شیوه‌نامه نگارش مقاله
نشریه علمی- پژوهشی "مطالعات تطبیقی هنر"

۱. موضوعات نشریه در زمینه‌های پژوهش در هنر و مطالعات بین‌رشته‌ای هنر و سایر حوزه‌ها می‌باشد.
۲. مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه‌ای دیگر یا مجموعه مقالات همایش‌ها چاپ شده و یا همزمان برای نشریه دیگری فرستاده شده باشند.
۳. مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین‌نگارش این زبان باشند.
۴. تأیید نهایی مقالات برای چاپ در نشریه، پس از تأیید نظر داوران، با هیأت تحریریه نشریه است.
۵. مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله بر عهدهٔ نویسنده یا نویسندگان است.
۶. نشریه در پذیرش، رَد یا ویرایش محتوای مقاله‌ها آزاد است. مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهند شد.
۷. استفاده از مقاله‌های چاپ شده در این نشریه، در سایر نشریه‌ها و کتاب‌ها با ذکر منبع بلامانع می‌باشد.
۸. مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (Research Papers) باشند.
۹. نشریه از پذیرش ترجمه، گزارش و یادداشت علمی معذور است.
۱۰. ارسال نامه درخواست چاپ و تأییدیه استاد راهنما- نویسنده همکار، همراه مقاله الزامی است (قابل دانلود از بخش "برای نویسندگان" در سامانه نشریه).
۱۱. جهت ارسال مقاله به سامانه الکترونیکی نشریه به آدرس *http://mth.aui.ac.ir* مراجعه و نسبت به ثبت مقاله اقدام فرمایید.
۱۲. مقاله‌ها باید ساختار علمی- پژوهشی داشته و به‌ترتیب دارای بخش‌های زیر باشند:

- **مشخصات نویسنده/نویسندگان:** این صفحه باید بدون شماره، شامل عنوان کامل مقاله (عنوان مقاله باید کاملاً گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد)، نام و نام‌خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، همراه رتبه‌علمی، نام مؤسسه یا محل اشتغال، نشانی، شماره تماس و پست الکترونیکی باشد.
- **چکیده فارسی:** حداقل ۲۵۰ و حداکثر ۳۰۰ کلمه، (باید به‌تنهایی بیان کنندهٔ تمام مقاله، شامل: بیان مسأله، سؤال پژوهش، اهداف و روش تحقیق، مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد) با ذکر عنوان مقاله و کلیدواژه (سه تا پنج کلمه) در یک صفحه جداگانه تنظیم گردد.
- **مقدمه:** شامل طرح موضوع (بیان مسأله، پرسش یا فرضیه، هدف یا اهداف پژوهش، ضرورت یا اهمیت پژوهش) باشد.
- **پیشینه تحقیق**
- **روش تحقیق**
- **متن مقاله:** شامل مبانی نظری، مطالعات و بررسی‌ها، یافته‌ها و نتیجه‌گیری تحقیق باشد.
- **نتیجه تحقیق:** باید به‌گونه‌ای منطقی و مستدل (همراه با جمع‌بندی موارد طرح شده) و شامل پاسخ به سؤال تحقیق در قالب ارایه یافته‌های تحقیق باشد.
- سپاس‌گزاری از همکاری و راهنمایی کسانی که در تدوین مقاله نقش داشته‌اند (در صورت تمایل).
- **پی‌نوشت:** شامل برابر نهادهای لاتین و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله است، که به‌ترتیب با شماره در متن و به‌صورت پی‌نوشت در انتهای مقاله درج گردد.
- **منابع و مآخذ:** به‌ترتیب حروف الفبا برحسب نام‌خانوادگی نویسنده مرتب گردد (فارسی و لاتین).
- **بخش انگلیسی:** شامل دو صفحه که در پایان مقاله پس از منابع می‌آید و شامل مشخصات نویسندگان و ترجمهٔ کاملی از چکیده فارسی است.

۱۳. متن مقاله: حداکثر ۱۵ صفحه یک‌رو (با تمام اطلاعات: عکس، متن، نقشه و تصاویر) و در هر صفحه ۳۲ سطر، با قلم B-Nazanin اندازه ۱۲ و Times New Roman اندازه ۱۱، تنظیم گردد.

۱۴. کلیهٔ صفحات بجز صفحه مشخصات نویسنده/نویسندگان باید به‌ترتیب شماره‌گذاری شده باشند.

۱۵. حداقل تعداد ضروری تصویر، نمودار و جدول در مقاله حائز اهمیت است و باید با کیفیت مناسب (تصاویر با دقت 300 dpi و با فرمتjpg)، ذکر منبع و تعیین محل مناسب در مقاله باشد.

- عنوان جدول در بالا و مأخذ جدول در زیر جدول، سمت چپ آورده شود؛ عنوان تصویر در پایین و مأخذ، در زیر عنوان درج گردد.

۱۶. شیوه تنظیم منابع (فارسی و لاتین):

- در متن مقاله: (نام‌خانوادگی نویسنده، سال انتشار: شماره صفحه)
- در فهرست منابع پایان مقاله:

کتاب: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (سال انتشار). **عنوان کتاب**. جلد. نام مترجم یا مصحح، محل انتشار: نام ناشر.
مقاله: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (سال انتشار). عنوان مقاله. **عنوان نشریه**. دوره یا سال(شماره نشریه)، شماره صفحه‌های مقاله در نشریه.
سند اینترنتی: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (تاریخ). عنوان سند. *.آدرس اینترنتی* بطور کامل. بازیابی شده در تاریخ.

۱۷. مقاله‌ای که فاقد شرایط مورد نظر باشد، از فرایند بررسی خارج خواهدشد.
۱۸. جهت آگاهی بیشتر برای تنظیم مقاله، به شیوه نگارش مشروح که از بخش "برای نویسندگان" در سامانه نشریه قابل دریافت است، مراجعه کنید.

دو فصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر

سال چهارم، شماره هشتم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳

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

هیأت تحریریه (به‌ترتیب حروف الفبا):
محمدرضا بمانیان
استاد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت‌مدرس
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
دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا
جلال‌الدین سلطان‌کاشفی
دانشیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران
علی‌اصغر شیرازی
استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد
جهانگیر صفری
دانشیار، دانشکده ادبیات، دانشگاه شهرکرد
محسن نیازی
دانشیار، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه کاشان

مدیر اجرایی: فرزانه بشاورد

طراح سرلوحه: حمید فرهمندبروجنی
طراح جلد: افسانه ناظری
گرافیک: سام آزرم

ویراستار فارسی: بهاره عباسی عبدلی
ویراستار ادبی انگلیسی: احسان گل‌احمر
صفحه‌آرا: سمیه فارغ

قیمت: ۱۰۰،۰۰۰ ریال

نشانی: اصفهان، چهارباغ پائین، بین چهارراه تختی و میدان شهدا، کوچه پردیس(۳۱)، پلاک۱۷، کد پستی: ۸۱۴۸۶-۳۳۶۶۱
حوزه معاونت پژوهشی دانشگاه هنر اصفهان
دفتر نشریه "مطالعات تطبیقی هنر"

تلفن: ۰۳۱ ۳۴۴۶۰۳۲۸ -۳۴۴۶۰۷۵۵
نمابر: ۰۳۱ ۳۴۴۶۰۹۰۹

E-mail: mth@aui.ac.ir
http://mth.aui.ac.ir

ISSN 2345-3842

داوران و همکاران این شماره (به‌ترتیب حروف الفبا)

دکتر ابوالقاسم اسماعیل پور — **دکتر احمد امین پور**
دکتر محمدرضا بمانیان — **دکتر فرهاد تهرانی**
دکتر غلامعلی حاتم — **دکتر مهدی حسینی**
دکتر محمدرضا خاکی — **دکتر علیرضا خواجه گیر**
دکتر ابوالقاسم دادور — **دکتر زهره روح فر**
دکتر ایمان زکریایی‌کرمانی — **دکتر فرزان سجودی**
دکتر نادر شایگان‌فر — **دکتر محمود طاووسی**
دکتر حسن طلایی — **دکتر مریم قاسمی سیچانی**
دکتر مهران قرائتی — **دکتر بهار مختاریان**
دکتر فرهاد مهندس پور — **دکتر افسانه ناظری**
دکتر حسین یاوری

همکاران نشریه
ناصر جعفرنیا، خدیجه ساعدی

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.

این نشریه در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی (ISC) به نشانی *http://www.ricest.ac.i*، در پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی *www.SID.ir* و بانک نشریات کشور به نشانی *www.magiran.com* نمایه می‌شود.

پروانه انتشار نشریه "مطالعات تطبیقی هنر" از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی مجوز شماره ۹۱/۱۹۵۲۲ مورخ ۹۱/۷/۹ صادر شده‌است.

با حمایت:

مطالعات تطبیقی

فهرست

- **نمادهای انسانی و حیوانی موجود در سفالینه‌های مکشوفه در سه منطقهٔ تل باکون فارس، تپه سیلک کاشان و تپه گیان نهاوند** ۱
ابوالقاسم دادور، ساره بهمنی، ساسان سامانیان
- **مطالعه تطبیقی ساختار بصری ماسک‌های آفریقایی و نقاب در آثار جیمز اِنسور** ..۱۵
جلال‌الدین سلطان‌کاشفی
- **مطالعه تطبیقی نقوش سفالینه‌های کلپورگان با نقوش سوزن‌دوزی بلوچ** ... ۳۱
امیر نظری، ایمان زکریایی‌کرمانی، مهرنوش شفیعی‌سرارودی
- **نقد نشانه‌شناختی نگاره بهرام گور در گنبد سپید براساس رمزگان تصویری امبرتو اکو** ۴۹
اشرف السادات موسوی‌لر، فاطمه زهتاب
- **بررسی تطبیقی نخستین پیکرک‌های انسانی در داسه بارور (لوانت، میانرودان، آناتولی و غرب ایران)** ۶۵
روح‌الله شیرازی، صدرالدین طاهری، زهره سلطانمرادی
- **مطالعه تطبیقی فضای معماری کاروانسراهای صفوی شاخص در بازار اصفهان، مطالعه موردی کاروانسراهای شاه، ساروتقی و مادرشاه** ۸۱
آرزو حسینی، حسین پورنادری
- **بررسی تطبیقی هنر در آئین‌های فتوت اسلامی و ذن بودایی** ۹۹
امیر جوان‌آراسته، ابوالفضل محمودی
- **بررسی نقش الگوهای هویت‌پرداز در هویت معماری معاصر ایران** ۱۱۳
بهروز شهبازی‌چگنی، کاظم دادخواه، مهدی معینی
- **بررسی تطبیقی دو شبیه‌نامه از شهادت امام رضا (ع)** ۱۲۳
رضا کوچک‌زاده
- **بررسی تطبیقی اسطوره آفرینش در کیش زروانی و اساطیر بومیان استرالیا** ۱۳۵
زهرا بانکی‌زاده، سید رسول معرک‌نژاد، مهدی حسینی، زهره دوازده‌امامی

چکیده انگلیسی مقالات

دوفصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر
سال چهارم، شماره هشتم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳

دریافت مقاله: ۹۱/۱۱/۱۵
پذیرش مقاله: ۹۲/ ۳/۲۰

نمادهای انسانی و حیوانی موجود در سفالینه‌های مکشوفه در سه منطقهٔ تل باکون فارس، تپه سیلک کاشان و تپه گیان نهاوند

ابوالقاسم دادور* ساره بهمنی ساسان سامانیان*****

چکیده

با توجه به خلل نسبی علمی- تحقیقاتی در زمینهٔ شناخت و بررسی نمادهای به کار رفته روی سفالینه‌های مناطق باستانی و تاریخی تمدن ایران و برای یافتن پاسخ این سؤال که نمادهای به کار رفته در سفالینه‌های مناطق مختلف در دوره‌ای تاریخی از نظر ترسیم و مفهوم بکارگیری آن‌ها روی ظروف دارای چه وجوه مشترکی هستند، این پژوهش انجام گرفته است. آنچه به عنوان هدف در این مقاله دنبال می‌شود، بررسی تصویری و مفهومی نمادهای انسانی و حیوانی موجود در سفالینه‌های مکشوفه در سه منطقهٔ تل باکون فارس، تپه‌سیلک کاشان و تپه گیان نهاوند با رویکردی تطبیقی است. روش تحقیق در پژوهش حاضر، تحلیلی- توصیفی است. اطلاعات آن نیز با انجام تحقیقات میدانی و مطالعات کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. حاصل این پژوهش، بازنمایی تحلیلی وجوه اشتراک و افتراق نمادهای مشترک در این سه منطقه است که نشان می‌دهد از نظر ترسیمی نمادهای موجود در سفالینه‌های تل باکون بسیار پیچیده، متنوع و ماهرانه و نمادهای موجود بر سفالینه‌های تپه سیلک مسبک و نزدیک به طبیعت ترسیم شده‌اند. همچنین نمادهای سفالینه‌های تپه گیان حدفاصل نمادهای سیلک و باکون هستند و از نظر مفهوم بکارگیری، بیشتر نمادها ریشه در فرهنگ و تمدن مردمان این مرز و بوم دارند. بطور کلی نمادهای به کار رفته در سفالینه‌های تل باکون فارس و تپه‌های سیلک کاشان و گیان نهاوند با وجود فواصل جغرافیایی این سه منطقه، از نظر ترسیم و مفهوم بکارگیری‌شان روی ظروف دارای اشتراکات فراوانی هستند.

کلیدواژگان: ایران باستان، تپه سیلک، تپه گیان، تل باکون، سفال، نماد.

* دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران.
** کارشناسی‌ارشد هنر اسلامی، دانشگاه کاشان. bahmani_s7@yahoo.com
*** دانشجوی دکتری مرمت اشیای فرهنگی و تاریخی، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

بخش مهمی از سابقه نمادها و نقوش تمدن‌های مختلف، بر پیکرهٔ آثاری نهفته است که به عنوان اسنادی معتبر مطالعه می‌شوند. بی‌شک یکی از این آثار، سفالینه‌های جوامع مختلف است که از مهم‌ترین منابع در این خصوص هستند. سفال و نقوش ثبت‌شده بر آن‌ها در ادوار تاریخی تمدن ایران، یکی از این نمونه‌ها است.

ایرانیان در ساختن ظروف منقوش مهارت و استادی نشان داده‌اند. با مقایسه ساخته‌هایشان با اشیای هم‌زمان سرزمین‌های دیگر چنین به دست می‌آید که نظایر ظروف منقوش ایرانی به ندرت شناخته شده است. ازاین‌رو، می‌توان ایران را زادگاه اولیه ظروف منقوش و پیدایش نخستین آن را به دست سفال‌سازان ایرانی دانست. از آثار باقی‌مانده تمدن قبل از تاریخ، این‌طور تصور می‌شود که نقاشی روی اشیا از هزاره چهارم پیش از میلاد معمول گردیده است. ظروف سفالی این دوران با دقت بسیار ساخته شده‌اند. سفالگر باستانی به دلیل نبود خط و کتابت، از طریق نقوش تزئینی که روی سفالینه‌ها ترسیم می‌کرده، افکار خود را در رابطه با طبیعت و محیط اطراف خویش به دیگران منتقل کرده است. درواقع این نقوش تزئینی اولین نمادهای تصویری هستند که در جهان شناخته شده‌اند. بنابر آنچه بیان‌شد، در پژوهش حاضر مسئله این است که باوجود فواصل جغرافیایی، نمادهای یادشده روی ظروف به چه شیوه و مفهومی ترسیم می‌شده‌اند. دیگر اینکه، قرارگیری این ظروف در مناطق مختلف جغرافیایی چه تأثیری بر شیوه ترسیم یا مفهوم به کارگیری نمادها روی آن‌ها داشته است. با فرض بر اینکه چنین نمادهایی در دوره‌ای تاریخی دارای وجوه اشتراک بسیار زیادی از نظر ترسیم و مفهوم به کارگیری آن‌ها روی ظروف هستند، هدف از این پژوهش نیز شناخت نمادها و معانی و مفاهیم مشترکی است که هنرمند روی ظروف بازنمایی کرده است. درواقع هدف، برداشتن گامی درجهت شناخت مفهوم نمادهای ترسیم‌شده به دست سفالگران باستانی است چراکه این نمادها بهترین اسناد برای مطالعه و شناخت عقاید و افکار انسان باستانی از محیط اطرافش است. بنابراین ابتدا موقعیت جغرافیایی و شاخصه‌های سفال سه منطقه مورد پژوهش بررسی شده است. سپس با بررسی مفهومی هر یک از نمادها و ترسیم جدول‌هایی برای مطالعه تطبیقی و تصویری نمادهای موجود بر سفالینه‌های سه منطقه، نتایج جالبی از اشتراک و افتراق میان این نمادها به دست آمد که ماحصل آن‌ها در جدولی ارائه شده است.

پیشینه پژوهش

در زمینه بررسی نوع ساخت، شکل ظاهری و مواد به کار رفته در سفالینه‌های مناطق باستانی ایران تحقیقاتی انجام پذیرفته که برخی از آن‌ها بدین قرار است: *علیزاده* (۱۳۸۳) در "منشأ نهادهای حکومتی در پیش از تاریخ فارس"، *کیانی* (۱۳۷۹) در "پیشینه سفال و سفالگری در ایران"، *گیرشمن*[۱] (۱۳۷۸) در "سیلک کاشان"، ملک شهمیرزادی (۱۳۷۸) در "ایران در پیش از تاریخ"، *واندنبرگ* (۱۳۴۸) در "باستان‌شناسی ایران باستان" و *هرتسفلد*[۲] (۱۳۸۱) در "ایران در شرق باستان" با رویکردی باستان‌شناسی موضوع مدنظر را بررسی کرده‌اند. پژوهش‌هایی نیز در زمینه نمادها انجام پذیرفته است. *جیمز هال* (۱۳۸۵) در "فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب"، *فورد و بروس* (۱۳۸۸) در "فرهنگ مصور نمادها و نشانه‌ها در جهان" و *دادور* (۱۳۸۵) در "درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان"، نمادهای موجود را از نظر معنا و مفهوم بررسی کرده‌اند. وجه تمایز مقاله حاضر با دیگر پژوهش‌ها این است که با رویکردی جدید، نمادهای انسانی و حیوانی سفالینه‌های سه منطقه باستانی را بررسی تطبیقی کرده است که باوجود فاصله جغرافیایی بین آن‌ها اشتراکات ترسیمی و مفهومی جالب و شایان توجهی به دست آمد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر مبتنی‌بر روش توصیفی- تحلیلی انجام یافته و مطالب آن از میان منابع معتبر موجود استخراج شده است. نمادهای انسانی و حیوانی این سه منطقه پس از گردآوری مطالعه و تحلیل شدند. چراکه بهترین شیوه برای دست‌یافتن به نقاط اشتراک و افتراق میان نمادها و همچنین نتیجه‌گیری مناسب، مطالعه تطبیقی این نمادها و ترسیم جدول بود.

موقعیت جغرافیایی تل باکون فارس و تپه‌های سیلک کاشان و گیان نهاوند

دو تپه، نزدیک به هم در ۲/۵ کیلومتری جنوب غربی تخت‌جمشید در دشت حاصل‌خیز مرودشت قرار دارد که به تل باکون مشهور هستند. یکی از تپه‌ها قدیمی‌تر است و آثار مکشوفه در آن به حدود ۵۰۰۰ سال پ. م. می‌رسد. تپه دیگر که آثار آن جدیدتر است، بعد از اسلام هم به عنوان گورستان از آن استفاده شده است (تصویر ۱).

نخستین‌بار پرفسور ارنست هرتسفلد از دانشگاه برلین آلمان در سال ۱۹۲۸ م. از این محل دیدن کرد و حفریاتی

در آنجا انجام داد. سپس در سال ۱۹۳۲ م. *دونالد مک کان*[۳] و *الکساندر لانگسدورف*[۴] از مؤسسه شرق‌شناسی شیکاگو اقدام به حفاری در آنجا کردند. در سال ۱۹۵۶ م. نیز یک هیأت ژاپنی دست به کاوش‌هایی در آنجا زدند. تمام اطلاعاتی که از گذشته این منطقه موجود است دستاورد این کاوش‌ها است (علیزاده، ۱۳۸۳: ۲۴).

تل باکون یکی از نادرترین محوطه‌های باستانی است که نام آن شاید بازتابی از شأن و مرتبه باستانی باشد و به معنی تپه خدایان تفسیر شده است. این نام در اصطلاح محلی "بگون" خوانده می‌شده که صورت جمع کلمه "بک" یا "بغ" بوده و در ایران باستان هم واژه‌ای برای نام خدا بوده است (همان: ۲۶).

تپه‌های سیلک در ضلع جنوب غربی شهر کاشان و سمت راست جاده کاشان به فین واقع شده‌اند که شامل دو تپه شمالی و جنوبی با فاصله ۶۰۰ متری از هم هستند (توحیدی، ۱۳۸۶: ۵۲)، (تصویر ۲).

در سال ۱۹۳۳ م. با پیداشدن چند سفال زیبا در پاریس و شناخته‌شدن محل اکتشاف این ظروف در سیلک کاشان، مشاوره موزه ملی فرانسه برآن شد تا در اکتبر همان سال مجوز حفاری در این منطقه مهم را بگیرد. درپی آن، هیأتی فرانسوی به سرپرستی پرفسور رومن گیرشمن مأمور حفاری در سیلک شدند. این هیأت باستان‌شناسی طی سه سال (۱۹۳۳،۱۹۳۴،۱۹۳۷) تپه‌ها را کاوش کردند و آثار تمدنی را که آغاز آن از ۵۰۰۰ سال قبل از میلاد بود، در آنجا به دست آوردند. بلافاصله در سال ۱۹۳۸ م. تحقیقات خود را در دو جلد تحت عنوان سیلک کاشان به زبان فرانسوی در پاریس منتشر کردند (گیرشمن، ۱۳۷۸: ۵۶).

پس از گذشت ۷۰ سال از کاوش‌های هیأت فرانسوی، طرحی بازنگری به سرپرستی *صادق ملک شهمیرزادی* طی سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۵ در دو تپه شمالی و جنوبی انجام گرفت.

تپه گیان در ۱۹ کیلومتری جنوب غربی شهر نهاوند و دو کیلومتری سرآب گیان درکنار روستایی به همین نام قرار گرفته و به عنوان یکی از قدیمی‌ترین آثار تاریخی قابل بازدید و تحقیق است (تصویر ۳). باستان‌شناسان قدمت این منطقه را ۳۷ قرن قبل از میلاد مسیح (ع) می‌دانند و مورخان را عقیده بر این است که ۵۵۰۰ تا ۵۷۰۰ سال قبل در این تپه مردمانی می‌زیسته‌اند که از اقوام بومی ایران بوده و تمدنی شبیه به تمدن بین‌النهرین داشته‌اند.

برای اولین‌بار هرتسفلد در تپه گیان نوعی سفال منقوش می‌بیند که بنابر اظهار وی نمونه‌هایی از آن سفال‌ها را در سال ۱۹۳۶ م. نزد عتیقه‌فروشان همدان دیده است. ازاین‌رو، چند سال بعد موزه لوور پاریس به پرفسور رومن گریشمن و *ژرژ کنتنو*[۵] مأموریت می‌دهد تا کاوش‌های وسیع‌تری را در این محل انجام دهند. این کاوش‌ها در سال ۱۳۱۰ م. انجام شد و نتیجه مطالعات آن‌ها در کتاب "کاوش در تپه گیان نهاوند" منتشر گردید. آن‌ها تپه گیان را تا عمق ۱۹ متری حفاری کردند و در نتیجه تحقیقات خود به پنج طبقه با خصوصیات متمایز برخورد نمودند که نشانگر وجود پنج دوره از تمدن قدیم بود و نشان می‌داد که این منطقه دارای قدمتی حدود ۵۷۰۰ سال است (همان: ۲۷۱).

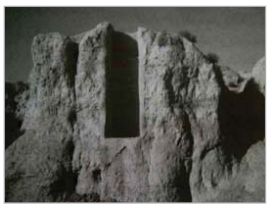
شاخصه سفال‌های سه منطقه

سفال‌های باکون دست‌ساز هستند. نقوش روی سفال‌های نخودی در طیفی از سیاه تا قهوه‌ای شکلاتی دیده می‌شوند. کف ظروف سفالی بیشتر مخروطی است که با مهارت تمام و همراه با نقش‌هایی تزئین شده است. رایج‌ترین این نقش‌ها را نقوش تزئینی تجریدی تشکیل می‌دهند که از طبیعت الهام گرفته شده‌اند و به صورت تکراری، روی ظروف را می‌پوشانند. نقش‌مایه‌های عمده این سفال‌ها عبارتند از: انسان، پرندگان، هیولا، جانوران خزنده مانند مار، مارمولک، لاک‌پشت و حیواناتی همچون میش، بز کوهی، گراز، گوزن، جانوران وحشی شاخدار، همچنین ماهی که همراه نقوش هندسی تزئینی، سطح ظروف این دوره را پوشانده‌اند (تصویر ۴).

نقوش این ظروف به سادگی نقوش ظروف نواحی دیگر نیست و نقوش حیوانات به صورت مضمون‌های ساده تزئینی رسم شده است. در ظروفی نیز نقوش هندسی مانند مربع، مستطیل، چهارخانه و صلیب مالت و همچنین نقوش گل و گیاهی، پرندگان و هلال ماه دیده می‌شود. نقوش انسانی روی تعداد معدودی از ظروف نقش شده است (رفیعی، ۱۳۷۸: ۱۳۶).

تصویر ۱. منطقه تل باکون فارس
(علیزاده، ۱۳۸۳: ۵۶)

تصویر ۲. تپه سیلک کاشان
(برزین، ۱۳۵۶: ۱۰۴)



تصویر ۳. تپه گیان نهاوند
(زرینی، ۱۳۸۵: ۲۲)

برخی از نقش‌های سفال، نمادین بوده بنابراین برای هنرمند و استفاده‌کنندگان این ظروف اهمیت بسیار بیشتری از کیفیت تزئینی آن‌ها داشته است. هرگونه تعبیری درباره نقش‌ها بسیار فرضی خواهد بود با وجود این، پراکندگی محدوده فضایی صحنه‌های تصویری و لحظه‌ای[۶] آن‌ها، نشان از اهمیت نمادین این نقش‌ها برای دارندگان ظروف منقوش دارد (علیزاده، ۱۳۸۳: ۱۱۹).

نتایج به دست آمده از کاوش‌ها روی تپه‌های سیلک، تمدن آن را به شش دوره فرهنگی متمایز تقسیم می‌کند. دوره اول و دوم مربوط به قدیمی‌ترین یا اولین ساکنان تپه شمالی است که حدود هفت هزار سال پیش شکل گرفته است. براساس گزارش گیرشمن ساکنان اولیه در کلبه‌های موقت که آن‌ها را با نی و شاخه‌های درخت می‌ساختند و رویشان را با گل می‌پوشاندند، زندگی می‌کردند. در این دوره‌ها علاوه‌بر نقش‌های هندسی، سطوح سفال‌ها را با نقوش گیاهی و حیوانی نیز تزئین می‌کردند.

در دوره سوم، مردم از چرخ‌های سفالگری سود می‌جستند. سفال‌ها در کوره‌های مخصوص که حرارت آن‌ها کنترل‌شدنی بود پخته و در تزئین آن‌ها علاوه‌بر نقوش قبلی از نقوش انسانی نیز استفاده می‌شد.

از دوره چهارم که از حدود ۵۰۰۰ سال قبل آغاز شده و تا حدود ۴۵۰۰ سال پیش ادامه داشته است، با نام دوره آغاز نگارش یا آغاز دوره شهرنشینی یاد می‌شود. مهم‌ترین تحول فرهنگی این دوره را باید پیدایش خط و نگارش به صورت اولیه دانست. در این دوره از مهرهای استوانه‌ای یا سیلندری که منقوش به اشکال حیوانی یا هندسی است استفاده می شده است. این مهرها نمایان‌گر پیشرفت تجاری و بازرگانی در آن دوره بوده است.

از شاخصه‌های دوره‌های پنجم و ششم، ظروف سفالی است که کاربرد تدفینی داشته‌اند. بعضی از این ظروف لوله‌دار به شکل حیوانات و پرندگان هستند و سطوح آن‌ها با نقوش هندسی، حیوانی و انسانی تزئین شده است (ملک شهمیرزادی، ۱۳۷۸: ۲۷۳-۲۷۵)، (تصویر ۵).

در طبقه اول تپه گیان که از همه قدیمی‌تر بود، آبخوری‌های بلندی قرار داشت که منقوش به خطوط هندسی یا تزئینات دیگر بود مانند مرغابی یا گیاهانی که به صورت مصنوعی در آمده‌اند. این سفال به سفال "نوزو" در بین‌النهرین شباهت زیاد دارد. سفال منقوش در طبقه دوم هنوز تحت تأثیر سبک سفال‌های منقوش دوران پیش از ایرانی است. بنابراین در این نقوش که به صورت مجالس ترتیب داده شده سبک نقش حیوانات مرسوم گردیده است. در طبقه سوم نقوش، منحصر به مثلث‌ها، هاشورها و خطوط افقی موج‌دار است. در طبقه چهارم مهم‌ترین ظروف از حیث شکل، خمره‌های دهانه گشاد است که دارای نقش روی گردن و شانه هستند. این نقوش عبارت است از خطوط افقی دندانه‌دار و خطوط موج‌دار که بیشتر روی گردن ظرف نقش شده و نواری پهن که روی شانه ظرف قرار گرفته است. موضوع این نقوش معمولاً پرنده و شانه است. ردیف مرغان آبی که پهلوی هم دیده می‌شوند و در نقش شباهت به شانه پیدا کرده‌اند، گاهی نیز عقابی با بال‌های باز یا مرغان آبی درحال شنا نشان داده شده‌اند. در طبقه پنجم، سفالی با زمینه زرد یا سبز کم‌رنگ با نقوش سیاه به دست آمده که این نقوش عبارتند از: خطوط هندسی مانند دندانه، خطوط شکسته، مثلث‌هایی که از یک طرف بهم متصل‌اند، تبر دو سر، صلیب مالت (صلیبی که چهار بازوی آن مساوی است)، لوزی، چهارخانه و دوایری که داخل آن‌ها تزئین شده است. به علاوه روی این سفال، نقش‌هایی با موضوع نباتات نیز دیده می‌شود و از چهارده متر به پائین ردیف مرغان آبی و بز کوهی و پلنگ هم دیده می‌شود (رفیعی، ۱۳۷۸: ۱۶۲ و ۱۶۳)، (تصویر ۶).

بررسی تطبیقی نمادهای موجود در سفالینه‌های تل باکون فارس، تپه‌های سیلک کاشان و گیان نهاوند

همان‌گونه که بیان شد، بهترین شیوه برای بیان نقاط اشتراک و افتراق نمادها و نتیجه‌گیری مناسب، ترسیم جدول است. از همین رو در این بخش، معرفی هفده نماد و بیان وجوه اشتراک و افتراق آن‌ها در قالب جدول‌های ۱ و ۲ آورده شده است.

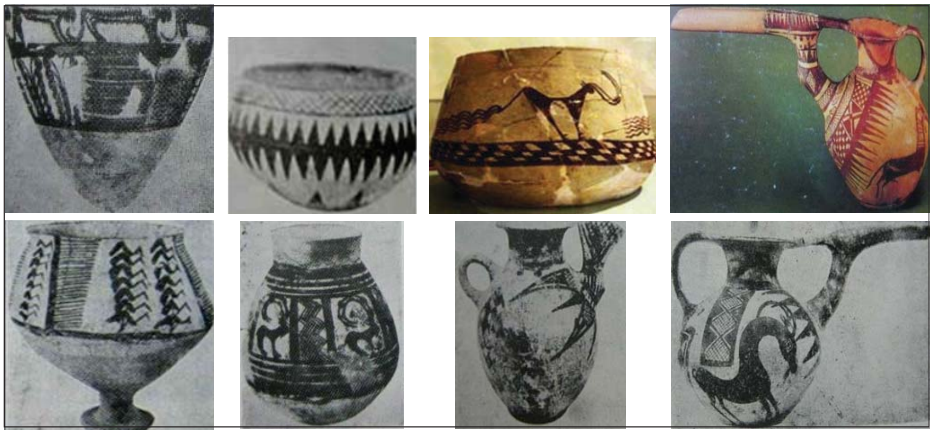
- انسان

قدیمی‌ترین نمادهای انسانی را باید روی قدیمی‌ترین خانه و کاشانه بشر اولیه، غارها جستجو کرد. سیلک یکی از این سکونت‌گاه‌های قدیمی است که متعلق به هزاره پنجم پیش از میلاد است.

نماد انسان بر سفالینه‌های آن نشانگر مراسم مذهبی و روایتی و برگزاری جشن‌های مختلفی مانند جشن برداشت محصول بوده است. روی گروهی از این ظروف نماد انسان بطور دسته جمعی آمده است. از جمله روی سفالینه‌های تل باکون طرح انسان‌هایی را که لبریز از حیات و جنبش هستند، می‌توان ملاحظه کرد. زانوها خم شده و هر یک از آن‌ها دو دست خود را بر پشت نفر جلو قرار داده است و چنین می‌نماید که مشغول انجام مراسم مذهبی یا رقص گروهی هستند.

نمادهای انسانی معمولاً بیانگر جنبه نمادینی چون باروری، زایش و پیوند انسان و آب بوده و گاهی نیز نمادها، انسانی به صورت منفرد است که غالباً با قامت بلند و شانه‌های پهن و

تصویر ۴. سفالینه‌های مکشوف در تل باکون فارس و نمادهای به کار رفته روی آن‌ها
(Egami&Sono,1959: 34,56,57,99; Egami,1958: 40,43,51,73,74)



تصویر ۵. سفالینه‌های مکشوف در تپه سیلک کاشان و نمادهای به کار رفته روی آن‌ها
(واندنبرگ، ۱۳۴۸: ۱۲۶-۱۳۰؛ توحیدی، ۱۳۸۶: ۸۳-۸۹)

تصویر ۶. سفالینه‌های مکشوف در تپه گیان نهاوند و نمادهای به کار رفته روی آن‌ها
(واندنبرگ، ۱۳۴۸: ۸۷ – ۹۱؛ توحیدی، ۱۳۸۶: ۱۳۰ - ۱۳۳)

کمر باریک ترسیم شده است. به نظر می‌رسد هدف از ترسیم این نقوش ترجمانی از افکار، آداب و رسوم، فرهنگ و مراسم مذهبی مردمان آن زمان است که هنرمند اندیشه‌ها، باورها و افسانه‌های زندگی خود و همنوعانش را به تصویر می‌کشد (کیانی، ۱۳۷۹: ۶۵ و ۶۶).

- بزکوهی

بز کوهی حیوان ملی ایران دانسته شده و معمولاً با شاخ‌هایی بزرگ‌تر از اندازه معمول مانند هلال ماه ترسیم شده است. بز کوهی و جانوران شاخدار دیگر نیروی جاذبه‌ای دارند که به احتمال قوی در آغاز میان شاخ‌های خمیده و هلال ماه ارتباطی وجود داشته است (سیدان، ۱۳۷۹: ۳۲۹). نقش این حیوان نماد آب و گیاه است (روح‌فر، ۱۳۶۹: ۱۲). آناهیتا الهه آب، در قالب بز کوهی مجسم شده گاه نیز مظهر فرشته باران بوده است. این حیوان پرزور از دیرباز مرکز قدرت به شمار می‌رفت و همواره حیوان جلودار رمه بوده و به همین سبب مأنوس و مهم به شمار می‌رفته است (پوپ، ۱۳۸۰: ۱۰).

بز کوهی پس از مدتی به یکی از سمبل‌های خورشید تبدیل می‌شود و از آن پس، با علامتی شبیه به ستاره چند پر بین شاخ‌هایش بر سفالینه‌ها رسم می‌گردد. استفاده از پیچش شاخ‌های بز کوهی که حکایت از قدرت و توان فوق العاده‌اش دارد، در بسیاری از کارگاه‌های سفالگری قبل از میلاد وجود داشته و از روزگار باستان معرف و سمبل بارندگی و حاصل‌خیزی بوده است. این حیوان در فرهنگ نجومی، نشانه برج جدی یا دی ماه است (کیانی، ۱۳۷۹: ۷۶). این جانور زیبا، بومی کوهساران مناطق مختلف ایران بوده و تصویرکردن آن روی سفالینه‌ها کاملاً طبیعی است (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۴۷).

- گاو یا شاخ گاو

یادآور گاو اولیه و منشاء آفرینش و در اصل الهه باروری است که موجودات از آن زاده می‌شوند. به خاطر شاخی که دارد با ماه مرتبط است. در آئین مهر، حیات و رستاخیز طبیعت را مبتنی‌بر کشتن گاو به دست میترا و جاری‌شدن خون آن بر زمین می‌دانستند. در بین‌النهرین بر پیشانی گاوها یک هلال ماه و در ستاره‌ای ترسیم می‌شد که نشانهٔ ارتباط این حیوان با ماه و آسمان است. در خاورمیانه و خاور نزدیک، گاو علامت حاصل‌خیزی و قدرت به شمار می‌رود (همایون، ۲۵۳۵: ۵۰).

گاو طبیعتی آرام دارد، حیوانی بارکش و نماد نیرو است. در غرب نماد شکیبایی به شمار می‌رود. این حیوان یکی از دوازده شاخهٔ زمینی تقویم و احتمالاً مفهومی نجومی داشته و نماد کشاورزی و مظهر جشنی بهاری است. همچنین معرف ثور یا اردیبهشت از ماه‌های بهار است. گاو به عنوان حیوان قربانی، نماد ازخودگذشتگی مسیح است (هال، ۱۳۸۵: ۱۰۴). در افسانه‌های آریایی، گاو مقدس و نماد قدرت و نیرو است. گاو نر حیوان منتسب به روح غلات و گاو ماده در اساطیر نشانه هرج و مرج و مادر همه آفریده‌هاست. در ایران باستان شکلی از ایزد طوفان دارد که مولد باران است. شاخ گاو ماده، علامت رسالت عقل و علامت خورشید یا ماه است (دادور، ۱۳۸۵: ۶۲- ۷۳).

- گوزن

پیروزی تاریکی‌ها بر روشنایی و این مطلب کاملاً با تدفین مردگان ارتباط دارد. در بعضی از نقاط وظیفه انتقال مردگان را برعهده گوزن می‌دانستند (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۳۴۶). گوزن با شکار، حیوان خورشیدی و دشمن افعی ارتباط دارد. شاخ‌های گوزن یادآور شاخه‌های درخت است و رویش مجدد شاخ‌ها در هر سال، گوزن را سمبل احیا و زندگی جدید کرده است (فورد و بروس، ۱۳۸۸: ۶۷).

- سگ

حیوانی دلیر، باوفا، دارای حس بویایی و شنوایی قوی که بیماری را از خانه دور می‌کند. به گفته وندیداد مقام سگ و انسان یکی و نقش سگ بر سفالینه‌ها نماد آب بوده است (یاوری، ۱۳۶۵: ۱۲۷). حیوانی که در آئین میترائیسم پرستش می‌شده است (Price, 2009). نگهبان، مراقب، نماد وفاداری و همراه و پیام‌آور خدایان بی‌شمار در هنر بسیاری از تمدن‌هاست. سگ، نشان حس بویایی است (هال، ۱۳۸۵: ۵۲).

- اسب

نجیب‌ترین و نیکوترین حیوان است. رباینده روح و مَرکبی برای انتقال روح مردگان از روشنایی زمین به دنیای تاریک زیرزمین است (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۲۲۹). اسب بالدار در آئین مهر، تغییر شکلی از خدای پیروزی است. این ایزد در سومین تجلی خود، به پیکر اسبی سفید درآمد. همچنین در اوستا یکی از تجلیات تیشتر[۷] به صورت اسب است (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۳۴۶). اسب را شاه چرندگان و در میان چارپایان از همه نیکوتر دانسته‌اند. این حیوان نمادی از آزادی، اندام زیبا، پایداری، بخشندگی، لجاجت و غرور است (دادور، ۱۳۸۵: ۶۸).

- شیر

در آئین میترائیسم حیوانی مقدس است که در نقش برجسته‌ای در تخت جمشید، بر گاو نر که نماد اهریمن است، غلبه می‌کند (Sciolino,2005). علاوه‌بر اینکه شیر نماد میترا، خورشید، تابستان و گرما، پیروزی، قدرت و نور است نماد آتش نیز هست. در دوران باستان این حیوان نیز همچون

اسب و گوزن رباینده‌ٔ روح جانداران دانسته شده بود. ترسیم دم بلند برای شیر و گربه‌سانان علامت اقتدار بیشتر است. در بابل، شمش خدای بابلی را به صورت شیری می‌نمودند که گاه بالدار بود (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۳۳۸). سر شیر نشانه مراقبت و هوشیاری و اندام پسین او مظهر قدرت است (دادور، ۱۳۸۵: ۷۴).

- خرگوش

این حیوان به سبب تشابه شکل ظاهری گوش با هلال ماه، حیوانی وابسته به ماه است (صمدی، ۱۳۷۶: ۲۴). حیوانی با نیروهای مافوق طبیعی که بطور گسترده‌ای با ماه و خدایان مربوط است. می‌گویند لکه‌های روی ماه به خرگوش شبیه است و این گفته، از مراسم دیرین مربوط به ماه نشأت گرفته است. خرگوش مانند روباه عمری دراز دارد و به قول بعضی هزار سال عمر می‌کند بنابراین، نماد عمر طولانی است (هال، ۱۳۸۵: ۴۶).

- مار

پوست‌انداختن مار باعث می‌شد که مردمان باستان تصور کنند که این جانور دائماً می‌تواند تجدید حیات کند. ازاین‌رو، نشانهٔ جاوید و نامیرا بوده و دارای طول عمر زیاد و قدرتی شگرف است. همچنین عامل اغوای آدم در بهشت دانسته شده است.

در بسیاری از تمدن‌ها مخصوصاً مصر، جانور مردگان است. اگر به شکل جریان آب نشان داده شود، نماد آب و نشانهٔ نیکی و فراوانی و وقتی با نیش ترسیم شود، نشانهٔ اهریمن است. مار از خدایان نماد باروری نیز هست (آمیه، ۱۳۷۲: ۵۹). این حیوان که جانوری قمری است بیش از هر چیز، نماد دگردیسی است. در تمدن‌های مارپرست، مار پی در پی با اسرار حیات، طول عمر و بی‌مرگی، بستگی یافته است (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۷۵). مار دارای عمر طولانی و قدرتی شگرف و پاسبان دروازه‌های زندگانی جاوید است. ماری که با چشمان باز می‌خوابد، نماد هوشیاری است (دادور، ۱۳۸۵: ۸۸). این جانور نماد مرگ و تولد دوباره و چون طبیعتاً وابسته به زمین است، یک خدای زیرزمینی و دشمن خورشید- خدا (عقاب) به شمار می‌رفت (هال، ۱۳۸۵: ۹۳).

- ماهی

نمادی از آب، آبادانی و طراوت همچنین نماد ناهید و مظهر فراوانی است. احتمالاً ماهی مظهر خدای هوا نیز بوده است (رایس، ۱۳۷۰: ۱۵۸) و تصویر آن با متن مُشَبّک، مظهر آب‌های زمین و آسمان است (آمیه، ۱۳۷۲: ۵۸). این حیوان یکی از نمادهای مسیحیت است و سه ماهی در کنار همدیگر نماد تثلیث هستند. ماهی مهم‌ترین نماد در افسانه‌های جهان است که نماد باروری، زندگی و مرگ و خوش یمنی است. این آبزی با الهه مادر، ماه و اقیانوس‌های اولیه در ارتباط است که همه چیز از آن‌ها نشأت گرفته است. حضرت یونس را ماهی بزرگی بلعید. در آئین هندو، ویشنو اولین الهه تجسم یافته بود که به شکل ماهی بزرگی درآمد تا انسان‌ها را از سیل نجات دهد (فورد و بروس، ۱۳۸۸: ۵۸).

- پرندگان؛ پرندگان آبی و درازپا

نمادهای پرندگان زمانی به تنهایی و گاهی در جمع روی ظروف سفالین، از هزاره‌های قبل از میلاد رایج بوده است. هر یک از این نمادها دارای مفاهیم ویژه‌ای است. بسیاری از پرندگان علاوه‌بر نقوش تزئینی، نمادی از فرهنگ عامه و نجوم داشته‌اند. پرواز پرندگان هم نمادی از پرواز انسان‌هاست. نقوش عقاب، سیمرغ و طاووس همیشه مقدس بوده‌اند (کیانی، ۱۳۷۹: ۸۵). پرندگان آبی نشان از وجود آب فراوان داشته و پرندگان گردن دراز با آب و درنتیجه ماه مرتبط بودند. مرغان درازپا که در مرداب‌ها زندگی می‌کنند، اشاره‌ای به اهمیت آب است که برای آبادانی ضروری است (سیدان، ۱۳۷۹: ۳۲۹).

- عقاب یا شاهین

نشانهٔ اقتدار، توانایی و عظمت بوده و پَرش آن به فال نیک گرفته می‌شد. در دوران باستان نماد فرّ شاهی و قدرت بود. در عیلام مظهر خدای حامی شوش (اینشوشیناک) و در یونان از مقدس‌ترین مرغان و مظهر هر نوع جلال و جبروت بوده است. بال‌های آن که بی‌شباهت به شانه نیست، باعث شده که در تصاویر نمادی از آب و باران شناخته شود (بیانی، ۱۳۵۱: ۱۴ و ۱۵). عقاب، پرنده خورشیدی است که در بلند آسمان پرواز می‌کند و نماد آسمان و خورشید است (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۵۸). این پرنده در هنر مسیحی، نماد صعود مسیح به آسمان و در دوره رنسانس، نماد بینایی و یکی از پنج حس و نیز نشان غرور است (هال، ۱۳۸۵: ۶۹).

- کلاغ

پرنده‌ای منسوب به مهر و پیک خورشید و بشارت‌دهندهٔ میتراست. پرندهٔ خبررسان در لفظ عوام و نمادی از هواست. در مراسم ذبح گاو به دست میترا در مهرابه[۸]های آئین مهری، کلاغ همواره همراه او دیده می‌شود که نشان‌دهندهٔ آب و باران است (ورمارزن، ۱۳۷۲: ۱۷۵). این پرنده نزد چینیان به عنوان پرنده‌ای روحانی محترم بوده است. همچنین، آنان برای به تصویر کشیدن نماد خورشید، کلاغی را درون دایره‌ای ترسیم می‌کنند (کویاجی، ۱۳۶۲: ۶۴). پر و بال سیاه کلاغ، آن را با مرگ و بدیمنی مربوط می‌سازد. در آئین میترا کسانی که برای نخستین‌بار پذیرفته می‌شدند، نقاب‌هایی به صورت کلاغ سیاه می‌پوشیدند (هال، ۱۳۸۵: ۸۴).

- حشرات

بیشتر مردم از حشرات می‌ترسند ولی در دوران کهن به این موجودات بسیار توجه می‌شد. عنکبوت برای بسیاری فرهنگ‌ها اهمیت زیادی داشته و احتمالاً توانایی استثنایی او بافتن بوده است. زنبور سمبل نوزایی و جاودانگی است و این به دلیل سعی و تلاش سازمان یافته آن است. پروانه نماد روحی است که بدن را ترک می‌کند. کفش‌دوزک با نقش خوبی که برای از بین بردن آفت‌های گیاهی دارد، نماد شانس شده است. مورچه نماد کار شدید، سخت‌کوشی و همچنین زندگی اجتماعی است. ملخ ارتباط با بلا، مصیبت و خرابی دارد (فورد و بروس، ۱۳۸۸: ۶۰ و ۶۱).

- عقرب

جانوری متعلق به خورشید و زیانکار است لذا کشتن آن واجب و نیکو و باعث خوشنودی مزدا می‌شود. در هندوستان نشانهٔ عشق و در صور فلکی نمادی از تاریکی است (کویاجی، ۱۳۶۲: ۶۹). عقرب ارتباط وسیعی با شیطان، خرابی و مرگ دارد. چون در زیرزمین زندگی می‌کند، نماد حسادت، نفرت و همچنین ظلمت است (فورد و بروس، ۱۳۸۸: ۶۱).

- مارمولک

مارمولک به دلیل علاقه‌اش به آفتاب، سمبل روحی است که خرد و آگاهی را جستجو می‌کند. دراین باره برخی معتقدند که مارمولک‌ها زمستان خواب هستند و این امر آن‌ها را نماد مرگ و رستاخیزی کرده است (فورد و بروس، ۱۳۸۸: ۶۲).

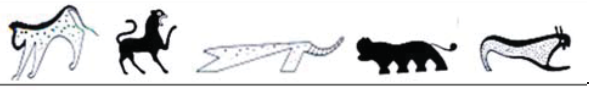
- عنکبوت

جانوری اساطیری که لانه‌اش را با ذات خودش می‌سازد. در قرآن آمده است: «هرآینه سست‌ترین خانه‌ها، خانه عنکبوت است.» در هند و خاصه آفریقا، نماد کیهان و شناخت آن است. نزد قوم باموم در کامرون، رقیب مار سلطنتی و مشاور غیب‌دانان و پیشگویان است (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۷۹ و ۸۰). همچنین ترسیم عنکبوت روی سفالینه‌های باستان می‌تواند به دلیل وجود این جانور در محل زندگی آن‌ها باشد.

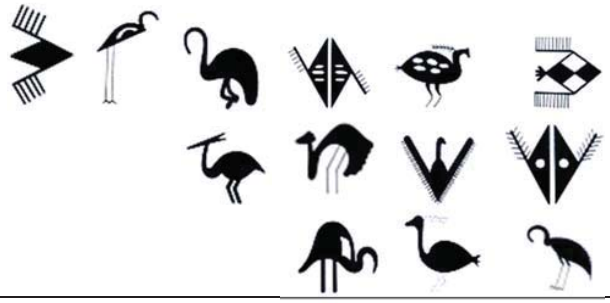
جدول ۱. نمادهای انسانی و حیوانی موجود در سفالینه‌های مکشوفه در سه منطقهٔ تل باکون، تپه سیلک و تپه گیان

نماد	منطقه	تصویر نماد
انسان	تل باکون	
	تپه سیلک	
	تپه گیان	
بز کوهی	تل باکون	
	تپه سیلک	
	تپه گیان	

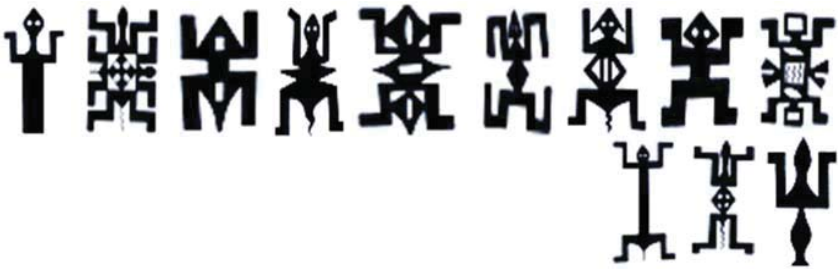
ادامه جدول ۱. نمادهای انسانی و حیوانی موجود در سفالینه‌های مکشوفه در سه منطقهٔ تل باکون، تپه سیلک و تپه گیان

عنوان نماد	منطقه	تصویر نماد
گاو یا شاخ گاو	تل باکون	
	تپه سیلک	
	تپه گیان	
گوزن	تل باکون	
	تپه سیلک	
	تپه گیان	
سگ	تل باکون	
	تپه سیلک	
	تپه گیان	
اسب	تل باکون	
	تپه سیلک	
	تپه گیان	
شیر	تل باکون	
	تپه سیلک	
	تپه گیان	
خرگوش	تل باکون	
	تپه سیلک	
	تپه گیان	
مار	تل باکون	
	تپه سیلک	
	تپه گیان	

ادامه جدول ۱. نمادهای انسانی و حیوانی موجود در سفالینه‌های مکشوفه در سه منطقهٔ تل باکون، تپه سیلک و تپه گیان

عنوان نماد	منطقه	تصویر نماد
ماهی	تل باکون	
	تپه سیلک	ـــــــــــ
	تپه گیان	ـــــــــــ
پرندگان آبی و درازپا	تل باکون	
	تپه سیلک	
	تپه گیان	
عقاب یا شاهین	تل باکون	
	تپه سیلک	
	تپه گیان	
کلاغ	تل باکون	
	تپه سیلک	
	تپه گیان	

ادامه جدول ۱. نمادهای انسانی و حیوانی موجود در سفالینه‌های مکشوفه در سه منطقهٔ تل باکون، تپه سیلک و تپه گیان

عنوان نماد	منطقه	تصویر نماد
حشرات	تل باکون	
	تپه سیلک	
	تپه گیان	_____
عقرب	تل باکون	
	تپه سیلک	
	تپه گیان	_____
مارمولک	تل باکون	
	تپه سیلک	_____
	تپه گیان	_____
عنکبوت	تل باکون	
	تپه سیلک	_____
	تپه گیان	_____

(نگارندگان)

جدول ۲. وجوه اشتراک و افتراق نمادها

نماد	اشتراک	افتراق		
		تل باکون	تپه سیلک	تپه گیان
انسانی	نماد انسان اغلب درحال حرکت و جنبش یا رقص و مراسم مذهبی نمایانده شده است. مشترکات موضوعی که در نقوش انسانی این مناطق دیده می‌شود شاید تحت تأثیر اندیشه‌ای بوده که بدون در نظر گرفتن فاصله‌ها در زمان مشخص ارزش و اعتبار داشته است.	نقش انسان به صورت تصنعی، خلاصه شده و به ندرت دیده می‌شود.	همراه با نشانه‌هایی از قدرت همچون کمان و نیزه نقش شده است.	طبیعت‌گرایانه ترسیم شده است.
چهارپایان شاخدار	در ترسیم این نقوش که پر از حیات و تحرک هستند، هنرمند تنها با چند خط خلاصه‌شده حیوان و فضا را قابل تشخیص نموده و تمام حالات و رفتار تهاجمی، ترس و گریز را با همین خطوط ساده به طرزی ابداعی و نه حقیقی ترسیم کرده است.	شاخ‌های بز از نیم‌رخ و شاخ‌های قوچ از روبرو ترسیم و در نمایاندن شاخ‌ها بسیار اغراق شده و بدن، بسیار کوچک ترسیم گردیده است. فرم نقوش با فرم ظرف کاملاً هماهنگی دارد.	بز کوهی با شاخ‌های بلند و کمر باریک که نسبت به نقوش تل باکون واقع‌گرایانه‌تر ترسیم شده‌است.	اجزای بدن حیوان طبیعت‌گرایانه ترسیم شده است ولی خطوط، روانی و تحرک خط‌های نقوش تل باکون و تپه سیلک را ندارد.
حیوانی	هنرمندان هر سه منطقه در ترسیم تمامی این نمادهای حیوانی از حرکت و عکس العمل‌های طبیعی حیوانات به بهترین نحو استفاده کرده‌اند. این امر در شناسایی برخی از این نقوش که کاملاً تجریدی ترسیم شده‌اند، یاری می‌رساند.	نماد گاو تنها بخشی از سر حیوان به صورت بسیار خلاصه‌شده، گوزن با شاخ‌هایی بلند و اغراق‌آمیز که فرم شاخ‌ها تا حدی دور از واقعیت است. سگ با جهش و خیز برداشتن طبیعی، اسب واقع‌گرایانه ولی به صورتی ساده، شیر و پلنگ و خرگوش طبیعت‌گرایانه ترسیم شده‌اند.	نقش گاو به طرزی عجیب و خیالی و دور از واقعیت، گوزن با شاخ‌هایی که اشکال مختلفی دارند، نماد اسب طبیعت‌گرایانه، شیر و پلنگ در جایی بسیار تجریدی و در جای دیگر بسیار طبیعت‌گرایانه ترسیم شده‌اند.	سگ درحال حرکت با بدن و گوش‌هایی دور از واقعیت و اغراق شده و نقش شیر بسیار ساده و تجریدی و تنها با چند خط ترسیم شده‌اند.
مار، ماهی و مارمولک	این نمادها تنها روی ظروف مکشوف از منطقه تل باکون یافت شدند.	نقوش مار با تناوب طرح سیاه در زمینه سفید یا بالعکس و گاهی نقش‌دار ترسیم شده‌اند که بیانگر انواع گوناگون مار در این منطقه بوده است. نقش ماهی کاملاً واقع‌گرایانه و نقش مارمولک‌ها که تنها در منطقه تل باکون یافت شد، بسیار تجریدی و به صورت هندسی ترسیم شده‌اند.	ــــــــــ	ــــــــــ
پرندگان	در میان نقوش روی ظروف این مناطق نقش پرندگان با گردن‌ها و پاهایی دراز، بسیار زیاد و متنوع و با هنرمندی، ظرافت، دقت و مهارت و به صورت گروهی یا پشت سرهم ترسیم شده‌اند.	علاوه‌بر ترسیم طبیعت‌گرایانه نقوش پرندگان، نقوشی کاملاً تجریدی و هندسی با بال‌هایی شبیه شانه از آن‌ها نیز روی ظروف این منطقه ترسیم شده است.	واقع‌گرایانه، به صورت ایستاده، درحال شنا یا پرواز ترسیم شده‌اند.	در طراحی بعضی از اعضای بدن نقوش پرندگان از جمله اندازه چشم‌ها اغراق شده؛ در جایی پرنده شکاری با دو سر و بالی شبیه به شانه ترسیم شده است.
حشرات	در ترسیم نقوش حشرات در منطقه تل باکون بسیار تنوع دیده می شود. در تپه سیلک نیز دو نوع نقش یافت شد. در نمایش پاهای آن‌ها و همچنین نقوش روی بدنشان اغراق شده است.	تجریدی و به صورت کاملاً هندسی ترسیم شده‌اند.	تقریباً واقع‌گرایانه و طبیعی ترسیم شده‌اند.	

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

شکل ظروف سفالینه‌ها در تل باکون بسیار متنوع است آن‌گونه که نقوش این سفال‌ها به سادگی نقوش سفال منقوش نیست و غالباً وضع پیچیده‌ای دارد. هنرمند سفالگر در بسیاری از ظروف ابتدا دور نقوش را با قلم باریک‌تر قلم‌گیری سپس داخل آن را با رنگ پر کرده است. آن‌چنان که نقوش بسیار دقیق و ماهرانه ترسیم شده‌اند. نقوش به‌کاررفته روی سفالینه‌های تپه سیلک بیشتر مسبک[۹] بوده گاهی نیز آن‌ها را با روش خطی و به صورتی نزدیک به طبیعی ترسیم می‌کردند. نقوش سفال تپه گیان حد فاصل نقوش سفال سیلک و باکون است؛ در این منطقه موضوع نقوش چندان متنوع نیست و موضوع‌ها را بیشتر پرندگان و تعداد محدودی نقش انسان و حیوان چهارپا تشکیل می‌دهند که بیشتر طبیعت‌گرایانه ترسیم شده‌اند.

موضوعات مورد علاقه انسان پیش از تاریخ عموماً نقوش حیوانی موجود در محل زندگی مردمان هر سامان بوده است. این نقوش علاوه‌بر جنبه تزئینی، بیانی برای بیم‌ها، امیدها و علائمی برای استعانت از قوای طبیعی در مبارزهٔ دائم و وحشتناک حیات است. درواقع، انسان از راه نماد و نشانه با هستی، طبیعت و نوع خود سخن گفته است. طبیعت نیز از این گفتگوی نمادین سر باز نزده و به انسان امکان داده تا در ذهن خود صلابت روح‌های استوار و پویا را در جانداران و همچنین آرزوی اوج و عروج را در پرواز پرندگان به صورت نمادین با نقش‌اندازی روی سفالینه‌ها تداعی کند. همین توانایی انسان در نمایش نمادین اجزای طبیعت است که انسان را انسان کرده و قدرت نمادسازی فصل تمایز انسان و حیوان است.

پی‌نوشت

1. R .Girshman
2. E .Herzfeld
3. D.McCown
4. A .Langsdorf
5. G .Contenau

۶. لحظه‌ای در هنر به معنی صحنه‌ای است که نقطه اوج یک سلسله رویدادهاست. در این صحنه‌ها جزئیات داستانی حذف شده است و فقط به لحظه‌های مهم اشاره می‌شود.

۷. تیشتر در پهلوی نام چهارمین ماه سال و روز سیزدهم هر ماه گاه‌شماری اعتدالی خورشیدی است. در اوستا تیشریه و در فارسی صورت تغییریافته آن، تیر گفته شده که یکی از ایزدان است و به ستاره شعرای یمانی اطلاق می‌شود. فرشته مزبور نگهبان باران است و به کوشش او زمین پاک، از باران بهره‌مند می‌شود و کشتزارها سیراب می‌گردند. تیشتر را در زبان‌های اروپایی سیریوس خوانده‌اند. هرگاه تیشتر از آسمان سر بزند و بدرخشد، مژده ریزش باران می‌دهد.

۸. به پرستش‌گاه‌های مهرپرستان مهرابه گفته می‌شود که از دو واژه (مهر) و (آبه) ساخته شده است. آبه به معنی جای گود است.

۹. این واژه را زنده‌یاد محمد معین گذاشته‌اند به این معنی است که اگر شما آهویی را با تمامی مشخصاتش بکشید، طبیعت‌گرایی است ولی اگر برای نشان‌دادن آهو یک خط و دو شاخ رسم کنید، مسبک نامیده می‌شود.

منابع و مآخذ

- آمیه، پیر (۱۳۷۲). **تاریخ عیلام**، ترجمه شیرین بیانی، تهران: دانشگاه تهران.
- برزین، پروین (۱۳۵۶). مفاهیم نقوش بر سفال دوران پیش از تاریخ، **هنر و مردم**، (۱۸۴ و ۱۸۵)، ۱۰۳- ۱۰۵.
- بیانی، بانو ملک‌زاده (۱۳۵۱). شاهین نشانه فرّ ایزدی، **بررسی تاریخی**، سال هفتم، (۱)، ۱۱- ۴۶.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۰). **شاهکارهای هنر ایران**، ترجمه پرویز ناتل‌خانلری، تهران: علمی فرهنگی.
- رایس، تامارا تالبوت (۱۳۷۰). **سکاها**، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: یزدان.
- توحیدی، فائق (۱۳۸۶). **فن و هنر سفالگری**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها(سمت).
- دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام (۱۳۸۵). **درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان**، تهران: دانشگاه الزهرا (س) و کلهر.
- دوبوکور، مونیک (۱۳۷۳). **رمزهای زنده جان**، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.
- رفیعی، لیلا (۱۳۷۸). **سفال ایران از دوران پیش از تاریخ تا عصر حاضر**، تهران: یساولی.
- روح‌فر، زهره (۱۳۶۹). نقوش اساطیری در پارچه‌های آل‌بویه، **میراث فرهنگی**، (۱)، ۱۲- ۱۵.
- زرینی، حسین (۱۳۸۵). **نهاوند**، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- سیدان، شمس‌الدین (۱۳۷۹). **نهاوند در هزاره‌های تاریخ**، تهران: آشتی.
- صمدی، مهرانگیز (۱۳۷۶). **ماه در ایران از قدیمی‌ترین ایام تا ظهور اسلام**، تهران: علمی فرهنگی.
- علیزاده، عباس (۱۳۸۳). **منشأ نهادهای حکومتی در پیش از تاریخ فارس**، ترجمه کورش روستایی، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
- فورد، میت و بروس، میراندا (۱۳۸۸). **فرهنگ مصور نمادها و نشانه‌ها در جهان**، ترجمه ابوالقاسم دادور و زهرا تاران، تهران: دانشگاه الزهرا (س) و کلهر.
- کویاجی، جهانگیر کوورجی (۱۳۶۲). **آئین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان**، ترجمه جلیل دوستخواه، تهران: امیرکبیر.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۷۹). **پیشینه سفال و سفالگری در ایران**، تهران: دانش.
- گیرشمن، رومن (۱۳۷۰). **هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی**، ترجمه بهرام فره‌وشی، تهران: علمی فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۱). **هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی**، ترجمه عیسی بهنام، تهران: علمی فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۸). **سیلک کاشان**، ترجمه اصغر کریمی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- ملک شهمیرزادی، صادق (۱۳۷۸). **ایران در پیش از تاریخ**، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- واندنبرگ، لویی (۱۳۴۸). **باستان‌شناسی ایران باستان**، ترجمه عیسی بهنام، تهران: دانشگاه تهران.
- ورمارزون، ماتن (۱۳۷۲). **آئین میترا**، ترجمه بزرگ نادرزاده، تهران: چشمه.
- هال، جیمز (۱۳۸۵). **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
- هرتسفلد، ارنست (۱۳۸۱). **ایران در شرق باستان**، ترجمه همایون صنعتی‌زاده، تهران: دانشگاه باهنر کرمان.
- همایون، غلامعلی (۲۵۳۵). **کورش کبیر در آثار هنری اروپائیان**، تهران: دانشگاه ملی ایران.
- یاوری، حسین (۱۳۶۵). **جزوه نساجی و بافت**، تهران: سازمان صنایع دستی ایران.

- Price, M. (2009). Mihregan Festival. Canada. http://www.cultureofiran.com/mihregan_festival.html (access date: 2013.3.2).
- Egami, N. & Sono, T. (1959). **Marv-Dasht: The excavation at Tall-i-Gap**. Tokyo.
- Egami, N. (1958). **Tall-i-Bakun: A report of the archeological in south western Iran**. Tokyo.
- Sciolin, E. (2005). **The Elusive Face of Iran**. New York.

دوفصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر
سال چهارم، شماره هشتم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳

دریافت مقاله: ۹۳/۲/۲۰
پذیرش مقاله: ۹۳/۷/۱۹

مطالعه تطبیقی ساختار بصری ماسک‌های آفریقایی و نقاب در آثار جیمز اِنسور

جلال‌الدین سلطان‌کاشفی*

چکیده

هدف از نگارش این مقاله، آشکارساختن شباهت‌ها و تفاوت‌هایی است که در ساختار بصری ماسک‌های آفریقایی و نقاب‌هایی که در آثار جیمز *انسور*، هنرمند بلژیکی، شکل گرفته‌اند. بدین منظور، در پژوهش حاضر صورتک‌هایی بررسی می‌شوند که در زمینه‌های گوناگون هنری همچون مجسمه‌سازی، نقش برجسته و برخی از نقاشی‌های نمادینِ آفریقایی از یک سو و آثار جیمز اِنسور در زمینه نقاشی، گراوورسازی و صورتک‌های تندیسه‌وار از دیگر سو، به کار رفته‌اند. صورتک‌هایی که بی‌تردید، خاستگاهشان به علت اختلاف زمانی و مکانی، نژادی و فرهنگی و دیدگاه‌های اجتماعی، همچنین رویکردهای اعتقادی، آئینی و مذهبی ضمن داشتن مختصر شباهت‌هایی، کاملاً با یکدیگر متفاوت‌اند. بنابراین، برای راه‌یافتن به کُنه مفاهیم و معانی نمادینِ چنین آثاری، ابتدا به سؤال اصلی این تحقیق پاسخ داده می‌شود: به‌کارگیری نقاب در آثار اِنسور از همان بینشی سرچشمه می‌گیرد که در ماسک‌های آفریقایی قابل رؤیت است یا اینکه از بستر فرهنگی، دیدگاه‌های اعتقادی و مذهبی و تمایلات اجتماعی دیگر با سودجستن از اسطوره‌های کهن، گروتسک و ماسکارون، بالماسکه، کارناوال و ... برمی‌خیزد. سپس درباره یافته‌ها و نتیجهٔ به‌دست‌آمده از این پژوهش، باید گفت اگر شکل‌گیری ماسک‌های آفریقایی به گذشته‌های دور و تمدن‌های اولیهٔ بشری باز می‌گردد و از فرهنگ، نژاد و اعتقادات قبیله‌ای آنان تأثیر می‌پذیرد، بهره‌گیری از نقاب در آثار انسور به مکانی اروپایی و تمدنی غربی، کشور بلژیک، و از لحاظ زمانی به اواخر قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم میلادی تعلق دارد. بی‌تردید، در زمینه‌های یادشده تفاوت‌هایی آشکار و انکارناپذیر دیده می‌شود که در این واکاوی، ضمن اشاره به وجوه اشتراک و افتراق آن‌ها، به نمایش گذاشته می‌شوند. روش تحقیق به‌کار گرفته‌شده توصیفی- تحلیلی و شیوه گردآوری منابع، کتابخانه‌ای است.

کلیدواژگان: ماسک‌های آفریقایی، هنر آئینی و رمزپردازی، جیمز انسور، گروتسک و ماسکارون، بالماسکه وکارناوال.

* دانشیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران. J_soltankashefi@ yahoo.com

مقدمه

ازآن‌رو که ماسک در مجسمه‌سازی، نقش برجسته و برخی از نقاشی‌های آفریقائیان و متعاقباً هنر نقاشی، گراوورسازی و تعدادی از صورتک‌های تندیسه‌وار جیمز اِنسور[۱] هنرمند خیال‌پرداز بلژیکی نقشی اساسی دارد و بی‌تردید از اهمیت خاصی نیز برخوردار است، در پژوهش حاضر اجمالاً این گونه آثار توصیف، تفسیر و تطبیق شده‌اند. شاید از این رهگذر بتوان به حقایق خفته در آثارشان واقف گشت. درواقع، باید بیان کرد ماسک در هنر آفریقایی، جنبهٔ آئینی—مذهبی داشته لیکن به نظر می‌رسد در آثار جیمز اِنسور چنین بینشی مد نظر نبوده است بلکه علت به‌کارگیری نقاب روی چهره‌های انسانی وی، از تفکرات و خاستگاه‌هایی دیگر به وجود آمده که جای تحقیق و تعمق دارد. ازاین‌رو، برای راه‌یابی به کُنه مفاهیم و معانی نمادینی که در ماسک‌های هنرمندان آفریقایی و آثار جیمز اِنسور شکل گرفته‌اند، ضمن مقایسه برخی از آثارشان با یکدیگر، به بررسی آن‌ها نیز باید اقدام کرد. از این رهگذر، تلاش پژوهشگر برآن می‌شود تا به شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دست یابد که هنرمندان یادشده در لایه‌های زیرین آثار خود، برای شخصیت‌بخشیدن به آدمک‌هایشان، گاه آشکارا و گاه نمادین و تا حدودی پنهان، به کار بسته‌اند. بدین منظور، نخست به تعریف برخی از واژه‌ها مانند ماسک، نقاب و صورتک اشاره و سپس، توجهی خاص به این مهم در بستر تاریخ شده است. پیرو این‌ها، به ارزش‌های نژادی، دیدگاه‌های فرهنگی و رویکردهای آئینی—مذهبیِ برخی اقوام و قبیله‌های آفریقائیان از یک سو و متقابلاً دیدگاه‌های اجتماعی، تفاوت‌های نژادی و فرهنگی اروپائیان از دیگرسو نگریسته شده است. سرانجام، به منظور بررسی ارزش‌های نقاب، آثار هنرمندان با توجه به ساختار بصری صورتک‌هایشان، هم ازلحاظ ظاهری و هم باطنی، تجزیه و تحلیل می‌شود. شایان یادآوری است، در این جست‌وجو سؤالاتی مطرح گردیده که به طور مختصر در بخش نتیجه‌گیری به آن‌ها پاسخ داده شده است:

- به‌کارگیری نقاب در آثار جیمز اِنسور از همان بینشی سرچشمه می‌گیرد که در ماسک‌های آفریقایی قابل رؤیت است؛ یا اینکه از بستر فرهنگی، دیدگاه‌های اعتقادی و مذهبی و تمایلات اجتماعی دیگر بر می‌خیزد.
- زمان و مکان در شکل‌گیری نقاب نقشی اساسی دارند، یا اینکه در این ارتباط، تأثیری از خود باقی نمی‌گذارند.
- تفاوت‌های نژادی، نژاد مردمان آفریقا با اصل و نسب هنرمند اروپایی (بلژیکی)، در ساختار بصری ماسک‌هایشان تأثیرگذار بوده یا متغیربودن ارزش‌های مطروحه هیچ‌گونه اثری در شکل‌گیری آن‌ها نداشته است.

پیشینه پژوهش

آنچه اهمیت و ضرورت نگارش این تحقیق را روشن می‌سازد، نبود کتاب و مقالاتی است که در زمینهٔ موضوع مقاله حاضر به رشتهٔ تحریر درآمده و به چاپ رسیده باشد. بنابراین، نظر به تحقیقات انجام‌شده، می‌توان گفت نویسندگان بسیاری به توصیف و تفسیر ماسک‌های آفریقایی در دل تاریخ مانند *بانکی‌زاده* (۱۳۹۰) در "هنر آفریقا در شکل‌گیری هنر غرب"، *ساجدی* (۱۳۸۲) در "هنر آفریقا، صورتک‌ها، ابزاری مقدس" از یک سو و هلن گاردنر و دیگران در کتاب (۱۳۸۲) "هنر درگذر زمان"، فردریک هارت (۱۳۶۵) در کتاب "سی و دو هزار سال تاریخ هنر" و مسعود طباطبائی با ارائه مقاله "جیمز انسور" به معرفی وی و نقاب‌هایش، به صورت مجزا دست زده‌اند. بااین‌همه، نویسندگان نام‌برده آن‌گونه که هدف این پژوهش است به بررسی، تطبیق و تحلیل آثار آنان در کنار هم و در قیاس با یگدیگر، اقدام نکرده‌اند. بنابراین، در این تحقیق برای ره‌گشودن به کُنه مفاهیم و معانی نمادین آثار هنرمندان آفریقایی و مقایسه آن‌ها با اندیشه‌های جیمز اِنسور و یافتن شباهت‌ها و تفاوت‌هایی که با یکدگر دارند، این‌گونه آثار به صورت تطبیقی بررسی و واکاوی می‌شوند. بدین منظور، نه تنها از منابع تاریخی مندرج در کتاب‌های تاریخ هنر، مانند "تاریخ هنر" *جنسن* که به تازگی *فرزان سجودی* و گروه مترجمان (۱۳۸۸) آن را ترجمه و به چاپ رسانده‌اند یا "سی و دو هزار سال تاریخ هنر" از *فردریک هارت* که *هرمز ریاحی* و گروه مترجمان (۱۳۸۲) آن را به زبان فارسی برگردانده‌اند و دیگر منابع مکتوبِ کتابخانه‌ای استفاده می‌گردد بلکه از منابع اینترنتی معتبر داخلی و خارجی نیز بهره گرفته می‌شود.

روش پژوهش

روش به‌کار گرفته‌شده توصیفی- تحلیلی است. همچنین، گردآوری منابع و اطلاعات مقاله به روش کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است.

بررسی واژه‌های ماسک، نقاب و صورتک

پیش از هر سخنی، ضرورت دارد به ریشه واژهٔ ماسک[۲] و مفاهیم و معانی مستخرج از آن در زبان‌های خارجی، همچنین کلمه‌های هم‌معنی با آن، نقاب و صورتک، در زبان فارسی توجهی خاص گردد تا به شکل‌گیری این‌گونه آثار به خوبی پی‌برده شود.

واژهٔ ماسک، طبق شواهد تاریخی ابتدا در زبان ایتالیایی به کار گرفته شده که به آن ماسکرا[۳] گفته می‌شده و به معنی پوشش چهره بوده است. سپس به واژهٔ ماسکاراه[۴] تبدیل می‌گردد که

دلقک یا به عبارتی دیگر، لوده معنی می‌دهد. ریشهٔ این واژه در زبان عربی وجود دارد که به ماسکارا؛ مسخره، ریمل‌زدن برای آرایش یا سیاه‌کردن ابرو و مُژه اشاره دارد (آریانپور، ۱۳۶۵: ۱۳۳۰). دراین باره، به واژهٔ ماکیاژ[۵] نیز می‌توان توجه نمود که معنی بزک‌کردن؛ سرخاب، سفیداب و ... را به چهره مالیدن از آن به دست می‌آید (همان: ۱۳۲۲). *جان آیتو*،[۶] نویسنده "فرهنگ ریشه‌شناسی انگلیسی"، درباره ریشه این واژه چنین می‌نویسد: «زبان انگلیسی لغت mask(ماسک) را از طریق واژهٔ masque فرانسوی و از لغت ایتالیایی آن کسب کرد. واژهٔ مورد بحث در زبان انگلیسی نوین تنها منحصر به پوشش چهره و یا نوعی نقاب است، اما طی سده‌های ۱۶ و ۱۷ میلادی چند مفهوم دیگر از آن به وجود آمدند. از جمله واژهٔ Balmasque (بالماسکه) و نمایش درام تمثیلی. اکنون در املای فرانسوی به آن masque می‌گویند که مشتق از واژهٔ masquerade می‌باشد» (آیتو، ۱۳۸۶: ۷۵۷). با گذشت زمان، واژه Masquerade Ball (ماسکاراد بال) به واژه bal masque تبدیل می‌شود.

در تزئینات معماری، درگوشه و کنار دیوارها، سرستون‌ها، پنجره‌ها یا طبیعت و فضای باز در کنار چشمه‌ها، هنرمندان اروپایی به صورت نقش برجسته با تجسم‌بخشیدن به صورتک‌های دِفُرمِه‌شدهٔ انسانی، حیوانی و گیاهی چهره‌های زشتی را به وجود می‌آوردندکه گویای ارواح پلید یا شیطانی بودند. آنان این صورتک‌ها را ماسکارون[۷]، می‌نامیدندکه از میتوس[۸] (اسطوره) سرچشمه می‌گرفت.(Flammarion,1973: 987) شایان یادآوری است گروهی نیز، ریشه واژهٔ ماسک را برگرفته از کلمهٔ ماسکو[۹] می‌دانند که به معنی سُرسیه[۱۰] (جادوگر) است. آنان این کلمه را برگرفته از اقوامی بدوی مانند قبیلهٔ جاد[۱۱] و اولِمک‌ها[۱۲] می‌پندارند (Ibid: 988). امروزه ماسک‌های بسیاری از هنر اقوام یادشده در موزه‌های جهان به چشم می‌خورد که به خوبی گویای تمدن و فرهنگ‌های ازیادرفته هستند. در فرهنگ و هنر غرب، نمونه‌های صورتک‌وار دیگری نیز دیده می‌شود که آن‌ها را گروتسک[۱۳] می‌خوانند. گروتسک را چهره‌های خیال‌انگیزی تصور می‌نمایند که به وجه تمسخرآمیز بشری از یک سو و اسطوره‌ای انسان از دیگر سو، نظر دارد. آنان این‌گونه صورتک‌ها را بیشتر در جشن‌ها و شکل‌گیری کارناوال‌ها به کار می‌برند.

درباره ریشه، مفاهیم و معانی واژه‌های نقاب یا صورتک به لغت‌نامه‌های زبان فارسی نیز می‌توان مراجعه کرد. در آن‌ها، نقاب به معنی پوششی است که چهرهٔ منحصر به فرد انسانی را از دیگر انسان‌ها مخفی سازد. درواقع، سخن از وسیله‌ای است که چهرهٔ حقیقی فرد را از نظرها پنهان و وی را به شکل انسانی دیگر یا به قیافهٔ حیوانات یا نقوش گیاهی درآورد. گاه نیز هنرمندان در ساختن نقاب، چهره‌های مطروحه را در یکدیگر ادغام می‌کنند، آن‌ها را روی چهرهٔ واقعی یک فرد می‌نشانند و صورت حقیقی وی را که آشکارکننده هویت و شخصیت اوست، از نظرها پنهان می‌نمایند. برای تفسیر واژهٔ نقاب در لغت‌نامه دهخدا، ابتدا مختصر اشاره‌ای به واژهٔ ماسک می‌گردد و برای بازنمودن و شکافتن معانی آن به فرهنگ فارسی معین ارجاع داده می‌شود (دهخدا، ۱۳۵۲: ۶۲). با این وصف، در لغت‌نامه دهخدا ماسک صورتکی به شکل صورت جانوران یا آدمیان انگاشته شده که فرد، چهرهٔ خود را از پس آن پنهان می‌نماید تا شناخته نشود و بدین‌گونه تفسیر می‌شود: «پرده که به رخ آویزند، مانند روبند یا حجاب» (همان: ۶۷۹-۶۸۰). نقاب از چهره برداشتن نیز به مجاز تعبیر می گردد و واژهٔ صورتک، صورت کوچک یا مجسمه‌های خرد خوانده می‌شود (همان: ۳۶۷). در فرهنگ معین، نقاب این‌چنین معنا شده است: «نقاب پارچه‌ای است که به وسیله آن روی خود را پوشانند و شکل حقیقی صورت خویش را بدان وسیله مخفی سازند» (معین، ۱۳۶۲: ۴۷۸۰). در این فرهنگ، معنای واژهٔ صورتک همانی است که در لغت‌نامهٔ دهخدا آورده شده است (همان: ۲۱۷۲). بدین ترتیب، با توجه به مفاهیمی که از واژه‌های یاد شده استنباط می‌گردد، در این پژوهش ابتدا، روشن‌ساختن تمهیدات آفریقائیان در شکل‌گیری جلوه های ماسک بررسی می‌شود و پیرو آن، توجهی خاص به برداشت‌های هنرمندان اروپایی به خصوص جیمز اِنسور در ترسیم نقاب می‌گردد.

نگاهی اجمالی به پیدایش نقاب در بستر تاریخ

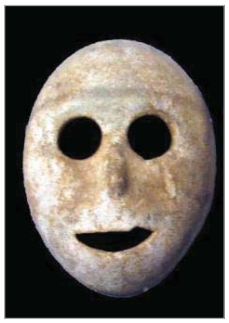
طبق شواهد تاریخی، به‌کارگیری ماسک قدمتی بیش از ۴۰۰۰ سال دارد. امروزه نیز، در آفریقا برخی از قبایل آن سامان از آن استفاده می‌کنند. بنابراین، اگر به آغاز شکل‌گیری مجسمه و ماسک‌های بدوی توجه گردد، می‌توان آثاری را یافت که قدمتی ۳۵۰۰ ساله دارند، مانند پیکره زنی که متعلق به ناحیه‌ای به نام سِرناودا[۱۴] در رومانی است. در این پیکره، سری نمادین و ماسک‌گونه دیده می‌شود که می‌تواند گویای اولین تظاهرات نقاب گونه بشری باشد (تصویر ۱). درواقع، انسان قبل از شکل‌دهی به صورتک‌های خیالی خود، ابتدا با به‌کارگیری چهرهٔ حقیقی خویش و رنگ‌آمیزی آن، به تمایلات ماسک گونه نزدیک می‌شود و از این رهگذر، به تغییر شخصیت و پنهان‌سازی هویت خود پیش از سودجستن از ماسک، دست می‌زند. شایان یادآوری است، هنرمندان امروزی در گوشه و کنار جهان نیز از این‌گونه ترفندهای نمایشی هنوز هم بهره می‌برند. درپی

چنین دست‌آوردی، آنان از ابزار و مصالح دیگری خارج از چهرهٔ خویش، سود می‌جویند. در این نگرش، گاه به شبیه‌سازی از چهرهٔ انسان‌ها، حیوانات و گیاهان دست می‌زنند. گاه نیز برعکس، از چهره‌های شبیه‌سازانه یا خیال‌پردازانه به صورت مجزا، به شدت فاصله می‌گیرند و چه بسا با درآمیختن آن‌ها، به شکلی ظاهراً نوظهور دست می‌یابند. بدین طریق می‌توانند به گونه‌ای رمزآمیز، به اعتقادات فردی یا جمعی قبیله، همچنین امیال درونی‌شان پاسخ گویند. یکی از قدیمی‌ترین ماسک‌ها که از طریق حفاری‌ها به دست آمده است، به دوران پیش از تاریخ برمی گردد. این ماسک، بسیار ساده طراحی و رنگ‌آمیزی گشته و روی سطحِ تقریباً مُدورِ آن، فقط اشاره به چشم، بینی و لب انسان شده است که نقاط حساس صورت محسوب می‌شوند و شاید بتوان آن را آغاز شکل‌گیری ماسک در جهان دانست (تصویر ۲). در مصر باستان، حدود ۱۳۵۵-۱۳۴۲ق. م. نیز، ماسکی شکل می‌گیرد که آن را متعلق به *توت عنخ آمُن* فرمانروای مصر می‌دانند؛ ماسکی که روی چهرهٔ *کای وی* با سودجستن از طلای کوبیده و جواهرات و سنگ‌های گرانبها- نشانده‌اند تا متوفی پس از مرگ نیز جاودانه به زندگی خود ادامه دهد. درواقع، اگر در آن دوران فرد متوفی را مومیایی می‌کردند تا در آن جهان با هیبت و اندام خود زندگی کند، با ساختن ماسک روی چهرهٔ کای وی نیز به زیبایی چهرهٔ تمثیلی‌اش می‌افزودند و گویی از این طریق، بر جاودانگی‌اش در آن جهان تأکید می‌کردند (تصویر ۳). در دوران زمامداری اژه‌ای‌ها نیز، فرمان‌روایی چون *آگاممنون* یا شاید پادشاهی بلند مرتبه، به دور از این رویکرد باقی نمی‌ماند. آن‌گونه که، ماسک طلاکوب شده‌ای را که حدود سال ۱۵۰۰ق.م. شکل گرفته بود، روی چهرهٔ آگاممنون یا یکی از فرمان‌روایان گمنام وقت می‌نشانند تا چهرهٔ واقعی‌اش را بپوشانند و از نظرها پنهان سازند (تصویر ۴). در آفریقا نیز، شکل‌گیری صورتک از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است که درادامهٔ این کنکاش به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود.

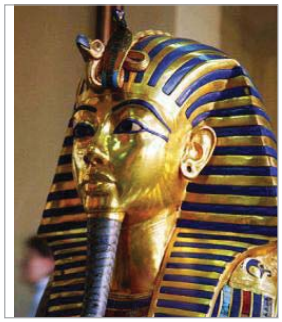
بهره‌گیری از صورتک در آفریقا؛ هنر قبیله‌ای

بی‌تردید به استفاده از ماسک از دیرباز، چه در جوامعی بدوی مانند آفریقا و چه در جوامعی متمدن، مانند شرق و غرب همیشه توجه شده است. چراکه این مهم به خاستگاه‌های درونی، مذهبی و اعتقادات قبیله‌ای آفریقائیان از یک سو و به مراسم و مناسکِ انسان‌های شرقی و اروپایی از دیگر سو، به خوبی پاسخ داده است. همچنین باید بیان کرد در ساختن صورتک‌هایشان تفاوت بسیاری دیده می‌شود که بی‌شک، از تنوع نژادی و اعتقادات آن‌ها سرچشمه می‌گیرد؛ اعتقاداتی که در رمزپردازی‌شان نیز به خوبی مشاهده می‌گردد. فردریک هارت (۱۹۹۱- ۱۹۱۴)، محقق و نویسنده کتاب "سی دو هزار سال تاریخ هنر" درباره شکل‌گیری هنر مردم آفریقا و ماسک‌هایی که آنان به کار گرفته‌اند می‌نویسد: «تمثال‌سازی جادویی ... از ویژگی‌هایی است که هنر این اقوام را به هنر انسان‌های نخستین پیوند می‌دهد. در این هنرها ... به نهایت تجرید دیده می‌شود ... عجیب است که هنرهای قبیله‌ای متأخرتر، در پهنه‌ای به وسعت هزاران کیلومتر خشکی و دریا، به صورتک‌هایشان چنان منزلت والا و ویژه‌ای بخشیده‌اند که در اروپا فقط صورتک‌هایی که در تئاتر یونان باستان به کار می‌رفتند تا حدودی با آن درخور قیاسند. در تشریفات آئینی یازمان مرگ، هنگام رویاروئی با نیروهای فراطبیعی یا برای شخصیت‌بخشیدن به این نیروها، آدم‌ها باید به مدد صورتک‌ها ...که گاه شاد و گشاده‌رو اما اغلب مهیب‌اند هویت

تصویر ۱. پیکره یک زن، ۳۵۰۰ ق.م، سِرناودا، رومانی، جنس سرامیک، ارتفاع ۱۱/۵ سانتی‌متر، موزه ملی آثار باستانی،بخارست
(جنسن، ۱۳۸۸: ۱۶)



تصویر ۲. ماسک از خاک رُس، متعلق به دوران پیش از تاریخ، موزهٔ کتاب مقدس
Musee de la bible et (terre sain



تصویر ۳. نقاب تدفینی توت عنخ آمون، متعلق به حدود ۱۳۵۵- ۱۳۴۲ق.م، از جنس طلا، مرصع‌کاری‌شده با شیشهٔ آبی،لاژورد،فیروزه،عقیق سرخ‌وفلدسپا، بلندی ۵۴ سانتی‌متر، موزهٔ مصر قاهره
(هارت، ۱۳۸۲: ۹۵)

تصویر ۴. نقاب خاک‌سپاری، یافت‌شده از گورهای سلطنتی، میسن، حدود ۱۵۰۰ق.م.، معروف به نقاب آگاممنون، طلای کوبیده، بلندی تقریبی ۳۰/۵ سانتی‌متر،موزهٔ‌ملی‌باستان‌شناسی،آتن
(هارت، ۱۳۸۲: ۱۴۳)

خود را تغییر دهند. هنرمندان با مهارت بسیار و با استفاده از همهٔ ترفندهایشان به این صورتک‌ها جلوه‌ای رعب‌انگیز می‌بخشند» (هارت، ۱۳۸۲: ۴۸).

با توجه به نظریات بیان‌شده، به خوبی می‌توان دریافت، علت سودجستن از ماسک در میان قبیله‌های گوناگون آفریقایی چیزی جز ارزش‌های اعتقادی و چه بسا، تراوشات روحی و نژادی نبوده است. اعتقاداتی که زمینه‌ای جادویی دارد و در مراسم و اجرای مناسکِ خویش با متوسل‌شدن به موسیقی و رقص‌های مذهبی به آن‌ها هویتی خاص می‌بخشیدند. به‌کارگیری ماسک در جوامع متمدن غربی به نوعی دیگر خود را می نمایاند؛ مانند شکل‌گیری جشن‌ها،کارناوال[۱۵]ها یا رقص‌ها، سرودخوانی و خنیاگری‌های اروپائی که متعاقباً در این تحقیق بررسی خواهند شد. هارت درباره قدمت و شکل‌گیری ماسک‌های آفریقائیان چنین می‌گوید: «قدیمی‌ترین نمونه‌های شناخته‌شدهٔ هنر آفریقا شکل‌های درخور توجه انسان و جانورانند که بر خرسنگ‌ها نقاشی وکنده‌کاری شده‌اند و به دورهٔ نوسنگی مربوط می‌شوند ... شاید این آثار به دست نیاکان قبایل کنونی آفریقای سیاه در زمانی بین هزاره پنجم و ۱۲۰۰ ق.م. آفریده شده‌اند. سردیس‌های کوچک و تکه‌هایی از تندیس‌های رُسی دیگری که خاستگاه آن‌ها نیجریه مرکزی است، قدیمی‌ترین نمونه‌های موثقی هستند که از هنر آفریقای سیاه به دست آمده است. این آثار همگی به فرهنگ نوک[۱۶] نسبت داده می‌شوند و تاریخ ساخت آن‌ها را می‌توان بین ۵۰۰ و ۲۰۰ ق.م. تعیین کرد» (همان: ۴۹).

بدین ترتیب، شاید بتوان گفت یکی از قدیمی‌ترین فرهنگ‌ها همین فرهنگ نوک است. اما تنها فرهنگ و مکانی نیست که در آفریقا به خلاقیت و نوآوری در آثار هنری به ویژه به خلق ماسک که برخاسته از ارزش‌های مذهبی و آئینی است، دست زده باشد. در این ارتباط می‌توان به این کشورها اشاره نمود:

مالی؛[۱۷] اقوام بامبارا[۱۸]، فولانی[۱۹]، مارکا[۲۰]، سنوفو[۲۱]، دوگون[۲۲]،
سِنِگال[۲۳]؛ اقوام ولُولف[۲۴]، فولانی، وسرر[۲۵]،
گینه[۲۶]؛ قبیله‌های کیسی[۲۷]، باگا[۲۸]،
سیرالئون[۲۹]؛ اقوام مِند[۳۰]، تمن[۳۱]،
لیبریا[۳۲]؛ قبیله‌های کرو[۳۳]، وای[۳۴]، گولا[۳۵] کپله[۳۶]،
ساحل عاج[۳۷]؛ قبیله‌های سنوفو، بائوله[۳۸]،
ولتای علیا[۳۹]؛ قبیله‌های بوبو[۴۰]، موسی[۴۱]،
غنا[۴۲]؛ اقوام آشانتی[۴۳]، توگو[۴۴]، ایوه[۴۵]،
بنین[۴۶]؛ قبیلهٔ فون[۴۷]،
نیجریه[۴۸]؛ اقوام یوروبا[۴۹]، ایبو[۵۰]،
کامرون[۵۱]؛ قبیله‌های بانتو[۵۲]، بامیلک[۵۳]،
گابُن[۵۴]؛ قبیله‌های فانگ[۵۵]، کُتا[۵۶]، مُپنگوه[۵۷]،
زئیر[۵۸]؛ اقوام لوبا[۵۹]، کنگو[۶۰]، کوبا[۶۱]، تشوکو [۶۲]، بانتو
(تصویرهای ۵-۱۶).

پرویز تناولی، یکی از برجسته‌ترین مجسمه‌سازان معاصر ایران، باتوجه به تحقیقاتی که در این زمینه انجام داده است، درباره هنر و قدمت آثار آفریقائیان چنین می‌نویسد: «طبق مطالعاتی که از طریق رادیوکربُن برای پیداکردن سن این آثار انجام گرفته است، قدمت برخی از آن‌ها به هزارهٔ اول پیش از میلاد می‌رسد و تاریخ عمر هنر آفریقای سیاه را بیش از دو هزار سال به عقب می‌برد. همهٔ مجسمه‌هایی که از این دوره به دست آمده از جنس سفال‌اند و موضوع اکثر آن‌ها سر انسان است که معمولاً با ابعادی کوچک‌تر ساخته شده است. گاه مجسمه‌هایی از سر حیوانات نیز در میان آن‌ها دیده می‌شود» (تناولی و دیگران، ۱۳۵۶: ۲۷). بدین ترتیب، بیشتر آثار مکشوفه حکایت از صورتک‌هایی می‌نمایند که به دور از ارزش‌های شبیه‌سازانه هستند و به نگاه درون‌گرای آنان، چه در تجسم سر انسانی و چه در به نمایش گذاشتن سر حیوانی، اشاره دارند. سرهایی که بیشتر مواقع، به صورت ماسک ارائه

تصویر ۵. تندیس آفریقایی، قسمتی از اثر (URL 1)

تصویر ۶. ماسک چوبی آفریقایی، متعلق به گابُن، کشوری در غرب آفریقا (URL 1)

تصویر ۷. تندیس آفریقایی،قسمتی از اثر (URL 1)

تصویر ۸. ماسک چوبی آفریقایی،متعلق به گابون با کاربرد جادو در مراسم مذهبی (URL 1)

می‌گردند و بی‌تردید در اجرای مراسم و مناسک‌شان، نمادهای رایج در قبیلهٔ خویش را نمایش می‌دهند (تصویرهای ۵-۱۲).

