۴۵
ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

ماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال هفتم، شماره ۶ (پیاپی: ۴۵)، شهریور ۱۴۰۱

مطالعه تطبیقی نقش خورشید در دین زرتشت در دوره ساسانی و مسیحیت در رم باستان
مهدیه سرمدی، سمانه رستم‌بیگی، نیر طهوری

بررسی تطبیقی ورودی‌های منازل مسکونی شهر تبریز در گذر زمان
سیروس جمالی، سارا خدمتی، المیرا صعوه

جستاری پیرامون الگوهای نگارش متن در سینمای ایران
علیرضا اکبرپور

بناهای حکومتی دوره زندیه در شیراز و کاربری آن‌ها تا روزگار پهلوی
منا قربانی، امیرحسین حکمت‌نیا

بازخوانی کتیبه ایوان جنوبی مسجد جامع عتیق شیراز
فاطمه دلشاد

ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

ماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال هفتم، شماره ۶ (پیاپی ۴۵)، شهریور ۱۴۰۱

۴۵

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 پژمان دادخواه، عضو هیئت علمی دانشگاه اقبال لاهوری
- 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
۰۲۱ ۳۳۲۰۲۴۸۷ / ۰۲۱ ۳۴۴۵۳۱۳۱ ۰۲۶ ۰۲۱ ۴۳۸۵۷۱۲۴ www.RAHS.ir Shij.journals@gmail.com

چاپ

انتشارات هنر و علوم دانشگاهی، تلفن: ۰۲۱۳۳۸۴۰۷۹۲
نشانی: تهران، افسریه ۱۵ متری اول، کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳

فهرست مقالات

عنـوان مقـاله	صفحه
مطالعه تطبیقی نقش خورشید در دین زرتشت در دوره ساسانی و مسیحیت در رم باستان مهدیه سرمدی، سمانه رستم‌بیگی، نیر طهوری	۱
بررسی تطبیقی ورودی‌های منازل مسکونی شهر تبریز در گذر زمان سیروس جمالی، سارا خدمتی، المیرا صعوه	۱۳
جستاری پیرامون الگوهای نگارش متن در سینمای ایران علیرضا اکبرپور	۲۳
بناهای حکومتی دوره زندیه در شیراز و کاربری آن‌ها تا روزگار پهلوی منا قربانی، امیرحسین حکمت‌نیا	۳۶
بازخوانی کتیبه ایوان جنوبی مسجد جامع عتیق شیراز فاطمه دلشاد	۴۷

سال هفتم، شماره ۶ (پیاپی: ۴۵)، شهریور ۱۴۰۱

پژوهش در هنر و علوم انسانی

ISSN: 2538-6298

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۶ (پیاپی: ۴۵)، شهریور ۱۴۰۱

مطالعه تطبیقی نقش خورشید در دین زرتشت در دوره ساسانی و مسیحیت در رم باستان*

مهدیه سرمدی[۱]، سمانه رستم‌بیگی[۲]*، نیر طهوری[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۵/۰۱
کد مقاله: ۲۹۴۳۹

چکـیده

خورشید به عنوان یک عنصر اسرارآمیز و باشکوه، نمادهای بسیاری داشته و دارد که به دلیل احترام و تقدس آن در فرهنگ‌های مختلف، همواره معانی و اشکال نمادین متنوعی را در بر می گرفته است. خورشید و نمادهای مرتبط با آن در ادیان زرتشت و مسیحیت به واسطه‌ی تاثیرپذیری از آیین مهر (میترایسم) تغییرات زیادی در طول زمان داشته است از آنجا که روابط نزدیکی میان ساسانیان و امپراطوری بیزانس وجود داشته این پژوهش به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های تصویری و مفهومی نماد خورشید در ادیان زرتشت و مسیحیت در دو دوره‌ی ساسانی وامپراطوری بیزانس پرداخته است. از بررسی تطبیقی این ادیان نتایجی حاصل گردید مبنی بر اینکه در ایران، مهر به عنوان ایزد خورشید، و در مسیحیت سُل، خدای خورشید بوده، خورشید در دین زرتشت و مسیحیت ارزش و تقدس بسیار داشته و خواستگاهش به دوران اساطیری باز می‌گردد. اهمیت پرستش این عنصر حیات‌بخش و شباهت‌ها و ویژگی آن با ایزدمهر سبب شد که به تدریج با آن یکسان شمرده شود اما به دلیل مخالفت ساسانیان با مهر، آئین‌هایی که از دین مهر اخذ کردند در دل دین زرتشت گنجاندند و از مهر حرفی به میان نیاوردند و بعد از آن این دین با عنوان میترائیسم و بسیاری از نمادهای خورشید مانند چلیپا، نور و هاله با اشکال مختلف در مسیحیت رخنه کرد. از این‌رو شباهت‌هایی در اشکال نمادین خورشید در هر دو دین وجود دارد و تفاوت‌ها نیز، اغلب به مفاهیم وآداب و آیین‌های مندرج در دو دین تعلق دارد. این پژوهش با استفاده شیوه‌ی کتابخانه‌ای ـ اسنادی واستفاده از روش توصیفی ـ تطبیقی انجام پذیرفته است.

واژگـان کلـیدی: خورشید، دوره ساسانی، تمدن بیزانس، آیین مهر، چلیپا

۱ دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، واحد علوم تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران.
۲ استادیار گروه تخصصی هنر، واحد علوم تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. (نویسنده مسئول)
s.rostambeigi@art.ac.ir
۳ استادیار گروه تخصصی هنر، واحد علوم تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران.

۱- مقدمه

انسان و همه‌ی موجودات، بقای خود را بر روی کره خاکی مدیون خورشید هستند چون زمین را از جرمی یخ زده به محلی برای زندگی تبدیل کرده است. خورشید و تصاویر، و نمادهای مرتبط به آن یکی از کهن‌ترین و عمیق‌ترین نشان‌هایی است که از گذشتگان بسیار دور به انسان امروزی به ارث رسیده و بیانگر ارتباط فرهنگ و هنر گذشتگان و تجربه ی مشترک آنان در مناطق مختلف جغرافیایی می باشد. دقت استفاده از این نشان در آثار هنری و کاربردی در زندگی روزمره انسان باستان بسیار جالب توجه است. به عنوان مثال چلیپا یکی از نمادهای مرتبط با خورشید است که یک کاربرد ترکیبی و سنجشی دارد و در آن آسمان و زمین، به هم وصل شده و زمان و مکان، در آن در هم ادغام شده است. این پژوهش با توجه به اهمیت خورشید در ایران و تمدن‌های مرتبط به این منطقه با این سؤال که تفاوت و شباهت‌های تصویری و مفهومی خورشید در دوره ساسانی و بیزانس چه بوده است آغاز شده و در نظر دارد که با مطالعه‌ی متون مذهبی زرتشت به عنوان مذهب رسمی ساسانیان و همچنین نقوش به کار رفته در این دوره که خود متأثر از دوره‌های پیشین و آیین گذشتگان همچون مهر است، نقوش مرتبط با خورشید و مفاهیم وابسته به آن همچون نور را طبقه‌بندی تصویری و مفهومی کند. در ادامه همین بررسی در مورد تصاویر به کار رفته در امپراطوری بیزانس، به عنوان یکی از حکومت‌های مرتبط با ساسانی انجام شده است چرا که ارتباط تنگاتنگ فرهنگی، تجاری و اقتصادی این دو منجر به تأثیرپذیری رومی‌ها از یکی از آیین‌های قدیمی ایرانی یعنی آیین مهر شده بود. آئین مهرپرستی در ایران پیش از ساسانی مورد توجه همگان بوده است حتی شاید بتوان گفت که اهمیت نقش خورشید و اعتقادات آئین مهر هنوز نیز میان ایرانیان رواج دارد و مهم‌ترین منطقه‌ای که در خارج از ایران از خورشید و مهرپرستی ایرانیان تأثیر گرفته امپراطوری رم بوده است. این تأثیرپذیری از آئین مهر در شکل نمادهای مرتبط با این آیین پس از مسیحیت نیز ادامه داشته و بسیاری از نمادهای مرتبط با این دین وابسته به آیین مهر می‌باشد که در این مقاله به آن پرداخته شده است این پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای ـ اسنادی و با استفاده از روش تطبیقی و توصیفی صورت گرفته است.

۲- پیشینه تحقیق

با اینکه مطالعات بسیاری درباره جایگاه خورشید در فرهنگ‌های مختلف از جمله آیین مهر انجام شده هنوز کاوش و تحقیق در این باب ادامه داشته و هر روز اطلاعات و آگاهی‌های ما درباره خورشید و آئین مهر بیشتر می‌شود و دانشمندان با اسرار و اطلاعات جدیدی مواجه می‌شوند. به جهت اهمیت نقش خورشید تاکنون مطالعات زیادی بر روی آن انجام شده و موضوع این مقاله در ارتباط با مقالات و کتاب‌های زیادی بوده که براساس اهمیت و اولویت، مورد استفاده قرار گرفته است. کتابی با عنوان مهر (مقدم، ۱۳۸۸: ۵۸) که در آن به بررسی شخصیت تاریخی مهر و نمادهای مرتبط با آن و تأثیرپذیری امپراطوری رم از ایران و ارتباط مهر و ناهید پرداخته کتاب یشت‌ها (پورداوود، ۱۳۶۱: ۸۹) به اهمیت نقش خورشید و مهر، ویژگی‌های خورشید و اهمیت پرستش ایزد خورشید پرداخته شده است. در کتاب نشان رازآمیز: گردونه خورشید یا گردونه مهر نوشته (بختورتاش، ۱۳۸۰: ۹۸) به نماد چلیپا و چلیپای شکسته در مراکز تمدن ایران باستان، هند و همچنین مسیحیت پرداخته شده. در کتاب مهر به بررسی رازآمیز بودن آئین مهر و ارتباط دینی مهر با مسیحیت و تأثیر آن بر امپراطوری رم، نمادهای مرتبط با مهر، ویژگی‌های مهر و چگونگی رواج دین مهر در مسیحیت پرداخته است (حمامی، ۲۵۳۵: ۳۲). کریستین سن نیز در کتاب ایران در زمان ساسانیان به بررسی ظهور ساسانیان در ایران، تحول مذهبی و دگرگونی‌های سیاسی پرداخته است (کریستن‌سن، ۱۳۶۷: ۲۲).

۳- روش تحقیق

این پژوهش با استفاده از شیوه کتابخانه‌ای ـ اسنادی و بهره‌گیری از روش‌های مشاهده و تطبیقی انجام پذیرفته است. در این تحقیق ابتدا نقش خورشید به لحاظ تصویری و مفهومی در ایران، سپس نقش خورشید در رم مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. در ادامه با کنار هم قرار دادن تصاویر خورشید و نمادهای مرتبط با آن و همچنین مقایسه تصویری و مفهومی به این نتیجه می‌رسیم که نقش خورشید در دین مسیحیت از دین زرتشت تأثیر گرفته شده و در نهایت با استفاده از جدول و تطبیق نمونه‌های دسته‌بندی شده تحلیل‌هایی ارائه شده است.

۴- مبانی نظری

۴-۱- مهر

خورشید در اسطوره‌های ایران جایگاه بالا و مقام ارزشمندی دارد. در روزگار پیش از زرتشت به عنوان خداوند و در دوران بعد از زرتشت به مقام ایزدی تنزل می‌یابد تا اهورامزدا خدای بزرگ باشد. "هور یا خور یا خورشید ایزدی است که یشت ششم درباره اوست، خورشید است که زمین و آنچه در اوست را پاکیزه می‌دارد و اگر او نبود دیوان، جهان را می‌آلودند و ویران می‌کردند هر که او را بستاید هرمزد را ستوده است دیوان تنها هنگامی دست به کار می‌برند که او غروب کرده باشد" (بهار، ۱۳۷۵: ۷۹). مهر که در اوستا و کتیبه‌های شاهان هخامنشی با نام میتهرا، در سانسکریت میترا در پهلوی میتر آمـده اسـت از ایزدان قدیم آریایی و

پیونددهنده‌ی اهورا مزدا و مخلوقات به شمار می‌رفته است. قدمت مهرپرستی، به چهارده قرن پیش از میلاد، دوره‌ای که ایرانیان با هندیان زیستگاه مشترکی داشتند، باز می‌گردد. (فرحزاد، ۱۳۸۶: ۴۴). از این‌رو تزکیه نفس در معابدی به نام مهرابه انجام می‌گرفت. مهراب‌ها به صورت غار در اعماق زمین قرار داشتند سقف گنبدی شکل آنها نمادی از آسمان بود (ویل، ۱۳۸۵: ۵۸۸).

پیروان این آیین خورشید و ماه را مقدس می‌شمردند آنها ماه را عامل زایندگی و خورشید را عامل بزرگ نور و شایسته‌ی ستایش می‌دانستند. فره ایزدی موهبت یا فروغ ویژه اهورایی است که فرد می‌تواند با همت و تلاش آن را به کمال برساند تاجی که بر سر شاهان نهاده می‌شد نمادی از فره ایزدی بود (هینلز، ۱۳۷۳: ۱۵۳). در شانزدهم مهر جشنی بزرگ برپا می‌ساختند این جشن که شش روز به طول می‌انجامید مهرگان نامیده می‌شد. گویند مهر در این روز پدیدار شد پادشاهان در این جشن تاجی به شکل خورشید (تصویر ۱) بر سر می‌گذاشتند (دوستخواه، ۱۳۷۵: ۱۰۵۹).

تصویر ۱. ایستادن مهر بر روی گل نیلوفر (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۹۰)

۴-۲- چلیپا و سواستیکا

چلیپا با قدمتی نزدیک به هفت هزار سال، اولین بار به شکل سواستیکا[1] در خوزستان یافت شد هرستفلد[2] آن را گردونه خورشید یا مهر نامید (طهوری، ۱۳۹۱: ۳۵). سواستیکا برگرفته از زبان سانسکریت آمیزه‌ای از (سو) به معنی خوب، زیبا، فرخنده و خجسته می‌باشد و (استی) به معنی هستی است که به روی هم هستی نیک را می‌سازد (هال، ۱۳۸۰: ۵). چلیپا به شکل دو خط متقاطع و عمود بر هم بازنمایی شده و رایج‌ترین صورت خدای خورشید نزد ایرانیان بوده است که با حالات مختلفی در سراسر ایران باستان بازنمایی شده است. عده‌ای معتقدند که چلیپا نمادی آریایی که قبل از پراکندگی و مهاجرت آریاییان آن را به عنوان نماد خورشید به کار می‌بردند و دلیل گسترش آن در کشورهای دیگر نیز همین است (بختورتاش، ۱۳۸۰: ۱۳۹). و براساس روایتی در ریگ ودا این نقش را گردونه مهر و نمادی از کیش مهر دانستند و همراه با دیگر نشانه‌های مهر در مهرابه‌های سرزمین‌های مختلف بازنمایی شده است پیروان این کیش چلیپا را به نشان سرسپردگی بر پیشانی دست و یا لباس خود به کار بردند (بختورتاش، ۱۳۸۰: ۱۶-۱۵). چلیپا را گروهی نماد خورشید «رحمت و برکت» و برخی دیگر نماد تندر و رخش «خشم خدا» دانسته‌اند آنگاه برای رهایی از خشم خدا آن بر خانه‌های خود نقش کردند. در پس نماد چلیپا رازهایی نهفته است که در طول زمان به آن چهره‌ای مقدس، ارزشمند و جاودانی بخشیده است (شایگان، ۱۳۶۲: ۶۷).

تصویر ۲. نمرود داغ، آنتیوس و آپولومیترا (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۹۰)

۴-۳- نور و هاله

اولین نمونه نور و هاله بر گرد سر مهر در (تصویر ۲). در هزار و صد و سی و چهار پیش از میلاد مشاهده شده است. در این نقش برجسته مهر همراه با هاله‌ای درخشان از نور که عامل روشناییِ خرد و آفرینش است تصویر شده و نشان از بینش ایرانیان باستان از آفرینش دارد. بررسی این نقش برجسته نشان می‌دهد که نگاه مهرپرستی در جهان نگاهی منتج از نور و درخشندگی و فرم و شکل شعاع‌گونه آن، تداعی‌کننده نزدیکی این ایزد با خورشید است. نور تجلی الوهیت و خورشید، مظهر معرفت است که به شکل پرتوهای مستقیم و مواج یا هاله نمادین است. در آیین زرتشت، نور ،به شکل اورمزد یا اهورامزدا سرور نور نشان داده شده است (غراب، ۱۳۸۴: ۶۹). هاله یکی از نیروهای شمسی و دیسک خورشید است و نشانه‌ی ایزدان خورشیدی محسوب می‌شود. همچنین، مظهر نور خورشید و میترا است و در کهن‌ترین تصویرها، دور سر خدایان هاله‌ای به صورت قرص ساده با پرتوهای نوری مشاهده می‌شود که از سر آنها نور ساطع می‌شود (کامبخش‌فر، ۱۳۷۴: ۱۲۶). هاله چلیپایی مختص مسیحیان است و هاله شش گوشه مظهر فضائل اصلی است در بسیاری موارد تنها هاله مسیح به چهار قسمت تقسیم شده است که نشان‌دهنده‌ی رنج‌های وی به مثابه پسر خدا و مرگش بر روی چلیپا است و در عین حال نماد یگانه بودن و تمایزش از بقیه افراد است (یونگ، ۱۳۷۸: ۳۶۸).

۴-۴- شیر

«خورشید نماد ایزد میثاق و پیمان، با شیر که مظهر قدرت، توانایی و نیرومندی است در ارتباط بوده است. شاید بتوان یکی را مظهر نیروی آسمانی و دیگری را نشانی از قدرت زمینی که از آن پادشاهان بوده است دانست» (طهوری، ۱۳۹۱: ۴۵). معنای سمبولیک شیر، پرتو خورشید، پیروزی، دلاوری، شجاعت، قدرت، غرور و سلطنت است. شیر علاوه بر نماد میترا، نماد خورشید،

1 - Swestika
2 - Ernes Emile Hertzfeld

تابستان، پیروزی، قدرت، آتش و نور است، ارتباط گرمای برج شیر و سرشت آتش، این برج را با خورشید پیوند می‌دهد و یا شاید حتی همسانی یال و کوپال شیر نر به پرتوهای خورشید بر استحکام این اندیشه و تفکر افزوده است، از این رو شیر و خورشید بارها در کنار یکدیگر آمده‌اند تا جایی که می‌توان این انگاره را از مهم‌ترین نمادهای تاریخ ایران دانست که دیر زمانی بر پرچم ایران زمین نیز جای داشته است (طاهری، ۱۳۹۱: ۸۹). در میان هفت رده دین مهر چهارمین جایگاه متعلق به شیر است (Clauss, 2000: 132). در بسیاری از مهرابه‌ها تندیسی با سر شیر یافت شده که ماری به دور او پیچیده که، از او در کتیبه‌ها به نام آریمانوس[1] یاد شده که شاید همان اهریمن باشد (Renan, 1985: 17) در حالی که برخی پژوهشگران او را آیون می‌دانستند (Barnett, 1975: 46). گرچه هویت راستین این انگاره هنوز در ابهام است اما بسیاری از مهر پژوهان او را با زمان و تغییر نسل مرتبط دانسته‌اند (Beck, 2004: 194).

۴-۵- دایره

دایره یکی از نمادهای خورشید در ادیان و آیین‌های مختلف است. به نظر می‌رسد این فرم نمادین از بین‌النهرین به ایران رسیده باشد. میترا که خدای خورشید بود با دایره‌ای به دور سرش نمایش داده می‌شد.دایره دور سر خدایان و شاهان نشانه‌ای از فر ایزدی است که در کلاه شاهان ساسانی به شکل های مختلفی تجسم یافته است (موسوی نیا، ۱۳۸۸: ۱۰۸و۱۰۹). و به نظر می‌رسد نشانه‌ای از کمال و پایان‌ناپذیری شاهان و میترای بزرگ است (عتیقه‌چی، ۱۳۸۳: ۴۸). «دایره به صورت خورشید مظهر نیروی مذکر و نماد همه‌ی ایزدان خورشید است سه دایره متحدالمرکز گذشته، حال، آینده، طلوع، اوج و غروب خورشید را می‌نمایاند» (غراب، ۱۳۸۸: ۴۴). کارکرد دایره در اسطوره‌ها و آیین‌های پرستش خورشید و نیز نقشه‌های قدیم شهرها، بیانگر توجه به «تمامیت» به عنوان حیاتی‌ترین جنبه زندگی انسان است (گوستاو یونگ، ۱۳۷۸: ۱۳۷۹). در ادامه با توجه به نشانه‌های حضور مهر در دوران ساسانی به بررسی خورشید در آثار دوره ساسانی خواهیم پرداخت.

۴-۶- خورشید در آثار دوره ساسانی

ساسانیان حکومت مرکزی داشتند و از اواسط دوران فرمانروایی آنان، علی‌رغم رسمی شدن دین زرتشت در آثارشان همچنان رد پای مهر دیده می‌شد. مهر در تمام دوران ساسانی حضور داشته و نشانه‌های آن در هنر و فرهنگ این دوران آشکار است. نقش برجسته میترا در تاق بستان، و نمادهای مهری بر سکه‌های ساسانی نمونه‌هایی از این ادعاست (آل هاشمی، براتی و سجادی مینیاتو، ۱۲:۱۳۹۶). بی‌شک خورشید و اهمیت آن و پرستش این عنصر حیات‌بخش و شباهت‌ها و ویژگی آنان با ایزدمهر سبب شد که خورشید به تدریج با ایزدمهر یکسان شمرده شود اما به دلیل مخالفت ساسانیان با مهر، آیین‌هایی که از دین مهر اخذ کرده بودند را در دل دین زرتشت جا نهادند و از مهر حرفی به میان نیاوردند به این دلیل بیشتر آثار مهری در دوره ساسانی توسط آنها از بین رفته است با این اوصاف آیین مهر و نمادهای مرتبط با آن همچنان از احترام برخوردار بوده و باور به آنها در میان مردم در دوره ساسانی وجود داشته است. خورشید در این دوره ارزش و جایگاه والایی داشته و روی آثار یافت شده مشهود است، گرچه تعدادی از آثار این دوره از بین رفته اما در ذیل به برخی از آنها اشاره شده است.

۴-۶-۱- ظروف فلزی

همان‌طور که در (تصویر۳). مشاهده می‌کنید از بهرام چهارم، پیش از رسیدن به شاهنشاهی در شرق ایران نگاره‌ای از آوند نقره در موزه آرمیتاژ روسیه موجود است که وی را در شکار گراز نشان می‌دهد. که روی بدن شیر چند چلیپای شش و هشت پره مشاهده می‌شود که نشان از خورشید است (بختورتاش، ۱۳۸۰: ۱۴۳). در (تصویر ۴). یک صحنه‌ی گیرا روی کوزه سیمین بانویی را با هاله‌ای دوره سرش نشان می‌دهد که در یک دست کبوتری و در دست دیگر خوشه‌ی انگور دارد و زیر پای او دو طاووس است که هر سه نمادهای خورشید هستند که این بانو با هاله، باید ناهید باشد که کنار او پیکر مردی است که گاوی را روی دوش خود می-برد این همان صحنه‌ای است که در نقش‌های مهری دیده می‌شود (مقدم، ۲۵۳۷: ۵۱). ظرفی دیگر آوندی از نقره یزد گرد دوم با همسرش نشان می‌دهد که همسرش تاجی شاخدار بر سر دارد (تصویر ۵). که نشان از خورشید است.

۴-۶-۲- سکه و مهر

در پاره‌ای از سکه‌های ساسانی تاج شاه با شعاع‌های نور مشاهده می‌شود دایره دور سر خدایان خورشید و شاهان نشانه‌ای از فرایزدی است که در کلاه شاهان ساسانی به شکل‌های مختلفی تجسم یافته است (موسوی‌نیا، ۱۳۸۸: ۱۰۹). (تصویر۶). «دایره‌ای بر روی اکثر این سکه‌ها مشاهده می‌شود که مزین به پرتو خورشید است نور و روشنایی از اصول مزدیسنا و زرتشت هستند چنان که موبدان، نگهبانان آتش مقدس‌اند و هرگز اجازه ندادند آتش مقدس خاموش شود تا مظهری باشد از نور ایزدی که بر دل مومنان می‌تابد» (آموزگار، ۱۳۷۶: ۱۹). همچنین مُهر یافت شده در دوران ساسانی، پادشاهی را نشان می‌دهد که دور سرش را دایره‌ای

[1] - Arimanos

مزین به خط نوشته احاطه کرده این دایره به عنوان نمادی از خورشید دور سر افراد برجسته و مهم با ترکیبی زیبا به کار رفته است (تصویر۷).

تصویر۳. آوند ساسانی چند چلیپا بر شانه شیر (بختورتاش، ۱۳۸۰: ۱٤۲)

تصویر ٤. ناهید و مهر روی کوزه سیمین (رستم‌پور، ۱۳۸۲: ۸۸)

تصویر ٥. آوندی نقره از یزدگرد (بختورتاش، ۱۳۸۰: ١٤)

تصویر ٦. نشان چلیپا روی تاج پادشاه (بختورتاش، ۱۳۷۱: ۲۰۱)

تصویر ۷. مُهر با نماد هاله خورشیدی (رضی، ۱۳۸۱: ٤۰۸)

تصویر ۸. کتیبه تاج‌گذاری اردشیر دوم در طاق بستان (رستم‌پور، ۱۳۸۱: ۷۹)

۴-۶-۴- سنگ‌نگاره و گچ‌بری

سنگ‌نگاره طاق بستان (تصویر ۸). نقشی از تاجگذاری اردشیر دوم در سنگ کنده شده است و در سمت راست آن پادشاه قرار گرفته که تاج کنگره‌دار بر سر دارد و روی خود به طرف شاه گردانیده ،پشت سر شاه نیز وجودی الهی ایستاده که انواری همانند خورشید از سر او ساطع می‌شود. در این نقش حجاری شده، شاه ایستاده و در دو طرف او دو ایزد دیده می‌شود که یکی از آنها اهورا مزدا است که تاج می بخشد و دیگری میترا است که دسته ای برسم در دست دارد و با نام ایزد خورشید شناخته می‌شود (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۹۰). همچنین در (تصویر ۹). بخشی از دیوارنگاری مانی می‌بینیم که گزیدگان گردش حلقه زدند، فرم چیدمان و ترکیب‌بندی آنها به صورت دایره، نمادی از خورشید است (غراب، ۱۳۸۴: ۴۴). تصویر دیگر (تصویر۱۰). لوحی از گچبری که در تیسفون کشف شده و با نقوش چلیپاگونه تزیین شده است. (آموزگار،۱۳۸۰: ۹۸).

تصویر ۹. بخشی از دیوار نگاره مانی (حمامی، ۲۵۳۵: ۱۲۰)

تصویر ۱۰. قلعه تیسفون با نقوش چلیپاگونه (بختورتاش، ۱۳۷۰: ۹۸)

۴-۷- پیشینه خورشید در رم

۴-۷-۱- مهر

پس از ایران مهم‌ترین منطقه‌ای که مهرپرستی در آن رواج داشت رم بود. مهرپرستی به غیر از لشگرکشی هخامنشی از طریق دیگری نیز به اروپا خصوصاً رم رفت. بسیاری از بازرگانان و سربازان و مأموران سیاسی که سال‌ها در آسیای صغیر زندگی می‌کردند با مهر و سنن آن از نزدیک آشنا بودند و بازرگانان در مطالعات خود از نام مهر برای پیمان بستن استفاده می‌کردند (رستم‌پور، ۱۳۸۲: ۳۳-۳۱). سبب عمده انتشار آئین مهر همان سربازهای رم می‌باشند که بسیار پارسا و خداپرست بودند در آغاز هم در اروپا ستایش مهر به جنگجویان تخصیص داشت. گذشته از سربازان اسرای جنگ، که از آسیا به

تصویر ۱۱. تندیس مهر در مهرابه سان-کلمنته در رم (Vermaseren, 1963: 344)

اروپا انتقال داده شدند، به علاوه ارتباط تجارتی و مسائل اقتصادی و تبادل افکار مغربیان با مشرقیان در نفوذ مهر مداخله تمام داشت و به سرعت سراسر ممالک وسیع رم قدیم را فراگرفت. بسیاری از اصول و عقاید آیین مهر، عادات عیسویان گردید. از ناقوس تا ارغنون (ارگ) کلیسا گرفته تا عقیده به این که مسیح خود را برای نجات دنیا فدا ساخت از آیین مهر برداشته شده است. نمادهای مهر مانند نیلوفر و گاو در تصاویر رم باستان مشهود است (تصویر ۱۱ و ۱۲). در روایت‌های آیین مهر آمده مهر در غاری متولد شد هنگام تولدش، چوپانان در کنار او هستند و در مورد زایش میترا نیز این گونه روایت شده است. به علاوه تولد مهر را روز بیست و چهار یا بیست و پنج دسامبر می‌دانند که این زمان با تولد عیسی منطبق است و اینکه در برخی روایت‌ها تولد وی را شب بیست و یک ـ دسامبر همزمان با شب یلدا می‌دانند اما برخی دیگر این دو تولد را قرین هم دانسته و اختلاف چهار روزه را به دلیل عدم محاسبه سال‌های کبیسه دانسته‌اند (پورداوود، ۱۳۶۱: ۴۱۴).

تصویر ۱۲. مهر گاوی را با دوش خود حمل می‌کند (رضی، ۱۳۸۱: ۵۸)

شام مقدس یا طعام وحدت یکی از مرموزترین مراسم مهر یان است که در دین مسیحیت با نام عشاء ربانی است به اجرا در می آید .در رم باستان و مسیحیت صفتی که همیشه برای مهر به کار می‌بردند نبرد، به معنی دلاور و جنگجو بود در اوستا و دین زرتشت نیز، صفتی که همیشه برای مهر می‌آوردند کلمه «سور[1]»، به معنی نبرد بوده است. آنتیفون را عیسویان از سرود خواندن مهریان در مهرابه‌ها یاد گرفتند، کاتولیک‌ها بسیاری از عنوان‌های دینی خود مانند پاپا (پدر) را از هفتمین و بالاترین مرتبه‌ی آئین مهر گرفتند (پورداوود، ۱۳۵۷: ۴۱۸). رنگ سرخ رنگ برگزیده مهریان بود که پیشوایان کاتولیک آن را از آئین مهر گرفتند و هنگام تشریفات لباس سرخ می‌پوشیدند. روز یکشنبه (مهرشید) در فارسی به نام روز خورشید چنانکه از آن پیداست روز ویژه مهرپرستان بود که در مسیحیت نیز به همین شکل است. «مهری‌ها از پرستشگاه‌های خود را با نام ناهید چنان که عیسویان نیز از پرستشگاه خود با نام مریم عذرا یاد می‌کنند» (پورداوود، ۱۳۷۴: ۱۱۸). میترائیسم مذهبی بود که قبل و بعد از میلاد مسیح در رم پیروانی داشت و در اوج حیات خود در قرن سوم و چهارم میلادی علوم و فلسفه زمانش را جذب کرد. به قول مورخ و فیلسوف ارنست رنان: اگر واقعه مهلکی سد راه پیشرفت مسیحیت می‌شد دین میترایی بود (Renan, 1875: 45).

۴-۷-۲- سُل

میترا در سنگ‌نوشته‌های گوناگون به کرات با لقب سُل خدای خورشید آمده، میترا ایزد خورشید که سوار بر ارابه‌ی آتشین خویش است و تازیانه‌کشان اسب‌ها را در فضای آسمان به جلو می‌راند اما میان این خدای زردفام سل که از تبار آپولون و حامل نور و روشنایی است مشاهده می‌شود و میترا، خدای مزبور معمولاً شنلی فراخ در بر دارد و هیچگاه کلاه فریجی میترا بر سر او دیده نمی‌شود. (تصویر۱۳). پس سل موکل مستقیم میترا است و به این عنوان در قربانی گاو شرکت می‌جوید بنابر ملاحظات مذکور این طور به نظر می‌آید که خدای خورشید بر میترا اولویت دارد و نیرویی پس عظیم‌تر از او در اختیارش است با این وصف در برخی نقوش که در خارج از رم یافت شده خدای خورشید در حالت خضوع و خشوع در مقابل میترا مجسم شده است علاوه بر این در بعضی از تصاویر «میترا دست چپ خود را روی سر سل گذاشته و دست راستش را بلند کرده که در آن شیئی است که متأسفانه شناخت ماهیت آن دشوار است. در برخی از نقاشی‌ها آن شیء مانند کلاه فریجی است و در بعضی، به جامِ شاخ مانند شباهت دارد در هیچ متنی تفسیر و توجیه این صحنه دیده نشده است اما این تصور می‌رود که «میترا می‌خواهد سل را در آغوش بگیرد» (ورمازرن ۱۳۷۵: ۱۱۶-۱۱۵).

تصویر ۱۳. سل و خدای خورشید (رستم‌پور ۱۳۸۲: ۸۹)

۴-۷-۳- صلیب

صلیب که در اصل واژه آرامی است یکی از مقدس ترین نمادهای کیش مسیحیت است به شکل دو خط متقاطع و معمولاً عمود بر هم و نیز وسیله‌ای که سابقا برای شکنجه و اعدام مجرمین به کار می‌رفته، در مسیحیت صلیب مظهر ایمان انسان شخصیت یافته‌ای است که جام شراب را در مراسم عشای ربانی در دست دارد (هال، ۱۳۸۰: ۱۱) همچنین صلیب را نماد یا وسیله-ای می‌دانند که چون دری گشوده شد تا تمامی تمدن را نجات دهد چنانچه بشر از گناه پاکیزه شود و مس وجودش را صیقلی کند،

1 - Sura

مثل آیینه‌ای خواهد شد که تصویر خدا را نشان می‌دهد. در واقع شکل صلیب همان گردونه خورشید و چلیپا است که در دوران باستان بارها بر روی وسایل و ابزار مختلف با حالات مختلف به تصویر درآمده است (غراب، ۱۳۸۴: ۱۷۰).

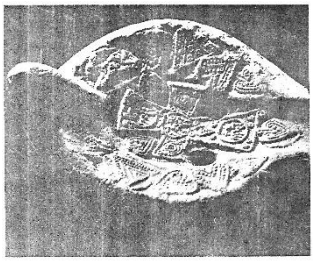
۴-۷-۴- نور و هاله

نور یکی از نمادهای خورشید است که از اسماء و صفات الهی است همان طور که در کتاب مقدس مسیحیان آمده خدا نور است و هیچ ظلمتی در وی نیست (انجیل یوحنا ۵ : ۱). «خداوند تنها لایموت و ساکن نوری است که نزدیک آن نتوان شد واحدی از انسان او را ندیده و نتوان دید نور مبدأ آفرینش جهان است که می‌تواند به عناصر دیگر تبدیل شود .انسان با سلوک در راه شناخت نور بدون واسطه به آن مربوط می‌شود و به دریافت معرفت نورالانوار نائل می‌گرد (Macdonald, pp. 179). در آیات ابتدایی انجیل یوحنا اشاره به نور مسیح است که در او حیات بود و حیات نور انسان بود نور در تاریکی می‌درخشید و تاریکی آن را در نیافت (انجیل یوحنا ۱: ۴-۵). آن نور حقیقی بود که هر انسان را نورانی می‌گرداند و در جهان آمدنی بود (انجیل یوحنا ۱: ۹) مسیح خود می‌گوید که من نور عالم هستم ،کسی که مرا متابعت کند در ظلمت سالک نشود (انجیل یوحنا ۸: ۱۲). اگرچه جیمز هال معتقد است که هاله و نور برای اولین بار در هنر مسیحیان در حدود سده پنجم میلادی ظاهر گشته است ولی با توجه به تحقیقات انجام شده قدیمی‌ترین هاله در هنر مسیحیان مربوط به اواخر سده سوم میلادی در یک آرامگاه کوچک مسیحی در زیر کلیسای سان پیترو در رم است که کاملاً ویژگی خورشید و مهرپرستی در آن دیده می‌شود (تصویر ۲).

