تزئین می‌شدند» (moshtagh, 2006:149).

با روی‌کارآمدن دولت قدرتمند صفوی در قرن ۱۰ه.ق./۱۶م. فلزکاری و به‌خصوص صنعت فولادسازی در ایران به‌اوج خود رسید. فولاد از جمله آلیاژهایی بود که تولید جنگ‌افزارها همواره گزینه مطلوب محسوب می‌شد و در طول دوران اسلامی نیز روزبه‌روز توجه فلزکاران را بیشتر به‌خود جلب کرده بود. حمایت روزافزون حکمرانان صفوی از هنرها و صنعت‌های رایج به‌صورت عام و حمایت افرادی چون شاه‌عباس صفوی به طور خاص، رشد و شکوفایی در عرصه‌های مذکور را به‌دنبال آورده بود. جهانگردان زیادی که در دوره صفویه به ایران سفری داشته‌اند، از مهارت شمشیرسازان ایرانی در ساخت شمشیر و همچنین جنس تیغه آن شمشیرها، که از هندوستان[۶] وارد می‌شده است، سخن به‌میان آورده‌اند. در این خصوص، شاردن (۱۳۷۴: ۸۸۵) می‌نویسد: « شمشیرهای ساخت ایران چنان جوهردار و خوب است که شمشیرگران اروپا هرگز نمی‌توانند مانند آنها را درست کنند؛ و این ناکامی به آن سبب است که پولاد اروپا خوبی جنس و جوهر پولاد هندوستان را ندارد.» قدرت سیاسی، وسعت جغرافیایی و جنگ و درگیری‌های پی‌درپی صفویان با همسایگان ازبک خود در شرق و عثمانی‌ها در غرب، لزوم برپاسازی کارگاه‌های اسلحه‌سازی را در نقاط مختلف ایران و حمایت از هنرمندان صنعت‌گر این عرصه بدیهی می‌نمود (احسانی، ۱۳۸۲ :۲۰۹). قورخانه‌هایی[۶] که در دوره‌های قبل از صفویه کم‌رونق شده بودند، رونق دوباره‌ای یافتند. « در چنین قورخانه‌هایی بود که تسلیحات شاه‌اسماعیل اول برای جنگ‌های وی علیه عثمانی تأمین می‌شد. شاه‌عباس‌اول نیز دارای زرادخانه‌هایی در اصفهان بود که به‌قول کارت رایت[۸]، سیاح انگلیسی، در آن زره، کلاه‌خود، سپر، شمشیر و دیگر ادوات جنگی ساخته می‌شده است. گفتنی است که برخی شاهان صفوی، از جمله شاه‌عباس، خود در ساختن ابزار فولادی شرکت می‌جستند. دیگر حاکمان عهد صفوی نیز اغلب زرادخانه‌های مختص به‌خود را دارا بودند. آهنگران و فولادسازان سیار نیز در این زمینه سهم مهمی ایفا می‌کردند و به‌هنگام جنگ و لشکرکشی به‌دنبال ارتش روانه می‌شدند» (ویلسن، ۱۳۸۱: ۹).

نظر به رواج بسیار اسلحه‌سازی در این دوره، دور از انتظار نیست که نوآوری‌هایی در فرم و شکل ظاهری شمشیرها ایجاد شده باشد (moshtagh, 2006:149). با قضاوت از روی تعداد شمشیرهای به‌جامانده از دوره صفوی در مجموعه‌های شخصی و موزه‌ها، تیغه‌های باانحنای زیاد و بدون شیار را معمول‌ترین سبک و شیوه مورد قبول صفویان معرفی می‌کند؛ وی درعین‌حال عنوان می‌دارد که چند نمونه از شمشیرهای شیاردار متعلق به دوره صفوی نیز به‌دست آمده‌است (همان).[۹]

«در طول سده یازدهم ه.ق. تیغه‌ها که یکدمه شده بودند، خمیدگی بیشتری یافتند. یکی از استادان ایرانی که از نظر شیوه کار از پایه‌گذاران این دگرگونی به‌شمار می‌آید، اسدالله اصفهانی است (سمسار، ۱۳۷۷: ۲۸۵).

«آوازه مهارت و هنر اسدالله اصفهانی تا اندازه‌ای بوده است که نام وی با شمشیرسازی در ایران عجین شده است، به‌گونه‌ای که امضای وی در تعداد بی‌شماری از شمشیرها آورده شده و ساخت آن شمشیرها را به او نسبت داده‌اند.

بعدها نیز شمشیرسازان ایرانی، هندی و ترک به‌تقلید از کارهای این هنرمند، نام او را با تاریخ جعلی بر روی تیغه‌های شمشیرهای مختلف طلاکوبی کرده‌اند»(احسانی،۱۳۸۲: ۲۲۲).

ویژگی‌های آثار وی را می‌توان چنین برشمرد:

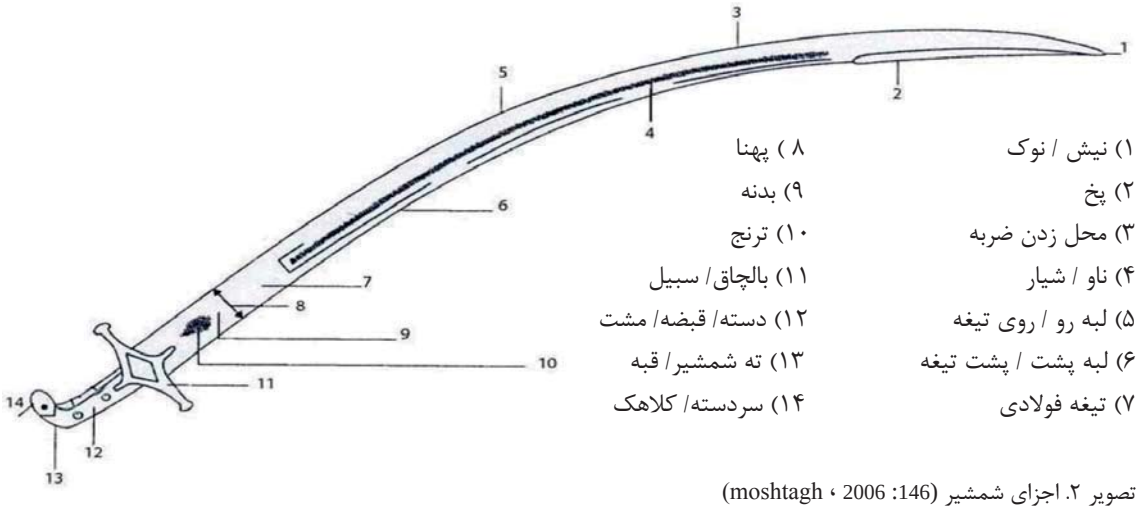
۱- شاید بتوان مهم‌ترین شاخصه مربوط به نقوش روی آن شمشیرها را جایگاه نوشتن کلمات «الله» در اسدالله، و «شاه» در شاه ولایت روی تیغه‌ها دانست که با رسوم مُهرکنی و نقش مُهرهای پادشاهان صفوی هماهنگ بوده است؛ به‌شکلی که «در بیشتر آثار کلمه "الله" در ترنج‌های دربردارنده رقم سال و ماه و کلمه "شاه" در ترنج‌های دربرگیرنده نام دارنده شمشیر بالاترین کلمه بوده است» (سمسار، ۱۳۷۷: ۲۶۰)؛

۲- زیبایی خط رقم‌ها و شکل ترنج‌های حاوی نام دارنده شمشیر و استادانه‌بودن طلاکوبی‌ها؛

۳- تناسب و زیبایی ساختار و آب‌دادگی استادانه تیغه‌ها؛

۴- هم‌گونی رقم‌ها؛

تصویر ۱. یاتاقان، منسوب به‌کارگاه‌های بایزید دوم، ۱۵۰۰ - ۱۵۱۵م.، طول: ۸۱/۲ سانتی‌متر(basher, 2008:56)



۱) نیش / نوک
۲) پخ
۳) محل زدن ضربه
۴) ناو / شیار
۵) لبه رو / روی تیغه
۶) لبه پشت / پشت تیغه
۷) تیغه فولادی
۸) پهنا
۹) بدنه
۱۰) ترنج
۱۱) بالچاق/ سبیل
۱۲) دسته/ قبضه/ مشت
۱۳) ته شمشیر/ قبه
۱۴) سردسته/ کلاهک

تصویر ۲. اجزای شمشیر (moshtagh ، 2006 :146)

شمشیرسازی در امپراتوری عثمانی

رشته کوه‌های توروس که در ترکیه امروزی تاکرانه دریای مازندران کشیده شده‌اند و بخشی از قلمرو حکومتی عثمانیان را تشکیل می‌دادند، همواره سرشار از انواع کانی‌ها و سوخت‌ها بوده است. بنابراین، دانش فلزکاری نیز در مناطق پیرامونی این ناحیه در طول تاریخ دولت عثمانی رشد چشم‌گیری داشته است و اسلحه‌سازی و از همه مهم‌تر فن شمشیرسازی که یکی از ملزومات حفظ قلمرو حکومتی محسوب می‌شده، مراحل تکاملی خود را در آن دوران تجربه می‌کرده است.

در قرن ۱۰ه.ق./۱۶م. امپراتوری قدرتمند عثمانی، به‌سان حکومت صفوی، در جهت گسترش مرزها و حفظ قلمرو حکومت خود در مواجهه با همسایگان نیاز مبرمی به اسلحه و اسلحه‌سازی پیدا کرد و همین امر باعث‌شد در جنگی چون چالدران، علاوه‌بر تصرفات ارضی، قوای عثمانی «هزار صنعت‌گر اهل خراسان و دیگر نواحی ایران را با خود ببرد» (کنبی،۱۳۸۶: ۲۵). علاوه بر این‌ها، سلطان‌سلیم‌عثمانی غنایم جنگ‌افزاری بسیاری را که در جنگ‌های با ایران، مصر و مجارستان به‌دست سپاهیان عثمانی افتاده‌بود، در عمارت توپکاپی گردآوری کرد (احسانی، ۱۳۸۲: ۲۱۰) که درحد خود تأثیراتی در صنعت شمشیرسازی عثمانی به‌جای گذاشتند. «شاخصه‌های اصلی شمشیرهای ترکیه تا قرن دهم تکامل یافتند. آنها دارای تیغه‌های پهن و کوتاه و بدون انحنا با قبه‌های کوچک کروی‌شکل و بالچاق‌های کنده‌کاری‌شده در راستای تیغه بودند» (north, 1985:24). خاص‌ترین گونه شمشیرهای ترکی یاتاقان نام داشت که در بسیاری از کشورها هم با همین نام شناخته می‌شد.

یاتاقان از اواسط قرن شانزدهم تا اواخر قرن نوزدهم میلادی کاربرد داشته است. این شمشیر با ویژگی‌هایی از سایر گونه‌های شمشیر مجزا می‌شده است. «شکل سنتی و قدیمی آن دارای دسته کوتاه با لبه‌ای برجسته می‌باشد که قبه را شکل می‌دهد، تیغه‌ها یک‌لبه (یکدم) و به‌شکل s کشیده هستند» (همان: ۲۵). شاید بتوان تصریح داشت که بهترین بازمانده یاتاقان شمشیری است که به سال ۱۵۲۶م. برای سلطان‌سلیمان‌دوم ساخته شد. این شمشیر، که هم‌اکنون در موزه توپکاپی استانبول نگهداری می‌شود، تیغه‌ای تراش‌خورده و اندوده به طلا و دسته حکاکیشده مرصع دارد. البته، باتوجه به وسعت قلمرو امپراتوری عثمانی در قرن شانزدهم میلادی، فرم‌های بومی متفاوتی از انواع شمشیر نیز در کنار گونه یاتاقان رایج بوده‌است. نمونه‌هایی از شمشیرهای راست‌تیغه نیز، در آن دوران قابل شناسایی هستند؛ هرچندکه بیشترین تفاوت‌ها در تزئینات شمشیرها بوده‌است.

در سال ۱۹۷۷ از کشتی غرقشده‌ای متعلق به قرن یازدهم میلادی در ترکیه شمشیرهایی به‌دست‌آمد که فقط بخشی از دسته یا تیغه آنها برجا مانده بود. «از ویژگی‌های قابل اشاره در آن شمشیرها می‌توان به دسته‌های برنزی که بالچاق آنها در کنار تیغه پیچ‌شده، ارجاع‌داد. بین این شمشیرها اختلافات ناچیزی وجود دارد و دسته‌ها، قبه‌های برنزی و حلقه‌های ضمیمه‌شده بر آنها وجه تشابهشان می‌باشد» (north, 1985:24). علاوه بر شمشیرهای اسلامی و تأثیرات گرفته‌شده از کشورهای همسایه، «فرم ابتدایی دسته شمشیرهای عثمانی متعلق به‌قبل از اسلام و ساختارشان همانند دسته‌های برنزیی است که در هزاره اول قبل از میلاد در لرستان یافت شده‌است» (همان).

تأثیر اسلام در شمشیرسازی ایران و عثمانی

نفوذ دین اسلام و پذیرش آن در نواحی مختلف بر صنایع نیز تأثیر گذاشت، در این راستا شمشیرهای به‌دست‌آمده از مناطق زیر نفوذ اسلام، چون ایران و عثمانی، تحت تأثیر فرم شمشیرهای اسلامی قرار گرفتند.

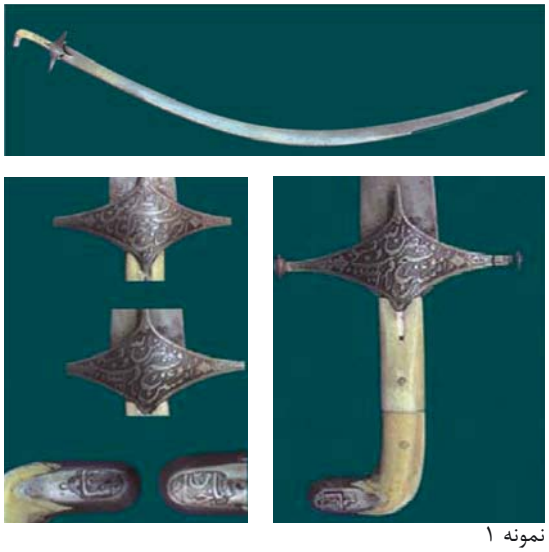
چنین به‌نظر می‌رسد که شمشیرهای اسلامی به‌لحاظ فرم ظاهری تیغه‌ای با انحنای کم داشته‌اند؛ نمونه‌هایی از شمشیرهای با انحنای کم نیز در موزه توپکاپی استانبول نگه‌داری می‌شود که گواهی بر تأثیر شمشیرهای اسلامی در صنایع اسلحه‌سازی عثمانی است. در قرن شانزدهم میلادی «انحنای تیغه شمشیرهای اسلامی افزایش یافت، قبه‌ها صاف و با گوشه‌ای متمایل به نود درجه، بر روی دسته نصب گردید. اساس این ساختار با اندکی تغییر تا قرن نوزدهم میلادی باقی ماند. اما در مقاطعی از قرن هفدهم میلادی گرایشاتی برای ساخت قبه و دسته‌ی یکپارچه از جنس شاخ، چوب و فلزات گران‌بها به‌وجود آمد و بعضی از شمشیرها نیز با دسته‌های باقی‌مانده از دوره مغول سرهم و ساخته شدند» (همان: ۲۸).

نمونه‌گیری و معرفی آثار

در این قسمت به معرفی شمشیرهای به‌جای‌مانده از ایران عصر صفوی و امپراتوری معاصر آن ـ یعنی عثمانی ـ می‌پردازیم. هرنمونه از شمشیرها با تصاویر و جزئیات آن بررسی می‌شود. با توجه به این‌که شمشیرها قطعات مختلفی دارند و امکان ازبین‌رفتن قطعاتی از آنها وجود داشته است، بعضی از قطعات شمشیرهایی که در تصاویر آورده شده است، متعلق به زمان‌های متفاوتی هستند. در اینجا قطعاتی از شمشیرهای نمونه معرفی شده‌اند که تاریخ آنها متعلق به زمان مورد نظر در مباحث این مقاله باشد. به‌عبارتی، کلیه نمونه‌ها در این بخش مربوط به قرون ۱۰ – ۱۱ ه.ق./۱۶-۱۷م. هستند اما بعضی از آثار انتخاب‌شده با فاصله زمانی اندکی قبل و بعد از این تاریخ تولید شده‌اند و بررسی آنها فقط به این دلیل است که نفوذ شمشیرسازی دوره مورد بحث در آنها مشهود است. کمبود منابع تصویری موجود و محدودیت دسترسی به تمامی آثار به‌جای مانده از این قرون، در نحوه نمونه‌گیری تأثیرگذار بوده‌است. نمونه‌های مختلف شمشیر از دوران حکومت صفویه و شش نمونه از دوران همسایگی با امپراتوری عثمانی انتخاب شده است، در راستای دستیابی به نتیجه منطقی همه نمونه‌ها از بین منابع موجود و در دسترس نگارندگان گزینش شده‌اند (تصاویر از منابع شماره ۹ و ۱۰ انتخاب شده است).

نمونه ۱: این شمشیر منسوب به شاه‌اسماعیل صفوی است و احتمالاً در محدوده زمانی ۱۵۰۲-۱۵۲۴ میلادی ساخته شده است. طول این شمشیر ۱۰۳ سانتی‌متر است و روی تیغه آن سه نوشته طلاکوبی‌شده وجود دارد که به‌ترتیب چنین است: «بنده شاه ولایت اسماعیل»، «عمل اسدالله»، «بنده شاه ولایت عباس». تیغه آن از جنس فولاد ووتز[۱۰] باانحنای زیاد است. «نقوش کارشده برروی تیغه این شمشیر شامل طرح نردبان‌محمد[۱۱] و طرح‌های گل‌گونه است» (moshtagh, 2006:149). بالچاق این شمشیر از جنس فولاد آب‌دیده است و با روش قلم‌زنی نوشته‌هایی روی آن کار شده است=؛ در یک سمت بالچاق «بسم‌الله‌الرّحمن‌الرّحیم» و در سمت دیگر آن «نصرٌ مِن الله و فَتحٌ قریب و بَشِّرَ المومنین» حک شده‌است. جنس ستون دسته از عاج شیر دریایی و تزئینات قبه آن خوش‌نویسی حکاکی‌شده با مضمون «یا حنّان» در یک سمت و «یا منّان» در سمت دیگر است.

نمونه ۲: این شمشیر منسوب به شاه‌عباس صفوی و تاریخ ساخت آن در محدوده زمانی ۱۵۸۷-۱۶۲۹ است. طول شمشیر ۹۴ سانتی‌متر و تیغه آن از جنس فولاد بوته‌ای است؛[۱۲] «فرم آن دارای انحنای زیادی می‌باشد که سطح شبیه بافت چوب آن شمشیرهای دمشق[۱۳] را به‌یاد می‌آورد» (همان: ۴۳۴). این شمشیر دو قسمت طلاکوبی دارد که متن روی آن «بنده شاه ولایت عباس» و «عمل اسدالله اصفهانی» است. به‌نظر می‌رسد که این شمشیر به‌دست اسدالله اصفهانی ساخته شده باشد زیرا دو کلمه «شاه» و «الله» در قسمت بالای ترنج و شمسه نقش شده‌اند. جنس ستون دسته از عاج شیر دریایی است و دارای بالچاق زرنشان و قبه‌ای با انحنای ۹۰ درجه است.



نمونه ۱

کلاهک قبه نیز زرنشان است.

نمونه ۳: امضای اسدالله اصفهانی روی این شمشیر نیز دیده می‌شود. در این شمشیر نیز که منسوب به شاه‌عباس صفوی و طول آن ۹۰ سانتی‌متر است، نوع خاصی طلاکوبی بسیار تخت و کم‌عمق دارد که در گوشه بالچاق و روی تیغه آن کار شده است. «این شیوه طلاکاری را "شیوه توکه" می‌گویند» (همان: ۴۵۶). جنس تیغه از فولاد ووتز و بالچاق این شمشیر نیز طلاکوبی شده است ولی آثار اندکی از آن باقی مانده است. ستون دسته از جنس شاخ و کلاهک قبه آن ساده و بدون تزئینات است.

نمونه ۴: تاریخ این شمشیر به ۱۱۶۳ه.ق./۱۷۵۰م. بازمی‌گردد و بلندای آن ۸۱ سانتی‌متر است. امضای این شمشیر به‌نام «محمدباقر مشهدی» است، این امضا «از جمله امضاهایی است که برروی بسیاری از تیغه‌های اواخر عهد صفوی دیده شده‌است» (basher, 2008: 85). در این نمونه، روی تیغه امضای محمدباقر مشهدی در گوشه پایین بالچاق و در نزدیکی محل اتصال بالچاق و تیغه طلاکوبی شده است. همچنین، دو نوشته و یک طلسم روی این تیغه زرنشان شده است.

نمونه ۵: این شمشیر هم که متعلق به ایران دوره صفوی است، بلندایی به‌اندازه ۹۱ سانتی‌متر دارد. امضای آن با نام «عمل کاظمانی اصفهانی»، در داخل یک شمسه و روی تیغه این شمشیر طلاکوبی شده است. در بالای امضا هم یک طلسم مربع‌شکل طلاکوبی‌شده موجود است. جنس این تیغه هم از فولاد ووتز و ستون دسته از عاج شیر دریایی است. بالچاق آن دارای طرح‌های گل‌دار زرنشان شده است و کلاهک قبه نیز طرح‌هایی مشابه طرح روی بالچاق است.

نمونه ۲

نمونه ۳

نمونه ۴

نمونه ۵

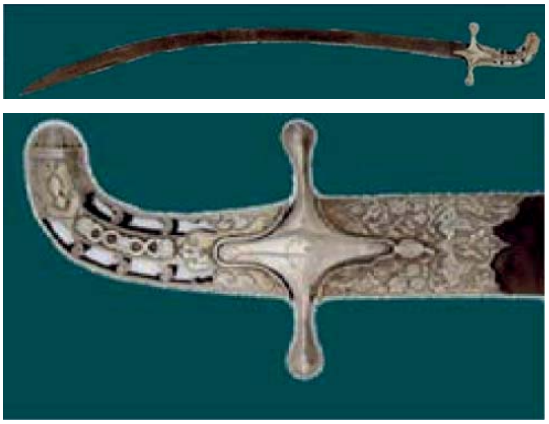
نمونه ۶: تاریخ این شمشیر به اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم میلادی بازمی‌گردد و از شمشیرهای دوره صفوی به‌حساب می‌آید. بلندای آن ۸۳/۵ سانتی‌متر و از جنس فولاد است. روی تیغه این شمشیر امضای «کلب‌علی اصفهانی» طلاکوبی شده است. این امضا در شمشیرهای متفاوتی که تاریخ ساخت آن‌ها به ۱۱۲۰-۱۲۷۱ه.ق./۱۷۰۰-۱۸۵۴م. بازمی‌گردد؛ نیز به‌چشم می‌خورد. مشهور است که او پسر استادکار نامدار، «اسدالله اصفهانی» بوده‌است (همان: ۸۶). همان‌طور که در مورد اسدالله توضیح داده شد، امضای کلب‌علی نیز که در فاصله زمانی ۱۵۰ سال در شمشیرهای متعددی دیده شده است، نشان از احتمال جعل امضای وی در دوره‌های بعد از او را دارد.

نمونه ۶

نمونه ۷: بلندای این شمشیر ۸۹/۵ سانتی‌متر است. تیغه دولبه آن که در قسمت نوک یک‌لبه می‌شود، به سال ۹۱۴ه.ق./۱۵۰۹م. بازمی‌گردد ولی دسته آن متعلق به قرن نوزدهم میلادی و نوشته روی آن منسوب به سلطان سلیمان عثمانی است که به‌زبان عربی و با خط نسخ طلاکوبی شده است. «نام هفت‌تن اصحاب کهف برروی تیغه طلاکوبی شده، زیرا اعتقاد بر این بوده است که اسامی اصحاب کهف برروی هرچیزی درج شود، به‌نوعی از آن محافظت می‌کند» (همان: ۵۲).

نمونه ۷

نمونه ۸: این نمونه به تاریخ ۱۰۵۸ه.ق./۱۶۴۸م. بازمی‌گردد. بلندای آن ۹۱ سانتی‌متر و دسته آن به‌شیوه معمول اواسط قرن هفدهم سرهم شده است. «این شیوه که در دوره بایزید سوم گسترش یافت، از نمونه‌های اولیه‌ای است که در قسمت قبه انحنای ملایمی در یک طرف دارد. در اواخر قرن شانزدهم میلادی این انحنای ملایم بیشتر شده و درنهایت درطول قرن هفدهم میلادی خمیدگی قبه به صورت ۹۰درجه درآمده است. نمونه نقش‌مایه‌های دسته این شمشیر در قرن شانزدهم میلادی رواج داشته است» (همان: ۷۰).



نمونه ۸

نمونه ۹: بلندی این شمشیر عثمانی ۸۳ سانتی‌متر، تیغه آن متعلق به اواخر قرن پانزدهم یا اوایل قرن شانزدهم و دسته آن مربوط به اوایل قرن هجدهم میلادی است. نکته قابل ذکر در این نمونه امضای آن است که برخلاف نمونه‌های دیگر روی دسته است و نام یک صنعت‌گر سوریه‌ای به‌نام «احمد یاکان» بر آن درج است. «از این نمونه شمشیر تعداد متعددی وجود دارد که بیشتر تیغه‌های

نمونه ۹

آن‌ها متعلق به دوره مملوکیان است و در اواخر قرن پانزدهم میلادی در کارگاه‌های سوریه دوران عثمانی ساخته شده‌اند. تعداد دیگری از این تیغه‌ها نیز در قرون هفدهم و هجدهم میلادی در عراق و حتی ایران تولید شده‌اند. به‌رغم اینکه تاریخ این شمشیر به اواخر قرن پانزدهم و اوایل قرن شانزدهم میلادی بازمی‌گردد، بعضی از تزئینات آن احتمالاً بعدها صورت گرفته است» (همان: ۶۰).