همچنین تناولی درباره خصلت و ویژگی‌های این‌گونه ماسک‌ها می‌گوید: «اولین نگاه بی‌اختیار به چشم‌ها و لب‌ها دوخته می‌شود که با بُرش‌های استادانه‌ای در میان سطوح صافِ صورت جاسازی شده‌اند. حالت چشم‌ها چیزی از بهت و تعجب دارد و ارتباطی اسرارآمیز با حرکت نیمه‌باز لب‌ها به وجود می‌آورد، گویی رازی آمادهٔ گفتن می‌شود شیارهای مرتب و ساده‌ای که برای آرایش موها به کار رفته است در کنار سطوح ساده و صافِ پیشانی دو چندان بر گیرایی ترکیبات صورت می‌افزاید» (تناولی و دیگران، ۱۳۵۶: ۲۷ و ۲۸). شایان یادآوری است آفریقائیان با توجه به دیدگاه‌های اعتقادی و مذهبی تنها از چهره‌های انسانی سود نبرده‌اند بلکه از سرهای برخی از حیوانات که برای آنان جنبهٔ تقدس دارد نیز، بهره جُسته و گاه برای به نمایش گذاشتن جنسیت در شکل‌دهی به ماسکِ حیوانات، مستقیماً از پوست آنان استفاده کرده‌اند (تصویرهای ۱۳ و ۱۴).

جمشید *بهنام* نیز که مطالعات گسترده‌ای در زمینه جامعه‌شناسی و هنر آفریقا انجام داده است، دربارهٔ مفاهیم نمادین ماسک‌های آفریقایی چنین می‌نویسد: «هنرمند- صنعتگر آفریقایی هدفش خلق یک شیء هنری نیست بلکه ایجاد یک شیء مذهبی و یا سودمند است و بی‌گمان به این شیء مفهومی از زیبایی را منتقل می‌کند. ساختن اثر هنری حفظ‌کردن نیروی حیاتی در کالبد ملموسِ یک ماسک و یا یک مجسمه است که در هنگام لزوم از طریق رقص و یا دعا و ذکر، دیگر بار شکوفا و رها خواهد شد. هنر آفریقایی کاربردی جمعی دارد و نه فردی. درنتیجه معنای یک اثر هنری بسیار بیش از آن چیزی است که به ظاهر به چشم می‌خورد. شیء سمبل است. ماسک فلان پرنده شکل آن حیوان را نشان نمی‌دهد بلکه روح آن حیوان و نیروهایش را به نمایش درمی‌آورد. پیشرفت و کمال پیکره‌سازی تا اندازه‌ای معلول آئین پرستش نیاکان است زیرا باید چهرهٔ مردگان پایدار بمانند تا در زندگی روزمرهٔ قبیله مشارکت جویند. همهٔ کوشش یک آفریقایی و هنر او ایجاد رابطه‌ای میان نیروهای ماوراءالطبیعه و انسان میرا است» (بهنام و دیگران، ۱۳۵۶: ۱۹).

با وصفی که از نگاه درون‌گرای اقوام آفریقایی گردید، اکنون به خوبی می‌توان به قدمت و علت شکل‌گیری ماسک‌های آفریقایی پی برد. همچنین، این حقیقت را پذیرا شد که ساختن ماسک‌های آفریقایی با توجه به تصرف‌نمودن در شکل، جنبهٔ بازی صرفاً هنرمندانه نداشته بلکه آنان ضمن احترام و اعتقاد به آئین نیاکان خود در زندگی، به دفع نیروهای شیطانی و شرّ دست زده‌اند. بهنام دربارهٔ تفاوت بین ماسک و مجسمه‌های آفریقائیان نیز، چنین می‌گوید: «مهم‌ترین تفاوت میان مجسمه‌ها و ماسک‌ها در آن است که مجسمه در جریان مراسم و مناسک بی‌حرکت می‌ماند درحالی که ماسک‌ها با حرکات خود در مراسم شرکت می‌کنند. رقاصی به درونِ ماسک می‌رود و به رقص می‌پردازد و ماسک نیروهای شیطانی را جذب می‌نماید. استعمال ماسک در همهٔ مناطق یکسان نیست، شکل آن و حرکتش در رابطه با وضع اقلیمی و آداب اجتماعی متفاوت است» (همان: ۲۰).

بهرحال نظر به آنچه مطرح گردید، باید بیان کرد که ماسک در کشورهای گوناگون آفریقایی دارای تشابهات و تفاوت‌های بسیاری است که از ارزش‌های نژادی، سمبل‌های قومی و قبیله‌ای و اعتقادات آئینی و مذهبی آنان سرچشمه می‌گیرد. ضمن اینکه، آنان هیچ‌گاه به زیبایی‌های صوری یا به دیگر سخن، پوستهٔ ظاهری شیء توجهی نداشته‌اند درحالی که ماسک، در جوامع اروپایی اکثراً ارتباط خود را با طبیعت، اما به نوعی رازآمیز، حفظ می‌کند.

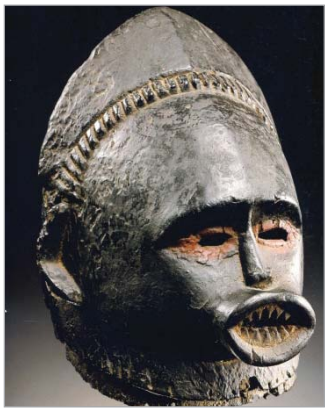
شکل‌گیری ماسک در آثار هنرمندان اروپایی

گرچه به کارگیری ماسک در آثار هنرمندان اروپایی نیز به گذشته‌های دور باز می‌گردد لیکن بی‌تردید کاربردی کاملاً متفاوت نسبت به هنر آفریقایی دارد. به احتمال بسیار، آنچه زمینه‌ساز شکل‌گیری نقاب در آثار هنرمندان اروپائی می‌گردد، سودجستن از آئین‌ها، اعتقادات، دیدگاه‌های مذهبی و اجتماعی است که از طریق توجه‌نمودن به عالم درون و خیال شکل می‌گیرد. این مهم، نخست در اسطوره‌ها و پرستش چند خدایی و سپس در ترسیم گروتسک و ماسکارون و پیرو آن‌ها، ماسک‌های مخصوص جشن‌ها به ویژه کارناوال‌ها و بالماسکه‌ها با توجه به پارودی[۶۳] یا پاستیش[۶۴] و ایجاد صحنه‌های ساتیریک[۶۵] و آیرونیک[۶۶] و سرانجام، ترسیم برخی از کاریکاتورها به کار گرفته می‌شود. چراکه در تمامی آن‌ها، هنرمند با تصرف‌کردن در شکل و رنگ، به دِفُرماسیون[۶۷] یا به دیگر سخن ترانسفرماسیون،[۶۸] برای خلقِ هنری ظاهراً بورلسک[۶۹] دست می‌زند. به خصوص استحاله یا به عبارتی دیگر، تغییردادن امور ظاهری برای نیتی خاص از قدیم، چه در مجسمه‌سازی و چه در هنر نقاشی، امری معمول بوده است و هنرمندان به مرور زمان از تقلید و تکرار ظواهر طبیعت روگردان شده و از این رهگذر به نمادهای جمعی و فردی و رمزپردازی‌های خویش توجهی خاص ورزیده‌اند. شاید به همین علت باشد که هنرمندان از سپیده‌دمان تاریخ، این‌گونه نگریستن به پیرامون خویش را در آثارشان به کار گرفته‌اند. مانند آثار برجای مانده از مصریان،

تصویر ۹.ماسک چوبی آفریقایی،متعلق به کنگو، نقاشی‌شده با رنگ‌های متمایل به سفید، قرمز و مشکی(Hahner – Herzog,1998: 80)

تصویر ۱۰. ماسک سفالی آفریقایی، نقاشی‌شده با رنگ‌های متمایل به آبی فیروزه‌ای، اخرا و سیاه (Hahner – Herzog,1998: 80)

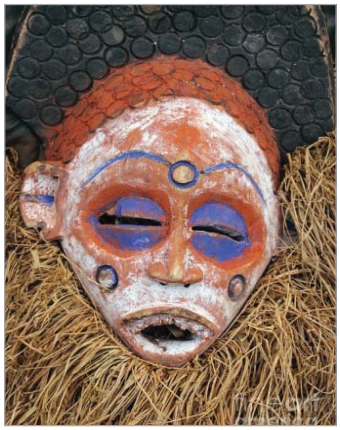
تصویر ۱۱. ماسک چوبی آفریقایی، متعلق به منطقه ووی در گابون، رنگ‌آمیزی‌شده با سفید و سیاه و کمی متمایل به آبی (Hahner – Herzog,1998: 74)



تصویر ۱۲. ماسک چوبی آفریقایی، متعلق به گولا یا مند در سیرالئون، پتینه گشته با مشکی و رنگ‌آمیزی قسمت‌هایی از آن با رنگ متمایل به قرمز (Hahner – Herzog,1998)

تصویر ۱۳. ماسک چوبی آفریقایی، زینت‌یافته با چرم، شاخ و ریسمان، متعلق به ناحیه بیدجوگو (Hahner – Herzog,1998: 21)

تصویر ۱۴. ماسک چوبی آفریقایی، متعلق به چراگاه‌های غرب آفریقا: ناحیه کارمرون، پتینه‌کاری‌شده (Hahner – Herzog,1998: 63)



تصویر ۱۵. ماسک سفالی آفریقایی، تزئین‌یافته با رنگ‌های متمایل به آبی، نارنجی، سیاه و سفید (URL 1)

تصویر ۱۶. ماسک چوبی آفریقایی، رنگ‌آمیزی‌شده با رنگ‌های قرمز، سیاه و سفید (URL 1)

تصویر ۱۷. ماسک فلزی اروپایی، استفاده‌شده در جنگ‌ها، متعلق به قرون وسطی(URL 1)

اِژه‌ئیان، یونانیان و بسیاری دیگر که متعاقباً در قرون وسطی و پس از آن هم‌چنان در آثار متأخر نیز مشاهده شده است (تصویر ۱۷). بدین ترتیب، اگر به اساطیر کهن و شکل‌گیری گروتسک، ماسکارون، بالماسکه یا آرایش کارناوال‌های آنان توجه شود، به خوبی می‌توان به علت شکل‌گیری ماسک در فرهنگ و هنر اروپائیان و تنوعی که در آن‌ها دیده می‌شود، پی برد. یکی دیگر از دلایل به‌کارگیری ماسک در غرب، توسعهٔ ارتباطات آنان با فرهنگ‌های شرقیان، به خصوص توجه به فرهنگ خاور دور و آفریقائیان بوده است. بنابراین، برای درک انگیزه‌های هنرمندان اروپایی در سودجستن از ماسک‌های آفریقایی برای آشنایی هرچه بیشتر با رمز و راز خفته در آثارشان، توجه‌نمودن به ارزش‌های نژادی، به ویژه فرهنگ و تمدن قارهٔ پهناور آفریقا، ضرورت می‌یابد. چراکه کنکاش در این وادی، تأثیرپذیری غربیان از فرهنگ و هنر آفریقائیان را به خوبی روشن می‌سازد. تناولی درباره آشنایی هنرمندان اروپایی با نخستین تندیسه یا ماسک آفریقایی، چنین می‌نویسد: «پیدایش هر مجسمهٔ تازه‌ای سرآغاز به‌وجودآمدن بحث‌های هیجان‌انگیز و منبع الهام برای پیش‌روان مکاتب و مفاهیم جدید بود. گاه یک ماسک، دست به دست از یک کارگاه به کارگاه دیگری منتقل می‌گردید و همه جا با تحسین هنرمندان روبرو می‌شد. در سال ۱۹۰۵م. یک ماسکِ فانگ به دست *ولامینک*[۷۰] افتاد. *آنده درن*[۷۱] که با دیدن این ماسک از ادای کلام باز مانده بود، آن را از ولامینک خرید و به *پیکاسو*[۷۲] و *براک*[۷۳] نشان داد و تحسین هر دو آن‌ها را برانگیخت. بعداً این ماسک را *وولار*[۷۴] از درن به قرض گرفت و یک کپی بُرنزی از آن درکارگاه ریخته‌گری مایول[۷۵] برای خود تهیه کرد» (تناولی و دیگران، ۱۳۵۶: ۲۷).

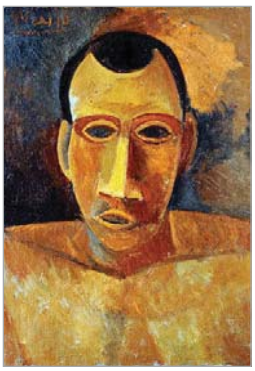
همان‌گونه که اشاره شد، به‌کارگیری ماسک در اروپا به گذشته‌های نسبتاً دور باز می‌گردد لیکن حضور چنین ماسکی، ماسک آفریقایی، اوایل قرن بیستم در میان هنرمندان اروپایی، باعث نگاهی نو به نژادی غیر اروپایی و فرهنگی دیگر می‌شود. فرهنگ و هنری که پنجرهٔ جدیدی را به روی هنرمندان غرب می‌گشاید و سبب غورکردن آنان در اندیشه‌های نوین برای شکل‌دهی به آثار هنری عصرشان می‌گردد (تصویرهای ۱۵ و ۱۶). وجود اولین ماسک آفریقایی میان هنرمندان اروپایی نه تنها تفکرات جدیدی را به وجود می‌آورد و در آثار آندره درن و پابلو پیکاسو، اثری شگرف و جادویی از خود باقی می‌گذارد (تصویرهای ۱۸-۲۰) بلکه جست و جوی آنان به منظور آشنایی بیشتر با ماسک‌های آفریقایی، هنرمندان اروپایی دیگری را نیز در این بُرهه از زمان به خود جلب می‌کند. مانند *آمِدئو مُدیلیانی*؛[۷۶] هنرمند ایتالیایی در مجسمه‌سازی و نقاشی، *ژان دو بوفه*؛[۷۷] هنرمند فرانسوی در تندیس، نقاشی و گراوورسازی، *کنستانتین برانکوزی*؛[۷۸] هنرمند رُمانیایی در مجسمه‌سازی و نقاشی و *هنری مور*؛[۷۹] هنرمند انگلیسی در طراحی، نقاشی به ویژه مجسمه‌سازی. بی‌تردید هنرمندان نام‌برده متأثر از فرهنگ و هنر آفریقایی گشته و چه بسا بارها بخشی از آن فرهنگ بیگانه را با فرهنگ و هنر سرزمین خود ممزوج کرده و بدین‌گونه، تحسین همگان را در جامعهٔ هنری آن روزگار بر انگیخته‌اند (تصویرهای ۲۱-۲۷). در ادامهٔ این روند و نوآوری‌های آنان، هنرمند دیگری به نام جیمز اِنسور از کشور بلژیک، ضمن بهره‌گیری از اسطوره‌های کهن، گروتسک و ماسکارون و سودجستن از جشن‌های گوناگون به ویژه توجه به شکل‌گیری کارناوال، بالماسکه و طنزهایی که منجر به نوعی پارودی، پاستیش وکاریکاتور می‌گردند، با نگاهی کاملاً درون‌گرا، اکسپره سیونیسمی، یا خیال‌پردازانه، سوررئالیسمی، فعالیت می‌کند. وی همچنین، با ارائه آثاری ماسک‌گونه به عواطف انسانی؛ به فضای غمگنانه و پلیدی‌های اجتماعی وقت می‌نگرد. بنابراین در این مختصر، نه تنها ساختار بصری نقاب در آثارش بررسی می‌شود بلکه به تأثیرپذیری وی از هنرمندان گذشته وحال و تأثیرگذاری‌اش بر *امیل نولده*[۸۰] طراح، چاپگر و نقاش دانمارکی– آلمانی نیز، اشاره می‌گردد.

ساختار بصری نقاب درآثار جیمز انسور

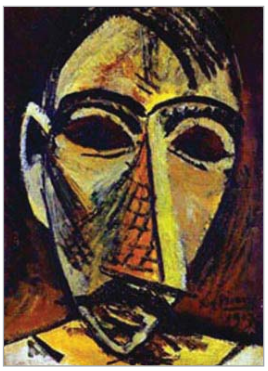
جیمز سیدنی ادوارد، بارون اِنسور، طراح، چاپگر، نقاش و تندیسه‌ساز بلژیکی، به تاریخ ۱۳ آوریل ۱۸۶۰م. در بندر اُستِند[۸۱] به دنیا آمد و پس از فراگیری هنر نقاشی و تجربه‌اندوزی‌های بسیار در آنجا، به گروه هنری قرن بیستم پیوست. وی در سبک‌های امپره سیونیسم، اکسپره سیونیسم و سوررئالیسم به فعالیت پرداخت و سرانجام، ۱۹ نوامبر ۱۹۴۹ م. در همان بندر، چشم از جهان فروبست.

انسور در تجربه‌اندوزی‌های خود، ابتدا به فضای هنر امپره سیونیسمی گرایش نشان می‌دهد لیکن به زودی از این سبک فاصله می‌گیرد. هرچند متعاقباً در آثارش به رنگ‌های امپرسیونیسمی برای شکل‌گیری نور و سایه توجهی خاص می‌ورزد. سپس به برخی از دست‌آوردهای اکسپره سیونیسم بها می‌دهد و در این زمینه، آثاری می‌آفریند که نشأت‌گرفته از نگاه درون‌گرای اوست. آثاری که در آن‌ها از عناصر سبک یادشده برای بیان عواطف انسانی و به تمسخرگرفتن برخی از دیدگاه‌های اجتماعی وقت استفاده می‌کند. همچنین، با سودجستن از اسکلت انسان یا با به‌کارگیری ماکیاژ به روی پوست صورتِ شخصِ به تصویر درآمده، به منویاتش دست می‌یابد. این هنرمند، بین سال‌های ۱۸۸۷ و ۱۸۹۳، تحت تأثیر *وان*

تصویر ۱۸. آندره درَن، زنی با موهای ریخته‌شده در جلوی پیشانی، ماسک برنزی، بدون تاریخ (URL 1)

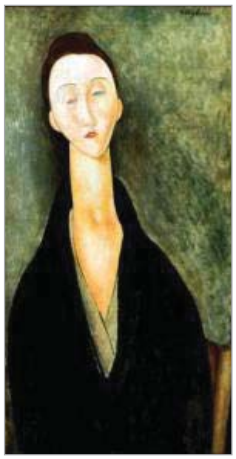


تصویر ۱۹. پابلو پیکاسو، چهرهٔ نقاب‌دار، رنگ روغن روی بوم، متعلق به۱۹۰۷م. (URL 1)



تصویر ۲۰. پابلو پیکاسو، چهرهٔ یک مرد، رنگ روغن روی بوم، متعلق به ۱۹۰۷م. (URL 1)

تصویر ۲۱. آمِدئو مودیلیانی، چهرهٔ یک زن، تندیس چوبی، متعلق به ۱۹۱۱/۱۹۱۲م. (URL 3)

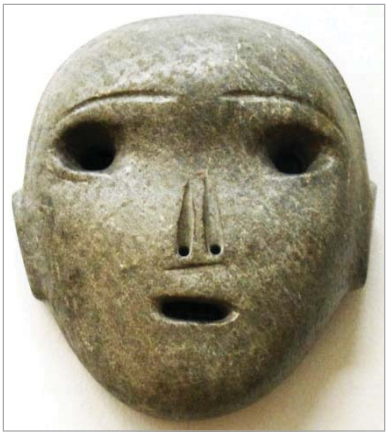


تصویر ۲۲. آمِدئو مودیلیانی، پُرترهٔ لونیا زشوسکا،[۸۲] رنگ روغن روی بوم، متعلق به ۱۹۱۹م. (URL 3)

تصویر ۲۳. ژان دو بوفه، وحشت، رنگ روغن روی بوم، متعلق به ۱۹۳۵م. (URL 4)

تصویر ۲۴. ژان دو بوفه، مهجور، ترکیب مواد، بدون تاریخ (URL 4)

تصویر ۲۵. کُنستانتین برانکوزی، پرترهٔ مادمازل پوگانی، متعلق به ۱۹۱۲م.، موزهٔ هنرهای معاصر، فیلادلفیا (URL 5)



تصویر ۲۶. اثر هنری مور، ماسک، سنگ گنیایس متمایل به سبز، متعلق به ۱۹۲۸م.، نگارخانه ملی هنر (تیت بریتانیا)، لندن (URL 6)

تصویر ۲۷. هنری مور، مجسمه شماره ۳، متعلق به ۱۹۵۵م.، سر، شکل‌گرفته از چوب، گالری وال، لندن (URL 6)

گوک[۸۳] و سپس *مونش*[۸۴] قرار می‌گیرد و از این منظر، توجهی خاص به جریان‌های اجتماعی دارد. درون اجتماع وقت را پوچ و بی‌معنی به نمایش می‌گذارد و این اجتماع را کوشمَر[۸۵] می‌خواند و درنهایت، کوشمَر سوژه‌ای برای خلق بسیاری از آثارش می‌گردد. وی در این ارتباط، از سال ۱۹۸۰ م. به فویسم گرایش می‌یابد و سرانجام به فضای خیال‌پردازانه و ارزش‌های سوررئالیسمی روی می‌آورد و با این کار، واقع‌گرایی خود را زیر چتر فضایی ظاهراً واقع‌گریز به مخاطب عرضه می‌دارد. همچنین در این وادی، به ساختن چهره‌های ماسکارون مانند یا نقاب‌گونه دست می‌زند که یادآور مراسم و جشن‌های رایج اروپایی، به ویژه کارناوال‌های هلندی و فلاندری است. انسور، در شکل‌گیری چنین آثاری، ابتدا از هنرمندان گذشته مانند *هیرونیموس بوش*،[۸۶] *پیتر بروگل*،[۸۷] *فرانسیسکو گویا*،[۸۸] *ژاک کالو*،[۸۹] *رامبراند*[۹۰] و *روبنس*[۹۱] تأثیر می‌پذیرد. سپس همان‌گونه که اشاره شد، از هنرمندان هم‌عصر و جو حاکم بر زمانه‌اش از یک سو و از فرهنگ‌های بیگانه و ازیادرفته که در اروپا به تازگی مطرح شده بودند، مانند فرهنگ و هنر آفریقایی به ویژه صورتک‌های آنان از دیگر سو، الهام می‌گیرد. *آرناسن* نویسنده کتاب "تاریخ هنر نوین" درباره تأثیرپذیری و روحیه خلاقانه وی، چنین می‌نویسد: «مادر فلاندری و خویشاوندان مادرش یک مغازه سوغاتی فروشی پُر از اسباب‌بازی، صدف، مدل کشتی‌ها در داخل بطری، ظروف بدل چینی، مخصوصاً صورتک‌های عجیب و غریب معمول در کارناوال‌های فلاندری را اداره می‌کردند. عنصری از غرابت‌گاه توأم با قدری طنز در یک طراحی خطی رامبراندوار او به نام مرگ اسرارآمیز یک متأله دیده شده بودکه حکایت از گونه‌ای درون‌بینی تلخ داشت... یکی دیگر از عناصر مشهود در نخستین نقاشی‌های او فضای اندوهبار است که مخصوصاً در پرده بانوی دلتنگ دیده می‌شود... در آن زمان آوردن موضوع جانورخویانه یا تمسخرآمیز، تصاویر معتبر و دلخراش از زندگی بینوایان، می‌گسارانِ بی‌خانمان و دیدارهای سریِ شخصیت‌هایِ نقابدار توسط اِنسور به عرصهٔ نقاشی از مجموعهٔ رنگ امپره سیونیست‌ها نیز تندتر و حیرت‌آورتر بود» (آرناسن، ۱۳۶۷: ۱۵۷).

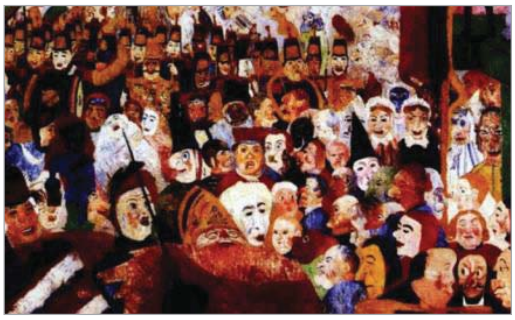
با توجه به چنین گذشته‌ای، اکنون می‌توان دریافت دیدن نقاب‌های داخل مغازهٔ سوغاتی فروشی مادرش و هم‌زمان تأثراتی که از جریان‌های اجتماعی وقت می‌پذیرد، تمامی عناصری محسوب می‌شوند که در شکل‌گیری فضای نقاشی‌های انسور تأثیری عمیق از خود باقی می‌گذارند. وی بدین منظور، با رویکرد پارودی و سودجستن از صحنه‌های پاستیش که گویای فضایی ساتیریک و آیرونیک، به نقد امور اجتماعی خود در بطن آثارش دست می‌یازد. *گاردنر* نویسنده کتاب "هنر در گذر زمان" نیز، درباره نگاه درون‌گرای وی می‌نویسد: «جیمز اِنسور نقاش بلژیکی، دنیایی شبحوار و مرگبار می‌آفریند که در آن موجودات عجیب و غریب، اسکلت‌های نقابدار و انسان‌های اعدام‌شده در نمایش‌های کنار خیابانی و کارناوال‌ها ظاهر می‌شوند. بهترین اثر او که در روزگار خودش به اتهام اثری کفرآمیز مورد انتقاد شدید قرار گرفت ورود مسیح به بروکسل نام دارد. ازلحاظ روحیه این نقاشی، تابلوهای دیوی و اخلاقی بوش و بروگل را به یاد می‌آورد که مسیح را در محاصرهٔ موجوداتی دروغگو، زشت و ناشایستهٔ رسالت وی نشان می‌دهند. ولی در اینجا، به شیوهٔ نوین، موجودات انسانی مردانی نقابدار و توخالی‌اند که موجودیت واقعی و هویت اصیل ندارند بلکه چهره‌هایی صرف هستند. این موضوعی است که امروزه غالباً در انتقاد از تمدن جدید به گوش می‌رسد. رنگ تابلوی انسور سخت گیج‌کننده ... و همچون نوایی بدآهنگ است که با صدای این ازدحام زننده جور درمی‌آید» (گاردنر، ۱۳۶۵: ۶۰۳)، (تصویر ۲۸).

درواقع، انتقاد از جریان‌های اجتماعی تنها در اثر یادشده وی دیده نمی‌شود بلکه این مهم، در دیگر آثارش نیز به خوبی به نمایش درمی‌آید. مانند اثری به نام توطئه که در آن از صورتک‌های کریه و نابهنجار بهره می‌گیرد و اشاره به تباهی و کراهت پنهان‌شده زیر ظاهر خوش‌نمای امور روزانه می‌نماید (جنسن، ۱۳۵۹: ۵۰۱). این‌گونه نگریستن را در دیگر آثارش مانند دلقک و دوستانش، کارناوال در فلاندر، قاضی بزرگ، خنده بی‌حد و حصر، غلبه‌کردن بر مرگ، خوانندگان و بسیاری دیگر، می‌توان یافت (تصویرهای ۲۹-۳۵). افزون‌بر این‌ها، چنین رویکردی را فقط در طراحی، نقاشی و گراوورسازی‌های خود نمی‌آزماید بلکه در ماسک‌های تندیسه‌وار خویش نیز به صورت نقش برجسته ارائه می‌کند (تصویرهای ۳۶-۳۸). بدین ترتیب، به خوبی می‌توان اذعان داشت، هرچند نگاه انسان آفریقایی نگرشی مبتنی‌بر ارزش‌های اعتقادی و مذهبی، قومی و قبیله‌ای و بسیار سمبلیک است لیکن در آثار انسور چنین بینشی مطرح نمی‌شود. برعکس، به ارزش‌های اجتماعی وقت، با رویکردی درون‌گرایانه و خیال‌پردازانه، توجه می‌ورزد و با بهره‌گیری از ادبیات پارودی و پاستیش، فردیت یا به دیگر سخن، شخصیت را در آثارش به نمایش می‌گذارد.

سودجستن انسور از اسطوره‌های کهن، گروتسک، کارناوال و کاریکاتور

جیمز انسور نیز، مانند بسیاری از هنرمندان اروپایی نه تنها به سبک‌ها و شیوه‌های گوناگون گذشته توجهی خاص می‌ورزد بلکه از عناصر گذشته در آثارش برای بیان رمزی خویش بهره می‌گیرد.

بدین منظور، در آثار وی نمودی از اسطوره‌های کهن، گروتسک و ماسکارون به ماسک‌هایی استحاله می‌یابند که تنها در جشن‌ها، کارناوال‌ها و بالماسکه‌ها به کار گرفته نمی‌شدند بلکه این عناصر در فضای نمادین آثارش ماهیتی تازه می‌یابند. ماهیتی که به بیان دیدگاه‌های اجتماعی وقت، زشتی‌ها و پلیدی‌های زمانه اشاره می‌نماید، با سودجستن از دیگر عوامل هنری مانند کاریکاتور مهر تأیید دیگری بر این مقوله می‌زند و نقاب را از خاستگاه گذشته‌اش که بر پایهٔ نگاهی مقدس استوار بود، فراتر به کار می‌گیرد. *تیتوس بورکهارت*،[۹۲] اندیشمند پروتستان مذهب سوئیسی–آلمانی که از محققین هنر، تمدن، عرفان و تصوف اسلامی قلمداد می‌شود، درباره کارکرد ماسک به ویژه برای بیان ادبیات صورتک‌های مقدس، چنین اظهار می‌نماید: «نقاب یکی از رایج‌ترین و بی‌گمان کهن‌ترین انواع هنر مقدس است... درواقع نقاب نه به بت‌پرستی که به چند خدایی مربوط می‌شود اگر از واژهٔ چندخدایی، نه شرک، بلکه دیدی روحانی از جهان که ارتجالاً به کار ویژه‌های کیهان شخصیت می‌بخشد... مراد گردد. این دید، متضمن مفهومی از شخص است... مفهوم مورد نظر، از "Persona" استنتاج می‌شود که در تئاتر باستان... از نمایش‌های مقدس مذهبی (Mysteres) تراویده، این لفظ در عین حال به معانی نقاب و نقش است.



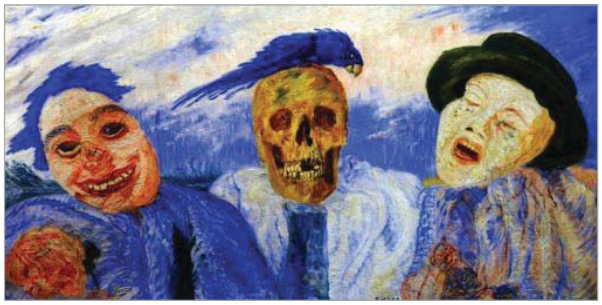
تصویر ۲۸. جیمز انسور، ورود مسیح به بروکسل در ۱۸۸۹م.، رنگ روغن روی بوم، قسمتی از اثر، متعلق به ۱۸۸۸م، موزهٔ بال گنی، کالیفرنیا (هارت، ۱۳۸۲: ۹۵۵)

تصویر ۲۹. جیمز انسور، توطئه، رنگ روغن روی بوم، قسمتی از اثر، متعلق به ۱۸۹۰م. (URL 2)

تصویر ۳۰. جیمز انسور، دلقک و دوستانش، رنگ روغن روی تخته، قسمتی از اثر، متعلق به ۱۸۹۵م. (URL 2)

تصویر ۳۱. جیمز انسور، کارناوال در فلاندر، رنگ روغن روی بوم، متعلق به ۱۸۹۹م. (URL 2)

تصویر ۳۲. جیمز انسور، قاضی بزرگ، رنگ روغن روی بوم، قسمتی از اثر، متعلق به ۱۹۲۴م. (URL 7)



تصویر ۳۳. جیمز انسور، خندهٔ بی‌حد و حصر، رنگ روغن روی بوم، قسمتی از اثر، متعلق به ۱۹۲۰م. (URL 7)

و نقاب بالضروره بیانگر نه فردیت – که تصور و تجسمش ابداً مقتضی نقاب نیست- بلکه مبین نمونهٔ نوعی و سنخ و بنابراین واقعیتی رهیده از قید زمان، عالمگیر یا الهی است. بدین‌گونه "شخص" با کار ویژه همانند می‌شود و کار ویژه، به نوبهٔ خود، یکی از نقاب‌های عدیدهٔ الوهیت است که طبیعت نامحدودش، غیر شخصی است. نقاب مقدس پیش از هر چیز وسیلهٔ تجلی قداست است، فردیتِ آنکه نقاب به چهره زده نه تنها دربرابر رمزی که به خود بسته زایل می‌گردد، بلکه با آن رمز تا آنجا در می‌آمیزد که ابزار "حضور" (ذاتی) مافوق انسان می‌شود، زیرا کاربرد آئینی نقاب، چیزی به مراتب بیش از نقش‌پردازی و تصویرسازی است» (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۱۱).

هرچند بورکهارت، نخستین کارکرد صورتک را مقدس می‌پندارد لیکن به جنبه‌های دیگر آن نیز اشاره‌ای پربها دارد. او دراین باره چنین می‌گوید: «نقاب مقدسِ همواره القاکننده حضوری ملکی یا الهی نیست؛ بلکه ایضاً بیانگر و محمل حضوری "آسورایی"[۹۳] یا اهریمنی نیز می‌تواند بود... نقاب در مراتب مختلف کاربرد دارد. علی‌العموم دارای "فضیلت دفع شرّ" یعنی بلاگردان است» (همان: ۱۲ و۱۳). بدین‌گونه، با توجه به کارکردهای نقاب، می‌توان دریافت رویکرد انسور در آثارش نه به لحاظ آئینی و مذهبی، نه به علت دفع شرّ و نه برای نمایشات صوری و تفنن بوده بلکه از تمامی امکانات پیش‌رو، برای انتقاد و اعتراض بهره جسته است. رویکردی که به نوعی دیگر در آثار هنرمندان اروپایی، مانند فرانسیسکو گویا هنرمند اسپانیایی یا در آثار ویلیام هوگارث هنرمند انگلیسی و بسیاری دیگر می‌توان مشاهده کرد. همچنین، انسور ضمن تأثیرپذیری از هنرمندان یادشده، خود نیز به نوعی تأثیرگذار در هنرمندی دیگر به نام *امیل نُلده*[۹۴] رسام، چاپگر و نقاش دانمارکی – آلمانی تبار می‌گردد که اگر نیک، به آثارش نگریسته شود تأثیراتی را که از انسور پذیرفته به خوبی می‌توان دید (تصویرهای ۳۹ و ۴۰).

تصویر ۳۶. جیمز انسور، ماسک هایاکسپره سیو، نقش برجسته، متعلق به ۱۹۲۷م. (URL 2)

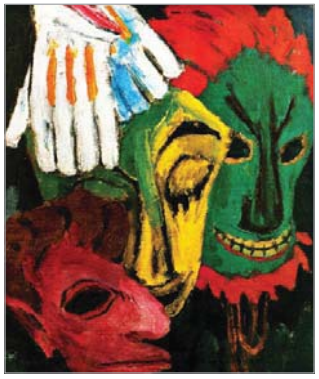
تصویر ۳۴. جیمز انسور، غلبه‌کردن بر مرگ، گراوور تیزابی، قسمتی از اثر، متعلق به ۱۹۲۱م. (URL 7)

تصویر ۳۵. جیمز انسور، خوانندگان، رنگ روغن روی بوم، متعلق به ۱۹۲۳م. (URL 2)

تصویر ۳۷. جیمز انسور درحال ساختن ماسک، ترکیب مواد، متعلق به ۱۹۳۳م. (URL 7)

تصویر ۳۸. جیمز انسور، ماسک مرگ؛ چهره و دست‌ها، ترکیب مواد، متعلق به ۱۹۳۵م.(URL 7)

تصویر ۳۹. امیل نولده، طبیعت بی‌جان، رنگ روغن روی بوم، متعلق به ۱۹۱۱م. (URL 8)



تصویر ۴۰. امیل نولده، ماسک شماره ۱۱۱، رنگ روغن روی بوم، متعلق به ۱۹۲۰م. (URL 8)

نتیجه‌گیری

بنابرآنچه در سطرهای پیشین مطرح شد، می‌توان نتیجه گرفت که ماسک‌های آفریقایی، برخلاف نقاب‌های جیمز انسور، نه بر نگاهی اکسپره سیونیسمی استوار گشته و نه از طریق فضایی سوررئالیسمی به وجود آمده‌اند بلکه در ماسک‌های آفریقایی، درون‌گرایی و پرواز خیال نشأت‌گرفته از دیدگاه‌های اعتقادی، قومی و مذهبی است. آنان در این وادی، به تجسم روح، به خصوص روح نیاکان خویش دست زده‌اند. درواقع، ماسک آفریقای سیاه بر پایه نگاه باطنی و رمزگرایانهٔ آنان شکل گرفته است و نه بر رویکردی صوری و ظاهری یا خیال‌پردازی‌های برخاسته از امیال سرکوب‌شدهٔ بشری. بدین ترتیب، در این وادی می‌توان اذعان داشت که نه تنها ارزش‌های فرهنگی و رمز و رازهای قومی و قبیله‌ای بلکه خصیصه‌های نژادی هنرمندان آفریقایی نیز در پذیرش چنین گزینه‌هایی یعنی شکل‌دهی به رمز و راز خفته در ماسک‌هایشان، بی‌تأثیر نبوده است. شاید به همین دلایل باشد که امروزه نیز، همچنان عوامل یادشده در آثارشان به کار گرفته می‌شوند و رنگ کُهنگی نمی‌یابند. در جواب سؤالات ارائه‌شده نیز، به جرأت می‌توان گفت جیمزانسور، هنرمند بلژیکی از نژاد و فرهنگی بهره می‌گیرد که کاملاً متفاوت از فرهنگ و نژاد مردم آفریقاست و از تمدنی سود می‌جوید که فاصله‌ای بسیار با تمدن انسان آفریقایی دارد. بدین ترتیب، وی از مراسم و مناسکی استفاده می‌کند که ریشه در بستر تمدن غربی دارند و چه بسا، به همین دلایل است که از گروتسک و ماسکارون یا بالماسکه و کارناوال یا فضای کاریکاتور گونه با توجه به پارودی و پاستیش، بهره می‌گیرد. درواقع، از عوامل و عناصری که بی‌تردید در آفریقای سیاه زمینه‌ای نداشته است.

وجوه اشتراک

- توجه به پدیدهٔ ماسک که انسور برای بیان و نمایش شخصیت‌های آثارشان انتخاب می‌کرد.
- توجه به رمزپردازی که در هر دو دسته از ماسک‌ها انسور به‌کار می‌برد.
- توجه به دِفرماسیون اشیا با به‌کارگیری چهره‌های انسانی، حیوانی و گیاهی.
- استفاده از رنگ‌های غیر واقعی که برخاسته از درون هنرمند است.
- به نمایش گذاشتن چهره‌ها به صورت نقش برجسته یا تندیسه‌وار.
- آثار ارائه‌شده در قالبی نیمه انتزاعی یا به عبارتی دیگر، نیمه فیگوراتیو به نمایش درمی‌آیند.
- وجوه افتراق
- تفاوتی که از فرهنگ‌ها ناشی می‌شود.
- تفاوتی که از گونه‌گونی نژادها سرچشمه می‌گیرد.
- تفاوتی که از اعتقادات، آئین‌ها و مذاهب سر برون می‌آورد.
- تفاوتی که از دیدگاه‌های اجتماعی وقت نشأت می‌گیرد.
- تفاوتی که از جوّ حاکم زمانه و گرایشات منحصر به فرد هنرمند به وجود می‌آید.
- شرایط خاص زمان و مکان است که این‌گونه آثار را ازهم جدا می‌سازد.

پی‌نوشت

1. James Ensor (1860 – 1949)
2. Mask
3. Maschera
4. Maskharah
5. Maquillage
6. John Aytoo
7. Mascaron
8. Mythos
9. Masco
10. Sorciere
11. Jade
12. Olmeques
13. Grotesque
14. Cernavoda
15. Car Naval Or Car Nival (Car Neval)
16. Nok
17. Mali
18. Bambara
19. Fulani
20. Marka
21. Senufo
22. Dogon
23. Senegal
24. Wolof
25. Serer
26. Guinea
27. Kissi
28. Baga
29. Sierra Leone
30. Mend
31. Temne
32. Liberia
33. Kru
34. Vai
35. Cola
36. Keplle
37. Ivory Coast
38. Baule
39. Upper Volta
40. Bobo
41. Mossi
42. Ghana
43. Ashanti
44. Togo
45. Ewe
46. Benin
47. Fon
48. Nigeria
49. Yoruba
50. Ibo
51. Cameroon
52. Bantu
53. Bamileke
54. Gabon
55. Fang
56. Kota
57. Mpongwe
58. Zaire
59. Luba
60. Kongo
61. Kuba
62. Tshokwe
63. Parody

تقلید مضحک، نقیضه یا نظیرهٔ طنزآمیز، ادای کسی را درآوردن (آریانپور، ۱۳۶۵: ۱۵۵۸).

64. Pastiche

اثری که از درآمیختن چند اثر و به منظور تقلید و تمسخر اثر دیگر به وجود آید (همان: ۱۵۶۶).

65. Satiric

ظنزآمیز، ساختن ظنز و هزل اثری که مبتنی‌بر اثر دیگری باشد (آریانپور، ۲۰۰۹، نشر الکترونیکی).

66. Ironic ;طعنه‌آمیز
67. Deformation
68. Transformation
69. Burle Sque
70. Maurice De Vlaminck (1876 – 1958)
71. Andreḋerain (1880 – 1954)
72. Pablo Picasso (1881 – 1973)
73. Georges Braque 1882 – 1963)
74. Ambroisevollard (1866 – 1939)
75. Aristide Maillol (1861 – 1944)
76. Amedeo Modigliani (1884 – 1920)
77. Jean Dubuffet (1901 – 1985)
78. Constantin Brancusi (1876- 1954)
79. Henry Spe´Ncer Moore (1898 – 1985)
80. Emil Nolde´(1867 – 1956)
81. Ostend
82. Lunia-Czechowska
83. Vincent Willem Vangogh (1853 – 1890)
84. Edvard Munch (1863 – 1944)

85. Cauchemar

به معنی کابوس، مایهٔ هراس و عذاب است. در اینجا، اشاره به صحنه‌ای دارد که کابوس مانند یا وحشتناک و عذاب‌آور است (پارسایار، ۱۳۸۰: ۱۶۲).

86. Hieronymus Bosch (1450 – 1516)
87. Piterbruegelthe Elder (1525 – 1569)
88. Francisco Goya (1746 – 1828)
89. Jacques Callot (1592 – 1635)
90. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn (1606 – 1669)
91. Peter Paul Rubens (1577 – 1640)
92. Titus Burckhardt (1908 – 1984)
93. Asura

در اساطیر هندوان «مهین برادران، خدایانی هستند که پیوسته در پیکار با دیگر خدایان اند... غالباً دیو و اهریمن زیانکار به شمار می‌روند» (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۱۸).

94. Emil Nolde (1867 – 1956)

منابع و مآخذ

- آرناسن، یوروارد‌ور هاروارد (۱۳۶۷). **تاریخ هنر نوین**، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ اول، تهران: زرین و نگاه.
- آریانپور کاشانی، عباس و منوچهر (۱۳۶۵). **فرهنگ دانشگاهی انگلیسی به فارسی**، ج ۲، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.
- آیتو، جان (۱۳۸۶). **فرهنگ ریشه‌شناسی انگلیسی**، ترجمه حمید کاشانیان، چاپ اول، تهران: فرهنگ نشر نو و معین.
- بانکی‌زاده، زهرا (۱۳۹۰). هنر آفریقا در شکل‌گیری هنر غرب، **فصلنامه هنر**، (۸۴)، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- برن، لوسیلا (۱۳۷۵). **اسطوره‌های یونانی**، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، تهران: مرکز.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۰). **رمزپردازی (نقاب مقدس)**، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، تهران: سروش.
- بهنام، جمشید؛ تناولی، پرویز؛ نویسندگانی دیگر (۱۳۵۶). **آشنایی با هنر آفریقا**، چاپ اول، تهران: سروش.
- پاریندر، جوفری (۱۳۷۴). **اساطیرآفریقا**، ترجمه محمدحسین باجلان فرخی، چاپ اول، تهران: اساطیر.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۸). **دایره المعارف هنر**، تهران: فرهنگ معاصر.
- جنسن، ه.و و دوراجین جنسن (۱۳۵۹). **تاریخ هنر**، ترجمه پرویز مرزبان، چاپ اول، تهران: آموزش انقلاب اسلامی.
- جنسن، ه.و و گروه مؤلفان (۱۳۸۸). **تاریخ هنر**، ترجمه فرزان سجودی و گروه مترجمان، چاپ اول، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۵۲). **لغت‌نامه دهخدا**، تهران: سازمان لغت‌نامه.
- دیوید سن، بزیل (۱۳۵۸). **تاریخ آفریقا**، ترجمه هرمز ریاحی و فرشته موسوی، تهران: امیرکبیر.
- ساجدی، مریم (۱۳۸۲). هنر آفریقا، صورتک‌ها، ابزاری مقدس، **کتاب ماه هنر**، (۵۵ و ۵۶)، ۱۶۴-۱۶۷.
- شوالیه، ژان و آلن گبران (۱۳۸۵). **فرهنگ نمادها**، ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی، ج ۱ و ۴، چاپ اول، تهران: جیحون.
- کی زوبو، ژوزف (۱۳۸۶). آفریقا (هنر در دوران نوسنگی)، ترجمه علی احمدی، **کتاب ماه هنر**، (۱۰۷ و ۱۰۸)، ۹۰-۹۳.
- گاردنر، هلن؛ دلاکروا، هورست ؛ ج تنسی، ریچارد (۱۳۶۵). **هنر در گذر زمان**، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ اول، تهران: آگاه.
- ماکه، ژاک (۱۳۶۹). **تمدن سیاهان**، ترجمه اسدالله علوی، مشهد: آستان قدس رضوی.
- لوی استروس، کلود (۱۳۸۵). **اسطوره و معنا**، ترجمه شهرام خسروی، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- معین، محمد (۱۳۶۲). **فرهنگ فارسی معین**، تهران: امیرکبیر.
- نامور مطلق، بهمن و کنگرانی، منیژه (۱۳۸۹). **مجموعه مقالات دانش‌های تطبیقی (فلسفه، اسطوره‌شناسی، هنر و ادبیات)**، چاپ اول، تهران: سخن.
- وزین، علیرضا (۱۳۶۲). مفهوم هنر آفریقا، **فصلنامه هنر**، (۴)، شماره صفحه.
- هارت، فردریک (۱۳۸۲). **سی و دو هزار سال تاریخ هنر**، ویراست هرمز ریاحی و گروه مترجمان، موسی اکرمی و ...، چاپ اول، تهران: پیکان،

- هال، جیمز (۱۳۸۷). **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**، ترجمه رقیه بهزادی، چاپ سوم، تهران: فرهنگ معاصر.

- *URL 1: http://en.wikipedia.org/wiki/African_art*
- *URL 2: http://en.wikipedia.org/wiki/James Ensor*
- *URL 3: http:// www.google .com/search?= AmedeoModigliani*
- *URL 4: http:// www.google .com/ Search/ ?q= Jean +du+Buffet*
- *URL 5: http://www.google.com/Search/?q= Constantin Brancusi*
- *URL 6: http://www.google.com/Search/?q= Henry Moore*
- *URL 7: http://www.google.com/Search/?q=James Ensor*
- *URL 8: http://www.google.com/Search/?q=Emil Nolde*

دریافت مقاله:۹۱/۱۱/۱۱
پذیرش مقاله: ۹۲/ ۳/۲۰

مطالعه تطبیقی نقوش سفالینه‌های کلپورگان با نقوش سوزن‌دوزی بلوچ*

امیر نظری** ایمان زکریایی‌کرمانی*** مهرنوش شفیعی‌سرارودی ****

چکیده

تأثیرپذیری و رابطه هنرهای گوناگون یک سرزمین، می‌تواند موضوع ارزشمندی برای تحقیقات پژوهشگران باشد. سفالینه‌های تولیدشده در روستای کلپورگان واقع در شهرستان سراوان و سوزن‌دوزی‌های مناطق مختلف سیستان و بلوچستان، در دوره معاصر با نقوشی تزئین می‌شوند که با تکیه بر اصالت گذشتهٔ هنر این سرزمین، از ساختاری هندسی و منحصر به فرد بهره می‌گیرند. این نقوش که در هر دو هنر نام برده، به دست زنان ترسیم می‌گردد، جزء جدایی‌ناپذیر هنر بلوچ محسوب می‌شود. بر این اساس، در مقاله پیش‌رو با هدف بررسی رابطهٔ میان نقوش هنر سفالگری کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ که از یک بافت فرهنگی مشترک بهره می‌گیرد، اشتراکات و وجوه افتراق احتمالی این دو هنر مدنظر قرار خواهد گرفت. سؤال عمده این است چه ارتباطی میان نقوش سفالینه‌های کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ وجود دارد. این ارتباط چه حوزه‌هایی را شامل می‌شود. در این مقاله با به‌کارگیری روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی نقوش دو هنر قوم بلوچ مطالعه تطبیقی شده است. در جمع‌آوری اطلاعات هم از روش کتابخانه‌ای، مشاهدهٔ میدانی و مصاحبه با هنرمندان پیش‌کسوت استفاده شده است.

با پژوهش انجام‌شده روشن شد، الهام‌گیری نقوش سفال کلپورگان از طبیعت، باورها و اعتقادات بلوچ درکنار نقوش سوزن‌دوزی که با الهام‌گیری از طبیعت، فرهنگ و باورهای قوم بلوچ شکل می‌گیرد، زمینه‌ساز اشتراکاتی در نقوش این هنرها شده‌اند. از جمله وجوه مشترک این دو هنر، وجود نقوش هندسی با بیانی انتزاعی و نمادین برگرفته از طبیعت و باورهای قوم بلوچ، نقوش ساده و ترکیبی، ساختار مشابه در نامگذاری و انتخاب نقوش برمبنای پدیده‌های طبیعی بلوچستان است. همچنین با مطالعهٔ نقوش سفالگری کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ به وجود عناصر بصری مشترک مانند تکرار، ریتم، حرکت، نظم و ترکیب‌بندی‌های متقارن برمی‌خوریم که در قالب فرم‌های هندسی و ساختار مشابه، ارتباط میان نقوش این دو هنر را پر رنگ‌تر خواهد کرد. در مسیر پژوهش حاضر نظر به گستردگی و تنوع نقوش سوزن‌دوزی، با دسته‌بندی نقوش در قالب ساده و ترکیبی، نمونه‌هایی از نقوش گزینش شده است که بیشترین کاربرد را در سوزن‌دوزی مناطق مختلف سیستان و بلوچستان دارند و از بررسی نمونه‌های مشابه خودداری شده است.

کلیدواژگان: نقوش، سفال، کلپورگان، سراوان، سوزن‌دوزی، بلوچ.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از پایان نامه کارشناسی‌ارشد امیر نظری باعنوان "نشانه‌شناسی سفال معاصر کلپورگان و ساخت سرامیک‌های کاربردی به شیوه خاتم" به راهنمایی دکتر ایمان زکریایی‌کرمانی، دکتر مهرنوش شفیعی‌سرارودی و امید قجریان در دانشگاه هنر اصفهان است.

** مربی، دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند. amir.nazari35@yahoo.com
*** استادیار، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان.
**** استادیار، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

نقش و نگارهای سفال کلپورگانِ سراوان و سوزن‌دوزی بلوچ که در یک بستر فرهنگی و قومی مشترک به دست زنان و دختران شکل می‌گیرند، بخش جدایی ناپذیر هنر آنان محسوب می‌شوند. پیشینیهٔ غنی این هنرها و وجود فرهنگ و اعتقادات مشترک میان مردم بلوچ این سؤال را مطرح می‌کند: چه ارتباطی میان نقوش سفالینه‌های کلپورگان به عنوان بخشی از بافت فرهنگی سرزمین بلوچستان و نقوش سوزن‌دوزی بلوچ در دوره معاصر آن وجود دارد. در صورت وجود این ارتباط وجوه مشترک این دو هنر تنها در ارتباط با فرم یا ساختار مشترک مطرح می‌شود یا حوزهٔ معنایی مشترکی نیز دارد. بنابر آنچه بیان شد، در این تحقیق با طرح فرضیه وجود ارتباط میان دو هنر یادشده، وجوه اشتراکات و در جایی وجوه افتراق آن‌ها بررسی خواهد شد. این اشتراکات می‌تواند نشأت گرفته از جغرافیا، باورها، اعتقادات و فرهنگ مشترک قوم بلوچ باشد.

در این مقاله برای دست‌یابی به نتایج بهتر، در مطالعهٔ نقوش سفال کلپورگان با دسته‌بندی نقوش به ساده و ترکیبی، نقوش سوزن‌دوزی با یکدیگر بررسی و تطبیق شده است. نقوش سفالینه‌های کلپورگان در قالب اشکال هندسی با الهام‌گیری از پدیده‌های طبیعی، باورها و اعتقادات قوم بلوچ نمود پیدا می‌کند. نقوش ساده سفال کلپورگان شامل: تِکوک، گیلو، چُتل، کُبل، سَرُک، کونَرَک، گَلَه هوشَک، سَرزیح، تِکوکِ گردین و گیلوی گردین است. نقوش ترکیبی سفال نیز شامل: چَت، کونَرَک گلَّه هوشَک و بالوک است که با اسامی خاص منطقهٔ بلوچستان از آن‌ها نام برده می‌شود. همچنین اکثر نقوش سفالینه‌های کلپورگان برمبنای واحدهای هندسی دایره، مربع، مثلث، لوزی، خط و ترکیب این واحدهای هندسی با یکدیگر شکل می‌گیرد که می‌توان گرایش به گونه هندسی نقوش را ناشی از ذهن خلاق هنرمند بلوچ دانست. هنرمند بلوچ اگرچه در وهلهٔ نخست هنرش را برای رفع نیازهای زندگی خویش تولید می‌کند، اما از طریق نقوشی که بر روی دست ساخته‌هایش به کار می‌برد، افکار و آرزوهای خویش را انعکاس می‌دهد که در ارتباط با واقعیات و زندگیِ او مطرح می‌شوند.

بدین‌گونه عملاً فرصت یافته است درجایی مانند سفالینه‌های کلپورگان با بهره‌گیری از نقوش هندسی که اساس زیباشناسی سفالینه‌های این منطقه را نیز تشکیل می‌دهد با طرح معنا برای نقوشی که به کار می‌گیرد، کاربردی فراتر از حیطه صرف تزئینی به نقوش خویش ببخشد. درهمین راستا، هنرمندان بلوچ با پافشاری و تأکید بر اصالت نقش و فرم در سفالینه‌هایشان بر کارکرد هویتی هنرشان صحه می‌گذارند. همچنین ویژگی‌های شاخص سوزن‌دوزی بلوچ در رابطه با سفالگری کلپورگان، به عنوان دو متن هنری که دارنده وجوه مشترک بسیاری است، ارتباط تنگاتنگ این دو هنر را در سرزمین بلوچستان مطرح می‌نماید. سوزن‌دوزی بلوچ که از بهترین نمونه‌های هنرهای صناعی است درواقع با اشکال هندسی، به آفرینش نقش‌هایی منجر می‌شود که از طبیعت بلوچستان الهام گرفته شده‌اند. «هنرمندان بلوچ با ارائه طرح‌ها، نقش و نگارها، محیط، جامعه، باورها، رفتارها، خواست‌ها و آرزوهای خودشان را بازگو می‌کنند.» (بیهقی، ۱۳۶۵: ۴۶۰).

در طرح‌های سوزن‌دوزی بلوچ که دارای اصالت است، بهره‌گیری متفاوت از فرم و رنگ در هر منطقه باعث شده است تا مناطق جنوبی بلوچستان از نقوش سوزن‌دوزی پرکارتر و رنگ‌های شاد و زنده برخوردار و مناطق شمالی و شرقی، نقوش ساده و رنگ‌های ملایم‌تری داشته باشد. افزون‌بر این‌ها تنوع گسترده‌ای بین نقوش، اشتراکات زیادی در فرم، ساختار و معنای میان نقوش سوزن‌دوزی مناطق مختلف بلوچستان وجود دارد که نشأت‌گرفته از فرهنگ و اعتقادات مشترک این قوم است و می‌توان در قالب هنر سوزن‌دوزی بلوچ از آن‌ها نام برد. همچنین در معرفی نقوش سوزن‌دوزی بلوچ تقسیم‌بندی‌های مختلفی صورت گرفته است: دسته‌بندی نقوش در قالب طرح‌های تاری، چشم، حاشیه و گل که افرادی مانند *ذبیح‌الله ناصح* این‌گونه دسته‌بندی نقوش را تأیید می‌کنند (ناصح، ۱۳۴۴: ۶).

در پژوهش حاضر نقوش سوزن‌دوزی به دلیل گستردگی طرح همچنین برای سهولت مطالعه، براساس نقوش ساده و ترکیبی دسته‌بندی شده است. ضمن اینکه با گزینش داده‌ها از میان نمونه‌های مشابه، نقوش سوزن‌دوزی بلوچ با نقوش سفالینه‌های کلپورگان بررسی و تطبیق داده شده است. در این میان نظر به ساختار، خاستگاه و منبع الهام نقوش، معانی درخور توجه آن‌ها نیز بررسی خواهد شد.

پیشینه پژوهش

درباره سفالینه‌های کلپورگان، افرادی در تحقیقات خود به آن اشاراتی داشته‌اند. *جی کلاگ*[1] (۱۳۵۵) در "سیری در صنایع دستی ایران" از سفالگری کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ یاد کرده است. *کسراییان* (۱۳۸۰) نیز در کتاب خود باعنوان "بلوچستان" بطور مختصر هنر سفالگری در کلپورگان را بررسی کرده است. در زمینه سوزن‌دوزی بلوچ نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته است: *بیهقی* (۱۳۶۵) در مقاله خود باعنوان "هنر و فرهنگ بلوچ"، سفال کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ را شرح و معرفی کرده است. *دکالی* (۱۳۸۵) نیز در "سوزن‌دوزی زنان بلوچ" و *جهان‌تیغ* (۱۳۸۱) در "سوزن‌دوزی‌های بلوچ، عواطف در نخ‌های رنگی"، درباره هنر سوزن‌دوزی بلوچ تحقیق و نقوش آن را معرفی نموده‌اند. *کرباسچی* (۱۳۷۳) نیز در پایان‌نامه کارشناسی خویش باعنوان "بررسی امکانات توسعه صنایع دستی در استان

سیستان و بلوچستان" سفالگری در کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچستان را بطور مختصر معرفی کرده است. *یاوری* (۱۳۹۰) در "شناخت صنایع دستی ایران"، ویژگی‌های سوزن‌دوزی بلوچ را تشریح کرده است. *سیدسجادی* و همکاران (۱۳۸۸) نیز در کتاب "پارچه‌های شهر سوخته و فرهنگ پوششی آن" درباره پیشینهٔ پارچه‌بافی و تزئینات روی آن در بلوچستان، مطالبی را ارائه داده‌اند.

اگرچه در منابع تحقیقی موجود به جنبه‌هایی از این دو هنر ارزشمند رایج میان زنان بلوچ اشاره شده اما کمتر ارتباط میان این دو هنر مدنظر قرار گرفته است. ازاین‌رو در این مقاله با هدف بررسی ارتباط میان نقوش سفال کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ، هنر سفالگری کلپورگان و سوزن‌دوزی قوم بلوچ مطالعه تطبیقی شده است تا با بررسی وجوه مشترک میان این دو هنر که خاستگاهی مشترک نیز دارند، به ارتباط این دو متن هنری پی‌برده شود.

روش پژوهش

این مقاله با نگاهی متفاوت از سایر تحقیقات ارائه‌شده در این زمینه، با بهره‌گیری از روش تاریخی، تحلیلی به مطالعهٔ تطبیقی هنر سفالگری کلپورگان با سوزن‌دوزی بلوچ پرداخته است. در جمع‌آوری اطلاعات هم از روش‌های کتابخانه‌ای، مشاهده میدانی و مصاحبه با هنرمندان پیش‌کسوت استفاده شده است. درادامه، نخست سفال کلپورگان بطور مختصر معرفی خواهد شد و درپی آن با تشریح نقوش سفالینه‌های کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ، ارتباط میان نقوش این دو متن هنری بررسی خواهد شد.

سفالگری در کلپورگان

جی کلاک به چند کانون مهم پیدایش سفالگری اشاره می‌نماید که عبارتند از: دره مکزیک، مناطق سرخ‌پوستان آمریکای شمالی، شمال تایلند، بخش‌هایی از آفریقای شرقی، در ایران، بلوچستان، کردستان و گیلان و سرانجام ژاپن که این مناطق را باید مراکز اصلی ظهور سفالگری دانست (کلاگ، ۱۳۵۵: ۴۱). کاوش‌های باستان‌شناسی در شهر سوخته نیز، نشان می‌دهد «سفال یکی از موارد اصلی و اولیه مورد استفاده این جامعه بوده که به مقدار شگفت‌آوری تولید می‌شده است.» (سیدسجادی، ۱۳۸۵: ۱۸).

امروزه در روستای کلپورگان واقع در قسمت جنوب شرقی استان سیستان و بلوچستان، نزدیک مرز پاکستان، در ۳۹۰ کیلومتری جنوب زاهدان و ۲۶ کیلومتری جنوب شرق سراوان، هنر سفالگری به دست زنان طایفهٔ دهواری انجام می‌شود (دهواری، ۱۳۸۴: ۱۱۲). «عمر سفالگری کلپورگان به سه هزار سال قبل از میلاد می‌رسد و شاید از مناطق عمدهٔ کشور باشد که با همان شیوه‌های سنتی قدیمی نقش‌پردازی و ساخت سفالینه‌ها، اینک در آنجا انجام می‌شود.» (مهرپویا، ۱۳۶۸: ۱۸۱). بیشتر سفالینه‌های ساخته‌شده در کلپورگان که بدون لعاب هستند شامل ظروف کاربردی است و بخشی از این سفال‌ها را فرم‌های حیوانی همچون شتر و پرنده تشکیل می‌دهد (تصویر ۱). روش ساخت سفالینه‌ها کاملاً ابتدایی و بدون استفاده از چرخ سفالگری با دست صورت می‌پذیرد. نقوش سفالینه‌های کلپورگان در قالب اشکال هندسی و با الهام‌گیری از طبیعت و باورهای قوم بلوچ است.

تشریح نقوش سفالینه‌های کلپورگان

پیش از دسته‌بندی نقوش سفالینه‌های کلپورگان و نقوش سوزن‌دوزی بلوچ در قالب نقش‌های ساده و ترکیبی، شایان یادآوری است در مقاله پیش‌رو نقش‌هایی که در قالب نقوش ساده بررسی می‌شوند، ازآنجاکه معرف نقشی واحدند در قالب نقش‌های ساده جای می‌گیرند. همچنین زمانی که یک یا دو نقش ساده درکنار یکدیگر نقش متفاوتی را چه در سوزن‌دوزی و چه در سفالینه‌های کلپورگان شکل می‌دهند، باعنوان نقوش ترکیبی خوانده می‌شوند. به نظر می‌رسد با توجه به تنوع نقوش سفالینه‌ها و سوزن‌دوزی بلوچ، این تقسیم‌بندی نگارندگان را

تصویر ۱. انواع سفالینه‌های کلپورگان (نگارندگان،۱۳۹۱).

بهتر در شناخت نقوش یاری خواهد کرد. همچنین نام‌های نقوش برگرفته از منابع الهام نقوش، در برخی موارد دارای معادل فارسی و گاه ساختهٔ ذهن خلاق هنرمند است.

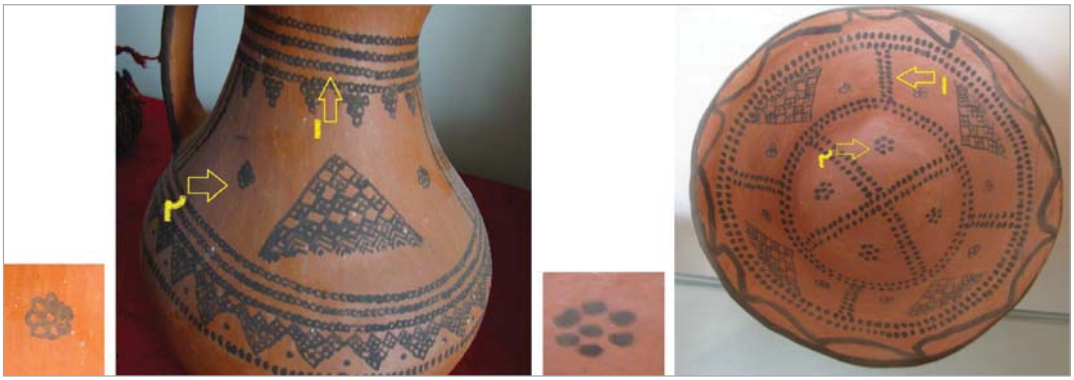
- نقوش ساده سفالینه‌های کلپورگان

همان‌طور که اشاره شد، نقوش ساده در سفالینه‌های کلپورگان معرف نقشی خاص است و در قالب فرم‌های هندسی با بیانی انتزاعی در سفالینه‌های کلپورگان به کار گرفته می‌شود. بیشتر آن‌ها الهام گرفته از طبیعت، گیاهان، جانوران و در پاره‌ای نقوش، نشأت گرفته از ذهن خلاق هنرمند است که کانون عقاید، باورها و آرزوهای اوست. نقوش ساده در سفالینه‌های کلپورگان عبارت است از: کونَرُک (میوه درخت داز)، گَلَه هوشَک (خوشه گندم)، چُتَل، گیلو، کُبل (قفل) سَرُک (نقطه‌ای که در رأس می‌نشیند)، تکّوک (نقطه) و سرزیح (حاشیه‌ای مشکی که برلبه‌های ظروف سفالی می‌نشیند)[۲]. از میان این نقوش تِکوک، گیلو، چُتَل، کُبل و سَرُک (تصویر ۲) برمبنای واحد هندسی دایره است که متناسب با مفهوم مد نظر سفالگر ترکیب‌بندی متفاوت از دیگر نقوش به خود می‌گیرد.

بهره‌گیری از فرم دایره در نقوش سفالینه‌های کلپورگان می‌تواند ناشی از روان زنانهٔ هنرمند خالق این نقش‌ها باشد چراکه طراحان این نقوش همواره زنان سفالگر کلپورگان هستند. «این حرفه خاص زنان بلوچ است و افراد محلی عمدتاً مشغول به فعالیت هستند.» (دهواری، ۱۳۸۴:۱۱۴). کوپر[۳]، دایره را نمادی جهانی، تمامیت، کلیت، تقارن و کمال اولیه می‌داند. دایره یا لایتناهی نمادی است مؤنث و در تضاد با محدود و مستقیم است (کوپر، ۱۳۸۶:۱۴۱). با توجه به این که همواره طبیعت یکی از منابع الهام‌گیری نقوش هنرمند بلوچ است، به‌کارگیری فرم دایره در نقش‌های سفالینه‌های کلپورگان می‌تواند بر ارتباط قوم بلوچ با طبیعتی که در آنجا زندگی می‌کند، تأکید داشته باشد. آنجا که «دایره بیانگر تمامیت روان با تمام جنبه‌هایش از جمله رابطهٔ میان انسان و طبیعت است. خواه در پرستش خورشید در نزد مردمان بدوی باشد و یا در ادیان نوین، به هر رو بیانگر مهم‌ترین جنبه‌های زندگی یعنی وحدت و تمامیت آن بوده است.» (یونگ، ۱۳۸۴:۳۶۵). دایره در کنار شکل مثلث و مشتقات آن لوزی، مبنای اغلب نقوش سفالینه‌های کلپورگان است. نقش تِکوک در قالب دایره‌های کوچک توپر و سیاه رنگ (شبیه نقطه) ظاهر می‌شود (تصویر ۳-الف) تا بنابر نیروی درونی و ارزش‌های بصری سرشار آن در حرکت خود بر سطح سفالینه‌ها، زایندهٔ نقوش دیگری چون سَرُک باشد (تصویر ۲).

نقش تِکوک در تکرار روی سفالینه‌ها به صورت خطوط افقی و عمودی منظم و متوالی ظاهر می‌شود. خطوط افقی و عمودی متشکل از نقش تکوک بر سفالینه‌های کلپورگان با بهره‌گیری از عناصر بصری ریتم، حرکت و نظم در هماهنگی با سایر نقوش، جلوه‌ای زیبا به سفالینه‌های کلپورگان می‌بخشد. آن گونه که همواره چشم در مسیر حرکت این خطوط از حرکت باز نمی‌ایستد. ذهن خلاق و پویای سفالگر بلوچ نقشی مانند تِکوک را برمبنای دایره شکل می‌دهد، در ذهن می‌پروراند و با حرکت آن روی سفالینه‌ها نقش‌آفرینی می‌کند. سفالگر کلپورگان با تغییر در ساختار نقوش شکل‌های متنوع می‌سازد؛ برای نمونه زمانی با تغییر در ساختار نقش تِکوک در ترکیبی دایره‌ای، نقش تِکوک گردین

تصویر ۲. نقوش سفالینه‌های کلپورگان که مبنای آن‌ها دایره است: ۱. تکوک ۲. گیلو ۳. چُتل ۴. کُبل ۵. سَرُک (نگارندگان، ۱۳۹۱)



تصویر ۳-الف. نقش‌های تِکوک و تِکوک گردین (گل)، (نگارندگان، ۱۳۹۱)

تصویر ۳-ب. نقش‌های گیلو و گیلوی گردین (گل)، (نگارندگان، ۱۳۹۱)

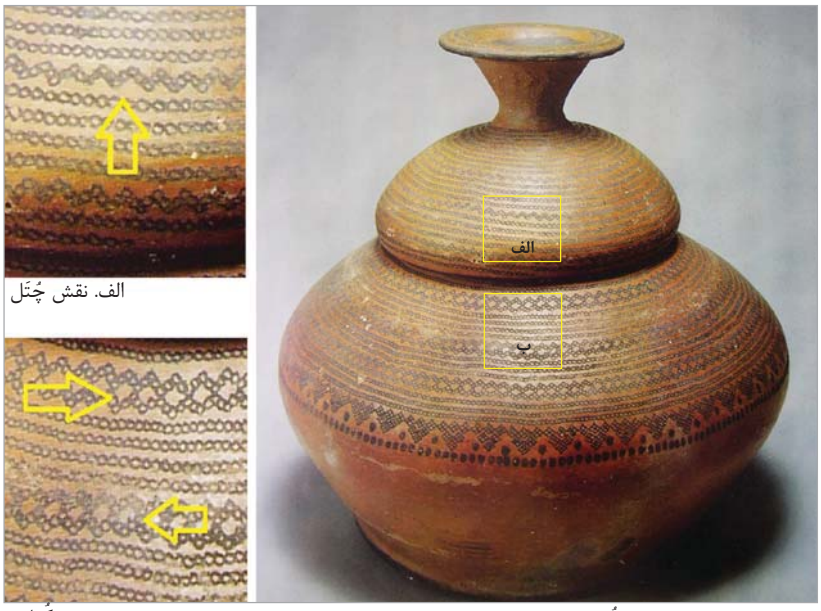
را می‌سازد که اصطلاحاً سفالگران آن را گُل می‌خوانند.[۴] درباره نقش گیلو نیز دایره‌های توخالی کنار یکدیگر زنجیره‌ای را شکل می‌دهند که بر بستر سفالینه‌ها در قالب خطوط افقی و عمودی ظاهر می‌شوند. این خطوط اغلب به صورت سه و چهار تایی به نمایش گذاشته می‌شود و گاه از تقابل خطوط افقی و عمودی به‌وجود می آید. آن‌ها بر بستر سفالینه‌های قابی شکل می گیرند که نقشی را در خود جای می‌دهند. گیلو نیز مانند تِکوک در ساختار دایره‌ای خویش، نقش گیلوی گردین را می‌سازد که مانند تِکوک گردین، باعنوان گُل خوانده می‌شود (تصویر ۳-ب). هنرمندان بلوچ «با گل‌ها و برگ‌ها و بوته‌هایی که در لباس و گلیم و دست‌بافته‌هایشان می‌بینیم به جبران طبیعت خشک و بی گل و گیاه خود پرداخته‌اند.» (بیهقی، ۱۳۶۵: ۴۶۱). این نکته را می‌توان به نقوش سفالینه‌های کلپورگان نیز تعمیم داد.

از جمله نقش‌های دیگری که مبنای دایره‌ای دارد، جُتَل است که در سفالینه‌های کلپورگان حضور دارد. جُتَل تشکیل شده از دایره‌های کوچک توخالی است که بر بستر خطوط زیگزاگی بالا و پائین به صورت زنجیره‌وار دورتادور سفالینه‌ها ظاهر می‌شوند (تصویر ۴).

درواقع جُتَل ترکیب متفاوتی از نقش گیلو است که با تغییر موقعیت از بستر افقی خود و نشستن بر کرسی خطی زیگزاگی تبدیل به نقش جُتَل می‌شود. در این نقش نیز مانند تِکوک و گیلو، عناصر بصری، ریتم و حرکت (در امتداد مسیر بالا و پائین)، بازگشت به مبدأ و جای‌گیری بر نیمهٔ بالایی سفالینه‌ها دیده می‌شوند. بررسی معناشناختی نقش جُتَل با توجه به فرم منحنی آن این فرضیه را مطرح می‌کند؛ زندگی در طبیعت بلوچستان همواره با دشواری‌ها و ناملایماتی همراه است. «بلوچ‌ها همواره برای فراهم‌کردن حداقل زندگی باید مدام با دشواری‌ها درستیز باشند و دائم در تلاش و مبارزه قرار داشته باشند و تحمل آن‌ها در برابر مشکلات و سختی‌ها به حدی است که شاید در هیچ‌یک از طوایف ایران وجود نداشته باشد.» (سیدسجادی، ۱۳۷۴: ۴۱).

براین اساس، نقش جُتَل می‌تواند دارای این معنای ضمنی باشد: گویا سفالگر تلاش دارد تا با طرح این نقش بر یادآوری این گونه کیفیت زندگی میان قوم بلوچ تأکید کند که زندگی همواره با پستی و بلندی، فراز و نشیب و سختی در کنار راحتی همراه است گو آن که سکون در آن راه ندارد. نقش دیگری که برمبنای دوایر توخالی بهم پیوسته شکل می گیرد کُبل به معنی قفل است. این نقش درواقع شکل تغییریافته جُتَل است که از دو ردیف زیگزاگی (جُتَل) متصل بهم تشکیل می‌شود. در این نقش، دایره‌های متصل بهم تداعی لوزی‌های بهم پیوسته‌ای را دارند که اضلاعشان را دایره‌های توخالی نشسته درکنار یکدیگر می‌سازند (تصویر ۴-الف). نقش کُبل بر گرداگرد سفالینه‌ها زنجیره‌وار جای گرفته و دارای ریتم و حرکت است (تصویر ۴-ب).

نقش سَرُک به معنی در رأس قرارگرفتن، از جمله نقوش رایج در سفالینه‌های کلپورگان است که شکل گرفته برمبنای واحدهای دایره‌ای توپر (تکوک) و توخالی (گیلو) است که ساختاری مثلثی شکل با رأس رو به پائین دارد (تصویر ۵). سَرُک با حرکت برگرد سفالینه‌ها، اغلب برکرسی خط میانی حد فاصل نیمه بالایی و نیمه پائینی سفالینه‌ها ظاهر می‌شود. نقش سَرُک درواقع از تغییر وضعیت نقوش گیلو تکوک که ساختار مشابهی با یکدیگر دارد، برمبنای ساختاری مثلثی شکل با رأس رو به پائین تشکیل می‌شود.



الف. نقش جُتَل

ب. نقش کُبل

تصویر ۴. نقش‌های جُتَل و کُبل (نگارندگان، ۱۳۹۱)

این نقش مبتنی‌بر کیفیت‌های بصری ریتم، تکرار، حرکت و نظم است ضمن اینکه درهم‌نشینی با سایر نقوش بر گرداگرد ظروف سفالی نیز دیده می‌شود. از دیگر نقوش ساده در سفالینه‌های کلپورگان که برمبنای فرم لوزی شکل می‌گیرد، کونَرُک است. نقش کونَرُک نام خود را از گونه‌ای گیاهی روئیده از میان درختچه داز به نام کونَرُک گرفته است که در بیابان‌های بلوچستان می‌روید (تصویر ۶). این نقش از یک لوزی به ابعاد ۱×۱ سانتی‌متر شکل می‌گیرد که به چهار قسمت مساوی تقسیم شده است و سفالگران در به‌کارگیری آن روی سفالینه‌ها، در قالب نقش‌های به هم پیوسته و زنجیره‌ای برگرد سفالینه‌ها می‌کوشند (تصویرهای ۷ و ۸). این نقش اغلب بر ساختاری مثلثی شکل با رأس رو به پائین ترکیبی متفاوت می‌سازد. این فرم درکنار شکل هندسی مثلثی با رأس رو به بالا، در سفالینه‌های کلپورگان فراوان دیده می‌شود.

بیان نمادین نقوش سفال کلپورگان، توجه پژوهشگر را به معانی این نقش‌ها سوق می‌دهد: «مثلث با دارابودن سه گوشهٔ تیز و فرورونده، حالتی تهاجمی و تعرض‌گونه به بیرون دارد که در باورهای عامیانهٔ بلوچ این شکل در هر مکانی باعث دوری کردن ارواح خبیثه و دیگر دشمنان خواهد بود.» (شه‌بخش، ۱۳۸۴:۱۴۵). چراکه طبق باوری قدیمی در میان مردم بلوچستان «ارواح با هستی بلوچ عجین‌اند و او همیشه درگیر آنان» (کسراییان، ۱۳۸۰:۱۹). براین اساس توجه به شکل هندسی لوزی که مبنای نقش کونرک در سفال کلپورگان قرار می‌گیرد، این معانی نمادین را به ذهن متبادر می‌کند که استفاده از این شکل هندسی می‌تواند بر دفع نیروی شر و چشم بد در میان قوم بلوچ دلالت داشته باشد. «لوزی یک نقش‌مایهٔ بین‌النهرینی است که به احتمال قوی معنای طلسمی برای دور نگاه‌داشتن چشم بد بوده است.» (هال، ۱۳۸۰:۱۶). تمامی این مطالب بر تأثیرگذاری باورها و عقاید در هنر بلوچ، همچنین نقوش سفالینه‌های کلپورگان صحه می‌گذارد.

نقش سادهٔ دیگری که در میان نقوش سفالینه‌های کلپورگان رایج است، نقش گَله هوشَک به معنی خوشهٔ گندم است. ساختار این نقش برمبنای چند خط ساده شکسته (زاویه‌دار)، شکل گرفته است و تداعی خوشه گندم را دارد. استفاده از خطوط زاویه‌دار در میان نقوش دایره‌ای شکل و منحنی سفالینه‌های کلپورگان خوش‌آیند است و بر زیبایی نقش‌ها می‌افزاید. در سفالینه‌های کلپورگان فراوان از این نقش در کنار نقوش دایره مبنا استفاده می‌شود (تصویر ۹). میان قوم بلوچ و مردم منطقهٔ کلپورگان گندم از محصولات اساسی، ارزشمند و حیاتی در زندگی بوده و جایگاه ویژه‌ای درگذشته و حال داشته است. «گندم در کنار خرما در بسیاری از روستاها، شهرک‌ها و حتی شهرها سال‌های سال نقش پول را داشته است، مثلاً یک من روغن معادل یک من خرماست» (پاپلی یزدی، ۱۳۶۸:۱۳۰). سفالگر کلپورگان که همواره طبیعت بلوچستان را به عنوان یکی از مهم‌ترین منابع الهام نقوش خویش در نظر داشته است، نقش گله هوشَک (خوشهٔ گندم) را که یادآور یکی از مهم‌ترین و حیاتی‌ترین محصولات کشاورزی مردم بلوچ است، روی سفالینه‌هایش به‌کار می‌گیرد. سفالگر کلپورگان در به تصویر کشیدن این نقش مانند سایر نقوش سفالینه‌ها

تصویر ۵. نقش سَرُک در سفالینهٔ کلپورگان (نگارندگان، ۱۳۹۱)

تصویر ۶. گیاه کونرک روئیده از میان داز، کلپورگان (نگارندگان، ۱۳۹۱)

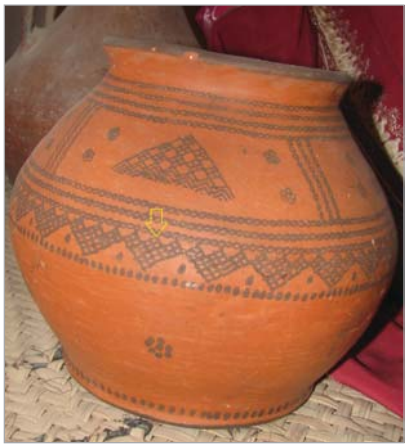
در بیان انتزاعی و تجریدی آن می‌کوشد چراکه این ازجمله ویژگی‌های هنر بلوچ است.

نقش سادهٔ دیگری که در سفالینه‌های کلپورگان به چشم می‌خورد "سرزیح" نام دارد. سرزیح در سفالینه‌های کلپورگان عبارت از خط مشکی ممتد راست و گاهی منحنی است که بر لبه‌ها و دسته‌های ظروف سفالی به کار می‌رود (تصویر ۱۰). جدا از بیان بصری این نقش که به صورت خطی ممتد، سیاه رنگ بر زمینهٔ قرمز رنگ چشم‌نواز سفالینه‌ها جلوه می‌کند، در تقابل با خطوط شکل گرفتهٔ منقطع گیلو و تکوک جایگاهی متمایز از سایر نقش‌ها دارد. این امر نشان‌دهنده نقش تأکیدی آن بر سایر نقش‌هاست.

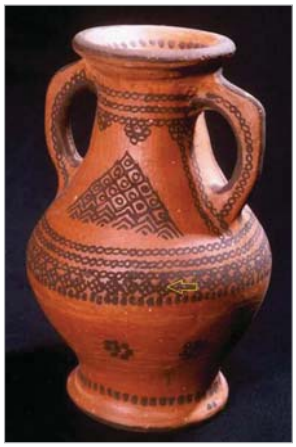
- نقوش ترکیبی سفالینه‌های کلپورگان

نقوش ترکیبی در سفالینه‌های کلپورگان شامل نقوشی می‌شود که از ترکیب دو یا چند نقش ساده به وجود می‌آید. این نقوش در قالب فرم‌های هندسی و با بیانی انتزاعی در سفالینه‌های کلپورگان به کار گرفته می‌شود و بیشتر آن‌ها الهام‌گرفته از طبیعت با دو گونه گیاهی و حیوانی است. از جملهٔ این نقوش ترکیبی، بالوک، گله هوشَک کونَرُک و نقش چَت است. نقش ترکیبی بالوک که معادل فارسی آن پروانه است، ترکیب‌یافته از دو نقش ساده گله هوشَک و کونَرُک است (تصویر ۱۱). بالوک تنها نقشی است که در زمره نقش‌های گونهٔ حیوانی سفالینه‌های کلپورگان قرار می‌گیرد. سفالگران کلپورگان از آن به عنوان ملّا اوک که در فرهنگ عامیانه بلوچ مجازاً به معنی آدم خوب و انسان وارسته است، نام می‌برند.[۵] بالوک از چند خط ساده شکسته و زاویه‌دار (اجزای سازندهٔ نقش گله‌هوشک) و قرارگیری یک لوزی (کونرک) در زاویهٔ این خط شکسته شکل می‌گیرد. این نقش بیشتر در ظروف مدور و گرد بر سطح داخلی سفالینه‌ها می‌نشیند و حول نقطه‌ای مرکزی به چرخش می‌افتد و تکرار می‌یابد گو آن که پروانه‌ها، گرد چیزی می‌چرخند. نقش بالوک معمولاً با نقش گله‌هوشَک بیشترین هم‌نشینی را دارد.

نقش ترکیبی دیگری که در سفالینه‌های کلپورگان رایج است، چَت نام دارد که نامش از برگ درخت نخل گرفته شده است. نام‌گذاری نقوش سفالینه‌های کلپورگان براساس پدیده‌های طبیعی و گیاهی منطقه، قاعده‌ای رایج میان هنرمندان این منطقه است. چَت از ترکیب دو نقش ساده گَلّه‌هوشَک و کونَرُک بر ساختاری مثلثی شکل، با رأس رو به بالا به‌وجود می‌آید که معمولاً نقش کونَرک درون این مثلث با نظمی خاص جای گرفته و نقش گله‌هوشَک بر قاعدهٔ افقی این مثلث جای می‌گیرد (تصویر ۱۲). این نقش در میان سفالگران کلپورگان تداعی کوه را دارد.[۶] عظمت و جایگاه رفیع کوه به عنوان پدیده‌ای طبیعی در سرزمین بلوچستان وقتی دارای معنای ضمنی می‌شود که با در نظر گرفتن کارکرد نمادین این نقش جایگاه کوه در فرهنگ و باور اقوام پیشین تبیین شود. «از زمان‌های کهن، کوه اهمیت مذهبی والایی داشت. در قدیم‌ترین افسانه‌های مربوط به آفرینش، کوه را مخلوق نخستین دانسته‌اند. کوه در عقیدهٔ ملت‌های ابتدایی نگهبان و منبع قوای حیات و خود



تصویر ۷ . نقش کونرک
(نگارندگان، ۱۳۹۱)



تصویر ۸ . نقش کونرک در ساختار متنوع خود (لوح فشردهٔ میراث فرهنگی سراوان)

تصویر ۹. نمایش نقش گله هوشک در سفالینه‌های کلپورگان با ساختاری متنوع (نگارندگان، ۱۳۹۱)

دارای نیروی تولید و سرچشمه زندگی و مظهر حاصل‌خیزی و فراوانی بوده است. غرض اصلی این نقوش را روی سفال می‌توان استمداد از طبیعت دانست.» (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۵ و ۱۶).

نقش ترکیبی دیگری که در سفالینه‌های کلپورگان رایج است، گَله‌هوشَک کونَرَک نام دارد که از ترکیب دو نقش ساده گَله‌هوشَک و کونَرک به وجود می‌آید و همواره روی سفالینه‌های کلپورگان با ساختارهای متنوعی به کار می‌رود (تصویر ۱۳).

ترکیب‌بندی متقارن نقش گله هوشَک کونَرک، استفاده از فرم لوزی و خطوط زاویه‌دار همچنین تمرکزگرایی در ترکیب‌بندی از جمله ویژگی‌های بصری این نقش است. هم‌نشینی دو نقش ساده کونَرک و گله هوشک و تجمیع آن در یک نقش، این معنا را به ذهن متبادر می‌کند که سفالگر کلپورگان تلاش دارد با بهره‌گیری از نیروی درونی و سرشار این پدیده‌ها و تبیین آن درقالب نقوش به جایگاه ارزشمند آن در میان قوم بلوچ اشاره نماید. همان‌طور که بیان شد، گندم به عنوان یکی از محصولات مهم و حیاتی قوم بلوچ جدا از نقش اقتصادی‌اش در زندگی این قوم، درگذشته و حال نیز به تبیین جایگاه اجتماعی این محصول توجه شده است. «بلوچ با حرکات موزون متناسب با موسیقی و آواز جشن برداشت محصول، هامین یا خرماچینی و گندم چینی را برپا می‌کند.» (کسراییان، ۱۳۸۰: ۸). نقش کونَرک نیز نام خود را از گیاهی خودرو در بیابان‌های بلوچستان به نام "داز" می‌گیرد که این گیاه نیز نقش ارزنده‌ای در زندگی قوم بلوچ ایفا می‌کند. «داز از تیرهٔ خرمای وحشی یکی از گونه‌های طبیعی شهرستان سراوان و منطقه کلپورگان است. سمبل مقاومت در مقابل بی‌آبی و سرسبز کننده مسیر رودخانه‌های فصلی سراوان است، برگ‌های این خرمای وحشی دارای مقاومت زیادی است و از آن در تهیهٔ برخی محصولات صنایع دستی چون حصیر، خورجین، کفش (سواس) استفاده می‌شود.» (دهواری، ۱۳۸۴: ۲۰).[۷] همچنین ارتباط این دو نقش در کنار یکدیگر یادآور این عقیده و باور قدیمی میان جوامع کهن است: «ازدواج مقدس میان مادرالهه و خدای غلات به نام تموز به عنوان پیوند میان درخت مقدس نخل و دانهٔ مقدس گندم توصیف می‌شد.» (هال، ۱۳۸۰: ۳۰۷). تمامی آنچه بیان شد، نباید پژوهشگر را از بیان زیبایی‌شناسی نقوش سفالینه‌های کلپورگان غافل کند که براساس فرم‌های ساده هندسی شکل می‌گیرد. کیفیت‌های بصری چون نظم، تکرار، ریتم، قرینه و ترکیب‌بندی‌های متقارن و وحدت در عین کثرت، جلوه‌ای منحصر به فرد به نقوش سفالینه‌های کلپورگان داده است. شاید فرم‌های هندسی و بیان انتزاعی نقوش سفالینه‌های کلپورگان ناشی از ذهن اساطیری هنرمندان بلوچ است که به بیان *بورکهارت*[۸] با «محدودماندن به اشکال منحصراً هندسی و تکرار نقش‌مایه‌های هندسی واضح و نیز متناوب ناگهانی وزن‌ها و قرینه‌سازی بطور مورب و قیقاج که در سراسر هنرهای اسلامی آشکار است، تناسب دارد.» (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۱۲۵).

هنر سوزن‌دوزی بلوچ

سوزن‌دوزی بلوچ یکی از هنرهای ارزشمندی است که در استان سیستان و بلوچستان از گذشته تاکنون با ذوق و خلاقیت زنان و

تصویر ۱۰. نقش سرزیح در سفالینه‌های کلپورگان (نگارندگان، ۱۳۹۱)

تصویر ۱۱. نقش بالوک در سفالینه کلپورگان (نگارندگان، ۱۳۹۱)

تصویر۱۲. نقش چَت در سفالینه‌های کلپورگان (نگارندگان، ۱۳۹۱)

دختران بلوچ رواج داشته است و ریشه در تاریخ دارد. یافته‌های شهر سوخته شاهدی بر پیشینهٔ غنی پارچه‌بافی و به‌کارگیری تزئینات روی آن در سرزمین بلوچستان است.«مواد ارگانیکی مانند پارچه‌ها، حصیرها، قطعات گوناگون طناب، الیاف خام، ادوات و ابزار تولید پارچه‌های به‌دست‌آمده از کاوش‌های شهر سوخته، قدمتی پنج هزار ساله دارند که تاریخ عمومی آن‌ها به هزاره سوم ق.م. باز می‌گردد.» (سیدسجادی و همکاران، ۱۲:۱۳۸۸). پارچه‌های به‌دست‌آمده از این کاوش‌ها از تنوع تکنیکی بافت و رنگ برخوردارند و اکثراً از پشم گوسفند و کرک بافته شده‌اند و بیشتر، تزئیناتی روی آن‌ها به کار رفته است. دراین باره سیدسجادی معتقد است، تزئینات به‌کاررفته در پارچه‌های به‌دست‌آمده از شهر سوخته به خوبی و کاملاً با حفظ ارزش‌های زیبایی‌شناسانه لحاظ شده‌اند که همگی حاکی از ارزش‌گذاری موازین و رعایت شاخصه‌های زیبایی‌شناسی در بافت آن‌ها با توجه به کاربردشان است. همچنین در جایی دیگر، بخشی از تزئینات به‌کاررفته روی پارچه‌ها را متأثر از تزئینات سفال‌ها می‌داند (همان: ۲۰).

درحال حاضر، سوزن‌دوزی در بلوچستان که به "بلوچی‌دوزی" نیز معروف است، رونق خوبی دارد و هنری تزئینی- کاربردی است که جدا از زیبایی نقوش، رنگ آن به استحکام منسوجات نیز کمک می‌کند (تصویر ۱۴). سوزن‌دوزی روی لباس زنان بلوچ در چهار قسمت به کار گرفته می‌شود: «یک قطعه پیش‌سینه، دو قطعه سرآستین و قطعهٔ دیگری که در زیر پیش‌سینه بطور عمودی تا پائین پیراهن دوخته می‌شود.» (دکالی، ۱۳۸۵: ۱). این امر می‌تواند به منزلهٔ اختصاص‌دادن بخش‌هایی از لباس و پوشاک برای سوزن‌دوزی باشد که بیشترین نمایش را دارد.

هنر سوزن‌دوزی بلوچ که ریشه در فرهنگ، زندگی و سنن این قوم کهن دارد، میراث مادران و زنان بلوچ برای دخترانی است که از سنین کودکی این هنر را فرا گرفته‌اند. سوزن‌دوزی بلوچ بیشتر در شهرستان ایرانشهر در نواحی اسپکه، قاسم‌آباد، سورمیچ، بمپور، یانچ و شهرستان سراوان شامل نواحی گُشت، کلّه‌گان، سوران و شهرستان خاش در نواحی ایرندگان، اسماعیل‌آباد همچنین شهرستان نیک‌شهر شامل نواحی پیپ، کویچ، چانف، مهنت و در شهرستان زاهدان رایج است. ابزار کار آن: سوزن، انگشتانه، قیچی و مواد اولیه شامل نخ و پارچه است. «جنس پارچه‌های به‌کارگرفته شده در سوزن‌دوزی بلوچ، ترجیحاً نخی است و جنس نخ‌ها بهتر است ابریشمی باشد، همچنین الیاف کتانی، پشم و پنبه نیز در سوزن‌دوزی بلوچ مورد استفاده قرار می‌گیرد.» (یاوری، ۱۱۳:۱۳۹۰). طرح‌های سوزن‌دوزی بلوچ که دارای اصالت است در مناطق جنوبی بلوچستان دارای نقوش پرکارتر و رنگ‌های شاد و زنده است و مناطق شمالی و شرقی بلوچستان نقوش ساده و رنگ‌های ملایم‌تری دارند (کرباسچی، ۱۳۷۳: ۹۵). نقوش سوزن‌دوزی بلوچ از تنوع گسترده‌ای برخوردار است و با الهام از طبیعت و ذهن خلاق زنان بلوچ به صورت اشکالی هندسی مطرح می‌شود. «طرح، جنس و رنگ پوشاک زنان و مردان سیستانی و بلوچ هماهنگی کاملی با طبیعت اطراف و محیط دارد.» (شه‌بخش،۱۳۸۴: ۱۴۰).