۴-۸- خورشید و نمادهای آن در آثار رم و بیزانس

رمیان تلاش بسیار کردند تا بنیادهای اساسی که در مسیحیت رخنه کرده بود را از آن بیرون بکشند تا بتوانند روش‌های مخصوص به خود را داشته باشند اما بسیاری از اصلی‌ترین اصول در مسیحیت باقی مانده و از آن پس خورشید و نمادهای مرتبط با آن در کشور رم مورد استفاده قرار گرفت و با ظهور مسیحیت از این نماد نیز بهره‌برداری شد و خورشید با اشکال مختلف در امپراطوری رم رواج پیدا کرد. به عنوان نمونه در یکی از کاخ‌های امپراطوری در تپه پالاتین[1] رم، پاسدارخانه‌ای که سربازان نگهبان از آن پاسداری می‌کردند ،صلیبی پیدا گردیده که روی یکی از دیوارهای این پاسدارخانه شخصی، کاریکاتوری را که ظاهراً از یک سپاه مسیحی بوده کشیده است، این نگاره نمایشگر سربازی است که خدایی را می‌پرستد که سری چون اسب دارد و بر چلیپایی که ستون عمودی است و چوبی افقی دارد بسته شده است در زیر آن نوشته‌ای به زبان یونانی که ترجمه‌ی آن چنین است: «الکاسمن[2]» به نیایش خدایش مشغول است. همچنین در (تصویر ۱۴). مشاهده می‌کنید که پیکره‌ای در رم یافت شده که دستی است که بر روی آن نقش چلیپای شکسته حک شده است. در رم باستان زنان کاهنه پاسدارِ آتش، در معبد الهه وستا بر گردن خود چلیپا داشتند (نیهارت، ۱۳۵۷: ۲۶). از مهرابه سانتاپریسکا در رم ظرفی یافت شده که روی آن چلیپایی به شکل صلیب حک شده است (تصویر ۱۵).

تصویر ١٤. چلیپای شکسته بر روی دست (بختورتاش، ۱۳۷۱: ۱۱۵)



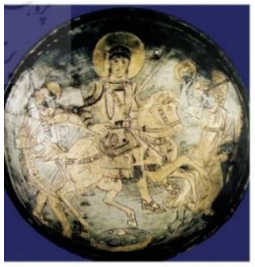
تصویر ۱۵. نقش چلیپا از مهرابه سانتاپریسکا در رم (Vermaseren, 1963: 35)

تصویر١٦. سکه‌های رمی میترا با تاج خورشید

تصویر ۱۷. مهر با پرتو خورشید در مهرابه سانتا پریسکا

1 - Palatine
2 - Elkasman

(ورمازرن، ۱۳۸۳: ۸۰)



تصویر ۱۸. بشقاب فلزی با طرح پیروزی کنستانتین دوم (رستم‌پور، ۱۳۸۲: ۹۰)

تصویر ۱۹. عیسی مسیح برجسته‌کاری، قرن ٤م (غراب، ۱۳۸٤: ۸۹)

(رضی، ۱۳۸۰: ۷۹)

تصویر ۲۰. هاله دور سر حضرت مسیح مزین به خط نوشته (رستم‌پور، ۱۳۸۲: ۱۰۲)

همان‌طور که قبلا اشاره شد نور و هاله از نمادهای خورشید هستند که به صورت تاج روی سر مهر نشان داده شده، که در حال قربانی گاو است (تصویر۱۶). همچنین اولین نمونه خورشید بر گرد سر میترا در مهرابه‌ی سانتاپریسکا یافت شده است که به صورت شعاع های خورشید دور سر مهر مشاهده می شود (تصویر۱۷). نمونه‌ای دیگر هاله‌ای دایره‌ای شکل متشکل از دایره و خورشید است که گرد سر افراد مشاهده می‌شود. به عنوان مثال بشقاب فلزی با طرح پیروزی کنستانتین اواخر قرن چهارم میلادی گواه این موضوع است. (تصویر ۱۸). همان‌طور که اشاره شد مسیح پس از جایگزینی در جایگاه مهر، لقب نور و پدر روشنایی‌ها را داشته و یکی از عناوین مسیح خورشید بوده است. حضرت مسیح مانند خورشید شکست‌ناپذیر با هاله خورشیدی دور سرش نشان داده شده است. (تصویر ۱۹). دور سر حضرت مریم را هاله‌ای از نور احاطه کرده که این هاله مزین به خط نوشته است این نور و هاله دور سر افراد نشان از اهمیت و اقتدار آنها بود (تصویر ۲۰).

۵- تطبیق عناصر تصویری خورشید در دوره ساسانی و بیزانس

اولین نمونه نماد خورشید بر گرد سر میترا در سی و چهار تا شصت و نه پیش از میلاد مشاهد شده است. (تصویر ۲). بررسی این نقش برجسته نشان می‌دهد که نگاه مهرپرستی بر جهان نگاهی منتج از نور و درخشندگی است و هنر در راستای ابراز مفاهیمی مقدس همپای دین بوده و معنویات دین را به زیباترین شکل با حفظ اصالت و درک عمیق از اشکال و خواسته‌های دین به تصویر می‌کشد. فرم و شکل شعاع‌گونه هاله دور سر این ایزد در تصویر، تداعی‌کننده نزدیکی با ایزد خورشید است. (تصویر ۱۷). نقش برجسته‌ای که مربوط به اواخر سده سوم میلادی در یک آرامگاه کوچک مسیحی در زیر کلیسای سن پیتر در رم است که کاملاً ویژگی مهرپرستی در آن مشاهده می‌شود.

تصویر ۲۱. شمایل سه قدیس، منبت کاری روی چوب (حمامی، ۲۵۳۵: ۱۲۰)

با توجه به قدمت شکل دایره‌ای، بر گرد سر میترا که هاله‌ای متشکل از دایره و خورشید است می‌توان نتیجه گرفت که هاله‌های خورشیدی ساسانی نسبت به هاله‌های رم و مسیحیت از قدمت بیشتر برخوردار است علاوه بر وجود خورشید و نور در آثار دوره ساسانی ویژگی‌های دیگر آثار ساسانی در رم و مسیحیت قابل رویت است به عنوان مثال در تصویر پیروزی کنستانتین (تصویر ۱۸). دور سر کنستانتین را نوری احاطه کرده که نشان قدرت اوست. در (تصویر ۵). که یزدگرد دوم با همسرش را نشان می دهد، تاجی شاخ‌دار به عنوان نمادی از خورشید بر سر دارد این در حالی است که حلقه‌ی سلطنت و قدرت که خاصِ هنر ساسانی است را در دست دارد. پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که خورشید در تفکر میترایی نوعی عرفان، تولد و تازگی دارد که همراه با مفهوم آن به مسیح تعلق گرفته است. در (تصویر ۵).

در کتیبه‌ای از طاق بستان در دوره ساسانی این هاله را دور سر اشخاص برجسته مشاهده می‌کنیم (تصویر ۸). که در مسیحیت نیز این هاله دور سر افراد به شکل مدور به عنوان نمادی از خورشید است (تصویر ۲۱). فرم‌های تزئینی ظریف موجود در هاله‌ها احتمالاً تحت تأثیر تزئینات دوره ساسانی است. ایستادن مهر بر روی گل نیلوفر در نقش برجسته در طاق بستان می‌تواند نشان از زاده شدن مهر از گل نیلوفر باشد همچنین تندیسی از مهر در مهرابه سانتا کلمنته در رم یافت شد که مهر روی گل نیلوفری که شبیه درخت کاج است ایستاده است. در جام سیمینی که در دوره ساسانی یافت شده در گوشه سمت چپ مهر گاوی را بر دوش می‌کشد. در ایران گاو به عنوان نمادی از رویش زندگی و طبیعت و باروری است در مهرابه پیتوج رم نیز مهر گاوی را با دوش خود حمل می‌کند ریختن خون گاو، نشان‌دهنده از بین رفتن پلیدی‌ها و زشتی‌هاست. همان طور که اشاره شد در ایران در دوره ساسانی مهری یافت شده که دور سر پادشاه هاله‌ی خورشید مزین به خط نوشته به صورت دایره‌ای وجود دارد که نام و مشخصات فرد با

ترکیب زیبا حک شده است. در مسیحیت نیز تصویری (تصویر۲۰). با این مشخصات وجود دارد که دور سر حضرت مریم هاله‌ای از نور به شکل دایره وجود دارد که این هاله دایره‌ای دور سر افراد برجسته نشان از اهمیت و اقتدار آنها بوده است. چلیپا و صلیب به عنوان نمادی از خورشید روی ظروف و آثار به جا مانده از ایران و رم کشف شد. به طور مثال در پیکره‌ای که در رم یافت شده روی دستش صلیب و چلیپا حک شده است. در ایران نیز نگاره‌ای بر آوندی از نقره یافت شده که بهرام چهارم در حال شکار گراز است و روی بدن شیر چلیپای شش و هشت پر مشاهده می‌شود که نشان از خورشید است (تصویر ۳). در تصاویر یافت شده در ایران چلیپا به شکل چند پر است اما در تصاویر یافت شده در رم چلیپا به شکل صلیب مشاهده مشاهده می‌شود.

از مجموع بررسی‌ها جدولی ارائه می‌گردد و به طور مختصر و موردی به تطبیق نقش خورشید و چلیپا در ایران و رم می‌پردازیم.

جدول ۱. مقایسه تطبیقی نقش خورشید در ایران و رم

ردیف	ایران	رم	تفاوت	شباهت
۱	(گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۹۰)	(Vermaseren, 1963: 344)	تصویر یافت شده در ایران مهر با هاله‌ای دور سرش اما در رم مهر کلاه بر سر دارد.	ایستادن مهر بر روی گل نیلوفر نشان از زاده شدنش از گل نیلوفر است.
۲	(رستم‌پور، ۱۳۸۱: ۷۹)	(رضی، ۱۳۸۰: ۷۹)	در ایران ایزد مهر به عنوان ایزد جداگانه از خورشید که به تدریج یکی می‌شوند اما در مسیحیت ایزد سل / خورشید در کنار هم منقوش می‌شوند.	پرتو خورشید دور سر مهر در نقش برجسته
۳	(رستم‌پور، ۱۳۸۲: ۸۸)	(رضی، ۱۳۸۱: ۵۸)	قربانی گاو در رم قربانی کردن جسم و شهوت و رسیدن به تعالی روح، در ایران نماد رویش طبیعت	مهر گاوی را با دوش خود برای قربانی حمل می‌کند.
۴	(رضی، ۱۳۸۱: ۴۰۸)	(رستم‌پور، ۱۳۸۲: ۱۰۲)	در مسیحیت نام و مشخصات فرد با ترکیب زیبا و دایره‌ای دور سر افراد اما در ایران هاله دایره با ترکیب گیاهان مزین شده.	هاله دایره‌ای به عنوان نمادی از خورشید که دور سر افراد برجسته وجود داشت.
۵	(بختورتاش، ۱۳۷۱: ۲۰۱)	(ورمازرن، ۱۳۸۳: ۸۰)	در سکه‌های مسیحیت مهر در حال قربانی گاو اما در سکه‌های دوره ساسانی تصویر پادشاه تاج خورشید	میترا و پادشاه با تاج خورشید و شعاع‌های نور
۶	(بختورتاش، ۱۳۸۰: ۱۴۲)	(بختورتاش، ۱۳۷۱: ۱۱۵)	چلیپا شش یا هشت‌پر روی بدن شیر اما در رم چلیپا به شکل صلیب	وجود چلیپا به عنوان نمادی از خورشید

۶- نتیجه‌گیری

در قرن‌های ابتدایی میلاد مسیح میترائیسم و مسیحیت دو رقیب جدی یکدیگر تلقی می‌شدند. رمیان تلاش بسیاری کردند تا بنیادهای اساسی میترائیسم که در مسیحیت رخنه کرده بود را از آن بیرون بکشند تا بتوانند روش‌های مخصوص به خود را داشته باشند و به طور کل از امپراطوری پارس جدا شوند اما برخی از اصلی‌ترین اصول در مسیحیت باقی مانده است از این رو اشتراک-هایی میان این دو دین وجود دارد که امروزه مورد تایید افرادی است که در این زمینه اتفاق نظر دارند. ایرانیان و رمیان از نقوش نمادین مهری، یکسانی استفاده نموده‌اند مهم‌ترین این نقوش تصاویر، خورشید، شیر و گاو است که بارها آن را به تصویر کشیده‌اند اما نوع به تصویر کشیدن آنها متفاوت است به نظر می‌رسد در ایران این نقوش بیشتر انتزاعی هستند و در رم کمتر انتزاعی و بیشتر تصویرپردازی و واقع‌گرایانه هستند. همان‌طور که اشاره شد آئین مهر بر دوره ساسانی تأثیر گذاشته، روزگارانی دراز آیین زرتشتی با تأثیرپذیری از رسوم و عقاید مهری به راه خویش ادامه می‌دهد. خورشید به عنوان یک نماد اسرارآمیز و باشکوه از نمادهای دیگر شکل گرفته که به دلیل نزدیکی معانی و اشکال آن در ادیان مختلف گاه این معانی با هم در می‌آمیزند و معانی تازه‌تری را به وجود می‌آورند. خورشید همواره در اعتقادات و باورهای ایرانیان از جایگاه بسیار مهمی برخوردار بود. و به عنوان نشانه‌ای الهی و ایزدی مورد پرستش قرار گرفته و مقدس شمرده می‌شود. به طور کلی ایرانیان از هر چه که تاریک و ظلمانی و تیره است همواره نفرتی طبیعی داشتند و از دیرباز پیروزی نهایی نور بر تاریکی یکی از خصایص اصلی دین ایرانیان باستان بوده است. همان‌طور که خورشید در دوره ساسانی با توجه به هاله شعاع گونه تصویر می‌شده و لقب خورشید شکست‌ناپذیر را متعلق به خود داشته است در رم و مسیحیت نیز خورشید لقب نور جهان و پدر روشنایی‌ها را داشت و یکی از عناوین مسیح خورشید بوده است. خورشید نشانه‌ی قداست علم، دانش و ... است که هاله به عنوان نمادی از خورشید در اطراف سر افراد ویژه و شخصیت‌های خاص به کار گرفته شد و اشکالی مختلف داشته و دارد خورشید که برای ما مفهوم نور و درخشندگی را تداعی می‌کند و نمونه‌هایی محدود از آن در حجاری روی ظروف و نقش برجسته‌های دوره ساسانی دیده می‌شود. اما یک تفاوت عمده به چشم می‌خورد و آن این است که در رم اکثر تصاویر نقش برجسته و روی سنگ است ولی در ایران از تکنیک‌های مختلف بهره بردند. با توجه به این که در ایران ایزدان مهر و خورشید به تدریج یکی می‌شوند دیگر نقش ایزد خورشید به عنوان ایزدی جداگانه در تصویر نمایان نمی‌شود و هر جا علامت دایره و یا گل چندپر نمایان می‌شود در مفهوم ایزد مهر است اما در رم اگرچه ایزدمهر و خدای سل / خورشید متحد می‌شوند اما هر کدام از این ایزدان در کنار هم منقوش می‌شوند در آثار مختلف ایزد مهر به خورشید، تاج معروف و مشعشع را هدیه می‌دهد. تقابل حکومت‌ها باعث ترویج و توسعه عقاید گشته است و رمیان در جنگ‌های خود با ایرانیان عقاید جدیدی را به رم بردند که از آن جمله می‌توان به آیین‌های زرتشتی، مهرپرستی و مانوی اشاره کرد خورشید و نمادهای آن نیز در ایران از آن دوران در کشور رم مورد استفاده قرار گرفت.

منابع

۱. آل هاشمی، آیدا، براتی، ناصر و مینیاتور سجادی، آرمان، (۱۳۹۶). «جهان‌بینی ایرانیان و شکل‌گیری الگوی محوری باغ ایرانی»، مجله منظر، سال چهارم (۱۹)، ۱۵-۶ .
۲. آموزگار، ژاله، (۱۳۷۶). «تاریخ اساطیر ایران»، چاپ دوم. تهران: سمت.
۳. انجیل یوحنا.
۴. بختورتاش، نصرالله، (۱۳۸۰). «نشان رازآمیز. گردونه مهریا گردونه خورشید»، تهران: فروهر.
۵. بهار، مهرداد، (۱۳۷۵). «از اسطوره تا تاریخ»، تهران: حقیقت.
۶. بهار، مهرداد، (۱۳۷۷). «ادیان آسیایی»، تهران: چشمه.
۷. پورداوود، ابراهیم، (۱۳۵۶). «یشت‌ها»، به کوشش بهرام فره‌وشی. تهران: طهوری.
۸. پورداوود، ابراهیم، (۱۳۶۱). «یشت‌ها»، تهران: اساطیر.
۹. حمامی، احمد، (۲۵۳۵). «مهر»، تهران: داورپناه.
۱۰. رستم‌پور، سالومه، (۱۳۸۲). «مهرپرستی در ایران»، هند، رم. تهران: خورشیدآفرین.
۱۱. شایگان، داریوش، (۱۳۶۲). «ادیان و مکتب‌های فلسفی هند»، امیرکبیر.
۱۲. طاهری، صدرالدین، (۱۳۹۱). «کهن الگوی شیر»، هنرهای تجسمی، سال دوم (۴۹)، ۸۳-۹۳.
۱۳. طهوری، نیر، (۱۳۹۱). «ملکوت آینه‌ها»، مجموعه مقالات در حکمت هنر اسلامی. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۴. عتیقه‌چی، نسرین، (۱۳۸۳). «قرص بالدار نماد مقدس مشترک در خاور نزدیک باستان»، تهران: میعاد شکوفه‌ها.
۱۵. غراب، راهله، (۱۳۸۴). «نماد خورشید در فرهنگ و ادبیات»، تهران: محقق.
۱۶. فرحزاد، پوران، (۱۳۸۶). «مهره‌ی مهر»، تهران: نگاه.
۱۷. کامبخش‌فر، سیف‌الله، (۱۳۷۴). «سفال و سفالگری در ایران»، تهران: ققنوس.
۱۸. «کتاب مقدس اورسلیم عهد جدید»، ترجمه پیروز سیار، تهران: نشر نی.
۱۹. کریستن‌سن، آرتور، (۱۳۶۷). «ایران در زمان ساسانیان»، ترجمه غلامرضا رشید یاسمی. تهران: امیرکبیر.
۲۰. گیرشمن، رمان، (۱۳۷۰). «هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی»، ترجمه بهرام فره‌وشی. تهران: فکر روز.

۲۱. دوستخواه، جلیل، (۱۳۷۵). «گزارش‌ها و پژوهش‌ها»، تهران: انتشارات مروارید
۲۲. مقدم، محمد، (۱۳۸۸). «جستاری درباره‌ی مهر و ناهید»، تهران: هیرمند.
۲۳. موسوی‌نیا، زهره، (۱۳۸۸). «دایره نمادی در تمدن‌های بین‌النهرین ایران»، آیین بودایی هند و چین. کتاب ماه هنر.
۲۴. نیهارت، الف، (۱۳۵۵). «سرچشمه پیدایش چلیپا»، مترجم سیروس ایزدی. آگاه.
۲۵. ورمازرن، مارتین، (۱۳۷۵). «آیین میترا»، ترجمه بزرگ نادرزاده، تهران: چشمه.
۲۶. ویل ارنست، (۱۳۸۵). «خواستگاه و سرشت دین میترا، دین مهر در جهان باستان (مجموعه گزارش‌های دومین کنگره بین‌المللی مهرشناسی)»، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، تهران: بورس.
۲۷. هال، جیمز، (۱۳۸۰). «فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب»، ترجمه رقیه بهزادی. تهران: معاصر.
۲۸. هینلز، جان، (۱۳۷۳). «شناخت اساطیر ایران»، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفصلی. تهران: چشمه.
۲۹. یاوری، حسین و باوف، نسرین، (۱۳۹۰). «دایره مقدس بررسی جایگاه شمسه در ادیان توحیدی اسلام و مسیحیت»، تهران: آذر.
۳۰. یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۸). «انسان و سمبول‌هایش»، ترجمه محمود سلطانیه. تهران: جامی.
31. Barnnet hinnells, John. (1975). “Mithraic studies”. Wolum I: Manchester university press London and new York.
32. Beck, Roger. (2004). “The religion of the Mithras cult in the Roman Empire”. Aldeshot: Ashgote.
33. Clauss, Manfred. (2000). “The roman cult of Mithras”. Downer, groves: inter varsity edited by edward craig.
34. MacDonald, Scott, Grossetest, Robert Routledge “Encyclopedia of Philosophy”.
35. Renan, Ernest. (1815). “The history of origins Christianity Matieso and company”: London

A comparative Study of the Sun Symbol in Zoroastrianism in the Sassanian. Period and Christianity in ancient Rome

Mahdiyeh Sarmadi[1], Samane Rostambigi[2], Nayer Tahoori[3]

Abstract

The sun as a mysterious and magnificent element has had several symbols and still has which due to its respect and sanctity among different religions has always contained different meanings and symbolic patterns. The sun and its other relevant symbols in religions like Zoroaster's and Christianity because of being influenced by "Mehr" religion (Mitraism) has had a lot of changes over time. Since there was a close relationship between Sassanids and Byzantine emperor, this study tends to consider visual and conceptual similarities and differences of this icon, the sun, in Zoroaster's and Christianity in Byzantine emperor based on a comparative study on those religions, this result can be inferred that in Iran “Mehr” known as “Goddess sun” and in Christianity was just considered as “God the sun”. The sun has been sacred and respectful in Zoroaster's and Christianity, and its origin goes back to mythological periods importance of worshipping this resuscitative element and its similarities to IzadMehr (God) has caused gradually to be considered the some, but due to oppositions from Sassanids against Mehr. Customs adopted from Mehr religion were included in Zoroaster's religion nothing was mentioned about Mehr. Since then this religion under the named of “Mitraism” and many other sun elements and symbols like cross, light, halo with different patterns penetrated in Christianity. Hence, similarities in Sun’s symbolic patterns and shapes existing both religions and differences as well which mostly belong to concepts, customs and traditions in both religions. This study has been done based on library and document any method.

Keywords: The sun, Zoroaster's, Sassanids, Christianity, Byzantine emperor.

1- Master of Art. University

2- Associate professor, Department of Art and Architecture University of Arts, Iran

3- Azad University faculty member

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۶ (پیاپی: ۴۵)، شهریور ۱۴۰۱

بررسی تطبیقی ورودی‌های منازل مسکونی شهر تبریز در گذر زمان

سیروس جمالی[۱*]، سارا خدمتی[۲]، المیرا صعوه[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۲۰
کد مقاله: ۱۲۳۹۱

چکـیده

ورودی خانه به مثابه راه ارتباطی عرصه بیرونی و داخلی، بیان کننده خصوصیات فرهنگی ساکنان و نوع باورهای آنها است. همچنین نحوه ارتباطات اجتماعی آنان را مشخص می کند. با توجه به حضور عمیق اسلام در ایران، فرهنگی با عنوان اسلامی ایرانی شکل گرفته که خود عناصر خاصی را در معماری ایرانی وارد نموده است. از جمله این عناصر، عناصر اصلی سازنده ورودی خانه ها است. از این رو، هدف اصلی این پژوهش، سیر تحول فضای ورودی خانه های تبریز از گذشته تا به امروز مورد بررسی قرارگرفته است. نتایج به دست آمده حاکی از این امر است که در روند تغییرپذیری فضای ورودی از شیوه سنتی به تلفیقی و سپس از شیوه تلفیقی به اروپایی، تمامی اجزاء و عناصر ورودی دچار تحول می گردد، اما این تغییر، در ابتدا به صورتی ظاهری و سطحی رخ می دهد و سپس به شکلی جزئی و ساختاری نمود پیدا می کند. در این تحقیق سعی بر آن بود که بتوانیم یک روند مقایسه ای میان ورودی خانه های دوره قاجار و دوره معاصر را داشته باشیم. بعد از بیان کلی ویژگی های معماری هر دوره، به بررسی ویژگی های ورودی خانه پرداخته ایم ؛ روندی که ما در این تحقیق پیش گرفتیم، ساختاری مقایسه گونه میان این دو دوره با ۳۰نمونه موردی از خانه های محلات قدیمی شهر تبریز است. نگاه مقایسه ای باعث می شود که بیننده بتواند به ویژگی های هر خانه در هر دوره با خانه ی دیگر را واضح تر درک کند و به نتیجه ای واضح و روشن در مورد این دو دوره برسد و تغییرات در اصول و قواعد آن ها را پی ببرد.

واژگـان کلـیدی: ورودی، منزل مسکونی، دوره قاجار، دوره پهلوی، شهر تبریز

۱- استادیار گروه معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز (نویسنده مسئول)
۲- دانشجوی دکتری معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز
۳- دانشجوی دکتری معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

۱- مقدمه

مروری بر تاریخ معماری ایران نشان می دهد که معماری دارای روند مشخص و دنباله دار بوده است، به گونه ای که با دوره های قبل و بعد خود رابطه منطقی داشته است؛ اما در دوران قاجار شاهد گسست در معماری این سرزمین هستیم (اکبریان،کلانتریان، فرزان یار،۱۳۹۳). در اوایل این دوره سبک و سیاق سنتی عمده ترین حجم بناهای مسکونی را شکل داده ولی با اوج گیری نفوذ فرهنگ و تمدن غربی از اواسط قاجار، بهره گیری از هنر معماری غرب در طرح خانه ها افزایش پیدا کرده و به تدریج زمینه ظهور خانه هایی به سبک تلفیقی و دو قطبی شدن سبک های رایج را فراهم آورد .روند گرایش به معماری غرب به همین جا ختم نشده و در سه دهه پایانی عصر قاجار، خانه هایی به سبک کاملا غربی توسط رجال متمول و متنفذ قاجاری پدید آمد (قبادیان،۱۳۸۳). معماری مسکن در اواخر دوران قاجار، آثار تحول و تغییر را به تدریج در خود بروز داد تا جایی که گونه های مسکن در شروع حکومت پهلوی، کاملا بر شاکله ظاهری مسکن سنتی، تطابق نداشت و تغییراتی از سبک های غربی در بسیاری از نمونه های مسکونی به عاریت گرفته شده بود(کیانی،۱۳۹۵). در بررسی خانه های ایران در دوره قاجار و دوره پهلوی اول مشاهده می گردد که اصولی همواره مورد تاکید سازندگان و خالقان این آثار قرار داشته که فرازمان و فرامکان بوده است و در محدوده های مختلف جغرافیایی و در ادوار مختلف به اشکال متفاوتی نمود یافته است که یکی از این اصول، اصل درونگرایی در ساختار ورودی خانه های سنتی ایرانی است(مهدوی نژاد و مشایخی ،۱۳۸۹). تمرکز بر روی معماری مسکونی به عنوان کالبد اصلی شهر در هر زمان، ما را به این سمت رهنمونی سازد که در کنار شناخت شرایط اقتصادی،سیاسی، اجتماعی و فرهنگی و ....در دوره های مختلف ایران ، با فهم نکات مثبت و منفی این نوع معماری و استفاده از تجارب معماری مدرن در ایران در پی بهبود شرایط سکونت فعلی باشیم .در این میان خانه به عنوان اصلی ترین فضای معماری و به عنوان فضایی که انسان بیشترین اوقات خود را در آن سپری می کند، حائز اهمیت است .تحول و تعالی هر هنری بستگی به شناخت دقیق آثار گذشته و درک صحیح ضرورت ها و نیازهای حال جامعه دارد تا با استفاده از فرهنگ و سنت دیرینه ، خطا و صواب گذشتگان ، در جهت جوابگویی به نیازهای جامعه ، راه حل های بدیع ، اصیل و تازه ای ارائه گردد(سیدیان،۱۳۹۳). این پژوهش به بررسی گونه های مختلف، ویژگی ها و عناصر تشکیل دهنده ورودی خانه های شهر تبریز در دوره قاجار و دوره معاصر می پردازد؛ امید است گامی کوچک در جهت باز زنده سازی هویت معماری آن بردارد و با افزایش تعداد نمونه ها و استخراج مؤلفه های مؤثر بتواند با دست یابی به طرح و الگوهای معماری و کاربردی و قواعد کلی، طراحان و برنامه ریزان را در رسیدن به الگوی مطلوب ورودی مسکن در منطقه، متناسب با نیاز انسان، یاری رساند. بنابراین می توان پرسش اصلی تحقیق را به صورت زیر بیان نمود : روند تحول ساختار ورودی خانه های شهر تبریز در گذر زمان به چه صورتی بوده است؟

۲- پیشینه تحقیق

با توجه به اینکه در این پژوهش، سیر تحول در ساختار ورودی خانه های شهر تبریز از دوران قاجار تا زمان معاصر مورد بررسی قرار می گیرد؛ گونه های مختلف مسکن، ویژگی ها و عناصر تشکیل دهنده ساختار کالبدی - فضایی ورودی خانه ها ، مفاهیمی هستند که در این تحقیق مد نظر قرار دارند. در خصوص مطالعه و بررسی خانه های تبریز در دور ه های مختلف تاریخی می توان تنها به دو کتاب تحت عناوین: خانه های قدیمی تبریز نوشتهٔ محمدعلی کی نژاد و محمدرضا شیرازی و تاریخ و معماری خانه های قدیمی تبریز نوشتهٔ حسن اسمعیلی و بهروز عمرانی اشاره کرد .همچنین تعدادی مقاله به صورت کلی به بررسی برخی از خانه های تبریز پرداخته اند که در جدول «۱» شرح داده شده است.

جدول ۱. پیشینه تحقیق (مآخذ: نگارندگان،۱۴۰۱)

نویسندگان	عنوان تحقیق	رویکرد	منبع
اعظم مسعودی گرگانی و همکاران	خوانش تاثیر نور و رنگ با رویکرد امنیت احساسی در خانه های قاجاری تبریز	استفاده سازندگان خانه های قدیمی از نور و عناصر معماری در روشهای مختلف سازماندهی فضا برای تامین امنیت احساسی ساکنان، از جمله تأثیر روانی، زیبائی، محرمیت، چشم انداز، کنترل نور و صدا و ...	فصلنامه مطالعات محیطی هفت حصار آذر ۱۴۰۰
فاطمه محمدیان اسداله شفیع زاده علی آذر	تحلیل مولفه های زیبایی شناسی خانه های دوره قاجار در شهر تبریز	زیبایی شناسی از جنبه‌های بصری داخلی و خارجی کالبد و محیط معماری بیشتر در مواردی نظیر ارسی، دو دری، سه دری و پنج دری(به همراه سرستون و گچ بری) این مولفه ها در زیباشناسی خانه های دوره قاجار در شهر تبریز بسیار موثر هستند.	فصلنامه جغرافیا و برنامه ریزی شهری، دوره و شماره :دوره ۱۲، شماره ۳ – شماره پیاپی ۴۷، تیر ۱۴۰۱
باقر پور جواد اصل حامد بیتی	رهیافت‌هایی از نمای خانه‌های تاریخی جهت به‌کارگیری در نمای ساختمان‌های نوساز (نمونهٔ موردی: خانه‌های تاریخی تبریز)	پژوهش به نحوهٔ استفاده از الگوها و عناصر حاصل از تحلیل‌های فوق در نمای ساختمان‌های نوساز مربوط است.	باغ نظر، دوره ۱۹، شماره ۱۰۷ اردیبهشت ۱۴۰۱
سیروس جمالی نادیا خندانی	مطالعه تطبیقی ساختار کالبدی خانه های سنتی دوره قاجار(	معماری مسکونی قاجار در گذر از جهان سنت به تجدد،دچار تحولی عظیم شده که تحت تأثیر رویکردها و عوامل مختلف نظری و اجتماعی در	دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم

نویسندگان	عنوان تحقیق	رویکرد	منبع
	نمونه موردی: تهران و تبریز)	بخش های مختلف ایران متفاوت بوده، نمود بیشتر تجدد و فرهنگ غربی در خانه های تهران بیشتر از تبریز	تخصصی سال پنجم،
فرهاد تهرانی و همکاران	سیر تحول اندام های اصلی خانه های تبریز از دوره قاجار تا دوره پهلوی دوم	بررسی ساختار فضایی و عناصر موجود در اندام های اصلی خانه های تبریز در دوره قاجار و پهلوی و اهمیت این عناصر در تحول چهره کالبدی شهر	فصلنامه علمی- پژوهشی معماری،شهرسازی، صفه،سال 29 ، پاییز90
مینا رمضان جماعت جواد نیستایی	جلوه های سنت و تجدد در فضاهای ورودی خانه های تهران دوره قاجار	اشاره به کلیات سبک های معماری مسکونی تهران در دوره قاجار،تقسیم فضاهای ورودی خانه های قاجار بسته به تأثیر پذیری از معماری سنتی ایران و معماری غرب، به سه گروه با شاخصه های متفاوت سنتی، تلفیقی و جدید	نشریه هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی، شماره ۴۴ سال ۱۳۸۹.
هومن محبی گرمی رضا فرهمینی فراهانی محمدمهدی غیائی	سیر تاثیر گذاری نمادها، نشانه ها در تبیین معنای معماری در خانه های تاریخی دوره قاجارنمونه موردی شهرهای اردبیل ، تبریز ، ارومیه	خصوصیات و ویژگی‌های علی، شباهت‌ها و تفاوت‌ها هر یک از نمونه‌های موردی به‌صورت خاص و منحصربه‌فرد با تکیه‌بر ارزش‌های آن‌ها از لحاظ مقیاس‌های ترتیبی و مقیاس‌های نسبی قابل متکی است. بار معنای معماری هریک از آن‌ها به‌صورت جداگانه ارائه گشته و خصوصیات و ارتباطات آن‌ها با یکدیگر نیز بررسی شده است.	فصلنامه علمی هنر اسلامی دوره ۱۸ شماره ۴۳ آذر ۱۴۰۰
فاطمه کاکایی حامد مضطرزاده	تبیین سیر تحول درون گرایی در ساختار ورودی خانه های ایران در دوره قاجار و دوره پهلوی اول (مطالعه موردی: شهر شیراز)	همبستگی معنی داری میان درون–گرایی و ساختار ورودی خانه های ایران در دوره قاجار و دوره پهلوی اول، وجود دارد و سیر تحول درون گرایی موجب بروز تفاوت هایی در گونه های مختلف مسکن، ویژگی ها و عناصر تشکیل دهنده ساختار کالبدی–فضایی ورودی شده است؛ بدین–گونه که ساختار ورودی خانه های ایران در دوره قاجار دارای درون گرایی و محرمیت بوده و هرچه به دوره پهلوی اول، نزدیک تر می شویم، از میزان آن کمتر می گردد و تمایل به سمت برون گرایی، بیشتر می شود.	نشریه معماری اقلیم گرم و خشک،شماره ۱۳ بهار و تابستان ۱۴۰۰
نوشین سخاوت دوست فریبا البرزی	تاملی بر نشانه شناسی فضاهای ورودی خانه های دوره قاجار شهر قزوین از دیدگاه فردینان دو سوسور، چارلز سندرس پیرس و امبرتو اکو	ژوهش ضمن بررسی علل عملکردی و مفهومی عناصر فضای ورودی از منظر نشانه شناسانه، تأثیرگذارترین عامل در بررسی نشانه ها را در ارجاع به مؤلفه های ذهنی و مفهومی دانسته که در قالب ساختارهای فرهنگی، اجتماعی مذهبی و رفتاری با در نظر داشتن ویژگی های کالبدی درنهایت به ایجاد فرمی معنادار منجر شده است.	هویت شهر، تابستان ۱۳۹۷ شماره ۳۴
مینو قره بگلو لاله رشاد	عوامل تصویر پذیر در خانه های دوره قاجار در شهر تبریز	وجود مولفه هایی در فضا با قابلیت تصویرپذیری بالا می تواند کیفیت ادراکی ناظر را در فضا ارتقا بخشد	فصلنامه تحقیقات جغرافیایی، دوره۳۶ شماره ۳ تابستان۱۴۰۰
رضا محمدی محمدعلی رجبی	بررسی کتیبه های سردر ورودی منازل تهران از دوره قاجار تا کنون	کتیبه های سردر منازل ریشه در اعتقادات و باورهای دینی و مذهبی دارند و بازگو کننده هویت و شخصیت سازندگان و صاحبان منازل است.	نگره، دوره ۵ شماره۱۵ تابستان۱۳۸۹

۳- روش تحقیق

در این تحقیق ابتدا با استفاده از منابع کتابخانه ای و تحقیقات میدانی۳ محله قدیمی تبریز که امکان دسترسی به خانه های قدیمی در آنها وجود داشت، شناسایی شده و در ادامه به روش مورد پژوهی ۳۰ بنا از بناهای زمان قاجار، تا دوران معاصر مورد بررسی قرارگرفته و همزمان برای دستیابی به نتایج بهتر و دقیق تر، طیف گسترده ای از منابع مکتوب و شفاهی که به طور ضمنی به این موضوع مربوط است مورد بررسی قرار می گیرد و در نهایت، نتایج حاصل، تحلیل شده و در جدول هایی ارایه می گردد.

