۳۳
ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد یک

مطالعه تطبیقی مفهوم نور در باور ارامنه تبریز (مسیحیت)، صابئین مندائی اهواز و مسلمانان
سحر ذکاوت، خشایار قاضی‌زاده

کاربست مهتابی در مسجد-مدرسه‌های دوره قاجار
آزیتا بلالی اسکویی، محمد عسکری خشوئی

بررسی تطبیقی جایگاه اجتماعی و فرهنگی زنان در ضرب‌المثل‌های فارسی، انگلیسی و آذری با رویکرد فمینیستی-انتقادی
ماندانا کلاهدوز محمدی، ریحانه راوش

مفهوم زیبایی‌شناسی و عملکردگرایی در طراحی قفل‌های چالشتر از دیدگاه ولف
زهره شایسته‌فر، آزاده پوراشراف

تاثیر آراء افلاطون بر آثار میکل آنژ
زهره گرایی حکمت آبادی

خوانشی اسطوره‌ای-کهن الگویی از داستان کردی «شاماران»
سیران چوپان

نشانه‌شناسی تطبیقی آیین سوگ سیاوش و مجلس تعزیه امام حسین (ع) بر پایه اندیشه‌های فردینان دوسوسور
ایوب آزاداندیش، علی پویان

ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰

۳۳

SHIJ.ir

صاحب امتیاز و مدیرمسئول: میلاد فتحی
زیرنظر شورای سردبیری
مدیر اجرایی: منیژه ملائی

اعضای شواری علمی و داوری تحریریه: (به ترتیب حروف الفبا)

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

فراخوان پذیرش مقاله:

نشریه «پژوهش در هنر و علوم انسانی» توسط موسسه مطبوعاتی مطالعات کاربردی شباک و با همکاری علمی اساتید برجسته دانشگاه‌های کشور به انتشار مقالات علمی در زمینه مطالعات هنر و پژوهش‌های علوم انسانی، می‌پردازد. ازاین‌رو از تمام اساتید، صاحب‌نظران، کارشناسان، دانشجویان و پژوهشگران دعوت می‌شود با ارسال مقالات علمی خود از طریق وب‌سایت نشریه به نشانی www.RAHS.ir در پربارتر کردن این نشریه، ما را یاری نمایند.

برای ارسال مقاله کافی است تا در وب‌سایت ثبت‌نام نموده و با ورود به پنل کاربری، مقاله خود را ثبت کنید.

نشریه

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، کوچه شهید سبحانی، پلاک ۲۸، واحد ۴ کدپستی: ۳۱۴۳۹۵۳۵۹۵
www.RAHS.ir ۰۲۱ ۴۳۸۵۷۱۲۴ ۰۲۶ ۳۴ ۴۵۳۱ ۳۱ / ۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷
Shij.journals@gmail.com

چاپ

انتشارات هنر و علوم دانشگاهی، تلفن: ۰۲۱ ۳۳ ۸۴ ۰۷۹۲
نشانی: تهران، افسریه ۱۵ متری اول، کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳

فهرست مقالات

عنـوان مقـاله	صفحه
مطالعه تطبیقی مفهوم نور در باور ارامنه تبریز (مسیحیت)، صابئین مندائی اهواز و مسلمانان سحر ذکاوت، خشایار قاضی‌زاده	۱
کاربست مهتابی در مسجد-مدرسه‌های دوره قاجار آزیتا بلالی اسکویی، محمد عسکری خشوئی	۱۱
بررسی تطبیقی جایگاه اجتماعی و فرهنگی زنان در ضرب‌المثل‌های فارسی، انگلیسی و آذری با رویکرد فمینیستی-انتقادی ماندانا کلاهدوز محمدی، ریحانه راوش	۱۹
مفهوم زیبایی‌شناسی و عملکردگرایی در طراحی قفل‌های چالشتر از دیدگاه ولف زهره شایسته‌فر، آزاده پوراشراف	۲۷
تاثیر آراء افلاطون بر آثار میکل آنژ زهره گرایی حکمت آبادی	۳۷
خوانشی اسطوره‌ای-کهن الگویی از داستان کردی «شاماران» سیران چوپان	۴۳
نشانه‌شناسی تطبیقی آیین سوگ سیاوش و مجلس تعزیه امام حسین (ع) بر پایه اندیشه‌های فردینان دوسوسور ایوب آزاداندیش، علی پویان	۵۱

سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، بهار ۱۴۰۰، جلد یک
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد یک

مطالعه تطبیقی مفهوم نور در باور ارامنه تبریز (مسیحیت)، صابئین مندائی اهواز و مسلمانان*

سحر ذکاوت[1]، خشایار قاضی‌زاده[2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۸
کد مقاله: ۵۳۴۳۴

چکـیده

اسلام، مسیحیت و صابئین مندائی ادیانی الهی و توحیدی می‌باشند و نور در متون مقدس و باورهای پیروان این ادیان از اهمیت زیادی برخوردار است. در آیات مقدس قرآن، متون مقدس انجیل و متون مقدس صابئین مندائی، خداوند با عنوان نور معرفی شده است . هم‌چنین فرشتگان، پیامبران و بعد روحانی انسان نیز به نور منسوب شده‌اند و این وجوه نور در عناوین مختلف و به شکل‌های گوناگونی دیده می‌شود. این مهم موجب شده است تا در پژوهش حاضر مفهوم‌شناسی نور در ادیان اسلام، مسیحیت و صابئین مندائی و شناسایی وجوه اشتراک و افتراق مفهوم نور در ادیان اسلام، مسیحیت و صابئین مندائی به عنوان هدف پژوهش مورد توجه قرار بگیرد. در این راستا سؤالات زیر مطرح شده است: ۱- نور در ادیان اسلام، مسیحیت و صابئین مندائی دارای چه مفهوم و جایگاهی می‌باشد؟ ۲- مفهوم نور چه وجوه اشتراک و افتراقی در باورهای ادیان اسلام، مسیحیت و صابئین مندائی اهواز دارد؟ لازم به ذکر است برای پاسخ‌گویی به سؤالات مطرح‌شده اطلاعات کتابخانه‌ای و داده‌های اسنادی با رویکرد توصیفی- تحلیلی- تطبیقی بررسی شده است و نتایج پژوهش نشان می‌دهد خداوند در باورهای هر سه دین اسلام، مسیحیت و صابئین مندائی نور است و فرشتگان الهی ماهیتی نورانی دارند اما در دین صابئین مندائی بر فرشتگان و ماهیت نورانی ایشان بیشتر تأکید شده است درحالی‌که نقش حضرت محمد (ع) و حضرت علی (ع) در اسلام و حضرت عیسی مسیح (ع) در مسیحیت پررنگ‌تر است و بر مفاهیمی چون نور محمدی و نور ولایت و نیز نور مسیح بیشتر تأکید شده است.

واژگـان کلـیدی: ارامنه تبریز، اسلام، صابئین مندائی اهواز، مسیحیت، نور

*- این مقاله برگرفته از بخش پروژه عملی (طراحی و ساخت قاب آینه فلزی به روش قلم‌زنی سبک اصفهان با الهام از نقوش طراحی سنتی ختایی و اسلیمی) پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد نویسنده‌ی اول با عنوان "مقایسه‌ی تحلیلی نقوش و نحوه‌ی اجرای اسلوب سیاه‌قلم در فلزکاری اقوام مندایی اهواز و ارامنه‌ی تبریز در ایران" است.

۱- دانشجوی دکتری تخصصی، رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران.
۲- استادیار، دکترای تخصصی پژوهش هنر، گروه هنر، دانشگاه شاهد تهران (نویسنده‌ی مسئول).
Ghazizadeh@shahed.ac.ir

۱- مقدمه

مفهوم‌شناسی نور از موضوعاتی است که جایگاه مهمی در مطالعات ادیان‌شناسی و عرفان دارد. اسلام، مسیحیت و صابئین مندائی از ادیان الهی و وحدانی مهمی می‌باشند و نور در متون مقدس، باورها و عقاید پیروان این ادیان از اهمیت زیادی برخوردار است. این مهم موجب شده است تا در پژوهش حاضر مفهوم‌شناسی نور در ادیان اسلام، مسیحیت و صابئین مندائی و شناسایی وجوه اشتراک و افتراق مفهوم نور در ادیان نام‌برده به عنوان اهداف پژوهش مورد مطالعه قرار گیرد. بنابراین سؤالات زیر مطرح شده است:

۱- نور در ادیان اسلام، مسیحیت و صابئین مندائی دارای چه مفهوم و جایگاهی می‌باشد؟

۲- مفهوم نور چه وجوه اشتراک و افتراقی در باورهای ادیان اسلام، مسیحیت و صابئین مندائی اهواز دارد؟

در راستای پاسخ‌گویی به سؤالات بالا، ابتدا به تعریف واژه نور پرداخته شده است. در گام بعد ارامنه تبریز معرفی و نور در باورهای دین ارامنه یعنی دین مسیحیت بررسی شده است. بخش بعدی پژوهش هم به معرفی قوم صابئین مندائی اهواز و مفهوم نور در باورهای این قوم اختصاص یافته است. سپس دین اسلام و نور در باورهای مسلمانان موزد مطالعه قرار گرفته است و درنهایت مفهوم نور در باورهای اسلامی، مسیحی و صابئین مندائی مورد تطبیق و مقایسه قرار گرفته است.

۲- پیشینه تحقیق

در راستای پیشینه پژوهش حاضر باید خاطرنشان کرد پژوهش با عنوان دقیق "مطالعه تطبیقی مفهوم نور در باور ارامنه تبریز (مسیحیت)، صابئین مندائی اهواز و مسلمانان" مشاهده نشده است اما مطالعات زیادی در مورد نور و مفهوم آن در ادیان مختلف انجام شده است. برای مثال در این راستا پژوهشی با عنوان "نور در عهد جدید و قرآن مجید (با تأکید بر روایات و تفاسیر عرفانی)" نوشته محمودرضا اسفندیار و نفیسه علی‌پور منز (۱۳۸۸) انجام شده است. "مفهوم نور در قرآن، برهان و عرفان" هم مقاله دیگری است که حاصل تلاش علی فتح‌الهی و اکرم بغدادی (۱۳۹۶) است و نتایج پژوهش نشان می‌دهد که "نور دارای مراتبی است که ذات باری تعالی کامل‌ترین مصداق نور می‌باشد و هر موجودی به وسیله او موجود می‌شود." زرین واردی و نجمه دانائیان (۱۳۹۰) نیز از دیگر نویسندگانی هستند که حاصل پژوهش آن‌ها در این زمینه مقاله "سیر تحول و کارکرد عرفانی- ادبی عنصر نور" است و مفهوم نور در سه اثر الطواسین حلاج، عبهر العاشقین روزبهان بقلی و آواز پر جبرئیل سهروردی بررسی شده و نتایج حاکی از آن است که "نور در وصف وحدانیت خداوند و قداست وجود نبی اکرم، جمال الهی و انسانی، مراتب وجود و فرشته‌شناسی نقش مؤثری دارد." هم‌چنین "مفهوم عرفانی نور و ظل در قرآن و سنت" نوشته محمدجواد شمس و عادل مقدادیان (۱۳۹۵) از دیگر مطالعات انجام‌شده در این زمینه است. معصومه یوسف‌پور و جلیل پروین (۱۳۹۳) هم پژوهش "مفهوم‌شناسی نور بودن خداوند با تکیه بر روایات تفاسیری فریقین" را انجام داده است و نتیجه بررسی‌ها نشان می‌دهد مهم‌ترین دیدگاه در زمینه نور بودن خدا براساس آراء و روایات تفسیری فریقین، هدایت‌گری خداوند است. لازم به ذکر است "انواع، مراتب و کاربردهای نور در مثنوی" نوشته رضا روحانی و الهام عربشاهی کاشی (۱۳۹۰) هم از مطالعاتی است که می‌توان به آن اشاره کرد. در مورد موضوع صابئین مندائی اهواز و سازمان فکری و عقیدتی این قوم نیز می‌توان "بررسی تحلیلی مقوله‌ی انسان‌شناسی در دین صابئین مندائی" نوشته عزیز سواری، مسعود صفایی مقدم و سید جلال هاشمی (۱۳۹۴) را نام برد. در این پژوهش به این امر اشاره شده که انسان در باور مندائیان از دو بعد مادی و روحانی برخوردار است و جسم انسان به عالم تاریکی و زمینی و روان او به عالم نور و جایگاه حیی ربی (خدای صابئین مندائی) تعلق دارد و سعادت یک مؤمن مندائی در گرو تعالی روحی و پیوستن روان به عالم نور می‌باشد. هم‌چنین "بررسی مبانی فلسفی دین صابئین مندائی و استخراج آموزه‌های تربیتی از آن‌ها" نیز عنوان مقاله دیگری است که عزیز سواری، مسعود صفایی مقدم، سیدجلال هاشمی و قیس مغشغش السعدی (۱۳۹۴) نوشته‌اند. در مورد ارامنه و باورهای دینی ایشان نیز عظیمه اسفرم (۱۳۹۵) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود در رشته تاریخ ایران اسلامی از دانشگاه الزهرا تهران با موضوع "بررسی وضعیت اجتماعی ارامنه در دوره رضاشاه" به آن پرداخته است.

۳- روش تحقیق

در مقاله پیش‌رو اطلاعات کتابخانه‌ای و داده‌های اسنادی با رویکرد توصیفی- تحلیلی و تطبیقی مورد مطالعه قرار گرفته است.

۴- تعریف واژه نور

در مورد واژه‌شناسی کلمه نور باید عنوان کرد "نور به ضم نون، به معنی شکوفه سپید، شکوفه، روشنی، شعاع روشنی، ضیاء سنا- ضوء شید، فروغ" می‌باشد. هم‌چنین "کیفیتی که به وسیله آن اشیاء دیده می‌شوند. مقابل تیرگی و تاریکی و ظلمت. جمع انوار و نیران است." (اسفندیار، علی‌پور منزه، ۱۳۸۸: ۱۴۶) هم‌چنین به بیان دهخدا نور در زبان فارسی با واژه‌هایی چون روشنایی و تابندگی و گاه جلاء و رونق نیز یاد می‌شود و باید خاطرنشان کرد "نور کیفیتی است که خود ذاتاً ظهور داشته و جز خود را نیز ظاهر می‌کند." (فتح‌الهی، بغدادی، ۱۳۹۶: ۱۵۷) ابن منظور نیز در لسان العرب به این تعریف از نور اشاره کرده است. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۳۲۱) هم‌چنین علامه طباطبایی در تفسیر المیزان به این تعریف یادشده اشاره کرد و بیان می‌کند نور "عبارت است از چیزی که اجسام کثیف و تیره را برای دیدن ما روشن می‌کند و هر چیزی به وسیله آن ظاهر و هویدا می‌گردد، ولی خود نور برای ما به نفس ذاتش مکشوف و هویدا است و چیز دیگر آن را ظاهر نمی‌کند." (یوسف‌پور، پروین، ۱۳۹۳: ۵۴)

۵- معرفی ارامنه تبریز

"ارمنیان از شاخه هند و اروپایی بودند که از راه بوسفور ترکیه (بوغاز استانبول) از اروپا به آسیای صغیر وارد شدند. کلمه ارمن از کلمه عبری ارم آمده است." (اسفرم، ۱۳۹۵: ۱۵) ارامنه به قوم ارمنی یا آرمن از اعقاب حضرت نوح به رهبری هاییک اطلاق می‌شود که ارمنستان سرزمین آن‌ها بیان شده است. ارمنستان سرزمینی مرتفع و کوهستانی است که از شمال به دریای سیاه، از غرب به فلات آناتولی، از جنوب به بین‌النهرین و از شرق هم به دشت قفقاز محدود و محصور شده است. بلندترین کوه ارمنستان آرارات نام دارد و برخی از مهم‌ترین رودهای آسیای غربی نظیر دجله، فرات، ارس و کورا از کوه‌های ارمنستان سرچشمه می‌گیرند. این سرزمین دارای دشت‌های حاصل‌خیزی است و به دلیل موقعیت خاص آب‌و هوایی و نیز موقعیت جغرافیایی و قرارگیری بر سر جاده ابریشم از بعد تجاری و سیاسی همیشه مورد توجه حکام و پادشاهان قرار می‌گرفته است. (سلطانی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۲۵) ارمنیان تبریز مهاجرانی هستند که موطن اصلی آن‌ها در نواحی شمال و شمال غربی ایران-ارمنستان، گرجستان، شیروان، نخجوان و جلفای ارس (سلطانیان، ۱۳۹۰: ۸۷) و هم‌چنین بخش شرقی ترکیه (پایتخت باستانی ارامنه) بوده است. این قوم به دلیل جنگ‌ها و درگیری‌های طولانی حکومت‌های ایران و عثمانی و تدابیر شاه عباس اول مجبور به مهاجرت به ایران می‌شوند. این نکته حائز اهمیت است که شاه عباس یکم پادشاه صفوی بعد از انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان در سال ۱۵۹۸ میلادی، ۱۰۱۷ هجری قمری برای آبادسازی پایتخت جدید و رشد و گسترش صنایع و تجارت در این منطقه ارامنه را به اصفهان انتقال داد و آنان را "در شهرهایی چون تبریز، قزوین، گیلان، انزلی، دربند و کاشان اسکان داد و ارمنیان جلفای ارس هم به اصفهان انتقال یافتند. (سلطانیان، ۱۳۹۰: ۸۷)

در مستندات تاریخی از اعتقاد مردم ارمنستان به خدایانی نظیر آرامازد (اهورامزدا)، آناهیت (آناهیتا)، آستغیگ، واهاگن (بهرام) و مهر (میترا) اطلاعاتی ارائه شده است. مهرپرستی از هزاره دوم پیش از میلاد در آسیای صغیر رواج داشته است اما بعدها در سال ۳۰۱ میلادی مسیحیت دین رسمی کشور ارمنستان اعلام شد و معابد مهرپرستی و تمامی آثار دین پیش از مسیحیت ارمنیان به دستور رهبران دینی از بین رفت. (سلطانی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۲۷) مسیحیت در سال ۳۰۵ میلادی در ارمنستان رسمی شد و این انقلاب دینی مهم در ارمنستان توسط گریگورس ارمنی معروف به گریگوار نوربخش و با گرویدن تیرداد سوم شاه ارمنستان به این دین اتفاق افتاد. بنابراین مذهب مسیحی ارمنستان به نام گریگورس ارمنی به نام مذهب گریگوری شهرت دارد. (اسفرم، ۱۳۹۵: ۱۷) دین مسیح دارای سه فرقه بزرگ شامل کاتولیک (لفظ یونانی و به معنی عمومی است)، ارتدکس (تعلیمات درست یا آئین صحیح) و پروتستان (اعتراض‌کننده) می‌باشد. (اسفرم، ۱۳۹۵: ۱۷) و ارامنه از فرقه ارتدکس هستند و همان‌طور که در قبل نیز به آن اشاره شد، چون ارامنه توسط حضرت گریگور منور دین مسیحیت را پذیرفته‌اند به آن‌ها گریگوریان و یا جرجیسیان نیز می‌گویند. (اسفرم، ۱۳۹۵: ۱۸) غسل تعمید، "یکی از آیین‌های دینی برای کسب بخشش از گناهان و زندگی دوباره است. تعمید، در مسیحیت عملی است که کودکان و کسانی که به دین مسیحیت می‌گروند به آیین مخصوص به جای می‌آورند ... آیین غسل تعمید، نماد منزه شدن از گناه و پیوند فرد مؤمن با مسیح توسط یحیی تعمیددهنده در رود اردن است." (سرمدی‌جو، زرشناس، ۱۳۹۸: ۱۵۸)

۶- نور در باورهای مسیحی

"یکی از مفاهیم اساسی مسیحیت، خداوند به مثابه نور است که هم‌چون جریانی درخشان در همه کائنات جاری است. از منظر مسیحیت، انسان حقایق را در نور مخصوصی که خدا منشاء آن است، مشاهده می‌کند و این نگرش مسیحی ریشه در آیات کتاب

مقدس دارد. الهیات مسیحی پر از استعاره نور است. در اندیشه متقدم مسیحیت میان نور (الهی) و جرم مادی (زمینی) تضادی شدید وجود دارد. در انجیل یوحنا، مسیح به نور جهان تعبیر می‌شود." (مهرمحمدی، ۱۳۹۴:۵۶) هم‌چنین واژه نور مطلق نیز به خداوند اطلاق می‌شود. در اغلب متون دینی مسیحی، از خداوند با عنوان پدر یاد می‌شود؛ "نوری که سرشار از حیات و زندگی است. عیسی مسیح (ع) در توصیف خداوند می‌فرماید: پس گویم اگر کسی مانند خدا شود سرشار از نور گردد، اما اگر او یک تن گردد، جدا از خداوند، سرشار از ظلمت شود." (واردی، دانائیان، ۱۳۹۰: ۱۶۵) در باب ۱ تا ۵ سفر پیدایش در مورد نور آمده است: "در ابتدا خدا آسمان‌ها و زمین را آفرید؛ و زمین تهی و بایر بود و تاریکی بر روی لجه (اعماق دریا) و روح خدا سطح آب‌ها را فرو گرفت؛ و خدا گفت: روشنایی بشود، و روشنایی شد؛ و خدا روشنایی را دید که نیکوست و خدا روشنایی را از تاریکی جدا ساخت." (مهرمحمدی، ۱۳۹۴:۵۶) در فصل ۱ و بخش‌های ۳ تا ۹ انجیل یوحنا نیز آمده است: "همه‌چیز به واسطه او آفریده شد و به غیر از او چیزی از موجودات وجود نیافت؛ در او حیات بود و حیات نور انسان بود؛ و نور در تاریکی می‌درخشد و تاریکی آن را درنیافت . . . او (یحیی) برای شهادت آمد تا بر نور شهادت دهد تا همه به‌وسیله او ایمان آورند؛ او آن نور نبود بلکه آمد تا بر نور شهادت دهد؛ آن نور حقیقی بود که هر انسان را منور می‌گرداند و در جهان آمدنی بود." (یوحنا، ۱: ۹- ۳) (مهرمحمدی، ۱۳۹۴:۵۶) شایان ذکر است که اساس‌نامه‌ی ایمان کلیسای مرسلی ارامنه هم شرح مفصلی دارد و در آن به نور اشاراتی شده و جهان پیش از خلقت، سراسر نور عنوان شده و هم‌چنین آمده که خدای حقیقی از نور است. (جداری کریمیان، ۱۳۸۹: ۸۴) در فصل ۸ و بخش ۱۲ انجیل یوحنا هم آمده است: "من (مسیح) نور جهانم. هر که از من پیروی کند، هرگز در تاریکی راه نخواهد پیمود، بلکه از نور زندگی برخوردار خواهد بود." (یوحنا، ۸: ۱۲) "تا زمانی که نور را دارید، به نور ایمان آورید تا فرزندان نور گردید." (یوحنا، ۱۲: ۳۶) در فلسفه مسیحی هم بیشتر فلاسفه به نور توجه داشته‌اند. یقیشه نیز هم‌چون باقی آباء کلیسای مسیحی، نور را تجلی خداوند می‌داند. او که تحت تأثیر آراء و افکار فلوطین بود، معتقد است که "خصلت دوگانه مادی و غیرمادی نور، نشانی از عیسی مسیح (یا همان کلمه متجسد شده) است که دارای دو جنبه انسانی و الهی است." (مهرمحمدی، ۱۳۹۴: ۵۷) در تفکر مسیحی علاوه بر مطالب بیان‌شده فرشتگان هم گونه‌ای از ارواح یا آتش غیرمادی تعریف شده‌اند. (محسنی، ۱۳۹۷: ۷) و نیز انواعی از نورهای رنگی به فرشتگان اطلاق می‌شود. برای مثال رافائل نور[1] سبزرنگی دارد. (محسنی، ۱۳۹۷: ۱۰) هم‌چنین در تفکرات یهودی و مسیحی سرافیم هم فرشتگان بال‌دار آتشینی هستند که قدوسیت خداوند را اعلام می‌دارند. (کاظمی‌راد، ۱۳۹۴: ۳۰)

در جدول (۱) جزئیات عقاید و باورهای مسیحی در مورد مفهوم نور طبقه‌بندی و ارائه شده است:

جدول (۱)، طبقه‌بندی و بررسی مفهوم نور در عقاید مسیحی (منبع: نگارندگان با استناد به اسفندیار، علی‌پور منزه، ۱۳۸۸: ۱۷۱- ۱۴۴)

	مفهوم نور	توضیح
۱	نور در وجود الهی است.	"در عهد جدید نور از اسماء و صفات الهی است. خدا نور است و هیچ ظلمت در وی هرگز نیست. (اول یوحنا، ۵: ۱) که تنها لایموت و ساکن در نوری است که نزدیک آن نتوان شد و احدی از انسان او را ندیده و نتواند دید." (اسفندیار، علی‌پور منزه، ۱۳۸۸: ۱۵۵)
۲	نور مسیح	"در او حیات بود و حیات نور انسان بود، نور در تاریکی می‌درخشید و تاریکی آن را درنیافت. (انجیل یوحنا، ۴: ۱-۵) نور حقیقی کلمه است و کلمه الهی مسیح است. مسیح خود می‌گوید که نور است: من نور عالم هستم. کسی که مرا متابعت کند، در ظلمت سالک نشود بلکه نور حیات را یابد. (همان، ۸: ۱۲)" (اسفندیار، علی‌پور منزه، ۱۳۸۸: ۱۵۸)
۳	نور مؤمنان مسیحی	به نقل از عیسی مسیح (ع) در انجیل متی مؤمنان مسیحی نور عالم هستند و این بدان معنی است که خداوند نور خود را بر بندگان مؤمن خود تابانده و ایشان را هدایت کرده است. (اسفندیار، علی‌پور منزه، ۱۳۸۸: ۱۶۰)
۴	نور نجات	مسیح نجات‌بخش است و نور نجات مؤمنان مسیحی محسوب می‌شود. (اسفندیار، علی‌پور منزه، ۱۳۸۸: ۱۶۳)
۵	نور هدایت	مسیح به عنوان مظهر نور هدایت‌گر و هدایت‌بخش مؤمنان مسیحی است.
۶	فرشتگان آتشین (از جنس نور)	فرشتگان آتش غیرمادی و از جنس نور هستند.

۷- معرفی صابئین مندائی اهواز

صابئین مندایی اهواز یکی از اقلیت‌های مذهبی در ایران محسوب می‌شوند. پیشینه‌ی تاریخی این قوم در ایران یک دوره ۲۰۰۰ تا ۲۵۰۰ را شامل می‌شود. (قیم، ۱۳۹۴: ۷) به بیان برنجی "مندائیان قومی آرامی" هستند و "محل سکونت اولیه این قوم

1 - Raphael archangel

مصر و فلسطین قدیم بوده است." و در حدود دوهزار سال قبل به دلیل اختلافات قومی از زادگاه خود مهاجرت کرده و در کناره‌های رود اردن به سمت شمال سوریه و بین‌النهرین و در نهایت خوزستان که از مناطق حکومت اشکانیان بود، ساکن می‌شوند. (فرجی بیرگانی، صلاحی مقدم، ۱۳۹۵: ۴۶۷) برخی از "مورخان و علمای اسلامی در متون اسلامی، صابئین را با مغتسله یکی دانسته‌اند و این از آن جهت است که اساسی‌ترین و رایج‌ترین آیین صابئین مندایی، غسل تعمید در آب است." (رئیس‌السادات، معزی، ۱۳۹۰: ۲۸) "صابئین قومی یکتاپرست و از پیروان حضرت یحیی (ع) تعمیددهنده هستند." (فرجی بیرگانی، صلاحی مقدم، ۱۳۹۵: ۴۶۸)

۸- نور در باورهای صابئین مندائی

براساس باورهای فلسفی "در آیین صابئین مندائی، جایگاه موجود شایسته‌ی پرستش حیی (به معنای زندگی و حیات) مکانی عالی و نورانی است و نور از اهمیت بسیاری در باور مندائیان برخوردار است. در این آیین، در باب ذات و صفات آفریننده چندان بحث نشده است. بنابر اولین مخلوقات حیی و کارگزاران او که همگی پاک و نورانی‌اند، می‌توان به هویت اشراقی حیی پی برد." (واردی، دانائیان، ۱۳۹۰، ۱۶۵- ۱۶۴) مندا اد حیی در تفکر مندائی به معنای عرفان هستی است و بیانگر هستی‌شناسی مندائی و نشانه‌ی والاترین و عالی‌ترین موجود نورانی در عالم بالا است. مندا اد حیی مخلوق بلاواسطه‌ی حیی (خداوند) است و در تفکر مندائی از سوی حیی بر حضرت یحیی نازل شده و او را تربیت نموده و در تمام مراحل زندگی راهنمای آن حضرت بوده است. (فروزنده، ۱۳۷۵، ۸۷) هم‌چنین محتوای متون مندائی حاکی از آنست که خدای متعال همان حیی است. "سه دنیای تودرتوی نورانی، عرش بزرگ او معرفی شده است. دنیای پر از فرشته‌های نورانی که هم‌چون کارگران ماهر به خلق و آبادانی دنیای خاکی و دنیاهای دیگر مشغول هستند. پنج فرشته‌ی بزرگ قدرتمندانه بر تمام فرشته‌ها نظارت دارند ..." (فروزنده، ۱۳۷۵، ۱۰۳) اولین مخلوقات حیی همین "فرشتگان نور بودند که در جهانی به نام آلما دنهورا (جهان نور) به امر و اراده‌ی حیی ربی (به تعبیر گنزاربا کلمه) آفریده شدند. فرشتگان نور که گاه از آن‌ها به اثری‌ها تعبیر می‌شود، در حقیقت کارگزاران اصلی خداوند در جهان هستی‌اند." (سواری و همکاران، ۱۳۹۴، ۴) دنیای فرشتگان حلقه‌ی واسط بین هستی متعال- حیی و انسان‌ها است و فرشتگان محافظ انسان‌ها هستند. (فروزنده، ۱۳۷۵، ۱۰۳) "در دین مندائی ذات هستی در استتار و اختفاء به سر می‌برد. از این لحاظ ذات درون هستی (حیی) هم مخفی است، هم مقامی رفیع دارد. بخش بیرونی هستی داراری ثنویت است. " (فروزنده، ۱۳۷۵، ۹۱) "جهان در اندیشه‌ی مندائی، مطبّق است. آلما ادنهورا یا جهان نور در بالاترین مکان و در منتهاالیه شمالی واقع گردیده که قبله‌گاه مندائیان نیز به حساب می‌آید. آلما ادنهورا جهانی ابدی، جهان رحمت، جهان بدون طغیان و سرکشی، دنیای عدالت و جهان روشنایی و نور است. به آلما ادنهورا بهشت نیز می‌گویند. در پایین‌ترین قسمت این جهان، آلما ادهشوخا یا جهان تاریکی که نسبت به آلما ادنهورا در مرتبه‌ی پست‌تر و مادون‌تری است، قرار دارد که از طبقات مختلفی تشکیل شده و روها مادر بدی‌ها برآن حکمرانی می‌کند." (سواری و همکاران، ۱۳۹۴، ۴) باید افزود ماده در بخش وسط عالم قرار دارد و از ترکیب نور و ظلمت حادث شده است. (فروزنده، ۱۳۷۵، ۹۱) در دین صابئی، ظلمت در امر خداوند یگانه تأثیری ندارد و "وحدانیت نورانی بر امور حاکم است." (واردی، دانائیان، ۱۳۹۰، ۱۶۵) اما خلقت انسان در ترکیبی از نور و ظلمت انجام شده است. "بنابر روایتی اسطوره‌ای، در دین صابئین، سرشت آدمی تیره و مادی وصف شده است؛ اما عنصر حیات را از جهان روشنی به او هدیه می‌دهند. موجودی نورانی به نام پتاهیل از طریق این عنصر حیات (روح)، به انسان معرفت و زندگی می‌بخشد." (واردی، دانائیان، ۱۳۹۰، ۱۶۵) "منشاء پغرا (جسم)، عناصر زمینی (هم‌چون خاک، آب و گل) است و محکوم به فناست؛ بنابراین پس از مرگ به زمین بازخواهد گشت. اما منشاء نشمتا (روح)، عالم نور (آلما دنهورا) می‌باشد و پس از مفارقت از بدن به منشاء خود بازخواهد گشت؛ در نتیجه هیچ‌گاه نمی‌میرد." (سواری، صفایی مقدم، هاشمی، ۱۳۹۴، ۱۷۴) باید افزود در بخشی از کتاب آسمانی صابئین، گنزاربا به عزیمت روح و مرگ اشاره شده و جان انسان مورد خطاب قرار می‌گیرد و به بازگشت به جایگاه نورانی اولیه‌اش ترغیب می‌شود." (واردی، دانائیان، ۱۳۹۰، ۱۶۵) باتوجه "به متون مقدس مندائی می‌توان هدف نهایی تربیت مندائی را به کمال رسانیدن نشمتای (نفس) انسان جهت بازگشت به منشاء خود، یعنی جهان نور و تقرب به حیی ربی (خداوند متعال) دانست." (سواری و همکاران، ۱۳۹۴، ۸) هم‌چنین صابئین معتقدند که نیکوکاران پس از مرگ به عالم نور (آلما دنهورا) و به تعبیری دیگر بهشت و گناهکاران به عالم ظلمات (آلما دهشوخا) می‌روند و در آن‌جا برحسب گناهان خود مجازات می‌شوند. (سواری و همکاران، ۱۳۹۴، ۲) با توجه به مطالب بیان‌شده، این نکته حائز اهمیت است که تفکر مندائی از خلقت تا مرگ انسان با نور و عالم نور و وجوه نور درآمیخته است. هم‌چنین در اعتقادات این قوم، "قوه خلاقه و حفظ‌کننده عالم که از آن به عبارت حیات عظمی" تفسیر می‌شود، "مظهرش آب جاری است که هم حیات می‌بخشد و هم تطهیر می‌کند." این آب "نه تنها گناهان و آلودگی‌ها را پاک می‌کند، بلکه معرف جهان روشنی است که در این دنیای خاکی بازتافته است. (شاورانی، ۱۳۹۱، ۴۰) مندائیان آب را "مایه حیات، تجدید جوانی، پدیدآورنده درخت زندگی و محل استقرار نور می‌دانند." (هوشیار، زاهدی‌فر، ۱۳۸۶: ۷۸) و نیز آن را عنصر پاکسازی روان از گناهان تلقی می‌کنند. (فروزنده، ۱۳۷۵، ۹۵)

در جدول (۲) مفهوم نور و جایگاه آن در باورهای صابئین مندائی طبقه‌بندی و ارائه شده است:

جدول (۲) طبقه‌بندی مفهوم نور در باورهای صابئین مندائی (منبع: نگارندگان)

	مفهوم نور	توضیح
۱	حیی (خداوند) نور است و جایگاهش عالم نور است.	در بوثه‌ای[۱] از گنزاربا[۲] از خداوند با عنوان "نور زلال و جاودانه‌ای" یاد شده که هیچ‌گاه بی‌فروغ نخواهد گردید. (برنجی، ۱۳۶۷: ۲۶) هم‌چنین در **جایی** دیگر از متون مقدس مندائی آمده که خداوند (حیی ربی) "پاکی است، پاکی مطلق و نور است نور جاودانی که تمام عالم را روشنایی بخشیده است." (برنجی، ۱۳۶۷: ۲۷) شایان ذکر است ویژگی‌های "طهارت، روشنایی و عظمت" حیی ربی "بی‌حد و مرز" بیان شده است. (برنجی، ۱۳۶۷: ۲۸) حیی ربی "پروردگار و خالق تمام ملائک و روشنایی جاودانه‌ای است که ظلمت را در آن راه نیست." (برنجی، ۱۳۶۷: ۲۹)
۲	فرشتگان نور هستند.	در دین مندائی فرشتگان پاکی به جهان نور یا آلما دنهورا تعلق دارند و "به اذن خداوند انسان را به نور و پاکیزگی و وقار و متانت و راهنمایی مزین نموده‌اند." (برنجی، ۱۳۶۷: ۵۱)
۳	انسان دارای بعد روحانی و نورانی است.	خداوند عز و جل بشر را با ترکیب دو بعد مادی و روحانی خلق نمود. نشمتا یا روح آدمی را که ساکن در آلمادنهورا یا عالم انوار بود فراخواند و در جسمی از گل دمید و مقرر فرمود تا انسان در عالم زمینی و در جسم گلی به زندگی بپردازد. (برنجی، ۱۳۶۷: ۵۳) بنابراین بعد روحانی انسان از نور و عالم نورانی است. بنابراین پیامبر ایشان حضرت آدم، حضرت یحیی و . . . وجوهی از نورانیت و پاکی را در وجود خود دارند.
۴	بهشت آلمادنهورا یا جهان نورانی است.	جهان در دیدگاه صابئین دارای ثنویت وجودی است. در متون مقدس مندائی از دو جهان آلمادنهورا (عالم انوار) و آلمادهشوخا (عالم تاریکی و ظلمات) یاد شده است. (سورای و همکاران، ۱۳۹۴: ۲)

۹- دین اسلام

دین اسلام از ادیان توحیدی و ابراهیمی است و به پیروان این دین مسلمان گفته می‌شود (https://fa.wikipedia.org) و ایشان معتقدند این دین آخرین دین الهی و حضرت محمد (ص) پیامبر ایشان خاتم الانبیاء است. دین اسلام در سال ۶۱۰ میلادی از مکه واقع در شبه جزیره عربستان ظهور کرده است. هم‌چنین قرآن کتاب مقدس مسلمانان است و لازم به ذکر است قرآن و سنت پیامبر اسلام (ص) اصلی‌ترین منبع شناخت باورها، اعمال و احکام دینی اسلام می‌باشد. هم‌چنین ارکان اعتقادی مسلمانان شامل توحید، نبوت پیامبر اسلام و معاد (اعتقاد به جهان آخرت و روز قیامت) است و مسلمانان دارای دو مذهب شامل اهل تشیع (معتقد به ولایت امیرمؤمنان علی (ع) و امامان معصوم) و اهل سنت (معتقد به خلافت بعد از رسول اکرم (ص)) می‌باشد. (http://fa.wikishia.net)

۱۰- نور در باورهای اسلامی

در تفکر و فلسفه اسلامی هم نور از جایگاه مهمی برخوردار است و سوره‌ای با عنوان نور بدان اختصاص یافته است. بنابر آیه‌ی ۳۵ سوره‌ی نور "اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ. خداوند نور آسمان‌ها و زمین است داستان نورش به مشکوتی ماند که درآن روشن چراغی باشد و آن چراغ در میان شیشه‌ای که تلألؤ آن گویی ستاره‌ایست درخشان و روشن از درخت مبارک زیتون که با آن‌که شرقی و غربی نیست، شرق و غرب جهان بدان فروزان است و بی‌آن‌که آتش زینت آن را برافروزد خود به‌خود جهانی را روشنی بخشد که پرتو آن نور حقیقت بر روی نور معرفت قرار گرفته و خدا هر که را خواهد به نور خود هدایت کند و این مثل‌ها را خدا برای مردم می‌زند و خدا به همه‌ی امور داناست." (قرآن کریم)

در روایتی از رسول اکرم (ص) (به نقل از مجلسی)، آمده است که حضرت می‌فرمایند: "اولین چیزی که خداوند خلق کرد، نور من بود." (مجلسی، ۱۴۰۴: ۹۱۷) "در حدیث نبوی، مشهور به حدیث نور، با عبارت خلقت أنا و علی من نور واحد بر ماهیت نورانی پیامبر و امام اول شیعیان تأکید شده است." (واردی، دانائیان، ۱۳۹۰: ۱۶۷) در مرصادالعباد هم آمده زمانی که حق تعالی اراده به خلق جهان نمود اول نور روح محمدی را از پرتو نور احدیت آفرید و سپس با نظر محبت به نور محبت محمدی التفات کرد و ارواح انبیا را هم از قطرات نور محمدی خلق کرد. (نجم رازی، ۱۳۵۲: ۳۸- ۳۷) شایان ذکر است "در اسلام شیعی، دوازده وجود نورانی به

۱- بوثه به معنای آیه است.
۲- گنزاربا به معنای گنج بزرگ کتاب مقدس صابئین مندائی است.