نقوش سوزن‌دوزی بلوچ

نقوش سوزن‌دوزی بلوچ از ترکیب خطوط در قالب فرم‌های هندسی به وجود می‌آید. تنوع گستردهٔ نقوش سوزن‌دوزی

تصویر ۱۳. نقش ترکیبی گله هوشَک کونَرک با ساختاری متنوع (نگارندگان، ۱۳۹۱)

تصویر ۱۴. نمونه‌های از سوزن‌دوزی بلوچ، شهرستان سراوان (لوح فشردهٔ میراث فرهنگی سراوان)

بلوچ از ذهن خلاق هنرمندی سرچشمه می‌گیرد که با انتخاب قالب هندسی نقوش، همواره بیانی انتزاعی را بر واقع‌گرایی صرف ترجیح داده است. در این میان، با دسته‌بندی نقوش سوزن‌دوزی بلوچ به دو گروه؛ نقوش ساده و نقوش ترکیبی سعی شده است تا زمینه برای سهولت مطالعهٔ نقوش فراهم شود. درادامه تحقیق، با گزینش داده‌ها از میان نمونه‌های مشابه، نقوشی تشریح داده می‌شود که بیشترین کاربرد را در سوزن‌دوزی معاصر بلوچ دارد.

- نقوش ساده سوزن‌دوزی بلوچ

نقوش ساده در سوزن‌دوزی بلوچ شامل نقوشی می‌شود که معرف یک نقش است. اغلب نقش‌های ساده سوزن‌دوزی بلوچ الهام‌گرفته از گیاهان، جانوران و اشیای پیرامونش است که به صورت اشکالی هندسی با بیانی تجریدی ارائه می‌شوند. در پاره‌ای مواقع نیز، نقوش زائیدهٔ ذهن هنرمند بلوچ است که از باورها، اعتقادات و آرزوهایش سرچشمه می‌گیرد. هنرمند بلوچ اگرچه طبیعت را منبع الهام نقوش قرار می‌دهد اما بدون توجه به طبیعت‌گرایی محض نقوش را در ذهن می‌پروراند و به بیان نمادین نقوش در هنرش می‌پردازد. به بیان *شوان*،[9] هنرمند سنتی خود را به تقلید از طبیعت محدود نمی‌کند بلکه به«تقلید از طبیعت به لحاظ نوع عملکرد آن می‌پردازد.» (شوان، ۱۳۹۰:۶۵).

نقوش ساده سوزن‌دوزی بلوچ عبارت است از: گل بِنتاس، گل تَتُک، گل شیدا، گورچَم، چشم ماهی، چشم سرمه‌ای، کِتارپادَک، روچبَر، جالَد، چوتَل، مَندءُبُلو، سَبزو، کَپُک، پَلیوار.

بیشتر نقوش سوزن‌دوزی بلوچ از فرم‌های هندسی، مربع، دایره و مثلث با مشتقات آن همچون لوزی و شکل زیگزاگ به وجود می‌آید و گاه، از تداخل خطوط افقی و عمودی با یکدیگر نقش مدنظر هنرمند شکل می‌گیرد. بر این اساس، نقوشی که در قالب فرم هندسی لوزی و مثلث شکل می‌گیرد، ساختاری مشابه یکدیگر دارد و با تغییراتی درجهت نقش مد نظر هنرمند بلوچ نقشی متفاوت به وجود می‌آید. این قاعده میان اغلب نقوش سوزن دوزی دیده می‌شود و بر همین مبنا، نقوش متنوع سوزن‌دوزی بلوچ شکل می‌گیرد. مانند نقش کَپُک که تشکیل‌شده از یک مثلث است که بر رأس آن چهار لوزی قرار گرفته است. در جایی دیگر نقش "سبزو" منطبق بر همین ساختار، عبارت از مثلثی است که درون آن از لوزی پر شده و بر رأس آن یک لوزی قرار دارد با این تفاوت که در این نقش، بر دو ضلع جانبی مثلث مستطیل‌های کوچکی واقع شده است. نقش مَندءُ بلو نیز از یک لوزی تشکیل می‌شود که بر رئوس آن مثلث‌های کوچکی دیده می‌شوند و در مرکز آن دایره‌ای کوچک جای دارد. نقش کِتارپادَک «به معنای پای حشره است.» (دکالی، ۱۳۸۵:۳۰) که با تغییراتی، منطبق بر همین ساختار است (جدول ۱).

استفاده از زوایای تند در نقوش سوزن‌دوزی بلوچ در کنار اشکالی مبتنی‌بر فرم مثلث که «از تقاطع خط مورّب به وجود آمده درحالی که حالت جنگجویی، حمله و تعرض معنی می‌دهد.» (ایتن، ۱۳۶۸: ۱۹۲)، می‌تواند از طبیعت خشک و کوه‌های سخت وخشن بلوچستان نشأت گرفته باشد. *افروغ* به نقل از *هالب واکس*[14] بیان می‌دارد: «زندگی مردم عادی به خصوص روستائیان سخت وابسته به طبیعت است و به ناچار وقار ساده و درشت طبیعت را انعکاس می‌بخشد.» (افروغ، ۱۳۸۸: ۸۲). در جایی دیگر، اعتقاد و باور قوم بلوچ به این که «در سرزمین او تمام مظاهر طبیعی بر ضدش قیام کرده‌اند» (کسراییان، ۱۳۸۰:۹)، همواره این قوم را در برابر ناملایمات طبیعت سخت مقاوم و صبور کرده است. با همهٔ این دشواری‌ها «بلوچ همواره به سرزمین‌اش عشق می‌ورزد و هنرمند بلوچ واقع‌گراست، می‌کوشد واقعیت زندگی و باورهایش را در آثارش منعکس کند.» (بیهقی،۱۳۶۵:۴۶۱). بر این اساس می‌توان طرح‌ها و نقوش سوزن‌دوزی بلوچ را حاصل برداشت‌ها و نوع خاص بینش هنرمند بلوچ نسبت به طبیعتی دانست که در آن زندگی می‌کند.

در سایر نقوش سادهٔ سوزن‌دوزی بلوچ مانند جالَد، گورچَم، چَم ماهی، چشم سرمه‌ای، روچبَر، چوتَل، پَلیوار، گل بِنتاس، گل تَتُک و گل شیدا تکرار واحدی هندسی همچون دایره، لوزی، مثلث یا خطوط، اساس شکل‌گیری نقش مد نظر هنرمند بلوچ است. همچنین کیفیت‌های بصری همانند ریتم، حرکت و نظم از جمله ویژگی‌های دیگر نقوش سوزن‌دوزی بلوچ است (تصویرهای ۱۵ و ۱۶). ضمن اینکه نقوش سوزن‌دوزی بلوچ، گاه مبتنی‌بر امری واقعی نامگذاری می‌شود که منشائی بیرونی دارد. مانند انواع گُل، اشیا، جانوران و اجزای انسانی که توجه به معانی لغوی آن‌ها می‌تواند پژوهشگر را به خاستگاه و منبع الهام‌گیری نقش نزدیک کند. همچون نقش چَم ماهی «به معنای چشم ماهی و چشم‌هایی است که به دنبال یکدیگر قرار دارد.» (دکالی،۱۳۸۵:۷).

در جایی دیگر نامگذاری نقوش می‌تواند منبعی ذهنی داشته باشد که از ذهن تخیل‌پرداز هنرمند بلوچ، سرچشمه می‌گیرد. گاه این نامگذاری متأثر از نحوهٔ دوخت نقشی است که برای آن به کار می‌رود. مانند نقش روچبَر که «به دلیل کندی کار دوخت، آن را روز بَر نامیده‌اند، یعنی کار دوخت آن قدر کند است که روز را زود به پایان می‌رساند.» (همان: ۲۰).

نقوش ترکیبی سوزن‌دوزی بلوچ

نقوش ترکیبی در سوزن‌دوزی بلوچ حاصل دو یا چند نقش ساده است که در ترکیب با یکدیگر بر ساختار مد نظر هنرمند بلوچ شکل می‌گیرد. از جملهٔ این نقوش که در قالب اشکال

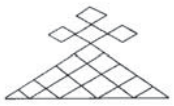
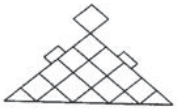
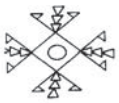
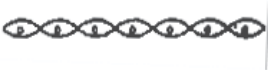
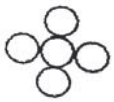
هندسی مطرح می‌شود عبارت است از: "کَپ نال"، "کُردَلَک"، "تَلو موسِم" و گرءُ هِل" به معنی بگیر و بگذار که «منظور از آن به کارگیری یک در میان لوزی‌هاست.» (دکالی،۱۳۸۵:۱۳)، (جدول ۲) و از جمله نقوش دیگری است که نامگذاری آن براساس نوع دوخت آن است. نقش ترکیبی دیگری که نامگذاری آن خاستگاه انسانی دارد، "اشک عروس" است. همچنین نقش ترکیبی "مُرگ ءُ چورَگ" به معنی مرغ و جوجه، اگرچه منبع الهامش جانوران است اما به صورت فرم‌های هندسی لوزی و دایره‌ای در مرکز، ساختار مشابه نقوش سوزن‌دوزی بلوچ را یادآوری می‌کند.

تصویر ۱۵-الف. نقش گورچم سوزن‌دوزی بلوچ (کسراییان،۱۳۸۰)

تصویر ۱۵-ب. نقش‌جالد در سوزن‌دوزی بلوچ (کسراییان،۱۳۸۰)

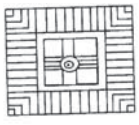
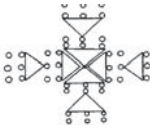
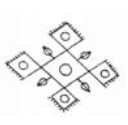
تصویر ۱۶. نقش گل شیدا در سوزن‌دوزی بلوچ (نگارندگان، ۱۳۹۱)

جدول ۱. نقوش سادهٔ سوزن‌دوزی بلوچ برمبنای واحد هندسی مشابه

مبنای نقش	نام نقش			
	کپک[۱۰]	سبزو[۱۱]	گل شیدا	گل بِنتاس
مثلث ولوزی				
	گل تُتک	کتارپادک[۱۲]	مندءُبلو[۱۳]	گورچَم
				
دایره	چشم ماهی		چشم سرمه ای	دِژ
				
خطوط ساده و متقاطع	جالَد	چوتَل	پَلیوار	روچ بَر

(نگارندگان،۱۳۹۱)

جدول۲ . انواع نقوش ترکیبی در سوزن‌دوزی بلوچ

کَپ نال	کُردَلک	تَلو موسِم	گرءُ هل	اشک عروس	مرگ ءُ چورَگ
					

(نگارندگان، ۱۳۹۱)

با توجه به گستردگی نقوش سوزن‌دوزی بلوچ، نقوش ترکیبی دیگری نیز وجود دارد که معمولاً مبتنی‌برساختار نقوش ارائه‌شده در این مقاله به‌وجود می‌آید. ازاین‌رو، با صرف‌نظر از بیان آن‌ها ویژگی نقوش ترکیبی تشریح خواهد شد.

نقش کَپ نال ترکیبی از دو نقش جالار و گورچم را در خود دارد؛ طرحی لوزی است که درون آن دو لوزی کوچک‌تر قرار دارد و فاصلهٔ لوزی‌های بزرگ و کوچک با خطوط موازی (نقش جالار) پوشیده شده است. معمولاً بین دو لوزی کوچک، دایره‌ای کوچک (نقش گورچم) به کار می‌رود.

نقش ترکیبی دیگر کردَلُک، تشکیل‌شده از مربعی است که از خطوط عمود برهم (جالار) شکل می‌گیرد. «این نقش در سراوان معروف به کوهلُک است و معمولاً در دو گوشه پائین و بالا در قسمت پیش‌سینه لباس به کار گرفته می‌شود.» (همان: ۷)، (تصویر ۱۷).

نقش ترکیبی دیگری که در سوزن‌دوزی بلوچ رایج است، به تَلو موسِم معروف است. طرح هشت مثلث است که چهار تا در مرکز، شکل مربعی را می‌سازد و بر قاعدهٔ آن‌ها چهار مثلث دیگر در ترکیب با دایره‌های کوچک طرح مندءُبلو قرار دارد.

نقش گِرءُ هِل، به‌کارگیری متناوب و یک در میان لوزی‌هاست بطوری که مجموع این لوزی‌ها در کنار یکدیگر مثلثی با رأس رو به پائین را تشکیل می‌دهند. نقش اشک عروس نیز تشکیل‌شده از لوزی است که بر رئوس آن لوزی‌های دیگری قرار دارند. همچنین مبتنی‌بر ساختار نقش گرءُ هِل نقش ترکیبی دیگری در سوزن‌دوزی بلوچ به نام مُرگءُچورَگ وجود دارد. این نقش از از لوزی تشکیل شده که در رئوس آن لوزی‌های دیگری قرار دارد و در ساختار آن از طرح مَندءُ بلو استفاده شده است. همان طور که مشاهده می‌شود، نقوش ترکیبی در سوزن‌دوزی بلوچ نیز مانند سایر نقوش سادهٔ سوزن‌دوزی بلوچ، در ساختارشان بیشتر از فرم‌های مثلث، لوزی،

تصویر ۱۷. نقش کُردَلک در سوزن‌دوزی بلوچ(نگارندگان، ۱۳۹۱)

دایره و مربع بهره می‌گیرد. این نکته در ساختار اکثر نقوش با منبع و خاستگاه‌های متفاوت، یکسان جلوه می‌کند. به نظر می‌رسد هنرمند بلوچ، از ویژگی‌های بصری فرم‌های هندسی برای معانی مد نظر خویش استفاده می‌کند. «تاریخ بلوچ شاهد زندگی سراسر جنگ و مبارزه بلوچ است، هنرمندان بلوچ در آثارشان این روحیه را نشان داده‌اند، طرح‌ها و نقش‌های سوزن‌دوزی بلوچ به صورتی است که صحنهٔ جنگ را به یاد می‌آورد.» (بیهقی،۱۳۶۵:۴۶۲). بلوچ ها، همواره مورد تهاجم و قتل و غارت قرار گرفته اند و گاهی درجهت دفاع از خویش برخاسته‌اند. بر این اساس، اگر قائل به تأثیرگذاری روحیهٔ ستیزه‌جویی و جنگاوری بلوچ بر ذهن هنرمند بلوچ باشیم، محتمل است انتخاب آگاهانهٔ فرم مثلث که به نوعی حالت تعرض به بیرون را به نمایش می‌گذارد، در جایی استفاده از شکل‌های هندسی لوزی، مربع، دایره و خطوط زاویه‌دار درکنار یکدیگر به تکمیل چرخهٔ معانی مد نظر هنرمند بلوچ کمک کرده و گاه یکدیگر را تعدیل کند. نکتهٔ درخور توجه در هنر سوزن‌دوزی بلوچ، نوع نگاه متفاوت هنرمند خالق نقش‌ها به پدیده‌های طبیعی و اشیای پیرامون‌اش است. اگرچه هنرمند همواره در الهام‌گیری نقوش به این منابع توجه دارد اما هیچ‌گاه هنر خویش را تنها به واسطهٔ تقلید از صور بیرونی طبیعت تنزل نمی‌دهد؛ نقوش را در ذهن می‌پروراند و با بیانی نمادین در قالب ساختار بصری شایسته تأملی ارائه می‌دهد. شاید این نکته باعث شده است تا نقش‌های سوزن‌دوزی بلوچ به شدت، بیانی انتزاعی داشته باشند. ترکیب‌بندی‌های متقارن، بهره‌گیری از عناصر بصری ریتم، تکرار و حرکت همراه با نظم خاص نقوش بیانگر وحدت درکنار کثرت نقش‌های متعدد و پرکار در سوزن‌دوزی است. بنابر بیان بورکهارت «اشکال منظم در یک کلیت تعبیری از الوهیت است.» (بورکهارت،۱۳۷۶:۱۳۷). ساختار مشابه نقوش سوزن‌دوزی بلوچ قاعده‌ای آشنا در میان هنرمندان برای خلق نقوش متنوع است. شاهد این مطلب ساختار چلیپایی با علامت (+) است که واحدهای بصری نقوش ترکیبی تَلو موسِم، اشک عروس و نقش، مرگ ءُ چورَگ براساس آن شکل می‌گیرد.

قرینه‌سازی درکنار تمرکزگرایی نیز در نقوش مختلف سوزن‌دوزی بلوچ نقش مهمی دارد. بر این اساس در اغلب نقوش، واحدهای هندسی سازندهٔ نقش حول نقطه‌ای مرکزی که معمولاً به صورت دایره‌ای کوچک است، به نمایش گذاشته می‌شود. این مسئله در نقوش ترکیبی کَپ نال و کُردَلُک درخور تأمل است. به نظر می‌رسد هنرمند بلوچ برخوردار از دانشی بصری مبتنی‌بر تجربه و شهود است که این‌چنین هوشمندانه و دقیق نقوش را درکنار هم ترکیب می‌کند و بر هماهنگی میان نقوش می‌کوشد. این گونه است که برای انتقال معنا و مفهومی خاص جایگاه کاربردی نقوش نیز همراه با تزئین آن مطرح می‌شود، جایی که «بلوچ‌ها،

آگاه از روی این نقش‌ها طلایه سپاه و سپاهیان و سربازان و رزم و دفاع را می‌توانند مشخص کنند.» (بیهقی،۱۳۶۵:۴۶۲). نقوش سوزن‌دوزی بلوچ بازتاب واقعیت‌های زندگی، آرزوها و خواسته‌های هنرمند بلوچ است. ازاین‌رو در تلاش است اشیا و پدیده‌ها را آن‌گونه که می‌خواهد به تصویر بکشد. حاصل این کار، طرح‌هایی زیبا و شایسته تأمل است گو این که هنرمند بلوچ تلاش دارد تا با طرح‌هایش کاستی‌های طبیعت را جبران کند. در این میان نباید از به‌کارگیری رنگ در کنار فرم‌های متنوع نقوش سوزن‌دوزی بلوچ غافل شد که خود، نقش ارزنده‌ای در بیان بصری و زیبایی نقوش ایفا می‌کند.

بررسی تطبیقی نقوش سفالینه‌های کلپورگان با نقوش سوزن‌دوزی بلوچ

درمیان نقوش سفالینه‌های کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ تشابهاتی به چشم می‌خورد که بی‌تأثیر از فرهنگ باورها، عقاید و طبیعت مشترک میان هنرمندان خالق این نقش‌ها نیست. نقوش ساده و ترکیبی سفالینه‌ها و سوزن‌دوزی بلوچ با بهره‌گیری از واحدهایی هندسی چون دایره، مربع، مثلث و لوزی و در پاره‌ای از نقش‌ها ترکیب خطوط با یکدیگر، بازتاب باورها، عقاید، ذهنیت و طبیعتی است که قوم بلوچ در آن زندگی می‌کند. توجه به الگوی شکل‌دهنده نقش‌ها در سفالینه‌های کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ ضرورت دارد (جدول ۳). این امر حتی در نامگذاری عامیانهٔ نقوش این دو هنر بلوچ نیز دیده می‌شود.

وجوه اشتراک نقوش سفالینه‌های کلپورگان با نقوش سوزن‌دوزی بلوچ

ساختار مشابه در شکل‌گیری نقوش میان سفالینه‌های کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ از وجوه مشترک این دو هنر است. هر دوی این هنرها توسط زنان هنرمند بلوچ نقش‌آفرینی می‌شود که از طبیعت و سرزمینی مشترک برخوردارند. این امر می‌تواند در شکل‌گیری نقوش مشترک روی آثارشان تأثیرگذار باشد. اکثر نقوش سادهٔ سفالینه‌های کلپورگان براساس قاعدهٔ تکرار واحدهای هندسی دایره و لوزی شکل می‌گیرد. این قاعده در نقوش گیلو، تِکوک، کُبل چوتَل و کونَرُک دیده می‌شود. بیشتر نقوش سوزن‌دوزی بلوچ نیز مبتنی‌بر قاعده تکرار نقش‌مایه‌ای هندسی شکل می‌گیرد مانند چشم ماهی، چشم سرمه‌ای، چوتَل و گورچَم. ساختار مثلثی شکل در دو وضعیت مختلف با مثلثی رأس رو به بالا و مثلثی، با رأس رو به پائین نیز در میان نقوش به کار رفته در سفالینه‌های کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ از جمله وجوه مشترک نقوش این دو هنر قوم بلوچ است.

از جمله وجوه مشترک دیگر نقوش سفالینه‌های کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ، قرینه‌سازی اغلب نقوش بر محوریت نقطه‌ای مرکزی است که ساختاری چلیپایی شکل به خود می‌گیرد. این امر مبتنی‌بر قاعده‌ای مشترک میان نقوش سوزن‌دوزی و سفال کلپورگان است که بر قاعده، ساختار مشترک و تفاوت در اجزای شکل‌دهندهٔ نقش استوار است. بر این اساس، همواره تنوع بی‌شمار نقش‌هایی در سوزن‌دوزی بلوچ و سفالینه‌های کلپورگان دیده می‌شود که اگرچه به ظاهر شبیه یکدیگرند، اما هر کدام کارکرد خاص خود را دارند. ذهن پویا و خلاق هنرمند بلوچ در جایی براساس ساختاری چلیپایی شکل نقشی مانند کونَرُک گله هوشَک، سفالینه‌های کلپورگان را می‌سازد که اگرچه شبیه به نقوش چلیپایی شکل سوزن‌دوزی بلوچ است لیکن بیانی متفاوت و مختص به خود را دارد. مشاهده نقوش سوزن‌دوزی بلوچ نیز که مبتنی‌بر همین ساختار شکل گرفته است، تنوع و نقش‌آفرینی گستردهٔ زنان بلوچ را در این هنر نشان می‌دهد. نقش‌هایی مانند اشک عروس، تَلو موسِم، مرگ ءُ چورَگ، پلیوار، مندءُبلو و کِتارِپادَک با تغییراتی جزئی و خلاقانه در ساختار مشترکشان، بیان بصری متفاوتی از یکدیگر دارند و هر یک دارای کارکرد خاص خویش هستند. بهره‌گیری هوشمندانه هنرمند بلوچ از عناصری بصری چون ریتم، حرکت، نظم، تکرار، تقارن و تعادل، منجر به خلق نقوشی می‌شود که نه‌تنها خسته‌کننده نیست بلکه دارای پویایی و انسجام بصری در نقش‌های این دو هنر شده است. همچنین به نوعی وحدت‌آفرینی را در میان تکثر نقش‌های بی‌شمار سوزن‌دوزی بلوچ و سفالینه‌های کلپورگان ایجاد می‌کند.

با توجه به ارائه نقوش در جدول ۳ می‌توان پی برد، استفاده از خطوط شکسته زاویه‌دار در ساختار اغلب نقوش سفالینه‌های کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ در کنار فرم‌های منحنی و دایره‌ای شکل نقوش این دو هنر بیان بصری دلنشینی را ایجاد می‌کند. این امر خود دانش بصری هنرمند بلوچ را می‌رساند که بیشتر به صورت تجربی و شهودی حاصل شده است. در همین راستا و با در نظر گرفتن بعد زیبایی نقش‌ها، هنرمند تلاش دارد برای بهتر جلوه‌دادن نقوش مدنظرش، قسمت‌هایی از لباس یا پارچه را برای سوزن‌دوزی انتخاب کند که بیشترین نمایش را دارد. این مسئله درباره نقوش سفال کلپورگان نیز وجود دارد و سفالگر بیشتر در نیمهٔ بالایی ظروف و جاهایی که بیشترین دید را دارند، نقش‌اندازی می‌کند. در این میان فضاهای منفی و مثبت شکل گرفته، به زیبایی بصری نقوش کمک کرده است.

سفالینه‌های کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ اغلب دارای نقوش هندسی هستند و در قالب اشکالی انتزاعی، بیشتر بیانی نمادین دارند. بر این اساس، زبان بصری مشترکی ایجاد می‌شود که قشر وسیعی به واسطهٔ این زبان مشترک و درکی که از معانی آن دارند، از چرخهٔ ارتباطی این معانی بهره می‌برند. بدین‌گونه است که زنان هنرمند بلوچ، بی‌واسطه این نقش‌ها را در قالب اشکالی هندسی

با ساختاری مشترک، روی سفالینه‌ها و سوزن‌دوزی‌های خویش مطرح می‌کنند. ازآنجاکه خالق این نقوش زنان هنرمند بلوچ هستند، نقش‌مایه‌ای مانند دایره و تکرار آن روی سفالینه‌های کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ می‌تواند متأثر از روان زنانهٔ هنرمند خالق آن باشد. ازاین‌رو، معناهایی چون زایش و تکثر در بیان این نقوش محتمل است. شایان یادآوری است که در جدول ۳، بخشی از نقوش درکنار یکدیگر ارائه شده است که می‌تواند شباهت این نقوش را از لحاظ ساختاری نشان دهد. ذکر این نکته ضرورت دارد که این نقوش می‌تواند معادل‌های دیگری هم داشته باشد لیکن آنچه اینجا آورده شده تنها، نمونه‌ای از تشابهات را نشان می‌دهد.

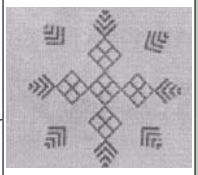
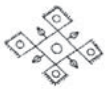
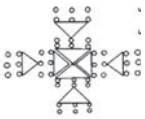
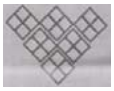
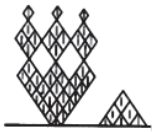
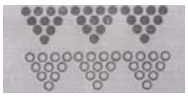
وجوه افتراق نقوش سفالینه‌های کلپورگان با نقوش سوزن‌دوزی بلوچ

در میان نقوش مشترک سفالینه‌های کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ، نقش‌مایه دایره‌ای بیشتر روی سفالینه‌های کلپورگان دیده می‌شود. ضمن اینکه، در جایی توجه به نوع متفاوت جنسیت سفالینه‌ها و نوع نقش‌اندازی روی آن در مقایسه با سوزن‌دوزی‌ها می‌تواند در میزان به‌کارگیری این نقش‌مایه تأثیرگذار باشد. درمقابل، فرم‌های زاویه‌دار و خطوط شکسته و زیگزاگی بیشتر در نقش‌های سوزن‌دوزی بلوچ به نمایش گذاشته می‌شوند. البته فرایند نقش‌اندازی و درواقع سوزن‌دوزی روی منسوجات دشواری‌ها و محدودیت‌های خاص خودش را دارد که در مقایسه با آن، هنرمند سفالگر آزادی عمل بیشتری در نقش‌انداختن روی سفالینه‌هایش دارد. از سویی نباید از به‌کارگیری عنصر بصری رنگ در سوزن‌دوزی بلوچ غافل شد چراکه درکنار فرم‌ها و نقش‌های متنوع سوزن‌دوزی بلوچ نقش مهمی در انتقال مفاهیم و معانی مد نظر هنرمند بلوچ دارد. در سفالینه‌های کلپورگان این امر محدود به رنگ سیاه می‌شود[۱۵] که بر زمینهٔ قرمز رنگ سفالینه‌ها به نمایش گذاشته می‌شود. به نوعی می‌توان گفت زیبایی‌شناسی نقوش در سفالینه‌های کلپورگان به فرم نقوش خلاصه می‌شود درحالی که در سوزن‌دوزی بلوچ، رنگ و فرم درکنار یکدیگر بعد زیبایی‌شناسی را کامل می‌کند.

جدول ۳. مقایسه تطبیقی نقوش ساده و ترکیبی در سفالینه‌های کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ

نقوش سفال کلپورگان (۱)		نقوش سوزن‌دوزی بلوچ (۲)		تطبیق نمونه‌ها											
				الگوی نقوش								انواع نقوش			
				گیاهی		جانوری		انسانی		اشیا		ذهنی		ساده	ترکیبی
نام نقش	تصویر نقش	نام نقش	تصویر نقش	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱
کونَرَک		گل بِنتاس		*	*									*	*		
		گل تَتَک		*										*			
		گل شیدا		*										*			
کونَرَک		چوتَل			*							*		*	*		
کُبل		ـــــ								*				*			
گیلو		چشم سرمه‌ای						*						*	*		
گله هوشَک		گورچَم			*			*						*	*		
چوتَل		چشم ماهی				*							*	*	*		
تِکوک		گورچَم						*					*	*	*		

ادامه جدول ۳. مقایسه تطبیقی نقوش ساده و ترکیبی در سفالینه‌های کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ

نقوش سفال کلپورگان (۱)		نقوش سوزن‌دوزی بلوچ (۲)		تطبیق نمونه‌ها															
				الگوی نقوش										انواع نقوش					
				گیاهی		جانوری		انسانی		اشیا		ذهنی		ساده		ترکیبی	
نام نقش	تصویر نقش	نام نقش	تصویر نقش	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	۱
کونَرَک گَله هوشَک		اشک عروس						*								*		*	
		تَلو موسِم										*						*	
		مرگ ءُ چورَگ				*												*	
		پلیوار										*			*				
		مندءُبلو										*			*				
		کِتارِ پادَک				*									*				
چَت		سَبزو								*		*			*			*	
بالوک		کَپَک										*			*			*	
کونَرَک		گرءُ هِل										*		*		*			
سَرُک		——											*	*					
تِکوک گردین (گُل)		دژ			*							*		*	*				
گیلوی گردین (گُل)					*									*					

(نگارندگان، ۱۳۹۱)

نتیجه‌گیری

مقایسه نقوش سوزن‌دوزی بلوچ با نقوش سفالینه‌های کلپورگان نشان می‌دهد، میان این نقوش، ارتباط نزدیکی وجود دارد که علاوه‌بر تشابهاتی که از لحاظ ساختاری با یکدیگر دارند، در بسیاری موارد دارای حوزه‌های معنایی مشترکی نیز هستند. بر این اساس، ویژگی‌های مشترک زیادی در نقوش این دو هنر قوم بلوچ مشاهده می‌شود که بی‌تأثیر از طبیعت، فرهنگ، عقاید و باورهای مشترک در سرزمین بلوچستان ایران نیست. همچنین جنسیت زنانه هنرمند بلوچ در خلق این نقوش تأثیرگذار بوده است. وجود فرم‌های دایره و منحنی، توجه به ریزه‌کاری‌ها و جزئیات در این دو هنر، می‌تواند متأثر از روان زنانهٔ هنرمند بلوچ باشد. ضمن اینکه مشاهدهٔ ساختار مشابه در نقوش سفالینه‌های کلپورگان به عنوان بخشی از بافت فرهنگی قوم بلوچ، در مقایسه با سوزن‌دوزی بلوچ نیز می‌تواند به این نکته اشاره نماید. زمینه‌های فرهنگی، باورها و طبیعت مشترک قوم بلوچ، هنرمند را برآن داشته تا با بیانی انتزاعی و نمادین در قالب فرم‌هایی هندسی به خلق نقوشی بپردازد که اگرچه نام‌هایی متفاوت در سفالینه‌های کلپورگان و سوزن‌دوزی به خود می‌گیرد اما به شدت از لحاظ ساختاری و فرمی به یکدیگر نزدیک می‌شود. فرم‌های مثلث، لوزی، دایره، مربع و خطوط زاویه‌دار در هر دو هنر، بیشترین حضور را دارند. کیفیت‌های بصری چون ریتم، تکرار، تقارن، تعادل و تمرکزگرایی در نقش، بر پویایی و زنده‌بودن نقوش سفالینه‌های کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ می‌افزاید. انتخاب فرم‌هایی هندسی همانند لوزی، مثلث و دایره و بیان انتزاعی آن بجای واقع‌گرایی صرف برای تصویرکشیدن نقوش مد نظر هنرمند بلوچ، بر این نکته تأکید می‌کند: اگرچه هنرمند سنتی طبیعت را منبع الهام نقوش خود قرار می‌دهد اما صرفاً خود را به تقلید از طبیعت محدود نمی‌کند. در این میان، باورها و اعتقادات هنرمند بلوچ نیز سهمی مهم را در انتخاب فرم‌های مختلف درجهت کارکرد مورد نظر او دارند. بر این اساس، انتخاب فرم‌های مثلث و لوزی می‌تواند در ارتباط با راندن نیروهای متخاصم و ارواح خبیثه مطرح شود که در نقوش سفالینه‌های کلپورگان و سوزن‌دوزی بلوچ فراوان به کار می‌رود. همچنین نگاهی به جدول ۳، مقایسهٔ نقوش سوزن‌دوزی بلوچ و سفالینه‌های کلپورگان نشان می‌دهد، خاستگاه و الگوی نقوش در هر دو هنر را می‌توان طبیعت بلوچستان، اجزای انسان، حیوانات، اشیا و ذهنیت و باورهای قوم بلوچ در نظر گرفت. در نقوش سفالینه‌های کلپورگان نقوش جانوری در مقایسه با سایر نقوش، کمتر به کار گرفته می‌شود. افزون‌بر این‌ها، عنصر رنگ درکنار فرم در سوزن‌دوزی بلوچ کمک شایانی به تقویت بُعد زیبایی نقوش و بیان مفاهیم مد نظر هنرمند بلوچ می‌کند که در سفالینه‌های کلپورگان این امر به یک رنگ محدود می‌شود. وجود مشترکات بسیار در هنر سوزن‌دوزی بلوچ و نقوش سفالینه‌های کلپورگان به پیدایش وجه غالب در هنر بلوچ منجر می‌شود که خود تقویت ارزش‌های فرهنگی و هویتی قوم بلوچ را به دنبال خواهد داشت.

پی‌نوشت

1. Jikelag

۲. معانی نقوش به کاررفته در سفال کلپورگان ازطریق مصاحبه نگارندگان با زنان سفالگر کلپورگان به دست آمده است (روستای کلپورگان، موزهٔ زنده سفالگری کلپورگان، اردیبهشت ۱۳۹۱).

3. Geoffrey M. Cooper

۴. مصاحبهٔ نگارندگان با خانم گل بی‌بی دهواری، پیش‌کسوت سفالگری کلپورگان، ساکن روستای کلپورگان، موزهٔ زنده سفالگری کلپورگان، اردیبهشت ۱۳۹۱.

۵. مصاحبهٔ نگارندگان با خانم پریناز آزاد، پیش‌کسوت سفالگری کلپورگان، ساکن روستای کلپورگان، موزهٔ زنده سفالگری کلپورگان، اردیبهشت ۱۳۹۱.

۶. مصاحبهٔ نگارندگان با خانم زربی بی دهواری، پیش‌کسوت سفالگری کلپورگان، ساکن روستای کلپورگان، موزهٔ زنده سفالگری کلپورگان، اردیبهشت ۱۳۹۱.

۷. محمدصدیق دهواری نویسنده کتاب "سراوان شکوه گذشته" الهام‌گیری نقوش سفالگران کلپورگان از پدیده‌های طبیعی بلوچستان را ادای دین هنرمند به طبیعت می‌داند (مصاحبهٔ حضوری نگارندگان با محمدصدیق دهواری، ساکن سراوان، تلفن ۰۹۱۵۳۴۷۳۴۹۹، ۱۳۹۱/۴/۵).

8. Titus Burckhardt (1908-1984)

9. Frithjof Schuon (1907-1998)

10. Kapok
11. Sabzo
12. Kettare Padak
13. Mand-o-Bollu
14. Halb vax

۱۵. رنگ سیاه نقوش سفالینه‌های کلپورگان درواقع همان اکسید منگنز است که از کوه‌های اطراف روستای کلپورگان و سنگی به نام مغن به دست می‌آید.

منابع و مآخذ

- افروغ، محمد (۱۳۸۸). فرم و رنگ در هنر بلوچ، **کتاب ماه هنر**، (۱۳۳)، ۸۵-۸۰.
- ایتن، یوهانز (۱۳۶۸). **کتاب رنگ**، ترجمه محمدحسین حلیمی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۶). **هنر مقدس**، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
- بیهقی، حسینعلی (۱۳۶۵). هنر و فرهنگ بلوچ، **فصلنامه هنر**، (۱۰)، ۴۷۱-۴۴۴.
- پاپلی یزدی، محمدحسین (۱۳۶۸). پیامدهای سیاسی، اقتصادی بلوچستان بدون نخلستان، **دانشگاه مشهد**، (۱۳)، ۱۳۰.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷). **شاهکارهای هنر ایران**، ترجمه پرویز ناتل‌خانلری، تهران: علمی و فرهنگی.
- جهان‌تیغ، شرف (۱۳۸۱). سوزن‌دوزی بلوچ؛ عواطف در نخ‌های رنگی، رشد آموزش هنر، (۲)، ۵۸-۵۶.
- دکالی، زیور (۱۳۸۵). سوزن‌دوزی زنان بلوچ، **فصلنامه فرهنگ مردم**، (۱۷)، ۱۲۴-۹۷.
- دهواری، محمدصدیق (۱۳۸۴). **سراوان شکوه گذشته**، تهران: اندیشه خلاق.
- سیدسجادی، سیدمنصور (۱۳۷۴). **باستان‌شناسی و تاریخ بلوچستان**، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۵). **شهر سوخته آزمایشگاهی بزرگ در بیابانی کوچک**، زابل: پایگاه میراث فرهنگی و گردشگری شهر سوخته.
- سیدسجادی، سیدمنصور؛ هلالی اصفهانی، هاله و کنستانتینی، لورنزو (۱۳۸۸). **پارچه‌های شهر سوخته و فرهنگ پوششی آن**، زاهدان: سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری سیستان و بلوچستان.
- شوان، فریتهیوف (۱۳۹۰). **هنر و معنویت**، ترجمه انشاءالله رحمتی، تهران: متن.
- شه‌بخش، محمدسعید (۱۳۸۴). نقوش تزئینی بلوچ، **کتاب ماه هنر**، (۸۹ و ۹۰)، ۱۴۶-۱۴۰.
- کرباسچی، مسعود (۱۳۷۳). *بررسی امکانات توسعه صنایع دستی در استان سیستان و بلوچستان*، پایان‌نامه کارشناسی، تهران: دانشگاه هنر.
- کسراییان، نصراله (۱۳۸۰). **بلوچستان**، تهران: آگاه.
- کلاگ، جی (۱۳۵۵). **سیری در صنایع دستی ایران**، تهران: گنجینه بانک ملی.
- کوپر، جی‌سی (۱۳۸۶). **فرهنگ مصور نمادهای سنتی**، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرهنگ نشر نو.
- مهرپویا، جمشید (۱۳۶۸). سفال، کاشی، سرامیک، **فرهنگ و هنر**، (۱۷)، ۱۹۵-۱۶۶.
- ناصح، ذبیح‌اله (۱۳۴۴). بلوچستان، تهران.
- نصر، سیدحسین (۱۳۷۴). **هنر و معنویت اسلامی**، ترجمه سعید حنایی کاشانی، فصلنامه هنر، (۲۸)، ۱۳۸-۱۳۲.
- هال، جیمز (۱۳۸۰). **فرهنگ نگاره‌ای نمادها**، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
- یاوری، حسین (۱۳۹۰). **شناخت صنایع دستی ایران**، تهران: مهکامه.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۴). **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: دیبا.

دریافت مقاله:۹۱/۱۱/۸
پذیرش مقاله: ۹۲/۳/۲۰

دوفصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر
سال چهارم، شماره هشتم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳

نقد نشانه‌شناختی نگاره بهرام گور در گنبد سپید براساس رمزگان تصویری امبرتو اکو*

اشرف السادات موسوی‌لر** فاطمه زهتاب***

چکیده

از اوایل قرن بیستم نشانه‌شناسی به مثابه "روشی از نقد متون"، بستری مناسب را در بررسی سازوکار تولید و ادراک معنا پیش می‌نهد. رمزگان، از مفاهیم بنیادین در نشانه‌شناسی است. هر نظام نشانه‌ای تنها به واسطه آگاهی مخاطب از رمزگان حاکم بر آن، امکان معنامندی می‌یابد. دسته‌بندی ده‌گانهٔ *امبرتو اکو* از رمزگان تصویری، یکی از روش‌های کارآمد را در بررسی متون تصویری ارائه داده که از طریق آن می‌توان جوانب متنوع یک تصویر را حتی در پیوند با متونی وابسته به دیگر نظامات نشانه‌ای ملاحظه کرد. نگارگری ایرانی عمدتاً در پیوند با ادب فارسی، با کارکرد تصویرگری، ظاهر می‌شود. هفت‌پیکر نظامی گنجوی، به لحاظ کیفیت روایی و موضوع غنایی خود موضوع تصویرسازی‌های بسیاری قرار گرفته است. مقاله پیش‌رو، با هدف تبیین روشی مناسب در نقد نگارگری ایرانی با قابلیت پرداخت به وجوه بینامتنی نگاره‌ها در پیوند با متون ادب فارسی، در عین تمرکز بر ویژگی‌های متنی اثر، نگاره بهرام گور در گنبد سپید را از نسخه خمسه موزه متروپولیتن با بهره‌مندی از دسته‌بندی رمزگان اکو، تحلیل کرده است. روش تحقیق در این مقاله توصیفی- تحلیلی بوده و منابع به صورت کتابخانه‌ای، جمع‌آوری شده است. محتوای انسان‌گرایانه مشهود در نگارگری مکتب بهزاد ممکن است تضادی را در انتقال محتوای نمادین داستان نظامی ایجاد کند. اینکه موفقیت نگارگر در انتقال محتوای نمادین متن ادبی چه میزان بوده و این محتوا از نظام نشانه‌ای زبان به نظام نشانه‌ای تصویر چگونه انتقال یافته است، از سؤالاتی است که در این مقاله بررسی شده است. پرسش‌های دیگر مقاله، به میزان پیروی نگارگر از توصیفات متن ادبی و علت سرپیچی احتمالی وی از توصیفات متن، توجه دارد. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد باوجود برخی محدودیت‌های خاص رسانهٔ تصویری، نگارگر در انتقال فحوای نمادین داستان بسیار دقیق عمل کرده و واقع‌گرایی نوظهور در نگارگری آن زمان نیز مانعی در انجام این مهم نبوده است. پیام نمادین متن ادبی از یک سو به یاری تدابیر صوری، شامل کاربست نقوش راست‌خط و ترکیب‌بندی متقارن، پرداخت ظریف به تزئینات هندسی دوّار و انتظام فضای معماری کشیده و از سوی دیگر بهره‌مندی از برخی استعارات ادبیِ دالّ بر مفاهیم کمال و آگاهی که درون‌مایه اصلی داستان هفت‌پیکر است، در نگاره به نمایش درآمده است. در برخی موارد نیز جزئیاتی خارج از توصیفات متن مرجع خلق شده است.

کلیدواژگان: نشانه‌شناسی، رمزگان تصویری اکو، نقد نگارگری، خمسه نظامی، هفت‌پیکر.

---

* این مقاله، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد فاطمه زهتاب باعنوان "نقد نگاره‌های هفت‌پیکر با رویکرد نشانه‌شناختی" به راهنمایی ادکتر اشرف السادات موسوی‌لر در دانشگاه الزهرا(س) می‌باشد.

** دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران. a.mousavilar@alzahra.ac.ir
*** ارشد پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران.

مقدمه

نشانه‌شناسی که در دهۀ دوم قرن بیستم میلادی سوسور[۱] و پیرس[۲] آن را مطرح نمودند، با تلاش نظریه‌پردازان متعددی بسط و گسترش یافته و امروزه به عنوان یکی از روش‌های بررسی تولید و ادراک معنا در متون گوناگون از آن استفاده می‌شود. آنچه در معنامندی نشانه، در درون نظام نشانه‌ای، بسیار محوری عمل می‌کند، رمزگان[۳] است. هر زبان می‌تواند به عنوان نظامی رمزگانی در نظر گرفته شود. در تقسیم‌بندی رمزگان، نشانه‌شناسان دسته‌بندی‌های متنوعی را پیش نهاده‌اند[۴]. یکی از این دسته‌بندی‌ها درباره متون تصویری، دسته‌بندی ده‌گانه امبرتو اکو[۵]، نشانه‌شناس ایتالیایی است که کارآیی بسیاری در بررسی جوانب متنوع متن و تصویر داشته است.

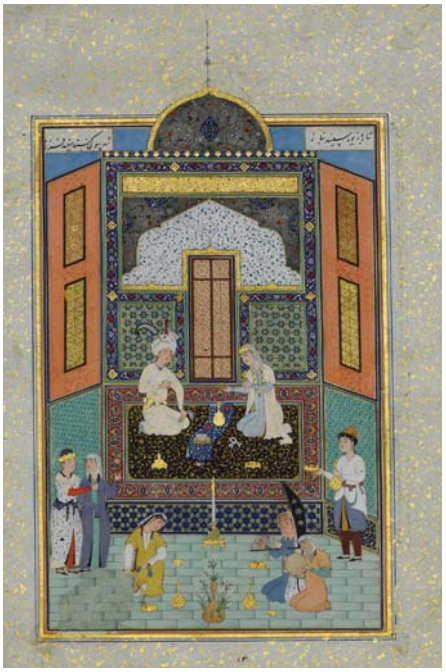
نشانه‌شناسی دیداری در سطح روابط متنیِ نگارگری ایرانی، نظام‌های رمزگانی نظیر رمزگان هنری و رمزگان زبان را دربر می‌گیرد. برای تحلیل متن یک نگاره از یک سو، کدهای مؤثر در بیان هنری بررسی می‌شوند. این کدها یا رمزگان براساس دسته‌بندی ده‌گانه اکو از رمزگان دیداری، شامل: ۱. حسی ۲. شناسایی ۳. انتقالی ۴. لحن ۵. شمایلی ۶. شمایل‌شناسانه ۷. سلیقه و حساسیت ۸. مربوط به نظریه بیان ۹. مربوط به سبک ۱۰. ناآگاهی است که درادامه بررسی خواهند شد. امبرتو اکو این دسته‌بندی از رمزگان را در مقاله‌ای درباره تصویر سینمایی طرح و آن را در رساله "ساختار غایب" به گونه‌ای کامل‌تر بازنویسی کرد (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۲۸ و ۱۲۹). از سوی دیگر نقد نگارگری ایرانی، به سبب کاربرد ابتدایی آن در تصویرسازی متون ادب فارسی ناگزیر به حوزه روابط بینامتنی نیز وارد می‌شود که در توضیح رمزگان اکو در مراحلی آن را بررسی خواهد شد. که در ۹۳۱ه.ق. توسط شیخ‌زاده مصور شده

منظومه هفت‌پیکر یا بهرام‌نامه، در مکاتب مختلف نگارگری ایران بارها به تصویر درآمده است. نگاره‌های نسخه هفت پیکر نظامی که در هرات به سال ۹۳۱ ه.ق./۱۵۲۴-۲۵ م. به دست *شیخ‌زاده* مصور شده‌اند، مجموعه ای از نفیس‌ترین نمونه‌های نگارگری ایرانی را به نمایش می‌گذارند. شیخ‌زاده شاگرد بهزاد و از نگارگران مکتب هرات است که یا همراه با بهزاد به پایتخت صفویه، تبریز رفته یا پس از تسخیر هرات به فرمان عبیدالله‌خان ازبک به بخارا منتقل شده است (پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۳۶). *پاکباز* به‌نقل از بهاری تصویرسازی این نسخه را در هرات و زیرنظر خود بهزاد در زمان سلطنت شاه اسماعیل اول می‌داند (پاکباز، ۱۳۸۴: ۸۷).واقع‌گرایی و محتوای انسان‌گرایانه که بهزاد و شاگردانش آن را به نگارگری ایران وارد کردند، ممکن است با لحن نمادین و اسطوره‌ای داستان بهرام گور در تضاد جلوه‌گر شود. چگونگی انتقال مفاهیم از نظام نشانه‌ای زبان به تصویر و میزان پیروی نگارگر و علل سرپیچی‌های احتمالی وی از توصیفات متن ادبی، مواردی هستند که در این مقاله بدان‌ها پرداخته خواهد شد.

در این پژوهش با هدف ارائه روشی کل‌نگر و همه‌جانبه در تحلیل متون تصویری به خصوص نگارگری ایرانی، متون تصویری و کلامی باهم تطبیق داده شده‌اند. بدین منظور ابتدا به اختصار از هفت‌پیکر و ماجرای بهرام سخن رفته و درادامه، روی لایه‌های گوناگون متن هنری با بهره‌مندی از نظریه رمزگان ده‌گانۀ اکو تأمل شده است. ضمن اینکه هم‌زمان با انطباق‌دادن نشانه‌های متن هنری و ادبی، میزان پیروی نگارگر از متن منبع نیز تعیین می‌شود. برای همین، نگاره نشستن بهرام در روز جمعه در گنبد سپید (تصویر ۱) از نسخۀ پیش‌گفته، بدان دلیل که قسمت پایانی و نتیجه‌بخش داستان بهرام با دختران هفت‌اقلیم را نشان‌می‌دهد، به عنوان نمونه برگزیده شده است.

پیشینه پژوهش

در مطالعات بینارشته‌ای هنری- ادبی امروز، نشانه‌شناسی جایگاه ویژه‌ای دارد و مقالات متعددی با این رویکرد درباره متون تصویری ارائه می‌شود. نکته درخور توجه این است که عمدتاً به سبب دیدگاه‌های تخصصی پژوهشگران حوزه زبان‌شناسی، طبیعتاً این بخش‌ها بهتر از حوزه تجسمی بررسی شده‌اند. از مقاله‌های منتشرشده در این حوزه می‌توان به این نمونه‌ها اشاره نمود:



تصویر ۱. نگاره بهرام گور در گنبد سپید، خمسه ۴۲۵۱، نیویورک، موزه متروپولیتن، نگارگر شیخ‌زاده، خوش‌نویس سلطان محمد نور، مکتب هرات (نگارندگان)

نامورمطلق (۱۳۸۲و ۱۳۸۳)، در دو مقاله بطور خاص نگاره‌های بنای کاخ خورنق اثر بهزاد و معراج حضرت محمد (ص) اثر سلطان محمد را با متون ادبی مرجعشان تطبیق داده است. در این پژوهش‌ها نویسنده رویکرد به نسبت یکسانی را پیش گرفته است. وی پس از ارائه مقدماتی از روایت مدنظر، در سه مرحله بررسی نشانه‌های متن ادبی، نشانه‌های متن هنری و تطبیق آن‌ها، درباره چگونگی تبعیت نگارگر از متن نتیجه‌گیری می‌کند (نامورمطلق، ۱۳۸۲ :۴۸-۵۶ و ۱۳۸۳ :۱۵۱-۱۷۶).

مقالهٔ دیگری که به تحلیل نشانه‌شناختی در نگارگری ایرانی همت گماشته، "نقد معناشناختی در مطالعه تطبیقی ادبیات و نقاشی با تکیه بر داستان لیلی و مجنون"، نوشته محمدی(۱۳۸۸) است. در این مقاله نویسنده با طرح روایت ادبی لیلی و مجنون، کار خود را آغاز می‌کند. سپس نگاره‌های منتخب را با بهره‌مندی از تعابیری نشانه‌شناختی همچون معانی صریح و ضمنی بررسی کرده و چگونگی انتقال فحوای عرفانی کلام نظامی را در قالب تصویر شرح می‌دهد (محمدی، ۱۳۸۸: ۲۵-۳۸).

عباسی (۱۳۸۳و ۱۳۸۵) نیز در مقالاتی با رویکردی ساختارگرا متون تصویری را تحلیل کرده است: در مقاله‌ای با عنوان "کارکرد روایی- معنایی نشانه‌ها در تابلو قربانی‌کردن حضرت ابراهیم"، سعی در پیاده‌کردن الگوی کنشگران *گریماس*[۶] در تابلوی محمد زمان داشته است و در این راستا، قطب‌هایی چون بالا و پائین، فرهنگ و طبیعت و آسمانی و زمینی را بررسی می‌کند (عباسی، ۱۳۸۳: ۲۰۵-۲۲۵). وی همچنین در مقاله "تقابل‌ها و رابطه‌ها در تابلوهای نقاشی"، همین رویکرد ساختارگرای مبتنی‌بر تقابل‌های دوگانه را پیش گرفته و به گونه‌ای اجمالی درباره چند نگاره و یک آگهی تبلیغاتی بحث می‌کند (همان، ۱۳۸۵ :۱۵۱-۱۷۷).

سجودی (۱۳۹۰) نیز با روش نشانه‌شناسی لایه‌ای، متون تصویری را تحلیل کرده است. وی در مقاله "نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان: بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری"، نشانه‌های القاکننده مفهوم زمان را در متون کلامی و تصویری با یکدیگر تطبیق داده است. همچنین ضمن مطالعه چند تصویر، دو نگاره ایرانی و یک نقاشی‌مدرن غربی، این فرایند را دربارهٔ نگارگری ایرانی بسیار وابسته به رابطهٔ قوی بینامتنی میان نگاره و روایت کلامی الهام‌بخش آن‌ها دانسته است (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۶۷- ۲۰۶).

روش پژوهش

روش پژوهش این مقاله، توصیفی- تحلیلی بوده و منابع آن به صورت کتابخانه‌ای جمع‌آوری گردیده است. در نقد نگاره منتخب نیز رویکردی نشانه‌شناختی با تکیه بر رمزگان ده‌گانه اکو اتخاذ شده که ضمن بررسی جوانب مختلف متن تصویری با شیوه‌ای تطبیقی به حوزه بینامتن‌های آن هم وارد می‌شود تا حدود و چگونگی انطباق نگاره را با متن ادبی تعیین کند.

مبانی نظری

هفت‌پیکر نظامی (بهرامنامه)، چهارمین منظومه از پنج‌گنج نظامی است که نظامی آن را به علاءالدین کُرپ‌ارسلان، حاکم مراغه، هدیه کرده است. «تعداد بیت‌های آن ۵۱۳۶ بیت و به سال ۵۹۳ ه.ق.. اتمام یافته است.» (ثروت، ۱۳۷۸: ۵۴). «هفت‌پیکر نظامی براساس مایه و محتوایی پیچیده سروده شده است و در آن تاریخ و افسانه، مطالبی که از مأخذ مکتوب مدون گرفته شده‌است، با سنت‌های شفاهی درهم آمیخته و چاشنی حکمت و نجوم و اندیشه‌های اجتماعی و روان‌شناسانه آن را غنی و پربار کرده است.» (احمدنژاد، ۱۳۶۹: ۳۶). از مأخذهای آن می‌توان به تاریخ‌های طبری و بلعمی، مجمل‌التواریخ و شاهنامه فردوسی اشاره نمود.[۷]

هفت‌پیکر، براساس زندگی بهرام گور به نظم درآمده است. «بهرام پنجم، مشهور به بهرام گور، پانزدهمین پادشاه سلسله ساسانی بود که جلوس وی ۴۲۱ و فوت ۴۳۸ میلادی است.» (دهخدا، ذیل بهرام گور). براساس داستان بهرام، زیر نظر منذر در یمن در کاخ خورنق پرورش می‌یابد. او با دیدن تصویر دختران هفت اقلیم بر دیوار تالاری در خورنق شیفته آن‌ها شده و پس از نشستن به تخت شاهی، هر یک را به طریقی نزد خود آورده و فرمان ساخت هفت‌گنبد را به شیدهٔ معمار، می‌دهد. شیده ساختن کاخی ویژه را پیشنهاد می‌کند، ایجاد تناسب میان هفت رنگ و هفت اختر و هفت اقلیم و هفت روز هفته، قصری با هفت گنبد به هفت رنگ تا دختران ملوک هفت اقلیم را در خود آسایش دهد. پس در هر روز از هفته، بهرام جامه را به رنگی متناسب با آن روز درآورده و به ملاقات عروسان خود می‌شتابد و در پایان هر روز، از آن‌ها قصه‌ای طلب می‌کند (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۱۳۵-۱۴۵؛ معین، ۱۳۸۸: ۳۵ و ۳۶). ماجرای بهرام با هفت نگار زیبارو، روایت محوری منظومه هفت‌پیکر است. با گذشتن از این هفت گنبد، بهرام به بلوغ درونی و خودآگاهی دست می‌یابد. این روند تکاملی بعد از ماجرای هفت‌گنبد نیز با حوادثی پی‌گرفته می‌شود تا بالاخره بهرام در پی گوری به غاری رفته و از نظرها گم می‌گردد.

هر نشانه به واسطه نظام پیچیده‌ای تحت عنوان رمزگان، در ذهن گیرنده معنا می‌یابد. در حقیقت، هیچ نشانه‌ای خارج از رمزگان وجود ندارد و معنا به واسطه آگاهی گیرنده از سیستم رمزگانی خاصی که نشانه در آن قرار می‌گیرد، حاصل می‌شود. «رمزگان‌ها در حکم نهادهایی عمل می‌کنند که به تعدیل، تعیین و از همه مهم‌تر به تولید معنی می‌پردازند.» (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۴۴).

می‌توان گفت قراردادی که رابطه میان دالّ و مدلول را شکل می‌دهد، پیش‌تر جامعه‌ای از انسان‌ها، به عنوان کاربران زبانی خاص، آن را پذیرفته‌اند و چنانچه فردی در خارج از یک جامعه زبانی، با نشانه‌ای از آن زبان روبه‌رو شود، به فهمی از آن نشانه نخواهد رسید. علت این امر چیزی جز ناآگاهی آن فرد نسبت به رمزگان حاکم نیست. «رمزگان نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌سازد و بدین ترتیب باعث ایجاد رابطه میان دالّ و مدلول می‌شود.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۱). بدیهی است که رمزگان در تحلیل نشانه‌شناختی جایگاهی محوری دارد. تنها با بررسی نشانه‌های موجود در نظام‌های رمزگانی تشکیل‌دهنده متون است که می‌توان از فرایند تولید و ادراک معنا در آن‌ها آگاهی یافت و این، همان کمال مطلوب نشانه‌شناسی است. در حقیقت تحلیل نشانه‌شناختیِ هر متن یا فرایند، شامل در نظر گرفتن چندین رمزگان و روابط میان آن‌ها در متن است.

از رمزگان، دسته‌بندی‌های گوناگونی با معیارهایی مختلف ارائه شده است. *چندلر*[۸] برخی از آن‌ها را در بحث خود از انواع رمزگان بیان کرده است. تقسیم بنیادی میان رمزگان آنالوگ[۹] برمبنای شباهت و دیجیتال برمبنای قرارداد، تقسیم‌بندی برمبنای مجراهای حسی مانند رمزگان دیداری و شنیداری و تمایز میان رمزگان کلامی و غیرکلامی از آن جمله‌اند. بسیاری از نشانه‌شناسان نیز زبان‌های بشری را به عنوان نقطه شروع انتخاب کرده و زیر رمزگان‌هایی همچون پوشاک، آداب و رفتار برای آن ها قائل شده‌اند. خود چندلر نیز تقسیم‌بندی سه وجهی خود را در بافت رسانه‌ها، ارتباطات و مطالعات فرهنگی ارائه می‌نماید. طبق تقسیم‌بندی وی، رمزگان به سه دسته: رمزگان اجتماعی، متنی و تفسیری، دسته‌بندی می‌شود که هر کدام، رمزگان‌های ثانویه‌ای را در بر می‌گیرند (همان: ۲۲۲ و ۲۲۳).

از تقسیم‌بندی رمزگان آنچه در این مقاله کارآمد است، رمزگان تصویری است. اولین گروه‌بندی که احمدی (۱۳۷۵) آن را در پیوند با نقاشی و سینما کارآمد می‌داند، تقسیم‌بندی سه‌گانه رمزگان فرهنگی، تخصصی و سبکی است. وی همچنین، دو نوع رمزگان تصویری مطرح‌شده از سوی *ژان پل سیمون*[۱۰] را در کتاب خود تبیین می‌سازد: یکی رمزگان فنی و دیگر، کدهایی که انسان شناسیک خوانده می‌شوند (احمدی، ۱۳۷۵: ۷۴-۱۲۸).

یکی از کامل‌ترین دسته‌بندی‌ها از رمزگان تصویری که امکانات بی‌نظیری را در تحلیل متون تصویری در اختیار منتقد هنری قرار می‌دهد، دسته‌بندی ده‌گانهٔ اکو از رمزگان تصویری است. این دسته‌بندی در نقد متن تصویری، چنانچه خواهد آمد، کلیه وجوه تشکیل‌دهندهٔ تصویر از مواد و مصالح تا تکنیک و شیوه کار، ویژگی‌های سبکی، توصیفات شمایلی و ارتباطات میان متنی تصویر را با دیگر متون، خواه از نظام نشانه‌ای یکسان و خواه متعلق به دیگر نظامات نشانه‌ای، بررسی می کند. همچنین دلالت‌های ضمنی هر یک از این وجوه را درکنار معانی صریح و اولیه ارزیابی می‌نماید. ده گروه از رمزگان ارائه‌شده در این دسته‌بندی عبارتند از: ۱. حسی ۲. شناسایی ۳. انتقالی ۴. لحن ۵. شمایلی ۶. شمایل‌شناسانه ۷. سلیقه و حساسیت ۸. مربوط به نظریه بیان ۹. مربوط به سبک ۱۰. ناآگاهی. هر یک از این رمزگان‌ها درادامه تعریف و تبیین خواهند شد.

پیکره مطالعاتی این مقاله به نقد نگاره بهرام گور در گنبد سپید با تکیه بر دسته‌بندی ده‌گانه اکو از رمزگان تصویری می‌پردازد. در این راستا پس از ارائه تعریفی از هر یک از انواع این رمزگان، نمودها و مظاهر آن‌ها در نگاره جستجو می‌شود. از میان انواع رمزگان ارائه‌شده در دسته‌بندی بیان‌شده، رمزگان سلیقه و حساسیت و رمزگان مربوط به نظریه بیان، بیش از بقیه جنبه بینامتنی پیدا می کنند. این درحالیست که سایر رمزگان ارائه‌شده در این دسته‌بندی، نشانه‌های تجسمی و روابط متنی اثر را تبیین می کنند. نگاره بهرام در گنبد سپید از نسخه خمسه ۹۳۱ه.ق.، بنا بر سنجه‌های مربوط به حجم مقاله، از میان نگاره‌های این نسخه از هفت‌پیکر نظامی انتخاب شده است. به این نگاره بدان سبب که تصویرگرِ قسمت پایانی و نتیجه‌بخش ماجرای بهرام با دختران هفت اقلیم است، به عنوان نمونه موردی در نقد این نگاره‌ها توجه شده است. ماجرای بهرام با بانوی سپیدپوش گنبد هفتم، مرحله‌ای فرجامی و متضمن دستیابی به آگاهی و حقیقت است. در این نگاره، نشانه‌های تصویری به بهترین نحو در بیان درون‌مایه آن به‌کاررفته‌اند و هماهنگی دقیقی را در ترجمان محتوا از نظام رمزگانی زبان و ادب فارسی به نظام تصویر، ارائه نموده‌اند.

بررسی رمزگان تصویری نگاره با انطباق بر رمزگان ده‌گانه اکو

- رمزگان حسی

وابسته به روان‌شناسی ادراک است که با توجه به آن بررسی می‌شود. این دسته از رمزگان شرایط تأثیرپذیری حسی را ایجاد می کند. کیفیاتی چون رنگ، اندازه و در مواردی جنس اشیا یا میزان نور در یک تصویر از این دست است (اکو، ۱۹۸۸: ۲۰۸). رمزگان حسی موجود در نگاره یادشده را می‌توان در این موارد یافت:

رنگ: رنگ سپید شایان توجه‌ترین رنگ در تصویر این گنبد است. براساس شعر نظامی، تمامی عناصر تشکیل‌دهنده فضای این گنبد، از جمله رنگ تزئینات بنا، وسایل و رنگ لباس ملازمان و خدمتکاران باید به رنگ سفید باشد. با این وجود نگارگر، از همه توصیفات شاعر که بنابر نظر زرین‌کوب تا حدودی جلوه‌ای تصنعی دارد

(زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۱۵۶) در تصویرگری خود تبعیت نکرده است. وی رنگ سپید را به گونه‌ای در تناسب با دیگر رنگ‌ها و تنها در بخش‌هایی از تصویر همچون سویه داخلی گنبد، ردای شمایل‌های اصلی، قسمت‌هایی از لباس ملازمان به کار برده است.[۱۱] با این همه باید دید نظامی و نگارگر در پیِ انتقال چه معنایی به واسطه رنگ سپید هستند. این رنگ، در مبحث نور، جمع و چکیده و دربردارنده همه رنگ‌هاست. نور نخستین و سرچشمه زندگی است. خالص است و متضمن تمامیت و کمال. رنگ پاکی و عاری از هرگونه آلودگی و گناه است. «از نظر معنوی، تابش الهی ...، نیروی والا، پاک کامل، نیروی شفابخش نخستین و سرچشمه زندگی است.» (هانت، ۱۳۷۸: ۱۳۰). رنگ سپید مظهر عفت، پاکدامنی و پارسایی، بی‌گناهی و حقیقت است. این ویژگی‌ها و صفات، با محتوا و کمال مد نظر نظامی در این حکایت کاملاً هماهنگ است. طبق سخن نظامی، بهرام در روز جمعه که موافق با سیاره زهره و رنگ سپید است، به دیدار شهدخت ایرانی می‌رود. شهدخت قصه کام‌جویی مردی پرهیزگار و دختری زیبارو که خود را بخت و از تبار نور معرفی می‌کند، برای بهرام باز می‌گوید:

گفت: نام تو چیست؟ گفتا بخت
گفت جایت کجاست؟ گفتا تخت
گفت اصل تو چیست؟ گفتا نور
گفت چشـم بـد از تو، گفتـا دور
(نظامی، ۱۳۷۳: ۱۵۰)

اما مشکلی بر سر کامیابی این دو دلداده است. هر زمان، اتفاقی آن‌ها را از یکدیگر جدا می‌سازد تا اینکه مرد پارسا به صرافت می‌افتد که این قضای الهی است تا آن‌ها مرتکب گناه نشوند. پس ایشان به عقد یکدیگر درآمده و پاک و بی‌گناه، به وصال می‌رسند. بهرام که با گذر از گنبد سیاه روز شنبه و گنبدهای دیگر، هر روز مسیری را در راه کمال طی کرده در این روز به وصل نور و پاکی و کمال می‌رسد . «با گذر از این گنبد که هفتمین دایره سرنوشت بهرام است، سفر بهرام به دنیای درون که با دیدار سایه و سیاهی آغاز شده بود با آمیزش او با نور و سپیدی به پایان می‌رسد. بهرام درون خود را می‌شناسد، نیروهای قلمرو ناخودآگاه روان خود را به سود سویه خودآگاه آن در فرمان می‌گیرد و به کمال و تمامیت دست می‌یابد» (یاوری، ۱۳۸۶: ۱۵۴). بنابراین «رنگ سفید، نماد پاکی و دوری از گناه است و نظامی با انتخاب این رنگ به نوعی حرکت از تاریکی به روشنی را نشان می‌دهد و درنهایت به رنگ سفید که رنگ پاکی و بی‌آلایشی است، منجر می‌شود.» (واردی، ۱۳۸۶: ۱۸۶). «بر تن کردن رنگ سفید، اغلب نشان از پاکی و معصومیت دارد.» (سان، ۱۳۷۸: ۱۳۳). رنگ سفید در باور عبریان رمز شادی و طهارت، در باور بومیان آمریکای مرکزی نشان صلح و سلامتی، در باور مسیحیان نماد روح مطهر، شادی و پاکی و بکارت و زندگی مقدس و در باور هندوان رمز شعور ناب، تنویر خود، حرکت به بالا، تجلی و اشراق است (کوپر، ۱۳۷۹: ۷۹-۹۰). به قول نظامی:

در سپیدی است روشنایی روز
وز سپیدیسـت مـه جهان‌افرو
همه رنگی به عیب آلودست
جز سپیدی که پاک پالودست
(نظامی، ۱۳۷۳: ۵۵۱).

اندازه‌ها: اندازه پیکرها در این نگاره، بازهم با توجه به آموزه‌های بهزاد، در تناسب بهتری با عناصر معماری قرار گرفته‌اند. پیکرها به سهولت در فضای معماری جای گرفته و به نظر می‌رسد که فضا به مکانی برای عمل آسان ایشان تبدیل شده است. برخی از پیکرها نیز به لحاظ اندازه، درشت اندام‌تر از دیگران هستند.

نور: در این نگاره، به تبعیت از اصول حاکم بر شیوه نگارگری ایرانی- اسلامی، نور منتشر و بدون منبع است. این نور بنابر اعتقادات ایرانی- اسلامی نور الهی است که همه جا را بدون تولید سایه، یکسر روشن می‌کند (موسوی لر، ۱۳۸۳: ۱۵۰). همه اجزای تصویر به یک نسبت روشن است و در این میان، بین فضای داخل گنبد که جایگاه دو دلداده است با فضای بیرونی که ملازمان و خنیاگران را در خود قرار داده تفاوتی وجود ندارد.

بافت: تمام سطح تصویر در این نگاره، از بافت بصری به مناسب‌ترین و استادانه‌ترین شیوه اجرا بهره‌مند است. تمامی سطوح از جمله لباس پیکرها، تاج، کلاه و سربندها، شمعدان و ظروف، تزئینات معماری شامل کاشی‌کاری‌ها و گره‌چینی‌هایِ در چوبی میانی و نقش و نگار فرش، از بافتی غنی از نقوش سنتی پوشیده شده‌اند.

جنس اشیا: باوجود اینکه شیوه رنگ‌گذاری در نگارگری ایرانی مبتنی‌بر بهره‌مندی از رنگ‌ها به صورت تخت و بدون سایه روشن است، این نگاره با نوعی پردازش ظریف، جنسیت اشیا را نیز به نمایش می‌گذارد. این نکته با توجه به نمایش لعاب‌گونهٔ کاشی‌های فیروزه‌ای، چین و چروک و حالت منعطف لباس روی بدن و بافت ظریف و استادانه قالیچه محرز می‌شود. این ایجاد تمایز در جنسیت اشیا به همان ظرافت، در پرداخت درب چوبی میانی و ظروف فلزی از طلا و جنس آلات موسیقی به خوبی دیده می‌شود.

- رمزگان شناسایی

برخی از شرایط ادراک حسی را که در پیوند با رمزگان حسی است به واحدهای نشانه‌ای تبدیل می‌کنند، همچون علامتی سفید بر لباسی مشکی. این دسته از رمزگان همواره با ارجاع

به مجموعهٔ شرایط ادراک حسی سنجیده می‌شوند. شناخت این کدها وابسته به روان‌شناسی هوش و خاطره است (اکو، ۱۹۸۸: ۲۰۹). این دسته از رمزگان در این نگاره می‌توانند بر کلیه عوامل و نشانه‌هایی که به شناساندن فضا، ساختمان و پیکرها به مخاطب کمک می‌کنند، دلالت داشته باشند.

وضعیت قرارگیری پیکرها: جایگیری پیکرها در ترکیب‌بندی می‌توانند همچون کلیدی برای شناسایی آن‌ها عمل کنند. بطور مثال قرارگیری دو پیکر، درست در مرکز چارچوب نگاره و همچنین جای‌گیری سرهای آن‌ها در بالاترین نقطه از دایره متشکل از سرِ پیکرها، آن‌ها را به عنوان پیکرهای اصلی به مشاهده‌گر معرفی می‌کند و این تشخیص به اطلاعات مخاطب از داستان می‌افزاید.

امکانات، تجهیزات و شرایط پیکرها: حالاتی که پیکرها در آن به سر می‌برند نیز می‌تواند در شناسایی نقش ایشان به بیننده یاری رساند. مشاهده دو پیکر، نشسته بر قالیچه‌ای گرانبها، در زیر گنبد آن هم در شرایطی که وسایل پذیرایی از خوردنی و نوشیدنی در مقابلشان مهیاست، شکی در ذهن بیننده باقی نمی‌گذارد که این‌ها پیکرهای اصلی در این داستان و نگاره هستند. بدین ترتیب تک‌پیکر سمت راست، به سبب در دست داشتن صراحی و تنقلات، می‌تواند نقش یک خدمه را داشته باشد. نوازندگان نیز با آلات و ابزار موسیقی‌شان به سهولت شناسایی می‌شوند. اما تشخیص نقش تک‌پیکر و پیکرهای زوج سمت چپ با تکیه بر این طبقهٔ رمزگان، کمی مشکل است. این‌ها شاید ملازمینی با مقامی والاتر هستند، به گونه‌ای که به خود مشغول‌بودن برایشان بلامانع است. دو پیکر جفت، به اعتبار وضعیتشان نسبت به هم و نیز وجود شاخه‌ای گل در دست زن، به دو دلداده می‌مانند.

پوشاک: البسه و نحوه پوشش پیکرها نیز بیننده را در شناسایی راهنمایی می‌کند. نگارگر در اینجا بار دیگر موقعیت فاخر پیکرهای مرکزین را به رخ می‌کشد. او پرنقش و نگارترین لباس‌ها را بر ایشان پوشانیده است. در لباس آن‌ها، همه چیز از کلاه قزلباش پردار و نیزه بهرام تا سربند و سینه‌ریز شهدخت، در تقابل با لباس ساده و عاری از نقش بقیه پیکرها، مخاطب را تلویحاً از برتری این دو نسبت به سایرین، آگاه می‌سازد. تنها در ردای یکی از نوازندگان و پیکرِ مرد در جفت‌پیکر سمت چپ است که تزئیناتی به چشم می‌خورد. هم‌نشینی تاج تزئین‌شده و ردای بلند پرنقش در لباس پیکر اخیر، فرض برتری مقام وی را نسبت به بقیه ملازمان، به اثبات نزدیک می‌کند. او تنها پیکر بجز نقش‌های اصلی است که ردایی یکسر سپید و طرح‌دار بر تن دارد.

قاب‌های خوش‌نویسی: در این نگاره نیز همچون دیگر نمودهای نگارگری ایرانی، قاب‌بندی‌هایی هندسی از خوش‌نویسی دیده می‌شود که به نوعی صحنه را برای مخاطب معرفی می‌کنند و در حکم مقدمه‌ای برای ورود به روایت هستند. قاب خوش‌نویسی در لایه زبانی متن، درخور بحث است چراکه از طریق رمزگان زبان و ادب فارسی، تولید معنا می‌کند. طبیعی است که مخاطب آشنا با این رمزگان می‌تواند معنا را دریابد. اما قاب‌بندی‌های خوش‌نویسی دو طرف بالای تصویر در این نگاره تنها عازم‌شدن شاهی را به سوی گنبدی سفید، یادآور می‌شود:

شاه با زیور سپید به ناز
شد سوی گنبد سپید فراز
(نظامی، ۱۳۷۵: ۱۴۴).

- رمزگان انتقالی

زمینه لازم را برای ادراک حسی تصویر فراهم می‌کنند، مانند نقطه‌چین‌های تصویری چاپی در روزنامه یا نقاط ریز ایجادکننده تصویر کامپیوتری. این درحقیقت می‌تواند بافت یا زمینه‌ای تلقی شود که تصویر بر آن یا به واسطه آن ایجاد می‌شود. بافت بر کیفیت پیام اثر می‌گذارد و تولید لحن می‌کند. اگر بافتی بر کیفیت تصویر تأثیرگذار باشد و لحن خاصی ایجاد کند، دلالت‌های ضمنی و واسطه‌ای برای انتقال معنا خواهند بود (اکو، ۱۹۸۸: ۲۰۹).

بافت کاغذ دست‌ساز: ساخت کاغذ از مهم‌ترین مراحل تولید نگاره‌ها در ایران است. کاغذ مورد استفاده نگارگران ایرانی، از مرغوب‌ترین مواد نظیر ابریشم و کتان بود که گاه از بسیاری پارچه‌های زربفت نیز پربهاتر بود. این کاغذ برای رسیدن به رنگ و بافت دلخواه، در مراحلی ظریف و حساس از زیر دست هنرمند نگارگر و تذهیب‌گر عبور می‌کرد. بافت دلخواه کاغذ در این نگاره نیز به وضوح توسط بیننده ادراک می‌شود و بر مفاهیمی نظیر دقت، مرغوبیت و استادکاری دلالت می‌کند (طاهرزاده بهزاد، ۱۳۸۷: ۲۱۸۶-۲۱۸۸).

کاغذ زرافشان: طلا گرانبهاترین فلز در جهان است. در نگارگری ایرانی زیباترین و مهم‌ترین رنگ مورد استفاده، طلایی بود. قطعات طلا، طی مراحلی بسیار سنجیده، به ورقه‌هایی بسیار نازک تبدیل و سپس ذرات آن به طرق گوناگون بر کاغذ آهاردار پاشیده می‌شد تا بعد از مهره‌کشی، کاغذی با بافتی از ذرات طلا به دست آید.[۱۲] حاشیهٔ این نگاره و بخش‌هایی از تصویر مثل قاب‌های خوش‌نویسی، این زمینه گرانبها را آشکارا نشان می‌دهند. با دقت در نواحی اطراف قاب‌های خوش‌نویسی و همچنین بندکشی‌های کادر نگاره، به نظر می‌رسد که کاغذ آن بطور کامل زرافشان بوده است. این نگاره، زیبا، اشرافی، والا و دربردارنده مفهومی از کمال است.

پرداز: شیوه خاص قلم‌زدن در نگارگری با استفاده از نوک ظریف قلم و کنارهم آمدن نقاط یا هاشورهای بسیار ریز، از مصدر پرداختن در هنر به معنای «آرایش‌دهنده و تنظیم‌کننده» است.

این شیوهٔ قلم‌زنی را به استادانه‌ترین نحو نگارگران قرن نهم ه.ق.، به ویژه بهزاد و شاگردانش استفاده کرده‌اند. «این شیوه همگام با مکتب‌های نگارگری ایران در سطحی والا مورد توجه بود و موجبات تعالی آثار هنرمند را فراهم می‌کرد. هنرمندان از این شیوه برای بازنمایی سبزینه‌های طبیعت، درختان، بافت صخره‌ها و سنگ‌ها، کلاه‌ها و جامه‌های پیکره‌ها بهره می‌گرفتند و فضایی مخملین و چشم‌نواز ایجاد می‌کردند.» (آژند، ۱۳۹۰: ۶). این نگاره بافت مخمل‌گونهٔ خود را در بسیاری سطوح از جمله سایه روشن‌های کاشی‌کاری‌ها و کف‌پوش، چهره، مو و کلاه و لباس فیگورها، پر کلاه بهرام، وامدار شیوه استادانه نگارگرِ پیرو مکتب بهزاد، در پرداز است. پرداز، نمایانگر کمال، پختگی و نهایت پردازش و استادکاری نگارگر است و هرچه دانه‌های پرداز ریزتر و استفاده از آن بیشتر باشد، نگاره باشکوه‌تر و غنی‌تر جلوه‌گر می‌شود.

- رمزگان لحن

کدهایی آفریننده تصورات و احساسات هستند مانند تصور سنگینی و احساس بخشندگی. این رمزگان در نظام دلالت‌های ضمنی نیز جای می‌گیرند. این احساس‌ها و تصورها همچون اجزایی مکمل به درک نشانه‌های شمایلی یاری می‌رسانند (اکو،۱۹۸۸: ۲۱۰). با مشاهده این نگاره، تصوراتی ازقبیل لطافت، ظرافت، ملایمت و نرمی در عین صلابت و استواری در ذهن بیننده شکل می‌گیرد. پختگی و کمال نیز از مفاهیمی است که تلویحاً به ذهن مخاطب متبادر می‌شود. تمهیداتی که نگارگر برای این القائات به کار بسته، می‌توانند تحت عنوان رمزگان لحن بررسی شوند.

پرداخت ظریف به جزئیات و تزئینات هندسی دوار: نگارگر به خوبیِ مختصات سبکی را برای توصیف فضای تغزلی داستان که طبعاً باید از لحنی لطیف برخوردار باشد، به کار گرفته است. وی بدین منظور، از خطوط منحنی و نقوش دوار در قالب اسلیمی‌ها و ختایی‌ها بهره جسته است (تصویر ۲). تزئینات باشکوه قالیچه و لباس پیکرها و ظروف و همچنین نقوش تزئینی آبی‌رنگ بر زمینه سپید گنبد داخلی، ظهوری غنی از مهارت هنرمند در کاربست دقیق هندسه دوار را به نمایش گذارده که به وضوح با درون‌مایهٔ تغزلی روایت هماهنگی می‌یابد. اما آیا تم داستان، تنها عاشقانه و رمانتیک است؟

کاربست نقوش راست‌خط و ترکیب‌بندی متقارن: بهرام تنها درپی عیش و نوش نیست بلکه پادشاهی قدرتمند و باتدبیر نیز هست. نگارگر با آگاهی کامل از ماجرای بهرام، بهترین تدبیر را در ایجاد تعامل میان سویه‌های تغزلی و حماسی داستان اندیشیده است. او لحن عاشقانه را چنانکه گفته شد، با به کارگیری نقوش تزئینی منحنی، به اثر بخشیده و برای القای حالتی از قدرت و صلابت، نقوش هندسی و مستقیم‌الخط را در بازنمایی کاشی‌ها و گره‌چینی در چوبی و پنجره‌های دیوارهای جانبی استفاده کرده است (تصویر ۳). ترکیب‌بندی متقارن تصویر نیز در ایجاد این لحن پرقدرت بی‌تأثیر نیست؛ تقارن، متضمن مفاهیمی چون ثبات، آرامش و استحکام است. در اینجا، رمزگان تولیدکننده لحن، به خوبی وقار و سنگینی و ثبات را با نرمی و لطافت و شاعرانگی، توأمان القا می‌کنند. همچنان‌که بهرام، خود نیز همواره سعی در متعادل‌ساختن نیروهای متناقض سرخوشی و اراده و تدبیر در درون خود است.

انتظام فضای معماری کشیده: تمامی عناصر معماری در این نگاره دارای تناسباتی کشیده هستند. این کشیدگی اغراق‌آمیز تناسبات، حتی به شمعدان و شمع سپید نیز سرایت کرده است. طاق سپید گنبد نیز هدایتگر نگاه به سمت بالاست. حرکت صعودی چشم، با شکسته‌شدن کادر توسط لایه خارجی گنبد که با میله مرکزی تا ارتفاعی معادل یک ششم ارتفاع کلی کادر بالا می‌رود، کامل می‌شود. اما، نیت نگارگر از ایجاد فضایی یکدست بالارونده چیست. بهرام با شنیدن قصه بانوی گنبد سپید، آخرین مرحلهٔ تکامل درونی و دست‌یابی به خودآگاهی را طی می‌کند. نگارگر در القای این مفهوم دقیق و باریک‌بین از عناصری استفاده می‌کند که دارای حرکت صعودی باشد. عناصر بصری عمودی در این ترکیب‌بندی، متضمن معانیِ ضمنیِ والایی، کمال و پختگی است.

- رمزگان شمایلی

از طریق رمزگان انتقالی، ادراک یا احساس می‌شوند. از مهم‌ترین رمزگان شمایلی، واحدهای نشانه‌ای هستند که در کاربرد متداول "تصویر" نامیده شده‌اند. عبارت نشانه‌های شمایلی را می‌توان به عنوان معادلی دقیق‌تر برای واحدهای نشانه‌ای در نظر گرفت. نکته‌های اصلی و مرکزی در پیام تصویری به واسطه همین واحدهای نشانه‌ای یا نشانه‌های شمایلی منتقل می‌شوند (اکو،۱۹۸۸: ۲۱۱). از منظر نشانه‌شناسی، نشانه‌های شمایلی آن هایی هستند که به اعتبار دارابودن برخی ویژگی‌های موضوع خود، به آن شبیه‌اند. این گروه از رمزگان بیشتر به کار آثار تصویری فیگوراتیو[۱۳] می‌آیند. با این تفاسیر به نظر می‌رسد که رمزگان شمایلیِ اکو، به نوعی با توصیف شمایلی مرتبط باشد که در اغلب رویکردهای نقدِ اثر تصویری، اولین گام به حساب می‌آید. این به معنای دریافت ابتدایی معنا از اشکال ایجادشده توسط عناصر بصری است. ضمن اینکه، به ترکیب‌بندی و انتظام رنگی تصویر نیز می‌توان هم‌زمان توجه کرد.

توصیف شمایلی: در این نگاره، جای‌گیری تعدادی پیکره انسانی در محدوده‌ای نزدیک به نسبت دو سوم پائینی کادر اصلی دیده می‌شود. عناصر معماری موجود در تصویر با تناسباتی کشیده، نمایشگر درون خانه‌ای از بنایی سنتی‌اند که در قسمت میانی دو پیکره محوری را با عناصری چون قالیچه‌ای پوشیده

از اسلیمی و ختایی‌ها و سفره پذیرایی در خود گنجانده است. پشت سر آن دو نیز دری با گره‌بندی‌های چوبی است که به عنوان عاملی واسطه‌گر، سطح میانی را به گنبد سپید، پیوند می‌دهد. در پایانِ گذارِ از پائین به بالای نگاره، گنبد تیره‌رنگ، عنصری ایست که با شکستن کادر، چشم را به بیرون و ادامه حرکتی صعودی سوق می‌دهد. بقیه پیکرها در فضای خارجی بنا و پائین کادر تصویر شده‌اند.

ترکیب‌بندی: این اثر از نوعی چینش متقارن و دوار بهره‌مند است. تقارن در انتظام فضای معماری به روشنی پیداست. پیکرهای انسانی نیز در دو گروه‌بندی چهار نفره در دو طرف محور میانی تصویر قرار گرفته‌اند. محور جداکننده مرکز تصویر، خود، حاصلِ قرارگیری عناصری ریز و درشت از پائین تا بالای نگاره است: از گل‌های نرگس تا گنبدهای سپید و تیره‌رنگ. سه کتیبه خوش‌نویسی نیز از تقارن حاکم بر ترکیب اثر پیروی می‌کنند. ترکیب‌بندی دوار اثر در نحوه قرارگیری پیکرها در تصویر معنا می‌یابد. هشت پیکر به گونه‌ای در یک دایره جای می‌گیرند که این جریان دایره‌ای در نیمه پائینی تصویر، در تقابل با استحکام مربع‌وار نیمه بالایی، تناقضی را در بیان نشان می‌دهد. دایره در ذات خود، پویا و پرتحرک است؛ پیکرهای انسانی با فطرت کمال‌جو، به خوبی در قالب دایره‌ای خود می‌نشینند. اما سطح بالایی، استحکام و ثبات خاصِ راست‌گوشه‌ها را به نمایش می‌گذارد. این ثبات، شاید حاکی از قدرت نظامی حکومتی باشد.

انتظام رنگی: رنگ‌ها در این نگاره، بسیار پرجلا و چشمگیر هستند. به نظر می‌رسد نگارگر برای رنگ‌آمیزی سطح وسیعی از تصویر، رنگ‌های سرد و خنثی را برگزیده باشد. رنگ‌های آبی از لاجوردی و فیروزه‌ای و سبز با تغییراتی در درجه اشباع، نواحی وسیعی از اثر را پوشش داده‌اند. نگارگر از سفید نیز به عنوان رنگی خنثی، برای رنگ‌آمیزی گنبد داخلی، لباس پیکرها و رنگ گل‌ها بهره جسته است. لیکن رنگ‌های گرمی چون نارنجی- اخرایی و طلایی و زرد و قرمز، همگی در بستری از رنگ‌های خنثی به درخششی وصف‌ناپذیر دست‌یافته‌اند به گونه‌ای که فرض تسلط رنگ‌های سرد را از میان می‌برند و فضا را کاملاً گرم و سرشار از نور و حرارت، جلوه‌گر می‌سازند.

- رمزگان شمایل‌نگارانه

مدلول‌های رمزگان شمایلی یا نشانه‌های شمایلی را به دالّ تبدیل می‌کنند و هدفشان این است که واحدهای نشانه‌ای پیچیده‌تر و فرهنگی‌تری بسازند (اکو،۱۹۸۸: ۲۱۳). در این مرحله بحث از موضوع آثار هنریست. نشانه‌های شمایلی در اینجا نقش خود را بنابر قراردادهایی می‌پذیرند. این قراردادها ممکن است برای جامعه‌ای فرهنگی، بدیهی باشند. برای نمونه، تصویر سیزده مرد بر سر میز غذا که تداعی‌کننده شام آخر مسیح است. اما درباره نگارگری ایرانی، عمدتاً برای دریافت موضوع باید به متنی که تصویر براساس آن ایجاد شده است، بازگشت. در غیر این صورت، مخاطب هیچ‌گاه از سطح ادراک ابتدایی نشانه‌های شمایلی فراتر نخواهد رفت. شاید به همین منظور باشد که در این نوع تصویرگری، معمولاً جایی را برای نوشتار داخل نگاره نگاه‌می‌داشتند تا با بازگشت به آن، مخاطب تا حدی از موضوع آگاهی یابد.

با مراجعه به لایه زبانی و ادبی چنین به دست می‌آید که نگاره یادشده، عیش بهرام را در روز جمعه، متناظر با سیاره زهره و رنگ سپید، در پیوند با شاهدخت ایرانی، دُرّستی، به تصویر می‌کشد. در اینجا نگارگر با قراردادن قاب‌های خوش‌نویسی با مضمون:

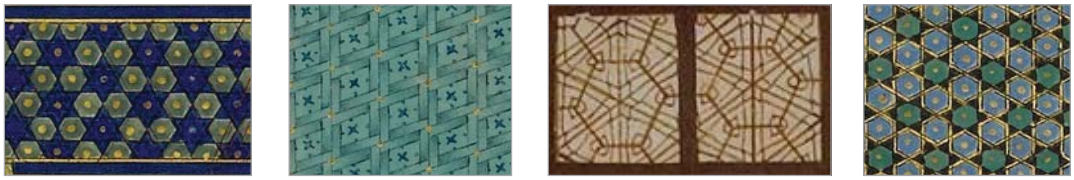
شاه با زیور سپید به ناز شد سوی گنبد سپید فراز

سعی در معرفی داستان به بیننده داشته است. بدین ترتیب شمایل‌های موجود در نگاره، به نوعی مشخص‌اند؛ پیکرهای مرکزی نشسته بر قالیچه که با پیروی از اصل پرسپکتیو مقامی، جثه درشت‌تری نسبت به سایرین دارند و سرتاپا سپیدپوش‌اند، باید شخصیت‌های اصلی این بخش از داستان، بهرام گور و دُرّستی دختر خسرو، شاه ایرانی باشند. بقیه پیکرها، ملازمان و خدمتکاران و خنیاگران هستند که در فضایی صمیمی تصویر شده‌اند. مکان، چنانچه در متن ادبی تشریح شد، یکی از گنبدخانه‌هایی است که شیده، برای شاهدخت ایرانی بنا کرده است تا در آن قصه خود را برای شاه بهرام بازگوید. گنبدی که بنابر پیشنهاد خودِ معمار، در توافق با سیاره زهره و روز جمعه به رنگ سپید درآمده است. در این مرحله، بررسی شخصیت‌های داستان و نگاره ضروری می‌نماید.

- شخصیت‌ها

بهرام: شخصیت بهرام، در تاریخ و اسطوره آن‌طور درهم آمیخته که تصور مرزی در تفکیک این دو امکان‌ناپذیر است. نظامی، خود نیز شخصیت قهرمانش را با درهم‌آمیختن همین سویه‌های تاریخی و افسانه‌ای، پرداخته است. قهرمانی که میان عشق با زندگی واقعی و عیش و طرب با درایت و سیاست و جنگ و حکومت، آشتی می‌انگیزد. به عدالت‌گستری و رعیت‌پروری مشهور است به گونه‌ای که «هیچ‌یک از شاهنشاهان ساسانی به استثنای اردشیر بابکان و خسرو انوشیروان، مانند او محبوب عام نبوده است.» (دهخدا، ذیل بهرام گور). «بهرام در روایات شایع در افواه عام نمونه کامل شادخواری، هشیاری و دلاوری پادشاهانه محسوب می‌شد و پادشاهان عصر، او را به خاطر عشرت‌طلبی، به خاطر جنگ‌دوستی و به خاطر ذوق شاعریش با نظر تحسین می‌نگریستند.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۱۳۷). وی تحت تربیت منذر، از نجوم و رمل، تیراندازی و سوارکاری و

تصویر ۲. پرداخت ظریف به تزئینات هندسی دوار و رنگ‌های هماهنگ و باوقار در تزئینات بنای درباری، نقوش قالی و لباس؛ فاخربودن لحن نگاره را می‌رساند (نگارندگان)



تصویر ۳. کاربست نقوش راست‌خط و ظریف و فاخر در تزئینات بنا (نگارندگان)

شکار و سلاح‌داری، بهره بسیار داشت و به همان نسبت به رقص و طرب و موسیقی علاقه نشان می‌داد. گفته‌شده که او برای شادکردن رعیت، «از هندوستان دو هزار لولی جهت مطربی به ایران آورد.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۲۸۶).

باوجود بسیاری محاسن اخلاقی، نظامی برای شخصیت بهرام سویه‌ای ناکامل متصور می‌شود. ظاهراً بهرام با داشتن همهٔ این صفات نیکو و مهارت‌ها، هنوز شخصیت آرمانی نظامی نیست. پس شاعر تمامی صحنه هفت‌پیکر را مبدل به عرصه‌ای برای تکامل و رشد قهرمانش می‌کند. نظامی، بهرام را در موقعیت‌های متعدد در معرض نکته‌ای عبرت‌آموز قرار می‌دهد و بهرام به راستی که درس را از آموزگاران، خوب فرامی‌گیرد. او با گذار از تمامی چالش‌هایی که خالقش برایش در نظر گرفته، درنهایت به کمال مطلوب نظامی دست می‌یابد و با پیداکردن بخش غایب آگاهی‌اش، به خودشناسی و امتزاج با راز هستی می‌رسد. اینجاست که به پیروی از کهن‌الگوی سر به مهر ماندن این راز، درپی گوری به غار رفته و از نظرها پنهان می‌گردد. این شخصیت در نگاره، با لباس سپید، در مکانی مناسب و کمی درشت‌اندام‌تر از سایرین به تصویر کشیده شده است و به واسطه نشانه‌هایی همچون لباس مزین، کلاه قزلباش خاص سران آن دوره (اوایل صفوی)، سفره پذیرایی روبه‌رویش و همچنین خنجری با حمایل زر که بر کمر بسته و تثبیت‌کننده قدرت وی حتی در خلوت با معشوقه است، به خوبی شناخته می‌شود. نکته جالب توجه بی‌ارتباطی کلاه قزلباش با بهرام و نظامی است. این کلاه که در حقیقت توسط پدر شاه اسماعیل صفوی برای صوفیان ابداع شده، کلاهی دوازده‌تَرک به رنگ قرمز است که میان دستاری سفید یا سبز، به گونه‌ای که نوک بلند آن بیرون باشد، پیچیده می‌شده است. بدیهی است که نگارگر در هماهنگی با رمزگان فرهنگی دوره خود، چنین کلاهی را برای بهرامِ خویش برگزیده است.

شاهدخت ایرانی: این شخصیت که طبق الگوی روایت‌شناسی گرماس، کنشگری یاری‌رسان است، بهرام را در دستیابی به شیء ارزشی‌اش، کمال و پختگی، یاری می‌رساند. او به تبعیت از ستارگان و روز و اقلیم، سرتاپای سپیدپوش است. سپید، رنگ پاکی و خلوص و کمال است و بهرام نیز در هماهنگی با شاهدخت است که جامه سپید برتن کرده و این ابتدایی‌ترین گام در یاری قهرمان است. وی داستانی را با این نکته اخلاقی بر بهرام باز می‌گوید: عقل و عفت برتر از هوس‌بازی و نفس‌پرستی است. با شنیدن این داستان و با وصال اوست که بهرام به مرحله‌ای از خودآگاهی دست می‌یابد. نگارگر به سبب محدودیت رسانه، تمامی نشانه‌های متن ادبی ازقبیل نشانه‌های نجوم و عدد را به نمایش در نیاورده اما با به تصویر کشیدن شاهدخت با ردایی سفید و تزئینات طلایی که آن هم متضمن نور و آگاهی است، او را به عنوان قهرمان زن روایت، معرفی می‌نماید.