۴- مبانی نظری تحقیق

۴-۱- پیشینه ای از شهر تبریز در دوره قاجار

تبریز یکی از مهم ترین شهرهای ایران به شمار می آید .این شهر زمانی پایتخت ایلخانیان و همچنین دورانی پایتخت سران صفوی و دارالسلطنه در دوران قاجار بوده است .بعد از انتخاب تهران به عنوان پایتخت، تبریز به عنوان دومین شهر ایران، همواره میزبان ولیعهدان قاجار بود .در دوره قاجار مخصوصا در زمان سلطنت فتحعلی شاه، آذربایجان به سبب جنگ های ایران و روس،

مرکز نظامی ایران و شهر تبریز در حقیقت پایتخت دوم ایران شد .معماری خانه های تبریز در شکل گیری فضاهای اصلی و ارتباطی با معماری شهرهای مختلف دارای تفاوت عمده نبوده ولی شرایط اقلیمی، ارتباط با کشورهای غربی مخصوصا قفقاز و ترکیه آن را منحصربه فرد کرده است(بانی مسعود، ۱۳۹۴).

۴-۲- معماری دوره قاجار

هنر قاجار، از هنر دوران صفوی متأثر بوده است .این هنر ضمناً تأثیراتی را از غرب داشت .در این دوره تا مدتی (حدوداً تا نیمه اول پادشاهی ناصرالدین شاه) ایران از هنر و معماری اروپا و کلاً غرب تأثیر می پذیرفته و این تأثیرپذیری نه تنها بد نبوده بلکه در حفظ سنت های هنری گذشته، اقتباس های پسندیده ای در آثار رواج پیدا کرد(پرنا، ۱۳۸۶).

در دوره قاجار انواع بناها از لحاظ سبک و شیوه طراحی معماری به چند گروه زیر طبقه بندی می شوند :

سبک سنتی: با شیوه سنتی و بر پایه ارزشهای محلی و با الهام از معماری گذشته که گاهاً تزیینات فرنگی نیز در آنها دیده می شود ولی کلاً بر پایه معماری بومی ایران است(سلطان زاده،۱۳۷۲).

سبک التقاطی: بسیاری از صاحب نظران سبک انحطاط(تهرانی) را شیوه اختلاط یا التقاط نامیده اند.تلفیق معماری سنتی ایران و معماری نئوکلاسیک غرب را می توان شیوه التقاطی دانست که در این بناها برخی از اصول ،عناصر ،مصالح یا نقوش معماری فرنگی در طرحی که از معماری سنتی ایران تأثیر گرفته بود به کار می رفت که که به این صورت معماری تلفیقی پدید آمد که در نمونه های مختلف نسبتهای گوناگونی از ترکیب یا همجواری المان ها ،طرح ها ،تکنیک ها، تزیینات و نقوش ایرانی و فرنگی در نما و پلان مشاهده می شود(سلطان زاده،۱۳۷۳).

سبک فرنگی سازی: در این سبک تعدادی از بناها را به خصوص ساختمان های دولتی ،کاخ ها ،عمارت ها ،خانه های متعلق به رجال سیاسی و اعیان و سفرا و نمایندگان خارجی تقریباً در همه ابعاد و عرصه های طراحی عناصر تزیینات ،نما و پلان(به تقلید از الگوهای فرنگی)معماری نئوکلاسیک غرب و گاه معماری التقاطی اروپا می ساختند(سلطان زاده،۱۳۷۳).

سبک انتقالی: انواع گوناگونی از دگرگونی های انتقالی در معماری تهران رخ می دهد که این دگرگونی ها پیش از آن منجر به ایجاد تحولات ساختاری برای دستیابی به یک معماری سنتی و با هویت ایرانی و متناسب با شرایط امروز شود ،تحت تأثیر عوامل بسیاری از جمله مصالح و فنون ساختمانی ،الگوی جدید معیشت و معیارها و ارزشهای فرهنگی جدید ،به تبعیت از معماری مدرن و سپس جهانی می پردازد(سلطان زاده،۱۳۷۵).

۴-۳- معماری دوره معاصر (دهه های نخستین دوره پهلوی به بعد)

معماری ایران از اواخر دوره قاجار و شروع دوره پهلوی دچار هرج و مرج و آشفتگی شد .در این دوران ما شاهد احداث هم زمان ساختمان هایی هستیم که هر کدام بیانگر یکی از مکاتب فکری دوره هایی مشخص از تاریخ ایران هستند. در این دوره با تغییرات عمده در شهرنشینی و مقررات شهرسازی و با کنار رفتن معماران سنتی، تفکر جدیدی از اروپا تحت عنوان با مشخصهٔ فردگرایی در خلق فضاهای معماری « مدرنیسم» آغاز شد(سیدیان، ۱۳۹۳).

در سال های دهه ۵۰ تا اواخر ۶۰ ، مشکل اصلی وضعیت دشوار و بیمار گونه در برابر معماری گذشته بود که معماران نه می توانستند آن را رها کنند نه قادر بودند راه حل قطعی و مناسب برای به کار گیری مجدد آن ارائه دهند . پس از پیروزی انقلاب اسلامی ،معماران ایران سعی کردند معماری ایران را به سوی یک معماری با هویت مستقل و متکی بر میراث معماری گذشته خود هدایت کنند،و دیگر اینکه معماری فرامدرن که در این زمان در معماری جهان پدیدار شده بود نیز،توجه جدی به معماری گذشت سرزمین ها را مطرح می کرد،این دو موضوع دست به دست هم دادند و آثاری در ایران به وجود آمدند که سبک و سلیقه معماران فرا مدرن را با توجه به عناصر معماری گذشته ایران در خود داشتند،لکن برخورد آنها به معماری گذشته یک برخورد سطحی و ظاهری بود و عناصر کلیشه ای معماری فرامدرن نیز به وفور و به صورت تصنعی در این آثار دیده می شود .در این دوره نیاز مردم به مسکن ، از مهم ترین مسائل سیاسی اجتماعی موجود در کشور بود، این موضوع سبب می شود که، گاه به آن بیشتر از دید فنی اجرایی و کمی توجه شود تا از دید کیفی.در این سالها،جمعیت و آپارتمان نشینی به طرز فزاینده ای رو به رشد نهاد،کمبود مسکن و نیاز مبرم خانواده ها ، فرصت اعمال نظر و سلیقه را در ساکنین به حد اقل رساند.معماران نیز از اواسط سالهای ۵۰ فرصت هنر نمایی خاصی را در ایجاد مجتمع های مسکونی نیافته،به علت شرایط ناشی از رکود اقتصادی ،انقلاب و جنگ تحمیلی،به ساختن جعبه های عظیم و تکرار شونده ای به عنوان واحد های مسکونی بسنده کردند.سال های ۷۰ هجری ،سالهای آزاد شدن نیروها از قید محدودیت ها و جبران مافات شد. امروزه سکونت در آپارتمان ها به یکی از شاخصه های زندگی در شهر های بزرگ تبدیل شده است.در ساختمان های آپارتمانی اعمال سلیقه ساکن در طراحی نما مفهومی ندارد.ولی خرید سریع تر واحد مسکونی در این یا آن ساختمان ،بساز بفروش را در موقعیتی قرار داده است که می‌بایست جوابگوی مد و سلیقه روز مشتری و بازار باشد (سیدیان،۱۳۹۳).

۴-۴- مفهوم و ویژگی های فضای ورودی

فضای ورودی به عنوان مفصلی بین درون بنا و عرصه عمومی، فضایی است که مکان تغییر مسیر حرکت برای ورود به یک بنا نیز محل توقف و انتظار در جلوی بنا را از فضای عبوری راه متمایز می کند. معمولاً ورودی اصلی بناهای بزرگ و مهم معماری شهری در مکانی استقرار می یافت که از فضای باز و راه های پیرامون بنا به خوبی قابل مشاهده باشد .همچنین غالباً برخی از عناصر و فضاهای مهم داخلی بنا را در صورت امکان در روبه روی در ورودی، طوری می ساختند که توجه هر کسی بلافاصله پس از ورود به بنا به خود جلب کند (سلطان زاده، ۱۳۷۳). اما در حوزه محلات و عرصه سکونت، آنچه اهمیت می یابد نحوه تعامل دو عرصه خصوصی و عمومی برای بنا است .ورودی به عنوان فضای قرار گرفته در مرز بین این دو عرصه در عین تفکیک نمودن حریم بیرون و اندرون، عامل پیوند فضای داخل و خارج نیز هست .از یکسو، قسمتی از فضای ورودی به خانه است و بخشی از فضای داخل به حساب می آید و از جنبه ای دیگر قسمتی از فضای عرصه عمومی می باشد که پاسخگوی رفتارها در فضای شهر و روستا است (مهدی پور، جعفری، و سعادتی،۱۳۹۲).

۴-۵- تعاریف ورودی

ورودی در لغت نامه دهخدا، فرهنگ فارسی و فرهنگ معین: منسوب به ورود، آن چه مخصوص و مربوط به ورود و دخول کسان در جایی باشد.

تعریف ورودی در گذشته: در گذشته بر حسب نوع بنا و عملکرد آن فضاهای ورودی به گونه ای طراحی می گردید که بتواند پاسخگوی عملکرد مورد نظر بوده و اهداف و نیازهای صاحب بنا را برآورده سازد .ورودی خانه ها به عنوان نقطه عطف و مکث در دیواره های مداوم کوچه ها عمل می کنند و هر کدام در خود مجموعه ای کاملند که با سکوهای طرفین درگاه شروع می شود و با طاق نمای بالای در ورودی ادامه می یابند .فضای ورودی این نوع خانه ها به تبعیت از اهداف مذهبی و اجتماعی به صورتی طراحی می شد که افراد به صورت ناگهانی و یک مرتبه وارد فضای خانه نشوند و همچنین از فضای ورودی -از درگاه یا هشتی ورودی -به فضاهای داخلی خانه دید مستقیم وجود نداشته باشد .به همین جهت طراحی فضای ورودی در عموم خانه های درونگرا به شکلی بود که مسیر حرکت در امتداد محوری غیرمستقیم شکل می گرفت و عموما در یکی از گوشه های حیاط یا نزدیک به آن به فضای درون مرتبط می شد .بنابراین یکی از اهداف مهم در طراحی فضای ورودی خانه ها نه تسهیل حرکت، بلکه کنترل آن و طولانی نمودن مسیر حرکت از بیرون به درون بوده است .در دوره ها و شهرهایی که مردم از لحاظ اجتماعی از حمله بیگانگان یا تعدی زورمندان کاملا در امان نبودند، فضای ورودی خانه ها را به شکل ساده و بدون تزئینات می ساختند که توجه دیگران به آن جلب نشود.(نقره کار، ۱۳۹۰).

تعریف ورودی در دوران معاصر: ورودی به عنوان نوعی" اتاق انتظار"عمل می کند که به اهمیت ایجاد خوش آمد گویی تحریک احساس و تاثیرات مثبت در این محل می افزاید . ورودی فراتر از آنکه اولین فضایی است که به آن وارد می شوند " معمولا به عنوان مفصلی در بین فضاهای اصلی لکه تشریفاتی _ نشیمن و غذا خوری نیز به کار می رود. که در این حالت این فضا در میان بخش تشریفاتی قرار می گیرد که مهمانان ها را فورا به محل مناسب در سمت چپ یا راست(غذاخوری یا نشیمن) هدایت می کند .در درون ورودی تمام محورهای دید باید دقیقا کنترل شود . علاوه بر برآورده کردن نیاز به زیبایی در ورودی" طراحی باید الزامات لازم برای برخی از عملکردها را نیز فراهم آورد. جالباسی در ورودی " خصوصا در اقلیم هایی با شرایط جوی ناپایدار یا پر بارش باید در دسترس باشد " این قانون در اقلیم های گرمسیرتر می تواند نقض شود . ورودی همچنین مکانی ایده آل برای قراردادن سرویس نیمه خصوصی است(Patterson,2011).

۴-۶- انواع ورودی

۴-۶-۱- ورودی های سنتی

عناصر اصلی یکی از ترکیب های شکلی فضای ورودی که پیش از این در تهران و برخی از شهرهای دیگر مورد استفاده قرار می گرفتند، عبارت بودند از :یک قوس جناغی شکل برای پوشش دهانه، دو سکو در دو سوی در، یک در چوبی دو لنگه مستطیل شکل با گل میخ ها و کوبه های فلزی و دو جرز آجری در دو طرف دهانه ورودی که پایه های قوس بر روی آنها قرار می گرفتند . در بیشتر موارد جرزها و رخبام بالای فضای ورودی یک قاب مستطیل شکل و دو سطح لچکی واقع در میان اضلاع مستطیل و خط های قوس دهانه، پدید می آورند که درون آن با نقش های آجری یا کاشی تزئین می شد(سلطان زاده، ۱۳۷۱).

۴-۶-۲- ورودی های نیمه سنتی

در دوره قاجار قوس های" دور تمام "یا" یک پرگاری برای پوشاندن دهانه بسیاری از حجره ها و درگاه ها یا دهانه فضاهای ورودی رواج گرفت .در برخی از این فضاها، سکوهایی در دو سو ساخته می شد که به کار نشستن می آمد .اما گاهی این سکوها سطح کافی برای نشستن نداشتند و تنها برای ایجاد ترکیب شکلی و فضایی ساخته می شدند .مواردی هم وجود دارد که فاقد سکو هستند .در بعضی از فضاهای ورودی با سفال و آجرهای مهری روی جرزها و سایر سطوح فضا به ویژه روی کتیبه سردر نقش و

نگارهای پر کار و متنوعی طراحی و اجرا می شد .عمق این ورودی ها معمولاً در حدود نیم متر بود، اما عرض آنها بین سه تا چهار متر و ارتفاع آنها بین سه تا چهار و نیم متر بوده است(سلطان زاده،۱۳۷۱).

۴-۶-۳- ورودی های جدید

در اواخر دوره قاجار کاربرد ترکیب های شکلی غیرسنتی، که غالباً متأثر از معماری روسیه، اروپا، مسافرت خارجیان به ایران و ایرانیان به اروپا و به ویژه احداث سفارتخانه ها و بناهای متعلق به اروپاییان بود، رواج یافت مانند انواع شکل های سنتوری، سنتوری شکسته و کلاهخودی که به صورت ساده یا همراه با نقوش متنوع اسلیمی، گره سازی آجری و کاشی کاری آراسته می شدند .این تزئینات و نقوش در بیشتر موارد در سردر بناها به کار می رفتند و غالباً جرزهای ساده و فاقد تزئینات پرکار بودند مگر در موارد استثنائی که برای تزئیین جرزها از سفال و آجر مهری استفاده می شد .گاهی نیز از ترکیب ستون و نیم- ستون با شکل های متنوع، به صورت منفرد یا زوج و سایر عناصر و شکل های تزئینی در هر سوی ورودی استفاده می کردند(سلطان زاده،۱۳۷۱).

۴-۷- سیر تحول فضاهای ورودی خانه ها در دوره قاجار تا امروز

فضاهای ورودی سنتی :شامل پیشطاق، سکو، درگاه، در به همراه اجزایی چون آستانه، کوبه، کلون، گلمیخ و گاهی روزن سردر، هشتی و دالان بود.

فضاهای ورودی تلفیقی (نیمه سنتی): نمای خانه های تلفیقی، بیشتر از آجر و ورودی آن ها دارای عناصری مانند پیشطاق(گاهی بدون پیشطاق)، سکو (گاه فاقد سکو)، درگاه- در با روزن و گاهی کوبه و کلون- سردر، هشتی(زمانی بدون هشتی)، دالان(گاه بدون دالان) یا راهرو بود.

فضاهای ورودی اروپایی(جدید): در اواخر دوره قاجاربود . دیوار خانه ها، آجری و گاه کوتاه تر از دوره های قبل بود . درب خانه ها مستقیما به داخل حیاط یا فضای اصلی خانه گشوده می شد و نحوه ورود کاملا مستقیم بود .به دلیل وجود معابر و خیابان هایی بود که عرصه ای شهری محسوب می شدند سکوها حذف شدند.

۵- بررسی نمونه هایی از خانه های تبریز

با توجه به موقعیت جغرافیایی، سیاسی، و اقتصادی شهر تبریز،تعداد بسیار زیادی خانه با کیفیت ساخت و فضایی بالا در این شهر احداث شده است .مهم ترین خانه های تبریز در دورهٔ قاجار و پهلوی به صورت زیر قابل ذکر هستند:

دوره قاجار: خانه امیرنظام گروسی، خانه مشروطه، خانه بهنام، خانه قدکی، خانه حیدرزاده، خانه سلماسی ها ، خانه بلورچیان، خانه حریری، خانه نعمت زاده، خانه سرخه ای.

دوره اواخر قاجار و اوایل پهلوی اول :خانه گنجه ای زاده، خانه مجتهدی، خانه کمپانی، خانه علوی.

دوره پهلوی تا دهه پنجاه خورشیدی :خانه لاله ای ها، خانه ثقه الاسلام، خانه اردوبادی، خانه رستگار، خانه ستارخان، خانه پروین اعتصامی.

با توجه به این تقسیم بندی، نمونه هایی از خانه های تبریز را در هر دوره می توان بررسی و تحلیل کرد .در ادامه پژوهش نمونه هایی از خانه های تبریز با استفاده از تصویر و مشخصات معماری با توضیحات کلی در مورد تاریخ بنا و مشخصات عمومی خانه ها در هر بخش عرضه خواهد شد . قسمت ورودی در هر یک از خانه ها مطالعه و سیر تحول یا تغییرات مورد بررسی قرار گرفته و در قالب جدول ارائه خواهد شد.

نمونه های مورد مطالعه برای این پژوهش از سه منطقه قدیمی شهر تبریز انتخاب شده اند: منطقه ما بین خیابان امام و خیابان ارتش (کوچه صدر)، منطقه شمس تبریزی(محله گرو و شکلی) و منطقه راسته کوچه(محله حصار و بهرامی).

جدول۲. بررسی قسمت ورودی خانه های منطقه حدفاصل خیابان امام و ارتش (کوچه صدر) (مآخذ: نگارندگان،۱۴۰۱)

ردیف	تصویر بنا	دوره ساخت	توضیحات
۱		قاجار	خانه بلورچیان: خانه ای به سبک تلفیقی نمای ورودی دارای تزئینات آجری پیچیده همراه با دو ستون در طرفین به سبک اروپایی؛ درب چوبی همراه با تزئینات گلمیخ و دارای دو کوبه می باشد. ارتفاع بلند همانند ورودی های سنتی ولی عرض ورودی زیاد به سبک اروپایی.
۲		پهلوی	خانه لاله ای ها: دارای یک ورودی ساده شامل یک سردر ساده. تزئینات نمای ورودی بصورت آجرکاری می باشد که آجرهای لعابی نیز به کار رفته است، همراه با ازاره سنگی؛ جنس درب از چوب، بدون تزئینات و دارای یک کوبه است.

۳		پهلوی	خانه اردوبادی: دو ورودی در ضلع غربی وجنوبی با دسترسی مستقیم به حیاط پیرامونی دارد و فاقد عناصر اصلی مجموعهٔ ورودی است. مصالح سنگی بکار رفته است. جنس درب چوبی و بدون کوبه است. درب و سردرب حالت هلالی دارد.
۴		پهلوی	ارتفاع سردرب نسبت به دوران قاجار کوتاه تر شده است ولی هم چنان آجری و ساده اجرا شده است. درب چوبی بدون تزئینات و تک کوبه ای است. ازاره ندارد.
۵		پهلوی	درب اصلی با درب فلزی جایگزین شده است و بنای سردرب دست نخورده باقی مانده دارای تزئینات آجری و حالت هلالی دارد. ازاره سنگی استفاده شده است. تناسبات همانند اواخر دوره قاجار می باشد. عناصر مربوط به تکنولوژی عصر حاضر در بنا خودنمایی می کنند.
۶		پهلوی	درب اصلی با درب فلزی جایگزین شده است. ارتفاع سردرب نسبت به دوران قاجار کوتاه تر شده است ولی هم چنان آجری و ساده اجرا شده است. همچنان شاهد استفاده از ازاره سنگی می باشیم.
۷		پهلوی	جایگذاری وردی خانه در کنج زمین که به عنوان فضای پرت در پلان می باشد. به سبک پهلوی با استفاده از مصالح سنگی ورودی شاخص شده است. درب ترکیبی از شیشه و فلزی با تزئینات کار دست می باشد. مانند بیشتر خانه های دوره پهلوی دوم کوبه حذف شده است.
۸		پهلوی	استفاده از مصالح مدرن سیمان و سنگ؛ مانند بیشتر خانه های دوره پهلوی دوم کوبه حذف شده است. بلندتر کردن ورودی از معبر بر خلاف دوران قاجار که فضای ورودی پایین تر از سطح معبر بود.
۹		پهلوی	اواخر دوره پهلوی دیگر خبری از بنای سردرب نیست. نما در واقع همان آجر به کار رفته در سازه بنا هست. درب فلزی تک کوبه ای و دریچه پست به درب ها اضافه شده است.
۱۰		پهلوی	بخاطر بیشتر شدن اتومبیل عرض درب ها وسیع تر شده است . نسبت به دوره های قبل ارتفاع درب کاهش یافته است.سر درب حذف شده و دریچه پست اضافه شده است.

جدول۳. بررسی قسمت ورودی خانه های منطقه شمس تبریزی (محله گرو و شکلی) (مآخذ: نگارندگان،۱۴۰۱)

ردیف	تصویر بنا	دوره ساخت	توضیحات
۱		قاجار	قسمت سردرب دارای ارتفاع کمی است. آجرکاری ساده و هلال سردرب اجرا شده است.جنس درب چوبی با پنجره هایی روی درب که با نرده های فلزی دست ساز تزئین شده اند. کوبه درب حذف شده اند. دارای کتیبه لا حول و لا قوة الا با الله العلی العظیم به سبک دوران قاجار و ازاره سنگی.

۲		قاجار	درب اصلی با درب فلزی جایگزین شده است. ارتفاع سردرب نسبت به اوایل دوران قاجار کوتاه تر شده است ولی هم چنان آجری و ساده اجرا شده است.اجرای هلالی آجرکاری به شیوه معماری اروپایی؛ همچنان شاهد استفاده از ازاره سنگی می باشیم. دارای کتیبه سنگی بسم الله الرحمن الرحیم.
۳		پهلوی	ارتفاع سردرب نسبت به دوران قاجار کوتاه تر شده است ولی هم چنان آجری و ساده اجرا شده است. درب چوبی بدون تزئینات و تک کوبه ای است. ازاره سنگی.
۴		پهلوی	ارتفاع سردرب نسبت به دوران قاجار کوتاه تر شده است ولی هم چنان آجری و ساده اجرا شده است. همچنان شاهد استفاده از ازاره سنگی می باشیم. درب چوبی و تک کوبه ای می باشد. ورودی بلندتر از سطح معبر است.
۵		پهلوی	ارتفاع سردرب نسبت به دوران قاجار کوتاه تر شده است ولی هم چنان آجری و ساده اجرا شده است. درب چوبی بدون تزئینات و تک کوبه ای است. ازاره سنگی اجرا شده و دارای کتیبه ای از جنس کاشی با مضمون بسم الله الرحمن الرحیم است.
۶		پهلوی	استفاده از سیمان به عنوان مصالح مدرن در نماسازی بخش ورودی. در بتک کوبه و فلزی می باشد. دارای چنجره در بالای درب ورودی.
۷		پهلوی	درب فلزی و تک کوبه ای می باشد. قسمت ورودی با برجستگی خیلی کم نسبت به نما شاخص شده است. استفاده از نمای شسته (ترکیب سیمان و خرده های شیشه) به عنوان مصالح جدید. ورودی با معبر هم سطح است.
۸		جمهوری اسلامی	ارتفاع ورودی کوتاه تر و قسمت ورودی بلندتر از معبر است. درب ترکیب فلز و شیشه می باشد. استفاده از باکس گل در طرفین ورودی یادآور پیرنشین دوران قاجار است. کوبه درب حذف شده است.
۹		جمهوری اسلامی	ورودی ارزش گذشته خود را به عنوان تنها عنصر برون گرای خانه را از دست داده است . سردرب وجود ندارد. کوبه حذف شده است و جنس درب از فلز و شیشه می باشد.
۱۰		جمهوری اسلامی	استفاده از عناصر معماری رومی در ساخت فضای ورودی مانند سنتوری و نیم ستون های تزئینی، استفاده از مصالح سنگ برای نماسازی. جنس درب ترکیب شیشه و فلز.

جدول ٤. بررسی قسمت ورودی خانه های منطقه راسته کوچه(محله حصار و بهرامی) (مآخذ: نگارندگان،١٤٠١)

ردیف	تصویر بنا	دوره ساخت	توضیحات
۱		قاجار	خانه مشروطه: متعلق به حاج مهدی کوزه کنانی. در سال ۱۳۶۷ مرمت شده است که تلاش شده است به همان سبک و سیاق دوره قاجار و هماهنگ با محیط پیرامون باشد. درب چوبی با دو کوبه؛ دارای کتیبه و زاراه سنگی و تزئینات آجری.
۲		قاجار	همسایگی خانه مشروطه. ارتفاع سردرب نسبت به اوایل دوران قاجار کوتاه تر شده است ولی هم چنان آجری و ساده اجرا شده است.اجرای هلالی آجرکاری به شیوه معماری اروپایی؛ همچنان شاهد استفاده از ازاره سنگی می باشیم.
۳		قاجار	موقعیت روبروی مسجد جامع تبریز. دارای تزئینات آجری فاقد کتیبه. درب چوبی با دو کوبه و سنگ ازاره. کوبه ها دارای تزئینات مختصری هستند.
۴		پهلوی	داری تزئینات آجری که متاسفانه زیر اندود سیمانی پنهان شده است. دارای سردرب جناغی و تقارن در اجرای سردرب. ورودی یک پله پایین تر از معبر قرار گرفته است. درب فلزی جایگزین درب اصلی شده است.
۵		پهلوی	سردرب نسبتاً مرتفع با تزئینات آجری. درب چوبی با ارتفاع کم که نشان دهنده پایین بودن فضای ورودی نسبت به معبر است.درب تک کوبه ای. ازاره سنگی.
۶		پهلوی	درب اصلی با درب فلزی جایگزین شده است. ارتفاع سردرب نسبت به اوایل دوران قاجار کوتاه تر شده است آجری و ساده اجرا شده است.اجرای هلالی سر درب به شیوه معماری اروپایی؛ همچنان شاهد استفاده از ازاره سنگی می باشیم.
۷		پهلوی	ارتفاع سردرب کوتاه تر شده است ولی هم چنان آجری و ساده اجرا شده است. درب چوبی بدون تزئینات و تک کوبه ای است. ازاره سنگی اجرا شده و دارای کتیبه ای از جنس کاشی با مضمون سوره اخلاص است.
۸		پهلوی	درب اصلی با درب فلزی جایگزین شده است. ارتفاع سردرب نسبت به دوران قاجار کوتاه تر شده است ولی هم چنان آجری و ساده اجرا شده است.از آجر لعابی در تزئینات سردرب استفاده شده است. همچنان شاهد استفاده از ازاره سنگی می باشیم. دارای کتیبه سنگی بسم الله الرحمن الرحیم.
۹		پهلوی	قسمت ورودی با استفاده از شکستگی جداره ها شاخص شده است. درب فلزی دارای تزئینات. سردرب دارای کتیبه سنگی بسم الله الرحمن الرحیم می باشد. ازاره سنگی اجرا شده است. تک کوبه ای.

۱۰			پهلوی	کاملا به سبک رومی اجرا شده است با استفاده از سنگ های بزرگ و حالت سنتوری بالای درب. درب چوبی و ساده فاقد تزئینات و کوبه . دارای نورگیر بالای درب.

۶- جمع بندی و نتیجه گیری

مطالعه صورت گرفته نشان می دهد که مسکن در دوران قاجار به دلیل ورود معماری اروپایی به ایران تحول عظیمی را در گذر از سنت به مدرنیته تجربه کرده است؛ این روند در اواخر قاجاریه با ساخت خانه های برون گرا مشهودتر است. استفاده بیشتر از المان های غربی و در ادامه عمومیت یافتن استفاده از تکنولوژی در دوران پهلوی نیز سبب شد ورودی خانه ها که در گذشته تنها عنصر برون گرا محسوب می شد دستخوش تغییراتی شود. نتایج حاصل ازین پژوهش به صورت جدول زیر ارائه شده است:

جدول ٤. مقایسه تطبیقی ویژگی های ورودی خانه های تبریز در گذر زمان (مآخذ: نگارندگان،١٤٠١)

ویژگی های ورودی خانه های دوره قاجار	ویژگی های ورودی خانه های دوره پهلوی
* ورودی تنها عنصر برون گرای خانه ها محسوب می شد. * ورودی ها موقعیت اجتماعی و مذهبی صاحب خانه رو مشخص می کردند. * سردرب اغلب دارای ارتفاع قابل توجهی بود. * بیشتر خانه ها دارای پیرنشین در دو طرف ورودی بودند. * بیشتر از تزئینات آجری و آجر لعابی استفاده می شد. * اغلب خانه ها دارای کتیبه هایی با مضمون مذهبی در سردرب خانه ها بودند. * ازاره های سنگی مورد استفاده قرار می گرفتند. *درب منازل از جنس چوب بوده است. * دارای دو کوبه بودند به خاطر مسائل مذهبی و محرمیت.	* به تدریج از عظمت و شکوه ورودی کاسته شد. * ارتفاع سردرب کاهش یافت. * پیرنشین ها به تدریج حذف شدند. * آجرکاری های نمای ورودی ساده تر شدند. * استفاده از مصالح جدیدی مانند سنگ برای مشخص کردن قسمت ورودی به سبک معماری اروپایی. * درب ها از سادگی خارج شدند و با اضافه شدن فلز و شیشه جلوه جدید پیدا کردند. * درب ها تک کوبه ای شدند و با عمومیت پیدا کردن استفاده از تکنولوژی به کلی حذف شدند. * المان های جدید به قسمت ورودی اضافه شدند مانند دریچه پست و آیفون

منابع

۱. اکبریان، محمدرضا، کلانتریان، سیده مرجان، فرزان یار، حمیدرضا. ۱۳۹۳. خانه های بافت تهران قدیم در دوران قاجار و پهلوی.
۲. بانی مسعود، امیر. ۱۳۹۴. معماری معاصر ایران، نشر هنر معماری قرن، چاپ ششم.
۳. پرنا ، مهدی .۱۳۸۶. دروس تاریخ و مبانی نظری انتشارات راهیان ارشد.
۴. سلطان زاده، حسین.۱۳۷۱. فضاهای ورودی خانه های تهران قدیم، دفتر پژوهشهای فرهنگی، تهران.
۵. سلطان زاده، حسین .۱۳۷۲. فضاهای ورودی در معماری سنتی ایران، دفتر پژوهشهای فرهنگی، تهران.
۶. سلطان زاده، حسین.۱۳۷۳. نماهایی از ساختمانهای تهران(از معماری دوران انتقال)، دفتر پژوهشهای فرهنگی، تهران.
۷. سلطان زاده، حسین.۱۳۷۵.پنجره های قدیمی تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی، تهران.
۸. سیدیان، علی؛ کلایی، مبارکه. ۱۳۹۳. بررسی پلان خانه های مسکونی در دوره ی قاجار، پهلوی و معاصر در شهرستان بهشر با رویکرد اقلیمی و شکلی اولین همایش معماری، عمران و محیط زیست.
۹. قبادیان، وحید. ۱۳۸۳. معماری در دارالخلافه ناصری :سنت و تجدد در معماری معاصر تهران، چاپ اول، پشتوتن.
۱۰. کیانی، مصطفی.۱۳۹۵. معماری دوره پهلوی اول: دگرگونی اندیشه ها، پیدایش و شکل گیری معماری دوره بیست ساله معاصر ایران ۱۳۲۰-۱۲۹۹. ناشر، مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران. تهران.
۱۱. مهدوی نژاد، محمد جواد، مشایخی، محمد.۱۳۸۹. بایسته های طراحی مسجد بر مبنای کارکردهای فرهنگی- اجتماعی. فصلنامه علمی- پژوهشی آرمانشهر. شماره ۵.
۱۲. مهدی پور، حسین، جعفری، رشید ، و ساداتی، سید پوران دخت. ۱۳۹۲ . جایگاه جلوخان در معماری مسکونی بومی ایران . مسکن و محیط روستا.
۱۳. نقره کار، عبدالحمید؛ رئیسی، محمدم نان.۱۳۹۰. تحلیل نشانه شناختی سامانه مسکن ایرانی بر اساس ارتباط لایه های متن مسکن، نشریه هنرهای زیبا معماری و شهرسازی، شماره۴۶.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۶ (پیاپی: ۴۵)، شهریور ۱۴۰۱

جستاری پیرامون الگوهای نگارش متن در سینمای ایران

علیرضا اکبرپور[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۳۰
کد مقاله: ۳۴۲۶۴

چکـیده

سینمای ایران با توجه به توفیقاتی که در سال‌های گذشته از حضور خود در عرصه‌های جهانی داشته است، تاکنون نتوانسته است که خود را با نگارش الگوهای مناسب فیلمنامه‌نویسی وفق دهد و در این میان تنها بر اساس تفکر غریزی فیلمسازان جوایز جهانی را برای خویش رقم زده است. پژوهش جاری تلاش دارد که ضمن معرفی الگوهای سودمند نگارش متون نمایشی به تطبیق‌پذیری بهترین شیوه‌ها در سینمای ایران بپردازد تا بلکه از این مکاشفه مسئله اهمیت فیلمنامه را به عنوان سنگ‌بنای اصلی تولید سینمایی در کشور ایران مورد تأکید قرار دهد.