عنوان اوصیای رسول اکرم (ص)، تداوم‌بخش نور محمدیه‌اند. همان‌گونه که خداوند نور آسمان‌ها و زمین شناخته می‌شود و صادر اول او وجود نورانی و حقیقت محمدیه است، خلفاء و جانشینان رسول اکرم نیز باید ماهیت نورانی داشته باشند. (واردی، دانائیان، ۱۳۹۰: ۱۶۷) در فلسفه و حکمت اسلامی هم به نور و جایگاه آن پرداخته شده است. شیخ اشراق یا سهروردی (۵۸۷– ۵۴۹ هجری قمری) یکی از فلاسفه اسلامی می‌باشد و معتقد است "جهان عبارت است از درجاتی از نور و ظلمت که فقدان نور است، و اجسام تا آن‌جا که به جنبه مادی آن‌ها مربوط می‌شود، چیزی جز ظلمت یا حجابی نیست که مانع نفوذ نور در آن‌ها می‌شود." محل تجلی نور در این مکتب، شرق است؛ اما منظور از آن شرقی نیست که در محدوده تعریف‌های جغرافیایی می‌گنجد. از نظر شیخ اشراق، شرق محل تجلی انوار صادرشده از واجب‌الوجود و جایگاه حضور مستقیم جان آدمی در جهان روشنی و عالم روحانی است. بنابراین، اشراق نیز مشاهده وجدانی حقایق است." (واردی، دانائیان، ۱۳۹۰: ۱۸۵) و هم‌چنین بیان می‌کند که " ذات نخستین نور می‌شود و همه چیزها را به وجود می‌آورد و با اشعه خود به آن‌ها حیات می‌بخشد، همه چیز در این جهان پرتوی از نور ذات اوست." (امامی‌فر، ۱۳۹۱: ۹۸) فرشتگان هم در تفکر متکلمان اسلامی اجسامی نورانی عنوان شده‌اند. (کاظمی‌راد، ۱۳۹۴: ۳۴) در بیانی دیگر و از نگاه قرآن و اهل بیت ماهیت فرشتگان از جنس نور و غیر از ماهیت بشر معرفی شده و حتی برخی روایات خلقت فرشتگان را از نور امیرمؤمونان (ع) می‌دانند. به فرموده پیامبر (ص) "خداوند از نور وجه علی (ع) هفتادهزار فرشته خلق فرمود که برای او و محبان او تا قیامت استغفار کنند." هم‌چنین پیامبر (ص) در روایتی دیگر هم فرموده‌اند: ". . . و خداوند سپس نور برادرم علی (ع) را شکافت و از آن ملائکه را خلق فرمود. پس ملائکه از نور علی (ع) هستند و نور علی (ع) از نور خداست و علی (ع) از ملائکه افضل است ..." به بیان امام صادق (ع) هم "خداوند ملائکه را از نور خلق کرد." (خزعلی، ۱۳۸۷: ۱۵۷)

برای فهم دقیق مطالب جدول (۳) به بررسی و طبقه‌بندی مفهوم نور در باورهای اسلامی و قرآن اختصاص یافته است:

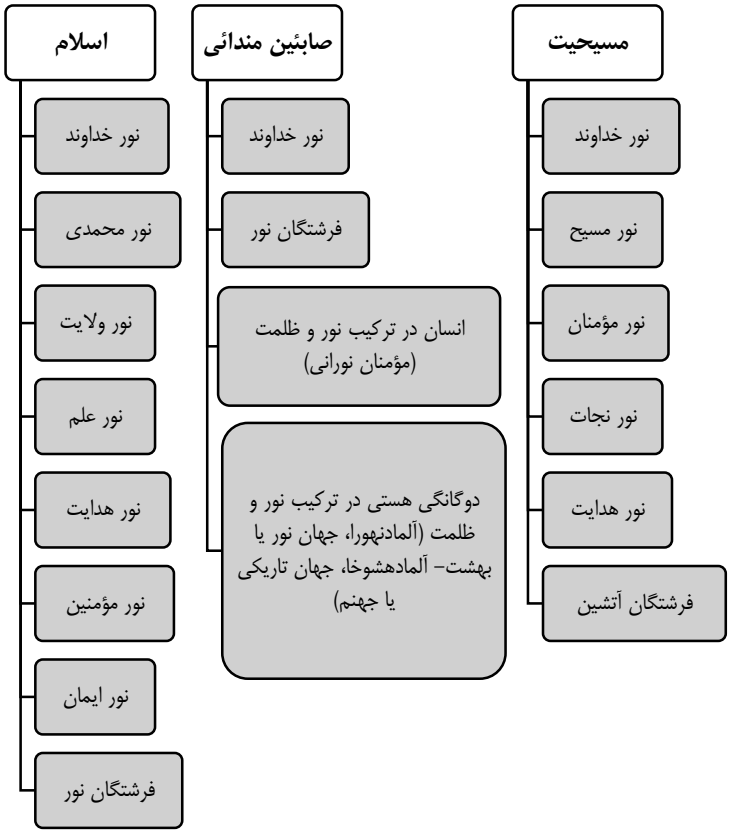
جدول (۳)، بررسی و طبقه‌بندی مفهوم نور در باورهای اسلامی و قرآنی (منبع: نگارندگان)

	مفهوم نور	توضیح
۱	نور در وجود خداوند است.	بنا بر آیه ۳۵ سوره نور، خداوند نور آسمان‌ها و زمین است. (قرآن کریم)
۲	نور محمدی	اولین چیزی که خداوند خلق کرد، نور پیامبر اکرم (ص) بود. بنا بر فرمایش امیرمؤمنان: "خداوند نور محمد(ص) را خلق کرد قبل از آن‌که آسمان‌ها و زمین، عرش، کرسی، لوح، قلم، بهشت و جهنم را خلق کند و . . . قبل از آن‌که همه صد و بیست و چهار هزار پیامبر را خلق کند." (اسفندیار، علی‌پور منزه، ۱۳۸۸: ۱۴۹– ۱۴۸)
۳	نور ولایت	"در حدیث نبوی، مشهور به حدیث نور، با عبارت خلقت أنا و علی من نور واحد بر ماهیت نورانی پیامبر و امام اول شیعیان تأکید شده است." (واردی، دانائیان، ۱۳۹۰: ۱۶۷) به فرموده پیامبر (ص) "خداوند از نور وجه علی (ع) هفتادهزار فرشته خلق فرمود که برای او و محبان او تا قیامت استغفار کنند." (خزعلی، ۱۳۸۷: ۱۵۷)
۴	نور هدایت	در آیه ۳۵ سوره نور خداوند می‌فرماید: "خداوند نور آسمان‌ها و زمین است داستان نورش به مشکوتی ماند که درآن روشن چراغی باشد و . . . و خدا هر که را خواهد به نور خود هدایت کند و این مثل‌ها را خدا برای مردم می‌زند و خدا به همه‌ی امور داناست." (قرآن کریم) پیامبر (ص) فرمودند: "خداوند خلق را در ظلمت آفرید و از نور خود بر آن‌ها تاباند پس هر که این نور به او رسید هدایت یافت و آن که این نور بـه او نرسید گمراه شد." (اسفندیار، علی‌پور منزه، ۱۳۸۸: ۱۴۹)
۵	نور علم	"حقیقت علم، مساوی نور، وجود و ظهور است. خاصیت نور ظاهر لنفسه و مظهر لغیر است. یعنی روشن و روشن‌کننده است." مانند علم که انسان را از تاریکی جهل بیدار و آگاه می‌کند. (اسفندیار، علی‌پور منزه، ۱۳۸۸: ۱۵۱)
۶	نور مؤمنین	"آیه نور براساس قرائت ابن مسعود به این صورت است: الله نور السماوات و الارض مثل نوره فی قلب المؤمن . . . یعنی خداوند نور آسمان‌ها و زمین است، صفت نور او در دل مؤمن مانند. . . . " و هم‌چنین بنابر بیان صادقین (ع) خداوند نورش را مانند هدایت در قلب مؤمن جاری می‌سازد. (اسفندیار، علی‌پور منزه، ۱۳۸۸: ۱۵۳– ۱۵۲)
۷	نور ایمان	ایمان حقیقی روشنگر و هدایتگر آدمی به سوی مقصد اعلی و سعادت ابدی است و مظهری از نور است. بنابر آیه ۲۵۷ سوره بقره "یخرجهم من الظلمات الی النور" یعنی خداوند مؤمنان را از تمام ظلم‌ها و تاریکی‌ها خارج می‌کند و به حقیقت نور می‌رساند. حقیقت نور ایمان به ذات حق است. (اسفندیار، علی‌پور منزه، ۱۳۸۸: ۱۵۵)
۸	فرشتگان نور	پیامبر (ص) در روایتی فرموده‌اند: ". . . و خداوند سپس نور برادرم علی (ع) را شکافت و از آن ملائکه را خلق فرمود. پس ملائکه از نور علی (ع) هستند و نور علی (ع) از نور خداست و علی (ع) از ملائکه افضل است . . . " به بیان امام صادق (ع) هم "خداوند ملائکه را از نور خلق کرد." (خزعلی، ۱۳۸۷: ۱۵۷)

بنابر مطالب ذکرشده مفهوم نور در سه باور ارامنه مسیحی، صابئین مندائی و مسلمانان بیان شده است. در ادامه به تطبیق مفهوم نور در سه باور دینی پرداخته شده است.

۱۱- تطبیق مفهوم نور در تفکر ارامنه تبریز (مسیحی)، صابئین مندائی اهواز و مسلمانان

با توجه به آن‌چه در مطالب قبل ذکر شد مفهوم نور در باورهای سه دین اسلام، مسیحیت و صابئین مندائی بسیار مورد توجه قرار گرفته است. تطبیق و مقایسه مفهوم نور در باورهای سه دین مذکور در قالب نمودار (۱) ارائه شده است:



نمودار (۱)، بررسی و تطبیق مفهوم نور در باورهای مسیحی، صابئین مندائی و اسلام (منبع: نگارندگان)

با توجه به نمودار (۱) این نکته حائز اهیمت است که خداوند در باورهای سه دین با عنوان خداوند نور یاد شده است. در باورهای اسلامی در آیه ۳۵ سوره نور خداوند نور آسمان‌ها و زمین ذکر شده و در مسیحیت هم خدا نور عنوان شده و ساکن در نوری است که بدان نمی‌توان نزدیک شد و حتی نمی‌توان آن را دید. در تفکر صابئین مندائی نیز خداوند (حیی ربی)، "مالک عالم انوار، مالک دنیای نور و مالک جهان روشنایی و نور جاودان" معرفی شده است. هم‌چنین در باورهای اسلامی و مسیحی بر نورانیت حضرت محمد (ص) و حضرت عیسی (ع) تحت عنوان نور محمدی و نور مسیح اشاره شده و حتی ولایت نیز در میان مسلمانان شیعه با مفهوم نور ولایت رایج است. اما در متون مقدس مندائی در مقایسه با باورهای اسلامی و مسیحی به جایگاه فرشتگان در عالم انوار و نورانیت آن‌ها بیشتر تأکید شده و کمتر از نور پیامبران مندائی نظیر حضرت آدم (ع) و حضرت یحیی (ع) یاد شده است. فرشتگان در عقاید هر سه دین نورانی هستند. اما مندائیان اهمیت بیشتری بر این موجودات فرازمینی و نورانیت وجودی ایشان قائل هستند. هم‌چنین در تفکر مندائیان انسان از دو وجه روح که مظهر نور است و جسم که مظهر تاریکی است؛ خلق شده است و هر چه فرد مندائی مؤمن‌تر و با ایمان‌تر باشد، پس از مرگ روحش به عالم انوار صعود کرده و به جایگاه حیی ربی می‌پیوندد. همین نور ایمان در تفکر اسلامی و مسیحی نیز وجود دارد. هم‌چنین در اسلام و قرآن به نور علم نیز اشاره شده و در اسلام و مسیحیت نور با عناوین نور هدایت مطرح شده است. ایمان، هدایت، نجات، ولایت نیز از مفاهیمی هستند که در این ادیان با مفهوم نور ترکیب و بسیار مورد توجه قرار گرفته‌اند.

نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش نشان می‌دهد که نور در باورهای سه دین توحیدی اسلام، مسیحیت و صابئین مندائی دارای جایگاهی مهم است. خداوند در باورهای پیروان ادیان نام‌برده با نور یاد شده و نبوت در تفکر اسلامی و مسیحی به نور محمدی و نور مسیح و در تفکر شیعه به نور ولایت شهرت دارد. در عقاید صابئین مندائی کمتر به نبوت در قالب مفهوم نور پرداخته شده است. به بیان دیگر باید خاطرنشان کرد نور نبوت در باورهای مسیحی و اسلامی پررنگ‌تر از عقاید صابئین مندائی است و مندائیان بیشتر بر جایگاه فرشتگان تأکید دارند. در واقع صابئین مندائی جهان هستی را شامل دو عالم نور و ظلمت می‌دانند و وجود انسان نیز از نور (روح) و ظلمت (جسم) تشکیل شده و ایمان کامل، مؤمن را پس از مرگ به جایگاه نور نائل می‌کند و در این مسیر فرشتگان نور از اهیمت برخوردارند. فرشتگان در تفکر اسلامی و مسیحی هم با مفهوم نور عجین شده‌اند اما در مقایسه با جایگاه پیامبران نقش کم‌رنگ‌تری دارند.

منابع

۱- قرآن کریم

۲- ابن منظور، محمد بن مکرم (۱۴۱۴). لسان العرب، بیروت؛ دارالفکر للطباعه والنشر والتوزیع (دار صادر).

۳- اسفرم، عظیمه، (۱۳۹۵). «بررسی وضعیت اجتماعی ارامنه در دوره رضاشاه»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تاریخ ایران اسلامی، دانشکده ادبیات، زبان‌ها و تاریخ، دانشگاه الزهراء تهران.

۴- اسفندیار، محمودرضا. علی‌پور منزه، نفیسه. (۱۳۸۸)، «نور در عهد جدید و قرآن مجید (با تأکید بر روایات و تفاسیر عرفانی)»، صحیفه مبین، ۴۴، ۱۷۱- ۱۴۴.

۵- امامی‌فر، سید نظام‌الدین (۱۳۹۱)، «مروری بر کاربرد نور در هنر»، کتاب ماه هنر. ۹۸، ۱۰۳- ۹۶.

۶- انجیل یوحنا. (۲۰۱۴). سازمان کتاب مقدس تثلیثی، لندن؛ انگلستان.

۷- برنجی، سلیم. (۱۳۶۷). قوم از یاد رفته (کاوشی درباره‌ی قوم صابئین مندائی)، تهران؛ دنیای کتاب.

۸- جداری کریمیان، عباس. (۱۳۸۹)، «بررسی تحولات سیاسی، اجتماعی و مذهبی مسیحیان در ایران (از شاه‌عباس اول تا زوال دولت صفوی)». پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد، رشته تاریخ، گرایش ایران اسلامی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت معلم.

۹- خزعلی، مرضیه، (۱۳۸۷)، «بررسی ماهیت فرشتگان از دیدگاه ادیان الاهی»، اندیشه نوین دینی، سال ۴، شماره ۱۲، ۱۳۶- ۱۰۵.

۱۰- رئیس‌السادات، تهمینه. معزی، مریم. (۱۳۹۰)، «آیین سوگواری در میان صابئیان (تلفیقی از اندیشه‌ها و آیین‌ها)». معرفت ادیان، سال ۳، شماره‌ی ۱، ۴۲- ۲۵.

۱۱- سجادی، سید علی‌محمد. خاتمی، احمد. جعفری، فرشته. (۱۳۹۳)، «بررسی تطبیقی معرفت در عرفان اسلامی و عرفان گنوسی»، پژوهش‌نامه‌ی ادیان، سال ۸، شماره ۱۵، ۵۲- ۳۳.

۱۲- سرمدی‌جو، آذر. زرشناس، زهره. (۱۳۹۸)، «بررسی نمادهای اعتراف، تعمید و عشاء ربانی در کلیسای نسطوری براساس متون منتخب سغدی مسیحی مکشوف در محوطه باستانی تورفان چین»، پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران. دوره ۹، شماره ۲۰، ۱۶۴- ۱۴۹.

۱۳- سلطانیان، ابوطالب. (۱۳۹۰)، «کارکرد ابریشم و نقش بازرگانان ارمنی در اقتصاد و سیاست صفویان (از دوره‌ی شاه عباس یکم تا پایان حکومت صفویان)»، پژوهش‌نامه‌ی تاریخ تمدن اسلامی، سال ۴۴، شماره‌ی ۲، ۱۰۱- ۷۹.

۱۴- سلطانی‌نژاد، آرزو. (۱۳۹۰)، «بازنمود طرح‌های قالی ایران در قالی ارمنی‌باف استان‌های اصفهان، چهارمحال بختیاری و مرکزی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشکده هنر ادیان و تمدن‌ها، دانشگاه هنر اصفهان.

۱۵- سواری، عزیز، صفایی مقدم، مسعود، هاشمی، سید جلال، (۱۳۹۴)، «بررسی تحلیلی مقوله‌ی انسان‌شناسی در دین صابئین مندائی انسان‌پژوهی»، سال ۱۲، شماره‌ی ۳۴ ، ۱۸۸- ۱۶۷.

۱۶- سواری، عزیز، صفایی‌مقدم، مسعود، هاشمی، سید جلال، السعدی، قیس مغشغش، (۱۳۹۴)، «بررسی مبانی فلسفی دین صابئین مندائی و استخراج آموزه‌های تربیتی از آن‌ها»، الهیات تطبیقی، سال ۶، شماره‌ی ۱۴، ۱۶- ۱.

۱۷- شاورانی، مسعود. (۱۳۹۱)، «پژوهشی در فرقه‌ی صابئین»، حبل‌المتین، سال ۱، شماره‌ی ۳ ، ۵۰- ۲۴.

۱۸- شفیعی، فاطمه. بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۰)، «تخیل هنری در حکمت اشراقی سهروردی»، متافیزیک، سال ۳، شماره ۱۰ و ۹، ۳۲- ۱۹.
۱۹- علی‌بن‌ابی‌طالب (ع). (۱۳۸۶). نهج‌البلاغه. محمدتقی جعفری، تهران؛ دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
۲۰- فتح‌الهی، علی، بغدادی، اکرم، (۱۳۹۶)، مفهوم نور در قرآن، برهان و عرفان، تفسیر متون وحیانی، سال۱، شماره ۱، ۱۹۰- ۱۵۷.
۲۱- فرجی بیرگانی، الهام. صلاحی مقدم، سهیلا. (۱۳۹۵)، «بررسی واژگان مشترک زبان مندایی در زبان‌های فارسی، عربی، بختیاری و شوشتری». گردهمایی انجمن زبان و ادبیات فارسی ایران، دانشگاه گیلان، دوره‌ی ۱۱، ۴۹۲- ۴۶۴.
۲۲- فروزنده، مسعود (۱۳۷۵). «صابئین در تاریخ (تحقیقی در فرهنگ، تاریخ و آراء صابئین مندائی با تکیه بر متون مندایی)»، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، گروه تاریخ، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
۲۳- قیم، بهادر. (۱۳۹۴)، «جامعه‌ی ایرانی- اسلامی و اهل کتاب، مطالعه‌ی موردی مندائیان»، چهارمین کنفرانس الگوی اسلامی ایرانی پیشرفت؛ پیشرفت ایران؛ گذشته، حال، آینده، ۱۵- ۱.
۲۴- کاظمی‌راد، رضا، (۱۳۹۴)، «فرشته‌شناسی مقایسه‌ای: بررسی دیدگاه توماس آکوئیناس و محمدحسین طباطبایی»، هفت آسمان، دوره ۱۷، شماره ۶۷، ۵۰- ۲۵.
۲۵- مجلسی، محمدباقر. (۱۴۰۴). بحارالانوار. جلد اول. بیروت.
۲۶- محسنی، زهرا، (۱۳۹۷)، «فرشتگان در مسیحیت»، چهارمین کنفرانس بین‌المللی توسعه پایدار.
۲۷- مهرمحمدی، منصوره. (۱۳۹۴). «مبانی زیبایی‌شناسی نگارگری ارامنه ایران در قرن ۱۷ میلادی». پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء تهران.
۲۸- نجم رازی، (۱۳۵۲)، مرصادالعباد، به تصحیح محمدامین ریاحی، تهران؛ بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۲۹- واردی، زرین، دانائیان، نجمه، (۱۳۹۰)، «سیر تحول و کارکرد عرفانی- ادبی عنصر نور»، ادبیات عرفانی، سال ۲، شماره ۴ ، ۱۹۵- ۱۵۹.
۳۰- هوشیار، مهران. زاهدی‌فر، سارا. (۱۳۸۶). مینای صابئین، زیوری از جنس تاریخ. آینه‌ی خیال، شماره‌ی ۱، ۷۹- ۷۴.
۳۱- یوسف‌پور، جعفر. عابدین‌پور، صدیقه. (۱۳۹۴)، «بررسی دیدگاه سهروردی در فلسفه هنر»، کنفرانس بین‌المللی عمران، معماری و زیرساخت‌های شهری، ۹-۱.
۳۲- یوسف‌پور، معصومه، پروین، خلیل، (۱۳۹۳)، «مفهوم‌شناسی نور بودن خداوند با تکیه بر روایات تفسیری فریقین»، حدیث و اندیشه، دوره ۹، شماره ۱۸، ۷۶- ۵۱.
33- http://fa.wikishia.net
34- https://fa.wikipedia.org

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد یک

کاربست مهتابی در مسجد-مدرسه‌های دوره قاجار

آزیتا بلالی اسکویی[۱]، محمد عسکری خشوئی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۸
کد مقاله: ۸۹۲۸۶

چکـیده

معماری گذشته ایران همواره در جست و جوی خلاقیت و بهره گیری از فضاهای منحصربفرد خود بوده است که با گذر زمان برخی از آن ها از یاد رفته یا به نحوی دیگر بکار رفته اند. «مهتابی» یکی از این دسته فضاهاست که در دوره قاجار در بسیاری از کاربری ها از قبیل مسکن، مسجد-مدرسه و سایر عمارت ها به چشم می خورد ولیکن در ابنیه مذهبی با رنگ و بوی متفاوتی از سایر ابنیه معماری گذشته ایران بکارگیری شده است. باتوجه به اینکه در دوره قاجار شاهد تحولاتی شایان توجه علی الخصوص در عرصه شهرسازی و معماری معاصر ایران از قبیل بکارگیری متفاوت رابطه شبستان و گنبدخانه، بالکن شهری، خیابان و ... شاهد آن بوده ایم، کاربست فضای مهتابی نیز در خور توجه است. شاید بتوان گفت که مهتابی نوعی جداسازی هوشمندانه توأم با ترکیب کامل میان فضای نیایشی و آموزشی است که غالبا در بناهای بیشتر از یک طبقه بکار رفته است. آز آن جایی که این فضا از سه طرف بسته و از جهت چهارم به فضای باز مشرف است، معمولا در صحن اصلی بکار رفته است تا بخشی از بنا را به صورت نیمه باز در تراز بالایی زمین قرار گرفته و موجب گستردگی فضایی به دور از یکنواختی نمای مسجد-مدرسه است. با بررسی و تحلیل موشکافانه نمونه‌هایی از مسجد-مدرسه های قاجار که دربرگیرنده فضای مهتابی است می‌توان به رابطه معنادار بین جایگاه مهتابی و ساختار فضایی-کارکردی آن در مسجد-مدرسه های دوره قاجار دست یافت. مسجد-مدرسه‌ها از دسته کاربری های تلفیقی آموزش و نیایشی هستند که به سبب همین ترکیب نیازمند برخی فضاهای پیوند دهنده هستند. مهتابی از این دست فضاهاست که به خوبی می تواند ارتباط بصری بین دو کاربری را فراهم سازد و موجب گسترش فضایی یک بنای واحد شود. در حقیقت مهتابی نوعی جداسازی هوشمندانه توأم با ترکیب کامل میان فضای نیایشی و آموزشی است که غالبا در بناهای بیشتر از یک طبقه بکار رفته است. آز آن جایی که این فضا از سه طرف بسته و از جهت چهارم به فضای باز مشرف است، معمولا در صحن اصلی بکار رفته است تا بخشی از بنا را به صورت نیمه باز در تراز بالایی زمین و همچنین ایجاد دسترسی منحصر به فرد طلاب برای رسیدن به فضای روحانی جهت اقامه نماز، عبادت و طلب علم را فراهم سازد.

واژگـان کلـیدی: مهتابی، انتظام هندسی، مسجد-مدرسه، دوره قاجار، معماری گذشته ایران.

۱- دانشیار دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز (نویسنده مسئول) *a.oskoyi@tabriziau.ac.ir*
۲- دانشجوی کارشناسی ارشد، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز

پرسش‌های پژوهش:

مهتابی چیست و در مسجد–مدرسه ها چگونه تعریف می شود؟

جایگاه مهتابی در ساختار فضایی–کارکردی مسجد–مدرسه های دوره قاجار به چه صورت است؟

۱- مقدمه

معماری گذشته ایران در برگیرنده فضاهای متنوعی بوده است که با گذر زمان شاهد ورود این فضاها از کاربری های شاخص به سایر کاربری ها ورود پیدا کرده است. «مهتابی» یکی از این دسته فضاهاست که در دوره قاجار در بسیاری از کاربری ها از قبیل مسکن، مسجد–مدرسه و سایر عمارت ها به چشم می خورد. در این مقاله به دنبال نقطه ظهور مهتابی در حوزه مذهبی–آموزشی است. به عنوان مثال هنگامی که داخل صحن مسجد جامع یزد که شوید با یک سکوی بزرگ مواجه خواهید شد که محلی برای عبادت بوده است. این سکو برای آن دسته از مؤمنانی طراحی شده است که می خواهند در زیر نور ماه عبادت کنند و به دور از جای کفش و رفت و آمد دیگران نماز بگذارند. همین امر سبب شده تا این سکوی زیبا به سکوی مهتابی ملقب شود. در واقع مهتابی تعریفی فراتر از این دارد و از قول استاد پیرنیا، مهتابی فضای بدون سقفی است که بالاتر از سطح حیاط قرار می‌گیرد. دیوارهای این فضا نماسازی می‌شود و به این ترتیب به ایوانی شباهت پیدا می‌کند که سقف آن را برداشته‌اند. این فضا معمولاً از سه طرف بسته و از جهت چهارم به فضای باز مشرف است. نکته شایان ذکر این است که این فضا از خانه ها به مسجد – مدرسه ها نیز راه یافته است که برای فهم این کاربست ابتدا لازم است اهمیت مسجد و مدرسه را بررسی کرد.

مذهب شیعه در ایران، به دلیل گوهر انسانی و عقلانی خود، به عقاید اصیل ایرانی محتوا و جهت می بخشید. در چنین ترکیب و پیوندی بود که انسان ایرانی، هویتی تازه یافت و به تدریج عناصر متعالی و تاریخی تشیع در فرهنگ و آداب و رسوم مردم بروز کرد. روح هنرمندان و معماران ایرانی به تشیع روشن گردید؛ لذا دست به آفرینش فضاهایی زد که از روح و ماهیت تشیع سرشار بود. معماری مسجد به عنوان محمل بروز چنین عقایدی، از ظرایفی در طراحی برخوردار گشت که درک آنها جز با شناخت دقیق مبانی اعتقادی شیعه امکان پذیر نیست. بدون شک این اعتقادات، در تمامی اجزا و عناصر مسجد شامل جانمایی و ارتباطات فضایی، تزیینات، میزان نور، رنگ، مقیاس و سایر عناصر مساجد تأثیر گذاشته و نمایان گشته است. (مطهری، ۱۳۶۲، ص ۱۱۳). بعد از مسجد، مهم ترین بنای عمومی از ساختمان های درون شهری، مدرسه است. فضاهای آموزشی در ایران در واقع شامل مکتب خانه و مدرسه بوده است. مکتب خانه، مکان خاصی نداشته است (پیرنیا، ۱۳۸۷: ۹۱). از این رو می توان اهمیت موضوع مسجد – مدرسه ها را دریافت و با توجه به عصر قاجار و ورود پدیده های نوین و خلاقیت در معماری گذشته ایران، کاربست فضای مهتابی در این بستر امری طبیعی در آن زمان بوده است که هدف این مقاله نیز واکاوی جایگاه فضای مهتابی در مسجد – مدرسه های دوره قاجار است تا به اهمیت کارکرد فضایی آن را پی برده و به اهمیت آن در این بستر بپردازد.

۲- پیشینه پژوهش

در ایران، پژوهش های جامع و کتاب هایی که به طور خاص درباره مسجد–مدرسه نوشته شده باشند، بسیار اندک اند و بیشتر مدرسه به عنوان یکی از عناصر معماری اسلامی، توسط برخی از پژوهشگران نظیر هیلن براند و پیرنیا، مورد بررسی قرار گرفته است و هر یک بخشی از کتاب خود را به این ساختار معماری اختصاص داده اند. در نگاهی جامع تر حسین سلطان زاده (۱۳۶۴) در کتابی با عنوان «تاریخ مدارس ایران از عهد باستان تا تأسیس دارالفنون» تاریخچه و برخی ویژگی های تمام مدارس موجود و یا مکتوب در نوشته های تاریخی را در ایران بیان نموده است. ملازاده (۱۳۸۱) نیز در کتابی با عنوان «مدارس و بناهای مذهبی» به صورت یک دایره المعارف، همه مدارس موجود ایران را نام برده است. از منابع مهم در باب شناخت مدارس تاریخی در شهرهای مختلف ایران در سال های اخیر، حاجی قاسمی (۱۳۹۶)، در کتاب «گنجنامه، فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران، دفتر پنجم (ویراست دوم)» است که که چهل مورد از مهم ترین مدارس تاریخی را در شهرهای مختلف ایران را معرفی می نماید. ولیکن تمامی این موارد تنها در باب مدرسه بوده و در راستای چگونگی ارتباط فضای آموزشی با فضای نیایشی در بناهای اسلامی ایران در دوره قاجار نیز پژوهش هایی در این باب صورت گرفته است از قبیل:

مهدوی نژاد و همکاران (۱۳۹۲)، در مقاله ای با عنوان «گونه شناسی مسجد ـ مدرسه های دورهٔ قاجار» مسجد–مدرسه های این دوره را به سه گونه دسته بندی نموده و به سه نمونه از چهل مورد بناهای تحلیل شده به صورت تفصیلی پرداخته است.هوشیاری و همکاران (۱۳۹۲)، در مقاله ای با عنوان «گونه شناسی مسجدـ مدرسه در معماری اسلامی ایران، بررسی چگونگی ارتباط میان فضای آموزشی و نیایشی» سیر تحول ارتباط میان فضای آموزشی و نیایشی و گونه های مختلف ساختارهای فضایی آن در معماری اسلامی ایران مورد بررسی قرار گرفته و در گونه شناسی نهایی، روند تکاملی ترکیب دو فضای آموزشی و نیایشی در معماری اسلامی ایران تا ساخت گونهٔ مسجد ـ مدرسه و فراوانی آن در دورهٔ قاجار نشان داده شده است. همچنین حسینی علمداری (۱۳۹۶)، در مقاله‌ای با عنوان «گونه شناسی مسجد مدرسه های ایران، بر اساس شیوه دسترسی» با مطالعه کالبد و ساختار مسجد۰مدرسه ها، بر اساس نحوه قرارگیری و ارتباط بین دو فضای آموزشی و نیایشی و منطقه جغرافیایی گونه بندی نموده است. متدین و آهنگری (۱۳۹۵)، در مقاله ای با عنوان «بازاندیشی در کیفیت ارتباط مدرسه و شهر برپایه تحلیل اجتماع پذیری مدارس

دوره تیموری تا ابتدای قرن چهاردهم» با ذکر نمونه بیان نموده است. در تمامی پژوهش هایی که تاکنون صورت گرفته است در باب فضای مهتابی پژوهش جامعی صورت نگرفته است و تنها در برخی منابع از قبیل آراء استاد پیرنیا، به توصیف کلی این فضا در بستر خانه ها پرداخته شده و در سایر کاربری ها پوشیده مانده است. از آن جایی که در دوره قاجار تحول هایی در معماری گذشته ایران نظیر استقرار گنبد در گنبدخانه بر روی کاربندی و ... صورت گرفته و با انتقال فضای مهتابی از خانه‌ها به مسجد–مدرسه ها در برخی آثار معماری گذشته ایران نوآوری رخ داده است، پژوهش حاضر سعی دارد با بررسی و تحلیل نمونه های مسجد – مدرسه‌های دوره قاجار، کاربست مهتابی در این بستر را با ارائه تعریفی از آن ارائه دهد تا به اهمیت کارکرد فضایی آن را روشن سازد.

۳- روش پژوهش

روش انجام پژوهش حاضر، توصیفی–تحلیلی است. در این روش با بهره گیری از مطالعات کتابخانه ای و برداشت های میدانی در باب مسجد مدرسه های دوره قاجار استخراج و مورد مطالعه قرار گرفت. در فرآیند انتخاب نمونه های مورد نظر، نخست مسجد مدرسه ها مورد بررسی قرار گرفت و با توجه به حضور پر رنگ مهتابی در دوره قاجار و به منظور این که بتواند تا حد امکان تمام شاخصه‌های پژوهش را در برگیرد نه مسجد–مدرسه در این دوره که دارای مهتابی است انتخاب و به تحلیل نمونه ها پرداخته شده است.

۴- مبانی نظری

۴-۱- مفهوم مهتابی و جایگاه آن در مسجد–مدرسه های دوره قاجار

برای شناخت بهتر این فضا ابتدا باید به یکی از رایج ترین تعاریف مهتابی به نقل از پیرنیا پرداخته و سپس به کاربرد آن در مسجد–مدرسه ها پرداخت. مهتابی فضای بدون سقفی است که بالاتر از سطح حیاط قرار می‌گیرد. دیوارهای این فضا نماسازی می‌شود و به این ترتیب به ایوانی شباهت پیدا می‌کند که سقف آن را برداشته‌اند. این فضا معمولاً از سه طرف بسته و از جهت چهارم به فضای باز مشرف است (پیرنیا، ۱۳۸۲).

مدرسه را به طور خلاصه می توان، مؤسسه ای برای آموزش عالی تعریف کرد که در آن علوم سنتی اسلامی– حدیث، تفسیر فقه و جز آن – آموزش داده می شود. مدرسه، پاسخی به نیازهای معینی از جامعه اسلامی بود. مدرسه طراحی شده بود تا در خدمت یک نهاد کاملا ابداعی قرار گیرد(علاقمند، ۱۳۹۶، ۹). در ابتدا، محل آموزش، مسجد بود. حلقه های درس علوم گوناگونی همچون لغت، نحو، بلاغت، تفسیر، حدیث، فقه و ... که همگی از قرآن سرچشمه گرفته بودند، در مساجد برگزار شده و به بحث و منظره گذاشته می شد(علاقمند، ۱۳۹۶، ۸). آموزش در این دوره بین مکتب خانه، مسجد و مدارس علمیه به صورت غیر رسمی تقسیم می شد و همگام با توسعه مدارس علمیه مکاتب هم توسعه یافتند و عملا مکتب ها به یک دوره مقدماتی برای مدارس علمیه تبدیل شدند. با توسعه آموزش و ساخت مدارس برای آموزش، عناصر دیگری به این فضای آموزشی اضافه شد. عناصر فضایی کار کردی مدارس، عبارت بود از: حجره، مدرس، کتابخانه، مسجد، اتاق های خادم و چراغ دار و آبکش و سرویس های بهداشتی. نحوه قرار گیری عناصر فضایی– کارکردی در آن به این ترتیب بود که در چهار جهت پیرامون میان سرا (حیاط مرکزی) قرار گرفته اند. شکل میان سرا به صورت مستطیل کشیده یا نزدیک به مربع (با گوشه های قائمه یا پخ) است. ورودی مدرسه در یک سوی محوری قرار دارد که از وسط دو ضلع و مرکز مستطیل می گذرد. فضایی که در سوی دیگر محور مذکور، یعنی روبه روی فضای ورودی قرار می گرفته، به کار کردی غیر از حجره – مانند گنبد خانه و مسجد مدرسه، مدرس، کتابخانه یا ایوانی بزرگ که به عنوان مسجد یا مدرس مورد استفاده قرار می گرفت – اختصاص می یافته است. گروه دیگر مدارس به صورت چهار ایوانی است که دو ایوان دیگر بر محور عمود ورودی قرار می گیرند. گروه دیگری از مدارس به جای دو ایوان در دو سوی محور عمود بر محور ورودی، دارای دو فضای متمایز شده با دهانه ای بزرگتر نسبت به حجره های که گاه ایران واقع در دو سوی خود بودند. فضاهای مذکور – که گاه ایران هم دارند. اغلب به کلاس درس یا کتابخانه و گاهی به مسجد اختصاص می یافته است (علاقمند، ۱۳۹۶: ۹).

پس از تجربه همجواری مدرسه با مسجد جامع عباسی و ترکیب مسجد و مدرسه در بنای حکیم و همچنین گنبدخانهٔ بزرگ و متمایز مدرسهٔ چهارباغ به عنوان فضای نیایشی، با ورود به دورهٔ قاجار، ساخت و ساز ترکیبی مسجد و مدرسه بسیاری را می توان دید. تهران پایتخت قاجاریه، دارای مدارس بسیاری می گردد که بیشتر آن ها دیگر فقط مدرسه نبوده و هریک به گونه ای با فضای نیایشی ترکیب شده اند. (هیلن براند، ۱۹۹۴: ۲۹۹) نیز بیان می کند که «تلفیق روزافزون این دو فرم [مسجد و مدرسه] در دوران قاجار به اثبات می رسد.»

ساخت ترکیبی مسجدـ مدرسه در دیگر شهرهای بزرگ زمان قاجار مانند اصفهان، کاشان و قزوین نیز دیده می شود. در اصفهان که بسیاری از شیوه های ترکیبی از آن جا آغاز شده بودند، باز می توان همان الگوها را مشاهده کرد، حتی آن گونه ای که هیچ گونه فضای نیایشی در آن وجود ندارد؛ مانند مدرسه صدر.