شخصیت‌های فرعی نگاره: در داستان از زمان پای‌گذاردن بهرام به گنبد سپید، سخنی در وصف مجلس و خدمتکاران و ... آورده نشده است. با این وجود نگارگر با تکیه بر تخیل خویش و به احتمال، بهره‌گیری از توصیفات نظامی در دیگر صحنه‌های بزم و خلوت، شخصیت‌هایی آفریده که حضورشان را در مجلس ضروری احساس کرده است. از میان این شخصیت‌ها نوازندگان به سبب در دست داشتن دف و چنگ، خود را به صراحت معرفی می‌کنند. از دیگر شخصیت‌های مخلوق نقاش، بانویی نشسته در برابر خنیاگران و دو دلداده ایستاده در سمت چپ نگاره، با توجه رمزگان شناسایی نقش مشخصی ندارند. جوانی هم در سمت راست تصویر با در دست داشتن ظرفی از شیرینی و تنقلات و صراحی و حالت بستن ردایش به کمر، نقش خود را به عنوان خدمتگذار خلوت، از سوی نگارگر می‌پذیرد.

- مکان

گنبدخانهٔ سپید؛ از قصر هفت‌گنبد: شیده، از قبل رنگ سپید را از لباس تا فرشینه برای این گنبد و ساکنانش به تناسب نجوم و ایام هفته و اقلیم پیشنهاد داده بود:

از نمودار جامه تا بفریش
کرده همرنگ روی گنبد خویش
(نظامی،۱۳۷۳: ۷۰)

اما نگارگر در جائی که بحث از دقت کارش است، به توصیفات متن مرجع وفادار نمانده و فضا را بجای سفید مطلق که قدرت نمایش عناصر را از او می‌گیرد، با رنگ‌های مطلوب خود آراسته است. این کار او نه‌تنها آسیبی به مضمون وارد نیاورده بلکه امکان دیده‌شدن سطوح سپید مد نظر شاعر را در کنار رنگ‌های دیگر ایجاد کرده است. این تناقضات با در نظر گرفتن تفاوت‌های بنیادین شیوه بیان در دو رسانه زبانی و تصویری، توجیه می‌شود. تزئینات در و دیوار و پنجره و گنبد و فرش و ظروف و ... ، بازهم توصیفاتی از فضا را به دست می‌دهد که در متن ادبی اثری از آن‌ها نیست.

- رمزگان سلیقه و حساسیت

دلالت‌های ضمنی برآمده از واحدهای نشانه‌ای پیشین یا نشانه‌های شمایلی را تثبیت می‌کند (اکو،۱۹۸۸: ۲۱۴). نشانه‌های شمایلی را می‌توان در این نگاره در دو گروه عمده: مکانی و پیکره‌ای جای داد. آنچه در این نگاره به تکرار مشاهده شد، وضعیت‌های متناقض‌نما است. در ایجاد فضای معماری (مکان)، آمیختگی بی‌نظیر تزئینات هندسی مستقیم‌الخط و منحنی دیده می‌شوند. این تناقض به گونه‌های دیگر در تعامل میان رنگ‌های گرم و سرد و تقابل چینش‌های مدور و راست‌گوشه در ترکیب‌بندی اثر نیز تکرار می‌شود. این‌ها به گونه‌ای ضمنی القاگر تضاد درونی شخصیت اصلی، بهرام گور است. کشیدگی عناصر معماری نیز دربرگیرنده معنای ضمنی حرکت به سوی کمال است. در پیکرها نیز نکته جالب توجه تفوق کمیتی پیکرهای زن بر مرد است. معنای ضمنی این برتری در تعداد می‌تواند برتری نیروی زنانه به عنوان عامل مکمل و در حقیقت به کمال‌رساننده مرد باشد و این از جایگاه والای زن در اندیشه نظامی، دور نیست. شاهدخت ایرانی و دیگر زنان هفت‌پیکر مانند فتنه همگی عواملی در جهت سوق‌دادن مرد داستان به سوی آگاهی هستند. از کلیت نگاره معانی بی‌شماری نظیر بزمی‌گرایی، تجمل‌گرایی، دقت و ظرافت، درباری‌گری و زن‌گرایی (فمنیسم) استنباط می‌شود. در این نگاره، عناصر دیگری نیز وجود دارند که معنای ضمنی تولید می‌کنند اما آن‌ها را می‌توان در رمزگان نظریه بیان مطرح نمود.

- رمزگان مربوط به نظریه بیان

نخست بنابر قراردادهایی تازه شکل می‌گیرند، سپس کاربردی اجتماعی می‌یابند؛ درست همچون مجازهای نظریه بیان (اکو،۱۹۸۸: ۲۱۵). در نگارهٔ مد نظر، بیشتر مجازهایی وجود دارند که در آن‌ها ترکیبی از عناصر، معنایی مجازی را القا می‌کنند. نگارگری و ادبیات فارسی در طول تاریخ با یکدیگر مراوداتی را در ایجاد تصاویر داشته‌اند. نگارگران برای تصویرکردن منابع خیال‌انگیز ادبی، بارها از همان استعارات و مجازهای ادبی در توافق با نوع رسانه، بهره جسته‌اند. از نشانه‌های ادبی در این نگاره می‌توان به صراحی و پیاله و می، شمع، دف و چنگ و گیاهانی چون نرگس اشاره نمود.

صراحی و پیاله و می: صراحی در ادب فارسی کنایه از معشوق و همچنین سینه خونین عاشق است. در این نگاره، صراحی در مقابل یا در دست اغلب پیکرها وجود دارد. اما پیاله در اصطلاح متصوفه، کنایه از محبوب و چشم مست اوست (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۳۱۴). باده‌پیمایی در ایران از پیشینه‌ای طولانی و آمیخته با اساطیر برخوردار است. در ادب فارسی نیز این مقوله دست‌مایه خیال‌پردازی‌های بسیار بوده است. می و باده‌نوشی از قرن پنجم ه.ق. به بعد، با رواج عرفان اسلامی معنایی استعاری، دالّ بر حالی که از غلبه محبت پروردگار به انسان دست‌می‌دهد، دارد(همان: ۱۳۰۴). نظامی نیز که در خلقیاتش دوری از می‌گساری آمده است، در توجیه توصیفات دقیق خود از صحنه‌های باده‌نوشی، مراد خود را از می این‌گونه شرح می‌دهد:

نه آن می که آمد به مذهب حرام
میئی که اصل مذهب بدو شد تمام
(ثروت، ۱۳۷۸: ۴۳)

تصویر صراحی و پیاله در این نگاره می‌تواند در معنای مجازی بر همان مدهوشی از عشق الهی و دست‌یابی به حقیقت که بی‌ارتباط با محتوای داستان هم نیست، دلالت کند.

شمع: «شمع در هنر و ادبیات و مذاهب، معانی نمادین گوناگونی دارد. در ادب فارسی نیز بسیار به‌کار رفته و صفاتی چون شب‌افروز و جان‌سوز را به آن نسبت داده‌اند.» (انوشه،۱۳۸۱: ۹۱۲). شمع در اصطلاح عرفانی کنایه از خدا و نور معرفت است. از نگارگر قرن دهم ه.ق. بعید نیست که با تکیه بر دانش خود از تعابیر عرفانی، شمع را با این معنا به تصویر کشیده باشد. وضعیت ایده‌آل و کامل و خدشه‌ناپذیر شمع باوجود شعله بلند طلایی رنگش، به نوعی مؤید این ایده است.

دف و چنگ: موسیقی در ادبیات فارسی جایگاهی درخور توجه دارد. تکرار نام گوشه‌ها و دستگاه‌ها و آلات موسیقی

در شعر تأییدی بر این مدعاست. درباره علاقه بهرام گور به موسیقی که پیش‌تر گفته شد، در این نگاره نیز آلات موسیقی، دف و چنگ به تصویر درآمده است که از طرب و شادی حاکم بر بزم حکایت می‌کند. از سوی دیگر چنگ به سبب ظاهر خمیدهٔ خود، کنایه از پیری است و پیری در ادب فارسی، دالّ بر تجربه و آگاهی و دانش دارد. ممکن است همین معنای مجازی چنگ باشد که نگارگر را به انتخاب آن ترغیب کرده باشد چراکه بهرام درپیِ آگاهی است. حافظ نیز چنگ را در معنای پیری به کار برده است:

چنگ خمیده قامت، می‌خواندت به عشرت
بشنو که پند پیران هیچت زیان ندارد
(حافظ، ۱۳۸۱: ۸۶)

نرگس: یکی از پربسامدترین گل‌ها در ادبیات فارسی است. «در گذشته بوی آن را برای فزونی عقل و ... مفید می‌دانستند... در سنت شعر فارسی نرگس دارای دیده ولی بدون بینایی تصور می‌گردد.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۲۰۰). این به معنای بصیرت و چشم دل است که بازهم بر مفهوم آگاهی دلالت دارد. علاوه‌بر این‌ها، نرگس استعاره از چشم معشوق است و با صفات فتان، طناز، مست و جادو توصیف می‌شود. نگارگر در تناسب با موضوع تغزلی کار خود، گلدانی از گل‌های نرگس را در محور مرکزی تصویر، میان نوازندگان و پیکر زن تنهایی که با طنازی به گلدان خیره شده، قرار داده است.

- رمزگان مربوط به سبک

بر مختصات ویژهٔ یک ژانر یا دست‌خط شخصی یک هنرمند دلالت دارند (اکو،۱۹۸۸: ۲۱۶). در این مرحله نگاره مد نظر در دو سطح بررسی می‌شود: یکی مختصات سبکی نگارگری ایرانی و دیگری ویژگی‌های سبکی مکتب هرات و بهزاد که این نگاره در آن شکل گرفته است. برخی این نگاره را به هرات و برخی هم به تبریز یا بخارا منتسب می‌دانند. اما آنچه مسلم است شیخ‌زاده، شاگرد بهزاد بوده و از اصول اوج مکتب هرات و بهزاد پیروی می‌کند.

ویژگی‌های سبکی نگارگری ایرانی

نگارگری ایرانی که از قرن هفتم ه.ق. شاکله اصلی خود را پیدا کرده است، محتوای ایدئولوژیک خود را در پیوند با حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی و ادبیات عرفانی آن دوره می‌یابد. نگارگر درپی به تصویر کشیدن عالم مثال، از طبیعت‌گرایی دوری می‌جوید. پیرو این‌ها، اجتناب از طبیعت‌گرایی در فضاسازی چند ساحتی و بدون عمق‌نمایی، نور منتشر بدون سایه، پیکرسازی استیلیزه و بدون شبیه‌سازی و کاربرد رنگ‌ها به صورت تخت و درخشان، متجلی می‌شود. خط نیز به صورت قاب‌های خوش‌نویسی به عنوان عامل پیونددهنده تصویر و متن کارایی می‌یابد. به لحاظ مضمونی، نگارگری ایرانی بر ادبیات فارسی به خصوص ادبیات حماسی و غنایی تکیه داشته است. این امر باعث می‌شود این منظومه‌ها عمدتاً کارکردی روایی و تصویری یابند که در سایه حمایت دربار و پادشاهان هنردوست، جلوه‌ای باشکوه و غنی به خود می‌گیرند. این ویژگی‌ها درباره نگاره مدنظر نیز بطور کامل صادق است.

تحولات مکتب بهزاد

بهزاد (احتمالاً۸۶۵-۹۴۲ه.ق.) یکی از تأثیرگذارترین نگارگران در تاریخ نقاشی ایرانی است. وی با حفظ اصول نگارگری، نوآوری‌هایی را در ترکیب‌بندی، رنگ‌آمیزی و طراحی و بازنمایی پدیدآورد که توسط شاگردانش به مکاتب هنری بعدی منتقل گشت. محتوای واقع‌گرایانه و انسان‌گرایانه آثار بهزاد، ویژگی اصلی آثار اوست. در این راستا، بهزاد فضا را به صحنه کنش‌های انسانی تبدیل کرده و به پیکرهای زمخت و بی‌حالت پیشین، ظرافت، تحرک، حالت و فردیت بخشیده است. عمق‌نمایی را نیز تا حدودی با پرداز و تمهیداتی شبیه به پرسپکتیو یک نقطه‌ای به نگارگری وارد ساخته است.[۱۴] در نگاره بهرام در گنبد سپید نیز، شیخ‌زاده به ظرافت، آموزه‌های استاد خویش را به‌کار می‌بندد. از اشتراکات این نگاره با مکتب بهزاد می‌توان به شیوه رنگ‌آمیزی، انتظام فضای معماری و تزئینات ظریف، پیکرهای متناسب با فضا که باوجود تعداد زیاد به هیچ‌رو القاکننده احساسی ازآشفتگی نیستند و چهره‌هایی که حالتی عاطفی را القا می‌کنند، اشاره نمود.

- رمزگان ناآگاهی

«می‌توانند در هر یک از اشکال شمایلی، شمایل‌نگارانه یا نظریه بیانی وجود داشته باشند و بنابه قرارداد انگیزش، آگاهی یا واکنشی را در مخاطب ایجاد کنند. این دسته از رمزگان مانند دلالت ضمنی، معنایی جز معنای صریح ابتدایی حاصل می‌کنند. همچون تصویر کودکی پشت میله‌های زندان در دیوارکوب سازمان عفو بین‌الملل.» (اکو،۱۹۸۸: ۲۱۶). برای این گروه از رمزگان در نگاره منظور با توجه به ردای سپید بهرام و شهدخت ایرانی و معانی رنگ سپید می‌توان عشق پاک را تصور کرد که با خرد و پرهیزگاری عجین است و شهدخت در عین آگاهی از نیت بهرام، او را با قصه‌ای شیرین و پندآموز به رستگاری رهنمون می‌شود.

درپایان، بطور خلاصه میزان تطابق رمزگان‌های ده‌گانه اکو با صورت ظاهری نگاره، وضعیت محتوایی آن و حدود وفاداری به متن ادبی، در جدول ۱ مشخص شده است.

جدول ۱. خلاصه نتایج انطباق رمزگان ده‌گانه اکو با جزئیات تصویر نگاره

نوع رمزگان	تعریف رمزگان	نمودها و مظاهر رمزگان در نگاره
حسی	رمزگان با قابلیت ایجاد تأثیرپذیری حسی که با توجه به روان‌شناسی ادراک بررسی می‌شود	۱. رنگ: تأکید بر رنگ سپید به سبب محتوای داستان. معانی نمادین رنگ سپید: تمامیت، پاکی، حقیقت. اجتناب نگارگر از تبعیت از توصیفات شاعر مبنی‌بر سپیدبودن کلیت صحنه و استفاده از سپید با توزیع مناسب نسبت به سایر رنگ‌ها. علت تبعیت‌نکردن: اقتضائات نظام تصویر و اجتناب از تصنع ۲. اندازه: تناسب بهتر پیکرها با فضا و درشت‌اندام بودن برخی پیکرها (پرسپکتیو مقامی) ۳. نور: نور منتشر، بدون منبع و بدون تولید سایه ۴. بافت: پوششی از بافت بصری غنی از نقوش سنتی ۵. جنس: تشخیص علائمی دالّ بر جنسیت‌پردازی در لباس و کاشی و فلز و ...
شناسایی	رمزگان با قابلیت تبدیل شرایط ادراک حسی به واحدهای نشانه‌ای (شمایل یا تصویر)؛ شامل کلیه نشانه‌های یاری‌رسان به شناسایی عناصر تصویر از سوی مخاطب	۱. وضعیت قرارگیری پیکرها ۲. امکانات، تجهیزات و شرایط و حالات پیکرها ۳. نوع پوشاک ۴. قاب خوش‌نویسی: شاه با زیور سپید به ناز/ شد سوی گنبد سپید فراز کلیه عوامل بالا به نوعی در شناسایی نقش‌های اصلی و فرعی و موضوع نگاره به مخاطب کمک می‌کنند.
انتقالی	رمزگان فراهم‌کننده شرایط اصلی برای ادراک حسی، متضمن بافت یا زمینه‌ای که تصویر بر آن یا به واسطه آن ایجاد می‌شود	۱. بافت کاغذ دست‌ساز: بافت مرغوب کاغذ به رنگ شکری، دالّ بر دقت و استادکاری ۲. زرافشان بودن کاغذ: استفاده ظریف از فلز گران‌بهای طلا در زرافشانی کاغذ؛ دالّ بر والایی، کمال و اشرافیت ۳. پرداز: شیوه خاص و ظریف در پردازش جنسیت‌ها و بافت‌ها؛ بیانگر شکوه و غنا و نهایت پردازش و کمال
لحن	رمزگان آفریننده تصور همچون تصور سنگینی و نرمی که در نظام دلالت‌های ضمنی نیز جای می‌گیرند	۱. استفاده از تزئینات هندسی دوار؛ القاکننده تصور لطافت و ملایمت و فاخربودن (هماهنگ با محتوای تغزلی) ۲. کاربست نقوش مستقیم‌الخط و ترکیب‌بندی متقارن؛ القاکننده تصور قدرت، صلابت، ثبات و استحکام (هماهنگ با سویه حماسی و قهرمانی داستان و شوکت پادشاهی و حکومت) ۳. تأکید بر ساختار عمودی فضای معماری و القای وضعیت صعودی؛ متضمن معانی والایی، کمال و پختگی (متناسب با محتوای داستان)
شمایلی	رمزگانی شامل واحدهای نشانه‌ای که تصویر یا نشانه شمایلی نامیده می‌شوند (توصیف شمایلی)	توصیف شمایلی: دریافت فضا به عنوان درون‌خانهٔ بنایی سنتی، تشخیص هشت پیکر انسانی شامل سه مرد و پنج زن و تمایز دو پیکر مرکزی به سبب اندازه، جای‌گیری، پوشاک و ... همچنین مشاهده عناصری نظیر دف و چنگ، گل، تنقلات، جام و صراحی و رابطه مستقیم با موضوع که تصویر را با واقعیت پیوند می‌دهد
شمایل نگارانه	رمزگان ایجادکننده واحدهای نشانه‌ای فرهنگی‌تر؛ شمایل‌نگاری (معرفی موضوع)	در این مرحله بازگشت به روایت ادبی ضروری است که موضوع و نقش‌ها و مکان به مخاطب معرفی می‌شود. ۱. شخصیت‌ها: بهرام و دُربِستی به عنوان شخصیت‌های اصلی داستان و شخصیت‌های فرعی که در متن ادبی، توصیفی برای آن‌ها نیست و نگارگر با تکیه بر تخیل خود و توصیفات دیگر صحنه‌ها، امکان شناسایی آن‌ها را به مخاطب می‌دهد. ۲. مکان: گنبدخانهٔ سفید از قصر هفت‌گنبد. سرپیچی نگارگر از توصیفات متن؛ به علت تفاوت در رسانه و پرداخت نگارگر به جزئیاتی که در متن توصیف نشده‌اند. از نمودار جامه تا بفریش/کرده همرنگ روی گنبد خویش
سلیقه و حساسیت	رمزگان تثبیت‌کنندهٔ دلالت‌های ضمنی به دست آمده از نشانه‌های شمایلی (شمایل‌شناسی)	دلالت‌های ضمنی که از دو دسته نشانه‌های شمایلی موجود در تصویر، شمایل‌های مکان و پیکره‌ای، استنباط می‌شود. ۱. دلالت‌های ضمنی مرتبط با نشانه‌های شمایلی پیکره‌ای: القای معنای ضمنی برتری نیروی زنانه به عنوان به کمال‌رساننده مرد با توجه به تفوق کمیتی پیکرهای زن بر مرد. ۲. دلالت‌های ضمنی مرتبط با نشانه‌های شمایلی مکان: القای تضاد درونی شخصیت بهرام با درهم‌آمیختگی تزئینات هندسی منحنی و راست‌خط و رنگ‌های سرد و گرم از کلیت نگاره معانی ضمنی بزم‌گرایی، تجمل‌گرایی، دقت و ظرافت، درباری‌گری و زن‌گرایی (فمنیسم) استنباط می‌شود.

ادامه جدول ۱. خلاصه نتایج انطباق رمزگان ده‌گانه اکو با جزئیات تصویر نگاره

نوع رمزگان	تعریف رمزگان	نمودها و مظاهر رمزگان در نگاره
نظریه بیان	رمزگان مرتبط با مجازهای نظریه بیان	استفاده نگارگر از عناصری که در ادبیات فارسی متضمن معانی استعاری و مجازی هستند. ۱. صراحی و پیاله و می: معنای مجازی مدهوشی از عشق الهی و دستیابی به حقیقت ۲. شمع: کنایه از خدا و نور معرفت ۳. دف و چنگ: معنای ظاهری طرب و شادی و معنای باطنی و ضمنی تجربه و آگاهی و دانش ۴. نرگس: استعاره از چشم معشوق و دیده بدون بینایی (چشم دل و بصیرت)
سبک	رمزگان ویژهٔ یک ژانر، مکتب یا مؤلف	۱. مختصات کلی در سبک نگارگری ایرانی: اجتناب از طبیعت‌گرایی، استفاده از خط به عنوان عامل پیوند تصویر و متن، کارکرد روایی- تصویری در پیوند با ادبیات و پیوند با دربار به عنوان حامی ۲. مختصات سبکی مکتب هرات به ویژه بهزاد: نوآوری در ترکیب‌بندی، رنگ‌آمیزی و طراحی و بازنمایی، محتوای انسان‌گرایانه و واقع‌گرایانه
ناآگاهی	رمزگان موجد واکنش یا آگاهی در مخاطب به هر یک از شکل‌های شمایلی، شمایل‌نگاریک یا نظریه بیانی	از نتایج نامطلوب سرپیچی از راه ثواب درنتیجه آگاهی‌بخشی به مخاطبین داستان بهرام گور، بیان منطقی راوی با کنایه یا طعنه از مضرات عدم پرهیزگاری و آگاهی‌بخشی به شخصیت اصلی (بهرام) است

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

از تطبیق یافته‌های تحقیق به نظر می‌رسد که استخراج نشانه‌های تصویری با در نظر گرفتن رمزگان تصویری اکو، امکان تحلیل جوانب گوناگون ساز و کار تولید معنا را در رسانه‌های تصویری دیگر هم پیدا می‌کند بااینکه در مواردی هم‌پوشانی دارند. پس بر این اساس تعمیم‌پذیری رمزگان تصویری اکو در آثار نگارگری هم امکان‌سنجی شد. در نگاره بهرام گور در گنبد سپید واقع‌گرایی و انسان‌گرایی سبک بهزاد، نه‌تنها مانعی برای انتقال معانی سمبلیک متن ادبی نیست بلکه زایش معانی ضمنی را سبب می‌گردد. نگارگر با استفاده از تمهیدات ویژهٔ رسانه خود همچون ایجاد تمایز در اندازه، جای‌گیری و جنس پوشاک یا ایجاد تقابل‌هایی صوری نظیر تزئینات مدور/ مستقیم‌الخط و ترکیب دایره‌ای/ راست‌گوشه، بهره‌گیری از نیروهای بصری بالارونده و با بهره‌مندی از صور خیال ادبی نظیر استعارات و مجازها، به خوبی از عهده معرفی ابعاد ظاهری و درونی شخصیت‌ها و تناقضات روانی قهرمان و همچنین تِم اصلی داستان، رسیدن به خودآگاهی، برمی‌آید. اما مواردی نیز در تبعیت‌نکردن نگارگر از متن به چشم می‌خورد که آن‌ها هم از شناخت کامل نگارگر از رسانهٔ خویش و همچنین تمایز و محدودیت‌های نسبی رسانه‌ها در مقابل یکدیگر، خبر می‌دهد؛ نگارگر از توصیفات رنگی متن تبعیت کامل ندارد و با این تمهید ساختار مطلوبی از گردش رنگ و فرم را در ترکیب‌بندی نگاره در نظر دارد که نتیجه آن دوری از تصنع، یکنواختی و کسالت است. وی همچنین به دلیل تفاوت‌های ماهیتی دو رسانه، از بررسی نشانه‌های نجوم و اعداد و ایام، صرف نظر می‌کند و درعوض شخصیت‌هایی را که در متن توصیفی برایشان نیست، به تصویر می کشد. ضمن اینکه فضا را به واسطه حرکت شخصیت‌ها پویاتر جلوه می‌دهد تا بزم بهرام و شاهدخت ایرانی را از سکون جلوس طولانی راوی قصه و مخاطبش (بهرام) خارج کند. درنهایت، نتایج به دست آمده از این پژوهش نشان می‌دهد که باوجود برخی محدودیت‌های خاص رسانهٔ تصویری، با بهره‌مندی از برخی استعارات ادبیِ دالّ بر مفاهیم کمال و آگاهی که درون‌مایه اصلی داستان هفت‌پیکر نیز به شمار می رود، در نگاره به نمایش درآمده است و در انتقال معنای نمادین داستان بسیار هنرمندانه عمل شده است.

پی‌نوشت

1. Ferdinand de Saussure (1857-1913)
2. Chales Sanders Peirce (1839-1914)
3. Code

۴. برای مطالعه بیشتر درباره نشانه‌شناسی و رمزگان مراجعه شود به:
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- سجودی، فرزان (۱۳۹۰). نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: علم.

5. Umberto Eco (1932)
6. Algirdas Julien Greimas (1917-1992)

۷. برای مطالعه بیشتر درباره نظامی و آثار وی از جمله هفت‌پیکر مراجعه شود به:
- احمدنژاد، کامل (۱۳۶۹). تحلیل آثار نظامی، تهران: علمی.
- ثروت، منصور (۱۳۷۸). گنجینه حکمت در آثار نظامی، تهران: امیرکبیر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶). پیرگنجه در جستجوی ناکجاآباد، تهران: سخن.

8. Daniel Chandler
9. Analog
10. Jean Paul Simon

۱۱. این درحالیست که بسیاری از نگاره‌های کارشده با موضوع یکسان، تبعیت نگارگر از توصیفات متن را بدون در نظر گرفتن اقتضائات رسانه نشان می‌دهد.

۱۲. برای مطالعه بیشتر مراجعه شود به:
- مقاله آماده سازی مصالح و ابزارهای نقاشان منیاتور، نوشته حسین طاهرزاده بهزاد به‌نقل از کتاب سیری در هنر ایران به همت آرتور پوپ.

13. Figurative

۱۴. برای مطالعه بیشتر در این زمینه مراجعه شود به:
- بنیون، لورنس؛ ویلکنسون، ج. و. س و گری، بازیل (۱۳۶۷). سیر تاریخی نقاشی ایران، ترجمه محمد ایران‌منش، تهران: امیرکبیر.
- کن‌بای، شیلا (۱۳۷۷). دوازده رخ، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۴). نقاشی ایران، تهران: زرین و سیمین.
- گری، بازیل (۱۳۶۹). نقاشی ایران، ترجمه عربعلی شروه، تهران: عصر جدید.

منابع و مآخذ

- آژند، یعقوب (۱۳۹۰). شیوهٔ پرداز در نقاشی ایران، **هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی**، (۴۵)، ۵-۱۲.
- احمدنژاد، کامل (۱۳۶۹). **تحلیل آثار نظامی**، تهران: علمی.
- احمدی، بابک (۱۳۷۵). **از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری**، تهران: مرکز.
- انوشه، حسن (۱۳۸۱). **فرهنگ‌نامه ادبی فارسی**، ج ۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بنیون، لورنس (۱۳۶۷). **سیر تاریخی نقاشی ایران**، ترجمه محمد ایران‌منش، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۸). **دایرةالمعارف هنر**، چاپ اول، تهران: فرهنگ معاصر.
- _____ (۱۳۸۴). **نقاشی ایران**، چاپ چهارم، تهران: زرین و سیمین.
- ثروت، منصور (۱۳۷۸). **گنجینه حکمت در آثار نظامی**، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه مهدی پارسا، چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۱). **دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی**، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۳۷). **لغت‌نامه**، ج ۱۳، تهران: دانشگاه تهران، سازمان لغت‌نامه دهخدا.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶). **پیرگنجه در جستجوی ناکجاآباد**، چاپ هفتم، تهران: سخن.

- سان، هوارد و دروتی (۱۳۷۸). **زندگی با رنگ؛ روانشناسی و درمان با رنگ‌ها**، ترجمه نغمه صفاریان‌پور، تهران: حکایت.
- سجودی، فرزان (۱۳۹۰). **نشانه‌شناسی کاربردی**، چاپ دوم، تهران: علم.
- _____. **نشانه‌شناسی: نظر و عمل**، چاپ دوم، تهران: علم.
- طاهرزاده بهزاد، حسین (۱۳۸۷). آماده‌سازی مصالح و ابزارهای نقاشان منیاتور، ترجمه مهدی مقیسه، **سیری در هنر ایران**، به کوشش آرتور پوپ، ج ۵، تهران: علمی و فرهنگی.
- عباسی، علی (۱۳۸۳). کارکرد روایی- معنایی نشانه‌ها در تابلو قربانی‌کردن حضرت ابراهیم، **مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر**، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- _____ (۱۳۸۵). تقابل‌ها و رابطه‌ها در تابلوهای نقاشی، **مجموعه مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر**، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- کن‌بای، شیلا (۱۳۷۷). **دوازده رخ**، ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: مولی.
- کوپر، جین. سی (۱۳۷۹). **فرهنگ مصور نمادهای سنتی**، ترجمه ملیحه کرباسیان، چاپ اول، تهران: فرشاد.
- گری، بازیل (۱۳۶۹). **نقاشی ایران**، ترجمه عربعلی شروه، چاپ اول، تهران: عصر جدید.
- محمدی وکیل، مینا (۱۳۸۸). نقد معناشناختی در مطاله تطبیقی ادبیات و نقاشی با تکیه بر داستان لیلی و مجنون، **جلوه هنر**، (۲)، ۲۵-۳۸.
- معین، محمد (۱۳۳۸). **تحلیل هفت‌پیکر**، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.
- موسوی لر، اشرف (۱۳۸۳). زیبایی‌شناسی ایرانی-اسلامی در آثار کمال‌الدین بهزاد، **مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد**، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۲). اسطوره‌زدایی و اسطوره‌پردازی، کاخ خورنق در نگاه نظامی و بهزاد، **کتاب ماه هنر**، (۶۳ و ۶۴)، ۴۸-۵۶.
- _____ (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی تطبیقی شعر و نقاشی معراج، **مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر**، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- واردی، زرین‌تاج و مختارنامه، آزاده (۱۳۸۶). بررسی رنگ در حکایت‌های هفت‌پیکر نظامی، **ادب‌پژوهی**، (۲)، ۱۶۷-۱۸۹.
- هانت، رولاند (۱۳۷۸). **هفت کلید رنگ‌درمانی**، ترجمه ناهید ایران‌نژاد، چاپ اول، تهران: جمال‌الحق.
- یاوری، حورا (۱۳۸۶). **روانکاوی و ادبیات؛ دو متن، دو انسان، دو جهان از بهرام گور تا راوی بوف کور**، چاپ دوم، تهران: سخن.

- Eco, U. (1988). **La Structure Absente: Introduction a la recherché semiotiqe**. Paris: Mercure de France.
- *http://images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/DP164649.jpg* (access date: 8/4/2012).

دریافت مقاله: ۹۱/۱۱/۲۶
پذیرش مقاله: ۹۲/ ۳/۲۰

بررسی تطبیقی نخستین پیکرک‌های انسانی در داسه بارور (لوانت، میانرودان، آناتولی و غرب ایران)

روح‌الله شیرازی* صدرالدین طاهری** زهره سلطانمرادی***

چکیده

این نوشتار درپی آن است تا با نگاهی به دوران آغاز ساخت پیکرک‌های انسانی در داسه بارور (لوانت، میانرودان، آناتولی و غرب ایران)، در یک بررسی تطبیقی دلایل ساخت و مفاهیم آن‌ها را کنکاش کند. این امر به دیگر پژوهشگران یاری می‌رساند تا با پی‌گیری مسیر زمانی ساخت پیکرک‌ها آن‌ها را با یکدیگر مقایسه کنند. گستره تاریخی آثار موزه‌ای بررسی‌شده، پایان فراپارینه سنگی تا پایان نوسنگی را در بر می‌گیرد.

مقاله چهار هدف نهایی را پی‌گیری می‌کند: بررسی نظریات و تفاسیر پژوهشگران درباره کارکرد پیکرک‌های انسانی دوره نوسنگی، بررسی تپه‌های نوسنگی داسه بارور که پیکرک‌های انسانی ساخته‌اند به تفکیک مناطق و با ترتیب زمانی، طراحی نقشه پیکرک‌های انسانی نوسنگی داسه بارور و پی‌جویی دلایل آغاز ساخت پیکرک‌های انسانی در تغییرات بافت اقتصادی منطقه.

داده‌های پژوهش در یک بررسی کتابخانه‌ای و موزه‌ای گردآوری شده‌اند. روش پژوهش، مقایسه تطبیقی ساختار پیکرک‌ها و بررسی تحلیلی ارتباطشان با یکدیگر بوده است. این نوشتار براساس هدف از گونه پژوهش‌های بنیادی و از حیث ماهیت و روش، تاریخی است. تجزیه و تحلیل اطلاعات در این پژوهش از نوع کیفی بوده است.

برجسته‌ترین نتیجه‌ای که به دست آمد، برتری مطلق پیکرک‌های زنانه بر مردانه از دیدگاه شمار و گوناگونی بود. از سوی دیگر به نظر می‌رسد غرب منطقه یادشده با فاصله‌ای نزدیک به یک هزاره زودتر از شرق آن، ساخت پیکرک‌های انسانی را آغاز کرده و درست با همین تفاوت زمانی، زودتر به کشاورزی روی آورده است، درحالی که آغاز دام‌پروری در شرق منطقه بوده است. بر پایه اسناد باستان‌شناختی می‌توان بیان داشت که فرایند ساخت پیکرک‌های انسانی هم‌بستگی بسیار نزدیکی با آغاز به کشاورزی و روی‌آوردن به اقتصاد مبتنی‌بر برزیگری و کشت زمین دارد.

کلیدواژگان: تندیس‌گری، پیکرک‌های انسانی، هنر دوره نوسنگی، داسه بارور.

* استادیار، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان.
** استادیار، گروه موزه‌داری، دانشکده جهانگردی و کارآفرینی هنر، دانشگاه هنر اصفهان. sadreddin_tahery@yahoo.com
*** دانشجوی دکتری باستان‌شناسی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی سینا همدان..

مقدمه

برای رهیابی به معنای یک انگاره کهن باید آن را در بافت اجتماعی و باستانی‌اش و نه به عنوان اثری جدا بررسی کرد. ساخت این انگاره‌ها نشان خودآگاهی سازنده است و معانی چندگانه دارند؛ گاه سازنده تلاش دارد عناصر پایه‌ای و حیاتی اندیشه و نیز ساختار اندامی خود و مردمانش را به رمز درآورد (Hamilton, 1996: 281).

در بسیاری از بخش‌های جهان پیکرک‌های کوچک گلی یا سنگی رایج‌ترین یافته‌های هنری از استقرارهای کشاورز ابتدایی را تشکیل می‌دهند. وجود شمار زیادی از آن‌ها در دورریزهای این مردمان، نشان از فراوانی بهره‌گیری از آن‌ها در خانه‌هایشان دارد. همچنان که نهادهای سیاسی متمرکزتر شده و روستاها به شهر بدل شده‌اند، این سنت‌های خانگی نیز بیشتر ناپدید یا کم‌رنگ می‌شوند (Lesure, 2000: 1). گرچه در بسیاری از فرهنگ‌های دوره تاریخی همچنان ساخت این پیکرک‌ها دیده می‌شود.

شکوفایی پیکرک‌سازی در میان جوامع انسانی به پایان دوره فراپارینه سنگی و آغاز نوسنگی، نزدیک به ده هزار سال پیش، هم‌زمان با گرم‌شدن آب و هوا و دگرگونی در شیوه زندگی اجتماعات انسانی و گزینش شیوه یکجانشینی بجای کوچ‌روی باز می‌گردد. از آن زمان به بعد، گونه‌های ناهمسان پیکرک میان بقایای فرهنگی انسان‌ها پدیدار می‌شوند. ساخت این اشیا، بیش از همه در آسیای باختری رایج می‌شود. بیشترشان از گِل ورز داده شده و با دست ساخته می‌شدند. نمونه‌هایی از سنگ، استخوان و عاج هم گزارش شده که نسبت به گونه‌های گِلی کمترند. آن‌ها را می‌توان در سه دسته جای داد:

۱. انسان‌ریخت طبیعت‌گرایانه ۲. جانورریخت طبیعت‌گرایانه
۳. هندسی و تجریدی.

در این میان، تندیس‌های انسان‌گون نقشی بسیار کلیدی دارند. از نمونه آثاری که بسیار در کاوش مکان‌های پیشاتاریخی دیده می‌شوند، پیکرک‌های گلی یا سنگی با اندام‌های تجریدی یا واقع‌گراست که بیشتر با تکیه بر ویژگی‌های زنانه ساخته شده‌اند. بررسی‌های نو با تأکید بر تفاوت‌ها و تمرکز بر معنا و کاربرد پیکرک‌ها در مکان‌ها و زمان‌های گوناگون، نور تازه‌ای از دانش را بر تحلیل معنایی این پیکرک‌ها تابانده است.

برخی از این پیکرک‌ها را می‌توان به سبب تأثیرگذاری و بیانگریِ ژرف، در زمره آثار درخشان تاریخ هنر به شمار آورد. با این حال به سختی می‌توان باور کرد که آن‌ها به عنوان اشیایی تزئینی ساخته شده باشند. در این تندیس‌ها زیبایی، به سلیقه امروزی ما، کمتر دیده می‌شود؛ بسیاری از آن‌ها چهره ندارند ولی بر اندام‌های زنانه‌شان تأکید شده است. تنها دسته کم‌شماری از تندیس‌های انسانی این دوران را می‌توان مردانه دانست که درادامه به آن‌ها اشاره خواهد شد.

بجای تلاش برای محدودکردن فرهنگ‌های باستانی در مرزهای امروزی، باستان‌شناسان نو آن‌ها را در مرزهای فرهنگی خود بررسی می‌کنند تا بتوانند بر گوناگونی‌های محلی آن‌ها تأکید کردند (Meskell, 1998: 47). مکان‌های باستانی منطقه هلال حاصل‌خیزی یا داسه بارور[1] در دوره نوسنگی از همسانی‌های فرهنگی بسیاری برخوردارند و برخاسته از یک بافت فرهنگی یکپارچه به نظر می‌رسند.

واژه داسه بارور را نخست *جیمز هنری بریستد*[2] باستان‌شناس امریکایی دانشگاه شیکاگو در سال ۱۹۰۶ م. به کار برد. این کلمه اشاره به شکل داس‌گون و خاک بارور این سرزمین دارد که خاستگاه کشاورزی و دام‌پروری و مهد نخستین جوامع یکجانشین در تاریخ زندگی انسان است.

بنابر آنچه بیان شد، نوشتار حاضر تلاش دارد با بررسی موج ساخت پیکرک‌های انسانی هم‌زمان با پدیداری کشاورزی در این دیار، نگاهی به ارتباطات فرهنگی مردمان آن داشته باشد و گمان‌هایی را درباره نقش این پیکرک‌ها در زندگی انسان پیش از تاریخ بیان کند. همچنین چهار هدف نهایی را نیز این مقاله پی‌گیری می‌کند:

۱. بررسی نظریات و تفاسیر پژوهشگران درباره کارکرد پیکرک‌های انسانی دوره نوسنگی.
۲. بررسی تپه‌های نوسنگی داسه بارور که پیکرک‌های انسانی ساخته‌اند به تفکیک مناطق و با ترتیب زمانی.
۳. طراحی نقشه پیکرک‌های انسانی نوسنگی داسه بارور.
۴. پی‌جویی دلایل آغاز ساخت پیکرک‌های انسانی در تغییرات بافت اقتصادی منطقه.

پیشینه پژوهش

ویوین برومن[3] (۱۹۵۸)، پیکرک‌های تپه جارمو عراق را مطالعه کرد و رساله دکتری خود را براین اساس و با نام "پیکرک‌های جارمو"[4] نوشت. وی همچنین در ۱۹۸۳ م. پیکرک‌های تپه‌های سراب کرمانشاه و چای اونو ترکیه را بررسی کرد و پژوهش‌های خود را باعنوان "پیکرک‌ها و سایر اشیای گلی سراب و چای اونو" به انتشار رسانید (Broman Morales, 1990).

جوان اوتس[5] (۱۹۶۶)، بررسی‌هایی روی پیکرک‌های گلی تل السوان عراق انجام داد و پژوهش‌های خود را با نام "پیکرک‌های گلی پخته‌شده السوان"[6] به چاپ رساند. *استریکا*[7] (۱۹۹۸) نیز مطالعاتی در این زمینه انجام داد.

پیتر یوکو[۸] (۱۹۶۸)، روی پیکرک‌های انسانی خاور نزدیک، مصر، یونان و ... مطالعاتی انجام داد و نظریاتی در این باره مطرح نمود. پژوهش‌های وی باعنوان "پیکرک‌های انسانی دوران پیشاسلسله‌ای در مصر و دوران نوسنگی کرت و مقایسه با پیش از تاریخ شرق نزدیک و یونان" منتشر شد. یوکو پیکرک‌ها را اشیایی چند منظوره معرفی می‌کند و معتقد است که این اشیا دارای نیروی جادویی هستند.

اوفر بار یوسف[۹] (۱۹۸۰)، روی پیکرکی انسانی از یک سایت خیامی در دره اردن کار کرد و نتایج پژوهش‌های خود را در همین سال در نشریه "شرق باستان" به چاپ رساند.

گ. ایگون[۱۰] پیکرک‌های انسانی و جانوری یافت‌شده در گنج دره هرسین را بررسی کرده و نتایج تحقیقات خویش را در سال ۱۹۹۲ م. تحت عنوان "پیکرک‌های انسانی و حیوانی محوطه نوسنگی گنج دره" در نشریه "شرق باستان" منتشر کرده است.

ب. *بوید و جیل کوک*[۱۱] پیکرکی از عین صخری فلسطین را بررسی نمودند و در سال ۱۹۹۳ م. نتیجه تحقیقات خود را با نام "بازنگری پیکرک عین سخری" به چاپ رساندند.

یوسف گارفینکل[۱۲] روی پیکرک‌های تپه باستانی مونهتا در جنوب لوانت کار کرد و انواع پیکرک‌های انسانی و جانوری این مکان را معرفی نمود. وی در ۱۹۹۵ م. نتایج پژوهش‌های خود را باعنوان "پیکرک‌های انسانی و جانوری مونهتا"[۱۳] در مجله "شرق باستان" به چاپ رساند.

کارول گریسوم[۱۴] (۲۰۰۰)، پژوهش‌هایی روی پیکرک‌ها و تندیس‌های نوسنگی عین غزال اردن انجام داد که گزارش آن در نشریه "مطالعات باستان‌شناسی امریکا" چاپ شد. پیش از این *مک آدام*[۱۵] (۱۹۹۷) روی برخی از پیکرک‌های این تپه کار کرده بود.

ریچاردلژر[۱۶] (۲۰۰۰)، مطالعاتی روی پیکرک‌های روستانشینان اولیه انجام داد و نتایج پژوهش‌های خود را در ششمین کنفرانس "جنسیت و باستان‌شناسی" در دانشگاه آریزونا ارائه داد. وی در این زمینه بیان می‌کند که در بسیاری از جوامع بررسی‌شده، شمار پیکرک‌های زنانه بسیار بیشتر است و آن‌ها را به عنوان بخشی از یک دین مبهم پیشاتاریخی معرفی می‌کند.

داگلاس بایلی[۱۷] نیز مطالعاتی را درباره پیکرک‌های پیشاتاریخی انجام داد و در سال ۲۰۰۵ م. نتیجه تحقیقات خود را با نام "پیکرک‌های نوسنگی"[۱۸] منتشر کرد. در این اثر، وی شماری از دیدگاه‌هایی را که پژوهشگران درباره پیکرک‌ها مطرح نموده‌اند، آورده است.

روش پژوهش

این نوشتار براساس هدف از گونه پژوهش‌های بنیادی و ازلحاظ ماهیت و روش از گونه پژوهش‌های تاریخی است. روش پژوهش، مقایسه تطبیقی ساختار پیکرک‌ها و بررسی تحلیلی ارتباطشان با یکدیگر بوده است تا بر پایه آن بتوان به دیدی بهتر درباره ارتباط فرهنگی میان این مکان‌های باستانی و کارکرد تندیس‌های انسانی‌شان دست یافت. روش گردآوری داده‌ها بدین صورت است که بخش در دسترس داده‌های اطلاعاتی از گنجینه موزه‌های ایران گردآوری شده‌اند. سایر اطلاعات هم به صورت کتابخانه‌ای گرد آمده است.

در روش تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز بدین‌گونه عمل شد که نمونه‌ها گردآوری، طبقه‌بندی، گونه‌شناسی و با مناطق همجوار مقایسه شده‌اند. ضمن اینکه، تجزیه و تحلیل داده‌ها در این پژوهش از نوع کیفی است.

کارکردهای تندیس‌های انسانی

بسیاری از باورها، جشن‌ها و مراسم دینی در ارتباط با نیازهای اقتصادی بشر شکل گرفته‌اند که با برکت‌خیزی و باروری تأمین می‌شوند. نیاز به محصول و رمه بیشتر برای سیرماندن، فرزند بیشتر برای یاری در کاشت، نگاهبانی از زمین و نیروبخشیدن به خانواده و قبیله در هنگام جنگ است.

گروه‌های ابتدایی انسان‌ها، همواره تلاش کرده‌اند هر آنچه در طبیعت، سکوتش برایشان سیمایی رمزآلود و ناشناخته دارد و خشمش هراس آنان را برمی‌انگیزد به یاری آئین‌ها، رقص‌ها، بازی‌ها و گردهمایی‌های اساطیری رام کنند و خشنود سازند و نیروهایش را به خدمت گیرند.

هدف از این نمایش‌های مقدس، تازه و تواناکردن قوای فرومرده طبیعت از طریق جادوی هم‌دلانه است تا درختان بار آورند، خوشه‌های غلات پردانه شوند و انسان‌ها و جانوران تولید مثل داشته باشند (فریزر، ۱۳۸۲: ۴۳۷).

در این میان، تندیس‌های انسانی همواره جایگاهی گران‌سنگ برای ارتباط با قوای بارورکننده و دستیابی به برکت برآمده از رضایت این نیروی رازآمیز داشته‌اند.

در بسیاری از اجتماعات ابتدایی تندیس‌های زنانه پرشمارترند. تمایل به مطالعه ساختار جنسیتی در جامعه باستان از طریق این پیکرک‌ها رو به افزایش است. باستان‌شناسان سرتاسر جهان این پیکرک‌های زنانه را به اندیشه‌های باروری یا برکت‌خواهی مربوط دانسته و بیشترِ آنان را خدای‌بانو معرفی کرده‌اند. برخی پژوهشگران این آثار باستانی را در ارتباط با تفسیر آن جوامع از طبیعت و ساختار جنسیتی و فرهنگی خود دانسته‌اند. در نخستین بررسی‌ها، پیکرک‌های

زنانه همواره به عنوان بخشی از یک دین مبهم طبیعی پیشاتاریخی معرفی می‌شدند. معمولاً تفاوت در بازنمایی‌ها نادیده گرفته شده و همه پیکرک‌ها را یکجا "ایزدبانوی مادر" نام داده‌اند (Lesure, 2000: 1).

پیکرک‌های زنانه آثاری بسیار پیچیده‌اند که بر پایه ارتباط میان مادر و فرزند در هنگام بارداری بنا شده‌اند و وابستگی جنین و مادر را در دوگان نیرومند زن باردار نشان می‌دهند. چراکه آشکار نیست او یک نفر است یا دو نفر و تبدیل این یک به دو در لحظه زایش امری جادویی و شگفت‌آور است (Hamilton, 1996: 297).

رسم نگاه‌داشتن پیکرک هنگام بارداری هنوز در میان برخی جوامع معمول است. برای نمونه، زنان باردار قبیله آشانتی غنا عروسک‌های چوبی زنانه‌ای را از دامن خود می‌آویزند (پارینder، ۱۳۷۴: ۱۱۶). بیشتر این پیکرک‌ها حالت نشسته دارند. *گیمبوتا*[۱۹] براین باور است که این تکیه و پیوستگی آن‌ها به خاک می‌تواند نمایانگر عملکردشان به عنوان خدای‌بانوی زمین باشد (Gimbutas, 1972: 318).

فربهی بیش از اندازه این تندیس‌ها نشانگر تفاوتی است که در دید زیبایی‌شناختی میان ما و نیاکان پیشاتاریخی‌مان حاصل شده است. دراین باره *دورانت*[۲۰] می نویسد که میان اقوام بدوی ساکن آفریقا فربهی بیش از حد مهم‌ترین دلیل زیبادانستن یک بانو است (دورانت، ۱۳۳۷: ۸۳).

از سوی دیگر پیکرک‌های کوچک را می‌توان در دست گرفت و حمل کرد که خود حسی از تماسی شخصی و برهم‌کنشی[۲۱] زمینی میان انسان با جهان روحانی برقرار می‌کند (Bailey, 2005: 20).

پژوهشگران برای این پیکرک‌ها مفاهیم دیگری نیز بر می‌شمرند. پس از بررسی همه این پیشنهادها می‌توان از نُه اندیشه گوناگون رایج درباره این آثار یاد کرد:

۱. عروسک، تندیسک یاددهنده، نگهدارنده نیروی جادویی (Pumpelly,1908; Kenyon,1956; Ucko,1968)،
۲. مادرخدا (Evans,1921; Childe,1925; Crawford,1957; Hawkes,1954)،
۳. خدمتکاران و یاری‌دهندگان مردگان در جهان پس از مرگ (Myres,1930)،
۴. نماد خواست‌ها و آرزوهای مردمان (Broman,1958; Theocharis,1973)،
۵. نمادهای ابتدایی ارتباط اجتماعی (Chourmouziadis,1973)،
۶. خدایان کهن مرتبط با چرخه زندگی (Parrot,1960; Gimbutas,1972)،
۷. چهره مردگان و نیاکان (Karageorghis,1977)،
۸. شناسه افراد، بهره در داد و ستد (Talalay,1983)،
۹. نمادی از قربانی انسانی غیر خونین برای خاک (طاهری، ۱۳۸۹).

بررسی پیکرک‌های انسانی دوره نوسنگی در داسه بارور

آنچه درادامه آورده می‌شود بررسی این پیکرک‌ها در چهار حوزه فرهنگی- اقلیمی شکل‌دهنده داسه بارور است:

- لوانت (فلسطین و اردن)

عین صخری: پیکرکی از سنگ آهک که در کاوش علمی یافت نشده اما به غارهای عین صخری احتمالاً از حدود ۹۰۰۰ ق.م. در نزدیکی بیت اللحم منسوب است؛ زن و مردی را در آغوش یکدیگر تصویر می‌کند (تصویر ۱). این تندیس از کهن‌ترین نمونه‌های نمایش هم‌آغوشی است (Boyd & Cook, 1993: 399).

نهال اورن و گیلگال: از دوره نوسنگی بدون سفال یک (PPNA)[۲۲] پیکرک‌هایی انسانی از تپه‌های نوسنگی نهال اورن (تصویر ۲) و گیلگال (تصویر ۳) به دست آمده است (Bar-Yosef, 1980: Fig. 4). نهال اورن غاری در جنوب حیفا و گیلگال تپه‌ای در شمال جریکو است. آنچه در تصویرها دیده می‌شود، نمونه‌هایی هستند که بسیار ساده و ابتدایی ساخته شده‌اند.

جریکو: جریکو که به عربی اریحا خوانده می‌شود، در دره رود اردن از مهم‌ترین مکان‌های دوران نوسنگی لوانت است. از جریکو سه پیکره انسان‌گونه شکسته از دوره نوسنگی بدون سفال یک یافت شده است (Holland, 1982: 551). همچنین از دوره نوسنگی بدون سفال دو (PPNB)[۲۳]، در این تپه چهارده پیکره انسان‌گونه شکسته به دست آمده است (Ibid: 553)، (تصویر ۴).

بیضا: در بازمانده‌های این روستای میانه دوره نوسنگی بدون سفال دو در شمال پترا در نزدیکی شهر سوق البرید اردن، پیکرک‌هایی از زنان نشسته یافت شده است (Pollock and Reinhard, 2005: 176)، (تصویر ۵).

بستا: در این تپه از پایان دوره نوسنگی بدون سفال دو در اردن در جنوب پترا، چند پیکرک ساده و شکسته انسانی به دست آمده است (Kirkbride, 1966: Fig. 4)، (تصویر ۶).

نهال حمار: در میان آثار این تپه مهم دوران نوسنگی در جنوب فلسطین که به میانه دوره نوسنگی بدون سفال دو باز می‌گردد، چندین سردیس کوچک گلین انسانی دیده می‌شود که ساده و تجریدی هستند (Pollock and Reinhard, 2005: 176)، (تصویر ۷).

عین غزال: در عین غزال در شمال غرب اردن و حومه شهر امان از دوره نوسنگی بدون سفال دو، ۴۳ پیکرک

انسان‌گونه گلین به دست آمده که بیشتر آن‌ها شکسته شده‌اند (تصویر ۸). برخی از آن‌ها آشکارا زنانه‌اند و چند نمونه را می‌توان با شک مردانه دانست. روی پیکرک‌های زنانه نقش موجی و طنابی دیده می‌شود. در این تپه از لایه نوسنگی با سفال نیز، هشت پیکرک انسانی به دست آمده است (McAdam, 1997: 123).

در کاوش‌های این تپه نزدیک به هجده تندیس گچی انسانی ایستاده، ۹۰ تا ۱۰۰ سانتی‌متر و چند نیم‌تنه، ۳۰ تا ۴۰ سانتی‌متر یافت گردید که برخی از آن‌ها زنانه‌اند. جنسیت چند نمونه آشکار نیست زیرا از گردن تا زانو با ردایی پوشانده شده‌اند.

سه نمونه از پیکره‌ها به طرز شگفت و ویژه‌ای دو سر دارند (Grissom, 2000: 43). دلیل ساخت تندیسی با دو سر آشکار نیست اما شاید نشانی از رازآلودگی زایش، تبدیل یک انسان به دو، در اندیشه سازندگان آن باشد. تندیس‌های انسانی عین غزال را می‌توان از دیدگاه گوناگونی در فرم، اندازه بزرگ و تلاش در واقع‌گرایی در دوران خود کم‌نظیر دانست.

مونهتا: ۳۵ درصد (نوزده عدد) از پیکرک‌های کشف‌شده در مونهتا در جنوب دریاچه جلیله فلسطین، انسان‌گونه هستند (تصویر ۹).

نه زن و یک مرد در میان این پیکرک‌ها شناسایی می‌شوند (Garfinkel, 1995: 54). همگی این نمونه‌ها بازمانده از دوره نوسنگی بدون سفال دو هستند. از نوسنگی با سفال این تپه نیز شمار پیکرک‌های انسانی ۲۱ عدد گزارش شده است (Ibid: 47).

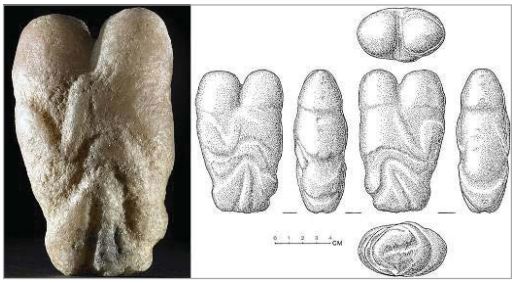
شائورهاگلان: سکونت انسان در این روستای بزرگ دوره نوسنگی فلسطین به حدود ۶۰۰۰ ق.م. باز می گردد (Bocquet, 2008: Fig.12). برخی از پیکرک‌های زنانه این تپه (تصویر ۱۰) که از مهم‌ترین مراکز هنری پیش از تاریخ لوانت به شمار می روند، ساختاری پیچیده دارند و جزئیات اندام‌هاشان به دقت ترسیم شده است. آثار این تپه را می‌توان حاصل تجربه دورانی دراز از ساخت پیکرک‌های انسانی در لوانت دانست.

- میانرودان و سوریه

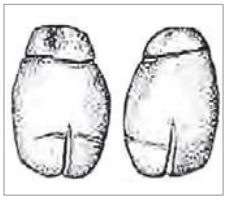
موریبط: از موریبط در شمال فرات در ایالت الرقه سوریه پنج پیکره زنانه بسیار ساده یافته شده است (تصویر ۱۱). چهار پیکره از گل پخته و یک نمونه از سنگ ساخته شده‌اند (Cauvin, 2000: 44). این مکان بازمانده از دوره نوسنگی بدون سفال دو است.

جارمو: پیکرک‌های باروری جارمو در شرق کرکوک در دامنه زاگرس از ۷۰۰۰ ق.م. بازمانده‌اند (Braidwood, 1950: 190). بیشتر آن‌ها زنی نشسته و باردار را نشان می‌دهند (تصویر ۱۲). شمار کمتری از آن‌ها را می‌توان مردانه دانست (تصویر ۱۳). برخی از آن‌ها نیز تنها سرهای شکسته‌ای بازمانده از تندیس نخستین هستند. این پیکرک‌ها هنوز ساده و تجریدی هستند.

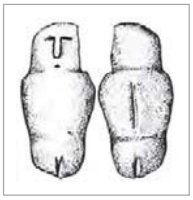
سبی ابیض: از این تپه در شمال سوریه در کنار رود البلیخ پیکره‌ای زنانه نشستهٔ فربه از سنگ آهک سفید، بدون سر و دو



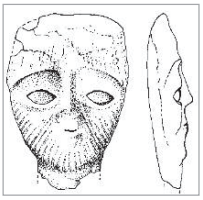
تصویر ۱. عین صخری (موزه بریتانیا)



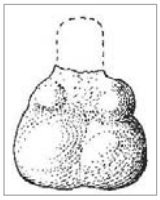
تصویر ۲. نهال اورن
(Bar-Yosef,1980:4)



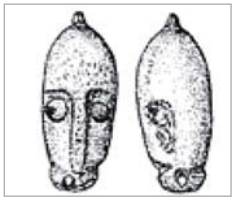
تصویر ۳. گیلگال
(Bar-Yosef,1980:4)



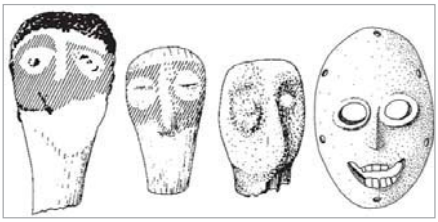
تصویر ۴. جریکو
(Pollock,2005:174)



تصویر ۵. بیضا
(Kirkbride,1966:4)

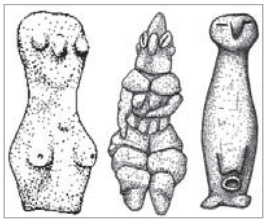


تصویر ۶. بستا
(Pollock,2005:177)



تصویر ۷. نهال حمار
(Pollock,2005:176)

تصویر ۸. عین غزال
(Kuijt,2002:174)



تصویر ۹. مونهتا
(Pollock,2005:176)

نمونه سردیس انسانی یافت گردید (Verhoeven, 1996: 2)، (تصویر ۱۴). این آثار مربوط به دوره نوسنگی با سفال (PN)[۲۴] هستند.

تل السوان: تندیس‌های مرمرین زنانه‌ای در گورهای تل السوان استان صلاح الدین عراق حدود ۶۰۰۰ ق.م.، یافت شده است (Strika,1998: 7)، (تصویر ۱۵). پیکره‌هایی را که در کنار خردسالان قرار دارد، می‌توان نماد مادرانی دانست که کودک را در دنیای پس از مرگ همراهی می‌کنند. ضمن اینکه تندیس‌هایی نیز در مقابر بزرگسالان یافت شده‌اند (Oates, 1966: 146).

تل حلف: تندیس‌هایی از سفال رنگین با اندام‌هایی اغراق‌شده (تصویر ۱۶) از دوران نوسنگی حلف در شمال سوریه از ۶۰۰۰ تا ۵۱۰۰ ق.م.، باقی مانده است (Hijara, 1997: 15). فرهنگ حلف با ساخت سفالینه‌های رنگین و پیکره‌های ویژه باروری که برهنه و با دستانی حلقه شده به دور پستان‌ها طراحی و خطوط رنگی آذین شده‌اند، شناخته می‌شوند.

ارپاچیه: از ارپاچیه در نزدیکی موصل در شمال عراق حدود ۶۰۰۰ تا ۵۰۰۰ ق.م.، شماری پیکرک زنانه بدون سر یافت گردیده است (Mallowan,1935: fig. 45)، (تصویر ۱۷).

شاغربازار: چندین پیکرک انسانی از این تپه در شمال شهر الحسکه سوریه مربوط به ۶۰۰۰ تا ۵۰۰۰ ق.م.، به دست آمده است (Mallowan, 1936: fig.5)، (تصویر ۱۸).

سامرا: از فرهنگ سامرا در شرق دجله در استان صلاح الدین عراق از ۵۵۰۰ ق.م.، شماری پیکرک زنانه برجای مانده است (Forest, 1996: 37)، (تصویر ۱۹).

عبید: از تل عبید در جنوب عراق در استان ذی‌قار پیکرک‌های زنانه‌ای یافت شده است که قدمت آن‌ها مربوط به ۵۹۰۰ تا ۴۰۰۰ ق.م. تعیین گردید و شاید از پایان نوسنگی بازمانده باشند (تصویر ۲۰). این پیکرک‌ها زنی ایستاده را با سر مارگون نشان می‌دهند که دستانش را بر کمر نهاده است (Woolley, 1956: 12). یکی از آن‌ها کودکی را در آغوش دارد و شیر می‌دهد. سر برخی از این پیکرک‌ها شکسته شده که چند نمونه از این سرهای شکسته نیز از کاوش‌ها به دست آمده است (McAdam, 2003: 168).

- آناتولی

نوالی چوری: از نوالی چوری در استان سالی اورفا در شرق ترکیه، پیکرک‌هایی انسانی یافت شده که برخی با یک پرنده یا مار ترکیب شده‌اند (Hauptmann, 1999: Fig. 14)، (تصویر ۲۱). بررسی‌ها نشان داد که در این تپه میان پیکرک‌های گلی یافت‌شده، ۱۶۹ پیکرک زنانه (دو نمونه با کودک و هشت نمونه باردار) و ۱۷۹ پیکرک ایستاده مردانه دیده می‌شود. این آثار مربوط به ۸۵۰۰ تا ۶۹۰۰ ق.م. هستند (Morsch, 2002: 147).

از نمونه‌های بی‌همتای آثار نوالی چوری، پیکرکی ترکیبی به دست آمده است که در آن دو فرد پشت بهم، دست‌های یکدیگر را گرفته‌اند و روی سرشان پرنده‌ای شکاری مثل عقاب نشسته است. نمونه دیگر سر سنگی پیکرکی است که از پشت آن ماری درحال بالا رفتن است.

کفر هویوک: از دوره نوسنگی بدون سفال دو، چهار پیکرک گلی ساده (تصویر ۲۲) در کف خانه‌ای در کفر هویوک شمال شرق شهر ملتیه ترکیه یافت شده که سه تا زنانه و یکی مردانه است (Cauvin &etl, 1999: 94).

چای اونو: در چای اونو کنار یکی از شاخه‌های دجله به نام بوغازچای در ترکیه از دوره نوسنگی بدون سفال دو پیکرک مردانه یافته نشده اما چهارده پیکرک زنانه نشسته (تصویر ۲۳)، بیست پای زنانه و هفت پیکرک شکسته به دست آمده است (Broman Morales, 1990: Fig. 22).

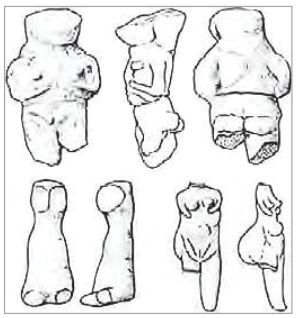
حاجیلار: در حاجیلار، غرب شهر بوردو ترکیه تندیس‌های زنانه، استادانه ساخته شده که برخی کودکی در آغوش دارند و فربه و باردارند. یک نمونه ویژه، زنی است که بر جانوری همسان پلنگ نشسته و گربه‌سانی کوچک را به آغوش کشیده است (تصویر ۲۴). این آثار از هزاره ششم ق.م. باز مانده‌اند (Mellaart, 1961: 86).

چاتال هویوک: بزرگ‌ترین و مهم‌ترین استقرار نوسنگی ترکیه در نزدیکی قونیه است (Mellaart, 1967: 8). جامعه کشاورز ساکن چاتال هویوک نیز شمار زیادی از این خدای‌بانوان تولید کرده‌اند که بر رواج پرستش خدای مادینه حاصل‌خیزی در این منطقه دلالت دارند. تکرار نگاره‌های زنان در غارهای پیش از تاریخ آناتولی نشان می‌دهد که در آنجا زن نماد برکت و موجودی مقدس و زاینده محسوب می‌شده است (فیروزمندی، ۱۳۷۸: ۲۷). از نمونه تندیس‌های این تپه به پیکرک زن نشسته بر تخت و پیکره‌ای با دو سر (تصویر ۲۵) می‌توان اشاره نمود که به هزاره ششم ق.م. باز می‌گردند.

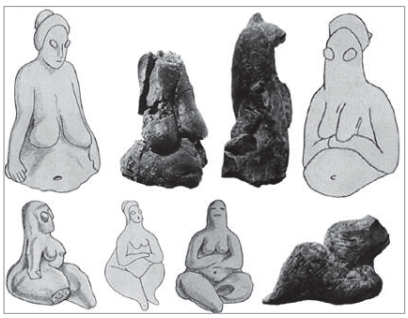
- غرب ایران

گنج دره: دراین باره، *اسمیت*[۲۵] تمامی ۱۱۳ پیکره گلی ساده‌ای را که از لایه D گنج دره هرسین به دست آمده‌اند، زنانه می‌داند (تصویر ۲۶). قدمت تخمینی این آثار نیمه نخست هزاره هشتم ق.م. است (Smith, 1990: 324). بر اثر آتش سوزی اتفاقی لایه D این پیکره‌ها سفالین شده‌اند. بیشتر آن‌ها بدون سر هستند. سرهای باقی‌مانده شبیه سر پرنده و دماغ‌ها همچون منقار کشیده‌شده هستند (Eygun, 1992: 113).

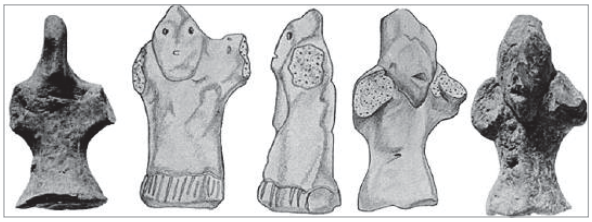
تصویر ۱۰. شائورهاگلان
(Bocquet,2008:12)



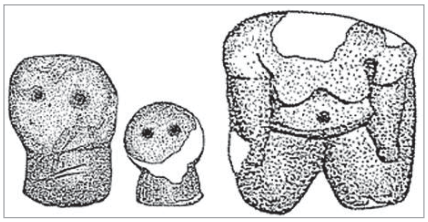
تصویر ۱۱. موریبت
(Cauvin,2000:44)



تصویر ۱۲. پیکرک‌های زنانه باردار جارمو،
(Broman,1958:418&419)



تصویر ۱۳. پیکرکهای مردانه جارمو،
(Broman,1958:422&424)



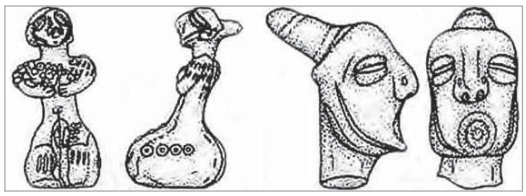
تصویر ۱۴. سبی ابیض
(Verhoeven,1996:Fig.3)

تصویر ۱۵. تل السوان
(موزه بریتانیا)

تصویر ۱۶. حلف
(موزه لوور و موزه بروکلین)

تصویر ۱۷. ارپاچیه
(موزه بریتانیا)

تصویر ۱۸. شاغربازار
(موزه بریتانیا)

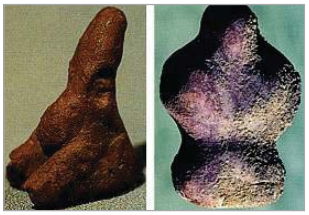


تصویر ۱۹. سامرا
(Forest,1996:37)

تصویر ۲۰. عبید
(موزه بریتانیا)

تصویر ۲۱. نوالی چوری
(Hauptmann,1999:45)

تصویر ۲۲. کفرهویوک
(Cauvin,1999:75)



تصویر ۲۳. چای اونو
(O¨zdogan,1999:35)

آسیاب: از این تپه در کنار رودخانه قره‌سو کرمانشاه چند پیکرک انسانی به دست آمد که پلاک‌هایی با سیمای انسان بودند. آثار آسیاب به ۹۰۰۰ تا ۷۰۰۰ ق.م. بر می‌گردند (ملک شهمیرزادی، ۱۳۸۲: ۲۴۶).

گوران: یافت نمونه‌هایی از پیکرک‌های گلی انسانی در گوران جنوب کرمانشاه گزارش شده اما تصویر آن‌ها در دست نیست. تاریخ استقرار در این تپه میانه هزاره هفتم ق.م. است (ملک شهمیرزادی، ۱۳۸۷: ۴۱).

عبدالحسین: در این تپه که در نهاوند قرارگرفته از هزاره هفتم ق.م. دوازده پیکرک انسانی به دست آمده که بیشترشان زنانه هستند (ملک شهمیرزادی، ۱۳۸۲: ۲۴۷)، (تصویر ۲۷).

علی کش: پیکرک‌های انسانی این فرهنگ در نزدیکی دهلران تنها از دوره محمدجعفر (۵۶۰۰ تا ۶۰۰۰ ق.م.) به دست آمده است. این پیکرک‌ها ساده و ایستاده‌اند (تصویر ۲۸). یکی از این نمونه‌ها نشسته و دست بر پای خود نهاده است (همان: ۲۴۷).

سرآب: *بریدوود*[۲۶] برای آثار به دست آمده از این تپه در دشت ماهیدشت کرمانشاه تاریخ ۷۰۰۰ تا ۶۰۰۰ سال ق.م. را پیشنهاد می‌کند (Braidwood, 1960: 695). از ۶۵۰ پیکرک انسانی سرآب که *برومن مورالز*[۲۷] بررسی نموده، ۶۳۲ عدد زنانه‌اند (Broman Morales, 1990: 3-18)؛ ازجمله نامورترین تندیس باروری ایران که ایزدبانوی سرآب نامیده شده است (تصویر ۲۹).

جعفرآباد: از این تپه در نزدیکی شوش، شماری پیکره انسانی به دست آمده که چهار نمونه از آن‌ها زنانه معرفی شده‌اند (تصویر ۳۰). بالاتنه این تندیس‌ها شکسته شده و با تزئینات موجی موازی منقوش گشته‌اند. قدمت این آثار نیمه دوم هزاره ششم ق.م. تخمین زده شده است (Dollfus, 1974: 143).

زاغه: از یک بنای منقوش در تپه زاغه در جنوب قزوین، ۲۹ پیکرک به دست آمد که شادروان *عزت الله نگهبان*[۲۸] آن‌ها را بررسی کرده است. برخی به شکل زنی نشسته و باردار و برخی به گونه مادری با کودکی در آغوش هستند (تصویر ۳۱). برای آن‌ها تاریخ اواخر هزاره هفتم ق.م. پیشنهاد شده است (Negahban, 1984: 239).

حاجی فیروز: از این تپه در جنوب دریاچه ارومیه شماری پیکرک انسانی به صورت میله‌های گلی کوچک (تصویر ۳۲) به دست آمده که ویژگی‌شان اثر فشار ناخن بر بدن و دامن آن‌هاست. شاید بشود آن‌ها را کهن‌ترین نمونه‌های تندیس رنگی در ایران به شمار آورد که در مقایسه با پیکرک‌های دیگر مناطق طرح‌بندی ظریف اما ساده‌تری دارند (دیمز، ۱۳۸۸: ۳۰). این پیکرک‌ها از میانه هزاره ششم ق.م. باز مانده‌اند(Voigt, 1983: 259).

چغابنوت: آغاز استقرار در چغابنوت دزفول به ۷۲۰۰ ق.م. باز می‌گردد. پیکرک‌های انسانی یافت‌شده در این تپه ساده و برخی از آن‌ها T شکل هستند (Alizadeh, 2003: 73)، (تصویر ۳۳).

چغامیش: شماری پیکره گلی و سنگی زنانه (تصویر ۳۴) از نیمه دوم هزاره ششم ق.م. در این تپه در جنوب دزفول یافت شده که نشسته، فربه و ساده ساخته شده‌اند (Delougaz, 1975: 97).

نقشه داسه بارور با تأکید بر پیکرک‌سازی انسانی دوره نوسنگی

برای آسان‌ترشدن پی‌گیری روند ساخت پیکرک‌ها، نگارندگان نقشه منطقه را با جایابی مکان‌هایی که در دوره نوسنگی پیکره انسانی ساخته‌اند و یک مرجع برای پیکرک‌های هر تپه طراحی کردند (تصویر ۳۵).

بررسی تأثیرات شرایط اقتصادی منطقه بر آغاز ساخت پیکرک‌های انسانی

تندیس‌های کوچک دوره نوسنگی با منحنی‌های زنانه نشان‌دهنده باروری و نماد حاصل‌خیزی خاک هستند. شاید از این تندیس‌ها در یک مراسم مذهبی رمزی باروری استفاده می‌شده است (Demange, 2000: 136).

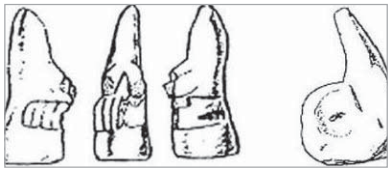
همان‌گونه که بیان شد، بسیاری از این تندیس‌ها شکسته شده‌اند. در دوران‌های بعد که شمار پیکرک‌های انسانی به ویژه زنانه بسیار افزایش می‌یابد برای نمونه در ایلام میانه، این شکستگی تقریباً در تمام پیکرک‌ها با نظمی آشکار تکرار می‌شود و می‌توان آن را عمدی دانست. پیشنهاد نگارندگان در تعبیر سبب شکسته‌شدن تندیس‌ها اینست که آن‌ها در گونه‌ای مراسم آئینی شاید برای بارورکردن خاک، قربانی شده‌اند. نثاری غیر خونین که بدون کشتار انسان، خدایان برکت‌بخش را خشنود می‌ساخت.[۲۹]

این امر ما را به اساسی‌ترین پرسش این نوشتار می‌رساند: چه شد که ساکنان داسه بارور ساخت تندیس‌هایی از انسان را از سر گرفتند.

بررسی بالا نشان می‌دهد که بر پایه داده‌های کنونی، کهن‌ترین این پیکرک‌ها در لوانت ساخته شده‌اند و شاید چند سده پس از آن بوده که رسم ساخت انسان در قالب تندیس به میانرودان، آناتولی و باختر ایران رسیده است. این تفاوت را می‌توان با مسئله بسیار مهم آغاز کشاورزی در این سرزمین‌ها هماهنگ دانست. بخش بزرگی از غرب ایران برای ایجاد زیست‌گاه‌های دائمی در روستاهای کشاورزی مناسب نیست اما برای چراگاه و رویش دانه‌های خوراکی خودرو مستعد است (هول، ۱۳۸۱: ۱۶۴).

تصویر ۲۴. حاجیلار
(موزه باستان‌شناسی آناتولی آنکارا)

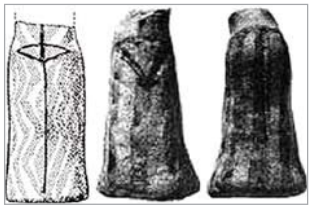
تصویر ۲۵. چاتال هویوک
(موزه باستان‌شناسی آناتولی آنکارا)


تصویر ۲۶. گنجدره
(Smith,1990:324)

تصویر ۲۷. عبدالحسین
(موزه ملی ایران)

تصویر ۲۸. علی‌کش
(موزه ملی ایران)

تصویر ۲۹. سرآب
(موزه ملی ایران)


تصویر ۳۰. جعفرآباد
(Dollfus,1974:143)

تصویر ۳۱. زاغه (موزه ملی ایران)

تصویر ۳۲. حاجی فیروز
(Voigt,1983:259)

تصویر ۳۳. چغابنوت
(Alizadeh,2003:73).

تصویر ۳۴. چغامیش (موزه ملی ایران)

کهن‌ترین شواهد کشاورزی از شرق مدیترانه (لوانت) به دست آمده است، جایی که کشاورزی نزدیک به ۱۱۰۰۰ سال پیش در آن تجربه شد. دوره‌ای که یک‌باره هوا گرم‌تر شد و گیاهانی مثل گونه‌های غلات و حبوبات پدیدار شدند. این روند در حدود ۱۰۰۰۰ سال پیش در ایران روی داد (هول، ۱۳۸۷: ۷۳).

درحالی که خاستگاه اهلی‌کردن گوسفند، بز و خوک را به کوهستان‌های زاگرس- توروس آناتولی نسبت می‌دهند (رفیع‌فر، ۱۳۸۵: ۸۷). در آناتولی و غرب ایران بود که بین یازده تا ده هزار سال پیش برای نخستین بار بز، گوسفند، خوک و گاو اهلی شدند (Zeder, 2008).

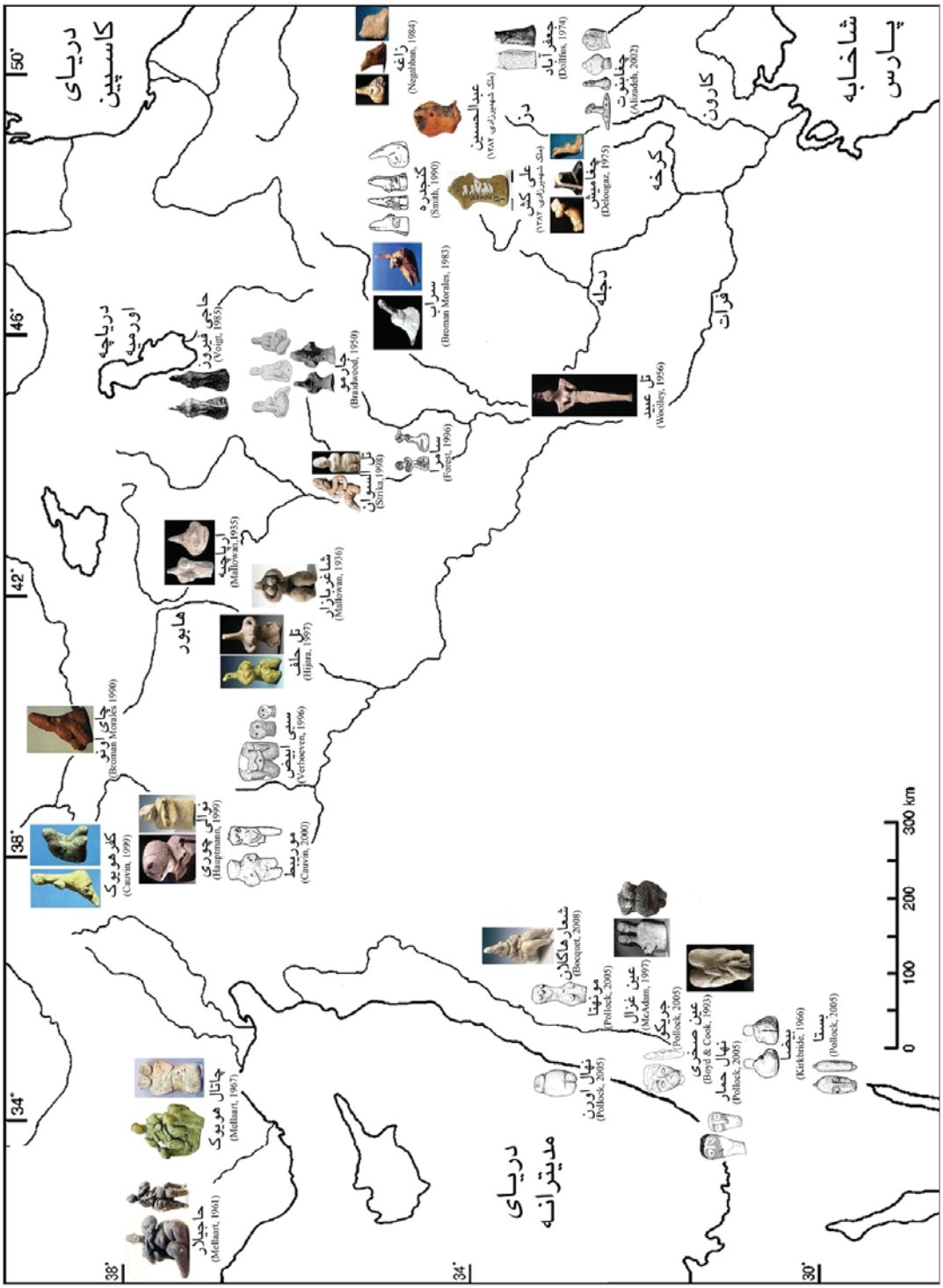
بدین ترتیب در ابتدای نوسنگی، ساختار اقتصادی خاور و باختر منطقه تفاوت‌های آشکاری باهم دارد. زندگی مردمان روستاهای لوانت وابسته به کشاورزی است، حال آنکه خوراک ساکنان آناتولی و غرب ایران از دام‌پروری و گردآوردن دانه‌های خودروی گیاهی فراهم می‌شود.

بر پایه این اسناد محکم باستان‌شناختی، می‌توان بیان داشت که فرایند ساخت پیکرک‌های انسانی ارتباطی بسیار نزدیک با آغاز به کشاورزی و روی‌آوردن به اقتصاد مبتنی‌بر برزیگری و کشت زمین دارد.

به نظر می‌رسد همان‌گونه که انسان شکارورز و جستجوگر خوراک در دوران فراپارینه سنگی رو به ساخت پیکرک‌هایی با شمایل انسانی نیاورد، مردمان صرفاً دام‌پرور ابتدای نوسنگی نیز نیازی برای ساخت این تندیس‌ها نداشته‌اند. باید توجه داشت که در اینجا سخن از تفاوت در سطح اندیشه یا توان هنری این دو جامعه نیست زیرا مردمان فرهنگ‌های دام‌پرور، پیکرک‌هایی با همان سطح از پیچیدگی از جانوران اهلی‌شان ساخته‌اند (تصویر ۳۶).

بهترین شاهد برای نیروبخشیدن به این نظریه می‌تواند فرهنگ مهم علی کش دهلران [۳۰] باشد که شاخصه‌های گذار از دوران دام‌پروری صرف، به دام‌پروری همراه کشاورزی را به

روشنی نشان می‌دهد. در دوره آغازین این فرهنگ (لایه بزمرده) نود درصد از گیاهان مورد مصرف بومی و خودرو است. در دوره میانی (لایه علی کش)، کشت رونق بیشتری می‌یابد (ملک شهمیرزادی، ۱۳۸۲: ۱۸۱). اما در دوره پایانی (لایه محمدجعفر) است که کاشت گندم، جو و عدس کاملاً رایج می‌شود. یافت شمار بسیاری داس‌های ترکیبی برای درو، سنگ‌ساب



تصویر ۳۵:نقشه داسه بارور با تأکید بر جایگاه سازندگان پیکرکهای انسانی در دوره نوسنگی (طراحی: نگارندگان)

و سینی‌های سنگی و کوبنده‌ها برای آردکردن غلات، نشان می‌دهد که اقتصاد دوره محمدجعفر تماماً تکیه بر کشاورزی دارد (همان: ۱۸۱).

از سوی دیگر، در حالی که تقریباً تمام پیکرک‌های جانوری از میان بقایای دوره بزمرده و علی کش به دست آمده است، تندیس‌های انسانی تنها در میان آثار دوره محمدجعفر دیده می‌شوند (همان: ۱۷۵). درحقیقت، ساکنان علی کش که نخست تنها از جانوران پیکرک می‌ساخته‌اند، همگام با وابستگی به کشاورزی رو به ساخت تندیس‌های انسانی آورده‌اند. این نتیجه می‌تواند فرضیه بهره‌بردن از پیکرک‌های انسانی به عنوان پیشکش‌هایی برای بارورکردن زمین را نیز قوت بخشد.

تصویر ۳۶. پیکرک‌های جانوری: ۱. گنجدره ۲. علی کش (موزه ملی ایران)

نتیجه‌گیری

در ابتدای دوره نوسنگی، نزدیک به یازده هزار سال پیش، مردمان سرزمین داسه بارور (لوانت، میانرودان، آناتولی و غرب ایران) به اهلی‌کردن جانوران در آناتولی و غرب ایران و گیاهان در لوانت کامیاب می‌گردند. این دو انقلاب تاریخ‌ساز سبب گذار از زندگی وابسته به شکارورزی و گردآوری خوراک به اقتصاد مبتنی‌بر کشاورزی و دام‌پروری می‌شود. هم‌زمان با گسترش روستاهای کشاورزی در منطقه، ساخت پیکرک‌های انسانی به ویژه زنانه نیز، آغاز می‌گردد. تفاوت در زمان پدیداری نخستین پیکرک‌های انسانی در این سرزمین را می‌توان با زمان رواج کشاورزی، نخست در باختر و چند سده پس از آن در خاور منطقه داسه بارور، هماهنگ دانست. این فرض، می‌تواند کارکرد تندیس‌های انسانی را در قالب اشیای آئینی هم‌بسته با برزیگری، شاید گونه‌ای قربانی غیر خونین برای زمین، نیز تأیید کند. شاهد دیگری بر این نظریه، شکستگی تقریباً منظم و عمدی بیشتر این پیکرک‌ها است. در همین راستا، مقاله حاضر نخستین پیکرک‌های انسانی ساخته شده در این سرزمین‌ها را بررسی و با دیدگاه‌های رایج درباره کاربرد آن‌ها کنکاش کرده است. ضمن اینکه نگارندگان سبب آغاز به ساخت پیکرک‌های انسانی را روی‌آوردن مردمان منطقه به کشاورزی می‌دانند.

پی‌نوشت

۱. سرزمینی داس مانند که از باختر به دریای مدیترانه، از شمال به کوهستان توروس در ترکیه، از جنوب به خلیج فارس و از خاور به کوهستان زاگرس محدود می‌شود. داسه بارور امروزه کشورهای فلسطین، لبنان، بخش‌هایی از اردن و سوریه، عراق، جنوب شرقی ترکیه، غرب و جنوب غربی ایران را دربر می‌گیرد. این سرزمین خاستگاه کشاورزی و دام‌پروری است.

2. James Henry Breasted
3. Vivian Broman
4. Jarmo Figurines
5. Joan Oates
6. The Baked Clay Figurines from Tell es-Sawwan
7. F .Strika
8. Peter J Ucko
9. Yosef ,O Bar
10. G .Eygun

11. Boyd & Cook
12. Garfinkel
13. Human and Animal Figurines of Munhata
14. C .A .Grissom
15. E .McAdam
16. Richard G Lesure
17. Douglass W Bailey
18. Prehistoric Figurines
19. M .Gimbutas
20. Will Durant (1885-1981)
21. Interaction
22. PPNA (Pre-Pottery Neolithic A):

دوره نوسنگی بدون سفال یک، در این منطقه تقریباً از ۸۵۰۰ تا ۷۵۰۰ ق.م.

23. (Pre-Pottery Neolithic B):

دوره نوسنگی بدون سفال دو، در این منطقه تقریباً از ۷۵۰۰ تا ۶۰۰۰ ق.م.

24. PN (Pottery Neolithic):

دوره نوسنگی با سفال، در این منطقه تقریباً از ۵۵۰۰ تا ۴۵۰۰ ق.م.

25. Philip E .L Smith
26. R .J Braidwood
27. V .Broman Morales
28. E. Negahban (1925-2008): پدر باستان‌شناسی مدرن ایران

۲۹. باید دانست که در سرزمین ایران برخلاف بیشتر تمدن‌های کهن، به گواه مدارک باستان‌شناختی، اساطیر و تاریخ، هنوز سندی از قربانی انسانی یافت نشده است. این رسم برای ایرانیان چنان نکوهیده بود که داریوش‌شاه با فرستادن پیک‌هایی به ساتراپی‌ها آن را در سرتاسر سرزمین‌های تابعه ایران نیز جرم اعلام کرد.

۳۰. فرهنگ علی کش به سه دوره بخش‌بندی می‌شود:
۱. بزمرده (از ۷۵۰۰ تا ۶۷۵۰ پ.م) ۲. علی کش (از ۶۷۵۰ تا ۶۰۰۰ ق.م.) ۳. محمدجعفر (از ۶۰۰۰ تا ۵۶۰۰ ق.م.).

منابع و مآخذ

- پاریندر، جئوفری (۱۳۷۴). **اساطیر آفریقا**، ترجمه باجلان فرخی، تهران: اساطیر.
- دورانت، ویلیام جیمز (۱۳۳۷). **تاریخ تمدن، کتاب اول (مشرق زمین گاهواره تمدن)**، ترجمه مهرداد مهرین، تهران: اقبال.
- دیمز، اورلی (۱۳۸۸). **تندیس‌گری و شمایل‌نگاری در ایران پیش از اسلام**، تهران: ماهی.
- رفیع‌فر، جلال‌الدین و قربانی، حمیدرضا (۱۳۸۵). از کوچندگی تا یکجانشینی، **انسان‌شناسی**، (۹)، ۸۴-۱۱۶.
- طاهری، صدرالدین (۱۳۸۹). تندیس‌های ایزدبانوان باروری ایران، **مطالعات زنان**، (۲۴)، ۴۳-۷۳.
- فریزر، جیمز جورج (۱۳۸۲). **شاخه زرین**، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: آگه.
- فیروزمندی، بهمن (۱۳۷۸). **باستان‌شناسی و هنر آسیای صغیر**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- ملک‌شهمیرزادی، صادق (۱۳۸۲). **ایران در پیش از تاریخ**، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۷). **اطلس باستان‌شناسی ایران**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- هول، فرانک (۱۳۸۱). **باستان‌شناسی غرب ایران**، ترجمه زهرا باستی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- _____ (۱۳۸۷). **نوسنگی در ایران**، ترجمه امیرساعد موچشی، باستان‌پژوه، (۱۶)، ۱۶-۲۲.

- Alizadeh, A. (2003). **Excavations at the Prehistoric Mound of Chogha Bonut**. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago.
- Bailey, D. W. (2005). **Prehistoric Figures: Representation and corporeality in the Neolithic**. New York: Routledge.
- Bar-Yosef, O. (1980). A Human Figurine from a Khiamian Site in the Lower Jordan Valley, **Paleorient**, 6, 193-199.
- Bocquet-Appel, J. P. & Bar-Yosef, O. (2008). **The Neolithic Demographic Transition and its Consequences**. Heidelberg: Springer.
- Boyd, B. & Cook, J. (1993). A reconsideration of the Ain Sakhri figurine. **Proceedings of the Prehistoric Society**, 59, 399-405.
- Braidwood, R. J. (1950). Jarmo: A village of early farmers in Iraq. **Antiquity**, Vol. 24, 189-195.
- Braidwood, R. J. (1960). Seeking the World's First Farmers in Persian Kurdistan: A Full-Scale Investigation of Prehistoric Sites Near Kermanshah. **The Illustrated London News** No. 237, 695–97.
- Broman, V. L. (1958). **Jarmo Figurines**. MA Thesis: Radcliffe College.
- Broman M. V. (1990). **Figurines and Other Clay Objects from Sarab and C¸ay¨on¨u.** Chicago: Oriental Institute Communications.
- Cauvin J.; Aurenche O.; Cauvin, M. C.; & Balkan-Atli, N. (1999). The Pre-Pottery Site of Cafer Ho¨yu¨k, In: M. O¨zdogan & N. Bas¸gelen (eds.), **Neolithic in Turkey: The cradle of civilization. Istanbul**: Arkeoloji ve Sana Yayinlari.
- Cauvin J. (2000). **The Birth of the Gods and the Origins of Agriculture**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Childe, G. (1925). **The Dawn of European Civilization**. New York: A. A. Knopf.
- Chourmouziadis, G. H. (1973). **I Antropomorfie Eidoloplastiki tes Neolitikos Thessalias**, Amsterdam: Volos.
- Crawford, O. G. S. (1957). **The Eye Goddess**. London: Phoenix House.
- Delougaz, P. & Kantor, H. (1975). The 1973-1974 excavations at Chogha Mish, **Proceedings of the Third Annual Symposium on Archaeological Research in Iran**, Firouz Bagherzadeh (ed), Tehran, Muzeh-e Iran-e Bastan, 87-102.
- Demange, F. (2000). In Déesses: Imatges femenines de la Mediterrània de la prehistòria al món romà, Ajuntament de Barcelona, 136.
- Dollfus, G. (1974). Les Fouilles A Djaffarabad de 1972 a 1974, Delegation Archeologique Francaise en Iran, Vol.5, 11-222.
- Evans, A. J. (1921). **The Palace of Minos: A comparative account of the successive stages of the early Cretan civilizations as illustrated by the discoveries of Knossos**. London: Macmillan.
- Eygun, G. (1992). Les figurines humaines et animales du site neolithique de Ganj Dareh, Iran, **Paleorient**, 18, 109-117.
- Forest, J. D. (1996). **Mésopotamie, l'apparition de l'État**, Paris: Méditérranée.
- Garfinkel, Y. (1995). Human and animal figurines of Munhata, Les Cahiers des Missions Arch´eologiques Franc, No. 8, Paris: Association Pal´eorient, 30-41.
- Gimbutas, M. (1972). Pre Hellenic and Pre Indo-European goddesses and gods, **Acta of the 2nd International Colloquium on Aegean Prehistory**, Athens: Ministry of Culture and Sciences, 82-89.
- Grissom C. A. (2000). Neolithic statues from 'Ain Ghazal: construction and form, **American Journal of Archaeology**, 104, 25-45.