واژگـان کلـیدی: سینمای ایران، الگوهای نگارش در سینمای ایران، ادبیات ملی و بومی، فیلمنامه نویسی، متون نمایشی.

۱- کارشناس ارشد در رشته سینما و ادبیات نمایشی- مدرس دانشگاه جامع علمی و کاربردی
persianport@yahoo.com

۱- مقدمه

در شرایط کنونی نقش و اهمیت متن در دست‌یابی به تولیدات صنعتی سینما امری انکارناپذیر می‌باشد. محقق در پژوهش پیش‌رو تلاش خواهد نمود که با شیوه و روش تحقیق کاربردی و توصیفی به تجزیه و تحلیل انتخاب بهترین شیوه در نگارش فیلمنامه در سینمای ایران بپردازد. یکی از مهم‌ترین نقاط آسیب‌پذیر در سینمای ایران، مسئله سامان‌دهی و کلاسه‌نمودن فیلمنامه آثار تولیدی می‌باشد که متأسفانه در شرایط کنونی هیچ‌گونه توجهی از سوی دست‌اندرکاران سینمایی ایران به این مسائل نمی‌شود. این مسئله منجر به این پرسش اساسی گردیده است که چرا ساختار تولیدی در سینمای ایران، صنعتی به معنای متداول آن نیست و اقتصاد جهانی را در سبد درآمدی خود حذف نموده است. پژوهش حاضر سعی خواهد داشت شیوه‌های الگویی تثبیت‌شده و شناخته-شده‌ای را که هم‌اکنون در سینمای جهان مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرند را جهت کارایی در سینمای ایران مورد شناسایی و تجزیه و تحلیل قرار دهد تا در نهایت از این طریق به هدف صنعتی نمودن و دارای ارزش اقتصادی نمودن سینمای ایران در کلیت تولیدات نزدیک گردد. متاسفانه با توجه به بومی بودن ارزش چنین پژوهشی و همچنین قالب نگارشی فرآیند الگوی اوجگاهی که بشکل بارز و غالبی در قاطبه تولیدات ایرانی مورد استفاده قرار می‌گیرد، نمی توان از پیشینه تحقیق جامع و درخوری سراغ گرفت. هرچند که نویسنده بخشی از پژوهش پیش رو را در کتاب صنعتی سازی سینمای ایران در کنار سایر مسائل بصورت تفصیلی مورد واکاوی و کنکاش قرار داده است.

۲- تفاوت قصه‌پردازی و روایت‌سرایی با داستان‌پردازی

بسیاری از اساتید شاخه نمایش، خواستگاه شکل‌گیری نمایش را به دو دسته زایش آیینی و غیرآیینی تقسیم‌بندی نموده‌اند. زایش آیینی به مجموعه باورهای کهن‌الگویی و مراسم و بزرگداشت آیین‌های قومی اشاره دارد و زایش غیرآیینی به فعالیت‌ها و دستاوردهای روزمرگی قوم‌های کهن بازمی‌گردد. به عنوان نمونه انسان دوران کهن، شرح شکار روزانه خود را در کنار آتش شبانه برای اهالی قبیله به شکل نمایش تقلیدی و زبانی سرشار از علائم بصری و بعدها به شکل هجاکردن الفبای مورد توافق افراد قبیله بازگو می‌نمود و این از اولین مراحل شکل‌گیری روایت نمایشی و گفتاری محسوب می‌شود. این شیوه روایت‌سرایی که ریشه در زایش غیرآیینی داشته، عمدتاً به مسائل روزمره اختصاص داشته و شکل‌دهنده قصه‌های آدمی در دوره‌های بعدی گردیده.

اگر بخواهیم ما به تفاوت محوری و اساسی قصه‌پردازی و روایت‌سرایی با داستان‌پردازی اشاره‌ای داشته باشیم، باید عنوان نماییم که فضای حاکم بر عرصه روایت‌پردازی و قصه‌گویی از فضای نظام‌مند علت و معلولی که معمولاً بر داستان‌پردازی وجود دارد، برخوردار نیست. داستان مفهومی جامع از روابط علت و معلولی‌ست که شخصیت‌ها و اعمال مورد کنش آنان راتوجیه می‌نماید، لذا فضای حاکم بر عرصه قصه و روایت از زنجیره‌های مستحکم و منطقی که داستان از آن برخوردار است، تبعیت نمی‌نماید. که البته این مهم خود به کهن بودن و تا حدودی افسانه بودن قصه‌ها باز می‌گردد که جنبه وجود تعقل مدرن در آن‌ها در کمترین سطح ممکن قرار گرفته است.روایت‌سرایی و قصه یک مفهوم کلی‌تر نسبت به داستان‌پردازی به شمار می‌آیند. در داستان‌پردازی نویسنده با شاخ و برگ‌های توسعه‌ای و بسط حوادث با دقیق‌ترین جزئیات مواجه است، لذا در قصه و روایت یک سیر کلی حوادث بدون غور در جزئیات به مخاطب ارائه می‌گردند. همچنین تفاوت قصه، که در ادب گذشته ما سابقه دور و درازی دارد، با داستان به معنای متعارف آن در طرز نگریستن به واقعیت یا در حقیقت در نحوه پرداخت آن است. در قصه در وهله اول سرگذشتی که نقل می‌شود اهمیت دارد و آدم‌ها فقط از حیث پیش بردن این سرگذشت نقشی فعال یا منفعل دارند. در ادب گذشته ما سمک عیار، امیرارسلان نامدار و قصه‌های عامیانه یا شفاهی را می‌توان از مقوله قصه نامید.

در حقیقت قصه یا رمانس شکل بدوی داستان کوتاه یا رمان است. اما داستان یا رمان، چه در نگریستن به واقعیت و چه در پرداختن به ساختارهای روایی، فرق اساسی با قصه یا رمانس دارد. داستان یا رمان معمولاً آدم‌ها را به نحوی می‌پردازد و جریان زندگی را – چنان‌که هست یا فرض می‌شود که هست – به گونه‌ای تصویر می‌کند که پیچیدگی‌های واقعی و تناقض‌های گوناگون هستی در آن انعکاس پیدا می‌نماید. گیریم این پیچیدگی‌ها و تناقض‌ها از صافی ذهن خیال‌پرداز نویسنده می‌گذرند. در داستان یا رمان روایت آدم‌ها با یک‌دیگر و با طبیعت و با موقعیت و وضعیت اجتماعی آن‌ها ـ چه از حیث طبقاتی و نژادی و چه از حیث اخلاقی و جنسی ـ کمابیش قابل توضیح است یا باید قابل توضیح باشد. سیرت یا شخصیت آدم‌ها معمولاً بیش از حوادث و سیر ماجرا ـ چنان‌که در قصه یا رمانس می‌بینیم ـ اهمیت دارد.

از همین رو دیالکتیکی که در داستان یا رمان هست در مقایسه با دیالکتیک قصه یا رمانس کاملاً پیچیده‌تر است و الزاماً آدم‌ها را صرفا به تضادهای اخلاقی یا تقابل‌های خشک و خالص با یکدیگر در یک قلمرو بسته نشان نمی‌دهد.۱(بهارلو، ۱۳۸۴:مقاله)

امروزه مفهوم روایت مبدل به واژه‌ای گردیده است که ما همواره در ادبیات داستانی و گفتاری خودمان از آن استفاده می‌نماییم. استفاده‌ای که عمدتاً با مصادیق تعریفی‌ای که در اینجا ارائه دادیم، انطباق نمی‌نماید. ذکر این نکته اهمیت شایانی دارد که کاربرد واژه روایت دارای اهمیت ویژه‌ایست که می‌توانیم از آن جهت دسته‌بندی ادبیات نمایشی بهره‌گیری نماییم. که در جلوتر به آن اشاره کامل خواهیم نمود.

۳- نظریه‌های پایدار و شناسا در داستان و روایت

در این‌جا ما می‌توانیم به بررسی نظریه‌های داستان و روایت در نزد افرادی شناخته‌شده اهتمام ورزیم. مبحث داستان و روایت، پنج نظریه‌پرداز عمده و اصلی دارد: ولادیمیر پراپ(۱۹۷۰– ۱۸۹۵م)، تزوتان تودوروف(تاکنون– ۱۹۳۹م)، رولان بارت(۱۹۸۰– ۱۹۱۵م)، ژرار ژنت (تاکنون– ۱۹۳۰م) و آلجیر داس گریماس (۱۹۹۲– ۱۹۱۷م).

ولادیمیر پراپ: این نظریه‌پرداز روسی، عمده نظریات خود را درباره روایت، در سال ۱۹۳۸ در کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» منتشر کرد. پراپ روایت را این‌گونه تعریف می‌کند: «متنی که تغییر وضعیت را از حالت پایدار به حالت ناپایدار و دوباره بازگشت آن به حالت پایدار بیان می‌کند». پراپ این تغییر وضعیت را رخداد[1] می‌نامد.[2] (احمدی، ۱۳۸۰: فصل ششم)

تزوتان تودوروف: این نویسنده و منتقد بلغاری‌الاصل، معتقد است که داستان با وضعیتی پایدار شروع می‌شود، سپس نیرویی تعادل آن را بر هم می‌زند و موقعیت ناپایداری ایجاد می‌شود و با کنش قهرمان داستان، موقعیت دوباره به حالت پایدار برمی‌گردد. تودوروف معتقد است که در داستان دو فصل وجود دارد: فصل وضعیت‌ها (پایدار و ناپایدار) و فصل گذار. (احمدی، ۱۳۸۰:فصل نهم)

رولان بارت: بارت روایت را ابزار ارتباط می‌داند که فرستنده‌ای دارد و گیرنده‌ای. او تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای از روایت و داستان دارد:

۱) راوی دیدگاه شخصیت اصلی داستان را دارد، با ضمیر اول شخص می‌نویسد، گاه قهرمان است و گاه شاهد رخدادهای داستان.

۲) راوی غیرشخصی است، دانای کل است و به قول گوستاو فلوبر (۱۸۸۰– ۱۸۲۱م) داستان را «از جایگاه خداوندی» می‌بیند.

۳) در جدیدترین گونه روایت و داستان که نمونه کاملش در آثار هنری جیمز (۱۹۱۶– ۱۸۴۳م) هست، راوی روایت خود را به دانش و بینش شخصیت‌ها محدود می‌کند و همه چیز چنان پیش می‌رود که انگار هر یک از شخصیت‌ها، راوی هستند. (احمدی، ۱۳۸۰:فصل هشتم)

ژرار ژنت: ژرار ژنت، منتقد و نویسنده فرانسوی، داستان را دارای چهار عنصر می‌داند:

۱– نظم که بیان منطقی و زمان‌مند داستان است.

۲– تداوم روایت و بیان داستانی که نشان می‌دهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف کرد.

۳– تکرار که به تعداد روایت و بیان داستانی از یک رخداد در رمان می‌پردازد.

۴– حالت یا وجه، به این معنا که فاصله روایت و داستان با بیان راوی کدام است؟ آیا روایت مستقیم است یا غیرمستقیم و یا غیرمستقیم آزاد؟[3] (محمدیان، ۱۳۸۷:مقاله)

آلجیر گریماس:

گریماس، روایت‌شناس مقیم فرانسه، برای روایت، سه نوع ساختار قایل است:

۱– زنجیره‌های اجرایی که چگونگی انجام عمل و یا ماموریتی را بیان می‌کند.

۲– زنجیره‌های میثاقی که به وسیله آنها وضعیت روایی مورد نظر به سرانجام معهود خود می‌رسد.

۳– زنجیره‌های جابه‌جاکننده که به کمک آنها انواع جابه‌جاسازی روایتی انجام می‌شود. (محمدیان، ۱۳۸۷:مقاله)

در پایان باید گفت که نظریه‌های داستان و روایت محدود به این پنج نظریه نمی‌شوند و ممکن است ما به نظریات دیگری هم برخورد نماییم. اما این پنج نظریه که به شکل موجز معرفی شدند، از اصلی‌ترین نظریات مبحث داستان و روایت محسوب می‌شوند.

۴- ساختار فیلمنامه چه چیزی می‌تواند باشد

بحث پیرامون این موضوع که عنصر و عامل فیلمنامه چه چیزی می‌تواند باشد، امروزه به یکی از محورهای اصلی گفتمان در پدیده سینما بدل گردیده. بسیاری از فعالین در امور سینمایی اعتقاد دارند که فیلمنامه چیزی نیست جز یک دستورالعمل فنی که به کارگردان این اجازه را می‌دهد یک متن داستانی و روایتی را با نظم و ترتیبات فنی خاص به فیلم تبدیل نماید. که البته به نقش تصویری بودن و قابل تصویرگشتن این متون نیز تأکید فراوان دارند.

دیوید بوردول (تاکنون– ۱۹۴۷م) و ژانت استیجر و کریستیان تامپسون (تاکنون– ۱۹۵۰م) ادعا دارند که از سال ۱۸۹۷ مؤسسه بیوگراف نویسندگانی را به خدمت گرفته بود تا هر آنچه می‌توانستند از طرح اولیه، داستان و چکیده‌های داستان و قصه، ایده‌های پدیدآورند که از روی آن‌ها بتوان چیزی را آماده ساخت که در آن روزها به آن عنوان متن خلاصه فیلمنامه۲ داده بودند. و این رخداد آغاز رسمی سفارشی‌سازی در سینما و تولد فیلمنامه محسوب می‌شود.۴ (وانوا، ۱۳۷۹: ۱۷ و ۱۸)

فیلمنامه نوشتاری است که بیش‌تر و به مراتب آشکارتر از هر متن دیگری، در معرض بی‌واسطه‌ی فعل و انفعالات قواعد و دستورهای زبان گفتار قرار می‌گیرد و با همه‌ی ناسازگاری‌های معنایی و تمایزهای ساختاری که با قلمروی عمل گفتاری دارد، می‌کوشد از آن تأثیر بپذیرد. فیلمنامه در طول دوره‌ی تکوینی خود دنباله‌رو و مطیع هیچ سبک و سیاق نوشتاری شناخته‌شده‌یی نبوده است. بنابراین به هیچ اثر نوشتاری شبیه نیست جز به خودش. پس همه چیز آن – از ساختار روایت‌های مهیا برای

1- EVENT
2- out line script

تصویرشدگی و کارکردهای تغییر تخیل گرفته تا جست‌وجو برای یافتن شکل‌ها و شگردهای متنوع به منظور هر چه خالص نشان دادن رخدادها و منطق خاص حاکم بر شخصیت‌پردازی و ... سرانجام مدیون نظام بیان بصری تازه و منحصر به فردی می‌باشد که قرار است امروز یا فردا در ساز و کارهای روند تولید و چگونگی و چندگانگی اجرای هنر سینما، ابتدا تا حد قابل اعتنایی مستهلک گردد و سپس به شکل دیگر پرداخت و پدیدار شود. فیلمنامه برای آن‌که «خود» را بیابد و بتواند آن را به بخش انکارناپذیری از عملکرد ترکیبی سینما تبدیل نماید، همواره درصدد آن است که از تمامی نظام‌ها و شبکه‌های ارتباط نوشتاری – گفتاری که بر هستی پیچیده‌ی ادبیات، روانشناسی، مردم‌شناسی و ... دلالت دارند و نیز از بازتاب‌های منطق قطعیت‌ناپذیر و کم‌تر شناخته‌شده‌ی حاکم بر مناسبات مردمی به قدر کفایت بهره‌مند شود. ضمن آن که شباهت‌های ماهوی و هم‌سازه‌گونی‌های ساختاری خود را با دیگر انواع و اشکال نوشتاری، به‌طور پیوسته و مصرانه انکار می‌کند.

همواره می‌توان برای یک فیلمنامه دو نوع موجودیت‌یافتگی مبتنی بر دو مرحله‌ی زیستی قابل تشخیص در نظر گرفت: یکی موجودیت نوشتاری – زیست در مرحله‌ی خلق از طریق تبدیل اندیشه و احساس به کلمات – و دیگری موجودیت بصری – زیست در مرحله‌ی تکوین دیداری، از طریق تبدیل به ساختار سینمایی. این دو مرحله اگرچه به لحاظ تقدم و تأخر زمانی و شرایط خاص موجودیت‌یافتگی فیلمنامه و برخی نگرش‌های قیاسی مانند قابلیت‌های اسلوب نوشتاری در مقایسه با امکانات روش کارگردانی، یا اندازه‌ی درک لذت خوانش فیلمنامه و سنجش آن با مفهوم و میزان لذت دیداری حاصل از یک اثر سینمایی و ... به ظاهر مستقل و جدا از هم دیده می‌شوند اما واقع این است که ارگانیسم زنده و هر بار تکوین‌پذیر فیلمنامه و دینامیسم محاسبه‌ناپذیر موجود در آن را هرگز نمی‌توان جز با تبیین پیوستگی‌های درونی و ردیابی تداوم حرکت زیباشناختی از مرحله‌ی زیست کلمات تا مرحله‌ی تکوین بصری مورد ارزیابی قرار داد. (روانجو، ۱۳۸۵:مقاله)

هر تعریف یا زمینه‌یی که فن و هنر نوشتار را –با توجه به حفظ تناسب‌های روایی و امکانات بصری سینما– در احاطه‌ی دگرگونی‌های معطوف به تصویر و صدا درآورد، می‌تواند ما را به بخشی از چیستی فیلمنامه نزدیک نماید. از همین دیدگاه می‌توان به نوع محدودیت‌ها و اعتبارهای غیرقطعی گمنام اما قابل شناختی اشاره کرد که مناسبات در حال دگرگونی فیلمنامه مخاطب را از طرفی با همه‌ی بی‌شکلی‌ها و گنجایش‌ناپذیری‌اش عرصه و زمینه می‌بخشد و از طرف دیگر جایگاه همیشه مفروض و احتمالی فیلمنامه را در مقایسه با ارتباط سه‌وجهی و متقابل و تأویل‌طلب متن ادبی –منتقد– مخاطب هم متزلزل‌تر و هم غیرقابل تفکیک‌تر نشان می‌دهد. این که فیلمنامه چه بعد از نوشتار و چه هنگام کار، مخاطبان بالفعل و طبقه‌بندی‌شده‌یی ندارد، ادعای نابه‌جایی نیست. زیرا فیلمنامه، حتی به عنوان یک اثر انتشاریافته و شناسنامه‌دار فاقد قابلیت خوانش و فاقد آن انرژی و تکوینی است که قادر باشد ارتباط ذهنی – زبانی روشن و بی‌پیرایه‌یی را با خواننده و با حکمیت فعال و زنده‌ی نقد اثر ایجاد کند. چنین ارتباطی را بعدها قرار است هنر سینما، از دل فیلمنامه و با به‌کارگیری ابزارها و متدهای تولیدی خود ایجاد نماید و خود را به اجتماع تماشاگرانی عرضه نماید که به لحاظ وجه دیداری و شنیداری‌شان و از جنبه‌ی نسخ مخاطب‌شناسی با خوانندگان هنوز بالقوه‌ی فیلمنامه تفاوت‌های ماهوی دارند. به همین دلیل، به هیچ طرز و وسیله‌یی نمی‌توان فیلمنامه را اثری قائم به خود تصور کرد. اتکای فیلمنامه به خود، به تعبیری نافی مفهوم و ساختار آن می‌باشد. از این رو ارزیابی ساختاری بصری آن و محاسبه‌ی موقعیت‌های روایی و شناخت نظام‌های نشانه‌شناسی حاکم بر مضمون فیلمنامه، در اندرون فیلم و طی روند تولید اثر سینمایی امکان‌پذیر نیست. مشخص‌ترین ویژگی یک فیلمنامه، وضعیت در حال گذار بودن است، وضعیتی که فیلمنامه در دل اثر سینمایی، از امکان‌های تبدیل شدن به یک مفهوم هنری (یا دست کم به بخشی از یک مفهوم هنری) برخوردار می‌گردد.

شاید این جمله پازولینی (۱۹۷۵– ۱۹۲۲م)، فیلمساز شهیر ایتالیایی، تبیین‌گر مفهوم این عبارات باشد: فیلمنامه ساختاری است که فرو می‌ریزد تا ساختار دیگری را بنا سازد. (وانوا، ۱۳۷۹: ۲۶)

۵- ارتباط دوسویه فیلمنامه با شرایط اقتصادی سینما

حرفه فیلمنامه‌نویسی امروزه یک حرفه ویژه در سینما به حساب می‌آید. عرصه فیلمنامه‌نویسی یک ارتباط کاملاً دو سویه با شرایط اقتصادی بصورت رفت‌وبرگشتی دارد. چرا که حرفه فیلمنامه‌نویسی هم می‌تواند شرایط ارتزاق نویسنده را به بار آورد و از طرفی نگارش یک فیلمنامه موفق و ذائقه‌مند که بتواند نیازهای مخاطبان را ارضا نماید، از پیش، فروش یک فیلم را تضمین خواهد نمود و شرایط اقتصادی سینما را بهبود خواهد بخشید. درسینمای فعلی ایران نه‌تنها فیلمنامه‌نویسی بلکه تمامی صنوف دچار مشکل هستند و این مشکلات ریشه در اقتصاد دارند. چرا که سینمای ما هنوز مفهوم حرفه‌ای و صنعتی بودن را، که در آن امکان تفکیک و طبقه‌بندی تخصص‌ها وجود دارد، با خود همراه نساخته است.

توجه به ضوابط، ممیزی‌ها و شرایط تولید فیلم‌نامه و حقوق مادی و معنوی فیلم‌نامه‌نویسان در یافتن جایگاه مناسب این حرفه تأثیر بسزایی دارد و از امور تعیین‌کننده جهت ارتقاء سطح اقتصادی سینمای ایران محسوب خواهد شد. فیلمنامه زیرساخت سینماست و بدون‌توجه به فیلمنامه شکوفایی در سینما میسر نخواهد شد. یکی از راه‌هایی که می‌تواند در توفیق تجاری و اقتصادی سینمای ایران کارگشا باشد، توجه به نگارش فیلمنامه‌هایی با ساختار داستانی‌ست، نه ساختار روایتی که در قبل از آن سخن به میان آوردیم. چرا که مخاطب تمایل بیشتری همواره در توجه به یک داستان منسجم و مهیج که اصول منطقی را در ساختار پیرنگی خود

رعایت نموده است، دارد. و در غالب موارد مخاطب از تماشای یک بستر تحلیل شخصی فیلمساز که جهان‌بینی خود را در پیچیدگی‌هایی فلسفی در الگوی یک فیلمنامه روایتی (غیر داستانی یا داستانی کمرنگ)، ارائه می‌دهد، گریزان است.

اگر بخواهیم در یک بررسی اجمالی، از انواع ساختارهای داستانی که می‌توانند در مرحله نگارش فیلمنامه مورد استفاده قرار گیرند، عنوانی ارائه دهیم، می‌توانیم آن‌ها را در چهار دسته کلی قرار دهیم. البته لازم به ذکر است که تنها پاره‌ای از این اسلوب و ساختارهای داستانی، می‌توانند هدف کلی و کامل جذب مخاطب و ارتقاء سطح دستاوردهای اقتصادی سینما را به دنبال داشته باشند. این الگوها از ساختارهای ذیل معمولاً تبعیت می‌نمایند.

۱- داستان و داستان‌سرایی بدون پایان. در این قبیل از فیلمنامه‌ها، نتیجه‌گیری پایانی به تماشاگر محول می‌شود.

۲- داستان و داستان‌سرایی در فیلمنامه‌ایی که فاقد نقطه اوج در خط سیر و منحنی دراماتیک خود است.

۳- داستان و داستان‌سرایی که بر روی داستان‌های کوتاه بدون ارتباط با یکدیگر یا بر روی بخش‌های مستقلی که فقط به سبب اصل منطقی رابطه علت و معلولی می‌توانند در پی هم بیایند، بنا شده است.

۴- داستانی که بر روی یک شخصیت اصلی و مرکزی بنا شده است. (وانوا، ۱۳۷۹: ۴۳ تا ۴۵)

بهره‌گیری از تکنیک‌های داستان‌سرایی اشاره‌گردیده در کنار انتخاب سوژه و موضوع متناسب با نیاز روز مخاطب، راهکاری منحصربفرد در خلق فیلمنامه‌هایی خواهد بود که ضمن دارا بودن مختصات ادبیات و نمادهای ملی، رونق اقتصادی سینمایی کشور را تضمین خواهد نمود.

۶- معرفی الگوهای نگارشی پیشرو و کارا در عرصه خلق متون سینمایی و نمایشی

در شکل‌های نگارشی فیلمنامه و قالب‌ها و الگوهای اجرایی آن دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد. آن‌چه که اهمیت دارد این است که الگوهایی را بتوانیم به عنوان قالب اصلی مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم که از ایستایی و اثبات‌پذیری بالاتر و ماندگارتری برخوردار باشند. و به تبع آن امکان اجرایی‌سازی مطلوبتری را در فرآیند نگارش فیلمنامه در اختیار نویسنده قرار دهند.

به عنوان مثال پاره‌ای از منتقدین عرصه متن و ادبیات داستانی و فیلمنامه، شیوه نگارش اپیزودیک را به عنوان یک الگو مستقل تلقی می‌نمایند. در صورتی که می‌توانیم این راهکار نگارشی را در ساختار اوج‌گاهی بطور جداگانه پیاده‌سازی نماییم و به نوعی آن را به الگوی اوج‌گاهی وابسته گردانیم. «ناظرزاده کرمانی» ساختار اپیزودیک را چنین تعریف می‌کند: «اپیزود به بخشی از رویدادهای داستانی گفته می‌شده که به تنهایی از تمامیت و کفایت نسبی برخوردار بوده، لیکن آن داستان خود از پیوست چند «خرد داستان» یا به سخن دیگر از پیوست چند اپیزود آزگار و بسنده (تمام و کامل) می‌شده و به پایان می‌رسیده است.»[۵] (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۲: ۱۸۷) البته این نکته حائز اهمیت فراوان است که در شکل‌گیری یک اثر با شیوه اپیزودیک تم کلی اثر که تکه‌های اپیزود را به یکدیگر متصل می‌گرداند، به یک مفهوم شفاف و واحد اشاره دارد و همچنین در هر یک از اپیزودها ما می‌توانیم عناصر تشکیل‌دهنده اجزاء الگوی اوج‌گاهی را بگنجانیم. پس بر این اساس است که قادریم شیوه نگارش اپیزودیک را یک الگوی مستقل فرض ننماییم و همواره آن را وابسته به شاخه الگوهای اصلی نگارش متون داستانی بدانیم.

در این بخش نیت آن است که به الگوها و تئوری‌های اصلی در نگارش متون نمایشی و فیلمنامه اشاره نماییم که از ثبات بالا و شناخته‌شده‌ای برخوردارند و در مراحل نگارشی و اجرایی، از توان پیاده‌سازی شدن سود می‌برند. بطورکلی ما در این فرصت به سه تئوری اصلی و کارا که هم‌اکنون نیز در عرصه‌های کاربردی در حال انجام و بهره‌برداری می‌باشند، اشاره خواهیم نمود تا ضمن شناخت از کلیت این الگوها، فرصتی را جهت فهم دقیق‌تر و جامع‌تر از این قالب‌های شاخص بدست آوریم.

این سه الگو عبارتند از:

الف- الگوی نگارشی اوج‌گاهی.

ب- الگوی نگارشی اسطوره‌ای.

ج- الگو و تئوری نگارشی و تقسیم‌بندی ساختار کنش بر اساس نظریات سام اسمایلی.

۶-۱- الگوی نگارشی اوج‌گاهی

در این ساختار که یکی از کهن‌ترین شکل‌های روایی (در داستان و درام) است، روایت از جایی نزدیک به نقطه اوج شروع می‌شود و یا آن‌که رفته رفته خود را به یک نقطه اوج نزدیک می‌گرداند. رویدادها با هم روال علل و معلولی دارند و هر رویداد زاده رویداد پیش از خود است و آفریننده رویداد بعدی. در ساختار اوجگاهی یگانگی‌های سه‌گانه (زمان، مکان، کار پرداخت) رعایت می‌شود: «ساختار نقشه داستانی کلیماکتیک[1] ساختاری است، وابسته به اوجگاه و یکی از کهن‌ترین و رایج‌ترین شیوه‌هایی است که به

1- Climactic

میانجیگری آن، کارپرداخت‌ها و رویدادها در داستان‌مایه نمایشنامه طرح می‌پذیرد.» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۲: ۱۸۷) در نمایشنامه و داستان، طرح، شخصیت و دیگر عوامل توسط ساختار احاطه شده و در درون آن ساخت می‌یابند. ساختار اوجگاهی هم‌اکنون نیز یکی از ساختارهای غالب در شیوه بیان دراماتیک (تئاتر، فیلم و...) است.

امروزه اغلب فیلمنامه‌نویسان و نمایشنامه‌نویسان، کامل‌ترین تئوری الگویی در زمینه نگارش متن اوج‌گاهی را به سیدفیلد[1] نسبت می‌دهند. او به شکلی جامع مراحل نگارش یک اثر اوج‌گاهی را در کتابش تحت عنوان راهنمای نگارش فیلمنامه تشریح نموده است. سیدفیلد در ارائه این ساختار به جستن یک ایده قدرتمند جهت پرداخت تئوری خود سخت راسخ است و آن را سنگ-بنای اصلی در نویسندگان آثار نمایشی و داستانی می‌داند. ایده‌ها ذاتاً هسته‌ای[2] هستند. یکی از تعاریف کلمه‌ی هسته‌ای در فرهنگ لغت « جزیی آغازین که بخش‌های دیگر به آن افزوده می‌شوند» است. یک حقیقت دیگر درباره‌ی ایده‌ها این است که آن‌ها، اگر نگوییم اصلاً، دست کم به ندرت به شکلی کامل و یکپارچه ظاهر می‌شوند. (موریتز، ۱۳۸۴: ۳۸) از این منظر سیدفیلد معتقد به یافتن ایده‌ایست که بتوان آن را با زندگی جاری یا تخیلات ذهن آدمی وفق داد و با تهییج‌نمایی فراوان آن را در یک منحنی دراماتیک رو به اوج بسط و گسترش داد. نکته‌ای دیگر که سیدفیلد به آن بسیار اهمیت می‌دهد، دوری جستن از پدیده تصادف در خلق متن نمایشی است. ساختار فیلمنامه بر اساس منطق طراحی می‌شود. ما در زندگی خود ممکن است با وقایع عجیب و غریبی مواجه شویم، وقایعی که هرچند تعجب‌مان را برمی‌انگیزند ولی چون در دنیای واقعی با آن‌ها روبه‌رو هستیم باورشان می‌کنیم، حال آن‌که تماشاگر فیلم می‌داند در پشت همه‌ی آن چه مشاهده می‌کند یک نویسنده حضور دارد پس به سادگی از کنار هر اتفاق و رخدادی نمی‌گذرد. در این لحظه است که قالب داستان با زندگی واقعی تفاوت می‌یابد. استفاده از عنصر تصادف در شروع داستان مشکلی ایجاد نمی‌کند، چرا که در واقع خالق داستان است. اگر این تصادف از ابتدای داستان حذف شود دیگر چیزی برای گفتن باقی نمی‌ماند. در یک اثر دراماتیک و نمایشی اگر عنصر تصادف به درستی مورد استفاده قرار نگیرد، منطق داستان را به هم می‌ریزد و کار را سطحی و ضعیف جلوه می‌دهد. بر اساس این باورهاست که سیدفیلد با مواجهه پدیده تصادف در فیلمنامه، محتاط برخورد می‌کند و به اصل وجود نظام دقیق روابط علت و معلولی در ساختار اوج‌گاهی خود سخت اصرار می‌ورزد و پایبند است. چرا که لازمه تعریف یک داستان کامل با جزئیات دقیق و مهیج که سیر صعودی در رویدادها را به مخاطب منتقل سازد، رعایت اصل علت و معلولی در ورود و خروج میان حوادث و رخدادهاست.

اصلی‌ترین سرمشقی که سیدفیلد پدید آورده مربوط به ساختار سه‌پرده‌ای در فیلمنامه است. او یک فیلم ۱۲۰ دقیقه‌ای را به سه بخش تقسیم می‌کند و در هر بخش وظایفی را به عهده فیلمنامه‌نویس می‌گذارد. مثلا در ۱۰ دقیقه اول باید شخصیت‌ها معرفی شوند و فیلم تماشاگر را جذب کند. به همین ترتیب نقاط عطف، بحران‌ها، موانع، نقطه اوج و حل و فصل هرکدام شیوه و جای به‌خصوصی در فیلمنامه دارند. دکتر مایکل بتی دانشمند آلمانی علوم رسانه‌ای، فیلمساز و متخصص بازی‌های رایانه‌ای، روش فیلد را وارد علوم رسانه‌ای کرد و به صورت یک تز برای دانش رسانه‌های دیداری درآورد. (درباره سیدفیلد، ۲۰۰۸، مقاله)

سیدفیلد در ساختار سه‌پرده‌ای خود به اصول آغاز، میانه، پایان اهمیت وافر داده است.

الف- بخش آغاز که از لحظه شروع فیلم تا دقیقه ۳۰ ادامه می‌یابد که او در این بخش به معرفی شخصیت‌ها و انگیزه آنان و اشاره اجمالی به موضوع و جریان اصلی حادثه و ماجرا اشاره می‌نماید.

ب- بخش میانی که از دقیقه ۳۰ تا دقیقه ۹۰ با طول تقریبی ۶۰ دقیقه می‌باشد که جریان اصلی حادثه‌پردازی و کشمکش میان شخصیت‌ها و قهرمان داستان و دوره بحران در بستر آن رخ می‌دهد. این همان بخشی است که از میانه آن قهرمان سعی در بازگرداندن تعادل به عرصه زندگی می‌نماید که تزوتان تودوروف نیز به آن اشاره داشته است.

ج- بخش پایانی که از دقیقه ۹۰ تا آخرین لحظه داستان یعنی دقیقه ۱۲۰ رخ می‌دهد و در این بخش نتیجه عمل قهرمان و گره‌گشایی موضوع پیچیده داستان و وقوع تعادل در روال عادی زندگی و برقراری عدالت‌گستری و بازگشت به عرصه تعادلی تودوروف در آن شکل می‌گیرد.