در همین دوران در ساخت مساجد، دو تحول اساسی شکل می گیرد؛ تحول نخست، استقرار گنبد در گنبدخانه بر روی کاربندی است که نتیجه ی آن حذف نهایی پلان گنبدخانه با حفظ گنبد و ترکیب آن باشبستان های جانبی است. این اتفاق برای نخستین بار در مسجد آذربایجانی های بازار تهران و در کامل ترین شکل خود در مسجد سپهسالار و پس از آن در مسجد نصیرالملک قابل مشاهده است. تحول دیگر، ورود عنصر مهتابی از خانه به مسجد و ترکیب آن با جداره های روبه صحن است. این مهتابی ها نخستین بار در مسجد سید اصفهان و سپس در مسجد سلطانی سمنان و بالاخره در مسجد سپهسالار تهران چنان معماری جذابی ارائه می دهند که می توان به جرأت از آن به عنوان نشانه ای از قدرت زبان معماری قاجار یاد کرد.

در مسجد و مدرسه های قدیمی فضای حیاط را دیواره های معمولا دو طبقه محصور می کند و در چهار نقطه اصلی آن، یعنی در دو محور طولی و عرضی حیاط، چهار ایوان استقرار می یابد. در واقع گشادگی های فضایی حیاط به این چهار ایوان منحصر می شود. در برخی از آثار دوره صفوی در حیاط مرکزی نوآوری می شود و گشایش فضائی حیاط ها بیشتر است، لیکن کار اساسی، یعنی گشایش فضائی حیاط در دوره قاجار صورت می گیرد» (Mirmiran, 1993: 54) و آن استفاده از مهتابی می باشد که یکی از ویژگی های فضاسازی مسجد – مدرسه های دوره قاجار همین مهتابی ها و بهارخواب های وسیع است. «به این ترتیب هم فضای باز و تهی حیاط از یکدستی و سادگی خارج شده و خط آسمان زیبا و متنوع پدیدار شده است و هم این که دسترسی به حجره های طبقه فوقانی از این مهتابی ها صورت می گیرد که همواره فضائی روشن و مناسب است» (Soltanzadeh, 2010, p. 118).

۴. نمونه‌های موردی

جامعه آماری پژوهش شامل تمامی مسجد–مدرسه های دوره قاجار است که در فهرست میراث ملی کشور به ثبت رسیده اند و دارای اطلاعات کافی برای تحلیل و تفسیر بوده اند. در انتخاب این نمونه ها که بر اساس قضاوت پژوهندگان صورت گرفته سعی شده است به ترتیب تاریخ پیدایش بناها در دوره قاجار، آن دسته از مسجد–مدرسه هایی که بیشتر از یک طبقه ساخت و دارای فضای مهتابی بوده انتخاب شده باشند. بدین منظور، مسجد – مدرسه های سردار قزوین، سید اصفهان، صالحیه قزوین، آقا بزرگ کاشان، سپهسالار قدیم (شهید بهشتی)، حاج قنبرعلی خان، رحیم خان اصفهان، سپهسالار جدید (شهید مطهری) و مشیرالسلطنه (اقصی) انتخاب شدند (جدول ۱).

جدول ۱- نمونه های موردی مسجد - مدرسه های دوره قاجار دارای فضای مهتابی (مآخذ: نگارندگان)

	بنا	شهر	تاریخ ساخت	تعداد طبقات	تعداد ایوان	تعداد مهتابی
۱	سردار	قزوین	۱۲۳۱ ه.ق.	۲	۱	۱
۲	سید	اصفهان	۱۲۴۰ ه.ق.	۲	۴	۶
۳	صالحیه	قزوین	۱۲۴۸ ه.ق.	۳	–	۲۰
۴	آقا بزرگ	کاشان	۱۲۵۰ ه.ق.	۵	۲	۱
۵	سپهسالار قدیم	تهران	۱۲۸۳ ه.ق.	۲	–	۴
۶	حاج قنبر علی خان	تهران	۱۲۸۸ ه.ق.	۲	۲	۲
۷	رحیم خان	اصفهان	۱۲۹۰ ه.ق.	۲	۳.	۴
۸	سپهسالار جدید	تهران	۱۲۹۴ ه.ق.	۲	۴	۴
۹	مشیرالسلطنه	تهران	۱۳۲۱ ه.ق.	۱	۱	۱

۵- تطبیق شاخصه‌های مهتابی با نمونه های موردی (تحلیل یافته ها)

برای درک بهتر مفاهیم به دست آمده از تحلیل نمونه ها، شناخت فضاهای مرتبط با این پژوهش (عناصر فضایی کار کردی مدارس) در مسجد – مدرسه ها ضرورت دارد که به صورت زیر دسته بندی شده است:

الف–حیاط: داخل مدرسه حیاطی سرسبز با حجره ها و ایوان هایی در اطراف بوده است (پیرنیا، ۱۳۸۷، ۹۲).

ب– ایوان، ایوانچه: جای سمینارها در ایوان های مدارس و ایوانچه های جلوی حجره ها نیز محل بحث بوده است (پیرنیا، ۱۳۸۷، ۹۲).

ج– مدرس: مدرس، فضای درس مدرسه است و استاد در محل درس می داده است (پیرنیا، ۱۳۸۷، ۹۲).

د– حجره: حجره های طبقه اول برای طلاب درس خارج بوده که ارتباط کمتری با طلبه ها داشته باشند. ایوانچه های جلوی حجره ها در طبقه اول به راهرو تبدیل و در جلوی حجره ها راهرو و پشت آن‌ها پستو بوده است. حجره را که سهم قابل ملاحظه و چه بسا عمده ترین نقش را در شکل گیری فضای مدارس نسبت به سایر فضاها داشت، می توان مهمترین واحد ویژه معماری مدارس به شمار آورد (سلطان زاده، ۱۳۶۴، ۴۳۸).

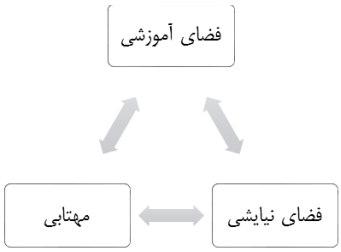
هـ– مهتابی: با نگاهی عمیق تر به این فضا در بستر مسجد–مدرسه می توان دریافت که مهتابی نوعی جداسازی هوشمندانه توأم با ترکیب کامل میان فضای نیایشی و آموزشی است که غالبا در بناهای بیشتر از یک طبقه بکار رفته است. آز آن جایی که این

فضا از سه طرف بسته و از جهت چهارم به فضای باز مشرف است، معمولا در صحن اصلی بکار رفته است تا بخشی از بنا را به صورت نیمه باز در تراز بالایی زمین قرار گرفته و موجب گستردگی فضایی به دور از یکنواختی نمای مسجد–مدرسه است. مضاف بر این مهتابی می تواند ایجاد دسترسی منحصر به فرد طلاب برای رسیدن به فضای روحانی جهت اقامه نماز، عبادت و طلب علم را فراهم سازد. لازم به ذکر است که در برخی بناها از قبیل مسجد جامع یزد و مسجد جامع زواره، از سکوی میانی حیاط مسجد به عنوان مهتابی یاد می کنند که گونه ای خاص از مهتابی است که به جهت اقامه نماز و ارتباط با خداوند در زیر آسمان گسترده بدون هیچ مرزی و در مرکزیت حیاط مسجد–مدرسه ها است.

نکته ی قابل توجه در مسجد–مدرسه سیداصفهان، نوعی جداسازی همزمان با ترکیب کامل میان فضای مسجد و مدرسه است و آن ساخت مهتابی هایی در صحن اصلی است تا بخشی از بنا را به صورت نیم طبقه درآورد و بدین ترتیب، مسیر رفت و آمد طلاب تا اندازه ای از دیگر نمازگزاران جدا گردد. همچنین در سازماندهی فضایی طبقه بالای مسجد–مدرسه سپهسالار تهران، طراحی و قرارگیری چهار مهتابی کوچک در طبقه ی دوم اضلاع شرقی و غربی، طراحی همان فضاها در اضلاع شمالی و جنوبی مسجد است؛ این، یکی از نکات قوت معماری صحن مسجد سپهسالار است که باعث شده، سبکی فضای حیاط باز هم بیشتر شود و ایوان ها و مجموعه ی شبستان مسجد در حیاط حضور بیشتری یابد.

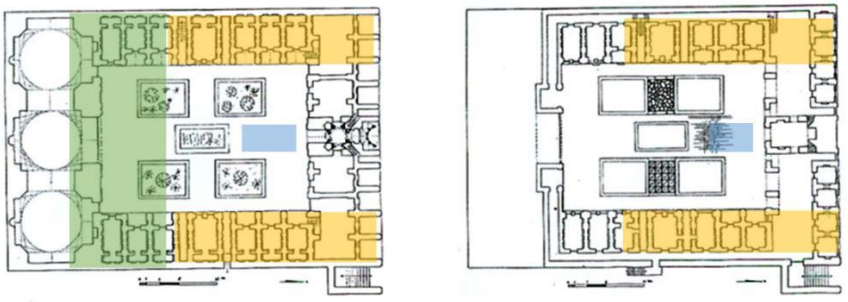
و– فضای نیایشی: محل اقامه نماز شامل شبستان ها، گنبخانه و محراب.

در مقاله پیش رو، نمونه هایی از مسجد ـ مدرسه های دوره قاجار با تأکید بر کاربست فضای مهتابی در آن ها برای تحلیل در نظر گرفته شده است. در این مطالعه گونه ها در اکثر شهرهای ایران تحلیل و در نهایت، مدارک و نتایج مربوط به نمونه های مورد مطالعه جمع آوری و یافته‌ها و مطالعات صورت گرفته در این پژوهش در قالب جدول زیر گردآوری شده است.

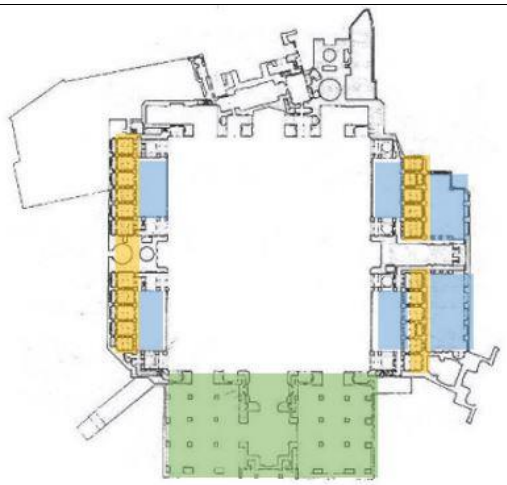


نمودار ۱- ارتباط مهتابی با فضای نیایشی و آموزشی (مآخذ: نگارندگان)

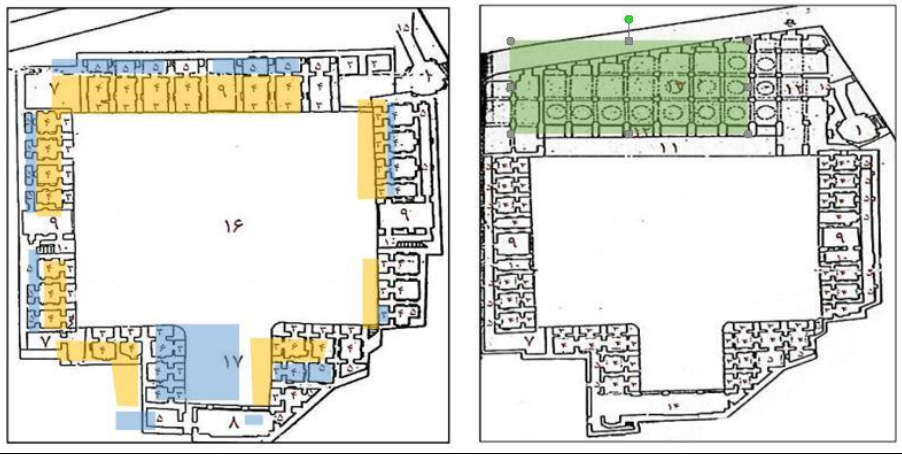
جدول ۲- سیر شکل‌گیری مهتابی در مسجد- مدرسه‌های دوره قاجار (مآخذ: نگارندگان)



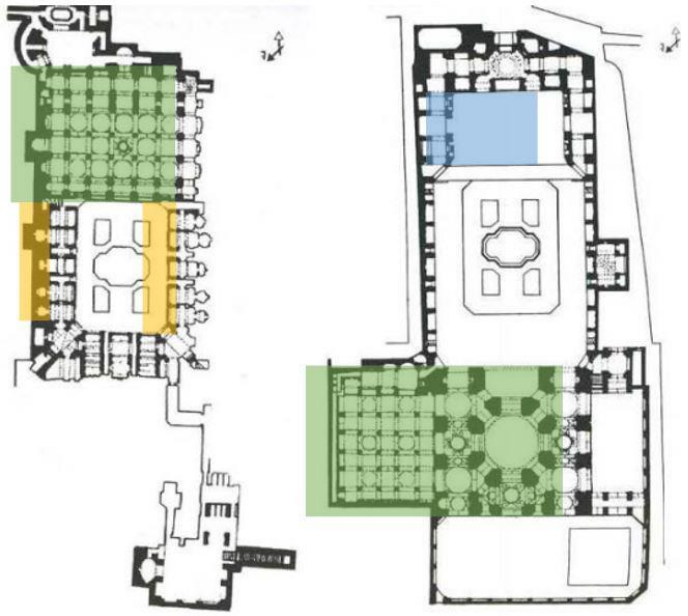
پلان همکف و اول مسجد- مدرسه سردار قزوین



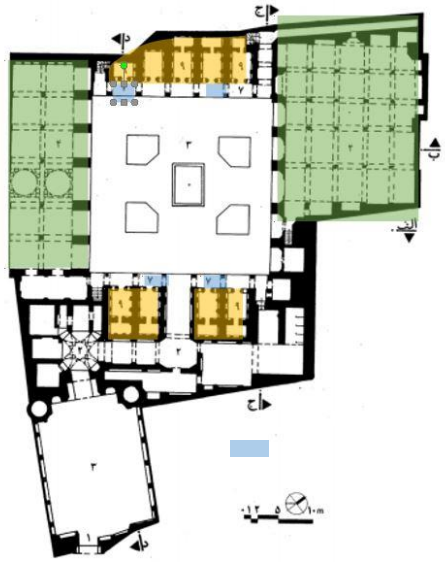
پلان طبقه اول مسجد - مدرسه سید اصفهان



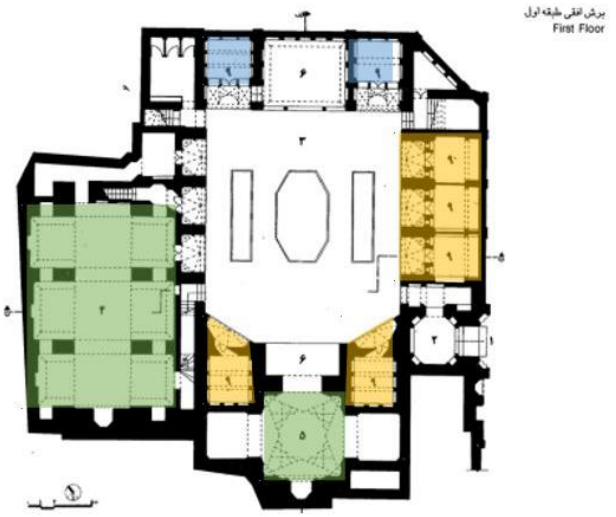
پلان همکف و اول مسجد- مدرسه صالحیه قزوین



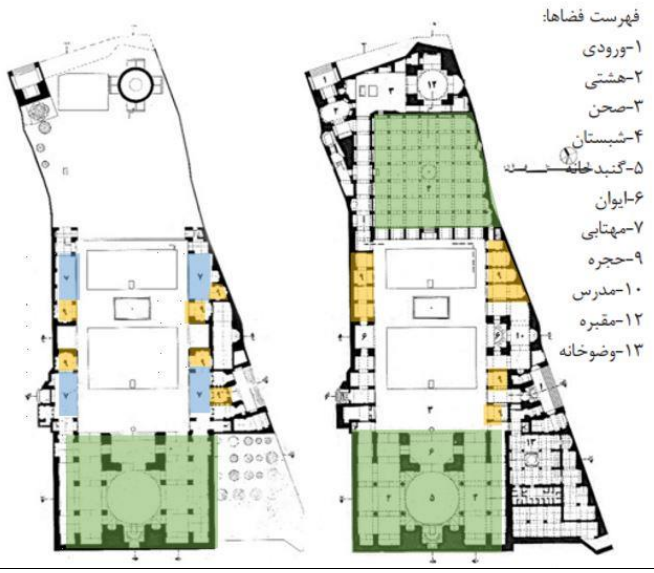
پلان همکف و زیر زمین مسجد - مدرسه آقا بزرگ کاشان



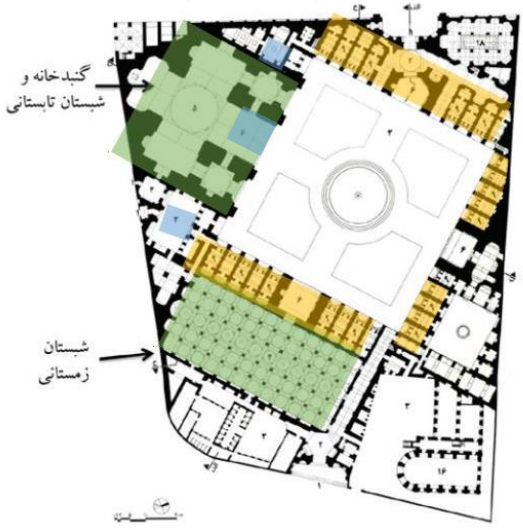
پلان مسجد - مدرسه سپهسالار قدیم



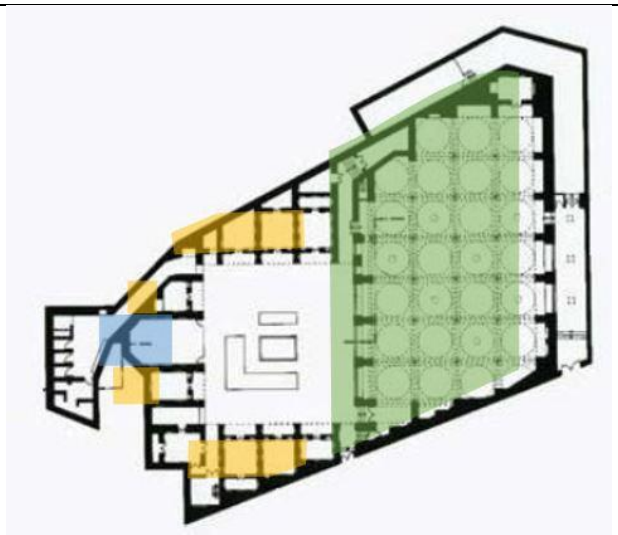
پلان طبقه اول مسجد - مدرسه حاج قنبر علی خان



پلان همکف و اول مسجد - مدرسه مسجد-مدرسه رحیم خان اصفهان



پلان مسجد - مدرسه سپهسالار جدید



پلان مسجد – مدرسه مشیرالسلطنه

۶- نتیجه گیری

مسجد–مدرسه ها از دسته کاربری های تلفیقی آموزش و نیایشی هستند که به سبب همین ترکیب نیازمند برخی فضاهای پیوند دهنده هستند. مهتابی از این دست فضاهاست که به خوبی می تواند ارتباط بصری بین دو کاربری را فراهم سازد و موجب گسترش فضایی یک بنای واحد شود. در حقیقت مهتابی نوعی جداسازی هوشمندانه توأم با ترکیب کامل میان فضای نیایشی و آموزشی است که غالبا در بناهای بیشتر از یک طبقه بکار رفته است. آز آن جایی که این فضا از سه طرف بسته و از جهت چهارم به فضای باز مشرف است، معمولا در صحن اصلی بکار رفته است تا بخشی از بنا را به صورت نیمه باز در تراز بالایی زمین و همچنین ایجاد دسترسی منحصر به فرد طلاب برای رسیدن به فضای روحانی جهت اقامه نماز، عبادت و طلب علم را فراهم سازد.

منابع

۱. هوشیاری، محمد مهدی، پورنادری، حسین و فرشته نژاد، سید مرتضی، ۱۳۹۲. گونه شناسی مسجد مدرسه در معماری اسلامی ایران، بررسی چگونگی ارتباط میان فضای آموزشی و نیایشی، نشریه مطالعات معماری ایران.

۲. بمانیان، محمدرضا؛ مومنی، کورش و سلطان زاده، حسین. ۱۳۹۲. بررسی تطبیقی ویژگی های طرح معماری مسجد – مدرسه های قاجار و مدارس صفویه، نشریه معماری و شهرسازی آرمان شهر، دوره ۶ ش ۱۱، زمستان: ۱۵–۳۴

۳. سجادزاده حسن؛ دریایی، رحمت؛ ابراهیمی، محمدحسین و مصری، سارا. ۱۳۹۶. تعامل الگوی فضایی مسجد – مدرسه های دوره قاجار با معماری وارداتی غرب (نمونه موردی مسجد–مدرسه سپهسالار تهران)، نشریه پژوهش های باستان شناسی ایران (نامه باستان شناسی)، دوره ۷ ،ش ۱۴، پاییز : ۲۲۱–۲۴۰

۴. حسینی علمداری، آرش؛ موسوی، احسان؛ کرامتی شیخ الاسلامی، حمید و سعادتمند، مریم. ۱۳۹۶. گونه شناسی مسجد–مدرسه های ایران، بر اساس شیوه دسترسی، نشریه باغ نظر، دوره ۱۴، ش ۵۳ ، آبان: ۵۷–۶۸

۵. مهدوی نژاد، محمدجواد؛ قاسم پورآبادی، محمدحسین و محمدلوی شبستری، آیسا. ۱۳۹۲. گونه شناسی مسجد – مدرسه های دوره قاجار، نشریه مطالعات شهر ایرانی اسلامی، ش ۱۱، بهار: ۵–۱۵.

۶. پیرنیا، محمدکریم. ۱۳۸۲. سبک‌شناسی معماری ایرانی. چاپ اول. نشر پژوهنده.

۷. سلطان زاده، حسین. ۱۳۶۴. تاریخ مدارس ایران از عهد باستان تا تأسیس دارالفنون. تهران: نگاه.

۸. حاجی قاسمی، کامبیز. ۱۳۹۶. گنجنامه مدارس. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

۹. پیرنیا، محمدکریم. ۱۳۷۱. معماری اسلامی ایران. تدوین غلامحسین معماریان. تهران: سروش دانش.

۱۰. ملازاده، کاظم. ۱۳۸۱. مدارس و بناهای مذهبی. تهران: سورهٔ مهر.

۱۱. علاقمند، سپیده، سعید صالحی، و فرهنگ مظفر. ۱۳۹۶. مطالعه تطبیقی معماری و محتوای مدارس ایران از دوره سنتی تا نوین. باغ نظر، ش ۴۹، ۵–۱۸.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد یک

بررسی تطبیقی جایگاه اجتماعی و فرهنگی زنان در ضرب‌المثل‌های فارسی، انگلیسی و آذری با رویکرد فمینیستی-انتقادی

ماندانا کلاهدوز محمدی[1]*، ریحانه راوش[2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۱
کد مقاله: ۶۳۷۶۲

چکـیده

پژوهش حاضر بر این فرض استوار است که جایگاه اجتماعی و فرهنگی زن در فرهنگ‌های مختلف متاثر از نگاه منحصر به فرد یک فرهنگ و جامعه خاص است. برای بررسی این مسئله ضرب‌المثل‌های فارسی، انگلیسی و آذری با موضوعیت زن بررسی شدند. به این ترتیب واژه زن به عنوان واژه شمول و واژگان دختر، مادر، عروس، مادرزن، مادرشوهر ... و معادل آن ها در هریک از زبان‌ها به عنوان واژگان زیرشمول انتخاب شدند. پس از جمع‌آوری، براساس تحلیل محتوایی داده‌ها در پنج حوزه، معیارهای اخلاقی و سرشت، وظایف زن، تبعیض جنسیتی، ارزش گذاری، دفاع از حقوق زنان و برابری جنسیتی طبقه‌بندی شدند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که ضرب‌المثل‌های فارسی و آذری بسامد قابل توجهی آنهم به یک میزان درحوزه‌های معیارهای اخلاقی و ارزش گذاری داشتند که در این میان بسامد ضرب‌المثل‌های فارسی بیشتر از آذری بود. نکته جالب توجه دیگر در خصوص حوزه تبعیض جنسیتی بود که در آن بسامد ضرب‌المثل‌های فارسی بیش از دو زبان دیگر بود. ولی در حوزه دفاع از حقوق زنان و برابری جنسیتی هر سه زبان عملکرد یکسانی داشتند.

واژگـان کلـیدی: جایگاه زن، تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی، ضرب‌المثل

۱- دکترای زبان‌شناسی همگانی، گروه مترجمی زبان انگلیسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز (نویسنده مسئول)
manadana.mohamadi@gmail.com

۲- دانش‌آموخته‌ی کارشناسی مترجمی زبان انگلیسی، دانشگاه پیام نور

۱- مقدمه

ضرب‌المثل‌ها آیینه احساسات، تفکرات، اندیشه‌ها و مسائل مختلف فرهنگی و اجتماعی جوامع هستند که در قالب زبان بیان می‌شوند و نشان‌گر خصوصیتها و ویژگی‌های مثبت و بالاخص منفی جامعه انسانی اند (معظمی،۱۳۸۹:۷۲). ضرب‌المثل‌ها را در حکم آیینه زندگی بشر دیروز و امروز می‌توان به عنوان منبعی موثّق برای مطالعه زندگی مادی و معنوی در نظر گرفت (ذوالفقاری،۱۳۸۷). هر ضرب‌المثل سرشار از جهانبینی، عقاید، آموخته‌ها، تجربه‌ها، آداب و رسومی است که به دلیل ایجاز، تاثیر ضرب‌المثل را در شنونده دو چندان می‌نماید. ضرب‌المثل‌ها از بطن ادبیات عامیانه به ادبیات رسمی هر زبانی نفوذ کرده‌اند و بر اثر رسایی در میان خوانندگان ادبیات رواج یافته و به دلیل تکرار، دوباره میان زبان عامه برگشته اند (خداکرمی،۱۳۸۷:۸). می توان ادعا کرد که ضرب‌المثل‌ها به دلیل ماهیت خود، درک پیچیده و ظریف تری دارند. بدین معنا که ضرب المثل‌ها با معنای غیر صریح و گاه مبهم خود ، اغلب مفاهیم مورد نظر خود را پنهان می‌کنند و بدین ترتیب پایه‌های ایدئولوژیک آن‌ها ظریف، اما کاملاً نافذ است. از این رو ضرب المثل‌ها می‌توانند در جهت حفظ ترتیبات اجتماعی (از نظر سلسله مراتبی) جنسیتی استفاده شوند علی‌الخصوص در مواردی که زن از محرومیت رنج می‌برد و این محرومیت ها ممکن است به صورت بسیار ظریف در آن‌ها نهادینه شده باشد. کار تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی نقدچنین نابرابری‌های جنسیتی است (دی‌یبا و آپیا اِمفو[1]،۲۰۱۵ :۸).

۲- پیشینه تحقیق

تاکنون تحقیق‌های زیادی درخصوص طبقه‌بندی وتحلیل ضرب‌المثل‌ها به انوان گوناگون از منظرهای نحوی و واژگانی و زیبایی شناختی و ترجمه صورت گرفته است (موسوی، ۱۳۸۰؛ خرمشاهی، ۱۳۸۳؛ قاضی زاده و نجفی، ۱۳۸۸؛ ذوالفقاری، ۱۳۸۸؛ معظمی، ۱۳۸۹) ولی با توجه به محوریت موضوعی مقاله حاضر در ادامه به بررسی مطالعاتی خواهیم پرداخت که همراستا با موضوع تحقیق حاضر به بررسی جایگاه و نمود زنان در ضرب‌المثل ها پرداخته‌اند.

زاهدی و ایمانی(۱۳۹۱) با استفاده از روش کمی وکیفی به تحلیل انتقادی گفتمان ضرب‌المثل‌های مربوط به زنان در فرهنگ ضرب‌المثل‌های آکسفورد پرداخته‌اند. در این راستا ساختار گفتمانی ضرب‌المثل‌های زنان را در سه دسته‌ی کلی یکسان، متفاوت- مشابه و متفاوت طبقه بندی کرده‌اند. براساس نتایج در سراسر گفتمان تاکید بر نظام مردسالاری و تحکم مرد بر زن بارز و آشکار است.

ایمانی و زاهدی (۱۳۹۳) در بررسی عوامل پیوستگی و همبستگی و نوع گفتمان در ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات مربوط به زنان در کتاب کوچه شاملو عنوان کرده‌اند که نوع گفتمان به کارگرفته شده از نوع «گفتمان کمینه» است. در این نوع گفتمان کمترین تعداد عوامل پیوستگی و واژهٔ مورد نیاز برای تشکیل متن و گفتمان به کار می‌رود و عامل همبستگی در آن پررنگ تر از عامل پیوستگی است.

خزلی و سلیمی(۱۳۹۴) با بررسی تطبیقی سیمای زن در ضرب‌المثل‌های کردی و عربی دریافتند وجود زن در ضرب‌المثل‌های دو زبان دارای ابعاد مثبت و منفی هست و تحت تاثیر شرایط خاص در طول زمان در هر دو فرهنگ و در رابطه با صفات نیک و بد زن به نوعی افراط شده ولی تحت هر شرایطی نقش مهم و کارساز زن در جامعه به هرمقدار در ضرب‌المثل‌های هر دو زبان به خوبی منعکس شده است.

میرزایی و فلاحی (۱۳۹۵) در بررسی جایگاه زنان در ادبیات شفاهی قوم قشقایی به این نتیجه رسیدند که در این ادبیات ارزش منزلتی زنان کم‌تر از مردان است و تنها در نقش مادر دارای ارزش مثبت است و در اغلب موارد، نسبت به مردان نقش برابری ندارند.

گسونوآ[2]، مگامداوا[3] و گسونوآ (۲۰۱۶) در توصیف زبانی- فرهنگی از تصویر زن در ضرب‌المثل داغستانی به این امر اشاره می‌کنند که زن در ضرب‌المثل عمدتاً با نقش مادر، دختر، عروس و همسر/ معشوقه ظاهر می‌شود. کما اینکه نقش و جایگاه زن در خانواده به طور ویژه والا نشان داده می‌شود. در برخی ضرب المثل‌ها مفهوم زن ماهیتی متناقض و ناهمگون دارد و برخی از صفات نمایانگر نظام اخلاقی و جامعه مردسالار است، در حالی که در برخی دیگر سرشت زن و اخلاق وی به عنوان منبع زندگی قابل مشاهده است.

صادقی‌منش، علوی‌مقدم واستاجی(۱۳۹۶) به طبقه‌بندی جایگاه زن در فرهنگ ضرب‌المثل‌های آکسفورد و امثال وحکم براساس دیدگاه‌های روان‌شناختی آلفرد آدلر و اریک برن پرداخته‌اند. نتایج تحقیق نشان می‌دهدکه بسامد آلودگی و اشتباهات

1 Diabah, G.and Appiah Amfo, N.
2 Gasanova, M.
3 Magomedova, P.

بنیادی در ضرب‌المثل‌های هر دو زبان بسیار بالاست ولی درصد ضرب‌المثل‌های سالم در فرهنگ آکسفورد بیشتر از امثال وحکم است.

عزتی، دانای طوس و صراحی (۱۳۹۷) در بررسی جایگاه زن در ضرب‌المثل‌های ترکی براساس تحلیل گفتمان انتقادی و الگوی فرکلاف اذعان نمودند که تعداد بازنمایی‌های مثبت و منفی از زن در این زبان به یک میزان است. در بیشتر موارد تصویری خنثی از ارزش‌گذاری ارائه می‌شود و قدرت نه تنها بین زن و مرد؛ بلکه بین زنان و براساس نقشی آن‌ها در خانواده تقسیم شده است.

۳- چارچوب تحقیق

به عقیده‌ی لیتوسلیتی[1] تحلیل گفتمان انتقادی صریحاً به شفاف‌سازی موضوعات گفتمانی می‌پردازد و ممکن است مسئول ایجاد و حفظ نابرابری های جنسیتی باشد (۲۰۰۶: ۵۵-۵۶). با این حال، ووداک[2] تحلیل گفتمان انتقادی را رویکردی توصیف می‌کند که نه تنها به تجزیه و تحلیل روابط پنهان بلکه به تحلیل روابط شفاف تسلط، تبعیض ، قدرت و کنترل در زبان علاقه مند است (۲۰۰۲ : ۱۱). به همین ترتیب، وندایک[3] تحلیل گفتمان انتقادی را به عنوان تحلیلی تعریف می‌کند که در درجه اول نحوه تصویب، بازتولید و مقاومت در برابر سوء استفاده از قدرت اجتماعی، تسلط و نابرابری در متن اجتماعی و سیاسی توسط متن و گفتگو را بررسی می‌کند (۲۰۰۱: ۳۵۲). بنابراین تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی، به نوعی از تحلیل گفتمان که در آن نابرابری‌های اجتماعی همانطوری که در زبان منعکس شده‌اند گفته می‌شود. به عقیده‌ی دی‌یبا[4] تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی، تحلیل گفتمان انتقادی را از دیدگاه فمینیستی انجام می‌دهد (۲۰۱۱: ۸۱-۷۰).

از منظر تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی به نظر می‌رسد مسائل جنسیت، قدرت و ایدئولوژی به طور روز افزون پیچیده‌تر و ظریف‌تر شده‌اند (لازار[5]،۱۴۱:۲۰۰۵).

بنابراین دغدغه اصلی تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی، انتقاد از گفتمان هایی است که نظم اجتماعی مردسالارانه را حفظ می‌کند و روابط قدرتی را که به طور سیستماتیک از مردان به عنوان یک گروه اجتماعی امتیاز می‌دهد و زنان را بعنوان یک گروه اجتماعی از امتیازات محروم و از قدرت خارج می‌کند (لازار،۵:۲۰۰۵). بر این اساس، هدف اصلی تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی مانند تحلیل گفتمان انتقادی ایجاد مقاومت تحلیلی در برابر این شیوه های نابرابر جنسیتی است و مجالی را برای تفسیر مجدد و بررسی معنا در موقعیت های موضوعی مختلف ایجاد می‌کند. همانطور که در پیشینه تحقیق ملاحظه شد مطالعات در خصوص بررسی جایگاه زنان در زبان ها، ژانرهای و متون مختلف صورت گرفته است ولی تحقیق حاضر با نگاهی تطبیقی و رویکردی فمینیستی ـ انتقادی درصدد بررسی ضرب‌المثل‌های فارسی، انگلیسی و آذری با موضوعیت زن است. نگارندگان می‌کوشند با تمرکز بر تحلیل محتوایی ضرب‌المثل‌های فارسی، انگلیسی و آذری به سه پرسش زیر پاسخ دهند:

- براساس تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی ضرب‌المثل‌های فارسی، انگلیسی و آذری با موضوعیت زن در چه حوزه‌هایی قابل طبقه بندی هستند؟
- فراوانی انواع حوزه ها در ضرب‌المثل‌های فارسی، انگلیسی و آذری با موضوعیت زن به چه میزان است؟
- کدام حوزه معنایی بیشترین بسامد را در ضرب‌المثل‌های فارسی، انگلیسی و آذری به خود اختصاص می‌دهد.

۴- روش‌شناسی تحقیق

پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی به بررسی تطبیقی و تجزیه و تحلیل کمّی و کیفی ضرب‌المثل‌های فارسی، انگلیسی و آذری با موضوعیت زن پرداخت. جامعه تحقیق نیز ضرب‌المثل‌های فارسی، انگلیسی و آذری بودند که برای تعیین نمونه‌های تحقیق با موضوعیت زن، از فرهنگ جامع ضرب‌المثل‌ها انگلیسی و فارسی نوشته‌ی گرجیان و همکاران (۱۳۸۷) و فرهنگ ضرب‌المثل‌های آذری مهین باقری (۱۳۸۸) بهره گرفته شد. با توجه به گستره معنایی واژه «زن» این واژه به عنوان واژه شمول و واژگان دختر، مادر، عروس، مادرزن، مادرشوهر... و معادل آن ها در هریک از زبان‌ها به عنوان واژگان زیرشمول انتخاب شدند. درکل ۶۵ ضرب‌المثل فارسی، انگلیسی و آذری با موضوعیت زن جمع آوری شدند. بنابراین براساس تحلیل محتوایی داده‌ها در پنج حوزه، معیارهای اخلاقی و سرشت، ، تبعیض جنسیتی، ارزش گذاری، طبقه‌بندی و براساس بازنمایی مثبت و منفی مقایسه شدند.

1 Litosseliti, L.
2 Wodak, R.
3 Van Dijk, TA.
4 Diabah, G.
5 Lazar, MM.

۵- تحلیل داده‌ها

در ادامه به بررسی نمونه‌هایی از داده‌های جمع‌آوری و بسامد آن ها می‌پردازیم. در مرحله اول در این حوزه معنایی مواردی انتخاب شدند که به معیارهای اخلاقی و سرشت اشاره می‌کردند در مرحله دوم ضرب المثل‌هایی که با تحلیل محتوایی بدست آمده بودند در سه گروه دارای بازنمایی مثبت، منفی و خنثی طبقه‌بندی شدند. موارد (۱ و ۲) دارای بازنمایی منفی هستند و موارد (۳و ۴) بازنمایی مثبت از منظر معیارهای اخلاقی دارند.

۱. زن نانجیب گرفتن آسان و نگه داشتن او مشکل.
۲. دخترهمسایه هرچه چل‌تر برای ما بهتر.
۳. زن خوب و فرمانبرِ پارسا، کند مرد درویش را پادشاه
۴. دختر می‌خوای مامش رو ببین کرباس می‌خوای پهناش رو ببین.

در ادامه به نمونه‌هایی از ضرب‌المثل‌های ترکی در حوزه معنایی اخلاقی و سرشت اشاره می‌کنیم. این موارد هرسه بازنمایی مثبت از منظر معیارهای اخلاقی دارند.

۵. گلین اوجاغا چکر
۶. آناسنا باخ قیزینی آل، قراغینا باخ بزینی آل
۷. یاخشی قیزدان یاخشی دا گلین اولار

در معیارهای اخلاقی و سرشت تنها یک ضرب‌المثل انگلیسی رویت شد،" *like daughter, like mother* " که از لحاظ معنایی کم و بیش به معنی نمونه های ۳ و ۵ ذکر شده در ضرب‌المثل های فارسی و ترکی نزدیک است و بازنمایی مثبت دارد.

دومین فراوانی به حوزه معنایی و محتوایی ارزش‌گذاری اختصاص داشت که باز هم در این مورد ضرب‌المثل های فارسی در صدر بودند. به عنوان مثال در ضرب‌المثل های فارسی (۸-۱۱) زن هم ردیف با حیواناتی همچون سگ، مار و اسب فرض شده است و بازنمایی منفی دارد.