نمونه ۱۰: این شمشیر از نمونه‌های متعلق به قرن هفدهم میلادی است و بلندی آن به ۷۱ سانتی‌متر می‌رسد. دسته این شمشیر با مینای سیاه تزئین شده است و انحنای ملایمی در قسمت قبه کنگره‌ای‌شکل خود دارد. «استفاده از طرح‌های گلدار با مینای سیاه و نقره طلاکوبی‌شده از شاخصه‌های معمول قرن شانزدهم میلادی بوده است و سلاح‌های بسیاری به‌این شیوه ساخته و تزئین شده‌اند» (همان: ۷۱).

نمونه ۱۱: تاریخ این نمونه شمشیر به اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم میلادی بازمیگردد و طول آن ۷۶/۵ سانتی‌متر است. فاقد دسته است و تیغه آن از جنس فولاد طلاکوبی‌شده با انحنای معمول در فرم تیغه‌های دوران خود ساخته شده است؛ لیکن تزئینات، خوش‌نویسی، طول و نوک تیغه از شاخصه‌های قرن هفدهم میلادی است و این احتمال وجود دارد که مضمون خطاطی آن به سلیمان سوم اشاره داشته باشد.

نمونه ۱۲: تاریخ دقیقی برای این شمشیر ۷۶/۵ سانتی‌متری تعیین نشده است اما از تزئینات و خوش‌نویسی‌های روی آن با توجه به‌نمونه‌های موجود می‌توان حدس زد که تاریخ آن به اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم میلادی بازمی‌گردد. این شمشیر فاقد بالچاق است و تزئینات آن تنها در قسمت تیغه و به‌صورت طلاکوبی انجام گرفته است. دسته آن از جنس شاخ و عاج است.

نمونه ۱۳: طول این شمشیر ۷۸/۵ سانتی‌متر و از جمله نمونه‌هایی است که هنوز قطعاً مشخص‌نشده که ساخت آن مربوط به کارگاه‌های شمشیرسازی در ایران است یا امپراتوری عثمانی. تیغه یک‌لبه فولادین آن با فرم منحنی، متعلق به‌نیمه دوم قرن شانزدهم میلادی است؛ درحالی‌که در قسمت نوک دولبه شده است. «هرطرف تیغه با نوشته‌هایی تزئین شده‌است؛ در یک طرف آیات

نمونه ۱۰

نمونه ۱۱

نمونه ۱۲

نمونه ۱۳

قرآن به‌خط محقق و در طرف دیگر اسم‌های خداوند به خط نستعلیقِ طلاکوبی‌شده که می‌توان گفت این تزئین به‌گونه‌ای غیرمعمول است» (باشر، ۲۰۰۸: ۶۲).

نمونه ۱۴: هنوز مشخص نشده که این شمشیر متعلق به ایران است یا عثمانی! اما تاریخ ساخت آن قرن شانزدهم میلادی تخمین زده شده و طول آن ۷۶/۵ سانتی‌متر است. دسته آن به‌یقین کار اسلحه‌سازان عثمانی است و در قرن نوزدهم میلادی به آن الحاق شده است. این دسته از جنس فولاد، طلا و شاخ است. انحنای زیادی که در این شمشیر مشاهده می‌شود، شاخصه تیغه شمشیرها در قرن هفدهم میلادی است. با توجه به ویژگی‌های ذکرشده درمورد تیغه‌های ساخت ایران و عثمانی، می‌توان حدس زد که تیغه این شمشیر متعلق به ایران باشد؛ چراکه فرم نوک تیغه، انحنای زیاد تیغه و نقوش اسلیمی و ختایی طلاکوبی‌شده روی تیغه شیوه معمول هنرمندان صنعت‌گر ایرانی در قرن شانزدهم را تداعی می‌کند.

نمونه ۱۴

تجزیه‌وتحلیل نمونه‌ها

در این بخش با توجه به ویژگی‌های موجود در نمونه‌های حاضر به تجزیه وتحلیل آن ها پرداخته شده است، این ویژگی‌ها در سه جدول مجزا با عنوان‌های: ۱) تحلیل فرم و ابعاد، ۲) تحلیل روش و تزئینات و ۳) تحلیل نوشتار بررسی می‌شوند. مواردی که در این جداول بحث شده‌اند، فقط درمورد آن دسته از داده‌هاست که به حوزه تاریخچه فرم و نقش شمشیرها اشاره می‌کند و از ذکر موارد خارج از این حوزه خودداری شده است. لازم به ذکر است علامت (✓) در جداول نشان از وجود ویژگی ذکرشده در نمونه است.

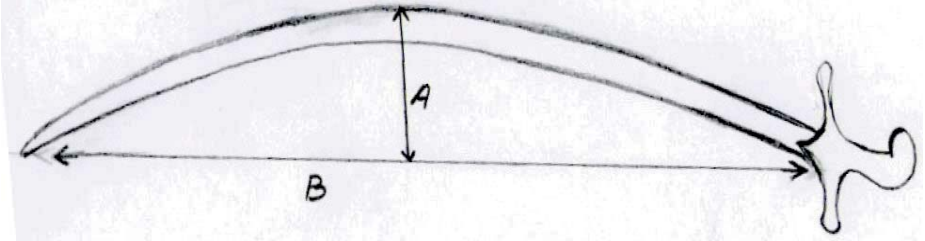
جدول ۱: در این جدول درمورد ویژگی‌های ظاهری و نکات مرتبط با فرم و ابعاد شمشیر با توجه به نمونه‌های جمع‌آوری‌شده بحث شده است. نکته قابل ذکر در این جدول این است که به‌علت دسترسی‌نداشتن به‌اصل آثار، ارزیابی از طریق تصاویر موجود انجام‌گرفته و امکان بررسی کل جزئیات و ذکر دقیق ابعاد نمونه‌ها وجود نداشته است. در این تحلیل به تاریخ ساخت، طول شمشیر (از نوک تیغه تا انتهای دسته)، میزان انحنا، فرم نوک تیغه و ویژگی‌های فرمی قبه و بالچاق دسته پرداخته شده است:

نکته اول: باتوجه به مشخص‌نبودن تاریخ دقیق همه شمشیرها به ذکر محدوده تاریخی ساخت آنها با تاریخ میلادی بسنده شده است.

نکته دوم: برای به‌دست‌آوردن میزان انحنای قوس تیغه‌ها، نسبت طول تیغه به ارتفاع قوس در بلندترین نقطه محاسبه شده است، تصویر ۳ گویای چگونگی محاسبه است.

نکته سوم: «پخ»بودن از ویژگی‌های تیغه بعضی از شمشیرهاست که در قسمت تحلیل تصویری شمشیر نشان داده شده است.

جدول ۲: در این جدول شمشیرها به اجزای اصلی هم



A = ۱
B = ۸

تصویر ۳. روش محاسبه انحنای قوس

جدول ۱. تحلیل فرم و ابعاد (مأخذ:نگارنده)

شماره نمونه			نمونه ۱	نمونه ۲	نمونه ۳	نمونه ۴	نمونه ۵	نمونه ۶	نمونه‌ی ۷	نمونه ۸	نمونه ۹	نمونه ۱۰	نمونه ۱۱	نمونه ۱۲	نمونه ۱۳	نمونه ۱۴
تاریخ(به‌میلادی)			۱۶	۱۶-۱۵	۱۶	۱۸	۱۷-۱۶	۱۸-۱۷	۱۵	۱۷	۶-۱۵	۱۷	۱۷-۱۶	۱۷-۱۶	۱۶	۱۶
طول به سانتی‌متر			۱۰۳	۹۴	۹۰	۸۱	۹۱	۸۳.۵	۸۹/۵	۹۱	۸۳	۷۱	۷۶/۵	۷۶/۵	۷۸/۵	۷۶/۵
تیغه	نسبت انحنای تیغه به طول تیغه		۱/۵.۳	۱/۹	۱/۹	۱/۷.۷	۱/۱۱	۱/۵	۱/۷/۲	۱/۱۰	۱/۶	۱/۱۲	۱/۱۱	۱/۱۰	۱/۷/۵	۱/۶/۵
	نوک تیغه	دارای یخ									✓	✓	✓	✓	✓	
		فاقد یخ	✓	✓	✓	✓	✓	✓								✓
دسته	خمیدگی قبه	۹۰ درجه	✓	✓	✓	✓	✓								✓	✓
		مایل						✓	✓	✓				✓		
		کم									✓	✓				
	بالچاق	صلیبی	✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓				✓	✓
		دهان‌اژدری										✓				
		فاقد بالچاق						✓					✓	✓		

جدول ۲. تحلیل تزئینات، مواد، روش (مأخذ: نگارنده)

شماره نمونه			نمونه ۱	نمونه ۲	نمونه ۳	نمونه ۴	نمونه ۵	نمونه ۶	نمونه ۷	نمونه ۸	نمونه ۹	نمونه ۱۰	نمونه ۱۱	نمونه ۱۲	نمونه ۱۳	نمونه ۱۴
تیغه	جنس	فولاد	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	روش	طلاکوبی	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓				✓	✓	✓	✓
		قلم‌زنی	✓								✓					
	نقوش	گل‌دار	✓						✓				✓			✓
		هندسی					✓	✓	✓		✓					
		ترنج	✓	✓	✓	✓		✓					✓	✓	✓	
		شمسه		✓		✓	✓	✓		✓						
		نوشتار	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓
روکش دسته	جنس	عاج	✓	✓			✓							✓		
		شاخ			✓	✓								✓	✓	
		نقره								✓		✓				
	تزئین	دارد								✓		✓				
		ندارد	✓	✓										✓	✓	
بالچاق	جنس	فولاد	✓	✓	✓	✓	✓	✓				✓			✓	
	روش	طلاکوبی		✓	✓	✓	✓	✓				✓				
		قلم‌زنی	✓							✓		✓				
		میناکاری										✓				
		مشبک‌کاری						✓								
	نقوش	نوشتار	✓													
		گل‌دار		✓			✓	✓		✓						
قبه	جنس	فولاد	✓	✓	✓		✓									
	نقوش	نوشتار	✓													
		گل‌دار		✓			✓			✓						
	روش	طلاکوبی		✓												
		قلم‌زنی	✓							✓						

چون تیغه، روکش دسته، بالچاق و کلاهک قبه تقسیم شده‌اند. در قسمت تیغه نیز تزئینات و روش‌های به‌کاررفته در آن بررسی شده است:

نکته اول: تقسیم‌بندی منظم سطح تیغه و علایم طلسم‌گونه روی تیغه‌ها در ردیف تزئینات هندسی قرار داده شده‌اند.

نکته دوم: در قسمت ستون دسته به نوع مواد به‌کاررفته در روکش دسته و وجود تزئین در این قسمت پرداخته شده است.

نکته سوم: در تحلیل دیگر اجزا ـ همچون بالچاق وقبه ـ نقوش، روش و مواد به‌کاررفته در تزئینات بررسی شده‌اند.

نکته چهارم: از بررسی آن قسمت از شمشیرها که به‌مرور زمان از بین رفته‌اند و در دوره‌های تاریخی بعد از زمان مورد نظر پژوهش جایگزین و الحاق شده‌اند، خودداری شده است.

جدول ۳: این جدول در راستای تحلیل و قیاس نوشتارهای حک‌شده بر شمشیرها تنظیم و ترسیم شده است و در چهار قسمت به ذکر انتساب شمشیر، امضای سازنده، متن نوشتار و نوع خط به‌کاررفته می‌پردازد.

وجوه اشتراک

با نگاهی به جداول و با توجه به ویژگی‌های ریختی شمشیرها در هر دو منطقه می‌توان به شاخصه‌های کلی و مشترک بین آنها دست یافت. فولادی‌بودن تیغه‌های تمامی نمونه‌ها و روش‌های به‌کاررفته در ساخت آنها که طی قرون شانزدهم و هفدهم میلادی مراحل تکمیل نهایی خود را سپری می‌کرده‌اند، از جمله این اشتراکات است. استفاده از روش طلاکوبی مناسب‌ترین نوع تزئین جنگ افزاری و وجه مشترک برجسته این شمشیرها تلقی می‌شود. این تزئین جز در دو فقره از نمونه‌ها روی تمامی شمشیرها دیده می‌شود. تزئینات طلاکوب بیشتر روی تیغه‌ها و در قالب نوشتار به‌کار گرفته شده‌اند. مضمون نوشتارها به‌طور عمده دلالت بر اعتقادات مذهبی هردو ملت، که همانا دین اسلام بوده‌است، دارد. اعتقاد به راه‌گشابودن بعضی از آیات و اسماء را می‌توان سبب پدیدارشدن این مضامین روی شمشیرها دانست که از دیگر شاخصه‌های مشترک در نقوش حک‌شده بر این شمشیرهاست. توجه به جدول ۳ نشان می‌دهد که رایج‌ترین نوشتارهای منقوش «بسم الله الرّحمن الرّحیم» و «نصر من الله و فتح قریب و بشر المومنین» است.

وجوه افتراق

با تحلیل جداول و بررسی طول مشخص‌شده شمشیرها می‌توان دریافت که بلندای تیغه شمشیرهای ایرانی نسبت به شمشیرهای عثمانی بیشتر است. در کنار آن محاسبه میزان انحنای شمشیرها نشان می‌دهد که شمشیرهای ایرانی در قیاس با شمشیرهای عثمانی به‌وضوح انحنای بیشتری دارند و همان‌طورکه قبلاً ذکر شد، انحنای زیاد

جدول ۳. تحلیل نوشتار (مأخذ: نگارنده)

شماره نمونه	منسوب به	امضای سازنده	متن نوشتار	نوع خط
نمونه ۱	شاه‌اسماعیل شاه‌عباس	عمل اسدالله اصفهانی	روی بالچاق «بسم الله الرحمن الرحیم و بهی نستعین یا فتاح» /«نصر من الله و فتح قریب و بشر المومنین» / روی قبه «یا منان» «یا حنان»	نستعلیق
نمونه ۲	شاه‌عباس	عمل اسدالله اصفهانی	_____	نستعلیق
نمونه ۳	شاه‌عباس	عمل اسدالله اصفهانی	_____	نستعلیق
نمونه ۴	_____	محمد باقر مشهدی	«نصر من الله و فتح قریب»/ «اصف جنگ بهادر»	نسخ نستعلیق
نمونه ۵	_____	عمل کاظمانی اصفهانی	_____	نستعلیق
نمونه ۶	_____	کلب‌علی اصفهانی	_____	نستعلیق
نمونه ۷	شاه‌سلیمان	_____	نام هفت‌تن از اصحاب کهف/ «بسم الله الرحمن الرحیم»/ «نصر من الله و فتح قریب و بشر المومنین» و آیاتی از سوره بقره (آیت‌الکرسی)	نسخ
نمونه ۸	_____	_____	_____	_____
نمونه ۹	_____	احمد یاکان	«فافتح بیننا و بین القوم الفاتحین»	نسخ
نمونه ۱۰	_____	_____	_____	_____
نمونه ۱۱	احتمالاً شاه‌سلیمان سوم	_____	«بسم الله الرحمن الرحیم» «الظفر شافع للمنتبین من الکرماء العفو یفسد من الخسیس به مقدار ما یصلح من الرفیع»	نسخ
نمونه ۱۲	_____	_____	«کهیعص» و «حمعسق» (آیات اول ۲ سوره از قرآن)	نسخ
نمونه ۱۳	_____	_____	سوره فتح اسماء حسنا	محقق نستعلیق
نمونه ۱۴	_____	_____	«نصر من الله و فتح قریب و بشر المومنین یا محمد یا مقتر» «انا فتحنالک فتحاً مبینا ...»	نسخ

تیغه‌ها در دوره صفویه وجه مشخصه شمشیرهای این دوره در ایران است. داشتن پخ در نوک تیغه در نمونه‌های ایرانی متداول نبوده است به‌خلاف شمشیرهای عثمانی که به‌استناد جدول ۱ در قسمت تیغه دارای پخ بوده‌اند. با این اوصاف، داشتن پخ در نوک تیغه را میتوان از مشخصه‌های اصلی تیغه‌های عثمانی دانست. همچنین، در این جدول نشان داده شده است که خمیدگی زیاد قبه و در بسیاری از موارد زاویه ۹۰ درجه در انتهای دسته در شمشیرهای ایرانی رایج بوده است؛ این در حالی است که در قرن هفدهم میلادی چنین قبه‌هایی در شمشیرهای عثمانی متداول شد و تا قبل از آن خمیدگی قبه‌ها کمتر بوده است.

در جدول تزئینات نیز، به‌رغم این‌که همه شمشیرهای ایرانی در تیغه طلاکوبی دارند، میزان طلاکوبی در نمونه‌های عثمانی بسیار زیادتر است و می‌توان گفت که نمونه‌های عثمانی از نظر طلاکوبی بسیار پرکارتر و مزین‌تر از شمشیرهای ایرانی هستند. با این وجود، همان‌طور که در جدول می‌بینیم، در مواردی نیز تیغه‌های شمشیرهای عثمانی فاقد طلاکوبی بوده‌اند.

طلاکوبی شمشیرهای ایرانی بیشتر به امضای سازنده یا مهر انتساب شمشیر به پادشاه اختصاص دارند. این نوشتارهای طلاکوب به‌لحاظ شکلی محدودند و جز یک مورد خط نسخ همگی به خط نستعلیق هستند؛ این در حالی است که بیشتر طلاکوبی‌های روی شمشیرهای عثمانی از آیات قرآن و اسماء متبرکه به خط نسخ و در یک مورد به خط محقق هستند. از دیگر وجوه افتراق قابل استنباط، استفاده از فلز نقره در شمشیرهای عثمانی است که در نمونه شمشیرهای ایرانی وجود ندارند.

نتیجه‌گیری

تحلیل جداول و قیاس نمونه شمشیرهای ایران و عثمانی نشان می‌دهد که به‌رغم ویژگی های مشترک شمشیرهای ایرانی با شمشیرهای عثمانی؛ نمونه‌های ایرانی شاخصه‌های تکرارشونده‌ای دارند که آنها را می‌توان ویژگی‌های خاص شمشیرهای ایرانی دانست. این در حالی است که نمونه‌های عثمانی به‌طور کلی، خصوصیت عمده‌ای که در تمامی قسمت‌های شمشیر وجود داشته باشد و در دوره‌های مختلف تکرار شده باشد، ندارند.

تنوع نوع دسته در عثمانی حاکی از تأثیرات متعددی است که از تلفیق فرهنگ‌های مختلف ملل تحت سلطه حاصل شده است؛ به‌گونه‌ای که نمی‌توان شاخصه معیّن و شکل‌یافته‌ای، جز تزئینات پرکار، برای دسته شمشیرهای عثمانی درنظر گرفت.

استفاده از تزئینات و به‌کاربردن مواد گران‌بها از جمله فلز نقره در قسمت دسته و طلاکوبی فراوان روی تیغه را شاید بتوان نشان از ثروت انبوهی دانست که عثمانیان از غنایم جنگی و به‌دلیل فتوحات خود به‌دست آورده بودند. از طرف دیگر، سادگی و صلابت شمشیرهای ایرانی (برخلاف دیگر آثار هنری این دوران) را می‌توان برپایه زمینه‌های اعتقادی و پای‌بندبودن صفویان به مذهب شیعه، که ساده‌زیستی و دوری از تجمل‌گرایی را ترویج می‌دهد، توجیه کرد. هرچند دراین‌خصوص نباید نوع کاربرد این آثار را که همانا اهداف مذهبی و سیاسی بوده است از نظر دور داشت.

یکپارچگی فرم و نقش تزئینات دسته در بیشتر نمونه‌های ایرانی نشان از آن دارد که بااین‌که نمونه‌ها به‌دست شمشیرگران مختلف در مقاطع زمانی متفاوت ساخته شده‌اند، ویژگی‌های مشخص و تعریف‌شده‌ای دارند که آنها را می‌توان شاخص دسته شمشیرهای ایرانی در این دوره دانست.

چگونگی تزئینات در کلیه نمونه‌های موزه‌ای تحلیل‌شده، گویای این مهم است که این شمشیرها همه از نوع تشریفاتی و سلطنتی یا متعلق به سرداران و حکمرانان حکومتی ایران و عثمانی بوده‌اند .

بازنمود تأثیرات نفوذ و حاکمیت اسلام در این دو حکومت، نه‌تنها در روابط و کشمکش‌های سیاسی بین آنها، بلکه در نوع تزئینات و به‌خصوص نوشتارهای منقوش بر شمشیرها نیز قابل مشاهده است .

نگاهی به جداول تحلیلی ارائه‌شده درخصوص نمونه‌های ۱۳ و ۱۴، که باید شمشیرهای ایرانی - عثمانی در نظر گرفته شوند، حکایت از نزدیکی روابط این دو حکومت و میزان تأثیر و تأثرات متقابلی است که در صنعت شمشیرسازی آنها وجود داشته است، به‌نظر می‌رسد که این شمشیرها ساخته مشترک کارگاه‌های آنهاست؛ چراکه در قسمت‌های مختلف هردو نمونه، ویژگی‌های شمشیرهای هر دو حکومت به‌طرز چشم‌گیری مشهود است.

در پایان، چنین نتیجه‌گیری می‌شود که مذاهب رسمی موجود در این مناطق بر نحوه تزئینات و مضامین نوشتار شمشیرها تأثیر بسزایی داشته و موجب شده است که شمشیرها در هریک از حوزه‌های حکومتی ویژگی خاص خود را بیابند؛ درحالی‌که تبادل صنعتگران و سلاح‌ها باعث بروز ویژگی‌های مشترک در ساخت سلاح‌های این‌دو حکومت شده است. به‌علاوه، شاخصه سادگی تزئینات شمشیرهای ایرانی در مقابل سرشار از تزئین‌بودن تمامی قطعات شمشیرهای عثمانی تفاوت برجسته شمشیرهای ایرانی و عثمانی برشمرده می‌شود.

تشکر و قدردانی

با سپاس از همکاری و راهنمایی استاد گرانقدر سرکار خانم دکتر مهرانگیز مظاهری.

پی‌نوشت

1-Arms and Armor from Iran
2-An Introduction to Islamic Arms
3-The Arts of The Muslim Knight

۴- قرارداد قصرشیرین علاوه بر برقراری ۹۰ سال صلح و آرامش، مرزهای قطعی میان دو کشور را نیز معیّن می‌کرد و مبنای استناد در توافق‌های بعدی قلمداد می‌شد.

۵- به نقل از کومارف

۶- فولاد هندی که از کلکته وارد ایران می‌شد، بهترین نوع فولاد برای صیقل‌پذیری منحصر به فرد بوده است (رجوع کنید به سفرنامه تاورنیه:۵۹۹)

۷- قورخانه معادل ترکی زرادخانه است که به‌محل ساخت، تعمیر، ذخیره و نگه‌داری اسلحه و مهمات نظامی اختصاص داشته است.

۸- Cart write

۹- هرگاه شمشیری منصوب به پادشاهی ساخته می‌شد، نام پادشاه روی آن به‌شکل مهر طلاکوبی می‌شد و اگر همین شمشیر به پادشاه بعدی تقدیم می‌شد، نام او نیز روی آن طلاکوبی می‌شد. برای مثال، شمشیری متعلق به دوره صفویه در موزه نظامی تهران نگه‌داری می‌شود که در دوره فتحعلی‌شاه مهر طلاکوبی‌شده آن پاک شده و مهر انتساب به فتحعلی‌شاه روی آن طلاکوبی شده است.

۱۰- فولاد موج‌دار بوته‌ای که در هندوستان به‌نام ووتز شناخته شده است.

۱۱- نردبان‌محمد به طرح‌های انبوهی گفته می‌شود که از خطوط منحنی و گلدار تشکیل شده است و اجرای آن نیاز به مهارت و استادی دارد.

۱۲- فولاد بوته‌ای فولادی است که از طریق امتزاج زغال، گیاه و آهن در بوته‌های سفالی حاصل می‌شود و به‌کمک ذغال چوب و سایر مواد آلی مقدار کربن سطح آن بالا می‌رود.

۱۳- شمشیر دمشقی به شمشیری گویند که در مراحل ساخت آن خطوط و رگه‌هایی روی تیغه آن ایجاد می‌شود که به آنها دمشقی گویند و این بدین سبب است که در زمان‌های قدیم مردمان شهر دمشق فولاد مورد نیاز خود را از راه دریای سرخ از هندوستان می‌آوردند.

منابع

- احسانی، محمدتقی. (۱۳۸۲). *هفت هزار سال هنر فلزکاری در ایران*. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- بیانی، خان‌بابا. (۱۳۵۳). *تاریخ نظامی ایران (دوره صفویه)*. تهران: انتشارات ستاد بزرگ ارتشتاران .
- خلج‌منفرد، ابوالحسن. (۱۳۸۷). *تعاملات فرهنگی ایران و ترکیه: فرصتها و چالش‌ها*. تهران: پژوهش‌گاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*. (۱۳۷۷). زیرنظر کاظم موسوی بجنوردی. ج۸. تهران.
- شاردن، ژان. (۱۳۷۴). *سفرنامه شوالیه شاردن*. ترجمه اقبال یغمایی. ج۲. تهران: انتشارات توس.
- فلسفی، نصرالله. (۱۳۸۱). *جنگ میهنی ایرانیان در چالدران*. تهران: هیرمند.
-کنبی، شیلا، (۱۳۸۷). *عصر طلایی هنر ایران*. ترجمه حسن افشار. تهران: نشر مرکز.
- ویلسن، الن جیمز. (۱۳۸۱). *هنر فولادسازی در ایران*. ترجمه پرویز تناولی. تهران: یساولی.