اما آن‌چه که بستر تعریفی سیدفیلد را اوج‌گاهی جلوه‌گر می‌نماید، توجه او به نقاطی خاص از دقایق فیلمنامه است که عملیاتی خاص در جریان داستان‌پردازی را مسبب می‌گردند. سیدفیلد به دقایق ۳۰ و ۴۵ و ۶۰ و ۷۵ و ۹۰ اهمیتی خاص داده است و معتقد است که این‌ها دقایق طلائی یک فیلم هستند. (سیدفیلد، ۱۳۷۷)

دقیقه ۳۰ را نقطه عطف اول داستان می‌داند و اعتقاد دارد که در این نقطه حادثه و رویدادی، داستان را به یکباره به مسیر جدیدی هدایت و پرتاب می‌کند که آرام آرام شرایط متعادل را به سمت بی‌تعادلی سوق می‌دهد. دقیقه ۴۵ را او نقطه تسلیم‌پذیری قهرمان معرفی می‌کند که در آن شخصیت اصلی خود و محیط پیرامون را درگیر بی‌نظمی‌ها می‌بیند و عزم برای تغییر اوضاع می-نماید. دقیقه ۶۰ را نقطه میانی داستان می‌داند و اذعان می‌کند از این دقیقه مراحل حرکت رو به جلو قهرمان جهت اصلاح بی-تعادلی‌ها و بازیابی مجدد تعادل در عرصه زندگی صورت می‌پذیرد و از این حیث نقطه بی‌بازگشت تلقی می‌شود و قهرمان جهت پیشبرد داستان مجبور به اتخاذ حرکت فزاینده اوج‌یابنده می‌باشد، نه درجا زدن در بی‌تعادلی‌های قبل از آن و سلب پویایی در

1 Syd Field

2- nuclear

داستان‌پردازی و یا بازگشتن به دوران قبل که این عامل منجر به سقوط داستان و انفعال قهرمان و شکل‌گیری جریان ضد داستان می‌گردد. اهمیت این نقطه را نیز تودوروف با عنوان فصل گذار و دست‌یابی به تعادل در بستر داستان از ذهن خود یادآور شده است.

سیدفیلد به دقیقه ۷۵ نیز اهمیتی خاص داده است. او این نقطه را یک عامل تهدیدکننده قهرمان و شخصیت مرکزی دانسته است که در راه بازگرداندن تعادل در حال دست و پنجه نرم کردن با نیروهای مقاوم و مقابل در برابر خویش در جریان داستان فیلمنامه است. در واقع این یک نقطه مرگ‌زا محسوب می‌شود. دقیقه ۹۰ را سیدفیلد نقطه عطف دوم و نقطه اوج داستان و دست-یابی به بالاترین حد از منحنی ریاضیاتی اوج‌گاهی خویش درنظر گرفته است. در این نقطه قهرمان جدی‌ترین تلاش خود را در حذف دشمنان و نیروهای سلب‌کننده مقابلش می‌گیرد و داستان‌پردازی در مرحله بازگشت تعادل به عرصه عادی زندگی قرار می-گیرد. از این نقطه مرحله گره‌گشایی و رخداد عدالت‌گستری اتفاق می‌افتد. که تا مراحل پایانی فیلمنامه در دقیقه ۱۲۰ این روند تا از نفس‌افتادن نهایی داستان و خاتمه فیلمنامه ادامه می‌یابد. (سیدفیلد، ۱۳۷۷)

البته جهت بازشناسایی نقطه اوج میان سیدفیلد و لیندا سیگر اختلاف‌نظری وجود دارد. خانم سیگر بر خلاف سیدفیلد نقطه عطف دوم و نقطه اوج را بر هم منطبق نمی‌داند و معتقد است در فواصل میان دقایق ۱۰۵ تا ۱۱۰ از فیلمنامه اوج‌گاهی، نقطه اوج و شکست نیروهای مخالف قهرمان و بازگشت تعادل به روند زندگی خودنمایی می‌کند. اما سیدفیلد به عنوان مبدع این متد اعتقاد دارد که ضربه کاری بر پیکر نیروهای مقابل قهرمان در همان نقطه عطف دوم به عنوان اوج‌گاه اصلی زده می‌شود و پس از آن تا پایان فیلمنامه به علت نبود نیروی مخالف جدی و توانمند شاهد آرام‌گیری قدرت شخصیت مرکزی و فروکش کردن تسلط او هستیم تا با یک تغییر موضع شاهد گره‌گشایی نهایی و اجرای عدالت‌گستری باشیم. لذا این تغییر در فواصل زمانی ۱۰۵ تا ۱۱۰ که لیندا سیگر از آن یاد می‌نماید، نمی‌تواند به عنوان اوج‌گاه تلقی شود، بلکه نقطه چرخشی محسوب می‌شود که به شکل سیال تغییر موضع شخصیت از مسیر مبارزه انجام‌شده با پلیدی‌های زندگی را در قالب بازگشت خود به جمع مردم عادی و روال معمولی و روزمره زندگی را، به تماشاگر و خواننده بازتاب می‌دهد.

سیدفیلد در مرحله نگارش فیلمنامه اوج‌گاهی به رعایت اصول زمان‌بندی‌شده ارائه اطلاعات به مخاطب بسیار اهمیت می‌دهد و تأثیر نهایی آن را در زمانی می‌داند که این تقسیم‌بندی مناسب ارائه اطلاعات توأم با پدیده تعلیق یا دلهره و شوک یا همان اصل غافلگیری باشد. چرا که رعایت این نکات، رسیدن به نقطه اوج‌گاه و لذت دیدن و تعقیب حوادث در تماشاگر را بطور غیرقابل تصوری افزایش داده و او را تهییج می‌کند. این نکته که پدیده‌های تعلیق و شوک در نگارش داستان چه عناصری از حیث تعاریف و تکنیک‌های اجرایی می‌باشند و چه عواملی در خلق آن‌ها و کارآمد ساختن‌شان مؤثر واقع می‌شوند، مباحث متفاوتی را شامل می-گردند که از بحث پیرامون آن‌ها در این پژوهش خودداری نموده‌ایم. چرا که مباحث متفاوتی را شامل می‌گردند که ضمن خارج بودن از موضوع این پژوهش، خود مجالی جداگانه جهت تحقیق را می‌طلبد.

۶-۲- الگوی نگارشی اسطوره‌ای

یکی از الگوهایی که امروزه در عرصه نگارش متون نمایشی جهان بسیار فراگیر گردیده، الگوی نگارشی اسطوره‌ای مبتنی بر نظریات جوزف کمپبل (۱۹۸۷- ۱۹۰۴م) می‌باشد که پیرامون نقش و حضور اسطوره‌ها در خلق داستان‌های امروزی بشر طرح گردیده است. او در اثر جالبش قهرمان هزارچهره به بسط این مسائل پرداخته است. البته نظریات کمپبل در متون نمایشی همچنین، توسط کریستوفر وگلر در قالب کتابی تحت عنوان ساختار اسطوره‌ای در فیلمنامه معرفی گردیده است. وگلر با این اندیشه که تمام داستان‌ها حاوی عناصر ساختاری مشترک‌اند که حضور آن‌ها به نحوی جهان‌شمول در اسطوره‌ها، قصه‌ی پریان، رویاها و فیلم‌ها پیدا می‌شود، کتابش را آغاز می‌کند. به اعتقاد او در همه‌ی داستان‌های ماجراجویانه و اسطوره‌ها یک سری عناصر مشترک وجود دارد که طراحی داستان را هدایت می‌کنند. وگلر در این کتاب این عناصر را به ما می‌شناساند. این کتاب روشی ارائه می‌دهد تا داستان و اسطوره و روان‌شناسی در هم تنیده شوند. (فربود، ۱۳۸۶: مقاله) اما الگوی اسطوره‌ای که ساختاری کارآمد جهت نگارش و الهام از متون داستانی کهن در عرصه نگارش متون نمایشی بدست می‌دهد، چه چیزی می‌باشد؟ جوزف کمپبل در کتاب قهرمان هزارچهره، خط سیر کهن‌الگوی قهرمانی را این‌گونه عنوان می‌کند:

۱- قهرمان آینده در مأوای خویش است. ندایی به گوش او می‌رسد که او را به حرکت به سوی سرزمینی ناشناخته فرا می-خواند. او تصمیم به حرکت و ترک مأوای خویش می‌گیرد.

۲- در هنگام حرکت، یا کمی پس از آن، قهرمان از کمک‌های یک راهنمای روحانی(معنوی) بهره می‌جوید. (که گاه همین راهنما او را دورا دور زیر نظر دارد و تعقیب می‌کند.) راهنما به او توصیه‌هایی می‌کند و احتمالاً ابزار و وسایل قدرت را در اختیارش می‌گذارد.

۳- حرکت. نخستین آزمون‌ها. برخورد با یاری‌کنندگان و یا مخالفان.

۴- رسیدن به دروازه‌ی سرزمین ناشناخته. برخورد و درگیری با نگهبان این دروازه.

۵- ورود به ناحیه‌ای پر از رمز و راز. انجام مبارزه و آزمون‌های پی‌درپی جهت حذف دشمنان.

۶- انجام آزمون نهایی و شکست دشمن اصلی و پیروزی و فتح پایانی.

۷- پاداش عمل قهرمانانه.

۸- فروگذاشتن ابزار و وسایل قدرت و بازگشت به مأوای خویش. (کمپبل، ۲۰۰۸)

مشابه این فرآیند را وگلر در کتاب ساختار اسطوره‌ای در فیلمنامه نیز بدان اشاره نموده است. لیکن آن‌چه در این الگوی نگارشی قابل توجه شایان می‌باشد، این است که مسئله زمان‌بندی برخلاف ساختار اوج‌گاهی سیدفیلد مورد اهمیت قرار ندارد و تنها موضوع داستان و بلندی و کوتاهی مدت زمان حوادث و رخدادها در اثر نمایشی خلق‌گردیده، زمان کلی را تعیین خواهند نمود.

وگلر در کتاب خود سعی فراوانی نموده است تا این الگوی اسطوره‌گانی را در روند تکوینی نگارش فیلمنامه درآورد. از همین حیث اقدام به مقایسه آن با الگوی اوج‌گاهی سیدفیلد نموده است. به عنوان نمونه، وگلر به جای نقطه عطف سیدفیلد به حادثه محرک که پیش‌درآمدی جهت تغییر در وضعیت داستان و عملکرد قهرمان است، باور خاصی دارد و حتی رویدادهای دوران گذشته زندگی قهرمان را در شکل‌گیری این حادثه محرک که منجر به نقطه عطف خواهد شد بسیار مؤثر می‌داند و از آن به عنوان پیش-جراحت داستان نام می‌برد. وگلر برای این مسئله که نقاط عطف و اوج داستان‌پردازی دقیقاً در چه زمانی از فیلمنامه بایستی اتفاق بیفتند، اعتباری قائل نیست و وقوع آن‌ها را به فراخور نیاز داستان و موضوع در حال نمایش می‌داند. البته در قالب پیکره‌بندی این الگو در نگارش متن نمایشی به نقطه میانه و میدپوینت که همان نقطه بی‌بازگشت در الگوی اوج‌گاهی سیدفیلد می‌باشد، اعتقادی راسخ دارد. این نقطه هم مبین میانه داستان‌پردازی در فیلمنامه است و هم مرحله تصمیم و اراده در حال اجرای قهرمان داستان جهت زدایش پلشتی‌ها از عالمی که او را فراخوانده و تصمیمی که او به بازگرداندن تعادل به زندگی گرفته. این نقطه بی‌بازگشت قهرمانی‌ست که در میانه سفر اسطوره‌ای خود است و مصادف گشته با نیمه راه داستان‌پردازی نویسنده و خالق اثر. (وگلر، ۱۳۸۶)

سایر بخش‌های این الگو مانند گره‌گشایی پایانی و رسیدن به عدالت از لحاظ اجرا مشابهت‌های بسیار نزدیکی با الگوی سیدفیلد دارد. این الگو شیوه مناسبی در نگارش و الهام از متونی خواهد بود که قائم به رعایت از قصص کهن و اسطوره‌های ملی و الهام از مفاهیم روایتی می‌باشند و همچنین نمی‌توانند ملزم به رعایت ساختار سه‌پرده‌ای اوج‌گاهی سیدفیلد باشند.

۶-۳- الگو و تئوری نگارشی و تقسیم‌بندی ساختار کنش بر اساس نظریات سام اسمایلی

برخلاف دو الگوی قبلی، الگوپردازی سام اسمایلی به عنوان نظریه‌پرداز آمریکایی در عرصه متون نمایشی، یک جنبه تقسیم-بندی در شناخت ساختاری انواع متون نمایشی از قبیل نمایشنامه و فیلمنامه دارد که بر اساس آن ما می‌توانیم شکل‌گیری ساختاری در هر کدام از این گونه‌های متنی و شیوه بررسی و تحلیل آن‌ها از یکدیگر را تمییز دهیم.

به گفته «سام اسمایلی»،«تم ،مغشوش‌ترین ،خطرناکترین و بی‌استفاده‌ترین واژه‌ایست که می‌توان آن را در ارجاع به درام‌نویسی به کار برد. البته نیت غائی اسمایلی این نیست که در یک اثر دراماتیک تم وجود ندارد. او به پیچیدگی کشف تم واقعی به عنوان هدف واقعی خالق اثر اشاره می‌کند و بیان می‌دارد که واژه تم نمی‌تواند همه تفکر و پیام اثر خلق‌شده توسط صاحب اثر باشد و به همین جهت مخاطبان یک اثر هر کدام به فراخور سطح اندیشه خویش بخشی از آن را از درون یک اثر بیرون می‌کشند.

اما آن‌چه که سام اسمایلی را به عنوان یک پژوهش‌گر ویژه در عرصه متون نمایشی معرفی نموده است، آراء و نظریات وی پیرامون بررسی و طبقه‌بندی جامع راجع به قالب ساختاری متون نمایشی بوده است که از آن یک الگوی مفید و کارا در عرصه نگارش چنین متونی در نزد نویسندگان از خود برجای گذارده. اگر بخواهیم الگوی طبقه‌بندی ساختاری سام اسمایلی را مورد بررسی قرار دهیم، باید عنوان نماییم که او سه مرحله و روند مجزا را در الگوی خود در نظر گرفته است.

الف- تقسیم‌بندی از طریق انواع نمایشی[1]

ب- تقسیم بندی از طریق تحرک سازمانی[2]

ج- تقسیم‌بندی از طریق ترتیب و تنظیم ترسیمی[3]

۷- تقسیم‌بندی از طریق انواع نمایشی از منظر اسمایلی

از منظر اسمایلی، دو نوع شکل متون نمایشی وسیع عبارتند از شکل تقلیدی[4] و شکل تعلیمی[5]. مقصود اصلی در متون و نمایش‌های تقلیدی، هست شدن است و مقصود اصلی در متون تعلیمی، القاءکردن و متقاعدکردن مخاطب است. متون تقلیدی از حیث معنا معمولاً شرایط انسانی را بازتاب می‌دهند و متون تعلیمی گرایش‌های انسان را تغییر می‌دهند و شرایط انسانی را متحول می‌نمایند. محور توجه در متون نمایشی تقلیدی، مفاهیم درونی انسان است و معنا در این قبیل از آثار غیرمستقیم و ضمنی و پنهان است. یعنی این‌که مواجهه مخاطب با چنین اثری بصورت استنتاجی خواهد بود. اما در متون نمایشی تعلیمی، فکر در خدمت کارکرد آموزشی است و تفکر، سازمان‌دهنده کل اثر می‌باشد. در چنین آثاری تأکید نهایی بر مسئله آموزش دادن به مخاطب است. فلاسفه معمولاً دارای آثار نمایشی تعلیمی هستند و همواره احساسات و عواطف مخاطبان خود را جهت آموختن و آموزش تحریک می‌کنند.

سام اسمایلی همچنین اعتقاد دارد که پاره‌ای از آثار نمایشی نیز موجود هستند که با تلفیقی از دو گونه تقلیدی و تعلیمی خلق

1 - Dramatic Spaces
2 - Organizational Movement
3 - Graphic Arrangement
4 - mimetic
5 - didactic

گردیده‌اند. او برشت (۱۹۵۶– ۱۸۹۸م) را از مهمترین نظریه‌پردازان در عرصه متون نمایشی تعلیمی می‌داند و همچنین اوژن یونسکو (۱۹۹۴– ۱۹۰۹م) را فردی می‌شناسد که پیرامون متون نمایشی تقلیدی مطالب و نظریه‌های متعددی را از خود ارائه داده است. (اسمایلی، ۲۰۰۵)

۸- تقسیم‌بندی از طریق تحرک سازمانی از منظر اسمایلی

بر اساس آموزه‌های اسمایلی، حرکت و و تحرک سازمانی متون نمایشی در دو بخش قابل تحلیل می‌باشند. حرکت افقی[1] و حرکت عمودی[2]. که هرکدام از این دو شیوه، خصوصیات خاص خود را در اثر مزبور برجای می‌گذارند.

الف- ساختار حرکت افقی: اسمایلی اعتقاد دارد که در شکل متون نمایشی افقی، ساختار روابط علت و معلولی بسیار با اهمیت است. یک واقعه علت پیدایش وا قعه دیگر است و هیچ چیز بی‌هدف و به شکل تصادف بروز نمی‌یابد. در این ساختار انگیزه شخصیت‌ها برای آن‌که رشته حوادث داستان علت و معلولی باشند، بسیار مهم هستند. در این قبیل از ساختارهای نمایشی، پدیده داستان‌گویی بسیار پررنگ می‌باشد و بطورکلی داستان اصل نظارت‌کننده بر این ساختار محسوب می‌شود. در این ساختار تأکید بر گسترش حوادث و پیشرفت[3] و حرکت به سوی یک نقطه اوج‌گاه می‌باشد و کشمکش میان شخصیت‌ها از همین حیث، بسیار بارز می‌باشد. در ساختار حرکت افقی تأکید فراوانی بر شدن و انجام گشتن می‌شود و حرکت از یک کنش به کنش دیگر بر همین مبنا اتفاق می‌افتد. به واسطه پررنگ بودن عناصر داستانی در این ساختار، پدیده و عناصر غافلگیری و کشمکش و تعلیق از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. نکته مهم این که در ساختار افقی، عنصر تعلیق بر اساس کشمکش میان شخصیت‌ها زاییده می‌شود. (اسمایلی، ۲۰۰۵)

ب- ساختار حرکت عمودی: برخلاف ساختار افقی، اسمایلی اعتقاد دارد که در متون نمایشی با ساختار عمودی، ما کمتر با روابط علت و معلولی مواجه هستیم و حوادث همگی بصورت تصادفی و غیرعلی شکل می‌گیرند. یک واقعه خودش روی می‌دهد، نه به خاطر حوادث روی‌داده قبلی و یا حادثه‌ای که قرار است در آینده روی دهد. روابط میان حوادث و رویدادها به گونه‌ای ذهنی و تخیلی به هم پیوند می‌یابند نه بر اساس واقعیات بیرونی. برخی از متون نمایشی عمودی عمیقاً در انگیزه‌های شخصیت نفوذ می‌نمایند، اما نه به جهت تطبیق با نظام علیت بلکه جهت تعمق و ارائه تراکم و فشردگی و کشف فشار روحی و روانی شخصیت. البته اسمایلی عنوان می‌دارد که پاره‌ای از متون نمایشی با ساختار عمودی نیز موجود هستند که از نفوذ به درون انگیزه‌های شخصیت خودداری می‌نمایند. در متون نمایشی با ساختار عمودی، داستان به ندرت اهمیت پیدا می‌نماید و وجود آن بسیار کمرنگ می‌باشد. از همین رو عناصر داستانی در این قبیل از متون نمایشی بسیار کمرنگ است. حوادث و رویدادها تلاش بر پیشرفت و حرکت به سمت صعود ندارند، بلکه تأکید بر نفوذ به درون شخصیت‌ها و مرور گذشته آن‌ها را دارند. بر همین اساس، اصرار بر نفوذ است نه گسترش و توسعه رویدادها. بر خلاف ساختار افقی، اصل نظارت‌کننده بر ساختار عمودی، داستان نمی‌باشد، بلکه پدیده کشش[4] و تکرار الگوهای پیونددهنده وظیفه این نظارت را دارد. مفهوم کشش، اضطراب یا فشار روحی و روانی و بیم و امید در نزد شخصیت‌های اثر نمایشی را شامل می‌شود. تعلیق در این ساختار بر اساس کشش بوجود می‌آید. همچنین در ساختار عمودی تأکید بر بودن حوادث است نه شدن آن‌ها. یعنی این‌که حرکت از یک کنش به یک کنش دیگر، نامرتبط و بدون علت و توأم با دگردیسی و تفاوت است. برخلاف ساختار افقی که حرکت در طول انجام می‌شود، در ساختار عمودی حرکت در عمق جهت نفوذ انجام می‌شود. در این ساختار ما ناظر بر وقفه هستیم و به هر حادثه بطور مجزا می‌توانیم تأمل نماییم. در ساختار عمودی حد اعلا و غایت توجه اثر در تشنج، پیچ‌وتاب و یا سکوت به عنوان اوج‌نهایی(گره‌گشایی) می‌باشد. در ساختار افقی ما معمولاً دارای آغاز و میانه و پایان مشخص می‌باشیم. اما در ساختار عمودی ما یک وضعیت نقطه حرکت[5] داریم و یک نقطه مرکز[6] و یک نقطه توقف[7] به عنوان نوعی توالی منقطع یا تصادفی که پایان متن نمایشی را رقم می‌زند. (اسمایلی، ۲۰۰۵)

۹- تقسیم‌بندی از طریق ترتیب و تنظیم ترسیمی از منظر اسمایلی

سام اسمایلی متون نمایشی را از لحاظ نظم و آرایش ترسیمی آنان به دو دسته تقسیم‌بندی نموده است. آرایش خطی[8] و آرایش

1 - Horizontal
2 - Vertical
3 - Progressive
4 - Tension
5 - Start
6 - Center
7 - Stop
8 - Linear

پیکره‌بندی[1]. او معتقد است که همه متون نمایشی خلق‌گردیده از لحاظ منحنی دراماتیک از یکی از این گونه‌ها پیروی می‌نمایـد. او هرکدام از این دو آرایش را به صورت زیر تبیین نموده است.

الف- آرایش و ترتیب و تنظیم خطی: اسمایلی اعتقاد دارد که در آرایش خطی، موقعیت‌ها بسـیار اهمیـت دارنـد و اصـل و اساس گسترش متن نمایشی بر استمرار و توالی استوار گردیده است. شخصیت‌های اثر بر روال مسائل روانشناختی نمود می‌یابنـد و دارای روابط علت و معلولی نسبت به حوادث و کنش‌های پیرامونی خود می‌گردند. و مشابه شخصیت‌های آنان را به وفور مـی‌تـوان در زندگی روزمره کشف نمود. این قبیل از متون نمایشی از حیث توالی و ترتیب و نوع حوادث و رویدادها به شدت مرتبط و نزدیک با حوادث جاری در زندگی واقعی می‌باشند. حرکت از یک موقعیت به یک موقعیت دیگر با پیچیدگی فزاینده به سـوی حـل‌وفصـل نهایی و موقعیتی پایان‌بخش هدایت می‌شود. ساختار در این قبیل از متون غیرانتزاعی می‌باشد و مبین زندگی بالفعـل اسـت. اغلـب متون نمایشی مبتنی بر ساختار حرکت افقی را می‌توان دارای آرایش ترتیبی خطی قلمداد نمود. بطورکلی ایـن آرایـش یـک بسـتر داستانی قوی را می‌طلبد. در صورت رسم نمودار دراماتیک چنین ساختاری، می‌توانیم به یک الگوی منحنی فعـال واحـد و ترسـیم درام اوج‌گاهی دست یابیم. (اسمایلی، ۲۰۰۵)

ب- آرایش و ترتیب و تنظیم پیکره‌بندی(غیرخطی): شکل ترتیب و تنظیم پیکره‌بندی ویژه آن دسته از متون نمایشی‌ای مـی-باشد که دارای الگوهای منحنی فعالیت مجزا و متعدد، خطوط سلسله‌وار کنش (اپیزودیک)، ترتیب و تنظیمات نامتقـارن و تصـادفی هستند. در این ساختار آرایشی، تعداد داستان‌های فرعی بسیار زیاد هستند. ترتیب میان حـوادث و رویـدادها غیرمنطقـی و غیرعلـی هستند و بر اساس تصادف شکل می‌گیرند. شخصیت‌ها در این نوع متون نمایشی، نسبت به ساختار آرایش خطـی و عـالم واقعیـت تحریف‌شده‌تر می‌باشند و به نوعی فانتزی و تخیلی محسوب می‌گردند. شخصیت‌ها فاقد انگیزه می‌باشند. در ایـن متـون نمایشـی، شرایط[2] بسیار مهم‌تر از موقعیت[3] هستند. این متون نمایشی بر حالت سکون یا دوران متمرکـز مـی‌شـوند و روابـط میـان مـردم بـا یکدیگر و یا وقایع با یکدیگر اغلب فراواقعی بازتاب داده می‌شوند. مناسبات و روابط بیشتر بر پیونـد تخیلـی مبتنـی هسـتند تـا بـر پیشرفت علت‌ومعلولی. این متون نمایشی عموماً فاقد زمینه‌چینی و آماده‌سازی می‌باشند و معمولاً ریتم یـا الگـو در آن‌هـا جانشـین فرآیند داستان‌پردازی می‌گردد. حوادث ناگهانی در این آثار به وفور چشم می‌خورنـد. در ایـن سـاختار، داسـتان از اهمیـت چنـدانی برخوردار نیست و کشف حالات درونی شخصیت‌ها بسیار حائز اهمیت می‌باشد. شروع و پایـان یکبـاره از خصوصـیات ایـن آرایـش محسوب می‌شود و می‌توان عنوان نمود که متون نمایشی با ساختار حرکت عمودی در این آرایش نظم و ترتیب پیکره‌بندی، شـکل و نمود کامل می‌یابند. رسم نمودار منحنی دراماتیک آثاری که با این شیوه از آرایش ترتیبی نگاشته می‌شوند، بسیار با مشکل همراه خواهد بود. اما به جهت ساختار دورانی و تکرار حوادث در این ساختار، می‌توان منحنی دورانی را معمولاً برای آثار خلق‌گردیده با این ساختار، مفروض داشت. (اسمایلی، ۲۰۰۵)

در پایان لازم به اشاره می‌باشد که تئوری سام اسمایلی، پیرامون تقسیم‌بندی متون نمایشی و دراماتیک، اساس کـار و فعالیـت یک نویسنده را در انتخاب گونه نگارشی خود، راهگشایی می‌نماید. اسمایلی این مهم را که، یک نویسـنده بـا توجـه بـه در اختیـار داشتن یک موضوع و مضمون خاص، جهت خلق یک الگوی اوج‌گاهی و یا غیراوج‌گاهی لازم است که از چـه حرکـت سـازمانی و آرایش ترتیبی در مراحل خلق اثر خویش سود بجوید، به خوبی تبیین نموده است. همین‌طور این تئوری یک امکان منحصـربفرد در تجزیه و تحلیل آثار نمایشی و مکتوبی خواهد بود که مدعی آونگارد و پیشرو بودن می‌باشند و در مطلـوب‌تـرین شـرایط مـی‌توانـد ضمن راست‌آزمایی این‌که یک اثر پیشرو به درستی از ساختار حرکت عمودی و آرایش پیکره‌بندی(غیرخطی) سود جسته است یا نه، تمییز کلی آثار پیشرو و آوانگارد واقعی و مناسب را از آثاری که چیزی جز ملهمات و بافته‌های شخصـی و کـم‌ارزش خالقـان خـود نیستند را به محققین و مخاطبان واقف و صاحب‌دانش بازشناساند.

۱۰- نتیجه‌گیری

۱- از آنجایی که زیرساخت ادبیات ملی کشور و عمدتاً فرهنگ مشرق زمین ریشه در عرفان و ساختارهای پیچیده اسطوره‌ای و کهن‌الگویی دارد، لذا جا دارد که جهت استفاده و حضور و انعکاس ادبیات ملی کشور در آثار متون نمایشی و فیلمنامه، از الگوی نگارشی متناسب با موضوع و مضمون قابل برداشت تبعیت نماییم. در شرایط کنونی یکی از ضعف‌های عمده در الهام‌گیری از متون کهن ملی در نزد نویسندگان ایرانی آن است که به الگوی نگارشی کارا و مرتبط با اثر و منبع مورد الهام دست نیافته‌اند. در غالب اوقات الگوی اوج‌گاهی در نگارش متون حماسی و اسطوره‌ای شرقی وملی ما مورد استفاده قرار می‌گیرد که یکی از انتخاب‌های نادرست در این زمینه محسوب می‌گردد. بهترین انتخاب در این قبیل از موضوعات، ساختار اسطوره‌ای کامپبل خواهد بود که متأسفانه در نزد بیشتر نویسندگان ایرانی قالب و الگویی ناشناخته محسوب می‌گردد.

1 - Configurative
2 - Conditions
3 - Situation

۲- جهت ارتقاء سینمای تجربی، کشف استعدادهای نو و تولید و ساخت آثار جشنواره‌ای که عمدتاً مخاطبان آن‌ها بر اساس تربیت بصری با خوانش کدهای تصویری و نمایشی به شکل علمی و خاص آشنا شده‌اند، می‌توانیم استفاده از متون عرفانی و اسطوره‌ای کهن ملی خود را در قالب ساختار عمودی و غیرخطی سام اسمایلی به مرحله نگارش نمایشی درآوریم. این انتخاب از آن جهت حائز اهمیت است که ضمن آزمون و خطا در بازتولید شیوه‌های نگارشی پیچیده و نامتقارن در متون نمایشی، فرصتی بی‌بدیل در الهام از ادبیات کهن ملی و آشنا ساختن سایر ملل با آن را در اختیار نویسندگان و سینماگران ایرانی قرار می‌دهیم. همچنین با توجه به حضور چشمگیر این قبیل آثار تولیدی در بازارهای برون‌مرزی و فستیوال‌های غیروطنی، ضمن ارائه چهره ملی از کشور، می‌توانیم به عایدات اقتصادی آن برای سینما و عرصه نمایش کشور خوشبین باشیم. و در نهایت باعث رشد و شکوفایی اقتصادی ارکان سینمای کشور و نزدیکی به مفاهیم صنعتی‌سازی در سینمای ایران از طریق انتخاب الگوی مناسب نگارش فیلمنامه به عنوان جزء و گام اساسی و اصلی ساختار یک فیلم گردیم.

پی نوشت

۱- سیدفیلد یکی از نظریه‌پردازان آمریکایی سینما در حوزه فیلمنامه‌نویسی است. او کتاب‌های گوناگونی درباره نحوه نگارش فیلمنامه به تحریر درآورده است و هم‌اکنون فیلمنامه‌نویسان زیادی در سراسر دنیا از سرمشق سیدفیلد در فیلمنامه‌نویسی تبعیت می‌کنند. الگوی سیدفیلد هم‌اکنون یکی از رایج‌ترین الگوهای فیلمنامه‌نویسی در هالیوود است. سیدفیلد هم‌اکنون در دانشگاه کالیفرنیای جنوبی در بخش نگارش حرفه‌ای فیلمنامه مشغول به تدریس است.

۲- نویسنده‌ی کتاب ساختار اسطوره‌ای در فیلم‌نامه، آقای کریستوفر وگلر، در ابتدا تحلیل‌گر داستان در استودیوهای فیلم‌سازی هالیوود بود و در زمانی که در مدرسه‌ی سینمایی یو.اس.سی مشغول به تدریس بوده با آثار جوزف کمپبل (قهرمان هزار چهره) آشنا می‌شود و در پی همین آشنایی‌اش با اندیشه‌های کمپبل به تجربه‌ای متحول‌کننده دست می‌یابد. وگلر تجربیاتش را در جزوه‌ای به نام «راهنمای به کارگیری قهرمان هزار چهره» جمع‌آوری می‌کند و آن را به دوستان همکار خودش و چند نفر از مدیران شرکت والت دیزنی نشان می‌دهد. پس از تدریس جزوه‌ی راهنما در کلاس تحلیل داستان دانشگاه یو.سی.ال.ای[1] از واحد فیلم‌نامه‌نویسی استودیوهای مختلف هالیوود خواهان نسخه‌ای از جزوه راهنما شدند. پس از این وگلر به نوشتن کتاب ساختار اسطوره‌ای در فیلم‌نامه پرداخت.

منابع

۱. بهارلو، محمد، ۱۳۸۴،مقاله "تفاوت قصه با داستان در طرز نگریستن به واقعیت است"، سایت دیباچه، www.dibache.com، آفلاین، ۱ آذر ۱۳۹۹.
۲. احمدی، بابک، ۱۳۸۰، ساختار و تأویل متن، فصل ششم- شکل و معنا: پروپ، تهران:نشر مرکز.
۳. محمدیان، عباس، ۱۳۸۷، مقاله "درآمدی بر داستان و مفهوم روایت"، روزنامه تحلیل روز، ۲۱ آذر ۱۳۸۷.
۴. وانوا، فرانسیس، ۱۳۷۹، فیلمنامه‌های الگو، الگوهای فیلمنامه، ترجمه داریوش مؤدبیان، چاپ اول، تهران:انتشارات سروش.
۵. روانجو، مجید، ۱۳۸۷، مقاله "کار فیلمنامه- حرفه فیلمنامه نویس"، مجله نقد سینما، شماره ۲۴، صفحات ۳۶ تا ۴۱.
۶. ناظر زاده کرمانی، فرهاد، ۱۳۸۲، درآمدی بر نمایشنامه‌نویسی، چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.
۷. موریتز، چارلی، ۱۳۸۴، نگارش فیلمنامه‌ی داستانی، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران:انتشارات فارابی.
۸. درباره سیدفیلد، مقاله،سایت ویکیپدیا ،https://en.wikipedia.org/wiki/Syd_Field، آفلاین، ۲۱ اکتبر ۲۰۲۱.
۹. ۱ - فیلد، سید، ۱۳۷۷، راهنمای فیلمنامه‌نویس، ترجمه عباس اکبری، تهران: نشر نیلوفر.
۱۰. فربود، عبدالله، ۱۳۸۶، مقاله "قهرمان هزار چهره- معرفی و بررسی کتاب ساختار اسطوره‌ای در فیلم‌نامه"، سایت فیروز، www.firooze.ir/article-fa-372.html، آفلاین، ۲۸ اسفند ۱۳۹۹.
۱۱. وگلر، کریستوفر، ۱۳۸۶، ساختار اسطوره‌ای در فیلمنامه، ترجمه عباس اکبری، تهران: انتشارات سروش.
12. Campbell, Joseph, 2008, The Hero with a Thousand Faces, 3rd edition, New World Library, Novato, California.
13. F Smiley, Sam, 2005, Playwriting Structure Of Action, chapter three, Yale University Press, New Haven, Connecticut.

1- UCLA

A survey of text writing patterns in Iran’s cinema

Alireza Akbarpour
Master of art in cinema and dramatic literature course. Lecturer at applied science and technology university

Abstract

Iran’s cinema with regard to the successes in past year’s presence in global arenas, has not been able to adjust itself to suitable patterns in writing dramatic texts yet, and only has received international awards on the basis of filmmaker's instinctive sense. The current research is making efforts to introduce useful patterns in dramatic texts writing. Meanwhile, is considering selecting and adaption of the best methods and patterns in Iran’s cinema, perhaps from this revelation it can emphasize the importance of the scripts as the main basis in cinema production of Iran.