۸. دلم خوشه زن بگم اگرچه کمتراز سگم
۹. زن سلیطه سگ بی‌قلاده است.
۱۰. زن بد بدتر بود از مار بد
۱۱. زن کفش دوز و اسب نعل بند همیشه پا برهنه اند.
۱۲. خواب زن چپ است.
۱۳. زنی که جهاز نداره اینهمه ناز نداره.
۱۴. زن بیوه را برای میوه اش می‌خواهند.

در ادامه به نمونه‌هایی از ضرب‌المثل های ترکی در حوزه معنایی و محتوایی معیار ارزش‌گذاری اشاره می‌کنیم. ضرب المثل ترکی (۱۵) به این امر اشاره می‌کند که عروس تازه کار بلد نیست انجام دهد و ضرب المثل ترکی (۱۶) به ناتوانی عروس در انتخاب مناسب لباس در خور شأن و منزلتش اشاره دارد که هردو مورد دارای بازنمایی منفی هستند.

۱۵. گلین اوینایا بیلمیر دییر یر ایریدی
۱۶. بیزیم گلین بیزدن قاچار،اوزونو توتار گوتونو آچار

در حوزه معنایی و محتوایی ارزش گذاری یک ضرب‌المثل انگلیسی رویت شد. این ضرب‌المثل به این امر اشاره می‌کند که مردان لذتی که در کشیدن سیگار وجود دارد را در زندگی کردن با زنان به دست نخواهند آورد که این مورد نیز دارای بازنمایی منفی است.

17. A woman is only a woman but a good cigar is a smoke

سومین فراوانی به حوزه معنایی و محتوایی به تبعیض جنسیتی و دفاع از حقوق زنان و برابری جنسیتی اختصاص داشت که در مورد تبعیض جنسیتی ضرب‌المثل های فارسی در صدر بودند و مورد دفاع از حقوق زنان و برابری جنسیتی ضرب‌المثل انگلیسی و فارسی در صدر بودند. در زیر به نمونه‌هایی از ضرب‌المثل‌های فارسی در حوزه معنایی و محتوایی تبعیض جنسیتی اشاره می‌کنیم. همانطور که مشاهده می‌شود ضرب المثل (۱۸) دارای بازنمایی خنثی و ضرب المثل (۱۹) بازنمایی منفی دارد.

۱۸. تنبان مرد که دوتا شد به فکر زن دوم می‌افته
۱۹. زن از غازه سرخ شود مرد از غزا

در زیر به نمونه‌هایی از ضرب‌المثل‌های انگلیسی در حوزه معنایی و محتوایی تبعیض جنسیتی اشاره می‌کنیم. ضرب‌المثل (۲۰) به این امر اشاره می‌کند که زنان در پر حرفی از مردان پیشی می‌گیرند. ضرب‌المثل (۲۱) عنوان می‌کند که چهره زنان نشانگر سن آن‌هاست ولی مردان محدودیت سنی ندارند. ضرب‌المثل (۲۲) اشاره می‌کند که زنان بیرون از خانه جایی ندارند و نبایستی شغل مستقلی داشته باشند که هرسه مورد دارای بازنمایی منفی هستند.

20. One tongue is enough for woman
21. A man is as old as he feels and a woman as old as she looks
22. A woman place is in the home

در حوزه معنایی و محتوایی تبعیض جنسیتی برخی از ضرب‌المثل‌های مربوط به تبعیض هم جنسیتی هم مشاهده شد مثلاً در ضرب‌المثل‌های فارسی (۲۳) و (۲۴) تبعیض میان خواهر خود فرد و خواهرشوهر/ خواهرزن به صورت ضمنی مشهود است. در ضرب‌المثل فارسی (۲۵) و ضرب‌المثل ترکی(۲۶) تبعیض ضمنی میان مادرناتنی، مادر شوهر و مادر؛ در ضرب‌المثل ترکی(۲۷) تبعیض میان دختر خود و عروس مشهود است. در خصوص نحوه بازنمایی نیز ضرب المثل‌های (۲۳، ۲۴ و ۲۶) منفی و ضرب المثل‌های (۲۵ و ۲۷) بازنمایی خنثی دارند.

۲۳. خواهرشوهر عقرب زیر فرشه
۲۴. کسی دعا می‌کنه زنش نمیره که خواهر زن نداشته باشه.
۲۵. مادر که نیست با زن بابا باید ساخت.
۲۶. آتا اوینده اوگی آنا، اراوینده قاینانا
۲۷. قیزیم سنه دییرم،گلینیم سن اشید

در دفاع از حقوق زنان و برابری جنسیتی ضرب‌المثل های انگلیسی زیر رویت شدند. ضرب‌المثل (۲۸) به این امر اشاره می‌کند که زنان در زندگی حرف آخر را می‌زنند. ضرب‌المثل (۲۹) عنوان می‌کند که زنان تنها حامی و عامل پیشرفت مردان هستند. ضرب‌المثل (۳۰) به نقش مثبت مرد در زندگی زن صحه می گذارد که هرسه بازنمایی مثبت دارند.

28. Woman will have the last word
29. Behind every great man there is a great woman
30. A good husband makes a good wife

در حوزه معنایی و محتوایی دفاع از حقوق زنان و برابری جنسیتی نیز ضرب المثل‌های زیر دارای بازنمایی خنثی هستند.

۳۱. گل زن ومرد را از یک تغار برداشته اند.
۳۲. زن راضی مرد راضی گور پدر قاضی
۳۳. زن بلاست اما الهی هیچ خانه ای بی‌بلا نباشه
۳۴. زن جوان را اگر تیری در پهلو نشیند، به که پیری

ضرب‌المثل ترکی (۳۵) به این امر اشاره می‌کند که همسر بر پدر و مادر ارجحیت دارد که دارای بازنمایی مثبت نسبت به شخصیت زن است. ضرب‌المثل ترکی (۳۶) نیز تفاوتی بین پدر و مادر قائل نمی‌شود و آن‌ها را دوستان واقعی معرفی می‌کند که مادر و پدر را هم‌ردیف قرار داده و بازنمایی بازنمایی خنثی دارد.

۳۵. آتامی آنامی آتمیشام تکجه سنی توتموشام
۳۶. آتا آنا رشوه سیز دوست دولار

در حوزه معنایی و محتوایی وظایف زن فقط یک ضرب‌المثل انگلیسی(۳۷) رویت شد که به تمامی نداشتن کار زنان در خانه اشاره می‌کندکه بازنمایی مثبت و حمایتی دارد.

37. A woman work is never done

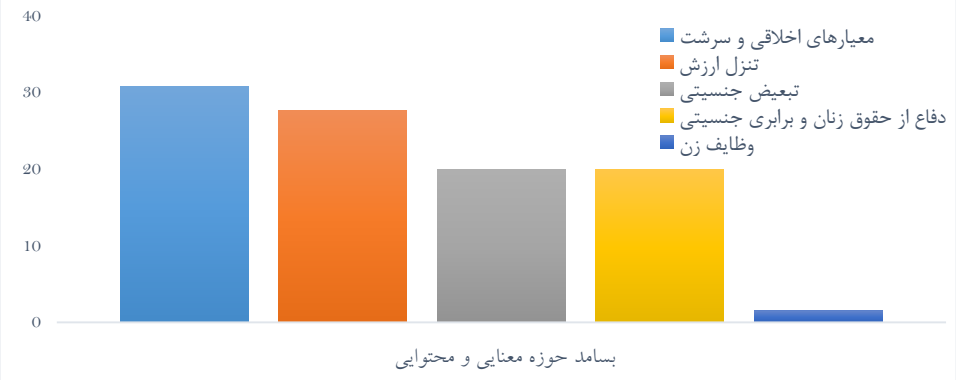
از مجموع ضرب‌المثل‌های جمع آوری شده حوزه معنایی و محتوایی معیارهای اخلاقی و ارزش گذاری بیشترین فراوانی را داشت. که در این میان ضرب‌المثل های فارسی و آذری به ترتیب بیشترین فراوانی را به خود اختصاص داده بودند. جدول (۱) فراوانی ضرب‌المثل فارسی، انگلیسی و آذری را نشان می‌دهد.

جدول ۱- فراوانی ضرب‌المثل فارسی، انگلیسی و آذری در حوزه‌های معنایی و محتوایی

حوزه معنایی و محتوایی	معیارهای اخلاقی و سرشت	معیار ارزش‌گذاری	تبعیض جنسیتی	دفاع از حقوق زنان و برابری جنسیتی	وظایف زن	مجموع
آذری	۷	۴	۲	۳	۰	۱۶
انگلیسی	۱	۱	۳	۵	۱	۱۱
فارسی	۱۲	۱۳	۸	۵	۰	۳۸
فراوانی	۲۰	۱۸	۱۳	۱۳	۱	۶۵

درصد	۳۰/۷۶	۲۷/۶۹	۲۰	۲۰	۱/۵۳	۹۹/۸

نمودار زیر خلاصه‌ای از یافته‌های تحقیق حاضر را نشان می‌دهد که درآن به طور کلی و بدون در نظر گرفتن زبان خاص بسامد حوزه معنایی و محتوایی معیارهای اخلاقی و سرشت (۳۰/۷۶ درصد) بیشتر از حوزه‌های معنایی و محتوایی دیگر بود.



نمودار ۱- بسامد حوزه معنایی و محتوایی بدون در نظر گرفتن زبان خاص

از سوی دیگر بسامد حوزه معنایی و محتوایی تبعیض جنسیتی و دفاع از حقوق زنان برابر بود که خود حاکی از وجود آرائ موافق و مخالف در این زمینه است. جالب آنکه حوزه معنایی و محتوایی وظایف زن کمترین بسامد(۱/۵۳ درصد) را داشت که با رعایت دیگر جوانب می‌توان گفت که به نظر می‌رسد جامعه از قشر زن انتظار چندانی ندارد و وظایفی را به اجبار برعهده وی قرار نمی‌دهد.

۶- نتیجه گیری

با توجه به یافته‌های تحقیق حاضر داده‌ها در پنج حوزه، معیارهای اخلاقی و سرشت، وظایف زن، تبعیض جنسیتی، ارزش گذاری، دفاع از حقوق زنان و برابری جنسیتی طبقه‌بندی شدند. براساس یافته‌ها ضرب‌المثل‌های فارسی در حوزه‌های معنایی و محتوایی معیارهای اخلاقی و سرشت، ارزش گذاری، تبعیض جنسیتی، دفاع از حقوق زنان و برابری جنسیتی بیشترین فراوانی را داشتند (نمودار۱). از سوی دیگر درحوزه‌های معیارهای اخلاقی و ارزش‌گذاری ضرب‌المثل‌های فارسی و آذری بسامد قابل توجهی آنهم به یک میزان داشتند که در این میان بسامد ضرب‌المثل‌های فارسی بیشتر از آذری بود. نکته جالب توجه دیگر در خصوص حوزه تبعیض جنسیتی بود که در آن بسامد ضرب‌المثل‌های فارسی بیش از دو زبان دیگر بود. ولی در حوزه دفاع از حقوق زنان و برابری جنسیتی هر سه زبان عملکرد یکسانی داشتند. در خصوص نحوه بازنمایی‌ها براساس موارد بررسی شده در مقاله حاضر بازنمایی مثبت عمدتاً مربوط به معیارهای اخلاقی و سرشت و برابری جنسیتی می‌شد که این یافته خود با نتایج میرزایی و فلاحی(۱۳۹۵) و گاسانوآ و همکاران (۲۰۱۶) همسو بود. ولی بازنمایی منفی به طور غالب در ارزش‌گذاری و تبعیض جنسیتی نمود پیدا کرده بود، این یافته خود نشانگر این موضوع است که پیشینیان ما با بازنمایی منفی درصدد نشان دادن قبح و زشت بودن برخی از رفتارها بودند. بنابراین می توان اذعان داشت که درخصوص جایگاه اجتماعی و فرهنگی زن در این سه زبان همسویی‌هایی وجود دارد که ریشه‌ی آن را باید در فرهنگ و عوامل اجتماعی حاکم بر دورانی جستجو کرد که ضرب‌المثل‌ها در آن متولد شده اند.وجود بخش جمع‌بندی و نتیجه‌گیری پس از متن اصلی مقاله الزامی است.

منابع

۱. ایمانی، آسیه. و زاهدی، کیوان. (۱۳۹۳). «زن در ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات فارسی: پیکره بنیاد عامل انسجام از دیدگاه تحلیل گفتمان». زبان شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی سال پنجم،شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۱۳۹۳،صفحات۳۵-۵۳

۲. خزلی، مسلم. و سلیمی، علی. (۱۳۹۴). «زن در آیینه‌ی ضرب‌المثل‌های کردی و عربی». نشریه‌ی ادبیات تطبیقی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنرکرمان، سال۸، شماره‌ی ۱۵، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

۳. ذوالفقاری،حسن.(۱۳۸۷) . «طبقه بندی ضرب المثل های فارسی»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی تهران، سال۵۹، شماره۱۸۷، صص۱۸۱-۲۱۲.

۴. ذوالفقاری،حسن .(۱۳۸۸)«بررسی ضرب‌المثل‌های فارسی در دوسطح واژگانی و نحوی». مجله علمی-پژوهشی دانشگاه اصفهان ، سال اول ،شماره ۱، صص۵۷-۸۰.
۵. زاهدی، کیوان. و ایمانی، آسیه.(۱۳۹۱). «زن در ضرب‌المثل‌های انگلیسی: رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان». نقد زبان و ادبیات خارجی، دوره‌ی چهارم، شماره‌ی۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۰ صص ۱۱۳-۸۱
۶. صادقی‌منش، علی. علوی مقدم، مهیار. استاجی، ابراهیم. (۱۳۹۶). «بررسی همسنج جایگاه زن در ضرب‌المثل‌های امثال و حکم و فرهنگ ضرب‌المثل‌های آکسفورد بر بنیاد دیدگاه‌های روان شناختی آلفرد آدلر و اریک برن» .دو ماهنامه‌ی فرهنگ و ادبیات عامه، سال۵، شماره‌ی۱۷، صص ۴۸-۶۹
۷. قاضی زاده، خلیل. و نجفی،آزاده.(۱۳۸۸). «تحلیل مقابله‌ای ضرب المثل های انگلیسی و فارسی از نظر معنایی و واژگانی». فصلنامه علمی- پژوهشی مطالعه های ترجمه،سال هفتم، شماره ۲۸، صص۵-۳۰.
۸. عزتی زهره، دانای طوس مریم، صراحی محمدامین. (۱۳۹۷). تحلیل گفتمان جایگاه زن در ضرب‌المثل‌های ترکی. فرهنگ و ادبیات عامه. ۶ (۱۹) :۷۱-۹۵
۹. گرجیان، بهمن. خداپرست، م و مولونیا، شیوا.(۱۳۸۷). گفته ها و نکته ها (فارسی- انگلیسی. اهواز: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی اهواز
۱۰. خداکرمی، فاطمه.(۱۳۸۷،۱ آبان). «شان نزول مثل ها». روزنامه جام جم، شماره ۲۴۱۰ به تاریخ ۸۷/۸/۱، صفحه ۸ (فرهنگ(
۱۱. معظمی، محسن.(۱۳۸۹). «بررسی تطبیقی کاربرد معانی مجازی نام«سگ» در اصطلاحات، تعبیرات و ضرب‌المثل‌های زبان‌های فارسی و روسی». همایش ملی نقش زبان و فرهنگ در چشم انداز توسعه روابط ایران و روسیه.
۱۲. موسوی، مصطفی.(۱۳۸۰). «مو از ماست کشیدن نگاهی به تحول مفاهیم در ضرب المثل‌ها». دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تهران) پاییز؛ ۱(۳ (ضمیمه)): صص۱۴۵-۱۵۵.
۱۳. میرزایی، ارسلان؛ فلاحی، محمد هادی. (۱۳۹۵). «جایگاه زنان در ادبیات شفاهی قشقایی: تحلیلی از منظر گفتمان شناسی انتقادی». زبان‌شناسی گویش‌های ایرانی، ۱(۲)، ۱۲۲-۱۶۰.
۱۴. مهین باقری، معصومه.(۱۳۸۸). کلامین جمالی. تبریز: انتشارات یاران
15. Diabah, Grace (2011). My lioness wife: Construction of gender identities in the discourse(s) of Ghanaians in the UK diaspora. PhD thesis, Lancaster University, Lancaster.
16. Gasanova, M. Magomedova, P. Gasanova, S. (2016). Linguoculturological Analysis of Woman's Image in the Proverbs and Sayings of the Dagestan Languages. International Journal of Environmental and Science Education, v11. n18. p11869-11887
17. Lazar, MM. (2005). Politicizing gender in discourse: Feminist critical discourse analysis as political perspective and praxis. In: Lazar MM (ed.) Feminist Critical Discourse Analysis: Gender, Power and Ideology in Discourse. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 1–28.
18. Litosseliti, L. (2006). Gender and Language: Theory and Practice. London: Hodder Education.
19. Van Dijk, TA. (2001). Critical discourse analysis. In: Tannen D, Schiffrin D and Hamilton H (eds) Handbook of Discourse Analysis. Oxford: Blackwell, pp. 352–371.
20. Wodak, R. (2002). Aspects of critical discourse analysis. ZfAL 36: 5–31.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد یک

مفهوم زیبایی‌شناسی و عملکردگرایی در طراحی قفل‌های چالشتر از دیدگاه ولف

زهره شایسته‌فر[1]*، آزاده پوراشراف[2]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۰۴
کد مقاله: ۳۷۳۶۱

چکـیده

از جمله مفاهیمی که پیرامون چیستی هنر قابل تامل است اصطلاح زیبایی‌شناسی است. هرچند که زیباشناسی در فلسفه غرب، توسط ایمانوئل کانت به اوج معنایی خود دست یافت و تاثیر آثار کریستیان ولف به عنوان فیلسوفی که تفکر کلاسیک آلمانی را بنیان گذارده است، بر آن غیر قابل انکار است، اما در عصر حاضر در مورد انواع هنر از جمله هنرهای سنتی شرقی نیز استعمال می‌شود. لذا در مبحث زیباشناسی و عملکردگرایی به عنوان شاخه¬ای از دانش، این فرضیه وجود داشت که مفهوم زیباشناسی صنعت–هنر قفل‌های چالشتر که در دوران صفویه با هدف حفاظت از اموال و دارایی اشخاص تولید شده و به استفاده عموم رسیده است؛ از دیدگاه ولف قابل توصیف بوده از این رو لذت ناشی از تولید یک اثر هنری نیز برای صنعتگر، همان معنای لذت از زیبایی بوده که یک هنر کاربردی در نگاه ولف داشته است. از این رو این پژوهش با رویکرد کیفی و روش توصیفی–تحلیلی انجام شده است. جامعه تحلیلی منابع اطلاعاتی دسته اول و دوم مرتبط با موضوع پژوهش بوده که ابتدا شناسایی و سپس به صورت هدفمند و عمیق مطالعه و به طور مستمر مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفتند که طی این تجزیه و تحلیل، زیبایی شناسی قفل‌های چالشتر از نگاه صنعتگر و دیدگاه فلسفی ولف در رابطه با زیبایی‌شناسی، بازشناسایی و در نهایت از طریق تحلیل عوامل مربوطه، به این فرضیه پاسخ داده شده است که کارکردهای قفل‌های چالشتر با نظریه ولف در موضوع زیباشناسی و عملکردگرایی چگونه است.

واژگـان کلـیدی: زیبایی‌شناسی، عملکردگرایی، قفل چالشتر، ولف.

۱- دانشجوی دکتری پژوهش هنر، پردیس بین‌المللی کیش دانشگاه تهران، (نویسنده مسئول)
z_shayestehfar@alummni.ut.ac.ir
۲- دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد انیمیشن،

۱- مقدمه

نگارنده مفهوم زیبایی‌شناسی در غرب از دیدگاه فیلسوفان غربی را آورده و در این راستا، گذری نه چندان طولانی به پیشینه قفل و قفل‌های چالشتر و مفهوم زیبایی در شرق خواهد داشت؛ تا در انتها به کشف امر زیبا در قفل چالشتر بیانجامد و در نهایت به این موضوع دست یابیم که آیا موضوع زیبایی در طراحی قفل‌های چالشتر با نظریه ولف قابل توصیف می‌باشد؟ همچنان‌که "با نگاهی به آثار اصیل هنراسلامی از سده‌های اول دوره اسلامی تا به امروز در می‌یابیم تزیین و زیبایی در آثار هنر و معماری اسلامی از جایگاه والایی برخوردار بوده است."(خزایی، ۱۳۹۰: ۲)

و هنر فلزکاری ایران به عنوان یکی از مهمترین و باشکوه‌ترین شاخه‌های هنراسلامی، "واسطه‌ای است که فرهنگ و هنر امروز و دیروز ایران زمین را به یکدیگر پیوند می‌دهد. نقوش و تزییناتی که سطوح اشیای فلزی را زینت می‌بخشند."(موسوی حجاری و انصاری،۱۳۸۱: ۶۷)

اصطلاحاتی چون زیبا و زشت از حیث کاربرد به قدری گنگ و مبهم‌اند و از نظر معنا و مفهوم به اندازه‌ای که نمی‌توان اشیاء موجود در جهان را با دقت به زشت و زیبا تقسیم کرد. "واژه زیباشناسی یا زیبایی‌شناسی یا علم‌الجمال آن‌طور که در زبان فارسی متداول است و معادل واژه «استتیک» در لاتین به کار رفته است."(مارکوزه، ۱۳۸۵: ۱) زیباشناسی از زمان سقراط تا دو قرن پیش به عناوین مختلف مورد بحث بوده ولی بوم گارتن شاگرد لایب نیتس در ۱۷۳۵ واژه استتیک را که سابقاً به معنای نظری حساسیت بود برای این رشته اختصاص داد.

بزرگان فلسفهٔ یونان، زیبایی را به دو مقولهٔ صوری و معنوی و یا ظاهری و باطنی تقسیم می‌کنند. ایشان بر این باورند که هر دو مقوله در مراتب علم و هنر و اخلاق تجلی یافته است. "فلاسفه پیشین پژوهش‌های خود را در باب زیبایی و هنر همواره به طور ضمنی و در حاشیه موضوعات دیگر به عمل می‌آورند و زیبایی را همواره در حاشیه نهاده."(مارکوزه، ۱۳۸۵: ۱) تقریبا دیدگاه‌ها و زاویه دیدها در مورد زیبایی از نظر فیلسوفان متفاوت بوده است، لذا در اوایل قرن هجدهم میلادی در مورد هنر و آثار هنری نوعی گرایش غیرافلاطونی، در کشورهای غربی شروع شد. تعبیر برخی از فیلسوفان قرن هجدهم انگلستان چون هاچسن در «جستاری در باب منشاء تصورات زیبایی و فضیلت» در طرح حس زیبایی بعنوان یکی از حواس درونی و چشم درونی که مستقل در کنار حواس پنجگانه است، می‌داند."در واقع این اندیشمندان معتقدند که در ارزیابی آثار زیبا نیازی به عقل و استدلال عقلی نیست و این تنها گرایش طبیعی ما به زیبایی و لذت، گریز از زشتی و رنج است." (سلمانی، ۱۳۹۲: ۹) حال در این پژوهش، با نمونه‌های قفل چالشتر به بحث در رابطه با بحث زیبا و کارکردی روبرو شدکه چالش‌های را برای پژوهشگر ایجاد کرد. از جمله چه تصوراتی صنعتگر مسلمان علاقمند به هنر اسلامی در ذهن دارد که به قفل که در جهت حفاظت از اموال استفاده می‌شود، نگاه زیباشناسانه داشته است؟ تحت تاثیر فرهنگ اسلامی بوده است؟ البته هر خارجی که به کشور ایران سفر می‌کنند متوجه تفاوت تزیینات در فضای معماری ایرانی – اسلامی در اماکن گردشگری خواهد شد، حال این صنعتگر قفل سازی چالشتر، قفل را که یک وسیله کاربردی می‌باشد و کارایی آن مهمتر از تزیین می‌باشد، به قول معروف در دین اسلام همیشه به یکسان بودن ظاهر و باطن افراد تاکید داشته است و از دورویی افراد را منع می‌کند. لذا این صنعتگر طبق روایت و تعالیم دین اسلام به هر دو جنبه قفل چالشتر که عملکرد مناسب قفل و زیبایی، به خوبی می‌پردازد.

۲- بیان مسئله

نگارنده این پژوهش درصدد بیان زیبایی‌شناسانه قفل‌های چالشتر می‌باشد که چطور قفلی برای هدف حفاظت از دارایی، خانه و چیزهای از این دست که در ابتدای امر صنعتگر صفویه آن را به تولید انبوه می‌رساند، ابداع شد و در حال حاضر به عنوان یکی از جاذبه‌های گردشگری استان شهرکرد، تولید می‌گردد. حال چطور می‌توان بیان زیبایی‌شناسانه از قفل‌های چالشتر داشت؟ آیا امر زیبا و لذت در تولید این وسیله وجود داشته است و یا دارد؟ و اینکه مخاطب همچنان با جنبه زیبایی نسل جدید قفل‌های چالستر مواجه است؟ در این راستا اگر صنعت قفل‌سازی چالشتر را که عرصه ظرافت و احساس با فولاد و آهن است، "چالشی که نهایتاً به همنشینی زیبا و تامل برانگیزی می‌انجامد. به عنوان هنر فلزکاری انتخاب کنیم، خواهیم فهمید که در قفل چالشتر ظرافت و روحیه هنروری چون همیشه، بر ماده سخت فایق آمده است."(ابراهیمی‌ناغانی و یزدان‌پناه، ۱۳۸۷: ۸۴) و همچنین با در نظر گرفتن این موضوع که "زیباشناسی سنتی در قرن ۱۸ مخصوصا در کارهای فیلسوفان و نویسندگان آلمانی (مثل بوم‌گارتن، شیلر، کانت) شکل گرفت. البته از آن زمان به بعد نه به عنوان جنبه‌ای از تاریخ هنر یا نقد هنری بلکه به عنوان شاخه‌ای از فلسفه شکل گرفت و اجرا شد."(ولف، ۱۳۹۳: ۱۴)

از این رو"ولف زیبایی را کمالِ عین از آن حیث که می‌توانیم آن را مقرون به احساس لذت و از راه احساس لذت ادراک کنیم. زیبایی یعنی کمال شیء از آن حیث که برای ایجاد لذت در ما مناسب است." (گایر، ۱۳۹۴: ۱۶) این فرضیه قابل تامل است که معنای زیباشناسی صنعتگر دوره صفویه را با معنای زیباشناسی از نگاه ولف را توصیف کرده لذا با در نظر گرفتن توضیحات گفته

شده و لذت ناشی از تولید یک اثر هنری نیز برای صنعتگر، همان معنای لذت از زیبایی بوده که یک هنر کاربردی در نگاه ولف داشته است.

هیوم می‌گوید"یک منتقد باید در نقد خود مقاصد و نیات هنرمند را در نظر آورد، ولی هرگز ادعا نمی‌کند چنین مقاصدی جنبه تفکیک‌ناپذیری از زیبایی هستن. مفهوم غایت (همچون مفهوم کمال) نقش بارزی در نظریه‌های عقل‌گرایان آلمانی پیش از کانت، نظیر ولف و بومگارتن، بازی می‌کند."(دیکی، ۱۳۹۶: ۱۷۳) در عصر روشنگری آلمان فیلسوفی تاثیرگذار به نام ایمانوئل کانت تجربه‌گرایی و عقل‌گرایی ابتدایی مدرن را درهم آمیخت."کوشش‌های کانت در جهت کنار آمدن با زیرنهاد ذوق فوق حسی رابطه ذهن شناسنده با موضوع شناسایی اهمیت اساسی داشت."(بووی، ۱۳۸۸: ۶۴) کانت زیبایی را در کتاب «نقد قوه حکم» "زیبایی خواه زیبایی طبیعی خواه زیبایی هنری را می توان به طور کلی بیان ایده‌های زیباشناختی نامید." (وصالی محمود، ۱۳۹۸: ۱۳۲)

اما از آنجایی که ادراک زیبایی‌شناختی از جمله مباحث بحث برانگیز در حوزهٔ زیبایی‌شناسی جدید است، به باور میکل دوفرن"اثر هنری ساختاری را برای ابژهٔ زیبایی‌شناختی فراهم می‌کند که مهم‌ترین تمایز بین این دو در ادراک است." (دوفرن، ۱۳۹۷: ۱۵۷)

این نگرش در قرن ۱۹ تغییر کرد، بطور مثال هگل، فیلسوف بزرگ آلمانی، امر زیبا و شناخت آن در اثر هنری را محصول تقابل بین امر محسوس و روحانی می‌داند، "هنر امر محسوس را روحانی و امر روحانی را محسوس جلوه می‌دهد." (ابراهیمیان، ۱۳۹۴: ۱۱) بنابراین"امر زیبا شناختی مربوط به این زمخت‌ترین و ملموس‌ترین سویه امر انسانی است، چیزی که فلسفه مابعد دکارت، در نوعی لغزش عجیب توجه و تمرکز، به نحوی موفق به نادیده گرفته است."(ایگلتون، ۲۲:۱۳۹۸)

بومگارتن مدعی است، یک علم یا شاخه‌ای از فلسفه است. او با معرفی تجربهٔ زیباشناختی به‌عنوان نوعی تجربهٔ شبیه به شناخت و معرفی اصول عام، در صدد توجیه کلیت احکام زیباشناختی شد. وی معتقد بود که "شناخت زیباشناسی واسطه میان کلیات عقل و جزییات حس است: امر زیباشناختی آن حوزه‌ای از وجود است که بهره‌ای از کمال و عقل دارد، اما به شکلی «درآمیخته»." (هاسپرز و اسکراتن، ۱۳۹۳: ۲۵) حال پس از ذکر مهم‌ترین تحولات فلسفی در عرصه هنر و زیبایی‌شناسی قرون هفده و هجده، به نحوی موثر بر آراء کریستیان ولف باز خواهیم گشت. آرای که به دنبال عملکردگرایی بوده است تا جنبه زیبایی، حال چطور قفل چالشتری که نقش حفاظت از خانه، اموال و دارایی افراد را دارد، توانسته است هر دو جنبه زیبایی و کارایی را توامان حفظ کند، به گونه‌ای که اگر گردشگری به شهرکرد، چالشتر سفر کند، قفل چالشتر را در سبد سوغاتی خود قرار خواهد داد، در حالی که از خرید این قفل به دنبال جنبه حفاظتی آن نبوده است و تنها به دنبال جنبه تزیینی آن می‌باشد.

۳- پیشینه تحقیق

نگارنده ابتدای شروع کار در ایران داک جستجویی انجام داد و به دو پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد مواجه شد با عنوان‌های بررسی شکل و نقش در قفل و کلیدهای قدیمی فارس مربوط به موسسه آموزش عالی نبی اکرم (ص) و قفل‌های فلزی در ایران، کارکرد دیروز، قابلیت امروز مربوط به دانشگاه هنر تهران. هر دوی آن‌ها منحصرا به قفل پرداخته‌اند و راهی به فلسفه پیدا نکرده‌اند. نگارمده در جهت مطمئن شدن نیز در مقالات جستجویی انجام داد، مقالات در سطح علمی – پژوهشی و علمی – تخصصی همگی به تعداد محدود یه بررسی آرا ولف پرداختن و تنها جنبه فلسفی دارند. بنابراین نگارنده پژوهشی که تواما به این دو موضوع پرداخته شده باشد، به دست نیاورد.

۴- زیباشناسی کریستیان ولف

از میان فیلسوفان قرن هجدهم آلمان، «کریستان ولف» به عنوان کسی که برای نخستین بار به طرح بخشی از شناسایی نفس با کمک تجربه بدست می‌آید، ایده سنتی که هنر واسطه خاصی برای بیان حقایقی مهم است و مبنای کار او است و چهارچوب اندیشه آلمانی را در بخش عظیمی از قرن هجدهم تعیین کرد، عنوان می کند. در واقع "کریستیان ولف هرگز کتابی کاملی را به زیبایی‌شناسی اختصاص نداد. اما بسیاری از ایده‌هایی که بر نظریه لاحق زیبایی‌شناسی موثر افتادند در اثر او زیر عنوان اندیشه‌های عقلانی در باب خدا، جهان و نفس بشر یا مابعدالطبیعه آلمانی، که اول بار در سال ۱۷۱۹ منتشر شد، مندرج‌اند."(گایر، ۱۳۹۴: ۱۶) بنابراین "در میان این آثار انبوه از قرار معلوم یگانه اثری که ممکن است به طرزی ویژه رنگ و بوی اثری زیبایی‌شناسانه را داشته باشد رساله‌ای است درباره معماری که در دایره‌المعارف ریاضیات او مندرج است." (سلمانی، ۱۳۹۲: ۹)

"ولف که در ابتدا به تدریس ریاضیات در دانشگاه هاله گمارده شد. دانشگاهی که آیین تورع بر حال و هوای آن غالب بود، چه در ریاضیات و چه در فلسفه از نبوغ گوتفریت ویلهام لایب‌نیتس (۱۶۴۶–۱۷۱۶) متاثر بود، اما بیان منظومه‌وار فراخ دامنه‌ای از فلسفه‌ای منتشر کرد که تا اندازه‌ای، ولو نه به طور کامل، مطابق خطوط اندیشه‌های لایب‌نیتس طرح و تنسیق شده بود، لیکن به گونه‌ای که خود لایب‌نیتس هیچ‌گاه چنان نکرده بود. مجموعه آثار ولف (بالغ بر سی جلد به زبان آلمانی و چهل جلد به زبان لاتین)

مشتمل است بر نسخه‌هایی آلمانی از منطق، مابعدالطبیعه، اخلاق، فلسفه سیاسی و یزدان‌شناسی او همراه دایره‌المعارفی چهار جلدی درباره ریاضیات، به علاوه در میان آثار او نسخه‌های لاتین مبسوطی از منطق، شاخه‌های مابعدالطبیعه از جمله هستی‌شناسی، کیهان‌شناسی عقلی، روان‌شناسی تجربی، روان‌شناسی عقلی و روان‌شناسی طبیعی، به همراه ملخص چهار جلدی دیگری درباره ریاضیات، مجموعه‌ای هفت جلدی درباره اخلاق، و مجموعه‌ای دوازده جلدی درباره فلسفه سیاسی و اقتصاد دیده می‌شود". (همان: ۱۶)

همان‌طور که گفته شد ولف را در تاریخ فلسفه به عنوان شارح فلسفه لایب‌نیتس می‌شناسند. ایده اساسی که ولف در مباحث زیباشناختی از لایب‌نیتس وام گرفته است، با تعریف لذت مرتبط است. از نظر لایب‌نیتس لذت عبارت است از ادراک حسی کمالی که در شی وجود دارد. گر چه خود ولف هرگز اثر مستقلی را به بحث در باب زیباشناسی اختصاص نداده است، اما بیش‌تر مباحثی که فلاسفه بعد از او از جمله کانت در زمینه زیباشناسی مطرح کردند، در کتاب او با عنوان «متافیزیک آلمانی» تحت سرفصل «اندیشه های عقلانی درباره خدا، جهان و روح انسان» در سال ۱۷۱۹انتشار یافتند.

"لایب‌نیتس و ولف قائل بودند که ما دو طریق شناخت یا معرفت برجهان داریم که مربوطاند به دو قوه ذانی و عالی شناخت. قوه دانی همان ادراک حسی است و قوه عالی همان اندیشه و عقل، اختلاف این دو نه در نوع بلکه در مرتبه است. یعنی تنها تفاوت این دو این است که ادراک حسی مبهم و مشتبه است اما ادراک عقلی متمایز است. یعنی ادراک حسی همان مرتبه نازل و مقدماتی ادراک عقلی است و بدون متمایز شدن نمی‌تواند به ادراک عقلی تبدیل شود. بنابراین ادراک حسی کمال و قاعده‌ای مختص به خود ندارد. همچنین به عقیده آن‌ها زیبایی همان کمال است در ادراک حسی، و بنابراین به نحوه نامتمایز دریافت شود، و لذتی که از آن حاصل می‌کنیم در نهایت یا ادراک کمال یکی است. هنر نیز با خلق بهترین نمونه‌های کمال که طبیعت نیز به طوری ایده‌آل قادر به ساختن آن‌هاست از طبیعت تقلید می‌کند، هنر تا جایی اسباب لذت می‌شود که از طریق چنین نمونه‌هایی به ما آموزش دهد."(کانت، ۱۳۷۷: ۱۸) همچنین ولف معنای زیبایی و کمال در مورد هنرهای مختلف را اینگونه مطرح کرده که زیبایی از بازنمایی یا تقلید دقیق طبیعت و به انجام رساندن غایت کاربردی خاصی که آثار هنری، برای تحقق آن، تولید شده‌اند بوجود آمده است و کمال نیز از هماهنگی یا هارمونی جنبه‌های مختلف، یا بخش‌های مختلف اشیاء حاصل گردیده است.

"شرح بنیادی ولف از لذت شرحی مشکل آفرین است. لیکن او از زیبایی شرحی سرراست به دست می‌دهد. زیبایی خاصه‌ای عینی است که بر کمال چیزها مبتنی است، اما در ضمن خاصه‌ای نسبی است نه ذاتی، زیرا تنها از آن حیث به کمال منسوب می‌شود که سوژه‌هایی همچون ما وجود دارند که می‌توانند آن را به طرز حسی ادراک کنند. زیبایی، با فرض مدرک‌هایی چون ما، با کمال همگستر یا مساوق است یا از کمال برمی‌آید، اما کمال در جهانی خالی از چنین مدرک‌هایی ممکن نیست با زیبایی برابر باشد. ولف هرگاه ذکری از هنرهای خاص به میان می‌آورد یا بحثی درباره آن‌ها پیش می‌کشد، به برداشت‌های خاص‌تری از کمال و لذا زیبایی‌های این هنرها استناد می‌کند. وی در بحث راجع به هنرهای تجسمی نقاشی و پیکرتراشی، کمال این هنرها را در تقلید یا بازنمایی واقع‌نما می‌یابد، حال آن‌که کمال سایر هنرها را در تحقق کاربردهای مطلوب آن‌ها می‌بیند. در مابعدالطبیعه آلمانی از مثال‌های نقاشی و معماری برای توضیح این مدعای خویش سود می‌برد که لذت حاصل شهود کمال است، بنابراین کمال هر نقاشی عبارت است از همانندی آن. چه، از آن‌جا که هرنقاشی‌ای چیزی نیست جز بازنمایی عینی مشخص که روی میز یا سطحی صاف قرار گرفته است، هر چیزی در آن هماهنگ است، به شرط آن‌که نتوان چیزی در آن یافت که در شیء نیز ادراک نشود." (همان: ۲۴)

ولف برای نشان دادن نظم به صورت عینی به سمت دست ساخته‌های بشر و تکنولوژی می‌رود و مثالی از کارکرد هماهنگ و منظم ساعت می‌آورد. او نظم موجود بین اجزا را مساوی با کمال می‌داند و از سوی دیگر پشت هر اتفاقی که رخ می‌دهد، دلایل قانع‌کننده‌ای وجود دارد که نشان‌دهنده جهت‌های اشیاء می‌باشند، اشیاء بسیط و اشیاء مرکب. ولف بی‌نظمی را مقابل نظم می‌اورد و خواب و رویا را نمونه‌ای از بی‌نظمی می‌داند.