- Basher, Mohamad. (2008). *the Arts of the Muslim Knight*. Italy: Skira.
- Moshtagh Khorasani, Manouchehr. (2006). *Arms and Armor from Iran*. Legat publication.
- North, Anthony. (1985)**.** *An Introduction to Islamic Arms.* London: Her Majestys Stationary Office.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۳/۲۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

تأثیر متقابل ادبیات داستانی مدرن و تئاتر اَبزورد

پرستو محبی* محمدجعفر یوسفیان کناری**

چکیده

در این مقاله قصد داریم با تأکید بر جلوه‌های ساختاری تئاتر اَبزورد، به‌مثابه شکل نوینی از پردازش نمایشی در نیمه نخست قرن بیستم، تحولات وسیع زبان ادبی را در این گونه تئاتری تحلیل و نقش آن را در روند تکوین ادبیات داستانی پس از خود بررسی کنیم. مسئله اصلی این تحقیق کشف و شناسایی حدود تأثیرات متقابلی است که میان این گونه متفاوت نمایشی و اَشکالی از ادبیات داستانی مدرن پس از دهه شصت میلادی، نظیر رمان نو، نمایان شد. اگر بتوان پذیرفت که تئاتر اَبزورد در حد فاصل جریانات ادبی مدرن و پَسامدرن رواج یافت، سؤال عمده این است که تا چه حد بر اَشکال رمان‌نویسی پس از خود تأثیر گذاشته است؟ در تحقیق حاضر درصدد آنیم که با الهام از آموزه‌های ساخت‌گراییِ تکوینی، الگوی روش‌شناسانه مناسبی برای سنجش کیفی هرنوع تأثیر متقابل میان درام اَبزورد و رمان نو تعریف کنیم. به‌این منظور، جامعه‌ای از نویسندگان مطرح در هردو گونه ادبی و نمایشی مذکور را انتخاب کرده و شاخص‌های سبک‌شناسانه‌ای از آثار آنها را مد نظر قرار داده‌ایم. در این مقایسه تطبیقی، به‌ویژه با تمرکز بر کیفیاتی از نمایشنامه‌های ساموئل بِکت و رمان‌های مارگریت دوراس، نشان داده می‌شود که تاچه اندازه می‌توان با شاخص‌هایی مشترک به‌شکل یا محتوای آثار مذکور توجه نشان داد. سبک‌گریزی، شیءگرایی، انسان‌گرایی و علم‌گرایی از مهم‌ترین معیارهای این سنجش تطبیقی به‌شمار می‌رود و با شواهدی که از متون مختلف ارائه شده است، ثابت می‌شود که تئاتر اَبزورد تأثیرات صرفاً ادبی برروند تحول رمان نو نگذاشته است، بلکه باید گفت که جنبه‌های «تئاتریِ» درام اَبزورد نیز در زبان ادبی پس از دهه شصت میلادی نفوذ کرده است؛ روندی که می‌توان آنرا به‌نوعی «اجرایی‌شدنِ» ادبیات تلقی کرد.

کلیدواژه: ادبیات مدرن، تئاتر اَبزورد، مقایسه تطبیقی، ساموئل بِکت، مارگریت دوراس.

---

* دانشجوی دکترای تئاتر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. pr_mohebi@yahoo.com
** استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس تهران.

مقدمه

تاریخ ادبیات نمایشی معاصر، به‌ویژه پس از جنگ جهانی دوم، شاهد تحولی بنیادین در الگوهای زبانی و سبک پرداخت‌های ادبی درام‌نویسان مدرن بوده است. پس از رواج آموزه‌های شکل‌گرایان روسی[۱] در فن شعر و نقد ادبی مدرن از یک‌سو و ظهور امر اِپیک[۲](حماسی) بِرشت از بطن ایده‌های دراماتیک(نمایشی) ارسطو از سویی دیگر، زمینه لازم برای طرح گونه متفاوتی از درام مهیا شد. تمهیدات اجرایی تازه و خلاقانه‌ای در ادبیات و نمایش رواج یافتند که می‌توان آنها را به‌نوعی متناظر باهم دانست. از مهم‌ترین ترفندهای بیانی ادبیات و نمایش این دوره می‌توان به «آشنازدایی» شِکلوفسکی[۳] و «جلوه بیگانه‌سازی»[۴] برشت اشاره کرد. در هردوی این نمونه‌ها، نوعی هنجارگریزی[۵] از اشکال معمول و متداول زبان ادبی و تئاتری مشاهده می‌شود که آمیختن آن با احساس نومیدی، یأس و پوچی اندیشه غربی در نخستین سالهای پس از جنگ جهانی دوم انگیزه روانی لازم را برای طرح گونه‌های ادبی و نمایشی نامتعارفی فراهم کرد. درام اَبزورد[۶] درواقع محصول چنین دغدغه‌های سبک شناسانه ادیبان و هنرمندان نوگرای قرن بیستم بود که توانست در کمتر از یک دهه خود را گونه غالب نمایشی متأخر بشناساند. درعین‌حال، تحولات نمایشی مذکور در فاصله میان دو جریان ادبی غالب در قرن بیستم، یعنی مدرنیسم و پَسامدرنیسم، شکل گرفته و به‌همان اندازه که از اولی تأثیر پذیرفته، بر پیشینه نظری ادبیات دیگری تأثیر گذاشته است. در این بینابین، نمایشنامه نویسی نظیر ساموئل بِکت، به‌همان اندازه که به تکامل زبان نمایشی یاری رسانده، درجهت تکامل زبان ادبی و داستانی نیز تجاربی نامتعارف و تازه اندوخته است. مارگریت دوراس نیز که یکی از مهم‌ترین نویسندگان رمان نو محسوب می‌شود، تجاربی تازه در فن نمایشنامه‌نویسی به‌دست آورد. رویارویی متقابل داستان نویسان و نمایشنامه‌نویسان زمینه اولیه طرح مباحث نظری شاخصی است که در این مقاله درصدد بررسی آن هستیم.

در پژوهش حاضر با نگاهی به این پیش‌فرض‌های معتبر تاریخی سعی داریم به سنجش میزان تأثیرگذاری متقابل درام اَبزورد و رمان نو بپردازیم. به‌این منظور، در بخش اول تعاریفی عملیاتی از شاخصه‌ای ادبیات مدرن ارائه و با اِعمال وجوه کارکردیِ شاخصه‌ای تعریف‌شده بر ساختار ادبی درام نو، امکان مطابقت و قیاس تمهیداتی از ادبیات مدرن و تئاتر اَبزورد بررسی می‌شود. در ادامه مصادیقی از تئاتر اَبزورد جستجو می‌شود که بنابر دلایلی معتبر امکان انتقال آنها به رمان نو وجود دارد. گمان می‌رود که تأثیر تئاتر اَبزورد بر ادبیات داستانی پس از خود (رمان نو)، تأثیری صرفاً ادبی نبوده بلکه علاوه بر آن، جنبه‌های اجرایی‌اش نیز به زبان ادبی پس از دهه شصت میلادی نفوذ کرده است؛ بیان حرکات، تأکید بر «بدن»، محصور کردن مکان، گرایش به سکون و نفی زمان از جمله این شاخصه‌است.

این تحقیق اساساً به‌روش تطبیقی صورت گرفته است اما الگوی اصلی تعاریف و مواجهه با متغیرهای پژوهشی مورد نیاز، توصیف کیفی آنهاست. در پاره‌ای از موارد نیز توصیفات مذکور جلوه تحلیلی داشته و این به‌خصوص در حین مقایسه نمونه‌شواهدی از آثار بِکت و دوراس نمود بارزتری پیدا می‌کند. در یک جامعه آماری وسیعتر، سبک پردازش ادبی نویسندگانی مانند جویس، فاکنر، کافکا، کامو، سارتر و پروست در مقایسه تطبیقی با شاخصه‌ایی اَبزورد و برگزیده از نمایشنامه‌های یونسکو، آداموف، پینتر و ژنه بررسی می‌شود. اطلاعات اولیه به‌طور عمده از منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری و گاه نیز به جزئیاتی در اجرای نمایش‌ها ارجاع داده شده است. شاخص‌های تعریف‌شده در دو دستگاه تطبیق ادبی و نمایشی رویاروی هم قرار می‌گیرد و با طرح جداولی که معرف شباهت‌ها و تفاوت‌های تمهیدات به کاررفته در رمان نو و تئاتر اَبزورد است، ارزیابی و سنجش نهایی برای خواننده فراهم می‌شود.

پیشینه مطالعاتی

– ادبیات داستانی مدرن

مدرنیسم در ادبیات را می‌توان به دوره‌ای از تحولات ادبی اطلاق کرد که از اواخر قرن نوزدهم آغاز شد و تا اواسط قرن بیستم (۱۸۹۰- ۱۹۳۰) ادامه یافت. دهه دوم این قرن، یعنی زمان نگارش آثار برجسته‌ای نظیر اولیسِ جیمز جویس[۷]، سرزمین بایرِ تی.اس. الیوت[۸]،خانم دالووی ویرجنییا وولف[۹] و بخشی از مجموعه عظیم در جستجوی زمان ازدست رفته اثر مارسل پروست[۱۰] را – به یک معنا- باید دوره اوج ادبیات مدرن تلقی کرد (دیویس و فینک، ۱۳۸۳: ۱). درعین‌حال، مدرنیسم را دراصل می‌توان به‌مثابه نگرشی نوجویانه و سنت‌گریز دربرابر ادبیات کلاسیکِ معطوف به واقع‌گرایی درنظرگرفت؛ از این منظر، نگارش زودهنگام رمان تریسترم شندی[۱۱] اثر لارنس استرن[۱۲] در ۱۷۶۰ را باید مقدمه شکل‌گیریِ

زیبایی‌شناسی و بازی فرمی ادبیات مدرن قلمداد کرد (سلدن،۱۳۷۵: ۶۴). از دیدگاهی دیگر، مدرنیسم ریشه در دعاوی فلوبر[۱۳] مبنی بر ارجحیت «شکل» بر «محتوا»ی رمان دارد. زیبایی شناسی بنیادین او در قالب گرایش مفرط به «سبک» به مثابه «ارزش» نهایی و غیرشخصی اثر و نیز تلاش وی برای قائم‌به‌ذات‌انگاشتن ادبیات موجب شده است تا از فلوبر به‌عنوان اولین نظریه‌پرداز مدرن رمان یاد کنند (هلپرین،۱۳۷۴: ۶۲).

از طرفی، جریان مذکور متأثر از تحولات شگرفی بود که در سایر حوزه های علوم انسانی رخداد. چایلدز معتقد است که نظریه تکامل داروین موجب شد تا رشته آثاری تحت عنوان «ادبیات تباهی»[۱۴] درفاصله دهه های ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ به وجودآید (چایلدز،۱۳۸۲: ۴۲). فروید نیز با اصالت‌بخشیدن به دنیای درون و طرح «ضمیر ناخودآگاه»، گرایش به «خود» را برخلاف عینی‌گرایی آثار کلاسیک مطرح کرد. درهمین‌حال، درک متفاوت هانری برگسون[۱۵] و مخالفت وی با خطی‌انگاشتن زمان اساس تمهید «جریان سیال ذهن» در رمان مدرن را پایه‌ریزی کرد. به همین نحو، تعدد زاویه دید، ظهور راوی اعتمادناپذیر و مطلق ستیزی در ادبیات نیز به نوعی برگرفته از نظریه نسبیت انیشتین قلمداد شد (چایلدز، ۱۳۸۲: ۵۶). علاوه‌براین، باید به نقش انکارناپذیر فردینان دو سوسور[۱۶] در خلق نگرشی «ساختاری» به «متن» و تأمل کارل مارکس در باب آشفتگی و البته بازنمایی جلوه‌هایی از زندگی شهری در قالب فنونی از قبیل مونتاژ، کولاژ، چندگانگی زاویه دید و ساختار اپیزودیک هم اشاره کرد.

از منظری تکوینی می‌توان تمایلات فکری و موضوعیِ نویسندگان مدرن را از یک‌سو و ابداعات تکنیکی و سبک گرایانه آنها را از سویی دیگر، با طرح پنج شاخص عمده زیر ـ مطابق جدول ۱ـ محدود کرد؛ سپس با اِعمال و تطبیق شاخص‌های مذکور با جلوه‌هایی از عناصر ساختاری تئاتر اَبزورد، امکان انطباق و عدم انطباق آموزه های ادبیات داستانی مدرن با این گونه نمایشی فراهم می‌شود. درمورد هریک از این شاخص‌ها، ابتدا تعریفی مختصر در جدول آمده و سپس مثال‌هایی از کاربرد آن در گزیده‌آثار ادبی مدرن ذکر شده است. دو شاخص سبک گریزی و شئ گرایی در این بخش و بقیه درالگوی تحلیلی درام اَبزورد مد نظر واقع می‌شوند[۱۷].

جدول ۱. شاخص‌های کیفی سبک مدرنیسم و بازنمود آن در گزیده‌آثار ادبی مدرن، (نگارندگان)

شاخص کیفی	تعریف	بازنمود در ادبیات مدرن
۱- سبک‌گریزی Deviation of Style	عدم پذیرش سبک رایج داستان‌نویسی و تحول آن ازطریق ایجاد اختلال در سه محور طرح، زمان و مکان	آثار جویس: ابطال جایگاه طرح در ادبیات قراردادی آثار وولف: پرهیز از ارائه جزئیات مکانی آثار پروست و استاین: اختلال در محور زمان
۲ـ برجسته‌سازی سبک Style Foregrounding	اغراق در به‌کارگیری عناصر سبک‌شناسانه و روش‌های روایی و ادبی	گرایش فراوان به استفاده از تمهیداتی هم‌چون تعدد زاویه دید، جریان سیال ذهن، تغییر و تنوع زبانی، تأکید بر ضرب‌آهنگ و کاربرد صناعاتی از قبیل تقلید، تلمیح، هزل و نقیضه[۱۸] به‌ویژه در *اولیس* جیمز جویس
۳ـ شیءگرایی Reification	حاکمیت‌یافتن دنیای اشیا و توجه به حضور مستقل، خودفرمان و تغییرناپذیر اشیا از سویی و به‌حاشیه رانده‌شدن انسان از سوی دیگر	رمان *تهوع* سارتر، *بیگانه* کامو و آثار جویس و کافکا
۴- انسانیت‌زدایی De-humanization	پایان دوران انسان‌محوری و بازنمایی فردیت انسانی در رمان، تبدیل شخصیت به بخشی از «فرایند» آفرینش رمان و جزئی از «ساختار» کلی متن	*سفیران* هنری جیمز و *از چشم غربی* اثر جوزف کنراد
۵ـ علم‌گرایی Scientism	نیاز به تعریف، تحدید و مشخص‌کردن امور و پدیده‌ها به‌علت رواج عینیت‌گرایی و تحلیل‌گری	رمان *وات*[۱۹] و *مولوی*[۲۰] اثر ساموئل بکت و آثار پل والری[۲۱]

– سبک‌گریزی ادبی

منظور از سبک‌گریزی، ترک‌کردن و شوریدن علیه عرف رایج داستان‌نویسی پس از پیدایش رمان در اواسط قرن هجدهم بود؛ همان‌چیزیکه از آن باعنوان «رئالیسم» رمان نام برده می‌شود اما همان‌گونه که یان وات[۱۸] اشاره کرده است، چنین دغدغه بازنمایی صادقانه واقعیت بیرونی، خود به‌تدریج به«سبکی» برساخته بدل شده بود که سعی می‌کرد ازطریق تکرار قوانینی مشخص، توهمی از ارائه بی‌کم‌وکاست واقعیت را ایجاد کند (وات، ۱۳۷۴: ۵۰). این توهم بیش از همه ازطریق ساختار رایج طرح و الگویی تکراری در ارائه مکان و زمان قابل انتقال بود. طرح از سویی با تکیه بر نموداری مشخص ـ شامل مقدمه‌چینی، گره‌افکنی، اوج، گره‌گشایی و پایان ـ و از سوی دیگر با تأکید بر زنجیره علت‌ومعلولی در همه انواعش سعی می‌کرد پیش‌زمینه داستان، سیر حوادث، انگیزه شخصیت‌ها و نتیجه نهایی را برملاسازد. در ارائه مکان نیز نویسندگان سعی می‌کردند با ذکر جزئیات صحنه‌ای و نشانه‌های مربوط به عصر و دوره وقوع حوادث، تصویری از واقعیت خلق کنند. ادبیات مدرن به‌نوعی این قواعد را کنار گذاشت. ساختار طرح در رمان‌های این دوره اغلب متفاوت از اشکال کلاسیک خود است؛ «آغاز» به‌مفهوم واقعی‌اش وجود ندارد و «فرجام» نیز اغلب نامعیّن یا مبهم است (Lodge, 1988: 82). بدعت در ارائه مکان نیز ـ قبل از همه ـ در رمان‌های بی‌عصر و مکان کافکا نمودار شد. در سیر تکوینی همین نوع بهره زیباشناختی از عنصر مکان می‌توان از رمان‌های وولف یاد کرد که با اجتناب از توصیف اثاثیه داخلی و حتی جسم آدم‌ها، خواننده را درمیان مجموعه‌ای از صداها و احساسات رها می‌کند.

«زمان» در نوع خود شاخص‌ترین بدعت روایت‌های داستانی مدرن تلقی می‌شود. ژرار ژنت[۱۹] معتقد است پرداخت زمان در رمان به‌طور کلی ازطریق سه محور صورت می‌گیرد: نظم یا ترتیب[۲۰]، تداوم و دیرش زمانی[۲۱] و بسامد[۲۲] (کنان، ۱۳۸۱: ۱۸). در رمان رئالیستی ترتیب زمانیِ ارائه حوادث با ترتیب روایی آن یکسان بود. درمورد محور تداوم در رمان‌های کلاسیک سعی می‌شد مدت به طول‌انجامیدن حوادث ازطریق دادن مراجعی زمانی برابر با واقعیت پنداشته شود. بسامد نیز رابطه میان تعداد دفعات تکرار رخداد در داستان و تعداد دفعات روایت رخداد در متن است. بسامد مفرد در رمان‌های رئالیستی یعنی یک‌بارگفتنِ آنچه فقط یک‌بار رخ داده است (کنان،۱۳۸۱: ۱۹). این نوآوری از طریق ایجاد اختلال در سه محور ذکرشده یعنی ترتیب، تداوم و بسامد صورت می‌گیرد. در محور ترتیب ازطریق تلفیق گذشته، حال و آینده به‌وسیله جریان سیال ذهن و نیز به‌هم‌ریختن نظم رخداد حوادث، خرق عادت صورت می‌گیرد (کنان، ۱۳۸۱: ۱۹). همچنین، از طریق تداخل زمان‌ها و مکان‌های متعدد که در آثار وولف دیده می‌شود؛ درحقیقت، این همان تمهیدی است که وولف آن را نوعی «نقب‌زدن» تلقی می‌کند (چایلدز، ۱۳۸۲: ۲۲۰).

دیرش زمانی به‌وسیله روشی که لاج آن را «تفوق حجم برزمان» عنوان می‌کند، در رمان مدرن به‌شکلی بدیع ارائه می‌شود (لاج ،۱۳۸۱: ۴۸). رمان‌هایی مانند خانم دالووی و اولیس حاصل گسترده‌کردن زمانی کوتاه (یک‌روز یا یک‌بعدازظهر) در حجم وسیع اثر است. تحولی دیگر نیز در محور بسامد ممکن است رخ دهد. دربرخی از آثار گرترود استاین نوع جدیدی از بسامد جایگزین می‌شود که آن‌را می‌توان «بسامد مکرر» نامید (کنان، ۱۳۸۱: ۱۹) و آن نقل چندین‌باره رخدادی است که یک‌بار اتفاق افتاده است با این ملاحظه که در هربار تکرار، تغییر مختصری در نقل رخداد صورت می‌گیرد (لاج ، ۱۳۸۱: ۵۹). به‌همین دلیل لاج از این شیوه باعنوان «تکرار بااندک تغییر» یاد کرده است.

– شیءگرایی ادبی

ادبیات مدرن با میل به «شیءگرایی»، درواقع یکی از مهم‌ترین تحلیل‌های مارکسیستی از اندیشه بورژوایی را به‌عرصه هنر وارد کرده است (Howthorn, 1998: 291)؛ تحلیلی که پس از مارکس باید گفت گئورگ لوکاچ[۲۳] آنرا در عرصه اندیشه فلسفی، سیاسی و ادبی توسعه بخشید. شیءگرایی خبر از ظهور جهانی می‌دهد که در آن اشیا از چنان دوام، استقلال و ارزشی ذاتی برخوردارند که اشخاص ناگزیر می‌شوند به‌نحو فزاینده‌ای آن را از دست بدهند (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۷۱). لوسین گلدمن[۲۴] فرایند شیءگرایی در ادبیات مدرن را برحسب دو دوره سرمایه‌داری نوین در غرب به دو دوران تقسیم می‌کند؛ شاخصه دوره اول (۱۹۱۰–۱۹۴۵)، یعنی دوران امپریالیستی، انفعال شبه‌قهرمان و جان‌گرفتن حضور مستقل اشیا است. این پدیده را می‌توان در تهوع سارتر، بیگانه کامو و در آثار کافکا و جویس مشاهده کرد. اما در دوره دوم (دوران سرمایه‌داریِ سازمان‌یافته)، با کاهش توجه به خواست مصرف‌کننده در روند تولید

انسان تقریباً به‌حاشیه رانده می‌شود و حضورش تابعی از وجود اشیا می‌شود. این جریان به‌خوبی در رمان حسادت آلن رُبگریه[۲۵] مشهود است (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۷۸). رُبگریه در مقاله‌ای باعنوان «آینده‌ای برای رمان» با بی‌اعتبار خواندنِ اسطوره نخ‌نمای «ژرفا» و با تقبیح ذهن‌گرایی، رمانتیسم و تحمیل معنا بر اشیا و پدیده‌ها وجودمحسوس، تغییرناپذیر و تفسیرگریز اشیا را به‌عنوان شاخصه‌های زیبایی‌شناسی نوین رمان معرفی می‌کند (رُبگریه، ۱۳۷۴: ۲۰۸-۲۰۵).

- تئاتر اَبزورد

از اواسط دهه چهل در پاریس نمایشنامه‌هایی نوشته و اجرا شدند که باوجود تفاوت‌های مشهود، از خصوصیات مشترکی نیز برخوردار بودند. مارتین اسلین[۲۶]، منتقد انگلیسی، براساس همین اشتراکات به مجموعه این نمایشنامه‌ها عنوان «تئاتر اَبزورد» را اطلاق کرد. دو پیشامد را ـ با فاصله زمانی نسبتاً زیادـ می توان به نوعی خاستگاه این تئاتر تلقی کرد: خلق نمایشنامه شاه ابو به‌وسیله آلفرد ژاری[۲۷] (۱۸۸۸) و دیدگاه آنتونن آرتو[۲۸] درباب «تئاتر خشونت» (۱۹۳۲). توجه به «زبان» تئاتر به‌جای داستان‌گویی و بازگشت به تئاتر آیینی و خشونت صحنه‌ای بخشی از آموزه‌های آرتو بود که بعدها منجر به هنجارگریزی ساختاری در تمامی سطوح تئاتر شد. ژان ژنه[۲۹] و آرمان گاتی[۳۰] تئاتر آیینی او را پی‌گرفتند. فرناندو آرابال[۳۱]، آرتور آداموف[۳۲] و اوژن یونسکو[۳۳] (در نمایشنامه‌هایی همچون درس و نقاشی [یونسکو،۱۳۶۵]) به نمایش خشونت و قساوت در صحنه پرداختند و ساموئل بکت[۳۴] ـ بیش از دیگران- از تمامی عناصر روایی و اجرایی تئاتر قراردادی فراتررفت (کامیابی، ۱۳۸۴: ۶۷). همچنین، هارولد پینتر[۳۵] و ادوارد آلبی[۳۶] مفاهیم و روش‌های نوشتاری تازه‌ای را به‌این شیوه وارد تئاتر کردند.

تأثیر ادبیات مدرن بر تئاتر اَبزورد

بی شک تحولات عظیم تئاتر اَبزورد درزمینه ادبیات نمایشی، تنها جزئی از فرایند کلی دگرگونی زبان هنر در دوران پس از جنگ جهانی دوم نبود بلکه ریشه در ابداعات ادبی پیش از خود داشت. ظهور این هردو (ادبیات مدرن و تئاتر اَبزورد) در فرانسه و تغییر جهت نویسندگانی همچون بکت از دنیای رمان و ورود آنها به عرصه نمایشنامه‌نویسی این ادعا را تقویت می‌کند. تغییرات بنیادین ادبیات نمایشی در تئاتر اَبزورد، چه به‌لحاظ هنجارگریزیِ روایی و کاربرد متفاوت تمهیدات و صناعات ادبی و چه در زمینه گرایش‌های تازه عقیدتی و فلسفی، ریشه در ادبیات پیش از خود دارد. به‌این منظور، در نگاهی کلی شاخصهای مطرح‌شده درخصوص ادبیات مدرن را (جدول۱) بر دامنه‌ای از قراردادهای تئاتر اَبزورد اِعمال و به‌ذکر مثال‌هایی از طرز عمل و کارکرد آنها توجه می‌کنیم. البته باید درنظر داشت که این تأثیر همواره تأثیری موافق و همساز نیست و گاه به‌صورت سلب، نفی یا هجو شاخص قرینه خود در دستگاه تطبیق ادبی یا نمایشی عمل می‌کند.