- Hamilton, N.; Marcus, J.; Bailey, D.; Haaland, G.; Haaland, R.; & Ucko, P. (1996). Can we interpret figurines?, **Cambridge Archaeological Journal**, 6, 282-285.
- Hauptmann, H. (1999). The Urfa region. In: M. O¨zdogan and N. Bass¸gelen (eds.), **Neolithic in Turkey: The cradle of civilization**, Istanbul: Arkeoloji ve Sana Yayinlari, 65-86.
- Hawkes, C. (1954). Archaeological theory and method: some suggestions from the Old World, **American Anthropology**, 56, 155-168.
- Hijara, I. (1997). **The Halaf Period in Northern Mesopotamia,** London: Nabu publications.
- Holland, T. A. (1982). Appendix C: Figurines and miscellaneous objects, In: K. Kenyon and T. A. Holland (eds.), **Excavations at Jericho** (Vol 4). London: British School of Archaeology in Jerusalem.
- Karageorghis, J. (1977). **La Grande Déesse de Chypre et son Culte**. Lyon: Maison de l'Orient Mediterranée.
- Kenyon, K. M. (1956). Excavations at Jericho 1956, **Palestine Excavation Quarterly**, 88, 67–82.
- Kirkbride, D. (1966). Five seasons at the pre-pottery Neolithic village of Beidha in Jordan, **Palestine Exploration Quarterly**, 98, 5-61.
- Kuijt, I. & Goring-Morris, A. N. (2002). Foraging, Farming and Social Complexity in the Pre-Pottery Neolithic of the South-Central Levant: A Review and Synthesis. **Journal of World Prehistory**, 16/4, pp. 361-440.
- Lesure, R. G. (2000). **A Comparative Perspective on Figurines from Early Villages**, Paper given at the Sixth Gender and Archaeology Conference, Northern Arizona University.
- Mallowan, M. E. L.; Rose, J. C., (1935). **Excavations at Tall Arpachiyah, 1933**, Iraq, 2, London: British School of Archaeology in Iraq.
- Mallowan, M. E. L. (1936). **The Excavations at Tall Chagar Bazar, and an Archaeological Survey of the Habur Regions**, Iraq, 3. London: British School of Archaeology in Iraq.
- McAdam, E. (1997). The Figurines from the 1982–5 Seasons of Excavations at Ain Ghazal, **Levant**, 29, 115-145.
- McAdam, E. (2003). **Things Fall apart, the Centre Cannot Hold**. Oxford: The Griffith Institute.
- Mellaart, J. (1961). Hacilar: A Neolithic Village Site, **Scientific American**, 205(2), 86–97.
- Mellaart, J. (1967). **C¸atal H¨oy¨uk: A Neolithic Town in Anatolia**. New York: McGraw-Hill.
- Meskell, L. (1998). **Twin Peaks: The Archaeologies of Çatalhöyük in Ancient Goddesses:The Myths and the Evidence**. London: British Museum Press.
- Morsch, M. (2002). Magic figurines? Some remarks about the clay objects of Nevalı C¸ori, In: H. G. K. Gebel, B. D. Hermansen, and C,H, Jensen (eds.), **Magic Practices and Ritual in the Near Eastern Neolithic: Studies in early Near Eastern production, subsistence and environment**, 8. Berlin: Ex Oriente, 119-132.
- Myres, J. L. (1930).**Who Were the Greeks?**, California: University of California Press.
- Negahban, E. (1984). A brief report on the painted building of Zaghe, **Paleorient**, Vol. 5, 239-250.
- Oates, J. (1966). The Baked Clay Figurines from Tell es-Sawwan, **Iraq**, vol. 28, 146-153.
- O¨zdogan, M. & Bas¸gelen, N. (eds.). (1999). **Neolithic in Turkey: The cradle of civilization**. Istanbul: Arkeoloji ve Sana Yayinlari.
- Parrot, A. (1960). **Sumer: The dawn of art**. London: Thames & Hudson.
- Pollock, S.; Reinhard Bernbeck, (2005). **Archaeologies of the Middle East: Critical perspectives**. NY: John Wiley & Sons.

- Pumpelly, R. (1908). **Explorations in Turkestan: Expedition of 1904, prehistoric civilizations of Anau, origins, growth, and influence of environment**. Washington: Carnegie Institution of Washington.
- Smith, P. E. L. (1990). Architectural innovation and experimentation at Ganj Dareh, Iran, **World Archaeology**, Vol. 21, 323-335.
- Strika, F. (1998). Clay human figurines with applied decoration from Tell Es-Sawwan, **Mesopotamia**, vol. 33, 7-22.
- Talalay, L. E. (1983). **Neolithic Figurines of Southern Greece: Their form and function**. Indianapolis: Indiana University.
- Theocharis, D. (1973). **Neolithic Greece**. Athene: National Bank of Greece.
- Ucko, P. J. (1968). Anthropomorphic figurines of predynastic Egypt and Neolithic Crete with comparative material from the prehistoric Near East and mainland Greece. Royal Anthropological Institute (occasional papers).
- Verhoeven, M. (1996). The Flint and Obsidian Artifacts of Tell Sabi Abyad, in: P.M.M.G. Akkermans (ed.), **Excavations at Tell Sabi Abya**d, Oxford: BAR-IS.
- Voigt, M. M. (1983). **Hajji Firuz Tepe, Iran: The Neolithic settlement**. Pennsylvania: University Museum Monograph.
- Woolley, C. L. (1956). **The Early Periods**. (Vol. IV). London: British Museum.
- Zeder, M. A. (2008). Domestication and early agriculture in the Mediterranean Basin: Origins, diffusion, and impact. **Proceedings of the National Academy of Sciences**, 105 (33), 11597-11604.

دوفصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر
سال چهارم، شماره هشتم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳

دریافت مقاله: ۹۲/۱/۱۷
پذیرش مقاله: ۹۲/۳/۲۰

مطالعه تطبیقی فضای معماری کاروانسراهای صفوی شاخص در بازار اصفهان*
مطالعه موردی کاروانسراهای شاه، ساروتقی و مادرشاه

آرزو حسینی** حسین پورنادری***

چکیده

توجه به رفاه و امنیت کاروانیان در طول تاریخ ایران باعث بنیان بناهای کاروانسرا و عناصر وابسته آن، برای برطرف‌کردن نیازهای ارتباطی و اقتصادی شد. کاروانسراها به دو گونه؛ برون شهری و شهری تقسیم‌بندی می‌شوند. شکوفایی کاروانسراهای ایران در دوره صفویه مرهون ایجاد امنیت، گسترش ارتباطات با کشورهای اروپایی و هند از طریق زمینی یا دریایی و توسعه تجارت داخلی و خارجی است. در این دوره رونق تولید و بازرگانی به خصوص در اصفهان، پایتخت صفویان، سبب استقرار کاروانسراهای شهری به عنوان عنصری منسجم در ساختار بازار اصفهان شد. براین اساس، بازار و کاروانسراها در پیوندی تنگاتنگ با یکدیگر قرار گرفته و تنوع فضایی گسترده‌ای را به وجود آوردند. ازاین‌رو، مطالعه درباره کاروانسراها که با گذشت زمان نقش اولیه خود را به تناسب نیازهای بازار و خدمات آن از دست دادند، از اهمیت خاصی برخوردار است. پژوهش حاضر درپی پاسخ به این پرسش است که چه تغییراتی در کاروانسراهای صفوی بازار اصفهان رخ داده است. براین اساس، با بهره‌گیری از مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی و استفاده از روش قیاسی گونه‌هایی از این کاروانسراها را بر پایه پاسخ‌دهی به نیازهای فردی و اجتماعی تاجران و کاروانیان بررسی و مقایسه و الگوهای رایج در کاروانسراها را با توجه به کارکردهای اقامتی- تجاری آن ها بازشناسی کرده است. بازشناسی این ایده‌ها می‌تواند در طراحی فضاهای تجاری متناسب با نیازهای امروزی بازار کمک کند. این کاروانسراها از نظر دوره ساخت به سه گونه؛ آغازین، میانی و پایانی تقسیم شده‌اند. باوجود مشابهتی که کمابیش در بیشتر گونه‌های کاروانسراهای صفوی بازار اصفهان دیده می‌شود، تفاوت‌هایی نیز در این آثار ازلحاظ ارتباط ساختاری با بازار و عناصر شهری آن، ترکیب فضایی کاروانسراها، وسعت، فرم خارجی و نوع ورودی‌ها، میان‌سراها، ایوان‌ها، ایوانچه‌ها، رواق‌ها، حجره‌ها و نیز تنوع فضایی کاروانسراها دیده می‌شود.

کلیدواژگان: کاروانسراهای صفوی، بازار اصفهان، گونه‌شناسی و معماری کاروانسرا.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد آرزو حسینی باعنوان "گونه‌شناسی کاروانسراهای بازار اصفهان در دوره صفوی (برمبنای ساختار فضایی)" به راهنمایی حسین پورنادری در دانشگاه هنر اصفهان است.

** دانشجوی دکتری معماری اسلامی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان. Arezoo_arc85@yahoo.com
*** استادیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان.

-مقدمه

پوپ معتقد است ایجاد کاروانسراها یکی از پیروزی‌های معماری ایرانی است و در هیچ کجا هم‌سویی کارکرد و ساختار را از این کامل‌تر نمی‌توان دید (پوپ، ۱۳۶۶: ۲۳۸). استقرار کاروانسراهای صفوی در بازار اصفهان توجه بازرگانان و جهانگردان بسیاری مانند *تاورنیه*،[۱] *شاردن*،[۲] *اولئاریوس*[۳] و ویلز[۴] را به خود جلب کرد آن‌چنان که در سفرنامه‌های خود، معماری زیبای این بناها را توصیف کرده‌اند.[۵] کاروانسراها همواره محل تلاقی فرهنگ‌های مختلف بوده که این مبادلات فرهنگی بر ارزش‌های معماری آن‌ها افزوده است. اما با گذشت زمان دسته‌ای از کاروانسراهای شهری بازار اصفهان متروک و ویران شده، دسته‌ای دیگر هم که اصالت کالبدی خود را حفظ کرده و تغییر کاربری یافته‌اند، با مرمت و بازسازی‌های غیر مرتبط با معماری اولیه آن‌ها، ارزش‌های پیشین خود را از دست داده‌اند. بنابراین در چنین شرایطی، بازشناسی ایده‌های موجود در این کاروانسراها و شناخت تغییرات موجود در آن‌ها، می‌تواند در جهت مرمت و احیای متناسب با ساختار فضایی کاروانسرا و نیز طراحی فضاهای تجاری جدید بازار یا مرمت و احیای کاروانسراهای درحال تخریب مفید باشد. در پژوهش حاضر، کاروانسراها بنابر مقتضیات دوره صفویه، به سه گونه آغازین، میانی و پایانی تقسیم شده‌اند. با توجه به سپری‌شدن دوران جنگ و خونریزی در ابتدای دوره صفویه و ایجاد امنیت و آرامش در زمان حکومت شاه عباس اول و درنتیجه رونق ساخت کاروانسراها، مبدأ این تقسیم‌بندی از دوره شاه عباس اول آغاز شده است. باوجود محدودیت‌هایی چون نبود اسناد و مدارک کافی و مستند برای مشخص‌نمودن تاریخ دقیق ساخت آن‌ها، تعدادی کاروانسرا در این سه گونه، شناسایی شده و درنهایت ویژگی‌های معماری نمونه‌های شاخص (بزرگ مقیاس و شاهی) و هم‌ارز که بنیانشان بر شرایط ممتاز سیاسی- اجتماعی استوار بود، کاروانسراهای شاه، ساروتقی و مادرشاه، بررسی شده است.

پیشینه پژوهش

سیرو[۶] از افراد صاحب‌نامی است که کاروانسراهای ایران را به دو شاخه برون شهری (میان‌راهی) و شهری تفکیک کرده و در دو کتاب خود "راه‌های باستانی ناحیه اصفهان و بناهای وابسته به آن‌ها" (۱۳۵۷) و "کاروانسراهای ایران و ساختمان‌های کوچک میان راه‌ها" (۱۳۶۲)، به تفصیل با معرفی کاروانسراها، به خصوص کاروانسراهای برون شهری، ویژگی‌های آن‌ها را بیان کرده است. وی همچنین کاروانسراها را ازلحاظ اقلیمی، به کاروانسراهای دشت و کوهستانی دسته‌بندی کرده است.

همچنین *کیانی* و *کلایس*[۷] (۱۳۶۸) در "فهرست کاروانسراهای ایران"، کاروانسراها را براساس اقلیم به کاروانسراهای کاملاً پوشیده منطقه کوهستانی، کرانه‌های پست خلیج فارس و حیاط‌دار مناطق مرکزی ایران طبقه‌بندی کرده‌اند. در پژوهش آن‌ها، کاروانسراهای حیاط‌دار مناطق مرکزی ایران نیز خود به گروه‌های مدور، چند ضلعی حیاط‌دار، دو ایوانی، با تالار ستون‌دار، چهار ایوانی با پلان متفرقه تقسیم‌بندی شده‌اند.

از طرفی *آیوازیان* (۱۳۷۹) در مقاله خویش باعنوان "روند شکل‌گیری کاروانسراهای برون شهری (تحلیل کالبدی کاروانسراهای حاشیه کویر)" با استفاده از فرمولی ساده، کاروانسراها را به گونه‌های کامل (کلاسیک) و موارد ناقص و استثنائی تقسیم‌بندی کرده است.

روش پژوهش

روش تحقیق، از نظر هدف، کاربردی است. در تحلیل داده‌ها از روش قیاسی، بهره گرفته شده است. این روش می‌تواند در شناخت صحیح معماری کاروانسراهای نمونه و فهم درست شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها مفید واقع شود. شیوه نمونه‌گیری، هدفمند (غیر احتمالی) و از نوع موردی و روش گردآوری داده‌ها به صورت کتابخانه‌ای و میدانی است.

گونه‌شناسی زمانی کاروانسراها

درباره قدمت کاروانسراهای شهر اصفهان، هیچ‌گونه مدارک مستندی در دست نیست. لیکن احتمال می‌رود که تاریخ به‌وجودآمدن آن‌ها در شهر اصفهان، با ایجاد اولین هسته شهر هم‌زمان باشد. از ادوار تاریخی گذشته که ساختن کاروانسرا در این شهر به اوج خود رسیده، دوره صفویه است زیرا اصفهان در این دوره مرکز تجاری ایران بوده است (شفقی، ۱۳۸۴: ۲۶۴و ۲۶۵).

در دوره شاه عباس اول، پس از پایان یافتن دوران ناامنی (۹۳۰-۹۹۵ه.ق.)[۸]، تحولات گسترده‌ای در معماری و شهرسازی این شهر رخ داد. یکی از این تحولات، توسعه شهر و بازار سلجوقی آن است. در این راستا، کاروانسراهای صفوی نیز که نقش عمده‌ای در اقتصاد شهر داشتند، در امتداد بازار و دو سوی راسته‌های آن شکل گرفتند. این کاروانسراها که نمونه‌های بارز آن‌ها در سرتاسر بازار اصفهان مشاهده می‌شود، ازلحاظ هم‌زمانی با سه دوره تاریخی مهم صفوی به سه گونه؛ کاروانسراهای دوره آغازین، میانی و پایانی تقسیم‌بندی می‌شوند.

- کاروانسراهای دوره آغازین صفوی

هم‌زمان با سلطنت شاه عباس اول و به پایتخت برگزیده‌شدن اصفهان (۹۹۵- ۱۰۳۸ه.ق.) ساخته شده‌اند و از جریانات حاکم در سیاست و اقتصاد آن دوره، متأثر گشته‌اند. شاه عباس با برقراری امنیت سیاسی و اقتصادی، ایجاد کاروانسراها، حفظ راه‌ها، پشتیبانی از رشد تجارت و صنایع و حتی در برخی جنبه‌ها، معاف‌داشتن مردم از پرداخت مالیات، توانست به

امر تجارت رونق خاصی ببخشد. در این امر، انحصار ابریشم را که یکی از کالاهای استراتژیکی بود، به دولت خود اختصاص داد. رشد تولید ابریشم و سایر محصولات و تسهیل داد و ستد، موجب روابط هرچه بیشتر ایرانیان با کشورهای اروپایی گردید و رقابت دولت‌ها و کمپانی‌های مختلف را در تجارت ایران سبب گشت. در این میان، اصفهان از شهرهایی بود که بنابر دلایلی، در شکوفایی اقتصادی و رونق تجاری دوره شاه عباس اول نقش مهمی داشت. این دلایل عبارتند از:

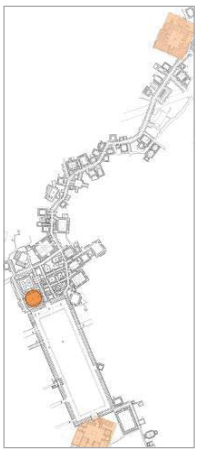
- قرارگرفتن اصفهان به عنوان پایتخت و مرکز سیاسی کشور و جذب بازرگانان داخلی و خارجی؛
- تأسیس دفاتر تجاری کمپانی‌های خارجی در اصفهان و حضور هیأت‌ها و نمایندگان دیگر کشورها در این شهر و ایجاد رقابت برای ورود به بازار ایران و مذاکره با شاه؛
- حضور ارامنه مقیم جلفای اصفهان به عنوان واسطه‌های تجاری شاه عباس با اروپا؛
- نقش واصل شمال و جنوب کشور به سبب موقعیت جغرافیایی اصفهان و تأثیر در صادرات و واردات محصولات؛
- رونق بازار و فعالیت چشم‌گیر صنعتگران مختلف اصفهان و تولید محصولات صادراتی متنوع از جمله منسوجات (ثواقب، ۱۳۸۰: ۱۵۲و ۱۵۳).

از کاروانسراهای بازار اصفهان در این دوره می‌توان به کاروانسراهای شاه؛ در بازار قیصریه، مقصود بیک؛ کاروانسرای تخریبی در جنوب شرقی میدان نقش جهان، جارچی‌باشی؛ در بازار گلشن و میراسماعیل؛ در بازار درتالار اشاره نمود.

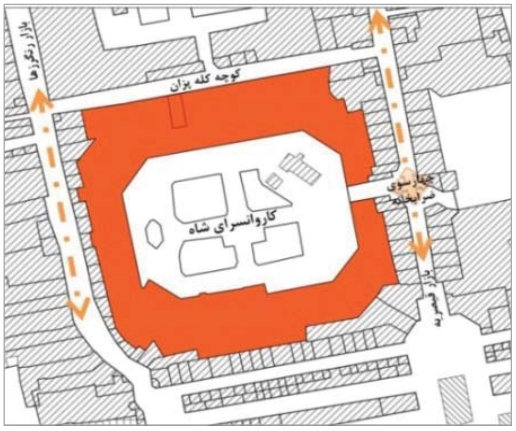
– **کاروانسرای شاه:** در بازار قیصریه، غرب چهارسوی قیصریه (ضراب‌خانه) و مقابل ضراب‌خانه شاهی واقع شده است. این کاروانسرا یکی از کاروانسراهای بزرگ دوره صفویه است که به دستور شاه عباس اول ساخته شده و عواید حاصل از آن متعلق به شخص شاه بوده است (شفقی،۱۳۸۴، ۲۶۷). درمقابل، شاه عباس هم از عایدات کاروانسرای شاه هزینه مردان و زنان سید حسینی را در مدینه و نجف تأمین می‌کرده است (پی‌بلیک، ۱۳۸۸: ۱۲۷). موقعیت ویژه این کاروانسرا و وسعت آن باعث شده که در ادوار مختلف بازرگانان و جهانگردان به آن توجه کنند.[9] بنای اولیه کاروانسرای شاه، در طول تاریخ دچار تغییر و تحولات زیادی شده، بطوری که در دوره قاجار به دست شخصی به نام ملک التجار بازسازی شده و هم اکنون به همین نام مشهور است (شفقی،۱۳۸۴: ۲۶۷)، (تصویرهای ۱ و ۲).

کاروانسرای شاه در ابعاد تقریبی ۸۵×۸۱ متر، به فرم مستطیلی با گوشه‌های پخ ساخته شده است. طرح آن چهار ایوانی و دارای میان‌سرایی وسیع است. ورودی این کاروانسرا که در جبهه غربی بازار قیصریه قرار گرفته، با دالانی کوتاه به ایوان شرقی و سپس به میان‌سرا باز می‌شود. درحال حاضر تنها در جبهه‌های متصل به بازار قیصریه، جبهه‌های شرقی، شمال شرقی و جنوب شرقی، دو طبقه و در سایر جهات یک طبقه است. بخش غربی کاروانسرا نیز که ایوان ستون‌دار آن نشان از رنگ و بوی متفاوت معماری دوره قاجار دارد؛ با قرارگیری حجره‌هایی در زیرزمین و پشت ایوان به شکل دو طبقه نمایان است. در گذشته این کاروانسرا ورودی دیگری به بازار رنگرزها داشته که در همین جبهه (غربی) بوده است. در میانه جبهه‌های بنا، چهار ایوان برای ورود به حجره‌های بزرگ‌تر (شاه‌نشین) و در طرفین ایوان‌ها، ایوانچه‌هایی برای ورود به حجره‌های کوچک‌تر قرار گرفته‌اند. اصطبل و شترخان‌های تاق‌پوش، از عناصر شاخص این کاروانسراست که در پشت حجره‌های شمالی و جنوبی واقع‌اند (تصویرهای ۳-۵).

تخریب و ادغام ساختمان حجره‌های جبهه شمالی با شترخان‌های پشتی آن از جمله دخل و تصرفات عمده کاروانسراست که تنها پوسته خارجی این جبهه دست‌نخورده



تصویر ۱. موقعیت کاروانسرای شاه در مجموعه بازار اصفهان (نگارندگان)[10]



تصویر ۲. موقعیت کاروانسرای شاه در بازار قیصریه (نگارندگان)

باقی مانده است. با این اقدامات، کاروانسرا از طریق ورودی ساده‌ای به کوچه شمالی معروف به کله‌پزان نیز مرتبط گردیده است.

- کاروانسراهای دوره میانی صفوی

هم‌زمان با سلطنت شاه صفی اول و شاه عباس دوم، بین سال‌های ۱۰۳۸-۱۰۷۷ ه.ق.، ساخته شده‌اند و از جریانات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی آن دوره متأثر شده‌اند. پس از سپری‌شدن دوره کوتاه حکومت شاه صفی، به سبب توجه بیش از اندازه شاه عباس دوم به عمران و آبادانی، بار دیگر شکوه زمان شاه عباس اول زنده شد و دوباره اصفهان از دیدگاه هنری در اذهان مردم داخل و خارج، شکل و شمایلی جدید به خود گرفت. آثار هنری و معماری یکی پس از دیگری ساخته شدند و روح تازه‌ای در کالبد مرده ایران عصر شاه صفی دمیده شد (فاضل، ۱۳۸۹: ۱۹۳).

در این دوره، با ایجاد امنیت و آرامش نسبی، شرایط اقتصادی هم بهبود یافت و علاوه‌بر ابریشم، تولیدات داخلی دیگری نیز برای مصارف داخلی به خصوص صادرات به اروپا رونق یافت. از جمله اقدامات شاه عباس دوم ساخت میدان نو برای کسب و تجارت است. وی قصد داشت تا با ساخت این میدان، دکان‌ها و تجار میدان شاه را به آنجا منتقل کند و میدان شاه را از قیل و قال معاش خالی کند؛ بطوری که در قسمتی از این میدان یکی از بزرگ‌ترین کاروانسراهای اصفهان به نام کاروانسرای حلال ساخته شد (مختاری اصفهانی و اسماعیلی، ۱۳۸۵: ۱۰۵و ۱۰۶).

از دیگر کاروانسراهای بازار اصفهان در این دوره که مصادف با رواج ساخت کاروانسراها است، می‌توان به ساروتقی؛ در بازار ساروتقی، جده، خراسانیان و نیم‌آورد اشاره نمود. متأسفانه از این میان، تنها مجموعه ساروتقی به جا مانده است.

کاروانسرای ساروتقی: از کاروانسراهای زیبای بازار اصفهان است که در بازار ساروتقی واقع شده است. چهارسوی ساروتقی با تاقی کاربندی‌شده، شاخص‌ترین نقطه برجای مانده از این بازار است. در سمت شمال چهارسوی ساروتقی، دروازه ورودی کاروانسرا و در جنوب آن، مسجد کوچک ساروتقی قرار گرفته که اجاره بهای کاروانسرا صرف ساخت و نگهداری مسجد می‌شده است (پی‌بلیک، ۱۳۸۸: ۱۳۳).

این کاروانسرا سال ۱۰۵۶ه. ق. در زمان حکومت شاه عباس دوم صفوی ساخته شده و بانی آن نیز *میرزا تقی‌خان اعتمادالدوله* معروف به *ساروتقی* از رجال اصلاح‌طلب زمان شاه عباس اول، شاه صفی و شاه عباس دوم بوده است (جهاد دانشگاهی، ۱۳۸۸: ۱۱۰). بر کتیبه‌های نستعلیق[11] اطراف چهارسوی ساروتقی، تاریخ ساخت بنا به خط محمدرضا امامی، مشاهده می‌شود (تصویرهای ۶ و ۷).

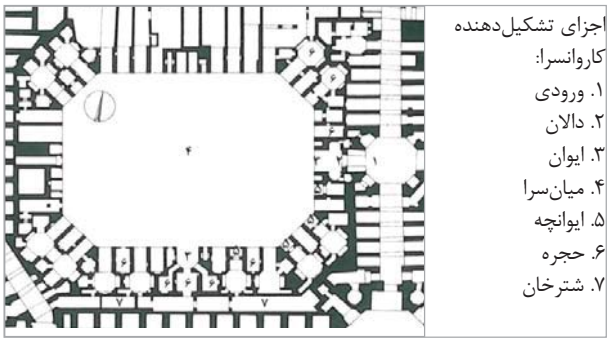
مجموعه ساروتقی با مساحت تقریبی ۳۴۵۰ متر مربع، از ترکیب یک کاروانسرای بزرگ و دو سرای کوچک تشکیل شده است. در کوچه شمالی این مجموعه، ورودی دیگری برای ورود کاروان‌های تجاری و حمل و نقل کالا موجود است. در کوچه، روی دیوار بارو مانند کاروانسرا، دو برجستگی برج مانند دیده می‌شود که نسبت به ورودی تقارن ندارد اما نمای ساده خارجی سرا را از نمای بناهای معمول و خانه‌ها متمایز ساخته و در جلو ورودی، حریمی را پدید آورده است. هشتی اولین فضا در مسیر ورود به بنا از سمت چهارسو است که دالانی دراز به میان‌سرای کاروانسرا متصل می‌شده است (تصویرهای ۸ و ۹).

طرح کاروانسرا به صورت چهار ایوانی است و میان‌سرایی ساده و مستطیل شکل دارد. برخلاف معمول، در اطراف میان‌سرا، حجره‌های کوچک مستقل دیده نمی‌شود بلکه دو طرف آن صرفاً رواق است و حجره‌های دو طرف دیگر نیز بزرگ و بهم پیوسته است؛ گویی تیغه میان حجره‌ها را برداشته و آن‌ها را به تالاری ستون‌دار در هر جبهه بدل کرده‌اند. در طرفین دالان، دو سرای کوچک با طرحی نسبتاً یکسان قرار دارد. هر دو سرا، به صورت چهار ایوانی و دو اشکوبه و دارای دهانه‌بندی‌های مشابه است. در این دو سرا نیز، قاعده میان‌سرا مستطیل شکل است و جبهه‌های عرضی (شمالی و جنوبی) هر یک، سه دهانه مشابه دارد. در جبهه‌های شرقی و غربی، بزرگ‌تر در وسط و دو دهانه مشابه در طرفین آن و دو دهانه کوچک در کناره‌ها قرار گرفته است. در طبقه پائین، در جلو بعضی حجره‌ها، ایوانچه دیده می‌شود. حجره‌های دیگر نیز ایوانچه داشته است که بعداً آن‌ها را حذف کرده و به حجره‌ها افزوده‌اند. از پیوند ایوانچه‌های متوالی در جلو حجره‌های طبقه بالا رواقی پدید آمده است (حاجی قاسمی، ۱۳۷۸: ۹۵و۹۶)، (تصویرهای ۱۰-۱۲).

- کاروانسراهای دوره پایانی صفوی

این کاروانسراها در دوره پایانی حکومت صفوی (۱۰۷۷-۱۱۳۵ ه.ق.)، هم‌زمان با سلطنت شاه صفی دوم (سلیمان) تا شاه اسماعیل سوم، ساخته شده‌اند و از وضعیت اجتماعی، سیاسی و اقتصادی حاکم بر آن دوره متأثر شده‌اند. از کاروانسراهای اصفهان در این دوره، می‌توان به کاروانسراهای شیشه در کوچه باغ قلندرها، کاسه‌گران در بازار ریسمان و مادرشاه در بازارچه بلند، اشاره نمود. ساخت چنین کاروانسراهایی مانند مادرشاه اصفهان، بیانگر عالی‌ترین پیشرفت هنر معماری در ساختمان کاروانسراهای این دوره است. با این وجود، در اواخر این دوره تقریباً تمامی ایران دستخوش شورش شد و با نزدیکی زمان انحطاط حکومت صفوی، اقتصاد کشور نیز روبه افول نهاد و درنتیجه، ساخت کاروانسراهای شهری هم از رونق افتاد.

کاروانسرای مادرشاه: در ضلع شرقی مدرسه چهارباغ قرار گرفته است. به دستور مادر شاه سلطان حسین، در حدود

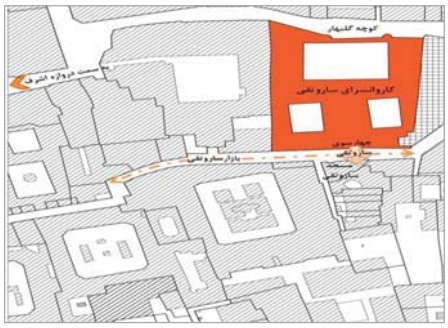


تصویر ۳. پلان کاروانسرای شاه (جهاد دانشگاهی،۱۳۸۸: ۹۸)

تصویر ۴. جبهه شرقی کاروانسرای شاه (نگارندگان)

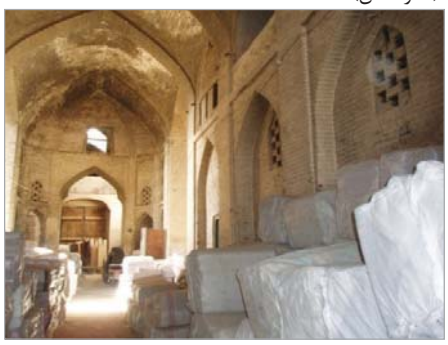
تصویر ۵. جبهه غربی کاروانسرای شاه (نگارندگان)

تصویر ۶. موقعیت کاروانسرای ساروتقی‌درمجموعه‌بازاراصفهان (نگارندگان)



تصویر ۷. موقعیت کاروانسرای ساروتقی در بازار ساروتقی (نگارندگان)

تصویر ۸. حصار خارجی مجموعه ساروتقی (نگارندگان)



تصویر ۹. دالان ورودی مجموعه ساروتقی (نگارندگان)

تصویر ۱۰. پلان کاروانسرای ساروتقی (حاجی قاسمی،۱۳۷۸: ۹۷)

تصویر ۱۱. جبهه جنوبی کاروانسرای ساروتقی (نگارندگان)

سال‌های ۱۱۲۸- ۱۱۱۲ه.ق، ساخته شده و عواید آن به طلاب و نگهداری مدرسه می‌رسیده است (کیانی، ۱۳۸۶: ۱۳۲). این کاروانسرا، میان‌سرایی مربع شکل به ابعاد تقریبی ۷۶×۷۵ متر دارد (تصویرهای ۱۳ و ۱۴).

در گذشته، در مرکز میان‌سرا سکویی هشت ضلعی، برای پیاده‌کردن بارها وجود داشته است. اطراف این سکو محل اجتماع سوداگران نیز بوده است. ایوان‌ها و ایوانچه‌هایی اطراف میان‌سرا را احاطه کرده‌اند که نشانگر قرینه‌سازی در این کاروانسراست.

در پشت این ایوان‌ها و ایوانچه‌ها، حدود ۱۴۰ حجره و شاه‌نشین در دو طبقه برای سکونت بازرگانان و کاروانیان قرار گرفته است. حجره‌های واقع در گوشه‌های کاروانسرا، چلیپایی شکل‌اند. پشت حجره‌های جبهه شرقی این کاروانسرا، اصطبل‌هایی سرتاسری بوده است. این اصطبل‌ها ورودی مجزایی از بازار داشته است. اصطبل‌ها در شمال، دارای چند حجره نیز بوده است. دراین باره سیرو معتقد است که ورودی، مستقیماً در شمال حیاط اصطبل نبوده بلکه از طریق سه دهانه بوده که به زاویه قائمه می‌پیچید و به راهرویی در شمال شرقی حیاط باز می‌شده است (سیرو، ۱۳۵۷: ۴۶۵ و ۴۶۶)، (تصویر ۱۵).

بنابر گفته وی، دالان‌های سرتاسری که در کاروانسراهای برون شهری در پشت حجره‌ها قرار داشتند و در آنجا کاروانیان بار و بنه خود را قرار می‌دادند، در این کاروانسرا نیز به صورت کوچک‌تری، در جبهه‌های شرقی، غربی و جنوبی بوده است با این تفاوت که دیگر در آن‌ها چهارپایان وارد نمی‌شدند. از حجره‌های کاروانسرا به این دالان‌ها راهی وجود داشته تا بازرگانان بتوانند از کالاهای خود حفاظت کنند. بین دیوار غربی کاروانسرا و مدرسه چهارباغ راهی باریک همچون فیلتر بوده که نگهبانان علاوه‌بر دروازه ورودی از آنجا هم می‌توانستند کشیک دهند و از کاروانسرا مراقبت کنند (سیرو، ۱۳۶۲: ۲۱۳). عقاید سیرو را می‌توان با توجه به افول امنیت در آن دوره پذیرفتنی دانست که در این صورت، می‌توان کاروانسرای مادرشاه را به وضوح بازتابی از شرایط اقتصادی- اجتماعی آن دوره محسوب کرد (تصویر ۱۶).

معماری کاروانسراهای صفوی شاخص

با بررسی کاروانسراهای شاه، ساروتقی و مادرشاه می‌توان به وجوه شاخص هر یک از این کاروانسراها که به نحوی بازتاب وضعیت سیاسی، اجتماعی و اقتصادی دوره خود هستند، دست یافت. این کاروانسراها از وسعت زیادی برخوردارند که نشان‌دهنده ارتباط حجم کالاهای واردشده و رونق بازار هستند. الگوی غالب در کاروانسراهای شاخص بازار اصفهان به صورت درونگرا، چهار ایوانی و دو طبقه است.

- ارتباط ساختاری با بازار

نزدیکی و پیوستگی مکان راسته‌های بازار و کاروانسراها یکی از خصوصیات بازار اصفهان است که این نزدیکی عملاً ارتباط عمده و خرده‌فروشی‌ها را آسان کرده و به آن‌ها نظم بخشیده است (شفقی، ۱۳۸۴ : ۲۶۳).

در دو کاروانسرای شاه و ساروتقی، به علت محدودبودن طول راسته بازار، محور ورودی و محور طولی منطبق برهم و عمود بر راسته است. ولی کاروانسرای مادرشاه به علت وجود نظم دقیق و در اختیار داشتن فضای بیشتر، محور طولی کاروانسرا به موازات بازارچه است و بازارچه جانب شمالی کاروانسرا را فراگرفته است. در کاروانسراهای شاخص، اتصال به راسته بازار همگی از طریق چهارسویی باشکوه انجام گرفته که چهارسو در آن‌ها به منزله جلوخان کاروانسرا و تأکیدی بر توقف و گردش به سمت فضای ورودی کاروانسراست (جدول ۱).

- ارتباط ساختاری با عناصر شهری بازار

کاروانسراهای واقع در بازار شهر، مهم‌ترین فضای تجاری آن را تشکیل می‌دهند. کاروانسراها برای حفظ بقای خود، نیازمند دیگر فضاهای شهری مانند مذهبی، فرهنگی، خدماتی و ارتباطی برای رفع کلیه نیازهای فردی و اجتماعی تجار و کاروانیان بوده‌اند. در کاروانسرای شاه بیشترین ارتباط میان این‌گونه فضاها دیده می‌شود که نشان از گستردگی برنامه‌های شهرسازی در دوره آغازین و نیز حکومتی این کاروانسرا دارد (تصویر ۱۷ و جدول ۲).

- فرم خارجی

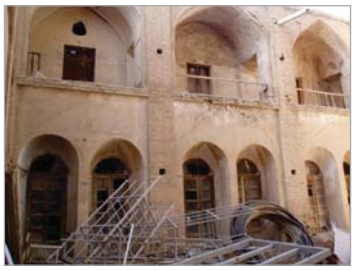
کاروانسراهای ساروتقی و مادرشاه ازلحاظ فرم خارجی به شکل مستطیل هستند اما کاروانسرای شاه تنها کاروانسرای بازار اصفهان است که به فرم مستطیل با گوشه‌های پخ (هشت و نیم‌هشت) ساخته شده است. این فرم زیبا، به دقت و زیبایی در ساخت بناهای دوره آغازین نظر دارد (جدول ۳).

- ترکیب فضایی

کاروانسرا از بناهای معماریِ اسلامی ایران است که به صورت یک مجموعه، کاربری‌های متنوعی را در قالب کالبدی واحد درکنار هم گرد آورده است. کاروانسراهای صفوی بازار اصفهان نیز مجموعه‌هایی هستند که علاوه‌بر ریز فضاها از ترکیب فضاهای بزرگی چون سرا، بارانداز (بهاربند) و مدرسه تشکیل شده و از سلسله مراتب دسترسی خاصی پیروی می‌کنند. بررسی‌ها نشانگر آن است که در دوره‌های میانی و پایانی، دیگر فضاهای تجاری (سرا) یا فرهنگی- مذهبی (مدرسه)، به غنای کاربردی کاروانسراها افزوده‌اند (جدول ۴).

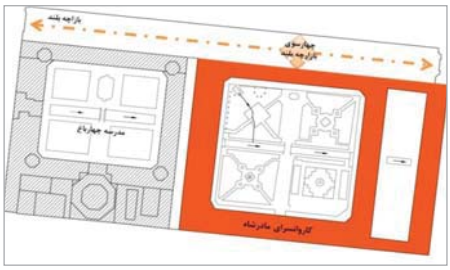
- ورودی

بسیاری از کاروانسراهای بزرگ و عالی بیش از یک ورودی داشتند زیرا در این حالت، افراد بیشتری از کاروانسرا عبور می‌کردند. مانند پاساژهای امروزی که اگر در امتداد یک مسیر یا راه قرار گیرند، بارونق‌تر می‌شوند. این‌گونه کاروانسراها نیز به سبب آن که در مسیر یک راه یا معبر واقع می‌شدند، رونق بیشتری پیدا می‌کردند (سلطان‌زاده، ۱۳۸۰: ۸۶). کاروانسرای مادرشاه و ساروتقی در بازار اصفهان نیز بیش از یک ورودی داشته است. کاروانسرای شاه هم در گذشته علاوه‌بر ورودی



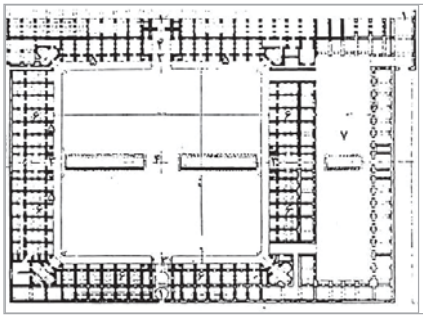
تصویر ۱۲. جبهه جنوبی سرای غربی ساروتقی (نگارندگان)

تصویر ۱۳. موقعیت کاروانسرای مادرشاه نسبت به بازار (اردلان، ۱۳۹۰: ۱۵۶)



تصویر ۱۴. موقعیت کاروانسرای مادرشاه در بازارچه بلند (نگارندگان)

تصویر ۱۵. کاروانسرای مادرشاه در اواسط سده نوزدهم میلادی (کست، ۱۳۹۰: ۸۶ و۸۷)

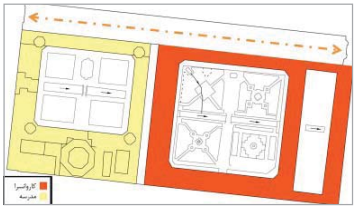


اجزای تشکیل‌دهنده کاروانسرا:
۱. ورودی
۲. هشتی
۳. ایوان
۴. میان‌سرا
۵. ایوانچه
۶. حجره
۷. اصطبل

تصویر ۱۶. پلان کاروانسرای مادرشاه (سیرو، ۱۳۶۲: ۲۱۲)

کاروانسرای شاه

کاروانسرای ساروتقی



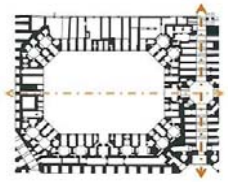
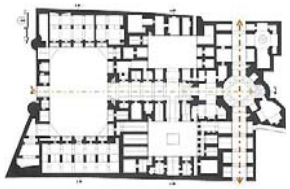
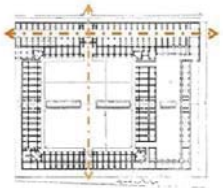
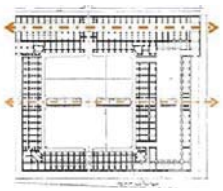
کاروانسرای مادرشاه

تصویر ۱۷. عناصر شهری مرتبط با کاروانسراهای صفوی شاخص (نگارندگان)

از سمت بازار قیصریه، دارای ورودی دیگری در بازار رنگرزها و دو ورودی فرعی به فضای اصطبل و شترخوان بوده که در تغییرات بعدی این ورودی‌ها، تخریب و ورودی دیگری از بازار فرش فروش‌ها به آن اضافه شده است. با این وجود، ورودی‌های اصلی و نمایان در هر سه کاروانسرا، درمقابل یکدیگر و منطبق بر محور میانی صحن هستند (جدول ۵).

رعایت اصل سلسله مراتب فضایی در کاروانسراها میان فضای عمومی و نیمه عمومی بیرون و درون، تأکیدی بر مرزبندی حریم‌های فضایی است. در این میان در مجموعه ساروتقی به دلیل وجود چهارسو، هشتی و دالان‌های متعدد، سلسله مراتب پیچیده‌تری نسبت به کاروانسراهای شاه و مادرشاه دیده می‌شود (جدول ۴).

جدول ۱. ارتباط ساختاری با بازار در کاروانسراهای صفوی شاخص

کاروانسرا	جهت‌گیری محور ورودی نسبت به راسته بازار	جهت‌گیری محور طولی نسبت به راسته بازار	نحوه اتصال به راسته بازار	نمایش محورها
شاه (نمونه آغازین)	عمود	عمود	چهارسوی ضراب‌خانه	ورودی (طولی) 
ساروتقی (نمونه میانی)	عمود	عمود	چهارسوی ساروتقی	ورودی (طولی) 
مادرشاه (نمونه پایانی)	عمود	موازی	چهارسوی بازارچه بلند	ورودی  طولی 

(نگارندگان)

در ساختمان‌های درون‌گرا، دروازه ورودی تنها بخش شاخصی است که ارتباط با فضای خارج را تأمین می‌کند. کاروانسراهای صفوی بازار اصفهان نیز از این قاعده مستثنی نیستند اما در کاروانسرای ساروتقی که ورود کاروان از کوچه پشت آن انجام می‌شده، حصاری بلند و دو برجستگی برج مانند دیده می‌شود. احتمال می‌رود که این دو برج، به علت نزدیکی مجموعه ساروتقی به دروازه اشرف، جنبه امنیتی داشته باشند (تصویر ۱۹).

- میان‌سرا

وجود میان‌سراهای متعدد در مجموعه‌های ساروتقی و مادرشاه و نیز وسعت و فضاهای متنوع و ترکیبی آن ها، نشان‌دهنده تحول و پیشرفت طرح کاروانسراها در دوره‌های میانی و پایانی است. فرم میان‌سراها اغلب به صورت مربع یا مستطیل با گوشه‌های پخ است. با این وجود در مجموعه ساروتقی پرهیز از ایجاد پخ در کنج‌ها هم در صحن کاروانسرای بزرگ و هم در دو سرای کوچک آن، مشاهده می‌شود. بنابراین شیوه طرح فضاهای واقع در کنج در این کاروانسرا با کاروانسراهای شاه و مادرشاه که قاعده چهارضلعی با گوشه‌های پخ دارند، تفاوت دارد (جدول ۶).

این نظم و پیمون در مجموعه کاروانسرا (مدرسه مادرشاه) به کمال خود می‌رسد، بطوری که در این مجموعه پیچش و مفصل‌بندی مادی سبب قرارگیری مادی در محور دو میان‌سرای مدرسه و کاروانسرا می‌شود. همچنین لایه‌بندی ورودی‌ها و

جدول ۲. ارتباط کاروانسراهای صفوی شاخص با سایر عناصر شهری بازار

کاروانسراها	فضاهای مذهبی- فرهنگی		فضاهای خدماتی			فضاهای اجتماعی- ارتباطی	
	مسجد	مدرسه	حمام	عصارخانه	ضرابخانه	نقاره‌خانه	چهارسوق
شاه (نمونه آغازین)	شاه	ملاعبدالله	شاه	شاه	شاه	قیصریه	ضراب‌خانه
ساروتقی (نمونه میانی)	ساروتقی، منجم	جده کوچک، جده بزرگ	ساروتقی	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ساروتقی
مادرشاه (نمونه پایانی)	ـــــ	مادرشاه	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	بازارچه بلند

(نگارندگان)

جدول ۳. فرم خارجی کاروانسراهای صفوی شاخص

کاروانسراهای صفوی شاخص	فرم خارجی
شاه (نمونه آغازین)	مستطیل با گوشه‌های پخ
ساروتقی (نمونه میانی)	مستطیل
مادرشاه (نمونه پایانی)	مستطیل

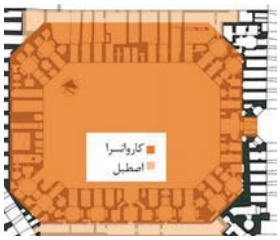
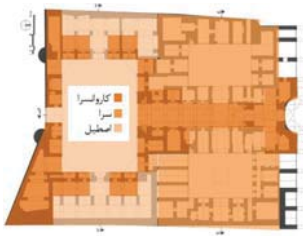
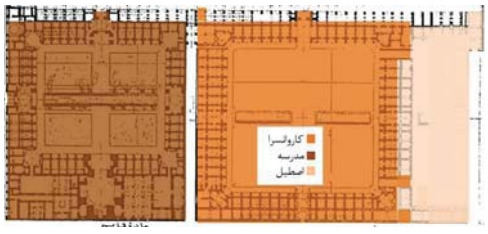
(نگارندگان)

فرم خالص میان‌سراهای آن‌ها گویای تحول در کاروانسرای دوره پایانی است (تصویر ۲۰).

- حجره

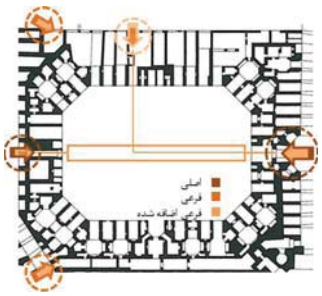
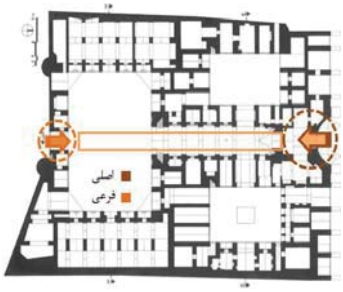
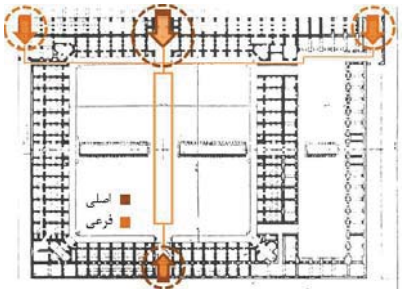
وسعت و فرم زمین در شکل کالبدی، ابعاد و تعداد حجره‌های کاروانسرا تأثیر دارند. برخلاف کاروانسراهای شاه و مادرشاه، در مجموعه ساروتقی فرم نامطلوب زمین تأثیر خود را در شکل و عمق حجره‌ها، برجای گذاشته و موجب کم‌شدن نسبت عرض به عمق حجره‌های سراهای شرقی و غربی آن شده است. اما باوجود چنین تناسباتی در حجره‌های کاروانسرای مد نظر،

جدول ۴. ترکیب فضایی کاروانسراهای صفوی شاخص

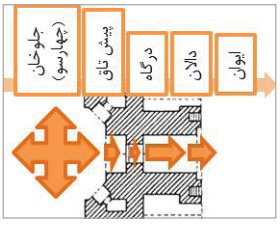
کاروانسراها	ترکیب فضایی	نمایش ترکیب فضایی
شاه (نمونه آغازین)	کاروانسرا- بارانداز (اصطبل)	
ساروتقی (نمونه میانی)	سرا- کاروانسرا- بارانداز (اصطبل)	
مادرشاه (نمونه پایانی)	کاروانسرا- مدرسه- بارانداز (اصطبل)	

(نگارندگان)

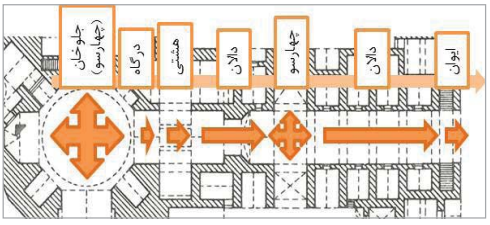
جدول ۵. ورودی در کاروانسراهای صفوی شاخص

کاروانسراها	تعداد ورودی			محل ورودی اصلی	انتظام ورودی‌ها
	کل	اصلی	فرعی		
شاه (نمونه آغازین)	۴	۲	۲	میانه صحن	
ساروتقی (نمونه میانی)	۲	۱	۱	میانه صحن	
مادرشاه (نمونه پایانی)	۴	۲	۲	میانه صحن	

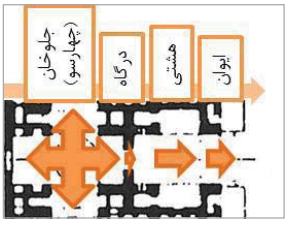
(نگارندگان)



کاروانسرای شاه



کاروانسرای ساروتقی



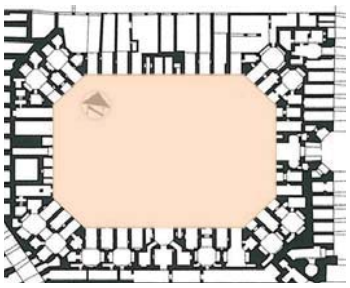
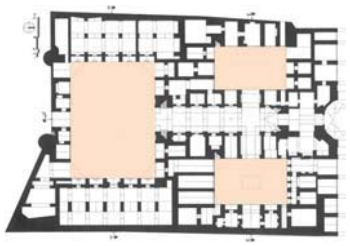
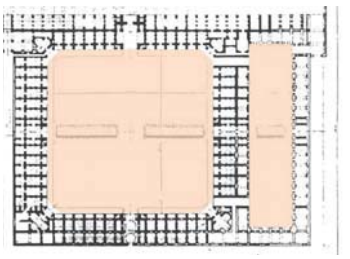
کاروانسرای مادرشاه

تصویر ۱۸. سلسله مراتب فضایی درون و بیرون در کاروانسراهای صفوی شاخص (نگارندگان)

ضعفی دیده نمی‌شود. ساختار مجموعه ساروتقی از ویژگی‌های استثنایی دیگری نیز برخوردار است. این مجموعه از سمت خارج بازار به حصار و برج‌هایی متصل است که نظم و ارتباط آن را با دیوارهای باربر حجره‌ها نشان می‌دهد که هم‌زمان با طرح احداث مجموعه ساخته شده‌اند. علاوه‌بر این، تعداد محدودتر حجره‌ها و تلفیق محل استراحت کاروانیان (صاحبان کالا) با محل بار و نگهداری چهارپایان، شاید نشان‌دهنده ممتازبودن کالا، امن و آرام‌بودن فضا و نیز تخصصی بودن کاروانسرا است.

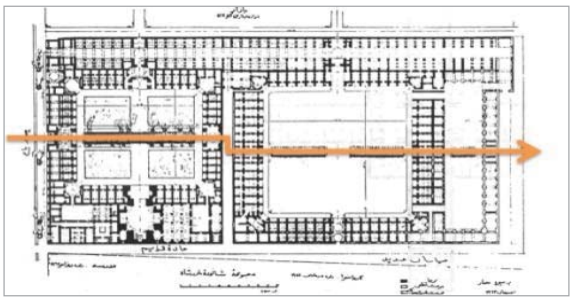
برخلاف کاروانسراهای شاه و مادرشاه که راه‌پله‌ها به صورت نمایان، در میان‌سرا و طرفین ایوان‌هاست؛ در بیشتر آن‌ها بطور غیر نمایان، در دالان ورودی است. در مجموعه ساروتقی، استقرار پله‌ها در داخل دالان و ایوان ورودی و درنتیجه پنهان‌نمودن

جدول ۶. اهمیت میان‌سرا در کاروانسراهای صفوی شاخص

کاروانسرا	میان‌سرا				نمایش تعداد و فرم میان‌سرا
	تعداد	فرم	عنصر مصنوعی	عنصر طبیعی	
شاه (نمونه آغازین)	یک	مستطیل با گوشه‌های پخ	ـــــ	ـــــ	
ساروتقی (نمونه میانی)	سه	مستطیل	ـــــ	ـــــ	
مادرشاه (نمونه پایانی)	دو	مربع با گوشه‌های پخ	بارانداز هشت ضلعی	آب (مادی)	

(نگارندگان)

تصویر ۱۹. محل قرارگیری برج‌های دفاعی در کاروانسرای ساروتقی (حاجی قاسمی، ۱۳۷۸: ۹۷)

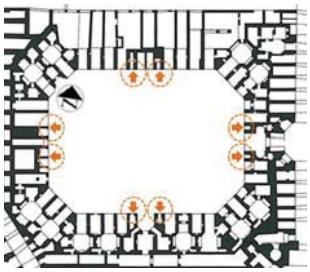
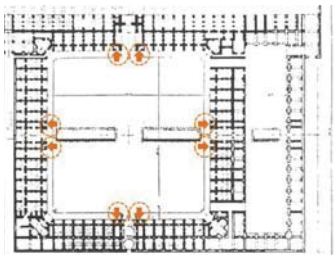


تصویر ۲۰. محور مادی عبوری از مجموعه مادرشاه اصفهان (سیرو،۱۳۶۲: ۲۱۲)

حرکت‌ها از دید آزاد در میان‌سرا، برای تکامل ساختار این کاروانسرا و موجب آرام نگه‌داشتن نمای این جبهه از بنا شده است (جدول ۷). معمولاً ورود به حجره‌های طبقه همکف از طریق ایوانچه‌هایی در جلو حجره‌ها صورت می‌گیرد که اغلب این ایوانچه‌ها از سطح میان‌سرا بالاتر هستند. اما در کاروانسرای ساروتقی با تبدیل فضای پشت حجره‌ها به اصطبل و شترخان، ایوانچه‌ها برای سهولت ورود چهارپایان، هم‌سطح میان‌سرا ساخته شده‌اند. در کاروانسرای مادرشاه سلسله مراتب پیچیده‌تری برای ورود به حجره‌های همکف دیده می‌شود که بیانگر اهمیت آن‌ها در کاروانسرایی با عملکرد حکومتی است (جدول ۸).

اکثر کاروانسراهای صفوی بازار اصفهان همچون مجموعه ساروتقی و مادرشاه دارای رواق‌های ستون‌دار سراسری مشرف

جدول ۷. تعداد حجره‌ها و محل قرارگیری راه‌پله دسترسی به حجره‌های بالایی در کاروانسراهای صفوی شاخص

کاروانسراها	تعداد	محل قرارگیری راه‌پله	نمایش محل قرارگیری راه‌پله دسترسی به حجره‌های بالایی
شاه (نمونه آغازین)	حدود ۱۶۰	میان‌سرا، در طرفین ایوان‌ها	
ساروتقی (نمونه میانی)	حدود ۹۵	طرفین دالان و ایوان ورودی	
مادرشاه (نمونه پایانی)	حدود ۱۴۰	میان‌سرا، در طرفین ایوان‌ها	

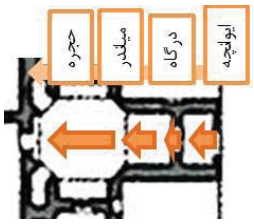
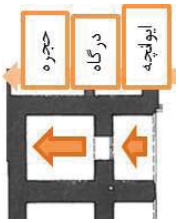
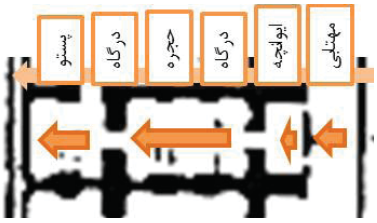
(نگارندگان)

به میان‌سرا برای ورود به حجره‌های طبقه بالایی بوده‌اند. ولی گاهی دالانی در پشت حجره‌ها احداث شده که از طریق این راهروی باریک به حجره‌ها راه می‌یابند. در کاروانسرای شاه در جبهه‌های شرقی، شمال شرقی و جنوب شرقی ورود به حجره‌های طبقه بالایی، از طریق دالان پشتی و در جبهه غربی که از بازسازی‌های دوره قاجار است، از طریق ایوان ستون‌دار صورت می‌گیرد (جدول ۹).

- تنوع فضایی

کاروانسراهای صفوی از ترکیب فضاهای اقامتی، تجاری، اجتماعی و فضاهای نگهداری بار و حیوانات تشکیل شده‌اند. به دلیل چنین تداخل کاربری‌های متباین، کاروانسراها مستلزم فضاهای متنوعی هستند که به صورت فضاهای بسته مانند حجره و اصطبل، نیمه‌باز مانند ایوان و ایوانچه و باز مانند میان‌سرا، شکل گرفته‌اند. فضاهای بسته در طرح کاروانسراهای شاه و ساروتقی از اهمیت بالایی برخوردارند بطوری که سطح درخور توجهی از بستر طرح را به خود اختصاص داده‌اند. در کاروانسرای شاه این سطح به ارزش خدماتی کاروانسرا با توجه به جمعیت زیاد و کارهای متفرقه صورت‌گرفته در آن، اشاره دارد. در کاروانسرای ساروتقی نیز اختصاص‌یافتن سطح بالایی از کاروانسرا به فضای بسته، نشان‌دهنده ارزشمند بودن کالاهای واردشده و توجه به ایمنی داخل کاروانسراست. درمقابل، در کاروانسرای مادرشاه فضای باز میان‌سرا از بیشترین وسعت برخوردار است. اهمیت این میان‌سرا باوجود ایوان‌های بلند که از پشت منظر طبیعی درختان چنار دو سوی نهر آب میانی دیده می‌شود، دوچندان می‌گردد. تمرکز صفه‌ای در مرکز میان‌سرا برای باراندازی و تجمع زیستی صاحبان کالاها و نیز ارتباط این محور اقتصادی- اجتماعی با بازار به

جدول ۸. سلسله مراتب ورود به حجره‌های همکف در کاروانسراهای صفوی شاخص

کاروانسرا	سلسله مراتب ورود به حجره‌های همکف	نمایش سلسله مراتب ورود به حجره‌های همکف
شاه (نمونه آغازین)	ایوانچه (ایوان)← درگاه ← حجره (شاه‌نشین)	
ساروتقی (نمونه میانی)	ایوانچه (ایوان)← درگاه← میاندر← حجره (شاه‌نشین)	
مادرشاه (نمونه پایانی)	مهتابی ← ایوانچه (ایوان) ←درگاه← حجره (شاه‌نشین)←درگاه←پستو	

(نگارندگان)

جدول ۹. نحوه ورود به حجره‌های بالایی در کاروانسراهای صفوی شاخص

کاروانسرا	نحوه ورود به حجره‌های فوقانی
شاه (نمونه آغازین)	دالان پشت حجرات
ساروتقی (نمونه میانی)	رواق ستون‌دار
مادرشاه (نمونه پایانی)	رواق ستون‌دار

(نگارندگان)

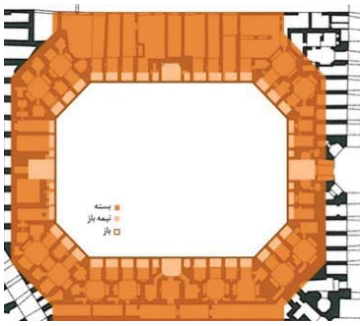
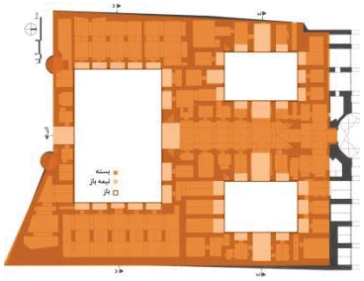
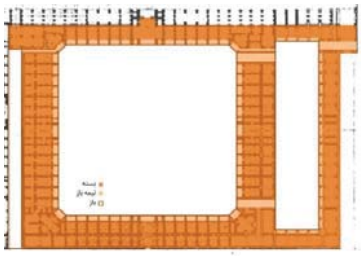
چهره مجموعه، شخصیت ویژه‌ای بخشیده است آن‌چنان که نسبت به سایر کاروانسراها درجاتی از تحول را نشان می‌دهد. می‌توان گفت در کاروانسرای مادرشاه سطح بالای فضای باز نشان از ارزش اجتماعی کاروانسرا و اختصاص‌یافتن آن به طبقات خاص اجتماعی و سیاسی و نیز محترم‌شمردن آن‌ها و ارتباطات اجتماعی‌شان در دوره پایانی ساخت کاروانسراهای صفوی دارد (جدول ۱۰).

- عرصه‌بندی فضایی

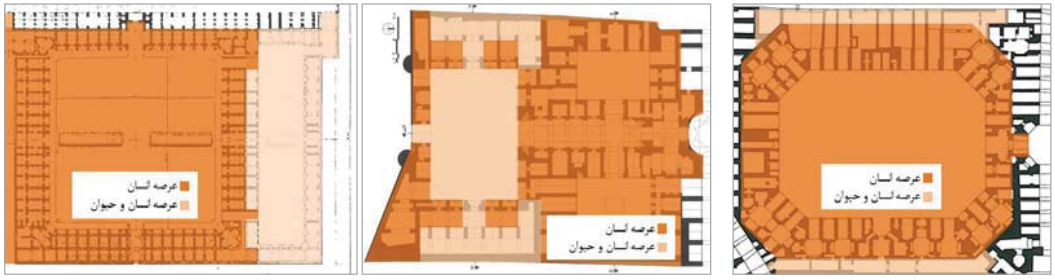
معمولاً عبور و مرور چهارپایان در بازار ممنوع بوده، بنابراین کاروانسراها در خیابان‌های جداگانه و موازی راسته‌ها مستقر و با دروازه‌ها در ارتباط بوده‌اند. برخلاف کاروانسراهای برون شهری که اصطبل دارند؛ در بیشتر کاروانسراهای واقع در بازار، فضایی برای چهارپایان در نظر گرفته نمی‌شد، زیرا استقرار آن‌ها در این کاروانسراها کوتاه مدت و موقتی بوده است. با این وجود، در هر شهر یک یا چندکاروانسرا برای استقرار چهارپایان به ویژه چهارپایان کاروان‌های تجاری که از شهری به شهر دیگر می‌رفتند، در نظر می‌گرفتند (سلطان‌زاده، ۱۳۸۰: ۸۳).

در بعضی از کاروانسراهای مهم بازار اصفهان مانند شاه، ساروتقی و مادرشاه فضای اصطبل و شترخان، برای انبار و استقرار تعداد محدودی چهارپا ساخته می‌شد. مسئله مهم در طراحی کاروانسراها آن است که با توجه به وجود چالش‌های متنوع برای مسافران و بازرگانان در برخورداری از خدمات بازار، باید از تداخل عرصه‌های اقامتی و باراندازی انسان‌ها و حیوانات برای آرامش نسبی افراد جلوگیری شود (تصویر ۲۱). درصد بالای فضای مربوط به عرصه اقامتی حیوانات در کاروانسرای ساروتقی نشان‌دهنده حجم بالای تردد کاروانیان و رونق تجارت در دوره میانی است (جدول ۱۱).

جدول ۱۰. تنوع فضایی باز، نیمه‌باز و بسته در کاروانسراهای صفوی شاخص

کاروانسرا	تنوع فضایی			نمایش تنوع فضایی باز، نیمه‌باز و بسته
	باز	نیمه‌باز	بسته	
شاه (نمونه آغازین)	۴۱٪/۱	۷٪/۳	۵۱٪/۶	
ساروتقی (نمونه میانی)	۲۶٪	۱۲٪/۳	۶۱٪/۷	
مادرشاه (نمونه پایانی)	۵۴٪/۴	۶٪/۴	۳۹٪/۲	

(نگارندگان)



کاروانسرای شاه　　کاروانسرای ساروتقی　　کاروانسرای مادرشاه

تصویر ۲۱. عرصه‌بندی فضای زیستی انسان و حیوان در کاروانسراهای صفوی شاخص (نگارندگان)

جدول ۱۱. درصد عرصه حیوانات در کاروانسراهای صفوی شاخص در بازار اصفهان

کاروانسراهای صفوی نمونه	عرصه انسان و حیوان
شاه (نمونه آغازین)	۲/۱۰٪
ساروتقی (نمونه میانی)	۶/۳۰٪
مادرشاه (نمونه پایانی)	۵/۲۴٪

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

کاروانسراهای بازار اصفهان دلالت بر اهمیت اقتصادی، اجتماعی و سیاسی شهر داشته و گویای رابطه متقابل رونق و توسعه بازار و کاروانسراهای آن، در دوره‌های مختلف است. با توجه به پایتخت‌شدن اصفهان در دوره اول (آغازین) و ارتباط با کشورهای خارجی، طرح‌ریزی میدان شاه و بازارهای اطرافش و در پی آن تولید کالاهای متنوع و جدید و نیز حجم بالای صادرات، اقتصاد کشور بیش از پیش رونق گرفت. درنتیجه ساخت کاروانسراهای آغازین همچون شاه، با وسعت و شکوه بسیاری تحقق یافت. در دوره میانی نیز، با احداث میدان نو که از کاروانسراهای هم‌جوار آن تنها نامی برجای مانده است، در شمال غربی میدان نقش جهان که با نیت رقابت ایجاد شد، رونق اقتصادی همچنان ادامه یافت و درنتیجه کاروانسراهای بزرگ و باشکوهی همچون ساروتقی ساخته شد. در دوره پایانی به علت ناامنی‌های موجود در کشور، هرچند ساخت کاروانسراهای درون شهری رونق قبل را نداشت، ساخت یکی از باشکوه‌ترین و بزرگ‌ترین کاروانسرای اصفهان، مادرشاه، در این دوره اتفاق افتاد.

کاروانسرهای شاه، ساروتقی و مادرشاه از نظر فرم ظاهری به ترتیب به شکل‌های هشت ضلعی، مستطیل و مربع ساخته شده‌اند. هر سه آن‌ها بنابر وسعت و اهمیتی که داشته‌اند، اصطبل و انبار دارند. بر حصار خارجی کاروانسرای ساروتقی بنابر بر موقعیت مکانی آن، برج‌های دیده‌بانی ساخته شده است. مجموعه ساروتقی از ترکیب سرا- کاروانسرا و مجموعه مادرشاه از ترکیب کاروانسرا- مدرسه تشکیل شده‌اند. با توجه به احداث کاروانسرهای مادرشاه، کاسه‌گران و شیشه در دوره پایانی حکومت صفوی، می‌توان گفت گونه سوم کاروانسراهای بازار اصفهان، مجموعه‌های عام المنفعه کاروانسرا- مدرسه یا کاروانسرا- مسجد هستند. همچنین هر یک از این نمونه‌ها، بسته به اهمیت‌شان در ساختار کلی بازار نمودی متفاوت داشته که این تفاوت در سیمای ورودی، دالان، میان‌سرا، ایوان و ایوانچه و نیز حجره‌ها بازتاب داشته است.

پی‌نوشت

1. Jean-Baptiste Tavernie
2. Jean Chardin
3. Adam Olearius
4. Dr. Wills

۵. دکتر ویلز در سفرنامه خود در توصیف کاروانسراهای واقع در بازار آورده است: «کاروانسراها هم در ایران سبکی خاص و قدیمی در نحوه ساختمان خود دارند. معمولاً در اطراف حیاط بزرگ و وسیع آن‌ها اتاقک‌هایی به نام حجره ساخته شده است که در بازار محل کار تجار و کسبه است. جلو آن‌ها به وسیله پنجره‌ای به نام ارسی مستور گشته، صندوق محکم بزرگی در انتهای حجره قرار دارد جهت نگهداری پول و اسناد تجارتخانه به کار می‌رود» (ویلز، ۱۳۶۸: ۲۳۰).

6. Maxime Siroux
7. Wolfram Kleiss

۸. هم‌زمان با سلطنت شاه اسماعیل اول، شاه تهماسب اول، شاه اسماعیل دوم و شاه محمد خدابنده است.
۹. برای نمونه، شاردن که در زمان شاه عباس دوم از این بنا دیدن کرده، آن را توصیف کرده: «طرف مقابل ضراب‌خانه کاروانسرای شاه است، زیرا این کاروانسرا جزو اموال شاه محسوب می‌گردد. صحن کاروانسرا بسیار وسیع و دارای دو اشکوب و عده اتاق‌های آن یکصد و چهل است. سردرِ این بنا شبیه سردرِ بازار شاه است» (شاردن، ۱۳۷۹: ۴۳).
۱۰. شایان یادآوری است که بیشترِ تصویرها و جدول‌های مقاله پیش‌رو را نگارندگان آن در سال ۱۳۹۱، تهیه کرده‌اند ازاین‌رو، برای جلوگیری از تکرار، به سال مذکور در ارجاعات تصویرها و جدول‌ها اشاره‌ای نشده است.
۱۱. در اطراف چهارسو در هشت لوحه بر بالای چهار گوشواره زوایای چهارسو، به خط نستعلیق سفید بر زمینه کاشی خشت لاجوردی رنگ به قلم محمدرضا امامی و مورخ به سال ۱۰۵۶ ه.ق. چهار بیت شعر نوشته شده که بیت آخر آن بطور ایما و اشاره حاکی از واقعه قتل ساروتقی و اتمام بنا در فاصله یک سال پس از درگذشت وی است. این اشعار به شرح زیر است:

دولت عباس ثانی در جهان .....
خاک درگاهش ز... چشم... از شرف شد جانشین توتیا
سال تاریخش چو جستم از خرد در ره این مصر عم شد رهنما
حاسد شه را سرافکندند و شد چار ارکان چار رکن این بنا (۱۰۵۶)

و در یک نیم‌لوح در آخر این اشعار به خط نستعلیق سفید بر زمینه کاشی لاجوردی رنگ نوشته شده است: «کتبه المذنب المحتاج محمدرضا الامامی» (هنرفر، ۱۳۵۰: ۵۵۱ و ۵۵۲).

منابع و مآخذ

- آیوازیان، سیمون (۱۳۷۹). روند شکل‌گیری کاروانسراهای برون شهری (تحلیل کالبدی کاروانسراهای حاشیه کویر)، **مجموعه مقالات اولین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران (ارگ بم- کرمان)**، ج ۱، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- اردلان، نادر (۱۳۹۰). **حس وحدت: سنت تصوف در معماری ایرانی**، ترجمه ونداد جلیلی با همکاری احسان طایفه، تهران: مؤسسه علم معمار.
- الاصفهانی، محمدمهدی بن محمدرضا (۱۳۶۸). **نصف جهان فی تعریف الاصفهان**، به تصحیح و تحشیه دکتر منوچهر ستوده، تهران: امیرکبیر.
- بختیار، علی (۱۳۸۵). بازار بزرگ اصفهان (بازار شاهی)، **اصفهان در مطالعات ایرانی**، به کوشش رناتا هولود، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: فرهنگستان هنر.
- پوپ، آرتور آپهام (۱۳۶۶). **معماری ایران**، ترجمه غلام‌حسین صدری افشار، ارومیه: انزلی.
- پی‌بلیک، استیون (۱۳۸۸). **نصف جهان (معماری اجتماعی اصفهان صفوی)**، ترجمه محمد احمدی‌نژاد، اصفهان: خاک.
- ثواقب، جهانبخش (۱۳۸۰). نقش اصفهان در اقتصاد عصر شاه عباس اول، **مجموعه مقالات همایش اصفهان و صفویه**، ج ۲، به کوشش مرتضی دهقانی‌نژاد، اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- جهاد دانشگاهی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران (۱۳۸۸). **بازار ایرانی تجربه‌ای در مستندسازی بازارهای ایران**، تهران: جهاد دانشگاهی واحد تهران.
- حاجی قاسمی، کامبیز (۱۳۷۸). **بناهای بازار**، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- دسیلوا فیگوئروا، دُن گارسیا (۱۳۶۳). **سفرنامه دن گارسیا دسیلوا فیگروئرا سفیر اسپانیا در دربار شاه عباس اول**، ترجمه غلامرضا سمیعی، تهران: نشر نو.
- رجایی، عبدالمهدی (۱۳۸۳). **تاریخ اجتماعی اصفهان در عصر ظل‌السلطان (از نگاه روزنامه فرهنگ اصفهان)**، اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- سلطان‌زاده، حسین (۱۳۸۰). **بازارهای ایرانی**، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- سیرو، ماکسیم (۱۳۵۷). **راه‌های باستانی ناحیه اصفهان و بناهای وابسته به آن‌ها**، ترجمه مهدی مشایخی، تهران: سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران.
- _____ (۱۳۶۲). **کاروانسراهای ایران و ساختمان‌های کوچک میان راه‌ها**، ترجمه عیسی بهنام، تهران: سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران.
- شاردن، ژان (۱۳۷۹). **سفرنامه شاردن (قسمت اصفهان)**، ترجمه حسین عریضی، اصفهان: گلها.

- شفقی، سیروس (۱۳۸۴). **بازار بزرگ اصفهان**، اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان، مرکز اصفهان‌شناسی و خانه ملل.
- فاضل، احمد (۱۳۸۹). **ایران در دوران شاه عباس دوم**، اصفهان: هنرهای زیبا.
- کست، پاسکال (۱۳۹۰). **بناهای دوره اسلامی ایران (از آغاز تا ۱۲۱۸ ش)**، ترجمه آتوسا مهرتاش، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»، پژوهشکده هنر، فرهنگستان هنر.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۸۶). **تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- کیانی، محمدیوسف و ولفرام، کلایس (۱۳۶۸). **فهرست کاروانسراهای ایران**، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- مختاری اصفهانی، رضا و اسماعیلی، علیرضا (۱۳۸۵). **هنر اصفهان از نگاه سیاحان (از صفویه تا پایان قاجاریه)**، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- ویلز، چارلز جیمز (۱۳۶۸). **ایران در یک قرن پیش (سفرنامه دکتر ویلز)**، ترجمه غلامحسین قراگوزلو، تهران: اقبال.
- هنرفر، لطف‌الله (۱۳۵۰). **گنجینه آثار تاریخی اصفهان**، چاپ دوم. اصفهان: ثقفی.

دوفصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر
سال چهارم، شماره هشتم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳

دریافت مقاله: ۹۱/۸/۱۶
پذیرش مقاله: ۹۲/ ۳/۲۰

بررسی تطبیقی هنر در آئین‌های فتوت اسلامی و ذن بودایی*

امیر جوان آراسته ابوالفضل محمودی*****

چکیده

پژوهش پیش‌رو تلاشی در راستای مقایسه هنر در ساحت دو جریان شرقی مهم و پردامنه دینی، "فتوت" بالیده در دامان تصوف و عرفان اسلامی و "ذن" برآمده از تعالیم بودایی است.

بنابر آنچه بیان شد پرسش اصلی یا قابل طرح این است: مشابهت آئین‌های ذن بودایی و فتوت اسلامی به یکدیگر در عرصه هنر و هنرورزی به چه میزان و در چه ساحت‌هایی است. درجهت پاسخ‌گویی به پرسش بیان‌شده، این پژوهش با روشی تحلیلی- تطبیقی سامان یافته است.

هدف این نوشتار را می‌توان توجه‌دادن به رویکردی متفاوت و بسیار ضروری نسبت به هنر دانست. دستاورد این بررسی آن است که مشابهت چشمگیری بین هنر و هنرورزی در این دو آئین وجود دارد، اگرچه تفاوت‌هایی نیز در این میان دیده می‌شود. درکل می‌توان گفت در شرق همواره بر این مهم تأکید شده است که هنر، یک فضیلت نفسانی است و این جز در سایه تهذیب و تمرکز با عنایت به اختلاف رویکردها به دست نمی‌آید. در این رهیافت، اشراف بر فرم و قالب نیست که هنرمند می‌سازد بلکه اشراق درونی است که لبّ و لباب این حقیقت را شکل می‌دهد.

کلیدواژگان: فتوت، فتوت‌نامه، هنر شرقی، ذن، سلوک نفسانی.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از رساله دکتری امیر جوان آراسته باعنوان "مقایسه هنر در آئین فتوت و آئین ذن با تکیه بر آثار سوزوکی" به راهنمایی ابوالفضل محمودی در دانشگاه قم است.

** مربی، دانشکده مذاهب، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم. amjavan@gmail.com
*** دانشیار، دانشکده الهیات، دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات، تهران.

مقدمه

پیشرفت علوم در دنیای مدرن، دامن هنر را نیز گرفت و رویکردها و مکاتب مختلفی را شکل داد. در عموم این مکاتب، هنر بیشتر از جنبه زیبایی‌شناسی بررسی می‌شود و کمتر به تأثیر و تأثری که هنر می‌تواند در ارتباط با نفس آدمی داشته باشد، پرداخته می‌شود. بنابر آنچه بیان شد، سؤال اصلی این نوشتار آن است که مشابهت‌های هنر در فتوت و آئین ذن در چه زمینه‌ای و به چه میزان است. فرضیه نویسنده در این مقاله آن است که در اصلِ مسئله هنر در فتوت و ذن، مشابهت درخور توجهی وجود دارد. هدفی هم که دنبال می‌شود آن است که مصادیق این مشابهت برجسته شود و جای خالی آن در هنر امروز نشان داده شود. پس از اشاره‌ای اجمالی به کلیت هنر در ذن و فتوت، موارد آمیختگی هنر با مفاهیم اخلاقی، دینی و عرفانی ذیل سه عنوان: معنویت‌گرایی و سلوک، متعالی و معنوی‌بودن هدف و جایگاه ویژه استاد بررسی شده است. در این بررسی تلاشی صورت گرفته تا نشان داده شود که هنر در فتوت و ذن به معنای فضیلت و کمال نفسانی است؛ مسئله بسیار مهمی که جای آن در هنر امروز خالی است و به یقین می‌توان گفت که این رویکرد در همه عرصه‌ها به ویژه ساحت هنر، گمشدهٔ بشر متمدن امروزی است و ضرورت انجام چنین پژوهشی را به خوبی روشن می‌کند.

پیشینه پژوهش

آثاری که درباره هنر در آئین ذن می‌توان به آن‌ها اشاره نمود بدین قرارند: "ذن در هنر کمان‌گیری" اثر *اویگن هریگل*[۱] (۱۳۷۷) و "ذن در هنر گل‌آرایی" اثر *گوستی ل. هریگل*[۲] (۱۳۷۷). دو کتاب یادشده هم در نوع خود نمونه‌ای ندارند و هم در نشان‌دادن مراتب سلوکیِ مورد نیاز در هنر ذن تا رسیدن به مقام استادی، بسیار از آن‌ها استفاده می‌شود. "ذن و هنر نویسندگی" نگاشته *ری برادبری*[۳] (۱۳۸۸) یکی دیگر از این پژوهش‌هاست که اگرچه در عنوان آن به ذن اشاره شده اما در متن، ردپای آن چندان مشهود نیست. اثر دیگر در این زمینه کتاب کوتاه "هنر و زیبایی‌شناسی در شرق آسیا" از *ریخته‌گران* (۱۳۸۵) است که روح هنرورزی شرقی را به زیبایی در کالبد بیان به بند کشیده است. "هنر ژاپن" نوشته *جوان استنلی بیکر* (۱۳۸۴) با ترجمه نسترن پاشائی اثر دیگری است که باید بدان اشاره نمود. این کتاب باوجود حجم درخور توجهش، می‌توان گفت بیشتر بر سابقه و سیر تاریخی هنر در ژاپن تمرکز دارد و کمتر هنر ذن را بررسی کرده است.

اما در زمینه هنر در فتوت و فتوت‌نامه‌ها هیچ اثر مستقلی وجود ندارد. در میان آثاری که اشاره‌ای به این بحث دارند، کتاب "درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی" اثر *سیدرضی موسوی گیلانی* (۱۳۹۰)، درخصوص ارتباط فتوت و هنر نکته‌های مفیدی را بیان کرده است. "حکمت هنر و زیبایی در اسلام" از *شهرام پازوکی* (۱۳۸۴) نیز نکته‌هایی هرچند کوتاه اما بسیار محوری و راهگشا را دراین باره مطرح نموده است.

با این همه در زمینه مقایسه هنر در این دو آئین، تا بحال هیچ پژوهشی صورت نگرفته است. درخصوص مقایسه عرفان اسلامی و ذن می‌توان به کتاب "خلق مدام در عرفان اسلامی و آئین بودایی ذن" نگاشته محقق گران‌سنگ *توشیهیکو ایزوتسو* (۱۳۶۴) با ترجمه منصوره کاویانی اشاره نمود. نوشته دیگر دراین باره مقاله "درآمدی بر مطالعه مقایسه‌ای عرفان اسلامی و ذن بودایی" اثر *مژگان سخایی* (۱۳۸۱) است.

نظر به پیشینه موضوع پژوهش حاضر که در هیچ‌یک از منابع هنر در دو آئین ذن و بودایی رصد و باهم مقایسه نشده است، برجسته‌کردن نوع رویکرد در هنر ذن و فتوت و بیان روشن مصادیق مشابهت و اختلاف در آن را می‌توان نوآوری این مقاله در این ساحت دانست.

روش پژوهش

گردآوری اطلاعات و داده‌ها به صورت کتابخانه‌ای انجام شده و با روش تحلیلی- تطبیقی پژوهش سامان یافته است. به کارگیری روش تطبیقی در این پژوهش از آنجا اهمیت می‌یابد که رسیدن به یک مقایسه دقیق تنها از این مسیر امکان‌پذیر است. همچنین اهداف مد نظر که ارائه راهکاری عملی برای هنرورزی است، با این روش به خوبی به سامان می‌رسد.

هنر در آئین فتوت[۴]

هنر در تمدن اسلامی، بیشتر یک معنا و فضیلت درونی است؛ فضیلتی که مربوط به دل و جان آدمی است. این تلقی از هنر با تلقی مبتنی‌بر تخنه[۵] و ساختن و پرداختن که بیشتر در عالم غربی رواج دارد، متفاوت است. ازاین‌رو در میان علوم اسلامی، علم مستقلی که به تفکیک وارد مباحث نظری هنر شده باشد، یافت نمی‌شود. بنابراین اگر قرار براین باشد که مباحث مربوط به هنر و زیبایی در تمدن اسلامی جمع‌آوری شود، باید این مطلب از لابه‌لای کتاب‌های فلسفی و خصوصاً عرفانی استخراج شود. در علم عرفان نظری مباحثی همچون عالم مثال، قوه خیال، تنزیه و تشبیه، حسن و تجلی در زیباشناسی اسلامی منبع مراجعه‌اند اما در مباحث کاربردی هنر حتی هنرهای اصطلاحی امروزین، به تصریح صاحبان فن، بجز فتوت‌نامه‌ها هیچ منبعی را نمی‌توان یافت که در این زمینه بتوان از آن استفاده کرد (پازوکی، ۱۳۸۴ :۴۷).

- فتوت‌نامه‌ها و هنر

فتوت‌نامه‌ها گوشه‌ای از میراث گرانقدر آئین فتوت در عالم تصوف و عرفان اسلامی به شمار می‌روند. این آثار متون بسیار ارزشمندی هستند که بزرگان فتوت برای آداب و اخلاق ورود به جرگه فتوت و انتخاب پیشه و حرفه می‌نوشتند. این متون را از جنبه‌های مختلف تاریخی، اجتماعی، اخلاقی، ادبی، هنری و ... می‌توان بررسی و از آن‌ها استفاده کرد.

در گذشته میان هنر و صنعت یا حرفه فاصله نبوده و هنرها از آن جهت که جنبه کاربردی آن‌ها مدنظر بوده، در زمره صنایع بوده‌اند. محققی دراین باره می‌گوید: «میان صنایع و آنچه امروزه هنرهای زیبا خوانده می‌شود نیز تفاوتی نیست. در رساله صناعیه میرفندرسکی موسیقی و نقاشی نیز جزء صنایع محسوب می‌شوند.» (پازوکی،۱۳۸۴ :۹۷) این رویکرد دقیقاً در فتوت‌نامه‌ها نیز مشاهده می‌شود.

با عنایت به این بیان، آنچه در این مقاله بر آن تمرکز شده فتوت‌نامه‌ها و چند و چون هنر و هنرورزی آن‌هاست.

هنر در آئین ذن[۶]

شاید در جهان نتوان دین یا آئینی را یافت که بدین میزان با هنر آمیخته و در آن قالب، خود را متجلی کرده باشد. به تعبیر دیگر، می‌توان ادعا کرد که اگر ذن برای هیچ چیز برنامه نداشته باشد، برای هنرورزی برنامه دارد و همین نکته موجب شده است که در این آئین، هنر جایگاه بسیار ویژه‌ای داشته باشد. همچنین برخلاف فتوت اصطلاح هنر مشخصاً برای اموری استفاده شده است که درادامه به آن‌ها اشاره خواهد شد.

آمیختگی ذن با هنر به ویژه در سطح استادان برای تبیین و تعلیم آموزه‌های ذن بدان پایه است که محققی می‌گوید: «بسیاری از استادان ذن برای القای آموزش‌های خود از هنرهای بصری و حجمی بهره جسته‌اند. از این نظر ذن بودیسم به سبب گرایش استادان ذن به آفرینش‌های هنری میان آئین‌های دیگر غیر عادی جلوه می‌کند.» (سو، ۱۳۸۲: ۲۳۶).

در این مجال با بهره‌گیری از آنچه در چند هنر برجسته آئین ذن: کمان‌گیری، گل‌آرایی، نقاشی، شمشیرزنی و هنر چای (نوشی)، مطرح است تلاشی صورت گیرد تا هم هنر و هنرورزی در ذن بهتر شناخته شود و هم دست‌مایه سنجش با فتوت مستند گردد.

آمیختگی هنرآموزی در ذن و فتوت با جنبه‌های دینی و سلوک نفسانی (آداب معنوی)

آنچه در این بخش توجه بدان بسیار مهم است و درادامه تبیین خواهد شد، آن است که تحقق هنر هم در فتوت‌نامه‌ها و هم در هنرهای آئین ذن مشروط به گونه‌ای سلوک نفسانی است. از یک سو بررسی فتوت‌نامه‌ها به خوبی این مهم را روشن می‌کند که مهذب‌شدن طالب هنر و الاهی دیدن حرفه‌اش، تا چه میزان در به مقصد رسیدن وی نقش دارد و از سوی دیگر، در آئین ذن نیز این مهم دیده می‌شود. در بیشتر هنرهای ذن دستورالعملی سلوکی برای رسیدن به هنرمندی، پیش پای سالک گذارده می‌شود. راهی که بعضاً بسیار طولانی و طاقت فرساست. در هر دو آئین در تعاملی دو سویه، هنر به پالایش و تکامل نفسانی هنرمند کمک شایانی می‌کند.

در اینجا برخی از اموری را که در عموم فتوت‌نامه‌ها جایگاه ویژه‌ای دارد و در هنر ذن نیز کاملاً به آن‌ها توجه شده است و آمیختگی هنرآموزی با دیانت و سیر و سلوک نفسانی را به خوبی به نمایش می‌گذارد و تصویر روشن‌تری را از مفهوم هنرمندی در دو فرهنگ به ظاهر متفاوت بودایی و اسلام به دست می‌دهد، برشمرده می‌شود.

جایگاه استاد در هنر فتوت

- جایگاه ویژه استاد

صاحب‌نظران اهل عرفان معتقدند یکی از مهم‌ترین عوامل موفقیت در سیر و سلوک معنوی، استفاده از استاد و راهنما است. به اعتقاد ایشان اهمیت وجود پیر تا آنجاست که اصولاً سیر و سلوک را بدون وجود او ممکن نمی‌دانند. این عنایت ویژه به استاد و جایگاه محوری آن در فتوت‌نامه‌ها نیز، به خوبی دیده می‌شود. در یکی از فتوت‌نامه‌ها آورده شده: «استاد باید همواره در اندیشه شاگرد باشد چه او حاضر باشد چه غایب. اگر از شاگرد خطایی در فتوت سرزد، صاحب (استاد) درحالی که چشمش به زیر است، باید به او بگوید: این خطا و سهو از تو در وجود آمد، در هر مقام که باشی، مرا حاضر دان که دیده دل و چشم و گوش و خاطر و همت ما به سوی توست و در هر مقام که باشی به حرکات تو حاضر و واقفیم. اگر استادی این دوستی را نداشته باشد، استاد نیست، بلکه فقط به معنای مجازی استاد است. اگر استادی نسبت به سهو و خطای شاگردان استاد باید همیشه در اندیشه آموزش شاگرد باشد. «صاحب [استاد] باید آنچه او از گذشتگان و خصائل ایشان می‌داند باز گوید و روز به روز فعل و ادب شاگردان زیادت بخشد تا اینکه شاگردان بتوانند خود به مرحله استادی برسند... استاد که شاگردان را آموزد و قابلیت هر یک بشناسد، باید تشخیص بدهد چه نوع معرفتی برای هر کدام لازم است و شاگردان در چه نوع فن و هنری و تا کجا می‌توانند پیشرفت داشته باشند... در هیچ لحظه، به ویژه هنگام عبادت و نماز، استاد شاگردان خود را از نظر دور ندارد و گوید: خدایا تو را به عزت و جلال و به حق کمال و فضل و کرم بی‌منتهایت قسم می‌دهم که نور ایمان را در قلب آنان بتابانی و دیدگان آنان را بر روی معایبشان بگشایی.» (صراف، ۱۳۷۰: ۱۲۲-۱۲۹).

در این متن که به گونه‌ای جایگاه استاد و مهم‌ترین کارکردهای وی در عرفان اسلامی را تبیین می‌کند، چند نکته شایسته تأمل وجود دارد که گذرا به آن‌ها اشاره می‌شود. اول اینکه در جملات اولیه سخن از اشراف استاد بر اعمال شاگرد به میان می‌آید و این طبیعی است. اما در این میانه جملاتی دیده می‌شود که بیانگر آگاهی از احوال شاگرد و مراقبت از وی در حالت غیبت اوست و این، همان بزنگاهی است که باید به آن عنایتی ویژه داشت. به بیان روشن‌تر، استاد واقعی کسی است که توان در نظر گرفتن شاگرد حتی در غیاب او را هم داراست. نکته دوم در توان‌سنجی استاد نهفته است، این استاد راهی طی کرده است که می‌تواند بفهمد شاگرد چه توانایی‌ها و نقاط ضعفی دارد، چه مسیری را باید به او پیشنهاد کرد و در چه لغزش‌گاه‌هایی بیشتر باید مراقب او بود. نکته سوم آنجاست که حق استادی در پرتو چنین اشراف و احاطه‌ای آن هم همراه با دلسوزی و شفقت معنا می‌یابد، استادی که پیوسته در اندیشه پیشرفت شاگرد و نگران احوال اوست.

باید توجه کرد که در فتوت هرکس در حرفه‌آموزی لازم است ابتدا فتی شود تا در مرحله بعد بتواند استاد شود. در فتوت‌نامه بنایان آورده شده: «اگر پرسند که چند حکم باشد بنائی را، بگو که ده حکم است. اول آنکه هر صبح که برخیزد از علم شریعت و طریقت باخبر باشد تا استادی او را مسلم باشد» (خان‌محمدی، ۱۳۷۱: ۴۸). در فتوت‌نامه چیت‌سازان نیز بیان شده: «اگر پرسند که روش کار چیت‌سازی چند احکام هست، بگو دوازده احکام هست. اول آنکه هر صباح که برخیزد از علم شریعت و طریقت و حقیقت باخبر باشد تا اسم استادی بر او مسلم باشد.» (کربن،۱۳۶۳: ۸۴). بسیار قابل تأمل است که استادی در بنایی و چیت‌سازی متوقف بر علم شریعت و طریقت شده که این نوع نگاه، در سرتاسر آثار اهل فتوت نیز مشهود است.

از دیگر سو دیده می‌شود که در آثار اهل فتوت همواره عنایتی ویژه به یادکرد سلسله‌گونه استادان هر حرفه، صنعت و هنر وجود دارد. دقت در برشمردن نام استادان در این آثار، پژوهشگر را به گونه خاصی از شجره‌نامه‌ها می‌رساند. شجره‌نامه‌هایی که بیشتر سیری از بالا به پائین را نشان می‌دهند تا اینکه بخواهند افراد مشخصی را مطرح نمایند. اولین و قدیمی‌ترین سندی که تلاش می‌کند همانند سلسله‌های صوفیه برای فتوت نیز سلسله‌ای را که از امام علی (ع) نشئت می‌گیرد تنظیم کند، فتوت‌نامه ابن معمار است (گولپینارلی، ۱۳۷۹: ۴۳ و ۴۴).

می‌توان گفت این رابطه طولی از آسمان به زمین در همه فتوت‌نامه‌ها وجود دارد. بسیاری از صنایع و حرفه‌ها از طریق سلسله‌های استاد و شاگرد به حضرت علی (ع) و از طریق ایشان به پیامبر خاتم (ص) می‌رسد. گاهی ممکن است اشکالاتی به برخی استادان ذکرشده در آن وارد کنیم که در جای خود موجه و روا باشد؛ اما به نظر می‌رسد که اگر متوجه این نکته مهم باشیم که بیان نام اساتید و سلسله‌ها به دلیل آسمانی‌سازی و فرامُلکی دیدن صنایع و هنرهاست، نوع برخورد و قضاوت ما متفاوت خواهد بود.

در توضیح باید بیان شود ازآنجا که در نگاه اهل فتوت هیچ حرفه و فنی نمی‌توانست با منشأ زمینی تصور شود، ازاین‌رو باید با منشأیی آسمانی و معنوی، به واسطه یک نبی یا ولی مرتبط باشد. وجود این منشأ آسمانی و واسطه‌هایش به سلسله‌های عمودی و سینه به سینه استاد و شاگردی در سلوک فتوت برای رسیدن به هنرها، حرفه‌ها و صنایع منجر شده است که می‌توان آن را تجلی عملی عرفان دانست.

در فتوت‌نامه چیت‌سازان از دوازده استاد نام برده شده است. این اساتید به سه دسته تقسیم می‌شوند: چهار استاد برای شریعت، چهار استاد برای طریقت و چهار استاد برای حقیقت. استادان معنوی این صنف چهار پیامبر، چهار فرشته و چهار شاعرند. چهار پیامبر عبارت‌اند از: آدم، ابراهیم، موسی و محمد (ص). چهار فرشته عبارت‌اند از: جبرئیل، میکائیل، اسرافیل و عزرائیل. چهار شاعر عبارت‌اند از: عطار، شمس تبریزی، مولانا و حافظ شیرازی (کربن، ۱۳۶۳: ۸۱ و ۸۲). در این سیاق نیز دیده می‌شود که از ملائکی فرامادی در ضمن اساتید نام برده می‌شود و این در مجموع نوع نگاه فتوت به استاد را نشان می‌دهد.