نکته دیگری که در زیباشناسی ولف قابل توجه است، ارتباطی است که ولف میان اخلاق و مذهب با زیباشناسی قائل می‌شود. همان طور که دیدیم، ولف، مفهوم کمال را با مفهوم حقیقت مساوی می‌داند. هر چند او در آثار خود صراحتا به تبلور مفاهیم مذهبی در هنر اشاره نمی‌کند، اما نزد ولف، غایت شناسی مذهبی، آشکارا در مباحث مربوط به زیباشناسی مطرح می شود. از نظر ولف، وجود کامل‌ترین و منظم ترین جهان ممکن، علت خاصی دارد، علت وجود این جهان کامل، منعکس کردن کمال بی‌حد خداوند است. علت وجود موجودات مانند انسان‌ها این است که بتوانند کمال خداوند را، که در جهان خلقت تبلور یافته است، درک کنند و آن را تحسین نمایند. به این ترتیب، هنگامی که ما آثار هنری را تحسین می‌کنیم، به بخشی از کاربرد خود در جهان خلقت عمل کرده‌ایم، یعنی در این حال، کمال خداوند را که در این آثار انعکاس می‌یابد، تحسین می‌کنیم. او در اثری به نام «اندیشه‌های عقلانی در باب غایات امور طبیعی» به شکل خاص به این موضوع می‌پردازد. او می‌گوید« هدف نهایی جهان این است که کمال خداوند را به واسطه آن دریابیم. از این رو خداوند جهان را به شکلی آفریده است که یک موجود دارای عقل و شعور، بتواند با نگاه کردن به جان، با یقین صفات الهی را استنتاج کند. از نظر ولف توانایی انسان، خلق آثار هنری، گوشه دیگری از کمال خداوند، و

صفات الهی او را انعکاس می‌دهد. ولف دقیقا ارتباط اخلاق و هنر را مورد بررسی قرار نمی‌دهد، اما از ارتباطی که بین هنر و مذهب ترسیم می‌کند، می‌توان مباحثی با محتوای اخلاقی استنتاج نمود. در اندیشه ولف در باب هنر و زیبایی، مفاهیمی نمود می‌یابند که در سنت فلسفه آلمانی و فلسفه کانت بسط داده می‌شوند

"تعریف زیبایی به راستی کاری بس دشوار است و می توان گفت که تا کنون کسی به آن پاسخ نداده است و یا لااقل پاسخی در خور قبول همگان ارایه نداده است. زیرا در میان حقایق عالم عالی‌ترین حقایق، حقایقی است که درباره چیستی معنی ندارد. گفته‌اند زیبایی ممایدرک و لایوصف است. یعنی درک می‌شود اما توصیف نمی‌شود." (یاوری، ۱۳۹۲: ۳۴)

شاید بتوان گفت که اگر بگوییم زیبایی پدیده‌ای است که فقط از طریق بعد روانی و مغزی انسان قابل درک و دریافت است. زیبایی پدیده‌ای است که در هنر نهفته است و هنر پیشرو از انسانی صادر می‌شود که در نیت خود، هنر را برای به کمال رساندن بیننده به اجرا در می‌آورد. اگر هنر و زیبایی با بعد ظاهری روح انسان سروکار داشته باشد و به طور زودگذر از ذهن خارج شود و در حیات معقول انسان تاثیر مثبتی نداشته باشد، قطعا هنرمند از لحاظ ارتقاء و کمال روحی به جایی نخواهد رسید. همانگونه که در برخی از آثار جعفری پیداست، هر امری در زندگی بشر اگر در جهت کمال نباشد، هیچ جایگاهی در حیات معقول ندارد، ایشان می‌گوید:"فایده هنر برای روح هنرمند این است که با علم به این که انسان‌هایی به اثر هنری او خواهد نگریست و رشد و کمال و یا سقوط آن انسان‌ها در خود هنرمند نیز اثر خواهد کرد، همه استعدادهای مغزی و اعماق و سطوح روح خود را به کا رمی اندازد تا اثر و انگیزه تحول به رشد و کمال را به آن انسان هایی تحویل دهد که خود، جزئی از آنان است."(جعفری،۱۳۹۶:۱۴)

"زیبایی‌های معنوی و معقول، به دلیل سنخیت و نزدیکی با روح انسان، از عالی‌ترین درجات پرجاذبه زیبایی مورد تأکید و تشویق دین هستند و در قرآن به آن‌ها توجه خاصی شده است، به مراتب بیش‌تر از زیبایی مادی."(منبع اینترنتی شماره۱)"

حال در تمدن اسلامی هنرمند و مخاطب با هر دو رویکرد به همزمان روبرو می‌شود.

۵- عملکردگرایی و زیبایی قفل چالشتر

از نظر لغوی، "عملکردگرایی عبارت است از فعالیت طبیعی یا مناسب یک شیء یا یک فرد، یا عمل شیء بر شیء دیگر. عملکرد به مثابه استعاره‌ای زیست‌شناسانه و برای بیان مقصود می‌باشد که دو گونه طرح شده بود. در نوع نخست آن، عملکرد عبارت بوده است از توصیف مقصود بخش‌های ساخت در ارتباط با هم و در ارتباط با کل، در علم نوین زیست‌شناسی که در اواخر قرن هجدهم توسعه یافت، ارگان‌ها بر اساس عملکردی که در ارگانیزم به مثابه یک کل داشتند و نیز براساس رابطه سلسله مراتبی شان با ارگان تحلیل می‌شدند." (Forty,2000:175)

"برای شروع بگذارید نظریه زیست‌شناسانه‌ای را مورد بررسی قرار دهیم که به حسب آن ریشه احساس زیبایی‌شناسی در طبیعت زیست‌شناسانه موجودات زنده قرار دارد و از این رو هم در حیوانات عالی و هم در حیوانات پست وجود دارد. داروین معتقد بود که احساس زیبایی‌شناسی منحصرا به انسان مربوط نمی‌شود." (استاخف، ۱۳۵۲: ۱۶۳)

"در آثار ایاصوفیه و پنجره‌های کلیسای شارتر، مجسمه‌های مکزیکی، کاسه‌های ایرانی، فرش‌های چینی، نقاشی‌های دیواری جوتو در پادونا و شاهکارهای بوسن، پیرو دلا فرانچسکا و سزان چه چیز مشترکی وجود دارد؟ به نظر می‌رسد که تنها یک پاسخ امکان‌پذیر است، فرم معنادار در خطوط و رنگ‌هایی که به روش خاصی ترکیب شده‌اند، بعضی فرم‌ها و روابط فرم‌ها، احساسات زیباشناختی مارا برمی‌انگیزاند."(ولف، ۱۳۹۳: ۱۰۷)

اصالت در زبان فارسی گستره معنای وسیعی دارد و می‌تواند بیانگر مفاهیم فلسفی متعددی باشد. به همین جهت است که مترجمین متون فلسفی اصالت را برابر چندین اصطلاح لاتین به کار می‌برند. "اصالت به معنای ابتذال نیست، بلکه به معنای عدم وجود علامت شخصیت پدیدآورنده یا نشانه تمایز وی از طریق اثر است. به نظر می‌رسد کیفیت اثر در واقع ویژگی است که پس از احراز اصالت اثر مطرح می‌شود."(ضرغام، یوسفیانی، ۱۳۹۸: ۹). با توجه به این تعریف می‌توان گفت که اصالت هنر در آثاری مشهود خواهد بود که شخصیت پدید آورنده اثر در نگاه مخاطب قابل تمایز با آثار دیگر باشد.

لذا به این نتیجه خواهیم رسید که "مساله اصالت آثار هنری از موضوعاتی بوده است که همواره توجه بسیاری از فیلسوفان و نظریه‌پردازان هنر را به خود جلب کرده است. آراء عمده نظرات درباره اصالت آثار هنری در مباحث هستی‌شناسی هنر، دیدگاه‌های فلاسفه آنگلوساکسون و تحلیلی، آرای فرمالیست‌ها، دیدگاه‌های نشانه‌شناسانه، آرای نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت، آثار فلاسفه پدیدارشناسی، نقد زیبایی‌شناسی، نقد روان‌شناسی و نقد هرمنوتیکی مطرح گردیده است."(باغیان ماهر، غلامیان،۱۳۸۹: ۴۴) "اصـــال بیانگر که براســـاس آن، اثر هنری بیانی حقیقی و اصـــیل در مورد باورها و ارزش‌های فردی و اجتماعی است به ارزش‌های فرد و اجتماع در کنار هم اهمیت می‌دهد." (Dutton,1993:17)

هر هنرمند برای خلق اثرش به دنبال بیان عقیده، افکار و خلاقیت می‌باشد، حال آیا صنعتگر یک اثر هنری نیز به دنبال بیان خلاقانه اثرش می‌باشد؟ این اثر که به تولید می‌رسد تا چه اندازه در برگیرنده ذوق و لذت می‌باشد؟ "هنر حاصل ذوق، حس

زیباشناختی هنرمند، تجربه‌ها و آموخته‌های اوست. هنرمند در این مسیر، در تعامل با هنر و دانش اقوام و ملل دیگر، بر غنای تجربه خود می‌افزاید و افق دید خویش را می‌گستراند."(ویلکینسون، ۱۳۸۸: ۷) حال به عنوان نمونه هنرمند دوره صفویه که مبدع قفل چالشتر می‌باشد، دارای جایگاهی تحت تاثیر مقام بالاتر بوده است. "از آنجایی که هنرمند برای خلق اثر و رفع نیاز زندگی به حامی درباری نیازمند بود برای یافتن حامی به کشورهای دیگر مهاجرت کرد. در اوسط این دوره شاهد تغییراتی در طبقات اجتماعی جامعه صفوی هستیم. هنرمند متاثر از شرایط اجتماعی که در معرض نفوذ فرهنگ غربی در حال دگرگونی بود، به تدریج وابستگی خود را از دربار قطع کرد و قادر بود به طور مستقل از اعتبار مادی و معنوی برخوردار شود."(بلخاری‌قهی و نجفی‌پور، ۱۳۹۰: ۶۶) هنرمند در هر دوره تاریخی زندگی خود اگر از یک خط‌کش فرضی برای خلق آثارش استفاده کند، نتیجه این خلق اثری خواهد شد که بیننده را به داشتن حس لذتی وا می‌دارد که خود هنرمند نیز در لحظه خلق اثر تجربه کرده است."زندگی مردم سرزمین ما از دیرباز باهنر رابطه ناگسستنی داشته و این پیوستگی در طول زمان همچنان استوار مانده است. بسیاری از کارهایی که در کشورهای دیگر به صنعت مربوط می‌شود در ایران با هنر پیوند دارد تا آنجا که در زبان فارسی واژه صنعتگر و یا صنعتکار و هنرمند در بیشتر موارد معنی واحدی را می‌رساند. تا چند سال پیش هنرمندان رشته‌های گوناگون را صنعتگر می‌نامیدند و هنرهای زیبا را صنایع مستظرفه می‌گفتند. این پیوند از آنجاست که نزد ایرانیان صنعت و هنر از هم جدا نیستند و در منطق ایرانی در هر صنعتی هنری نهفته است و یا در هر هنری کوششی صنعتی به کار رفته است." (تجویدی، ۱۳۴۱: ۶)

از زمان آغاز تمدن مدرن تا به امروز اجداد ما به یک وسیله مکانیکی برای حفاظت از متعلقاتشان نیاز داشته‌اند. وسیله‌ای که امروز آن را «قفل» می‌نامیم. انسان از زمانی که مالکیت را به رسمیت شناخت، در پی حفظ اموال خود بر آمد و برای حفاظت و امنیت خود به ساخت انواع قفل و کلید اقدام کرد. "به تدریج، قفل در عرصه‌های مختلف زندگی حضور موثری پیدا کرد و علاوه بر کارکرد اصلی خود، در فرهنگ مردم نیز تاثیرگذار شد. از سوی دیگر، قفل با باورهای مردمی نیز در هم تنیده شده که نمود آن را در بسیاری از عرصه‌ها، نظیر اماکن زیارتی، می‌توان مشاهده کرد."(عسگری خانقاه و ریاحی دهکردی، ۱۳۸۹: ۶۹)

لذا قفل در نذربندی‌های مذهبی اهمیتی همانند ایمن داشتن خانه‌ها و صندوقچه‌ها از گزند حوادث پیدا نمود. "محققان براین باورند که در ۲۰۰۰ سال ق.م قفل کردن خزانه‌ها، انبارهای گندم و پرستشگاه‌ها در مصر و بین‌النهرین متداول بوده است."(جودکی و کاظمی‌نیا، ۱۳۹۵: ۹) براساس کاوش‌های باستان‌شناسی و به دست آمدن دستبند سنگی در تپه سیلک کاشان که از چهار قطعه مجزا ساخته شده است، قدمت قفل‌سازی در ایران را ۱۸۰۰ ق.م تخمین زده‌اند از این رو قفل و قفل‌سازی از اهمیت ویژه و قابل توجهی از مقوله حافظت و امنیت مال داشته و مورد توجه بسیاری از صنعتگران سنتی و معاصر بوده است.

قفل‌های دست‌ساز چالشتر سرشار از ایده و خلاقیت، هر بیننده و گردشگر ایرانی و خارجی را مجذوب می‌کند،"چالشتر از دیرباز به عنوان یکی از مراکز قفل‌سازی در ایران مشهور بوده است. چالشتر تا سال ۱۳۸۶ یک نقطه روستایی در فاصله ۷ کیلومتری باختری شهرکرد، مرکز چهارمحال و بختیاری بوده و امروزه با گسترش شهرکرد، در این شهر ادغام شده شده است."(خانقاه و ریاحی دهکردی، ۱۳۸۹: ۷۶) بنابراین می‌توان گفت با توجه به نگاه خلاقانه صنعتگر دوره صفویه در آن زمان و "قدمت سی‌صد ساله قفل چالشتر و اولین استاد این هنر در آن‌جا «حاج عبدالوهاب ریاحی» نام داشت. قفل‌های عرضه شده توسط این استاد به قفل‌های حاج‌عبداللهی معروف بود که ظرافت و زیبایی خاصی در آن دیده می‌شد. نفیس‌ترین اثر استاد «حاج عبدالوهاب ریاحی» قفل بزرگی است که چهار کیلو و نیم وزن دارد و در سفر او به خانه خدا به این مکان مقدس اهدا شد. بعد از حاج عبدالوهاب، استادان دیگری همچون استاد حسین صنیع، استاد جلال نوربخش و فرزندش جواد همچنین استاد سید ضیاء الدین بهشتی، علی‌نقی نقوی، علی‌خان خواجه علی، محمد تقی رنجبر، و استاد احمد نیکزاد ادامه دهنده راه استاد و سازنده قفل‌های معروف حاج عبداللهی بودند. هر کدام از این قفل‌ها با احتساب کلید معمولا از بیست و سه قطعه بر خوردار بود که ساخت هر یک از آن ها ۲تا ۳ روز طول می‌کشید. برخی قطعات یاد شده در این قفل‌ها عبارتند از تنه یا شاسی، دسته و دو پایه که دسته روی آن سوار می‌شود، یک میخ که در یک طرف پایه و دسته لولایی قرار می‌گیرد، طبلک داخل قفل، زبانه، واشر پشت زبانه، فنر، ماسوره. وزن قفل‌های حاج عبداللهی از گرم تا یک کیلو و سی‌صد گرم متغیر است که در حال حاضر با توجه به شرایط فعلی ساخت این گونه قفل‌ها مقرون به صرفه نیست لذا هنرمندان قفل‌ساز در کنار کار قفل‌سازی به صنایع دیگری نظیر ساخت انبر، چاقوهای قالی بافی، قیچی و... روی می‌آورند."(منبع اینترنتی شماره ۲)

در تصویر شماره یک نمونه‌ای از قفل‌های چالشتر، در ترکیبی با هنر سنتی قابل مشاهده می‌باشد. نمونه قفل سنتی با نقوش اسلیمی تزیین شده که نشانه لذت و شوق صنعتگر و جامعه‌ای که خواهان چنین قفل‌های می‌باشند، است. بنابراین باید در نظر گرفته شود "که هر قوم و قبیله با توجه به شرایط خاص جغرافیایی و محیطی و شیوه زندگی و علائق برآمده از شرایط مختلف زیستی طبیعتاً سلیقه و دیدگاه خاصی را در آفرینش هنری خود و ارائه زیبایی اعمال نموده‌اند. بدیهی است که مقایسه زیبایی در هنر شرق و غرب، و به طور اخص هنر ایران با سایر هنرهای اصیل شرقی مانند هند و چین و یافتن نکات اشتراک و افتراق آن‌ها می‌تواند معیارهایی را در آفرینش هنری این اقوام مشخص سازد."(جوادی، ۱۳۸۴: ۵۶) و در تصویر شماره دو نمونه مدرن

قفل‌های چالشتر قابل مشاهده می‌باشد. در دنیای معاصر که انواع مختلفی از قفل‌های مدرن وارد بازار شده است، قفلی که دارای پیشینه سنتی می‌باشد برای رقابت با رقیبانش باید به گونه‌ای دو پهلو طراحی شود یعنی هم سنتی و هم مدرن، یعنی همان روح دوران هگل در نمونه مدرن یک اثر که براساس علم و زیبایی وام گرفته شده از هنر سنتی ساخته شده، حضور داشته باشد و اما از آنجایی که "پدیده علمی می‌تواند مشاهده شود و تحلیل گردد، پدیده زیباشناختی هنر می‌تواند فقط با حواس شناخته شود. بدون دلیل نیست که کلمه پدیده به طریقی عام‌تر به جای خارق العاده، قابل توجه و غیرعادی نیز به کار می‌رود، با نگاه از این منظرگاه البته ما می‌توانیم هنرهای برجسته را به عنوان پدیده به تجربه سوررئالیستی، که انسان را به کرات بالاتر می‌برد و رمانتیک که کلمه جدیدتری را نمی‌توان برای آن انتخاب کرد طبقه‌بندی نماییم."(می‌یر، ۱۳۹۰: ۱۵۶)

شکل ۱– نمونه قدیمی قفل چالشتر (مأخذ: پایگاه درنیا، ۱۳۹۹)

شکل ۲– نمونه مدرن قفل چالشتر (مأخذ: پایگاه چالشتری بلاگفا، ۱۳۹۹)

شکل ۳– نمونه قفل چالشتر خانه خدا (کعبه) (مأخذ: پایگاه کیمیا استون، ۱۳۹۹)

شکل ۴- نمونه قدیمی قفل چالشتر (مأخذ: پایگاه کیمیا استون، ۱۳۹۹)

شکل شماره ۳ قفل در خانه خدا (کعبه) که توسط حاج عبدالوهاب ریاحی طراحی و ساخته شده، این قفل چالشتری همانند پلان کعبه بر پایه چند ضلعی مربع یا چهار گوش، کمی متفاوت‌تر از فرم‌های سنتی قفل‌های چالشتر می‌باشد و دلیلی جز هماهنگی مابین قفل با کعبه وجود ندارد، زیرا نقوش اسلیمی موجود بر بدنه قفل همانند دیگر نمونه‌های قفل‌های چالشتر می‌باشد. همچنین چرا قفل چالشتری برمبنای دایره به وجود آمده است؟ زیرا نشان‌دهنده حکمت شرقی که به جهان‌بینی دایره‌وار که رابطه مستقیم با طبیعت دارد، برخلاف جهان‌بینی غربی که به جهان‌بینی خطی اعتقاد دارند، می‌باشد. اشکال سمبولیک خط و اسلیمی روی قفل نشان‌دهنده اهمیت و جایگاه هنراسلامی در صنعت قفل‌سازی چالشتر می‌باشد. رنگ طلایی غلیظ قفل استعاره‌ای از نور و پاکی و آسمان می‌باشد و قفل ورودی به جهان دیگر، که با مرگ جهان جدید و بهشت آغاز خواهد شد. شکل شماره ۴، شبیه دو نمونه قدیم شکل شماره ۱، و نمونه جدید شکل شماره ۲، می‌باشد، ولی با تفاوت‌های جزیی که شامل : گرافیکی شدن طرح دو پرنده بالای استوانه‌ای قفل، استفاده از خط نستعلیق در پیشانی قفل به صورت کتیبه‌ای همانند معماری و نقوش اسلیمی در پایین کتیبه می‌باشد. حال با تحلیل قفل‌های چالشتری آن را باید یک هنر بنایم ؟ و با تعریف ولف از هنر در چه راستایی می‌باشد؟ "ولف اصطلاح هنر را به معنای باستانی تخنه به کار می‌برد، یعنی هر صورتی از مهارت (یا صناعت) که هم مستلزم استعداد باشد هم مستلزم تمرین، و نه به معنای مشخصا مدرن هنر زیبا."(گایر، ۱۳۹۴: ۱۷) بنابراین می‌توان گفت قفل چالشتری با زیباشناسی ولف هماهنگی و یک راستا می‌باشد. چنان‌که ولف زیبایی را این گونه توصیف می‌کند "کمال عین از آن حیث که می‌توانیم آن را مقرون به احساس لذت و از راه احساس لذت ادراک کنیم، زیبایی یعنی کمال شیء از آن حیث که برای ایجاد لذت در ما مناسب است."(همان: ۲۴)

۶- نتیجه‌گیری

همچنان‌که خواندید کریستیان ولف به عملکرد صحیح اجزا در یک اثر معتقد بود. ساخته صنعتگر یا هنرمند را عاملی برای بیان می‌شمرد. ابژه ولف، با حقیقت یکی بود. کمال و انسجام را موازات هم برای یک ابژه در نظر گرفت. کمال ولف هماهنگی همه جانبه در ابژه می‌باشد. بنابراین لذتی که یک صنعتگر یا یک هنرمند در ساختن کسب می‌کند همان کمالی می‌باشد که ولف به دنبال آن بوده است. حال با توجه تحلیل انجام شده می‌توان به شکل زیر قفل‌سازی چالشتری را به عنوان یکی از هنرهای سنتی ایرانی با توجه بیانیه کمال ولف مورد ارزیابی قرار داد.

الف: به دلایل زیر نمی‌توان هنر قفل‌سازی چالشتر را با توجه به مباحث زیباشناختی مورد تجزیه و تحلیل قرار داد:

۱- به دلیل عدم هماهنگی و هم زمانی با دوره‌ای که در اروپا مباحث زیباشناختی به وسیله فیلسوفان آلمانی و انگلیسی آغاز شد.

۲- معنای متفاوت تفسیر زیبای در حکمت شرق با حکمت غربی

۳- یکسان نبودن هدف از ساخت و خلق یک اثر سنتی با کارکرد هنر در مباحث زیباشناسی غرب

ب: به دلایل زیر می‌توان هنر قفل‌سازی چالشتر با توجه به دیدگاه ولف مورد تجزیه و تحلیل قرار داد:

۱- هماهنگی قفل با کلید

۲- هماهنگی قفل با مکان قرارگیری آن برروی درب

۳- عملکرد صحیح قفل در هنگام باز و بسته شدن

البته این مورد را نباید نادیده گرفت که یک هنر سنتی، تمام جانبه بیان‌کننده ذهنیت هنرمند، خواسته‌های جامعه و ناخواسته‌های از تاریخ زمان خلق اثر می‌باشد که وسعتی از روزمره‌گی انسان‌ها را با نقش و نگارهای تزیینی بیان می‌کند. بی‌شک منظره یک کوهستان، دشت و کندوکاش در خلاقیت‌های هنری هنرمندان و بیان خیلی چیزهای از این قبیل می‌تواند برای مخاطب و هنرمند یا صنعتگر لذت بخش باشد، یعنی همان لذتی که ولف به دنبال آن بود. به هر حال مخاطب حس‌های گوناگون را درک می‌کند و حتی بین حس‌های خود نیز تفاوت قائل می‌شود و کلماتی مانند باصفا، والا، قشنگ و دل‌فریب در ذهن آورد. بنابراین مخاطبی که به عنوان مصرف‌کننده یا کلکسیون‌دار هنرهای سنتی با قفل‌های چالشتر مواجهه می‌شود به احتمال یقین قفل‌های چالشتر را بازتابی از نگاه هنرمند و مصرف‌کننده آن جامعه که مبدا خلق اولیه قفل چالشتر می‌باشد، می داند و به صنعت- هنر قفل به عنوان یک وسیله کاربردی نگاه هنرمندانه داشته است.

منابع

۱- تری، ایگلئون(۱۳۹۸)، ایدئولوژی زیبایی‌شناسی، ترجمه: مجید اخگر، تهران، بیدگل.

۲- دولوسیو. می‌یر(۱۳۹۲)، زیبایی‌شناسی بصری، ترجمه: عربعلی شروه، تهران، شباهنگ.

۳- مارکوزه، هربرت(۱۳۸۵)، بعد زیباشناختی، مترجم: داریوش مهرجویی، تهران، هرمس.

۴- دوفرن، میکل(۱۳۹۶)، پدیدارشناسی تجربه زیباشناختی، ترجمه: فطمه بنویدی، تهران، ورا.

۵- دیکی، جورج(۱۳۹۶)، قرن ذوق اودیسه فلسفی ذوق در قرن هجدهم، ترجمه: داود میرزایی، مانیا نوریان، تهران، حکمت.

۶- جعفری‌تبریزی. محمدتقی(۱۳۹۶)، زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام، تهران، موسسه تدوین و نشر آثار علامه جعفری.

۷- استاخف، ایوان(۱۳۵۲)، زیبایی‌شناسی نوین، ده مقاله، ترجمه: مهدی پرتوی، تهران، امیرکبیر.

۸- گایر، پل(۱۳۹۴)، زیبایی‌شناسی آلمانی در قرن هجدهم، ترجمه: سید مسعود حسینی، تهران، ققنوس.

۹- هاسپرز، جان(۱۳۹۳)، فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی، ترجمه: یعقوب آژند، تهران، دانشگاه تهران.

۱۰- جودکی، بهاره، کاظمی‌نیا، حسن(۱۳۹۵)، پیدایش و تاریخچه قفل. تهران، پارس مطهر.

۱۱- دوفرن، میکل(۱۳۹۷)، در حضور امر حسی (مقالاتی در باب زیبایی‌شناسی)، تهران، رامین.

۱۲- ابراهیمیان، فرشید(۱۳۹۴)، نظرات برجسته زیبایی‌شناسی از افلاطون تا نیچه، تهران، پژوهشکده هنر.

۱۳- ویلکینسون، رابرت(۱۳۸۸)، هنر بیان احساس، ترجمه: بابک محقق، تهران، فرهنگستان هنر.

۱۴- سلمانی، علی (۱۳۹۲)، مفهوم ذوق هنری در سنت زیبایی‌شناسی تجربه‌گرا در قرن هجدهم، تهران، پژوهشکده هنر.

۱۵- کانت، ایمانوئل (۱۳۷۷)، نقد قوه حکم، ترجمه: عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی.

۱۶- وصالی محمود، شهاب(۱۳۹۸)، تخیل در زیبایی‌شناسی کانت، تهران، گنج دانش.

۱۷- یاوری، حسین (۱۳۹۲)، آشنایی با زیبایی‌شناسی همراه با خلاصه‌ای بر زیبایی‌شناسی در فرش ایران، تهران، آذر.

۱۸- ولف، جانت (۱۳۹۳)، زیبایی‌شناسی و جامعه‌شناسی هنر، ترجمه: لیلا شعبانی، تهران، علم.

۱۹- یووی، اندرو (۱۳۸۸)، زیبایی‌شناسی و ذهنیت، ترجمه: فریبرز مجیدی، تهران، فرهنگستان هنر.

۲۰- ضرغام،ادهم، یوسفیایی، آذین(۱۳۹۸)، الهام، اقتباس،کپی و اصالت آثار هنری، تهران، آرون.
۲۱- خزایی، محمد (۱۳۹۰)، نقش تزیینات در هنر ایران، کتاب ماه هنر، شماره ۱۵۹، صص ۲تا ۳.
۲۲- تجویدی، اکبر (۱۳۴۱)، هنر و زندگی، هنر و مردم، شماره ۴، صص ۶ تا ۹.
۲۳- عسگری خانقاه، اصغر و دیگران(۱۳۸۹)، قفل و کلید در فرهنگ مردم ایران با تاکید بر منطقه چالشتر، فرهنگ مردم ایران، شماره‌های ۲۲و ۲۳، صص ۶۷تا۸۸.
۲۴- ابراهیمی ناغانی، حسین، یزدان‌پناه، سارا(۱۳۸۷)، قفل چالشتر شیوه ساخت زیبایی و آسیب شناسی، کتاب ماه هنر، شماره ۱۱۹، صص ۸۴تا ۹۱.
۲۵- بلخاری‌قهی، حسن، نجفی‌پور، اکرم(۱۳۹۰)، عوامل تاثیرگذار بر وضعیت هنرمند دوره صفوی، کتاب ماه هنر، شماره ۱۵۸، صص ۶۶تا۷۳.
۲۶- موسوی‌حجازی، بهار، انصاری، مجتبی(۱۳۸۱)، تحلیل زیبایی‌شناسانه تزیین در هنر فلزکاری ایران دوره اسلامی تا حمله مغول، مدرس هنر، شماره ۲، صص ۶۷تا ۸۶.
۲۷- جوادی، شهره(۱۳۸۴)، تزیین عنصر اصلی در زیبایی‌شناسی هنر ایران، باغ نظر، شماره ۳، صص ۵۱تا۵۷.
۲۸- باغیان‌ماهر، سجاد، غلامیان، بهاره(۱۳۸۹)، اصالت آثار هنری، اطلاعات حکمت و معرفت، شماره ۱۰،صص۴۴تا۴۹.
29- Forty, Adrian (2000), Words and Building: A Vocabulary by Modern Architecture, Thames and Hudson, London.
30- Dutton, D. (1993). Tribal art and artifact. The Journal of aesthetics and art criticism, 51(1), 13-21.
31- http://www.tadabbor.org/
32- http://chaleshtori.blogfa.com/tag/صنعت-چالشتر
33- http://darnia.ir/
34- https://www.farsnews.ir/
35- https://kimiastone.com/

The concept of aesthetics and functionalism in the design of Chaleshter locks from Wolff's viewpoint

Zohreh Shayestehfar[1*], Azadeh Pourashraf[2]
1- PhD student of Kish International Campus Art Research University of Tehran
2- Graduate of master's degree in animation
z_shayestehfar@alumni.ut.ac.ir

Abstract

The term aesthetics is one of the most important aspects of art's nature. Although aesthetics in Western philosophy reached to its highest semantic level by Immanuel Kant and the undeniable effect of Christian Wolff's works on it as the founder philosopher of classical German thought, it has been also used in the modern era for all kinds of art, including traditional oriental arts. Accordingly in the aesthetic and functionalist issues as a branch of knowledge, it was hypothesized whether art-industry aesthetic concept of Chaleshter locks of Safavid ere which had been made and used with the aim of individuals' property and asset is describable in the viewpoint of Wolff and hence, whether the pleasure meaning of producing an artwork for a craftsman is as same as the pleasure meaning of an applied art from Wolff's viewpoint. Therefore, the present study has been conducted with qualitative approach through descriptive-analytical method. The analytic population of present study included the first and second information sources in relation to the research subject, which were firstly identified and then, evaluated purposefully and deeply and analyzed continuously. Within this analysis, the aesthetics of Chaleshter locks from craftsman's viewpoint and the philosophical viewpoint of Wolff on aesthetics were recognized and ultimately, the analysis of related factor was utilized to answer to the hypothesis of what are the functions of Chaleshter locks in the term of Wolff's theory on aesthetics and functionalism.

Keywords: aesthetics, functionalism, Chaleshter lock, Wolff

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد یک

تاثیر آراء افلاطون بر آثار میکل آنژ

زهره گرایی حکمت آبادی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۸
کد مقاله: ۵۱۳۴۵

چکـیده

یونان باستان از دیر باز تا کنون مهد فلاسفه بزرگی بوده است که سنگ بنای آن را پایه ریزی کرده‌اند. بی‌شک یکی از این فلاسفه بزرگ، افلاطون بود که تاثیر شگرفی بر فیلسوفان و متفکران پس از خود داشته و آنها را از آموزه‌های خویش متاثر ساخت. این نفوذ تا به حدی است که حتی متفکران در عصر رنسانس با ترجمه کتب افلاطون از یونانی به لاتین و تشکیل آکادمی به احیای فلسفه افلاطونی مبادرت ورزیدند. در این عصر اندیشه‌های افلاطون در ادبیات و تمام علوم رخنه کرده و جلوه‌ای نو به آن‌ها بخشید. هنر و هنرمندان عصر رنسانس نیز از این قاعده مستثنی نیستند. از برجسته‌ترین هنرمندانی که در عصر رنسانس می‌زیست و با شرکت در محافل افلاطونی وبا بهره‌گیری از آراء و آموزه‌های این فیلسوف بزرگ که توسط متفکران رنسانسی تدریس می‌شد، به ویژه در زمینه عشق، زیبایی و نظریه مثل وی به خلق آثار جاویدانی دست می‌زند، میکل‌آنژ است. این مقاله به بررسی تاثیر تفکرات فلسفی افلاطون بر اثار میکل آنژ می‌پردازد و با روشی قیاسی به این سوال پاسخ دهد که؛ چگونه آراء افلاطون بر نحوه تفکر و آثار میکل آنژ تاثیر گذاشته و میکل آنژ به چه صورتی بر اساس آراء افلاطون هنرنمایی کرده است؟

واژگـان کلـیدی: فلسفه افلاطون، رنسانس، آثارمیکل آنژ، پیکره تراشی

۱. فرغ التحصیل کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشکده هنر دانشگاه الزهرها- تهران (نویسنده مسئول)
zohreh14geraa@yahoo.com

۱- مقدمه

تاثیرگذاری آراء افلاطون بر نحوه نگرش و اثار میکل انژ به عصر رنسانس باز می‌گردد. در حقیقت باید گفت هنر در اعصار گوناگون بر اساس شرایط اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی دستخوش تحولاتی بوده است. گاهی این تحولات چنان بوده که هنرمندان هر دوره را به ساخت آثاری متفاوت از دوره‌های ماقبل خود بر می‌انگیخته و یکی از این اعصار پرشور عصر رنسانس است. طی این عصر توجه به هنر، ادبیات، علوم، اکتشافات و پیشرفت در آنها در اروپا جان دوباره یافت و تحولات مهمی در جوامع اروپایی رخ داد. یکی از تحولات مهم این عصر تغییر در نحوه نگرش فلسفی است. در این دوره فلسفه در برنامه تعلیم و تربیت مدارس و دانشگاه‌ها قرار گرفت و به ویژه تفکرات فیلسوف برجسته‌ای چون افلاطون احیا و تدریس شد. در واقع عصر رنسانس را می‌توان به نوعی حاکمیت فلسفه افلاطونی در نظر گرفت. اما این فلسفه همگام با نفوذ فرهنگ یونانی نه تنها در مدارس بلکه در هنر نیز حضور پیدا کرد. تاثیر آراء افلاطون در رعصر رنسانس به ویژه بر هنرمندان ایتالیایی آن عصر آنچنان عمیق بود که هنر آن را تا زمان حاضر تحت تاثیر قرار داده است. میکل آنجلو بوناروتی یکی از ممتازترین هنرمندانی است که تحت تاثیر عقاید افلاطون، شاهکارهای هنریش را خلق می کرد وآثاری می‌آفریند که بازتاب دهنده فلسفه افلاطونی است. اهمیت و ضرورت پرداختن به رابطه بین تفکر افلاطونی و آثار هنری میکل آنژ در این است که نشان می‌دهد هنر می‌تواند حامی فلسفه باشد و بزرگ‌ترین پیام‌های فلسفی را به زیباترین نحو به نمایش بگذارد. در این پژوهش سعی شده نشان داده شود که چگونه آراء افلاطون بر نحوه تفکر و آثار میکل آنژ تاثیر گذاشته و میکل آنژ به چه صورتی بر اساس آراء افلاطون هنرنمایی کرده است؟

۲- افلاطون

مطابق آنچه پرویز بابایی در کتاب مکتب‌های فلسفی از دوران باستان تا کنون آورده است، افلاطون (۳۴۴-۴۲۷)، بزرگ‌ترین و مشهورترن فیلسوف ایده‌آلیست جهان است. تولد او مصادف بود با آنچه عرفا «عصر طلایی آتن یا عصر پریکلس سیاستمدار- فرمانروای آن» خوانده‌اند. در سن ۱۸ سالگی با سقراط آشنا شد و مدت ده سال شاگرد او بود. پس از مرگ سقراط، افلاطون به اتفاق برخی از دوستانش آتن را ترک گفت و به یک سلسله سفر اقدام نمود و از نقاط مختلف جهان از جمله مصر ،سیسیل و فلسطین دیدن کرد. افلاطون در یکی از سفرهایش مورد سوء قصد قرار گرفت اما با وساطت یکی از دوستانش گریخت و به یونان بازگشت. افلاطون در بازگشت به آتن ملکی را در خارج از حصار شهر در محلی به نام اکادمی خرید و در آنجا مکتب مشهور خود را به این نام بنیاد نهاد و بقیه عمر خود را به آموزش و نوشتن در اکادمی به سر برد. آکادمی پیشگام مستقیم دانشگاه در سده‌های میانه و مدرن بود و به مدت نهصد سال برجسته‌ترین مدرسه در جهان به شمار می‌آمد و در آن دروسی نظیر فلسفه، ریاضیات و نجوم تدریس می‌شد. او تا سن هشتاد سالگی به آموزش و نوشتن ادامه داد و در همین سن نیز در گذشت. کتب مشهور عبارتند از: میهمانی، جمهوری، قوانین، فیلبوس، فایدروس، ایون و.....(بابایی،۱۳۸۹: ۱۴۷-۱۵۰).

۳- هنر از دیدگاه افلاطون

آنچه ما امروزه هنر می‌خوانیم برای افلاطون یکی از نتایج کار و تولید آدمی بود، در حد تخنه و فن جای می‌گرفت و هیچ تفاوتی با فرآورده‌های فن آوری انسان نداشت. درست به همین دلیل افلاطون می‌توانست چنان ساده و راحت درباره نتیجه اجتماعی اثر هنری نظر دهد (احمدی،۱۳۹۲: ۵۴). در گفتگوی سوفیست می‌خوانیم که هنرهای صناعی به دو دسته الهی و انسانی تقسیم می‌شوند (ضیمران،۱۳۷۷: ۸۸). در این باره افلاطون چنین می‌گوید: «تمام پرندگان،گیاهانی که روی زمین از بذر و ریشه می‌رویند و نیز چیزهای بی‌جانی که در زیر زمین با یکدیگر مجمع می‌شوند ،خواه با هم در آمیزند و خواه با هم در نیامیزند ،هیچ نیروی دیگری جز نیروی صنع الهی آنها را که پیش از این نبوده‌اند، هست نکرده‌است. بنابر این هستی و هر آنچه در آن است حاصل هنر یا صنع الهی است. ولی هنر بشری چیست؟ هرآن چه آدمیان با به کار گرفتن عناصر طبیعی می‌سازند، هنر یا تولید بشری است. پس تولید دو گونه است الهی و بشری. لیکن هر یک از این دو خود به دوگونه بخش می‌شود زیرا هر یک یا به ایجاد خود چیزها می‌پردازد یا به ایجاد تصویر آنها. با تولید الهی، آغاز می‌کنیم. چگونه خداوند هم واقعیت را تولید می‌کند و هم تصویرآن را؟ افلاطون می‌گوید: «ما خودمان و مابقی جانداران و هر آن چه از آن ترکیب شده‌اند: آتش، آب و چیزهای هم سنخ آنها، جملگی ساخته خداوند است. ولی خداوند چگونه تصویر واقعیت را می‌سازد؟ در واقع آنچه ما در خواب می‌بینیم یا سایه‌هایی که از آتش در تاریکی ایجاد می‌شوند یا آنچه از برخورد دو روشنایی روی سطح‌های صاف حاصل می‌شود، تصاویری است که ایجاد آنها کار خداست (بینای مطلق،۱۳۹۰: ۳۱-۳۲).