- سبک‌گریزی نمایشی

در بخش «سبک گریزی ادبی» گفته شد که در ادبیات مدرن تلاش براین بود که با ابطال قراردادهای سنتی، مخاطب به تجارب زیباشناسانه مدرن و شیوه جدیدی از ادراک هدایت شود. در تئاتر نو دیگر بحث برسر گسستن از بوطیقای ارسطو نبود (Leitch, 2001: 86) بلکه هدف دستیابی به بوطیقای تازه‌ای بود که «شکل[ای از] هنر کلاسیک را تداعی می‌کرد» (برونل، ۱۳۷۹: ۱۸)[۳۷]. تئاتر اَبزورد در هریک از عناصر ساختاریِ روایت‌های کلاسیک ـ یعنی طرح یا پیرنگ نمایشی، زمان و مکان داستانی ـ مشمول نوآوری‌های غیرمنتظره‌ای شد که به آنها اشاره می‌شود:

- طرح نمایشی

درام اَبزورد اغلب بدون مقدمه‌چینی قراردادی و با طرح یک وضعیت نمایشی لاینحل آغاز می‌شود. همچون شروع یک رمان مدرن، نمایشنامه‌های اَبزورد نیز بدون زمینه‌چینی آشنای داستان‌های کلاسیک آغاز می‌شود. در ساخت روایی این نوع آثار معمولاً هیچ گِره مسلطی ـ دست کم از نوع رایجش ـ برای افکندن و گشودن وجود ندارد و کنش‌ها اغلب کم‌توانتر از آن هستند که در نقطه اوج به‌حداکثر کشش نمایشی خود برسند. جریان سیال ذهن در ادبیات مدرن اینجا (درام اَبزورد) تقلیل روایی بسیاری می‌یابد و هرگز تمهیدی برای افشای بُعد پنهان شخصیت‌ها به‌کار

گرفته نمی‌شود. این نوع بیهودگی و کم‌رمقی در نفس کنش‌های نمایشی اغلب در میانه گفتگوهای ملال‌آور و خسته‌کننده و گاه حتی آشفته و سردرگم بیشتر نمایان می‌شود. گفتار وینی در نمایشنامه آه! ای روزهای خوش ساموئل بکت، درواقع تمثیلی است از نوعی نسیان خوشبختی و تراکم بی‌حدوحصر حرمان و بیهودگیِ ابدی و ازلی. «وینی: گفتی طلایی است، آن‌روز، وقتی آخرین مهمان هم رفته بود (دست بالا به شکل بلندکردن یک گیلاس) به سلامتی موی طلایی ات ... آن روز [مکث]... کدام روز؟» (بکت ،الف ۲۵۳۶: ۹۴).

در اغلب این روایت‌های نمایشی نیز پایان داستان یا مثل آثار مدرن بدون رسیدن به نتیجه‌ای قطعی است یا آن‌که نوید بازگشت ملال‌انگیز به‌خاطره کنش‌های بیهوده و موقعیت‌های متزلزل آغاز اثر است (همچون *درانتظار گودو*).

– مکان نمایشی

در روند شکل‌گیری تئاتر، میل به‌نمایش محیط با جزئیات کامل به‌تدریج افزایش یافته بود. این مسئله تاحدی بود که وسواس در دوران معروف به رئالیسم تئاتر به‌اوج خود رسید. انتقال ساختمان‌های واقعی به اجرای دیوید بلاسکو[۳۸] و آویختن گوشت قصابی به صحنه آندره آنتوان[۳۹] اوج افراطی‌گری‌های این‌دوره تلقی می‌شود(روز اَونز، ۱۳۶۹: ۲۶). در تئاتر اَبزورد، بکت با الهام از *نیمکت خالی* کوپو[۴۰] تزئینات و دکور صحنه را به‌حداقل رسانید؛ توصیفی کمینه‌گرا و بیش ازحد موجز از مکان موقعیت نمایشی نظیر «جاده‌ای بیرون از شهر با یک درخت» (بکت، ب ۲۵۳۶: ۱)، تمام آن اطلاعاتی است که بکت از صحنه آغازین نمایشنامه *درانتظار* گودو دراختیار مخاطب قرار می‌دهد.

دستاورد مهم دیگر تئاتر اَبزورد در این زمینه، استفاده زیبایی شناسانه از ویژگی ـ یا به بیانی «محدودیت»ـ‌ای بود که خاص هنر تئاتر است، ضرورت رخدادن حوادث در محیطی بسته و محدود. تاپیش ازاین دوره هنرمندان تئاتری همواره کوشیده بودند از این محدودیت بگریزند و باتمهیداتی مکان های مختلف را در صحنه نمایش دهند. «چندپرده‌ای»شدنِ نمایش و «حضور خبررسان» از ابتدایی‌ترین نمونه‌های این‌نوع تمهیدات است. اما نویسندگان تئاتر اَبزورد – و در بین آنها بیش‌ازهمه هارولد پینتر و ساموئل بکت – دقیقاً از همین نقص به‌صورت ابزاری توانا در خلق مضامینی بهره بردند که هنرمندان پیش از آنها یا از آن غافل مانده بودند یا ابزار مناسبی برای بیان آن نیافته بودند. استفاده از فضای بسته و محصور صحنه در تئاتر نو، حداقل به سه صورت در آثار این دوره قابل مشاهده است؛ در بسیاری از نمایشنامه‌های اَبزورد همچون درد خفیف (پینتر،۱۳۸۲) این فضا به‌صورت تنها پناهگاه موجود برای درامان‌ماندن از وحشت جهان بیرون نمودار می‌شود. گاه نیز فضای نمایش در هیئت مکانی فرساینده درمی‌آید که ساکنان آن محکوم به ماندن در آن هستند و به‌هیچ‌عنوان مجاز به ترک آن نیستند (همچون نمایشنامه مستخدم ماشینی [پینتر،۱۳۸۲]). در حالت سوم، دنیای بیرون نه تنها ترسناک و خطرآفرین نیست، بلکه برعکس شخصیت‌ها تمایل بسیاری برای بیرون‌رفتن دارند اما این بار توانایی رفتن از آنها سلب شده است. نمایشنامه پایان بازی بکت طرحی پیچیده از این نوع نقص و ناتوانی در اقدامی آزادانه در مقابله با عمل مطلوب فرد است.

– زمان نمایشی

بدعت در ارائه زمان نمایشی را ـ که از بزرگ‌ترین دستاوردهای تئاتر اَبزورد محسوب می شود ـ می توان ازطریق سه محور معرفی شده یعنی ترتیب، دیرش و بسامد بررسی کرد:

۱- ترتیب روایی

اگرچه روش جریان سیال ذهن به لحاظ ماهیت یادآوری و تداعی خاطرات بیشتر در ادبیات داستانی قابل اجراست، بکت در *آه! ای روزهای خوش* ـ و پیش از او چخوف[۴۱] در *سه‌خواهر* ـ سعی کرده‌اند ازطریق گفتگوهای مقطع و مدام دگرگون‌شونده، دریافت تازه‌ای از مسئله ارائه دهند. علاوه‌براین، درام‌نویسان اَبزورد، میلی مفرط به‌تداخل زمان‌های ناهم‌سطح و غیرهم‌زمان نشان داده‌اند. مثال های زیر نمونه هایی از تلاش درام‌نویسان مذکور برای درهم‌ریختن ترتیب زمانی روایت اثر هستند:

آخرین نوار کراپ (بکت، الف ۲۵۳۶): ارائه هم‌زمان حال و گذشته با پخش نوارهای ضبط‌شده.

همان‌طور که بوده‌ایم (آداموف، ۱۳۴۹) هم‌سطح‌کردن و برداشتن فاصله میان زمان حال و گذشته ازطریق تبدیل شدن پسربچه به‌مردی جوان و بالعکس.

سه‌زن بلندبالا (اثر ادوارد آلبی، ۱۳۷۸): هم‌زمانی حال، گذشته و آینده با بازی هم‌زمان یک شخصیت در سه سن متفاوت.

۲- دیرش

تلاش بسیاری از داستان‌نویسان واقع‌گرا ارائه زمان روایی برابر با مدت آن در عالم واقع است. بهترین تمهید برای این‌دسته از نویسندگان، استفاده از «صحنه نمایشی» بود (کنان، ۱۳۸۱: ۱۶). قبلاً گفته شد که در ادبیات مدرن این امکان فراهم شد که زمان روایت به‌نسبت زمان واقعی آن گسترش یابد (تفوق حجم بر زمان). بااین‌حال، تئاتر اَبزورد با کِش‌دارکردن زمان ازطریق استفاده ممتد و فرساینده از گفتگوهای یکنواخت، تکرار مداوم عمل، گفتار، کنش‌ها و موقعیت‌ها، استفاده از مکث‌های طولانی و نیز پرهیز از فرازوفرودهای رایج در طرح توانست «زمان روانی» (مکی، ۱۳۸۰: ۱۵۸) نمایشنامه را افزایش دهد و ازاین‌طریق به‌خلق «توهم» تفوق حجم برزمان نائل شود.

۳- بسامد

در نمایشنامه *سرایدار پینتر* (۱۳۸۸)، حوادث و گفتگوهای نمایشی در ناکجاآبادخانه‌ای تکرار می‌شود که هیچ نشانی و مختصات معیّنی ندارد. هرگز مشخص نمی‌شود که آیا این داستان طرحی پیش‌رونده است یا تصویری تکراری؟ معلوم نیست که آیا نوعی تکرار چندباره است که هربار جزئی از آن تغییر می‌کند یا خیر. مکان وقوع رخداد هرگز با قطعیت مشخص نمی‌شود. معلوم نیست که زمان چگونه بر نِل و نَگ (شخصیت‌های *آخر بازی* بکت) و ویلی و وینی (شخصیت‌های *آه! ای روزهای خوش*) می‌گذرد. دیوید لاج در مقاله‌ای راجع به آثار استاین می‌گوید: «استفاده از تکرار بااندک تغییر در نثر مجازی آثار اولیه او، این تأثیر را دارد که پویا را به‌ایستا و خطی را به‌حجمی تبدیل می‌کند» (خوزان و پاینده، ۱۳۸۱: ۶۲). بنابراین، عنصر تکرار شاخصی زیبایی‌شناختی محسوب می‌شود که در این‌نوع از درام‌های اَبزورد ابعاد روایی تازه‌ای را مطرح می‌کند که مخاطب را در مرکز تجربه ادراکی متفاوتی از گذر زمان روایی قرار می‌دهد.

- برجسته‌سازی سبک نمایشی

در تئاتر اَبزورد، مانند ادبیات مدرن، گرایش فراوانی نسبت به‌کاربرد صنایع ادبی و تمهیدات زبانی نشان داده شده است. در زیر فهرستی از استفاده تئاتر اَبزورد از تمهیدات نام برده در بخش برجسته‌سازی سبک ـ از جدول ۱ ـ آورده شده است:

تلمیح، تقلید و هزل

درانتظار گودو را می‌توان ازحیث ارجاع به‌متون کهن، اساطیر و هجو نقیضه‌وار حقایق نهفته در آن‌ها نمونه‌ای شاخص از برجسته‌سازی سبک نمایشی مد نظر قرار داد. اغلب این هجویه‌ها درحین گفتگوهای ولادیمیر و استراگون بالحنی کنایی ادا می‌شوند: «ولادیمیر: عهد جدید یادت هست؟

استراگون: نقشه ارض مقدس را یادم هست... خیلی قشنگ بود... جان می‌داد برای ماه‌عسل» (بکت، ب ۲۵۳۶: ۵).

-تنوع و تقلید زبانی

مصادیق برجسته‌ای از این‌نوع تمهید زبانی را می‌توان در نمونه‌آثاری از اوژن یونسکو پیدا کرد. به سخره‌گرفتن زبان در نمایشنامه خانم آوازخوان طاس و تغییر مداوم لحن زبان (درهم‌ریختن زبان ادبی و رسمی، عامیانه، مذهبی و توهین‌آمیز) در درانتظار گودو و آه! ای روزهای خوش هریک نمونه‌هایی از این تمهید به‌شمار می‌روند. خانم اسمیت در نمایشنامه آوازخوان طاس یونسکو می‌گوید:

«ساعت نُه شده. ما سوپ، ماهی ... خوردیم. بچه‌های ما آب انگلیسی نوشیدند. امشب خیلی غذا خوردیم. چون در اطراف لندن سکونت داریم و نام‌خانوداگی ما اسمیت است» (از خانم آوازخوان طاس؛ یونسکو، ۱۳۵۲: ۱۳).

- تأکید بر ضرب‌آهنگ

این جلوه از برجسته‌سازی سبک ادبی نمایشنامه را می‌توان به‌نحوی متفاوت در مجموعه‌ای از آثار نمایشی اَبزورد مشاهده کرد. نمونه‌هایی از این تمهید گفتاری را می‌توان در آثار هنرمندان این گونه تئاتری ردیابی کرد: در آثار بکت این تأثیر زیبایی شناختی اغلب ازطریق تناوب کاهش و افزایش حجم گفتار و سرعت ادای گفتگوها حاصل می‌شود؛ درعین‌حال، تلفیق هم‌زمان و دقیق گفتار و حرکت نیز به‌نوعی دیگر موجب نوساناتی در ضرب

آهنگ نمایشی آثار وی شده است. این درحالی است که استفاده از ریتم‌های احساسی موسیقی‌وار و دائماً درحال تغییر در آثار پینتر و ردیف‌کردن کلمات، صداها و آواها در آثار یونسکو هریک به‌نحوی متمایز جلوه‌های سبک‌شناسانه درام اَبزورد را مورد تأکید قرار می‌دهند (اسلین، ۱۳۶۶: ۶).

– شیءگرایی

شیءگرایی تمهیدی اساساً ادبی محسوب می‌شود که با ظهور برداشت‌های نوین از مناسبات میان افراد، اشیا و محیط زندگیشان به‌تدریج مورد توجه نمایشنامه‌نویسان نیز قرار گرفت. در این محدوده تأثیرپذیری اغلب تفاسیری پدیدارشناسانه از هستی محرک نویسنده برای توسعه قابلیت‌های سبک شناسانه رمان‌های نو بود. مثلاً می‌توان در سبک گفتار بکت ایده‌هایی مشابه دریافت رُبگریه از وجود ماندگار، تغییرناپذیر و تفسیرگریز اشیا در ادبیات نوگرا را یافت. او از زبان یکی از شخصیت‌هایش در نمایشنامه *آه! ای روزهای خوش* می‌گوید: «فردا چتر من باز روی این پشته خاک کنار من خواهد بود ... من این آینه را برمی‌دارم، می‌زنمش روی این سنگ (این کار را می‌کند) – می‌اندازمش دور (آینه را به پشت سرش پرت می‌کند) – اما فردا باز توی کیف پیدایش می‌کنم، بدون این‌که خش برداشته باشد.» (بکت، الف ۲۵۳۶: ۵ و ۱۰۴) . رویکرد نمایشنامه‌نویسان اَبزورد به حضور «شیء» در دنیای آثارشان بسیار متفاوت باهم است اما بکت این حضور تغییرناپذیر و خودبسنده را تجربه‌ای تسلی‌بخش و نقطه اتکایی در یک جهان بی‌تکیه‌گاه، کسل‌کننده و روبه‌نابودی تلقی می‌کند؛ «وینی: بدون‌شک زمانی خواهد رسید که من باید یاد بگیرم با خودم حرف بزنم و حال آن‌که من هرگز تحمل چنین چیزی را ندارم. (مکث)... البته کیف [آرایش]م هست ... کیفم همیشه هست ... حتی وقتی تو نباشی، ویلی» (بکت، الف ۲۵۳۶: ۹۶). استراگون و ولادیمیر نیز در نمایشنامه *درانتظار گودو* مدام با کلاه و کفششان بازی می‌کنند تا سرگرم شوند یا به‌گمان ایشان «وقت بگذرد». اما این رابطه مسالمت‌آمیز میان شیء و انسان در آثار یونسکو به‌هم می‌خورد؛ اشیا در هیئت عاملی تهدیدکننده در سیری تکثیری به قلمرو انسانیت هجوم می‌آورند و خودفرمانی آنها درنهایت به تسلط اشیا بر دنیای انسانها می‌انجامد؛ آنچه در نمایشنامه مستأجر جدید رخ می‌دهد، تجربه‌ای از این نوع است.

– انسانیت‌زدایی

تری ایگلتون[۴۲]، منتقد ادبی معاصر، ظهور ساخت‌گرایی در ادبیات مدرن را نوعی تجربه «ضد انسان‌گرا» قلمداد کرده است (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۸). به‌این معنا، او عقیده‌دارد که در رمان‌های جدید با کشف ساختارهای نو و بازی‌های شکل‌گرایانه درحقیقت تلاش شده است تا با حذف تدریجی عاملیت انسان در تعامل با جهان و ابطال مشروعیت انسانی‌اش، تنها به نمایش هجوآلود، تمسخرآمیز و گاه البته سراسر آمیخته به غافل‌گیری و تعلیق ابدی ـ ازلی مناسبات اجتماعی پرداخته شود اما در تئاتر اَبزورد کلیه اجزای نظام‌های نمایشی در ساختار دقیقی حول یک شخصیت انسانی طراحی می‌شوند و به‌این ترتیب، تلاش براین است که خلاءهای انسانی بیش ازپیش نمایان شود. برای مثال، تجربه ادبی *بَنگ* (بکت، الف ۱۳۸۳) گرچه جزء آثار داستانی کوتاه بکت به‌شمار می‌رود، نمادی از سبک منحصر به فرد آثار نمایشی اوست. بکت در این اثر یک اتاق خالی را چنان با ذکر دقیق ابعاد و اندازه‌هایش توصیف می‌کند که اوبر را واداشته است تا ازاین شیوه دقت و رعایت جزئیات کمّی و ریاضیاتی در نمایشنامه‌های او باعنوان «مکان هندسی» صحنه یاد کند (اوبر، ۱۳۸۳: ۷۹). درام‌نویس اَبزورد در این رویکرد نامتعارف خود به‌فضای رخداد و موقعیت آدمی در جهان، ذکر جزئیات نامحدود شخصیت و شرح چندین و چندباره ساختار هندسی اتاق در مناسبات کمّی‌اش باابعاد، طرز قرارگیری، تناوب سکون ـ حرکت و تیره ـ روشنِ بدن او می‌پردازد.

– علم‌گرایی

برخلاف ادبیات مدرن وجه غالب گفتارهای اشخاص ماجرا در یک درام اَبزورد معطوف به هجو علم و مملو از کنایه‌های علمی است. وینی بالحنی تمسخرآمیز درمورد تحولات و پیشرفت‌های دانش بشری می‌گوید: «هرروز نکته‌ای به گنجینه دانش انسان افزوده می‌شود... فقط باید چشم‌ها را بست و...

منتظر رسیدن آن‌روز شد... آن‌روز خوشی که گوشت تن آدم در فلان درجه حرارت ذوب می‌شود...» (آه! ای روزهای خوش؛ بکت،الف ۲۵۳۶: ۸۹). از سویی دیگر، گاهی نیز باانتخاب کنایی اشخاص ماجرا از میان افراد تحصیل‌کرده و دانشگاهی ، قصد اولیه درام‌نویس مبنی بر نمایش نوعی بیهودگیِ مفرط در بطن تلاش‌های علمی بشر نمایان می‌شود. این مورد را می‌توان، به‌طور مثال، باانتخاب شخصیت‌هایی از بین اساتید دانشگاه و تخریب شأن و جایگاه آنها درطول رخدادهای نمایشنامه در نمایشنامه‌های چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد اثر ادوارد آلبی و بازگشت به خانه پینتر ردیابی کرد.

درعین‌حال، نمایشنامه‌نویسانی مثل بکت هم‌وجود دارند که بااستفاده بسیار دقیق و هندسی از نظمی خودساخته در آثارشان، برخلاف ظاهر نامنسجم و نظم‌گریز آنها، نوعی هماهنگی آرمانی به درام اَبزورد بخشیده‌اند. این هماهنگی اغلب به‌واسطه استفاده بجا و گسترش دقیق عناصر نمایشی مهمی نظیر کلام منقطع، حرکات محدود و تکرارشونده، احساسات گذرا و ترکیب صداها و آواها پدید آمده است. بکت متن نمایشنامه را به‌مثابه نموداری هندسی تلقی می‌کند که امکان نمایش حروف، کلمات و اجرایی بازی‌گوشانه آن‌ها در فضای خالی هرصفحه کاغذ وجود دارد. او مختصات ویژه‌ای را در صحنه تعیین می‌کند و سپس ازطریق حرکت شخصیت‌ها و جای گیری متناوب آنها برحسب این دستگاه معیار فضای هندسی، روایت داستانی خود را پیش می‌برد. مثلاً او در نمایشنامه صدای پا این‌گونه صحنه‌اش را توصیف می‌کند :

«نوار: پایین صحنه، موازی با جلو صحنه، به طول نُه قدم، عرض یک متر، از مرکز صحنه کمی متمایل به‌راست تماشاگران.

← ر چ ر چ ر چ ر چ

راست (ر) ---------- (چ) چپ

چ ر چ ر چ ر چ ر →

گام‌زدن : شروع با پای راست (ر) از راست (ر) به چپ (چ) ، با پای چپ (چ) از (چ) به (ر).

چرخش: به‌سمت راست در چ، به‌سمت چپ در ر» (بکت، ب ۱۳۸۳: ۹۰).

این شرح صحنه کاملاً هندسی و دقیق از مکان نمایش، حرکات و رفت‌وآمدها تاحدودی نزدیک به تجربه ادبیِ رمان نویسان مدرنی نظیر کافکاست که توصیفاتش اغلب توأم با ترسیم نقش‌های کامل از خانه، مکان قرارگیری اشیا، شمار روزها، سیاه‌های از غذاها، مسیر حرکت شخصیت‌ها و طرز یا ترتیب جای‌گیری افراد است.

تأثیر تئاتر اَبزورد بر ادبیات پس از خود

رمان نو یکی از شاخص ترین جریانات ادبی پس از جنگ جهانی دوم است. شاخص‌های سبک شناسانه این نوع رمان، به‌یک معنا، در دوره گذار از زیبایی‌شناسی مدرن به‌سوی پسامدرن تعریف شد. مک هیل معتقد است که نمی‌توان سهم تحولات نمایشی اَبزورد را در این انتقال نادیده گرفت. به گمان او، نگارش سه‌پاره روایی مُلوی بِکت یکی از این نمونه‌های تأثیرگذار در روند تسریع این دوره گذار تلقی می شود (مک هیل، ۱۳۸۳: ۱۳۸). در همین‌حال، مارگریت دوراس[۴۳] که همزمان تجربیات نمایشی قابل ملاحظه‌ای نیز داشت، به‌نوعی زمینه را برای نفوذ جلوه‌های اجراییِ تئاتر اَبزورد به‌دامنه ادبیات نیمه دوم قرن بیستم هموار کرد. بااین‌همه، نمی‌توان مدعی شد که تأثیر متقابل ادبیات داستانی و تئاتر اَبزورد همواره به یک اندازه و هم‌تراز باهم بوده است. هرچند داستان های مدرن از حیث کارکردهای ادبی و روایت‌گری خود بر درام اَبزورد تأثیر گذاشتند، درمقابل تجربه های اَبزورد زبان داستان‌گوییِ رمان‌های هم‌روزگار یا پس‌از خود را تغییر دادند. به این معنا می‌توان گفت که گرایش به نوعی «اجرایی شدن»[۴۴] در بیشتر داستان های این دوره دیده می‌شود.

در جدول ۲ طرحی کلی از زمینه‌های تأثیرگذاری تئاتر اَبزورد بر ادبیات داستانی پسازخود جمع‌بندی شده است. در این جدول، شاخص‌های تازه‌ای مطرح شده‌اند که هریک باظهور و پس از تجربه در اجراهای تئاتری به‌تدریج ارزش ادبی یافته و بازنمودی ویژه در رمان‌های پس از این دوره پیدا کرده‌اند. پاره‌ای از این شاخص‌ها نظیر مکان محصور، سکون و تأکید بر بدن اغلب نخست در تجربیات اجراییِ اَبزورد نمود یافته و سپس به ساختارهای ادبی رمانِ نو وارد شده است. پاره‌ای دیگر از آن‌ها نیز، مانند جنبه‌های اجرایی، جزئی ثابت از زبان رسانه‌ای تئاتر محسوب می‌شوند. با ارائه توضیحاتی نظری درخصوص مهم ترین شاخص‌های نمایشی مذکور، کارکرد ادبی و مصادیق تأثیرپذیری آنها در گزیده‌ای از آثار برجسته مارگریت دوراس، یکی از برجسته‌ترین نویسندگان رمان نو، بررسی می‌شود.

جدول ۲. شاخص‌های تأثیرگذاری تئاتر اَبزورد بر رمان نو (نگارندگان)

شاخص	کارکرد	مصادیق تئاتر اَبزورد
بدن (محوری)	تأکید بر بدن به‌مثابه واسط یا ابزار اجرا با تأثیر از آموزه‌های «آرتو»	**بازنمایی خشونت جسمانی: آثار آرابال، ژنه و پیتر وایس** **تأکید بکت و یونسکو بر اعضا و جوارح انسانی: *درس* (یونسکو) و *آه! ای روزهای خوش* (بکت)**
اجرا (محوری)	ارائه جنبه‌های اجرایی و تأکید بر حرکات	**تئاتر به‌مثابه هنری اجرایی**
حصر مکانی	گرایش به فضاهای بسته و محدود	**جهان خارج یا بیرون، عاملی تهدیدکننده: *درد خفیف* و *سرایدار* (پینتر)** **ناتوانی در ترک فضاهای بسته: *آخر بازی* و *روزهای خوش* (بکت)** **اجبار به ماندن: *مستخدم ماشینی* (پینتر)**
زمان (پریشی)	غلبه بر زمانِ درگذر و گریز از زمان گاه‌شمارانه	**نفی تمایزات زمانی: آثار بکت** **هم‌سطح‌کردن زمان‌ها: آثار آلبی**
گفتگو (محوری)	استفاده از گفتگو، زمینه غالب اثر	**نقش اساسی گفتگو در آثار بکت و پینتر**
سکون (محوری)	**گرایش به انفعال و تقلیل کنش‌های بیرونی**	**ناتوانی در حرکت، اجبار به ماندن و عدم پاسخ به محرک‌های بیرونی در آثار بکت و پینتر**

– تأکید بر بدن

آنتونن آرتو نخستین کارگردان و نظریه پرداز تئاتری است که بدن را در مرکز توجهات اجرایی خود برای احیای روح آیینی و اساطیری تئاتر قرار داد. به‌عقیده او فقط بااین شیوه می‌توان تئاتر عصر مدرن را از تباهی روزگار خود نجات داد: «در این دوران تباهی و فساد تنها ازطریق پوست می‌توان متافیزیک را به‌روح وارد نمود»(آرتو، ۱۳۸۳: ۱۴۲). آرتو تئاتری را پیشنهاد می‌کند که ازطریق اعمال خشونت‌آمیز جسمی حداکثر تأثیرات شفابخش خود را بر بیننده بگذارد (Finter, 2004: 49). درام‌نویسانی نظیر فرناندو آرابال، ژان ژنه و آرمان گاتی نیز به همین جلوه های خشونت آمیز بدنی تمایل داشتند. اما بعدها، تجربیات بکت بُعدی جدید از جسم‌گرایی (بدن‌محوری) را به‌نمایش گذاشت که گاه با خنثی‌کردن جسمانیت بدن (حبس‌کردن نِل و نِگ در سطل زباله و حذف نیمی از اندام آن‌ها) و گاه با تأکیدات بی‌شمار بر جزءجزء اندام (برشمردن چندباره اجزای اندام وینی در *آه! ای روزهای خوش*) آن را همچون عنصری مستقل در تئاتر برجسته ساخت؛ «چشم‌هایی به‌نظرم می‌آیند که آرام بسته می‌شوند ... صورتم را ... بینی‌ام را ... می‌بینمش ... نوکش را ... پره‌هایش را ... آن خمی که تو آن‌قدر دوست داشتی ... لبم را ...» (بکت ،الف۲۵۳۶: ۱۱۵).