Keywords: Iran’s cinema, writing patterns in Iran’s cinema, indigenous and national literature, screenwriting, dramatic texts

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۶ (پیاپی: ۴۵)، شهریور ۱۴۰۱

بناهای حکومتی دوره زندیه در شیراز و کاربری آن‌ها تا روزگار پهلوی

منا قربانی[1]*، امیرحسین حکمت‌نیا[2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۲۱
کد مقاله: ۶۵۱۲۳

چکـیده

شیراز در عصر زندیه و در دوره پادشاهی کریم‌خان‌زند به عنوان پای‌تخت برگزیده شد و برای آن‌که این شهر در خور و شایسته این پادشاهی گردد، آبادانی‌های بسیاری آغاز شد. از جمله این آبادانی‌ها ساخت تأسیسات حکومتی زندی در کنار بسیار ابنیه‌ای بود که در شیراز ساخته شد تا محل استقرار، حکمرانی و پادشاهی کریم‌خان‌زند و فعالیت بزرگان حکومت باشد. در مجموعه این ابنیه فعالیت‌های نظامی، سیاسی، اقتصادی و حتی امور شخصی شاه صورت می‌گرفت. این پژوهش برای نخستین بار با به‌کارگیری منابع دست اول عصر زندیه و قاجار، نسخ خطی، سفرنامه‌ها و نیز با استفاده از تصاویر موجود از عصر قاجار به بازسازی نقشه جانمایی این تأسیسات پرداخته است. در این پژوهش به ابنیه‌ای پرداخته شده که در مجموعه تأسیسات حکومتی قرار می‌گرفتند و یا در ارتباط مستقیم با آن‌ها بوده‌اند.

واژگـان کلـیدی: کریم‌خان‌زند، زندیه، پهلوی، نقشه، شیراز

۱- کارشناس ارشد ایران‌شناسی (نویسنده مسئول) *ghorbani_m19@yahoo.com*
۲- کارشناس ارشد باستان‌شناسی

۱- مقدمه

کریم‌خان‌زند پس از انتخاب شیراز به عنوان پای‌تخت زندیان و پیش از استقرارش در این شهر، ساخت و ساز بناهای حکومتی را آغاز کرد. تأسیساتی چون ارگ، باغ نظر، دیوان‌خانه، میدان توپ‌خانه، میدان طویله، میدان وکیل، میدان نعل‌بندان، میدان نقاره‌خانه، نقاره‌خانه، سربازخانه، قورخانه، جبه خانه، ضراب‌خانه و اصطبل خاصه در پای‌تخت جدید ساخته شد. بناهای شکوه‌مند عمومی چون بازار، مسجد و حمام وکیل در اطراف آن احداث گردید، آن چنان که شهر شیراز تا به امروز بخشی از عظمت خود را مدیون این اقدامات ارزنده کریم‌خان زند است. متأسفانه نام و جزییات بخش‌های مختلف تأسیسات حکومتی محدث عصر کریم‌خان اغلب در منابع زندی عنوان نشده اند و توضیحات به صورت کلی ثبت شده اند. کارکرد بخش‌های مختلف و نیز نام دقیق آن‌ها از میان منابع مختلف زندی و قاجاری بررسی و تحلیل شده است.

۲- آغاز استقرار کریم‌خان زند در شیراز

کریمخان زند در چهارشنبه ۲ صفر سال ۱۱۷۹ ه.ق وارد شیراز شد (گلستانه، ۱۳۴۶: ۴۵۷)، ۷ روز و شب بازارها و کاروان سراهای شهر آراسته شدند و او تمام وقت خود را صرف ساخت عمارات مستحکم در شیراز کرد (رستم الحکما، ۱۳۴۸: ۳۳۵-۳۳۶ و ۴۱۲). تأسیسات حکومتی زندی مانند باغ نظر، بارو، دیوان‌خانه، قورخانه، میدان و ارگ و مرمت بناهای شهری هم‌چون مسجد نو بین سال ۱۱۷۲ ه.ق تا ۱۱۸۰ ه.ق که سال استقرار رسمی کریم‌خان زند در شیراز بود، تحت دستور کریم‌خان زند و با نظارت مستقیم صادق خان زند صورت گرفت و ساخت سایر بناها مانند بازار و مسجد پس از استقرار وی و احتمالا از سال ۱۱۸۳ ه.ق آغاز شد و به مدت ۴ سال به طول انجامید (افسر، ۱۳۵۳: ۱۸۶) و عمران و آبادانی شهر تا پایان زندگی و سلطنت وی ادامه داشت.

۳- ارگ یا حرم‌خانه کریم‌خان زند

ارگ به معنای بستن و ایجاد مانع است که معمولا در بلندترین نقطه شهر ساخته می‌شد، پیشینه ساخت ارگ به ۳۰۰۰ پیش از میلاد می‌رسد (کمالی سروستانی، ۱۳۸۴: ۴۸). «کریم‌خان زند، عمارات رفیع و قصور منیع به جهت نشیمن خویش با قابلیت حرم‌سرا در خوشترین مکان احداث کرد چرا که خوش نداشت در سرای گذشتگان منزل کند» (نامی اصفهانی، ۱۳۶۳: ۱۵۵). بر اساس سفرنامه کارستن نیبور، ارگ در دوره زندیه با عنوان حرم کریم‌خان آخرین بنای احداث شده از مجموعه تأسیسات کریم‌خانی بود که در زمان حضور او در شیراز در سال ۱۱۷۹ ه.ق هنوز در حال احداث بود (نیبور، ۱۳۵۴: ۶۸). ارگ با دیوارهای رفیع و خندقی در اطراف با عمقی به ارتفاع دیوارها (فرانکلین، ۱۳۵۸: ۱۸) و با طرح قلعه بنا شد. پل متحرکی رابط ارگ و میدان بود (Jones, 1833: 106). ژنرال سرپرسی آیرونساید در سال ۱۲۹۹ه.ش از خندق اطراف ارگ سخن به میان آورده است (رنجبران و گلشنی، ۱۳۹۴: ۳۰۵) که این خندق در ابتدای عصر پهلوی پر شد[۱].

ساخت ارگ بین سالهای ۱۱۷۸ و ۱۱۷۹ آغاز شد و در سال ۱۱۸۰ ه.ق پایان یافت و از آن‌جا که قرار بود حرم‌سرای وکیل باشد اتاق های فراوان داشت. سنگ های رخام آن مانند ستون‌های سنگی ۸ و ۹ ذرع طول از معادن شیراز استخارج شد و سنگ‌های مرمر آن از تبریز و یزد وارد شد تا آن‌که زمستان شد و در سال ۱۱۸۰ ه.ق طرح های ظریف و نقاشی‌های آن مانده بود دوباره استادکاران فوج فوج شتافتند و کار ساخت آن در همان سال به اتمام رسید (نامی اصفهانی، ۱۳۶۳: ۱۵۶- ۱۵۹).

مکان ساخت ارگ را پادشاه خود برگزید و در طراحی آن نظارت داشت و آب رکن آباد تا این بنا کشیده شد. برای ساخت این بنا که طراحی خود کریم‌خان زند بود از معماران، هنرمندان و صنعت‌گران از سراسر ایران دعوت شد تا با خانواده‌های خود به شیراز بیایند (رجبی، ۱۳۸۹: ۱۲۹). در زمان زندگانی کریم‌خان زند، چند آهو در محوطه ارگ نشو و نما داشتند (حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۱/ ۶۱۸). ارگ گاهی به عنوان زندان ایالتی نیز استفاده می‌شد (فرانکلین، ۱۳۵۸: ۱۷)؛ این بنا هم‌زمان که حرم‌سرا و قصر سلطنتی بود، یکی از برج‌های آن نیز می‌توانست به عنوان زندان ایالتی مورد استفاده قرار گیرد، این‌که یک بنا در یک زمان به عنوان حرم و خوابگاه پادشاه زندیه و نیز به عنوان زندان به کار برده می‌شد به نوعی نقص به حساب می‌آمد، چرا که در جریان زندانی کردن صیدمراد خان و چهار برادر او در برجی از برج های ارگ، در عین حال حرم‌سرا و خوابگاه جعفرخان زند پادشاه وقت زندیان نیز بود[۲]، از فرصت و ضعف بدنی جعفرخان استفاده کردند با کمک غلام بچه‌ها به محوطه ارگ رفتند و او را به قتل رساندند، سرش را از تن جدا کردند، از کنگره‌های ارگ در مقابل چشمان همه به پایین انداختند و صیدمراد خان بر تخت نشست (نامی اصفهانی، ۱۳۶۳: ۳۱۲- ۳۱۴). لطف‌علی‌خان زند، آخرین پادشاه زندی ساکن ارگ بود. آغا محمدخان قاجار پس از استیلا بر زندیان، دو ستون سنگی ارگ، سنگ های مرمر، ازاره‌ها و درهای خاتم فاخر ارگ را از جای خود برداشت و به کاخ گلستان تهران برد (حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۱/ ۶۵۴). سرهارفورد جونز، ارگ را در ابتدای عصر قاجار، محل خزانه سلطنتی، قصر و اندرون معرفی کرده‌است (Jones, 1833: 106).

همسر ویلیام اوزلی در سفرشان به شیراز در زمان حکمرانی حسین‌علی میرزا فرمان‌فرما با مادر حاکم در حرم (ارگ) ملاقات کرد که ملکه در کنار دختر زیبای شانزده ساله خود در ایوان بر روی زمین نشسته بود و زنان حاکم مقابل آنها در ردیفی قرار داشتند و میوه، شیرینی و شربت در ظروف طلا پذیرایی می‌شد (Morier, 1818: 61-62). طبق تغییرات گسترده‌ای که در سه عصر

۱ در تصاویر شین وادا جهانگرد ژاپنی از ارگ در سال ۱۳۰۸ ه.ش، خندقی به چشم نمی‌خورد.
۲ از این نوشته می‌توان به محل خوابگاه پادشاه زندیان نیز با اطمینان پی برد.

زندیه، قاجار و پهلوی در تأسیسات زندیه رخ داد، بررسی کاربری ارگ باید در هر دوره تاریخی و نیز در هر دوره حاکمیت به طور جداگانه بررسی شود.

در زمان حکم‌رانی شعاع السلطنه، بنایی عظیم در میان محوطه ارگ با طراحی مزین الدوله (طراح سازه فلزی مزار حافظ) و زین العابدین خان مدبر السلطنه نوری در سال ۱۳۱۹ ه.ق ساخته شد که مقر والیان فارس به حساب می‌آمد (افسر، ۱۳۵۳: ۲۷۰) و تا دوران پهلوی دوم نیز وجود داشت (مصطفوی، ۱۳۴۳: ۵۸). در کتاب وقایع اتفاقیه در توصیف احداث این بنا آمده‌است که: «چهارشنبه ۱۹ جمادی الاولی سال ۱۳۱۹ ه.ق [...] حضرت والا شعاع السلطنه چند روز است که از باغ ارم و رشک بهشت با اندرون به شهر تشریف آورده‌اند، چون هنوز بنایی ارگ تمام نشده نصفه باغ حکومتی را چادر زده با خلوت[1] اندرونی کرده اند تا ارگ تمام شود[2] و خود والا مقام صبح‌ها در کلاه فرنگی به کارهای حکومت می‌رسند» (سیرجانی، ۱۳۸۳: ۶۴۸). لرد کرزن که در زمان حکم‌رانی معتمدالدوله در عصر پادشاهی ناصرالدین شاه به شیراز سفر کرده‌است عنوان می‌کند که ارگ اقامتگاه معتمدالدوله است (کرزن، ۱۳۷۳: ۱۲۱). تصاویری از این بنا در مجموعه عکس آلبرت کان[3] موجود است.

میرزا جعفر خان ملقب به سهام الدوله اولین حاکم فارس در رجب سال ۱۳۲۷ ه.ق در دوره مشروطیت دوم پس از خلع محمدعلی شاه قاجار بود و برای آنکه مردم را با شیوه حکومت مشروطه، تقسیم کار و سرعت جریان آشنا سازد از فردای روز ورود به شیراز، ارگ کریم‌خانی را مرکز ادارات دولتی قرار داد، بالای هر اتاقی تابلویی زد و آن را مخصوص کاری قرار داد. ارگ کریمخانی از کثرت رفت و آمد مردم و جار و جنجال، مانند بازار وکیل شده بود و ارباب رجوع به ادارات جدید التأسیس هجوم می‌آوردند. کسانی هم که کار نداشتند برای دیدن ارگ کریم‌خانی هم که بود چون مانعی در پیش نبود در گوشه و کنار ارگ نشسته بودند و خود شخص سهام الدوله با عصا در میان جمعیت همانند فردی از افراد مراقب جریان بود و رفت و آمد می‌کرد (استخر، ۱۳۸۸: ۸۵و ۸۶). همان‌گونه که گاهی در عصر زندیه ارگ به عنوان زندان استفاده می‌شد، در عصر قاجار نیز این بنا بارها به عنوان محبس (زندان) کریم‌خانی مورد استفاده قرار می‌گرفت (حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۱/ ۸۵۱) و در کتاب ارزشمند تحفه نیر بارها از این بنا به عنوان زندان یاد شده است (نیر شیرازی، ۱۳۸۳: ۱/ ۲۰۳و ۲۱۵) اما ارگ رسما در دوره پهلوی از سال ۱۳۰۴ ه.ش تا پیش از سال ۱۳۵۰ ه.ش به عنوان زندان استفاده می‌شد (صانع، ۱۳۹۰: ۱۵۶) و تابلویی با عنوان شهربانی بر بالای ورودی آن نصب بود (کریمی، ۱۳۲۷: ۴۰) و در این مدت ارگ به دو قسمت تقسیم شده بود و در آن اتاق هایی برای زندانیان شکل گرفته بود (امداد، ۱۳۳۹: ۲۰۲). پای برج‌های این ارگ به عنوان بناهای خدماتی چون اتاق خدمه و حمام[4] استفاده می‌شد و یکی از برج ها زندان زنان بود. بناهایی نیز در دوره پهلوی در اطراف ارگ ساخته شده بودند که در سال ۱۳۷۳ ه.ش تخریب شدند (کمالی سروستانی، ۱۳۸۴: ۵۱و ۵۲). بین سالهای ۱۳۵۳ تا ۱۳۷۱ ه.ش تصمیماتی مبنی بر استفاده از بنای ارگ به عنوان حوزه علمیه گرفته شده بود (مرکز اسناد فارس، ۱۱۷/۲۳۰/۹۸) و مدتی نیز اداره میراث فرهنگی استان فارس بود تا آنکه به عنوان موزه ارگ به روی عموم گشوده شد (کمالی سروستانی، ۱۳۸۴: ۶۴).

۴- دیوان‌خانه یا تلگراف‌خانه

این بنا با ابعاد ۸۴۰ متر مربع (سروستانی، ۱۳۸۴: ۲۵۷) که کارستن نیبور از آن به عنوان کاخ بیگلربیگی نام برده‌است، پیش از ارگ بنا شد و جزو اولین بناهای ساخته شده در دوره زندیان بود. این بنا در حکم دادگستری (حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۲/ ۹۱۸) یا محلی برای ملاقات بود (Jones, 1833: 106). این بنا در شمال میدان توپ‌خانه قرار داشت و از سه بخش عمارت سردر با معماری بسیار ساده و در تعامل با میدان توپ‌خانه، میان‌سرا با حوضی در میان، فواره و دو ردیف باغچه در اطرافش و دالان‌های پر پیچ و خم که عمارت سردر را به بنای اصلی متصل می‌کرد و سه فواره در مقابل بنای اصلی که در منتهی الیه شمالی آن با ایوانی زیبا ساخته شده بود و ده تابلوی نقاشی انسان در تالار اصلی دیوان‌خانه نصب شده بود (نیبور، ۱۳۵۴: ۶۵) و یکی از آن‌ها نقاشی کریم‌خان زند و ابوالفتح‌خان بود و نقاشی‌های آب طلا، دیوار تالار این بنای باشکوه را زینت داده بود (فرانکلین، ۱۳۵۸: ۱۹). عمارت سردر دیوان‌خانه یعنی همان بنایی که امروزه در یافته‌های باستان‌شناسی بخشی از پی و پایه ستون‌های بنای آن‌را یافته‌اند و اطراف آن حصاری کشیده شده، ساختمانی بسیار ساده شبیه به خانه یک خانواده عامی بود (نیبور، ۱۳۵۴: ۶۵و ۶۸). دیوان‌خانه در دوره زندیه در واقع ساختمان امور اداری- سیاسی شهر بود و کریم‌خان زند و پادشاهان پس از او در این بنا، سفرا را به حضور می‌پذیرفتند (جونز، ۱۳۳۶: ۱۵و ۱۸-۱۹). در مهمانی‌های رسمی هم‌چون دعوت سفرا به دیوان‌خانه در دوره قاجار، پس از نواختن نقاره در حالی‌که افسران مسلح عالی رتبه در کنار دیوارهای میان‌سرا ایستاده بودند و در دو طرف حوض میان محوطه، همه افسران عالی رتبه، بزرگان و دولت‌مردان قرار می‌گرفتند، سفیر به ایوان یا تالار بنای اصلی وارد می‌شد (Morier, 1816: 115-116).

---

۱ مقصود خلوت‌سرا است.

۲ باز هم از این نوشته استنتاج می‌شود که ارگ در زمان شعاع السلطنه نیز حرم‌سرا و اندرون حاکم بوده‌است و در همان کتاب عنوان شده که جلال الدوله در خلوت ارگ منزل دارد (سیرجانی، ۱۳۸۳: ۱۳۶).

۳ Albert Kahn

۴ زمین محل برج جنوب شرقی ارگ بر اساس وجود چاهی که آب حمام را تأمین می‌کرد و نیز وجود حمام در میان آن به استناد تصاویر موجود، از اواسط دوره قاجار شروع به نشست کرد. در بالای بام نیز حوضی قرار داشت که آب این چاه در آن جمع می‌شد و از فواره‌ها فوران می‌کرد (بهروزی، ۱۳۵۴: ۱۴۳).

پس از زندیان و در دوره قاجار نیز این ساختمان محل امور مملکتی بود تا آن‌که در دوره ناصری تبدیل به ساختمان تلگراف‌خانه هند و اروپا و ایران شد (کرزن، ۱۳۷۳: ۲/ ۱۲۳). تلگراف‌خانه دارای مناصبی مانند غلام، حکیم، رییس، سرتیپ، سرهنگ، منشی و تلگرافچی بود (سیرجانی، ۱۳۸۳: ۵۳– ۶۹۲). والتر هینتز که در سال ۱۹۳۷ میلادی به شیراز سفر کرد و این بنا را زیباترین اداره پست جهان می‌دانست (رجبی، ۱۳۸۹: ۱۳۱و ۱۳۲). منازل شخصی کارکنان تلگراف‌خانه در خارج از شهر (خیابان زند کنونی) قرار داشت (Windt, 1891: 179).

تلگراف‌خانه در دوره قاجار، گاهی محل تجمع مردم معترض نیز بود که قصد داشتند توسط تلگراف با پای‌تخت ارتباط برقرار کنند، به طور مثال در سال ۱۳۱۷ ه.ق ۵۰۰۰ کسبه در اعتراض به تخفیف مالیاتی که برخلاف سال گذشته شامل حالشان نشده بود در تلگراف‌خانه بست آمدند و قصد داشتند در صورت عدم همکاری مسئولان وقت، دکان‌ها را ببندند و داد و ستد را متوقف کنند (سیرجانی، ۱۳۸۳: ۵۹۰). عمارت سردر در دوره پهلوی برای ساخت ساختمان اداره پست جدید تخریب شد (بهروزی، ۱۳۵۴: ۱۴۵). ساختمان اداره پست نیز در دهه ۷۰ شمسی تخریب شد و در غرب میان‌سرا نیز ساختمان مخابرات ساخته شد (امداد، ۱۳۳۹: ۲۰۳) که امروزه باقی است. این بنا در حال مرمت است و به زودی به روی عموم باز خواهد شد.

دستور برای عامه

۱– مدت استفاده از ورقه اعتبار تلگرافی از تاریخ روز بعد از صدور الی مدت ۳۰ روز میباشد
۲ – دارنده ورقه اعتبار مجاز است در حدوداعتباری که تعیین شده تا مدت اعتبار ورقه از هر یک از دفاتر پست و تلگراف بهر یک از شهرهای کشور بهر کس که مایل باشد تلگراف فارسی یا لاتین مخابره نماید (درصورتیکه مخاطب دارای آدرس تلگرافی نباشد گوینده باید آدرس کامل بنویسد)
۳ – هرگاه بهای تلگراف از تعهدی که شده اضافه گردد مبلغ اضافی را باید پرداخت نماید
۴– هرگاه بهای تلگراف از تعرفه‌ای که ۵۰ه در فارسی از ٤ ریال و لاتین از ۵ ریال کمتر نباشد میتواند ورقه استرداد به مطالبه نماید.
۵ – هر گاه دارنده ورقه اعتبار نخواهد استفاده نماید میتواند ورقه اعتبار را همانا برای گوینده که تعهد جواب نموده بفرستد.
٦ ورقه اعتبار مصرف نشده ورقه استرداده از تاریخ روز بعد از صدور الی مدت ۳۰ روز فقط در دفتر مبدا که تعهد جواب را کرده مسترد میشوند.
۷ – برای هر ورقه ۱۰ بار بیش از یک تلگراف قبول نمیشود.
چاپخانه مهر ۲۸ر۸

شکل ۱- تصویر برگه اعتبار تلگرافی مربوط به سال ۱۳۲۸ ه.ش که به منظور استفاده از تلگراف تهیه می‌شد (مرکز اسناد ملی، ٦٤٧٨/٢٥٠: ۱۹).

۵- مجموعه باغ وکیلی

۵-۱- باغ نظر یا باغ ایالتی یا موزه پارس

باغ نظر که در منابع با نام‌های مختلفی چون باغ وکیلی (حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۱/ ۶۵۴)، باغ حکومت، باغ شهر (فرصت شیرازی، ۱۳۷۷: ۲/ ۸۳۰)، باغ شاه‌زاده[۱] (آریان پور، ۱۳۶۵: ۲۹۷)، باغ ارگ (سیرجانی، ۱۳۸۳: ۱۶۰)، باغ مقبره (مقبره کریم‌خان زند)، باغ ایالتی (استخر، ۱۴۰۰: ۱۵۲) و باغ موزه (موزه پارس) نیز عنوان شده است، در واقع در محل باغ کاخ امام‌قلی خان یادگار صفویان در شمال میدان شاه قرار داشت (بنیادی، ۱۳۷۶: ۶۲). این باغ در حد واصل دو محله درب شازده و میدان‌شاه قرار دارد (فرصت شیرازی، ۱۳۷۷: ۲/ ۸۳۱) و از دید کلی از جنوب به اندرون، از غرب به میدان طویله، از شمال به میدان توپ‌خانه و از شرق به میدان جلوخان وکیل محدود بود. ساخت باغ نظر در زمان سفر نیبور به شیراز در سال ۱۱۷۹ ه.ق و پیش از ساخت ارگ به اتمام رسیده بود (نیبور، ۱۳۵۴: ۶۸). سرهارفوردجونز که در زمان سلطنت لطف‌علی‌خان زند آخرین پادشاه زندیان به شیراز سفرد کرد عنوان می‌کند که می‌توانست آزادانه به باغ کلاه فرنگی وارد شود (جونز، ۱۳۴۶: ۲۶) و در ابتدای دوره قاجار نیز محل پذیرایی از سفرا و مهمانان خارجی نیز بود، چنان‌چه جیمز موریه سفیر بریتانیایی در آن حاکم را ملاقات کرد (Morier, 1816: 124).

طبق نسخه ای خطی، این باغ در مدت شش ماه از آجر خوش تراش ساخته شد و دو ورودی در شمال و جنوب خود داشت که هر دو دارای عمارت سردر، ایوان و ستون های سنگی ده ذرعی بودند (افسر، ۱۳۵۳: ۱۸۵). کارستن نیبور، باغ نظر، عمارت کلاه فرنگی، دو عمارت سردر آن و اندرونی را پیش از استقرار کامل کریم‌خان زند و پیش از ساخته شدن ارگ توصیف کرده است؛ وی از دو عمارت سردر که در دو سوی شمال و جنوب عمارت کلاه فرنگی قرار داشتند با عنوان دو ساختمان کناره بلند یاد کرده است که دو طبقه بودند و هر دو در اشکوب دوم خود رو به سوی داخل باغ، دارای تراس بودند(نیبور، ۱۳۵۴: ۶۹). سردر جنوبی طبق نوشته محمد علی میرزای منشی در سال ۱۳۰۹ ه.ق توسط حکام قاجار مسدود شده بود (منشی، ۱۳۸۹: ۵۷) و مؤلف آثار عجم، پس از حکم‌رانی حسین‌علی میرزا فرمان‌فرما، تعداد ورودی‌های باغ را سه عدد عنوان کرده‌است؛ یکی در محل سردر اصلی که مقابل کلاه فرنگی قرار داشت و بر بالای آن عمارت سردری بنا شده بود و در دوره قاجار به عنوان حیاط خانه حکومتی استفاده می‌شد و میرزا علی خیاط باشی آنجا کارخانه داشت (فرصت شیرازی، ۱۳۷۷: ۲/ ۸۳۱) و پس از آن در همان دوره قاجار این عمارت به عنوان کتاب‌خانه معارف استفاده می‌شد (رنجبر و صفی پور، ۱۳۸۹: ۲۱)، دیگری ورودی شمال غربی در پشت عمارت خورشید که به میدان طویله راه می‌یافت و سومی در جنوب غربی باغ (فرصت شیرازی، ۱۳۷۷: ۲/ ۸۳۱).

در میان این باغ، عمارتی هشت‌گوش با نام حوض‌خانه یا عمارت کلاه فرنگی به دستور کریم‌خان زند بنا شد (نواب شیرازی، ۱۳۷۱: ۸۰) و در اطراف این عمارت، چهار حوض طویل قرار داشتند که دو حوض شمالی و جنوبی دارای طول بیشتری از دو حوض دیگر بودند. سنگ های بزرگ ستون های باغ، لبه حوض ها و نماهای بنای باغ همه از کوه های شمال غربی موسوم به رخنه کریمخانی آورده شد (سامی، ۱۳۳۷: ۳۵). ورودی فرعی شمال غرب باغ نظر از زمان سلطنت کریم‌خان زند ساخته شده بود، میان جنوب ارگ تا باغ نظر نیز فاصله اندکی وجود داشت که به آن حیاط خلوت می‌گفتند (فرصت شیرازی، ۱۳۷۷: ۲/ ۸۳۱)، شاه پس از خروج از ارگ، از این حیاط خلوت می‌گذشت و از طریق ورودی شمال غربی خود را به درون باغ نظر می‌رساند (ساسانی، ۱۳۴۱:

۱مقصود از شاه‌زاده، حسین‌علی میرزا فرمان‌فرما پسر فتح‌علی شاه و حاکم فارس است.

۱۵) و این‌گونه بدون حضور در انظار می‌توانست به باغ نظر برسد[1] و احتمالا از همین سوی باغ به سمت جنوب به سردر جنوب غربی باغ و سپس به اندرونی می‌رسید. در دوره قاجار در زمان حکم‌رانی حسین‌علی میرزا فرمان‌فرما، کاخی با نام کاخ آیینه در جانب شمال غربی این باغ احداث شد و پس از ساخت عمارت آیینه که به عمارت حکومتی شهرت داشت با نام باغ حکومتی و باغ شاه‌زاده خوانده شد (سیرجانی، ۱۳۸۳: ۱۴۳).

این باغ در دوره ناصری و احتمالا پس از تغییر کاربری ساختمان دیوان‌خانه به تلگراف‌خانه، به عنوان دیوان‌خانه ایالت انتخاب شد و به نوعی کاربری حکومتی- نظامی پیدا کرد، محمدعلی میرزای منشی در سال ۱۳۰۹ ه.ق از آن نام آورده است (منشی، ۱۳۸۹: ۵۷) و در کتاب وقایع اتفاقیه ذیل رویدادهای سال های ۱۲۹۸ ه.ق و ۱۳۲۱ ه.ق عنوان کرده است که «ایالت، دیوانخانه در باغ حکومت معین کرده‌اند؛ که به هر کاری که خودشان رجوع می‌کنند رسیدگی نمایند، اهالی آن مجلس شامل یک نفر شاه‌زاده شیرازی، یک نفر از اعضای خود ایالت، یک نفر مستوفی و یک نفر محرر از محکمه است. این‌ها همه روزه سوای روز جمعه از صبح الی بعدازظهر می‌نشینند و ایالت، اغلب کارها را به دیوان‌خانه رجوع می‌کنند» (سیرجانی، ۱۳۸۳: ۱۳۶ و ۷۱۴)، از این تاریخ، باغ نظر را باغ ایالتی نیز می‌نامیدند (استخر، ۱۴۰۰: ۱۵۲). در اواخر عصر قاجار، نظمیه‌ای مقابل عمارت کلاه فرنگی احداث گردید (نیر شیرازی، ۱۳۸۳: ۱/ ۱۹۹) و چند اتاق اداره عدلیه در گوشه باغ قرار داشت (استخر، ۱۴۰۰: ۳۶).

با ساخت خیابان طالقانی در دوره پهلوی اول، بخش شرقی باغ نظر که تا پیش از آن تا غرب جلوخان وکیل امتداد داشت از باغ جدا شد و در محل آن در عصر پهلوی، پاساژ پارس توسط رستم رشیدی بنا شد و بخش شمال آن نیز تخریب شد. سنگ های حوض طویل شمال عمارت کلاه فرنگی برای ساخت چهار حوض آرامگاه حافظیه استفاده شدند (کریمی، ۱۳۲۷: ۱۹). در سال ۱۳۱۴ ه.ش این باغ توسط وزارت فرهنگ وقت به موزه پارس تبدیل شد (کریمی، ۱۳۲۷: ۴۲).

۵-۲- عمارت کلاه فرنگی یا آرامگاه وکیل یا دیوان‌خانه ایالت

این عمارت به عنوان بخش سیاسی تأسیسات کریم‌خانی (کمالی سروستانی، ۱۳۸۴: ۵۰)، در مدت سه ماه با ازاره هایی که سنگ آن از تبریز وارد شد بنا شد (افسر، ۱۳۵۳: ۱۸۷). این بنا دارای ۸ اسپره کاشی‌کاری در پایین، ۸ اسپره در بالا و ۸ لچکی بین دو اسپره است (سامی، ۱۳۳۷: ۶۸). چندین قطعه کوچک کاشی‌کاری عصر زندیه بر بخش‌هایی از این بنا بر جای مانده است که در دوره معاصر مرمت شده‌اند (کریمی، ۱۳۲۷: ۴۱). منبع آبی در پشت عمارت کتابخانه دستغیب امروزی بود که آب را از چاه به نقطه مرتفعی به فواره‌ها می‌رساند و هر فواره پنج متر فوران می‌کرد (سامی، ۱۳۳۷: ۶۷).

عمارت کلاه فرنگی جهت تفرج، پذیرایی‌ها، اعیاد و نیز سلام‌های رسمی بنا شد و کریم‌خان وصیت کرد که او را در این بنا به خاک سپارند (کریمی، ۱۳۲۷: ۴۰) و از این‌رو به باغ مقبره نیز شهرت داشت (کمالی سروستانی، ۱۳۸۴: ۸۹). کریم‌خان زند در حین حیات، قبرش را خود در این عمارت ساخته بود (حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۱/ ۶۱۹) و پس از مرگ، پس از آنکه سه روز، جسد وی در ارگ بر زمین مانده بود غسل داده شد و در این عمارت به خاک سپرده شد (کاشانی، ۱۲۱۰، ۱۴۱).

آغا محمد خان قاجار پس از استیلا بر شیراز در سال ۱۲۰۶ ه.ق ابتدا در همین عمارت جلوس و سلام رسمی برگزار کرد و سپس در همین سال دستور داد تا میرزا محمد خان لاریجانی نبش قبر کند و استخوان‌های کریم‌خان را از روی کینه در زیر پله‌های خلوت کریم‌خانی کاخ گلستان در تهران دفن کنند (حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۱/ ۶۵۴) تا بر مزار وی پای نهد و نزدیک به ۱۴۰ سال در آن‌جا بود. در سال ۱۳۱۵ ه.ش در جریان مرمت عمارت، بخشی از استخوان‌ها در محل سنگ مزار کنونی در شاه نشین شرقی پیدا شد که تا پیش از آن از محل دقیق به خاک سپردن وی اطلاعی در دست نبود (سامی، ۱۳۳۷: ۶۶). ممکن است سه شاه‌نشین دیگر این عمارت، مزار محارم و شاهزادگان زندی باشد (سامی، ۱۳۳۷: ۶۶).

از جمله روی‌دادهای تاریخی کلاه فرنگی در سال ۱۳۰۶ ه.ق در سلام سال نو، احتشام الدوله در کاخ سلام نشسته بود و علما نزد او بودند و شاهزادگان در منزل امیرزاده و سایر بزرگان مانند قوام الملک و مستوفیان در کلاه فرنگی نشسته بودند، بعد از تحویل به همه شاهی و اشرفی دادند و مهربانی کردند (سیرجانی، ۱۳۸۳: ۳۳۲). امور حکومتی و دیوانی در دوره قاجار در عمارت کلاه فرنگی صورت می‌گرفت و مجالس رسمی هم‌چون پوشیدن خلعت مقامات در آن برگزار می‌شد (همان: ۱۳۶و ۱۶۰-۱۶۱و ۳۱۰). در اواخر عصر قاجار، باغ نظر به مکانی نظامی تبدیل شد و عمارت کلاه فرنگی نیز به عنوان مقر ارتش استفاده می‌شد (Moore, 1915: 383). این بنا در دوره معاصر در سال ۱۳۱۵ و ۱۳۱۶ ه.ش مرمت (سامی، ۱۳۳۷: ۶۸) و در سال ۱۳۱۶ ه.ش تبدیل به موزه پارس شد که اشیا گران‌بهایی از پیش از اسلام تا دوره معاصر در آن نگه‌داری می‌شود (کمالی سروستانی، ۱۳۸۴: ۳۸۱).

۵-۳- مجموعه اندرونی

اندرونی که عبارت بود از چندین عمارت در کنار هم محل زندگی فرزندان کریم‌خان زند بود و ارگ محل زندگی پادشاه و حرم او بود (رستم الحکما، ۱۳۴۸: ۴۱۲). این مجموعه در محل کاخ امام‌قلی خان صفوی بنا شد (بنیادی، ۱۳۷۶: ۶۲). خانه زکی‌خان زند و محمد رحیم‌خان زند در نزدیکی اندرون کوچک قرار داشت (حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۱/ ۶۱۸) و اندرون کوچک معروف به خانه ابوالفتح خان پسر کریم‌خان زند بود(حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۱/ ۷۶۵). ابوالفتح خان به دلیل می‌گساری، به دستور

۱ در دوره پهلوی اول طبق نقشه سال ۱۳۲۶ ه.ش در شرق و جنوب ارگ، بناهای دژبانی، کلانتری و فرمانداری نظامی ساخته شدند.