در گفتگوی سوفیست می‌خوانیم که «ما به یاری هنر معماری خانه‌ای واقعی می‌سازیم و به یاری نقاشی خانه دیگری به وجود می‌آوریم، از نوعی که در خواب دیده می‌شود. ولی این یکی برای بیداران ساخته شده است. پس نوع دوم هنر ساختن که خاص آدمیان است خود نیز بر دو نوع است. یکی ساختن به معنای راستین آن که خود چیزها را به وجود می‌آورد و دیگر هنر تصویرسازی است که تصویر چیزها را می‌سازد .در اینجا مراد آن است که دو نوع ساختن وجود دارد یکی ساختن حقیقی و دیگری ساختن تصویری و هنری. هنر ساختن تصویر خود بر دو گونه است یکی شبیه‌سازی و دیگری ظاهرسازی. شبیه‌سازی به حقیقت و اصل نزدیک‌تر است و گاهی به وسیله ابزار یا بدون ابزار انجام می‌شود اما ظاهرسازی از اصل به دور و فریبنده است. افلاطون در کتاب

دهم جمهوریت مدعی شد که هنر عبارت است از تقلید از واقعیت. وی به طور کلی هنر تصویرهای فریبنده را ممسیس نامید (همان: ۸۸)

جدول شماره ۱- هنرهای صناعی. ماخذ: نگارنده

هنرهای صناعی	
الهی	حقیقی: انسانها، موجودات زنده،کوهها، درختان تصویرسازی: سایه آتش در تاریکی، انعکاس عکس در آب
انسانی	حقیقی: به کمک معماری خانه ای واقعی می سازیم. تصویر سازی: شبیه سازی، ظاهر سازی

باید یادآور شویم که هنر نزد افلاطون جدای از معرفت و وجود نیست و به عکس پیوند میان هنر، معرفت و وجود تا به جایی است که سخن گفتن از یکی به سخن گفتن ازدیگری می‌انجامد (پنج تنی،۱۵،۱۳۸۸). در مغرب زمین قبل از سقراط و افلاطون هیچ یک از اندیشمندان آن دیار به طور منظم بحث مناسبت هنر و هستی‌شناسی را مورد بررسی قرار نداده بودند. هر چند که هومر و هزیود در جای جای آثارشان پرسش‌هایی را در مورد خاستگاه الهام هنری مطرح کرده بودند و سرچشمه‌های هرگونه کنش هنری را به نیروهای فرا طبیعی نسبت می‌دادند. در اندیشه متا فیزیکی افلاطون نحو تازه‌ای از معنای هنر مورد توجه قرار گرفت و گستره تازه‌ای در بحث از آن رفته رفته مفتوح گردید. بدین ترتیب برای شناخت جایگاه هنر نزد افلاطون باید هستی‌شناسی او را مطالعه کرد. کتاب جمهوری مهمترین سندی است که هستی‌شناسی و متافیزیک افلاطون را در آن می‌توان جستجو کرد (همان: ۱۳۳).

۴- جایگاه هنر در تمثیل غار افلاطون و نمودار منقسم خطی او

افلاطون می‌گوید غاری را تصور کنیم که دهانه‌ای به سوی روشنایی دارد. در این غار آدمیانی زندانی‌اند که از کودکی گردن‌ها و پاهایشان در غل و زنجیر بسته شده است به طوری که تنها می‌توانند دیوار غار را که روبروی آنان است بنگرند و هرگز روشنایی بیرون غار یعنی روشنایی خورشید را ندیده‌اند. در بالای پشت سر آنان یعنی در میان این زندانیان و دهانه غار آتشی فروزان است و نیز در میان ایشان و آن آتش راهرویی مرتفع و دیواری کوتاه است. برآن راهرو آدمیانی می‌گذرند و چیزهایی به شکل جانوران، مجسمه‌ها، درختان و مانند آنها را با خود حمل می‌کنند طوری که از بالای دیوار نمایانند. زندانیان که رویشان به دیوار درونی غار است نه می‌توانند یکدیگر را مشاهده کنند و نه دیوار پشت سر خود را که آن چیزها بر آن حمل می‌شود. همه آن چیزی را که می‌توانند بنگرند سایه‌های آن چیزهاست که بر دیوار غار افتاده است. بدین گونه زندانیان در سر تا سر زندگیشان فقط سایه‌های واقعیت را می‌بینند و صداهایی را که می‌شنوند فقط پژواک صوت حقیقی است. اما اگر یکی از زندانیان آزاد می‌شد و در پرتو آتش، غار و هم زنجیران خود را می‌دید و اگر او سپس از غار بیرون می‌آمد و با روشنایی خورسید آشنا می‌شد، اشیاء جهان را چنان که واقعا هستند می‌دید و سرانجام خود خورشید را مشاهده می‌کرد (همان: ۱۵۵). می‌توان زندان (غار) مزبور را گستره دیدنی‌ها شمرد که از طریق حس بینایی بر ما هویدا می‌گردد. اشباح وی دیوار غار خود نمودی است بر تمام عالم محسوس. انسان‌هایی که در اعماق غار به زنجیر کشیده شده‌اند بازتاب دهنده وضع کسانی است که از حقیقت بی‌بهره‌اند و صرفا از چیزهایی آگاهند که حواس و به خصوص حس بینایی بر آنها آشکار می‌گرداند. آنها از سرچشمه و خاستگاه پدیدارهای روی دیوار بی خبرند (ضیمران،۱۳۹۰: ۱۲۳). مراتب حرکت از غار به بیرون و نظاره خورشید حقیقت به ما می‌آموزد که راه وصول حقیقت همانا طی طریق به عالم بالا یعنی عالم مثالی است. در نمودار خط منقسم افلاطون، عالم محسوس و عالم معقول دو بخش نابرابر در نمودار خطی افلاطون را تشکیل می‌دهند و افلاطون این نمودار را به چهار بخش تقسیم نموده است. در ذیل این نمودار قلمرو تصاویر و سایه ها قرار دارد و در بخش دوم در بالای تصاویرحوزه گیاهان و جانوران و مصنوعات هنری و نظایر آن واقع شده و در قسمت سوم بر روی بخش دوم، حوزه گمانه ها و مفروضات قرار می‌گیرد و در بخش چهارم حوزه ایده‌هاست. این چهار بخش با چهار گونه معرفت و دانایی همبستگی دارد. به طور کلی بخش اول با پندار همراه است، بخش دوم با اعتقادات سر و کار دارد، بخش سوم به مدد فکر و استدلال است و صورت چهارم دانایی است که به یاری خرد مطلق حاصل می شود. دانش حقیقی همین وجه دانایی است (همان: ۱۲۴) حال باید گفت افلاطون هنر را در مرتبه دوم از پویه‌های وجودی و عقلی قرار می‌دهد.ه نر نزد افلاطون به تعبیری که در دفتر دهم جمهوری آمده است، معمولا سه مرتبه از حقیقت فاصله دارد و می‌توان گفت که در گستره محسوسات این جهانی قرار می‌گیرد (پنج تنی،۱۳۸۸: ۱۳۴). نظاره اشباح بر روی دیوار غار با گمان در خط منقسم قابل قیاس است و بیرون آمدن از غار و نظاره خورشید را می‌توان با مراتب سوم و چهارم خط منقسم مطابقت داد.

۵- میکل آنژ و فلسفه افلاطونی در دوره رنسانس

میکل آنجلو بوناروتی(پیکر تراش، معمار و نقاش) که در ایران او را با نام میکل‌آنژ می‌شناسند در ۱۴۷۵ در شهر فلورانس به دنیا آمد. در فلورانس رسم بر این بود که نوزاد را درچند سال اول زندگیش نزد دایه‌ای بگذارند. او بعدها گفت: «من چکش و

اسکنه‌ای را که پیکره‌هایم را با آن می‌تراشم از دایه‌ام گرفتم» (ای.سامرویل،۱۳۸۹: ۱۵). میکل‌آنژ عشق و احترام به سنگ را آموخت اسباب بازی‌هایش پتک و مته‌های کمانی شکل بود که به کار جدا کردن مرمر می‌آمد. او تکه سنگ‌های مختلف را در دستانش می‌گرفت و بدین ترتیب به زودی با بافت، جلا و صافی، ترکم و وزن سنگ آشنا گردید (بریون،۱۳۶۹: ۱۳). پس از چند سالی نزد خانواده‌اش به فلورانس بازگشت. در سال ۱۴۸۸ به علت استعداد سرشار واصرار خود میکل‌آنژ به کار آموزی نزد برادران نقاش گیرالاندایو پرداخت (ماری،۱۳۸۹: ۱۲۶). رفته رفته به این نتیجه رسید که نقاشی به درد او نمی‌خورد. او باور داشت که نقاشی گونه پایین‌تری است و می‌خواست با سنگ کار کند، ژست‌های انسانی را مطالعه کند و مجسمه‌های خوبی بیافریند (سامرویل،۱۳۸۹: ۱۹). میکل‌آنژ در پانزده سالگی به منظور هنرآموزی وارد قصر مدیچی‌ها شد. مدیچی‌ها بانک‌داران و بازرگانانی والامرتبه و حامی هنرمندان و دانشمندان بودند. او در این باغ به تمرین پیکره‌تراشی پرداخت (همان: ۳۴). او فرصت یافت تا در باغ مدیچی با چهره و شخصیت چهار فرهیخته اعضای آکادمی افلاطونی که به بزرگ‌ترین متفکران ایتالیایی شهرت داشتند آشنا شود. آکادمی افلاطونی مرکز دانش و تفکر اروپا، دانشگاه، چاپخانه و خاستگاه ادبیات و اکتشافات جهانی و بر آن بود تا فلورانس را آتن دوم سازد (بریون،۱۳۶۹: ۱۹۹). باید گفت که به طور واضح در فلورانس بود که جنبش رنسانس شکوفا شد.

رنسانس را احیای دانش نامیده‌اند با رنسانس یا تولد دوباره در سده پانزده، توان تازه‌ای نمودار شد. این توان تازه بر تمام زمینه‌هایی که به خرد، هنر و دانش مربوط بود،پ رتوافکند. بدین ترتیب در اواخر سده چهاردهم و اوایل پانزدهم، ایتالیا گذشته خود را بازیافت. این پدیده نخستین بار در مطالعه ادبیات کلاسیک و در حرصی که پژوهندگان کشف کتب خطی از خود نشان دادند، چهره خود را آشکار کرد. با وجود کم اعتنایی انسان رنسانس به فلسفه (به دلیل کشف و ترجمه کتب خطی یونانی یعنی نوشته‌های افلاطون، ارسطو) این شاخه معرفتی دربرنامه تعلیم و تربیت مدارس و دانشگاهها نقش مهمی یافت. کسانی که به آموختن علوم و سایر معارف روی وردند یکی از مهمترین موضوعاتی که می‌بایست فرا گیرند، فلسفه بود. در فلسفه، رنسانس را می‌توان بازیابی افلاطون و حتی به نوعی حاکمیت فلسفه افلاطونی در نظر گرفت (میلرآپجان،۱۳۹۰: ۴۴۰–۴۳۹) وحالا میکل‌آنژ د رآکادمی باغ مدیچی برای فرا گرفتن فلسفه افلاطونی با بزرگ‌ترین متفکران فلورانسی روبرو بود.

اولین متفکر مارسیلو فیچینو بود. او آکادمی افلاطونی را برای مدیچی‌ها تاسیس کرده و مترجم آثار افلاطون بود. در خانه فیچینو همیشه چراغی بالای تندیس افلاطون روشن بود و بر آن بود که از افلاطون چهره‌ای مقدس و حتی حواری مسیح بسازد. میکل‌آنژ بعد از فیچینو متوجه کریستو فرلاندینوشد. او راهنمای سه نسل از خاندان مدیچی بود. او در لورنتسو مدیچی قهرمان کتاب جمهور و فیلسوف شهریاری را می‌دید و همانند افلاطون معتقد بود که فرمانروای ایده آل یک شهر فیلسوف است. از دیگر اعضای آکادمی افلاطون که میکل آنژبا او آشنا شد، آنجلو پولیستیانو بود. او عجیب‌ترین دانش پژوه آکادمی و کسی بود که در ده سالگی نخستین کتاب خود را به لاتین به چاپ رسانده بود. همچنین میکل‌آنژ در آکادمی با جوان‌ترین عضو آن یعنی پیکو دلا میراندولا آشنا شد. او به بیست و دو زبان سخن می‌گفت و او را ارباب ایتالیا می دانستند (استون،۱۳۷۹ ۲۲۸–۲۰۱)

بیشتر چیزهایی که مردم فلورانس می‌آموختند از همین آکادمی آغاز می‌شد. فرهیختگانی که در این آکادمی گرد آمده بودند، اعتقاد دینی اشان اعتقاد کلیسا نبود و ادعاهای پاپ را رد می‌کردند. آنچه میکل‌آنژ از گفتگوی دوستان دانشمندش در آکادمی دریافت این بود که دین و دانش می‌توانند همگام شده و یکدیگر را پربار سازند. واعظان کلیسا خرد و زیبایی را کفر می‌دانستند و همه چیز را در تیرگی مدفون کرده بودند. اعضای آکادمی می‌خواستند اندیشه و دریافت جدیدی پدید آورند. آنان بر این بودند که انسان را به خویش بازگردانند. او تحت تاثیر سخنان اعضای آکادمی قرار گرفته و احساس می‌کرد منظور آنان را از مذهب نو درک کرده است. همچنین افلاطونیان نزدیکی آیین مسیح با اندیشه‌های افلاطون را دلیل والایی آن می‌دانستند. رنسانس از نظر احساسی و روحی ارزشمند بود و میکل‌آنژ آن را وسیله‌ای برای قرابت با خدا می‌دانست.

۶- تجلی آراء افلاطون در آثار میکل آنژ

همانطور که گفته شد میکل‌آنژ در آکادمی افلاطونی تحت تاثیر آموزه‌های متفکران فلورانسی رنسانس که فلسفه افلاطون را تبیین می‌کردند قرار گرفت. تاثیر فلسفه افلاطون بر میکل‌آنژ تا حدی است که در آثار او نیز نمایان می‌شود. در اینجا به بررسی دیدگاه‌های میکل‌آنژ درباره هنر (پیکره تراشی،نقاشی،معماری) و همچنین بررسی برخی آثار هنری وی بر حسب تاثیری که از فلسفه افلاطون گرفته‌اند، پرداخته می‌شود.

۷- پیکره تراشی

مطابق نظریه مثل افلاطون هر چیزی در این عالم اعم از انسان، حیوان، گیاه و حتی صفات (مثل زیبایی و شجاعت) دارای یک الگو و مدل اصلی و اولیه‌اند که مثال اعلای هر چیزی است .مثلا از هرگلی یک نمونه اصلی که زیباترین و کامل‌ترین نمونه آن گل است وجود دارد. این نمونه‌های اصلی که کامل‌ترین نمونه هر چیزی هستند، هیچ‌گاه از بین نمی‌روند. افلاطون این نمونه‌های کامل را مثال یا ایده می‌نامد و معتقد است که همگی آنها در جایی به نام علم مثل یا ایده که نامحسوس است قرار دارند و آنها را فقط از طریق عقل می‌توان شناخت نه حواس. به همین دلیل به عام مثال، عالم معقولات هم گفته می‌شود. افلاطون معتقد است که این صورت‌های مثالی را خدا آفریده است (باغبان ماهر،۱۳۹۰: ۱۰).

میکل آنژ نیز به شیوه افلاطونیان راستین معتقد بود، تصویری که به دست هنرمند آفریده می‌شود الزاما از مثال (ایده) درون ذهنش سرچشمه می‌گیرد. مثال واقعیتی است که باید به کمک نبوغ هنرمند مجسم شود ولی هنرمند آفریننده مثال‌هایی که به تصور می‌آورد نیست بلکه آنها را از دنیای طبیعی می‌گیرد. بنابراین فصاحت بیان شدیدا افلاطونی نظریه تقلید از طبیعت در دوره رنسانس را به صورت وحی حقایق متعال نهفته در طبیعت در می‌آورد (گاردنر،۱۳۹۹: ۳۴۰). یکی از معروفترین نظرات میکل‌آنژ این است که هنرمند باید با کشف مثال یا چهره محبوس در سنگ، کارش را آغاز کند و با زدودن سنگ اضافی این مثال یا چهره محبوس را برهاند. او می‌گوید: «بهترین هنرمند تصوری ندارد که در درون کالبد هر مرمری محصور نشده باشد... تراشیدن سنگ پیکره‌ای جاندار را از قلب سنگ سخت و بلند نمایان می‌سازد،که همزمان با تراشیدن سنگ بزرگ‌تر و بزرگ‌تر می‌شود. او به کاربست‌های ریاضی به عنوان تضمین‌های زیبایی اعتمادی نداشت و معتقد بود که هنرمان نباید به چیزی جز الزامات تحقق مثال مقید باشد (همان: ۴۳۰). بدین ترتیب می‌بینیم که میکل‌آنژ با توجه به عالم مثل و باور داشتن به نظریه افلاطون به پیکره تراشی می‌پردازد. او باید الگوهای نامحسوس را که در سنگ کشف می‌کرد با زدودن اضافات سنگ، آشکار می‌ساخت.

میکل‌آنژ می گفت: روح را توان دیدن نیست اما من برترینم، روح من می‌بیند (استون،۱۳۷۹: ۳۱۷). دیدیم که افلاطون هنر را گرفت و تقلی می‌داند که سه مرتبه از حقیقت به دور است. اما با اعتقاد میکل‌آنژ به کشف مثال در سنگ دیگر نمی‌توان کار او را تقلید و دور از حقیقت نامید. کار او کشف حقیقت است که توسط هنرمند از دل سنگ بیرون می‌آید. به عقیده میکل آنژپیکره تراش چیزی را کپی نمی کند او عمدا از هرگونه شباهت دوری می کرد. هنگامی که پیرو مدیچی به میکل‌آنژ دستور داد که تصویر همسرش را از مرمر بتراشد، میکل‌آنژ پاسخ داد که نمی‌تواند تصویر بتراشد. او توضیح داد که کار او ایجاد تصویر فرد خاصی نیست و نمی‌تواند شباهت سازی کند (استون،۱۳۷۹: ۲۳۰). میکل‌آنژ می‌توانست به خود ببالد که در زمینه پیکره تراشی، طراحی و حتی نقاشی ده هزار تصویر به وجود آورده که هیچکدام تکراری نبوده اند، به نظر میکل آنژ مرمر سفید دل جهان و ناب‌ترین ماده‌ای بود که خدا آفرید. مرمر نه تنها نماد خدا که وسیله‌ای برای تجلی سیمای خدا بود. اعتقاد میکل‌آنژ به نمایان ساختن مثل توسط سنگ به حدی است که می گوید وقتی خدا زمین و انسان را آفرید پیامبر و پیکره تراش را برای رساندن پیام خویش برگزید. میکل‌آنژ می‌خواست خود را به عالم مثل نزدیک کند. اندام‌ها را عریان و با توجه به ویژگی کالبد شناختی آنان نمایش می‌داد. او می‌گفت: «تن انسان را آن گونه ترسیم می‌کنم که خدا انسان را آفرید خدا نخستین پیکر تراش بود (همان: ۲۹۸)/

در سال ۱۵۰۱ فلورانسی‌ها برای میکل‌آنژ امکانی را فراهم آوردند تا ازتکه مرمربزرگی که غول نامیده می شد و هیچ هنرمند دیگری نتوانسته بود مورد استفاده‌اش قرار دهد، استفاده نماید. او با ژرف نگری مطمئنی در ماهیت سنگ و شناخت آن و اطمینان مغرورانه‌ای که در آن سنین جوانی به قدرت خویش در ادراک مثال داشت ،با تراشیدن پیکر داوود که امروز نیز چون گذشته مایه حیرت آدمی است بر شهرت جهانگیر خود افزود (گاردنر،۱۳۹۹: ۳۰۴). پیکره داوود او جوان برهنه و عضلانی است که فلاخنی در دست دارد (سامرویل،۱۳۸۹: ۳۰). علاوه بر پیکره عظیم داوود بسیاری پیکره‌های دیگر نیز وجود دارد که نظریه مثل افلاطونی را می‌توان به وضوح در آنها مشاهده کرد و از جمله است مجسمه‌های مقبره پاپ ژولیوس. مجسمه‌های برده در راه برده در حال مرگ که اکنون دیگر بخشی از مقبره نیستند و در موزه لوور به معرض تماشا گذاشته شده اند. به نظر می‌رسد که این مجسمه‌ها فقط از برخی زوایا کامل شده‌اند و این معرف سبک الگویی پیکرتراشی میکل‌آنژ بود که اعتقاد داشت که در حین کار چهره‌ها خودشان را از مرمر بیرون می‌زنند و آشکار می‌شوند. شغل او نه تراشیدن مجسمه‌ها که آزاد کردن اشکال از درون سنگ بود.

۸- نقاشی

در صحبت از آراء افلاطون در باب هنر گفته شد که افلاطون هنر را تقلید و گرته‌برداری و امری فریبنده می‌دانست. همچنین در بحث از عالم مثل و بررسی نمدار خط منقسم و مثال غار دیدیم که هنر در نازل‌ترین مرحله شناخت و معرفت و در گسترده محسوسات واقع شده و سه مرتبه از حقیقت به دور است. افلاطون برای روشن نمودن آموزه خویش به مثال تختخواب رو می‌آورد. وی می‌گوید یک نوع تختخواب در طبیعت هست و ساخته دست صانع است. تختخواب دیگری وجود دارد که دست ساز نجار و درودگر است و سومین تختخواب حاصل کار نقاش است. بدین اعتبار نقاش سه مرتبه از حقیقت تخت فاصله دارد. و می‌توان گفت در مرتبه سوم دوری از حقیقت قرار می‌گیرد. او می‌گفت نقاشان خود را به اشباح و سایه‌ها سرگرم می‌کنند تنها تصویری فریبنده را ابجاد می‌نمایند (ضیمران،۱۳۷۷: ۸۹). میکل‌آنژ نیز می‌گفت نقاش رنگ را بر وری سطح هموار به کار می‌برد و با بهره‌گیری از پرسپکتیو تلاشش بر آن است که به مردم بقبولاند که تمام صحنه را می‌بیند. وقتی بیننده می‌خواهد پیرامون درخت یا انسانی نقاشی شده بچرخد در می‌یابد فریب خورده است (استون،۱۳۷۹: ۶۷). اگر چه میکل آنژ دیوار نگاره‌های خارق العاده‌ای خلق کرده بود ولی هنوز باور داشت که نقاشی هنری کاذب است. او نوشت هر چه نقاشی به پیکره‌تراشی نزدیک‌تر باشد آن را دوست‌تر می‌دارم و هر چه پیکره‌تراشی به نقاشی شبیه‌تر باشد از آن بیشتر بدم می‌آید. پیکرتراشی مشعلی است که نقاشی با آن روشن شده و تفاوت میان این دو تفاوت میان ماه و خورشید است (سامرویل، ۱۳۸۹: ۸۰). با آن که نقاشی از نظر او جعل و فریب بود اما در نقاشی سقف نماز خانه سیستین جعل نکرد. با کمک ارتباط حجم سقف و شکل کلی تصاویرسقف بالا می‌رفت و وسعت می‌گرفت. کار او گشودن سقف بود و عمدا ارگانیسمی زنده را ساخته بود. او فضا را در تصویرگری به عنوان یک عنصر به کار گرفته وآن را

خلق کرد. نتجه آن بود که بیننده فقط به سطح دو بعدی نگاه نمی‌کرد بلکه به سطحی که عمق داشت می‌نگریست. او بعد سوم را بدون تصنع و فریب تشکیل داده بود (بریون،۱۳۶۹: ۲۰۶).

۹- معماری

میکل آنژ در زمینه معماری نیز تحت تاثیر فلسفه بود. این تاثیرپذیری با کمی تعمق در معماری کلیسای سنت پیتر قابل دیدن است. او می‌گفت هرگز نمی‌دانستم که معماری نیز هنری است به عظمت پیکره تراشی (استون،۱۳۷۹: ۱۶۱). تندیس‌وار کردن معماری بر این اعتقاد میکل آنژ استوار است که که معماری با زیبایی جسمانی پیکر انسان یکی است (گاردنر،۱۳۹۹: ۴۳۹)، اما کلیسای سنت پیتر یکی از زیباترین کارهای میکل‌آنژ است که فلسفه عروج به سوی مثل افلاطونی را می‌توان در آن مشاهده کرد. در گفتگوی فایدروس تمثیل جالبی جهت تشریح روان آدمی آمده است. افلاطون می‌گوید روان به نیروی متحد اسبی بالدار و ارابه‌ای و ارابه‌رانی مانند است. در مورد ما آدمیان دو اسب به ارابه بسته‌اند. اسب نخست میل و اراده است و یاور خرد طبیعی محسوب می‌شود. و اسب دیگر را می‌توان به نیروی شهوت تشبیه کرد. یکی از این اسب‌ها نمود و تبلور عشق روحانی و دیگری عشق مادی را تجسم می‌بخشد. هنگام مشاهده زیبایی میان این دو نیرو چالشی سخت در می‌گیرد و هر کدام از آنها می‌کوشند روان را به سوی مقصد خود بکشانند. یکی به جانب جاذبه‌های تنانی (زمینی) میل می‌کند و دیگری می‌خواهد سیر و سلوک تازه‌ای به سوی قسمت فوقانی گنبد آسمان آغاز کند. اگر اسب والا گزین بر اسب فر مایه چیره شود روح زندگی آرامی را طی خواهد کرد و پس از جدایی ازتن به سوی زیبایی مطلق صور مثالی پرواز خواهد کرد (ضیمران،۱۳۹۰: ۳۰۹). سنت پیتر نیز یک خداحافظی با زمین، ترک علائق دنیوی و حتی انکار اهمیت آنها بود. همه چیز به جانب بالا گرایش داشت وهمه خطوط به منظور نشان دادن احساس متهورانه صعود به آسمان شکسته می‌شدند. بنا، در عوض قرار گرفتن بر زمین و با بی حالی بر آن پخش شدن، به یاری شهیق خود، خویش را به سوی آسمان کشیده، اوج گرفته و بر پا ایستاده بود و طوری به نظر می‌رسید که این بنای سنگی دو دستی به ملکوت تقدیم می‌شود و قاعده کلیسا تنها پایه‌ای برای این اوج گرفتن و پرواز آسمان سوی روح محسوب می‌شد (بریون،۱۳۶۹: ۳۷۲).

۱۰- نتیجه گیری

پژوهش تاثیر آراء افلاطون بر آثار میکل‌آنژ نشان داد که فلسفه و هنر از هم جدا نیستند. افلاطون بزرگترین فیلسوف ایده آل گرای یونانی هنر را در گستره محسوسات و از این جهت آن را در پایین‌ترین درجه مراتب وجودی قرار داده و معتقد بود که هنر نمی‌تواند به حقیقت که در گستره معقولات جای داشت، دست یابد. با مطالعه تاثیر آراء افلاطون بر آثار میکل‌آنژ به این نتیجه دست یافتیم که هنر می‌تواند از گستره محسوسات فراتر رفته و بزرگترین تفکرات عمیق فلسفی و ماورایی را که ریشه در عقل دارند و همچنین بالاترین مراتب وجود و هستی را آنچنان مجسم سازد که حتی متفکران و خود فلاسفه را نیز متحیر گرداند. همچنین این پژوهش نشان داد فلسفه فیلسوفی که هنر را فرو دست می شمارد، شالوده آثار هنری قرار گرفته و این آثار حتی عالی‌تر از فلسفه، حقیقت و والاترین مفاهیم فلسفی را متجلی می‌سازند و اینجاست که می‌بینیم، فلسفه به هنر و هنر خود به فلسفه تبدیل شده و حتی می‌توان ادعا کرد هنر گویاتر از فلسفه به بیان حقیقت می‌پردازد.

منابع

۱. احمدی، بابک (۱۳۹۲)، «حقیقت و زیبایی»، چاپ بیست و ششم، تهران، نشر مرکز.
۲. استون، ایروینگ (۱۳۷۹)، «رنج و سرمستی»، چاپ دوم، تهران، انتشارات اساطیر.
۳. ای.سامرویل (۱۳۸۹)، «میکل آنژ، پیکره تراش و نقاش»، ترجمه: شیوا مقانلو، تهران، انتشارات ققنوس.
۴. ایلخانی،محمد (۱۳۹۳)، «تاریخ فلسفه در قرون وسطی و رنسانس»، چاپ تهران، انتشارات سمت.
۵. بابایی، پرویز (۱۳۸۹)، «مکتب های فلسفی از دوران باستان تا امروز»، تهران، انتشارات آگاه.
۶. بریون، مارسل (۱۳۶۹)،«رومی پرآشوب»، ترجمه: فریده شباهنگ، تهران، انتشارات شباهنگ.
۷. بینای مطلق، سعید (۱۳۹۰)، «هنر در نظر افلاطون»(۱)، چاپ سوم، تهران، نشر متن.
۸. پنج تنی، منیره (۱۳۸۸)، «زیبایی و فلسفه هنر در گفتگو(۱)افلاطون»، تهران، نشر متن.
۹. رولان، رومن (۱۳۴۶)، «زندگی میکل آنژ»، چاپ سوم، تهران، بدون انتشارات.
۱۰. ضیمران، محمد (۱۳۶۹)، «جستارهایی پدیدار شناسانه پیرامون هنر و زیبایی»، تهران، نشر کانون.
۱۱. ضیمران، محمد (۱۳۹۰)، «افلاطون،پایدیا و مدرنیته»، تهران، انتشارات نقش جهان مهر.
۱۲. گاردنر، هلن (۱۳۹۹)، «هنر در گذر زمان»، ترجمه: محمد تقی فرامرزی، تهران، نگاه.
۱۳. لتس، رزا ماریا (۱۳۸۵)، «تاریخ هنر رنسانس»، ترجمه: حسن افشار، تهران، نشر مرکز.
۱۴. میلر آپچان، ادوارد (۱۳۹۰)، «تاریخ تحلیلی هنر جهان»، تهران، نشر بهجت

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد یک

خوانشی اسطوره‌ای-کهن الگویی از داستان کردی «شاماران»

سیران چوپان[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۳۰
کد مقاله: ۳۰۹۳۷

چکـیده

این مقاله به خوانشی از داستان اسطوره‌ای «شاماران» که در مناطق کردنشین با چند روایت مختلف از زبان مردمان هر کدام از بخش‌های کردنشین، می‌پردازد، با استفاده از خوانش اسطوره‌ای-کهن الگویی «یونگ»، می‌پردازد. نظریه کهن‌الگویی یونگ، چنین روایت‌هایی را به معانی استعاری و در نتیجه وسیله‌ای برای ارتباط با دنیای درون ذهن‌ها می‌داند که از این طریق می‌توانیم ذهن ناخودآگانه جمعی بشر را خوانش کنیم. این داستان (شاماران) با استفاده از نظریه «ولادیمیر پراپ» و «تزوتان تودوروف» در مورد چگونگی دور نمای ساختاری چنین داستان‌هایی و قاعده بکار بردن آن‌ها یعنی «شخصیت‌ها» و «پیرنگ»، مورد تحلیل قرار گرفت تا نشان داده شود که چنین متن‌هایی، از کدام خاستگاه‌ها سرچشمه گرفته است؟ نتیجه حاوی این مطلب است که داستان شاماران نیز به مانند اغلب داستان‌های سراسر جهان، تبیینی از نظریه پراپ بوده که اساس و الگوی کلی به شکلی مشابه در این متن نیز تکرار شده است. بر اساس نظریه ناخودآگاه جمعی یونگ نیز استدلال شد که «شخصیت» و «قهرمان» و پیرنگ «سفر قهرمان» از کهن‌الگوهایی هستند که به‌طور جهان‌شمول از تفکر عام بشر زاییده شده است و هر کدام از این کهن‌الگوها به نحوی از انحاء در میان ملیت‌های مختلف به شیوه‌های نه‌چندان گونه‌گون بازگو می‌شوند.

واژگـان کلـیدی: شاماران، اسطوره، کرد، یونگ، کهن‌الگو

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر دانشگاه الزهرا- تهران *dastan.neyestan@yahoo.com*

۱- مقدمه

داستان‌ها و افسانه‌های مردم کرد، سرشار از روایت‌ها و اسطوره‌هایی بوده است که نسل به نسل منتقل شده و قدمتی به بلندای تاریخ و تمدن آن مردمان دارد. اسطوره «شاماران» به سمبلی برای طبیعت تبدیل شده است، وجود المان‌ها و رویدادهایی غیرطبیعی و شگفت‌آور در این روایت، آن را به داستان‌های موسوم به «شگرف» تبدیل کرده است، به‌عنوان‌مثال نام بردن از جامعه‌ی مارها (که در چندین جای داستان، تکرار می‌شود) و ازدواج خود قهرمان با «شاماران» که نیمی از بدنش انسان و نیمی دیگر، به شکل مار است، وقایعی نیستند که در عالم واقعی قابل‌اثبات باشند. بر همین اساس رویکرد اسطوره‌ای-کهن الگویی از این داستان، ما را به معانی استعاری رهنمون خواهد کرد که دلالت‌های تأمل‌برانگیزی را در چهارچوب نوع نگرش فکری مردمان کرد به دست خواهد داد. ناگفته پیداست که ترویج نقد کهن‌الگویی در این زمانه‌ی پرآشوب، به‌ویژه در منطقه خاورمیانه که تمدن بزرگی به مانند بین‌النهرین را در خود پرورانده است، می‌تواند دریچه‌ای باشد برای گفتگوی متن‌ها و فهم بیشتر اندیشه‌ها از همدیگر، به دلیل مکتوب نشدن ادبیات غنی شفاهی مردمان کرد، این امر بیشتر از هر ملیتی، مستلزم چنین ارتباطی است که بتواند در مکتوب و شناساندن اسطوره‌ها و داستان‌هایش، به سایر ملل، گام بردارد. در این مقاله با استفاده از دیدگاه پژوهشگران ساختارگرا در عرصه داستان‌نویسی و روایت شناسی یعنی «ولادیمیر پراپ»و «تزوتان تودوروف» ساختارهای حاکم بر این نوع داستان‌ها، از لحاظ شخصیت و پیرنگ، که مشترک بین تمام فرهنگهای مختلف دنیا هستند، تحلیل و سپس با استفاده از روش شناسی نقد اسطوره‌ای-کهن الگویی «یونگ» نشان داده شود که وقایع و موضوعات این «متن» از قبیل پیرنگ و شخصیت ها، از کدام خاستگاه های کهن الگویی سرچشمه گرفته است؟ در عین حال نپرداختن به ادبیات و خوانشهای نظری و علمی، کمیتی است که در بین اهالی ادب و هنر کردها، به چشم می زند و هدف و ضرورت به پرداخت این مقاله را ایجاب می کند.

۲- بحث و تحلیل

در کتابی تحت عنوان «اسطوره» **روتون** از زبان مکتب «اوهروس» بیان می کند که : «اسطوره ها تمثیلاتی از پیش آمدهای جهان پیرامونمان هستند، بدین معنی که اساطیر نه تاریخ، که خود تاریخ طبیعی اند» (روتون، ۱۳۸۵: ۱۶). به نظر می رسد بشر اولیه از همان آغاز وجودش با هراس ها و ترسهای والایی در مقابل طبیعت روبروی خود، دست و پنجه نرم کرده است، ابتدا تلاش برای بقاء و در پایان چیزی بنام «مرگ» در تهدید دائم بودند، روایت گری و اسطوره سازی از این امرهای والا «چیزی نیست جز روان شناختی فرافکنده به جهان بیرون» (همان: ۲۶) «شمن» های اولیه در آداب تدفین فرد قبیله، او را با حرکات موزونی که از خود به نمایش می گذاشتند، همراه با روایتی از وداع با فرد، در مورد زندگی بعد از مرگ او، برایش اسطوره می ساختند. بدین ترتیب روایت و اسطوره، جزء جدانشدنی از ذات بشر بوده است و بدون آنها، نیاز روانی اش مختل می شود. شعار اخیر بهداشت جهانی در سال ۲۰۱۷ حاکی از اهمیت دادن به این بخش از زندگی روانی انسانهاست «بیایید با همدیگر حرف بزنیم، افسردگی بیداد می کند». در بازگو کردن روایت ها، نسبت به هم است که می توانیم بیشتر از حال و روز همدیگر با خبر شویم و احساس همدلی و همدردی نشان دهیم. «اسطوره ها اگر درست فهمیده شوند، وسیله ای برای ارتباط با دنیای درون هستند» (کمبل، ۱۳۹۵: ۲۶). ما بوسیله روایت اسطوره های نیاکانمان، بیشتر می توانیم لایه های عمیق و غنی روح آنها را بشناسیم، جامعه ای که بتواند به واکاوی گذشتگانش بپردازد، بهتر می تواند هویت امروزی خود را حفظ و به دنیا معرفی کند. روایت ها و ادبیات داستانی مردمان کرد نیز همچون تمامی ملیت های دیگر، پر است از رمز و رازها و تصور دیدگاهی اسطوره ای که از طریق خوانش آنها می توانیم به امیال و ذهنیتشان پی ببریم، داستان اسطوره ای «شاماران» یکی از آن روایت هایی است که به مرور زمان تبدیل به نوعی کهن الگویی شده است. «رویکرد اسطوره ای- کهن الگویی روشی در خوانش متون است که منتقد ادبی با استفاده از آن می تواند مصداق های اسطوره ها (اعم از کهن و نوین) را در ادبیات بیابد و نشان دهد که رویدادها، شخصیت ها، مضامین و سایر جنبه های این متون از کدام خاستگاه های کهن الگویی سرچشمه گرفته اند» (پاینده، ۱۳۹۷: ۳۱۹ ج ۱). «ولادیمیر پراپ» نظریه پرداز روسی با استفاده از تحلیل ساختارگرایانه ی روایت، تعداد زیادی از داستانهای عامیانه را مورد مطالعه و به این نتیجه رسید که این نوع داستانها با «قصه های پریان» مشترکات فراوانی دارد. مطالعه ی گسترده او نشان داد که قصه های پریان شامل سی و یک کارکرد است که در هر داستانی به شکلهای مختلف تکرار می شوند، او شخصیت های قصه های پریان را به هفت عنوان (قهرمان، قهرمان کاذب، بدذات، یاور، عطاگر، اعزام کننده، شاهدخت) طبقه بندی کرده است و معتقد است که این داستانها که دارای شخصیتها و رویدادهای عجیب و غریب هستند، همگی از الگوی پیشین اسطوره ها تبعیت می کنند. پراپ عقیده دارد «واژه ریخت شناسی[1] یعنی بررسی و شناخت ریخت‌ها. در گیاه‌شناسی اصطلاح ریخت‌شناسی یعنی بررسی و شناخت اجزای تشکیل دهندهٔ گیاه و ارتباط آن‌ها با یکدیگر و با کل گیاه و به عبارت دیگر، ریخت‌شناسی در این‌جا به معنی ساختمان گیاه است» (پراپ،۱۳۶۸:۱۷). پراپ که نخستین بار این نظریه را بیان و اثبات کرد، نخستین گام در تحقق فرضیهٔ خویش را شناخت و تعیین دقیق عناصر ثابت و متغیر قصه دانست (حق شناس،۱۳۸۷:۳۰). عناصر ثابت، عناصری هستند که پیوسته در حکایت وجود دارند و تغییر نمی‌کنند اما عناصر متغیر شامل شخصیت‌ها، نام و صفات آن‌ها و این گونه موارد است که به صورت‌های مختلف در حکایات ظاهر می‌شوند و سبب تنوع حکایت‌ها

1 . morphology

می‌شوند (پارسا و صلواتی،۵۶:۱۳۸۹). پراپ خویشکاری[1] را «عمل شخصیتی از اشخاص قصه می‌داند که از نقطه‌نظر اهمیتی که در جریان عملیات قصه دارد تعریف می‌شود» (پراپ،۵۳:۱۳۶۸). وی اعتقاد داشت که همهٔ قصه‌ها ساخت واحدی دارند که از طریق عملکرد اشخاص قصه قابل پی‌گیری است، نه از طریق خود اشخاص (خراسانی،۴۶:۱۳۸۳). برای درک بهتر مطلب، خلاصه و قسمتهایی از متن «شاماران» در اینجا آورده می شود و سپس متن را با استفاده از این سی و یک کارکرد پراپ که آن را به پیرنگهای شش گانه تقسیم کرده است، تحلیل خواهد شد.