کاربردهایی ازاین‌نوع بدن‌محوری بعدها به‌صورت آموزه های زیبایی شناسانه جدیدی در رمان نو و به‌خصوص آثار مارگریت دوراس دیده شده است. دوراس در پاره‌ای از رمان‌هایش، خط سیر داستان را رها می‌کند و با فاصله‌جستن از پرداخت درونی شخصیت‌ها به‌ذکر جزئیات کنش‌های جسمانی و حرکات خفیف بدن اشخاص ماجرا می‌پردازد.

– حصر مکانی

گرایش به‌مکان محصور به‌نوعی ریشه در پارانویای شایع دردوران پس از جنگ جهانی دوم داشت؛ «ترس از تهدیدی خارجی، باور به اینکه جامعه درپی آزاررساندن به فرد است و تشدید طرح‌ریزی‌های فردی برای مقابله با توطئه‌های بیرونی» (لاج، ۱۳۸۳: ۱۰۰). تجربیات پینتر و بکت درخصوص محصورکردن فضا بر شخصیت ها، به نوعی دیگر در رمان نو نیز بازتاب پیدا کرد. در *اَبان، سابانا، داوید* (دوراس، ۱۳۷۶)، فضایی مشابه درد خفیف پینتر خلق می‌شود؛ خانه اَبان از یک‌سو

به پارک منتهی می‌شود و از سوی دیگر به دشت مردگان. اَبان زندانی سابانا و داوید است. هوا که روشن شود، گرینگو از پارک برای کشتنش می‌آید و این واهمه گرفتارشدن در مکان با افت‌وخیزهای متناوبی درسراسر رمان احساس می‌شود.

- نمایش سکون

تئاتر اَبزورد دراصل با نوعی تقلیل و فروکاستن از نقش عاملیت کنش‌های انسانی همراه بود؛ شخصیت‌ها یااغلب در مکانی بسته محصور بودند یادرانتظار شرایطی هستند که برای عزیمت آنها به نقطه‌ای نامعلوم لازم است؛ اغلب هم این شرایط تا پایان نمایش فراهم نمی شود یا حتی اگر زمینه‌ای مهیا شود، قدرت حرکت از اشخاص سلب شده است. در این سکون ناخواسته تنها پناه انسان‌ها برای تسلیم‌نشدن به عدم، گفتگوی بیهوده و ملال‌انگیز با یکدیگر است. ازاین‌رو گفتارهای طولانی، پراکنده و اغلب بی‌فرجام شخصیت‌ها بخش اعظمی از ساختار روایی این نمایشنامه‌ها را تشکیل داده است. در رمان نو این سکون، بی‌تحرکی و پناه جستن به حرافی چنان بارز است که شخصیت‌ها دیگر حتی قدرت – یا میل به- تکلم را نیز از دست می‌دهند. در داستان *گفتاکه خراب اولی* (دوراس، ۱۳۸۱) گفتارها یا کوتاه و پرابهام هستند یا از نیمه گفتار رها می‌شوند. شخصیت اصلی درطول رمان درکنار پنجره نشسته است و «تظاهر» به خواندن کتابی می‌کند؛ کتابی‌که هیچ‌گاه ورق زده نمی‌شود یا از میان پنجره به نقطه‌ای نامعلوم «نگاه» می‌کند. این نقشمایه نگریستن طولانی به‌منظری نامعیّن یکی از شاخص‌ترین جلوه‌های شخصیت‌پردازی رمان‌های نو محسوب می‌شود. «خواب‌زدگی» ترجیع‌بند دیگر شخصیت‌های داستانی دوراس است. می‌توان گفت روایت گفتاکه خراب اولی درفاصله‌های بیداری بین دوخواب الیزابت الیون شکل گرفته است؛ «با او آغاز می‌شود، نشسته پشت میز، چشم‌ها نیمه‌بسته از نور خورشید، کنارش دو شیشه قرص سفید ... روی میزهای دیگر، شیشه‌های قرص دیگر و کتاب‌هایی دیگر» (دوراس، ۱۳۸۱: ۲۳). داوید نیز درتمام طول اثر اَبان، سابانا، داوید خواب است. تنها کنش قابل توجه او این است که برای گفتن کلمه‌ای چشم باز می‌کند و بعد دوباره به‌خواب می‌رود.

با اشاره به‌ویژگی‌های یادشده و یافتن رد آنها در ادبیات پس از تئاتر اَبزورد، می توان زمینه های نفوذ اَبزوردیته تئاتری را به ادبیات داستانی متأخر مشاهده کرد. «صحنه‌ای شدن» رمان نو آن‌طورکه سیدحسینی در کتاب *مکتب‌های ادبی* ذکر می‌کند، نتیجه نفوذ همین جنبه‌های تئاتری به ادبیات داستانی نیمه دوم قرن بیستم است؛ این همان نکته ای است که به‌گفته ناتالی ساروت[۴۵] باعث شد تا «رمان به قلمرو تئاتر رانده شود» (ساروت، ۱۳۸۱: ۹۶).

نتیجه‌گیری

مقایسه تطبیقی شاخصه‌ایی سبک‌شناسانه نشان می‌دهد که ادبیات داستانی مدرن و درام اَبزورد هریک به نحوی متفاوت برروند تحولات تاریخی دیگری تأثیر گذاشته‌اند. کارکردهای مشترک عناصر روایی نظیر طرح، مکان و زمان داستانی یا نمایشی و نیز الگوهای شخصیت‌پردازی و خلق موقعیت‌های تأثیرگذار زمینه‌های اولیه لازم برای مبادله شاخصه‌ای ویژه هریک از آنها را به گستره یا از تعینات زیبایی‌شناسانه دیگری فراهم آورده است. بنابر شواهد مطرحشده در این مقاله می‌توان گفت که تمهیداتی نظیر شئ‌گرایی و علم‌محوری محصول بدعت در رویکردهای ادبی مدرن است و به‌تدریج دامنه نفوذ و تأثیرگذاری آنها بر سبک پرداخت‌های تئاتریِ اَبزورد توسعه یافته است. درعین‌حال، هنجارگریزی ذاتیِ این گونه تئاتری درقبال الگوهای قراردادی تقلید و بازنماییِ نمایشی کلاسیک تأثیرات مشهودی بر توسعه کاربردی و مفهومی زبان ادبی مدرن برجای گذاشته است. مصادیقِ معتبری از هم‌ترازی کاربردیِ عناصر سبک‌شناسانه ادبی و نمایشی، که به‌ویژه در آثار ساموئل بِکت و مارگریت دوراس یافته شده است، نشان می‌دهد که چگونه تئاتر اَبزورد توانسته است در واکنشی متقابل به تأثیرات برگرفته از داستان‌های مدرن، جهت‌گیری‌های آتیِ ادبیات این دوره و به‌طور مشخص رمان نو را متأثر سازد. تأکید بر بدن

و حرکت، رواج موقعیت‌پردازی محصور در مکان‌های تنگ و بسته، کاربردهای تئاتری کلام و گفتار شخصیت‌ها هریک از جمله مهم‌ترین شاخص‌هایی محسوب می‌شوند که نشان می‌دهند چگونه رمان نو پس از تجربیات درام اَبزورد تحت تأثیر بدعت‌های آن قرار گرفته است. وجه غالب این تأثیرپذیری، تمایل به کشف و توسعه ظرفیت‌های «اجراپذیری» در سبک پردازش ادبیِ رمان نو محسوب می‌شود.

پی‌نوشت

1- Russian Formalism
2- Brechtian Epic/ Aristotelian dramatic
3- Sklovski’s Defafiliarization
4- Alienation Effect
5- Deviation of Norms
6- Absurd Drama/ Theatre
7- J. Joyce
8- T. S. Eliot
9- V. Woolf
10- M. Proust
11- Tristram Shandy
12- L. Sterne
13- G. Flaubert
14- Literature of Decadence
15- H. Bergson
16- F. de Saussure

۱۷- بدیهی است که میزان صدق‌پذیری تمام این شاخص‌ها به‌یک اندازه در دامنه ادبی و نمایشی مطرح نیست. به‌همین دلیل، از بین شاخصه‌ای پنج‌گانه مطرح‌شده در جدول، بنابر اولویت تطبیقی فقط دو شاخص سبک‌گریزی و شئ‌گرایی نمونه‌های مصداقی ادبیات مدرن درنظر گرفته شده است. دیگر موارد در تأثیرات تئاتر اَبزورد بر ادبیات مدرن بررسی شده است.

18- I. Watt
19- G. Genette
20- Order
21- duration
22- frequency
23- G. Lukacs
24- L. Goldmann
25- A. Robbe-Grillet
26- M. Sline
27- A. Jarry
28- A. Artaud
29- J. Genet
30- A. Gatti
31- F. Arrabal

32- A. Adamov
33- E. Ionesco
34- S. Beckett
35- H. Pinter
36- E. Albee

۳۷- به نقل از یونسکو

38- D. Belasco
39- A. Antoine
40- J. Copeau
41- A. P. Chokhov
42- T. Eagleton
43- M. Duras
44- Performability
45- N. Sarraute

منابع

- آداموف، آرتور. (۱۳۴۹). *همان طور که بوده‌ایم*. رضا کرم رضایی. [بی. ن.].
- آرتو، آنتونن. (۱۳۸۳). *تئاتر و همزادش*. نسرین خطاط. تهران: نشر قطره.
- آلبی، ادوارد. (۱۳۷۸). *چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟*. عبدالرضا حریری. [بی.ن.]
- اسلین، مارتین. (۱۳۶۶). *بررسی آثار پینتر*. فرشید ابراهیمیان و لیلی عمرانی. تهران: جهاد دانشگاهی.
- اوبر، رنه ریس. (۱۳۸۳). «ردیابی بنگ». منوچهر ربیعی. *فصلنامه سمرقند*. ۶. صص ۸۹-۷۹.
- ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*. عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- برونل،پی یر. (۱۳۷۹). *مرگ گودو*. مازیار مهیمنی. تهران: انتشارات نمایش.
- بکت، ساموئل. (الف ۱۳۸۳). «بنگ». منوچهر ربیعی. *فصلنامه سمرقند*. ۶. صص ۷۹-۷۳.
- بکت، ساموئل. (ب ۱۳۸۳). «صدای پا». مراد فرهاد پور. *فصلنامه سمرقند*. ۶. صص ۹۹-۸۹ .
- بکت، ساموئل. (الف ۲۵۳۶). *آه ! ای روزهای خوش*. نجف دریابندری. تهران: شرکت سهامی جیبی.
- بکت، ساموئل. (ب ۲۵۳۶). *در انتظار گودو*. نجف دریابندری. تهران: شرکت سهامی جیبی.
- پینتر، هارولد. (۱۳۸۲). *دو نمایشنامه؛ مستخدم ماشینی و درد خفیف*. غلامرضا صراف. تهران: نشر دات.
- پینتر، هارولد. (۱۳۸۸). *سرایدار و زبان کوهستانی*. رضا دادویی. تهران: انتشارات سبزان.
- چایلدز، پیتر. (۱۳۸۲). *مدرنیسم*. رضا رضایی. تهران: نشر ماهی.
- دوراس، مارگریت. (۱۳۸۱). *گفتا که خراب اولی*. قاسم روبین. تهران: نیلوفر.
- دوراس،مارگریت. (۱۳۷۶). *نوشتن؛ همین و تمام، آبان، سابانا، داوید*. قاسم روبین. تهران: نیلوفر.
- دیویس، کان و لاری فینک. (۱۳۸۳). «نقد ادبی نو». هاله لاجوردی. *ارغنون*. ۴. صص ۱۷- ۱.
- رُب گریه، آلن. (۱۳۷۴). «آینده‌ای برای رمان». حسین پاینده. در مجموعه مقالات *نظریه رمان*. (صص ۱۵۰- ۱۱۵). تهران: نشرنظر.
- روز اونز، جیمز. (۱۳۷۶). *تئاتر تجربی*. مصطفی اسلامیه. تهران: سروش.
- ساروت، ناتالی. (۱۳۸۱). *عصر بدگمانی*. اسماعیل سعادت. تهران: کتاب پرواز.
- سلدن، رامان. (۱۳۷۵). *نظریه ادبی و نقد عملی*. جلال سخنور و سیما زمانی. تهران: فرزانگان پیشرو.
- کافکا، فرانتس. (۱۳۸۰). *درباره مسخ*. فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.
- کامیابی مسک، احمد. (۱۳۸۴). تئاتر موقعیت. *ماهنامهٔ نمایش*. ۷۸. صص ۵۵- ۲۷.

- کنان، ریموند. (۱۳۸۱). «مؤلفه زمان در روایت». ابوالفضل حرّی. *فصلنامه هنر*. ۵۳. صص ۲۷- ۸.
- گلدمن، لوسین. (۱۳۷۱). *جامعه شناسی رمان*. محمد جعفر پوینده. تهران: نشر تجربه.
- لاج، دیوید. (۱۳۸۱). «زبان ادبیات داستانی نوگرا: استعاره و مجاز». مریم خوزان. در مجموعه *مقالات زبانشناسی و نقد ادبی* (صص -۷۱ ۴۷). تهران: نشر نی.

- Abrams, M. (1993). *A Glossary of Literary Terms*. London & NewYork: Harcourt brace college publishers.
- Finter, Helga. (2004). "Antonin Artaud and The Impossible Theatre: The legacy of the theatre of cruelty" In: *Antonin Artaoud*; edited by Edward Scheer. London & NewYork: Routledge.
- Howthorn, Jermy. (1998). *A Glossary of Contemporary literary Theory*, London & NewYork: Arnold publishers.
- Leitch, Vincent. B. (2001). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, w.w. London & NewYork: Norton & Company.
- Lodge, David. (1988). *Modern Criticism and Theory*. London: Longman.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۲/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

مقایسه تطبیقی مفهوم عروج در مشترکات معنایی کهن‌الگو با کالبد معماری

نرگس دهقان* غلامحسین معماریان**
اصغر محمدمرادی* حجت‌اله عبدی اردکانی******

چکیده

انسان برای بیان مضامین دینی و اسطوره‌ای و فایق‌آمدن بر شکاف بین بخش خودآگاه و ناخودآگاه ذهن خود به نماد و نمادپردازی نیاز دارد. نماد در صور مختلفی چون رؤیا، قصه عامیانه، اسطوره، شیء طبیعی و هنر ظاهر می‌شود. در معماری کاربرد نماد از همه هنرها قوی‌تر و پرمعناتر است. امروزه، زبان نمادگونه در معماری با اصطلاحات بی‌اثر یا منفی یکسان شده است و ارتباطات شهودی ناظر در تعریف موقعیتش نه‌تنها عاملی برای بهبود تعاملات وی در فضا نیست، بلکه به ابزاری برای از خودبیگانگی تبدیل شده است. هدف از این مقاله پاسخگویی به این سؤال است که آیا با دست‌یابی به مشترکات معنایی کهن‌الگوها که در ناخودآگاه جمعی انسان‌ها وجود دارد و برگرفته از سه منبع اسطوره‌های جهانی، نماد و رؤیا است، می‌توان به درک مفاهیم کهن‌الگویی و تجلی آن در کالبد معماری رسید یا خیر. در این مقاله مفهوم «عروج» به عنوان کهن‌الگو تلقی و بررسی می‌شود و از آنجا که این مفهوم یکی از مفاهیم برگرفته از ناخودآگاه جمعی انسان‌ها است، با کشف مفاهیم و معناهای دیگر می‌توان به زبان الگوی واحدی در معماری دست یافت تا تعاملات انسان با فضای معماری ارتقا یابد. طراحان و معماران این زبان را شیوه‌ای بی‌زمان و ابدی خواهند یافت که با استفاده از آن می‌توانند عوامل دیگر متأثر از زمینه و سبک‌های معماری را به‌صورت مکان‌مند و زمان‌مند به‌کار گیرند.

کلیدواژه‌ها: کهن‌الگو، عروج، اسطوره، رؤیا، نماد، زبان کهن‌الگو، معماری

---

* دانشجوی دوره دکتری معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران (نویسنده مسئول).
n_dehghan@iust.ac.ir

** دانشیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران.

*** استاد، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران.

**** دانشجوی دوره دکتری معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران.

مقدمه

تعامل و آشنایی انسان با فضا ابزاری است که با کمک آن ناظران شکل کلی و تصویر ذهنی واضح و روشنی از بنا درک می‌کنند و قادر به جداکردن ویژگی‌های ملموس بنا می‌شوند، درک می‌کنند که چه‌چیز ـ به‌طور خاص ـ باعث می‌شود که یک مجموعه برای انسان شاد، سرزنده و جذاب جلوه کند. امروزه، به‌علت فقدان روشی برای طراحی فضاهایی با قابلیت تعامل بالا با انسان، اصول طراحی به معمار بستگی دارد. بدین ترتیب آنچه امروزه ساخته می‌شود، به‌شدت تحت تأثیر مد، سلیقه‌های تحمیلی و میل اشخاص به جلب توجه از طریق حالات بدیع و گاهی تکان‌دهنده است. بین تصوری که طراحان از فضا دارند با ویژگی فضایی که کاربران برای تعامل و آشنایی و شناسایی بیشتر به آن احتیاج دارند، گسستی بنیادین وجود دارد (Alexander et al. 1977: 42, 132).

به‌گفته شولتز[1]: «فضاهایی مانا و پاسخگو ساخته نمی‌شوند، مگر آنکه به برقراری ارتباط با مفهومی عمیق‌تر یا بااهمیت بیشتر توجه کنند؛ به‌عبارت دیگر، اصلاً فضایی ساخته نمی‌شود. محیط‌هایی که تأثیرگذار باشند یا توجه ما را جلب کنند یا به ما تعلق داشته باشند»(Norberg-Schulz, 2000: 112). به باور شولتز در میان همه پیچیدگی‌های طراحی معاصر، برخی از مفاهیم بسیار اصیل، کهن‌الگویی[2] و تغییرناپذیر که در زبان فرم و فضا به‌صورت ذاتی وجود دارند، فراموش شده‌اند و به‌علت ممارست در این کار اغلب تعاملات ضروری میان جسم فیزیکی انسان، بنا و دنیا از دست رفته است(همان: ۱۱۵).

فرضیه اصلی در این مقاله آن است که با دست‌یابی به مشترکات معنایی در سه منبع اصلی اسطوره، نماد[3] و رؤیا- که از سرچشمه‌های مشترکات انسانی (کهن الگوها)هستند- و به‌کارگیری مفاهیم برگرفته از اسطوره و نمادپردازی در معماری و دست‌یابی به اشتراکات کالبدی حاصل از آن می‌توان حسی مشترک و آشنا را میان ناظران خلق کرد و سطح تعامل آن‌ها را با فضا افزایش داد. هرچند دست‌یابی به اشتراکات معنایی میان این سه منبع مستلزم تسلط به علم اساطیر است، از آنجا که آن مفاهیم در روان ناخودآگاه جمعی انسان‌ها ظاهر می‌شود و به‌صورت مستتر باقی می‌ماند، دستیابی و شناخت آنها آسان نمی‌باشد(الیاده، ۱۳۸۲: ۴۲).

یکی از مفاهیم کهن‌الگویی که در این منابع مشترک است، مفهوم «عروج» است که در هر منبع نحوه ظهور متفاوتی دارد.[4]

در این مقاله سعی می‌شود علاوه بر ارائه دلایلی برای اثبات این مفهوم به‌صورت کهن‌الگو و تعریف آن به‌صورت مشترکات انسانی، نحوه تجلی این مفهوم به‌صورت کهن الگو در کالبد بناها در دورانهای مختلف نیز بیان شود. بدینوسیله می‌توان تعاملات فضایی انسان با محیط را ارتقا بخشید و با کشف مشترکات انسانی به تعاملاتی انسانی‌تر در حوزه فراشخصی، فرافرهنگی و زبانی مشترک و آشنا در الگوهای فضایی رسید.

روش تحقیق

پژوهش انجام‌شده در این مقاله از نوع نظری ـ کاربردی است؛ با یافتن مفاهیم کهن‌الگویی در مشترکات میان منابع اسطوره، نماد و رؤیا با استفاده از استدلال منطقی و بررسی نحوه تجلی هریک از این مفاهیم در کالبد معماری طی سالیان می‌توان این مفاهیم آشنا را در میان منابع مشترک جستجو کرد و به الگوهای فضایی آشنا حاصل از این مفاهیم برای انسان‌ها رسید و بدین‌وسیله سطح تعاملاتشان را با فضا ارتقا بخشید. اطلاعات به‌روش کتابخانه‌ای جمع‌آوری خواهند شد و روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات به‌صورت کیفی خواهد بود.

کهن‌الگو و ظهور آن در اسطوره، نماد و رؤیا

یونگ برای توصیف چهارچوب اولیه کهن‌الگو از دیدگاه روانشناسی، در ابتدا طیفی از اصطلاحات ـ از جمله «صورت ازلی» ـ را به‌کار می‌برد، اما در ۱۹۱۹ م. برای اولین‌بار از واژه «کهن‌الگو» استفاده کرد (Renaldo, 1992). روانشناسی یونگی نمونه تام رویکرد دقیق به کشف مضامین مشترک است. یونگ آنچه «کهن‌الگوهای ضمیر ناخودآگاه جمعی»[5] می‌خواند، به عناصر مشترک روان انسان تعریف می‌کند. یونگ ضمیر ناخودآگاه جمعی را مرکب از کهن‌الگوها می‌داند و توضیح می‌دهد که این اجزای مشترک در ساختار روانی هر فرد وجود دارد. به‌عبارت دیگر، همه انسان‌ها در یک «لایه» روانی به‌نام کهن‌الگو مشترک‌اند. کهن‌الگو از ویژگی‌های هر فرد و فرهنگ فراتر می‌رود(deLaszlo,1993: 288).

چنین تجربیاتی نشان می‌دهد که کهن‌الگوها عواملی پویا هستند که همچون غریزه‌ها به‌شکل خودبه‌خودی ظاهر می‌شوند. بعضی از رؤیاها، پندارها یا افکار به‌طور ناگهانی به‌وجود می‌آیند و هرقدر که انسان درباره آنها تحقیق کند، نمی‌تواند علل آنها را بیابد (یونگ، ۱۳۵۹ :۱۱۵). از نظر یونگ کهن‌الگوها فقط نام یا تصورات فلسفی

نیستند، بلکه اجزایی از خود زندگی هستند که به‌طرز جدایی‌ناپذیری با پلی از عواطف به انسان مرتبط‌اند. به همین جهت، هرگونه تعبیر قراردادی (یا جهانی) درباره هر کهن‌الگویی غیرممکن است(همان: ۱۴۶). شکل‌های کهن‌الگوها تا حد قابل ملاحظه‌ای قابل تبدیل به یکدیگر هستند(همان: ۱۵۱) که در اسطوره‌ها، نمادها و رؤیاها نمود می‌یابند و معمولاً وجه اشتراک انسان‌ها در سراسر جهان را تشکیل می‌دهند که در ادامه بحث به آن پرداخته خواهد شد.

ظهور کهن‌الگوها در اسطوره‌های جهانی

اسطوره و قصه‌های عامیانه، مانند رؤیاها، از اعماق روان و ناخودآگاه جمعی برمی‌خیزند و مضامین شخصی و مشترک را به‌صورت عینی و نمادین باز می‌گویند. انسان در روزگار کهن عالم را آکنده از پیام‌های شوم می‌یافت و نیاز داشت اسطوره‌هایی ابداع کند تا راز آن پیام‌ها را بگشاید (الیاده، ۱۳۷۵: ۶۷). «انسان جامعه باستانی با تقلید از کردارهای سرمشق‌گونه خدا یا قهرمانی اسطوره‌ای یا تنها با بازگویی ماجراجویی‌های آنان، خود را از زمان فانی دور می‌کند و به شکلی جادویی وارد زمان مقدس می‌شود» (کمبل، ۱۳۸۵: ۲۴). مسئله این است که برخی از مضامین اسطوره‌ای هنوز در جوامع نوین به حیات خود ادامه می‌دهند اما به‌علت پشت سرگذاشتن فرایند طولانی دنیوی‌شدن، به‌آسانی قابل شناسایی نیستند (همان: ۲۸).

جوزف کمبل[۶]، مانند یونگ، اسطوره را از «محصولات اولیه و ابتدایی روان» می‌داند؛ به‌نظر وی «هر اسطوره حامل اصل قدرت نقصان‌نیافته منبع خود است»(کمبل، ۱۳۸۵: ۵۶). او در شباهت‌های اسطوره‌های جهان نیز تحقیق کرده، این شباهت‌ها را «مضامین اسطوره‌ای جهانی» خوانده است. به‌نظر کمبل، اسطوره پیوسته تبدیل صورت می‌یابد؛ با این حال، آن را داستانی ثابت می‌توان یافت، توأم با نشانه‌هایی پایدار از اموری متفاوت (همان: ۸۷).