در بررسی فتوت‌نامه‌ها به این جمع‌بندی که اعطا و اخذ یا تعلیم و تعلم در انتقال مهارت‌ها و راز و رمزها که از استاد به شاگرد می‌رسیده نیز در گرو یافتن اهلیت بوده است. شاگرد می‌بایست از توقف در عادات بد و خودبینی، خودپسندی و غرور و دنیاطلبی پرهیز و وجود خویش را برای درک حقایق و رموز آماده می‌کرده است.

استادان ارشاد و پیشکسوتان علم و عمل، مقامی والا و اعتباری پابرجا در تمامی کار و پیشه داشته‌اند و حضور معنوی استاد و پیر در کار ملحوظ بوده است.

- جایگاه استاد در هنر ذن

نویسنده کتاب ذن در هنر گل‌آرایی در آغازین مباحث خود در این کتاب به نکته مهمی توجه دارد و آن اینکه کمیِ نوشته‌ها درباره گل‌آرایی به روح حاکم در سنت آموزش شرقی به ویژه ذن باز می‌گردد که اصل و اساس کار بر گفتگوی خاموش استوار است و اینکه زمینه برای دریافت حقیقت از راه باطنی و شهودی در فراگیر فراهم می‌شود. در این روش خاص از آموزش، اگر استاد حذف شود یا جایگاه ویژه نداشته باشد، مسلماً تکاملی صورت نخواهد گرفت. این جایگاه محوری

کلیدی‌بودن نقش استاد را در تصوف اسلامی به ویژه فتوت خاطر نشان می‌سازد: «پس راه اصیل ارتباط را "راه نهان" خواندند. تعلیم از استاد به شاگرد محبوب می‌رسید. شرط اول، قرب روحی این دو بود و بالاتر از همه قابلیت مسلم شاگرد بود که بتواند تعلیم استاد را به شهود دریابد ... آنان خود را به نمونه‌ها و اشارات عملی محدود می‌کنند ... کم پیش می‌آید حرفی از دهان استاد درباره معنای عمیق و پنهان این تعلیمات بیرون بیاید ... به این ترتیب پشت ارتباط "دل به دل" این قصد پنهان است که نگذارند شاگرد مجموعه معینی از آئین را طوطی‌وار بیاموزد و برآن‌اند که در او وظیفه کشف روح گل‌آرایی را از راه تجربه خود او برانگیزند.» (هریگل،۱۳۷۷: ۳۰). در این زمینه هریگل اشاره می‌نماید که شاگرد باید بتواند تعالیم استاد را از راه شهود دریابد و این بسیار مهم است؛ اگر شاگرد نتواند خود را به آن سطح از ارتباط روحی بین استاد و شاگرد برساند، از تعالیم هنری استاد بی‌بهره خواهد ماند.

در کتاب ذن در هنر کمان‌گیری آورده شده که استاد کمان‌گیری پس از پرتاب بسیار شکوهمند تیری که بدون هیچ کوششی صورت گرفت، جملاتی می‌گوید که ضرورت وجود استاد و آگاهی‌دادن او نسبت به برخی زوایای پنهان مسئله به خوبی روشن می‌شود: «یادتان باشد که غرض از کمان‌گیری قوی‌کردن عضلات نیست. به هنگام کشیدن زه نباید تمام زورتان را به کار ببرید. یاد بگیرید که این کار را فقط با دست‌هایتان بکنید و در همان حال عضلات بازو و شانه باید کاملاً نرم بماند، مثل اینکه هیچ کاری نمی‌کند. فقط موقعی این کار از شما برمی‌آید که یکی از آن شرط‌هایی را که کشیدن و پرتاب را "روحی" می‌کند، به کمال رسانده باشید» (همان: ۴۷). یا در جایی دیگر دیده می‌شود که در چند و چون آموزش‌های طاقت‌فرسا و یکنواخت کمان‌گیری، در جایی استاد بر سر هنرآموز سردرگم فریاد می‌زند و می‌گوید: «هنرِ درست بی‌قصد است، بی‌هدف است هرچه از روی سرسختی سعی کنی که شیوه پرتاب تیر را به خاطر نشانه‌زنی بیاموزی، بدان که هم در تیراندازی کمتر توفیق پیدا می‌کنی و هم مقصد از تو دورتر می‌شود. چیزی که سنگ راه توست خواست بیش از حد خواهنده‌ای است که تو داری. فکر می‌کنی که کاری را که تو خودت نکنی دیگر انجام نمی‌گیرد» (همان :۶۲). روی این جمله پایانی اگر دقت و تأمل شود، روح تعالیم و آموزش‌های نفس‌گیر هنرآموزی ذن را ترسیم می‌کند. این جمله به این مفهوم نیست که اگر تو کاری را نکنی، جای نگرانی ندارد دیگری آن را انجام می‌دهد. استاد می‌گوید گمان نکن که اگر تو دانسته این کار را نکنی، کار انجام نمی‌گیرد، چراکه کار انجام می‌گیرد، با همین دستان تو هم انجام می‌گیرد، اما در حالتی که تو خود نمی‌فهمی چگونه اتفاق می‌افتد، یعنی به تعبیر ذن در حالت ندانستگی و این مسئله در تعالیم هنری ذن جز در پرتو هدایت استاد به دست نمی‌آید.

متعالی و معنوی‌بودن هدف

- متعالی‌بودن هدف در هنر فتوت

از دیگر مسائلی که ارتباط محکم فتوت و دیانت را به خوبی نمایش می‌دهد و در فتوت‌نامه‌ها بسیار به چشم می‌آید آن است که در فتوت آن مشاغلی که از جنبه دین و شرع مجاز نیستند یا دارای مقبولیت نیستند، فتوت‌نامه ندارند. دراین باره اصحاب فتوت معتقدند این مشاغل سزاوار جوانمردان نیستند بطوری که فهم این نکته که کدام یک از اصناف که پاره‌ای از آن‌ها امروزه جزء هنرهای اصطلاحی محسوب می‌شود، برای اصحاب فتوت مجاز بوده و فتوت‌نامه داشته و در ترسیم تاریخ هنر اسلامی اهمیت بسیاری دارد.

برخی از نویسندگان و صاحب‌نظران مشاغلی را نام می‌برند که دارای فتوت‌نامه نبوده و شرایط فتوت را نداشته‌اند. صورتگری، قصه‌گویی، نی‌نوازی، شعبده‌گری، دلقک‌بازی، ساختن آلات موسیقی، خنیاگری و رامشگری از این دست هستند (بغدادی، ۱۹۵۸: ۲۵۶-۲۶۱). صاحبان فتوت‌نامه‌ها معتقد بودند افرادی که مشاغلی دارند که در آن فسق و گناه وجود دارد، نمی‌توانند جزء جوانمردان و اهل فتوت گردند چراکه فتوت با از خود گذشتگی، خدمت به خلق و خود را به جهت دیگران در زحمت انداختن، همراه بوده و این نمی‌تواند با گناه و کسب حرام سازگار باشد.

ابن معمار می‌گوید هر چیز که باطل‌کننده دعوی اسلام است، فتوت را هم باطل می‌کند. وی در کتاب خود دویست گناه صغیره و کبیره را جمع کرده و می‌گوید فتای حقیقی آن است که از همه این‌ها برحذر باشد تا مؤمن گردد. هر چیزی از این کبائر و صغائر را عمداً مرتکب شود، فتوت او نیز از بین می‌رود یا لااقل به همان اندازه ضعف و نقصان می‌پذیرد(همان).

دقت در مشاغلی که شایسته فتوت‌داری دانسته نشده‌اند، نکته جالب دیگری را روشن می‌کند؛ حتی مکروه بودن حرفه‌ای گاهی مانع ورود آن شغل به عرصه فتوت می‌شده است. در جایی آورده شده که دلاکان که حجامتگر هم بودند، دلالان، جولاهان، قصابان، جراحان و صیادان شایسته فتوت نیستند (ناصری، ۱۳۷۹: ۱۰-۱۲) و می‌دانیم که حجامتگری و قصابی مکروه شرعی هستند.

فتوت‌نامه *عبدالعظیم خان قریب* فصلی دارد با این عنوان "در بیان آنکه چند کس را فتوت نپوشانند" در ذیل آن می‌گوید: «فتوت، نمام را جائز نبود، یعنی سخن‌چین، از جهت آنکه شفاعت رسول بر نمام حرام است. ... حسود و بخیل را نیز روا نیست؛

رسول- علیه السلام- گفت: دور باشید از بخل. آن قوم که پیش از شما هلاک شدند به بخل هلاک شدند... دیگر کسانی که خمرخور باشند، فتوت روا نیست مگر که توبه کند، زیراکه رسول فرموده است: التائب من الذنب کمن لا ذنب له» (قریب به‌نقل از افشاری و مداینی، ۱۳۸۱ : ۸۷-۹۱).

- متعالی‌بودن هدف در هنر ذن

نکته بسیار مهم در این بخش آن است که بدانیم هدف از این هنرآموزی در آئین ذن نیز همانند فتوت اسلامی امری متعالی است. یکی از صاحب‌نظران دراین باره می‌گوید: «در ژاپن غرض از مطالعه هنر، روشن‌شدن و بیداری دل است نه هنر برای هنر. اگر هنر نتواند به چیزی ژرف‌تر و بنیادی‌تر راه یابد و اگر فی‌المثل مترادف امری معنوی و روحی نشود، به نظر ژاپنی‌ها حیف از آن عمر که به آموختن آن صرف شود» (سوزوکی، ۱۳۷۸ :۱۴).

از دیگر هنرهایی که در آئین ذن جایگاه ویژه‌ای دارد، کمان‌گیری است. در این هنر نیز وجهه همت استاد و شاگرد پروردن جان هنرآموز است. در پیش‌گفتار کامل‌ترین کتابی که در این زمینه به رشته تحریر درآمده، می‌خوانیم: «از پرمعناترین جلوه‌هایی که در آموزش کمان‌گیری به چشم می‌خورد یکی همان هدف آن است که فقط مقاصد عملی سودمندانه یا لذات زیبایی‌شناختی محض نیست، بلکه مقصود از آن پروردن جان است؛ که این درحقیقت ایجاد تماس جان است با واقعیت نهایی» (هریگل،۱۳۷۸: ۱۳).

هنر چای نیز از این جهت درخور توجه است. در قدم اول باید عنایت داشت که درباره این هنر هرگز نباید به ذهنیت موجود خود از چای‌نوشی فرصت عرض اندام داد چراکه در اینجا مسئله‌ای کاملاً متفاوت دیده می‌شود.

این آئین با گردآوری مجموعه‌ای از امکانات و انسان‌ها، جنبه‌های مختلف و اهداف ویژه‌ای به وجود می‌آورد و به هیچ روی صرف نوشیدن چای در آن مد نظر نیست. «آئین چای کامل سه تا چهار ساعت طول می‌کشد و شامل میزبان، دستیار او، چند کمک در آشپزخانه و پنج میهمان و مجموعه‌ای از اشیاست که شب هنگام یا صبح زود، برگزار می‌شود ... در این مراسم گفتگویی شادمانه و پرنشاط جریان دارد. با این حال، همه افراد دخیل در مراسم می‌دانند که باید وظیفه معین خود را چنان ادا کنند که مراسم به آرامی و بی‌هیچ تظاهری به صورت کامل و درست برگزار شود و در خلال این تجربه، جسم و ذهن و قلب و روح شرکت‌کنندگان پرورده می‌شود» (سوئیت، ۱۳۸۵: ۸۹). عبارت پایانی دقیقاً بر هدف هنر ذن به خوبی تأکید می‌کند. در بیانی دیگر می‌خوانیم: «مراسم چای در ژاپن، آئینی تأمل برانگیز و شامل گروهی شرکت‌کننده و مجموعه‌ای از اشیاست. هدف غایی از این مراسم نشان‌دادن وجود قداست ژرف در شالوده اعمال روزانه زندگی ماست: خوردن، نوشیدن، حرکت‌کردن، تعامل با افراد و اشیا. این درسی است در هنر زیستن به کمال و ژرف و نیز تجربه‌کردن و با حق‌شناسی معجزات هر روزه زندگی را ارج نهادن» (همان: ۸۸). شاید شایسته‌ترین تعریف درباره مراسم چای این بیان باشد: «چانویو[۷] در اتاق کوچک چای، نخستین گام معنوی هر بودایی برای یافتن توفیق در طریقت است» (همان : ۱۰۳).

وقتی به مجموع آنچه درباره هنر کمان‌گیری در ذن مطرح می‌شود دقت شود، به خوبی هدف این هنر که به تعبیری همان جان‌پروری است، روشن می‌شود. «برای ژاپنی کمان‌گیری یک سنت ورزشی نیست، او در آن به چشم هنر نگاه می‌کند و ارج می‌نهد و از آن یک آئین دینی می‌فهمد که این دیگر در نظر اول شاید عجیب باشد. درنتیجه منظور او از هنر کمان‌گیری سعی ورزشکارانه نیست که کمابیش می‌توان آن را با تمرین‌های بدنی به دست آورد، بلکه مقصود او آن توانایی است که خاستگاهش را باید در تمرینات روحی جست و غرض از آن تیرانداختن به مقصدی معنوی است» (هریگل، ۱۳۷۷ : ۲۶).

معنویت‌گرایی و سلوک

- جایگاه سلوک نفسانی در هنر فتوت

گذری بر فتوت‌نامه‌ها به خوبی نشان می‌دهد که هنرآموزی به چه میزان بر سلوک و تهذیب نفس استوار است. خالی‌کردن خود از هر چه غیر خدائی است و از هرچیزی که خوف آن باشد در مسیر این تکامل و تعالی نفسانی، در بزنگاهی رهزن شود، از مقدمات سلوک طریق فتوت است.

در جای‌جای فتوت‌نامه‌ها این رویکرد کاملاً مشهود است، همان‌گونه که در اصل تعریف فتوت نیز چیزی جز تأکید وافر بر این امور وجود ندارد. بدین معنا که سالک این طریق باید با تمام وجود دریابد که جز از مسیر توجه به باطن و آراستن آن، راه به جایی نمی‌برد. «آن‌ها وقتی می‌خواستند صنعتی را بیاموزند، ابتدا آداب تزکیه نفس و مراقبه را از استاد صنعت خویش فرا می‌گرفتند. ازاین‌رو به هیچ وجه (صنعت و هنر آنان) جنبه نمایشی نداشت و کمتر اتفاق می‌افتاد که نام خویش را بر اثر خویش حک کنند» (پازوکی، ۱۳۸۴: ۹۹ و ۱۰۰).

در برخی فتوت‌نامه‌ها دویست صفت ذکر شده که فتی باید دارا شود یا از آن‌ها اجتناب کند. در رأس آن‌ها معرفت خداوند و ایمان به او، ملائکه، کتاب‌ها، پیامبران و آنچه آورده‌اند، قرار دارد. در ضمن این صفات تمامی آنچه برای سلوکی عرفانی- اخلاقی

لازم است برشمرده می‌شود و در پایان آمده است که طالب فتوت، باید سالک راه متقین و مسیر رستگاران باشد که اگر چنین شد در حقیقت فتی شده است (بغدادی، ۱۹۵۸: ۲۵۶-۲۶۱).

در فتوت‌نامه‌ها وقتی سخن از شرایط کاری خاص به میان می‌آید، در یک سطح از اصولی اخلاقی و به تعبیری، طریقتی سخن گفته می‌شود که برای هر حرفه دیگری نیز قابل بیان است. این‌گونه سخنان آدمی را به این حقیقت که در آئین فتوت پیش از ورود به هر حرفه‌ای باید فتی شد، رهنمون می‌گردد چراکه فتی‌شدن حقیقتی است که در همه جا یکی است. در فتوت‌نامه چیت‌سازان آورده شده: «اگر پرسند که روش کار چیت‌سازی چند احکام هست، بگو دوازده احکام هست. اول آنکه هر صباح که برخیزد از علم شریعت و طریقت و حقیقت باخبر باشد تا اسم استادی بر او مسلم باشد. دویم هر کسی را درخور حوصله‌اش کار فرماید. سیم با سخاوت و خیر باشی. چهارم در کار خود استاد مثل شبان و شاگردان مثل گوسفند دانی. پنجم با همه کس به خلق نیکو پیش آیی. ششم تنگ‌حوصله نباشی. هفتم فقیر دوست باشی. هشتم کارگران را به نان و جامه شفقت کار فرمایی. نهم پسر مردمان را عزیز داری. دهم در فنون کار خود چست و چالاک باشی. یازدهم به طریق پیران راه روی و دوازدهم پیران و پیش‌قدمان را غیبت نکنی و کارگران را به فاتحه یاد کنی» (کربن، ۱۳۶۳: ۸۴).

به یقین پای‌نهادن در چنین طریقی و آراسته‌گشتن به زیور چنین هنری به هیچ روی با رذائل اخلاقی جمع بسته نمی‌شود. «اول باید که از مفسدات مروت و ممتحنات حریت، چون دروغ و بهتان و غیبت و حرص و طمع و بخل و شره و حقد و حسد و غدر و جنایت و جفا و دنائت و حقارت همت و خساست و لاف‌زدن و بی‌شرمی کردن و متابعت هوا و محبت دنیا و مجالست دونان و فرومایگان و مرافقت ناکسان و سفلگان و معاشرت اهل فسوق و ریبت و اصحاب فجور و تهمت و مخالطت اشرار و مصاحبت شطار و ضنّت و منافست در محقرات اموال و تشدد و مضایقت در معاملات و مماکست و مناقشت در آن، به کلی حذر نماید و از آن احتراز واجب داند، چه امثال این خصال رخنه در قاعده مروت آرد و اساس آن را خراب گرداند و فی الجمله هرچه موجب شین دین و ملت بود یا عیب در عرض و حمیّت آرد و مورث هوان و مذلت گردد، مباین مروت باشد» (صراف، ۱۳۷۰: ۴۸).

در "فتوت‌نامه سلطانی"، در تعریف فتوت آمده است: «فتوت در عرف عام عبارت است از اتصاف به صفت حمیده و اخلاق پسندیده، بر وجهی که بدان از ابناء جنس خویش ممتاز گردد و به تعریف خواص عبارت است از ظهور نور فطرت انسانی و استیلای آن بر ظلمت صفات نفسانی تا فضایل اخلاق بأسرها [کاملاً] ملکه گردد و رذایل به کلی اشفاء پذیرد» (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۹).

در "قابوس‌نامه" نیز بیان شده: «بدان که جوانمردی عیاری آن بود که او را از آن چند گونه هنر بود: یکی آنکه دلیر و مردانه و شکیبا بود به هر کاری و صادق الوعد و پاک عورت و پاکدل بود و زیان کسی به سود خویش نکند و زیان خود از دوستان روا دارد و بر اسیران دست نکشد و اسیران و بیچارگان را یاری دهد و بد بدکنان از نیکان باز دارد و راست گوید و بر آن سفره که خورد بد نکند و نیکی با بدی مکافات نکند و بلا راحت بیند (عنصرالمعالی،۱۳۱۲: ۱۴۷).

ذکر همین چند جمله از بزرگان فتوت دراین باره که مشتی از خروار است، به خوبی جایگاه معنویت را در هنرآموزی فتوت به نمایش می‌گذارد.

به صورت خلاصه می توان به دو نکته در این مقام اشاره کرد:

۱. فتیان شرط ورود به صناعت و پیشه را آراستگی و ادب دانسته و اهلیت یافتن و تخلق به اخلاق جوانمردی و پاک گردیدن از هرگونه رجس و ناپاکی را شرط حضور بر شمرده‌اند.

۲. ساختن را از ابتدا تا انتها با ذکر حق آمیخته‌اند و هر جزء و عنصری از صناعت خویش را وامدار حقیقی سرمدی دانسته و ذکر زبانی و قلبی را به نحوی تمثیلی با سازندگی و ایجاد ممزوج کرده و هدف همه را قرب به حق دانسته‌اند.

- جایگاه سلوک نفسانی در هنر ذن

توجه به خویشتن و پالایش آن از خودخواهی‌ها و رذایل اخلاقی در هنر ذن بسیار مشهود است. در این بخش به عنوان نمونه به هنر گل‌آرایی اشاره می‌شود. گل‌آرایی (ایکه بانا)[۸]، یکی از هنرهای رایج و مطرح در آئین ذن به شمار می‌آید. گذری بر مراحل آموزش این هنر و چگونگی گل‌های مورد عنایت برای بازسازی و مفاهیمی که در پس این ظاهر، از نگاه بزرگان این فن نهفته است، عمق نگاه ذن را در هر آنچه بررسی می‌کند و سمبلی از آن می‌سازد، به خوبی نمایش می‌دهد. خواننده بیگانه و بی‌خبر یا هر آن کس که برای نخستین بار این عنوان را می‌شنود، کمتر چیزی که به ذهنش خطور می‌کند، این است که در اینجا با رویکردی درون‌گرایانه و پالایش محورانه روبرو بشود، درحالی که شاید بتوان ادعا کرد در گل‌آرایی چیزی جز هدف تهذیب خویشتن مطرح نیست.

در هنر ذن اموری به عنوان شرط وصول به لبّ و لباب این تعالیم ذکر می‌شود: «بنا به یک سنت کهن، استاد گل‌آرا باید صاحب ده فضیلت باشد تا به جان تعلیم راستین راه یابد و این حاصلش نمی‌شود الا موقعی که به روح آن تعلیم نفوذ کرده باشد.

۱. گل‌آرایی میان بالا و پست پیوندی معنوی پدید می‌آورد.
۲. هیچ را در دل داشته باش که همه است.
۳. احساس آرام و روشن. بی‌تفکر می‌توانی به راه‌حل‌ها برسی.
۴. فارغ‌بودن از تمام اندوه‌ها.
۵. پیوندهای نزدیک و حساس با گیاهان و ذات طبیعت.
۶. تمام آدمیان را دوست بدار و حرمت ایشان را نگه می‌دار.
۷. خانه را از هماهنگی و احترام سرشار کن.
۸. روح راستین زندگی را می‌پرورد، گل‌آرایی را با احساس دینی بیامیز.
۹. سازگاری جسم و جان.
۱۰. انکار نفس و خویشتن‌داری؛ آزادی از بدی» (همان: ۷۷-۷۹).

و باز در دیگر جای با رویکردی همانند اصول پیشین برمبنای تهذیب و اخلاق، دستور نامه‌ای دیده می‌شود که احوال درونی و بیرونی لازمه گل آرایی را چنین بر می‌شمارد:

«در مجلس درس نیک رفتار و خاموش باش.
منمای که گویی بیش از آن می‌دانی که می‌کنی، زشت است.
فروتن باش که این بسی نیکوست.
غره مباش؛ مراتبی ورای مرتبه کنونی تو نیز هست.
هنوز نادان است اگر از بیرون، در گل‌آرایی استاد شود و ظرافت حس هنری و انسانی در او نباشد.
شرط ادب آن است که دست به کارهای شتاب‌آلود نزنیم.
با گل نازک‌رفتار باید بود.
افزون‌تر از گوهرش از گل مخواه.
در مکاتب دیگر به چشم حقارت منگر. از نیکشان برگیر و بدشان را به دور افکن.
راه بی‌مایگی همواره بی‌راهه است.
استادان کهن آموزگاران راستین بودند. آنان را باید در آموزگاران کنونی عیان دید» (همان: ۵۴ و ۵۵).

به راستی این دستورنامه را می‌توان یک منشور اخلاقی- تربیتی دانست. منشوری که جهات مختلف و متنوع وجودی انسان در آن ملاحظه شده و همین جاست که عمق درآمیختگی هنر گل‌آرایی با اخلاق و تهذیب درون جلوه‌گری می‌کند.

در هنر شمشیرزنی ذن نیز مطالبی درخور دراین باره مطرح شده است، نویسنده محققی می‌گوید: «ذن ساده و بدون پیچیدگی فلسفی و عقلی، از راه ریاضت نفسانی و تعلیمات شهودی، روح سرکش و جنگجوی یک سامورایی را به انسانی اهل مروت و وفادار به اخلاق تبدیل می‌نمود که مردانگی، اعتماد به نفس و رازورزی از ویژگی‌های او بود» (سوزوکی، ۱۳۷۸ :۱۰۱-۱۰۳).

هنر شمشیرزنی چنان با جنبه‌های مختلف زندگی ژاپنی درآمیخته است که صاحب نظری می‌گوید: «در اینجا مفهومی مذهبی از هنر شمشیر بازی وجود دارد و این آن روشی بود که آئین ذن از جهات متعددی همچون اخلاقی، منطقی، زیبایی‌شناسی و در حد معینی عقلانی، در زندگی مردم ژاپن وارد کرد» (Suzuki, 2000: 361). باز در جای دیگری از همین کتاب اشاره می‌کند که «به یاد داشته باشید که شمشیرزنی هنر دریافتن زندگی و مرگ است در یک لحظه بحرانی و غرض از آن شکستن خصم نیست. سامورایی باید همیشه از این حقیقت آگاه باشد و خود را در یک فرهنگ روحی تربیت کند همان‌گونه که فن شمشیرزنی را می‌آموزد» (Ibid: 487).

در بیانی دیگر، این رویکرد تعالی‌گرایانه چنین تبیین می‌شود: «پس برای سامورایی که دو شمشیر می‌بست، یکی بزرگ‌تر برای حمله و دفاع و دیگری کوچک‌تر برای از بین بردن خود به وقت لزوم، طبیعی بود که خود را با اشتیاق بسیار در هنر شمشیرزنی بپرورد ... آموزش کاربرد این شمشیر علاوه‌بر مقصود عملی آن، او را به تعالی اخلاقی و روحی هدایت می‌کرد. اینجا بود که شمشیرزن به ذن می‌پیوست»(Ibid: 132).

نکته مهم در این بیان آن است که می‌گوید، سامورایی در طی چنین مسیری تعالی و تکامل روحی پیدا می‌کند و این همان روح هنر ذن است.

با مروری بر هنر چای نیز این تعبیر دیده می‌شود: «پس چای‌نوشی فقط خوردن چای نیست، بلکه هنر پروردن چیزی است که شاید بتوان آن را جانسپهر خواند یا جو روحی یا میدان درونیِ دانستگی» (سوزوکی، ۱۳۷۸: ۳۳۵).

منشأ فرازمینی هنرها

- منشأ هنر در فتوت

در فتوت‌نامه‌ها همه مشاغل و بسیاری از امور طبیعی به جبرئیل و دیگر فرشتگان الهی یا در بسیاری از مواقع به پیامبران نسبت داده شده و هیچ‌گاه در آن‌ها، جنبه طبیعی و عادی امور رعایت نشده و از شغل‌ها و پیشه‌ها تفسیری آسمانی و فراطبیعی ارائه گشته است. «رسم براین بود که وضع و ابتکار حرفه را به شخصی که معمولاً نبی، حکیم، پادشاهی مؤمن، ولی یا یکی از صالحان بود، نسبت دهند و هرگاه ارجاع و انتساب اصل حرفه به پایه‌گذار و واضع آن ممکن نمی‌شد، آن را به آدم (ع) نسبت می‌دادند. صنعتگران معتقدند که اصالت حرفه از شناخت ولی- که آن را پایه نهاده- محقق می‌گردد و با این شناخت برای کارآموز اطمینان خاطر حاصل می‌گردد و رغبت او نسبت به آن کار افزوده می‌گردد و می‌پندارند که معرفت ولیّ کسب را حلال می گرداند» (ندیمی، ۱۳۷۴: ۴۵۸).

این نوع نگاه در جای خود بسیار ارزشمند است. اگر معتقد باشیم هنر بدون معرفت ولیّ به فرجام نخواهد رسید، یعنی

تمام سیر هنرورز در مسیر ولایت خواهد بود و این همان باطن زلالی است که عرفان سخت به دنبال آن است.

در برشمردن ریشه و اساس مشاغل، چه بسا بعضی از این استنادات و تأویلات، ریشه موثق تاریخی و دینی نداشته و صرفاً متکی بر ذوق بوده باشد. ازاین‌رو بیان شده: «در فتوت‌نامه‌ها کوشیده شده تا تمامی حرکات و افعال به نوعی منسوب به انبیا و اولیا شود که بی‌تردید این امر به جهت تقدس‌دهی به مشاغل و حرفه‌ها بوده و حاکی از ارتباط میان شغل و عبادت است. جنبه اسطوره‌بخشی به مشاغل و گره‌زدن آن‌ها به سنت نبوی و جنبه قدسی‌دادن به حرفه‌ها در بسیاری از فتوت‌نامه‌ها مشهود است. اگر به نامگذاری مشاغلی همچون سلمانی نیز در فتوت‌نامه‌ها نگریسته شود، می‌بینیم که آن را منتسب به سلمان فارسی می‌دانند» (افشاری و مداینی،۱۳۸۱: ۲۳۹-۲۴۳).

در رساله بیست و نهم از "رسائل خاکساریه" آورده شده: «باید دانست که برزگری وکارگری و نجاری از آدم صفی- علیه السلام- مانده است و جولاهی از شیث پیغمبر- علیه السلام- مانده است. و خیاطی و خرقه‌دوزی و خراطی و رسوم پادشاهی و علم آموختن و مدرسه بناکردن، از ادریس پیغمبر - علیه السلام- مانده است. و تراش و بنای کشتی کردن و دریا نشستن از نوح پیغمبر- علیه السلام- مانده است. حلاجی و نمدگری و بنای سنگ نهادن و سفره‌دادن از ابراهیم خلیل -علیه السلام- مانده است و صیدکردن و درخت‌نشاندن و بوستان‌کردن از اسماعیل پیغمبر- علیه السلام- مانده است و آهنگری از داود پیغمبر -علیه السلام- مانده است و نیزه‌گری و آلات حرب از سلام پیغمبر -علیه السلام- مانده است و کیمیاگری از موسی پیغمبر -علیه السلام- مانده است و طبیبی و سیم و ابریشم از لقمان حکیم مانده است و زنبیل‌بافی از یوسف پیغمبر -علیه السلام- مانده است و نیزه از حضرت جبرئیل مانده است که تعلیم کرده است به آدم -علیه السلام- و رمل و ملاحم و نجومیات از مصنوعات دانیال پیغمبر -علیه السلام- مانده است و دلاکی و سرتراشیدن از جبرئیل -علیه السلام- مانده است و در زمان حضرت رسول، دلاکی را سلمان فارسی می‌کرد... و خط نوشتن از یعرب بن قحطان مانده است و در بعضی روایات آورده‌اند که از امام المتقین علی بن ابی طالب -علیه السلام- مانده است» (افشاری،۱۳۸۲: ۲۲۷-۲۲۹).

در پایان این سخن جا دارد به مسئله‌ای مهم اشاره شود و آن اینکه وقتی نمی‌توان برای بسیاری از این‌گونه اسنادها مستند تاریخی یافت، مفهوم این اسناد دادن و هر شغل و کسبی را به بزرگی رساندن چه می‌تواند باشد.

بیان یکی از محققان این عرصه که این امور را از منظری دیگر و فراتر از مسائل تاریخی- ظاهری می‌بیند، می‌تواند در این خصوص راهگشا باشد: «تمام این مطالب بنابر تاریخ انفسی یا باطنی است که معنا پیدا می‌کند، زیرا بنا به اعتقاد آنان هیچ حرفه و فنی نمی‌تواند منشأ زمینی داشته باشد. بنابراین می‌بایست جنبه باطنی، معنوی و آسمانی آن به واسطه یک نبی یا ولیّ اخذ شده باشد» (پازوکی، ۱۳۸۴: ۴۸).

- منشأ هنر در ذن

درباره منشأ فرازمینی هنر در ذن جا دارد به برخی از مطالبی که در زمینه هنر نقاشی در ذن گفته شده، اشاره شود. برخلاف نقاشی غربی که انسان در مرکز توجه و اولویت عناصر قرار می‌گیرد، هنرمند ذن از طریق خلق اثر هنری خود را تطهیر و آماده می‌کند، روح او همواره در جستجوی مسائل ناب و فرازمینی بوده، عناصر خالص، ساده و بی‌پیرایه که سازگار با زندگی اجتماعی اوست. همه چیز در این کلمات است: عشق، آرامش و تزکیه درون. در پس این هنر ژرف و به ظاهر منزوی، روحی بزرگ و لبریز آرمیده است که عشق را می‌نگارد و درون را می‌شکافد.

«فضا در نقاشی ذن همیشه بی‌جنبش و با این همه در جنبش است. به نظر می‌رسد زندگی می‌کند و نفس می‌کشد، بی‌شکل و تهی است و با این همه سرچشمه تمامی شکل‌هاست. بی‌نام است و با این همه هرچه را که نامی است از اوست. از اوست که چیزها ارزش مطلق دارند و همه به تساوی مهم و بامعنایند و نمودگار حیات عالم‌اند که در آن‌ها جاری است. این نیز در نقاشی ذن معنای عمیق بیرون‌گذاشتن چیزها را توضیح می‌دهد، آنچه القا و گفته نمی‌شود مهم‌تر و گویاتر از آنی است که گفته شده است ... پس نقاشی ذن خوف خالی‌ها ندارد، برایش تهی‌ها شایسته بالاترین احترام است، زنده‌ترین چیزهاست، چنان سرشار از حیات است که نیاز به قبول شکل و فرم ندارد» (هریگل،۱۳۷۷: ۷۸).

می‌بینیم که در اینجا از حقیقتی بی‌شکل که سرچشمه تمامی شکل‌هاست، سخن به میان میاید، حقیقتی بی‌نام که هرچه را نامی است از اوست.

بیان یکی از صاحب‌نظران این عرصه که نقاشی ذن را به گونه‌ای دیگر تحلیل می‌کند، نیازمند اشاره و تأمل است: «هنر چئن (ذن) در خاور دور بهترین نمونه از هنری است که طبیعت را نقطه آغازینش می‌گیرد، ولی نه به بازنمایی آن که به استحاله طبیعت در هنر می‌پردازد. درواقع نقاش طبیعت را مطالعه می‌کند ولی این مطالعه ازقبیل مشاهده نیست، بلکه جذبه یا مراقبه‌ای است که به کشف صورت محض می‌انجامد. این صورت مکشوف خودِ شیء فی حد ذاته نیست، بلکه صورت امر نهفته در آن شیء است یعنی صورت مثالی‌اش نه خود آن شیء؛ و همین صورت مثالی سرمشق نقاش است ... در اینجا

بناست که هنرمند تصویر اسبی را از روی اسبی که به راستی دیده می‌شود، نقش زند و با این حال لازم است که نقاش از روی تصویر ذهنی که در مراقبه آن را می‌یابد، چنین کند» (کوماراسوآمی، ۱۳۸۹: ۱۳۲ و ۱۳۳). در این بیان به خوبی می‌توان الهام‌گرفتن از منشئی دیگر را دریافت، آنچه در این بیان با عنوان صورت مثالی شیء از آن یاد شده است. این همان نقطه کلیدی و محوری در هنر ذن است که با تعابیر مختلفی مثل هنر بی‌هنری یا لزوم آئینگی از آن یاد می‌شود.

گاهی در هنر ذن با مفهومی به اسم ندانستگی روبرو می شویم، این مفهوم پیوند وثیقی با منشأ فرازمینی هنر دارد که در برخی از هنرهای ذن جایگاه ویژه‌ای دارد. کمان‌گیری یکی از این هنرهاست. موفقیت در این هنر تنها زمانی حاصل می‌شود که کمان‌گیر بتواند امر دشوار و دیریاب کمان‌کشی و پرتاب را در حالتی کاملاً بدون فشار و زحمت یا بگوییم بی‌قصد به جای آورد و آنجا فرا چنگ می‌آید که کماندار شرط روحی لازم را به کمال رسانده باشد، گویا کمان و کمال هم‌زادانی ازلی‌اند.

دقیقاً همین مفهوم را در این عبارت می‌توان دید: «سال‌ها باید بگذرد تا انسان امر به ظاهر ساده و گاهی خسته‌کننده و اعصاب خردکن تیر در چله گذاشتن، زه را کشیدن و تیر رهاکردن را بیاموزد. آنگاه تیر به سوی هدفی رها می‌شود که پیشاپیش نباید آگاهانه به آن اندیشید» (برادبری، ۱۳۸۸: ۵).

سوزوکی در بیان برآیند یک مراسم چای‌نوشی می‌گوید: «نوشیدن یک فنجان چای در این فضا با دوستان و احتمالاً صحبت‌کردن درباره نقاشی به سبک سومیه[۹] در آن تاقچه یا چند موضوع هنری خطورکرده به ذهن به خاطر جو اتاق چای، به طرز شگفت‌انگیزی ذهن را به فراتر از پیچیدگی‌های زندگی می‌برد: جنگجو از دل‌مشغولی روزانه‌اش دربارهٔ جنگ خلاص می‌شود، مرد تاجر از دغدغه مستمر ثروت‌اندوزی رها می‌گردد و درمی‌یابد که درحقیقت در این دنیای سراسر جدال و کشمکش، چیزی حتی با ارزشی ناچیز وجود ندارد. انسان در کجا می‌تواند بر فراز این محدودیت‌های نسبیت بایستد و یا در کجا می‌تواند اندکی جاودانگی داشته باشد؟» (Suzuki, 1956: 294).

نتیجه‌گیری

در پایان و مقام جمع‌بندی این پژوهش می‌توان گفت که این دو آئین همان‌سان که گفته آمد، مشابهت‌های شایسته تأملی دارند، هرچند نمی‌توان اختلافات آن‌ها را هم نادیده گرفت. بهر روی، مشترکات و نقاط افتراق این دو آئین در مباحث مربوط به هنر به قرار زیر است:

اشتراکات

- هر دو آئین متفق‌اند که در مقام هنرمندی راستین، منشئی خارج از جان هنرمند، کار را به دست می‌گیرد.
- برای رسیدن به هنرمندی، گونه‌ای سلوک نفسانی اخلاقی- عرفانی را لازم می‌شمرند.
- تعاملی دوسویه را بین هنرمندی و کمال نفسانی در هر دو می‌توان رصد کرد. سلوک اگرچه مقدمه آراسته‌شدن به هنر است، خود هنر هم به تکامل نفسانی کمک می‌کند.
- هنرمندی هنگامی حاصل می‌آید که وجود انسان، آئینه حقیقت پنهان در وجود خودش یا در عالم شود.
- هنرمندی و هنرورزی در هر دو کاملاً با زندگی روزمره مردم آمیخته است. در هنر فتوت و ذن از قشری خاص یا فرهیخته سخن به میان نمی آید؛ هنر در دامن مردم کوچه و بازار است.
- هر دو به دنبال پاک‌سازی جان هنرمند و توجه‌دادن او به منشئی فرازمینی هستند.

افتراقات

- در فتوت فتی‌شدن شرط ورود به ساحت هنر است اما در ذن گاهی خود هنرورزی سلوک هنرمند را شکل می‌دهد.
- در فتوت هنرها همواره در ضمن مشاغل و حرفه‌ها مطرح شده‌اند.
- هنر در آئین ذن جایگاه روشن‌تر و جدی‌تری دارد.
- فتوت برآن است تا در ساحت عمل، آموزه‌های نظری خود را محقق کند اما ذن هیچ‌گاه آموزه‌ای نظری نداشته که بخواهد عملی‌اش کند.
- غایت آنچه در ذن مطرح می‌شود، حداقل در ظاهر، با هدف مد نظر فتوت فاصله دارد.
- سلوک فتوت، اثباتی است. بدین معنا که برنامه‌ای برای انجام‌دادن ارائه می‌شود. حال آنکه سلوک در ذن بیشتر سلبی است. تأکید عمدتاً بر خالی‌کردن ذهن از افکار، نیندیشیدن، رهاشدن از چنبره خیالات و مانند آن صورت می‌گیرد.

- بین هنرهای مطرح در ذن گاهی بیشتر بر سلوک اخلاقی مانند گل‌آرایی و گاه بر تمرکز یا ندانستگی همچون شمشیرزنی تأکید می‌شود. حال آنکه در فتوت آئین‌نامه سلوک در همه هنرها یکی است.
- شاید بتوان گفت که برنامه سلوک در فتوت، ناظر به داراشدن مجموع کمالات اخلاقی و برخی دریافت‌های عرفانی است آن‌گونه که از تعبیر، فتی‌شدن به ذهن متبادر می‌شود، حال آنکه در ذن به هیچ وجه این جامعیت وجود ندارد و تنها بر چند مسئله خاص تأکید می‌شود.

پس از رصدکردن هم‌سانی و اختلاف این دو آئین، جا دارد در مرحله بعد و پژوهش‌های تکمیلی با تمرکز بر هنری مشخص همچون نقاشی یا مفهوم و آموزه‌ای خاص مثل جایگاه و نقش هنرمند در آفرینش هنری، مقایسه را جزئی‌تر و نتایج را دقیق‌تر کرد.

با عنایت به مجموع آنچه گفته آمد و توجه به رویکردهای غربی نسبت به هنر که بیشتر مادی و لذت‌گرایانه‌اند و بطور فزاینده جامعه ما را تحت تأثیر قرار می‌دهند، بازگشتی به سنت‌های اصیل اسلامی همانند فتوت و به صورت کلی‌تر شرقی، در هنرورزی بسیار ضروری است. این هنر، هنری است که انسان را به اخلاقی زیستن دعوت می‌کند، چراکه در این قالب، آفرینش هنری بیش از آن که به دست آدمی باشد، در اختیار حقیقتی است که انسان خود را آئینه آن کرده است و این آئینگی جز در پرتو خودسازی و تهذیب حاصل نمی‌آید. امری که اهل عرفان از آن باعنوان "هنر بی‌هنری"یاد می‌کنند.

تا زدم لاف هنر خواجه به هیچم نخرید　　بی‌هنر شو که هنرهاست در این بی‌هنری

(فروغی بسطامی)

پی‌نوشت

1. Eugen Herrigel (1884-1955)
2. Gustie Luise Herrigel
3. Ray Bradbury (1920-2012)

۴. Zen، فتوت و جوانمردی جریانی اجتماعی بوده است که در جهان اسلام از نیمه دوم قرن سوم ه.ق.، به ویژه در میان ایرانیان شکل گرفت. این جریان با الگو قراردادن جوانمرد واقعی علی بن ابی طالب (ع) که "لا فتی الا علی" درباره وی گفته شده، دارای شرایط، مراسم و آداب مخصوص بوده و اهداف خیرخواهانه انسانی را همراه با خدمت‌گزاریِ صادقانه به فرد و جامعه دنبال می‌کرده است. این جریان با تکیه بر اخلاق و عرفان در زندگی روزمره و درضمن مشاغل و حرفه‌ها شناخته می‌شود و بسیاری آن را زیر مجموعه تصوف اسلامی دانسته‌اند. این آئین با ملامتیه، قلندریه و عیاران نیز مشابهت‌هایی دارد.

۵. Techne؛ در نظر یونانیان، تخنه نحوی دانستن است و با شناسایی مناسبت دارد. اما این دانستن (علم) از طریق مشاهده یا حصول صورت شیء در عقل یا واصل‌شدن نفس به معنای شیء کسب نمی‌شود. از طریق استنتاج از مبادی معلوم هم به دست نمی‌آید بلکه دانستن در معنای اصلی لفظ تخنه این است که از آغاز مصرانه برای نظاره به ماورای آنچه زمانی عطا می‌شود، مهیا باشیم. بدین معنا که منتظر و بهوش باشیم تا جلوه‌ای را که رخ می‌نماید و ظهوری را که دست می‌دهد صید کرده، از آن خود کنیم. لذا در تخنه همواره دانایی و پیش‌فهم و بینشی قبلی از نتیجه‌ای که باید حاصل شود، وجود دارد.

۶. به صورت خلاصه می‌توان گفت یکی از مکاتبی که از بودیسم نشئت گرفت و از همان آغاز در روش و هدف خود منحصر به فرد بود، مکتب چان در چین بود که بعدها به مکتب ذن در ژاپن معروف شد. به بیانی دیگر، ذن همان چان (حقیقت) چینی است که از سنت مهایانه بودیسم (راه بزرگ) نشئت گرفته و با جان و روح فرهنگ ژاپنی آمیخته شده است. اساسی‌ترین ادعای ذن، ارتباط عملی میان ذهن و عین و عالم و معلوم است؛ به گونه‌ای که کم‌ترین حرکت در ذهن، به ضرورت، تغییر در عین را به دنبال دارد؛ هر قدر هم کم باشد. در ذن و بطور کلی در دین بودایی در ارتباط بین ذهن و عین یا نفس و جهان، همیشه ذهن یا نفس، عاملی تعیین‌کننده است. شاید بتوان ذن را شکلی از عرفان دانست، ولی شکلی که به هیچ شکل دیگر عرفان، از نظر تربیت و مقصود نهایی، یعنی در تمرین کوآن و ذاذن مانند نیست. ذاذن به معنای چهار زانو و آرام نشستن و به نگرش درون پرداختن؛ نظاره و سیر در عوالم درونی است. چون ذاذن با کوآن همراه شود، ویژگی خاصی می‌یابد که خاص ذن است و هم از اینجاست که ذن از شکل‌های دیگر عرفان متمایز می‌شود. بطور کلی می‌توان گفت که ساختار ذهنی، ساختار جهان عینی را تعیین می‌کند. ذن را می‌توان مراقبه‌ای (مدیتیشنی)، ناظر بر چهار لایه شرح داد:

۱. شاهدبودن بر محیط اطراف شامل صداها، بوها، نورها و احساس سرما وگرماست.
۲. ناظربودن بر ذهن است. بدین معنا که با افکار و اندیشه‌ها ستیز نشود، از آن‌ها گریز نباشد، نامگذاری نشوند (زشت/ زیبا) و به خاطر خجالت یا احساس گناه از افکار، انکار نگردند.
۳. جسم است که بر تک‌تک نقاط بدن و وانهادگی و آرامش آن‌ها ناظر باشیم.

۴. تنفس است که طی آن ریتم و آهنگ طبیعی تنفس دیده می‌شود.

۵. ذن روشی دارد مبتنی‌بر ارتباط مستقیم و بی‌واسطه با طبیعت و اشیا؛ تجربه‌ای است رو در رو بدون هیچ‌گونه توضیحی. معمولاً عرفان فرآورده‌ای بسیار متغیر و متنوع و از زندگی به دور است. ذن این خصلت را دگرگون کرده است. ذن آنچه را در آسمان‌ها بود به روی زمین آورده است. در این شکل، عرفان دیگر محصول هیجانی ذهن غیرطبیعی نیست. چون ذن خود را در ساده‌ترین و غیر مهیج‌ترین نوع زندگی انسان‌های ساده خیابان نشان می‌دهد و واقعیت زندگی را در بحبوحه و کوران زندگی می‌جوید ... ذن آدمی را وامی‌دارد در دنیا چنان زندگی کند که انگار در باغ بهشت درحال قدم‌زدن است و تمامی این کردارهای روحی را بدون اینکه وی را به اصول و عقایدی رجوع دهد، صرفاً با تبیین حقیقت، به مستقیم‌ترین شیوه که در هستی باطنی آدمی محقق است، انجام می‌دهد.

7. Cha-no-yu اصطلاح ژاپنی مراسم چای
8. Ikebana
9. Sumiye

منابع و مآخذ

- آزاد، میترا (۱۳۸۴). آئین جوانمردان و آموزش سنتی معماری در ایران، **معنویت و آموزش هنر**، تهران: فرهنگستان هنر.
- _____. (۱۳۷۸). **ذن در هنر کمان‌گیری**، ترجمه عسگری پاشائی، تهران: فراروان.
- _____. (۱۳۸۶). معنای صنعت در حکمت اسلامی، **خردنامه صدرا**، (۴۸)، ۹۵-۱۰۶.
- افشاری، مهران (۱۳۸۲). **فتوت‌نامه‌ها و رسائل خاکساریه**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- افشاری، مهران و مداینی، مهدی (۱۳۸۱). **فتوت و اصناف**، تهران: چشمه.
- استنلی بیکر، جوان (۱۳۸۴). **هنر ژاپن**، ترجمه نسترن پاشائی، تهران: فرهنگستان هنر.
- ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۶۴). **خلق مدام در عرفان اسلامی و آئین بودایی ذن**، ترجمه منصوره کاویانی، تهران: علمی و فرهنگی.
- برادبری، ری (۱۳۸۸). ذن و هنر نویسندگی، ترجمه پرویز دوائی، **جهان کتاب**، (۶ و ۷)، ۲-۶.
- بغدادی، ابن معمار [ابوعبدالله أبوالمکارم] (۱۹۵۸). **کتاب الفتوه**، تصحیح مصطفی جواد و دیگران، بغداد: مکتبة المثنی.
- پازوکی، شهرام (۱۳۸۴). **حکمت هنر و زیبائی در اسلام**، تهران: فرهنگستان هنر.
- خان‌محمدی، علی‌اکبر (۱۳۷۱). فتوت‌نامه معماران و بنایان، **صفه**، (۵)، ۴۲-۵۳.
- ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۵). **هنر و زیبایی‌شناسی در شرق آسیا**، تهران: فرهنگستان هنر.
- سخایی، مژگان (۱۳۸۱). درآمدی بر مطالعه مقایسه‌ای عرفان اسلامی و ذن بودائی، **قبسات**، (۲۴)، ۱۱۴- ۱۲۸.
- سو، یوشیکو (۱۳۸۲). **برهم زدن حرف و گفت و صوت در هنر ذن**، ترجمه اورمزد بختیار، بخارا، (۳۲)، ۲۳۴-۲۳۸.
- سوزوکی، دایستز تیتارو (۱۳۷۸). **ذن و فرهنگ ژاپنی**، ترجمه عسگری پاشایی، تهران: میترا.
- سوئیت، بلیندا (۱۳۸۵). نقش محوری نقاشی ذن در مناسک چای ژاپنی، ترجمه مهدی حسینی، **خیال**، (۲۰)، ۸۸-۱۰۳.
- صراف، مرتضی (۱۳۷۰). **رسائل جوانمردان مشتمل بر هفت فتوت‌نامه با مقدمه هانری کربن**، تهران: انجمن ایران‌شناسی فرانسه و انتشارات معین.
- عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر بن قابوس (۱۳۱۲). **قابوس‌نامه**، سعید نفیسی، تهران: بی‌جا.
- فروغی بسطامی، میرزا عباس (۱۳۳۶). **دیوان کامل فروغی بسطامی**، به کوشش حسین نخعی، تهران: امیرکبیر.
- کاشفی سبزواری، حسین بن علی (۱۳۵۰). **فتوت‌نامه سلطانی**، به کوشش محمدجعفر محجوب، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- کربن، هانری (۱۳۶۳). **آئین جوانمردی**، ترجمه احسان نراقی، تهران: نشر نو.
- کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۹). **هنر و نمادگرایی سنتی**، ترجمه صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.
- گولپینارلی، عبدالباقی (۱۳۷۹). **فتوت در کشورهای اسلامی و مآخذ آن به همراه فتوت‌نامه منظوم ناصری**، ترجمه توفیق هاشم‌پور سبحانی، تهران: روزنه.
- موسوی گیلانی، سیدرضی (۱۳۹۰). **درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی**، قم: ادیان و مدرسه اسلامی هنر.
- ندیمی، هادی (۱۳۷۴). آئین جوانمردان و طریقت معماران، **مجموعه مقالات کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ارگ بم**، تهران: میراث فرهنگی.

- واعظ کاشفی سبزواری، ملاحسین (۱۳۵۰). **فتوت‌نامه سلطانی**، به اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- هریگل، اویگن (۱۳۷۷). **روش ذن**، ترجمه عسگری پاشائی، تهران: فراروان.
- هریگل، گوستی لوئیزه (۱۳۷۷). **ذن در هنر گل‌آرایی**، ترجمه عسگری پاشائی، تهران: فراروان.

- Suzuki Daisetz, T. (1956). **Zen Buddhism**. (Ed: William Barret). New York: Garden Doubleday.
- ———————. (1962). **The Essentials of Zen Buddhism.** (Ed: Bernard Phillips). New York. Dutto.
- ———————.(2000). **Essays in Zen Buddhism**. (Ed: Christmas Humphreys). New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.

دوفصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر
سال چهارم، شماره هشتم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳

دریافت مقاله: ۹۱/۹/۱۳
پذیرش مقاله: ۹۲/۳/۲۰

بررسی نقش الگوهای هویت‌پرداز در هویت معماری معاصر ایران

بهروز شهبازی چگنی* کاظم دادخواه مهدی معینی*****

چکیده

با نگاهی اجمالی به ادبیات معماری معاصر ایران بیشتر مواقع، نشانه‌هایی از نارضایتی منتقدین از وضع موجود همراه با اذعان به «بی‌هویتی» آن دیده می‌شود. برخی از منتقدین مسئله بیگانگی مردم و معماری را با یکدیگر بررسی کرده و از اینکه هیچ‌یک دارای اعتبار و احترام نبوده، ابراز نگرانی می‌کنند. برخی نیز شباهت بین شهرهای گوناگون کشور را از علایم یک بیماری واحد می‌بینند که بدان مبتلا شده‌اند. ازاین‌رو، در حال حاضر در بخش وسیعی از جامعه معماری ایران "دستیابی به یک معماری با هویت به عنوان آرزویی مشترک" مطرح است. با این همه، کمتر نظریه یا نظریاتی یافت می‌شود که به این پرسش‌ها پاسخ گویند: هویت چیست، مؤلفه‌ها و بسترهای دخیل در شکل‌گیری آن و رابطه میان هویت و معماری چیست.

در این راستا، نوشتار حاضر با مرور ادبیات موضوعی که درباره نظرات اندیشمندان حوزه فرهنگ و معماری است، درباره هویت و فرایند شکل‌گیری آن در بستر جامعه جستجو می‌کند. همچنین با تکیه بر نقش بی‌بدیل فرهنگ، به عنوان روح حاکم بر جامعه، در این فرایند ساختار هویت را شناسایی کرده و آن را در چهار سطح بررسی و بازشناسی می‌نماید. این سطوح در این پژوهش با عناوین "پارادایم"، "سنت"، "الگو" و "دستاوردهای فرهنگی" معرفی گردیده‌اند و به نقش آن‌ها در فرایند شکل‌گیری هویت و برعکس آن، بروز بحران هویت اشاره شده است. نهایت در بخش نتیجه‌گیری، با بهره‌گیری از شیوه تحلیلی نسبت میان معماری و سطوح چهارگانه بالا و نقشی که معماری در این فرایند می‌تواند برعهده گیرید یا باید از آن انتظار داشت، بررسی شده است.

کلیدواژگان: معماری، هویت، فرهنگ، پارادایم.

* مربی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان. b.shahbazi@aui.ac.ir
** کارشناس‌ارشد معماری، دانشگاه یزد.
*** مربی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

در توصیف وضعیت موجود معماری و شهرسازی ایران می‌توان از نوعی بحران سخن گفت و بر این موضوع صحه نهاد که معماری امروز، نقطه اتکای روشنی (ایدئولوژیک، سیاسی، اقلیمی و ...) ندارد و در میان گذشته و آینده معلق و برای یافتن مسیر خود، در تکاپوست. نوشتار حاضر ضمن واکاوی ریشه‌های این بحران، بحران هویت را به عنوان مهم‌ترین ریشه آن مطرح می‌نماید و بحث هویت را کنکاش خواهد کرد. بدین منظور لازم است که در درجه اول خود هویت تعریف گردیده و زمینه، مؤلفه‌ها و نحوه بروز بحران در آن مشخص گردد تا پس از آن بتوان سهم و میزان دخالت معماری را در این میان شناسایی کرد. همچنین به روشنی مشخص شود که از معماری چه می‌توان انتظار داشت.

در این ارتباط پرسش اصلی این پژوهش، شناخت رابطه میان معماری با عوامل دخیل در شکل‌گیری هویت یا بروز بحران هویت است.

ضمن اینکه با مفروض‌گرفتن زمینه اجتماعی شکل‌گیری هویت و همچنین نقش فرهنگ به عنوان روح حاکم بر جامعه و موتور محرکه آن در این فرایند به این پرسش پاسخ داده می‌شود که نقش و جایگاه معماری، از منظر فرهنگ، در هویت‌یابی جامعه چیست.

بدین ترتیب، هدف این پژوهش شناسایی و روشن‌نمودن ریشه بحران در معماری و میزان تأثیر و جایگاه معماران در بروز این بحران است. رسیدن به این هدف به نتایجی منجر می‌شود که براساس آن‌ها نقش معماران در برطرف‌کردن بحران یادشده بررسی می‌گردد.

در مجموع، نخستین گام در راه اصلاح هر بحرانی شناخت درست و عوامل تأثیرگذار بر آن است. در بحث بحران هویت، ازآنجاکه معماری ظرف زندگی مردمان است، بررسی نقش معماران در شکل‌گیری این بحران بسیار ضروری است. تا زمانی که طراحان نحوه و میزان تأثیرشان را بر این بحران نشناسند، نخواهند توانست درجهت بهبود آن تلاشی کنند. این پژوهش با شفاف‌نمودن ابهام‌های موجود درخصوص ریشه‌های بحران هویت جامعه، کمک می‌کند تا معماران نسبت خود را با بحران مورد بررسی به درستی درک کنند.

پیشینه پژوهش

مروری بر ادبیات معماری معاصر ایران، گویای آن است که نقدهای مطرح‌شده درباره وضعیت معماری امروز و آنچه به وجود بحرانی همچون "بحران هویت" اشاره می‌نماید، بسیار بیشتر و فراگیرتر از ارائه راه‌حلی برای رفع این بحران است. اگرچه مواردی محدود برای این‌گونه اظهارنظر در آرای برخی از اندیشمندان معماری امروز ایران می‌توان یافت. چنانچه *حجت* (۱۳۸۴) ضمن اشاره به راه‌حل "هم‌زبانی آثار معماری" به معنای ارائه ضوابط عمدتاً معطوف به وجوه اقلیمی و سازه‌ای و وجوه بیانی معماری، به عنوان راه‌حلی که به یکسانی آثار معماری خواهد انجامید و موفق هم به شمار نمی رود، راه‌حل "ایجاد هم‌دلی در معماران" را پیشنهاد داده است. این راه‌حل به معنای "وحدت و اصالت و هویت در ذات و درون‌مایه بناها و به بیان دقیق‌تر، در وجود معماران" است و آنچه می‌تواند به واسطه آموزش معماری محقق شود. *بهشتی* (۱۳۸۵- ب) نیز در این خصوص به عنوان یک راه حل، توجه به اندازه‌های طبیعی و فرهنگی خاص هر منطقه را همان‌گونه که در معماری گذشته آن نمود یافته است، توصیه می‌نماید.

مهدی حجت (۱۳۸۷)، هویت را زائیده سه عنصر جغرافیا، تاریخ و باورها می‌داند. ازاین‌رو درباره هویت و معماری از هویت ایرانی سخن می‌گوید. با این تصور، هویت‌مندی معماری امروز هم مستلزم قرارگرفتن آن در امتداد تجارب تاریخی و بومی و نظام باورها خواهد بود. *اردلان* با تلقی هویت به مثابه امری واحد و ازلی و متصل به عالم ملکوت، راه‌حل هویت‌مندی معماری را کشف اصول و سنت‌های جاودان در ضمن نوآوری می‌داند (اردلان به نقل از شایان، ۱۳۸۵: ۱۳۲). *حائری* (۱۳۷۶) هم با بیان این نکته که تاریخ و فرهنگ همچون منابع هویت هستند، هویت‌مندی معماری امروز را در گرو تعامل میان هویت ملی و معاصربودن می‌داند. *نقره‌کار* (۱۳۸۷) نیز در تبیین راهی برای هویت‌مندی معماری معاصر ایران در کتاب "درآمدی بر هویت اسلامی در معماری و شهرسازی"، هویت بایسته معماری را هویتی اسلامی می‌داند؛ به معنای صورتی از معماری که محلی برای تحقق پاره‌ای اصول، مفاهیم و معانی همچون، عدالت، مفیدبودن و پرهیز از بیهودگی، همه جانبه‌نگری، سهولت در کار، تأمین مجموع نیازهای کمّی و کیفی، رعایت حقوق و آزادی افراد، تقدم حق جامعه بر فرد، پیشگیری از ضرر، عقلانی‌بودن و ... باشد. از منظری دیگر *پاکزاد* (۱۳۷۵)، هویت را فرایندی قیاسی بین عینیتی موجود با داده‌هایی از آن در ذهن می‌داند و درپی چنین تصوری، راه‌حل هویت‌مندی شهرها را نیز ضمن احیای فضاهای قدیمی شهری و توجه به مراوده اجتماعی و فضایی اعلام می‌نماید.

آنچه از مجموع این مطالعه برمی‌آید، آن است که باوجود ادبیاتی این‌چنین در ذکر راه‌حل‌هایی بر هویت‌مندی معماری امروز، به راه‌حل‌های بیان‌شده، هنوز آن‌چنان که باید در حوزه حرفه‌ای و در هنگامه خلق آثار معماری امروز توجه

نشده است. شاید یکی از علت‌های این امر، نزدیک‌نبودن راه‌حل‌های ارائه‌شده به مسائل واقعی در جریان خلق آثار معماری امروز ایران است؛ مسئله‌ای که نوشتار حاضر تلاشی درجهت رفع آن خواهد داشت.

روش پژوهش

این پژوهش با رویکردی کیفی و با استفاده از شیوه توصیفی، به دنبال ارائه مدلی برای ترسیم نسبت میان معماری با فرهنگ است. ازاین‌رو، نخست با بهره‌گیری از ادبیات موضوعی گردآوری آرای صاحب‌نظران درباره بحران در معماری معاصر ایران بطور کلی و بحران هویت بطور خاص، بررسی شده است. درادامه با تکیه بر نظرات اندیشمندان این حوزه، موضوع فرهنگ، هویت و مؤلفه‌های شکل‌دهنده آن‌ها ارزیابی خواهد شد. درنهایت با استنتاج از نظریات مطرح‌شده، مسئله هویت در معماری ایران و الگوهای سازنده هویت و جایگاه آن‌ها در هویت‌یابی یا بروز بحران هویت در معماری ایران، تحلیل شده است.

بحران در معماری معاصر ایران

انتقاد از وضع موجود معماری و شهرسازی در دهه‌های اخیر، چنان گسترده بوده که طیف وسیعی از معماران، شهرسازان، جامعه‌شناسان، روان‌شناسان، هنرمندان و دیگر اندیشمندان را هم به انتقاد شدید علیه آن واداشته است. چنانکه هرکدام از دیدگاه خود وضعیت کنونی را شرح و توصیف کرده‌اند. برای نمونه، بهشتی وضعیت کنونی را به ارکستری تشبیه می‌کند متشکل از: «از مهندسی، زمین‌بازی، بساز و بندازی، ناپایداری، بی‌اعتنایی به نابودی ثروت ملی، مداخله و تجاوز به عنف طبیعت و ... که همه سازشان باهم کوک شده و هر زمان گوش‌ها از صدای نابهنجار آن به فریاد می‌آیند.» (بهشتی-الف، ۱۳۸۵: ۱۹). این‌گونه است که «کشتزاری آشفته حاصل شده است که معلوم نیست مزرعه گندم است یا عدس یا کدو یا ذرت. همه چیز در آن می‌توان یافت؛ ولی مزرعه ما مزرعه هیچ گیاهی نیست.» (همان).

صارمی، در توصیف وضعیت کنونی شهرهای ما، احساسی مشترک برآمده از آن‌ها را به‌ویژه درباره توسعه‌های جدیدشان بیان می‌کند بدین مضمون که آن‌ها به گونه‌ای مشابه هم درحال رشد، از زمین کنده‌شدن و ارتفاع‌گرفتن هستند. این‌گونه است که می‌توان «بجای تهران، اصفهان و شیراز، نام‌های کراچی، دهلی، سئول، آنکارا، جده و حتی برلین را نیز جایگزین کرد.» (صارمی، ۱۳۸۲: ۲۲).

بهشتی در تأیید این مطلب، پا را از این هم فراتر نهاده و شباهت بین شهرهای گوناگون کشور را از علائم بیماری واحدی می‌بیند که بدان مبتلا شده‌اند. وی از یک سو بیماری یک مهندس ایرانی را به آلزایمر یا به عبارتی بیماری نسیان تشبیه می‌کند؛ مهندسی که به دلیل شدت نسیان دیگر اهل سرزمین خود نیست و از آن بدتر، لزومی به اهل سرزمین خود بودن نمی‌بیند. از سوی دیگر، بیماری فرهنگی جامعه ایرانی را به بیماری استسقا شبیه می‌داند و جامعه را همچون تشنه‌ای که هرچه بیشتر آب می‌نوشد، تشنه‌تر می‌شود و نیز حریص ساخت و سازهای جدید، معرفی می‌نماید (بهشتی-الف، ۱۳۸۵: ۲۱).

در این میان، برخی بیگانگی مردم و معماری را با یکدیگر بررسی کرده‌اند و از اینکه هیچ‌یک دارای اعتبار و احترام نبوده، ابراز نگرانی می‌کنند و بیان می‌دارند که «نه مردم معماری را می‌شناسند و به آن به عنوان دستاویزی جهت ارتقای سطح کیفی زندگی و آرامش روحی و عینیت بخشیدن به باورهای ذهنی و خاستگاه‌ها و عوالم ذهنی و هویت‌بخش جامعه خود می‌نگرند و نه معماری توانسته است پاسخ‌گوی مناسبی برای مردم باشد.» (زبرجدیان، ۱۳۸۲: ۴۹). به دیگر بیان «در معماری جامعه امروز کشور ما، مردم از متن معماری حذف گشته‌اند و با این شرایط گسستگی پیوند و ضعف ارتباط میان معماری و مردم، واضح و مبرهن است؛ آن هم در کشوری که سال‌ها مهد تمدن و معماری آن دارای پیشینه‌ای متعالی بوده است.» (همان).

بحران هویت

جدا از بحث ابراز نارضایتی، در واکاوی ریشه‌های شرایط به وجود آمده نیز اظهارات گوناگونی دیده می‌شود. برخی منتقدان علت را در این می‌بینند که «در مقابل رویکرد سنتی معماری، معماری معاصر برای خود الزامی به جهت رعایت هنجارها و توجه به پشتیبان‌های فرهنگی نمی‌بیند و معمار معاصر خود را از اندوخته تجربیات گذشتگان بی‌نیاز می‌داند؛ به گونه‌ای که معمار معاصر گرفتار فردگرایی و خودمحوری است و پیوسته در تلاش برای خلق اثری متفاوت و دیگرگونه می‌باشد.» (معظمی، ۱۳۸۶ :۹). تا حدی که می‌توان ادعا کرد، در معماری معاصر متفاوت‌بودن حرف اول را می‌زند. بدیهی است که اصالت‌دادن به تفاوت، با داشتن هویت پایدار در تضاد قرار خواهد گرفت (حجت، ۱۳۸۴: ۵۵).

منتقدانی نیز به مصداق‌های عینی آشفتگی‌ها اشاره می‌نمایند و معتقدند نشناختن فلسفه سبک‌های رایج غرب و تنها بسنده‌کردن به تقلید ناسنجیده و ابتدایی و غیر حرفه‌ای از اشکال صوری و اصول فرمال در استفاده از معماری رایج غرب با عناوینی چون نمای غیر راست، پنجره‌های مورب، برهم‌زدن فرم هندسی پلان و نما، پذیرش فرم‌های نامأنوس با

فرهنگ خود و استفاده از مصالح نامناسب محیطی، تأکیدی بر ضعف شخصیتی در معماری ماست (زبرجدیان، ۱۳۸۲: ۴۹).

به همین ترتیب، بحران هویت در معماری، امروزه مهم‌ترین عامل در ارتباط‌نداشتن بین مردم و معماری در کشور ایران معرفی می‌شود (همان). دراین باره *غمامی* معتقد است که «بحرانِ گریبان‌گیر معماری امروز، نه یک مسئله هنری، بلکه یک مسئله اجتماعی است.» (غمامی به‌نقل از معظمی،۱۳۸۶ :۹). سرزمین ایران که معماری‌اش مردم‌وار و مردم آن هنرمند و هنرشناس بود، در تب و تاب رودررویی با جهان مدرن و معماری بین‌المللی معیارهای ارزشی خود را گم کرده آن‌گونه که، رابطه عاطفی و ادراکی مردم با فضای زیست‌شان روز به روز کمتر و کم‌رنگ‌تر گردیده است.

شاید انتظار ارتباط بین مردم و معماری در عصر حاضر که هیچ‌گونه تعریف خاصی از علائق و خاستگاه مردم در زبان و تعریف معماری کنونی ایرانی تبلور نیافته، انتظاری بی‌جا باشد و درواقع نقطه عطف گسستگی این پیوند را همین تجلی‌نیافتن فرهنگ جامعه در معماری معاصر دانست. چنانکه در نگاهی گذرا به ساختار معماری در شهرهای مختلف کشور، انطباق‌نیافتن معماری با عواملی همچون فرهنگ و آداب و رسوم، اقلیم و اثرپذیری بافت و محیط را می‌توان به وضوح احساس نمود. همچنین ساختارهای مشابه بدون پذیرش نقش فرهنگ و خاستگاه‌های بافت اقلیم در شمال و جنوب کوهستان غرب و کویر مرکزی، همگی نمایشی از بیماری معاصر ایران و نبود مسیر و ساختار مشخص و آشنا مثل دوره گذشته اعتلای معماری این کشور است (زبرجدیان،۱۳۸۲ :۴۹).

درمجموع می‌توان کمبود دانش، نداشتن اعتقاد حرفه‌ای، کم‌توجهی به اصالت‌ها و شناخت ناکافی از فرهنگ، نادیده‌گرفتن حرمت و اصالت ریشه‌های ارجمند سرزمین و بسیاری مسائل دیگر را دلیل این بحران و نابسامانی دانست. همچنین اذعان داشت که «معماری ما حیثیت تاریخی فرهنگی خود را واگذاشته و درحالی که چیزی را جایگزین آن ننموده، در گردابی از گرایش‌های جهانی (مدرن، پست‌مدرن، دیکانستر اکشن و ...) و سلیقه‌های شخصی و رقابت‌های بازاری، گرفتار آمده است.» (حجت،۱۳۸۴ :۵۵). درنهایت، معماری معاصر بدون یگانگی و هویت جمعی است و به تعبیری، بی‌هویت است.

با نگاهی اجمالی می‌توان دریافت نارضایتی از معماری ایران بیشتر با اذعان به بی‌هویتی آن همراه است. دل‌مشغولی یافتن هویت در چند دهه اخیر، نه‌تنها در معماری، بلکه در کلیه جلوه‌های فرهنگی، به وفور در مقالات، همایش‌ها و مجلات و نیز میزگردهایی با مضامینی همچون هویت، هویت اجتماعی، هویت گروهی، هویت‌یابی، بحران هویت، هویت‌های درهم آمیخته و نمونه‌هایی از این دست به چشم می‌خورد که گویای اهمیت موضوع به عنوان کلیدی‌ترین ریشه نابسامانی‌ها است (معمار،۱۳۸۶ :۱۰). به گونه‌ای که امروزه برای بخش وسیعی از جامعه معماری ایران دستیابی به یک معماریِ با هویت به عنوان آرزوی مشترک مطرح است (همان).

هویت و فرهنگ

هویت در درجه نخست امری فردی و شخصی است که به کمک آن یک فرد با گذشته‌اش مرتبط شده و احساس تداوم و یکپارچگی در زندگی می‌کند. جستجوی هویت شخص، متضمن این است که شخص، تشخیص دهد که برای او چه چیزی مهم و چه کارهایی ارزشمند است. همچنین متضمن معیارهایی است که وی براساس آن بتواند رفتار خود و دیگران را هدایت و ارزیابی کند (عابدی و پالاهنگ،۱۳۸۴: ۵۲).

افزون‌بر اینها، احساس هویت فردی به واسطه دیالکتیک میان فرد و جامعه شکل می‌گیرد. درواقع، هویت معمولاً در نگرش‌ها و احساسات افراد نمود می‌یابد ولی بستر شکل‌گیری آن زندگی جمعی است (قره‌باغی، ۱۳۷۹: ۲۴).

جوامع انسانی هر یک دارای هدف‌های معین و عناصری هستند که به صورت پیکری واحد شکل یافته‌اند و مشابه با انسان‌ها، هر یک ویژگی‌هایی دارند که آن را از دیگر جوامع متمایز و تشخیص‌پذیر می‌سازد. مجموعه این ویژگی‌ها هویت اجتماعی نامیده می‌شود. این هویت جمعی برمبنای ارتباط‌های میان روح افراد جامعه شکل می‌یابد و دارای وحدتی پیچیده است که از طریق فرهنگ، اعضای خود را سامان می‌دهد. فرهنگ، منبع آفرینندگی یا بازآفرینندگی این پیچیدگی است و افراد را در درون آن انسجام می‌بخشد و علاوه بر شکل‌بخشیدن به هویت جمعی، هویت افراد را نیز متأثر می‌سازد. درواقع، فرهنگ به عنوان روح حاکم بر جامعه است که شناخت آن برای درک هویت جمعی ضروری است. چنانچه بدون شناخت روح و روان نمی‌توان درباره ماهیت انسان و هویت فردی صحبت کرد (همان). به بیانی دیگر هویت اجتماعی، حاصل احساس و تجربه اعضای یک جامعه نسبت به جامعه‌شان است و بدان‌ها کمک می‌کند خود را از دیگر جوامع متمایز و مشخص سازند. این احساس، برایند و حاصل عملکرد فرهنگ است. ازآنجاکه هویت چه فردی و چه اجتماعی ارتباط نزدیکی با فرهنگ دارد، باید نسبت به ساختار و شیوه ساز و کار آن آگاهی یافت.

فرهنگ و مؤلفه‌های آن

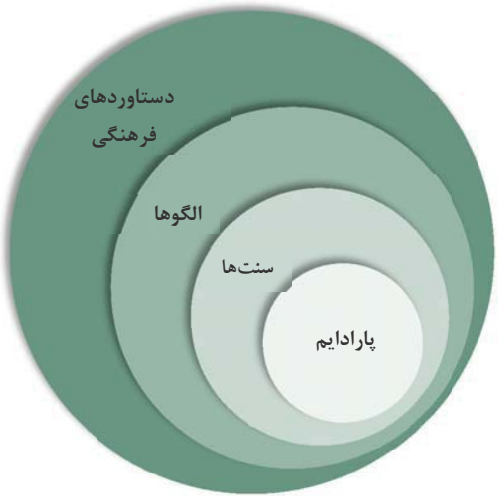
ادگار مورن[1] در کتاب "هویت انسانی" فرهنگ را چنین تعریف می‌کند: «فرهنگ، تجلی عظیم و ویژه جامعه انسانی است.

هر فرهنگ در دل خود، سرمایه‌ای دوگانه را تمرکز بخشیده است؛ از سویی سرمایه شناختی و تکنیکی (اعمال، دانش‌ها، مهارت‌ها و قواعد [که قابل انتقال به جوامع دیگر می‌باشد]) و از سوی دیگر سرمایه‌ای اسطوره‌ای و نیایشی (اعتقادات، هنجارها، ممنوعیت‌ها و ارزش‌ها) که نقش حافظ و سازمانده را برای جامعه بازی می‌کند؛ مانند میراث ژنتیکی فرد. میراث ژنتیکی فرهنگی یک زبان ویژه دارد (اما بسیار متنوع‌تر) که به‌خاطرآوردن دوباره، ارتباطات و انتقال این سرمایه از فردی به فرد دیگر و از نسلی به نسل دیگر را ممکن می‌سازد [و باعث شکل‌گیری و تداوم هویت جمعی می‌گردد]. این میراث فرهنگی به ارث رسیده، در درجه اول در حافظه افراد (فرهنگ شفاهی)، سپس در قوانین، حقوق، متون مقدس، ادبیات و هنر، مکتوب شده است و به گونه‌ای اکتسابی در هر نسل، فرهنگ به شکل پی‌درپی احیا می‌شود و این میراث فرهنگی مهر و هویت ویژه‌ای بر پیشانی هر جامعه می‌زند و هویت افرادی که آن را می‌سازند با بازگشت به پیشینیانش، مردگانش و سنت‌هایش سیراب می‌کند.» (مورن، ۱۳۸۴: ۲۱۲). از این پس جامعه نام، شخصیت همچون تقویم، نشانه‌های سلحشوری و پرچم، بنیان‌گذار یا بنیان‌گذاران خویش، پیشینیانش، زبانش، اساطیر و آئین‌های خود را دارد که ویژگی‌های خود را بر هر فرد حک می‌کند (همان: ۲۱۳). فرهنگ، هم‌زمان بسته و باز است. فرهنگ، از نظر سرمایه هویتی و اسطوره‌ای ویژه‌اش بسیار بسته است و با تقدس و تابو از آن محافظت می‌کند اما ممکن است برای دربرگرفتن چیزی بهتر، یک نوآوری تکنیکی، دانشی بیرونی که علیه اعتقاد و تابویی نباشد، باز شود. حتی دیده شده که ادیان فاتح، فرهنگ‌ها را پذیرفته‌اند و خدایان کهنه‌شان را کنار گذاشته‌اند. اگرچه گاهی این خدایان تنها در لباس خدایان جدید پنهان شده بودند (همان).

فرهنگ، شکل و هنجار می‌بخشد. از همان ابتدای تولد، فرد شروع به آمیخته‌کردن میراث فرهنگی خود می‌کند که آموزش، سوگیری و رشدش را تضمین می‌نماید. این میراث، با میراث بیولوژیکی‌اش درهم آمیخته می‌شود و احکام و ممنوعیت‌ها، شکل این میراث را تنظیم می‌کند. هر فرهنگ با اثرات از پیش تعیین شده، ممنوعیت‌ها، احکام، نظام تربیتی و نظام غذایی و الگوهای رفتاری‌اش شکوفاشدن استعدادهای فردی را واپس می‌زند. هر فرهنگ، ممنوع، تشویق و تحریک می‌کند و اهمیت‌ها را مشخص می‌سازد که این پیامدها بر عملکرد مغزی و شکل‌گیری روحیه افراد تأثیر می‌گذارد. چنین است که مجموعه فرهنگ، شخصیت را کنترل و تربیت می‌نماید و در سازماندهی‌اش مشارکت می‌ورزد. این‌گونه، فرهنگ هم فرد را در زنجیر خود دارد و هم بال‌های او را باز می‌گذارد تا آزاد و خودمختار باشد (همان). فرهنگ، عامل استحکام، پایداری و تداوم یک اجتماع است. فرهنگ هم‌زمان شامل نرم‌افزار و سخت‌افزار مورد نیاز برای عملکرد یک سیستم اجتماعی است. درواقع، به عنوان روح حاکم بر جامعه است که شناخت آن برای درک هویت جمعی ضرورت دارد. حال اگر فرهنگ مجموعه‌ای از دانش‌ها، مهارت‌ها، قواعد، راهبردها، عادات، رفتارها، هنجارها، ممنوعیت‌ها، اعتقادات، آئین‌ها، ارزش‌ها، اساطیر، ایده‌ها و دستاوردها تعریف شود که از نسلی به نسل دیگر تداوم می‌یابد و در هر فردی بازتولید شده و مولد و احیاکننده پیچیدگی فردی و اجتماعی است، آنگاه می‌توان با تحلیل و تفکیک مؤلفه‌های یادشده، چهار سطح: ۱. پارادایم[۲] (قواعد، هنجارها، ممنوعیت‌ها، ارزش‌ها و راهبردها) ۲. سنت‌ها[۳] (عـــادات، رفتارها، آئین‌ها) ۳. الگوها (دانش‌ها و مهارت‌ها) ۴. دستاوردهای فرهنگی (ایده‌ها، تولیدات و اعضای فرهنگ) را در ساختار و ماهیت هر فرهنگی تشخیص داد (کوهن، ۱۳۸۴)، (تصویر ۱).

این سطوح درواقع جلوه‌هایی از یک پدیده‌اند که در چهار مقیاس مختلف نام‌گذاری شده‌اند و هر یک را می‌توان بجای دیگری به کار برد اما این سطوح با یکدیگر تفاوت‌هایی نیز دارند. بارزترین تفاوت در میزان تجریدی (ذهنی) یا ملموس (عینی) بودن آن‌هاست. بدین‌گونه که هرچه به سمت پارادایم می‌رویم با مفاهیم و مقولاتی انتزاعی‌تر روبه‌رو هستیم و از طرف دیگر، الگوها نیز بسیار ملموس‌ترند. هرچند مبانی هستی- معرفت‌شناختی را درون خود پنهان دارند (تصویر ۲).

دستاوردها و الگوها قابلیت ارتقا و قرارگیری در مراتب بالاتر را دارند. برای نمونه، در بیشتر فرهنگ‌ها، قدیسین



تصویر ۱. ارتباط میان مراتب مختلف فرهنگ براساس نظریه پارادایمی کوهن (کوهن،۱۳۸۴)

و شخصیت‌های بزرگ فرهنگی به عنوان گونه‌ای دستاورد فرهنگی، با تبدیل‌شدن به الگو در درجه اول و سپس فرارفتن از آن و تبدیل‌شدن به یک اسوه، نماد و سمبل فرهنگی،گفتار و کردارشان معیار ارزش‌گذاری قرار گرفته و درواقع جزئی از پارادایم می‌گردند.

- پارادایم

از سال ۱۹۶۲م. که *توماس کوهن* کتاب "ساختار انقلاب‌های علمی" را نوشت، کلمه پارادایم به الگوی تفکر در هر دیسیپلین علمی یا دیگر متون معرفت‌شناختی اطلاق می‌شود. لغت‌نامه مریام- وبستر[۴]، این واژه را چنین تعریف می‌کند: «یک چارچوب فلسفی و نظری از یک دیسیپلین یا مکتب علمی در کنار نظریه‌ها، قوانین، کلیات و تجربیات به دست آمده که قاعده‌مند شده‌اند.» (merriam-webster). بطور کلی، براساس نظر تئوری جاری، چارچوب نظری و فلسفی از هر نوعی را پارادایم نمی‌نامند بلکه جهان‌بینی موجود را که آن نظریه در قالبش شکل گرفته و همه کاربردهایی که از آن حاصل شده است، پارادایم می‌نامند. پارادایم، حاوی پاره‌ای اصول بسیار کلی مابعدالطبیعی است که به زندگی درون پارادایم هدایت و معنا می‌بخشد. ضمن اینکه، تمامی پارادایم‌ها دربردارنده بعضی توصیه‌های بسیار کلی درباره روش زندگی‌اند (مورن، ۱۳۸۴: ۳۸۲).

از دیدگاه مورن برای هر فرهنگ و گفتمانی، یک پارادایم، مفاهیم بنیادی فهم‌پذیری و نوع روابط منطقی جاذبه/ دافعهٔ (گسست، پیوند، نهفتگی یا چیز دیگری) میان این مفاهیم یا مقوله‌ها را در بر می‌گیرد. بدین‌گونه، افراد براساس پارادایم‌هایی که به گونه‌ای فرهنگی در وجود آن‌ها رسوخ کرده، امور را شناسایی می‌کنند، اندیشه می‌ورزند و کنش دارند (همان).

در نهایت، با تعمیم نظر کوهن می‌توان گفت جامعه‌ای تکامل‌یافته به وسیله پارادایمی واحد نظارت و هدایت می‌شود. پارادایم، ارزش‌ها، معیارها و الگوهای مجاز کار و زندگی، معاشرت، تملک، تشخص، ازدواج و ... را درون جامعه‌ای که ناظر و هادی آن است، تعیین می‌کند. همچنین، فعالیت مردم زیرمجموعه خود را که سرگرم زندگی روزمره یا تلاش برای خلق موقعیت‌های جدید هستند، هماهنگ و هدایت می‌کند و درپی آن، ثبات در جامعه را به وجود می‌آورد و حفظ می‌کند. درواقع، خصوصیت یک جامعه باثبات (دارای هویت بسامان)، وجود پارادایمی است که بتواند سنت‌های فرهنگی را حفظ کند و استمرار بخشد.

یک پارادایم فرهنگی متضمن تلاش‌های مفصلی برای توسعه و بسط آن است. با این هدف که سازگاری بین پارادایم و متغیرهای اجتماعی و طبیعی افزایش یابد. پارادایم همواره چنان نادقیق و بیکرانه خواهد بود که تعداد زیادی مسائل قابل پرسش در آن موجود است. اعضای جامعه باید پیش‌فرض کنند که فرهنگ و درنتیجه پارادایم آن، وسایل حل مشکلات روزمره را در خود فراهم می‌کنند. موفق‌نشدن در حل یک مسئله، به منزله ناکامی و ناتوانی اعضا یا گروهی از افراد تلقی خواهد شد؛ نه ناتوانی پارادایم. اعضای جامعه معمولاً نسبت به پارادایم فرهنگی خود که اساس هویت جمعی‌شان است، نه‌تنها موضعی غیر نقادانه دارند بلکه با تعصب از آن دفاع می‌کنند. تنها با داشتن چنین موضعی است که می‌توانند بدون دغدغه هویت، کوشش‌هایشان را برای توسعه و تفصیل پردامنه ظرفیت‌های پنهان در فرهنگ، متمرکز و مستمر سازند. اختلاف نداشتن بر سر اصول، همان چیزی است که بنای سامان‌یافته یک جامعهٔ باهویت را متمایز می‌سازد. اختلاف همه‌جانبه و مناقشه مداوم روی اصول (پارادایم) از ویژگی‌های جامعه‌ای است که سامان هویتی مشخصی نیافته یا درحال از دست دادن هویت خویش است.

- سنت

سنت در لغت به راه، روش و شیوه اطلاق می‌شود. همچنین در نظر سنت‌گرایانی چون *سیدحسین نصر*، سنت مشتمل بر درک حقیقتی است که هم منشأ الهی و ازلی دارد و هم در سراسر یک دور اصلی تاریخ بشر از طریق انتقال پیام تداوم یافته است (نصر، ۱۳۸۵: ۱۳۶). در این نوشتار منظور از سنت، آن بخش از مؤلفه‌های فرهنگ است که برمبنای قواعد، هنجارها، ارزش‌ها و راهبردهای پاردایم، روش‌ها و شیوه‌های عمل در هر حوزه از اجتماع را مشخص می‌سازد. سنت بیش از هر چیز نمودار نحوه رفتار و کنش اعضای جامعه در حوزهٔ خاص تحت هدایت پارادایم است. دو نکته در بحث سنت‌ها دارای اهمیت است:

نخست، منظور از سنت در اینجا با تعریف فرهنگ در بخش قبل تفاوتی چندان ندارد. لیکن بیشتر بر ابعاد روش‌شناختی آن و رفتارها و گزینش‌هایی که ذیل مبانی هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی (پارادایم) صورت می‌پذیرد، تأکید می‌گردد. دوم، در سنت بیشتر تمرکز بر راهکارها و شیوه‌هاست؛ شیوه‌های مقبول و موسوم تطبیق‌یافتن قوانین بنیادین به وضعیت‌های گوناگون همراه با وسایل اندازه‌گیری، فعالیت و تکنیک‌های سنجش. درحالی که پارادایم، ناظر به راهبردهاست و الگوها راه‌حل مسائل را پیش می‌کشند.

در حوزه هر سنت اجتماعی همواره هسته‌ای از اصول، قواعد و هنجارها و تئوری‌ها قابل شناسایی است که مخصوص همان حوزه بوده و می‌توان از آن به پارادایم آن سنت تعبیر کرد. بدین سیاق در ذیل هر سنتی، مجموعه‌ای از خرده سنت‌ها

وجود دارد که هر یک ساختار سنت را در مقیاس کلانش در خود تکرار و بازنمایی[5] می‌کند. بحث درباره سنت و ماهیت و تجلی آن در عرصه‌های اجتماعی اعم از مذهب و آئین، خانواده، سیاست، اقتصاد و تجارت، قضاوت، ادبیات و فلسفه، معماری و ... بحثی بسیار پردامنه و مورد اختلاف نظر است که خود به گفتار و پژوهشی جداگانه نیاز دارد.

- الگوها

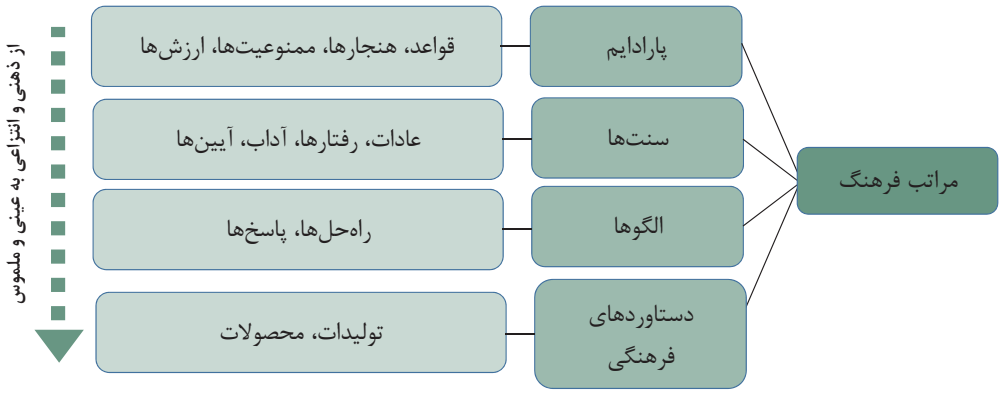
در الگو صحبت از راه‌حل است؛ راه‌حلی کلی برای یک سری از مسائل مشابه که به صورت‌های گوناگون در زندگی تکرار می‌شوند. درواقع، الگوها چکیده و عصاره تجربیاتی‌اند که از نسلی به نسلی دیگر، توسط فرهنگ به شکل میراثی گرانبها انتقال می‌یابند (الکساندر، ۱۳۸۶: ۱۲۶). البته الگوها فقط به مسائلی که در گذشته مصادیقی داشته‌اند، منحصر نمی‌شوند. گاهی مسائلی دیده می‌شود که در گذشته نظیری نداشته‌اند و الگوهای جدیدی را نیز می‌طلبند. بنابراین پس از طرح این مسائل، تلاش‌هایی برای پاسخ‌گویی به آن‌ها صورت می‌گیرد و راه‌حل‌های موفقی نیز پیدا می‌شود. این راه‌حل‌های موفق می‌توانند در قالب یک الگو تدوین گردند (زرین‌مهر،۱۳۸۳: ۸۷) و در طول زمان با پیداکردن جایگاه خویش در منظومه فرهنگ، معانی چندگانه یافته و همان‌طور که بیان شد، می‌توانند با افزودن الگوهای رفتاری و عملی دیگر و تئوری‌ها و ابزارهای مخصوص به گرد خویش، قابلیت تبدیل‌شدن به سنت را یابند یا به عنوان عیار و معیار اندازه‌گیری ارزش‌ها و شناخت در مرتبه پارادایم جای گیرند. در بسیاری موارد نیز در جامعه اختراع و ابداعی صورت می‌گیرد که به مرور جزئی از سرمایه فرهنگی می‌گردد. بسیاری از الگوها این‌چنین به وجود می‌آیند. گاهی الگویی از جوامع دیگر به عاریت گرفته می‌شود. درواقع، آنچه داد و ستد فرهنگی نامیده می‌شود علاوه بر محصولات، شامل الگوها نیز می‌گردد که البته این داد و ستدها به نوبه خود می‌توانند بر مراتب بالاتر فرهنگی خصوصاً سنت‌ها تأثیر گذارند.

- دستاوردهای فرهنگی

مانند هر سیستمی، اجتماع نیز با میزان و کیفیت برون‌دادهایش از سوی خود و دیگران ارزیابی می‌شود و در صورت وجود هرگونه مشکلی، آنگاه فرایند تولید (سنت و الگو) و درنهایت نرم‌افزار سیستم (پارادایم) بررسی می‌گردد. دستاوردهای فرهنگی، هم‌زمان هر آنچه را یک جامعه برای رفع نیازهای مادی و معنوی مختلف خود تولید می‌کند، در بر می‌گیرد. این دستاوردها خود به محصولات و ایده‌ها و افراد تقسیم‌بندی می‌شوند. دستاوردها در درجه اول به کار برطرف‌کردن نیازهای روزمره جامعه می‌آیند. درمرحله بعد، با کیفیت خود به تأیید، تقویت و تثبیت مراتب بالاتر فرهنگ یاری رسانده و در بیشتر موارد، به‌ویژه آن دسته از دستاوردها که از عمر بیشتری برخوردارند، به عنوان نماد و سمبلی از جامعه به شمار می‌روند. ضمن آن که به جامعه امنیت روانی و جسمانی بخشیده و از آن پس، اعضای جامعه با احساس اعتماد مضاعف به فرهنگ و درک قوی از هویت جمعی خویش، جنبه‌های دیگر فرهنگ خویش از جمله، هنر و ادبیات و فلسفه را غنا خواهند داد. از این نظرگاه تک‌تک اعضای جامعه نیز محصولی فرهنگی قلمداد می‌شوند که ذیل سنت‌های آن به دنیا آمده و پرورش یافته و به کنش در آن خواهند پرداخت.

رابطه فرهنگ و بحران هویت

اعضای جامعه با اطمینان خاطر درون حوزه کاملاً مشخصی که فرهنگ و هویت‌شان تعیین کرده، زندگی می‌کنند. فرهنگ مجموعه‌ای از مسائل مشخص را به همراه روش‌هایی که اطمینان دارد برای حل آن مسائل مناسب خواهد بود، در اختیار افراد جامعه می‌گذارد. با این همه گاهی با ناکامی‌هایی مواجه خواهد شد؛ ناکامی‌هایی که درنهایت می‌توانند به درجه‌ای از جدیت و وخامت برسند که بحرانی جدی برای فرهنگ ایجاد کنند. بطوری که به طرد پارادایم آن و جایگزینی پارادایمی متفاوت و درنتیجه

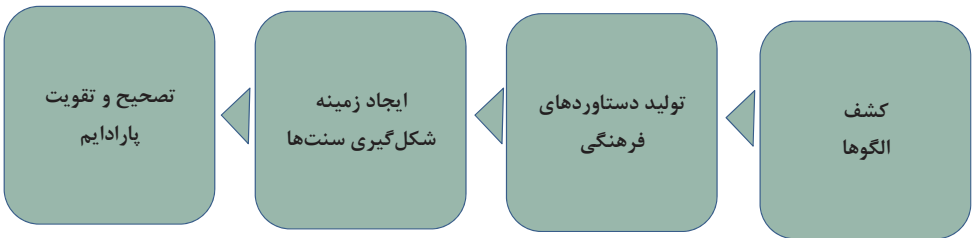


تصویر ۲. مراتب مختلف فرهنگ براساس نظریه پارادایمی کوهن (کوهن، ۱۳۸۴).

تحول عظیم در فرهنگ و تجدید ساختار جامعه منجر شود. البته تنها وجود مشکلات و معماهای حل‌نشده در پارادایم، بحران پدید نمی‌آورد. لیکن جوامع همواره با مشکلاتی روبه‌رو خواهند شد و همواره اعوجاجاتی وجود خواهد داشت. تنها تحت شرایط خاصی است که این ناموزونی‌ها می‌توانند به نحوی بروز کنند و تحول یابند که اطمینان به پارادایم را متزلزل سازند. هر ناموزونی هنگامی جدی و مشکل‌زا محسوب خواهد شد که ملاحظه شود بنیادهای فرهنگ حاکم، به‌ویژه سطح هستی‌شناختی (پارادایم) را هدف قرار داده است و در برابر تمام تلاش‌های اعضای جامعه، به‌ویژه اندیشمندان، برای رفع آن سرسختانه مقاومت می‌ورزد. همچنین ناموزونی‌ها هنگامی جدی تلقی خواهند شد که نسبت به بعضی نیازهای ضروری و فوری اجتماعی، مهم به نظر آیند. همچنین طول زمانی که ناموزونی در برابر تلاش‌هایی که برای رفع آن صورت می‌گیرد، سرسختی نشان می‌دهد، بیانگر جدی‌بودن آن اعوجاج است. تعداد اعوجاجات جدی، عامل مؤثر دیگری است برای اینکه بحران را ایجاد کند (چالمرز، ۱۳۸۲: ۱۱۵).