«یکی بو یکی نبود، در یکی از تمدنهای مشرق زمین مردی به نام زریال بود. زریال انسانی آگاه، حکیم، دانا و عالمی بزرگ در روزگار خویش بود. وی دارای همسر و فرزند پسری به نام تاماسب بود. زریال کتابی بنام «طبیعت جهان» نوشته بود که در آن از وجود دنیایی زیرزمینی ویژه مارها مطالبی نوشته بود. مارهایی که از ترس انسانها در زیر زمین پناه گرفته بودند. زریال می گفت: وظیفه ی هر انسانی است که به تمام جانداران احترام بگذارد و نباید جانداری، جاندار دیگری را مورد آزار و اذیت قرار دهد.

روزی از روزها ، زریال دار فانی را وداع گفت و تاماسب را با مادر پیرش تنها گذاشت... بعداز مرگ پدر تاماسب هر روز برای تهیه هیزم و فروش آن در بازار باید رو به کوه و بیابان می نهاد و غیر از این، کار دیگری از او ساخته نبود... پادشاه آن زمان، ظالم و ستمگر بود و باج و مالیات زیادی از مردم می گرفت و به همین خاطر مردم در وضع بدی زندگی می کردند. گرانی و قحطی، سبب مرگ و میر مردم شده بود. ملت متحد شده و علیه پادشاه ستمگر انقلاب کردند. هدف از شورش. نابودی پادشاه ظالم بود. پادشاه برای جلوگیری از گسترش شورش مردم، با وزیرانش به مشورت نشست. وزیرانش گفتند: ساحران و جادوگرانمان می گویند: در سرزمین ما پیرمرد دانایی وجود داشته، که کتابی نوشته و در آن از آزادی و رهایی ملت نوشته است. او نوشته: روزی خواهد آمد که مردم بر علیه پادشاه متحد شده و خود را از ظلم و ستم پادشاه نجات خواهند داد.

به همین دلیل، ما باید کتاب او را قبل از آنکه به دست مردم برسد، بیابیم و نابود کنیم. اکنون زریال زندگی را وداع گفته و کتابش به پسر او تاماسب رسیده است. پادشاه دستور داد، که فورا تاماسب را دستگیر کرده و کتاب پدرش را نابود کنند... یک روز مثل هر روز، تاماسب به کوه رفت و در میان بیشه زار، به جمع آوری هیزم پرداخت. هوا بسیار گرم بود و تاماسب هم خسته و کوفته برای استراحت به غاری رفت و دراز کشید. ناگهان متوجه جایی شد، که شبیه چاه آب بود... وقتی تاماسب مایع را بو کرد و از آن چشید، فهمید که این ماده شل و چرب عسل است. اما باز هم، نمی توانست باور کند. تا توانست از عسل درون چاه، خورد. عسلی چنین خوشمزه و خوش طعم نخورده بود... عسل چاه روز به روز کمتر می شد و این باب دل تاماسب نبود. او و دوستش از تمام شدن عسل بسیار ناراحت بودند و دلشان نمی خواست عسل درون چاه هیچ گاه تمام شود. اما ناراحتی دردی را دوا نمی کرد.

روزی از روزها، که فقط چند مشک عسل ته چاه مانده بود، دوست تاماسب از او خواست که به ته چاه رفته و مقدار عسل باقیمانده را درون مشکها بریزد. آنگاه او را بالا می کشد تا با هم بروند و پول عسلهایی که تا بهال فروخته را با هم تقسیم کنند. تاماسب به اعتمادی که به دوستش داشت، فورا خود را از طناب آویزان شده به درون چاه رساند. مقدار عسل باقی مانده را در مشکها ریخت و دوستش هم آنها را بالا کشید. اما در پایان کار طنابی را که باید با آن تاماسب را بالا می کشید، به درون چاه پرت کرد و از محل دور شد. دوستی که تاماسب خیلی به او اعتماد داشت، خائن از آب در آمد. تاماسب دل شکسته و ناراحت ته چاه گیر افتاده بود. ته چاه تنگ و باریک، ناگهان تاماسب متوجه روزنه روشنی لای سنگهای دیواره چاه شد. با دسته ملاقه چوبی که همراه داشت، مشغول کندن و در آوردن سنگها شد. وقتی سنگها را در آورد در کمال تعجب متوجه شد، که دو تخته سنگ شبیه در به هم چسپیده و دارای دستگیره نیز هستند و روزنه نوری هم بین دو لنگه ی درب دیده می شد. تاماسب حیران و متحیر گشته بود. این چه چاهی است اول پر از عسل و حالا دروازه ای در انتهای آن! جلوی دروازه ایستاده بود و به این مسئله ی حیرت آور فکر می کرد. سپس آهسته در را به سمت خود کشید و آن را باز کرد یعنی چه می تواند دیده باشد! وقتی نگاه کرد، متوجه شد در یک قدمی او دنیای دیگری وجود دارد. در این منظره کاخ و سراهای بی مانند با استخرها، باغچه ها، درختها و چمنهای زیبا را مشاده کرد. از این همه زیبایی دهنش وا مانده بود. برای مدتی بی اختیار به این منظره خیره شده بود. سپس آهسته پا به درون دنیای جدید گذاشت و رفت، در باغی کنار حوضی نشست و از ته دل آرزو می کرد که ای کاش این همه ملک، باغچه و درخت مال او بود و تمام زندگیش را، آنجا سپری می کرد... وزیر اعظم شاماران گفت:

فرمانروای بزرگ دستور فرمایید: تا آن آدمیزاد پست و خبیث را دستگیر کرده و سرش را از بدنش جدا کنیم. آدمیزاد چشمشان به دنبال گنجینه های ماست. می خواهند به ما شبیخون زده و همه چیز ما را تاراج کنند. هیچ چیز نمی تواند، جلوی وحشی گری آنها را بگیرد. آنها سیری ناپذیرند و ما نباید به آنها اطمینان کنیم. شاماران بعد از شنیدن سخنان وزیرش، احساس در ماندگی کرد و با اندکی تامل، رو به حضار گفت: شما می دانید، بزرگترین تفاوت ما و آدمی در چیست؟ آیا چیزی جز مهربانی،صداقت و پاکی است که ما را از آدمیزاد متفاوت می سازد؟ نظر من این است، که فرصتی صادقانه به آدمیزاد بدهیم. شاید این بار راه درست را در پیش بگیرند. بلاخره یک روز ما و آنها، باید همدیگر را بپذیریم. ما که نمی توانیم، تا ابد خود را در این زیستگاه زیر زمینی پنهان کنیم. شاید، کسی که از طریق چاه وارد زیستگاه ما شده است، تاماسب فرزند زریال باشد. به همین دلیل است که پادشاه تلاش می کند، تا کتاب پدرش را بدست آورد. زریال آن دانای فرزانه، در کتابش در باره اوضاع، احوال و شیوه زندگی ما در زیر زمین مطالب بسیاری نوشته است. زریال نوشته: مارها هم حق دارند، روی زمین با آدمیزاد در کمال صلح و آشتی زندگی کنند. اکنون زریال دار

1 . Function

فانی را وداع گفته و اکنون پسرش به کمک نوشته های کتاب، راه سری جامعه ما را پیدا کرده است. زریال دوست ما بود نه؟ پسر زریال را نباید کشت. او را نزد من بیاورید، او مهمان من است. کسی چه می داند شاید روزی او سبب برقراری صلح و آشتی بین مار و آدمیزاد شود.. شاماران گفت: ای تاماسب ! به شهر ما خوش آمدی، قدمت روی چشم. تاماسب با تعجب پرسید: ای ملکه بزرگوار شما اسم مرا را از کجا می دانی ؟... شاماران به وزرایش گفت:

«وزرای عزیز من! « همان گونه که شنیده اید می خواهم، با تاماسب آدمیزاد ازدواج کنم. می دانم که این امری عادی نیست و خارج از آداب و منش ماست. اما من دلم کس دیگری را نمی خواهد. اگر شما تا به امروز به هر نحوی به ملکه خود اطمینان داشته و حرفهایم را باور کرده اید اکنون هم اطمینان داشته باشید، آنچه را که می گویم عین واقعیت است».

وزیر اعظم بعد از مشورت با وزرای دیگر جواب داد:

«اگر ملکه اجازه بفرمایند، ما بعد از سه روز نظر خود را به عرض می رسانیم. چون اگر مارهای کوهستان این موضوع را بفهمند، دنیا را ویران خواهند کرد.»

چهارده سال از عروسی تاماسب و شاماران گذشته بود و تاماسب روز به روز، دلتنگ زندگی روی زمین و مادرش می شد. آیا هنوز مادر پیرش زنده بود؟ تاماسب می خواست، که این را بداند، هرچند او با شاماران خوشبخت بود. اما همیشه ذهنش درگیر وطن و مادرش بود. بعضی اوقات، شاماران به این موضوع پی می برد، اما نمی خواست، نمک بر زخم تاماسب بریزد و چیزی در این مورد نمی گفت. با گذر زمان دلتنگی و پریشانی تاماسب، بیشتر و بیشتر می شد و دیگر تاب و تحملش تمام شده بود و این مساله را نمی توانست، پنهان کند. روزی، تاماسب سفره دلش را پیش شاماران گشود:

«نازنینم، همانگونه که درک کرده ای! مدتی است دلتنگ مادر و زادگاهم هستم. نمی دانم، که آیا مادرم زنده است یا نه؟ هموطنانم در چه حالی هستند؟ می خواهم جواب این سوالها را بیابم . به همین دلیل، امیدوارم که اجازه بازگشت را به من بدهی. تو را بسیار دوست می دارم و قول می دهم، که هیچ خیانتی از من سر نزند. وقتی شاماران سخنان تاماسب را شنید شروع به گریستن کرد و گفت:

«عزیزم خوب می دانی که من هم تو را دوست دارم. درک می کنم، که تو دلتنگ مادر و وطن خویشی و خوب می دانم که تو به من خیانت نخواهی کرد. شما مختاری، هر زمان که دوست داشتی اینجا را ترک کنی. من از رفتن شما ، چیزی به کسی نخواهم گفت و نمی گذارم کسی از این موضوع مطلع گردد. اما تو هم، هرگز مرا فراموش نکن و آنگاه که به روی زمین رفتی، بدنت را به کسی نشان نده و اجازه نده، بدن لخت تو را ببینند. زیرا هرکس که با من ملاقات کرده و در زیستگاه ما زندگی کرده باشد، هنگام بازگشت به روی زمین، بدنش مثل مار پولک در می آورد. و این هم خبر از آن می دهد که آن شخص راه مخفی ورود به زیستگاه زیرزمینی مارها را بلد است»... پادشاه پیر و مریض شده و پزشکان دربارش تنها داروی مفید برای بیماریش را، خون ملکه مارها "شاماران" می دانستند.

ساحران و جادوگران دربار پادشاه می گفتند: کسانیکه از راه سری وارد زیستگاه مارها شده و شاماران را دیده باشند، پوستشان به مانند مار پولکی شده است. از آدمیزاد تنها یک نفر راه سری ورود به جامعه مارها را بلد است، او وارد جامعه مارها شده و بر روی زمین برگشته است. پادشاه به مامورانش دستور داد، تا استحمام را برای تمام مردم شهر رایگان کنند. و مراقب باشند، تا هرکسیکه بدنش پولکی بود را دستگیر کنند و نزد پادشاه ببرند... هفت سال از اسارت تاماسب گذشت. هر روز شکنجه می شد تا بلکه جای شاماران را لو بدهد. اما او همیشه قرص و محکم مقاومت می کرد و نمی خواست به شاماران خیانت کند... وزیران پادشاه به مشورت نشستند تا چاره ای بیندیشند. یکی از آنها به پادشاه گفت:

"اگر ما تاماسب را بترسانیم و به او بگوییم: که خون تو هم مانند خون شاماران برای مداوای پادشاه مفید است. احتمال دارد، جای شاماران را لو دهد ... همانگونه که می گویند جان شیرین است، تاماسب هم در آن لحظه از مرگ ترسید و به نشان رضایت سرش را تکان داد تا جای شاماران را به آنها بگوید.

آن روز شاماران بسیار ناراحت و افسرده در تالار قصر خود می آمد و می رفت. ندای درونی از ته قلبش به او می گفت: "اعتماد به آدمیزاد محال است". او هم این ندای درونی را باور می کرد، اما دیگر دیر شده بود و کار از کار گذشته بود. آرزوهای شاماران تحقق نیافته بود و خیال رفتن به روی زمین هم نداشت. و هیچگونه احساس برابری و برادری بین جانداران دیده نمی شد انسانها خودشان دشمن همدیگر بودند چه برسد به دوستیشان با مارها.

یک روز صبح، ساحران و جادوگران دربار پادشاه، به جادوگری و خواندن وردهای نحس و شوم پرداختند و با قدرت سحر و جادویی آنها شاماران در تالار کاخ پادشاه ظاهر شد.

شاماران دلشکسته و اندوهگین نگاهی به تاماسب انداخت و گفت:

نباید به آدمیزاد اعتماد می کردم. اما اتفاقی است که افتاده و کاری هم نمی توان کرد خون من جام اولش شفا بخش بیماری، جام دومش مایه ی شادابی و جام سومش سمی کشنده است.

پادشاه جام اول را خودش خورد، جام دوم را به وزیر و جام سوم را به تاماسب دادند تا بمیرد. چند لحظه بعد از نوشیدن جام خونها، پادشاه در جا مرد. وزیر هوشیار شاداب شد و بدن تاماسب هم به شکل اولش برگشت و هیچ پولکی روی بدنش نماند و همچنین به خواص گیاهی دارویی آگاه شد. شاماران هنوز زنده بود و اینها را به چشم خود دید.

شاماران دختری داشت که جانشین وی شد و ملکه جامعه مارها گشت مارها به فرماندهی ملکه جدید زیستگاه دیگری ساختند و بدور از چشم ادمیزاد در کمال صلح و صفا با هم زندگی می کردند.

با کمی دقت در متن شاماران متوجه خواهیم شد که الگوی پیرنگ و عملکرد شخصیتهای موجود در داستان از قائده ی نظریات پراپ، خارج نیست، به عنوان مثال بخش نخست تقسیم بندی پراپ در مورد «زمینه سازی برای رویدادها»، دقیقا با خود متن، یگانگی واحدی دارد.

۱. یکی از اعضای خانواده (قهرمان) خانه را ترک می کند و باز نمی گردد.
۲. کسی از کاری منع می شود (مثلا این که «حق نداری وارد اتاق شوی»، «این موضوع را نباید به کسی بگویی» و غیره).
۳. منع رعایت نمی شود.
۴. بد ذات اوضاع را زیر نظر می گیرد و از این و آن پرس و جو می کند.
۵. بد ذات اطلاعاتی درباره قربانی اش به دست می آورد.
۶. بد ذات تلاش می کند با فریفتن قربانی اش، او یا اموال او را تصاحب کند.
۷. قربانی حرف های بد ذات را باور می کند و فریب می خورد و بدین ترتیب نادانسته به دشمن خود کمک می کند.

در اینجا به نظر می رسد که کل پیرنگ داستان، بر اساس نظریه تودوروف، یعنی نظم، اختلال در نظم و اعاده نظم، از همان بخش اول عدول نکرده است تمام روایت داستان را می توانیم در بخش اول ببینیم. در ادامه، متن بر اساس دو عنصر شخصیت و پیرنگ مورد تحلیل قرار خواهد گرفت.

الف) شخصیت های کهن الگویی در داستان شاماران

«از منظر یونگ هنر و ادبیات امکانی برای مطرح شدن کهن الگوهایی هستند که در عمیق ترین لایه های ناخودآگاه جمعی انسانها جای گرفته اند» (پاینده، ۱۳۹۷: ۳۲۱ ج ۱). دغدغه های بشری مانند قهرمان شدن، منجی، نجات از شیطان و عاقبت، رهایی، همیشه در ناخودآگاه او به صورتهای گوناگون وجود داشته است، او با روایت کردن این دغدغه ها در قالب داستان، به بخشی از رویاهایش جامه عمل می پوشاند، برخی از متداول‌ترین کهن الگوها که در اکثر داستانها به یک شکل هستند و در شاماران نیز تکرار شده است عبارتند از «قهرمان»؛ که همان تاماسب پسر زریال که قرار است طی کنش و واکنشهایی در طول داستان از نظم اولیه زندگی خود خارج شود و در طول مسیر با مشکلات و ناملایمانی روبرو گردد، تاماسب در این مسیر به جامعه ی مارهایی وارد می شود که پدرش زریال، در کتاب خود، از وجود آنها خبر داده بود او در یک آن شیفته زیبایی شاماران می شود که این شیفتگی پیامدهای بدی برای او دارد که از طرف «شیطان» یا همان «ضد قهرمان» تهدید به مرگ می شود اما در نهایت با تدبیر «بلاگردان» اعاده نظم باز خواهد گشت. در این میان نقش شاماران را می توانیم به سه کهن الگو مرتبت سازیم او هم به عنوان «زن اثیری» که در تعریف کهن الگویی آن، زنی فرشته گون و زیبا و دست نیافتنی است که خصوصیات زنان معمولی را ندارد بلکه نیمه انسان نیمه جاندار است و البته لاهوتی که خوش قلبیش تا بدانجاست که باعث تعالی و رستگاری قهرمان می شود که این هم نوعی نقش «بلاگردان» شدن را می رساند زیرا همانطور که مشخص است در آخر داستان او می گوید: «اعتماد به آدمیزاد محال است» اما باز هم بدون اعتراض و شاید هم بخاطر عشق و قلب رئوفش، در پی زنده ماندن قهرمان است و جامی را که فکر می کند به خورد او می دهند، از خلاف واقع گفتن (آیرونی) استفاده می کند و می گوید: «جام سومم کشنده است» این در حالی است که علارغم خیانتی که قهرمان، در لو دادن محل زندگیش انجام داده بود، جام سومش شفا بخش قهرمان می شود و هم نقش «قهرمان دوم» را بازی می کند زیرا با قربانی کردن خود، از مرگ قهرمان اصلی جلوگیری می کند. نقش بلاگردان را بایستی در آیین های دینی هر ملتی جستجو کرد که در هر یک از این آیین ها معمولا حیوانی قربانی می شود تا مردمان آن ملت در سلامتی بسر برند در واقع قربانی کردن در تقابل های دوتایی، نماد زنده شدن است یعنی زنده شدن در ازای قربانی کردن است که معنا پیدا می کند. به نظر می رسد در دیدگاه و ناخودآگاه مردمان کورد در این داستان به جای حیوان، یک جانور نقش این بلاگردانی را ایفا می کند. در گنجاندن این جانور نکته ظریفی وجود دارد که در اغلب آیین ها بدین شیوه است که حیوان قربانی می شود تا کسی دیگر از بیماری رها پیدا کند اما در داستان، خود «شاماران» بلاگردان می‌شود، در واقع خود نقش «بی مار» (بدون مار بودن) را بازی می کند تا قهرمان به خواص دارویی گیاهان نیز برسد.

نقش «شیطان» یا همان «ضد قهرمان» را نیز پادشاه و ساحران و جادوگرانش، بر عهده دارند زیرا زریال در کتابش عنوان کرده بود که: «روزی خواهد آمد که مردم علیه پادشاه متحد شده و خود را از ظلم و ستم پادشاه نجات خواهند داد» او در نقطه مقابل نیک ذاتی زریال و مردم قرار دارد، پادشاه بعد از اینکه نجات خود را در رهایی از بیماری با خوردن خون شاماران می دانست، در پی تاماسب با انواع حیله ها می خواست در روح و روان او رسوخ کند تا جایگاه مارها را به او بگوید و در این را نیز موفق شد تا جاییکه به سقوط اخلاقی و تعهدی که تاماسب به شاماران برای لو ندادن جایگاهشان بود، پیش رفت و او را اغوا کرد و در نهایت منجر به مرگ شاماران می شود. به همین ترتیب نقش «پیر فرزانه» را نیز زریال، پدر تاماسب بر عهده دارد که از وجود جامعه ی مارها و شخص زیبا رویی بنام شاماران، در کتابش خبر داده بود و تا حدی قهرمان داستان را در رسیدن به هدفش یاری میکند. او بصیرت های شهودی دارد و از این خبر می دهد که: « روزی خواهد آمد که مردم بر علیه پادشاه متحد شده و از ظلم نجات می

یابند» سایر نقش های دیگر به مانند «مطرود»، «لکاته»، «مادر دهشتناک»، «مادر نیکو سرشت»، در داستان گنجانده نشده اند، این توضیح لازم است که قرار نیست در هر داستانی تمامی شخصیت ها حضور داشته باشند و حضور یا عدم حضور تمام آنها مبنی بر خوب و یا بد بودن داستان نیست.

ب) پیرنگ داستان شاماران

«پراپ» و «تزوتان تودوروف» برای روش شناسی کار خود، از قواعد ساختارگرایانه بهره بردند اما «میتوان گفت یگانه تفاوت مهم رویکرد تودوروف با رویکرد پراپ این بود که پراپ بر عنصر شخصیت در قصه های عامیانه روسی تمرکز کرد... حال آنکه تودوروف توجه خود را به عنصر پیرنگ معطوف ساخت و نشان داد که پیرنگ بر اساس کدام قواعد ساختاری در قصه های دکامرون بسط پیدا می کند» (همان: ۲۱۲ ج ۱). تودوروف متون ادبی خاصه متون کهن را از سه جنبهٔ معنایی، کلامی و نحوی مورد بررسی و تجزیه و تحلیل ساختاری قرار می‌دهد و در این میان بیشتر بر جنبهٔ نحوی و کلامی تأکید می‌ورزد. در نمود کلامی مؤلّفه‌هایی چون وجه، زمان، دید و لحن را بررسی می‌کند و در نمود نحوی به ساختارها و واحدهای کمینهٔ متن مثل گزاره و پی‌رفت‌ها می‌پردازد. تودوروف معتقد است که با تجزیه و تحلیل روایت می‌توان به واحدهایی صوری دست یافت که با اجزای کلام دستوری مثل اسم خاص، صفت و فعل، شباهت‌های چشم‌گیری دارند (تودوروف، ۱۳۷۹: ۲۵۹). وی از میان خصایص مقوله‌های اولیه در دستور زبان، به بررسی «وجه» و گشتارهای آن در دستورزبان روایت می‌پردازد. «وجه روایتی قضیه‌ای است که بیانگر ارتباط‌های مختلف شخصیت قصّه است. بنابراین، نقش این شخصیت مانند نقش فاعل در یک گفته است» (همان، ۲۶۰). بررسی داستان بر اساس وجوه روایتی، بخشی از نظریهٔ بسیار منسجم و نظام‌مندِ تودوروف در تجزیه و تحلیل ساختاری قصه‌های اسطوره‌ای به حساب می‌آید. تودوروف تحلیل این گونه قصه‌ها را بر اساس نمود کلامی و نحوی، نخستین بار در بررسی قصه‌های دکامرون، اثر بوکاچیو، به‌کار گرفت. بر مبنای نظریهٔ تودوروف می‌توان با تعمیم مفاهیم و الگوهای دستوری؛ بویژه بر روی قصه‌های کهن، به ساختار نهایی روایت دست یافت.

تودوروف (۱۳۸۲: ۷۶) سازمان‌بندی متن را بر اساس آرایشِ عناصر درون‌مایگانی، با الهام از توماشفسکی، دو نوع می‌داند:

۱. نظم منطقی و زمانی (قرارگرفتن عناصر در یک ترتیبِ زمانی تقویمی بر اساس اصل علّیت).

۲. نظم فضایی (توالی عناصر بدون ملاحظات زمانی و عاری از علّیت درونی).

بر این اساس، او بیشتر به تحلیل روایت‌هایی علاقه نشان می‌دهد که در آن واحدهای کمینهٔ علّیت، رابطه‌ای بی‌واسطه با یکدیگر دارند. تودوروف این‌گونه روایت‌ها را اسطوره‌ای می‌نامد. روایت‌هایی از قبیل هزار و یک‌شب، سندبادنامه، مرزبان‌نامه و امثال آن در این رده قرار دارند.

تودوروف از طریق بررسی وجوه روایتی قصه‌ها، از نوع روابط درونی شخصیت‌های داستان پرده برمی‌دارد و از این رهگذر، عوامل بنیادین شکل‌گیری و روند منطقی قصه را شناسایی می‌کند. به‌گونه‌ای که بر مبنای هر یک از وجوه روایتی، می‌توان ساختار و پیکربندی داستان را مشخص کرد. وجوه روایتی تودوروف در تحلیل داستان به دو دستهٔ «اخباری» و «غیر اخباری» تقسیم می‌شوند. وجوه روایتی غیر اخباری به دو دستهٔ «خواستی» که شامل الـزامی و تمنّایی است و «فرضی» که شامل شرطی و پیش-بین است، تقسیم می‌شود. اگر بر اساس دیدگاه لوی استروس مردم شناس، که «اسطوره ها واسطه ای میان طبیعت و فرهنگ است» (چندلر، ۱۳۹۷: ۲۱۶). را در نظر بگیریم، داستان شاماران، خود آن اسطوره ای است که از تلفیق دو عنصر طبیعت(مار) و فرهنگ (مار با سر انسان) تشکیل شده است، کما اینکه در آغاز داستان «پیر فرزانه» یعنی زریال، کتابی دارد با عنوان «طبیعت جهان» که معتقد است که : «وظیفه هر انسانی است که به تمام جانداران احترام بگذارد و نباید جانداری، جاندار دیگر را مورد آزار و اذیت قرار دهد" این گزاره نشان می دهد که درگیری ناخودآگاه ذهنی انسانهای اولیه، همان طبیعت و چگونگی رویارویی با آن بوده است. در این داستان که پیرنگ آن بر اساس سفر قهرمان یعنی تاماسب به درون عار، نمادی از سفر به درون خود و جهان «شاماران» که اتفاقا آنها نیز در زیر زمین زندگی می کنند، می تواند نمادی از کهن الگوی ضمیر ناخودآگاه انسانی و آمال و آرزوها و دغدغه های ذهنیش باشد، مطابق با نظریه ی «یونگ» در این سفر درونی بایستی با سه مرحله رویارو شود. ۱- رویارویی کهن الگویی با «سایه» یا بخش تاریک شخصیت انسانی که حاضر نیست تحت هیچ شرایطی با آن روبرو شود و آن خاطرات یا پیش آمدهای بد را در ذهن بیاد بیاورد بنابراین دائم آن را واپس رانی می کند این واپس رانی در اینجا، همان پادشاه و ساحران و جادوگران هستند که نشان دهنده روان زخمهای شخصیت قهرمان است که دائم او را مورد آزار و اذیت قرار می دهند.۲- تشخیص «همزاد مونث» (آنیما یا معشوقه ازلی) در پی بلوغ روانی تاماسب بایستی با جنس مخالف خود آشنا شود، همزاد مونث از دیدگاه یونگ؛ تصویر کهن الگویی زن کمال مطلوب در ناخودآگاه مردان است، تاماسب پسری جوان و نورسیده که بخاطر مرگ پدر، علارغم توصیه‌اش به فرزند، مجبور است تحصیلاتش را رها کند و در این پیرنگ سیر و سلوکانه، ناگزیر به سفری پر مخاطره می رود که بایستی در بلوغ جسمانی و فکری به پیرنگ پاگشایی دست یابد، از این رو بایستی با همزاد مونث خود در روان خویش مواجهه شود. در این میان و روایت داستان، کشمکش جالبی بین «فراخود» و «نهاد» بر سر تشخیص همزاد مونث، قابل توجه است. یگانه اصلی که «نهاد» آن را قبول دارد، «اصل لذت» است و برای دست یافتن به آن هر مانعی که در سر راهش قرار می گیرد را فدا می کند، همانطور که در داستان مشاهده می شود تاماسب ابتدا به طرز حیرت آوری در یک آن عاشق رخساره و شوخ و

شنگی شاماران می شود که بدنی نیمه انسان نیمه جاندار دارد، اما در وهله اول و بخاطر عشق عمیقش به این موضوعات توجهی ندارد و حتی برای بدست آوردنش از تعلقات زمینی دست می کشد اما به مرور زمان این کشمکش را «خود» به توازن می کشاند و از «اصل واقعیت» این جهانی پیروی می کند. اصل واقعیت به او می فهماند که ازدواج با جانور «فراواقعیت» امکان پذیر نیست و بهمین دلیل به مرور زمان کهن الگویی «خود» در می یابد که نمی تواند تا به ابد با دنیای درونی و زیر زمینی جانداران یا در همان ضمیر ناخودآگاهش باقی بماند بنابراین سازو کاری می اندیشد که ذهن و «نفس» به ساختار روانی اصلی برگردد، در پی همین، قهرمان مجبور است بر اساس «نفس» جایگاه شاماران را لو دهد و در دنیای بیرونی و حقیقی با آنیمایی دیگر یعنی «دختر پادشاه» که به نوعی نقش «شاهدخت» را ایفا می کند، آشنا شود و تاماسب در آخرین مرحله یعنی رسیدن «نفس» او به تمامیت و کمال است، نایل آید. در این مرحله تاماسب شخصی پر تجربه و رسیدن به پیرنگ «پاگشایی» را تجربه می کند و به «فردانیت» می رسد که پاداش رسیدن این سیر و سلوکش، نقش پر رنگ شاماران و دادن خواص دارویی گیاهان به تاماسب است. اما نمونه جالب این متن «گشودگی» آخر داستان است که همانند «متنهای باز» این این امکان را برای مخاطب خود فراهم می کند که برداشت آزادی از داستان داشته باشند و حاوی این پیام است که؛ این امکان وجود دارد که حاصل ازدواج تاماسب با شاماران، یک دختر بوده باشد که جانشین وی می شود و ملکه جامعه ی مارها می گردد و زندگی تازه ای را در صلح و صفا شروع می کنند و زایشی دیگر از این داستان وجود داشته باشد. شاید این همان جذابیتی باشد که تودوروف از آن به «ساختار تو در تو» ی داستانهای جذاب نام می برد، یعنی یک داستان خود شامل داستانی دیگر می شود و این برای خواننده هیجان آور است.

اکنون که پیرنگ و خود شخصیتهای داستان را از لحاظ اسطوره ای – کهن الگویی مورد تحلیل واقع شدند برخی از نمادهایی که در خود داستان بکار رفته بودند، بیان می شود. در متن اشاره و تاکید زیادی بر روی اعداد در قالب نماد نشده است بجز در سه مورد منجمله گذشت چهارده سال از زندگی مشترک تاماسب و شاماران و هفت سال اسارت تاماسب در زندان، اما در سه جا به عدد سه بر می خوریم که از لحاظ اعداد کهن الگویی نشانه تداعی امر معنوی و روحانی و دارای حرمت است، در متن شاماران، وزیران خود را فرا می خواند که خبر ازدواجش را با تاماسب اعلام کند که وزیران سه روز از او فرصت خواستند و شرط ازدواجشان را، جواب دادن تاماسب به سه سوال آنها بود و در نهایت هنگامیکه شاماران خود را تسلیم پادشاه می کند، از آنها می خواهد که بدنش را به سه قسمت مساوی تقسیم کنند و جالب آنکه جام سوم خونش، زندگی بخش تاماسب و دستیابی به خواص دارویی گیاهان است. به همین ترتیب علت انتخاب بیابان در اوان جوانی، نمادی از سرگردانی و ناپختگی ذهن اوست اما وقتی به درون غار می رود در آنجا به عسل که نمادی از شیرینی و روبرویی با رویاهای بلند پروازانه ی انسانی است، بر می خورد و وقتی به تمامی به عمق چاه می رود و روزنه نوری از بین دو تخته سنگ ظاهر می شود، می تواند نمادی از آغاز حیاتی نو و باغ ها و درختان آن، ورود انسان به آن بهشت موعودی که در ذهن می پروراند، باشد.

۳- نتیجه گیری

چنانکه مشاهده شد داستان شاماران نیز به مانند اغلب داستانهای سراسر جهان، تبیینی از نظریه پراپ بود که اساس و الگوی کلی به شکلی مشابه در این متن نیز تکرار شده است. بر اساس نظریه ناخودآگاه جمعی یونگ نیز استدلال شد که «شخصیت» و «قهرمان» و پیرنگ «سفر قهرمان» از کهن الگوهایی هستند که بطور جهانشمول از تفکر عام بشر زاییده شده است و هر کدام از این کهن الگو ها به نحوی از انحاء در میان ملیت های مختلف به شیوه های نه چندان گونه گون بازگو می شوند. در این نوع متنها ممکن است برخی از شخصیتها حضور و یا امکان تقسیم بندی هر کدام از شش قسمت پراپ را نداشته باشند که دلیل ضعف و یا قوت نمی تواند محسوب شود. مشخص شد شخصیت «شاماران» سه خوانش از نقش های «قهرمان دوم»، «زن اثیری» و «بلاگردان» را بر عهده دارد شاید این نقش پر رنگ و مهم هم به ناخودآگاه ذهن مردمان کرد برمی گردد که می تواند نمادی از پیرو نظام «مادر شاهی» باشد که در آن زمانها بر این مردمان حاکمیت می کرد و بسیار برایشان حائز اهمین بوده است. هدف کلی اسطوره قهرمان، رسیدن به «فردانیت» و غلبه بر ترسها و وهم‌های ناخودآگاهی بشر است. این پروسه کمک می کند تا بتوانیم از واپس روی میل های ناخودآگاهانه مان جلوگیری به عمل آوده تا در مقابل مشکلات و پیش آمدهای زندگی، هوشیارانه عمل کنیم.

منابع

۱. پارسا، سید احمد و لاله صلواتی (۱۳۸۹) «*ریخت شناسی حکایت های کلیله و دمنه نصرالله منشی*»، فصلنامهٔ بوستان ادب، دانشگاه شیراز، س ۲، ش ۴، پیاپی ۶: ۷۷- ۴۷.

۲. پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸) «*ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*» فریدون بدره‌ای؛ تهران، چاپ اول، انتشارات توس.

۳. تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹) «*دستور زبان داستان*» احمد اخوت، اصفهان، چاپ اول، انتشارات فردا.

۴. حق‌شناس، علی‌محمد و پگاه خدیش (۱۳۸۷) «*یافته‌های نو در ریخت‌شناسی افسانه-های جادویی ایران*»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دورهٔ ۵۹، ش ۲، تابستان: ۳۹- ۲۷.

۵. خراسانی، محبوبه (۱۳۸۳) «*ریخت-شناسی-هزار و یک شب*»، فصلنامه-پژوهش‌های ادبی، س۲، ش ۶: ۴۶- ۴۵.

۶. پاینده، حسین (۱۳۹۷) *«نظریه و نقد ادبی»*، درسنامه ای میان رشته ای» جلد ۱، تهران، انتشارات سمت.
۷. چندلر، دانیل (۱۳۹۷) *«مبانی نشانه شناسی»*، ترجمه مهدی پارسا، تهران، انتشارات سوره مهر.
۸. رمضانی، کریم (۱۳۹۸) *«شامارات در فرهنگ فولکلور کردستان»*، کرمانشاه،انتشارات طاق بستان.
۹. روتون، کنت نولز (۱۳۸۷) *«اسطوره»*، ترجمه ابولقاسم اسماعیل پور، تهران، نشر مرکز.
۱۰. کمبل، جوزف (۱۳۹۵) *«زندگی در سایه اساطیر»*، هادی شاهی، تهران، انتشارات دوستان.

Mythical reading - an archetype of the Kurdish story "Shamaran"

Abstract

This article is a reading of the mythical story of "Shamaran" which exists in the Kurdish regions (in all four countries of Iran, Iraq, Turkey and Syria) with several different narratives from the people of each Kurdish part, using the myth reading E - deals with the "Jung" archetype. Jung's archetypal theory sees such narratives in metaphorical meanings and thus as a means of communicating with the inner and subconscious world of minds, through which we can read the collective subconscious mind of human beings and understand their concerns. Also in the various structuralist theories that exist about the classification of stories, this story (Shamaran) uses the theories of "Vladimir Propp" and "Tzutan Todorov" about how the structural perspective of such stories and the rules of their application, ie. "Characters" and "plot" were analyzed to show where such texts originated?