به‌نظر یونگ روان که بخش اعظمی از آن در حوزه ناخودآگاه است، خود را از طریق اسطوره عیان می‌سازد. همچنان که روان حاوی عناصر کهن‌الگوی معیّنی است، اسطوره به‌منزله محصول روان حاوی ارزش‌های مشترک خاصی است. اسطوره‌ها واقعی، مقدس و تاریخ راستینی هستند که در سرآغاز زمان روی داده‌اند، به‌همین سبب سرمشق و درنتیجه تکرارپذیر هستند و مانند الگو عمل می‌کنند؛ و با همین استدلال توجیهی برای تمامی کردارهای انسان هستند (یونگ، ۱۳۵۹: ۱۳۱).

ظهور کهن‌الگوها به‌صورت نماد

یکی از علل نیاز انسان به نماد جدایی میان بخش خودآگاه و ناخودآگاه ذهن اوست. این شکاف با وقوف انسان بر خود آغاز شد و در روزگار مدرن و درنتیجه حاکمیت خرد، علم و فناوری افزایش یافت (Wilber, 1981: 31-43). نماد در نقش پلی میان دو لایه روانی، ضمیر ناخودآگاه و خودآگاه، عمل می کند (May, 1960: 19). جوزف هندرسون[۷] نماد را «نماد تعالی»[۸] می‌نامد و در نظر وی نمادها مضامین ضمیر ناخودآگاه را به ضمیر خودآگاه وارد می‌کنند (یونگ، ۱۳۵۹: ۱۴۷).

از آنجا که مجموعه ابزارهای متعارف ارتباطی توان بیان مضامین دینی و اسطوره‌ای را ندارد، انسان‌ها نیاز دارند برای این مقصود نماد ابداع کنند زیرا بیان آنها به طریقی دیگر ممکن نبوده است. در نظر یونگ، نماد علاوه بر معنای قراردادی و ظاهری‌اش، معنای تلویحی دارد. نماد بر امری استوار، ناشناخته و نهایی دلالت می‌کند. لذا هر واژه یا تصویر در صورتی نمادین است که بر چیزی بیش از معنای آشکار و بدیهی‌اش دلالت کند. نماد جنبه ای «ناخودآگاهانه» دارد که هرگز نمی‌توان آن را دقیقاً تعریف یا کاملاً تبیین کرد (یونگ، ۱۳۵۹: ۴-۳).

برخی از اشیاء طبیعی مانند صخره‌ها و کوه‌های مقدس و همچنین ساخته‌های دست بشر کارکردهای نمادین داشته‌اند. در دین شینتو، معمولاً به اشیایی طبیعی ـ چون سنگ ـ صفات جانداران را نسبت می‌دادند؛ مانند «صخره‌های همسر» در فوتامی گائورا[۹] در نزدیکی ایسه[۱۰]، نیز سنگ‌های ایستاده در کارناک[۱۱] در برتانی[۱۲] و در استون‌هنج[۱۳] در انگلستان که آکنده از معانی نمادی بوده‌اند. صور هندسی نظیر دایره، مثلث و مربع در همه فرهنگ‌ها کارکرد نمادی داشته‌اند (یونگ، ۱۳۵۹: ۲۵۷).

در شاهنامه فردوسی نیز که آکنده از اسطوره‌هایی است که واقعیت‌های تاریخ کهن را از آغاز آفرینش به‌گونه‌ای رمزی و نمادین در خود نهفته دارد، کوه البرز یکی از این نمادهای اسطوره‌ای است، از نمونه‌هایی که در مورد کوه البرز در کتاب‌های دینی ایران باستان و شاهنامه آمده است، می‌توان استنباط کرد که البرز یک فضای مثالی، فضایی واقع بین روح و ماده، بین ملکوت و ناسوت است. «این فضایی است که در آن ارواح متمثل می‌شوند و اجسام نیز اشکالی روحانی می‌یابند. در عرفان اسلامی، بالاخص ایرانی،این فضای میانه را اقلیم هشتم، جابلقا و جابلسا[۱۴] ، عالم مثال، هورقلیا و ناکجا آباد گفته‌اند. این فضا نمودار مرکزیت و قداست است» (کیانی‌نژاد، ۱۳۷۷: ۴۶-۴۵).

ظهور کهن‌الگوها به‌صورت رؤیا

رؤیا نیز از طریق زبان نمادین ضمیر ناخودآگاه شخصی را به ضمیر خودآگاه پیوند می‌دهد، هرچند پیام آن مستتر است. وقایعی وجود دارد که به‌طور خودآگاه به آنها توجه نشده؛ به عبارت دیگر، این وقایع به آستانه خودآگاهی نرسیده‌اند، آنها در سطح نیمه هشیار اتفاق افتاده‌اند و بدون معرفت خودآگاهانه جذب شده‌اند. از این رویدادها می‌توان تنها در لحظه شهود یا در فرایند تفکر عمیق که به درک واقعیت این رویدادها رهنمون می‌شود آگاه شد. اگرچه در ابتدا اهمیت هیجانی و حیاتی آنها نادیده گرفته می‌شود، در آینده از ناخودآگاه سربرمی‌آورند و به‌شکل رؤیا ظاهر می‌شوند. در حقیقت، جنبه ناخودآگاهانه هر رویدادی به‌شکل صورتی خیالی و نمادین در رؤیاها آشکار می‌شود(یونگ، ۱۳۵۹: ۲۸).

رؤیاها تصاویر و تداعی‌هایی را عرضه می‌کنند که با افکار، اسطوره‌ها و مناسک بشر ابتدایی شباهت دارد. فروید این تصاویر رؤیا را «بقایای کهنه» نامیده است. این اصطلاح حاکی از این است که آنها عناصر روانی هستند که از اعصار بسیار قدیم در انسان باقیمانده‌اند(همان: ۶۳). «شباهت‌ها میان رؤیاها و اساطیر قدیمی به‌این علت وجود دارد که ناخودآگاه انسان امروز قدرت نمادسازی را که سابقاً در اعتقادات و شعائر انسان ابتدایی وجود داشته، حفظ کرده است» (همان: ۱۶۲).

تجلی مفهوم «عروج» در سه منبع اسطوره، نماد و رؤیا

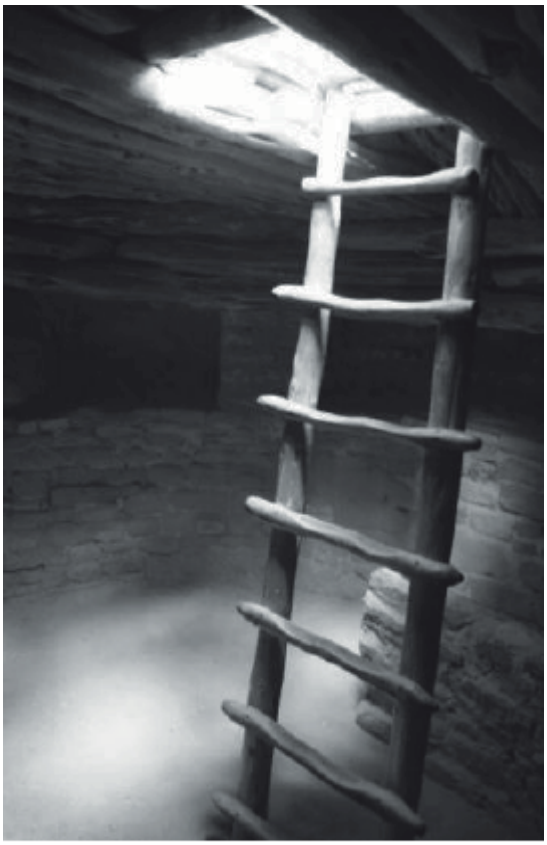
در این بخش نحوه ظهور مفهوم عروج در سه منبع اسطوره، نماد و رؤیا بررسی می‌شود. از آنجا که این سه منبع از منابع کهن‌الگویی هستند، پس از بررسی و نمود این مفهوم در این منابع کهن‌الگوبودن آن و نحوه تجلی آن به‌صورت نماد در کالبد معماری در طول سالیان دراز تاکنون بررسی می‌شود.

مفهوم «عروج» در اسطوره‌های جهانی

در بن‌مایه افسانه‌ها، اسطوره‌ها و ادبیات باستانی ملل موضوعاتی دیده می‌شود که مفهوم «میان زمین‌وآسمان» را در خود مستتر دارند. «میان زمین‌وآسمان» مفهومی است که انسان به‌گونه‌های متنوع و در جاهای مختلف با آن مواجه می‌شود: به‌دارآویختن مجرم، به‌صلیب کشیدن گناهکار، پا روی زمین قراردادن پادشاهان، عصا دردست گرفتن پادشاهان و کاهنان و پیامبران، ستون‌های رفیع برافراشتن، کاخ‌ها و معابد بلندمرتبه ساختن، تقدس کوه، تقدس درخت، احترام به رنگین‌کمان، دود آتش را ارج نهادن، استفاده از ننو برای نوزادان، تاب‌بازی و اسطوره های مربوط به آن، بندبازی، فلسفه وجودی پل چه در دنیای مادی و چه در دنیای مینوی، آویزان‌کردن آثار هنری، از نردبان یا پله بالارفتن برای عبادت و تقدس و... از این دسته‌اند. همچنین کهن‌الگوی مفهوم «میان زمین و آسمان» را می‌توان به‌مثابه گونه‌ای از آیین‌های گذر[۱۴] بررسی کرد.

علاوه بر آن، یکی از اسطوره‌هایی که به ارتباط معنایی زمین و آسمان می‌پردازد، اسطوره «بهشت گمشده» است. این اسطوره خصوصیت بهشتی خود را با نزدیک نشاندادن آسمان و زمین و دسترس‌پذیربودن آن به‌وسیله بالارفتن از درخت، گیاه استوایی خزنده، نردبان یا صعود از کوهی

تصویر ۱. اهرام مصر، تجلی مفهوم عروج
http://nemonehsadi.nkhschool.ir/index.php?action=viewstdpost&cid=451



تصویر ۲. ارتباط در معبد مایان به‌عنوان محور کیهان، تجلی مفهوم عروج در این معبد، (Gideon: 410)

بیان می‌کند که از دیدگاه الیاده زمانیکه درخت یا گیاه بالارونده‌ای که زمین را به آسمان پیوند می‌داد، بریده شد یا کوهی که به آسمان می‌رسید صاف شد، آن زمان مرحله بهشتی پایان یافت و انسان وارد شرایط کنونی خود شد. مناطق فوقانی که برای آدمی قابل دسترس نیست، جایگاه ستارگان و اختران شأن و منزلت الهی استعلا و واقعیت مطلق و پایندگی را می‌یابند.(الیاده، ۱۳۸۲: ۵۸).

بنابه‌نظر میرچا الیاده نه‌تنها آسمان بلکه به‌تبع آن، بلندی هم از تقدس برخوردار است زیرا بلندی مقوله‌ای است که انسان به‌خودی خود به آن دسترسی ندارد و متعلق به موجودات برتر از انسان است (الیاده، ۱۳۸۴: ۳۸). ریشه‌شناسی کلمات در این حوزه بر این واقعیت گواهی می‌دهد که «رفیع»بودن و در «بالا» جای‌داشتن برابر با «قدرتمندی» (به‌معنای مذهبی) و بنابراین لبریزشدن از قداست است (تصویر۱). مقبره شاهان هخامنشی و بسیاری از گوردخمه‌های زرتشتیان نیز در میان کوه (میان زمین و آسمان) قرار گرفته‌اند (شوالیه، ۱۳۷۳: ۸۲).

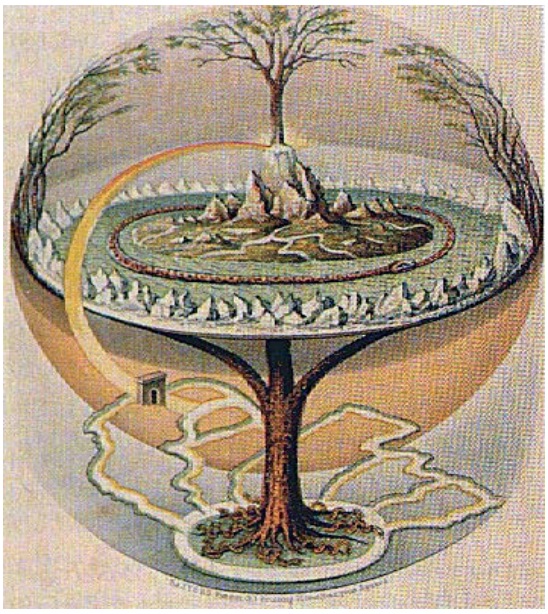
تجلی نمادین مفهوم عروج در محور کیهان

محور کیهان[۱۶] زمین و آسمان را به‌هم پیوند می‌دهد و نمادگرایی آن تقریباً در همه مکان‌های قدسی به‌صورت‌های مختلفی نظیر برج، تیرک، درخت، ستون، مناره و غیره یافت می‌شود(تصویر۲). محور کیهان خطی اتصالی است که بشر میان خود و خدایی که در آسمان متصور است و نیز میان زمین و آسمان میبابد. کوههای مقدس، مکان دفن بزرگان و قدیسان، کاخ‌ها، معابد و شهرها هم گاهی محور جهان قلمداد می‌شدند (تصویر۳).

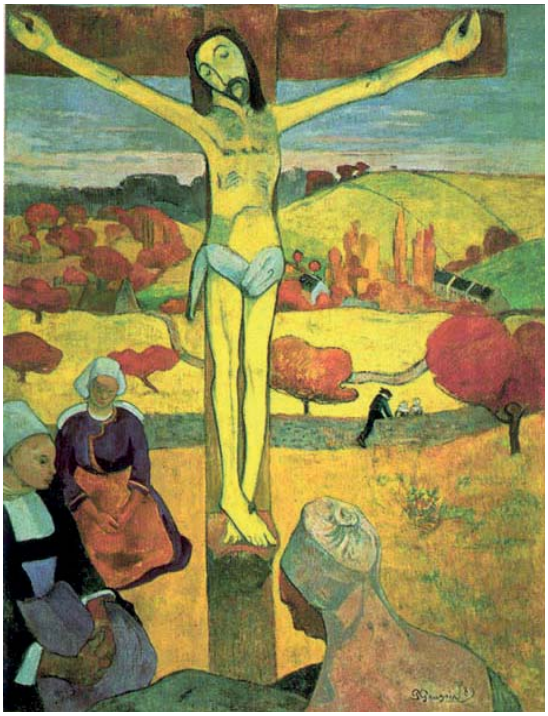
نماد درخت کیهان

درخت کیهان جهان زیرین را با جهان قدسی آسمان‌ها پیوند می‌دهد، این مفهوم در بسیاری از داستان‌های آفرینش یا

تصویر ۳. نمودهایی از مفهوم عروج با نشان دادن درخت کیهان در آثار به‌دست‌آمده از انسان‌های بدوی (کمبل: ۲۳)



تصویر ۴. نقاشی ازدرخت کیهان، اثر Oluf Olufsen Bagge



تصویر ۵ . نقاشی مسیح زرد، اثر پل گوگن

کیهان‌زایی‌های ابتدایی و باستانی مشترک است. این نماد به کهن‌الگوی اساطیری درخت یا دیرکی چوبی باز می‌گردد که جهان زیرین را با جهان زبرین پیوند می‌دهد (تصویر۴).

در آیه ۲۴، سوره ابراهیم به «شجره طیبه» اشاره شده و در تفسیر این درخت در کتاب کافی چنین نقل شده است: «پیامبر اسلام ریشه این درخت و امیر مؤمنان شاخه آن است و امامان، که از آنها هستند، شاخه‌های کوچکتر و علم امامان میوه این درخت است، پیروان با ایمان آن‌ها برگ‌های این درخت‌اند و این‌چنین مراحل رشد و تعالی انسان را به کمک درخت نشان می‌دهد (کلینی، ۱۳۸۹: ۱۲۱).

این نماد نیز در آثار نقاشانی نظیر پل گوگن، یکی از نقاش‌های معروف قرن بیستم، استفاده شده است. گوگن در یکی از نقاشی‌هایش به‌نام «مسیح زرد» (۱۸۸۹ م) تحت تأثیر موضوعی مذهبی است و برداشتی شخصی از کتاب مقدس دارد (تصویر۵). در این نقاشی مسیح و زمین زرد است؛ گویا جهان با خزان او به پاییز نشسته است. مسیح در میان تپه‌ها و در میان باغ تصویر شده است و یگانگی استعاری جسم مسیح با درخت حیات از این نقاشی برداشت می‌شود. علاوه بر درخت حیات، درخت جهان نیز وجود دارد که به‌نوعی معرف محور عالم است. در این تابلو درخت جهان و درخت حیات در وجود مسیح یکی می‌شوند؛ بنابراین، او در این‌جا نگاه‌دارنده جهان و واسط عالم بالا و پایین است، خود را در جهان متجلی می کند، تهی می‌شود و بی او جهان رنگ و جانی ندارد.

عروج در مناسک آیینی

ادبیات مکاشفه‌ای[۱۷] یکی از مهم‌ترین بخش‌های ادبیات دینی است. در این متون معمولاً سخن از کشف و شهودها و رؤیاهایی است که فردی برگزیده آنها را تجربه کرده است. کمتر قوم یا دینی را می‌توان یافت که از نمونه‌هایی از این نوع ادبی بی‌بهره باشد. چنین پدیداری نتیجهٔ اندیشه‌ای است که «دنیای خدایان» را جدای از «دنیای آفریدگان» در موقعیتی فراتر می‌پندارد (تفضلی، ۱۳۷۶: ۲۳).

جدایی و تقابل این دو دنیا، انسان را به این تفکر واداشته است که چگونه می‌تواند پیش از مرگ به دنیای خدایان راه‌یابد و اسرار و رموز آن را کشف کند.

این آرمان موجب شد تا در هر منطقه و در میان هر قوم و قبیله‌ای از جمله کیش هندو، یونانی و مزدایی مجموعه‌ای از باورها و آیین‌ها برای «عروج» به عوالم ماورائی بنیان گذاشته شود و انسان به‌واسطهٔ آن آیین‌ها، خود را در دنیای خدایان سهیم بداند. در دین زردشتی نیز مواردی از عروج به عوالم فرادنیایی وجود دارد.

عروج و ملاقات‌های هفتگانهٔ زردشت با اهورامزدا و امشاسپندان، عروج گشتاسپ، عروج کرتیر ـ وزیر شهیر دورهٔ ساسانی ـ و عروج ارداویراف نمونه‌های این اندیشه در کیش ایرانی هستند (همان: ۳۴).

تجلی مفهوم صعود در رؤیا

تجلی درخت جهان اغلب در رؤیاهای انسان صورت می‌گیرد و نشان می‌دهد داستانی که در ناخودآگاه اجرا می‌شود،در شرف یافتن راه‌حلی مثبت است که در بخش نحوه ظهور کهن‌الگو در رؤیا با دیدگاه یونگ در این مورد آشنا شدیم. در اساطیر و ادیان معنای اصلی نمادپردازی درخت با پندارهای تجدید دوره‌ای و بی پایان، نوزایی، منبع زندگی جوانی، جاودانگی و واقعیت مطلق پیوند دارد.

جولین گرین[۱۸] در سال ۱۹۳۳ در مجله‌ای در مورد نحوه تجلی مفهوم صعود در رؤیا می‌نویسد: «پنداره ترس، یا هر عاطفه نیرومندی، در تمامی کتاب‌های من به‌شکلی توضیح‌ناپذیر با پلکان ارتباط دارد... مانده‌ام چگونه بدون آنکه بدانم بارها از این بن‌مایه استفاده کرده‌ام. کودک که بودم، خواب می‌دیدم کسی مرا روی پلکان تعقیب می‌کند. مادرم در جوانی همین ترس را داشت، شاید چیزی از آن در من باقی مانده است...» (Eliade,1991:57,34) .

در رمان‌های جولین گرین پلکان نماد گذر از یک شیوه بودن به شیوه دیگر است. جهش هستی‌شناسانه فقط از طریق آیین گذر روی می‌دهد و درواقع تولد، راز آموزی، عطش جنسی، ازدواج و مرگ در جوامع سنتی سازنده بسیاری از آیین‌های گذر است. وجه تمایز آنها فقط مانند پی‌آمد گسست تغییر می‌کند ـ و این حالت احساس‌های مبهم ترس و شادی، کشش و رانش را آزاد می‌سازد. «از همین رو، بالارفتن از پله نه‌تنها دست‌یابی به تقدس است، بلکه مرگ را نیز نمادپردازی می‌کند. تجلی مفهوم صعود و عروج به‌کمک بالارفتن از پله مضامینی است که بارها در رؤیا تکرار می‌شود و گاهی یکی از این مضامین در فعالیت رؤیا یا تخیل نسبتاً غالب می‌شود» (همان: ۶۴ و۹۸).

دستیابی به الگوهای مشترک در معماری از طریق اسطوره، نماد و رؤیا

هدف از هریک از این تبیین‌ها ـ «کهن‌الگوهای ضمیر ناخودآگاه جمعی» کارل یونگ، «انسان‌شناسی ساختاری» کلود لوی‌استروس[۱۹]، «مضامین اسطوره‌های جهانی» جوزف کمبل[۲۰]ـ در روان‌شناسی، انسان‌شناسی، اسطوره‌شناسی و دین‌شناسی تطبیقی روشن کردن عناصر و الگوهای مشترک در درون رشته مربوط است. یکی از اهداف این مقاله طرح سؤال‌هایی با ماهیت هم‌سان در این باره است که آیا منبع مشترکی برای ساخته‌ها و الگوها در معماری وجود دارد یا خیر. یافته‌هایی از این قبیل را در سایر رشته‌ها نیز می‌توان بررسی کرد.

کلود لوی استروس، که سخت متأثر از سوسور[۲۱] و شخصیتی مهم در ظهور و گسترش نظریه ساختارگراست، در اسطوره‌های فرهنگ‌های سراسر جهان مطالعه کرده است. نظریه او این است که «در میان اسطوره‌های گردآمده در مناطق بسیار متفاوت» در سرتاسر جهان «شباهتی چشم‌گیر هست». به‌علاوه، ساختار نهفته در همه آنها ثابت است. لوی‌استروس می‌گوید ماهیت تکراری اسطوره‌ها «ساختار اسطوره را آشکار می‌سازد» (Strauss, 1963: 229). لوی استروس بررسی الگوها را اولین گام برای فهم امور ناشناخته می‌شمرد. او می‌گوید: «اگر بخواهیم معنایی در اسطوره‌ها بیابیم، نمی‌توانیم آن را در عناصر منفکی بیابیم که در ترکیب اسطوره دخیل است؛ بلکه فقط در طرز ترکیب عناصر باید آن را جست‌وجو کنیم. به‌همین‌گونه، اگر بپذیریم که معماری، دست‌کم تا اندازه‌ای، رازآلود و حاوی معناست، به‌خصوص معماری فرهنگ‌های کهن، آنگاه [برای شناختن آن]، چنین الگوی شناختی لازم است» (همان: ۲۱۰).

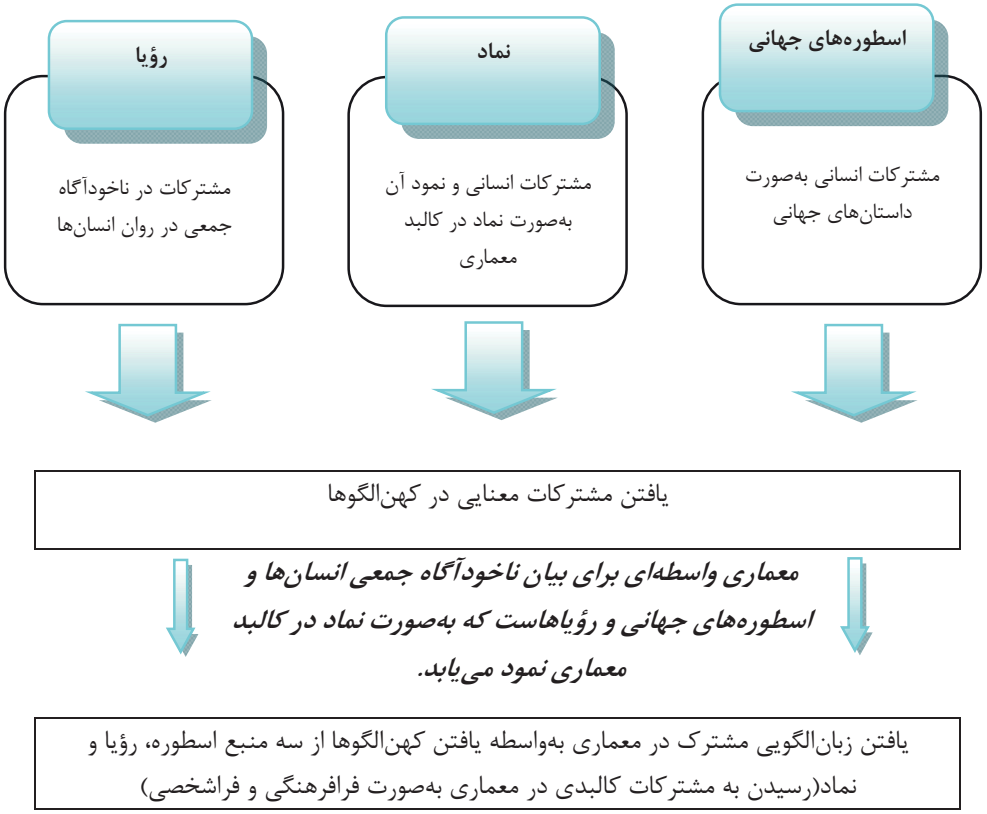
دو نظریه‌پرداز در حوزه معماری ازلحاظ به‌کارگیری چنین روش‌هایی در زمینه نظریه‌های معماری و طراحی، هرمن هرتسبرگر آلمانی و کریستوفر الکساندر بریتانیایی هستند. هرتسبرگر «زبان» و «سخن» را با «ساختار» و «تفسیر» در معماری مقایسه‌می‌کند.اوازمثال تصویری‌بازی‌شطرنج‌استفاده می‌کند که مجموعه قوانینی ثابت و امکاناتی نامحدود دارد (هرتسبرگر، ۹۳:۱۳۸۷). هرتسبرگر ساختار را «شیرازه مولد»[۲۲] نیز می‌خواند و آن را با استفاده از تشبیه «تار» و «پود» در پارچه توضیح می‌دهد: همچنان که تار هم نظم کلی بافته را پدید می‌آورد و هم بی‌نهایت گونه‌گونی بافت و نقش و رنگ در پود را میسر می‌سازد، نظم کلی معماری ظرفیت اقسام بسیاری از فضاها و رویدادها را در خود دارد.