هنگامی که به نظر آید اعوجاجات مسائل خطیری برای پارادایم به وجود آورده‌اند، دوره‌ای از ناامنی آشکار [اجتماعی] آغاز می‌شود. تلاش برای حل مسئله به طور فزاینده‌ای متوجه بنیادها می‌شود و قواعد تعیین‌شده به وسیله پارادایم برای حل مسائل بتدریج سست‌تر می‌گردد. دانشمندان و اندیشمندان، سرگرم مباحثات فلسفی و مابعدالطبیعی می‌شوند و حتی بتدریج عدم رضایت خود را از پارادایم حاکم، آشکارا ابراز می‌کنند. هرگاه پارادایمی بدان حد ضعیف و سست بنیان شود که مدافعانش اطمینان خود را نسبت به آن از دست بدهند، زمان برای تغییر مستعد و مناسب شده است. وخامت بحران هنگامی شدت می‌یابد که پارادایم رقیبی ظهور کند (همان).

با این توصیف، می‌توان به بحث ریشه‌های بحران بازگشت. اینکه چرا عموم معماران جامعه ایران، هویت نابسامان را عامل نابسامانی معماری و سردرگمی خود بیان می‌کنند. درواقع، در این نوشتار کوشش شد تا نشان داده شود که بحران هویت و سردرگمی ناشی از آن، تنها آنگاه عمومی و فراگیر می‌گردد که پارادایم ناظر و هادی جامعه بر اثر انسداد و نارسایی یا تهدید از سوی پارادایمی رقیب، زیر سؤال رفته و دچار تزلزل گردد و درپی آن سنت‌های اجتماعی اعتبار و کارکرد خود را از دست دهند. در چنین شرایطی است که بحران هویت فراگیر شده و نیروهای جامعه دچار تشتت گشته و در جهات مختلف به هدر رفته تا مگر دوباره تحت لوای پاردایمی واحد هم‌سو گردند. حال برای تعیین جایگاه معماران در روند هویت‌پردازی معماری، باید نخست جایگاه معماری و معماران در ساختار فرهنگی بررسی شود.



تصویر ۳. نقش معماران در روند هویت‌پردازی (نگارندگان)

نتیجه‌گیری

معماری همواره تبلور و تجسد ارزش‌ها و پارادایم حاکم بر جامعه بوده است. آثار شکوهمند معماری گذشته ما، درعین حال که فرآورده‌هایی برای تأمین سرپناه بودند، هر یک به تنهایی بار معانی و ارزش‌های فرهنگی عظیمی را بر دوش می‌کشند که در بستر زمان، آن‌ها را از سطح فراورده‌های فرهنگی به سطح پارادایم در ذهنیت ناخودآگاه هر ایرانی منتقل می‌کند.

حال می‌توان مطرح کرد که معماری کجای ماجرای بحران هویت فرهنگی ایران ایستاده است، معماری تنها بخشی از مشکل است. به بیان دیگر، درحالی که پارادایم فرهنگی ایران در مواجهه با مدرنیته و مدرنیسم و همچنین بر اثر ضعف‌های درونی دچار بحران کارآمدی گشته، آنگاه معماری نیز مانند دیگر اعضای منظومه فرهنگ ایرانی دچار سرگشتگی و بحران هویت است.

با این وجود، چنین نتیجه‌ای به معنای مسئولیت‌زدایی از معماری و معماران نیست و از اینجا به بعد باید اندیشید که چگونه می‌توان از اعوجاج بیشتر جلوگیری کرد یا در بازسازی پارادایم فرهنگ ایرانی بدان یاری رساند. راه و روش درست را در درجه اول باید اندیشمندان، فیلسوفان و مدیران جامعه معرفی کنند و معماران هم‌دلانه و هم‌گرایانه در آن قدم بگذارند. از طرف دیگر می‌توانند با پرهیز از هرگونه خود بزرگ‌بینی یا کم‌بینی با تلاش در حوزه خویش، مسائل مبتلا به جامعه را برطرف کنند و الگوهایی کارآمد را برای حل آن‌ها ارائه نمایند. منابع استخراج الگوهای معماری از یک سو در سرمایه فرهنگی جامعه ایران و از سوی دیگر، در بستر طبیعی این سرزمین نهفته است. بدین ترتیب، شاید حرکت از سطوح پائین فرهنگ (تولیدات و الگوها) و حرکت درجهت رفع ناکارآمدی آن، به بازسازی پارادایم و سامان‌یابی دوباره فرهنگ یاری رساند. توانایی معماران و طراحان در بازیابی و خلق الگوها از دل سرمایهٔ فرهنگی هر جامعه، موجب برقراری رابطه تعاملی و دوسویه مؤلفه‌های فرهنگی می‌شود و از هویت جمعی یک جامعه حمایت خواهد کرد (تصویر ۳). به بیان ساده‌تر اگرچه ریشهٔ بحران معماری امروز ایران تنها در خود معماری خلاصه نمی‌شود و شامل مجموعه عواملی در پارادایم فرهنگی جامعه است، می‌توان با خلق الگوهای کارآمد به بهبود بحران مذکور امید داشت.

پی‌نوشت

1. Edgar Morin
2. Paradigm
3. در اینجا واژه نظام نیز منظور مقاله حاضر را برآورده می‌سازد ولی برای نشان‌دادن موضع خویش درباره سنت و جایگاه آن در ساختار جامعه، واژه سنت ترجیح داده شد.
4. Merriam-Webster
5. Representation

منابع و مآخذ

- بهشتی، سیدمحمد (۱۳۸۵) الف. مهندسی ایرانی(بخش دوم)، **معمار**، (۳۸)، ۱۹-۱۷.
- _____ ب. مهندسی ایرانی (بخش سوم)، **معمار**، (۳۹)، ۲۳-۲۱.
- پاکزاد، جهانشاه (۱۳۷۵). هویت و این همانی با فضا، **صفه**، (۲۱و ۲۲)، ۱۰۶-۱۰۰.
- چالمرز، آلن فرانسیس (۱۳۸۲). **چیستی علم: در آمدی بر مکاتب علم‌شناسی فلسفی**، ترجمه صادق زیباکلام، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- حافظ‌نیا، محمدرضا (۱۳۸۳). **مقدمه‌ای بر روش‌های تحقیق در علوم انسانی**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- حائری، محمدرضا (۱۳۷۶). امروز، آینده معماری ایران (روایتی از میزگردهای تحریریه)، **معماری و شهرسازی**، (۴۰ و ۴۱)، ۷۲-۶۹.

- حجت، عیسی (۱۳۸۴). هویت انسان‌ساز، انسان هویت‌پرداز (تأملی در رابطه هویت و معماری)، **هنرهای زیبا**، (۲۴)، ۶۲-۵.
- حجت، مهدی (۱۳۸۷). آشیانی برای مرغ باغ ملکوت، در گفتگو با مهدی کشاورز افشار، **آینه خیال**، (۹)، ۸۸-۸۴.
- زبرجدیان، محمدمهدی (۱۳۸۲). معماری، مردم و بحران ارتباط، **معماری و شهرسازی**، (۷۰ و ۷۱)، ۴۹-۵۴.
- زرین‌مهر، سعید (۱۳۸۳). از دیاگرام تا الگو، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، یزد: دانشگاه یزد.
- شایان، حمیدرضا (۱۳۸۵). هویت معماری معاصر ایران، **معمار**، (۳۶)، ۱۳۲-۱۳۶.
- صارمی، علی‌اکبر (۱۳۸۲). معماری امروز ایران، اشتراک در ناشناخته‌ها، **معماری و شهرسازی**، (۷۲ و ۷۳)، ۲۹-۲۲.
- عابدی، احمد و پالاهنگ، حسن (۱۳۸۴). هویت، مفاهیم، انواع و مراحل تحول آن، **شهرهای جدید**، (۳-۱)، ۷۸-۷۳.
- قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۷۹). روایت هویت، **گلستانه**، (۱۶)، ۳۳-۲۴.
- الکساندر، کریستوفر (۱۳۸۶). **معماری و راز جاودانگی: راه بی‌زمان ساختن**، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- کوهن، تامس (۱۳۸۴). **ساختار انقلاب‌های علمی**، ترجمه عباس طاهری، تهران: قصه.
- کوهن، تامس(۱۳۹۲). **تنش جوهری: جستارهایی درباره دگرگونی و سنت علمی**، ترجمه علی اردستانی، تهران: رخداد نو.
- معظمی، منوچهر (۱۳۸۶). گسست‌های فرهنگی در معماری دوره معاصر ایران، **معماری و شهرسازی**، (۸۶ و ۸۷)، ۱۵-۹.
- معمار، مازیار (۱۳۸۶). خانه ایرانی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
- مورن، ادگار (۱۳۸۴). **هویت انسانی**، ترجمه امیر نیک‌پی و فائزه محمدی، تهران: قصیده‌سرا.
- نصر، سیدحسین (۱۳۸۵). **معرفت و معنویت**، ترجمه ان‌شاءالله رحمتی، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
- نقره‌کار، عبدالحمید (۱۳۸۷). **درآمدی بر هویت اسلامی در معماری و شهرسازی**، تهران: وزارت مسکن و شهرسازی.

دوفصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر
سال چهارم، شماره هشتم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳

دریافت مقاله: ۹۱/۱۲/۲۳
پذیرش مقاله: ۹۲/ ۳/۲۰

بررسی تطبیقی دو شبیه‌نامه از شهادت امام رضا (ع)

رضا کوچک‌زاده*

چکیده

شبیه‌نامه‌های امام رضا (درودش باد) در اصل به دورهٔ دوم شبیه‌نویسی و پس از آن مربوط می‌شوند؛ دوره‌ای که مقتل‌نویسان، اندکی از وقایع اصلی عاشورا و شهادت حضرت علی (درودش باد) دور شده و تلاش برای بررسی زندگی دیگر معصومین را آغاز کرده‌اند. این دوره، کمابیش از زمان حکومت فتحعلی‌شاه قاجار آغاز می‌شود.

شبیه‌خوانی یگانه هنر نمایشی منسجم ملی/ مذهبی ایران در اصل، هنری عمومی بود و استقبال همهٔ طبقات جامعه را درپی داشت. ازاین‌رو، معمولاً روایت‌هایی گوناگون از مجلسی یگانه برای مناطق متفاوت پدید آمده است که رویارویی آن‌ها ضمن بازشناسی خلاقیت در چارچوب مشخص روایت، می‌تواند مخاطب را با نگرش و عقاید طیف گسترده‌ای از مردم ایران آشنا سازد.

با توجه به بهره‌گیری شبیه‌نویسان از روایت‌های تاریخ شیعیان، روایت‌ها در شبیه‌نامه‌های همنام که به موضوع همانندی می‌پردازند، چگونه‌اند؟ آیا شبیه‌نویسان چنان وابستهٔ روایت‌های گذشته بوده‌اند که توان یا امکانی برای نوآوری نداشته‌اند؟ این پرسش‌ها، مهم‌ترین زمینه‌های شکل‌گیری نوشته پیش رو هستند.

گردآوری داده‌های این مقاله به روش کتابخانه‌ای انجام شده و با بهره‌گیری از روش توصیفی و استنتاج داده‌ها در مطالعه موردی، نگارش یافته است.

این نوشته پس از بررسی دورهٔ شکل‌گیری و نگارش شبیه‌نامه‌های شهادت امام رضا به رویارویی دو تعزیه‌نامه متفاوت از آن‌ها می‌پردازد تا همانندی‌ها و ناهمانندی‌های آن دو دریافته شوند. با خوانش بینامتنی این شبیه‌نامه‌های متفاوت، ضمن بررسی و درک تکنیک‌های گوناگون شبیه‌نویسان برای پرداخت نمایشی مناسب از یک رویداد مشخص تاریخی، با تفاوت‌های نگرش و درک عمومی مردم دو منطقه از آن رویداد نیز آشنا می‌شویم.

سنجش شبیه‌نامه‌های همنام، نشان می‌دهد شبیه‌نویسان درپی تکرار شیوه‌های گذشته نبوده‌اند و کوشیده‌اند تا راه‌های تازه‌ای را در رابطه با روایت، تماشاگران و جامعه هر دوره بیازمایند.

کلیدواژگان: بررسی تطبیقی، شبیه‌نامه (تعزیه‌نامه)، شبیه‌نویسی، امام رضا.

* کارشناس‌ارشد کارگردانی تئاتر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. r.kuochekzadeh@gmail.com

مقدمه

شبیه‌خوانی یگانه هنر نمایشی منسجم ملی/ مذهبی ایران، دراصل هنری همگانی بود و استقبال همهٔ طبقات جامعه را درپی داشت. از این رو، معمولاً روایت‌هایی گوناگون از مجلسی یگانه برای مناطق متفاوت جغرافیایی پدید آمده است که مقایسه آن‌ها ضمن بازشناسی خلاقیت در چارچوب مشخص روایت، می‌تواند ما را با نگرش و عقاید طیف گسترده‌ای از مردم ایران آشنا سازد. شبیه‌نامه‌ها بنیادی‌ترین و مطمئن‌ترین منابع برجای مانده از نمایش دوره‌های گذشته‌اند که می‌توانند تاریخ روشن شکل‌گیری و مسیر دگرگونی نخستین جنبش‌های نمایشی ایران را آشکار سازند. با این حال، کمتر به عنوان منابع پژوهشی به کار گرفته شده‌اند. سنجش شبیه‌نامه‌های همنام، شاید پنجره دیگری بر مطالعات نمایش ایرانی بگشاید. درکنار شبیه‌نامه‌ها، تنها بخشی از سفرنامه‌های شرق‌شناسان به دست پژوهشگران رسیده است که گاه می‌تواند در گزارش‌هایی که تعزیه را بررسی کرده‌اند، برخی از سندهای مناسب را برای درک ویژگی‌های این‌گونه نمایش ایرانی در بر گیرد؛ هرچند نگاه شرق‌شناسان بیرونی است و آگاهی چندانی به این گونه نمایشی نداشته‌اند. مهم‌تر این که نگره این ایران‌شناسان، بیشتر به سوی اجرای تعزیه است و چندان جست‌وجویی جزیی‌نگر در متن‌های شبیه که سبب شناخت دقیق‌تر می‌شوند، نداشته‌اند.

مهم‌ترین پرسش‌هایی که زمینه‌های شکل‌گیری نوشته پیش رو را ساخته‌اند، از این قرارند؛ با توجه به بهره‌گیری شبیه‌نویسان از روایت‌های تاریخ شیعیان، روایت‌ها در شبیه‌نامه‌های همنام که موضوع همانندی را بررسی می‌کنند، چگونه‌اند؟ آیا شبیه‌نویسان چنان وابسته روایت‌های گذشته بوده‌اند که توان یا امکانی برای نوآوری نداشته‌اند؟

گردآوری داده‌های این مقاله به روش کتابخانه‌ای انجام شده و متن مقاله با بهره‌گیری از روش توصیفی و استنتاج داده‌ها در مطالعه موردی، نگارش یافته است. در روند انجام پژوهش، پس از بررسی دورهٔ شکل‌گیری و نگارش شبیه‌نامه‌های شهادت امام رضا (درودش باد)، رویارویی دو تعزیه‌نامه متفاوت از شهادت امام رضا بررسی شده که الزاماً متن‌های نخستین این شبیه‌نامه‌ها نیستند. انتخاب این دو متن به دو دلیل برای نگارنده مهم بوده است؛ نخست آن که متن کامل این دو شبیه‌نامه پیش‌تر منتشر شده است (همایونی، ۱۳۸۰: ۵۰۵ - ۵۴۶؛ صالحی راد، ۱۳۸۰: ۳۲۹ - ۳۵۰) و پژوهندگان امکان بررسی کامل متن شبیه‌نامه‌ها را دارند. دیگر آن که این دو، تفاوت بیشتری باهم نسبت به دیگر متن‌های همنام نشریافته داشته‌اند که می‌تواند به جاذبهٔ این بررسی تطبیقی بیفزاید.

پیشینه پژوهش

اگر بتوان شبیه‌نامه‌ها را از نظر موضوعی به چهار دورهٔ مشخص بخش‌بندی کرد[۱]، مجلس شهادت امام رضا (درودش باد) با توجه به موضوع آن باید به دورهٔ دوم شبیه‌نویسی مربوط باشد. دوره‌ای که سروده‌های شبیه‌نویسان، اندکی از روایت‌های همیشگی کربلا و شهادت حضرت علی (درودش باد) فاصله گرفته و به زندگی و شهادت دیگر شخصیت‌های اسلامی، روی آورده است. ولی جست‌وجو در مهم‌ترین مجموعه‌های تدوین‌یافته شبیه‌نامه همچون "جنگ شهادت"[۲] از *خودسکو*[۳]، مجموعه "پلی"[۴] از *سر لوییس پلی*[۵] و مجموعه "لیتن"[۶] از *ویلهلم لیتن*[۷]، نشان می‌دهد در مهم‌ترین مجموعه‌هایی که در سده نوزدهم میلادی گردآوری شده‌اند، هیچ مجلسی با عنوان شهادت امام رضا حضور ندارد. این یافته هنگامی به شگفتی می‌انجامد که بدانیم، متن‌هایی از داستان‌های ادیان دیگر، متن‌های دورهٔ سوم و حتی مجلس‌های غریب مانند بسیاری از متن‌های دورهٔ چهارم، در این مجموعه‌ها وجود دارند. از این نکته می‌توان به دو فرضیه رسید؛ نخست آن که این شبیه‌نامه پس از شبیه‌نامه‌های دورهٔ سوم نگاشته شده و دیگر آن که گردآورندگان هنگام تهیه نسخه‌ها، آن را به دست نیاورده‌اند یا هنگام تدوین مجموعه‌ها از آن چشم‌پوشی کرده‌اند. دیدگاه نخست را نمی‌توان با مدارک ناقص و آگاهی اندک خویش پذیرفت یا رد کرد ولی در دیدگاه دوم، می‌توان پنداشت که گردآورندگان خارجی، تنها مجلس‌هایی را تدارک دیده‌اند که در زمانی مانند محرم و در منطقه خاصی مانند تهران یا شیراز اجرا می‌شده است. بنا بر این، شاید مجلسی مانند شهادت امام رضا که احتمالاً در زمانی دیگر یا در جای دیگری اجرا می‌شده، به چشم ایشان نیامده باشد. چندان دور از ذهن نیست که این شبیه‌نامه در آن زمان، نسبت به مجلس‌های مشهوری مانند ظهر عاشورا، اجرای کمتری داشته و بنا بر این، کمتر دیده شده باشد. ولی در مجموعه کتاب‌خانه مَلک (خاکی، ۱۳۸۱) که گردآورنده آن ایرانی بوده، شهاب اصفهانی یا شعاع‌الملک شیرازی، نیز نشانی از این مجلس دیده نمی‌شود. زمان گردآوری این مجموعه هم، سال‌های پایانی سده نوزدهم میلادی است.

از سوی دیگر، شبیه‌نامه‌هایی که در کتابخانه مجلس نگهداری می‌شوند، بیشتر در فاصله سال‌های ۱۲۴۷ تا ۱۳۷۰ ه.ق. به دست نسخه‌نویسان شبیه یا شبیه‌خوانان برای اجرای شبیه‌خوانی نسخه‌برداری شده‌اند (کوچک‌زاده، ۱۳۸۹). اگر این نسخه‌ها از نخستین نگارش شاعران هم دانسته شوند -در پایان برخی از آن‌ها، نام نسخه‌نویس آمده؛ نه سراینده- باز هم، زمان پیدایش آن‌ها به سده نوزدهم و سال‌های آغازین سده بیستم میلادی باز می‌گردد. ولی در میان آن‌ها برخلاف مجموعه‌های هم‌زمانش، هفت متن از

شبیه‌نامه‌های شهادت امام رضا وجود دارد (شماره‌های ۲۰۲۵۳ تا ۲۰۲۵۹). کهن‌ترین شبیه‌نامه امام رضا در این مجموعه به سال ۱۳۲۱ ق. و به دست حسن‌شمر کوچک، از شبیه‌خوانان بنام تکیه دولت و جدیدترین آن‌ها به سال ۱۳۴۹ به دست *میرزا غلام‌حسین* معروف به بچه نوشته شده است (همان). همهٔ تعزیه‌نامه‌های شهادت امام رضا در این مجموعه ناقص هستند؛ بااین حال همین متن‌های ناقص نشان می‌دهد که کمابیش از دورهٔ مظفری، سده نوزدهم میلادی، شبیه‌نامه‌های امام رضا اجرا می‌شده‌اند. سند نویافته دیگری بر قدمت این اجراها می‌افزاید؛ «رسیدیم به [تکیه‌ی] سیدنصرالدین. تمام تکیه زن است. یک مرد نبود. [...] بعد تعزیه آمد. تعزیه وفات امام رضا و حضرت معصومه بود؛ خیلی تعزیه خنکی بود» (قاجار، ۱۳۷۸: ۵۱۰). این یادداشت روزانه که هشتم محرم ۱۳۰۴ به دست ناصرالدین‌شاه نوشته شده، نشان می‌دهد که در سال‌های دورتر حتی در تکیه‌ای نه به شهرت تکیه دولت نیز شبیه امام رضا خوانده می‌شده و از این که او به هیجان نیامده، می‌توان تا حدودی مطمئن شد که موضوع مجلس، برایش چندان نو و تازه نبوده است. همچنین از این یادداشت می‌توان دریافت که دو متن کنونی شبیه‌نامه شهادت امام رضا و وفات حضرت معصومه در آغاز، متن یگانه و هم‌راهی بوده‌اند؛ دور نیست که هر دو در آن دورهٔ زمانی شکل گرفته باشند. از سوی دیگر، نظر شاه شبیه‌شناس (خیلی تعزیه خنکی بود) نشان می‌دهد که تا آن دوره، مجلس امام رضا غنا، رنگ‌آمیزی و قدرت اجرایی/ نمایشی خویش را نیافته است.

در مجموعه واتیکان[۸] (بوماچی و روسی، ۱۹۶۱)، متن‌های زیادی از مجلس شهادت امام رضا و متن‌های دیگری که به آن مربوط‌اند، دیده می‌شود. گویا در سال‌های آغازین سده بیستم میلادی، فراوانی اجراهای این متن‌ها، بیش از دوره‌های پیش بوده است. بنا بر این، دیدگاه دوم درست‌تر به نظر می‌رسد.

معجزه و مجلس شهادت امام رضا

اگر نخستین رویکرد شبیه‌نویسان در نگارش، مداحی و مصیبت‌نویسی و رویکرد دوم آن‌ها شهادت‌نویسی و ترکیب مداحی با جنبه‌های حماسی، قهرمانی و دل‌آوری دانسته شود، سومین رویکردشان را می‌توان در نمایش معجزات یافت. نمایش معجزات، توانست نوآوری‌هایی نسبت به شبیه‌نامه‌های پیشین پدید آورد و جاذبهٔ متن‌ها را برای تماشاگر معتقد افزایش دهد. همچنین بستری امن را برای گسترش بی‌محابای خیال‌انگیزی در شبیه‌نامه‌ها فراهم کرد که به سبب فضای فرابشری‌اش از برخورد قهرآمیز قشریون به دور ماند. نمونه‌ای از این شیوه را می‌توان در گوشهٔ "امیر قیس و رهاندن وی از شکار شیر به دست امام" در مجلس شهادت امام حسین (درودش باد) دید. پس از آن، مجلس‌هایی نوشته شدند که اساس آن‌ها بر نمایش معجزه، بنا شده بود؛ جرجیس پیامبر، معجزه امام حسن در چین، گفت‌وگوی جابر با امام و منشق‌شدن آسمان، فضل و فتاح، عروسی‌رفتن فاطمه زهرا و جوانمرد قصاب. مجلس شهادت امام رضا یکی از دیدنی‌ترین آن‌هاست که در بسیاری از گوشه‌های تشکیل‌دهنده آن، معجزه به شکلی حضور دارد بیناشدن مرد کور، به میوه نشستن درختان در زمستان و سپس در آتش سوختن باغ، یاری امام به مرده برای پاسخ به مَلک در نخستین شب مرگ، زنده‌شدن تصویر شیر پرده و حمله به مأمون و سپس بازگشت دوباره‌اش به پرده، جان‌دادن عبدالصمد (پسر پیرزن حیله‌گر) و جان‌یافتن دوباره او، سخن‌گفتن آهو با امام یا درک سخن وی توسط امام، بازگشت آهوی آزادشده نزد صیاد، دیدار مأمون از ماجرای پرسش و پاسخ مرده و ملک از میان دو انگشت امام، به سخن آمدن سنگ قدمگاه و بازآمدن حضرت فاطمه برای سوگواری بر امام رضا، همه جلوه‌هایی از معجزه در مجلس شهادت امام رضا هستند. این معجزه‌ها که مایه شگفتی و توجه تماشاگران را فراهم می‌آورد برای آن‌ها، جاذبهٔ بیشتری نسبت به مصیبت‌خوانی تعزیه‌نامه‌هایی همانند وفات حضرت معصومه (درودش باد) داشت. معجزه در این مجلس، پیش‌برنده داستان و افزاینده جاذبه‌های داستانی و نمایشی شده است. سراینده (گان) به دلیل حضور اندک اشقیا[۹] در زندگی امام، آگاهانه معجزات را دست‌آویز کار خویش قرار می‌داد تا در نبود مسیر داستانی منسجم، تماشاگران را همچنان به دیدن اجرا وادارد. معجزه در این متن‌ها کمابیش همانند جادو در دیگر نمایش‌های شرقی به کار می‌رود؛ کاری که دیگران از انجام آن ناتوان‌اند ولی با دیدنش، بسیار شگفت‌زده می‌شوند.

طرح داستانی

خط داستانی اصلی شبیه‌نامه‌های شهادت امام رضا چنین است؛ مأمون، خلیفه عباسی، امام را به خراسان دعوت می‌کند. امام در مدینه با خانواده‌اش وداع کرده و راهی سفر می‌شود. او در میان راه با کسانی رویارو می‌شود، نابینا، سلمانی، باغبان و آهو که از وی یاری می‌خواهند، پس به معجزه‌هایی می‌پردازد. پس از رسیدن به خراسان، مأمون از وی می‌خواهد ولیعهدش شود و امام با شرط‌هایی که با مأمون می‌گذارد، سرانجام به این کار تن می‌دهد. ولی خلیفه همچنان به نیرنگ‌های خویش ادامه می‌دهد و با همفکری وزیرش برآن می‌شود که او را با انگور مسموم کند. امام پس از خوردن انگور در انتظار رسیدن پسرش از روزگار شِکوه می‌کند. با رسیدن محمدتقی، امام رضا امامت را به وی واگذار کرده و به شهادت می‌رسد.

فکر کلی شبیه‌نامه‌های شهادت امام رضا همان است که در شبیه‌نامه‌های کُهن‌تری همچون شهادت امام حسین دیده می‌شود؛ پیروزی معنوی امام بر دشمنان برخلاف شهادت وی در پایان مجلس و آگاهی امام از سرانجامش. پس به نوعی از همان الگوی پیشین پیروزی نور بر تاریکی پیروی می‌کند.

در گذشته‌های بسیار دور ایران و در آئین‌هایی مانند مانوی و زردشتی به‌ویژه پس از گسترش اندیشه مانی، آدمیان برآن بودند که مبنا و اساس همه چیز نور است[۱۰] و دربرابر جهان نور که جهان هستی و نیکی است، جهان تاریکی است که پهنه بدی و نیستی است. دامنه این درک دوگانه از جهان (نور- تاریکی) تا آنجا گسترش یافته بود که سبب اندیشه دو انگاری مطلق در وجود آدمی (روح- جسم) نیز شده بود. آن‌ها معتقد بودند که با آفرینش انسان، بخش یا پاره‌هایی از نور در تنشان به اسارت درمی‌آید (روح) و همهٔ رشد و پرورش انسان برای رسیدن به لحظه‌ای است که این پاره‌های نور از تن آدمی آزاد گردد و به اصل و آغازگاه خویش بازگردد.[۱۱] برای همین است که براساس نظر نیاکان، شهادت راهی میانه و نزدیک برای هدف نهایی آدمی است (رسیدن نورپاره‌ها به خواست‌گاه) و نوعی پیروزی شمرده می‌شود که به چیرگی بر تاریکی زمانِ دراز می‌انجامد. رستگاری انسان در کیش روشنایی، هنگامی آغاز می‌شود که وی به این هم‌آمیزی متضاد نور- تاریکی یا جان- جسم در وجود خویش آگاهی می‌یابد. این دانش، نخستین‌گام برای آزادی نور از ماده و بازگشت آن به سرچشمهٔ راستین خویش است.[۱۲] اساساً مفهوم رستگاری، رَستن نور از اسارت تن مادی و بازگشت به سوی بهشت نور است.

برخلاف شبیه‌نامه‌های عاشورایی که در آن‌ها آب، عنصر اصلی و پل ارتباطی رویدادهاست و تشنگی، مهم‌ترین ویژگی تنانی قهرمان- در مجلس‌های رضوی، کمتر حرفی از آب زده است. در اینجا، آب و تشنگی، تنها عواملی هستند برای پیوند قهرمان کنونی با قهرمان گذشته. به بیان دیگر، آب مسئلهٔ آن‌ها نیست؛ مگر آنکه بخواهند قهرمانی گذشته (امام‌حسین) را به یاد آورند و این شیوه‌ای غیرمستقیم برای گریز به ماجرای کربلا و گریستن دوباره بر سیدالشهدا بود.

ساختار مجلس

مجلس شهادت امام رضا، ساختاری چندبخشی (اپیزودیک) دارد و هر بخش می‌تواند به شکل گوشه‌ای مستقل، اجرا شود. بنا بر این، بسیاری از گوشه‌ها می‌توانند به راحتی حذف یا جابجا گردند بی آنکه در روند ماجرای اصلی، مشکلی پیدا شود. آزادی شبیه‌گردان نیز در این‌گونه متن‌های چندبخشی بیش‌تر است. آن‌ها می‌توانند به آسانی، ترتیب این بخش‌ها را به هم ریزند و این جابجایی، تنها به ضرورت اجرا و برای جذب بیش‌تر تماشاگران انجام می‌شود. بخش‌هایی که تاکنون در نسخه‌های این مجلس دیده شده، عبارت‌اند از؛ وداع امام با حضرت معصومه و محمدتقی، رای‌زنی مأمون با وزیر، صیاد و آهو، امام و مرد نابینا، امام و سلمانی، امام و باغبان، امام و مأمون (خوردن انگور)، امام و شیر پرده، امام و اباصلت، امام و مرد مرده و نکیر و منکر، پیرزن مکار و پسرش، امام و وصیت با محمدتقی، حضرت فاطمه و محمدتقی و امام و سنگ قدمگاه که بخش اخیر یافت نشد. گاه نیز گوشهٔ گفت‌وگوی حضرت معصومه با کنیزش که به آگاهی از شهادت امام می‌انجامد و اساساً به مجلس وفات حضرت معصومه مربوط می‌شود، درکنار این گوشه‌ها و به عنوان بخشی از مجلس شهادت امام رضا اجرا شده است. در میان فهرست نسخه‌خوان مجلسی به زبان ترکی از شهادت امام رضا که در فهرست شبیه‌نامه‌های واتیکان با شماره ۹۴ آمده، سنگ قدمگاه نیز نوشته شده است که احتمالاً گفتارش همانند آهو از سوی شبیه‌خوانی خوانده می‌شده است. ولی شاید جاذبهٔ این بخش به تشخص (شخص‌انگاری) سنگ و معجزه دیگری مربوط بوده که با بیان احتمالی سنگ مبنی‌بر جای پای امام بر خود، کامل می‌شده است. با آنچه درباره دیگر شبیه‌نامه‌ها می‌دانیم، چندان دور از ذهن نیست که برخی از این گوشه‌ها، پیش‌تر مجلس مستقلی بوده باشند که بعدها کوتاه شده و با همانندانش یا به تنهایی در متنی دیگر تنیده شده‌اند یا در مجلس دیگری رشد کرده و سپس به مجلس کنونی راه یافته باشند. این‌گونه آمد و شدها در متون شبیه‌خوانی، کاملاً طبیعی‌ست.

بررسی تطبیقی

در این نوشته، دو متن از مجلس شهادت امام رضا بررسی و رویارو شده که تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با هم دارند. متن یک (م/۱)، زمینه اصفهان است که به دست شبیه‌خوانان شیرازی تغییراتی از سر گذرانده (همایونی، ۱۳۸۰: ۵۰۵ - ۵۴۶) و متن دو (م/۲) از آنِ شبیه‌خوانان تهران است (صالحی راد، ۱۳۸۰: ۳۲۹ - ۳۵۰). این متن (م/۲) بسیار شبیه متن ناقصی است که در مجموعه کتابخانه مجلس نگهداری می‌شود. به نظر می‌رسد نسخه‌برداری و سپس عامی‌کردن همین نسخه، م/۲ را پدید آورده است. البته در نسخهٔ کتابخانه، شعرهایی از نظامی به‌ویژه منظومه خسرو و شیرین او و حافظ و دیگران نیز به چشم می‌آید که به تنوع و گوناگونی اشعار کمک کرده است. با فردهای[۱۳] باقی‌مانده می‌توان دریافت که فراز و نشیب داستانی آن، کمابیش همانی است که در م/۲ آمده؛ جز آن که در آن متن، گوشه[۱۴] شیر پرده هست که در م/۲ دیده نمی‌شود. این

گوشه معمولاً پس از گوشهٔ مرد مرده قرار می‌گیرد؛ مأمون از امام می‌پرسد که چرا مجلس را ترک کرده و امام پاسخ می‌دهد که به دماوند رفته تا بر بالین مرده‌ای حاضر شود. پس از این گفتگو، مأمون منکر چنین توانایی شده و امام برای اثباتش از میان دو انگشت، مرده را به او نشان می‌دهد. در نسخهٔ مجلس برخلاف م/۲ امام، معجزه‌ای دیگر می‌کند و شیری را که نقش پرده بارگاه مأمون است، زنده می‌کند؛ «چون منکری به معجز ذریه رسول/ گشتی تو بر هلاک تن خویشتن، عجول!/ ای شیر پرده! من پسر شیر داورم/ صدپاره کن، چو روبهش اندر برابرم!». مأمون از ترس شیر درنده به امام، پناه می‌برد و امام او را می‌بخشد؛ «ای شیر پرده، منکر دین را تو خورده باش!/ رو کن به جای خویش و همانی که بوده باش!» و بدین ترتیب، شیر می‌رود و نقش پرده‌ای از او برجای می‌ماند.

به نظر می‌رسد نماد شیر که در اینجا آمده، ریشه‌ای ایرانی و کهن دارد و به عقاید مهرپرستان بازمی‌گردد.[۱۵] آن‌ها برآن بودند که مهر در هیأت شیر، گاوی که مانع سعادت آدمی بود، بکُشت؛ پس او را نماد پیروزی در نبرد می‌دانستند. از آنجا که مهر همواره بر گردونه خورشید سوار بود، آن را فرشته فروغ و روشنایی هم می‌دانستند و شاید به دلیل آن که مهر در شب یلدا، شبی که پس از تاریکی بسیار سرانجام نور روز بر آن چیره می‌شود، به دنیا آمده و پس از پیدایش به نبرد با گاو می‌رود، آن را نشانه پیروزی نور (مهر) بر تاریکی (گاو) نیز دانسته‌اند.[۱۶] پس نشان کیهانی مهر در خورشید و نماد حیوانی آن، در شیر تبلور یافت. این پیروزی (نور بر تاریکی) همان است که به گونه‌ای در شبیه‌خوانی نیز راه یافته و نور- تاریکی، جبهه قهرمانان آن را ساخته است. پس از ورود اسلام به ایران، مهراندیشی از میان نرفت بلکه با اندکی دگرگونی، همچنان در زندگی ایرانیان باقی ماند. از آن پس، حضرت علی (درودش باد) جلوه اسلامی مهر گردید و جانشین وی شد.[۱۷] شاید یکی از دلایلش، آزادشدن اسیران ایرانی در نبرد تازیان به دست او بود که در میان ایرانیان، چهره‌ای مهرگونه می‌یافت. پس نماد شیر به فرهنگ اسلامی ایرانیان نیز وارد شد و شاید از این پس است که در فرهنگ عرب، حضرت علی را حیدر (شیر) یا اسدالله (شیر خدا) نیز می‌نامیدند که با نماد مهری‌اش هم‌آهنگ بود. صفت‌هایی چون صف‌در (صف‌شکن) و کرار (بسیار حمله‌کننده) نیز بعدها به نام وی پیوسته و ترکیب‌هایی چون حیدر کرار، حیدر صف‌در و همانندانش را ساخته است. پس حضور شیر در اینجا، یادآور ایشان است (من پسر شیر داورم) و از سوی دیگر، پیمان مسلمانان را بر سر دین خویش با آن حضرت بازگو می‌کند. در متن‌های این بررسی هم ردی از این حضور دیده می‌شود؛ «زاده شیر خدا! شاه جهان! التوبه» (همایونی، ۱۳۸۰: ۵۳۵) در (م/۱) و «جان به قربان تو ای شیر عرب!» (صالحی راد، ۱۳۸۰: ۳۴۵) در (م/۲).

همانندی‌ها و همگونی‌ها

مضمون هر دو متن (م/۱ و م/۲) یکی است و در آن‌ها سفر امام رضا دیده می‌شود که به شهادتش می‌انجامد و در راه با انجام معجزه، جلوه‌ای از مقام والای خود را نشان می‌دهد. اگرچه همهٔ علما برآن‌اند که معجزه، ویژگی پیامبر است و امامان توانایی چنین کاری ندارند، عقاید و دلبستگی‌های مردم به امامان، سبب نمایش چنین تصاویری می‌شد. گاهی نیز نام دیگری می‌گرفت و کرامت خوانده می‌شد که دانشمندان دینی را نیز با خود هم‌راه کند.

هر دو متن، از شعرهای متفاوتی بهره می‌برند ولی اشعار آن‌ها کم‌وزن و کمابیش ساده‌اند و شعرهایی با وزن‌های سنگین، زیبا و باصلابت در آن‌ها کمتر دیده می‌شود؛ اگرچه م/۲ نسبت به م/۱ شعرهای بهتری دارد و م/۱ عامیانه‌تر و کوتاه‌تر از دیگری است. البته سادگی شعرها، می‌تواند فضا را برای شکل‌گیری کنش‌ها آماده کرده و اجرا را از یک مشاعره صرف، فراتر بَرد.

در هر دو متن، تکنیک گریز در جای‌جای اثر تنیده شده و همانند تدوین موازی، همواره ماجرای کربلا را با غریبی امام، رویاروی می‌کند تا یادآوری بر تماشاگران عزادار باشد. برای نمونه جبرئیل در م/۲ می‌گوید «باز یادم آمد، ای اهل عزا!/ از حسین و واقعات کربلا/ [...]/ گریه کن ای شیعه در این ماجرا!/ یاد آور از حسین و کربلا!» (صالحی راد، ۱۳۸۰: ۳۳۴) یا امام رضا در م/۱ یادآور می‌شود؛ «حسین چون وارد کرب‌وبلا شد/ سرش از تن ز تیغ کین جدا شد» (همایونی، ۱۳۸۰: ۵۱۱) یا حضرت فاطمه در همین متن می‌گوید «ز سرگذشت، کنون ماه غم جدید شده/ دوباره نور دو عینم، حسین شهید شده» (همان: ۵۴۵). شیوه به کارگیری عناصر و رویارویی شخصیت‌ها، نشان می‌دهد که نگارش این دو متن، نباید با فاصله چندانی از هم باشد.

آهو که در هر دو متن هست، یکی از ویژگی‌های این شبیه‌نامه است که آن را از دیگر متن‌های همانند جدا می‌کند. آوردن دَد (حیوان درنده) و دام (حیوان وحشی آرام، مانند آهو) در شبیه‌نامه‌های دیگر نیز دیده می‌شود ولی در متن‌های دیگر، هیچ‌یک مانند آهوی این مجلس به سخن نمی‌آیند. منطق این صحنه در این نکته نهفته که امام به دلیل گسترهٔ علم خویش و پیوند با پروردگار، زبان حیوانات را نیز درمی‌یابد؛ در حالی که صیاد نمی‌تواند آن صدا را بشنود.[۱۸] حضور آهو، کاربرد جغرافیایی نیز دارد و به درک مسیر حرکتی امام در سرزمین خراسان یاری می‌رساند؛ همچنان منطقه بزرگی از خراسان، جایگاه زندگی آهوان است.

در بسیاری از بخش‌های م/۲ و اندکی از م/۱، گفتار شخصیت‌ها به تک‌مصرع‌هایی کاهش می‌یابد که بسیار به گفتگو نزدیک می‌شود. برای نمونه:

«مأمون بده غلام! کنون، خوشه‌ای از آن انگور!

غلام بگو امیر که انگور بهر چی‌ست ضرور؟

مأمون بدان که خواهش انگور از امام رضاست!

غلام چه مدعاست که انگور، می‌شود خود راست؟ [...]» (همان: ۵۲۹)

***

«امام چرا ای مرد با افغان و آهی؟

کور جوان از حالت زارم چه خواهی؟

امام کجا هستی روان؟ ای مرد نالان!

کور روم در خدمت شاه خراسان. [...]» (صالحی راد، ۱۳۸۰: ۳۳۱).

با توجه به اینکه این روش، بیشتر در دوره‌های پایانی شبیه‌نویسی گسترش یافت به نظر می‌رسد فزونی آن، می‌تواند دلیل دیگری برای نگارش م/۲ پس از م/۱ باشد.

این دو متن در بخش‌هایی که دو مَلک مقرب حاضر می‌شوند تا مراسم نخستین شب گور را اجرا کنند به کارویژهٔ نمایش‌نامه‌های اخلاقی سده‌های میانه اروپا، بسیار نزدیک می‌شوند. این بخش درکنار کارکرد داستانی‌اش به آموزش اخلاقی و آگاهی دینی جامعه تماشاگران نیز کمک می‌کرد.

پایان هر دو متن، کمابیش شبیه هم است؛ پسر امام به بالینش می‌رسد و او امامت را پس از خود به محمد تقی واگذار می‌کند و آن‌گاه، زمان شهادت فرا می‌رسد. برخی یافته‌های این بخش در جدول ۱ آمده است.

تفاوت‌ها و ناهمگونی‌ها

در این دو شبیه‌نامه به‌جز واژه‌ها، ترکیب‌ها و شعرهای متفاوت، می‌توان تفاوت‌های دیگری نیز دید؛ هر دو متن با مناجات امام، آغاز می‌شوند ولی درادامه م/۲ به سراغ شخصیت‌هایی مانند اباصلت و کور می‌روند که هر دو در صف دوستان امام قرار می‌گیرند و صفات امام را بازگو می‌کنند درحالی که م/۱ ادامه روایت را به اشقیا (مأمون و وزیرش) واگذار می‌کند. جاذبهٔ آغاز م/۲ در شکل‌گیری پازل‌گونه و وصل اجزای آن در صحنه‌های پسین است ولی م/۱ با آن که اندکی از همین ترفند بهره می‌گیرد، پس از آغاز به تضاد شخصیت‌ها و افکارشان می‌پردازد و به سادگی و با سرعت، دو جبهه نور و ظلمت خویش را بنا می‌نهد. بدین ترتیب، تکلیف شخصیت‌ها را برای بیننده روشن می‌کند.

در م/۱ شخصیت‌هایی دیده می‌شوند که در م/۲ نیستند؛ غلام، قاصد، حضرت معصومه، حضرت فاطمه و مرده در م/۲ نیستند و

جدول ۱. برخی همانندی‌ها و شباهت‌های دو شبیه‌نامه

ردیف	موضوع	متن ۱	متن ۲
۱	مضمون	سفر و شهادت امام رضا	سفر و شهادت امام رضا
۲	ساختار متن	بخش‌بندی (اپیزودیک)	بخش‌بندی (اپیزودیک)
۳	آغاز	نیایش امام	نیایش امام
۴	پایان	شهادت امام و سوگواری بازماندگان و تماشاگران	شهادت امام و سوگواری بازماندگان و تماشاگران
۵	شخصیت محوری (پیش‌برنده/ اولیا)	امام رضا	امام رضا
۶	شخصیت بازدارنده (بازدارنده/ اشقیا)	مامون	مامون
۷	عناصر مشترک	معجزه، تکنیک گریز، همانندی بخشی از مجلس شبیه با نمایش‌های اخلاقی اروپا، نکیر و منکر، آهو و انگور	معجزه، تکنیک گریز، همانندی بخشی از مجلس شبیه با نمایش‌های اخلاقی اروپا، نکیر و منکر، آهو و انگور
۸	شخصیت‌های همانند	امام رضا، مأمون، وزیر مأمون، اباصلت، محمدتقی، کور و صیاد	امام رضا، مأمون، وزیر مأمون، اباصلت، محمدتقی، کور و صیاد
۹	وزن شعرها	ساده و کم‌وزن و کمابیش عامیانه	ساده و کم‌وزن و کمابیش عامیانه
۱۰	قالب یا رویکرد تازه نسبت به شبیه‌نامه‌های پیشین	بهره‌گیری از گفتگوهای تک‌مصرعی برای شبیه‌ها	بهره‌گیری از گفت‌وگوهای تک‌مصرعی برای شبیه‌ها

(نگارنده)

درمقابل باغبان، جبرئیل، سلمانی، کور، پیرزن و پسرش در م/۱ وجود ندارند. بنا بر این، م/۲ گوشهٔ وداع با حضرت معصومه را ندارد؛ پس نیازی به قاصد که نامه‌ای برای او می‌برد، نیست. همچنین گوشهٔ به بالین آمدن حضرت فاطمه (درودش باد) هم در م/۲ نیست. در م/۱ گوشه‌های امام و باغبان، امام و سلمانی و پیرزن مکار و پسرش دیده نمی‌شوند. پس م/۱ باید خلاصه‌شدهٔ مجلس باشد که گوشه‌هایی از مصیبت‌خوانی دارد. هرچند به نظر می‌رسد این متن پیش از م/۲ نوشته شده باشد؛ زیرا در م/۲، گوشه‌های معجزه چنان زیاد شده‌اند که جای بسیاری از ناله‌ها و مداحی‌های صرف م/۱ را گرفته‌اند. گرچه آغاز متضاد و نمایشی م/۱ نوین به نظر می‌رسد ولی شاید بعدها، پس از سروده‌شدن یا به دست شبیه‌گردانان پسین از بخش دیگری به جای کنونی آورده شده است.

در م/۲ برخلاف م/۱ اباصلت از آغاز، همراه امام است. این همراهی سبب ایجاد گفتگو میان اشخاص بازی می‌شود تا اطلاعات نه از راه تک‌گویی‌های بی‌دلیل که از مسیر گفتاگوی میان شخصیت‌ها درک شود. این ترفند به گسترش رویکرد نمایشی در م/۲ کمک کرده است.

گفتار مرد کور با امام در آغاز م/۲ به شکل باورپذیر و غیرمستقیمی خواننده را با امام رضا و صفاتش آشنا می‌کند. این بخش، جای رجزخوانی غیر نمایشی امام را در متن‌های پیش‌تر گرفته و جاذبهٔ گفتگو را در آن ایجاد کرده است. حضور دستمال برای شفای مرد کور (گیر تو دستمال و به چشمت بمال/ تا بِرهی از غم و رنج و ملال) (صالحی راد، ۱۳۸۰: ۳۳۲)، در این متن، بسیار شبیه به بیناشدن یعقوب با پیراهن یوسف است. دور نیست که این شبیه‌نامه پس از مجلس یوسف نوشته شده باشد یا آن روایت در اندیشه شبیه‌نویس، چنان زنده بوده که به این متن نیز راه یافته است.

در م/۲ مرد نابینا پس از شفا می‌گوید «رنجی که بردم در این بیابان/ چشمم شفا داد، شاه خراسان» (همان). این یکی از باورهای عامیانه مردم ایران بود و تا حدودی هنوز هم هست که رنج، ریاضت و روگردانی از لذت‌های دنیا، سبب بخشودگی گناهان و ترحم خداوند می‌شود. در بسیاری از متن‌های شبیه‌خوانی، می‌توان ردی از این باور عمومی را دید.

حضور قاصد در م/۱ سبب شده تا شبیه‌نویس، فرصتی برای ارائه آئین چاووش‌خوانی بیابد.[۱۹] این سنت که در هنگام اجرای این متن در سال‌های پیش، همچنان برای مسافران مشهد، کربلا و مکه اجرا می‌شده، راهی برای پیوند تاریخ گذشته و اکنون تماشاگران بوده است. چاووشی که مردم را به زیارت امام می‌خواند در زمان اکنون تماشاگران به سر می‌برد و این پیوند زمانی، به ارتباط بهتر اجرا و تماشاگران می‌انجامید.

در م/۲ نیز در گوشهٔ مرد نابینا از همین تکنیک استفاده می‌شود که از نمونه‌های جالب تخیل ایرانی‌ست؛ امام در سفرش به کوری برخورد می‌کند که برای زیارتش به سوی خراسان می‌رود تا شفای خود را از امام بخواهد؛ «کورکورانه روم سوی خراسان که مگر/ دیده روشن کنم از روی غریب‌الغربا» (همان: ۳۳۱). این درحالی است که امام، هنوز به خراسان نرسیده. به نظر می‌رسد، کور در زمانی پس از دورهٔ زندگی امام و نزدیک به ما می‌زید. همچنین مرد، پیش از آن که مخاطب شاهد ولی‌عهدی امام باشد از آینده‌اش آگاه است و وی را شاه خراسان می‌نامد؛ «شهی کز یثرب آمد جانب توس» (همان) یا «رَوم در خدمت شاه خراسان» (همان). اباصلت نیز در م/۲ پیش از آن که امام به خراسان رسد می‌گوید «می‌رود سوی خراسان بر ولی‌عهدی کنون» (همان). این نکته البته می‌تواند از پیش‌آگاهی شبیه‌نویس به سرانجام امام نیز ناشی شده باشد.

در جای دیگری از همین متن، مأمون به پاس ورود امام به خراسان، دستور می‌دهد که «نقاره‌خانه نوازید از طریق وفا» (همان: ۳۳۸). حضور نقاره‌خانه کنونی هم دلیل دیگری است برای پیوند کمابیش آگاهانهٔ اکنون تماشاگر به گذشته داستان.

به نظر می‌رسد شاه و شاهزاده که در شبیه‌نامه‌ها آمده، نسبتی با سلطان و شاه حکومتی نداشته باشد. شاه در فارسی به مفهوم آقا و مَلِک آورده شده و نیز به معنای خداوند، اصل، مِهتر، بزرگ، سرور و برتری بر افراد هر جنس مانند شاه‌توت. شاید این اصطلاح از صوفیان شیعه باشد. از دورهٔ تیموریان و صفویان که تصوف و تشیع با هم درآمیخت، کاربرد این اصطلاح، گسترش یافت. نزد صوفیان، شاه واقعی علی است و فرزندان و بستگان وی را شاهزاده می‌گفتند. در آغاز یا پایان نام برخی مشایخ تصوف که خود را از فرزندان علی می‌دانستند، عنوان شاه به کار رفته است؛ شاه نعمت‌الله ولی، صفی‌علی‌شاه، نورعلی‌شاه. برای همین، گاهی نام امامان را با شاه همراه می‌کردند و شاه‌علی و شاه‌حسین و مانندانش را می‌ساختند.

حضور حضرت معصومه در م/۱ راه را بر روایت شخصیت از زبان امام بسته و وجود او سبب شکل‌گیری گفتگویی شده که از میان آن، تماشاگر می‌تواند به موقعیت و احساس هر کدام از شخصیت‌ها پی بَرد. ولی گفتار توصیفی و همانند آن‌ها که با مصیبت و زاری همراه است، مانع چنین اتفاقی می‌شود. در م/۲ نویسنده، همه آگاهی‌ها را درباره وی از زبان امام، وصف می‌کند تا متن به حضرت معصومه، نیازی نداشته باشد و مصیبت‌خوانی پیشین، کمتر شود. از سوی دیگر، دیده‌نشدن شبیه معصومه در اجرا تأکید بیشتری بر دوری و فاصله‌اش از امام دارد و به شکل‌گیری فضای غربت که از مهم‌ترین و گسترده‌ترین فضاهای این مجلس است، بیش از حضورش کمک می‌کند.

امامی که م/۲ را آغاز می‌کند، غمگین و ناامید است ولی امام م/۱ با آن که همانند م/۲ از پایان کارش آگاه است، با امیدواری و آرامش، خود را برای سفر آماده می‌کند. این تضادی است که در درون شخصیت، تنیده شده؛ او به راه شهادت می‌رود ولی ازآنجا که سرانجام خود را در تقدیر می‌داند، خوشنود است و برای امت، بخشش می‌طلبد؛ «ببخش امت عاصی ما به روز شمار!» (همایونی، ۱۳۸۰: ۵۰۸). تقدیرگرایی کمابیش در هر دو متن حضور دارد ولی در م/۱ به صراحت ۲ بار به آن اشاره شده؛ «شده ز جانب پروردگار ما تقدیر/ که ما شویم همه کشته از صغیر و کبیر» (همان: ۵۱۱) و «منم غریب و منم بی‌کس و منم مظلوم/ منم که زاده هارون، مرا کند مسموم» (همان: ۵۱۸). درحالی که م/۲ هیچ اشاره مستقیمی به آن نمی‌کند و می‌کوشد در پس لحظات نمایشی‌اش به این تقدیر دست یابد. این دیدگاه فلسفی که اساساً در آغاز، میان اهل سنت تداول داشت، سبب شورش شیعیان شد و درپی آن به شکل‌گیری مراسم سوگواری امام‌حسین در بغداد سال ۹۶۳/۳۵۲ م. انجامید. شیعیان به ویژگی‌های فکری معتزله که بر اصل اختیار انسان تأکید می‌ورزید، تمایل داشتند و سنیان که درپی حفظ حکومت و منافع خلافت بودند، جانب اشعریان را گرفته بر اصل تغییرناپذیر قضا و قدر باور داشتند. این اصل بر این اندیشه بود که همه چیز در آغاز خلقت از سوی خداوند، تعیین شده و هیچ دگرگونی در آن‌ها راه ندارد. این البته می‌توانست حکومت اهل سنت را جاودان بداند. این ویژگی‌های فکری متفاوت، توانست چالش‌های مهمی میان متکلمان ایجاد کند و آن‌ها را به ستیز بیانی وادارد.[۲۰]

نمایش در م/۱ از شروع داستان آغاز می‌شود، مقدمه‌ای دارد و سپس ماجرای سفر را از سر می‌گیرد ولی در م/۲ نمایش از میانه داستان و از لحظه وداع شروع می‌شود. این تکنیک از همان آغاز در ذهن تماشاگر، معماهایی ایجاد می‌کند که برای یافتن پاسخ‌هایش، نیازمند توجه کامل به نمایش است. به نظر می‌رسد شبیه‌نویس (نویسان) م/۱، از این شیوه به عنوان تکنیکی نمایشی آگاه نبوده است. این نکته، دلیل دیگری است که می‌رساند این متن در زمانی پیش‌تر از م/۲ یا در مکانی دور از مراکز مهم تعزیه، نگاشته شده که سراینده به جنبه‌های نمایشی آن، کمتر توجه کرده است.

در م/۱ گاه مشکلاتی دیده می‌شود که نشان می‌دهد، احتمالاً این متن از پاره‌های متن‌های گونه‌گونی گرد آمده باشد که برخی لحظاتش منسجم و هم‌آهنگ با اثر نیست. برای نمونه با نبود گوشهٔ باغبان در این متن، امام هنوز حرفی از انگور نزده که مأمون به وزیرش می‌گوید «بدان که خواستن انگور از امام رضاست» (همان: ۵۲۹). همچنین در جایی دیگر می‌گوید «آخرالامر ای گل گلزار، خارت می‌کنم/ آخر از انگور زهرآلود، زارت می‌کنم» (همان: ۵۲۱). درحالی که وزیر به مأمون پیشنهاد می‌دهد که «به بارگاه بیاور تو شاه، ورا بنشان/ ز راه مکر و حیل، میوه را به او بخوران!» (همان: ۵۲۹). این دو لحظه کاملاً ناهم‌آهنگ و حتی در فکر اصلی، مخالف یکدیگرند.

حضور گوشه‌های باغبان و پیرزن و پسرش در م/۲ موقعیت مناسبی برای شکل‌گیری شبیه شادی‌آور (مضحک) پدید می‌آورد. این شیوه اجرایی در آغاز، چندان وابسته متن نبود؛ اگر موقعیت مناسبی ایجاد می‌شد، شبیه‌پوشان با حرکات و حالاتشان و نیز با بداهه‌پردازی شبیه مضحک را اجرا می‌کردند. گوشه‌های شادی‌آور در م/۲، تضاد نمایشی مهمی شکل می‌دهند که از ورای آن، لحظات غم‌انگیز اثر، قدرت و عمق بیشتری می‌یابند و تماشاگر را برای دیدن و پذیرش آن صحنه‌ها آماده می‌کنند؛ همچنان که گستره‌ای از سرگرمی را نیز به مجلس شهادت وارد می‌کنند. از سوی دیگر، حضور مردمانی همانند آن‌ها و سلمانی و صیاد، نشانه ورود مردم عادی با پیشه‌های آشنایشان به شبیه‌نامه‌هاست که در متن‌های پس از آن گسترش می‌یابد. حتی در گفتار باغبان، نام‌هایی راه یافته که احتمالاً برای تماشاگر آن زمان آشنا بوده و سبب پیوند و ارتباط بیشتر مردم می‌شده است؛ «نوبت آب کدخدا نوروز/ بود دیروز و آنِ ما امروز./ نوبت آب مشهدی‌حسن است/ نصف از او و نصف، مال من است» (صالحی راد، ۱۳۸۰: ۳۳۳) و در ادامه نیز از تقی و نقی نام برده می‌شود. این نشانهٔ آغاز مرحله‌ای تازه در شبیه‌نویسی است که دگرگونی مهمی در روایت‌ها و دیدگاه نویسندگان ایجاد کرد و اگر ادامه می‌یافت، اینک می‌توانستیم شبیه رخدادها و شخصیت‌های کنونی را بر صحنه شبیه‌خوانی ببینیم؛ نه وقایع و افراد شبه‌تاریخی را.[۲۱]

هر یک از بخش‌های م/۲ به نتیجه‌ای می‌انجامد و شخصیت‌ها، حضور منسجم‌تری در کار دارند. ولی در م/۱ تنها صیاد است که پایان مشخصی دارد. او پس از شناختن امام از کارش دست می‌کشد؛ «چنان که سرخط آزادگی به این حیوان/ عطا نمودی، ایا برگزیده سبحان!/ به من ز روی کرم ای شهنشه والا!/ تو نیز سرخط آزادگی عطا فرما!» (همایونی، ۱۳۸۰: ۵۱۹) و امام در مقابل به او وعده شفاعت می‌دهد؛ «به رستخیز، تو خود را به من هویدا کن!/ مرا به خدمت شاه شهید، پیدا کن!» (همان).

یکی از صحنه‌های زیبای م/۱ گفتگوی امام است با خواهرش در صحنه‌ای که پیک، نامه‌ای از امام برای حضرت معصومه می‌آورد. در این صحنه، امام در خراسان و خواهرش در مدینه است. هر یک از آن‌ها به شکل موازی با خیال دیگری سخن می‌گوید درحالی که تماشاگران، می‌توانند صدای هر دو را بشنوند که یک گفتگوی کامل است.

«معصومه ای برادر! مونس شب‌های تارم وای وای
تا تو رفتی از بر من، خوار و زارم وای وای!

امام الاهی در غریبی، کس نباشد
اگر باشد، چو من بی‌کس نباشد!
خدایا چون غریبان مُردم آخر
به دل، داغ عزیزان بردم آخر!

معصومه نذر کردم، گر غریب من بیاید از سفر
شب نخوابم، روزه دارم، وای وای!

امام خداوندا رسان اندر خراسان
به نزدم خواهرم، آن دیده‌گریان!

معصومه خداوندا، غریبان را رسان سوی وطن
من غریبی دارم و تشویش دارم، وای وای!
گر ببینم من غریبی را به کنج مسجدی
روز و شب، من خدمتش از جان نمایم، وای وای!» (همان: ۵۲۷ و ۵۲۸).

مضمون گفتار آن‌ها یکی است و حس‌های همانندی دارند؛ به نظر می‌رسد آن‌ها یکدیگر را در فاصله‌ای دور، درک کرده‌اند.

وزیر در م/۱ دسیسه می‌کند و نقشه کشتن امام از اوست درحالی که در م/۲ وزیر دوستدار امام است و بارها مأمون را از چنین کاری بازمی‌دارد ولی وی به شرارت خویش ادامه می‌دهد.

در م/۲ مراحل تأثیر زهر بر بدن امام با نوحه بیان می‌شود که بسیار جذاب است. این نوحه ضمن آن که فضای سوگواری را شکل می‌دهد، به پیدایش کنش نمایشی و پیشبرد سیر ماجرا نیز می‌انجامد. به سخن دیگر برخلاف بسیاری دیگر از شبیه‌ها، اثر نمایشی برای مراسم نوحه‌خوانی متوقف نمی‌شود بلکه بخشی از نمایش به مدد و با شیوه نوحه اجرا می‌شود. این شبیه‌نامه از معدود نمونه‌هایی است که در آن، نوحه جز فضاسازی در خدمت کنش نمایشی نیز هست. به این بخش بنگرید!

«امام (نوحه) شد پاره حلقم از جور مأمون
حالم دگر شد ای حی بی‌چون!
وای از دل من! خدا داد از دل من!

اباصلت (نوحه) ای داد و بی‌داد از دست عدوان
زهر جفا خورد، شاه خراسان!
آه از غریبی! خدا داد از غریبی!

امام (نوحه) درد دل من، درمان ندارد
طفل صغیرم، سامان ندارد.
آه از دل من! خدا داد از دل من!

اباصلت (نوحه) اذنم بفرما در بی‌نصیبی
بهرت بیارم آقا طبیبی!
آه از غریبی! خدا داد از غریبی!

امام (نوحه) بگشا اباصلت، بند قبایم
خواهر نباشد، گیرد عزایم.
آه از دل من! خدا داد از دل من!

اباصلت (نوحه) بگشایم آقا، بند قبایت
کو خواهر تو، گیرد عزایت؟
آه از غریبی! خدا داد از غریبی!

امام (نوحه) از روی یاری وز غم‌گساری
خشتی برایم، اکنون بیاری!
آه از دل من! خدا داد از دل من!

اباصلت (نوحه) بستان ز من خشت! ای شاه خوبان
در زیر سر نه! مثل غریبان!
آه از غریبی! خدا داد از غریبی!

امام (نوحه) خشکیده حلقم از سوزش زهر
آب شهادت، بهرم بیاور!
آه از دل من! داد از دل من!

اباصلت (نوحه) بستان ز من آب! ای شاه مضطر!
از جد پاکت، یادی بیاور!
آه از غریبی! خدا داد از غیبی!»
(صالحی راد، ۱۳۸۰: ۳۴۸).

واژه غریب که در م/۱، ۶۸ بار و در م/۲، ۸۶ بار آورده شده به آسانی فضای مناسب اجرا را در گستره زبان ایجاد می‌کند. این روشی است که حتی شکسپیر بزرگ نیز در سده‌های دور از آن بهره می‌گرفت.[۲۲] ولی به نظر می‌رسد که زیرکی نویسنده‌گان در م/۲ بیش از همتایش بوده زیرا با آن که بیش از م/۱ از این واژه بهره برده، کمتر متظاهرانه می‌نماید و در بافت متن، تنیده شده است.

سرایندهٔ م/۲ چنان با دقت اطلاعات شخصیت را در جای جای متن، پخش کرده که گاهی به نظر می‌رسد با نمایش‌نامه‌نویس چیره‌دستی روبرو هستیم. برای نمونه، آغاز م/۲ که به بازشناسی امام و موقعیت سفرش می‌پردازد، می‌کوشد با بخش‌بندی مناسب اطلاعات شخصیت امام، میان نیایش او با پروردگارش، گفتگو با اباصلت و دست‌گیری از کور به شکلی غیرمستقیم و کاربردی، تماشاگران را با وی آشنا سازد. درحالی که م/۱ بی آن که زمینه مناسبی برای آگاهی تماشاگران بسازد، همهٔ آن‌ها را از زبان امام و به شکلی کاملاً مستقیم بیان می‌کند. چنین پرداخت فنی و نمایشی در شبیه‌نویسی آن زمان، نوعی نوآوری به شمار می‌رود. برخی یافته‌های این بخش در جدول ۲ آورده شده است.

یافتن نسخه‌های دیگر این شبیه‌نامه و مقایسه آن‌ها با نسخه‌های این نوشته، راه را همچنان بر پی‌جویی‌های دیگر باز می‌گذارد.

جدول ۲. برخی تفاوت‌ها و ناهمانندی‌های دو شبیه‌نامه

ردیف	موضوع	متن یک	متن دو
۱	شیوه چینش اطلاعات در متن	کمابیش خطی	پازل‌گونه و شبکه‌ای
۲	شیوه رساندن اطلاعات شخصیت به تماشاگر	خطابه‌گون و مستقیم	به روش گفتگوی نمایشی و غیر مستقیم
۳	فضای غالب	مصیبت‌خوانی و سوگواری	سرگرمی؛ کرامات امام و جاذبه‌های نمایشی
۴	بهره‌گیری از دیگر شخصیت‌ها	غلام، قاصد، حضرت معصومه، حضرت فاطمه و مرده	باغبان، سلمانی، پیرزن مکار و پسرش
۵	ویژگی شخصیت امام	اندوهگین و ناامید	آرام و امیدوار
۶	بهره‌گیری از گوشه‌های متفاوت	وداع امام با حضرت معصومه و به بالین آمدن حضرت فاطمه	امام و باغبان، امام و سلمانی و پیرزن مکار و پسرش
۷	بهره‌گیری از تکنیک‌های دیگر	آئین چاووش‌خوانی، گفتگوی موازی و خیالی امام و خواهرش در فاصله‌ای دور	شبیه مضحک، نوحه به مثابه عنصری کنش‌مند و پیش‌برنده روایت
۸	نقطه آغازین نمایش	آغاز داستان	میانه داستان
۹	بهره‌گیری از اپیزودها	ناقص؛ جز گوشهٔ صیاد	کامل؛ همهٔ اپیزودها، پایان‌بندی خود را دارند.
۱۰	تکرار واژه غریب	۶۸ بار	۸۶ بار

(نگارنده)

نتیجه‌گیری

شبیه‌نویسان دوره‌های گذشته با همهٔ اعتقادی که به ارزش‌های دینی داشتند در پرداخت نمایشی روایت‌ها، بیش از هر چیز به ضرورت‌های اجتماعی/ نمایشی اثر می‌اندیشیدند و می‌کوشیدند آثارشان همواره بهره‌ای از نوآوری داشته باشد؛ گرچه نوآوری آن‌ها در چارچوب مشخصی از روایت تنیده می‌شد.

بررسی دو شبیه‌نامه متفاوت از شهادت امام رضا نشان می‌دهد که کوشش شبیه‌نگاران برای نگارش شبیه‌نامه‌ها، تنها به روایت‌های دینی محدود نبوده؛ تا از دگرگونی و گوناگونی نسخه‌ها پیش‌گیری کند. پیداست که ایشان چگونه توانسته‌اند با دگرگونی مسیر روایت در شبیه و چینش صحنه‌های گوناگون درکنار یکدیگر به تأثیری متفاوت از روایت دانسته شیعیان دست یابند.

سنجش متن‌های همنام نشان می‌دهد، شبیه‌نویسان درپی تکرار شیوه‌های گذشته نبودند و می‌کوشیدند تا راه‌های تازه‌ای را در رابطه با روایت، تماشاگران و جامعه هر دوره بیازمایند. به نظر می‌رسد تئاتر کنونی ایران نیز نیازمند چنین رویکردی است تا از شیوه‌های ناکارآمد و تکراری و راه‌های رفته بیهوده گذر کند و راهی به دیار نوجویی و نوآوری یابد. امید که چنین شود.

پی‌نوشت

۱. دورهٔ نخست؛ روایت حوادث کربلا و شهادت حضرت علی را بررسی می‌کند. دورهٔ دوم اندکی از واقعه کربلا فاصله گرفته به دیگر روایت‌های شیعه در اسلام می‌پردازد. در دورهٔ سوم، شخصیت‌ها و داستان‌هایی از ادیان دیگر مانند داستان‌های تورات و انجیل یا روایت‌های اسلامی آن‌ها، به شبیه‌نامه‌ها راه یافتند. دورهٔ چهارم؛ متن‌هایی است که اساساً به روایت‌های دینی کاری ندارند. اگرچه مضمون و ساختار بسیاری از متن‌های این دوره دینی/ اخلاقی‌ست، هیچ موقعیت تاریخی در آن‌ها نیست و شخصیت‌های دینی، تنها برای لحظاتی همچون معجزه‌ها در شبیه‌نامه حضور دارند.

۲. مجموعهٔ خودسکو (خودسکو ۱۸۷۸) سال‌های ۱۸۳۲ تا ۱۸۴۰ م. توسط الکساندر ادموند خودسکو در ایران گردآوری شده و کهن‌ترین نسخ برجای ماندهٔ شبیه‌خوانی را شامل می‌شود. این مجموعه، اکنون در کتاب‌خانهٔ پاریس نگهداری می‌شود و شامل ۳۳ شبیه‌نامه است که پنج مجلس آن در کتابی باعنوان "جُنگ شهادت" به کوشش زهرا اقبال سال ۱۳۵۵ در ایران به چاپ رسیده است.

3. Alexander Chodzko

۴. مجموعهٔ پلی (پلی ۱۸۷۹) که توسط سر لوییس پلی به سال ۱۸۷۹ به زبان انگلیسی منتشر شده، ۳۷ مجلس از میان ۵۲ مجلسی را که وی در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۶۲ تا ۱۸۷۳ م. در ایران گردآوری نموده، شامل می‌شود. پلی، این مجموعه را از راه دیدن و شنیدن اجرای شبیه‌خوانی‌ها نگاشته است.

5. Lewis Pelly

۶. مجموعهٔ لیتن (لیتن ۱۹۲۹) را ـ که شبیه‌نامه‌های سال‌های ۱۸۳۱ تا ۱۸۳۴ م. را در بر می‌گیرد ـ ویلهلم لیتن به سال ۱۸۳۸ در ایران گرد آورده که سال ۱۹۲۹ باعنوان "درام ایرانی" در آلمان به چاپ رسیده است. این مجموعه، شامل ۱۵ مجلس شبیه‌خوانی است و از نظر زمان نگارش به مجموعهٔ خودسکو، بسیار نزدیک است.

7. Litten Wilhelm

۸. نسخه‌های مجموعهٔ واتیکان را انریکو چرولی، سفیر ایتالیا در ایران، به سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۴ م. خریداری و گردآوری کرده و بعدها روسی و بومباچی فهرستی از شبیه‌نامه‌های این مجموعه تهیه کرده‌اند.

۹. اشقیا که به مفهوم نیروهای شریر و بدخوست، در اصطلاح شبیه‌خوانی به دشمنان امام و لشکریان آن‌ها گفته می‌شود.

۱۰. حتی در قرآن هم خداوند، نور آسمان‌ها و زمین خوانده شده است؛ « خدا نور آسمان‌ها و زمین است. مَثَل نور او چون چراغدانی است که در آن چراغی و آن چراغ در شیشه‌ای است. آن شیشه گویی اختری درخشان است که از درخت خجسته زیتونی که نه شرقی است و نه غربی، افروخته می‌شود. نزدیک است که روغنش هرچند بدان آتشی نرسیده باشد، روشنی بخشد. روشنیِ بر روی روشنی است. خدا هر که را بخواهد با نور خویش هدایت می‌کند و این مَثَل‌ها را خدا برای مردم می‌زند و خدا به هر چیزی داناست» (نور/۳۵).

۱۱. و شاید در جایی که قرآن از انسان به عنوان نماینده خدا بر زمین یاد می‌کند به همین پاره‌های امانتی نور در وجود بشر، نظر دارد.

۱۲. برای آگاهی بیشتر مراجعه شود به: (کلیم کانت، ۱۳۸۴: ۴۶).

۱۳. فرد، همان نسخهٔ بیاض شبیه‌خوانان است که تنها متن یک نقش در یک مجلس، روی آن نوشته شده است.

۱۴. گوشه، کوچک‌ترین بخش داستانی شبیه‌نامه را گویند که در معنا و کارکرد، کمابیش، همانند اپیزود در بخش‌بندی داستان است. هر مجلس کامل شبیه‌نامه را گوشه‌های گوناگون به هم می‌رساند که در راستای موضوع و روایت ویژه‌ای انتخاب شده و نظم یافته‌اند. برخی برآن‌اند که گوشه تنها بخش‌های خنده‌آور شبیه را در بر می‌گیرد؛ در حالی که گوشه به بخش‌بندی ساختاری شبیه‌نامه مربوط است و نسبتی با محتوای آن ندارد!

۱۵. در میان مهردینان، شیر مرحله‌ای میانی از مراحل تکامل بشری بود که پس از کلاغ، عروس و سرباز و پیش از پارسی، پیک خورشید و پدر قرار می‌گرفت. همچنین در داستان‌های اسطوره‌ای مهردینان، تصویری هست از مهر (میترا) که به پیروزی بر گاوی نشسته و دشنه‌اش را در کتف او فرو کرده است. چیرگی شیر بر گاو که در نقش برجسته‌های کاخ آپادانا در پارسه (تخت‌جمشید) دیده می‌شود، شاید بازمانده‌ای از این تصویر کهن و بازگوی اعتقاد آریایی‌های نخستین باشد. شیر همچنین نماد شجاعت، دل‌آوری و قدرت در فرهنگ کهن پارسی است. از سوی دیگر، مهر در اوستا، نگهبان پیمان و دوستی نیز هست.

۱۶. تا آنجا که به یاد می‌آورم، خط اصلی کتاب "کلیله و دمنه" نیز نبرد همیشگی شیر و گاو است. پس بسیار ممکن است که ریشه‌های آن کتاب نیز به آئین مهرپرستی بازگردد.

۱۷. زنده‌ترین نشانه‌های مهر را همچنان در ورزش باستانی ایران می‌توان دید؛ معماری و آئین‌های ورزشگاه باستانی ایران ، زورخانه، هنوز هم وابستگی خویش را به عبادت‌گاه‌های مهردینان و آئین‌هاشان نشان می‌دهند. همچنان هم علی، جایگزین اسلامی مهر، مهم‌ترین چهره پهلوانی این ورزش/ آئین است و مدح و پاسداشت او، مهم‌ترین نیایش‌های (ذکر) مرشد زورخانه و پهلوانان آن را در بر می‌گیرد. برای آگاهی بیشتر دراین باره بنگرید به: (بکتاش، ۱۳۸۴: ۱۱۸ - ۱۴۹).

۱۸. دور نیست که ریشه اسطوره‌ای این بخش به داستان‌های سلیمان نبی بازگردد. همچنین به نظر می‌رسد گوشهٔ آهو و صیاد، اساساً بر اندیشه پاسداری مهر بر پیمان استوار شده یا مفهومی مهری در آن پنهان است . نشانه‌های آن چون دست بستن امام و بازگشت آهو، بسیار یادآور مرحله‌ای از آزمایش‌های نوآموزان مهری است.

۱۹. به روایت دهخدا چاووش، واژه‌ای است ترکی به مفهوم مراقب سپاه و پیک، پیشوا و پیش‌روی کاروان. چاووش‌خوانی کار چاووش را می‌گفتند که شعرهایی در منقبت، نیکی و بزرگی بزرگان دین می‌خواند؛ درحالی که کاروان مسافران دینی را بدرقه می‌کرد یا از ایشان هنگام بازگشت، استقبال می‌کرد.

۲۰. برای آگاهی بیش‌تر بنگرید به: (بکتاش، ۱۳۸۴: ۱۱۸ - ۱۴۹).

۲۱. همان اتفاقی که با فاصله سال‌های بسیار در آثار برخی نمایش‌نامه‌نویسان چون بهرام بیضایی پدیدار شد. "ندبه" یکی از مهم‌ترین نمایش‌نامه‌هایش، بازتاب منسجم‌ترین دریافت‌های نوین و روزآمد وی از شبیه‌خوانی است.

۲۲. بنگرید که واژه خون چگونه بیش از ۱۳۰ بار در "مکبث" تکرار می‌شود تا بی آن که خونی بر صحنه دیده شود، مخاطب آن را در ذهن خویش شکل دهد.

منابع و مآخذ

- اقبال، زهرا (۱۳۵۵). **جنگ شهادت**، چاپ اول، تهران: سروش.
- بکتاش، مایل (۱۳۸۴). تعزیه و فلسفه آن، **تعزیه؛ آئین و نمایش در ایران**، به کوشش پیتر چلکووسکی، چاپ دوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- بهار، مهرداد (۱۳۷۶). **پژوهشی در اساطیر ایران**، چاپ دوم، تهران: آگه.
- خاکی، محمدرضا (۱۳۸۱). **جنگ شعاع**، ج ۱، چاپ اول، تهران: مؤسسه فرهنگی گسترش هنر.
- روسی، اتور و بومباچی، السیو (۱۳۶۸). **فهرست توصیفی نمایش‌نامه‌های مذهبی ایران (مضبوط در کتابخانه واتیکان)**، گردآورنده نسخه‌ها: انریکو چرولی، ترجمه جابر عناصری، چاپ اول، تهران: مؤسسه فرهنگی گسترش هنر.
- شهیدی، عنایت‌اللـه (۱۳۸۰). **پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی**، چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- صالحی راد، حسن (۱۳۸۰). **مجالس تعزیه**، ج ۲، چاپ اول، تهران: سروش.
- قاجار، ناصرالدین‌شاه (۱۳۷۸). **یادداشت‌های روزانه ناصرالدین‌شاه**، به کوشش پرویز بدیعی، چاپ اول، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.
- کلیم کانت، هانس یواخیم (۱۳۸۴). **هنر مانوی**، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ اول، تهران: اسطوره.
- کوچک‌زاده، رضا (۱۳۸۹). **فهرست توصیفی شبیه‌نامه‌های دوره قاجار**، چاپ اول، تهران: کتابخانه مجلس.
- همایونی، صادق (۱۳۸۰). **تعزیه در ایران**، چاپ دوم، شیراز: نوید شیراز.

- Bombachi, A. & Rossi, E. (1961). **Elenco di Drammi Religiosi Persiani.** Vaticanno.
- Chodzko, A .(1878) .**Le Theatre Persian Choix de Teazies ou Drama**. Paris: Oriental translation fund of Great Britain and Irland
- Litten, B.V. (1929). **Das Drama in Persian.** Berlin: Walter de Gruyter
- Pelly, L. (1879). **Hasan and Husain**. (2 Vols). London: H. Allen

دریافت مقاله: ۹۲/۱/۱۹
پذیرش مقاله: ۹۲/۱۲/۷

بررسی تطبیقی اسطوره آفرینش در کیش زروانی و اساطیر بومیان استرالیا*

زهرا بانکی‌زاده** سید رسول معرک‌نژاد*** مهدی حسینی**** زهره دوازده امامی*****

چکیده

اساطیر آفرینش، بازتابی از اعتقاد انسان به آفرینش جهان، انسان و سرانجام آن‌هاست که در باور کیش زروانی در ایران نیز نمود این تفکر دیده می‌شود. از آن روی که اندیشه خلقت جهان در میان همهٔ ملت‌ها نمود دارد، چنین به نظر می‌رسد که اسطورهٔ آفرینش در دو فرهنگ ایرانی و استرالیایی دارای نقاط مشترک متعددی باشد. به منظور بررسی این فرضیه برآنیم تا به مطالعه تطبیقی- توصیفی اسطورهٔ آفرینش در این دو فرهنگ مبادرت ورزیده شود و نمادهای مطرح در آن‌ها با هدف یافتن اشتراکات و تفاوت‌هایشان بررسی گردند. شباهت آشکار در دو فرهنگ، اعتقاد به نیرویی برتر است که در ایران، "زروان" و میان بومیان استرالیا، نیاکان اساطیری، "خواهران واویلاک" نام گرفته‌اند. بهره‌گیری از عناصر نمادین از جمله اشاره به "زمان بی‌کرانه" دیگر وجه مشترک آن‌هاست. بدان صورت که زروان در زمانی بی‌کرانه، "اهورامزدا" و "اهریمن" را آفرید. خواهران واویلاک نیز در "عصر رؤیاها"، نمودی از زمان بی‌کران، جهان و موجودات آن را خلق کردند. در آئین زروان، به اهورامزدا و اهریمن به عنوان دو نیروی خیر و شر که نمود آن در مفرغ‌های لرستان دیده می‌شوند و همچنین مار که نیرویی اهریمنی است، اشاره شده است. در اسطورهٔ خواهران واویلاک، به نمادهایی چون مار و گودال آب مقدس اشاره شده که در نقوش صخره‌ای و نقاشی‌های پوست درختی دیده می‌شوند. همچنین مار، مار رنگین‌کمان، موجودی نیایی است که جایگاه او در آسمان و هم در اعماق زمین در گودال آب مقدس است. زروان با بخشیدن "برسم" به اهورامزدا قدرت آفرینش جهان و موجودات را به وی می‌دهد. اهورامزدا نیز آفرینش را به یاری "وای نیکو" و خواهران نیایی با "ابزار حفاری" یا "نیزه‌های سنگی" خلق می‌کند. در دو اسطوره علاوه‌بر آفرینش جهان تأکید بر زایش نیز شده است.

کلیدواژگان: اسطورهٔ آفرینش، زروان، بومیان استرالیا، خواهران واویلاک، اهورامزدا، اهریمن.

---

* بخش "اسطوره آفرینش در میان بومیان استرالیا" در مقاله پیش‌رو، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد زهرا بانکی‌زاده باعنوان "مروری بر فرهنگ و آثار هنری بومیان استرالیا" به راهنمایی مهدی حسینی در دانشگاه الزهرا (س) است.

** کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران. As_bankizadeh@yahoo
*** کارشناس‌ارشد گرافیک، دانشگاه هنر، تهران.
***** استاد، دانشکده هنرهای تجسمی و کاربردی، دانشگاه هنر، تهران.
**** کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

مقدمه

اسطوره، نگرش و بیان تفکر و اندیشهٔ بشری است که با تخیل درهم آمیخته و در طول تاریخ بشر با او همراه بوده است. هدف اصلی این مقاله بررسی اسطورهٔ آفرینش در کیش زروانی[۱] و الهه اشی[۲] و نمود تصویری آن‌ها در مفرغینه‌های لرستان است. همچنین بررسی و مقایسهٔ تصویری و محتوایی اسطورهٔ آفرینش در مفرغینه‌های یادشده با نمونه‌های مشابه آن‌ها در اساطیر بومیان استرالیا که به خواهران واویلاک و خواهران دگنگ گاول[۳] شهرت دارند و تصاویرشان روی صخره‌ها و پوست درختان ارائه شده، از دیگر اهداف پژوهش حاضر است. بنابراین فرضیه ارائه‌شده ازسوی نگارندگان، اسطورهٔ آفرینش در دو فرهنگ، دارای عناصر نمادین مشترک هستند.

آنچه بر اهمیت و ضرورت این پژوهش صحه می‌گذارد این است که گرچه بررسی اسطورهٔ آفرینش در میان فرهنگ‌های یادشده تفاوت‌های آشکاری را در نوع، شکل و جهان‌بینی خاص آن‌ها نشان می‌دهد اما هر دو آن‌ها سرچشمهٔ واحد و مشترکی دارند. چنانکه *لوسین لوی برول*،[۴] انسان‌شناس فرانسوی می‌گوید: «قطع نظر از اینکه تفاوت میان اساطیر، آئین‌ها و نمادها تا چه اندازه باشد منشاء همگی آن‌ها یکی است که همان قدرت عرفانی ماوراء طبیعی آن‌هاست» (مونور به‌نقل از برول، ۱۳۷۶: ۲۰۵). اسطوره همانند دیگر فراشد[۵]های شناخت انسانی، بیانی نمادین دارد. بنابر اندیشه *کارل گوستاو یونگ*[۶] نماد، تصویری است که هم نمایندهٔ چیزی آشنا در زندگی هر روزهٔ بشری است و هم نمایندهٔ معانی پنهانی و ضمنی. بنابراین به زعم وی، نماد به بیش از معانی ظاهری خود دلالت دارد (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۷۰). آنچه در اینجا از نظر نگارندگان دارای ارزش و اهمیت است بیان نمادین این اساطیر در دو فرهنگ یادشده است چنانکه هنرمندان ایرانی و بومیان استرالیا در ارائهٔ آفرینش و زایش اساطیری از نماد بهره جسته‌اند. از جنبه‌های نمادین اسطوره، زمان و مکان ازلی، ابدی و قدسی است، به نوعی بی‌زمانی و بی‌مکانی که نوشدگی، تجدید حیات کیهانی و انسانی را در بر می‌گیرد (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۲۳ و ۲۷). مفهوم زمان اساطیری در ذهن اقوام ابتدایی و اندیشهٔ اقوام بدوی، زمانی است که دائم بازآفریده می‌شود و در ارتباط با اسطوره های آئینی قرار می‌گیرد. آن‌گونه که در اجرای مراسم و آئین‌های نوشدگی، جهان و انسان دائم از نو تجدید حیات می‌شوند و ابدیتی سرمدی را در خود دارند. به عبارتی، بیانگر زمان دورانی هستند که انتهای آن در فعلیت پذیرفتن آئین‌ها همواره به اصل و آغاز باز می‌گردد (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۴۳).

پیشینه پژوهش

فرنبغ دادگی (۱۳۷۸) در اثر ارزشمند "بندهش" که آن را گردآوری کرده است، بخش‌هایی را به اهورامزدا و اهریمن، آفرینش مینوی و مادی اهورامزدا و آفرینش مادی اهریمن اختصاص داده است. وی همچنین درباره چگونگی مقابلهٔ نیروهای اهورایی دربرابر اهریمن سخن رانده است. *امیل بنونیست* (۱۳۷۷) نیز در کتاب "دین ایرانی بر پایهٔ متن‌های معتبر یونانی" روایت‌های چهار نویسنده یونانی را بازنویسی می‌کند که به ادیان باستانی ایران اشاره دارند. در این میان *تئوپمپوس*[۷] *و پلوتارخ*[۸] نیز زروان را به عنوان خدای زمان، پدر اهورامزد و اهریمن و همچنین آفرینش‌های آن‌ها را بررسی کرده‌اند. همچنین *زنر* (۱۳۸۴) در کتاب "زروان یا معمای زرتشتی‌گری"، *جلالی مقدم* (۱۳۸۴) در "آئین زروان، مکتب فلسفی- عرفانی زرتشتی برمبنای اصالت زمان"، *دولت‌آبادی* (۱۳۷۹) در اثر "جای پای زروان، خدای بخت و تقدیر"، درباره زروان و نسبت او با زمان و همچنین آفرینش اهورامزدا و اهریمن سخن رانده‌اند. اما هیچ‌کدام اشاره‌ای به نمود عینی آن ها در وسایل و ابزارهای کشف‌شده نکرده‌اند. تنها در مطالعات *گیرشمن*[۹] (۱۳۷۱)، روی مفرغ‌های لرستان در "هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی" و همچنین *هینلز*[۱۰] (۱۳۸۳) در "شناخت اساطیر ایران" به چند شیء از جمله تیردانی که احتمال داده‌اند بیانگر کیش زروانی و نمودی از آن باشد، اشاره نموده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که زروان و دوره‌های مختلف زندگی وی روی آن اشیا، ترسیم شده است. در بین بومیان استرالیا، اساطیر متعددی درباره خلقت جهان و انسان وجود دارد که مهم‌ترین آن اسطوره خواهران واویلاک است که براساس روایت‌های مختلفی بیان شده است. این روایت‌ها عبارتند از: روایت *وارنر*[۱۱] (۱۹۵۷) در "تمدن سیاه" باعنوان "زنان واویلاک"، روایت *برند*[۱۲] (۱۹۵۱) در "کوناپی‌پی" باعنوان "خواهران واویلاک"، روایت *رابینسون*[۱۳] (۱۹۶۶) در "اساطیر و افسانه‌های بومی" باعنوان "خواهران واگلاک"[۱۴] و روایت *چسلینگ*[۱۵] (۱۹۵۷) در "یولنگو، نمادهای سرزمین آرنهایم" باعنوان "دو زن و افعی". نویسندگان این روایات، خواهران واویلاک را نماد نیاکان اساطیری دانسته‌اند که طی مراحلی جهان و موجودات آن را خلق کرده‌اند. آن‌ها معتقدند که مراسم آئینی امروزی در استرالیا برگرفته از اسطورهٔ خواهران واویلاک است. *مورفی*[۱۶] (۱۹۹۸) در "هنر بدوی" و کاروانا[۱۷] (۱۹۹۷) در "نقاشان داستان خواهران واویلاک" با اندک تفاوهایی این اسطوره را بیان کرده و خواهران را به عنوان نیاکان و نمادهای زایش و خلقت جهان معرفی نموده‌اند. آن‌ها

همچنین برداشت تصویری هنرمندان استرالیایی را از این اسطوره بررسی کرده‌اند.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی- تطبیقی و با استفاده از ابزار پژوهشی مرتبط، همچون کتابخانه و منابع دیجیتال انجام شده است. بدین وسیله اسطورهٔ آفرینش در دو فرهنگ ایرانی و استرالیایی، بررسی و تجزیه و تحلیل شده است. در این زمینه پنج تصویر از مفرغ‌های لرستان مربوط به آئین زروان و هفت تصویر از نقاشی‌های پوست درختی و نقوش صخره‌ای بومیان استرالیا که دربردارنده اسطورهٔ آفرینش بودند، براساس منابع مذکور و دانش شخصی نگارندگان، بررسی و تحلیل شدند.

زمان بی‌کرانه و کرانه‌مند در کیش زروانی

ازنیک دو کوتب[۱۸] در رسالهٔ "نقص مذاهب" آورده است، مغان گویند که هیچ چیز وجود نداشت نه آسمان‌ها، نه زمین و نه هیچ‌یک از مخلوقاتی که در آسمان‌ها و زمین‌اند. تنها زروان بود به معنای تقدیر یا فرّ (بنونیست به‌نقل از دو کوتب، ۱۳۷۷: ۵۲؛ کریستن‌سن، ۱۳۸۲: ۱۴۴). همچنین به معنای فرشکرد: آنکه عالمی می‌سازد. جزء نخست زروان، زروا به معنای پیر، آن کسی که بسی زمان بر او سپری گشته که با جزء دوم به مفهوم چیره بر زمان است که به صورت خداوند زمان، معنا یافته است (بهار، ۱۳۷۵: ۱۶۱). از این روی زروان، خداوند زمان، نزدیک‌ترین پیوند را با پدیده‌های نمایندهٔ زمان مانند خورشید، ماه و برج‌های آسمان دارد و در اوستا از آن باعنوان زمان بی‌کرانه یاد شده است (دوستخواه، ۱۳۷۰: ۵۸۵). در اوستا به دو گونهٔ زمان که از یکدیگر متمایزند، اشاره شده است: زمان بی‌کرانه یا سرمدی و زمان جاری یا کرانه‌مند که اشاره به دوره‌ای طولانی دارد. دوره‌ای که طی آن اهورامزدا[۱۹]، تاریخ جهان را رقم زد و آغازی برای نبرد روشنایی و تاریکی بوده است (کاسیرر، ۱۳۶۶: ۹). اهورامزدا پیوسته با آگاهی و نیکویی بی‌کرانهٔ خود، زمانی بی‌کرانه در روشنی به سر می‌برد که جای اهورامزدا است. اهریمن با پس‌دانشی[۲۰] و خصلت نابودگر خود، زمان بی‌کرانه در تاریکی به سر می‌برد که جای اوست. میان این دو، خلائی وجود دارد که آن را تهیگی می‌خوانند. زروان (زمان) در ورای اهورامزدا و اهریمن وجود دارد که آن زمان بی‌کرانه است. پیش از آمیختگی، زمان تماماً بی‌کرانه بود و اهورامزدا از آن، زمان کرانه‌مند را آفرید. چون از آغاز آفرینش که آفریدگان را آفرید تا به فرجام که اهریمن از کار بیفتد، دوازده هزار سال است و به چهار دورهٔ سه هزار ساله تقسیم می‌شود[۲۱] که کرانه‌مند است، سپس زمان بی‌کرانه آغاز می‌شود و آن، زمانی است که آفریدگان اهورامزدا با او به پاکی جاودانه شوند (فرنبغ دادگی، ۱۳۷۸: ۳۳و ۳۶).

اسطوره آفرینش در آئین زروان

در میان روایات یونانی، متن‌های فراوانی است که باستانی بودن کیش زروانی را نشان داده و از او به عنوان خدای زمان یاد می‌کنند. طبق روایت پلوتارخ، سابقه تاریخی کیش زروانی به سدهٔ چهارم پیش از میلاد می‌رسد و بدین ترتیب می‌توان آن را به دوره هخامنشی نسبت داد (بنونیست، ۱۳۷۷: ۵۱). همچنین از زروان به عنوان سرور کیهان و به عنوان پدر اهورامزدا و اهریمن یاد می‌شود که یکی به ایجاد نظم و تقوا و دیگری به ایجاد آشوب و دروغ اشاره دارد و همهٔ خدایان از اهوره‌ها تا دئیوه‌ها فرزندان او به شمار می‌روند (بهار، ۱۳۸۱: ۹۴). زروان در اصل یک وجود دو جنسی است و چون ورای روشنایی و تاریکی، نور و تاریکی بعد از پیدایش اهورامزدا و اهریمن جلوه‌گر شدند، خوب و بد جای گرفته آن‌ها را درون خود دارد. همچنین در بنابر نظر هنریک *ساموئل نیبرگ*،[۲۲] روشن می‌شود که در کیش زروانی، با چهارگانگی یا تربیع[۲۳] الهی مواجه هستیم بدین معنا که زروان دارای ایزدانی سه‌گانه است: اَرْشُو- کَرَه[۲۴] (آفریننده)، فَرْشُو- کَرَه[۲۵] (تازه‌کننده) و زَرو- کَره[۲۶] (پیرکننده- میراننده). این سه تثلیثی را می‌سازند و با خود زروان، تثلیث تبدیل به تربیع می‌گردد. بدین ترتیب «زروان موجودی چهار جنبه است که این جنبه‌ها با مرگ و زندگی، بیماری و تندرستی، جوانی و پیری، شب و روز قابل انطباق هستند.» (ولی، ۱۳۷۹: ۸۶ و ۸۷).