کریم‌خان زند مدتی در خلوت‌سرای[1] تحت مراقب بود (نامی اصفهانی، ۱۳۶۳: ۲۳۳). در نقشه سال ۱۳۲۶ ه.ش هنوز نام کوچه پشت اندرون در جنوب اندرون به چشم می‌خورد. اندرونی‌ها در دوره قاجار توسط شاه‌زادگان قاجار و عمال حکومتی اشغال شد(افسر، ۱۳۵۳: ۲۷۸). در عصر پهلوی، کلیه مجموعه اندرونی تخریب و بناهایی چون اداره دارایی، کتابخانه ملی (شهید دست‌غیب)، کودکستان زند، دبیرستان ناظمیه و هنرستان نمازی در محل آن احداث شد.

۶- مجموعه میادین کریم‌خانی

در دوره زندیه در میان تأسیسات کریم‌خانی، مجموعه‌ای از میادین احداث شد که در واقع فضایی باز بود که دور تا دور آن‌ها حجراتی مخصوص اسکان سربازان احداث شده بود (نیبور، ۱۳۵۴: ۶۹). مؤلف کتاب رستم التواریخ، میادین کریم‌خانی را فضاهایی باز وسیعی می‌داند که دور تا دور آن را حجرات فرا گرفته است و تعداد آنها را سه میدان مربع وسیع پر حجرات متصل به هم و یک میدان مربع طولانی از چهار طرف حجره عنوان کرده است (رستم الحکما، ۱۳۴۸: ۴۱۳). در دوره زندیه به جز میدان توپ‌خانه در کتاب سفرنامه ویلیام فرانکلین به نام بقیه آن ها اشاره نشده و در منابع دوره بعد یعنی قاجار نام آنها عنوان شده است.

۶-۱- میدان طویله یا میدان مشق

دور تا دور این میدان حجرات دو طبقه که اشکوب نخست به عنوان طویله و محل نگهداری اسب های نیروی ارتش و اشکوب دوم مخصوص اسکان سربازها ساخته شده بود و سربازان در میدان آن به سان و تمرینات نظامی می‌پرداختند و اعمالی چون مجازات‌ها نیز در محوطه آن انجام می‌شد (شرفه، ۱۳۹۶: ۶۱). این میدان دارای مناره‌ای بود که در رویدادی در سال ۱۲۹۴ ه.ق جنازه‌ها را به جهت عبرت از آن آویخته بودند و دارای عمارت سردری بود که قوام الملک بنا به خواست صاحب‌دیوان در دوره قاجار به جهت امر و نهی ولایتی در آن می‌نشست (سیرجانی، ۱۳۸۳: ۷۳و ۷۹و ۱۲۳و ۱۶۰). این میدان در برخی اسناد قاجاری با نام میدان مشق نیز ذکر شده است و از جنگ جهانی اول به بعد، رو به خرابی نهاد تا آن‌جا که در نقشه سال ۱۳۰۲ ه.ش از شیراز، اثری از این میدان نیست و به خیابان تبدیل شده بود. در دوره پهلوی ساختمان دادگستری در محل بخشی از این میدان ساخته شد.

۶-۲- میدان توپ‌خانه یا میدان ارگ

میدان توپ‌خانه از جمله سازه‌های کریم‌خانی است که با کارکردی نظامی احداث شد (بنیادی و توسلی، ۱۳۷۱: ۶۳). این میدان می‌توانست مانعی میان بخش حکومتی شهر یعنی ارگ، دیوان‌خانه و باغ سلطنتی با بخش عمومی شهر همچون بازار ایجاد کند و یا در عین حال رابطی با امنیت بالا میان آن‌ها باشد. این میدان از ابتدا توپ‌خانه نام‌گذاری شد؛ ویلیام فرانکلین به نام آن میدان در دوره زندیه اشاره کرده است، وجه تسمیه آن، قرار گرفتن چند ارابه توپ در میان این میدان بود که به نوعی به کارکرد نظامی این میدان نیز اشاره می‌کند (فرانکلین، ۱۳۵۸: ۱۹). دور تا دور این میدان با توپ‌های دولتی، حجراتی برای استراحت توپ‌چیان و افسران توپ‌خانه در نظر گرفته شد (رستم الحکما، ۱۳۴۸، ۴۱۳) (حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۱/ ۷۶۸).

از توصیفات سفرنامه نویسان عصر زندیه این‌طور برمیاد که در سال ۱۱۸۰ ه.ق، میدان مقابل دیوان‌خانه[2]، میدانی وسیع بود که در آن گندم و جو کاشته بودند و در اطراف آن رواق‌هایی برای اقامت سربازانی قرار داشت که در مدت اقامت کریم‌خان در شیراز و پیش از استقرار رسمی او در سال ۱۱۸۰ ه.ق به عنوان سربازخانه در آن ساکن می‌شدند، کارستن نیبور این میدان را با عنوان محوطه چهار گوش بزرگ با دیوار خوب و واقع در یک طرف عمارت سردر باغ نظر معرفی کرده است (نیبور، ۱۳۵۴: ۶۵و ۶۹).

ویلیام فرانکلین در سال ۱۲۰۱ ه.ق و چند سال پس از فوت کریمخان زند به شیراز سفر کرد، در سفرنامه خود محدوده میدان را از یک سو دیوان‌خانه و از سوی دیگر خیابان منتهی به مسجد وکیل می‌داند؛ بناهای حکومتی در غرب، دیوان‌خانه در شمال، بازار در شرق و باغ در جنوب آن قرار داشت و به بخشی از آن میدان توپ‌خانه گفته می‌شد[3](فرانکلین، ۱۳۵۸: ۱۸و ۱۹). در نسخه خطی نقل شده در کتاب بافت قدیم شیراز هم از ساخت بناهای کریم‌خانی از میدانی وسیع و نقاره خانه ای رفیع سخن به میان آمده که آن را واسطه بازار و عمارات حکومتی عنوان کرده است (افسر، ۱۳۵۳: ۱۸۶).

از همواره عمومی بودن یا نبودن میدان توپ‌خانه در دوره زندیه اطلاعاتی در دسترس نیست اما در عصر قاجار، ارتباط با میدان توپ‌خانه از طریق درهایی صورت می‌گرفت که عبور و مرور به آن همراه با کنترل بود و یا در مواقع لزوم هم‌چون زمان مجازات مجرمان در میدان (شرفه، ۱۳۹۶: ۶۱) یا جشن‌های سلطنتی، ملی و مذهبی مانند عید قربان به روی مردم گشوده می‌شد و در سایر مواقع، کاربرد نظامی و حکومتی داشت، جان آشر سفرنامه نویس عصر قاجار عنوان می‌کند که این میدان، محل تمرین سربازان، مجازات مجرمین و محلی برای تبادلات تجاری[4] است (Ussher. 1865: 520) که تنها منبع مکتوبی است که به استفاده عموم

---

۱ مقصود از اندرون در منابع، ارگ کریم‌خانی و مقصود از اندرون کوچک و خلوت‌سرای کریم‌خانی، مجموعه ابنیه خصوصی جنوب باغ نظر بود. در کتاب شاهد شیراز که سفر خسروخان به شیراز را در سال ۱۳۲۰ ه.ق شرح داده است، از اسکان طولانی مدت وی در یکی از خلوت‌های کریم‌خانی سخن به میان آورده (ساسانی، ۱۳۴۱: ۹). در دوره حاکمیت حسین‌علی میرزا فرمانفرما، خلوت‌سرایی متصل به باغ نظر ساخته شد(نواب شیرازی، ۱۳۷۱: ۲۶۵) که احتمالا بازسازی یکی از همان ابنیه خلوت‌سرای کریم‌خانی بوده‌است.

۲ در زمان سفر وی به شیراز هنوز ساختمان ارگ ساخته نشده بود.

۳ بخش دیگرش میدان نعل بندان نام داشت.

4 Market place

از این میدان اشاره کرده است و چند عکس از انتهای عصر قاجار که حضور مردان، زنان و کودکان اندکی را در میدان نشان می‌دهد، بنابراین کاربری دقیق میدان را باید در بازه های زمانی معین و کوتاه مورد بررسی قرار داد.

مراسم عید قربان در میدان توپ‌خانه در دوره زندیه این‌گونه برگزار می‌شد که مردم پس از اتمام مراسم قربانی در قربانگاه[1]، به میدان جلوی قصر سلطنتی می‌رفتند و در وسط این میدان، سکویی برپا می‌شد و روی آن به بند بازی، آواز خوانی و قوچ بازی می‌پرداختند، اشعار مرتبط خوانده می‌شد و تا آخر شب ادامه داشت (فرانکلین، ۱۳۵۸: ۴۳). در زمان برگزاری جشن‌های عمومی هم میدان چراغانی و در آن مراسم، آتش‌بازی برپا می‌شد و بزرگان از عمارات سردر توپ‌خانه نظاره گر مراسم بودند و در اغلب اوقات محل تمرین نظامی سربازان بود (سیرجانی، ۱۳۸۳: ۶۴و ۱۹۹و ۳۴۵). در دوره زندیه و قاجار، هر روز و نیز در زمان برگزاری ملاقات های رسمی، دسته‌ای نوازنده با نقاره، طبل، دهل و شیپور بر روی سکویی در میان میدان و در مقابل ارگ، موزیک نظامی می‌نواختند و بر شکوه این میزبانی می‌افزودند (فرانکلین، ۱۳۵۸: ۱۸) (رنجبران و گلشنی، ۱۳۹۴: ۳۰۶).

میدان توپخانه کارکردهایی چون حفاظت از مهمترین بناهای حکومتی شهر، مجازات مجرمین، اعلان اعیاد و رویدادهای با اهمیت با شلیک توپ داشت. میدان توپ‌خانه به عنوان رابطی میان فضای عمومی با حکومتی بود که مردم می‌توانستند با پادشاه، حکام و بزرگان در ارتباط باشند؛ بست نشستن به معنای پناه بردن به مکان یا بنایی است که در آن در امان باشند تا به مراد خود برسند یا اعتراض خود را نشان دهند. یکی از اماکنی که مردم در جریان مشکلات خود مانند گرانی نان به آن پناه می‌بردند، میدان توپ‌خانه بود که به آن بست توپ‌خانه گویند (امداد، ۱۳۸۷: ۲۵۷). این میدان بستر رویدادهای مهم تاریخی گوناگونی بود که نمی‌توان از آن‌ها چشم پوشید؛ مانند حادثه قتل آقا محمد خان کاشی وزیر فارس اواخر سال ۱۳۳۳ ه.ق که زمانی که برای سلام حسین‌علی میرزا وارد میدان ارگ شد یک غلام دیوانی که دستمزدش را نداده بود با خنجری به سینه او ضربه زد و در دم جان داد (امداد، ۱۳۸۷: ۱۰۱). اطراف این میدان چندین عمارت سردر وجود داشت. از جمله آن‌ها می‌توان به عمارت سردر دیوان‌خانه، نقاره‌خانه به عنوان عمارت سردر میان میدان توپ‌خانه و نقاره‌خانه، عمارت سردر باغ نظر و عمارت سردر دو سویه میان ارگ و میدان توپ‌خانه نام برد و دیگری ورودی سربازخانه در شمال غربی واقع شده بود. گاهی اوقات عمارت سردر توپخانه ارتباطی میان مردم که درب میدان نقاره خانه جمع می‌شدند و صاحب منصبی که در عمارت سردر میدان توپ‌خانه می‌نشست برقرار می‌کرد؛ در سال ۱۳۰۲ ه.ق مردم در اعتراض به قحطی نان در میدان نقاره‌خانه جمع شدند و مؤتمن الدوله صاحب‌دیوان[2] در عمارت سردر توپ‌خانه[3] نظاره‌گر اعتراضشان بود که البته با مجازات معترضین خاتمه یافت (سیرجانی، ۱۳۸۳: ۲۴۳).

برای رسیدن به میدان توپ‌خانه قاجاری که همراه با بناهای حکومتی اطرافش، بهترین نقطه شهر نیز به حساب می‌آمد، سر هارفورد جونز در سال ۱۸۰۸ میلادی عنوان می‌کند از بازار وکیل جنوبی، می‌بایست ابتدا وارد میدان جلوخان مسجد وکیل شد، سپس میدان نقاره خانه و سپس از طریق ورودی دیگری از این میدان وارد میدان توپ‌خانه شد که ورودی عمارات حکومتی به این میدان راه می‌یافت(امیری، ۱۳۶۹: ۱۹۰و ۲۲۴) و برای رسیدن به آن از سوی دروازه اصفهان، دو مسیر وجود داشت، یکی که جیمز موریه سفیر و نویسنده بریتانیایی عصر قاجار در سال ۱۲۲۳ ه.ق، توصیف کرده است که از داخل بازار وکیل به ورودی میان میدان عریض نقاره‌خانه رسید که دیوارهایش با طاق پوشیده بود و پس از آن به میدان توپ‌خانه که در آن زمان سربازان با تفنگ‌های برنجی و لباس های قرمز، سوار بر شتر در حال رژه بودند (Morier, 1816: 115). مادام دیالوفوآ نیز توصیف میکند که پس از عبور از دروازه اصفهان وارد کوچه تنگی می‌شود که به سختی از آن عبور می‌کند و او را به میدانی وسیع می‌رساند که تلگرافخانه در یک سوی آن قرار داشت (دیالوفوآ، ۱۳۷۱: ۴۳۹) که مقصود او از کوچه تنگ، همان کوچه واقع در غرب بازار وکیل شمالی است که به شمال میدان نقاره خانه راه می‌یافت.

در دوره قاجار، میان ارگ و مسجد وکیل ارتباط مستقیم وجود نداشت و برای گذر از مسجد وکیل به سوی ارگ باید از سه میدان جلوخان، نقاره‌خانه و توپ‌خانه گذر کرد (امیری، ۱۳۶۹: ۲۲۴) که هر یک درب داشتند و در مواقع لزوم و شب هنگام بسته می‌شدند (سیرجانی، ۱۳۸۳: ۳۴۰). در زمان حکم‌رانی حسین‌علی میرزا فرمان‌فرما، افسران و سربازان روسی در میدان توپ‌خانه مسئولیت داشتند و ردیفی از توپ‌ها قرار داده شده بودند که تحت کنترل آنها بود (افسر، ۱۳۵۳: ۲۲۸). در سال ۱۳۱۶ ه.ق در زمان حکم‌رانی عبدالحسین میرزا فرمان‌فرما، علاوه بر ساخت قراول‌خانه[4] برای عمارات دیوانی، برای میدان‌های دور ارگ و به منظور نگهبانی کامل از آنها با آنکه در گذشته نیز در داشت، این‌بار برای همه ورودی‌ها در مستحکم ساخته شد و یک ساعت از شب گذشته قفل می‌شدند تا کسی عبور نکند و ۵۰ نفر مسلح از اول شب تا صبح دور ارگ مشغول نگهبانی بودند (سیرجانی، ۱۳۸۳: ۳۴۰و ۵۵۵). اما در زمان حاکمیت شعاع السلطنه و با ساخت مدرسه شعاعیه در محل قورخانه در سال ۱۳۱۸ ه.ق که دری به میدان توپ‌خانه داشت و پس از آن آتش گرفتن قورخانه در سال ۱۳۳۱ ه.ق (امداد، ۱۳۸۷: ۵۶۸)، فضای نظامی این میدان کمرنگ شد. در سال ۱۳۲۱ ه.ق، علاء الدوله حکم‌ران فارس دستور داد تا سکویی برای توپ‌ها همچون توپ‌خانه تهران احداث کردند و تمام اطراف میدان را چراغ نصب کردند و در طول شب روشن می‌گذاشتند (سیرجانی، ۱۳۸۳: ۷۰۲).

---

۱ بنایی چهارطاق مانند در صحرای مصلی واقع در جنوب غربی باغ نو(هتل پارک سعدی) که قربانی کردن حیوان در عید قربان در آن انجام میشد. ساختمان مصلی نیز پیشتر در همین مکان قرار داشت که ویرانه های آن توسط جوزف آرکی در سال ۱۸۱۰ م به تصویر کشیده شده است.

۲ نوه علی اکبر خان قوام الملک

۳ مقصود همان نقاره خانه است.

۴ برج دیده بانی

لرد کرزن، سیاست‌مدار و از بزرگان بریتانیا که در دوره ناصری به شیراز سفر کرد، از میدان توپ‌خانه با عنوان میدان اصلی شهر نامبرده است که متروک و مخروبه بود و چند عدد توپ در آنجا قرار داشت و در شمال آن تلگراف‌خانه واقع بود(کرزن، ۱۳۷۳: ۲/ ۱۲۳). هرمان نوردن جهانگرد آمریکایی در دوره پهلوی به شیراز سفر کرد و از تماشای اعدام در میدان توپ‌خانه با چوبه دار سخن به میان آورده است (نوردن، ۱۳۵۶: ۸۲). اما در دوره پهلوی اول و پس از تخریب دیوارهای اطراف میدان توپ‌خانه، امتداد دو خیابان از این میدان و نیز ساخت بناهای جدید چون بانک ملی، شهربانی، بانک سپه، بانک بازرگانی و قسمتی از مدرسه شاهپور، این میدان کارکرد اصلی خود را از دست داد و امروزه بخش کوچکی از آن در مقابل ارگ تبدیل به فضای مکث شده است.

۶-۳- میدان نعل‌بندان و میدان نقاره‌خانه

نقاره خانه یا نوبت‌خانه، بنایی رفیع و باریک بود که بر بالای آن با نواختن موزیک نظامی توسط نقاره، طبل، دهل و نی لبک، پیام‌های عمومی و مرتبط با همه مردم شهر اعلام می‌شد (نیبور، ۱۳۵۴: ۶۹و ۷۰)، در عصر زندیه، در واسطه بازار و بناهای حکومتی، میدانی وسیع و نقاره خانه‌ای رفیع بنا شد[۱](افسر، ۱۳۵۳: ۱۸۶). از مقایسه توصیفات سفرنامه‌نویسان عصر زند با قاجاری این‌طور استنباط می‌شود که نقاره‌خانه زندی با قاجاریه متفاوت بود (نقاره خانه زندی بنایی رفیع و باریک و نقاره خانه قاجاری در واقع عمارت سردر بود). کارستن نیبور زمانی که از باغ نظر دیدن می‌کرد، عنوان کرده است که در آن سوی حیاط ساختمان بلند و باریکی قرار دارد (نیبور، ۱۳۵۴: ۶۹). بر اساس وجود این بنا، فضای شرق آن، میدان نقاره خانه نامیده می‌شد.

نقاره‌خانه در رویدادهای طبیعی مانند طلوع و غروب آفتاب (رجبی، ۱۳۸۹: ۱۳۱) و رویدادهای مهم و عمومی سیاسی و اجتماعی مانند اعلام شادی و شفا گرفتن اشخاص نواخته می‌شد (سیرجانی، ۱۳۸۳: ۱۲۳و ۳۶۵و ۴۱۲). علاوه بر ساختمان نقاره‌خانه، سکویی نیز در میان میدان توپ‌خانه در مقابل ارگ قرار داشت که بر بالای آن نقاره، طبل و شیپور توسط نوازندگان، مختص بناهای حکومتی و مراسمی که در میدان برگزار می‌شد نواخته می‌شد (Jones, 1833: 106) که نخستین بار ویلیام فرانکلین در عصر زندیه از آن سخن به میان آورده است (فرانکلین، ۱۳۵۸: ۱۸).

شکل ۲- نقاره خانه در پایین تصویر و فضای شرقی آن موسوم به میدان نقاره خانه قابل مشاهده است. خط افقی، مسیر امتداد خیابان زند را نشان می‌دهد. (فیلم هوایی شرکت شرق شناسی دانشگاه شیکاگو، ۱۳۱۲).

شکل ۳- تصویری از نقاره‌خانه در سال ۱۳۲۱ ه.ق در محل فعلی بانک ملی (صانع، ۱۳۹۰: ۱۱٤)

میدان نقاره‌خانه در شرق میدان توپخانه قرار داشت (امداد، ۱۳۳۹: ۲۰۹)، اطراف آن حجراتی برای اسکان نوکرهای دیوانی احداث شده بود(حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۲/ ۱۲۰۰) و بنابراین کاربری نظامی و سیاسی داشت. جنوب این میدان در ارتباط با شمال جلوخان مسجد وکیل بود، جنوب غرب آن توسط ورودی و عمارت سردری که نقاره‌خانه بر بالایش قرار داشت به میدان توپ‌خانه راه می یافت و جبه‌خانه و ضراب‌خانه در جنوب شرق آن واقع بود. تا دوره قاجار، آثاری از قبرستان شیخ کبیر[۲] شامل دو قبر از شیوخ بدل در میان میدان نقاره‌خانه وجود داشت (فرصت شیرازی، ۱۳۷۷: ۲/ ۷۷۰). در حادثه درگیری میان مردم و فریدون میرزا فرمان‌فرما بر سر عزل میرزا احمدخان در سال ۱۲۵۵ ه.ق در میدان نقاره‌خانه چند ارابه توپ گذاشتند و به سوی درب مسجد وکیل شلیک کردند (حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۱/ ۷۷۸).

مسأله قابل بررسی دیگر در رابطه با میدان نقاره‌خانه، آن‌که بنابر توصیفات کتب تاریخی، محل میدان نقاره‌خانه با نام میدان نعل‌بندان نیز ذکر شده است؛ در فارس‌نامه ناصری ذیل تخریب صحن و آرامگاه شیخ کبیر و قبرستان آن چنین آمده است که: «کریم خان زند، صحن خانقاه و رباط و قبرستان حوالی آن را مسطح نموده، میدانی وسیع گشته و در جوانب این میدان چندین حجره برای مسکن نوکر دیوانی بساخت و بر قبر شیخ کبیر، حجره مختصری بنا نمود و این حجره در کناره صبوی[۳] این میدان است و اکنون این میدان را میدان نعل‌بندان گویند، متصل به بازار وکیلی است (حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۲/ ۱۲۰۰)». در کتاب آثار عجم، نقاره خانه را این چنین توصیف کرده که بالای سردری واقع شده که یک طرف آن میدانی است که در آن اتاق‌هاست و

۱به نقل از نسخه ای خطی.
۲ ابوعبدالله محمد بن خفیف شیرازی از شیوخ زاهد اهل تصوف و موسس فرقه خفیفیه در قرن ۳ و ۴ ه.ق بود (بهروزی، ۱۳۵۴: ۱۷۴).
۳ صبوی به معنای شمال و کناره صبوی به معنای بیرون از شمال است.

محل افواج و مکان سربازها و طرف دیگری میدانی موسوم به میدان توپ‌خانه که در آن‌ها توپ‌های دولتی و آرامگاه توپ‌چیان است (فرصت شیرازی، ۱۳۷۷: ۷۶۸)؛ بنابراین بخشی از میدان نعل‌بندان به عنوان محل استقرار سربازان دولت به دلیل وجود نقاره‌خانه به میدان نقاره‌خانه نیز اشتهار داشت و قدمت آن به عصر زندیه می‌رسید. موسیو چریکوف روسی در نقشه خود از شیراز، نام آن‌را میدان سرای آورده است (مهریار و دیگران، ۱۳۷۸: ۲۳۰).

دیگر آن‌که در رابطه با شلیک توپ به در مسجد وکیل در حادثه‌ای تاریخی، میدان روبروی مسجد را یک‌بار با نام میدان نقاره‌خانه و بار دیگر با نام میدان نعل‌بندان ذکر کرده است که ارابه توپ را در این میدان قرار دادند و به سوی در مسجد وکیل شلیک شد؛ یکی در ادامه درگیری میان توپ‌چیان و زنی در میدان ارگ در سال ۱۲۵۵ ه.ق و دیگری شورش داخلی شیراز برای عزل نظام الدوله صاحب اختیار حکم‌ران فارس در سال ۱۲۶۴ ه.ق را می‌توان عنوان کرد که سربازان فارسی در مسجد وکیل سنگر گرفتند و سربازان آذربایجانی نظام الدوله چند ارابه توپ را در میدان نعل‌بندان قرار دادند و با شلیک توپ، در مسجد وکیل تخریب شد و در این درگیری چند نفر کشته شدند و در نهایت معزالدوله به جای وی به مقام حکمرانی فارس رسید (حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۱/ ۱۰۲و ۷۸۹). میدان نعل‌بندان نخستین فضای بازی بود که شخص پس از ورود به داخل شهر از سوی دروازه اصفهان و طی کردن بازار توسط درب شاهی بازار (در میان راسته بازار وکیل شمالی) به آن می‌رسید که احتمالا ورود به میدان از این ورودی نیاز به اجازه مخصوص داشت و جیمز موریه در سال ۱۸۰۸ میلادی این میدان را عریض همراه با دیوارهای پوشیده از طاق عنوان کرده است (Morire, 1816: 115).

۶-۴- میدان جلوخان مسجد وکیل یا میدان وکیل

جلو خان مسجد وکیل از جنوب به سردر مسجد، از جنوب غرب به راه ارتباطی به حمام وکیل، از غرب به باغ نظر و از شرق به دو راسته از بازار وکیل محدود می‌شد[1] و از سوی شمالی با میدان نقاره خانه ارتباط داشت. پیر لوتی نویسنده و جهانگرد فرانسوی عصر قاجار، این میدان را که از ازدحام و شلوغی شهر هنگام غروب به آن پناه می‌برد این‌گونه توصیف کرده است: «به محوطه ای باز و برخوردار از هوای آزاد می‌رسیم که در آن‌جا زندگی با خرمی و شادی و آزادی آمیخته است. این فضا و میدان گاه نزدیک حصار شهر[2] واقع شده است و در انتهای آن مسجدی قرار دارد که ایوان بزرگش زیر پوشش مینایی رنگ قدیمی، کاملا قرمز رنگ است. در هر طرف چادرهایی زده شده، میوه فروشان، گل فروشان و شیرینی فروشان در زیر آن‌ها جای گرفته اند. [...] قهوه‌خانه‌ای قدیمی وجود دارد که در اصل زیبا بوده ولی اینک به صورت بدی درآمده است (لوتی، ۱۳۷۱: ۹۲)».

۷- سربازخانه

این محل واقع در شرق دیوان‌خانه و آب انبار میدان توپ‌خانه و شمال شرق میدان توپ‌خانه در نقشه موسیو چریکوف روسی با نام سربازخانه یا قشلاق عنوان شده است (مهریار و دیگران، ۱۳۷۸:۲۳۰) که در بسیاری از تصاویر موجود از شمال میدان توپ‌خانه، بخشی از دیوار جنوبی آن به چشم می‌خورد، متاسفانه اطلاعات بیشتری از آن بنا در دست نیست.

۸- اصطبل حکومتی

اسب‌های رجال و بزرگان و نیز افراد وابسته به حکومت در این اصطبل نگه‌داری می‌شد که در جنوب میدان طویله واقع بود. در این اصطبل به اندازه هزار آخور سنگ تراشیده از درون و بیرون همراه تالاری چهار دهانه در میان عرصه آن احداث شده بود (رستم الحکما، ۱۳۴۸: ۴۱۳). بست نشستن و پناه آوردن در اصطبل امری بود که گاه توسط مجرمین صورت می‌گرفت (سیرجانی، ۱۳۸۳: ۱۲۱و ۱۲۵و ۱۲۷). تنها در یکی از منابع پژوهشی نامی از شترخانه در محل هنرستان نمازی فعلی در جنوب دادگستری آمده است که صحت آن نیاز به یافتن منابع معتبر دیگری دارد (بهروزی، ۱۳۵۴: ۱۴۰).

۹- جبه‌خانه

جبه‌خانه به معنای محلی برای نگه‌داری ساز و برگ جنگی از جمله بناهای اثر زندیه که در شمال ضراب‌خانه واقع است و امروزه با نام تیمچه نعمان می‌شناسیم. جبه‌دار باشی از جمله مشاغل مرتبط با آن و به معنای شخصی است که همه کارگران تحت سلطه اویند و همه اسلحه‌ها به او سپرده می‌شود (Domans, 1890: 18). ویلیام فرانکلین که در دوره زندیه به شیراز سفر کرد از نمایشی سخن به میان آورده که در جبه‌خانه برپا شده بود؛ و از تالار زرادخانه و زرادها سخن به میان آورده است که این بنا در زمان جشن تزیین شده بود (فرانکلین، ۱۳۵۸: ۳۸). در عصر قاجار، جبه‌خانه به خاندان جبه‌دار باشی شیرازی سپرده شد(حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۲/ ۱۰۶۰) این بنا مدتی تحت مالکیت بانک بود و با شماره ۳۲۱۸۱ ثبت آثار ملی شده است.

---

۱ کاروان‌سرای وکیل کریم‌خان نیز در نقشه موسیو چریکوف روسی در سال ۱۲۶۶ ه.ق ذکر شده است (مهریار و دیگران، ۱۳۷۸: ۲۲۹) و بنابر نامش احتمالا قدمتش از عصر زندیه بوده است.

۲ مقصود، ارگ حسین آباد است که در عصر حاکمیت حسین‌علی میرزا فرمان‌فرما به دور تأسیسات حکومتی کشیده شد(نواب شیرازی، ۱۳۷۱: ۷۵۳).

۱۰- قورخانه یا انبار مهمات:

قورخانه مبارکه یا انبار باروت، محل ذخایر و تدارکات لشگری است و افرادی با مناصبی چون رییس، سر رشته‌دار قورخانه و تحویل‌دار در آن مشغول به خدمت بودند (فرصت شیرازی، ۱۳۷۷: ۲/ ۸۸۰) و در شمال میدان نقاره‌خانه قرار داشت[۱]. بر اساس منابع در زمان حکومت ملک منصور میرزا شعاع السلطنه در سال ۱۳۱۸ ه.ق، مدرسه‌ای با نام مدرسه جربیه شعاعیه به جای قورخانه ساخته شد. در زمان حکم‌رانی جعفرقلی خان جلیلوند ملقب به سهام‌الدوله در سال ۱۳۲۷ ه.ق (۱۲۸۷ ه.ش) مدرسه‌ای برای گسترش آموزش و پرورش ساخته شد که نام آن‌را همان شعاعیه قرار دادند (روزنامه انجمن اخوت، ۱۳۲۶: ۵/ ۵).

مسأله مهم آن‌که بر اساس منابع در سال ۱۳۳۱ ه.ق در دوره حاکمیت مخبرالسطلنه در دوره قاجار در فارس و شیراز توسط مریل، معاون آمریکایی رییس ژاندارمری خزانه، این قورخانه به آتش کشیده شد که موجب انفجار شد و چند نفر در میدان توپ‌خانه کشته شدند و ترکش پرتاب شد (امداد، ۱۳۸۷: ۵۶۸)، بنابراین حتی در زمان دومین بازسازی این مدرسه قورخانه میدان توپخانه هم‌چنان وجود داشته و احتمالا مدرسه در کنار آن ساخته شده بوده است که در منابع مربوط به مدرسه به این مسأله اشاره ای نشده است! در دوره پهلوی، در سال ۱۳۰۶ ه.ش، مدرسه شعاعیه به دبیرستان شاه‌پور تغییر نام داد. در سال ۱۳۴۱ ه.ش بنای جدیدی برای مدرسه شاه‌پور ساخته شد و در سال ۱۳۵۸ ه.ش پس از پیروزی انقلاب اسلامی نام ابوذر برای آن برگزیده شد. در نهایت این بنا در طرح احیای تأسیسات کریم‌خانی در سال ۱۳۸۰ ه.ش تخریب شد و تبدیل به پارک گردید و تنها سردر این مدرسه باقی مانده است.

شکل ٤- دانش آموزان مدرسه شعاعیه با حضور سر لشکر شیبانی مقابل ورودی مدرسه در میدان توپ‌خانه (این تصویر تنها تصویر موجود از دیوار شرقی میدان توپ‌خانه است)[۲].

۱۱- ضراب‌خانه

ضراب‌خانه وکیل که در غرب بازار وکیل شمالی در بنایی دو اشکوبه واقع شده محل ضرب بود و هم‌چنین همانند بانک‌های امروزی مردم می‌توانستند سکه قرض بگیرند و در واقع مرکز معاملات نقدی بازار بود (اسلامی، ۱۳۵۴: ۲۷). در دوره قاجار نیز همین محل به عنوان ضراب‌خانه فعال بود (سیرجانی، ۱۳۸۳: ۹۰) با این تفاوت که در هر دوره با تغییر پادشاه، ضراب‌خانه با نام وی خوانده می‌شد مثلا ویلیام فرانکلین از این بنا با عنوان ضراب‌خانه جعفر خان زند نام برده است که تعدادی صراف در آن مشغول بودند (فرانکلین، ۱۳۵۸: ۲۰). نکته قابل توجه در این ضراب‌خانه، وجود پنجره چوبی گره چینی از دوره زندیه است[۳]. این محل به مرور دارای مالکیت شخصی شد و طبق سندی، مالکیت آن در دست بانو نصرت الزمان خلیلی از اعضای خاندان خلیلی (صاحب باغ خلیلی[۴]) بود که طبق اسناد در صدد فروش آن برآمد (مرکز اسناد ملی، ۸۰/۲۳۰/۹۸: ۹۴۸) و امروزه مالک دیگری دارد.

۱۲- نتیجه‌گیری

تأسیسات حکومتی زندی بنابر محدودیت‌های ارضی موجود می‌بایست در کنار یک‌دیگر جانمایی می‌شدند آن‌گونه که نیازهای امور نظامی، سیاسی، اقتصادی و شخصی پادشاه و بزرگان را برآورده کند. توجه هم‌زمان به دسترسی‌ها و در عین حال تأمین امنیت بخش‌های حکومتی در طراحی این تأسیسات در نظر گرفته شده‌بود. ابنیه مختلف حکومتی در طول سال‌ها و در طی رویدادهای تاریخی گوناگون و دگرگونی‌های سیاسی و نظامی، گاه کاربری‌های مختلفی داشتند تا آنکه در عصر پهلوی به منظور ساخت ابنیه و ادارات دولتی تخریب و آثار باقی‌مانده نیز دست‌خوش تغییر کاربری شدند. بررسی نقشه دقیق این تأسیسات امری بسیار مهم در جهت بازسازی میدان‌ها و سایر ابنیه آن است که نقش با اهمیتی در توسعه گردشگری تاریخی نیز در شهر شیراز برعهده دارد.