کریستوفر الکساندر از «قواعد مولد»[۲۳]سخن می‌گوید؛ یعنی الگوهایی که عناصر هر ترکیب معماری را نظم می‌بخشند و ترکیب می‌کنند. « زبان الگو»[۲۴] الکساندر، همانند زیست‌شناسی و زبان‌شناسی، طراح را با ملاحظه نظم و صورت مقتضی بناها و شهرها مجهز می‌کند. با استفاده از زبان‌الگو، بنا « هم‌چون جمله در هنگام سخن گفتن، خود را می‌سازد» (الکساندر،۳۵۳:۱۳۸۶). همچنین، زبان‌الگو امکاناتی را نیز فراهم می‌کند:

۱- زبان‌الگو، ترکیبهای فضایی را که در فرهنگ مورد نظر معنا دارد، تعیین می‌کند.

۲- زبان‌الگو، معمولاً ترکیبی منسجم از فضاها را ایجاد

جدول ۱. مدل رسیدن به زبان‌الگویی مشترک در معماری حاصل از مشترکات معنایی از کهن‌الگوها



می‌کند و همانند الفبا سیستمی مولد است که به کاربران این امکان می‌دهد که در شرایط گوناگون بی‌نهایت ترکیب متناسب با شرایط مطابق میل خود بسازند (Alexander et al, 1977).

روان انسان منبع بیان اسطوره ای، نمادین و جهانی مشتمل بر کهن الگوهای مشترک و معیّن است. الگوی مفهومی یونگ، یعنی «همگانی ها»[۲۵] و «کهن الگوها» مناسبت خاصی با دین و اسطوره و معماری مربوط بدان‌ها دارد. کیفیت بنیادین معماری در بیان باورهای فرهنگی به نماد و به جا آوردن آیین های مشترک است. اگر پذیرفته شود که نماد و اسطوره از عناصر مشترکی تشکیل شده‌اند و معماری بیانی مکان مند و زمان مند از اسطوره و نماد است، آنگاه پرسش درباره وجود زبان الگوی مشترکی در معماری نیز معتبر خواهد بود. این رابطه متقابل در جدول ۱ تصویر شده است.

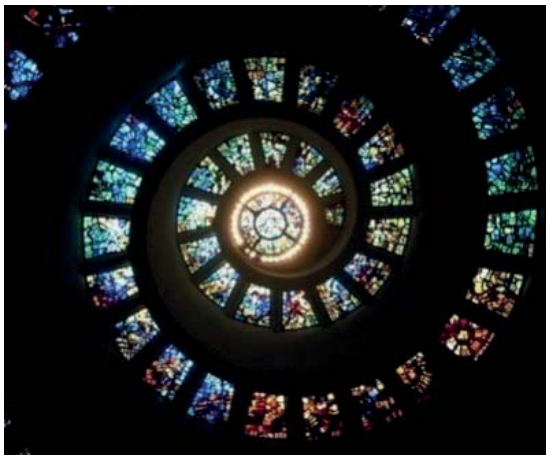
معماری، هنری با رویکرد به آسمان

همانطورکه در اسطوره، نماد و رؤیا به صورت‌های متفاوتی مفهوم «عروج» بیان شد، در معماری نیز این مفهوم صورتی کالبدی یافته است. معماری هنری است که از زمین به‌سمت آسمان سوق داده می‌شود. برای ساختن هر خانه، کاخ و معبدی لازم است خشت ها و آجرها را از زمین روی هم چید و به‌سوی آسمان پیش رفت. زیگورات های بین‌النهرین، اهرام مصر، معابد مایا، پاگودا و استوپاهای خاور دور رو به‌جهت اصلی که همان آسمان باشد، بالا رفته‌اند. این بناها هرکدام پیوند میان زمین و آسمان تلقی می شدند. در ساخت بناهای مقدس، تفکر بناشدن در مرکز زمین وجود دارد و به‌نوعی مفهوم گذر از زمین به آسمان را در خود دارند.

زیگورات، تلاشی برای رسیدن به آسمان

زیگورات‌ها اغلب در سرزمین‌هایی یافت می‌شوند که در آنها کوه وجود ندارد یا به‌ندرت وجود دارد. بنابراین، زیگورات‌ها را مانند کوه‌ها می‌ساختند. در این بناهای سه، پنج یا هفت طبقه، طبقات بالایی از طبقات پایینی کوچکتر بودند. زیگورات در زبان سومری به‌معنی کوه و بلندی است و در حقیقت خانه‌ای برای پیوند آسمان و زمین بوده است که بر قله آن قربانی‌هایی تقدیم می‌شدند که نشانه تلاش غریب انسان برای به بالاشدن و از دیدگاه مذهبی آنان نزدیکی به خداوند بود. نمادگرایی زیگورات‌های بین النهرینی مشابه نمادگرایی کوه کیهانی و معابدی بود که به‌شکل کوه ساخته می‌شدند و درنتیجه با نمادگرایی مرکز جهان برابر بود (تصویر۶). میرچا الیاده معتقد است، زائر از طریق صعود از معبد یا زیگورات خود را به مرکز دنیا نزدیک می‌کند و هنگامی‌که به آخرین طبقه می‌رسد، از تمام طبقات دیگر دور و از فضای پست و ناهم‌گون جدا، و به سرزمینی پاک و همگون داخل می‌شود (الیاده، ۱۳۸۴: ۶۵).

تصویر ۶ . معبد مایا، زیگورات نمادی از تجلی عروج
(پراسکوریاکوف، ۸۴: ۱۱۴)



تصویر ۷. گنبدخانه‌ای معبدی در میدان شکرگذاری، دالاس، تگزاس،
http://ncaatradition.com/2008/2008.htm

گنبد، حس وحدت همراه با تعالی

اصطلاحات فراوانی چون «خیمه دهر»، «چتر مینا»، «طاق مقرنس» و «کاسه سرنگون» همگی خاطرهای کهن و پیام رسان چیزی از اعتقاد نیاکان و معانی باطنی مرتبط با گنبد هستند. در فرهنگ اسلامی، گنبد هنگامی که مظهر روشنی از کیهان‌زایی بنیادی اسلام تلقی می‌شود، تصویرپردازی باستانی خود را ابقا می‌کند. علایم اسلامی چون مرکز، دایره و کره که خود جزء فطرت گنبدند، از طریق انتقالی نمادین یکسره تحقق می‌یابند (اردلان، ۱۳۷۹: ۷۴).

طرح گنبد در هنر بوزنطی و هم در هنر آسیایی وجود دارد. مرقد با سقف گنبدی رمز اتحاد آسمان و زمین است، بدین‌معنی که پی و قاعده مستطیل‌شکل عمارت با زمین و قبه کروی آن با آسمان مطابقت دارد (بورکهارت، ۱۳۸۹: ۱۳۶). همان‌گونه که گنبد فضای محصور خود را احاطه می‌کند و قبه آسمان تمامی خلقت را دربرمی‌گیرد، بازنمایی خلقت(اندیشه روح) سراسر هستی را دوره می‌کند و فرامی‌گیرد. گذرگاه این روح از اوج‌گاه گنبد چه به‌صورت سراشیب و انبساطی و چه انقباضی و رو به‌بالا نمادگر وحدت است و در همه نمودهایش مقام عرش و تعالی الهی است (اردلان، ۱۳۷۹: ۷۶) (تصویر۷).

مناره، نمادی کالبدی از مفهوم عروج

اصطلاح مناره یا منار بنا بر ریشه‌اش یعنی «فروزشگاه نار» یا «تابشگاه نور» رابطه‌ای با برج‌های آتشگاهی زردشتیان دارد (همان: ۷۳). الحاق مناره در سنت اسلامی هم ادامه و هم توسعه طرحی نمادین و کهن است. در حد مثال، خود نمایش‌دهنده محور هستی آدمی است، نمایش‌دهنده آن ساحت اعتلایی و طولی است که به وجود مادی آدمی عمق یا ارتفاع معنوی می‌بخشد که در غیر این صورت آدمی دوبعدی می‌نمود. از جنبه ظاهری، نماینده آدمی است: صورتی متعین که میان مخلوقات تنها او در عالم عمود بر پا می‌ایستد؛ از جنبه باطنی، یادآور روح آدمی است که حسرت بازگشت به خاستگاه ازلیاش را دارد(همان: ۵۶).

علاوه بر این، مناره عنصر دعوت‌کننده، نشان‌دهنده عروج و عضو مسلط بر کالبد شهر است. مناره یادآور جملات اذان است که خود نشانه منحصر به‌فرد اسلام است. درواقع، هم نماد بصری است هم متذکری شنیداری و هم نمادی است کالبدی از حرکت، عروج و اشاره به آسمان. مناره مسجد را می‌توان اساسی‌ترین و اولیه‌ترین نشانه نمازگزار (قیام) نامید (اردلان، ۱۳۷۹: ۶۴).

تصویر ۸ . TWA، فرودگاه جان اف کندی
http://www.washingtonlife.com/issues/april-2007/inside-green/

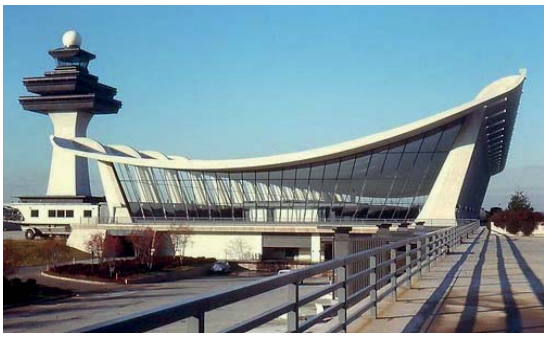
نمونه‌هایی از تبلور کهن‌الگوی عروج در معماری معاصر

نمونه ۱: نحوه تبلور کهن الگوی عروج را می توان در مقایسه دو اثر معمار سرشناس آمریکایی[۲۶] برای دو پایانه هوایی، TWA در فرودگاه جان اف کندی نیویورک (تصویر۸) و دیگری فرودگاه بین‌المللی دالاس در واشنگتن دی سی (تصویر۹) دید. «پایانه اول با ظاهری شبیه پرنده طراحی شده و شباهت آن چنان آشکار است که به‌صورت نشانه‌ای برای این پایانه هوایی درآمده است. در خلق این اثر صناعتی شبیه استعاره ادبی به‌کار رفته است و از آنجا که پیوند میان نمای انتخابی و مسافرت هوایی وجود دارد، معمار در استفاده از "استعاره معماری" نیز موفق بوده است» (رازجویان، ۱۳۷۸: ۴۵).

بدیهی است که این‌گونه نشانه آفرینی‌ها خالی از اشکال نیست. از جمله، ساختمان مزبور به جهت عدم امکان «توسعه» و «تغییرپذیری» مورد انتقاد بسیار بوده است. در کالبد پایانه دوم ظاهر پرنده نمود خارجی نمی‌یابد ولی در مقابل جذبه کهن‌الگویی پرواز، چشم بیننده را خیره می سازد. این جذبه ممکن است جذبه «برخاستن از زمین» و آغاز پرواز در آسمان‌ها یا جذبه «فرود بر زمین» پس از گشت‌وگذار پرمخاطره در فضای لایتناهی باشد(همان‌جا). به‌این ترتیب، اثر دوم علاوه بر پاسخ‌گویی به کارکردهای لازم مسافرت‌های هوایی، اشاره به معنایی اعلا و کیفی از معنای نزدیک و روزمره سفر دارد و به‌همین جهت حاوی معانی نمادین دل‌نشینی است و براساس نظرسنجی که در سال ۲۰۰۵ بین ناظران انجام شده، از پایانه TWA موفق تر و کاملتر است و بیان‌کننده حس مشترک «به‌آسمان‌شدن» و مفهوم «عروج» در میان آن ها باشد (Horonjeff, 2010:67).

نمونه ۲: مرکز فرهنگی ـ سینمایی اصفهان (مجتمع فرهنگی فرشچیان) که طراحی آن به‌اواخر دهه شصت بازمی‌گردد، در زمینی به‌مساحت ۱۰.۰۰۰ مترمربع مجاور رودخانه زاینده رود در محل های با بافت نسبتاً جدید ساخته شده است. نقطه آغازین و ایده اولیه طراحی تصویر ذهنی معمار از منظر آبگیر پل خواجو در زمان برگزاری جشن‌های بزرگ صفوی است، درواقع در اولین گام سعی شده است عناصر اصلی سازماندهی فضای برگزاری جشن‌ها با استفاده از آب نما، پل و رواق‌های اطراف به‌صورت انتزاعی بازسازی شود و رواق های اطراف پروژه با سازه مخصوص نشان دهنده خیمه ها و چادرهای استقرار قزلباش در زمان برگزاری جشن‌ها در نظر گرفته شده است.

فرهاد احمدی معمار این مجموعه خود دراین‌باره می گوید: «از نظر من پروژه طرح این‌گونه پدید می‌آید: گویی جرعه‌ای آسمانی از کیهان در مرکز پروژه، در آن هشت ضلعی که نمادی خاکی از بهشت است، فرومی‌افتد؛ درست مانند سنگی در میان آب که موج ایجاد می کند، صورت گیری یا تجلی مادی این اثر کیهانی درواقع امواجی است



تصویر ۹. فرودگاه بین‌المللی دالاس در واشنگتن دی سی
http://en.structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0000428

تصویر ۱۰. مجتمع فرهنگی فرشچیان، اصفهان
http://www.jmmj84.blogfa.com/post-10.aspx

که پلکانی فرا رونده را ایجاد کرده است که به‌سمت آسمان حرکت می‌کند. درواقع، نوعی معاشقه یا تعامل بین زمین و آسمان، کیهان یا عالم صورت با عالم مثال. قطرهای از کیهان عالمی که کره خاکی و انسان در آن جای گرفته‌اند، بر جایگاه زندگی او فرود آمده است، انسان پیوندی را میان خود و آسمان یا فضای بی‌کرانه احساس می‌کند. انسان تلاش می‌کند راهی برای عروج از عالم خاک به فضای برتر و پرمعناتر بیابد و از تغییرات و دگرگونی‌های این جهانی آزاد گردد» (افشارنادری، ۱۳۷۴: ۴۲)، آن‌چه در سازمان‌دهی کلی مجموعه شاخص است، هندسه بسیار قوی و ترکیب آن با تقارن است. مفاهیمی که در مطالعه فضای معماری و نظام کالبدی در معماری سنتی نیز دیده می‌شوند، درواقع کاربرد هندسه برخاسته از عمق اعتقاد و بینش معناگرایانه‌ای است که معمار سنتی برای دست یابی به مفاهیم ارزشی ـ عقیدتی و بازیابی تبلور آن در شکل مادی و قالبی معمارانه به‌کار می‌گیرد (همان: ۴۳).

نتیجه‌گیری

در این مقاله، «عروج» یکی از مفاهیم کهن‌الگویی در اسطوره، نماد و رؤیا در نظر است و با توجه به اعتقادات و اسطوره‌های سازندگان نحوه تجلی این مفهوم در اهرام مصر، زیگورات‌ها، گنبدها و مناره‌ها مشاهده شد. منظور اصلی از بررسی این مفهوم در این نمونه‌ها محدودکردن آن به این چند الگو نیست، بلکه تجلی این مفهوم در این نمونه‌ها امری مشترک و آشنا است تا همگان با آن احساس نزدیکی کنند، گویا از نهاد آن‌ها برخاسته است. این مفهوم در مسجد به‌صورت گنبد، در شهر به‌صورت منار و حتی ممکن است در موزه و خانه به‌صورت نوری از گلخانه یا آتریومی بر سطح زیرین متجلی شود، به‌طوری‌که انسان بتواند این مفهوم را در فضا درک کند.

این مقاله شروعی است برای یافتن دیگر مفاهیم معنایی کهن‌الگوها در راستای نحوه تجلی آنها در فضای کالبدی معماری به‌طوری‌که بتوان به «زبان‌الگویی» رسید که نشان دهد نحوه بروز این مفاهیم (مفاهیم برگرفته از کهن‌الگوها) در کالبد معماری متنوع و متفاوت است ولی در تأثیر فضایی که در ناظران ایجاد می‌کند، کاملاً یکسان است و کیفیت مشابهی دارد. این زبان‌الگو که به‌دلیل احساسات مشترک انسان‌ها در فضا به‌وجود می‌آید، هندسه و الگوهای رفتاری را در قالب مجموعه‌ای از روابط مفید باهم ترکیب می‌کند و به‌صورت خلاصه چگونگی جای‌گرفتن فعالیت‌های انسانی را در فضاهای مصنوع با درنظرگرفتن کهن‌الگوهای فضایی بیان می‌دارد.

هرچند نمی‌توان فرهنگ، سنت و درکل تجربیات شخصی ناظران و طراحان و بسیاری از عوامل دیگر را در فرایند ادراک و طراحی فضاهای معماری حذف و فقط به زبان کهن‌الگوهای فضایی بسنده کرد، زبان‌الگوی برگرفته از این مفاهیم برای همه انسان‌ها فارغ از مجموع شرایط زمانی و مکانی است؛ یعنی گزاره‌های این حوزه فارغ از زمان و مکان و اراده و خواست انسان برای همیشه یا درست‌اند یا غلط و از آنجا که ادراک انسان از فضا امری تفسیری است که از زمینه حاصل می‌شود و معنا همیشه در زمان و فرهنگ مشخصی توسط انسان متناهی تولید می‌شود و زمینه دائماً در حال تغییر است، می‌توان با رسیدن به زبان کهن‌الگویی برخاسته از مفاهیم کهن

الگویی، سطح تعاملات انسانی را با فضاهای معماری به‌صورت فرافرهنگی و فراشخصی افزایش داد. اگرچه در طراحی فضاهای هر ساختمان فرهنگ و سنت، مسائل و تجربیات فردی طراح و ناظر و بسیاری عوامل دیگر در فرایند طراحی و ادراک و صورت نهایی فضاهای معمارانه بسیار مؤثر است، طراحان می‌توانند این زبان‌الگو را که نشئت‌گرفته از ناخودآگاه جمعی انسان‌هاست و در طول سالیان پایدار مانده است، شیوه‌ای جاویدان و بی‌زمان تلقی کنند و از مابقی عوامل تأثیرگذار در طراحی فضا که متأثر از زمینه و سبک‌های معماری هستند، به‌صورت زمان‌مند و مکان‌مند استفاده کنند (جدول۲).

جدول ۲. مقایسه تطبیقی مفهوم عروج در منابع مشترک میان انسان‌ها و نمود آن در کالبد معماری

اسطوره‌های جهانی	نماد	رؤیا
▪ مستتربودن مفهوم «میان زمین‌وآسمان» در بن‌مایه افسانه‌ها، اسطوره‌ها و ادبیات باستانی ملل ▪ اسطوره «بهشت گمشده»، یکی از اسطوره‌هایی که به‌ارتباط معنایی زمین و آسمان می‌پردازد.	▪ تجلی درخت جهان در اغلب رؤیاهای انسان ▪ نمود پلکان به‌عنوان نماد گذر در رؤیاهای آدمی ▪ تکرار تجلی مفهوم صعود و عروج به‌کمک بالارفتن از پله	▪ تجلی نمادین مفهوم عروج در محور کیهان و وجود درخت کیهان که جهان زیرین را با جهان قدسی آسمان‌ها پیوند می‌دهد.
عروج، کهن‌الگویی برگرفته از منابع مشترک در میان انسان‌ها		

کالبد معماری
▪ تجلی مفهوم عروج به‌صورت کالبدی در معماری مانند زیگورات‌های بین‌النهرین، اهرام مصر، معابد مایا، پاگودا و استوپاهای خاور دور
نمود مفهوم عروج در معماری کهن

یافتن دیگر مفاهیم معنایی کهن‌الگویی جهت تجلی آنها در کالبد معماری برای دست‌یابی به زبان‌الگویی بی‌زمان و بی‌مکان

پی‌نوشت

1- Schultz

2- Archetype: The original pattern or model of which all things of the same type are representations or copies.

کهن‌الگو: انگاره ازلی، صورت نوعی، طباع اصلی، صورت مثالی، مثل اعلی، کهن‌الگو، سرنمون، سرمشق، نخستین بنیاد، عین ثابت. یونگ آنرا قالبی بی‌محتوا می‌انگارد که در خلال تجربیات ازلی و تاریخی انسان شکل گرفته‌است.

3- Symbol

۴- معنی لغوی «عروج» در اینجا برآمدن و به‌بالا و آسمان برشدن، در مقابل نزول است(لغت‌نامه دهخدا).

5- Archetypes of the collective unconscious

۶- جوزف جان کمبل سخنران، مدرس و اسطوره‌شناس برجسته آمریکایی است که در زمینه ادیان و اسطوره‌شناسی تطبیقی شهرت بسیاری دارد. آثار متعدد او شامل جنبه‌های متنوعی از تجربیات انسانی است.

7- Joseph Henderson

8- Symbols of transcendence

9- Futami-ga-ura

10- Ise

شهری در جزیره هونشو در ژاپن که مرکز دین شینتو است.

11- carnak

12- Brittany

13- Stonehenge

۱۴- «جابُلْقا» و «جابُلْسا» (یا جابُلق و جابُرس/ جابُرسا/ جابُلص/ جابُلصا)، جابلقا عالم مثال است و در جانب مشرقِ ارواح قرار دارد، برزخِ میان غیب و شهادت و مشتمل بر صور عالم است و جابلسا نیز عالم مثال و برزخی است در مغرب اجسام که ارواح پس از مفارقت از بدن‌ها به آنجا می‌روند و صُوَر همه مکتسباتِ آنان در دنیا در آنجا خواهد بود.

۱۵- این آیین نوآموز را به‌عمیق‌ترین سطح همانندی اولیه مادر-طفل یا همانندی «خود-من» عقب می‌برد و به‌این ترتیب او را ناچار می‌سازد تا یک مرگ نمادین را تجربه کند. این شعائر هم در گروه‌های قبیله‌ای یافت می‌شود و هم در جوامع پیچیده‌تر، همیشه مناسک مرگ و تولد مجدد را تأیید می‌کند - مناسکی که برای نوآموز نوعی «مراسم عبور» از یک مرحله زندگی به مرحله‌ای دیگر است، خواه از نوباوگی به کودکی یا از اوایل نوجوانی به جوانی و یا از این مرحله به مرحله کمال باشد. (الیاده،۱۳۸۴: ۱۶۸)

16- Axis mundi

«محور کیهان» نمادی است در همه‌جا موجود که از فرهنگ‌های انسانی می‌گذرد. صورتی که نقطه‌ای اتصالی میان آسمان و زمین را نشان می‌دهد، جایی‌که چهار جهت اصلی به‌هم می‌رسند و برحسب محورهای اصلی جهت بالا را عالم اعلی و جهت پایین را عالم اسفل تشکیل می‌دهد.

17- Apocalyptic Literature

۱۸- جولین گرین نویسنده فرانسوی آمریکایی‌الاصل است که رمان‌های مشهوری از وی به‌چاپ رسیده است.

19- Claude-Levi-Strauss

20- Joseph Campbell

۲۱- فردینان دوسوسور، زبانشناس سوئیسی، درباره دیالکتیک بین «زبان» و «سخن» تحقیق کرده است: اولی ساختار یا قواعد زبان است و دومی کاربرد و تفسیر فردی آن. هر زبان ساختار خاصی دارد متشکل از واژگان و روابط گوناگون آنها اما در درون آن، هرکس آزاد است تا شخصی‌ترین، عمیق‌ترین و عاطفی‌ترین مفاهیم را منتقل کند.

22- Generative Spine

23- Generative Rules

24- Pattern Language

25- Universals

26- Erro Saarinen

منابع

- اردلان، نادر، بختیار، لاله. (۱۳۷۹). *حس وحدت*. ترجمه حمید شاهرخ. اصفهان: خاک.
- افشار نادری، کامران. (۱۳۷۴). *خلاقیت*. مجله معمار. شماره ۷. تهران.صص ۲۵-۲۱.
- الکساندر، کریستوفر. (۱۳۸۶). *معماری و راز جاودانگی؛ راه بی زمان ساختن*. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- الیاده، میرچا. (۱۳۷۵). *مقدس و نامقدس*. ترجمه نصرالله زنگویی. تهران: سروش.
- الیاده، میرچا. (۱۳۸۲). *اسطوره، رویا، راز*. ترجمه رویا منجم. تهران: علم.
- الیاده، میرچا. (۱۳۸۴). *اسطوره بازگشت جاودانه*. ترجمه بهمن سرکاراتی. تهران: طهوری.
- بری، تامس. (۱۳۸۴). «*نماد و بنا و آیین*». مهرداد قیومی بیدهندی. خیال.۱۳.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸۹). *هنر مقدس (اصول و روش‌ها)*. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.
- پراسکوریاکوف، تاتیانا. (۱۳۸۴). *معماری معابد مایا*. ترجمه حسین سلطان زاده. تهران: صنوبر.