زروان هزار سال قربانی کرد، فدیه داد و نیایش کرد تا نطفهٔ پسرش اهورامزدا در او بسته شود. پس از گذشت هزار سال، در تلاش‌اش و اینکه نطفه‌ای در او شکل نگیرد شک کرد و از همین شک او، نطفهٔ اهریمن در کنار اهورامزدا در وجود او پدیدار شد. اهورامزدا به پاداش قربانی‌هایی که کرده بود و اهریمن به سبب گمان و شک او. زروان که از این ماجرا آگاه شده بود گفت: از این دو پسر هر کدام به شتاب به سوی من آید او را شاه خواهم کرد. اهریمن چون این راز را شنید زهدان مادر را درید و پیش پدر حاضر شد. زروان او را نشناخت و گفت: تو کیستی؟ او پاسخ داد من پسر توام. زروان گفت: پسر من خوش بوی و روشن است حال آنکه تو گند و تاریکی. در این زمان اهورامزدا زاده شد، خوش بوی و روشن. چون زروان او را دید، دانست پسرش اهورامزداست که برایش سال‌ها قربانی کرده بود. پس شاخه‌های برسم[۲۷] را که طی سال‌ها فدیه و نیایش در دست داشت به اهورامزدا بخشید و بدین ترتیب، قدرت خلق آسمان و زمین را به او داد. اهریمن به پدر گفت: مگر تو نذر نکردی که هر یک از پسرانم که اول به سوی من آید او را شاه

خواهم کرد؟ پس زروان برای اینکه سوگند خود را نشکند به اهریمن گفت: که پادشاهی برای نه هزار سال از آن تو خواهد بود اما اهورامزدا را بر سر تو گماشته‌ام و پس از آن همهٔ هستی به فرمانروایی اهورامزدا خواهد رسید (بنونیست، ۱۳۷۷: ۵۲ و ۵۳). بدین ترتیب اهریمن شهریار جهان مادی می‌گردد و حکومت این جهان به او داده می‌شود و اهورامزدا بر عالم علوی مینوی (غیر مادی) سروری می‌کند و قدرت آفرینش جهان مادی به او داده می‌شود (زنر، ۱۳۸۴: ۱۱۳و ۱۱۶). زیرا بنابر مشیت زروان، اهریمن نیز می‌بایست به جنگ اهورامزدا برود و باید زیانکاران را بیافریند و از آن‌ها یاری جوید (دولت‌آبادی، ۱۳۷۹: ۲۵). برگزاری نیایش‌ها و نذر و سپاسی که بنابر سفارش زردشت برای اهورامزدا و فدیه‌هایی که برای اهریمن، داده می‌شد بر نیروی اهورامزدا افزوده و احتمال پیروزیش را بر اهریمن و دفع آسیب او افزایش می‌داد.

در سه هزار سال نخست، اهورامزدا و اهریمن در سازش، هرکدام به آفرینش مخلوقات خود می‌پردازند. همهٔ آنچه اهورامزدا می‌آفریند نیک و راست و آفریده‌های اهریمن همه پلید و کژ بودند (بنونیست، ۱۳۷۷: ۵۳). اهورامزدا، از روشنی مادی خویش، تن آفریدگان را پدید آورد. سپس تن وای نیکو[۲۸] را آفرید که او را "وای درنگ خدای" خوانند سپس آفرینش را به یاری وای درنگ خدای آفرید. اهریمن از تاریکی مادی، آفرینش خود را پدید آورد او از تاریکی بی‌کرانه، دروغ‌گویی را آفرید و بدین‌گونه خود را بد و بدتر کرد. اهورامزدا از روشنی مادی راستگویی را آفرید و از راستگویی، افزونگری دادار آشکار شد. وی تن بی‌کران را از روشنی بی‌کران آفرید و آفریدگان را همه در تن بی‌کران خلق کرد سپس از تن بی‌کران اهونَوَر[۲۹] که آغاز آفرینش و فرجام آفریدگان از او آشکار شود، پدید آمد. همچنین از اهونَوَر مینوی سال آفریده شد که ۳۶۵ شبانه‌روز است. اهورامزدا، امشاسپندان را برای هستی آفرید تا بدی را از هستی پاک کنند و یاور او در نبرد با اهریمن باشند. وی آفرینش مادی را نخست به مینوی و سپس به صورت مادی پدید آورد و از امشاسپندان، نخست بهمن، سپس اردیبهشت، شهریور، سپندارمذ، خرداد و امرداد را آفرید. اهریمن نیز دربرابر هر یک از آفرینش‌های اهورامزدا، از درون تاریکی، دیوهایی پدید آورد به نام‌های اَکومَن، آندر، ساوول، ناگهیس، تَرومَد، تریز و زَریز که به آن‌ها کمارِیگان گویند. سپس دیگر دیوان پدید آمدند (فرنبغ دادگی، ۱۳۷۸: ۳۶-۳۸). اهورامزدا و اهریمن هر کدام سلاح و ابزاری برای دفاع از همدیگر پدید آوردند: اهورامزدا، وای و اهریمن، آز. بهر روی آفریده‌های دو قطب خیر و شر یا اهورامزدا و اهریمن در این دوره بی‌اندیشه، بی‌حرکت، ایستا و ناملموس بودند (جلالی مقدم، ۱۳۸۴: ۱۸۶).

در دوره سه هزارسالهٔ دوم، آفرینش آسمانی و مینوی، مادی می‌شود. آفرینش در این دوره روی زمین بدون گناه و در حالتی بهشتی است و انسان نخستین (کیومرث) و گاو نخستین، فرمانروایی می‌کنند. در این دوره اهریمن، با روانی افسرده، روی سوی آفرینش اهورامزدا می‌کند (نیبرگ، ۱۳۵۹: ۲۸). بارقه‌های نور را می‌بیند و یورش اولیهٔ خود را آغاز می‌کند و به جهان روشنی می‌تازد. اهورامزدا از در آشتی در می‌آید و به اهریمن می‌گوید: بر آفریدگان من یاری بر تا به پاداش آن بی‌مرگی، بی‌پیری و نافرسودنی شوی اما اهریمن آن را رد می‌کند. اهورامزدا از او می‌خواهد تا نه هزار سال به پیکار بپردازند و اهریمن می‌پذیرد. پس از آن اهورامزدا مقدس‌ترین نیایش‌ها، نیایش اَهونَوَر را می‌خواند و چندان کارگر می‌افتد که اهریمن در بقیهٔ مدت این دوره بیهوش می‌شود و به جهان تاریکی باز می‌افتد. چون اهریمن به گیجی از کار بیفتد، سه هزار سال در گیجی بماند. در این زمان اهورامزدا آفریدگان را به صورت مادی آفرید. او نخست آسمان را بسیار روشن و پهناور پدید آورد سپس همهٔ موجودات را در درون آن آفرید و به یاری آسمان، شادی را خلق کرد. سپس به ترتیب آب، زمین، گیاه، گاو یکتا آفریده و کیومرث را خلق کرد. او کیومرث را بر سمت چپ و گاو را بر سمت راست اهورامزدا آفرید (فرنبغ دادگی، ۱۳۷۸: ۳۴-۴۱). سپس اهورامزدا به یاری زروان (زمان) و ثوش[۳۰] (مکان) جهان مادی را به حرکت و جنبش واداشت.

در سه هزاره سوم، یورش دوم اهریمن به نیروهای اهورایی با حمله به آسمان آغاز می‌شود و آن را تاریک می‌کند پس از آن، به آب می‌تازد و آن را بدمزه می‌کند. سپس به شکل ماری از آسمان بر زمین فرود می‌آید و زمین را از جانوران موذی انباشته می‌سازد (لاهیجی و کار، ۱۳۸۱: ۲۸۰). اهریمن، گاو نخستین را می‌کشد و سپس اقدام به کشتن کیومرث می‌کند اما چون زمان مردن او نرسیده است سی سال دیگر زنده می‌ماند و پس از آن، می‌میرد. ایزدان مینوی با اهریمن و دیوان شبانه‌روز جنگیدند تا آن‌ها را به ستوه آوردند: مینوی آسمان به مقابله با او برخاست و راه بازگشت او را بست، آب نیز با پدیدآوردن باران، زمین را از موجودات موذی پاک کرد، باد با حرکت‌دادن آب در سطح زمین، باعث پدیدآمدن چشمه‌ها و دریاها شد. هنگام حملهٔ اهریمن، زمین به خود لرزید و کوه‌ها از آن برآمدند تا مانع لرزش زمین شوند. نبرد بعدی را گاو یکتا آفریده کرد. گاو چون درگذشت، به دلیل سرشت گیاهی‌اش از اندام‌های او ۵۵ نوع غله و دوازده نوع گیاه درمانی از زمین روئید. روشنی و زوری که در تخمهٔ گاو بود، در روشنی ماه پالوده شد جان در آن رشد نمود و از آن جفتی گاو، یکی نر و دیگری ماده

بر زمین آورده شد و سپس بر زمین از هر نوعی دو تا پدید آمد. نبرد بعدی را کیومرث کرد. او هنگام مرگ بر دست چپ افتاد، تخمه‌اش به زمین رفت و از آنجا که تن او از فلز ساخته شده بود از آن، هفت گونه فلز پدید آمد همچنین از آن تخم، مشی و مشیانه برستند که از ایشان رونق جهان و نابودی دیوان و اهریمن بود. نبردهای بعدی توسط آتش، اختران نیامیزنده، ایزدان مینوی و ستارگان انجام شد که نگذاشتند تاریکی بر جهان حاکم شود (فرنبغ دادگی، ۱۳۷۸: ۵۲ و ۶۳- ۶۷) بعد از آن، سه هزارهٔ چهارم فرا می‌رسد که اهریمن نابود می‌شود پس از آن «زمین هموار شده و مردم زندگی یکسان، شهریار و کشوری یکتا خواهند داشت و همگی خجسته گشته و به یک زبان سخن خواهند گفت.» (بنونیست، ۱۳۷۷: ۴۶و ۴۷).

بررسی مفرغینه‌های لرستان مربوط به آئین زروان

تصاویری که بر وجود زروان و آئین او اشاره دارند، مربوط به چند لوح و تیردان قرن‌های هفتم و هشتم قبل از میلاد است که در منطقهٔ لرستان کشف شده‌اند. اغلب این اشیای مفرغی از درون گورهای فردی یا جمعی کشف شده‌اند و بر این اساس، بیشتر در مراسم و آئین‌های مذهبی و تدفین استفاده می‌شده‌اند. در بیشتر منابعی که لوح مفرغی زروان را بررسی کرده‌اند، نوشته‌اند که زروان در مرکز قرار دارد و در دو طرف او دوره‌های مختلف زندگی او ترسیم شده‌است. سمت چپ پائین اشاره به خردسالی، سمت چپ بالا اشاره به بلوغ و در سمت راست، پیری او به نمایش درآمده است. درحالی که در هر دوره، شاخه‌ای از برسم در دست دارد (هینلز، ۱۳۸۳: ۲۰۸)، (تصویر ۱). اما این نظر، بررسی کامل‌تری را می‌طلبد؛ براساس روایت زروان، او موجودی دو جنسی است که در مرکز تصویر قرار دارد. در این تصویر او در بالا با سر مردانه و دارای ریش و در پائین با چهره‌ای زنانه دیده می‌شود. تصویر زروان، زمان کرانه‌مند را نشان می‌دهد که با شش‌گانه‌های آفرینش اهورایی برابری دارند. در پائین بدن زروان که بخش زنانه اوست، شش خط افقی قرار دارد و در دو طرف آن نیز شش خط مورب، در هر طرف سه خط، دیده می‌شود که به نظر می‌رسد با شش‌گانه‌های آفرینش اهورایی، شش امشاسپندان، برابری دارند. به قرینهٔ شش امشاسپندان، آسمان در شش طبقه آفریده شد. طبقهٔ اول ابرها، طبقهٔ دوم سپهر اختران، طبقهٔ سوم اختران نیامیزنده، طبقهٔ چهارم بهشت، طبقهٔ پنجم روشنی بی‌پایان (جایگاه خورشید) و طبقهٔ ششم، امهر اسپندان است. علاوه‌بر آن‌ها، کل آفرینش جهان هستی به ترتیب عبارتند از: آسمان، آب، زمین، گیاه، گاو و انسان.

همچنین به نظر می‌رسد که بر شانه‌های زروان، اهورامزدا و اهریمن مشخص شده‌اند. اهورامزدا سمت راست لوح و اهریمن سمت چپ آن، هر دو چسبیده به زروان و به حالت نیمرخ قرار دارند. درحالی که در یک دست‌شان، برسم و دست دیگرشان مشت کرده رو به بالاست. نشانه‌های مختلفی وجود دارد که براساس آن‌ها می‌توان حدس زد که کدام تصویر اهرامزدا و کدام اهریمن است: نخست اینکه شاخهٔ مقدس برسم در دست راست اهورامزدا و در دست چپ اهریمن قرار دارد. دوم آنکه شاخهٔ برسم از قسمت پائین اهورامزدا، به نوعی متصل به بدن و نیروی زروان است اما شاخهٔ برسم اهریمن از بدن زروان فاصله دارد. سوم آنکه موجوداتی که سمت اهورامزدا هستند شاخهٔ مقدس برسم را با دست راست گرفته‌اند و همانند اهورامزدا، دست چپ را گره کرده، رو به بالا نگه داشته‌اند. حال آن که موجوداتی که سمت اهریمن قرار دارند با دست چپ شاخه مقدس را گرفته‌اند و یک دست آن‌ها پیدا نیست.

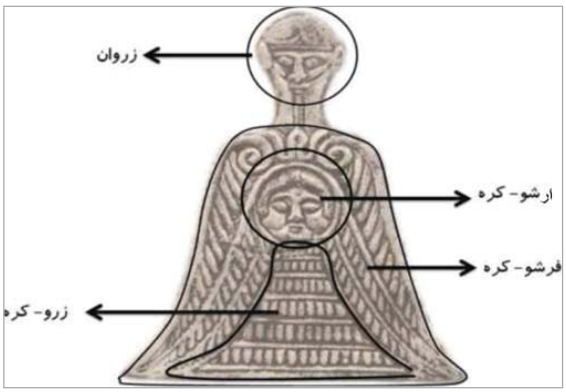
در روایت زروان و آفرینش‌های اهورامزدا بیان شد که اهورامزدا، نیروهای اهورایی خود که شامل امشاسپندان بود، آفرید. اهورامزدا از اهریمن در آگاهی بود و نیروهایش در حالت سکون

تصویر ۱. لوح زروان، سده‌های هفتم و هشتم میلادی، مفرغ، موزه سین سیناتی (هینلز، ۱۳۸۳، ۷۳)

و بی‌حرکتی بودند (کرباسیان، ۱۳۸۴: ۱۳۴). بدین ترتیب موجوداتی که در سمت اهورامزدا قرار دارند به حالت ایستاده، تمام‌رخ و بی‌حرکت ارائه شده‌اند. در اینجا تصویر مردانه زروان، با ریش و چهره‌ای اهورایی که نوعی پختگی و درایت در آن پیداست، ارائه گردیده است. در سمت مقابل، نیروهای اهریمنی به صورت ایستاده و نیمرخ، جدای از بدن زروان ارائه شده‌اند. در این تصویر نیمرخ و جهت‌دار بودن دست و پاهایشان، نمایانگر حرکت و جنبش آن‌هاست که نشان‌دهندهٔ حرکت برای حمله به فضای اهورامزدا و نیروهای اوست. در پائین لوح، چند نفر به حالت نشسته دیده می‌شوند که با دست راست، زانوی چپ‌شان را به بغل گرفته‌اند. در اینجا تای لباس مشخص‌کنندهٔ زانوست. این افراد همگی دست چپ خود را به صورت باز، بالا برده‌اند. این بخش به نظر می‌رسد که مربوط به حمله و یورش اهریمن به اهورامزدا باشد. همان‌طور که در "بندهش هندی" آمده است؛ اهریمن و نیروهایش هنگامی که به جهان روشنی اهورامزدا حمله‌ور شدند درنهایت، ناتوان به زانو در افتادند و اهریمن از بدی‌کردن به آفریدگان اهورامزدا ناتوان گشت (یوستی، ۱۳۸۸: ۷۷).

در لوح، نشانه‌های دیگری بر وجود اهورامزدا و اهریمن وجود دارد. در سمتی که آفرینش نیروهای اهورامزدا نشان داده شده، در قسمت پائین، گیاهی روییده که بر موجی از آب سوار است و گلبرگ‌های آن نمودی از اختران پاک است. در اینجا به نوعی، آفرینش مادی نمود یافته است. با تقسیم لوح به دو بخش، در حالت افقی، در می‌یابیم که در بخش پائین، نیروهای اهریمنی نشسته و ناتوان شده‌اند. در همین زمان بود که اهورامزدا آفرینش مادی را از سر گرفت. آفرینش‌های او، در سمت اهورامزدا و پائین لوح نقش شده‌اند. در سمت اهریمن، در فضای خالی میان موجود نشسته و زروان فاصله‌ای است که نمایانگر دوری آن‌ها از خلقت و پاکی است. آفریننده این لوح برای آن که این فضا را خالی نگذارد به جنبه هنری آن پرداخته و یک گل و احتمالاً یک اختر در آن قرار داده است. این تصویر همچنین نمودی از روشنایی، خورشید و بارقهٔ نوری است که اهریمن از جهان اهورامزدا آگاه می‌شود و می‌خواهد بر آن یورش برد. به نوعی نیز منطقه البروج است که گاه نحس و گاه پسندیده است (بهار، ۱۳۷۵: ۵۹). بنابراین آنچه درباره کودکی، جوانی و پیری موجودات، ذکر شده است، با روایت زروان در این لوح، هم‌خوانی ندارد و این لوح مفرغی، اشاره دارد به زروان، تربیع الهی (تصویر ۲)، اهورامزدا و آفرینش مینوی و مادی او، اهریمن و آفرینش نیروهایش و همچنین یورش اولیهٔ اهریمن به فضای مینوی اهورامزدا که با شکست و ناتوانی همراه است.

اثر دیگری که آشکارا به آئین زروان اشاره می نماید، تیردانی مفرغی است (تصویر ۳). جان هینلز براین باور است که «تصویر بالای ترکش، متعلق به میترا و وارونا[۳۱] است. نقش گاو نر در سمت راست تصویر، نماد گاو نر کیهانی است که توسط میترا قربانی شد. تصویر وسط ترکش تصویر ایندره، ایستاده بین دو شیر است و تصویر زیرین آن، تصویری از خدایگان مولد است.» (هینلز، ۱۳۸۳: ۱۱۶). اما به نظر می‌رسد که مجلس سوم روی این تیردان، از پائین به سمت بالا، متعلق به خدای زروان باشد زیرا روی شکم او نقش زنی مجسم گردیده است و مجلس پنجم، اشاره به دو فرزند زروان، اهورامزدا و اهریمن، دارد (دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۱۵۲ و ۱۵۳؛ گیرشمن، ۱۳۷۱: ۷۰ و ۷۱). در اینجا، زروان چهره‌ای مسن دارد و در دو سوی او اهورامزدا و اهریمن قرار دارند. اهورامزدا دست راستش بر بازوی زروان است و در دست چپ، شاخه مقدس برسم دارد و بر کمرش خنجری بسته است و در اطراف او چند دختر هستند. اهریمن همانند اهورامزدا، دست چپش بر بازوی زروان و دست راستش بر خنجر است که نشانه‌ایی از یورش او بر اهورامزداست. اهورامزدا و اهریمن هردو رو به سوی زروان دارند اما حرکت پاهای زروان به سمت اهورامزداست. در مجلس چهارم، آفرینش مادی اهورامزدا نقش شده که انسان نخستین در مرکز این مجلس است و پرنده‌ای بر بالای آن و حیوانات دیگر در اطراف وی و اختران در بالای تصویر نشان داده شده‌اند. در مجلس پنجم، نیروهای آفرینش اهورامزدا (امشاسپندان)، با شاخه‌های برسم به حالت ایستاده و بی‌حرکت با چهره‌هایی همانند چهره زروان با ریش و صورتی آرام مشخص هستند. به نظر می‌رسد مجلس اول و دوم، بیانگر منطقه البروج باشند آن‌گونه که در میان آن دو مجلس، دوازده دایره به صورت ردیف افقی حک شده‌اند. در مجلس دوم نیز دو اختر به صورت عمودی دیده می‌شوند اما مجالس دیگر به ویژه اولین مجلس و دو مجلس آخر به سختی با روایت زروان، مطابقت می‌کنند.



تصویر ۲. تربیع الهی روی لوح زروان (نگارندگان)

لوح‌های دیگری که تصویر زروان را در خود دارند عبارتند از: لوح مفرغی قسمت وسط سپر (تصویر ۴) که زروان در بالای دایره و سپر و زنانگی او در مرکز قرار دارد. در بالای شانه‌های زروان، اهورامزدا و اهریمن دیده می‌شوند و در بخش پائین، گاو نخستین و انسان نخستین، کیومرث تصویر شده‌اند که در سمت چپ، یکی از نیروهای اهریمنی به آنان یورش برده است و در سمت راست یکی از امشاسپندان، درحالی که شاخهٔ مقدس در دست دارد، درحال حرکت به سمت آنان دیده می‌شود. در اینجا گاو نخستین و انسان نخستین که هر دو در جهان مادی کشته می‌شوند، درکنار هم به تصویر درآمده و رو به سوی نیروی اهریمنی دارند. کیومرث به حالت تسلیم، دست‌ها را بالا برده و در چشم‌های گاو وحشت نشان داده شده است. نیروی ناپاکی و اهریمنی با موجودی دُم‌دار و درحالی که مشتی بر گاو فرود می‌آورد، به تصویر درآمده است.

از دیگر آثاری که مربوط به مفرغ‌های لرستان بوده و اسطورهٔ آفرینش را نشان می‌دهد، سنجاقی است که زنی را در حال زایمان نشان می‌دهد (تصویر ۵). قدمت این شیء فلزی نیز هم‌زمان با لوح زروان است. در کتاب "شناخت هویت زن ایرانی" آمده است: «تصویر زن بر روی سنجاق، بانو خدای مادر اقوام بومی آسیاست و از آسیای صغیر تا شوش مورد پرستش بوده است. این ایزدبانو در حال زایمان به تصویر درآمده است و پستان‌هایش را به حالت دوشیدن در دست دارد که احتمال می‌رود ایزدبانوی گیریرشه[۳۲] باشد. آئین پرستش این ایزدبانو نانایه (ننه) تا زمان پارت‌ها ادامه داشته است. اما ظن و گمان رومن گیرشمن برآن است که او اشی، خواهر ایزد سروش است که مظهر آبادانی و باروری بوده است (لاهیجی و کار، ۱۳۸۱: ۲۴۹) و در قبرها دیده شده است. الههٔ اشی، گاهی همراه با شیر یا بز کوهی ارائه شده است. تمام زنانی که می‌خواسته‌اند باردار شوند برای اشی نذر می‌کردند و پس از برآورده‌شدن آرزویشان یا پیش از آن، تصویر اشی را درحالی که نوزادی به دنیا می‌آورد، روی صفحه‌ای مدور حک می‌کردند و متصل به میله‌ای آن را در محل عبادتگاه نصب می‌کردند (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۴۸). در اینجا فرضیه گیرشمن درباره الهه اشی، به نظر صحیح‌تر می‌آید. در یشت هفدهم، اشی الهه آبادانی، حاصل‌خیزی، بارداری و باروری است که به صورت فرشته‌ای که دو بز کوهی یا غزال را حمایت می‌کند، نشان داده شده است (پورداود، ۱۳۷۷: ۱۸۶). مدوربودن مفرغ‌ها که به نوعی با ماه در ارتباط‌اند، نمایندهٔ زنانگی آن‌هاست زیرا در اسطوره‌های ایرانی زن، باروری، ماه، بز یا غزال بهم همدیگر مربوط بوده‌اند. شاخ‌های هلالی و بزرگ بز کوهی همانند نقش ماه روی اشیایی که نماد باروری هستند، دیده می‌شوند (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۵۶ و۵۷ و۹۱).

در این بخش، پیش از بررسی اسطورهٔ آفرینش در میان بومیان استرالیا که شناخته‌شده‌ترین آن‌ها، اسطورهٔ خواهران واویلاک یا دگنگ گاول است، عصر رؤیاها[۳۳] و اهمیت آن بین بومیان استرالیا ارزیابی خواهد شد.

عصر رؤیاها

برای بومیان استرالیا دو نوع واقعیت وجود دارد؛ نخست زندگی روزمرهٔ آن‌ها و دیگری، عصر رؤیاها است. این عصر، واقعی‌ترین و ملموس‌ترین جنبه، در زندگی بومیان است و ارتباطی به واژه رؤیا به معنای تصورات و اوهام ندارد (Charleswort, 1986: 1-3). عصر رؤیاها روایتی اسطوره‌ای درباره پیدایش و شکل‌گیری کل دنیا توسط قهرمانان نیایی است و اشاره به عصر مقدسی دارد که جهان

تصویر ۳. تیردان، مفرغ، سده‌های هفتم و هشتم میلادی، بنیاد راجرز (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۲۲)

تصویر ۴. قسمت وسط سپر، سده‌های هفتم و هشتم میلادی، مجموعه خصوصی شهر بال در سوئیس (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۶۹)

تصویر ۵. میله با صفحه مدور، سده‌های هفتم و هشتم میلادی، مجموعه خصوصی نیویورک (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۵۱)

هستی و موجودات آن به شکل کنونی خود درآمدند. به عبارت دیگر، موضوع این عصر در زمینه پیدایش جهان و چگونگی تبدیل آن به سیستمی معنوی و روحانی است (Stanner, 1953: 23-24).

موجودات نیایی اشکال پیچیده و متفاوتی داشتند. آن‌ها توانایی تغییر شکل داشته و به شکل موجوداتی چون کانگورو، شترمرغ، ساریق، مار و در روایت‌های مختلف باعنوان خواهران واویلاک یا دگنگ گاول از آن‌ها نام برده شده است. این موجودات به هر شکلی که بودند، در معرض فشارها و اجبارهای زندگی مادی و روزمره نبودند. هر یک از اعمال موجودات نیایی، پیامد خاصی بر شکل چشم‌اندازها داشت. محل‌های بیرون‌آمدن آن‌ها از زمین، تبدیل به گودال آب یا مدخل غارها شد. از محل عبورشان نهرهایی جریان یافت و از محلی که ابزار حفاری‌شان را فرو کردند، درختان روئیدند. آن‌ها مانند انسان‌های معمولی اما با معیارهای مهم‌تری زیستند. درنتیجه، اعمالشان نیز پیامدهای وسیع‌تری در بر داشت (Birnie Danzker, 1994: 54-64). نیاکان همچنین قوانینی برای گونه‌های مختلف ایجاد کردند که براساس آن زندگی کرده و تضمینی برای ادامهٔ زندگی آن‌ها شد. زندگی روزمرهٔ بومی‌ها و همچنین مراسم آئینی‌شان درواقع جشنی برای خلقت است. نیاکان حین سفر و عبور از قبایل مختلف، فرهنگ این جوامع و جغرافیای سرزمین‌شان را شکل دادند. آن‌ها کوه‌ها، صخره‌ها، چشمه‌های آب و گیاهان مختلف را آفریدند. بدین ترتیب این توتم‌های[۳۴] خاموش، که هر یک دارای وجودی روحی و معنوی بودند، می‌توانستند ملایم و بی‌خطر یا بدخواه و بدنهاد باشند. با این وجود احترام به آن‌ها واجب بود و در صورت غفلت از رسوم و سنت‌ها، واکنش آن‌ها وحشتناک بود (Morphy, 1998: 67). بنابر گفتهٔ *پیتر الکین*[۳۵] گرچه این عصر، به دورانی در زمان گذشته اشاره می‌نماید اما اثر آن تا زمان حال پابرجاست (Elkin, 1977: 10). درنتیجه امروزه، بومی‌ها با انجام مراسم آئینی، رقص و آواز می‌توانند به انرژی اولیهٔ نیاکانشان که در قسمت‌های مختلف چشم‌اندازی از خود به جا گذاشتند، دست یابند. «درواقع، بومیان با انجام مراسم آئینی با منابع فوق انسانی و نیایی خود ارتباط برقرار می‌کنند» (Oldmeadow, 2007: 8). هنر بومیان استرالیا نشان‌دهندهٔ پیوستگی و ارتباط این مردم با سرزمین آن‌هاست. به همین دلیل، زمین و عناصر آن برای بومیان مقدس است زیرا محل عبور نیاکان اساطیری در عصر رؤیاها و انتقال‌دهندهٔ قدرتشان است. آنچه هم‌اکنون بررسی می‌شود، اسطورهٔ آفرینش خواهران واویلاک و دگنگ گاول در میان بومیان استرالیا است.

اسطوره آفرینش خواهران واویلاک

از روایات بسیار کهن، درباره افسانه خلقت و نحوه مسکونی‌شدن قارهٔ استرالیاست که برای مردم یولنگو[۳۶] زبان، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. این روایت به مواجههٔ انسان و نیاکان حیوانی او مربوط می‌شود که طی مراحلی، آن‌ها دنیا و نیروهای خلاقه‌اش را می‌آفرینند و پایه‌گذار قوانین اجتماعی و خویشاوندی، رفتارهای آئینی همچون رقص‌های آئینی و آوازهای مقدس و همچنین قوانین مربوط به ازدواج می‌شوند. این اسطوره، همچنین به وقوع سیل در اولین فصل بارندگی اشاره دارد. «این داستان تنها یک اسطوره نیست بلکه بخش مهمی از زندگی آئینی مردم یولنگو می‌باشد. درواقع مراسم آئینی مختلف که امروزه در این ناحیه برگزار می‌گردد به منظور احیای انرژی نیاکان اساطیری (خواهران واویلاک) می‌باشد» (Levi-Strauss,1985: 91). بنابر عقیدهٔ *ویلیام* وارنر، این اسطوره اهمیت زیادی برای بومیان استرالیا دارد بطوری که بازتاب آن در افکارشان دیده می‌شود. بدین صورت که یک حیوان نباید کشته یا پخته شود، یک زن نباید آلوده باشد و یک تابو نباید دیده یا نقض گردد. درواقع بخش مهمی از زندگی اجتمایی و آئینی بومیان از طریق این داستان شکل می‌گیرد و به همان اندازه برای بومیان اهمیت دارد که شام آخر، کشته‌شدن مسیح و رستاخیز او برای اروپای قرون وسطی (Warner, 1957: 248).

این داستان در قلمرو چندین قبیله و به شیوه‌های گوناگون بیان شده اما در اینجا تأکید اصلی مقاله حاضر بر روایت وارنر است که بهترین و رایج‌ترین روایت است. اسطوره از آنجا آغاز می‌شود که در عصر اسطوره‌ای دو خواهر نیایی، سرزمین‌شان، قبیلهٔ دُوا،[۳۷] را ترک نمودند. مردان نیایی قبیله در جستجوی آن‌ها برآمدند اما آن‌ها را نیافتند. خواهر کوچک‌تر باردار و خواهر بزرگ‌تر فرزندش را در گهواره‌ای از پوست درخت با خود حمل می‌کرد. دو زن، نیزه‌های سنگی با خود جابجا می‌کردند. آن‌ها حین سفر، گیاهان و حیوانات مختلف و کل اجزای خلقت را نامگذاری کردند و به آن‌ها لقب مقدس، تابو و توتم دادند. حیواناتی را برای خوردن کشتند، سیب‌زمینی جمع‌آوری کردند و بر آن‌ها نیز نام نهادند. خواهران واویلاک سرانجام تصمیم گرفتند تا در سرزمین واویلاک، جایی که نام‌شان را از آن گرفتند، توقف کنند. خواهر جوان‌تر در این سرزمین وضع حمل نمود. آن‌ها در ادامه سفر خود به گودال آب میرارمینا[۳۸] رسیدند. در این اسطوره این گودال آب، مقدس بوده و از اهمیت زیادی برخوردار است و نام آن به معنی مار بلعنده است. در ته این گودال آب، اژدرمار توتمی قبیلهٔ دُوا زندگی می‌کرد. خواهر بزرگ‌تر آتشی روشن نمود و شروع به پختن سیب‌زمینی‌ها و حیواناتی که کشته بودند، کرد اما هر بار که حیوانی را برای پختن به داخل شعله‌ها می‌انداخت، از داخل شعله‌ها بیرون آمده به داخل گودال آب می‌پرید. *آلن تونی*[۳۹] دراین باره در کتاب "سفر در عصر رؤیاها" می‌نویسد:

«علت اصلی این امر که زنان از آن غافل بودند این بود که مار رنگین‌کمان [۴۰] در زیر این گودال آب، خوابیده بود. این مار به دلیل داشتن قدرت نرین، مالک تمام این ناحیه بود و هیچ‌کس دیگر بر آن حقی نداشت» (Allan& Fergus, 1999: 34-35). آنچه مسلم است علت اصلی این امر ریشه در اعتقادات آئینی و تابوهای بومیان دارد بدین صورت که یک شکارچی نباید شکار خود را بخورد.

خواهر بزرگ‌تر در جستجوی برگ برای ساختن گهواره، قدم در گودال آب مقدس میرارمینا گذاشت و آب را آلوده کرد و مار نیایی را عصبانی کرد، مار مقداری از آب گودال را مکید و به آسمان پرتاب کرد و از آن ابری در آسمان به وجود آمد. با خارج شدن مار از گودال، آب بالا آمد و همه جا را فرا گرفت. مار، خواهران را دید و شروع به هیس هیس کرد و بدین وسیله باران را فراخواند. رعد و برق آسمان را فراگرفت. دو خواهر که بسیار وحشت زده بودند، مار را به دلیل تاریکی هوا ندیدند. آن‌ها علت اصلی طوفان را نمی‌دانستند اما فوراً متوجه شدند که حادثه‌ای غیر عادی و وحشتناک درحال رخ‌دادن است. به سرعت خانه‌ای ساختند و بر هرچه می‌ساختند نامی نهادند. خواهر کوچک‌تر در وسط خانه ایستاد و شروع به خواندن آوازهای مقدس کرد خواهر بزرگ‌تر در اطراف خانه، آواز می‌خواند و می‌رقصید تا باران را متوقف کند. خواهران واویلاک، ابتدا آوازهای عمومی و کم‌اهمیت و سپس آوازهای مقدسی را که امروزه در مراسم نوآشنایی مردان خوانده می‌شود، خواندند اما باران متوقف نشد. تمام مارهای سرزمین دُوا آن‌ها را احاطه نمودند هرچند خواهران قادر به دیدن‌شان نبودند. بنابر روایت برند، هنگامی که خواهر کوچک‌تر که آب را آلوده نکرده بود، آواز می‌خواند و می‌رقصید مار متوقف می‌شد و رقص او را تماشا می‌کرد و هنگامی که خواهر بزرگ‌تر که باعث آلوده‌شدن آب شده بود، آواز می‌خواند و می‌رقصید، مار به سمت آن‌ها حرکت می‌کرد (Berndt, 1951: 22). براساس تمامی روایت‌ها، خواهران واویلاک بدین وسیله مراسم آئینی و رقص‌های امروزی بومیان را پایه‌گذاری کردند.

پس از آن خواهران از فرط خستگی بر زمین افتادند و به خوابی عمیق فرو رفتند. سرانجام مار به داخل خانه خزید آن‌ها را لیسید به بینی‌شان ضربه زد تا خون جاری شود. پس از آن ابتدا خواهر بزرگ‌تر سپس خواهر کوچک‌تر و بعد از آن دو، کودک را بلعید. مار پس از طلوع خورشید خودش را به طرف آسمان، بالا کشید و مانند تنهٔ درخت روی دم خود راست ایستاد و پس از آن شروع به خواندن سرودهای آئینی کرد. اژدرمارهای توتمی دیگر، همانند او روی دم‌های‌شان، رو به آسمان ایستادند. آن‌ها همگی از قبیله دُوا بودند اما به زبان‌های مختلفی صحبت می‌کردند. در این لحظه، مار بزرگ از آن‌ها خواست که همگی به یک زبان صحبت کنند. درواقع این امر اشاره به مراسم آئینی دارد که امروزه در بین بومیان استرالیا اجرا شده و زبانی مشترک دارند. مارهای دیگر، مار بزرگ را مؤاخذه نمودند که چرا افراد قبیله خود را بلعیده است. مار سرانجام درحالی که از عمل خود پشیمان بود با غرشی روی زمین خزید و زمین را شکافت. «در این محل، امروزه مراسم آئینی و رقص‌های ویژه‌ای مربوط به اسطورهٔ خواهران واویلاک انجام می‌شود» (Warner, 1957: 159; Berndt, 1951: 19- 26;).

مار پس از آن خواهران و فرزندان‌شان را استفراغ کرد و آن‌ها به داخل خانه مورچه‌ها افتادند. او به داخل گودال آب خزید و به صورت ماری توتمی بیرون آمد و شروع به آواز خواندن، شبیه آوازهایی که امروزه در مراسم نوآشنایی مردان خوانده می‌شود، کرد. مورچه‌ها خواهران را گزیدند و بدین وسیله آن‌ها به زندگی بازگشتند. مار دوباره به کنار آن‌ها خزید و با زدن ضربه‌ای، همگی‌شان را دوباره بلعید و بدین وسیله آن‌ها را در اختیار و سلطه خود درآورد. او سپس رقص‌های زمینی انجام داد و سرانجام به گودال آب خزید و با گذاشتن سنگی در محل ورودی گودال آب از طغیان آب جلوگیری کرد. پس از آن از راه‌های زیرزمینی به سرزمین واویلاک رفت و دو خواهر را در این سرزمین استفراغ کرد اما پسرها را در شکم خود نگه داشت چون از قبیلهٔ دیگری بودند و سرانجام به سرزمین خود بازگشت. دو زن در اینجا تبدیل به سنگ شدند که امروزه در سرزمین واویلاک می توان آن‌ها را دید.

مردان واویلاک که در جستجوی خواهران بودند، با دنبال‌کردن رد پاهای دو زن و مارها و دیدن درخشش سطح آب گودال میرارمینا، دریافتند که ماری در زیر آن پنهان است و اینکه حادثهٔ مهمی رخ داده است. آن‌ها با مشاهده دقیق‌تر، خون ریخته‌شده از سرهای خواهران و پسران‌شان را دیدند سپس دو سبد از پوست درختان ساختند و خون آن‌ها را جمع‌آوری کردند. پس از آن با پرهای شاهین، بوته‌های پنبه و خون زنان، بدنشان را تزئین کردند. خورشید غروب کرد و مردان به خواب رفتند. آن‌ها در رؤیا دو خواهر را دیدند که به منظور متوقف‌کردن مار از بلعیدن‌شان درحال رقص و آواز هستند. خواهران واویلاک در رؤیا، راز آوازها و رقص‌های مقدس و روش انجام مراسم آئینی را به آن‌ها را آموزش دادند و از آن‌ها خواستند که هر ساله بدن‌های خود را با خون و پر تزئین کنند و ماجرای خواهران واویلاک را با رقص و آواز اجرا کنند. همچنین، این سفر و هر آنچه در گودال آب ناپدید شد، نامگذاری کنند. امروزه مراسم آئینی جمع‌آوری اخرای قرمز که نماد خون نیاکان است، در بین بومیان استرالیا به منظور احیای انرژی نیاکان انجام می‌شود. این مراسم نیز،

نمادی از قدرت آئینی آن‌هاست (Spencer & Gillen, 1927: 206-208; 1998: Morphy, 354). براساس تمام روایت‌هایی که از اسطورهٔ خواهران واویلاک شده، امروزه مردان، قدرت انجام مراسم آئینی‌شان را از خواهران نیایی گرفته‌اند.

تصاویر خواهران واویلاک روی صخره‌های پیل‌بارا در استرالیا

صخره‌نگاری‌های ناحیهٔ پیل‌بارا[۴۱] در غرب استرالیا دربردارندهٔ تصاویر دو زن است که در برخی اساطیر بومی از آن‌ها باعنوان دوخواهر یاد شده است (Wright, 1968: 99). در تصویر ۶، دو زن که احتمالاً همان خواهران واویلاک هستند، درحال رقص‌های آئینی و با عصای مقدس نشان داده شده‌اند. تصویر ۷، زنان را در زیر یک قوس که احتمالاً نمادی از مار رنگین‌کمان است، نشان می‌دهد. همچنین درکنار بدن‌های آن‌ها، تصویری از یک مار قرارگرفته است. در تصویر ۸، دو زن توسط ماری که به دور خود چنبره زده بهم وصل شده‌اند. اساطیر غرب و شمال استرالیا اساساً بر بلعیده‌شدن خواهران نیایی به دست مار تأکید دارد اما براساس برخی از اساطیر دو خواهر با واردشدن به گودال آب، تصمیم دارند که به مار رنگین‌کمان تبدیل شوند (Groger- Wurn, 1973: 120). این خواهرها با واردشدن به گودال آب، مار رنگین‌کمان و پس از آن مادر نیایی می‌گردند.

– نظرات مختلف درباره مار

از دیدگاه *رادکلیف براون*،[۴۲] مار رنگین‌کمان به آب اشاره می‌نماید (Radcliffe Brown, 1930: 342). براساس گفته‌های بومی‌ها، مار در فصول بارانی و خشک پدیدار می‌شود و با تولید مثل و زایش ارتباط دارد. از نظر برند و *اسمیت*[۴۳] مار نشان‌دهنده جنس مذکر است.

برای *تریبل*،[۴۴] مار اشاره به قدرت مارپیچی شکل کیهان و جهان هستی دارد (Triebels, 1958: 130). از نظر وارنر، مار دارای معانی ضد و نقیض فراوان بوده و در آسمان، بالاترین مکان و همچنین در زیرزمین، عمیق‌ترین نقطه گودال‌های آب جا دارد. بنابر دیدگاه وی، گرچه این مار احتمالاً یک افعی مذکر است اما دارای ویژگی‌های زنانه و مردانه و به عبارتی دو جنسی است (Warner, 1957: 383-386). از نظر برند و آدولف الکین مار نشان‌دهنده نمادهای جنسی است اما برند تأکید ویژه بر زایش داشته و از نظر او گودال آب، نماد زن است (Elkin, 1977: 9; Berndt, 1951: 24-25). در ارتباط با تفسیر مارشاک[۴۵] از نماد مارپیچ در میان فرهنگ‌های مختلف نتیجه چنین می‌شود که مار حداقل در یکی از جنبه‌های خود به زمان دورانی و اسامی متفاوتی چون افعی مرگ، تولد دوباره، افعی کیهانی، ماری که دم خود را گاز می‌گیرد، باران و صاعقه اشاره می‌نماید. از نظر وی مار می‌تواند خطی منحنی، تقویمی بدوی یا وسیله‌ای برای توصیف زمان و تغییرات فصول باشد. مار مانند فصول یا هر شکل دورانی دیگر بیانگر تغییر شکل، استحاله، متحدشده با خود و با ضد خود، نماد فصول بارانی و خشک، مرد و زن، بالاترین نقطه در آسمان و پائین‌ترین نقطه در اعماق زمین است (Marshack, 1985: 142). همان‌طور که در اسطورهٔ خواهران واویلاک، زمان دورانی به شکل مارپیچی (مار رنگین‌کمان)، آن‌ها را در بر گرفت و نمادی از مراسم آئینی بود.

– تصاویر خواهران واویلاک روی پوست درخت

نقاشان بومی، آفرینندهٔ ادبیات تصویری به شمار می‌روند. این نقاشان اساطیر پیچیده‌ای را که بیانگر زندگی معنوی ملت‌های‌شان (عصر رؤیاها) است، روی پوست درخت به تصویر می‌کشند. علائم تصویری به کار برده شده، با منظور نقاشی‌ها چنان مطابقت دارند که نقاشان طبق یک نظم مقرر قبلی به آن‌ها شکل نمی‌دهند بلکه آزادانه در تابلوی نقاشی ترکیب‌شان می‌کنند. در تصویر ۹، از علائم نمادین برای ارائهٔ داستان استفاده شده است. در اینجا در قسمت پائین، وسط صفحه، تصویر گودال آبی دیده می‌شود که کنار آن، درخت اوکالیپتوس روئیده است. یکی از خواهران مار مقدس را بیدار می‌کند و او از گودال آب خارج می‌شود (وسط تصویر) و برای بلعیدن دو خواهر و فرزندان‌شان، دور آن‌ها حلقه می‌زند. در سمت راست تصویر دو خواهر بازهم دیده می‌شوند (کوپکا، ۱۳۶۱: ۹).

براساس اسطورهٔ خواهران واویلاک، مار پس از بلعیدن خواهران و فرود آمدن به زمین، محلی را برای انجام مراسم آئینی به وجود آورد که زمین آئینی سه گوشه در کناره‌های تصویر، به آن اشاره می‌نماید. فضای پر و خالی در تصویر مسئلهٔ

تصویر ۶ و-۷ دو زن درحال رقص، کنده‌کاری صخره‌ای، پیل‌بارا، استرالیا (Wright, 1968: 99)

تصویر ۸. دو زن و مارچنبره‌زده، کنده‌کاری صخره‌ای، پیل‌بارا، استرالیا (Wright, 1968: 99)

مهمی است که هنرمند آن را بررسی کرده است. نیم‌دایره پائین، نماد گودال آب مقدس و محلی است که روایت از آنجا شروع می‌شود. در تصاویر دیگر معمولاً گودال آب به صورت یک دایرهٔ سیاه در وسط تصویر قرار دارد. در این تصویر همچنین حیوانی در قسمت پائین صفحه نشان داده شده که احتمالاً از جمله حیواناتی است که خواهران شکار کرده‌اند. اشیای دیگر موجود در تصویر احتمالاً اشیای آئینی و مقدس بومیان مانند بول‌رور[۴۶] هاست که در مراسم آئینی از آن‌ها استفاده می‌شود. در آثار بومیان معمولاً چندین نقطهٔ دید وجود دارد اما نقطهٔ دید غالب معمولاً از زاویهٔ بالاست. این آثار، پرسپکتیو هوایی خود را از طرح‌های زمینی، نقاشی‌های بدنی و اشیای مورد استفاده در مراسم آئینی می‌گیرند.

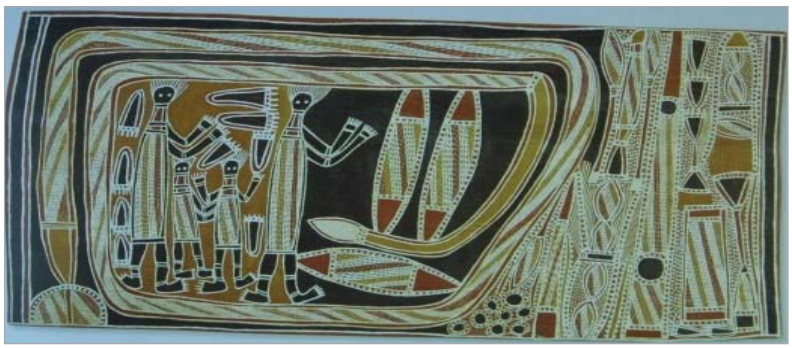
همان‌طور که در تصویر ۱۰ دیده می‌شود؛ *پدی داتانگو*[۴۷] به شیوه‌ای خاص روایت داستان را می‌آفریند. او از کادر مستطیل خوابیده برای سازمان‌دهی عناصر تصویری خود بهره جسته و چشم‌انداز و نمادهای آئینی را ارائه داده است. در این شیوه، تأکید بیشتری بر شکل مار شده است. عناصر دیگری که در این تصویر استفاده شده عبارتند از: درخت نخل و زنبیل‌هایی که پر از خوراک‌های بوته‌ای هستند و براساس دید منحصر به فرد نقاش ارائه شده‌اند. در این تصویر، مار از گودال بیرون آمده و به دور خواهران و فرزندانش حلقه زده است. دیگر عناصر به کار رفته در تصویر، اشیای آئینی بوده و دارای نقوشی همانند نقاشی‌های بدنی بومیان در هنگام اجرای مراسم آئینی است (Caruana & Nigel, 1997: 32).

پس از مرگ داتانگو در سال ۱۹۳۳ م.، *جیوادا*[۴۸] اجازهٔ به تصویر کشیدن مراسم آئینی خواهران را به دست آورد (تصویر ۱۱). در این تصویر، پیکره‌ها در پس‌زمینه هاشوری تصویر پراکنده‌اند. این اثر دارای پرسپکتیو خاص خود است زیرا تصاویر مار و خواهران در یک راستا قرار ندارند و عناصر تصویر به صورت معلق در فضا هستند. نقوش مختلف ارائه‌شده در این اثر، برگرفته از طرح‌های هنر زمینی در مراسم آئینی مختلف است. در اینجا عناصری مانند خانهٔ پوست درختی که خواهران ساختند، ظروف مخصوص حمل آب از پوست درخت، عصاهای کاوشگری مخصوص خواهران در وسط تصویر و زمین سه گوشهٔ مقدس و گودال آب در بالای تصویر ارائه شده‌اند.

گودال آب در این تصاویر، مهم‌ترین محل تجمع قدرت‌های روحانی، معنوی و نیایی و محل دسترسی به دنیای زیرزمین است. در تصاویر اولیه، گودال آب به صورت دایره‌ای سیاه و پس از آن به شکل نیم‌دایره و هم‌مرز با لبهٔ پائینی نقاشی ترسیم شده‌اند. در آثار برخی دیگر از هنرمندان مانند جیوادا، گودال آب (خانه مار بزرگ) بطور مبهم، نمادی از خاک‌ریز موریانه و همچنین در ورودی پناهگاه پوست درختی است که توسط خواهران به منظور حفاظت از باران ساخته شد. در نمونه‌های دیگر بر اهمیت گودال آب، به صورت گرداب و با نشان‌دادن عناصر اطراف تأکید شده است. گودال آب استعاره نیروهای بالقوه و ماورایی است زیرا سطح گودالی آب به عنوان آئینه، انعکاس‌دهندهٔ تصویر افراد و همچنین واسطه‌ای نمادین برای رسیدن به فضای مقدس در زیرزمین است.

در اینجا وجود زن و مار رنگین‌کمان، نیروهای دوگانه‌ای هستند که از پیوستگی آن‌ها، زندگی و خلاقیت به وجود می‌آید. این اسطوره از مکمل‌بودن زن و مرد حکایت دارد. مار با بلعیدن زنان، قدرت و عقل را نصیب خود می‌سازد و از آن زمان به بعد فقط مردان، نگهبان قوانین و آموخته‌های قبیله می‌شوند. با این وجود، پیروزی بطور کامل نصیب مار نمی‌شود، زنان به زندگی باز می‌گردند و ارواحشان همراه مار به زندگی خود ادامه می‌دهد. مار با قدرت مردانه مطرح می‌شود و زنان به عنوان موجوداتی مولد (Allan & Fergus, 1999: 35).

تصویر ۹. خواهران واویلاک، نقاشی روی پوست درخت، ۱۹۶۳ (کاروانا، ۱۹۹۷: ۴۴)



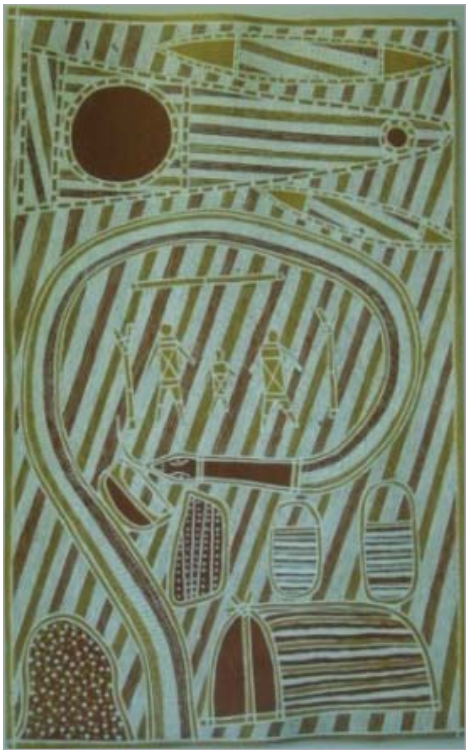
تصویر ۱۰. خواهران واویلاک، پدی داتانگو، نقاشی روی پوست درخت، ۱۹۸۰ (کاروانا، ۱۹۹۷: ۳۹)

اسطوره خواهران دگنگ گاول

ارتباط بین انسان‌ها، حیوانات و موجودات نیایی، در قسمت‌های مختلف استرالیا تفسیرهای متعددی داشته است. طبق اساطیر سرزمین آرنهایم، خلقت انسان‌ها پس از خلقت جهان رخ داد. اولین انسان‌ها به شکل کامل از بدن زنان نیایی به وجود آمدند. زنان نیایی اغلب به صورت باردار همراه بچه و اشیای آئینی به تصویر کشیده می‌شوند اما این زنان با انجام مراسم آئینی خاصی آمادگی زایش می‌یابند و در مکان‌هایی مختلف، نمایندگانی به کمک آن‌ها می‌آیند. عقیده بر این است که در سراسر سرزمین آرنهایم مرکزی و شرقی، فرزندان نژاد داهوا از خواهران دگنگ گاول به وجود آمدند.

- تصویر خواهران دگنگ گاول روی پوست درخت

خواهران دگنگ گاول همراه برادرشان از سمت شرق، سفر خود را آغاز نمودند، با قایق به سرزمین آرنهایم رسیدند و در آنجا اردو زدند. آن‌ها دو ابزار حفاری داشتند که هنگام راه‌رفتن به آن‌ها کمک می‌کرد. خواهران با عصاهایشان چاه آبی حفر کردند و سپس آن‌ها را کنار چاه آب کاشتند که پس از مدتی تبدیل به درخت شد. همان‌طور که در تصویر ۱۲ دیده می‌شود، برادر در قسمت بالای تصویر با عصای حفاری ایستاده و در اطرافش درختانی روئیده‌اند. در قسمت وسط تصویر قدرت زنان در متولد کردن انسان‌ها تصویر شده است که شباهت آشکاری با تصویر ۵، الهه اشی دارد. زنان همچنین با این عمل خود حاصل‌خیزی، نعمت و فراوانی را به زمین و ساکنانش هدیه می‌دهند. در سومین بخش، عمل زایش زنان به صورت نمادین دیده می‌شود (Morphy, 1998: 74). «بنا به نظر برند» و وارنر خواهران واویلاک و خواهران دگنگ گاول بهم مربوط بوده و احتمالاً یکی هستند» (Berndt, 1951: 12-13; Warner, 1957: 399).



تصویر ۱۱. خواهران واویلاک، جیوادا، نقاشی روی پوست درخت، ۱۹۹۵ (کاروانا، ۱۹۹۷: ۳۵)

تصویر ۱۲. اسطوره آفرینش، خواهران دگنگ گاول، نقاشی روی پوست درخت اوکالیپتوس، ۱۹۹۵ (مورفی، ۱۹۹۸: ۷۴)

نتیجه‌گیری

براساس بررسی اسطورهٔ آفرینش در کیش زروانی و اساطیر بومیان استرالیا، چنین بر می‌آید که هرچند نحوهٔ تفکر و اندیشهٔ انسان‌ها نسبت به مسئله آفرینش در فرهنگ‌های مختلف تفاوت‌های آشکاری را نشان می‌دهد اما همگی آن‌ها اعتقاد به یک نیروی برتر و ماورائی دارند که در یک‌جا، نام ایزد بر آن می‌نهند، در جایی دیگر به عنوان نیاکان اساطیری از آن‌ها یاد می‌شود و به گونه‌ای نمادین در اساطیر آفرینش، تجلی می‌یابند. قدرت آفرینش در کیش زروانی، با خلق اهورامزدا و اهریمن متجلی می‌گردد. زروان در زمانی بی‌کرانه، با بخشیدن برسم به اهورامزدا قدرت خلق جهان را به وی می‌دهد و او نیز با یاری وای نیکو، جهان و موجودات آن را می‌آفریند. در اسطورهٔ خواهران واویلاک، آفرینش جهان هستی، موجودات و انسان‌ها مستقیماً به دست آن‌ها در عصر رؤیاها که احتمالاً نمود زمان بی‌کرانه است، رخ می‌دهد. آن‌ها با استفاده از ابزار حفاری یا عصای کاوشگری یا نیزه‌های سنگی موجودات را خلق می‌کردند. زمان دورانی در دو اسطوره نمود خاصی دارد؛ زروان در زمانی بی‌کرانه اهورامزدا و پس از آن اهورامزدا و اهریمن در زمانی کرانه‌مند جهان و انسان را می‌آفریند. این آفرینش، دوازده هزار سال به طول می‌انجامد و پس از آن دوباره زمان بی‌کرانه آغاز می‌گردد. همچنین بنابر اساطیر زرتشتی، اهورامزدا جهان مادی را می‌آفریند بنابراین، ماده برای آن‌ها اهورایی و مقدس است. از طرف دیگر، نیاکان اساطیری در عصر رؤیاها که نمودی از زمان بی‌کرانه هستند، به آفرینش جهان و انسان دست می‌یازند. این عصر برای بومیان مقدس بوده و امروزه (زمان کرانه‌مند)، بومیان با انجام مراسم آئینی، رقص و نقاشی بدنی، سعی دارند با نیاکان اساطیری (زمان بی‌کرانه) خود ارتباط یابند (زمان دورانی). زیرا معتقدند نیاکان، انرژی خود را در دل صخره‌ها، درختان و کل جهان ذخیره کرده‌اند بنابر این، تک تک اجزای هستی برایشان مقدس است. احتمال می‌رود که حرکت دایره‌ای شکل بدن مار، در نقاشی‌ها و نقوش صخره‌ای و آن‌چنان که مار را نماد عناصر متضادی چون فصول بارانی و خشک، مرد و زن، آسمان و زمین دانسته‌اند، اشاره به حرکت دورانی در زمان باشد. البته درباره مار در اسطورهٔ خواهران واویلاک تفسیرهای متعددی شده که موضوع مد نظر این مقاله نیست. عناصر متضاد در آئین زروان با آفرینش اهورامزد، نماد خوبی و اهریمن، نماد بدی و نبرد روشنایی و تاریکی ظهور می‌یابد که سرانجام به پیروزی روشنایی می‌انجامد. نمود این عناصر نمادین در مفرغینه‌های لرستان دیده می‌شود. از طرف دیگر در اسطورهٔ خواهران واویلاک مبارزهٔ مار و خواهران نیایی مشاهده می‌گردد که تنها وسیلهٔ دفاعی آن‌ها رقص‌ها و آوازهای آئینی‌شان است. هرچند خواهران واویلاک را مار می‌بلعد اما آن‌ها پایه‌گذار قوانین و مراسم آئینی جامعهٔ بومیان می‌شوند. در اینجا مار، برخلاف اسطورهٔ زروان که موجودی اهریمنی است، منفی نیست و به عنوان قدرت مردانه یا نیایی و زن به عنوان موجودی مولد[۴۹]، مطرح می‌شوند. در اسطورهٔ زروان نیز او خدایی است دو جنسی که از او اهورامزدا و اهریمن زاده می‌شود. همچنین در لوح مفرغین، الهه اشی درحال زایش نشان داده شده که شباهت آشکاری با زایش، در نقاشی خواهران دگنگ گاول دارد. در اسطورهٔ زروان، آسمان، جایگاه اهورامزدا و مقدس است و زمین، نماد تیرگی و جایگاه اهریمن است اما در اسطورهٔ خواهران واویلاک، آسمان و زمین هر دو مقدس‌اند. همچنین تناقض در مار نشان داده شده که هم در آسمان، جایگاه مار نیایی، مار رنگین‌کمان، و هم در زیرزمین، گودال مقدس، جای دارد. بنابر روایات، عناصر متضاد در وجود خود زروان و نیاکان بومیان نیز دیده می‌شود زیرا زروان را هم هستی‌زا و هم ویرانگر نامیده‌اند. نیاکان اساطیری بومیان نیز می‌توانستند بدنهاد یا ملایم باشند. همچنین در اسطورهٔ زروان، پس از نابودی نهایی اهریمن، مردم به زبانی مشترک سخن خواهند گفت و در اسطورهٔ خواهران، مارها دربرابر مار نیایی و به فرمان او که به مراسم آئینی امروزی بومیان اشاره می نماید که در تمام نقاط استرالیا به صورت یکسان اجرا می‌شود. مسئله مهم دیگر، تقدس اشیای مفرغی لرستان است که در مراسم آئینی خاص از آن‌ها استفاده می‌شد. همچنین اجازهٔ کشیدن اسطوره‌ها و داستان‌های نیایی در میان بومیان به هر کسی داده نمی‌شد و این تصاویر، معمولاً از چشم بیگانگان دور نگه داشته می‌شدند.[۵۰]

پی‌نوشت

1. Zurvan or Zarvan
2. Asi -Asay
3. Wagilag and Djang gawul Sisters
4. Lucien Levy -Bruhl

۵. فرایند

6. Carl Gustav Jung

۷. تئوپمپوس (Theopompus)، ۳۸۰ سال پیش از میلاد نویسنده، استاد علم بدیع و تاریخ‌نگار یونانی بود.

۸. پلوتارخ (Plutarchus)، حدود سال‌های ۴۶ - ۱۲۷ میلادی از تاریخ‌نگاران، زندگی‌نامه‌نویسان و مقاله‌نویسان یونان باستان بود.

9. Roman Ghirshman
10. Jhon Hinnells
11. W .L .Warner
12. R .M .Berndt
13. R .Robinson
14. Waugeluk Sisters
15. W .S .Chaseling
16. H .Morphy
17. W .Caruana & L .Nigel
18. Eznic de Kotb

۱۹. در برخی از منابع از جمله بندهش، وی را هرمزد می‌نامند.

۲۰. جهل

۲۱. نظرات، پیرامون درباره این دورهٔ کیهانی متفاوت است (بنونیست، ۱۳۷۷: ۷۲و ۷۳).

22. H .S .Nyberg
23. Quaternity
24. Arshoqar
25. Farshoqar
26. Zaroqar

۲۷. Barsam, Barsom؛ برسم در دین زرتشتی نشانه‌ای از قداست و روحانیت اهورامزداست و موبدان هنگام نیایش آن را به دست می‌گیرند. اما نکته این است که در دست اهورامزدا و اهریمن، هر دو شاخه درخت برسم هست اگرچه قداست به اهورامزدا می‌رسد و آن نشانه‌ای از توجه و اهمیت‌دادن به نماد آفرینش است (زنر، ۱۳۸۴: ۱۱۳و ۱۱۶).

28. Vayu

۲۹. Ahunawar؛ دعای راستی، مقدس‌ترین دعای زرتشتی مشتمل بر ۲۱ کلمه اوستایی است (جلالی مقدم، ۱۳۸۴: ۱۲۹).

30. Thwasha

۳۱. Varun در آئین ودایی خدای آسمان، زمین، آب و قانون جهان و اموات و همچنین بهشت و زمین است.

32. Kirisha -Kiricha

۳۳. اصطلاح Dream time را برای اولین بار در اواخر قرن نوزدهم میلادی باستان‌شناسان برای ترجمهٔ مفاهیم و ارزش‌های معنوی عنصر رؤیا به زبان انگلیسی به کار گرفتند. پس از آن به صورتی گسترده از آن استفاده شد هرچند این ترجمه، بسیارسطحی و نارساست.

۳۴. Totem؛ جانور، گیاه یا شیئی که نشانهٔ اجدادی و روابط خویشاوندی قبیله‌ایی معین است و نمود نیروی نگهبان قبیله شمرده می‌شود.

35. A .P .Elkin

۳۶. مردم بومی شمال شرقی سرزمین آرنهایم، مجموعاً یولنگو (yolngu) نامیده می‌شوند.

37. Dua

38. Mirrirmina

39. T .Allan

۴۰. مار رنگین‌کمان، کهن‌ترین نیای بومی است که تصویر آن به وفور روی صخره‌ها دیده می‌شود (Allan, 1999: 30).

41. Pilbara

42. A .R .Radcliffe-Brown

43. W .Schmidt

44. L .F .Triebels

45. A .Marshack

۴۶. Bull Roarer، شیء مقدسی که در مراسم آئینی بومیان با نخ بلندی در آسمان به حرکت در می‌آید.

47. Paddy Dhathangu

۴۸. Djiwada؛ شایان یادآوری است که هنر نزد بومیان مقدس بوده و برابر چشم بیگانگان قرار نمی‌گرفته است. هدف بومیان حفظ هنر نبوده و معمولاً پس از اجرای مراسم آئینی در معرض عوامل طبیعی قرار می‌گرفته تا ویران شود. تنها، پس از ورود اروپائیان به این مناطق و درخواست آن‌ها این آثار پابرجا شدند هرچند اعتراضات وسیعی را از طرف بومیان در بر داشت. به همین دلیل، تاریخ اکثر آثار به جا مانده از آن‌ها مربوط به دوران متأخر است.

۴۹. در اسطورهٔ خواهران واویلاک یکی از آن‌ها باردار و دیگری فرزندی دارد و در اسطورهٔ خواهران دگنگ گاول، خواهران درحال زایش به تصویر کشیده شده‌اند.

۵۰. شایان یادآوری است که هنر نزد بومیان مقدس بوده و دربرابر چشم بیگانگان قرار نمی‌گرفته است. هدف بومیان حفظ هنر نبوده و معمولاً پس از اجرای مراسم آئینی در معرض عوامل طبیعی قرار می‌گرفته تا ویران شود. تنها، پس از ورود اروپائیان به این مناطق و درخواست آن‌ها این آثار پابرجا شدند. هرچند اعتراضات وسیعی را از طرف بومیان دربر داشت. به همین دلیل، تاریخ بیشتر آثار برجای مانده از آن‌ها مربوط به دوران متأخر است.

منابع و مآخذ

- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۷۷). **اسطوره، بیان نمادین**، تهران: سروش.
- احمدی، بابک (۱۳۷۴). **حقیقت و زیبایی**، تهران: مرکز.
- دو بوکور، مونیک (۱۳۷۳). **رمزهای زنده‌جان**، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.
- بهار، مهرداد (۱۳۸۱). **از اسطوره تا تاریخ**، تهران: چشمه.
- _____ (۱۳۷۵). **ادیان آسیایی**، تهران: چشمه.
- بنونیست، امیل (۱۳۷۷). **دین ایرانی بر پایهٔ** متن‌های **معتبر یونانی، ترجمه بهمن سرکاراتی**، تهران: قطره.
- پورداود، ابراهیم (۱۳۷۷). **یشت‌ها**، ج دوم. تهران: اساطیر.
- جلالی مقدم، مسعود (۱۳۸۴). **آئین زروان، مکتب فلسفی- عرفانی زرتشتی برمبنای اصالت زمان**، تهران: امیرکبیر.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۷۰). **اوستا**، ج دوم. تهران: مروارید.
- دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام (۱۳۸۵). **درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان**، تهران: الزهرا.
- دادور، ابوالقاسم و مبینی، مهتاب (۱۳۸۸). **جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان**، تهران: الزهرا.
- دولت‌آبادی، هوشنگ (۱۳۷۹). **جای پای زروان، خدای بخت و تقدیر**، تهران: نی.
- زنر، آر. سی (۱۳۸۴). **زروان یا معمای زرتشتی‌گری**، ترجمه تیمور قادری، تهران: امیرکبیر.
- فرنبغ دادگی (۱۳۷۸). **بندهش**، ترجمه مهرداد بهار، تهران: توس.
- کاسیرر، ارنست (۱۳۶۶). **زبان و اسطوره**، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: قطره.
- کرباسیان، ملیحه (۱۳۸۴). **فرهنگ الفبایی- موضوعی اساطیر ایران باستان**، تهران: اختران.
- کریستن سن، آرتور (۱۳۸۲). **مزداپرستی در ایران قدیم**، ترجمه ذبیح‌الله صفا، تهران: هیرمند.
- کوپکا، کارل (۱۳۶۱). عصر رؤیاها، **پیام یونسکو**، سال یازدهم، ش ۱۲۰، ۹.
- گیرشمن، رمان (۱۳۷۱). **هنر ایران، دوران ماد و هخامنشی**، ترجمه عیسی بهنام، تهران: علمی و فرهنگی.

- لاهیجی، شهلا و کار، مهرانگیز (۱۳۸۱). **شناخت هویت زن ایرانی در گستره پیش از تاریخ و تاریخ**، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- مونور، آنتونیو. یونگ (۱۳۷۶). **خدایان و انسان مدرن**، ترجمه داریوش مهرجویی، تهران: مرکز.
- نیبرگ، هنریک. ساموئل (۱۳۵۹). **دین‌های ایران باستان**، ترجمه سیف‌الدین نجم‌آبادی، تهران: مرکز ایرانی مطالعهٔ فرهنگ‌ها.
- ولی، وهاب (۱۳۷۹). **ادیان جهان باستان**، ترجمه میترا بصیری، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- هینلز، جان راسل (۱۳۸۳). **شناخت اساطیر ایران**، ترجمه باجلان فرخی، تهران: اساطیر.
- یوستی، فردیناند (۱۳۸۳). **بندهش هندی**، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

- Allan, T. & Fergus, F. (1999). **Journeys through Dream Time**. London: Duncan Bird Publishers.
- Berndt, R. M. (1951). *Kunapipi*. Melbourne: Cheshire.
- Birnie, D. J. (1994). **Dreaming Tjukurrpa**. Munich, New York: Prestel.
- Caruana, W. & Nigel, L. (1997). **The Painters of the Wagilag Sisters Story 1937-**
- **1997**. Canberra: National Gallery of Australia.
- Charlesworth, M. (1986). **Religion in Aboriginal Australia**. St Lucia: University of
- Queensland Press.
- Chaseling, W. S. (1957). **Yulengor: Nomads of Arnhem Land**. London: Epworth.
- Elkin, A. P. (1977). **Aboriginal Men of High Degree**. St. Lucia: University of Queensland Press.
- Groger-Wurm, H. M. (1973). **Australian Aboriginal Bark Paintings and their Mythological Interpretation**. (Vol. 1). Eastern Arnhem Land, Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies.
- Lévi-Strauss, C. (1985). **The View from afar.** Oxford: Blackwell.
- Marshack, A. (1985). On the dangers of serpents in the mind. Current Anthropology. 26: 45- 139.
- Morphy, H. (1998). Aboriginal Art. Singapore: Phadon.
- Oldmeadow, H. (2007). **Melodies from the beyond: Australian aboriginal religion in**
- **Schuonian perspective**. Colombo: Sri Lanka Institute of Traditional Studies.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1930). The Rainbow-Serpent Myth in South-east Australia.Oceania. 1: 47- 342.
- Robinson, R. (1966). **Aboriginal Myths and Legends**. Melbourne: Sun Books.
- Schmidt, W. (1953). **Sexualismus, Mythologie und Religion In Nord-Australien**. Anthropus.
- Spencer, B. & Gillen, F. J. (1927). **The Arunta**. (Vol 2). London: Macmillan.
- Stanner, W. E. H. (1979). **The Dreaming (1953)' in White Man Got no Dreaming**. Canberra: ANU Press.
- Triebels, L. F. (1958). **Enige Aspecten van de Regenboogslang: Een vergelijkende studie**.
- Nijmegen: Gebr. Janssen.
- Wright, B. J. (1968). **Rock Art of the Pilbara Region, North-west Australia**. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies.
- Warner, W. L. (1957). **A Black Civilization**. New York: Harpe.

Received: 2013/04/08
Accepted: 2014/02/26

The Comparative Study of Creation Myth in Zarvan Cult and Myths of Australian Aborigines

Zahra Bankizadeh*
Rasul Moareknejad Mehdi Hosseini*** Zohreh Davazdahemami******

Abstract

Creation myths reflect human's belief in the creation of the world, human beings and their end whose manifestation can also be seen in the belief of Zarvan cult in Iran. Since the idea of world creation has manifestations among all nations, it seems that Creation myth in Iranian and Australian cultures has various common points. To investigate this hypothesis, the Creation myth is studied comparatively-descriptively in the two cultures and its symbols are also explored in order to find their similarities and differences. The clearest similarity between the two cultures is that both of them believe in a superior force which is called Zarvan in Iran and "Wagilag Sisters" among Australian aborigines. Another common feature of these cultures is that Zarvan created Ahuramazda and Ahriman in eternal time, and "Wagilag Sisters" created the world and creatures in "Dream Time" which is a manifestation of eternal time. In Zarvan cult, there are some indications of Ahuramazda and Ahriman as good and evil forces whose manifestations can be found in Lorestan metals, and snake as the force of Ahriman. Symbols like "snake" and "sacred water hole" are considered in the myth of "Wagilag Sisters" which are seen in rock engravings and bark paintings. In addition, snake, rainbow snake, is an ancestral being that lives in the heaven and underground in the sacred water hole. Zarvan gave the power of creation of the world and its creatures to Ahuramazda through Barsam. In turn, Ahuramazda creates the world by "Good Vayo" and "Wagilag Sisters" by sacred "digging sticks" or "stone spears. In these two myths, in addition to creating the world birth is also emphasized.

Keywords: Creation myth, Zarvan, Australian aborigines, Wagilag Sisters, Ahuramazda, Ahriman

* MA, Alzahra University, Tehran, Iran
** MA, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
*** Professor, Faculty of Visual Arts, Art University of Tehran, Iran
**** MA, Art University of Tehran, Iran

Received: 2013/03/13
Accepted: 2013/06/10

A Comparative Study of Two Ta'ziyehs of Imam Reza's Martyrdom

Reza Kuchakzadeh*

Abstract

Imam Reza's Shabih Namehs (the text of Ta'ziyeh) belong to the second period of passion plays writing and after that; a period in which the writers of these texts distanced from the main events of Ashura and martyrdom of Imam Ali and started writing about the other Innocents in Islam. This period began almost during the reign of Fathali Shah Qajar

Being the unique integrated national/religious art of Iran, Ta'ziyeh was originally a popular art welcomed by all social classes. Therefore, different narratives of one story appeared in different regions whose confrontation not only leads to recognition of creativity within the definite framework of narrative but also can make the reader familiar with attitudes and beliefs of a broad range of Iranians.

This research is mainly based on the following questions: with regard to writers' using of Shiite history narratives, how are the narratives in namesake Ta'ziyehs which deal with the same subject? Have these writers been under the influence of past narratives so much that they did not have capacity or possibility for innovation?

The data of this study has been gathered via library method and has been analyzed by descriptive-inferential method.

After investigating the writing period of Imam Reza martyrdom's Ta'ziyehs, this study explores the confrontation of two different Ta'ziyehs in order to find their similarities and dissimilarities. Through an intertextual reading, and while studying various techniques used by writers for providing the proper dramatic description of a given historical event, we become familiar with differences in local people's attitude and understanding of such event.

The evaluation of namesake Ta'ziyehs shows that the writers do not seek repeating the past methods and have tried to try new ways regarding the narrative, audience and society of each period.

Keywords: comparative study, Shabih Nameh (Ta'ziyeh Nameh), passion plays writing, Imam Reza

* MA, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Received: 2012/06/02
Accepted: 2013/06/10

The Study of Identity-Making Patterns in the Identity of Iran's Contemporary Architecture

Behrouz Shahbazi Chegeni* Kazem Dadkhah Mehdi Moini*****

Abstract

Looking at the literature of Iran's contemporary architecture, one can observe dissatisfaction with the existing situation in addition to acknowledging lack of identity in the contemporary architecture of Iran. Some scholars believe that the reason for the problem is alienation of architecture and people, and express concerns about the lack of mutual understanding on both sides. Others consider the similarity between different cities of the country as the symptom of a common illness. Nowadays, having a common identity-based architecture is a matter of national concern for the Iranian architecture society. However, almost no theory is available to provide answer for questions such as what is identity, which elements and conditions are involved in its formation and what is the relationship between identity and architecture.

Using comparative method, this study reviews the literature on identity and the procedure of its formation in a culture. Then, the analytical method is applied and four levels of culture –from subjective and abstract levels to objective and concrete ones- are distinguished. These levels are named paradigm, tradition, pattern, and cultural achievements. Furthermore, the role of architectural patterns is accentuated as a means of creating identity. Finally, the relation between architecture and the aforementioned levels as well as the role which can be played by them or is expected from them is discussed.

Keywords: architecture, identity, culture, paradigm

* Lecturer, Architecture Department, Art University of Isfahan, Iran

** MSc, Yazd University, Iran

*** Lecturer, Architecture Department, Art University of Isfahan, Iran

Received: 2012/11/06
Accepted: 2013/06/10

A Comparative Study of Art in Islamic Futuwwat and Zen Buddhism

Amir Javan Arasteh* Abolfazl Mahmoodi**

Abstract

This research aims to provide a comparative study of art in two major religious trends in the East, i.e. Futuwwat, grown out of Sufism, and Zen, arising from Buddhism. The main question is how much Zen Buddhism and Futuwwat are similar in the area of art. In order to answer this question, the authors have used analytical-comparative method to organize this study.

This article intends to pay attention to a different and very essential approach to art. The results of this study show that these two sects have significant similarity in the area of art, although some differences are also observable. Generally speaking, it could be claimed that in the East it is always emphasized that art is an inner virtue and one does not achieve it unless he/she has embodied purification and contemplation. In this approach, knowing the form and content does not make the artist but it is the inner illumination which shapes the heart of truth.

Keywords: Futuwwat, Futuwwat Nameh, Eastern art, Zen, inner progression

* Lecturer, Faculty of Cults, University of Religions and Cults, Qom, Iran

** Associate Professor, Faculty of Theology, Islamic Azad University (Science and Research Branch), Tehran, Iran

Received: 2013/04/06
Accepted: 2013/06/10

Comparative Study of Architectural Space in the Prominent Safavid Caravanserais of Isfahan Bazaar

(case study: Shah, Sarutaqi and Madar-Shah caravanserais)

Arezoo Hosseini* Hosein Poornaderi **

Abstract

The welfare and safety of caravans have always been of great importance throughout the Persian history and this fact has led to the foundation of the buildings called caravanserai and its related elements. These buildings resolved communication and economic needs. Caravanserais can be divided into two kinds: city and intercity. Flourishing of Iran's caravanserais in the Safavid era was due to the security, development of relationships with Europe and India by land or sea as well as development of foreign and domestic trade. In this period, prosperity in production and commerce, especially in Isfahan (capital of the Safavids), led to the establishment of urban caravanserais as a coherent element in the structure of the urban bazaar (market). Accordingly, the structure of bazaars and caravanserais was closely linked to each other and created variations in the caravanserais' structure. Although, in time, caravanserais lost their primary role in relation to the bazaar's needs and services, studies about these caravanserais are important. The present research seeks to answer the question of what changes have occurred in the Safavid caravanserais of Isfahan bazaar. This study has been executed using library and field studies and comparative method. The main purpose is to provide a typology of the Isfahan bazaar's caravanserais in the Safavid era to respond to personal and social needs of traders and caravans, in addition to extracting common patterns in these caravanserais according to their residential and commercial functions. Recognizing these patterns can help designing commercial spaces proportionate with modern needs of the bazaar. These caravanserais, according to their construction period, are divided into three kinds: early, middle and late. Despite similarities in most types of Safavid caravanserais in Isfahan bazaar, some differences are seen as well in these buildings considering their structural relation to bazaar and its urban elements, caravanserai's spatial composition, expanse, external form and type of entrances, courts, ivans (porches), ivanches (small porches) and ravaghs (porticoes), rooms and also caravanserai's spatial diversity.

Keywords: Safavid caravanserais, Isfahan bazaar, typology and architecture of caravanserai

* PhD student, Faculty of Architecture and Urbanization, Art University of Isfahan, Iran

** Assistant Professor, Faculty of Architecture and Urbanization, Art University of Isfahan, Iran

Received: 2013/02/14
Accepted: 2013/06/10

Comparative Analysis of the Early Human Figurines in the Fertile Crescent (Levant, Mesopotamia, Anatolia & Western Iran)

Rouhollah Shirazi* Sadreddin Taheri Zohreh Soltanmoradi*****

Abstract

Looking at the dawn of human figurines in the Fertile Crescent which comprises Western Iran, Anatolia, Mesopotamia and Levant, this article aims to explore the reasons of their making and their meanings comparatively. This may help scholars to compare the artifacts following their construction timeline. The historical span of investigated museum artifacts in this case study is from the end of Epipaleolithic and the beginning of Proto Neolithic to the end of Neolithic.

This article pursues the following four aims: 1) investigating the theories and ideas of scholars about the function of Neolithic human figurines, 2) studying and separating spatially and temporally the Neolithic sites of Fertile Crescent in which such figurines have been made, 3) preparing the map of Neolithic human figurines of Fertile Crescent, 4) searching the reasons for making human figurines in the changes of the economic context of the area.

The data of this study has been gathered via library and museum survey. The method of this study is comparative examination of the figurines' structure and analytical investigation of their relation with each other. Regarding purpose and methodology, this research is respectively a foundational and historical research.

The most important result of this study is the absolute dominance of feminine figurines over the masculine ones regarding number and variety. On the other hand, the western side of this region has started the making of such artifacts almost one millennium earlier than the eastern side and, exactly with the very temporal distance, it has commenced agriculture whereas the beginning of animal husbandry was in the eastern side. On the basis of archaeological evidence it can be said that the procedure of making human figurines is closely coordinated with the beginning of agriculture and inclining toward farming- based economy.

Keywords: sculpture, human figurines, Neolithic art, the Fertile Crescent

* Assistant Professor, Faculty of Letters and Humanities, University of Sistan & Baluchestan, Iran
** Assistant Professor, Faculty of Art Entrepreneurship & Tourism, Art University of Isfahan, Iran
*** PhD candidate, Faculty of Art & Architecture, University of BuAli Sina of Hamedan, Iran

Received: 2013/01/27
Accepted: 2013/06/10

Semiotic Criticism of Bahram-e-Gour dar Gonbad-e Sepid Miniature on the basis of Pictorial Codes of Umberto Eco

Ashrafosadat Mousavi Lar* Fatemeh Zehtab**

Abstract

Since early twentieth century, semiotics, as an approach for text criticism, has prepared the ground for investigating the procedure of producing and perceiving meaning. Code is among the basic concepts of semiotics. The addressee's knowledge of the codes of a sign system makes it possible to understand its meaning. The 10-item classification of pictorial codes made by Umberto Eco is one of the most effective approaches for making an analysis of a pictorial text and different aspects of a picture even in relation to texts associated with other sign systems. Iranian miniature is mostly of illustrative use in relation to Persian literature. For instance, Nezami Ganjavi's *Haft Peykar* has been illustrated a lot due to its narrative quality and romantic subject. In this paper, the research methodology is descriptive-analytical and the resources have been collected via library. The miniature of "Bahram-e-Gour dar Gonbad-e Sepid" extracted from the Khamseh version of Metropolitan Museum has been the subject of study using Eco's model for classifying the codes. The questions of this study are as following:

- To what extent has this miniature been successful in communicating the content of the literary text through a picture?
- How does this miniature transfer the concepts from lingual sign system to a pictorial one?
- To what extent is the miniaturist influenced by the description of the text? If not influenced, why?

This miniature conveys the symbolic content of the story in a very precise manner despite the limitations of pictorial medium and the newly-emerged realism in the miniature of that time has not been an encumbrance in this regard. The symbolic message of the literary text has been portrayed in the miniature using formal components and some literary metaphors. In some cases, some details not included in the description of the text have been created.

Keywords: semiotics, pictorial codes of Eco, painting criticism, Nezami's Khamsa, Haft Peykar

* Associate Professor, Department of Art Research, Alzahra University, Tehran, Iran
** MA, Department of Art Research, Alzahra University, Tehran, Iran

Received: 2013/01/30
Accepted: 2013/06/10

The Comparative Study of Designs of Kalporegan Potteries and Baloch Needlework

Amir Nazari* Iman Zakaryaee Kermani Mehrnoush Shafiee Sararoudi*****

Abstract

The relationship between various arts of a country and their influence on each other can be a valuable subject for researchers' investigations. Produced potteries in the Kalporegan village, located at the Saravan city, and needleworks of different regions of Sistan and Balochestan are decorated today with designs which enjoy a geometric and unique structure by emphasizing the past originality of the art of this land. These designs which are drawn by women in the two mentioned arts are an inseparable part of Baloch art. Accordingly, aiming to study the relationship between pottery designs of Kalporegan and Baloch needlework which enjoy a common cultural context, this article considers the probable points of similarity and difference between the two arts. How to make connection between the designs of Kalporegan potteries and Baloch needlework is the major question of this study. What domains are comprised by such relationship? Using historical as well as descriptive-analytic method, this research investigates comparatively the designs of the two arts of Baloch people. The information collection was done via library method, field observations and interview with senior artists.

The results of this investigation show that common aspects between the designs of these arts is due to both arts' taking inspiration from nature as well as Baloch people's beliefs and culture. Amongst the point of similarity between the two arts are geometric designs with symbolic and abstract expression derived from nature and Baloch beliefs, simple and combined designs, similar structure in nomenclature and designs' selection based on Balochestan natural phenomena. Also, the study of Kalporegan pottery designs and Baloch needlework specifies presence of common visual elements such as repetition, rhythm, motion, order and symmetrical combinations that will foreground the relationship between the designs of these two arts in the form of geometric figures and similar structures. Due to diversity and variety of needlework designs, through grouping the designs into simple and combined, the researchers selected the more used designs of needlework at different areas of Sistan and Balochestan and refrained from investigating similar designs.

Keywords: designs, pottery, Kalporegan, Saravan, needlework, Baloch.

* Lecturer, Faculty of Art, University of Birjand, Iran
** Assistant Professor, Art University of Isfahan, Iran
*** Assistant Professor, Art University of Isfahan, Iran

Received: 2014/ 5/10
Accepted: 2014/10/11

A Comparative Study of African Masks' Visual Structure and the Masks in the Artworks of James Ensor

Jalaleddin Soltan Kashefi *

Abstract

The aim of this paper is to reveal the similarities and differences in the visual structure of African 'masks' and those of the Belgian artist, James Ensor. Attempts have been made to, on the one hand, examine masks which have been used in different fields of art such as sculpture, reliefs, and African symbolic paintings and, on the other, those masks that have been employed in the artworks of James Ensor (like painting, gravure, and statuesque masks). Undoubtedly, despite having brief similarities, the origins of these masks are quite different due to temporal, spatial, ethnic, cultural differences and social perspectives as well as doctrinal, ritual and religious approaches. Therefore, to discern the meaning of these works, we shall first provide an answer for the main question of this research: Does Ensor's application of masks in his works stem from the very attitude that is present in the African masks or does it originate from cultural background, ideological, religious and social inclinations with an eye on the ancient myths, grotesque, maskaron, masquerade, carnival etc? The findings of the research show that although African masks date back to the early stages of human civilization and are influenced by the culture, race, and tribal beliefs, James Ensor's works belong to the western and European background; Belgium of the late 19th and early 20th century. This paper is a library research and, employing a descriptive-analytical and comparative method, will disclose the sharp and inevitable differences between these two sets of masks.

Keywords: African masks, ritual art and symbolism, James Ensor, grotesque and maskaron, masquerade, carnival

* Associate Professor, Faculty of Visual Arts, Art University of Tehran

Received: 2013/02/03
Accepted: 2013/06/10

Human and Animal Symbols on the Discovered Potteries in Three Regions of Fars' Tal Bakun, Kashan's Sialk Hills and Nahavand's Gian Hills

Abolghasem Dadvar* Sareh Bahmani Sasan Samanian*****

Abstract

This study has been done regarding the relative scientific-research vacuum about identifying and investigating the used symbols on the potteries of ancient and historical regions of Persian civilization and in order to find the answer for the following question: what are the similarities between the symbols used in the potteries of different regions in a historical period with regard to their drawing and the meaning behind their application in the containers. This study aims to explore visually and conceptually the human and animal symbols which are present in the discovered potteries in three regions of Fars' Tal Bakun, Kashan's Sialk hills and Nahavand's Gian hills with a comparative approach. This research uses descriptive-analytical method and its data has been gathered via field and library studies. The result of this study is analytical representation of points of similarity and difference in the common symbols of these three regions which show that, considering the drawing style, the symbols on the potteries of Tal Bakun are very complex, variegated and masterly whereas the symbols on the potteries of Sialk hills are close to nature. Also, the symbols on the potteries of Gian hills are between the symbols of Sialk and Bakun and, with regard to meaning, most symbols are rooted in the culture and civilization of Persian people. Generally speaking, the symbols used on the potteries of the three regions, in spite of their geographical distance, have many similarities regarding the style of drawing and their meaning.

Keywords: ancient Iran, Sialk hills, Gian hills, Tal Bakun, pottery, symbol

* Associate Professor, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran
** MA, University of Kashan, Iran
*** Lecturer, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Iran

مطالعات تطبیقی

Contents

- **Human and Animal Symbols on the Discovered Potteries in Three Regions of Fars' Tal Bakun, Kashan's Sialk Hills and Nahavand's Gian Hills** 1
  Abolghasem Dadvar, Sareh Bahmani, Sasan Samanian
- **A Comparative Study of African Masks' Visual Structure and the Masks in the Artworks of James Ensor** 15
  Jalaleddin Soltan Kashefi *
- **The Comparative Study of Designs of Kalporegan Potteries and Baloch Needlework** 31
  Amir Nazari, Iman Zakaryaee Kermani, Mehrnoush Shafiee Sararoudi
- **Semiotic Criticism of Bahram-e-Gour dar Gonbad-e Sepid Miniature on the basis of Pictorial Codes of Umberto Eco** 49
  Ashrafosadat Mousavi Lar, Fatemeh Zehtab
- **Comparative Analysis of the Early Human Figurines in the Fertile Crescent (Levant, Mesopotamia, Anatolia & Western Iran)** . 65
  Rouhollah Shirazi, Sadreddin Taheri, Zohreh Soltanmoradi
- **Comparative Study of Architectural Space in the Prominent Safavid Caravanserais of Isfahan Bazaar (case study: Shah, Sarutaqi and Madar-Shah caravanserais)** 81
  Arezoo Hosseini, Hosein Poornaderi
- **A Comparative Study of Art in Islamic Futuwwat and Zen Buddhism** 99
  Amir Javan Arasteh, Abolfazl Mahmoodi
- **The Study of Identity-Making Patterns in the Identity of Iran's Contemporary Architecture** 113
  Behrouz Shahbazi Chegeni, Kazem Dadkhah, Mehdi Moini
- **A Comparative Study of Two Ta'ziyehs of Imam Reza's Martyrdom** 123
  Reza Kuchakzadeh
- **The Comparative Study of Creation Myth in Zarvan Cult and Myths of Australian Aborigines** 135
  Zahra Bankizadeh,
  Rasul Moareknejad, Mehdi Hosseini, Zohreh Davazdahemami

Scientific Journal of
Motaleat-e Tatbighi-e Honar (Biannual)

Comparative Studies of Art

Vol.4.No.8. Fall & Winter 2014-2015

Concessionaire: Art University of Isfahan
Editor-in-charge: Farhang Mozaffar (Assoc. Professor)
Editor- in-chief: Mehdi Hosseini (Professor)

Editorial Board (in alphabetical order)

Mohammadreza Bemanian
Professor, Tarbiat Modarres University

Mehdi Dehbashi
Professor, Isfahan University

Eisa Hojjat
Assoc.Professor, Art University of Tehran

Mehdi Hosseini
Professor, Art University of Tehran

Mohsen Niazi
Assoc. Professor, Kashan University

Zahra Rahbarnia
Assoc. Professor, Alzahra University

Jahangir Safari
Assoc. Professor, Shahrekord University

Aliasghar Shirazi
Assis. Professor, Shahed University

Jalaledin Soltan Kashefi
Assoc.Professor, Art University of Tehran

Coordinator: Farzaneh Beshavard

Logo type: Hamid Farahmand Boroujeni
Cover designing: Afsaneh Nazeri
Graphic Designing: Sam Azarm

Persian editor: Bahare Abbasi Abduli
English editor: Ehsan Golahmar
Layout: Somayeh Faregh

Address: Journal of Motalea-te Tatbighi Honar. No.17, PardisAlley(31), Chaharbaqh-e-paeen St. Isfahan. Iran, Art University of Isfahan
Postal Code: 81486-33661
Phone: (+98-313) 4460328 - 4460755
Fax: (+98-313) 4460909

E-mail: mth@aui.ac.ir
http://mth.aui.ac.ir

ISSN 2345-3842

Referees and Contributors:

Ahmad Aminpoor (PhD)
Mohammadreza Bemanian (PhD)
Abolghasem Dadvar (PhD)
Abolghasem Esmaeilpoor (PhD)
Maryam Ghasemi Cichani (PhD)
Mehran Gharaati (PhD)
Gholamali Hatam (PhD)
Mahdi Hosseini (PhD)
Alireza Khajegir (PhD)
Mohammadreza Khaki (PhD)
Farhad Mohandespoor (PhD)
Bahar Mokhtarian (PhD)
Zohre Rouhfar (PhD)
Nader Shayganfar (PhD)
Farzan Sojoodi (PhD)
Hasan Talaei (PhD)
Mahmoud Tavousi (PhD)
Farhad Tehrani (PhD)
Hossein Yavari (PhD)
Iman Zakariyaei Kermani (PhD)
Afsaneh Nazeri (PhD)

Executive Coordinators:
Khadijeh Saedi, Naser Jafarnia

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 and abstracted in the following databases: Islamic World Science Citation Database (ISC) (*www.ricest.ac.ir*) Scientific Information Database (*www.sid.ir*) *www.magiran.com*

Sponsored By:

Instructions for Contributors
Motaleat-e Tatbighi-e Honar (Biannual)

The biannual journal of *Comparative Studies of Art* accepts and publishes papers in subjects of art research and interdisciplinary studies of art and other fields

- Papers should be original and comprise previously unpublished materials, as well as not being currently under review for publication elsewhere.
- Manuscripts must be written in Persian language.
- The papers will be published after being reviewed and evaluated by reviewers and editorial board.
- The author(s) is responsible for views, statements and ideas expressed in their paper.
- The journal has the authority to accept or reject the papers. Received paper will not be returned.
- No part of the published papers in this journal may be published elsewhere without being referred to this journal.
- The papers should be research work done by the authors(s).Review papers will be accepted provided that various authentic references have been used and the journal will not publish the research reports and notes.
- For submitting the article, go to the website of the journal (*http://mth.aui.ac.ir*) and register your article.
- The letter of publication request and confirmation letter by supervisor professor and co-author should be submitted with the article (these letters can be downloaded from the journal website).

Preparation of Manuscript

Cover Page

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

Abstract

Abstract, written in a separate page in Persian and not exceed 300 words, should include research question, objectives, methodology, major results and conclusion.

The English abstract should be a complete translation of Persian abstract and be placed at the end of paper in the same format.

Keywords

Keywords should be separated by comma and not exceed 5 words. They 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(s) 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 words, 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. Volume. translator's name, city name: publisher.

Papers: author's surname, author's name (year of publication). paper title. Journal's title. volume (number), page number(s).

Electronic documents: author's surname, author's name (date). Title of document.Full electronic address. Access date.

In English references, instead of author(s) name, the first letter(s) of his/her name and middle name is mentioned.

Illustrations, 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 and page number which must be placed at the bottom left of it.

All illustrations must be numbered in the order to which they are referred 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 15 pages.

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

In The Name Of God