Keywords: shamaran, myth, kurd, jung, archetype

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد یک

نشانه‌شناسی تطبیقی آیین سوگ سیاوش و مجلس تعزیه امام حسین (ع) بر پایه اندیشه‌های فردینان دوسوسور

ایوب آزاداندیش[1]*، علی پویان [2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۹
کد مقاله: ۴۹۲۱۳

چکـیده

نقالی و تعزیه، از هنرهای نمایشی بومی ایران هستند که در بستر زمان در سراشیبی‌های بسیاری قرار گرفته‌اند، اما بااین‌حال، در ردیف اصلی‌ترین و پرسابقه‌ترین هنرهای دوره باستانی و عهد اسلامی محسوب می‌شوند. مطالعه حاضر با شیوه توصیفی–مقایسه‌ای ابعاد نشانه‌شناسی از دیدگاه سوسور در عناصر اجرایی و داستانی را در دو هنـر نقـالی (طومار سیاوش) و تعزیـه [شهادت امام حسین (ع)] مورد سنجش قرار می دهد تـا میـزان تفاوت هـا و مشـابهت های ایـن دو هنـر مشـخص گـردد. یافته های این پژوهش نشان داد که دو هنر نقالی و تعزیـه از بُعد اجرایی دارای شباهت‌هایی چون تقسیم دوگانه آواها؛ ایجاد جریان و موضوعی واحد در زمینه ستیز حـق و باطل و همچنین نگاشتن دیالوگ صحنه نمایش در نسخه و طومار هستند و در بُعد داستانی نیز دارای مشابهت‌هایی چون درونمایه‌های یکسان، روابط علّی و معلولی قوی، تعلیق‌هـای ذاتـی و تنوع کشمکش هستند. از وجوه افتراق تعزیه خوانی نسـبت بـه نقـالی دربُعـد عناصـر اجرایـی می‌توان به تعدّد بازیگران، فیزیک ظاهری آنان، الزام بـه داشـتن لبـاس مخصوص و موسیقی همراه با متن اشاره نمود و در زمینه عناصر داستانی نیز می‌توان بـه متنوع بودن لحن، واقع‌نمایی ساختاری، تفاوت زاویه دید و جنبه‌های مشترک صحنه با مضمون اشاره کرد.

واژگـان کلـیدی: نقالی، سیاوش، تعزیه امام حسین (ع)

۱- کارشناس ارشد هنر گرایش کارگردانی نمایش (نویسنده مسئول) *arioazad1983@yahoo.com*
۲- مدرس دانشگاه، دارای نشان درجه یک هنری

۱- مقدمه

نقالی و تعزیه از هنرهای عینی و بومی هستند که برخلاف بیشتر هنرها به اجرای مجسم نقشها میپردازند و به نظر میرسد که برخی از مؤلفه های آنها از ریشه ای یگانه سر بـر آورده اند؛ چنان که گویی تعزیه خوانی گونـه ای از نقـالی اسـت و نقـالی، خـود، پیشـینه اش بـه آوازه خوانان دوره گرد (گوسانان) بازمیگردد (شافعی و همکاران، ۱۳۹۷). این دو هنر که به نمایش کشمکشهای تـاریخی و منش‌های پهلوانی میپردازند، همواره از سوی مردم مورد حمایت واقع میشدند و نحوهٔ اجـرای آنها، وابستگی تام به هر آن چیزی داشت که با احساسات مردم درآمیخته میشد. تعزیه به عنوان یک شیوه نمایشی سنتی – آیینی با فرم و سبک روایی خود می تواند بیش از پیش در تئاتر جهان بویژه تئاتر معاصر ایران تأثیر بسیار شگرف و بی نظیری داشته باشد. تعزیه با محوریت شهادت، ایثار، انسانیت، عشق و ... و درون مایه مذهبی و اعتقادیش یکی از قوالب در ارائه تفکر و فرهنگ ایرانی است. نمایشی که می تواند تماشاچی خود را به تزکیه و تطهیر رسانده و موجب آرامش و تهذیب روانی او شود، این از رموز تعزیه است که همیشه و در همه زمان آن را تازه، موفق و تأثیرگذار ساخته است. از مهمترین داستان‌های سوگ در اساطیر ایران، سوگ سیاوش و آیینهـای همـراه آن است (ایمان پور و همکاران، ۱۳۹۲). سرگذشت سیاوش در بسیاری از متون کهن ایرانی آمده و بخـش مهمـی از شاهنامه را نیز به خود اختصاص داده است. رد پای بسیاری از آیین‌های کهـن در سوگ سیاوش قابل تشخیص است. مطالعه حاضر سعی دارد با بررسی آیین سوگ سیاوش و مقایسه آن با روایت تعزیه امام حسین (ع)، به این نکته بپردازد که چگونـه و چرا در تفکر اسطوره ای ایرانی، شخصیتی زمینی بـه موجودی آسـمانی و مثـالی تبدیل میشود و این امر در آیین سوگ او و توسط سوگواران و اعمال آنهـا تکـرار و بازتولید میشود. در خصوص مو.ضوع مورد بحث مطالعات متعددی صورت گرفته که علاوه بر دو نظریه‌پردازی که به آن‌ها اشاره شد، پژوهش‌های سجودی در کتاب نشانه‌شناسی کاربردی (۱۳۸۷) و از نشانه تصویری تا متن احمدی (۱۳۸۳) که بیشتر نشانه‌شناسی دیداری را مورد بررسی قرار می‌دهد، قابل تأمل است. در این راستا و با توجه به اهمیت موضوع سعی شده است تا به بررسی نشانه‌شناسی تطبیقی آیین سوگ سیاوش و مجلس تعزیه امام حسین (ع) بر پایه اندیشه‌های فردینان دوسوسور بپردازیم.

۲- روش تحقیق

روش تحقیق پژوهش حاضر تحلیلی اسنادی است که با بهره‌گیری از منابع، اسناد و مدارک موجود در کتابخانه به گردآوری اطالعات می‌پردازد و پس از بیان پیشینه‌ای از دیدگاه‌های متقدمین نشانه‌شناسی پیرامون نشانه و نظام نشانه‌ای در نمایش و مقایسه تطبیقی نظریات آن‌ها، به تعریفی جامع دست‌یافته و این تعاریف را با فضای نمایش تعزیه تطبیق می‌دهد که نهایتاً شیوه‌ای برای بازنمایی نشانه‌ها در فضای نمایشی تعزیه را با توجه به تعاریف نشانه‌شناسی مطرح شده معرفی می‌کند.

۳- یافته‌ها

۳-۱- نشانه شناسی و ساختارگرایی در اندیشه فردینان دو سوسور

فردینان دوسوسور، زبانشناس سوئیسی و چارلزساندرس پیرس، فیلسوف آمریکایی، که تقریباً هم عصر بودند، بنیانگذاران علم نشانه شناسی محسوب می شوند. مفهوم نشانه از دیدگاه سوسور، الگویی «دو وجهی» است. در الگوی سوسوری هر نشانه تشکیل شده از:

- «دال» (signifiant)؛ تصویرصوتی
- «مدلول» (signifie) ؛ مفهومی که دال به آن دلالت می کند.

از دید دوسوسور، نشانه زبانی نه یک شیء را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصور صوتی پیوند می دهد و نشانه کلیتی است ناشی از پیوند میان دال و مدلول که رابطه بین دال و مدلول را اصطلاحاً «دلالت»می نامد. سوسور متذکر می شود که این دو وجه نشانه، وابستگی متقابل به یکدیگر دارند و هیچکدام مقدم بر دیگری نیستند. دال بدون مدلول، یا به عبارتی دالی که به هیچ مفهومی دلالت نکند، صدایی گنگ بیش نیست و مدلولی که هیچ دالی (صورتی) برای دلالت بر آن وجود نداشته باشد، قابل دریافت و شناخت نیست. در واقع، محال است که نشانه از لفظ بدون معنی و یا معنی بدون لفظ تشکیل شده باشد. سوسور تأکید می کند که دال و مدلول (یا صدا و اندیشه) همچون دو روی یک کاغذ از هم جدایی ناپذیر هستند. این دو وجه نشانه ارتباط تنگاتنگ ذهنی دارند. باور سوسور، دال و مدلول جنبه روانشناختی دارند و هیچ یک بعد مادی ندارند، هر دو از نوع «صورت» هستند و نه جوهر. به نظامی انتزاعی و اجتماعی تعلق دارند که سوسور آن را "لانگ" می نامد. نشانه زبانی رابطه بین یک شیء و یک نام نیست، بلکه رابطه ای است بین یک مفهوم و یک الگوی صوتی. الگوی صوتی به واقع از نوع صوت نیست؛ چرا که صوت مادی (فیزیکی) است در حالی که الگوی صوتی، پنداشت روانشناختی شنونده از صوت است آنگونه که از طریق حواس دریافت می کند. الگوی صوتی را تنها از آن جهت می توان «مادی» تلقی کرد که بازنمود دریافتهای حسی ما هستند. بدین ترتیب، الگوی صوتی را می توان از مفهوم، بازشناخت. مفهوم نسبت به الگوی صوتی از نوع انتزاعی تر است . در الگویی که سوسور از نشانه ارائه می دهد، «مصداق» جایی ندارد. به بیانی دیگر، در دیدگاه سوسور، ارجاع به اشیای موجود در جهان خارج در نظام زبان و فرایند دلالت

جایگاهی ندارد. در این الگو مدلول برابر با مصداقی مادی در جهان خارج نیست، بلکه مفهومی ذهنی است. در چنین نظام زبانی ای، نشانه ها به مفاهیم دلالت می کنند و نه به چیزها، و زمانی که درباره چیزها صحبت می کنیم، در سطح مقوله های مفهومی آن «چیزها» با هم ارتباط برقرار می کنیم. بنابراین، در دیدگاه سوسور نشانه به طور کلی غیر مادی است و این نکته ای است که باید به آن توجه داشت (علی آبادی، ۱۳۸۹).

تا به اینجا به ساختار نشانه از دیدگاه سوسور اشاره شد، و حال به جایگاه نشانه در کلیت نظام زبان از دید سوسور می پردازیم. به عقیده سوسور، نشانه ها فقط به مثابه واحدهای یک نظام صوری، کلی و انتزاعی معنا پیدا می کنند. برداشت او از معنا کاملاً ساختاری و مبتنی بر رابطه است: اولویت به روابط نشانه ها در درون یک نظام داده می شود تا به چیزهای جهان خارج (معنای نشانه ها ناشی از رابطه نظام یافته آنها با یکدیگر است تا ویژگیهای ذاتی نشانه ها یا هر گونه ارجاع به چیزهای مادی در جهان خارج). سوسور نشانه ها را بر اساس نوعی ماهیت جوهری یا ذاتی تعریف نمی کند. به عقیده او نشانه ها در اصل به یکدیگر ارجاع می دهند. در درون نظام زبان «همه چیز وابسته به روابط است.» هیچ نشانه ای قائم به خود معنا نمی یابد، بلکه ارزش آن ناشی از رابطه آن با نشانه های دیگر است. هم دال و هم مدلول مفاهیمی تقابلی و مبتنی بر جایگاه و رابطه شان با دیگر اجزای نظام هستند. فردریک جیمسون در این باره می گوید: «این واژه یا جمله منفرد نیست که شیء یا رویدادی در جهان خارج را «بازمی تاباند» و یا جایگزین آن می شود، بلکه این کل نظام نشانه ها، کل دامنه لانگ است که به موازات واقعیت جریان دارد؛ به عبارت دیگر این کلیت نظام یافته زبان است که با هر ساختار جهان خارج قابل قیاس است، و درک ما، از این کلیت به کلیت دیگری در جریان است و مبتنی بر تناظری یک به یک نیست. سوسور به مفهومی به نام «ارزش» نشانه اشاره می کند. ارزش هر نشانه به روابط آن نشانه با دیگر نشانه های درون نظام وابسته است (استن و ساوان، ۱۳۸۶). سوسور برای نشان دادن مفهوم ارزش، بازی شطرنج را مثال می زند. او می گوید که ارزش هر مهره در شطرنج وابسته به جایگاهی است که آن مهره در شطرنج (و در روی صفحه شطرنج) در تقابل با مهره های دیگر دارد و جنس و شکل مهره ها بر ارزشی که هر مهره در نظام انتزاعی بازی شطرنج دارد، تأثیر نمی گذارد. نشانه چیزی بیش از مجموع اجزای آن است. در عین آن که فرایند دلالت به وضوح به رابطه بین دو جزء نشانه وابسته است، ارزش نشانه را رابطه بین نشانه با دیگر نشانه های درون نظام (که یک کلیت است) تعیین می کند. به بیانی دیگر، از طرفی ما رابطه درونی نشانه را داریم و از سویی دیگرشاهد رابطه بیرونی نشانه با نشانه های دیگر نظام هستیم. سوسور می نویسد: «مفهوم ارزش نشان می دهد که اشتباه بزرگی است اگر نشانه را صرفاً ترکیب صدایی بخصوص با مفهومی بخصوص بدانیم. اگر نشانه را حاصل این ترکیب بدانیم آن را منفرد تلقی کرده ایم و از نظامی که به آن تعلق دارد جدایش کرده ایم؛ یعنی به عبارتی پذیرفته ایم که می توان از نشانه های منفرد شروع کرد و نظام را با کنار هم قرار دادن آن نشانه ها ساخت. در حالی که برعکس، نظام به مثابه کل همگن و واحد، نقطه آغاز است، و از آنجاست که می توان از طریق روندی تحلیلی اجزا و عناصر سازنده اش را شناخت» (پیشگامی فرد و قره بیگی، ۱۳۹۲). به این اعتبار می توان گفت که سوسور بین آنچه که در درون نشانه اتفاق می افتد یعنی دلالت دال به مدلول، و مفهوم ارزش (که به رابطه نشانه ها با یکدیگر در درون نظام مربوط می شود) تمایز قائل می شود.

سوسور بر افتراق بین نشانه‌ها تأکید دارد. برداشت سوسور از معنی (که حاصل شبکه روابط درون نظام است) جنبه افتراقی دارد. از دید او زبان نظامی از تمایزها و تقابلهای نقش مند است. جان استروک در توصیف اهمیت نظام تقابلی نشانه ها می نویسد؛«زبان یک واژه ناممکن است چرا که همین یک واژه برای همه چیز به کار خواهد رفت و هیچ چیزی را متمایز نخواهد کرد؛ پس دست کم یک واژه دیگر لازم است تا امکان تمایز و در نتیجه تعریف به وجود آید. هویت نسبی نشانه ها در ارتباط با یکدیگر در درون نظام، اصل اساسی نظریه ساختگرایی است و با توجه به اینکه در تحلیلهای ساختگرایانه تأکید بر روابط ساختاری است اصل بر تقابل‌های دوتایی گذاشته می‌شود (مثل مرگ/زندگی، روبنا/زیربنا، طبیعت/فرهنگ). سوسور در این باره می نویسد: مفاهیم ... به گونه‌ای اثباتی و ایجابی و به موجب محتویاتشان تعریف نمی شوند، بلکه به گونه‌ای سلبی و از طریق تقابل با دیگر اجزاء همان نظام ارزش می یابند. آنچه مشخص‌کننده هر نشانه است، به بیان دقیق، بودن آن چیزی است که نشانه های دیگر نیستند.

اندیشه "تقابل های دوگانه" در زبان شناسی ساختگرای فردینان دو سوسور ریشه دارد. به باور وی، تقابل‌های دوگانه «ابزاری هستند که به یاری آن‌ها، واحدهای زبان ارزش و معنا می‌یابند و هر واحد در تقابل با واحدی که حضور ندارد، تعریف می‌شود». با جانشینی واج‌ها، واژه‌ها به ساختار واجی دیگری تبدیل می‌شود و معنا و مفهومی متفاوت می‌یابد. در زبان شناسی ساختگرای سوسور، نظام ارتباطی وجوهی دوگانه دارند: یک و جهش زبان (لانگو) است که نظامی کلی، مشترک و ذهنی است و خود را بر هر زبان آموزی تحمیل می‌کند؛ اما وجه دیگر نظام ارتباطی « گفتار» (پارول) نام دارد که جزئی، فردی و عینی است و آن وجه از نظام ارتباطی است که زبان آموز از میان دریای «زبان» برمی‌گزیند. نشانه‌های زبانی «واج» نامیده می‌شوند که خود به دو گونه ی مصوت (آوایی) و صامت (بی آوا) بخش می‌شوند. صامت‌ها نیز به نوبه‌ی خود به دو نوع بی آوا و نیمه آوایی تقسیم می‌شوند ؛ مثلاً واج "ک" بی آوا و صامت "گ" نیمه آوایی است. هجاها به دو گونه‌ی کوتاه و بلند تقسیم می‌شوند. زبان ـ که امری ذهنی و بالقوه است ـ به دو گونه به صورت عینی و محسوس در می‌آید و بالفعل می‌شود که عبارتند از : صوت و خط. – زبان شناسی یا در زمانی و تاریخی است و به بررسی تحولات زبان در طول تاریخ می پردازد یا همزمانی و توصیفی است ؛ یعنی به مطالعه زبان در مقطع زمانی اکنون می‌پردازد . سوسور حتی فراتر رفته، نظام نشانه‌های قراردادی از گونه‌ی علائم راهنمایی و رانندگی را تابع همین نظام "تقابل‌های دوگانه" دانسته و نوشته: هر مفهوم بر اساس تفاوت در نظامی از تضاد و تقابل معنا می‌یابد؛ مثلاً در سیستم

چراغ‌های ترافیک، معنی قرمز، دقیقاً "سبز نیست" و معنای سبز ، "قرمز نیست" است. به طور مشابه ، پایه و اساس کاربرد روزانه‌ی زبان ، همین نظام تقابل هاست (علی آبادی، ۱۳۸۹).

۳-۲- ارتباط بین تعزیه و سوگ سیاوش

"شبیه‌گردانی" یا "شبیه‌خوانی" یا "تعزیه" نمایشی بوده است که در اصل بر پایه قصه‌ها و روایات مربوط به مصائب خاندان پیامبر اسلام و خصوصاً وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین (ع) و خاندانش پیش آمد. به نظر می‌رسد که سر منشاء تعزیه را نمی‌توان بی‌ارتباط با مراسم سوگ سیاوش در دوران قبل از اسلام دانست، سوگ سیاوش یا سیاوش خوانی مراسمی بوده که هر ساله برای یادآوری شهادت سیاوش به دست افراسیاب در رویین دژ در نزدیکی بخارا برگزار می‌شده است. در دوران پس از اسلام و قدرت یافتن باورهای مذهبی مردم در ایران بیشتر آداب و رسوم‌ها تغییر کرده و به دنبال این تغییرات، تغییراتی نیز در زمینه معماری و هنر نمایشی به وجود آمد (شافعی و همکاران، ۱۳۹۷). بر همین اساس به وجود آمدن تعزیه بعد از اسلام طی یک مسیر تکاملی است و به طور دقیق نمی‌توان گفت که این اثر نمایشی و فضای مرتبط با آن به طور حتم متعلق به یک دوره خاص تاریخی بوده است، چرا که یک شکل نمایشی طی زمان و به تدریج و بر پایه پذیرش شرایط و مردمان به وجود می آید نه یکباره و به فرمان. تعزیه با نظری اجمالی به نشانه شناسی ساخت‌گرای سوسور، بهرمند از زبانی به شدت اجرایی است، اولیاء و اشقیاء موافق‌خوان‌ها و مخالف‌خوان‌ها، رنگ‌ها و نمادها همگی مؤلفه‌های اجرایی هستند که در قالب نظامی متحد و یکپارچه تحت اشکال شبیه خوانی ایرانی انتظام می‌یابند. تعزیه با نظامی پویایی از نشانه‌ها همراه است که گاه فراتر از اشخاص نیز رخ می‌نماید و هسته نمایشی را در کنش‌مندی و انعطاف پذیری خود مقید می‌سازد. در این صورت، ما نه با کنش هایی نشان‌مند، بلکه با انبوه نشانه‌های کنش‌مند روبه‌روییم و از همین روست که نقاط اوج و فرود نمایشی نه در وضعیت نمایشی بلکه در لحظه نشان‌مند شدن صحنه – افزارها و افراد و غیره، آن هم در قالب " فرا نشانه‌ای" تجلی می‌یابند. به همین دلیل نظام نشانه‌شناختی تعزیه است که مثالً در ساخت نمایشی تعزیه در آغاز واقعه عاشورا با شمایلی از "حر" روبه‌رو می‌شویم که خود را بی واسطه در میان اشقیا می‌نمایاند، ولی در میانه نمایش نمایه‌هایی از دلالت توبه و انقلاب درون در وی تجلی می‌شود که در پایان مشمول شفاعت امام شده و در این قسمت با نمادی از آزادگی و وارستگی روبه‌رو می‌شویم. در اینجا ما نه فقط با تأویل (نگرش پیرس) در نمایش روبه‌رو هستیم (همان). تمایزات تعزیه از آن‌رو پدیدار می‌شود که اصالت اجرایی آن در "معنا" شکل می‌گیرد، معنایی که پیش از اجرا حاضر است و مبتنی بر اعتقاد و باور مذهبی است و در حین اجرا در هیأت سپاه اولیاء و اشقیاء و در زمان و مکانی متداعی حضور دارد، معنایی نمود یافته و سایه‌افکن بر ساختار و قراردادهای خود بسنده نمایشی‌اش؛ تعزیه هرگاه نیاز باشد در تقدس همان "معنا" مدیحه‌سرایی می‌کند، که این امر جوششی فارغ از نظم‌های متعارف نمایشی است. همین معنای پیشین و مقدم است که باعث می‌شود به طور مثال در انتهای نمایش آتش درد فراق شمر را به زانو بیاندازد بر پیشانی‌اش بکوبد و از نقش نشانه‌ای اش فاصله گرفته و می‌گریداگر چه ممکن است چنین فروفکنی در ساختار نمایش مانع پیشرفت نمایش شود، ولی"درهمان حال به تعمیم فضای غیرنمایشی، سازه‌های فراساختی، یاری می‌رساند" و می‌توان گفت به دلیل همین فرافکنی نشانه‌ای "شمر" نه تنها موافق‌خوان‌ها و مخالف‌خوان‌ها بلکه تعزیه‌گردان و همه تماشاگران حاضر در تکیه با این واقعه هم ذات‌پنداری کرده و ناله سرمی‌دهند و از طریق همین قاعده‌گریزی تماشاگر با رویداد صحنه درگیر می‌شود و ساختار شبه نمایشی فرو ریخته و سازه‌ای فرانمایشی بنا می شود (ایمان پور، ۱۳۹۲).

۳-۳- آیین

واژه آیین در اصل اصطلاحی بود، برای زبان مراسم دینی و به مدت یک قرن برای فعالیت های دینی کاربرد داشته که زبان، آداب و مراسم را در برمی گرفته است . بعد از آن به مرور آیین، ابعاد فرهنگی، طبیعی، زیباشناختی بخود گرفت و گسترده فراگیری را شامل می شود. (نمایشی آیینی – سنتی تعزیه، بیشتر درباره شهادت و مصائب حسین بن علی و اهل بیت علیه السّلام است و آن چیزی که از بستر این نمایش ایرانی– شیعی بیان می شود یک حقیقت معنوی و قدسی است که در اجراهای آیینی متجلی شده و از طریق اجراگران به مخاطبان انتقال می یابد و به مشارکت وتعامل متقابل می انجامد. آیین ها و نمایش های بومی و ملی از دیرباز در ایران به اجرا در آمده است. نمایش "مصائب میترا" و "سوگ سیاووش" در ایران به احتمال قوی اصلی ترین نمونه از آیینهای زمینه ساز نمایش «مصایب امام حسین» و وقایع کربلا بوده و این دو آیین در شکل گیری تعزیه خوانی تأثیر داشته اند.

تعزیه در شمار آن دسته رفتارهایی است که در آن ها واقعه تاریخی و مذهبی در قلمرو فرهنگ همراه با مجموعه ای باور و افسانه رشد و بالندگی یافته و به صورت نمایشی آیینی–مذهبی در آمده است، بعبارتی تعزیه یک آیین مذهبی – عبادی یا یک بازی آیینی–نمایشی ایران است. تعزیه در طول قرن ها، برای هماهنگ نمودن جامعه ایرانی و برانگیختن احساسات ملی، ایفای نقش کرده است. مردم تعزیه را یک نوع بازی ای یک نوع وسیله سرگرمی خاطر نمی دیده اند و از آن چنین تلقی و برداشتی نداشته اند، بلکه آنرا یک نمایش قدسی می پندارند (سیاوشان، ۱۳۸۴).

آیین ها ساختار ملی و قومی داشته و بر الگوهای رفتاری و باورهای مردم شکل و قوام یافته اند، ریشه های اعتقادی مردم در آن ها قوی تر بوده و تداوم و تکرار تاریخی آن بیشتر است از این رو آیین ها ماندگار هستند بطوری که گذر زمان ساختار آن ها را برهم نزده و کمرنگ نکرده باشد. تعزیه، خود، رسمی آیینی است که بسان هر آیین، نمایشی است،امّا موضوعش مربوط به شهادت

امام حسین (ع) می شود، تاریخی است که اسطوره گون شده است، زیرا از رویارویی خیر و شر و شهادت کسی است که پرچم دار روشنایی است و رمز جاودانی شهادت در راه اعتلای کلمه حق، حکایت دارد. (ستاری). اجرای تعزیه یک آیین مذهبی- عبادی یا یک بازی آیینی- نمایشی است و موضوع آن،کاملاً اعتقادی است و این اعتقاد مرکب نیست بلکه مجرد است و قابل بیان و نمایان نیست. تعزیه با ایمان و اعتقاد مردم سروکار دارد. یعنی تعزیه به عنوان نمایش اجرا نمیشود به عنوان آیین اجرا می شود و یکی از عناصر این آیین، تماشاگر است. یعنی تماشاگر می آید که با گروه تعزیه خوان در برگزاری مراسم عزای امام حسین (ع) یا دیگر کسانی که تعزیه راجع به آنها اجرا می شود، مشارکت کند. جایگاه واقعی تعزیه اعتقاد مردم است (شافعی و همکاران، ۱۳۹۷).

تعزیه، رویاروی مردم و بدون مشارکت آنان به نمایش در نمی آید به عبارت دیگر تماشاگران شبیه سازان را در میان می گیرند. نمایش و تماشاگران در تعزیه کلیتی تقسیم ناپذیر محسوب می شوند، منتهی این بدین معنی نیست که تماشاگر وجود ندارد. تعزیه به دلیل آنکه استمرار دارد و هر روز عوض نمی شود آیین است. تعزیه یک آیین در سنت ایرانی است و بنابراین غیر قابل تغییر است، همچنانکه شکستن زمان و مکان جزء عناصر اصلی تعزیه است. یعنی ممکن است اگر واقعه تعزیه در امروز میگذرد، ناگهان شما در یک صحنه به چند قرن پیش بروید. در تعزیه چنین امکاناتی وجود دارد و اینها است که ساختار آن را اساطیری می سازد.

آیین ها اجزای زیبا شناختی دارند، آیین ها ممکن است گفتاری یا غیر گفتاری یا ترکیبی از این دو باشند، آیین های گفتاری از طریق بیان واژگانی معنادار اجرا می شوند. آیین های غیرگفتاری از طریق بیان اندیشه و احساس به شیوه حرکات و ژست های بدنی و با استفاده از مکان و فضا اجرا می شوند. بنابراین ابعاد خلاق ذوقی، هنری، نمایشی و زیباشناختی نیز در درک حقیقت این نمایش آیینی (تعزیه) مؤثر خواهد بود. آیین ها اجزای زیبایی شناختی دارند و بسیاری از آن ها از لحاظ هنری شگفت انگیزند (ایمان پور، ۱۳۹۲).

۳-۴- سوگ سیاوش

سوگ سیاوش و یا سیاوشان 'نام آئین و نیز اماکنی است که در آن سوگ سیاوش برگزار می شده . لغت سیاوش به نقل از لغت نامه معین به معنای دارنده اسب سیاه است.سیاوش نخستین نفر از کیانیان است که نام او با اسب ساخته شده است. آئین سوگ سیاوش از ابتدایی ترین نمایشهای آئینی و مذهبی ایران به شمار می آید. روشنترین مدرکی که از این دوره بجا مانده مطلبی است درباره ی تعزیه مردم بخارا بر مرگ سیاوش 'که پایه ای در افسانه و دنباله ای در واقعیت دارد. در" تاریخ بخارا" که به سال ۳۳۲ هجری شمسی توس "ابوبکر محمد النرشخی" به عربی تالیف یافته است و سپس در 522 هجری شمسی بوسیله ی "ابونصر قبادی "به فارسی ترجمه شده 'در فصل ذکر بنای ارگ بخارا 'نخست کشته شدن سیاوش بدست افراسیاب را از "خزاین العلوم"نوشته "ابولحسن نیشابوری"نقل می کند و سپس می گوید :"مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه هاست'چنانکه در همه ی ولایت ها معروفست ' و مطربان آنرا ساختهاند و قوالان آنرا گریستند ' مغان خواندند و این سخن زیادت از سه هزار سالست .... و در جایی دیگر فصل ذکر بخارا و جاهایی که مضاف است 'در شرح جنگ کیخسرو با افراسیاب به خونخواهی سیاوش گوید:"و اهل بخارا را بر کشتن سیاوش سرودهای عجب است و مطربان آنرا کین سیاوش گویند ' و محمد بن جعفر گوید که از این تاریخ سه هزار سالست و الله اعلم "(زاویه و همکاران، ۱۳۸۹).

گفته کوتاه نرشخی بیان می‌کند که قدمت عزاداری بر مرگ سیاوش قدمت سه هزار ساله دارد."الکساندر مونگیت" باستانشناس روس در کتاب خود[1] تصویری از یک مجلس سوگواری برای سیاوش آورده که آنرا از نقش های دیواری شهر سندی "پنج کند " واقع در دره ی زرافشان – به فاصله ی شصت و پنج کیلومتری سمرقند – بدست آورده و ظاهرا متعلق است به سه قرن پیش از میلاد است (بیضائی، ۱۳۹۰). گسترده گی سوگ سیاوش در ایران از آنجا معلوم میشود که چند روستا در این منطقه از هرات تا مازندران و جنوب آشتیان و یک مسجد در شیراز هنوز نام سیاوش دارد ' همچنین نشانه های سوگ سیاوش بر آثار سفالی کهن خوارزم و فرارود "ماوراء النهر" ' نقاشی های دیواری پنج کند سغد 'آثار سفالی جدیدتر و نیز در برخی از آئین های عزا و تعزیه در ایران امروز باقی مانده است. شواهد دیگری از بخش اصیل اسطوره سیاوش در جاهای دیگر ' از جمله هنر مینیاتور ایران هم باز مانده است (سیاوشان ، ۱۳۸۴).

ابتدا تنها دسته هایی بوده اند که به کندی از برابر تماشاچیان می گذشته اند و با سینه زدن و زنجیر زدن و کوبیدن سنج و نیز هم آوازی و همسرایی در خواندن نوحه 'ماجرای کربلا را به مردم یادآوری میکردند . در مرحله بعدی آوازهای دسته جمعی کمتر شد و نشانه ها بیشتر و یکی دو واقعه خوان ماجرای کربلا را برای تماشاگران نقل می کردند و سنج و طبل و نوحه آنها را همراهی میکرده است.چندی بعد به جای نقالان 'شبیه چند تن از شهدا را به مردم نشان دادند که با شبیه سازی و لباسهای نزدیک به واقعیت میامدند و مصائب خود را شرح میدادند.مرحله بعدی گفت و شنید شبیه ها بود با هم و بعد پیدایش بازیگران.شاید در آخر نیم قرن دوره ی صفویه 'تعزیه تحول نهایی خود را طی کرد و به آن شکلی که میشناسیم در آمد (ادوارد مونته- مذهب و نمایش در ایران – پاریس ۱۸۸۷، مختصر اشاره یی به این طی مراحل کرده است)(بهرام بیضایی-کتاب نمایش در ایران -بخش تعزیه).

همچنین در این ایام، درباره سوگ سیاوش و تأثیر آن بر آیینهای پس از خود، پژوهشهای چندی انجام گرفته است؛ مانند "سوگ سیاوش و شباهت آن به سوگ های محلی در لرستان و کردستان" نوشته محمد تقی ایمان پور که روایتگر تداوم

1- *Arcohaeologyin in the.u.s.s.R*

داستان سیاوش در رسوم و آیینهای محلی لرستان و کردستان است. مقاله «حاشیهای بر سیاوشان» نوشته سجاد آیدانلو در کتاب ماه ادبیات و هنر. مقاله «سیاوش در تاریخ داستانی ایران»، نوشته دکتر ذوالفقار علامی و نسرین شکیبی در فصلنامه پژوهش های ادبی که به تداوم آیین هایی چون حاجی فیروز و سوگ سیاوش در داستان سیاوش اشاره دارد یا نوشته دکتر مهرداد بهار در کتاب "تاریخ اساطیر ایران" که به ریشه های بین النهرینی داستان می پردازد .اما مهمترین مطالعه ها درباره داستان سیاوش در سالیان اخیر را بهار مختاریان انجام داده اند. ایشان در کتاب «درآمدی بر ساختار اسطورهای شاهنامه» از منظری ساختارگرایانه و با تکیه بر مهم ترین منابع دست اول ایرانی (متون پهلوی و اوستایی) و لاتین، تمام وجوه داستان سیاوش، از ریشه ها و ارتباط آن با اساطیر دیگر هند و اروپایی گرفته تا ریشه های زبانی، همه را مورد واکاوی قرار داده اند. ایشان مطالعات اسطوره شناسی و خاصه داستان های شاهنامه را چند درجه بالاتر از پیشینیان خود پیگرفته اند. در تمام موارد بالا، منبع مطالعه و تحلیل، منابع مکتوب ایرانی و لاتین گذشته تا حال بوده و تکیه بیشتر بر سیر روایی داستان است. مطالعه حاضر نخست در استفاده از منابع علاوه بر متون مکتوب دست اول، تکیه را بر منابع اصیل گذاشته است. نوعی شمایل شناسی (البته نه به معنای مورد نظر پانوفسکی) را پیگرفته و آن را می توان نوآوری این مطالعه دانست. دوم اینکه تأکید را بر یکی از وجوه داستان یعنی (مسئله سوگ و نشانه های آن گذاشته و سعی کرده ظهور نمودهای آن را در عزاداری امام حسین(ع) پی بگیرد (ایمان پور، ۱۳۹۲).

۴- نتیجه‌گیری

این مطالعه، سوگ سیاوش و واقعه عاشورا را به عنوان یک متن در نظر می‌گیرد. در متن سوگ سیاوش، روایت تراژدی‌گونه شاهزادهای اهورایی و مقدس است که برای تعالی مؤلفه‌های انسانی خویش، آگاهانه در راه مرگی تلخ سر تسلیم فرود می‌آورد. در داستان سیاوش، عناصر انسانی و فراانسانی متعددی دست در کارند تا فاجعه مرگ او را به وجود بیاورند. در آیین‌های سوگواری امام حسین (ع) و آثار برجای‌مانده از آن به عنوان متن که مهم‌ترین آن تعزیه است، شاهد حضور این مؤلفه‌های سوگ هستیم و این جستار با متنیت آن سروکار دارد. به طور کلی یافته های این پژوهش نشان داد که دو هنر نقالی و تعزیه از بُعد اجرایی دارای شباهت‌هایی چون تقسیم دوگانه آواها؛ ایجاد جریان و موضوعی واحد در زمینه ستیز حق و باطل و همچنین نگاشتن دیالوگ صحنه نمایش در نسخه و طومار هستند و در بُعد داستانی نیز دارای مشابهت‌هایی چون درونمایه های یکسان، روابط علّی و معلولی قوی، تعلیق‌های ذاتی و تنوع کشمکش هستند. از وجوه افتراق تعزیه خوانی نسبت به نقالی دربُعد عناصر اجرایی میتوان به تعدّد بازیگران، فیزیک ظاهری آنان، الزام به داشتن لباس مخصوص و موسیقی همراه با متن اشاره نمود و در زمینه عناصر داستانی نیز می‌توان به متنوع بودن لحن، واقع‌نمایی ساختاری، تفاوت زاویه دید و جنبه‌های مشترک صحنه با مضمون اشاره کرد.

منابع

۱. احمدی، بابک. (۱۳۸۳)،«از نشانه‌های تصویری تا متن». نشر مرکز، ۳۳۶ ص.
۲. استن، آلن و ساوان، جرج. (۱۳۸۶). نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری، ترجمه داود زیلو، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، تهران.
۳. ایمان‌پور، محمد تقی (۱۳۹۲)،«سوگ سیاوش و شباهت آن به سوگ‌های محلی در لرستان و کردستان، در مجموعه مقاله‌های شاهنامه و پژوهش‌های آیینی»، کوشش فرزاد قائمی، ویراسته سیما ارمی اول، مشهد، مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، چاپ نخست.
۴. بیضایی، بهرام (۱۳۸۰) نمایش در ایران، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
۵. پیشگاهی فرد، زهرا.، قره‌بیگی، مصیب. (۱۳۹۲)،«جغرافیای پساساختارگرا»، تهران: نشر زیتون سبز.
۶. دهقانی، بابک. (۱۳۹۵). بررسی جنبه‌های نمایشی سوگ سیاوش در شاهنامه فردوسی، https://civilica.com/doc/753402
۷. زاویه، سعید و دیگران (۱۳۸۹) «تحلیل مضمونی چند نمونه از نگاره‌های گذر سیاوش بر آتش»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال ششم، شماره ۲۱، زمستان، صص ۹۳-۱۲۲.
۸. سجودی، فروزان. (۱۳۹۲). «نشانه‌شناسی کاربردی. نشر مرکز»، ۲۸۸ ص.
۹. شافعی، کیوان و خالندی، انور و قادرنژاد، مهدی، (۱۳۹۷)، بازخوانی آیین سوگ سیاوش و تعزیه امام حسین (ع) (بر مبنای تحلیل نگاره‌های مربوط به سوگ سیاوش در آسیای مرکزی و اثری از حسین زنده رودی ، https://civilica.com/doc/994156.
۱۰. علی آبادی، همایون. ۱۳۸۹. سیر نقد تئاتر در ایران، انتشارات تندیس، تهران.

پژوهش در هنر و علوم انسانی

مطالعه تطبیقی مفهوم نور در باور ارامنه تبریز (مسیحیت)، صابئین مندائی اهواز و مسلمانان
سحر ذکاوت، خشایار قاضی‌زاده

کاربست مهتابی در مسجد-مدرسه‌های دوره قاجار
آزیتا بلالی اسکویی، محمد عسکری خشوئی

بررسی تطبیقی جایگاه اجتماعی و فرهنگی زنان در ضرب‌المثل‌های فارسی، انگلیسی و آذری با رویکرد فمینیستی-انتقادی
ماندانا کلاهدوز محمدی، ریحانه راوش

مفهوم زیبایی‌شناسی و عملکردگرایی در طراحی قفل‌های چالشتر از دیدگاه ولف
زهره شایسته‌فر، آزاده پوراشراف

تاثیر آراء افلاطون بر آثار میکل آنژ
زهره گرایی حکمت آبادی

خوانشی اسطوره‌ای-کهن الگویی از داستان کردی «شاماران»
سیران چوپان

نشانه‌شناسی تطبیقی آیین سوگ سیاوش و مجلس تعزیه امام حسین (ع) بر پایه اندیشه‌های فردینان دوسوسور
ایوب آزاداندیش، علی پویان

۰۲۱۳۳۲۰۲۴۸۷
۰۲۶۳۴۴۵۳۱۳۱
www.RAHS.ir

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، خیابان شهید سبحانی، پلاک۴۸، واحد۴
کدپستی: ۳۱۴۳۹۵۳۵۹۵

ISSN:2538-6298