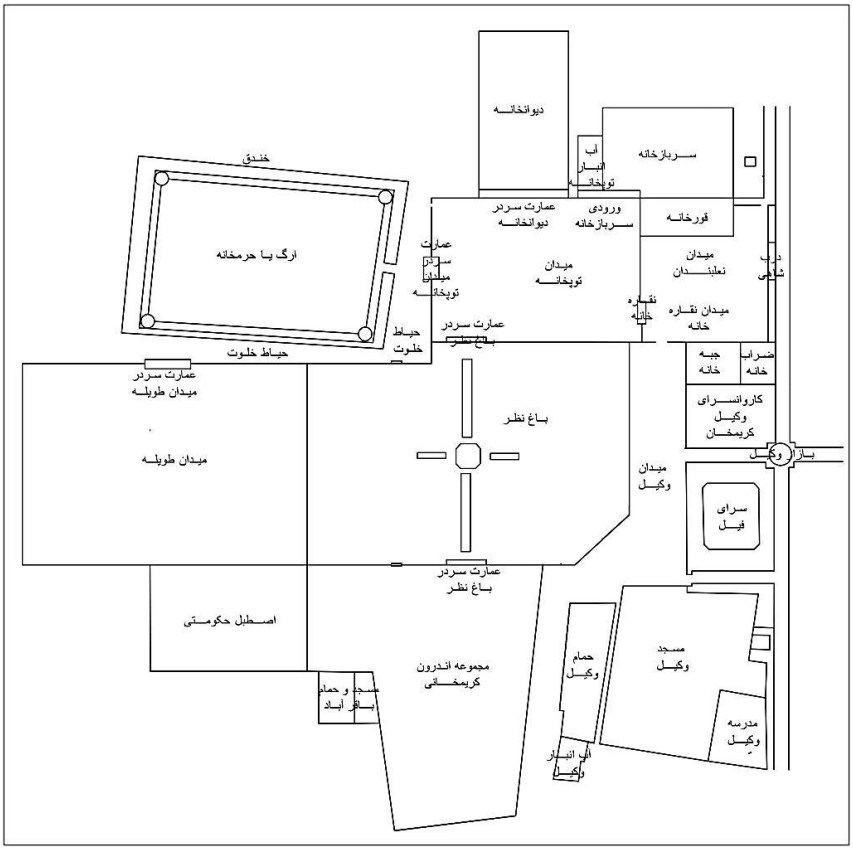
---

۱ در همین دوره قورخانه دیگری نیز در نزدیکی دروازه قصاب‌خانه در محله بالا کفت احداث شد که آن بنا پیش از آن مدرسه صالحیه مشهور به مدرسه دختر بود و تاریخ دقیق بنای آن مشخص نیست (حسینی فسایی، ۱۳۷۶: ۲/ ۱۲۲۴).

2 www.shirazgasht.com

۳ که یکی از سه پنجره گره‌چینی این دوره می‌باشد که دو تای دیگر یکی در ارگ و دیگری در راسته علاقه‌بندهای بازار وکیل وجود دارد.

۴ این باغ در غرب و خارج از شیراز نزدیک به قصرالدشت به مالکیت حاج میرزا محمدخلیل خلیلی قرار داشت (مصطفوی، ۱۳۴۳: ۷۶). انواع گل‌های داخلی و خارجی در آن پرورش داده می‌شد (بهروزی، ۱۳۵۴: ۲۶۷) و بیمارستان خلیلی نیز بنا به خواست وی بنا شد (صادقی، ۱۳۳۱: ۳۲).



شکل ۵- نقشه بناهای حکومتی دوره زندیه در شیراز (مآخذ: نگارندگان)

منابع

۱. استخر، محمدحسین (۱۳۸۸)، «خاطرات پیر روشن ضمیر: فارس، از مشروطه تا پهلوی»، به کوشش مسعود شفیعی سروستانی، چاپ اول، شیراز: انتشارات آوند اندیشه.

۲. استخر، محمد حسین (۱۴۰۰)، «از دفتر خاطرات استخر (روی‌دادهای فارس و شیراز از مشروطه تا پایان قاجار)»، به کوشش مسعود شفیعی سروستانی و منصوره ارجمندی سروستانی، چاپ اول، شیراز: بنیاد فارش‌شناسی.

۳. اسلامی، امیر قلی (۱۳۵۱)، «بازار وکیل و چند بنای دوران زندیه در شیراز»، نشریه هنر و مردم، صص ۷- ۱۱.

۴. افسر، کرامت الله (۱۳۵۳)، «تاریخ بافت قدیمی شیراز»، چاپ اول، تهران: انتشارات زیبا.

۵. امداد، حسن (۱۳۳۹)، «شیراز در گذشته و حال»، چاپ اول، شیراز: اتحادیه مطبوعاتی فارس.

۶. امداد، حسن (۱۳۸۷)، «فارس در عصر قاجار. چ اول»، چاپ اول، شیراز: نشر نوید.

۷. امیری، مهراب (۱۳۶۹)، «ده سفرنامه»، چاپ اول، تهران: نشر وحید.

۸. بنیادی، ناصر و محمود توسلی (۱۳۷۱)، «طراحی فضای شهری»، چاپ اول، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران.

۹. بهروزی، علی نقی (۱۳۵۴)، «بناهای تاریخی و آثار هنری جلگه شیراز»، چاپ اول، شیراز: اداره کل فرهنگ و هنر استان فارس.

۱۰. جونز، هارفورد (۱۳۴۶)، «آخرین روزهای سلطنت لطف‌علی خان زند» ترجمه هما ناطق و جان گرنی، چاپ اول، تهران: نشر امیر کبیر.

۱۱. حسینی فسایی، حسن (۱۳۸۸)، «فارس‌نامه ناصری»، جلد اول و دوم، چاپ چهارم، تهران: نشر امیر کبیر.

۱۲. دیالوفوآ، ژان و لژیون دونور (۱۳۷۱)، «ایران کلده و شوش» ترجمه علی‌محمد فره وشی، به کوشش بهرام فره وشی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۳. رجبی، پرویز (۱۳۸۹)، «کریم‌خان زند و زمان او»، چاپ اول، تهران: نشر کتاب آمه.

۱۴. رستم الحکما، محمدهاشم (۱۳۴۸)، «رستم التواریخ»، به کوشش محمد مشیری، چاپ اول، تهران: نشر تابان.

۱۵. رنجبر محمدعلی و علی اکبر صفی پور (۱۳۸۹)، «مجموعه مقالات کنگره بزرگ زندیه»، چاپ اول، جلد اول و دوم، شیراز: بنیاد فارس شناسی.
۱۶. رنجبران، زینب و علی‌رضا گلشنی (۱۳۹۴)، «شیراز در گذر سیاحان و جهانگردان: بعد از ورود اسلام به ایران تا پایان دوره قاجار» چاپ اول، شیراز: نشر رخشید.
۱۷. ساسانی، خان ملک (۱۳۴۱)، «شاهد شیراز»، چاپ اول، تهران: نشر فردوسی.
۱۸. سامی، علی (۱۳۳۷)، «شیراز شهر سعدی و حافظ، شهر گل و بلبل»، چاپ اول، شیراز: نشر موسوی.
۱۹. سعیدی سیرجانی، علی‌اکبر (۱۳۸۳)، «وقایع اتفاقیه؛ مجموعه گزارش های خفیه نویسان انگلیس در ولایت جنوبی ایران از سال ۱۲۹۱ تا ۱۳۲۲ ه.ق»، چاپ اول، تهران: نشر آسیم.
۲۰. سید شرفه (۱۳۹۶)، «کتاب سفرنامه مجهول؛ شرح حال سید شرفه در وقایع مشروطه فارس»، تصحیح محمدصادق میرزا ابوالقاسمی، چاپ اول، تهران: مجلس شورای اسلامی.
۲۱. صانع، منصور (۱۳۹۰)، «شیراز کودکی ما: عکسهای شیراز قدیم»، چاپ اول، شیراز: نشر صانع.
۲۲. فرانکلین، ویلیام (۱۳۵۸)، «مشاهدات سفر از بنگال به ایران ۱۷۸۶– ۱۷۸۷»، ترجمه محسن جاویدان، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۲۳. فرصت شیرازی، محمدنصیر (۱۳۷۷)، «آثار عجم»، جلد اول و دوم، چاپ اول، تهران: نشر امیر کبیر.
۲۴. کاشانی، میرزا ابوالحسن (۱۲۱۰ ه.ق)، «گلشن مراد: در احوال سلاطین زندیه».
۲۵. کرزن، جرج (۱۳۷۳)، «ایران و قضیه ایران. ترجمه وحید مازندرانی»، جلد دوم، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۶. کریمی، بهمن (۱۳۲۷)، «راهنمای آثار تاریخی شیراز»، چاپ اول، تهران: نشر اقبال.
۲۷. کمالی سروستانی، کوروش (۱۳۸۴)، «دانش‌نامه آثار تاریخی فارس» چاپ اول، شیراز: مؤسسه فرهنگی و پژوهشی دانش‌نامه فارس.
۲۸. گلستانه، ابوالحسن بن محمدامین (۱۳۴۶)، «مجمل التواریخ»، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۲۹. لوتی، پیر (۱۳۷۱)، «سفرنامه پیر لوتی»، ترجمه بدرالدین کتابی، چاپ اول، تهران: نشر اقبال.
۳۰. مدرس صادقی، محمد (۱۳۳۱)، «شیراز امروز»، چاپ اول، شیراز: چاپخانه مهرگان.
۳۱. مصطفوی، سید محمد تقی (۱۳۴۳)، «اقلیم پارس» چاپ اول، تهران: انجمن آثار ملی.
۳۲. معروف علی، عبدالکریم (۱۳۲۶)، «روزنامه انجمن اخوت»، ش ۵. ص ۵.
۳۳. «امور مربوط به موقوفات آقا بابا خان در استان فارس»، ۶۴۷۸/۲۵۰، آرشیو ملی ایران.
۳۴. «مکاتبات پیرامون امور مربوط به ارگ کریم‌خانی و حریم آن در شیراز»، ۱۱۷/۲۳۰/۹۸، مرکز اسناد ملی فارس.
۳۵. «مکاتبات پیرامون پیگیری امور و مشکلات مربوط به بازار وکیل شیراز»، ۸۰/۲۳۰/۹۸، مرکز اسناد ملی فارس.
۳۶. منشی، محمدعلی میرزا (۱۳۸۹)، «شرح منازل میان تهران تا شیراز: از سال ۱۳۰۹ ه.ق»، به کوشش رسول جعفریان، پیام بهارستان. سال دوم، شماره ۸: صص ۲۱– ۶۵.
۳۷. مهریار، محمد و دیگران (۱۳۷۸)، «اسناد تصویری شهرهای ایرانی دوره قاجار»، چاپ اول، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
۳۸. موسوی نامی اصفهانی، محمدصادق (۱۳۶۳)، «تاریخ گیتی گشا در تاریخ زندیه»، چاپ اول، تهران: نشر اقبال.
۳۹. نواب شیرازی، علی اکبر (۱۳۷۱)، «تذکره دل‌گشا»، تصحیح دکتر منصور رستگار فسایی، چاپ اول، شیراز: نشر نوید.
۴۰. نوردن، هرمان (۱۳۵۶)، «زیر آسمان شهر»، ترجمه سیمین سمیعی، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۴۱. نیبور، کارستن (۱۳۵۴)، «سفرنامه کارستن نیبور»، ترجمه پرویز رجبی، چاپ اول، تهران: نشر توکا.
۴۲. نیر شیرازی، عبدالرسول (۱۳۸۳)، «تحفه نیر»، تصحیح محمد یوسف نیری، چاپ اول، جلد اول، شیراز: بنیاد فارس شناسی.
43. Domans, Raphael (1890). Estat de la perse en 1660, Paris: Ernes leroux.
44. Jones Brydges, Harford (1833). Dynasty of the Kajars: His Majesty Faty Aly Shah, London.
45. Jones Brydges, Harford (1833). Dynasty of the Kajars: His Majesty Faty Aly Shah, London.
46. Moore, Benjamin (1915). from Moscow to the Persian gulf, New york.
47. Morier, james (1816). a journey through Persia, Armenia and asia minors, in years 1808 and 1809, V I. Pilladelphia: m.c areyand wells and lilly.
48. Ussher, john (1865). a journey from London to Perspolis, London: Hurst and Blackett.
49. Windt, harry (1891). a ride to india: across Persia and Baluchistan, London.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۶ (پیاپی: ۴۵)، شهریور ۱۴۰۱

بازخوانی کتیبه ایوان جنوبی مسجد جامع عتیق شیراز

فاطمه دلشاد[1*]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۱۴
کد مقاله: ۲۰۸۲۶

چکـیده

کتیبه‌ها و دیوار نوشته‌های هر بنایی می‌تواند اطلاعات قابل توجهی را راجع به دوره، تاریخ آن و کارکرد بنا به ما بدهد. از نوع خط تا محتوای کتیبه، شیوه‌ی تزیینات و شیوه‌ی اجرا، همگی به اهمیت آن می‌افزاید. در این جستار به یکی از کتیبه‌های مسجد جامع عتیق شیراز پرداخته می‌شود، کتیبه‌ای در زیر طاق ایوان جنوبی و رو به قبله که در طول زمان همواره مورد توجه بوده قرار گرفته و بقایای نوشته‌ی آن تا کنون بر پژوهشگران شفاف نشده است که با تحقیق بسیار سعی شده تا از این راز پرده برداشته شود.

واژگـان کلـیدی: مسجد جامع عتیق شیراز، خدایخانه شیراز، کتیبه ایوان جنوبی، نقاشی روی گچ، خط ثلث.

۱- کارشناس ارشد مهندسی معماری *fatimahdelshad13@gmail.com*

۱- مقدمه

مساجد قدیمی هر شهر اطلاعات بسیار مفیدی از جغرافیا، اقلیم، معماری، فرهنگ، تاریخ و هنر آن شهر در اختیار ما قرار می دهند زیرا یک نقطه‌ی عطف برای شهر تلقی می‌شدند. همچنین مساجد حکم محوری شهرسازی اسلامی را دارا هستند. فرامین سلاطین، اعیاد، جشن‌ها، اتفاقات مهم و ... همگی در مساجد در منظر مردمان قرار می‌گرفت. همچنین مساجد محل‌های بسیار خوبی برای نوشتن انواع کتیبه‌ها و به یادگار گذاشتن آنها بودند. زیباترین نوع نگارش خط و بهترین شیوه‌های خوشنویسی در مساجد انجام می‌شده است. همچنین در بسیاری از کتیبه‌ها تاریخ آن نیز ذکر شده که این خود بسیار برای ما ارزشمند است و اطلاعات مهمی راجع به معماری و تزیینات آن دوران در اختیار ما می‌گذارد. جستار حاضر راجع به قدیمی‌ترین مسجد شیراز، مسجد جامع عتیق است که حدود ۱۲ قرن یا به عبارت دقیق‌تر حدود ۱۱۶۲ سال تا به امروز قدمت دارد. معنای کتیبه‌ی ایوان جنوبی، مدت‌هاست که به صورت رمز و رازی درآمده، اما نخست به منظور درک بهتر موضوع، پسندیده است راجع به اهمیت این مسجد در طول زمان مواردی ارائه گردد.

۲- پیشینه مسجد جامع عتیق شیراز

ابن‌بلخی در فارسنامه‌ی می‌نویسد: بنای شهر شیراز در سال ۷۴ ه.ق، به دست محمد بن یوسف، برادر یا پسرعمّ حجّاج، والی عراق صورت گرفت (ابن‌بلخی، ۱۳۴۳: ۱۷۱). از آغاز شکل‌گیری شهر تا تصرف آن به دست یعقوب لیث صفاری، شیراز به عنوان مرکز ایالت فارس مقرّ والیانی بود که از جانب خلفا مأمور اداره‌ی آن سرزمین می‌شدند (زرکوب شیرازی، ۱۳۳۵: ۲۴). عمرو که پس از یعقوب زمامدار شد، مدتی شیراز را مرکز دولت نیمه‌مستقل خود قرار داد و به تدریج به صورت شهری بزرگ درآمد. از اقدامات ساختمانی عمرو لیث در این شهر، احداث مسجد جمعه در سال ۲۸۱ هجری قمری است. قاضی ناصرالدین بیضاوی که کتاب تاریخ خود را در اواسط قرن هفتم تألیف کرده، به دستور ساختن مسجد عتیق توسط عمرولیث و چگونگی تهیه چوب‌های آن از باغ‌های بانویی صالحه در سروستان اشاره نموده است. او در تاریخ خود موسوم به نظام‌التواریخ نوشته است که: این مسجد از بنای عمرولیث است و حکایت شده که چون شروع به ساختن مسجد کرد دستور داد تا چوب‌های مستقیم و هموار را برای آن بیابند، به او اطلاع دادند که زن صالحه‌ای در باغ‌های خود در سروستان چوب‌های صاف و همواری دارد که آنها را از راه حلال بدست آورده است، پس مامورین را فرستاد تا آنها را خریداری کنند. زن دستور داد تا چوب‌ها را بریده حمل نمایند و گفت بعدا در خصوص قیمت آنها مذاکره خواهم کرد. چون آنها را حمل کردند، و ستون‌ها و جرزها و طبقات را به اتمام رسانیدند، گفت سقف‌ها را هم بپوشانید تا بهای آنها را حساب کنیم. چون تیرها را به کار بردند و سقف‌ها را پوشانیدند، گفت من احتیاجی به پول ندارم زیرا که آنها را در راه خدا داده‌ام، پس قضیه را به عمرولیث اطلاع دادند و او خشمگین گردید و گفت، یا بهای آنها را بستان و یا آنها را بیرون خواهم آورد. پس آن زن که نامش عتقه (عقیقه) بود به نزد پادشاه رفت و گفت، ای امیر برای چه این مسجد ساختی؟ گفت: برای خدای عزوجل و امید به ثواب و طلب رضای او. زن گفت: من هم امید به رضای خدا و ثواب او دارم، شاه متاثر شد و او را واگذاشت (دلشاد، ۱۴۰۰: ۳۲).

۳- ایوان جنوبی مسجد جامع عتیق شیراز

در وسط ضلع جنوبی مسجد، طاقنمای بزرگی است. این ایوان قدیمی‌ترین ایوان مسجد است که تزیینات معرق و نقاشی بر گچ دارد و احتمالا مربوط به دوره‌ی صفویه است. در این طاقنما، دو قسمت کاشیکاری از قدیم باقیمانده که متاسفانه ناقص است. یکی در بالای در ورودی به شبستان است که کتیبه‌ی بسیار عالی با خط ثلث پیچیده‌ی خیلی زیبا دارد ولی متاسفانه قسمت عمده‌ی آن ریخته است و آنچه از آن باقیمانده و می‌توان خواند چنین است: (بهروزی، ۱۳۴۹: ۳۴). در این قسمت و ایوان مرتفع سه کتیبه وجود دارد که آنها به ترتیب بیان می‌شوند:

۳-۱- کتیبه اول

موقعیت کتیبه: قاب بالای پیشانی درب ورودی شبستان جنوبی

تاریخ کتیبه: این کتیبه مربوط به زمان سلطنت شاه طهماسب صفوی است.

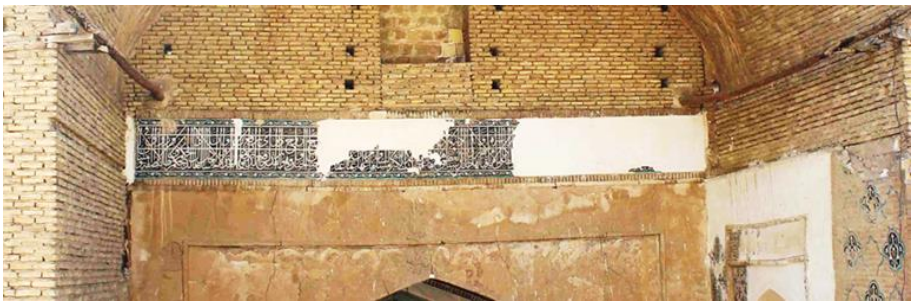
خط کتیبه: ثلث

فن اجرا: کاشی معرق

نام کاتب: ندارد.

متن کتیبه اول: و القاهر الاکاسره ایام قیاصرتها و خلدالله باب سیادته العظمی (...) عدالته الکبرا (...) راح الجنان و روح الجنان و هو ذوالقدر الرفیع الذی ترفع برفع ایوان العدالت و الاحسان العادل الذی یحکم بحکم (...).

ترجمه‌ی کتیبه‌ی اول: معنای کلی این کتیبه دعایی است برای شاه و از خدا خواسته که باب حاکمیت عظیم خود را برای او جاودانه کند.



شکل ۱– ایوان جنوبی، کتیبه‌ی اول (مأخذ: دلشاد، ۱۴۰۰)

۳-۲- کتیبه دوم

موقعیت کتیبه: قاب بالای طاقنمای دیوار غربی ایوان جنوبی
تاریخ کتیبه: تاریخ ندارد
خط کتیبه: ثلث
فن اجرا: کاشی معرق
اندازه‌ی کتیبه: عرض ۵۰ سانتی‌متر و طول کل قاب ۲/۵ متر
نام کاتب: ندارد

متن کتیبه‌ی دوم: {بسم الله الرحمن الرحیم انما یعمر مساجد الله من آمن بالله و الیوم الاخر و اقام الصلوه و اتی} الزکوه {و لم یخش الله} فعسی اولئک ان یکونوا من المهتدین.

ترجمه‌ی کتیبه‌ی دوم: {به نام خداوند بخشنده مهربان، تنها کسانی حق دارند مساجد خدا را تعمیر کنند که به خدا و روز واپسین ایمان آورده و نماز برپاداشته و} زکات {داده و جز از خدا بیم نداشته} که امید است اینان در زمره رهیافتگان باشند.

پژوهش فراروی حول محور بازخوانی کتیبه‌ی سوم ایوان جنوبی بوده که پیش‌تر توسط محققان صرفا معرفی گردیده اما به محتوای اثر و مفهوم نوشته‌ها نپرداخته‌اند.

۳-۳- کتیبه سوم

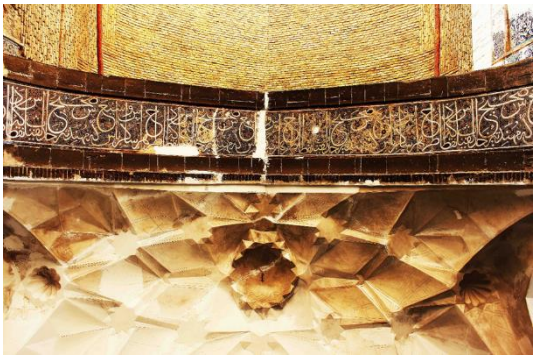
موقعیت کتیبه: زیر تویزه‌ی داخلی ایوان
تاریخ کتیبه: تاریخ ندارد
خط کتیبه: ثلث
فن اجرا: نقاشی بر گچ
اندازه‌ی کتیبه: عرض ۷۰ سانتی‌متر
نام کاتب: ندارد

متن کتیبه‌ی سوم: (طرح هر اساس کریاس وسیع که مهندس تیز حدث صحیح القیاس که ذنقطا)، طرح هر اساس کریاس وسیع که مهندس تیز حدث صحیح القیاس که ذنقطا، طرح هر اساس کریاس وسیع که مهندس تیز حدث صحیح القیاس که ذنقطا، طرح هر اساس کریاس وسیع که مهندس تیز حدث صحیح القیاس که ذنقطا، طرح هر اساس کریاس وسیع که مهندس تیز حدث صحیح القیاس که ذنقطا، طرح هر اساس کریاس وسیع که مهندس تیز حدث صحیح القیاس (که ذنقطا) (میرزا ابوالقاسمی، ۱۳۸۷: ۱۳۰ و ۱۳۱).

کتیبه‌ی نقاشی بر گچ ایوان جنوبی به عرض ۷۰ سانتیمتر زیر ایوان را پوشانده است. گل‌های سرخ و اخرایی رنگ متصل به بند ختایی طوماری در سراسر زمینه‌ی آبی فیروزه‌ای رنگ کتیبه وجود دارد. این گل‌ها بیشتر سه یا پنج پر است و گل‌های هشت یا دوازده پر نیز میان نقوش در اندازه‌های متفاوت دیده می شود. جزییات نقوش را بسیار ظریف و با دقت اجرا کرده‌اند و قلم کتیبه را خوشنویسانه نگاشته‌اند. این کتیبه به قلم ثلث سفید رنگ و بر پایه‌ی دو کرسی منظم است. نقطه گذاری چهارگوش است. بخش آغازین و پایانی کتیبه فرو ریخته است و عبارت آن شش بار تکرار شده که عبارت اول آن کامل فروریخته است. نخستین بار علی نقی بهروزی از متن کتیبه یاد کرده است و عبارت تکرار شده‌ی آن را چنین خوانده است: "طرح هر اساس وسیع کریاس که مهندس تیز حدس صحیح القیاس که ذیقطا". بهروزی از بی‌معنایی عبارت این کتیبه نیز سخن گفته است. دو واژه‌ی حدس و ذیقطا بر اساس متن کتیبه حدث و ذنقطا است. هر چند بخش‌هایی از این کتیبه آسیب دیده و قسمت آغازین و پایان کتیبه به کلی از میان رفته است، عبارت کامل این کتیبه مشخص است و در خوانش کلامی آن تقریبا جای هیچ تردید یا شبهه‌ای نیست. شیوه‌ی کتیبه نویسی بر چند کرسی از قاعده‌ای کلی پیروی می‌کند، چنان‌که بنا به ضرورت ترکیب ممکن است کلماتی از پس و پیش

یکدیگر بر کرسی مجزا بیفتد، اما آنچه مسلم است این است که بر یک کرسی ترتیب و نظم کلمات در هم نخواهد ریخت (قلیچ-خانی، ۱۳۹۰: ۲۹۷ و ۲۹۸).

شکل ۲– ایوان جنوبی، کتیبه زیر تویزه، تکنیک ترکیبی خط و نقاشی بر گچ (مأخذ: دلشاد، ۱۴۰۰)

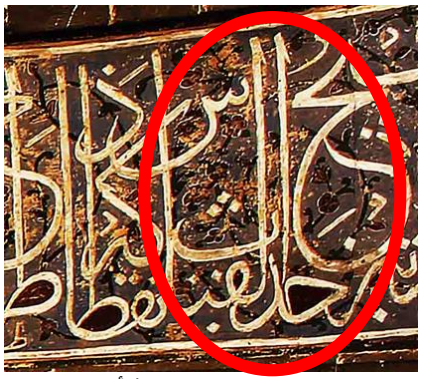


شکل ۳– ایوان جنوبی، خط و نقاشی روی گچ (مأخذ: دلشاد، ۱۴۰۰)

موضوع مهم درباره‌ی این کتیبه آن است که متن چند بار تکرار شده و این کار در کتیبه‌های ثلث غیرمعمول است. شیوه‌ی اجرای این اثر به روش نقاشی بر گچ است و فضای بین نوشته‌ها نیز به همراه تزیینات گیاهی رنگ آمیزی شده است. اگرچه تاریخ نگارش، نام کاتب و آغاز و انجام این کتیبه را به علت ریختگی نمی‌دانیم، اما شاید بتوان زمان ساخت آن را به حدود اواخر سده‌ی هشتم و اوایل سده‌ی نهم نسبت داد، زیرا که شیوه‌ی خط ثلث به کار رفته در این کتیبه شبیه به آثار هنرمندان کتیبه‌نگار این دوره می‌باشد. به این صورت که الف‌ها و حروف عمودی نسبتا بلند نوشته شده و ترکیب بندی آن در دو طبقه استوار است اما کرسی سطر بالا کمی نامرتب‌تر است. این شیوه‌ی ترکیب‌بندی در سده‌ی هشتم بسیار رواج داشت. نمونه‌های مشابه این ترکیب‌بندی را در دوره‌های بعد نیز می‌توان دید اما شیوه‌ی کتابت مفردات و کشیدگی الف‌ها نشاندهنده‌ی روش کار هنرمندان سده‌ی هشتم و نهم هجری قمری است. همچنین دلیلی بر این ادعاست که شیوه‌ی فنی اجرای این اثر به روش نقاشی روی گچ بوده و این شیوه معمول اجرای کتیبه‌ها در سده‌ی هفتم و هشتم هجری قمری است چنان که کتیبه‌ی بناهایی همچون گنبد سلطانیه (۷۱۰ هجری قمری) و مدرسه رکنیه در یزد (حدود نیمه‌ی نخست سده‌ی هشت هجری قمری) نیز به این روش اجرا شده است (صحراگرد و شیرازی، ۱۳۸۹: ۵۴).

۴- بازخوانی حاضر

"طرح هر اساس کریاس وسیع که مهندس تیز حدث صحیح القیاس نقطاذکه" و سپس دوباره با توجه بیشتر به نظر رسید که منظور نگارنده از کلمه‌ی "حدث"، کلمه‌ی "احداث" بوده که نگارنده احتمالا به خاطر شلوغی کتیبه از نوشتن آن خودداری کرده و از حروف کلمه‌ی " القیاس" یعنی " ا" و " ل" وام و کمک گرفته است.



شکل ٤– درج کلمه حدث و القیاس در کتیبه (مأخذ: دلشاد، ١٤٠٠)

پس دوباره کتیبه را بازخوانی شد این بار بدین صورت: "طرح هر اساس کریاس وسیع که مهندس تیز احداث صحیح القیاس ذنقطاکه" یا حتی با جابه‌جایی کلمات آن را این‌گونه نیز می‌توان خواند: "نقطاذکه طرح هر اساس وسیع کریاس، که مهندس صحیح القیاس تیز احداث".

۵- معناشناسی واژه به واژه کتیبه مورد پژوهش

۱- حدث: اگر این کلمه به همین صورت "حدث" خوانده شود یا آن را "احداث" بخوانیم، باز هم به نظر من از معنای آن نمی‌کاهد چرا که حدث ریشه‌ی کلمه‌ی احداث است.
۲- طرح: ایده یا پیشنهادی است که به صورت مجموعه ای از کارها و عملیات مطرح می شود.
۳- اساس: پایه
۴- کریاس: در معماری به هشتی ورودی گفته می‌شود، آستانه، درگاه، (محتمل بر ورودی است).
۵- وسیع: بزرگ، فراخ
۶- مهندس: کسی که با هندسه و معماری آشنایی دارد و کار او ساختن ابنیه است.
۷- تیز: سریع
۸- تیز احداث: {کسی که} سریع می سازد.

صحیح القیاس: درست مقیاس، (صفتی است برای مهندس به این معنا: مهندسی که مقیاس‌هایش درست است).

نقطاذکه (ذنقطاکه): به نظر می‌رسد تاریخ کتیبه باشد، اگر حروف این کلمه را بر اساس حروف ابجد بزرگ با هم جمع کنیم، عدد ۸۸۵ به دست می‌آید که اگر این کلمه سال نگارش کتیبه باشد، ترتیب حروف و خوانش آن مهم نیست، چراکه معنای خاصی را نمی‌رساند و فقط صرفا جمع حروف آن به ابجد کبیر مد نظر کتیبه‌نویس بوده است.

۶- معنای کتیبه

در نتیجه چنین به نظر می‌رسد که معنای کل جمله چنین است: طرح اساس هر هشتی بزرگ را مهندسی که با مقیاس درست کار می‌کند و سریع احداث می‌کند، ریخته است، ۸۸۵. (طرح اساس هر ورودی بزرگ را مهندسی طراحی کرده است که با مقیاس درست به سرعت آن را می‌سازد، ۸۸۵). نکته‌ی دیگر این کتیبه تعداد تکرار این عبارت است. این عبارت ۶ بار تکرار شده است و مسجد جامع عتیق شیراز هم شش ورودی دارد. احتمال دارد که این دو با هم متناظر باشند و منظور مهندس مسجد از ۶ بار تکرار کردن این عبارت، شش ورودی و درگاه بوده باشد.

۷- نتیجه‌گیری

کوشش این مقاله بر بررسی کتیبه‌ی ایوان جنوبی شبستان مسجد عتیق شیراز است. کتیبه‌ای که سالهاست پژوهشگران گمان می‌کنند که معنای خاصی ندارد اما این کتیبه از دیدگاه نگارنده نمی‌توانست بی‌معنی باشد چرا که در مهم‌ترین و قدیمی‌ترین ایوان مسجد و گلوگاه ورودی آن جای دارد. این ایوان به یک شبستان بزرگ باز می‌شود و روبروی آن چند تویزه‌ی مرتفع قرار گرفته که به قدیمی‌ترین محراب مسجد می‌رسد. طبق پژوهش‌ها و گزارشات این شبستان قدیمی‌ترین قسمت مسجد است. ضمنا این کتیبه بر روی گچ و با خط ثلث زیبا و تزیینات کشیده شده است، آن هم در دورانی که مثل امروزه رنگ‌ها به وفور وجود نداشتند. کتیبه‌ی مذکور در زیر یک طاق مرتفع نگاشته و نقاشی شده و زحمت زیادی برای آن کشیده‌اند، اما متن آن غیرمعمول و غیر متداول است.

بنابراین طبق پژوهش، پیشنهاد و روشن می‌گردد که این کتیبه راجع به معماری هشتی ورودی، سرعت ساخت هشتی و تاریخ ساخت یا مرمت‌هایی اشاره نماید که تاکنون در گاهنگاری تاریخی مسجد به آن اشاره نشده است.

تشکر و قدردانی

از جناب آقای دکتر امیر حسین حکمت‌نیا و سرکار خانم منا قربانی، بابت کمک در پژوهش‌ها کمال تشکر را دارم.

منابع

۱. ابن بلخی (۱۳۴۳)، «فارسنامه»، به کوشش علی‌نقی بهروزی، شیراز.
۲. بهروزی، علی‌نقی (۱۳۴۹)، تاریخچه ساختمان و شرح آثار تاریخی و هنری مسجد جامع عتیق، انتشارات اداره‌ی کل فرهنگ و هنر استان فارس.
۳. بیضاوی، قاضی ناصرالدین (۱۲۹۷)، نظام التواریخ، چاپ سنگی، هند.
۴. دلشاد، فاطمه (۱۴۰۰)، مسجد جامع عتیق و خدایخانه شیراز و جایگاه آن در توسعه گردشگری مذهبی (تاریخ، هنر، معماری)، چاپ اول، شیراز، نشر سیوند با همکاری سازمان فرهنگی، اجتماعی و ورزشی شهرداری شیراز.
۵. زرکوب شیرازی، ابوالعباس(۱۳۳۵)، شیرازنامه، ویرایش بهمن کریمی، تهران.
۶. صحراگرد، مهدی؛ شیرازی، علی اصغر(۱۳۸۹)، تاثیرات تحولات خوشنویسی (خط ثلث) بر کتیبه نگاری ابنیه اسلامی ایران سده چهار تا نهم هجری.
۷. قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۹۰)، مجموعه مقالات خوشنویسی مکتب شیراز، انتشارات موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، تهران.
۸. میرزا ابوالقاسمی، محمدصادق (۱۳۸۷)، کتیبه‌های یادمانی فارس، بناهای قرن هفتم تا دهم هجری، نشر شادرنگ.

پژوهش در هنر و علوم انسانی

مطالعه تطبیقی نقش خورشید در دین زرتشت در دوره ساسانی و مسیحیت در رم باستان
مهدیه سرمدی، سمانه رستم‌بیگی، نیر طهوری

بررسی تطبیقی ورودی‌های منازل مسکونی شهر تبریز در گذر زمان
سیروس جمالی، سارا خدمتی، المیرا صعوه

جستاری پیرامون الگوهای نگارش متن در سینمای ایران
علیرضا اکبرپور

بناهای حکومتی دوره زندیه در شیراز و کاربری آن‌ها تا روزگار پهلوی
منا قربانی، امیرحسین حکمت‌نیا

بازخوانی کتیبه ایوان جنوبی مسجد جامع عتیق شیراز
فاطمه دلشاد

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، خیابان شهید سبحانی، پلاک۴۸، واحد۴
کدپستی: ۳۱۴۳۹۵۳۵۹۵
۰۲۱۳۳۲۰۲۴۸۷
۰۲۶۳۴۴۵۳۱۳۱
www.RAHS.ir

ISSN:2538-6298