- تفضلی،احمد. (۱۳۷۶). *تاریخ‌ادبیات ایران‌پیش از اسلام*. تهران: انتشارات سخن.
- دو بوکور، مونیک. (۱۳۷۳). *نمادهای زنده جان*. ترجمه جلال ستاری. تهران: نشر مرکز.
- رازجویان، محمود. (۱۳۷۸). *سمبل از گوشه عینک یونگ*. صفه، ۲۸. صص ۳۲-۲۹.
- شوالیه، ژان. (۱۳۸۲). *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضائلی. تهران: جیحون.
- شولتز، کریستین نوبرگ. (۱۳۸۱). *مفهوم سکونت؛ به سوی معماری تمثیلی*. ترجمه محمود امیر یار احمدی. تهران: آگه.
- فریزر، جیمز جرج. (۱۳۸۲). *شاخه زرین*. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.
- کلینی، محمد بن یعقوب. (۱۳۸۹). *برگزیده‌ای از اصول کافی*. ترجمه جواد رضوی، قم: بنی الزهرا.
- کمبل، جوزف. (۱۳۸۵). *قهرمان هزار چهره*. ترجمه شادی خسرو پناه، مشهد: گل آفتاب.
- کیانی نژاد،زین الدین. (۱۳۷۷). *جلوه‌هایی از عرفان در ایران باستان*. تهران: انتشارات عطایی.
- هرتسبرگر، هرمن. (۱۳۸۷). *درس‌هایی برای دانشجویان معماری*. ترجمه بهمن میرهاشمی؛ بهروز خبازبهشتی. تهران: ندای سبز شمال.
- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۵۹). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمه ابوطالب صارمی. تهران: امیرکبیر.

- Alexander, C., et al. (1977). *A Pattern Language*. (Nikos Salingaros, Stewart Brand edn.; New York: Oxford University Press).
- Barrie, Thomas. (1996). "*Symbols, Structures, and Rituals", Spiritual Path, Sacred place* (Myth, Ritual, and Meaning in Architecture). Boston & London:Shambhala.
- Eliade, Mircea. (1991). *Images and symbols: studies in religious symbolism*. United States: Princeton university press.
- Gideon, Sigfried. (1964). *Beginnings Of Architecture: The Eternal Present, A Contribution on Constancy and Change*. New Jersey: Princeton University Press.
- Horonjeff, Robert M..McKelvey, Francis X.. Sproule William J. Young Seth (2010).*Planning and Design of Airports*. United States: McGraw-Hill.
- Jung, C.G..Edited by De Laszlo.Violet S. (1993). New York: *The Basic Writings of C. G. Jung*. Modern Library Edition.
- Levi-Strauss, Claude. (1963). *Structural Anthropology*. New York: Basic Books.
- May, Rollo.ed (1960). *Symbolism in Religion and Literature*. New York: George Braziller.
- Norberg-Schulz, Christian. (2000*). Architecture: Presence, Language, and Place*. Milan:SkiraEditore S.P.A.
- Pallasmaa, Juhani. (2005). *Encounters: Architectural Essays*. Helsinki: Edited by Peter Mackeith. Rakennustieto.
- Renaldo J. Maduro and Joseph B. Wheelwright.(1992). «*Archetype and ArchetypalImage".in Jungian Literary Criticism*, ed. Richard P. Sugg,Illinois: Northwestern University Press.
- Wilber, Ken. (1981). *No Boundary*. Boston:Shambhala Publications.

راهنمای اشتراک نشریه « نشریه مطالعات تطبیقی هنر»

در صورت تمایل به اشتراک نشریه«مطالعات تطبیقی هنر» پس از تکمیل فرم اشتراک، بهای اشتراک را بر اساس تعداد نسخه‌های درخواستی نشریه به شماره حساب متمرکز درآمد اختصاصی دانشگاه هنر اصفهان ۲۱۷۷۲۶۰۲۳۲۰۰۰ بانک ملی، شعبه اصفهان (کد ۳۰۰۱) واریز و اصل فیش بانکی را همراه با فرم اشتراک تکمیل شده به نشانی نشریه ارسال فرمایید.

- قیمت هر شماره: ۳۰۰۰۰ ریال
- حق اشتراک سال اول(شماره ۱-۲): دو شماره ۶۰۰۰۰ ریال
- حق اشتراک سال اول(شماره ۱-۲) برای دانشجویان: دو شماره ۴۰۰۰۰ ریال (برای دانشجویان ارسال کپی کارت دانشجویی با معرفی‌نامه معتبر الزامی است.)

نشانی نشریه: اصفهان- خیابان چهارباغ پایین- حد فاصل میدان شهدا و چهارراه تختی- کوچه پردیس(۳۱)- پلاک ۱۷- دانشگاه هنر اصفهان- حوزه معاونت پژوهشی- دفتر نشریه «مطالعات تطبیقی هنر». **کد پستی:** ۳۳۶۶۱- ۸۱۴۸۶

تلفن: ۴۴۶۰۷۵۵-۰۳۱۱ و ۴۴۰۳۲۸-۰۳۱۱ **نمابر:** ۴۴۶۰۹۰۹-۰۳۱۱

صفحه الکترونیکی نشریه: www.aui.ac.ir/research/mth **پست الکترونیکی:mth@aui.ac.ir**

فرم اشتراک

دو فصلنامه **« نشریه مطالعات تطبیقی هنر»**

لطفاً در این قسمت چیزی ننویسید.
کد اشتراک : .....

نام موسسه یا شرکت .....

نام و نام خانوادگی ..... میزان تحصیلات ..... رشته تحصیلی..... شغل: .....

اشتراک از شماره ..... تا ..... تعداد مورد نیاز از هر شماره ..... نسخه

نشانی: .....

.....

.....کد پستی: ..... صندوق پستی: .....

تلفن تماس: ..... نمابر: ..... آدرس الکترونیکی: .....

شماره فیش بانکی: ..... نام بانک و شعبه: ..... مبلغ: .....

تاریخ

امضاء متقاضی

Receiv Date : 5/1/2011
Admission Date : 11/9/2011

Definition of Archetypal Semantic Commonalities Considering the Concept of Ascension in Architectural Framework

Narges Dehghan* **Gholamhossein Memarian****
Asghar Mohammadmoradi*** **Hojjatollah Abdi Ardekani******

Abstract

To express religious and mythic themes and overcome gaps between conscious and unconscious part of his mind, human being needs symbol and symbolization. Symbols appear in different forms such as dreams, folk tales, myths, natural objects and arts. In architecture, the application of symbols is the strongest and the most expressive from of all arts. Today, symbolic language, in architecture, has become the same as impartial and negative terms and the witnessing relationships denoting the definition not only is not a factor to improve its interactions in space but also has changed to self-alienation. This article is trying to answer the question whether it is possible to express the concept of ascension emanated through architectural framework through finding archetypal semantic commonalities existing in the human ego and which consists of three sources as the universal myths, symbol and dream? This concept is the only one model in archetypal concepts therefore with finding the remaining concepts derived from the archetypes can be reached the pattern language in architecture to upgrade the human interaction with architectural space and designers and architects could use this language as a timeless and eternal way and apply other factors affected by context and styles of architecture as spatiotemporal ones.

Keywords: archetype, ascension, myth, dream, symbol, archetypal pattern

* Ph.D. Student in architecture, Iran University of Science and Technology, Tehran, Iran.
n_dehghan@iust.ac.ir
** Associate Pro., Iran University of science and technology, Tehran, Iran.
*** Pro., Iran university of science and technology, Tehran, Iran.
**** Ph.D. Student in architecture, Iran university of science and technology, Tehran, Iran.

Receiv Date : 11/6/2011
Admission Date : 11/9/2011

The Mutual Impacts of Modern Literature and Absurd Theatre

Parastoo Mohebbi* **Mohammad Jafar Yousefian Kenari****

Abstract

This paper aims to explain the role of Absurd Theatre, as an innovative form of dramatic composition in the first half of the 20th century, in evolving novels and literary traditions after 1960s. The main problem of this research is finding some reliable limits of mutual impacts by which it could be possibly said that Absurd Theatre and New Novels had many interchangeable effects through the time. The key question is how Absurd devices have had an impact on the style of novel writing, if it could be claimed that this type of theatre had emerged at the period of a historical passage into Postmodernism from Modernism. Inspired by an evolutional structuralism method, this study intends to describe the key factors of mutual stylistic interactions between Nouveau Novels and Absurd Drama. To this purpose, a statistical population of recognized writers and dramatists has been selected to realize a comparative reading of their features. Focusing on some masterpieces of Samuel Beckett and Marguerite Duras' novels, the comparison confirms how these movements influenced on each other and how it would be possibly rearranged and re-interpreted today. The features such as Deviation of Norms and Styles, Humanism as well as Scientism are among the most important criteria that prove the main hypothesis of the research. They are basically literary devices or approaches which have transferred to theatre and performance.

The paper first reviews the historical evolution of Modern Literature and shows how modern style of telling stories influenced on some other types of artistic forms. It explains that Absurd Drama was significantly inspired by modern approaches of European literary criticism. The "Estrangement effect" of Epic Theatre and "Defamiliarization" of Formalist poetics are two of the main reasons of emerging Absurd techniques during 1930s. The research summarizes then the key features of Modern Novels at a tentative table and presents some operational descriptions for subsequent assessment. It will finally prove that the literary focus on Body and Movement, Claustrophobical arrangement of fictional scenes, and Performative aspects of language are all made under influence of Absurd devices. In effect, it could be said that Absurd drama developed literary language of New Novels in terms of performability and theatricality.

KeyWords: Modern literature, Absurd theatre, Comparative studies, Samuel Beckett, Marguerite Duras.

---

* Ph.D. Scholar of Theatre Studies, Department of Drama and Theatre, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. pr_mohebi@yahoo.com
** Assistant Pro. , Department of Dramatic Literature, Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Receiv Date : 6/1/2011
Admission Date : 11/9/2011

A Comparative Study of Morphology of Persian and Ottoman Royal Swords

Fatemeh Rayati zade* **Ayeen Fazel****

Abstract

This article is a comparative study to investigate the morphology of Persian and Ottoman Royal swords during the tenth and eleventh centuries. Employing a descriptive-qualitative methodology and considering historical evidence, common and distinctive features of these swords in terms of their appearance, as well as their engraved patterns will be analyzed. After demonstrating the pictures of a number of swords belonging to either of the empires within the above mentioned centuries, followed by their morphological evaluation presented in analytical tables, this article will conclude that the state religions within each territory had a significant impact on both the theme of engraved wordings, and the decorations on swords, resulting in distinguishing characteristics. However, the exchange between weapon-making artisans and trading weaponry created common features of weapon production in both empires. Nevertheless, Persian tradition of simplicity in design versus Ottoman style with massive decoration all over the swords is considered a salient dissimilarity of Persian and Ottoman swords.

Keywords: morphology, sword, Safavid, Ottoman.

* MA student in Art studies, Faculty of Architecture and Art of Kashan University, Kashan, Iran.
rayati.zad@gmail.com

** MA student in Art studies, Faculty of Architecture and Art of Kashan University, Kashan, Iran.

Receiv Date : 11/6/2011
Admission Date : 11/9/2011

Quasi-Discourse Condition; Comparative Semiotic Study of Word and Image Interaction in the Picture Book "Ordinary People" *

Mohammad Hatefi** **Hamid Reza Shairi*****

Abstract

This paper, examined how post modern values are impressed in interaction of word and image under the domain of inter-genre and inter-textual circumstances. In order to solve this problem, we, based on phenomenological approach, it is hypothesized that any relationship should be analyzed in the framework of the discourse, and so, it should be necessarily considered any cultural, technological and other social circumstances specially with a glance to the anarchistic social factors of the postmodern era which may have any impact involved a quasi discursive situation in any semantic aspect of the signs. Beside that, any sensitive, cognitive and emotional aspects of a subjective interaction should be involved in the study. The results of this study show that a disruption in the bases of the genres and habits of the subjects, play a major role in the fall of the sensory - perceptual, identical borders and so finally, we are faced with a situation where it could be a "quasi discourse,". In such a situation, "action" leads to be closed and the borders between discourse and non-discourse are ambiguous.

Keywords: word and image, semiotics, inter-genre, discourse, quasi-discourse

---

* This paper has been extracted from the Ph.D thesis by Mohammad Hatefi supervised by Dr Hamid Reza Shairi titled 'Word and image interaction in Literary texts; a semiotic study' in Tarbiat Modarres University of Tehran.

** PhD in Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. mo.hatefi@yahoo.com
*** Associate Pro. , Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Receiv Date : 7/25/2011
Admission Date : 11/9/2011

The Roll of Shop Signs in Transforming Townscape (Case Study: Chahar-Bagh-e Abbasi Street)*

Mahmood Ghalehnoee* **Armin Bahramian**** **Foroogh Madani*****

Abstract

Cityscape is a medium between man and the phenomenon of city as well as the visual-meaning-related embodiment of the components of space; one component of cityscape is the signage and billboards. Advertising billboards, introducing products and services- can increase the activity and vitality of space or cause confusion. This is where the cityscapes of most of the active city-centers are covered with colour billboards. These colorful billboards have been juxtaposed overtime to satisfy the needs of shop-owners and seek the attention of the customers; therefore, they show the unique characteristic which is a particular visual identity and is the result of the effects of people's culture and is in accordance with the needs and taste of the day. Chahar-Bagh-e Abbasi street is one of the oldest and most important streets of Isfahan city that is covered with the ad-billboards of shops and stores. Shop signs as one of the elements of cityscape can have positive or negative effects on qualities of public spaces. This article has used descriptive-analytic way of research. Then by observing and collecting the information from the site, the strong and weak points of ad-billboards in Chahar-Bagh-e-Abbasi street were studied. Finally, it was concluded that the billboards have a form of harmony and arrangement with the fabric, though it does not contain visual attraction, due to the inappropriate use of color and lack of attention to the cultural background. And it is required to make reforms in this area. Three different approaches to accomplish these reforms are adopted. This article choosing the third approach establishes common quality and quantity principles provides suitable templates and examples and offers a design framework and general recommendations and organization of advertising signs on the Chahar-Bagh-e Abbasi street.

Keywords: Cityscape, Homogenization, Shop signs, Chahar-Bagh-e-Abbasi Street, Visual Pollution.

---

* This article is taken from M.A course thesis in urban design as "Urban space design, the interference in city complex system with emphasis on fractal geometric dimension in cityscape" .

** Assistant Prof., at the Department of Urban Studies, Art University of Isfahan, Isfahan
m.ghalehnoee@aui.ac.ir
*** Assistant Prof., of the Department of Architecture, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran
**** M A Student of Urban Design, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Receiv Date : 7/4/2011
Admission Date : 11/9/2011

Comparative Analysis of Iranian and Indian Dragon- killer Myths

Elahe Imani* **Mahmoud Tavoosi****

Abstract

Dragon-killer in national myths is an advocate that, with the help of god or deities for protecting people and making peace, does battle with the dragons. The dragon and dragon-killer have been represented with various signs in different cultures that are all the same, verbally and thematically and just differ from lingual aspects.

Among from all versions of Dragon-killer myths around the world, we would concentrate on the Iranian and Indian ones throughout this research and especially would take myths of Bahram as an Iranian dragon-killer god and Indira as an Indian one, on one hand, and Iranian Fereydoun with Indian Rama, on the other hand, into comparative analysis consideration.

The research method is based on library studies, in addition to Levi-Strauss' structuralism theory. Moreover, according to Georges Dumezil's theory, considering the Iranians and the Indians as a single race, we are to analyze the possible adaptation between Iranian and Indian myths, regarding Dragon-killer myths.

This study shows the significant adaptations or similarities between Iranian and Indian dragon-killer myths, due to the general motifs of human mind or archetypes, on one hand, and the common cultural roots or background between those mentioned races, on the other hand. So, the common thematical aspects between Iranian and Indian myths regarding the dragon-killers stand beyond question. Moreover, the differences originate from the political, religious, social and geographical varieties through the passage of time.

Keywords: Myth, Dragon, Dragon-killer, Iran, India

* M.A Student, in Art Studies, Tarbiat modarres University, Tehran, Iran.
** PhD, Academic member of Art-Studies Department, Tarbiat modarres University, Tehran, Iran.
tavoosi.mahmoud@modarres.ac.ir

Receiv Date : 6/27/2011
Admission Date : 11/9/2011

Comparative Study of Tiling Patterns in two Isfahan's Mosques-Schools: "Madrese Chaharbagh" and "Masjed-seyyed" *

Mohamad Reza Bemanian** **Kourosh Momeni***** **Hosein Soltanzadeh******

Abstract

Magnificent and beauty contributed to the architecture, especially during the Islamic era, is due to the decoration of the buildings. Chahar Bagh masjed-madreseh (mosque-school) in Isfahan is one of masterpieces of Safavid period and also masjed Seyyed is Isfahan is one of the buildings built in the early Qajar period, especially in terms of decoration and tiling patterns.

Review, study and comparison of tiling patterns of the two buildings Can be recognized the cultural identity of these two buildings. The present research is based on the relative lack of scientific study of the historical architecture of the schools buildings in our country especially in the field of decorating and using analysis-description method and library studies in the field of architectural decorations of the two buildings and the field studies, tries to assist and compares the tiling patterns of the two distinctive buildings from Qajar and Safavid eras.

Research findings show that the geometric and plant motifs on the tiles, decorating most of Chahar Bagh School, is abstract which benefits from a simple and fluent solidity, of which the decorative handwriting is dominantly Kufic and thulth handwritings. In masjed-madreseh Seyed, the decorative images such as fruits, grapes, flowers, vases, bowls, landscape and plates have been used in a high multiplicity and also applied, under the impact of decorative arts, in the West, as some realistic, abstract and non-duplication designs. Nastaliq hadwritiing is the most dominant in the inscriptions.

Keywords: Tiling patterns, Isfahan, Masjid – madreseh-e Seyyed, Masjid – madreseh-e Chahar Bagh, Safavid era, Qajar era

---

*This article is part of the thesis writer Brgfth Kourosh Momeni, recognition of cultural identity in architecture of the Masjid – Madreseh Iran , Qajar era with Mr. Mohammad Reza Bemanian(PhD) with advice and counsel of Mr. Hussain Sultanzadeh(PhD) and the Mr. Rahmat Ullah Sediq Sarvestani(PhD) is in The Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Teharn, Iran.

** Associate Pro. , Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
*** PhD Student in Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. K_momeni@modares.ac.ir
**** Associate Pro. ,Tehran Islamic Azad University (Center), Tehran, Iran.

مطالعات تطبیقی

Contents

- **Comparative Study of Tiling Patterns in two Mosques, Madrese-e Chaharbagh and Masjed-seyyed in isfahan**
  Mohamad Reza Bemanian, Kourosh Momeni, Hosein Soltanzadeh
 1

- **Comparative Analysis of Iranian and Indian Dragon- killer Myths**
  Elahe Imani, Mahmoud Tavoosi 17

- **The Roll of Shop Signs in Transforming Townscape (Case Study: Chahar-Bagh Abbasi Street)**
  Mahmood Ghalehnoee, Armin Bahramian, Foroogh Madani 29

- **Quasi-Discourse Condition; Comparative Semiotic Study of Word and Image Interaction in the Picture Book "Ordinary People"**
  Mohammad Hatefi, Hamid Reza Shairi 41

- **A Comparative Study of Morphology of Persian and Ottoman Royal Swords**
  Fatemeh Rayati zade, Ayeen Fazel 57

- **The Mutual Impacts of Modern Literature and Absurd Theatre**
  Parastoo Mohebbi, Mohammad Jafar Yousefian Kenari 73

- **Definition of Archetypal Semantic Commonalities with Consideration of the Concept of Ascension in Architectural Framework**
  Narges Dehghan, Gholamhossein Memarian, Asghar Mohammadmoradi, Hojjatollah Abdi Ardekani 87

Scientific journal Of
Motaleat-e Tatbighi-e Honar (Biannual)

Comparative Studies of Art

Vol.1.No.2.Fall & Winter 2011

Concessionaire: Art University of Isfahan

Editor-in-charge: Dr. Farhang Mozaffar

Editor- in-chief: Professor. Mehdi Hosseini

Editorial Board (in Alphabetical order)

Mohammadreza Bemanian
Assoc. Professor, Tarbiat Modarres University
Mehdi Dehbashi
Professor, Isfahan University
Eisa Hojjat
Assoc.Proffessor, Art University of Tehran
Mehdi Hosseini
Professor, Art University of Tehran
Bahar Mokhtarian
Assis. Professor, Art University of Isfahan
Mohsen Niazi
Assoc. Professor, Kashan University
Zahra Rahbarnia
Assis. Professor, Alzahra University
Jahangir Safari
Assoc. Professor, Shahrekord University
Ali Asghar Shirazi
Assis. Professor, Shahed University
Jalaledin Soltan kashefi
Assoc.Proffessor, Art University of Tehran

General Editor: Iman Zakariaei Kermani
Coordinator: Farzaneh Beshavard

Logo type: Hamid Farahmand Boroojeni
Cover designing: Afsaneh Nazeri
Graphic designer: Sam Azarm
Persian editor: Sima Shapouriyan
English editor: Mehdi Jafarzadeh
Layout: Fatemeh Vazin, Lida Moammaei

Address: No. 17, Pardis Alley(31), Chahar baqh-e-paeen St. Isfahan. Iran, Vice-chancellor of Research, Art University of Isfahan
Postal Code: 81486-33661
Phone: (+98-311) 4460328 - 4460755
Fax: (+98-311) 4460909
E-mail: mth@aui.ac.ir

Referees and Contributors:

Ali Abbasi(Ph.D)
Kamran Afshar Mohajer (Ph.D)
Ahmad Aminpour (Ph.D)
Seyyed Hossein Bahreini (Ph.D)
Mansour Falamaki (Ph.D)
Hamid Farahmand Boroujeni(M.A)
Atta allah Koopal(Ph.D)
Mehdi Hojjat (Ph.D)
Mohammad Masood(Ph.D)
Bita Mesbah (Ph.D)
Morteza Babak Moeen(Ph.D)
Mehdi Mohammadzadeh (Ph.D)
Nadia Maghouli (Ph.D)
Mehdi Makki Nezhad (Ph.D)
Seyyed Mostafa Mokhtabad (Ph.D)
Bahman Namvar Motlagh
Afsaneh Nazeri(Ph.D)
Mehdi Saad Vandi (Ph.D)
Ahamd Salehi Kakhki(Ph.D)
Shahriar Shekarpour (Ph.D)
Hossein Soltanzadeh (Ph.D)
Iman Zakariyaei Kermani(M.A)

Executive Coordinators:
Khadijeh Saedi, Naser Jafarnia
Somaye Faregh, Samane Soltani

The author(s) is responsible for views, statements and ideas expressed in papers.
No part of the papers in this journal may be published elsewhere without being referred to this journal.
This Journal is indexed & abstracted in www.ricest.ac.ir and www.SID.ir .

Sponsored By:

Instruction for Contributors

The biannual journal of comparative studies in Art accepts and publishes papers in art research related fields as well as interdisciplinary subjects.
- Papers should be original and comprise previously non published materials, as well as not being currently under consideration for publication elsewhere.
- Manuscripts must be written in Farsi language.
- The papers will be published after being reviewed and evaluated by the referees and editorial board.
- The author(s) is responsible for views, statements and ideas Expressed in papers.
- The journal has the authority to accept or reject the papers and received paper will not be returned.
- No part of the papers in this journal may be published elsewhere without being referred to this journal.
- The papers should be a research work done by the authors (s).Reviews papers will be accepted provided that using reliable and recognizable references and the journal will not publish the research reports, translated texts and notes.
- For first evaluation, the paper manuscript (abstract, full text) and a letter to the editorial board of journal, is necessary.

Preparation of Manuscript

Cover Page

The cover page, separated from the manuscript and unnumbered, must include title (that should be brief and emphasize the subject), the names of author(s), scientific qualification and affiliation, and corresponding author's address: postal address, phone and fax numbers and e-mail.

Abstract

Abstract placed in a separate page should be informative and written in Farsi and not exceed 300 words, including research question, objectives, methodology, major results and conclusion.

The English abstract should be placed at the end of paper in same format not exceed 350 words.

Keywords

Key words should be separated by commas and not exceed 5 words, should include words that best describe the topic.

Introduction

This part must include the research question, hypothesis and general idea of the paper as well as literature review.

Research methodology
Paper's main body

This part should include the research's theoretical principles, studies, investigations and results.

Conclusion

The research conclusion should include a brief summary of research subject and answer the research question in a logical way.

Acknowledgement (optional)

Acknowledgement must be brief and confined to persons or organizations that have made significant contributions.

Endnotes

Endnotes (including foreign lexicons, expressions and remarks) must be numbered in the text using brackets and finally placed at the end in alphabetical order.

References

All references cited in the text must be listed at the end of the paper. References should follow the below style:
- In paper: (Author's surname, year of publication: page number).
- In paper's final reference:

Books: author's surname, author's name, (year of publication), book title, translator's name, location, publisher.
Papers: author's surname, author's name, (year of publication), paper title, journal's name, volume, number, page number(s).
Electronic documents: author's surname, author's name. (date). Title of document. Full electronic address.

Illustration, figures and tables

Illustrations in appropriate quality (provided with at least 300 dpi in jpg format) should be inserted at nearest place to related text with their reference including the author's name, year of publication, page number which must be placed at the bottom of it.

All illustrations must be numbered in order in which they are referred to in the text.

The table captions must be placed at the top of the table and the figures captions must be placed at the bottom of the figures.

Submission

The paper manuscripts must be submitted in 2 one-sided printed copies in A4 size. The text must be typed in word 2007 (font: B-Nazanin, size 12 for Farsi version and font: Times New Roman, size 11 for English version), in maximum 12 pages.The electronic file of paper should be attached on a CD.

In condition, when the received paper manuscripts doesn't follow the instruction, the journal has right to reject it.

Postal Address: Journal of Motalea-te Tatbighi Honar. No. 17, Pardis Alley(31), ChaharBagh Paeen St. Isfahan, Iran.Art University of Isfahan.
Postal code: 8148633661
E-mail: mth@aui.ac.ir
Phone: (+98311)4460755-4460328
Fax: (+98311)4460909

In The Name Of God